الجمهـــــورية الجـــزائـــرية الديمقـــراطية الشعبيـــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأميـــر عـبـــد القـادر
للعلوم الإسلامية – قسنطينة–

كلية الآداب والحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: .....

شعرية السرد في روايتي مرايا متشظية ووادي الظلام

لعبد الملك مرتاض

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في اللغة والأدب العربي، شعبة: دراسات أدبية

تخصص: أدب عربي معاصر

إعداد الطالبة:
كريمة بن قاصير

إشراف الأستاذة الدكتورة:
ليندة خراب

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د. ليلى لعوير	أستاذة محاضرة	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة	رئيسا
أ.د. ليندة خراب	أستاذة محاضرة	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 01	مشرفا ومقررا
أ.د. آمال لواتي	أستاذة محاضرة	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة	عضوا
أ.د. يوسف وغليسي	أستاذ محاضر	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 01	عضوا
د. ليلى جباري	أستاذة محاضرة	جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 01	عضوا
د. إيمان برقلاح	أستاذة محاضرة	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة	عضوا

السنة الجامعية: 1443–1444هـ/2022–2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى:

﴿إِنَّهُ مَن يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾

سورة يوسف، الآية 90

شكر وتقدير

بداية أشكر الله تعالى على نعمة إكمال هذا البحث وتوفيقه رغم كل الصعاب

ثم أشكر الأستاذة الدكتورة " ليندة خراب" على إشرافها وتوجيهاتها الثمينة في سبيل إنهاء هذا العمل، فكانت نعم المشرف والموجه وقت الخطأ و التشجيع عند الصواب، لها مني كل الود والاحترام.

كما أشكر لجنة المناقشة جزيل الشكر لتكرمهم بمناقشة هذه الرسالة

وأشكر كلية الآداب والعلوم الإسلامية أساتذة وعمالا على كل المجهودات المبذولة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العلمين والصلاة والسلام على رسوله الكريم.

كريمة بن قاصير

إهداء

إلى كل معلّم وأستاذ ترك فيّ بصمته وحمّل مهنته شعار من علّمني

حرفا حرّرني...

كريمة بن قاصير

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله وحده والصلاة والسلام على من لا نبي بعده...

أمّا بعد:

تُعد الشعريّة من الموضوعات الهامّة التي اهتم بها الدارسون في مجال النقد العربي والغربي، وهي من المصطلحات النقدية الأكثر اختلافا في التسمية من ناقد لآخر، ويرجع هذا الاختلاف إلى تنوع وجهات النظر والمرجعيات التي يعتمد عليها الباحث النقدي، فراح كل ناقد يسميها حسب رؤيته ووجهة نظره النقدية، فنهم من اسماها الانشائية، الأدبية، ومنهم من أطلق عليها اسم الشعرية وهناك من اسماها الشاعرية، وأخذت الشعرية أهمية كبيرة في الدراسات الحديثة، كونها من أبرز أدوات المناهج النقدية التي تحاول استنطاق مكونات النص الأدبي، ونجدها ارتبطت في مجال السرد بالخطاب السردي من جهة الممارسات الإبداعية التي تمكنت من اختراق الحدود وإنتاج مجموعة من الانزياحات الفكرية، من أجل خلق رواية حداثية تتجاوز المعتاد، بإعادة بناء شكل النص السردي ومواكبة عجلة التجريب والتجديد، وكثيرا ما يمزج المبدع باحترافية بين مختلف الأنواع الأدبية في نص واحد، فتتعانق الرواية مع الشعر والمسرح والأسطورة والخرافة، مستعينا بالخيال الأدبي الذي يعتمد اللغة الجميلة التي تعمل على إخراج السرد من نمطيته.

تمثلت الرواية الجزائرية المعاصرة" شعرية السرد" كونها تبحث عن أدبية الأدب بين ثنايا المدونات الشعريّة والنثريّة المختلفة، ليحكم من خلالها على مدى شعرية ذلك العمل، ومدى تحكمه في المعايير الجمالية الخاصة بالنوع الأدبي، ولما كانت الشعرية منهجا نقديا قائما بذاته، فقد فرض وجوده بقوة لما يمتاز به من الدقة والجمالية في تحليل السرد، فراح المبدعون يكتبون أعمالهم، وهم يستحضرون تقنيات شعرية السرد كما وصفها وقننها هذا الاتجاه، ولم تكن الرواية الجزائرية بمعزلٍ عن التجديد الحاصل على مستواها الفني والدلالي، فبعد ظهور شعرية السرد أخذ النقاد يركزون في دراستهم لها على طرائق نظم الأزمنة والأوصاف التبئيرات والصيغ والأساليب السرديّة، ولهذا نجد شعرية السرد تهتم بالمكونات السردية للأعمال الروائية، وتحاول ضمان ممارسة قرائية مختلفة تشتغل على أهم الخصائص البنيوية للسرد.

اعتُبر عبد الملك مرتاض من الكتّاب الذين انتهجوا مذهب التجديد في كتاباتهم السرديّة، وخاصة "**ثنائية الجحيم**" التي غطت جانبا مهما من واقع العشرية السوداء، التي عاشتها الجزائر، فكانت رؤيته في طرح الموضوع مختلفة عن غيره من الكتّاب الذين عالجوا الموضوع، إذ نجدها تحمل الكثير من الدلالات والقيم الفنية، التي تؤهلها لتكون أحد النصوص المختارة للدراسة، وهذا ما سنقف عليه تنظيرا وتطبيقا مستعينين في ذلك بعملين روائيين

للروائي والناقد الجزائري عبد الملك مرتاض وهما روايتي مرايا متشظية ووادي الظلام، اللتين سنحاول من خلالهما استنطاق بناهما السردية، والبحث عن أهم معايير شعرية السرد الموظفة فيهما، فجاء عنوان البحث بالصيغة الآتية: **"شعرية السرد في روايتي مرايا متشظية و وادي الظلام لعبد الملك مرتاض"**.

انقسمت أسبابنا في اختيار هذا الموضوع إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية، أما الذاتية فكان من أبرزها الميل والشغف بفن الرواية مطالعة ودراسة وبخاصة الرواية الجزائرية، وكذا الإعجاب بأسلوب الروائي عبد الملك مرتاض في الكتابة السردية وبما أن بحثنا هذا لم يقتصر على الدوافع الذاتية، فنجد أسبابا موضوعية لا تقل أهمية عن سابقتها؛ منها رغبتنا في طرق باب الشعرية كموضوع أدبي معاصر وجديد، وتطبيق شعرية السرد في الأعمال الروائية الجزائرية، إذ تشكل شعرية السرد منهجا نقديا معاصرا أثبت نجاعته في مجال تحليل السرد، كما أننا اخترنا مدونة روائية تحتوي على خصائص جمالية وتقنيات أهلتها لأن تكون موضوعا للنقد السردي، وفضلا عن ذلك أردنا الالتفات إلى عبد الملك مرتاض، إذ نجده استوفى حقه من الدراسة في مجال مقولاته النقدية، بينما بقي المجال مفتوحا أمام أعماله الإبداعية، الأمر الذي حفزنا على محاولة معرفة الأثر البالغ الذي تركته تلك المفاهيم النقدية على أسلوب كتابته وذلك من خلال روايتيه المذكورتين سابقا.

وانتهجنا في هذه الدراسة المنهج البنيوي المنفتح على بعض آليات التحليل السيميائية، أو ما يعرف بالسرديات السيميوبينيوية، التي كان لها عبد الملك مرتاض شارحا ومنظرا في بعض تصنيفاته النقدية.

اعتمدنا في بناء بحثنا هذا على مجموعة من الدراسات والجهود السابقة في الموضوع، محاولين إضافة الجديد لها من خلال التركيز على زوايا بحثية أخرى، وعند البحث توصلنا إلى أن الدراسات المتعلقة بعبد الملك مرتاض الناقد أكثر من التي اهتمت به مبدعًا، أما الدراسات التي تتقاطع مع موضوع بحثنا، والتي تتناول شعرية السرد في أعمال مرتاض الإبداعية، وبخاصة روايتيه **"مرايا متشظية"**، و**"وادي الظلام"**، فلم نعثر سوى على دراسة واحدة أنجزتها الباحثة **"إيمان مليكي"** في جامعة الحاج لخضر بباتنة، والتي كانت بعنوان "**الحوارية في الرواية الجزائرية (الغيث، لمحمد ساري، ومرايا متشظية لعبد الملك مرتاض، ودم الغزال لمرزاق بقطاش) نماذج**"، وبعد الاطلاع على هذه الدراسة لاحظنا أنها تركز على عنصر فريد من عناصر الرواية، كما أنها لم تتوسع في البحث حيث جاءت **"مرايا متشظية"** كنموذج بين ثلاث نماذج، الأمر الذي يجعل البحث فيها من خلال شعرية السرد أمراً ممكنا، وذلك بتركيزنا على شعرية الرؤية السردية وكذا الصيغة والزمن والأوصاف، والبحث عن طرق الكاتب في عمله على المعايير السردية وأوجه تصرفه فيها، من خلال "مرايا متشظية" و"وادي الظلام"، هذا فيما يخص الدراسات السابقة حول روايتي عبد

الملك مرتاض، أما فيما يخص الدراسات التي اعتنت بشعرية السرد في الرواية على العموم فقد عثرنا على بحث موسوم: " **شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للحسن بن هنية**"، للباحث "**أحمد التجاني سي كبير**"، من جامعة محمد خيضر بسكرة، وكذا بحث "**شعرية الخطاب في رواية بحث عن آمال الغبريني" لإبراهيم سعدي**" لصاحبته "**سمية قايم**" من جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، ويكمن الاختلاف الجوهري بين هذه الدراسات وبحثنا في أننا نتوسم استكشاف شعرية السرد في علاقتها بطريقة عبد الملك مرتاض في تطبيق تنظيراته السردية على مستوى الممارسة الإبداعية. هذا فيما يخص الدراسات التي تتقاطع مع دراستنا تنظيرا وتختلف عنها تطبيقا، وهناك من الدراسات التي اعتنت بعبد الملك مرتاض ناقدا وهي كثيرة ونذكر منها "**اللغة الواصفة في نقد عبد الملك مرتاض**"، **للباحثة "رشيدة غانم"** من جامعة مولود معمري بتيزي وزو، وكذا دراسة "عبد الرشيد هميسي "المعنونة **بـ " إشكالية توظيف المصطلح النقدي السيميائي في الخطاب النقدي العربي المعاصر_ عبد الملك مرتاض أنموذجا_"** في جامعة فرحات عباس بسطيف، وهناك دراسات نقدية أخرى حول عبد الملك مرتاض ناقدا لا يستدعي منا المقام ذكرها كلها، وعلى هذا يبدو أن الجديد الذي ستضيفه دراستنا، هو التعمق في دراسة خصائص بناء السرد في العملين الروائيين وكشف مظاهر شعرية السرد الموظفة فيهما، بعد التطرق لمفهوم الشعرية و شعرية السرد من الناحية النظرية والإجرائية، أما فيما يخص الأهداف المسطرة والمنشودة رواء هذا العمل نذكر:

_ خدمة المدونة الجزائرية المواكبة لكل المفاهيم والإجراءات المعاصرة.

_ إضافة دراسة جديدة للمكتبة الجزائرية.

_ التطلع لمعرفة المستوى الذي بلغته الرواية الجزائرية على ضوء معايير شعرية السرد، والطريقة التي مارس بها المبدعون تلك التقنية، متخذين في ذلك مدونة عبد الملك مرتاض أنموذجا في التحليل .

لقد ارتكزنا في بحثنا هذا على إشكالية كبرى تدور حول شعرية السرد في روايتي "مرايا متشظية" و"وادي الظلام" لعبد الملك مرتاض، وطريقة تلقيه وترجمته لمبادئ الشعرية من خلال عملين روائيين مختلفين، وننفتح بذلك على جملة من المشكلات المنضوية تحت الإشكالية الأم، والتي من أهمها ما يأتي:

- ما هي الشعرية؟
- وما هي شعرية السرد؟
- من هم أهم الرواد الذين رفعوا شعار شعرية السرد في النقد الغربي المعاصر؟

- هل كانت هناك علاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى؟
- وهل كان لشعرية السرد أنصار، وأعلام في النقد العربي ومن هم؟
- هل وظف عبد الملك مرتاض مفاهيم شعرية السرد في مدوناته؟
- ما هي أهم البنيات السردية التي تشكل مداخل إجرائية رئيسة لقراءة عبد الملك مرتاض؟
- وما هي خصوصية الكتابة عند عبد الملك مرتاض؟

وللإجابة عن كل هذه التساؤلات، كان لزاما علينا تسطير خطة والسير وفقها، فقمنا بتقسيم البحث إلى مقدمة مهدت للموضوع وبينت إشكالية البحث، ثمّ الفصل الأول كان معنونا بـ "الشعرية، الحدود والمنطلقات"، وفيه تم التطرق لحدود ومحددات الشعرية وشعرية السرد، من المعجم اللغوي والمعجم الاصطلاحي، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى الحديث عن وضع شعرية السرد في النقد الغربي، مع تزفيطان تود وروف(Tzvetan Todorov)،رومان جاكبسون (Roman Jakobson)، وجيرار جينت(Gérard Genette)،جون كوهن (Jean Cohen)، وبعدها قدمنا قراءة لشعرية السرد في النقد العربي المعاصر مع مجموعة من النقّاد...، أما الفصل الثاني التطبيقي فقد كان عنوانه " شعرية الزمن والأوصاف والتفاعل النصيّ في رواية مرايا متشظية"، وذلك من خلال البحث عن شعرية الزمن فيها وأهم التمفصلات السردية المشتغل عليها في هذه الرواية، والوقوف عند شعرية المكان وعلاقته ببلاغة الوصف، والكشف عن الأساليب السردية، وتحديد المتفاعلات النصيّة الخفية والجلية وأشكال التناص في الرواية، لننتقل في الفصل الثالث التطبيقي إلى البحث عن "شعرية التبئير في رواية وادي الظلام"، لنتحرى الخصائص الجمالية البارزة فيها مع ذكر كل رؤية وخصائص المنظور السردي المرتبط بها، وتوضيح علاقات الشخصية كمكون تبئيري له وجهة نظر ما، مع التطرق لبعض الأمور التطبيقية الأخرى التي يحتملها المتن الروائي، لنصل بعد ذلك إلى استخلاص أهم النتائج والتوصيات المتوصل إليها في نهاية البحث .

رأينا أنه من واجبنا شكر كل من كان له الفضل علينا في إتمام هذا العمل، وفي المقدمة كل الشكر والتقدير والامتنان للأستاذة الفاضلة ليندة خراب التي أشرفت على البحث، وحرصت على اكتماله من خلال دعمها النفسي والمعرفي، ويشهد الله أنها لم تبخل علينا مطلقا لها منا كل الاحترام والشكر والعرفان، جزاها الله عنا خير الجزاء، كما لا ننسى الأساتذة الكرام كل باسمه ومقامه العلمي، وأشكر لجنة المناقشة لكل جهودها المبذولة في سبيل القراءة الفاحصة، وتقويم وتصويب هذا البحث، وعمال المكتبة أحمد عروة المركزية و مكتبة الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، والقائمين على تسيير شؤوننا البيداغوجية، وإلى كل من قدّم يد العون لنا طيلة المسيرة البحثية ولو بالدعاء.

أخلصنا النية في هذا البحث لله عز وجل، فكانت هذه هي صورته النهائية بكل ما يحمله من عناصر، تقصينا فيه الأمانة العلمية، فإن كنا قد وفقنا فهو من الله تعالى وتوفيقه، وإن أخطأنا فهو منا ومن الشيطان، والحمد لله ربّ العالمين الذي به تتمّ الصالحات.

كريمة بن قاصير

مينارزازة يوم 05صفر1444هـ

الموافق لـ 09/01/ 2022م

الفصل الأول (مدخل نظري):

شعرية السرد الحدود والمنطلقات

أولا: مفهوم الشعرية:

1) لغة:

ورد لفظ الشعرية في المعجم العربي تحت مادة شَعَرَ، فلم يُهْمَل من طرف أصحاب تلك المعاجم والقواميس، فقد نجدهم حاولوا الإلمام بكل معانيه المختلفة وصيغه المتعددة، وقد أورده الجوهري (ت393هـ/1003م) في الصحاح بصيغ مختلفة فيقول: "وشَعَرْتُ بالشيء بالفتح أَشْعُرُ به شِعْرًا: فطنت له، ومنه قولهم: ليت شِعْري أي: ليتني علمت، قال سيبويه: أصله شِعْرَة، ولكنهم حذفوا الهاء كما حذفوها من قولهم: ذهب بعُذْرِها وهو أبو عذرها والشِّعْرُ واحد الأشعار، ويقال: ما رأيت قصيدة أَشْعَرَ جمعا منها والشاعر جمعه: الشعراءُ، على غير قياس، قال الأخفش الشاعر: صاحب شِعْر، وسمي شاعرًا لفطنته، وما كان شاعرًا ولقد شَعُرَ بالضم وهو يَشْعُرُ والمِشَاعِرُ: الذي يتعاطى قول الشِّعْر"[1].

وجاء عن ابن فارس (ت 395هـ-1004م) في المقاييس في معنى الشعريّة قوله: "والأصل قولهم شعرت بالشيء، إذ علمته وفطنت له، وليت شعري، أي ليتني علمت، قال قوم: أصله من الشعرة، كالدربة والفطنة، يقال: شَعَرَت شُعْرَةَ، قالوا: وسمي الشاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره، قالوا: والدليل على ذلك قول عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدّار بعد توهم[2]

يقول: إن الشعراء لم يغادروا شيئا إلا فطنوا له"[3]، ولم يبتعد صاحب التاج (الزبيدي ت 1205م) عن الفطنة كثيرا كمعنى للشعر فجاء في معجمه، "والشِّعْرُ بالكسر، وإنما أهمله لشهرته، هو كالعلم وزنا ومعنى، وقيل: هو العلم بدقائق الأمور، وقيل: هو الإدراك بالحواس"[4].

وقد تطور المعنى وزاد غنى مع ابن منظور الذي حاول استثمار كل مجهودات سابقيه ولم يخرج عنهم ، فنجده جمع أكبر قدر من الصيغ الواردة حول اللفظ، إذ نجد "شَعَرَ: شَعَرَ به، وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرا وشِعْرَة، ومشعورة وشعورا وشعورة وشعرى ومشعوراء، ومشعورا"[5]، ويضيف "والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية وقال الأزهري: الشِّعرُ القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعارٌ وقائله شاعر، لأنه يشعر ما لا يَشْعُرُ غيره، أي يعلم، وشعر الرجل يَشْعُرُ شِعْرًا وشعْرا وشَعُرَ، وقيل: شَعَرَ قال: الشِّعْر، وشَعُرَ أجاد الشِّعْرَ ورجل شاعر والجمع

[1] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، (1430هـ-2009م)، ص 201.

[2] عنترة بن شداد، الديوان، شرحه، حمدو طمّاس، دار المعرفة، ط2، 1425هـ. 2004م، بيروت، ص11

[3] أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تح، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، ص 194.

[4] محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، (1393هـ-1973م)، ج12، ص 178.

[5] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير، محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مج4، ص 2274.

شعراء"[1]، غير بعيد عن هذه المعاني اللغوية أورد الفيروز آبادي (ت 817هـ-1415م)، في محيطه "شَعَرَ: به كَنَصَرَ وكَرُمَ"[2]، شِعْرًا وشَعْرًا وشِعرةٌ مثلثة وشعرى وشعوا وشعورة ومشعورًا ومشعورة ومشعوراء: علم به وفطن له، وعقله، وليت شعري فلانا، وله وعنه ما صنع، أي ليتني شعر وأشعره الأمر، وبه: أعلمه، والشِّعْرُ: غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شِعْرا: قاله أو شعر: قاله وشَعُرَ: أجاده، وهو شاعر من شعراء والشاعر المفلق خنذيذٌ، ومن دونه شاعرٌ، ثم شويْعِرُ، ثم شُعْرُورٌ، ثم متشاعرٌ وشاعَرَهَ فشعَرَه كان أشعر منه، ويشعْرُ شاعرٌ جَيِّدٌ"[3].

نلحظ أن مجمل المعاجم القديمة لم تختلف حول مفهوم الشعر لغويا، حيث إنها كملت بعضها البعض إذ تتبع أصحابها تطور المعنى اللغوي، فبعد رصد مادة شعر في المعاجم العربية القديمة نحاول البحث عنها في المعاجم والقواميس المعاصرة المعتمدة وفيها يظهر مدى التقارب بين المعاني اللغوية القديمة والحديثة.

حضرت مادة شعر في المعجم الوجيز كالآتي: "شَعَرَ فلان – شِعْرًا اكتسب ملكة الشِّعر فأجاده"[4]، الشِّعْرُ: قول موزون مقفى قصدًا، يتألف من صور تحليلية، والشِّعْرُ المنثور: قول يجري على منهج الشعر دون الوزن"[5]، والمعنى نفسه تضمنه المعجم الوسيط فورد فيه "شعر: فلان – شعرًا، قال الشّعْرَ، ويقال: شعر له قال له شِعرًا وبه شُعُورا أحس به وعلم وفلانا غلبه في الشعر.

الشّعرُ: كلام موزون مقفى قصدًا وفي اصطلاح المنطقيين قول مؤلف من أمور تخيلية، يقصد به الترغيب أو التنفير كقولهم: "الخمر ياقوتة سيّالة والعسل قيء النحل"، والشعر المنثور: كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشعر في التخييل والتأثير دون الوزن، ويقال: ليت شعري ما صنعه فلان ليتني أعلم ما صنع (ج) أشعار"[6].

أمّا في أساس البلاغة "للزمخشري" جاء "ش ع ر " بمعنى... عظّم شعائر الله تعالى، وهي أعلام للحج من أعماله، ووقف بالمشعر الحرام... وما يُشعركم وما يُدريكم، وهو ذكي المشاعر وهي الحواس"[7].

---

[1] ابن منظور لسان العرب، ص 2275.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، (2007م-1428ه)، مج 2، ص 114.

[3] المرجع نفسه، ص 115.

[4] المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، سنة 1415هـ-1994م، مجمع اللغة العربية، مصر، ص 344.

[5] المرجع نفسه، ص 344.

[6] المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط4، (1425هـ-2004م)، ص 484.

[7] أبي القاسم جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، تحق: محمد باسل عيون السود، ج1، 1998، ص510.

تقاربت المعاني اللغوية للفظ الشعرية والتي جاءت في مادة شعر في المعاجم اللغوية العربية القديمة والحديثة، غير أن المعاجم الحديثة أضافت عليها بعض الاصطلاحات المتطورة للمفهوم ولم تخرج عن المعنى الذي أورده السابقون في معاجمهم. من مثل:(العلم، الفطنة، الشعور، الضوابط ...).

نخلص من كل ما سبق إلى أن الشعرية: "اسم مشتق من كلمة "شعر" جاء في المعاجم العربية تحت معنيين الأول مادي والثاني معنوي وهو ما يهمنا في هذا البحث، من دلالاته الثبات وقد أضيفت إليها اللاحقة "ية" لإضفاء الصفة العلمية تماما كما لو يقال: علم الشعر، وذلك جريانا على نحو الأسلوبية والألسنية، الأدبية"[1].

2) الشعرية اصطلاحا:

حضرت الشعرية كمصطلح أدبي في أغلب المعاجم والقواميس والموسوعات الأدبية الحديثة والمعاصرة، والتي اهتمت به سواء من جهة الترجمة أم التعريف، فكان للشعرية مجموعة من المصطلحات المرادفة لها، اختلفت من ناقد إلى آخر، ونحن سنحاول تقديم مفهوم اصطلاحي شامل للشعرية من خلال العودة إلى أبرز المعاجم الاصطلاحية التي اهتمت به، وتبناه أصحابها.

فنجد أصحاب القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان قد عرفوها على أنها "دراسة الفن الأدبي بوصفه خلقا كلاميا"[2]، هو ما دعا له أرسطو في كتابه فن الشعر، وفضل أصحاب هذا المعجم مصطلح الشعرية على نظيره –نظرية الأدب–لأن الشعرية "ليست أكثر ولا أقل نظرية من المقاربات الإدراكية الأخرى للأدب"[3]، فمن منظورهم الشعرية تتميز عن غيرها من المقاربات كونها تعتمد على "الفن الأدبي (الخلق الأدبي)"[4]، كموضوع لها وليس على الأدب كمرجعية، فعدوا بذلك الشعرية جزءا من علوم اللسان، كونها تعنى بدراسة الفن الأدبيّ باعتبارها من جهة اللفظ، والتركيز على الصيغ الداخلية والمكونات الثابتة للنصوص والاهتمام بالقواعد الخاصة بالجنس، ولذلك ظهرت مجموعة من الشعريات؛ شعرية الشعر، وشعرية السرد، وشعرية السينما، وشعرية اللوحة التشكيلية، وشعرية المسرح ، وشعرية الإيقاع، وتكون بذلك تخدم الشعر والمسرح والرواية والقصة باعتبارها أجناسا أدبية فنية مناسبة.

---

[1] رابح بوحوش، الشعريات والمناهج اللسانية، الموقف الأدبي، ع 414، أكتوبر 2005، دمشق، ص 35.

[2] أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايقر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2013، ص 176.

[3] المرجع نفسه، ص 177.

[4] المرجع نفسه، ص 177.

كما نجد أن للشعرية مدلولا آخرا باعتبارها "مجمل القواعد التي تساعد على كتابة نتاج شعري...وبالتالي الكتب التي توضع بتصرف الأدباء من مثل الشعرية لأرسطو..."[1]، ثم يضيف أصحاب هذا المعجم المدلول الآخر الذي مفاده أن الشعرية هي "كل نظرية عامة حول الشعر، وقد اتسع موضوع النظرية في أيامنا هذه ليشمل مجمل الأنواع أو بمعنى أدق الخاصية المجردة التي تجعل من نص ما نصا أدبيا"[2].

اتفق الباحثون في هذا المفهوم الاصطلاحي للشعرية على أنها موضوع نظرية الأدب، أما سعيد علوش فيعرف الشعرية تحت مسمى الشاعرية الذي أخذه عن تود وروف كمرادف لنظرية الأدب، والشاعرية "درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي الأدبية"[3]، ثم يستشهد بشعرية (ج. كوهن) الذي "يكتفي بتحديد المعنى التقليدي للشاعرية كعلم موضوعه الشعر"[4]، ولا يتوقف عند هذا الحد حيث يرى أن الشاعرية بمثابة "نظرية عامة للأعمال الأدبية"[5]، ويدعم تعريفاته للشاعرية بتعريف آخر للأدبية فيرى بأنها "طابع ما هو خالص في الأدب أي ما هو شاعري منذ بدايته"[6]، كما نجد أن مفهومه للأدبية قد توسع ليشمل النظرية السيميائية للأدب فيقول: "والمصطلح مقياس سيميائي يخص النصوص الأدبية وحدها"[7].واستخدمت الجمالية كمرادف آخر للشعرية، ويعتبرها صاحب موسوعة المصطلح النقدي عبد الواحد لؤلؤة أنها "خاصية لأعمال فعلية في الفن والأدب"[8]، حيث ترجم بعض المقالات النقدية التي اهتمت بالجمالية كمصطلح نقدي عرفت الشعرية أيضا باسم نظرية الأدب "ومصطلح يقصد به دراسة أصول الأدب وفنونه واستنباط أصوله الجمالية التي يتأسس عليها"[9]، والتي تسعى لرصد الظاهرة الأدبية تاريخيا لأجل استخلاص القواعد والمفاهيم، الأمر الذي يجعل المصطلح يتوافق مع مسمى آخر له وأكثر تخصصا وهو "علم الأدب" "تلك الدراسة الوصفية لمعاني الأثر الأدبي عن طريق الكشف عن النظام اللغوي الذي يحكم الأثر"[10]. وهذا ما ركز عليه محمد عناني في سرده وترجمته لنظرة الشكليين الروس للأدب، الذين اهتموا بـ "الوسائل الفنية وحيل الصنعة التي يختص بها الأدب"[11].

---

[1] يول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد محمود، دار أمجد، بيروت، لبنان، ط1، (1433هـ-2012م)، ص 667.

[2] المرجع نفسه، ص 667.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، (1405هـ-1985م)، ص 127.

[4] المرجع نفسه، ص 127.

[5] المرجع نفسه، ص 32.

[6] المرجع نفسه، ص 32.

[7] المرجع نفسه، ص 32.

[8] عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ج1، ص 270.

[9] سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، (1421هـ-2001م)، ص 193.

[10] المرجع نفسه، ص 120.

[11] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، القاهرة، ط3، 2003، ص 89.

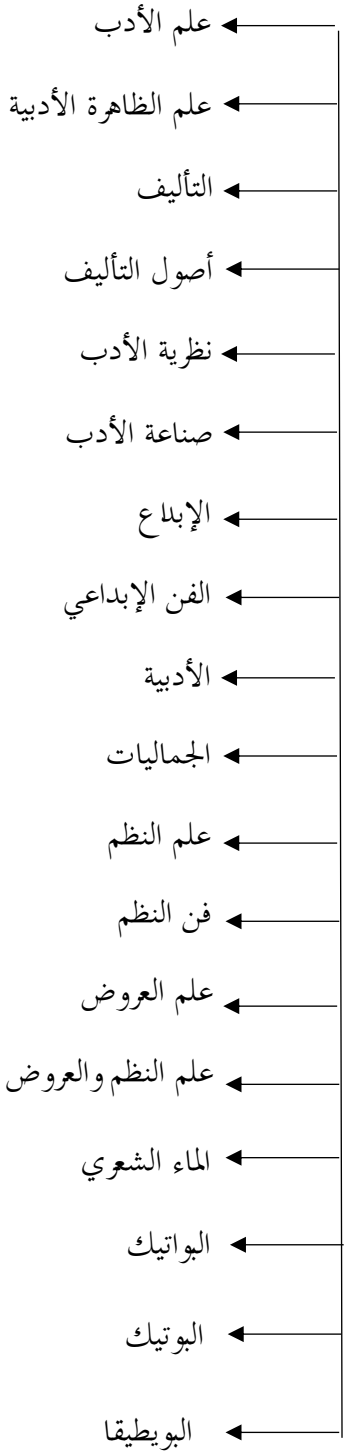
وهنا نجد جاكبسون صاحب هذه النظرية الأدبية التي مفادها أن الأدب لا يكون أدبا إلا إذا توافرت فيه تلك السمات والخصائص التي تجعل منه أدبا.

حاولنا التطرق لأهم التعريفات الاصطلاحية للشعرية، التي لاحظنا كيف تعددت مسمياتها ولم تختلف مفاهيمها رغم الاختلاف الحاصل على مستوى النقاد والمترجمين، وكخلاصة لكل ما قلناه نعرض أهم المصطلحات التي رادفة الشعرية، والتي رصدها صاحب كتاب "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" محاولا الإلمام بكل ما ينتمي للشعرية ويساويها في المفهوم مع اختلافات طفيفة ناتجة عن اختلاف الترجمة وهذه المصطلحات هي:

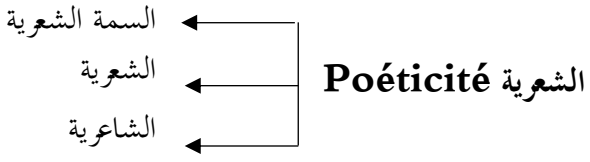
الشعرية Poétique ←

- الشعرية
- الشاعرية
- الشعريات
- الشعرانية
- الشعري
- الشاعري
- فن الشعر
- القول الشعري
- علم الشعر
- الدراسة اللغوية للشعر
- أدبية الشعر
- نظرية الشعر
- الإنشائية [1]

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1430هـ-2009م)، ص 282، 283، 284، 285.



وهناك ترجمة أخرى للشعرية:



حاول يوسف وغليسي تتبع تطور المصطلح وطريقة حضوره في كتب النقد الغربية والعربية، فأورد أهم المصطلحات والكتب النقدية الواردة فيه وأهم النقاد الذين تبنوه، مع ذكر مفهومه عند كل ناقد.

3) الشعرية في النقد الغربي:

إن الحديث عن الشعرية كمصطلح نقدي مكتمل معاصر، يتطلب منا الوقوف عند أهم النقاد الغرب الذين اهتموا به وكانوا مرجعا لكل باحث في مجال الشعريات السردية، والبحوث الأدبية والنقدية ومن أهم أولئك النقاد نجد: (رومان جاكبسون، تزفيتان تودوروف، جون كوهن، جيرار جينيت...)

والحديث هنا سيكون عن مفهوم الشعرية عند كل واحد منهم، مفهوما ورؤيا مع التطرق لأهم إسهاماته النقدية في مجال الشعرية السردية وموضوعها.

أ الشعرية عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson 1896-1982م)(شعرية الجماليّة):

عُدّ رومان جاكسبونRoman Jakobson رائدا للشعرية حيث مثل نقطة تحول في النقد الأدبي، وذلك منذ بداياته مع الشكلانية الروسية فكانت "الشعرية هي التي قادت ياكبسون إلى اللسانيات"[1]، التي نبهته إلى وظيفته الناقد التي لم تعر النص الأدبي الفردي أي أهميّة بل ركزت على أدبية الأدب وذلك من خلال دراسته التحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية.

وبدأ جاكبسون حديثه عن الشعرية بطرحه لمجموعة من التساؤلات أهمها ما الشعر؟ فكانت أولى قضاياه في كتابه "قضايا الشعرية" حيث نجده أشار إلى عدم ثبوت محتواه الذي يتغير بتغير الزمن[2]، ويعرف الشعرية على أنها: "ذلك الفرع الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة"[3]، واهتمت شعرية جاكبسون بالوظيفة الشعرية للغة وذلك "في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص"[4]، تشغل الوظيفة الشعرية جزءا مهما في النظام التواصلي الذي وضعه جاكبسون في مقالته "اللسانيات والشعرية"[5]، واختار أن يكون موضوع الشعرية ذلك الاختلاف الذي يفصل اللغة كفن مستقل عن باقي الفنون الأخرى فيقول: "إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟"[6].

---

[1] رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر. محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988، ص 06.

[2] أنظر رومان جاكبسون، ص 19.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

[4] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

[5] عثماني الميلود، الشعرية التوليدية، -مداخل نظرية-، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء المغرب، ط1، (1421هـ-2000م)، ص 16.

[6] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 36.

فتصل بذلك مكانة مرموقة في الدراسات الأدبية، ونجد أيضا "أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية وبذلك كانت الشعرية جزءا قارا في اللسانيات لا يمكن الاستغناء عنه، وترجم ذلك جاكبسون بالوظيفة الشعرية.

نلحظ على مقولات جاكبسون في الشعرية أن جاكبسون" نظر بشكل عام لكل أنواع الخطاب النوعي بتعبير تودوروف دون أن يهمل شعرية الخطاب العادي، كما جعل أيضا تجليات الشعرية في الخطاب النوعي لا تنحصر في الشعر فقط، وإنما تمتد فوق سطح كل الفنون المتعالية كالرسم والموسيقى، والمسرح..."[1]. ومنه وجد علم الأدب وجهته الصحيحة في عبارة جاكبسون الشهيرة "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[2]، وبذلك تكون الدراسة موجهة إلى أدبية الأدب، بوصفه لغة ويوضح جاكبسون هذا الطرح حيث رأى أن دراسة اللغة يجب أن تنوع في وظائفها، مركزا على الوظيفة الشعرية إلى جانب جملة من الوظائف الأخرى، فجعل مجموعة من العوامل تكون هذا الفعل التواصلي اللفظي ويوضح ذلك قائلا: "إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي بادئ ذي بدء سياقا تحيل عليه وهو ما ينعت بالمرجع باصطلاح غامض نسبيا، سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه وهو إما يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركا كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه، أو بعبارة أخرى بين المسنن ومفكك سنن الرسالة وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه[3]، والرسم الآتي يبين هذه العناصر وكيفية الفعل التواصلي اللساني مثلما يتصوره جاكبسون:

مرسل	.....	سياق رسالة اتصال سنن	.....	مرسل إليه

إن هذه العوامل المذكورة هي التي تعيد بناء الفعل التواصلي، فتكون الرسالة هي العنصر الأول في نظرية التواصل ويقصد بها جاكبسون ما قاله المتكلم "المرسل "وترتبط بالوظيفة الشعرية، أمّا المرسل فهو مؤلف الرسالة، يرسلها إلى المرسل إليه، وليس بالضرورة أن يكون شخصا، فقد نجده آلة أو غيرها، ويتلاءم هذا العنصر مع الوظيفة

[1] الطاهر بن حسين بن مزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1428هـ 2007م، بيروت ـ لبنان، ص56.

[2] المرجع انفسه، ص 24.

[3] الطاهر بن حسين بن مزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، ص 27.

التعبيرية. ويتلقى الرسالة المرسل إليه وتكون مهمته في الحدث اللغوي فهم الرسالة وتحليل رموزها وتفسيرها، وناسبته الوظيفة الإفهامية حسب رأي جاكبسون. ويحتاج المرسل إليه إلى قناة يمرر عن طريقها رسالته، من مهماتها إنشاء الاتصال والحفاظ عليه، ولذلك كانت الوظيفة الانتباهية الأمثل لقناة الاتصال. ومن العناصر الأخرى نجد الشفرة أو السّنن، والتي يقصد بها جاكبسون تلك العلامات المركبة والمرتبة التي يستخدمها المرسل في رسالته، ولفهم تلك العلامات يشترط وجود معجم مشترك بين المرسل والمرسل إليه، من أجل الوصول إلى معنى الرموز والإشارات الموجودة في الرسالة. ولا يكتمل الفعل التواصلي عند جاكبسون إلا بوجود السياق، وهو الظرف الذي قيلت فيه الرسالة، ولا يمكننا فهم مكونات الرسالة وتحليل رموزها وسننها إلا بالرجوع إل السياق الذي قيلت فيه.

نستنتج في الفعل التواصلي لكل عامل من هذه العوامل وظيفة لسانية ناتجة عنه، وضحها جاكبسون في كتابه "قضايا الشعرية" كالآتي:

مرجعية

انفعالية — شعرية — إفهامية

انتباهية

ميتا لسانية

يشير جاكبسون إلى أن الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى هي الوظيفة الشعرية، ولم يتركها مبهمة تحمل التأويلات والافتراضات بل عرفها قائلا: "الوظيفة الشعرية هي إسقاط مبدأ التوازي الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف"[1]، ويوضح ذلك أن "الشعرية تهتم بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة"[2]. كل هذا التفاعل والتعاون في إنتاج النص اللغوي، الذي يؤدي إلى خلق التواصل بين منتج النص ومتلقيه.

من كل ما سبق نستنتج أن الشعرية من وجهة نظر رومان جاكبسون هي فرع من اللسانيات، دورها معالجة الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، كما تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، لم تقتصر على الشعر فقط بل نجدها حتى في النثر، ونلخص نظرية جاكبسون في لشعرية في ثلاث نقاط متفق عليها في النقد:

1. الشعرية إحدى فروع اللسانيات.
2. تقوم الشعرية بمعالجة الوظيفة الشعرية وعلاقاتها بالوظائف الأخرى للغة، وتربطها بذلك علاقات مختلفة مع علوم اللغة المختلفة؛ (البنيوية، الأسلوبية، السيميائية...).

[1] عثماني الميلود، الشعرية التوليدية، ص 19.

[2] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

3. تركز الشعرية على الوظيفة الشعرية، في الشعر والنثر، وبالتالي تندرج ضمن العلوم التي تهتم بالخطاب المنطوق والمكتوب، والخطابات السياسية والفلسفية. ومنه فالشعرية تهتم أيضا بفنون الكلام الأخرى التي ترتبط بالأدب.

ب الشعرية عند تزفيتان تودوروف(Tzvetan Todorov) (1939–2017م)(شعرية الخطاب):

يأتي تودوروف في طليعة المهتمين بالشعرية، تنظيرا وتطبيقا وانطلق في تعريفه لهذا المصطلح من صورة عامة إذ يقول: "علينا لكي نفهم الشعرية، أن ننطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما، عن الدراسات الأدبية، وليس من الضروري مع ذلك، أن نصف التيارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن نذكر بالمواقف المتخذة بشأن عدة اختيارات أساسية"[1]. فهي عنده تشمل الشعر والنثر، المجتمعين برابط الأدبية.

الشعرية حسب تودوروف هي: "مقاربة الأدب"[2]، من خلال معرفة القوانين العامة التي تنظم إنتاج كل عمل أدبي ذاته، ويشترط أن تختلف هذه المقاربة في العلوم الأخرى مثل علم النفس وعلم الاجتماع فتكون بذلك الشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه.

إذن الشعرية عند تودوروف تساوي "الأدبية"[3]، حيث إنه لا يعد "العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[4]، ويوضح تودوروف هذا في كتابه الأدب والدلالة قائلا: "موضوع الشعرية هو هذا الخطاب الذي يحدد ويقتطع وينظم موضوعه الواضح، أما الأدب فهو مجرد مرحلة وسيطة"[5].

اهتم تودوروف بالشعرية اهتماما بالغا، ونلمس ذلك من خلال حرصه كل الحرص على دراسة المصطلح لفظا ومعنا، فمن حيث اللفظ، فسر استعماله للفظ الشعرية مستعينا بحجج تاريخية استقاها من رأي أستاذه فاليري، الذي نفى أن الشعرية لفظ يطلق على النص الإبداعي الشعري فقط، "بل قد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"[6].

---

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 20.

[2] ثابت الآلوسي: شعرية النص، دار كنوز المعرفة، عمان –الأردن، ط1، (1437هـ–2016م)، ص 09.

[3] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23.

[4] المرجع نفسه، ص 21.

[5] تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد كديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب–سوريا–، ط1، 1996، ص 07.

[6] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 24.

فارتكزت شعريته على مجموعة من المبادئ التي اعتمدها في استنباط شعرية النصوص الأدبية، إذ نجده يدعو إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل من الأدب، أو العمل الأدبي، فنجده حصر مجال الشعرية في اتجاهين الأول هو "الذي يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحد ولنسمه من الآن فصاعدا التأويل"[1]، والذي يطلق عليه أيضا أسماء التفسير، التعليق، أو شرح نص أو قراءة أو تحليلا، وكل هذه التسميات "يجمع بينها النظر إلى العمل أو نطاق ما هو كامن فيه، ومن ثمة إخلاص الذات لموضوعها أو الفناء في الآخر"[2]، فكل تفسير للنص قراءة، والإضافة التي يزيدها القارئ إلى النص، وحذف ما لا يرغب فيه "إن الناقد يقول شيئا آخر لا يقوله العمل المدروس عندها تنضاف الكتابة إلى القراءة المجردة، حتى وإن ادعى قول الشيء نفسه"[3].

تكمن فاعلية القراءة التأويلية من خلال ربطها بين موقفين نقديين آخرين ولهما صلة وثيقة بالنص الذي نقرأه، ذلك يؤدي إلى تنوع القراءات "أما الوصف فيعني به تودوروف الأسلوبية أي تطبيق أدوات البنيوية على النصوص الأدبية"[4]، فالشعرية إذن تبحث في العمل عن بنيته التي تفسر وظيفته المحلية إلى بنية أخرى كبرى تكون شاملة وهي بنيته الأدبية، هذا عن الموقف الأول.

أما الموقف الثاني فتمثل في "الإطار العام للعلم"[5]، وهو الموقف الذي يمكننا من التمييز بين تنويعات مختلفة، تبدو لنا بعيدة في أول الأمر، ويمثل تودوروف بالدراسات النفسية والاجتماعية، التي لم تتخل عن طابع الاستقلالية عن العمل الأدبي، فيكون "هدف الدراسة عندئذ هو نقل العمل إلى الميدان الذي يعتبر أساسيا، أي أنه عملية فك الرموز وترجمة لها، فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما وغاية الدراسة هو الوصول إلى هذا الشيء"[6].

وبذلك تكون الشعرية حسب هذا الموقف معنية بالخصائص الأدبية لأي عمل، ودعا تودوروف في شعريته إلى "البحث عن مجمل اللآلئ الجمالية، والمتمثلة في الأدبية إلى تأسيس نظرية ضمنية للأدب"[7].

---

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 20.

[2] جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 221.

[3] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 21.

[4] جابر عصفور، نظريات معاصرة، ص 36.

[5] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 22.

[6] المرجع نفسه، ص 22.

[7] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، دمشق، ط1، 2008، ص 37.

وذلك من خلال تحليل النصوص واستنباط شفراتها ومكنوناتها الأدبية، ولا تقتصر الشعرية عنده على ما هو موجود بل تجاوزت ذلك إلى ما يمكن مجيئه، وهي دعوة من تودوروف إلى ما يسمى بالأدب "المحتمل والمفترض"[1]، ولم يقف تودوروف عند هذا الحد بل انتقل إلى مخرج آخر تحت مسمى "شعرية التلقي"[2].

نلحظ مما سبق أن الشعرية، عند تودوروف جاءت لتؤكد أن موضوعها ليس خطاب الشعرية بل هو خطاب الأدب، وأعطى لها مجالا أوسع فهي تندرج عنده ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات، أي ما يكتب عن الفلسفة والسياسة، والدين والمنطوق اليومي، والسينما والمسرح...

ولخص تودوروف شعريته من خلال أعماله مع أزوالديكرو[3] بأنها:

- نظرية داخلية للأدب.
- اختيارات الأديب/ المؤلف للإمكانيات الأدبية من الموضوعات والإنشاء، والأسلوب وغيرها.
- الشفرات المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما.

ت الشعرية عند جون كوهن: (شعرية الانزياح) (Jean Cohen) (1919-1964):

يعد جون كوهن من الذين توسعوا في مفهوم الشعرية، فنجده بنى شعريته على الانزياح، وربط نظريته بمحور واحد وهو الفرق بين الشعر والنثر، وذلك من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات، وعرف جون كوهن الشعرية على أنها: "علم موضوعه الشعر"[4]، وخص بالكلام لفظ الشعر الذي كان حسب رأيه واضح المعنى في العصر الكلاسيكي لا غموض فيه إذ عنى جنسا أدبيا هو "القصيدة"[5]، عكس العصر الحاضر الذي تطور فيه المعنى وتوسع وذلك مع الرومانتيكية ويحلل كلامه قائلا: "بدأ المصطلح يتحول من السبب إلى الفعل من الموضوع إلى الذات هكذا أصبحت كلمة الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة، ومن هنا أصبح شائعا أن نتحدث عن المشاعر أو الانفعالات الشعرية"[6].

تطور مصطلح الشعر فأصبح يطلق على كل موضوع يُعالج بطريقة فنية مثيرا في القارئ بعض المشاعر، فحسب كوهن الفنية التي تحدد شعرية النص في دراسته هي الوزن والقافية، والإسناد اللغوي المخصوص، النظم

---

[1] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

[3] تزفتان تودوروف، الشعرية، ص02.

[4] جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر-اللغة العليا، تر. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000، ص 29.

[5] جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر-اللغة العليا، ص 29.

[6] المرجع نفسه، ص 29.

والاستعارة وغيرها، فالشعرية عنده هي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب، وتكون لغته شعرية وظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح، إذ أن الشاعر يختلف عن الآخرين فلا يتحدث كما يتحدثون، ولغته غير عادية، وذلك لأن الشيء غير العادي في لغته هو الذي يمنحها أسلوبا يسمى الشعرية وهي حدود الأسلوب لهذا النوع الذي يفرض وجود لغة شعرية مهمته البحث عن الخصائص المكونة لها.

ويشير كوهن إلى أن موضوع شعريته هو "قصيدة الشعر"[1]، وذلك في اللغة الفرنسية، وركز على جانبيها الصوتي والمعنوي ونهج في ذلك نهجا وهو الجمال العلمي، ويوضح العلمي بقوله: "نحن نعني بكلمة علمي فقط الاهتمام بأن يعتمد التحليل إلى أبعد حد ممكن على ملاحظات واقعية"[2]، ويأخذ من العلم منهجه لا غاياته فيلتزم في بحثه الدقة العلمية التي تقوم على الإحصاء مبتعدا عن النموذجية فتكون شعريته بذلك علمية.

يعتمد كوهن منهج الجمال الفلسفي وذلك للمقارنة بين الشعر والنثر، لأن الغاية من الدراسة الشعرية يمكن أن تُصاغ في عبارات بسيطة؛ "معرفة الأسس الموضوعية التي يعتمد عليها تصنيف نص ما في هذا القسم وذاك؟ هل هناك خصائص توجد في كل ما يدخل تحت الشعر؟ ولا توجد في كل ما يدخل تحت النثر؟ وإذا كان السرد بالإيجاب فما تلك الخصائص؟"[3].

وللإجابة عن هذه الطروحات حسب نظرية كوهن يجب تحديد علمية أي دراسة شعرية، وقد حاول كوهن "رولان بارت ، تزفتان تودوروف" أن يقارن بين القصيدة والنثر، ذلك لأن النثر حسبه هو المستوى اللغوي السائد الذي يمكن اتخاذ المستوى العادي منه، فنجعل بذلك الشعر "مجاوزة Ecart"، وهو المصطلح نفسه الذي اختاره "شارل برينو Ch.bruneau" فاليري عند حديثهم عن الأسلوب"[4]، الذي يعتبره كوهن مجاوزة فيقول: "الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا في قوالب مستهلكة"[5] ويشترط كوهن توفر العلمية في المجاوزات التي رسمها شارل بالي Charles Bally في أسلوبيته وسمّاها " رسم الحدود"[6]، ونجده يعد الأسلوب فرديا، لكل كاتب طريقته الخاصة به في الكتابة، واعتبر كوهن المجاوزة أسلوبا يستخدمه الأدب لأنه يحمل قيماً جمالية، محتفظاً بقيمته العلمية المؤكدة.

---

[1] جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر–اللغة العليا، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص34.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

[4] جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر–اللغة العليا، ص 35.

[5] المرجع نفسه، ص 35.

[6] المرجع نفسه، ص35.

وبعد مقارنته بين الشعر والنثر كقضية مهمة، واجه صعوبة "أن الشعرية تنشرح عناصرها من خلال لغة نثرية فالنثر لغة تقعيديّة موضوعها الشعر"[1]، وذلك لأن الشعرية تفتقر لجوهر موضوعها، فنجدها تعلن تذليل الشعر للنثر وذلك عندما نتحدث عن الأول بتقنيات الثاني.

عقد كوهن مقارنة أخرى في خضم حديثه عن الشعرية بين الشكل والجوهر، أي بين الحقيقة اللغوية والشيء والمعنى اللغوي العام، فالشيء ليس شعريا، وفي الوقت ذاته لا يعني أنه نثري بل محايد لهما معا، وإن اللغة هي التي تجعله ينتمي إلى أحدهما؛ لأنها تحيلنا إلى الأشياء بعيدا عن موسيقاها الخاصة، ذلك لأن الأشياء ليست شاعرية، واللغة هي ناقل لهذه الشعرية من القوة إلى الفعل شعرية كوهين هي أسلوبية تقوم على منطق الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي والدلالي.

ث الشعرية عند جيرار جينيت (Gérard Genette) (1930م–2018):

يعد جينيت من أهم رواد الاتجاه البويطيقي الجديد الذي طوره وحدثه إضافة إلى تودوروف ورولان بارت، وجاءت شعريته متدرجة، حيث بدأت كممارسة نقدية تطورت إلى شعرية السرد البنيوية، ثم الشعرية الجمالية، تجسدت شعريته من خلال دراساته النقدية المختلفة التي بث فيها أفكاره وأراءه النقدية اللامتناهية حول شعريته وخاصة السردية منها.

يقصد جينيت بالشعرية "نظرية عامة للأشكال الأدبية"[2]، واستمد هذا الرأي من شعرية أرسطو حيث يؤكد على أنه أول من اجتهد في تجسيد الشعرية في النقد الغربي فيقول: "ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحدا قابلا للإحاطة بكامل الحقل الأدبي"[3]، وهذا يدل على شيء واحد مفاده أن شعرية جيرار جينت أعادت الحياة لشعرية أرسطو ولكن بطريقة جديدة.

سعت شعرية جينت "للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصا وليس أثرا أدبيا"[4]، في هذا المفهوم نرى أنه اختلف عن سابقيه، إذ أن النص عنده ينوء بالمعاني الكامنة.

وارتكزت شعريته في موضوعها على التساؤل عن طبيعة وسلامة معاييرنا الصريحة والضمنية للأدبية"[5]، فكان بهذا جامع النص هو موضوع شعريته وليس النص "أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص

[1] جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر–اللغة العليا، ص 46.
[2] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، ط2، ص 05.
[3] المرجع نفسه، ص 05.
[4] المرجع نفسه، ص 02.
[5] المرجع نفسه، ص 09.

على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات، وصيغ التعبير والأجناس الأدبية"[1]، وتميزت شعريته بخاصيتها البنيوية وخاصة في كتبه التي خصصها للمتعاليات النصية Trantextualité وهي:

جامع النص Architexte (1979) ثم أطراس Palimpsestes إلى عتبات seuils (1988)، اعتنى جينت في هذه الكتب بالبحث عن القوانين العامة للنصوص، من خلال العلاقات الظاهرة والخفية بينها دون الخروج عن حدودها.

واختصارا لما سبق ذكره لقد ظل جينت يتقلب في إنزال الشعرية في الموضع المناسب لها، حتى انتهى به المطاف عند ما يعرف بالمتعالي النصي، فكانت المتعاليات النصية عنده ذلك الإطار الذي تجلت من خلاله الشعرية، وبسطت نفوذها من خلاله، في حين كانت رهينة تصنيف أجناسي ضيق لفترة من الزمن ليست بقصيرة.

4) الشعرية عند النقاد العرب:

أحدث مصطلح الشعرية ثورة نقدية وأدبية، في الأوساط الغربية منذ أن طرحه جاكبسون بقوة في بدايات القرن العشرين، أما في الوسط الأدبي العربي فكان وصوله متأخرا عن الغرب، وكان الفضل في ذلك لنقاد كبار حيث اهتموا به وترجموه وحاولوا التطبيق على نصوص عربية سردية وشعرية، ومن هؤلاء النقاد، (عبد الملك مرتاض، صلاح فضل، عبد الله الغدامي، عبد السلام المسدي، كمال أبوديب، محمد بنيس، عزالدين إسماعيل، حسن ناظم...) وبالرغم من وصوله متأخرا إلى النقد العربي بهيئته الجديدة تحت مسمى الشعرية غير إنه وجد من النقاد العرب من حاول نسبه إلى التراث النقدي العربي ونفى المصطلح الجديد معللا ذلك بوجود صيغ عربية قديمة تساويه في المعنى مثل: (الديباجة، الماء الشعري، حسن النظم...)، في حين دافع بعض النقاد أمثال عبد الملك مرتاض، عن المصطلح العربي وقالوا إنّه دخيل على النقد العربي، وفي خضم هذا الصراع وجد طرف ثالث حاول الجمع بين الرأيين، وبقي الصراع قائما حول هذا المصطلح فكانت النتيجة تعدد الترجمات لمصطلح واحد، وتعصب كل طرف لترجمته واعتبارها الأصح، وبحديثنا عن الشعرية في النقد العربي كمصطلح نقدي، سنحاول أن نعرض أهم الترجمات التي حدثت على مستواه، والبداية تكون من حسن ناظم الذي خصص كتابه "مفاهيم الشعرية "للحديث عن المصطلح من كل جوانبه ورصد أهم الترجمات له والتي لخصناها في الجدول الآتي:

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص 05.

المصطلح	الناقد المترجم	الدراسة المضمنة لهذه الترجمة
Poetics = الشاعرية	– سعيد علوش – عبد الله الغدامي	–في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى الشعرية.
Poetics = الإنشائية	– حسين بكار – عبد السلام المسدي، وله ترجمة أخرى تحت مسمى الشعرية. – فهد عكام – الطيب البكوش – حسين الغزي + حمادي صمود	–في مقدمة كتاب البنية القصصية في رسالة الغفران –في كتابه الأسلوب والأسلوبية –في ترجمته لكتاب جان لوي كابانس (النقد الأدبي والعلوم الانسانية) – في ترجمته لكتاب جورج مونان، مفاتيح الألسنية. –في كتاب التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس
Poetics = بويطيقا	–خلدون الشمعة	– في كتابه "الشمس والعنقاء" وهذا هو التعريب القديم الذي وضعه بشر بن متى في ترجمته لكتاب أرسطو"[1]
Poetics = بويتيك	– حسين الواد	– في ترجمته لمقدمة كتاب نورثروب فراي "تشريح النقد"
Poetics = فن الشعر	–يوئيل يوسف عزيز – علية عزت عياد	–في ترجمته لدراسة إدوارد ستاكيفينج "فن الشعر البنيوي وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث"

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، دار المركز الثقافي، ط1، 1994، الدار البيضاء، المغرب، ص15.

Poetics = فن النظم	– فالح صدام الإمارة – عبد الجبار محمد علي	–في كتاب أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب. رومان جاكبسون
Poetics = الفن الإبداعي	–جميل نصيف التكريتي – محمد خير البقاعي	–في ترجمته كتاب ميخائيل باختين "شعرية ديستويفسكي" –في ترجمته لمقال رولان بارت نظرية النص
Poetics = الشعرية	–محمد الولي ومحمد العمري – شكري المبخوت ورجاء بن سلامة – كاظم جهاد – عبد السلام المسدي – سامي سويدان – أحمد مطلوب	–في ترجمتهما لكتاب جون كوهن "بنية اللغة الشعرية" –في ترجمتهما كتاب تودوروف "الشعرية" – في بعض مقالاته(المصطلح النقدي وآليات صيغته مجلة علامات في النقد 1993.) – في ترجمته لكتاب تودوروف "نقد النقد" – في بحثه الشعرية.

يختم حسن ناظم عملية الإحصاء التي قام بها لترجمات مصطلح الشعرية برأي شخصي قائلا: "فإني أرى لفظة (الشعرية) مقابلا مناسبا بـ Poetics"[1]، متفاديا بالجدل والنقاش حول المصطلح مبررا رأيه بأن "لفظ الشعرية قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد"[2]، والملاحظ على عمل حسن ناظم أن كل المصطلحات التي استعرضها تقابل اللفظ الفرنسي (Poetics).

وغير بعيد عن هذا خصص الناقد صلاح فضل لدراسة مصطلح الشعرية "مساحة كبيرة من كتاباته فقد تناوله وتداوله ووظفه بشكل موسع حيث أنه [إنه] خصص له كتابا أسماه بأساليب الشعرية المعاصرة وتناوله كثيرا في كتابه (شفرات النص)"[3]، وقد سلك فضل مسلك جاكبسون في كل ما يتعلق بالشعرية فنجده يعرفها بقوله:

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] عبد الرشيد هميسي، مصطلح الشعرية (الأدبية) بين عبد الملك مرتاض وصلاح فضل، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 14، ج1 و2، 15 جوان 2018، ص 226.

"المعرفة المستقصية للمبادئ العامة للشعر بالمفهوم الواسع لكلمة شعر الذي يجعلها مرادفة للأدب أيضا"[1]. من خلال تعريفه يؤكد فضل على أن الشعرية والأدبية شيء واحد على الرغم من أنه تفرد من غيره بلفظة" (Poéticité) وليس (Poétique) كمصطلح ترتب على طبيعة التحولات في نظرية اللغة من ناحية، وعلى تظافر الأفكار الجمالية المنبثقة الخاصة بالمذاهب الأدبية والمناهج البحثية من جهة أخرى"[2].

ويقرر صلاح فضل أن الغموض ضرورة لابد منها في تحديد مفهوم الشعرية "أن الوضوح ضرر على الشعرية"[3]، وجعل فضل للشعرية خمس درجات متراكبة هي: "درجة الإيقاع، درجة النحوية، الكثافة التشتت، التجريد"[4]، ولم يكتف فضل في إبراز شعريته بهذا القدر من الآراء إذ نجده في موقف آخر يظهر اعتماد الشعرية على عنصر "الاقتصاد"[5]، وقصد به وجوب تكثيف وتركيز اللغة في أي عمل أدبي، وهو هنا يتقاطع مع البلاغة العربية إذ أن الاقتصاد يوازي الإيجاز الذي أورده فضل بصيغة أخرى فقط، كما استخدم فضل إلى جانب مصطلح الشاعرية مصطلح الشعرية في مواضع عدة "وبالضبط في كتابه إنتاج الدلالة، فقد استعمل الشاعرية عدد ما استعمل الشعرية تقريبا، وتخلى في كتاباته النقدية المتأخرة عن مصطلح الشاعرية وركن إلى الشعرية"[6]، شعرية صلاح فضل إذن اقتصرت على المصطلح الانجليزي Poetics، الذي تقابله الشعرية والأدبية والشاعرية.

أما عبد الله الغدامي فقد كان له رأيه هو كذلك حول مصطلح الشعرية في مواقع عدة من كتبه النقدية وعلى رأسها "الخطيئة والتكفير"، فنجده حاول تبني المفاهيم والمصطلحات الغربية، في الثقافة العربية بتحويلها وتغييرها وتطويرها لتتلاءم مع الصياغة العربية، إذ ترجم المصطلح Poetics إلى الشاعرية أو الإنشائية أو البويطيقا، أما مصطلح الشعرية حسب رأيه فهو "مصطلح يعنى به" انتهاك القوانين العادية ما ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو موقفا منه، إلا أنها نفسها عالم آخر وربما بديل عن هذا العالم"[7]، ركز الغدامي في شعريته على مصطلح الشاعرية محاولا أن يجعل منه مصطلحا جامعا وشاملا قابلا "للتمدد، يرفعه عن احتمالات الملابسة مع سواه"[8]، وحسب قوله هذا الشاعرية أوسع من الشاعرية وذلك لأن قولنا شعرية "قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النفس، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 62.

[2] حياة لصحف، المجلس الأعلى للغة العربية، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، منشورات المجلس، 2013، ص 70.

[3] صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط2، 1996، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، ص 253.

[4] صلاح فصل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998، ص 236.

[5] المرجع نفسه، ص 314.

[6] عبد الرشيد هميسي، مصطلح الشعرية (الأدبية بين عبد الملك مرتاض وصلاح فضل)، ص 229.

[7] المجلس الأعلى للغة العربية، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، ص 73.

[8] عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 21.

الشعر ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن"[1]، نرى أن النّاقد حكم للشاعرية كمصطلح جامع يصف "اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي، ويشمل فيما يشمل مصطلحي (الأدبية) والأسلوبية"[2]، فالشاعرية إذا هي "أعلى مستويات الجمال التعبيري في اللغة"[3]، الشاعرية كمصطلح غدامي يحتاج إلى قارئ يفجر ما يكمن تحت طيات أي نص أدبي فقام شعريته على أساس الانفتاح والتلقي، وذلك من خلال التساؤل والحرية والتمرد ونبذ العادة، فجاء حديثه عن الشاعرية مرتبطا بحديثه عن الحداثة، وأنها مشروع طموح يستعمل في تسميتها مصطلح "لغة اللغة"[4]، وكان بمثابة العطاء الجمالي الذي يعني عند عبد الله الغدامي "نظرية البيان"[5].

وعن شعرية الانفتاح أيضا، تكلم الناقد محمد بنيس الذي عمل كل جهده من أجل وضع قواعد لشعريته من أهم مرتكزاتها الانفتاح والتطور والتجاوز والتغيير، وهذه المرتكزات تساعد على تحقيق ما أسماه محمد بنيس بالإبدال، فينتج بذلك شعرية حداثية تقوم على الاختلاف والتمايز أو التغاير، والحيز المكاني والزماني فيها مرفوض، اللغة في هذه الشعرية مبنية على منطق التعدد في الممارسات النصية بل هي لغة التكاثر في الدلالة، والإيقاع المضمن فيها قائم على أساس التغيّر.

ومن النقاد العرب الذين اهتموا أيضا بمصطلح الشعرية نجد كمال أبو ديب الذي ركز في شعريته على البنيوية كمنهج نقدي بنى عليه أفكاره حول الشعرية التي ارتكزت على العلائقية والكلية ومفهوم القول، والشعرية عنده هي "خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنه في الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[6]، ويدعم تعريفه للشعرية فيعدها وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر، فكانت هذه الأخيرة مثيرة شعريته البنيوية اللسانية، حيث ركز في شعريته على توضيح مدى علاقة اللغة الشعرية واللاشعرية في النصوص المدروسة، وأن الشعرية في النص تفيض من شبكة العلاقات التي تشكل على عدة محاور من جهة وبين المحاور المتعددة من جهة أخرى.

---

[1] عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] عبد الله الغدامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط1، د.ن، ط1، 1412هـ-1991، ص 85.

[4] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 262.

[5] المرجع نفسه، ص 87.

[6] أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 14.

نلحظ من خلال عرضنا لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب، باختلاف مشاربهم الثقافية، وبالرغم من المد الهائل للمصطلحات النقدية سواء المترجمة منها أم المعربة، والمترادفات، فلا يمكن إنقاص نقادنا حقهم وإظهار اجتهاداتهم التي لم يبخلوا علينا بها، في كل الأقطار العربية، ويكفيهم فخرا أنهم يبسطون لنا المفاهيم، ويساهمون تنظيرا وتطبيقا.

5) علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى:

لقيت الشعرية رواجا واسعا في الساحة الأدبية والنقدية، بالموازاة مع حقول ومناهج أدبية أخرى، فكونت معها علاقات مختلفة سواء على مستوى الجذور أم المنهج، ومن أكثر المجالات التي تلاقت معها الشعرية (البنيوية، واللسانيات والأسلوبية) لذلك ظهرت مصطلحات مختلفة تدل على التلاقح بين هذه العلوم فنجد: شعرية بنيوية، وأسلوبية شعرية، ، ورغم وجود علاقة بين الشعرية وبقية العلوم الأخرى التي لا ينفيها النقد حاول النقاد في مجال الشعرية أن يوضحوا هذه العلاقات مبينين أهم أوجه التشابه، ونقاط الاختلاف، هذا ما سنحاول عرضه من خلال هذا العنصر.

أ. علاقة الشعرية بالأسلوبية:

يسمى القدامى العلاقة القائمة بين الشعرية والأسلوبية بـ"الحدث الانحرافي الساحر"[1]، وهو تلك الأدبية التي تتضمن تركيب النص الداخلي، فحسب الغدامي الأدبية "تجاري الأسلوبية" وتتأسس الأخيرة على الاختيار فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة"[2]، فكل منهما تبحث عن سبب اختيار كلام عن غيره، في النص الأدبي "وتتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معا في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح Poétique"[3]، ونظرا للعلاقة الوطيدة بين الشعرية والأسلوبية يقول خليل الموسى "الانزياح هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر، ووظيفته خلق الإيحاء"[4]، ومن أهم الروابط بينهما أيضا ما أشار إليه الهادي الجطلاوي عندما تحدث عن موضوع الأسلوبية باعتباره "النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني، أما منهجها في النفاذ إلى أسلوب النص فهو منهج لغوي يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه وعلى العلاقة الرابطة بين هيكله اللغوي ووظيفته الشعرية"[5].

---

[1] جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982، ص 220.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 38.

[3] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 18.

[4] خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، ط1، دمشق، 1991، ص 100.

[5] الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ط1، الدار البيضاء، منشورات عيون، 1992، ص 20.

ويؤكد هذه العلاقة البارزة علي كاظم في دراسته لشعرية المجاز في البلاغة العربية مبينا أن "للأسلوبية علاقة بالشعرية، بحيث تشمل هذه الأخيرة (الأسلوبية) بوصفها مجالا من مجالاتها البارزة"[1]، لاحظنا أن كل واحدة منهما تعتمد على الأخرى، فكلاهما يعتمد على الأسلوب في فهم الخطاب، وذلك يؤكد امتداد جذور الأسلوبية إلى الشعرية.

الملاحظ أن الأسلوبية أقرب للسانيات منها إلى الشعريات حسب ما ذهب إليه عبد السلام المسدي مؤكدا رأي ميشال أريفي "Michel Arrivé" الذي يقول: "الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائف مستقاة من اللسانيات"[2].

ب. علاقة الشعرية باللسانيات:

تربط اللسانيات والشعرية علاقة وطيدة، باعتبار اللسانيات الشرارة الأولى في الدرس اللغوي في بداية القرن العشرين مع فردينان دي سوسير (F.de Saussure) ولم يبق الدرس اللساني مقتصرا على اللغة فقط، إذ أنه يشمل العلوم التي بينها تعامل حتمي وذلك لأن: "الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية"[3]، ويكمل حسن ناظم مقارنة بين الشعرية واللسانيات مستخلصا أهم الروابط الجامعة بينهما فنجده يشير إلى عدة نقاط أولها:

"إن اللسانيات هي المغير الأساسي لوجهات النظر المتبلورة في الشعرية، وكذلك أشار إلى أن اللسانيات ذات منهج علمي في تحليل الظواهر كافة اللغوية منها وغير اللغوية"[4]، مدعما رأيه برأي جون كوهن J.Cohen الذي ينص على شرط علمية الشعرية، بأن تعتمد على مبدأ اللسانيات الذي أصبحت به علما، وهو مبدأ "المحايثة"[5]، أي تفسير اللغة باللغة.

ومن النقاد الذين ركزوا على وصف هذه العلاقة نجد رومان جاكبسون والذي يقول مبينا ذلك: "لقد طلب مني بغية اختتام أعمال هذه الندوة، أن أقدم نظرة إجمالية عن العلاقات بين الشعريات واللسانيات، إن موضوع الشعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ (...) إن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبيانات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات

[1] علي كاظم، شعرية المجاز في البلاغة العربية، مجلة جذور، ج15، 8 سبتمبر 2003، جدة، ص 246.
[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 48.
[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 66.
[4] ينظر، حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 69.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 69.

اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات"[1]، يرى جاكبسون في شرحه لهذه العلاقة بعدم ضرورة الفصل بينهما وذلك لما لهما من الأهمية مجتمعين، و "أن الدراسات الأدبية برفقة الشعرية في الرتبة الأولى تدور تماما كما تدور اللسانيات حول مجموعة من المشاكل: مشاكل تزامنية ومشاكل تعاقبية[2]، مفاد قوله إن الفصل بينهما لا شيء يبرره، سوى أن يحصر الشعرية في اللسانيات حصرا مفرطا على حد تعبيره، وتؤكد يمنى العيد كلام جاكبسون بقولها: "لم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية، ليس لأن الشعر نص مادته اللغة، بل لأن ما قدمته العلوم اللسانية الحديثة من مفاهيم تخص اللغة ترك أثره العميق والمباشر أحيانا على مفهوم الشعر"[3]، ورغم كل هذه العلائق بينهما، فإنّ "الشعرية تختلف عن علم اللغة فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشعرية هو الخطاب"[4]، أما عثماني الميلود فقد تحدث عن الفرق بينهما في حديث موسع في دراسته للشعرية التوليدية، إذ يرى بأن "اللسانيات تصف وتفسر بعامة، ما تصفه وتفسره الشعرية بخاصة"[5]، ويدعم ذلك بقوله: "اهتمام اللسانيات والشعرية، كما بينا يجعل العلاقة بينهما لا نفعية ذلك أن الشعرية تأخذ من اللسانيات خلاصتها لكي يجعل منها مجرد بيانات أولية في مجال تحليل النصوص، وإن اللسانيات قد تتوسع لتشمل النصوص إلا أنّها لن تدرسها إلا من زاوية طابعها اللغوي البحت، ولهذا السبب لا يمكن للسانيات أن تحتل الشعرية لأن لوائح كشوفاتها وعناصرها لا يمكنها أن تتضمن تلك الخاصة بالنظريات الأدبية"[6]، فالناقد هنا يحاول التمييز بين الحقلين ويفرق بينهما.

أما جون كوهن فهو يحدد الفرق بينهما من خلال الاختلاف الظاهر بقوله: "الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة"[7].

ج. علاقة الشعرية بالبنيوية:

يعد تودوروف من أهم النقاد الذين ركزوا على علاقة الشعرية بالبنيوية في دراسته الموسومة بالشعرية، إذ نجده يفتح الحديث عن العلاقة بطرح سؤال صريح وهو "ما علاقة البنيوية بالشعرية؟"[8]، ويجيب عن السؤال معتبرا أنّ "كل شعرية هي بنيوية"[9]، ثم يربط بين اللسانيات والشعرية من خلال علميتهما المبنية على البنيوية، ثم يحدد في

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 24.

[2] المرجع نفسه، ص 26.

[3] يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 24.

[4] وليد محمود خالص، الدرس النقدي القديم بين النظرية والمصطلح، الوراق، للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 190.

[5] عثماني الميلود، الشعرية التوليدية، ص 93.

[6] عثماني الميلود، الشعرية التوليدية، ص 93.

[7] جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 40.

[8] تود وروف، تزفتان، الشعرية، ص 27.

[9] جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة المصرية للكتاب، ص 223.

موضع آخر الشعرية تحديدا بنيويا إذ "لا يمكن للشعرية إلا أن تكون بنيوية وإن كل الشعريات تظل بنيوية حاصل موضوعها ليس حاصل جمع الظواهر التجريبية (الأعمال الأدبية) وإنما البنية المجردة نفسها وهي الأدب فضلا عن أن محاولة تقديم أي وجهة نظر علمية في أي مجال كانت دائما وبالفعل بنيوية"[1]، وتتضح العلاقة بينهما في النقد العربي عند الناقد كمال أبوديب من خلال العلائقية كإحدى مرتكزات البنيوية، والتي تختص بها أيضا الشعرية كونها "خصيصة علائقية أي أنها تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا..."[2]، ويدافع عن فكرته العلائقية محيلا على رأي "يوري لوتمان" الذي يدخل عمله ضمن مفهومه للشعرية بما أنها خصيصة علائقية[3].

من خلال هذه الإشارات إلى علاقات الشعرية بالعلوم الأخرى، نلحظ أن لكل علم منها فضل على الشعرية، وذلك من خلال نموها وتطورها، معتمدة على تقنيات هذه العلوم المواتية لمنهجها وكخير مثال على تداخل هذه العلوم فيما بينها ما قاله الناقد عبد السلام المسدي واصفا هذه العلاقات قائلا: "إذا كانت لسانيات "سوسير" قد أنجبت أسلوبية Stylistiqueش. بالي Charles Pally فإن اللسانيات نفسها ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبا معا شعرية جاكبسون، وإنشائية تودوروف"[4].فلم يقصر المسدي في استخلاص العلاقات وتأثير العلوم بالشعرية وتأثيرها فيهم، من خلال مقولته السابقة.

ثانيا: مفهوم السرد

1) لغة:

للسرد معان كثيرة نلمسها في المعاجم اللغوية القديمة والمعاصرة، إذ احتوت هذه الأخيرة على اللفظ وأعطته أهمية ورصدت كل معانيه اللغوية مثل ما ورد عند صاحب اللسان، وغيره من اللغويين، ونبدأ الحديث من استخراج اللفظة في القرآن الكريم إذ قال الله تعالى: ﴿أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ ۖ وَاعْمَلُوا صَالِحًا ۖ إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾[5]

وورد أيضا أن السرد: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم

[1] ينظر، في الشعرية، ص 125.
[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 125.
[3] ينظر، في الشعرية، ص 14.
[4] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 43.
[5] سورة سبأ، الآية 11.

يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حدر منه"[1]، أما في المعجم الوسيط فقد جاءت اللفظة تحت الجذر "سَرَدَ" والذي خصه بالحديث فقال: "سَرَد الحديث: أتى به على ولاء جيد السياق"[2].

الملاحظ على اللفظ أنه عنى أينما حلّ معنى واحد رغم الاختلاف حوله وهو طريقة سرد الحديث بطريقة متتابعة يشترط فيها إجادة السياق.

2) اصطلاحا:

أخذ مصطلح السرد أولوية كبيرة في الدراسات النقدية والأدبية منذ القدم، إذ نجد النقاد العرب والغرب (...) أرخوا له في كتبهم النقدية، فعرف بذلك جملة من التغييرات الآلية.

اشتق السرد "Narrative" من الفعل يسرد "Narrate" وإن القص[3]" Narration"، هو "نشاط واسع الانتشار جدا، ولذلك فإن السرد وثيق الصلة جدا مع فعل الكلام السردي وهو وثيق الصلة كذلك بشكل الراوي"[4] ويستعمل تودوروف(Tzvetan Todorov) مصطلح السرد (Narration) بمعنى الحكاية وللسرد "وظيفة تبادل كبرى موزعة بين مانح ومستفيد"[5]ينقل فيها المرسل رسالة ذات مضمون قصصي إلى مرسل إليه.

رغم التباين في المسميات يبق السرد هو اللفظ الشائع والأكثر تداولا وأنه ذلك السرد الذي "يعرض لنا قصة، وأن تلك القصة هي تتابع أحداث تستلزم شخصيات، لذا فإن السرد هو وسيلة اتصال تعرض تتابع أحداث تسببت فيها أو جربتها الشخصيات"[6]، يتوفر في التعريف عنصري التتابع، والشخصيات المسببة للحدث المسرود، ولم يختلف عن المعنى اللغوي كثيرا.

ومن النقاد الذين ركزوا على السرد كعلم قائم بذاته، وكان له الحصاد الأوفر من الدراسات السردية، الناقد سعيد يقطين فيورد تعريفا شاملا كاملا للمصطلح، مدعما قوله برأي رولان بارت أحد أعمدة السرد في النقد الغربي، فيعرف سعيد يقطين السرد بقوله: "السرد فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[7]، اهتم سعيد يقطين بالسرد بمختلف أشكاله ولم يفرق بين سرد أدبي

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 7، ط1، ص 165.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ-2004م، جمهورية مصر العربية، ص 426.

[3] مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر. باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012، ص 13.

[4] مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، ص 14.

[5] تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص26.

[6] يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر. أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى، دمشق، ص12.

[7] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 19.

وغيره، معتبرا اللغة هي الأساس بنوعيها الشفاهية والكتابية، التي تعتمد الصور الثابتة أو المتحركة متبنيا رأي لوتمان القائل: "والسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والبانطوميم، واللوحة المرسومة ...وفي النقش على الزجاج، والسينما ... وفي المحادثة"[1]، يحضر السرد في كل نشاطات حياتنا اليومية وفي كل الأزمنة وكل الأمكنة، وجد بوجود البشرية، وبالرجوع للتاريخ لا نجد هناك شعبا لم يعرف السرد.

ونختم الحديث عن مصطلح السرد في القاموس النقدي، ورأي النقاد المتشعب والمتجدد بتعريف آخر للسرد لحميد لحميداني الذي يرى أنّ: "السرد هو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له"[2]، التعريف مركزٌ يحدد أهمية الطريقة والصورة النهائية التي يعرض ها مضمون القصة.

للسرد أشكال وأنواع يتمظهر بها، تقليدية ومعاصرة، احتل بها مكانة ليست بالهينة في مجال النقد والأدب، وهو ما سنوضحه في العنصر الموالي.

3) أنواع السرد:

يحضر السرد في هيئات مختلفة فمنها السرد المتداخل، والسرد المتقدم والسرد اللاحق وأنواع أخرى أوردها صاحب قاموس السرديات كالآتي:

أ. السرد اللاحق (Posterior narration):

وهو السرد الذي "يتبع المواقف والأحداث المروية زمنيا ويعد هذا النوع من السرد أحد خصائص السرد الكلاسيكي، أو التقليدي"[3]، ويعرف أيضا باسم السرد التابع، وهو النوع الشائع الذي حافظت عليه السرديات في كتابة القصة في جميع الأماكن التي أنتجت مثل هذا السرد، والذي تكمن وظيفته في "تزويدنا بالبعد الحكائي لأن الأشكال الأخرى تنحو لهذا البعد"[4].

---

[1] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، طرائق تحليل السرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمرين عبد الحميد عقار، ص9.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، الدار البيضاء، ص 45.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر. السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 122.

[4] محمد عبيد الله، السرد العربي، ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011، ص 328.

ب. السرد المتقدم: (anterior narration):

"وهو السرد الذي يتقدم الأحداث والمواقف زمنيا كما في السرد الاستطلاعي (الاستشرافي أو التنبؤي) (Prédictive narrative)"[1]، ومن مميزات هذا النوع أنه غالبا ما يأتي بصيغة المستقبل، وهو النوع النادر في تاريخ الأدب والنقد، ويدخل تحت هذا النوع قصص "الخيال العلمي"[2]، وهو زمن استباقي يسرد أحداثا لم تقع بعد.

ج. السرد الآني (المتزامن) Simulataneurs narrative:

وهو السرد الذي يحدث (افتراضا) في نفس زمن الأحداث والمواقف المروية"[3]، ويصاغ هذا السرد بصيغة الحاضر، ويكون معاصرا الزمن الحكاية المسرودة أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تكونان في وقت واحد.

د. السرد المقحم (المتداخل: (intercaleted narratination)

وهو السرد المتوقع: "زمنيا بين مرحلتين من مراحل الأحداث المرورية ويعد أحد خصائص السرد الرسائلي"[4]، وهذا الشكل من أكثر الأشكال السردية تعقيدا، "لأنه ينبثق من أطراف عديدة"[5]، ويكون وسيطا بين السرد والعقدة، وتكون تلك الرسالة وسيلة تأثير في المرسل إليه.

تختلف التعريفات، والأنواع وتبقى الوظيفة واحدة، وهذا دليل على أهمية هذا العلم، ومن المصطلحات التي دلت على انفتاح السردية وتقدمها نجد ما يسمى بشعرية السرد أو السردية.

كما أورد "جيرار جينت G.Genette" تصنيفات، لأنواع الحكي باعتبارها نظاما سرديا شاملا:

- الحكي بمعنى الملفوظ السردي: وهو الخطاب الشفوي أو الخطي الذي يتعهد أن يخبر حدثا، أو سلسلة من الأحداث.
- الحكي بمعنى تتابع الأحداث (واقعية أو خيالية).
- الحكي بمعنى الحدث الكلامي أو الفعل السردي.[6]

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 122.

[2] محمد عبيد الله، السرد العربي، ص 331.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 122.

[4] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص122.

[5] محمد عبيد الله، السرد العربي، ص 333.

[6] ينظر تود وروف، الشعرية، ص 58.

واعتمد جينت أيضا المقولات الثلاث لتودوروف، التي حددها كالآتي:

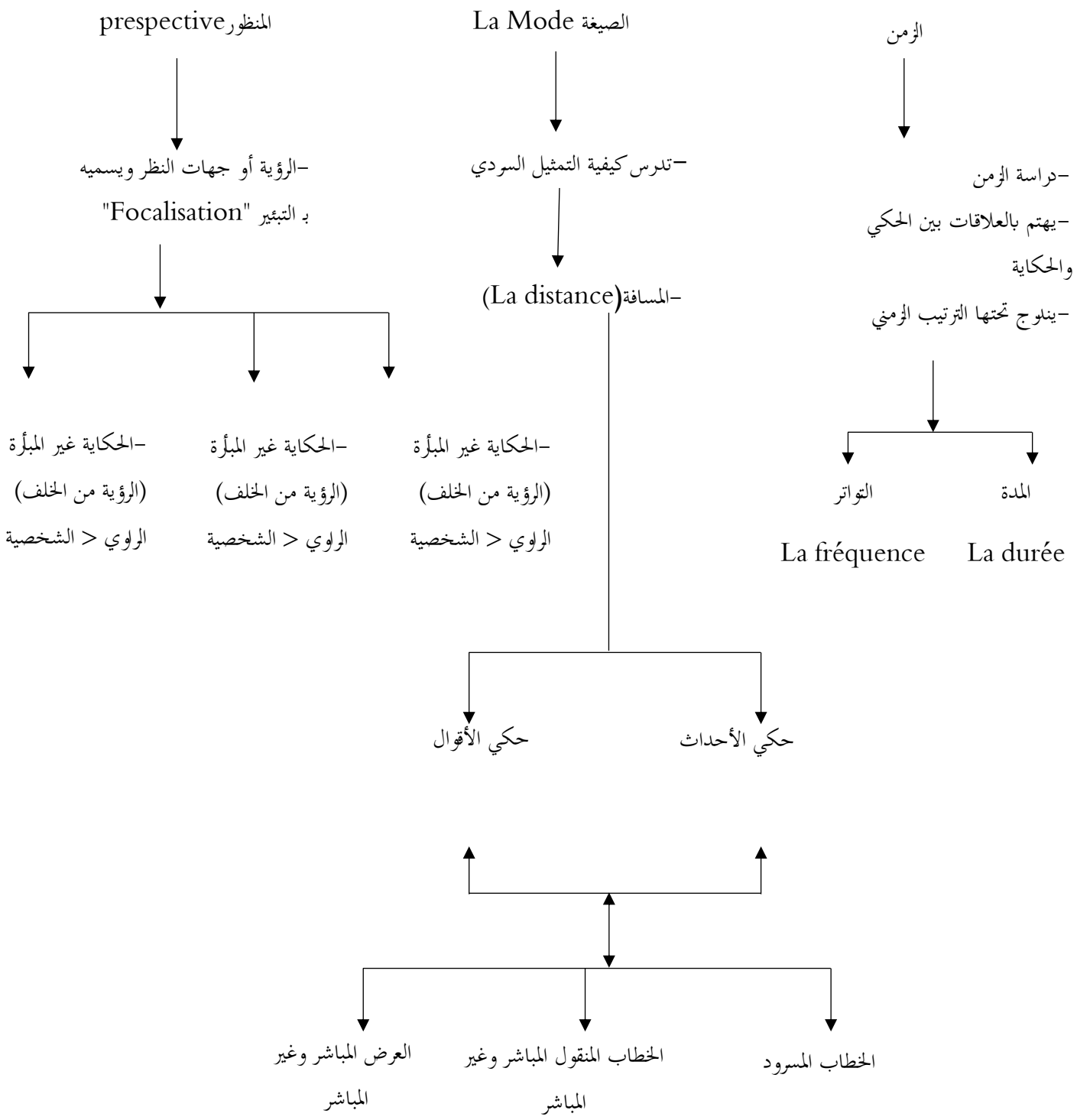
1- الزمن.

2- الصيغة "La mode"

3- المنظور "Prespective"[1]

ونلخص الحديث حول هذه المقولات بالمخطط كالآتي:

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص 177.



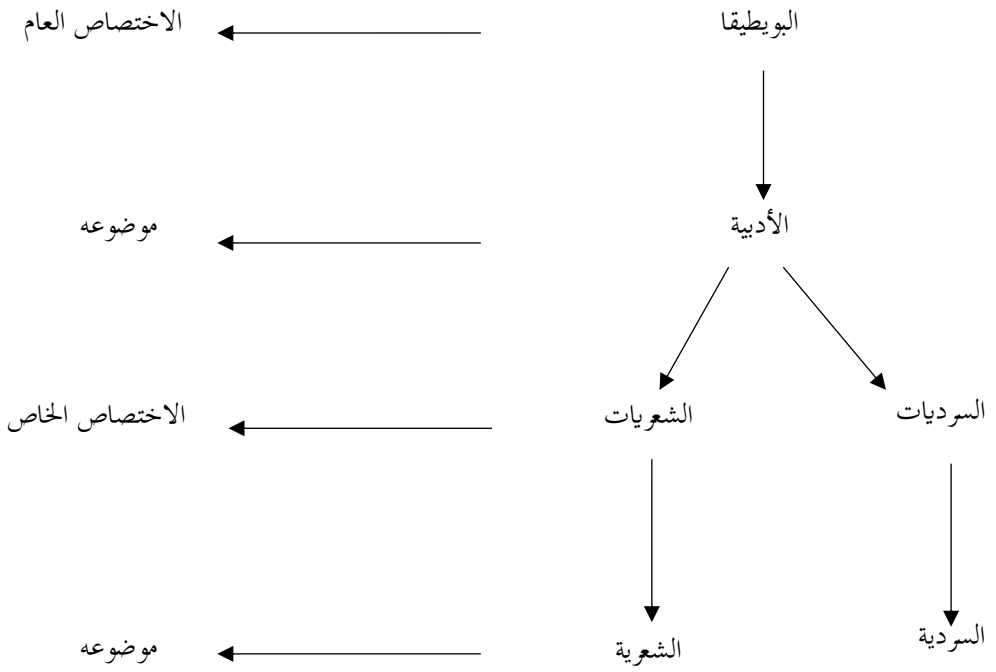
الدارس لعلم السرد وحده يدرك مدى أهميته في استنطاق النصوص واستخراج العناصر الجمالية الموظفة فيها، وتختلف طريقة كل ناقد عن الآخر، فمنهم من يركز على الزمن ومنهم من يدرس أساليب السرد، ومنهم من يهتم بالراوي.

ثالثا: شعرية السرد:

1) مفهومها:

تعرف بالسرديات، أو بأنها علم فرعي لعلم أشمل هو الشعريات وتسمى أيضا، سرديات الخطاب، أو السرديات البنيوية، والتي تتلخص في مصطلح Narratologie، وتسلط الضوء على العمل السردي، باعتباره خطاباً يسهل عليهم التطبيق عليه.

تختص السرديات كعلم "بالسرد" ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعنى بـ "أدبية" الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن "بالشعريات" التي تبحث في "شعرية" الخطاب الشعري"[1]، وغالبا ما تنسب "شعرية السرد" إلى تودوروف الذي أسسها، في كتابه "الأدب والدلالة" 1967، وشعرية النثر 1971، ويوضح سعيد يقطين العلاقة بين اليويطيقا والاختصاص العام.



ويعلق على المخطط قائلا: "إن كلا من الاختصاصيين يراكم تجاربه الخاصة بناء على المبادئ التي يستند فيها إلى البويطيقا، ويحقق له شبه استقلاله في التطور، ليأتي له في المحصلة النهائية تطوير العلم الأصل، والمساهمة في إثرائه وإغنائه"،[كما] نلحظ تخصص الشعرية السردية في السرد، والخطاب الأدبي، وتنهج في ذلك اتجاهين:

[1] سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 19.

أولهما اتجاه "تحليل الحكاية" أي تحليل الأحداث –الحقيقة أو المتخيلة–المسرودة ويتمحور حول دراسة الحوافز Motifsوالموضوعات Thèmesوالوظائف Fonction.

"وثانيهما اتجاه "تحليل الحكي" الذي يروم كيفيات تجسيد الحكاية، من خلال ثلاثة مقولات شهيرة:

1- مقولة الزمن Temps.

2- مقولة الصيغة Mode.

3- مقولة الصوت Voix.

الواضح أن الاتجاه الثاني هو الاتجاه الذي اختارته الشعرية السردية العربية، ويتجلى ذلك في دراسات الناقد سعيد يقطين في "تحليل الخطاب الروائي"[1]، التي ضمنها المقولات الثلاث، إضافة لدراسة الناقدة سيزا قاسم "بناء الرواية"[2]، وتختص بمقولتي الزمن والصيغة، وعوضت مقولة الصوت بمقولة المكان.

وكثيرا ما يلتبس مصطلح شعرية السرد، بالعلاقة بين الشعر والسرد وكيف يكتب السرد بالشعر، وهذا ما شرحه عبد الملك مرتاض عند حديثه عن شعرية النثر في كتابه "شعرية النثر في الجزائر على عهد الرستميين" وحاول استخراج العلاقات ومكامن الشعري فيها، ويركز على: "الألفاظ الشعرية الرقيقة وشحنها بأجمل المعاني التي لم تنك فيها من قبل، كالتوسع في الاستعمال النسجي بالانزياح بالكلام نحو منحرفات أسلوبية لم يعهدها في سوالف أمره"[3]، فالشعري حسب رأيه هو ما نجده في النص النثري من وهج شعري.

حاول مرتاض الوقوف عند الشعري من خلال النص السردي، واختصره في الانزياح اللغوي من خلال تحميل النص النثري ألفاظ شعرية ذات معنى منحرف وإيقاع منتظم غير معتاد في النثر.

أوقف مرتاض معنى الشعرية على الشعر، إلا أن المعنى الأصح عند الشعريين الجدد يختلف عن طرح مرتاض؛ فالشعرية عندهم هي تقص لعمود السرد (القوانين، وأسلوب الكاتب).

وبعد هذه النظرة الشاملة لشعرية السرد، نستنتج أن هذا المصطلح يرتبط بمسميات أخرى منها: علم السرد Narratology وهو مصطلح مشتق من سرد Narrativeوعلم (Logy)، ويرجع الفضل في تحديد هذا المصطلح إلى السردي تزفيتان تودوروف عام 1969[4]، أين اقترح التسمية لعلم كان يوجد وقتها هو علم الحكي

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989).

[2] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984).

[3] عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، ص 104.

[4] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2008، ج1، ص 08.

Science du récit[1]، وبالتالي عرفت شعرية السرد على أنها "المبحث الذي يدرس طبيعة النصوص السردية وشكلها ووظيفتها بغض النظر عن الوسائط التي تقدم من خلالها"[2]، ومن أكثر الأهداف المرجوة من السردية كعلم هي "السعي إلى وصف خصائص الكفاءة السردية من خلال تحليل مكونات النص السردي وبيان خصائصه"[3]، الملاحظ على سردية تودوروف هو تركيزه على الهدف المرجو من التطبيق على أي نص سردي، والوقوف على خصائصه الجمالية.

نجد من الترجمات المقابلة للمصطلحين Narratologyو Narrative[4] باللغة الفرنسية Narratology وتعني: السردية، السردانية، علم السرديات، المسردية، علم السرد القصصي، فن السرد، السرديولوجيا، دراسة الرواية، النظرية السردية، التحليل السردي، علم النص، علم الرواية، أما لفظ Narrative فيقابله: السردانية، الساردية، المسردية،(سرديات، سردية)كمقابل للثنائية الغربية: (Narrative/Narratology)[5]

2) اتجاهات شعرية السرد:

نتج عن الاهتمام بالخطاب السردي ظهور اتجاهين بارزين في السردية:

أ. **السردية اللسانية:** وهو التيار الذي اهتم "بالمظاهر اللغوية الراوي بالمروي"[6]، ويمثل هذا التيار رولان بارت وتزفيتان تودوروف، وجيرار جينت.

ب. **السردية الدلالية:** وهو التيار المسؤول عن "مضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها، وإنما بالمنطق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال"[7]، ويمثله غريماس (A.Griemas)،بروب (Vladimir. Propp)، وكلود بريمون (Claude Brement)...

ظهر تيار ثالث حاول التوفيق بين التيارين السابقين، وترأسه كل من : سيمور جاثمان(Seymour Chatman) ،وجيرالد برنس(*Gerald Prince*) ، حيث سعى كل منهما إلى "الإفادة من معطيات السردية في تياريها: الدلالي واللساني، والعمل على دراسة الخطاب السردي، بصورته الكلية"[8]، وانقسم اهتمام كل منهما، حيث نجد

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 08.

[2] مرسل فالح العجمي، السرديات، مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية، مكتبة آفاق الكويت، ط1، 2011، ص 13.

[3] أسامة محمد البحيري، مقارنات في السرد العربي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 65.

[4] يوسف وغليسي، السرديات والشعريات، ص 20.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص 20-30.

[6] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 09.

[7] المرجع نفسه، ص 09.

[8] المرجع نفسه، ص 09.

برنس يتجه إلى "مفهوم التلقي الداخلي في البنية السردية"[1]، وركز بحثه على مكونات المروي، أما جاتمان فذهب إلى "البنية السردية عامة، فدرس السرد باعتباره وسيلة لإنتاج الأفعال السردية، وبحث في تلك الأفعال بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشخصيات التي تنطوي على معنى، وعدّ السرد نوعا من وسائل التعبير في حين عد المروي محتوى ذلك التعبير"[2]، ونظر إليهما كمظهرين متلازمين، باعتبارهما مكونات الخطاب السردي.

ونخلص إلى أن شعرية السرد أو علم السرد، أو السرديات كما سبق الذكر علم قائم بذاته، حاول فيه النقاد تطوير الآليات الفنية، واستنتاج تقنيات جديدة مع مرور الوقت، بغية تحسين، وتطوير، طرق تحليل النصوص السردية، واستخراج مكامن الجمالية فيها، والدليل على نجاعة هذه الآليات أن منهج جيرار جينت ما يزال قبلة كل باحث.

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 09.

[2] المرجع نفسه، ص 09.

الفصل الثاني:

شعرية الزمن والأوصاف والتفاعل النصي في رواية مرايا متشظية

يعد الزمن عنصرا مهما في بناء الخطاب الروائي، والذي يعتمد عليه الكاتب في تسلسل أحداث روايته التخيلية، كما يرتبط الزمن بباقي العناصر الأخرى، وهو يشكل واحدا من المفاهيم التي تتكون من مجموعة من التقنيات السردية المساعدة في تطوير ودفع عجلة السرد. لإنماء الحكاية وكذا تعطيلها لأغراض فنية. ومن هذه التقنيات نجد: المشهد، والوصف، والحذف، والخلاصة...وللزمن وظائف عدة في البنية الروائية من خلال علاقاته بالعناصر الأخرى. والتي سنحاول اكتشافها من خلال النص المدروس في هذا البحث" مرايا متشظية".

أولا: شعرية الزمن في رواية مرايا متشظية:

يعرف النقّاد الزمن " هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرت بنا النوى؛ بل حيثما نكون؛ وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها. فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه."[1]من خلال هذا الاستهلال يتضح لنا أن مصطلح الزمن فلسفي. ويفتح الخوض فيه متاهات نحن في غنى عنها هنا؛ على حدّ قول القديس "أوغسطين": "فما هو الزمن الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع"[2]لذلك وجب علينا التركيز على مصطلح الزمن في السرد باعتباره ركنا مهما في بنية العمل السردي. وعندما نخوض في مفهوم الزمن نجد أن للزمن مفهوم متعدد يشمل مختلف المجالات المعرفية؛ الفلسفية، والدينية، والاجتماعية، والمفهوم النفسي والفزيائي...ونركز في حديثنا على المفهوم الأدبي للزمن فقط وكيف وظفه عبد الملك مرتاض في روايته" مرايا متشظية" بمختلف أوصافه.

لقد أقام جيرار جينيت منهجية حقيقية لزمن القص من خلال تحليله لنتاج بروست "زمن الحكاية هذا زمن كاذب محسوب بفضاء صفحات زمن القراءة يواجه زمن الحكاية بمقتضى الترتيب الاسترجاعات والاستباقات والديمومة ضبط السرعات حيث نجد المداورة السردية الوصفية والتواتر من العلاقة الوحيدة للأحداث إلى التكرار اللامحدود، من جهته يعلن الصوت السردي بالزمانية الشفاهية عن علاقة سابقة، تالية أو لاحقة: وهكذا يتواجه زمن السرد إذن مع زمن الحكاية زمن الفعل المختلف عن الزمن المعيش "[3]. وقسم الزمن إلى ثلاث مستويات "الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية...والصلات بين المدة المتغيّرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصيّة والمدة الكاذبة...صلات التواتر، العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية"[4]" فالأول هو النظام وفيه لا يتطابق ترتيب الأحداث في زمن السرد وزمن الحكاية بسبب تعددية الأبعاد

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية_ بحث في تقنية السرد_، دار الغرب، وهران، ص259.

[2]هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد زروق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، 1972، ص12.

[3] يول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية تر. محمد حمود، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، ط1، 1433هـ 2012، ص 759.

[4] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص46، 47.

في زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد، في حين أن زمن السرد يملك بعدا واحدا هو بعد الكتابة. والقسم الثاني كان (المدَّة) ويعني السرعة التي يستغرقها النص على مستوى السرد والحكي فقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر. أما الثالث فقد كان (التوتر) الذي يركز على علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، وجعل للتكرار مجموعة من التكرارات فالحكاية مهما كان نوعها يمكن لها أن "تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"[1]، تمكننا هذه التقسيمات من استنتاج قدرة التكرار على إنشاء علاقات متعددة بين القصة والحكي، وكان نهجه شكلانيا يقر فيه بأثر الزمن في الأحداث وفق طريقتين: "فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي"[2].وأكدت سيزا أحمد قاسم هذه المستويات في دراستها التي عُدَّت اللبنة الأولى في الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية العربية، إذ طبقت منهج جينت في دراسة عناصر البنية في السرد حيث" ازداد الاهتمام بعنصر الزمن في فن القص بعامة وفي الرواية بخاصة؟ على أنه من عناصر البنية في الرواية"[3]وذلك من خلال دراسته الرائدة في المجال المعنونة " البحث عن الزمن الضائع لبروست".

سنحاول فيما يأتي أن نكشف عن مظاهر الزمن الكبرى، في إحدى المتون الروائية الجزائرية. وذلك وفق مفارقات زمنية متنوعة، من خلال التركيز على آليات التسريع والإبطاء والتوازن، وخاصة ونحن بصدد دراسة نص أسطوري ومن المعروف أن الأسطورة "تتعامل مع الزمن وفق منظور يغوص في عوالم سحرية تحكمها قوانين خاصة والفعل فيها يخضع لعلية خاصة قد تكون بعيدة كل البعد عن علية الواقع المعيش، فالزمن الماضي هو أكثر الأزمنة التصاقا بالأسطورة"[4]، كونها تروي أحداثا من المفترض أنها وقعت في الزمن الماضي، ومنذ وقت بعيد.

1) آليات تسريع الزمن في الرواية:

تحتوي الرواية كغيرها من الروايات على عنصر الزمن فتفنن الروائي في تسطيره مضيفا عليه مسحة من الغرابة والعجائبية التي زادته شعرية وتفرداً، فلجأ إلى تسريعه معتمدا على مجموعة من التقنيات والآليات التي سنحاول الحديث عنها في هذا العنصر.

---

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص129.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء _ الزمن _ الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي،1990، ص107.

[3] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص27.

[4] مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2004، ص49.

1. الحذف: الثغرة (Ellipse)

الحذف تلك الفترة القصيرة أو الطويلة من السرد، بعدم ذكر ما جرى فيه من أحداث، ويعده غريماس من أقصى تقنيات تسريع السرد وذلك كونها" علاقة بين وحدة من البنية العميقة وأخرى من البنية السطحية غير ظاهرة"[1]. واشترط غريماس في الحذف ألا يضعف قدرة القارئ على فهم القول ومعرفته انطلاقا من الوحدات المحذوفة. ويكون "زمن السرد في الحذف أصغر بصورة لا نهائية من زمن الحكاية"[2]، رمز له جيرار جينت بـ **"زح=0، زق=ن. إذن: زح<زق"**[3]والحذف" قفز على مراحل زمنية متصلة بالقصة، سواء طالت هذه المرحلة أو قصرت، وهذه الفترة قد يصرح بها السارد في صيغ زمنية "[4]ويطلق عليه حميد لحمداني مصطلح القطع إذ يلجأ إليه الكتاب ويكتفون" عادة بالقول مثلا: " مرت سنتان" أو "انقضى زمن طويل..."[5]ويظهر الحذف في صور متعددة:

- **الحذف المعلن:**

يتواجد هذا الحذف في النصوص السردية، ويتميز بعدم ظهوره في النص رغم حدوثه، فيأتي" بإعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواء جاء ذلك في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره"[6]، فاسحاً المجال أمام القارئ لتعيين الفجوات الحاصلة في النص. ويظهر في رواية "مرايا متشظية" صريحا إذ يقول الراوي" **ظلوا على ذلك آلاف القرون**"[7]وفي موضع آخر" **أن بناءه تم في قرن واحد ممّا يعدون"**[8]، ويواصل التصريح بالزمن المحذوف على طول أحداث الرواية" **وتعرفون المصائب التي نكابدها ...ظلت مشتعلة بيننا. إلى ليلتنا هذه"**[9]صرَّح الشيخ راوي الرواية بمدة الزمن المحذوف، ليختصر أحداث كثيرة حدثت في تلك الفترة ملفتا الانتباه لأحداث أهم. ويتبادر إلى ذهن القارئ أن تلك الأحداث المذكورة هي الأهم عكس المحذوفة. فلم يهتم الشيخ بتفاصيل البناء ولكن الأهم هو الحديث عن القصر. والأحداث التي حدثت بعد ذلك.

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص74.

[2]المرجع نفسه، ص 74.

[3]جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص109.

[4]جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر. صياح الجهيم، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1997، ص256.

[5]حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ط1، 1991، ص77.

[6]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص159.

[7]عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، البصائر الجديدة، باب الزوار، الجزائر، د.ط، 2016، ص10.

[8] مرايا متشظية، ص11.

[9]مرايا متشظية ص28.

الحذف المعلن في الرواية	الصفحة من الرواية
"ظل الناس على ذلك زمنا طويلا جدا"	ص10
"عَبَدَ الله سبعين عاما"	ص11
"يتزوجها سفاحا ليلة واحدة ليطلقها في الصباح"	ص29
"وقبل الفجر "	ص41
"كان ذلك منذ فجر الزمن"	ص43
"وقد قضيت الليل كله وأنت سار حتى طلع عليك الفجر"	ص51
"لقد مضى على انحدارك من الربوة البيضاء سبع ليال"	ص53
"ظللت طول الدهر"	ص56
" ومنذ عهد آدم إلى يومنا هذا"	ص56
"ظل جرجريس...سابحا في البحار دهورا متطاولة"	ص60
"وقيل لم يؤت بي إلى جبل قاف...إلا منذ مائتين وخمسين قرنا"	ص66
"ظل يعبد سبعين عاما"	ص67
"ناضلوا وقاتلوا من أجل ذلك سبعين عاما"	ص72
"منذ غابر الأزمان وإلى نهاية الحياة"	ص81
"وقرروا في كتبهم...من بدء الحياة على الأرض"	ص84
"كما نسي أيضا اسم القبيلة التي تثوي فيها منذ آلاف القرون"	ص89
"ونقدر لكم مهلة بسبع ليال دون أيّامها "	ص101

حاولنا استخراج أهم صيغ الحذف المعلن الموظفة في الرواية والتي جاءت صريحة، اختزل بها الكاتب مراحل عدة وأحداث كثيرة لم يرد التفصيل فيها مسرعا الزمن والأحداث، والقارئ لها يرى جيدا تلك النقلة، مما يشجعه على تخمين المحذوف وكنهه فيتشوق له.

- **الحذف الضمني:**

يعجز السرد عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث فيضطر لاستعمال الحذف الضمني الذي " لا يكشف عن نفسه في النص وإنما يُستدل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد"[1]ولا تكاد تخلو رواية من هذا النوع، لأنه يحدثُ خللا في نظامها الزمني فيقلّصه مرة ويختزله مرة أخرى، وذكر جيرار جينت مجموعة من العلامات التي تسهل على النقاد اكتشاف هذا النوع فيقول عند تحليله لرواية "التربية العاطفية: " يوجد هنا "بياض" هائل ودون أدنى انتقال يتوقف قياس الزمن فجأة عن كونه مجرد أربا ع الساعة"[2]، ولم يخل الزمن في مرايا متشظية من هذه التقنية الشعرية التي تعطي للنص غموضا سرديا جميلا فنجد الراوي ينتقل بين الأحداث والفصول من خلال البياض والذي كان في أغلبه نصف صفحة، يأتي بياضا صامتا يشير كعلامة هلامية للانتقال وأحيانا يصرح به قائلا: "**ويصمت**"[3]وغالبا تعقب هذه العبارة بياض نصف صفحة بياض آخر في بداية الصفحة التي تليها. ومن أمثلة الحذف الضمني في الرواية قول الكاتب:" **قال الراوي: هذا ما كان من أمر شيخ الزّبوة الخضراء حفظه الله وأكرم مثواه. وأمّا ما كان من أمر الشيّخ الأغرّ الأبرّ شيخ بني بيضان سابقا فإن سيرته باتت في غاية العجب. وجرى له من الحوادث والأخبار ما يدعو إلى العبرة والحيرة...**"[4]، لم يذكر لنا الراوي كل الأحداث التي حدثت مع الشيخ بيضان، فنجده اختزل لنا بعضا منها تاركا لنا خيار معرفتها والبحث عنها، فسرع الزمن هنا لينتقل إلى قصة عجيبة من عجائب الرواية. وفي موقف آخر يحذف الراوي بعضا من الحقائق التي ليس من السهل اكتشافها وذلك عند حديثه عن فقدان الشيخ " **وحين كنت تدرك في يوم من الأيّام ... لأنك أنت الآن فاقد الوعي لا تعرف ما يجري من حولك**"[5]. لم يذكر الراوي ماذا حدث للشيخ بيضان واكتفى بإخبارنا أنه كان فاقدا للوعي.

2. البياض:

والجدول الآتي يلخص كل البياضات الموظفة في الرواية مع الصفحات:

البياض الموظف في الرواية	الصفحة
بداية الرواية أعلى الصفحة	ص7
نصف صفحة	ص8

[1]حسن بحراوي بنية الشكل الروائي 159

[2]جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص111.

[3]مرايا متشظية، ص 8.

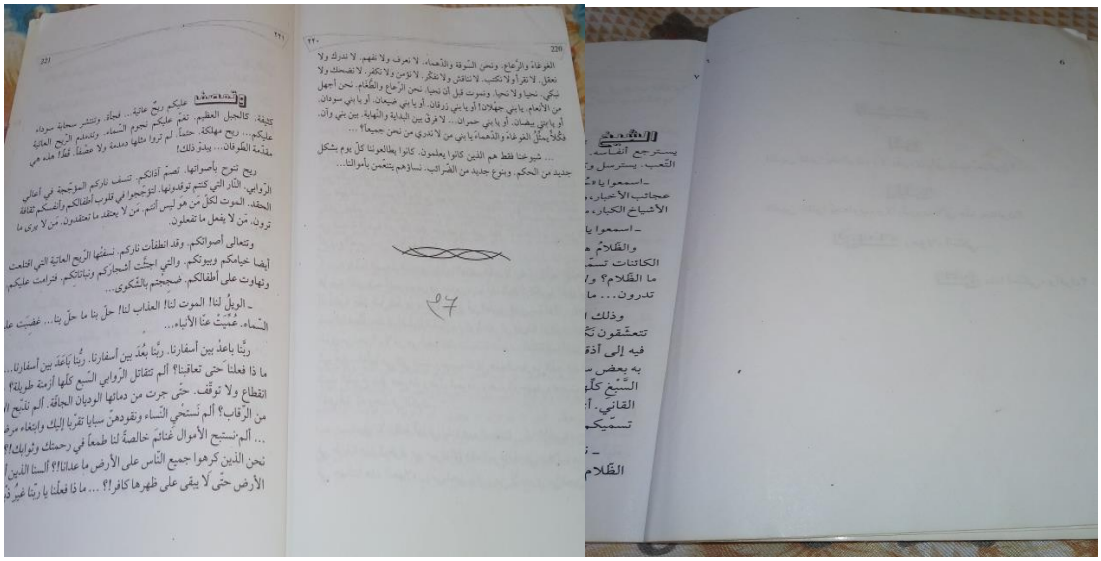
[4] مرايا متشظية، ص159.

[5] مرايا متشظية،16.

بداية الصفحة	ص9
نصف الصفحة	ص11
أقل من نصف صفحة	ص13
بداية الصفحة	ص14
نصف صفحة	ص37
بداية الصفحة	ص38
نصف صفحة	ص39
بداية الصفحة	ص40
أكثر من نصف صفحة	ص45
بداية الصفحة	ص46
صفحة إلا ربع الصفحة	ص49
بداية الصفحة	ص50
نصف صفحة	ص70
بداية الصفحة	ص71
نصف صفحة	ص74
بداية الصفحة	ص75
صفحة ألا ربع الصفحة	ص93
بداية الصفحة	ص94
ربع صفحة	ص97
بداية الصفحة	ص 98
نصف صفحة	ص114
بداية الصفحة	ص115
ربع الصفحة	ص123
بداية الصفحة	ص124
بداية الصفحة	ص138
أكثر من نصف صفحة	ص147
بداية الصفحة	ص148
صفحة إلا ربع الصفحة	ص158

بداية الصفحة وأكثر من نصف الصفحة	ص159
بداية الصفحة	ص160
أقل من نصف صفحة	ص178
بداية الصفحة	ص179
نهاية الصفحة	ص190
بداية الصفحة ونهايتها	ص191
بداية الصفحة	ص192
صفحة إلا ربع الصفحة	ص196
بداية الصفحة	ص197
نصف صفحة	ص251
بداية ونهاية الصفحة	ص216
بداية الصفحة	ص217
أكثر من نصف صفحة	ص220
بداية الصفحة	ص221
نصف صفحة	ص223
بداية ونهاية الصفحة	ص224

نلحظ توزع البياض في الرواية من البداية حتى النهاية بطريقة منظمة ومنهجية، فيحضر في بداية كل مقطع سردي ثم نصف الصفحة التي تليها ويبدأ بعد عشر صفحات أو أقل أو أكثر بالطريقة نفسها. وكان يعقبه بكلمة مكتوبة بخط غليظ تشير إلى بداية مقطع جديد وزمن جديد، ينقل البياض القارئ من زمن الماضي إلى المستقبل ليعود إليه مرة أخرى في المقطع الذي يليه.



نموذج عن البياض

3. نقاط الحذف الثلاث:

من علامات الحذف وتسمى نقاط الحذف، التي تضاف للتقنيات المسرعة للزمن الروائي الدافعة للأحداث، و" تعبر هذه التقنية عن أشياء محذوفة، أو مسكوت عنها في النص الأدبي، ويلجأ السارد إلى هذه النقاط المتتابعة بين الكلمات والجمل، قد تكون نقطتان، وقد تكون ثلاث نقاط، وربما أكثر"[1]ولا تخلو رواية مرايا متشظية من الحذف ففي كل صفحة يوجد أكثر من حذف، وتكمن شعرية هذه العلامة الترقيمية " بحسب ما ترمي إليه نفسه من الأغراض، ولفت الأنظار، والتوكيد في بعض المحال، ونحو ذلك مما يزيد التأثير به على نفوس القراء"[2]. ويعرفها رياض زكي قاسم في بحثه" تقنيات التعبير العربي" بقوله: "توضع هذه العلامة إشارة إلى أن جزءا من الكلام المنقول محذوف، أو مضمر، بدعوى أن الكاتب لم ير ضرورة لذكره(...) وقد توضع هذه النقاط الثلاث، بلا قوسين حاصرين، للتعليق على جريان الجملة فيقطعها الكاتب قصدا لدواع مختلفة منها: الترجي، والتهديد، والأسى"[3].

ولا تكاد تخلو صفحة في الرواية المدروسة من الحذف إذ نجد الحذف بنقطتين وبثلاث نقاط وبأربعة نقاط. ومثال ذلك كثير في الرواية ومما ورد فيها قول السارد:" **اسمعوا يا أهل الحلقة الأبرار...حدثنا الراوي الموثوق**"[4]يأتي الحذف هنا بعد أن كلمنا الشيخ عن أهل الحلقة الأبرار، فعوضها بنقط حذف تاركا المجال للقارئ مهمة الكشف عن هويّة

[1]آمنة يوسف، تقنية السرد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997ص58.

[2]محمود سليمان ياقوت، فن الكتابة الصحيحة، قواعد الإملاء علامات الترقيم، الأخطاء اللغوية الشائعة، لغة الإعلانات الصحفية، مختارات من الشعر والنثر، دار المعرفة الجامعية، القاهرة،2003، ص167.

[3]رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، منتدى المعارف، بيروت، ط3، 2018، ص 202، 203.

[4] مرايا متشظية، ص9.

الحاضرين ومن هم وماهي صفاتهم، وتزامن حذفه مع السكوت عن زمن الحكاية في المثال اللاحق "**فكان الشيوخ يحكونها في سهراتهم البديعة على ضفاف نهر الخمر التي لا تسكر...وكانوا يعجبون منها غاية العجب...**"[1] عرّفنا الراوي بخصائص المكان من غير ذكر الزمن، والقارئ لهذه الرواية عند وقوفه على هذا الحذف يتبادر إلى ذهنه أن زمن الأحداث عجيب وغريب غرابة الخصائص التي تميزه، ثم يقول:" ... **كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، أرض شاسعة واسعة**"[2].بدأ السارد مقدمته بثلاث نقاط تدل على محذوف قد يكون تلميحا من السارد على عجز ذاكرة الشيخ، وربما يدل على هول الأحداث القادمة التي أجبرته على الصمت. أو ربما على غرابة المحكي عنه.

وفي موقف آخر قال:" **ونسيت أيضا أن أخبركم...**

_ ماذا؟ قل..."[3]

يظهر الحذف في نهاية الحوار بين الشيخ والحضور، ويبدو أن السارد قصد أن ينسى الشيخ لأجل لفت انتباه المستمعين وتشويقهم وتخمينهم مدى أهمية الحدث، وكثيرا ما يتخلى السارد عن تقنية الاستذكار الزمني ويعوضها بتقنية الحذف المضمر الذي تدل عليه في النص النقاط الثلاث، تاركا جمالية بنائية جلية في النص السردي، نحاول الوقوف على أهم مواطن الحذف في الجدول الآتي:

رقم الفصل		عدد نقاط الحذف
الفصل الأول	من ص7 إلى ص8	16 مرة
الفصل الثاني	من ص9إلىص11	20مرة
الفصل الثالث	من ص12 إلى ص 13	14مرة
الفصل الرابع	من ص 14 إلى ص 37	234 مرة
الفصل الخامس	من ص38 إلى ص39	11مرة
الفصل السادس	من ص 40إلى ص 45	49مرة
الفصل السابع	من ص46إلأى ص49	18مرة
الفصل الثامن	من ص50 إلى ص 70	172مرة
الفصل التاسع	من ص71 إلى ص74	29مرة

[1] مرايا متشظية، ص9.

[2] مرايا متشظية، ص9.

[3] مرايا متشظية، ص11.

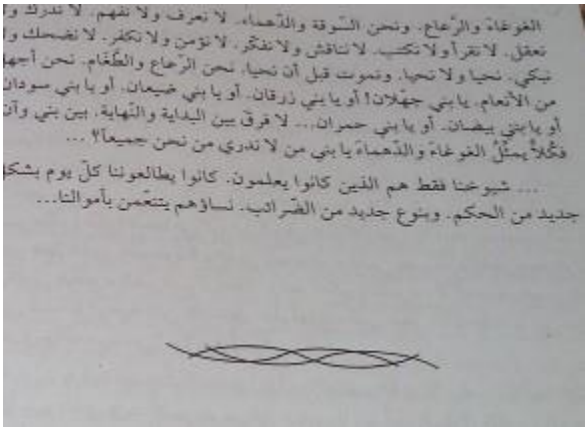
الفصل العاشر	من ص 75 إلى ص 93	128مرة
الفصل الحادي عشر	من 94 إلى ص 97	21مرة
الفصل الثاني عشر	من 98 إلى ص114	97مرة
الفصل الثالث عشر	من ص115 إلى ص 123	64 مرة
الفصل الرابع عشر	من ص124 إلى ص137	63مرة
الفصل الخامس عشر	من ص 138إلى ص 147	53مرة
الفصل السادس عشر	من ص 148إلى ص 158	41 مرة
الفصل السابع عشر	ص 159	مرة واحدة
الفصل الثامن عشر	من ص 160 إلى ص 162	12 مرة
الفصل التاسع عشر	ص 163 إلى ص 178	71مرة
الفصل العشرون	منً ص 179إلى ص190	97 مرة
الفصل الواحد والعشرون	ص191	5 مرات
الفصل الثاني والعشرون	من ص192 إلى ص 196	37 مرة
الفصل الثالث والعشرون	من ص 197 إلى ص 215	200مرة
الفصل الرابع والعشرون	ص 216	7 مرات
الفصل الخامس والعشرون	من ص 217 إلى ص 220	56 مرة
الفصل السادس والعشرون	من ص 221إلى ص 223	57 مرة
الفصل السابع والعشرون	ص 24	00 مرة

كثر الحذف في مرايا متشظية، وكما هو معلوم أن الحذف تقنية سردية من مهامها تسريع الزمن، لأن السّارد ينتقل من حدث إلى حدث آخر، ومن مكان إلى مكان آخر مستعينا بالزمن، دفع الحذف السرد للأمام، مخلفا بعض العلامات الاستفهامية والتعجبية في ذهن القارئ، وتكمن شعرية هذا التسريع إخفاء بعض المعلومات عن بعض الشخصيات، فيجد القارئ نفسه مكان السارد ويضع في مخيلته لها بعض الخصائص التي سكت عنها السارد، و يكون ذلك بربطه بما يجول في مخيلته مما عاناه السارد وما يعانيه القارئ نفسه، وفي رواية "مرايا متشظية" كان للحذف وقعه الخاص وجد في كلّ فصل عدا الفصل الأخير، حيث وصل تكرار الحذف في بعض الفصول إلى أكثر من مئتي (200) مرة، ويعمل الحذف على انقطاع حلقة السرد في تسريع الزمن وإرباك القارئ، كما يترك في

النص وقعا لذيذا يضفي عليه شعرية سردية تجعله يتخطى وظيفته الأصلية من مجرد علامة ترقيم إلى تقنية بنيوية ضرورية. ويدعم السارد حذفه المضمر بتقنية أخرى وهي:

أ. تقنية الخطوط المتداخلة:

عرفت الروايات تقنية النجمات الثلاث للدلالة على نهاية الفصل وبداية فصل جديد، ومعه تبدأ أحداث جديدة، وينتقل بنا السارد إلى أمكنة جديدة، وقد يعود إلى الحدث نفسه في فصول لاحقة، وفي رواية مرايا متشظية وظف الكاتب تقنيات المنحنيات المتداخلة، إحدى التقنيات المسرعة للزمن وعلامة حذف مضمر، وكل منحنى من هذه المنحنيات يعبر عن زمن محذوف، وتتواجد هذه التقنية عقب كل فصل. فنجد السارد يحكي في الفصل السابق عن زمن غائب ثمّ ينتقل بنا إلى زمن الحاضر بصيغة المتكلم، ويفرق بينهما بمنحنيات متداخلة ومثاله في النص:" **ذلك ما كان من أمر يني خضران. وبني بيضان أيضا. وأما الشيخ الأغر الأبر شيخ بني بيضان الذي كان في قصر عالية بنت منصور ضيفا عليها فقد كان من أمره ما كان...** "[1]ويعلن نهاية الفصل بمنحنيات متداخلة، فيقول في الصفحة الموالية:" **وكأنك لست أنت. وأنت تغادر قصرها العجيب. وكأنك لم تكن فتى غض الشباب.**"[2]قام السارد بمنح القارئ استراحة خفيفة حدث خلالها انقطاع زمني مؤقت، انتقل ذهن القارئ بواسطتها من الأحداث التي جرت مع قبائل بني بيضان وبني خضران في الماضي، لينتقل بعدها للحديث عن الشيخ الأبر واصفا لنا حاله مع عالية بنت منصور قبل طرده من القصر.



الغوغاء والرّعاع. ونحن السّوقة والدّهماء. لا نعرف ولا نفهم. لا ندرك و
نعقل. لا نقرأ ولا نكتب. لا نناقش ولا نفكّر. لا نؤمن ولا نكفر. لا نضحك و
نبكي. نحيا ولا نحيا. ونموت قبل أن نحيا. نحن الرّعاع والطّغام. نحن أجهل
من الأنعام. يا بني جهلان! أو يا بني زرقان. أو يا بني ضيمان. أو يا بني سودان
أو يا بني بيضان. أو يا بني حمران... لا فرق بين البداية والنّهاية. بين بني وآن
فكلّا يمثّل الغوغاء والدّهماء يا بني من لا تدري من نحن جميعا؟!...
... شيوخنا فقط هم الذين كانوا يعلمون. كانوا يطالعوننا كلّ يوم بشكل
جديد من الحكم. وبنوع جديد من الضّرائب. نساؤهم يتنعّمن بأموالنا...

نموذج عن تقنية الخطوط المتداخلة

[1] مرايا متشظية، ص 147.

[2] مرايا متشظية، ص 148.

ب. الخلاصة sommaire:

من تقنيات تسريع الزمن نجد إلى جانب الحذف الخلاصة، وتأتي تحت مسميات شتى: الملخص، الإيجاز، وكلها تعني مفهوما واحدا وهو " تقنية يستعملها الروائي عندما يريد أن يتناول أحداثا، تمتد خلال فترة زمنية طويلة، حيث يقوم بإيجازها أو تلخيصها في بضعة أسطر، وقد عبر عنها جينت بالمعادلة: " **زمن الحكاية < زمن القص**"[1]. وتقنية في الحكي تقوم على اختزال الوقائع والأحداث مثل: جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات في كلمات أو جمل قليلة. ومن مميزاته أيضا أنه يرتبط بأحداث ماضية.

ومن أمثلة الخلاصات المتكررة في النص الذي بين أيدينا نجد قول السارد:" **وكيف يجوز؟ الزّامر والحلاّقة معا؟ في ليلة واحد. ولحظة واحدة**"[2]. لخص السارد ما يحدث من أمر الحلاقة والزامر في ليلة واحدة، وكيف كل الأعمال التي كانت تقوم بها الحلاقة بالنسوة في ليلة واحدة في الماضي، من غير أن يبين زمن هذا الحدث، وفي موضع آخر نجده يقول:" **وستزور قصرها. وستقضي فيه ليالي جميلة...**"[3]جاءت الخلاصة هنا استشرافية، إذ نجد السارد يخبر الشيخ الأبر، بأنه سيزور عالية بنت منصور بأنه سيقضي بها لياي جميلة، لم يصرح بعددها ولكن دل على كثرتها الجمع ليالي. تاركا للقارئ حرية التخمين في محتوى هذه الخلاصة. ويكمل توجيه حديثه للشيخ فيختصر الزمن مرة أخرى بقوله:" **وقد قضيت الليل كله وأنت سار حتى طلع عليك الفجر**"[4] استمر سير الشيخ الليل كله، لم يفصح السارد كثيرا عن ملابسات هذه الليلة واقتصر على تحديد مدتها الزمنية فقط.

وتقوم تقنية الخلاصة بمجموعة من الوظائف التي قالت بها سيزا أحمد قاسم، نلخصها فيما يأتي:

الوظيفة	المثال من الرواية	الصفحة
المرور السريع على الفترات الزمنية الطويلة	"والناس في تلك الأرض الخصيبة لم يكونوا يزرعون...ظل الناس على ذلك زمنا طويلا. طويلا جدا". ويقول أيضا:" وهل أنت ذلك الشيخ الوقور؟ أو أنت أبو الزمان في الوجود؟	ص10

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 123.

[2] مرايا متشظية، ص 48.

[3] مرايا متشظية، ص50.

[4] مرايا متشظية، ص51.

	... كذلك زعم لكم شيخكم الأغر الأبر...فيما أخبره به رواة الأخبار". وتحكي عاليا قصة وجودها باختصار فتقول:" لكن الحقيقة هي غير ذلك. لا أحد يعرف من أين جئت، تحديدا. لا أذكر أنا شخصيا شيئا عن عائلتي، قيل أرضعتني ظبية في إحدى غياض جبل قاف. بعد أن توفيت أمي في ليلة ميلادي...وتوقفت عاليا عن الكلام "	ص14_ ص16 ص 66
تقديم عام للمشاهد والربط بينها	يبدأ السارد الرواية بقوله:" الشيخ يتهدج صوته. تطول لحيته البيضاء. يغمض عينيه. يسترجع أنفاسه... ليقول في هذا المشهد:" ويصمت الشيخ. يأخذ بلحيته الطويلة. كأنه يسترجع أنفاسه. يشحذ ذاكرته. يتهدج صوته..." ونجد أيضا " قال الراوي: ونسي السارد أية ربوة كان أهلها يغتالون بهذه الطريقة المتهمّجة. والمتوحشة".... إلى أن يقول:" وتضرمون النار. تكشأونها. تحضونها. تحضأونها..."	ص7 _ ص 9 ص 124 _ ص138
تقديم عام لشخصية جديدة	" انصرف الهدهاد ملك اليمن يريد عساكره. فسار حتى بلغ إلى شرف العالية... العالية بنت منصور..." " وأما العملاق الجريح الذي أنقذته من الموت المحقق فهو ليس إلا ملكنا..."	ص163 ص166

	"ونحن فهمناك يا كبير بني بيضان... فلعلك تعتقد أن كريمتنا دناتنا ليست على شيء من الجمال..."	
تقديم الاسترجاع	"كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان... " اسمعوا يا حضّار؛ أصحاب الحلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحيكه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار؛ وما رويته عن الأسلاف الأخيار؛ وما سمعته من الأشياخ الكبار... اسمعوا وعوا، وصلوا على النبي المختار...".	ص9 ص7
عرض الشخصيات الثانوية	"الليلة بالذات تفاجأ الربوة الخضراء باغتيال إمامها الأبر، وفقيهها الأغر. وأنتم تعرفون من اغتاله...ولم يكن له وجه. والله أعلم بشكله وهويته". ويقول أيضا: "وفي كتاب أخبار العرب أن رجلا من أهل اليمن رأى في إبله ذات يوم فحلاً كأنه كوكب بياضا وحسنا فأقره فيها حتى ضربها..."	ص35_ص37 ص106

استعان السارد بالخلاصة؛ في التنقل من حدث إلى حدث آخر ومن مكان إلى مكان آخر، ومن شخصية إلى شخصية أخرى. والسارد في الرواية لجأ إلى هذه التقنيات من أجل تسريع السرد، فانتقل من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر أو العكس، وقد يكون الانتقال استشرافيا في بعض الأحيان، وقد تكون الخلاصة محددة معلومة المدة، وقد تكون غير محددة يصعب على القارئ تحديدها، لكنها تحقق هدفا واحد وهو تسريع الزمن وتطوير الأحداث كما تترك أثرا جماليا في النص وفي نفس القارئ. فنجده ينقل لنا أحدثا مختصرة لحادثة كبيرة مثل ما حدث مع الشيخ الأغر الأبر في الرواية، والتي يجهل زمن حدوثها، وما يميز الخلاصات في رواية مرايا متشظية أيضا أنها جاءت غير محددة ويصعب تحديدها بسرعة، فقد منح السارد لنفسه فسحة الراحة من السرد، وأوكل مهمة السرد التخيلي

للقارئ الذي يتصور مضمون هذه الخلاصات في ذهنه ليستشعر نفسية الكاتب، وأهمية الاختصار، لتذوقها في الأخير وتحقيق متعة القراءة.

نستنتج أن الكاتب استعان بمجموعة من التقنيات الزمنية التي ساعدت على التنقل بالأحداث، عبرَ الزّمن، فوظّف الحذف والخلاصة، وأبدع فيها من خلال الأثر الشعري الذي خلفته في النص الروائي.

2) آليات توازن السرد:

يتحقق التوازن الإيقاعي بين زمن الحكاية وزمن القصة، من خلال تقنية المشهد، بأنواعه (الخارجي، والمونولوغ).

أ. المشهد scène:

ويقصد به" المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[1]. وعند هذه التقنية يتساوى زمن الحكي مع زمن القص ويضيف الناقد حميد لحمداني أن "المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف"[2]. فهو يأتي في كثير من الخطابات السردية و "مع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي، والجزء القصصي حالة التوازن"[3]، فيكاد المشهد يتطابق في زمن الحكي بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق الزمني، أما عندما يكون الحكي مباشرا يأتي التطابق تاما بين الزمنيين، ويكون ذلك في المرويات والمحكيات الشفوية. وقد عبر جيرار جينت عن المشهد بالمعادلة الآتية:

" زمن الحكاية = زمن القصة"[4]

وعبرت عنها سيزا قاسم بالمعادلة الآتية:

"مساحة النص> سرعة الحدث"[5]

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[3] جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ص123.

[4] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص109.

[5] سيزا أحمد قاسم، بناء لرواية، 65.

وتجمع أغلب المعاجم المختصة في السرديات على أن المشهد " أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر"[1].كما أنه يعنى بإبطاء السرد وتكثيف أحداثه في إطار زمني قصير، ومساحات قولية كبيرة"[2].

ويقوم المشهد بنقل تدخلات الشخصيات كما هي محافظا على صيغتها الأصلية، ويعمل على كشف الأبعاد النفسية، والاجتماعية للشخصيات الروائية، التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشرا وتلقائيا[3].ولهذه التقنية المعطلة للزمن مجموعة من الوظائف ذكرها صاحب كتاب" طرائق تحليل القصة"[4]وهي:

❖ **وظيفة تقديم الشخصيات (présentateur)**:

لا يوظف المشهد لنفس الهدف الذي وظف له المشهد في العادة، وإنما هو مجرد طريقة في تقديم بعض الشخصيات.

❖ **وظيفة تطوير (performatif)**:

توظف في الرواية من خلال بعض الأقوال التي تكون لها دورا رئيسا في تطور العلاقات بين الشخصيات.

❖ **الوظيفة الإيعازية (injonctif)**:

يؤدي هذا النوع من المشهد إلى تغير أساسي في مستوى مواقف الشخصيات او تصرفاتها أو أ فكارها.

❖ **وظيفة إخبار(informatif)**:

تظهر في المشهد الذي مادته الإعلام بأحداث أو معطيات سابقة أو جديدة، صحيحة أو خاطئة.

❖ **وظيفة تصوير(illustratif)**:

توجد في المشهد الذي لا يتقدم بالأعمال عادة لخلوه من الجديد واتصاله بتصوير ما سبق أن ورد سردا.

❖ **وظيفة تفسير(explicatif)**:

تظهر هذه الوظيفة حينما يكون المشهد تفسيرا لما سبق.

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، ص75.

[2] سماح عبد الله أحمد الفرّان، تجليات الزمن في الرواية اليمنية المعاصرة _ عزيزة عبد الله نموذجا_، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، مج6، يناير 2014، ص 71.

[3] سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 65

[4] ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس 2000، ص_ ص 231_ 234.

❖ **وظيفة تأويل (interprétatif)**:

وهو لا يفسر مباشرة بشكل صريح إنما هو تأويل لما سبق، أو تعليق عليه.

❖ **وظيفة استبطان(introspectif)**:

ويكون عندما يعبر المشهد عما يختلج داخلها من هواجس وأحاسيس، بالتركيز عليها والتغلغل فيها.

❖ **الوظيفة الرمزية(symbolique)**: لا يكون المشهد محادثة حقيقية، وإنما هو أقوال قائمة على إيجاد الرموز وتكثيفها.

بالإضافة إلى هذه الوظائف تضيف مها حسن قصراوي وظيفة أخرى هامة على المستوى الزمني تقوم بـ " تحقيق الإيهام بالآنية في زمن السرد الحاضر، فالمشهد بأشكاله الخارجية والداخلية يحقق إيهاما بالحاضر"[1].ومنه يتحقق التوازن الإيقاعي بين زمن الحكاية وزمن القصة.

وبعد تتبع مسار المشهد في رواية "مرايا متشظية" توصلنا للأنواع الآتية:

ب. السرد المشهدي (المشهد الحواري): Récit scénique

يسند السارد الحكي في هذا النوع من المشاهد "للشخصيات ويتكلم بلسانها، فتتحاور فيما بينها مباشرة، وقد يتدخل السارد لمساعدة هذه الشخصيات في الحوار، ويسمى السرد المشهد"[2]، وينقسم هذا المشهد في رواية مرايا متشظية إلى:

(الحوار الداخلي، والحوار الخارجي، المشهد الحواري الموصوف).

1) **الحوار الداخلي**: **(المونولوغ)**: هو " أداة رئيسية في رصد خلجات الشخصية وأحاسيسها وخواطرها وأفكارها"[3]، وينقسم يدوره إلى قسمين هما:

- **مشهد داخلي**: وهو "الذي تضطلع به الشخصية ذاتها ويكون بصوتها"[4].

[1] مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص46.

[2] محمد بوعزة، تحلل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2020، ص، 95.

[3] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 236.

[4] رشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية _ دراسة بنيوية ودلالية من خلال نماذج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2013_2014، ص201

- **مشهد داخلي غير مباشر**[1]: وهو الذي "يضطلع به الراوي بصوته وإن كان مداره هو باطن الشخصية"[2].

ويتفق النقاد على أهميّة المونولوغ في النص السردي بأنواعه، فهو" وسيلة فعالة في كشف أعماق الشخصية، وتعرية كل عجزها عن الإفصاح عما في داخلها من أحاسيس ورؤى أمام أسوار الواقع"[3].

يعمل المونولوغ على تحقيق التوازن الزمني بين زمن القصة وزمن الحكاية، ونلخص وجود هذه المشاهد في الرواية موضوع البحث في المخطط الآتي:

الحوار الداخلي (المونولوغ)

مشهد داخلي **مشهد داخلي غير مباشر**

_و...عالية بنت منصور...

_ أنا أحبّها.

_ أنت لا تحبّها.

_ أنا أحبّها

_ قلنا: أنت لا تحبها. أنت لا تحبها وكفى!"[4]_ ويك، ويك ...

_ ماذا جرى؟

_ وماذا يجري؟

_ اسألوا الشيوخ. اسألوا شيخكم الأغر الأبر...

_ الحلاّقة! الحلاّقة!

[1] الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 255.

[2] رشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية، ص 201.

[3] عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، 1987، ص103.

[4] مرايا متشظية، ص 76.

_ ماذا بها؟ أيش جرى لها؟

_ اغتالتها الفئة الباغية!

_ النساء أيضا؟ الحلاّقة...

_ هكذا، الحلاّقة. حتى الحلاّقة..."[1]

_ لقد بت مهووسا بالتعلق بقصرها. أنت تود مقابلة عالية بنت منصور. عساك أن تستأثر بقلبها...لقد بت مهوسا بالتعلق بقصرها القصر الذي دفعك إليه الطمع والجشع." أنا طماع"؟ أجل أنت طماع، وأكثر من طماع! "...[2]

_ ماذا أقول لكم؟

_قل ولا تخف.

_ كل ما أقوله ربما لا يقال. يا أهل الربوة البيضاء الخيرين...

_ وربما كانت الربوة الحمراء.

_ اشتركتا في اختطافه...

_ ربما كان ذلك.

_ يا ويلتنا على شيخنا...

_أنت الآن كبيرنا ومرنا بما ترى، يا خليفة شيخنا...

_ أوقدوا النيران يا بني بيضان..."[3]

_ قال الراوي:

_ماذا قال؟ لا أحد يدري ماذا قال، ولا ماهو قائل ولا ما سيقول؟

---

[1] مرايا متشظية، ص 48.

[2] مرايا متشظية، ص 54.

[3] مرايا متشظية، ص 71.

(...)

_ قال، أو لم يقل مالم يقل، أو هو لن يقُل... دعونا من قيل والقال...

_ قال الراوي الذي كان يحضر المشهد".[1]

_ قلت في نفسي لعله الشيخ الوضيء الذي كان فتنني ببهائه. فأعقبت نظرتي إليه حسرات وحُرْقات..."[2].

من خلال هذه النماذج الموجودة في الرواية، للمشاهد الداخلية المونولوغ، نلحظ أن الحوار لا يكون بين الشخصية ونفسها فقط، بل يوجد طرف أخر هو المطلع على كل خباياها النفسية، ويقوم بعملية استدعاء لشخصية أخرى، وهو القارئ الذي يحاول من خلال هذه التقنية اطلاعه على همومها الداخلية وما تمر به من مشاكل نفسية. وهو الغالب في الرواية المدروسة، حيث قل الحوار الداخلي وطغى الحوار الداخلي غير المباشر.

فنجد الشخصيّات هي من تحدّث نفسها وتعبّر عن مشاعرها، في مواقف، وفي أخرى ينوب عنها السارد ويتكلم عنها، في شكل حوار بين شخصية ما ونفسها كما فعل مع حوارات الشيخ الأبر الأغر، وعاليا بنت منصور.

2) الحوار الخارجي:(ديالوج):

ويقصد به" الحوار الذي يقوم بين شخصيتين من الرواية أو أكثر حول موضوع معين"[3]ويطلق عليه أيضا اسم الحوار المباشر. ووظّف الكاتب في رواية مرايا متشظية هذا النوع المشهدي، في مقاطع متعددة، من بداية الأحداث إلى نهايتها، ومن أمثلة ذلك ما جاء في حوار الشيخ سارد الأحداث وأهل القرية:" ويختنق صوت الشيخ بالبكى. يتلجلج صوته بالانكسار. ينكس رأسه بالحزن. يسترسل في سرد حكايته:

_ ونسيت أن أخبركم أن الراوي في جبل قاف كان أخبرنا بشيء آخر...

_ وما هو أيها الشيخ؟ احك لنا...

_ قبل مجيء جرجريس إلى تلك الأرض..."[4]

[1] مرايا متشظية، ص 82.

[2] مرايا متشظية، ص63.

[3] خبشي فاطمة زهرة، انزياح الزمن في رواية" أصابع لوليتا"، مجلة أفاق علمية، دورية محكمة، ع13، تمنراست، الجزائر، أبريل2017، ص170.

[4] مرايا متشظية، ص 10

بدأ الراوي التعريف بأشخاصه وبدأ الكلام عن جرجريس الشخصية الخرافية. ثم ينتقل للكلام عن الشخصية المحورية في الرواية وهي عالية بنت منصور، ومكان عيشها، وخصائصها الجمالية والنفسية. ثم ينتقل بالسرد إلى أحداث أخرى في مشهد حواري مثل قوله:

_ ونسيت أيضا أن أخبركم...

_ ماذا قل ...

_ كان أثناء ذلك قصر بديع يقوم في ضاحية من أرض من العجائب تسمى جبل قاف؟"[1].

لم يقتصر على التعريف بالشخصيات، بل زاد عليها تعريفا للمكان الحاوي للأحداث. وأهم مميزاته وما الأهمية التي يلعبها في نفوس الشخصيات.

وفي مقطع آخر يحتل الحوار الخارجي مساحة واسعة، من الرواية فيمتد على طول الصفحات 232إلى 30. يقول الراوي:

_ يا أهل الربوة الخضراء، يقول لكم شيخكم الأغر الأبر: ما لكم أخلدتم إلى النوم العميق؟ ومالكم لا تكدحون لا تكدون؟ وما لكم لا تتعبون ولا تبكرون؟ (...)

_ نحن؟ مالنا وللعمل؟ ! نوسخ أيدينا !؟ يريدون منا أن نكون وسخين بالعمل مثل بني زرقان، المجوس؟ نعوذ بالله من الوسخ، كما نعوذ به من العمل... "[2].

ويواصل الحوار المطول إلى غاية قوله:

_ يقول لكم، يا سوقة، إنمّا لم أتزوج، إلا هذا العدد القليل وحده من النساء، والله أعلم (...)"[3].

ويواصل الحوار فيقول:

_ وأين الفتاة العذراء، والبقرة الصفراء، يا دهماء...؟"[4].

[1] مرايا متشظية، ص 11.

[2] مرايا متشظية، ص23.

[3] مرايا متشظية، ص 32.

[4] مرايا متشظية، ص 33.

يظهر في هذا المقطع الراوي كثيرا أكثر من الطرف الآخر، وهي تقنية جديدة في السرد، تعطي للسارد أهمية كبيرة عكس السرد التقليدي، فتتيح من خلال كلامه، مع الشخصيات المجال للقارئ بأن يتخيل ويعرف أكثر عن أحوال الشخصيات، كما تعطل سرعة السرد، فيأتي الزمن في حلته الشعرية، الواضحة في السرد. من خلال الغموض الحاصل على مستوى المشهد.

ثم ينقل لنا الحوار الذي بين عالية بنت منصور والشيخ الأغر الأبر، أين تحكي عالية ما في نفسها، ومعاناتها في صغرها، فيقول السارد:

_يا عليّة يا بهيّة، يا حيّية، يا نقيّة...يا عظيمة الشأن. تباعد السن بيننا لا ينبغي أن يكون عقبة في طريقنا...

_ نعم أنا عذراء يا شيخ بني بيضان. وجرت عناية الله بأن يتوقف الزمن عن إبلاء شبابي. فأنا خالدة الشباب. أبدية الفناء. بفضل شربي من عين الحياة(...) كنت يومئذ بجبل قاف. أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية. والتي كانت تقع عليها عيناي(...)، ثم اشتهيت أن أمخُرَ ذلك النهر العجيب، فمثُلَ أمامي زورق ذهبي بديع. كان مفروشاً داخله بالحرير الأخضر (...).

_ ما أجملك يا سيدتي. أنت سيدة النساء في جبل قاف. أنت! ...

_ أنا ماذا؟ قل...

_ ستخرجينني من نعيم جبل قاف. حتماً. أحرقت قلبي بجمالك العظيم. يا عالية.

_ وأنت... ستخرجني منه أيضا. قدر مقدَّر علينا معا. حتما"[1].

ويواصل السارد الحوار في الصفحات اللاحقة، فيقول:

_ لعلك الشيخ الذي التقيت به في حدائق النور...

_ أي شيخ تقصدين يا حيية يا صبية؟ يا عظيمة الشأن. (...).

_ من أنت بحق الله؟ وما جاء بك إلى هذه الأرض التي لا يوجد فيها إلاّ النور والسلام. والأمن والدعة. والمحبة وتسبيح الله. وتأمل جمال ملكوته...

[1] مرايا متشظية، ص 59_ص 61.

_ أنا خادمك وعاشقك جرجريس(...)"[1].

يدخل السارد في هذا المقطع شخصية أخرى، بطريقة ذكية تربك القارئ نوعا ما كونه كان يظن أن الحديث عن الشيخ الأبر وأنه هو المتحاور مع عالية بنت منصور. ومن الحوارات الخارجية الموجودة في الرواية ما دار بين كل من أهل الربوة البيضاء وخليفة شيخهم الأغر الأبر. ثم بين الشيخ راوي القصة والغوغاء من بني بيضان، وحوار الجان والهدهاد، ...

نلحظ أن الكاتب أبدع في توظيف هذه التقنية، وزاد المشهد القصة متعة من خلال اكتشاف القارئ لنفسية الشخصيات وكينونتهم بنفسه، ولا ينتظر السارد أن يخبره، فأكسب الرواية بعض الحوارية التي سمحت بتعدد الأصوات في الرواية. محققا المتعة للقارئ، والشعرية للنص.

ومن التقنيات الزمنية التي ساعدت المشهد في تعطيل السرد، نجد:

أ. الوقفة الوصفية: (pause): مساحة لنص = ما لانهاية، سرعة الحدث=0 "[2]

يسميها **جيرار جينت** الاستراحة كونها آلية مهمة في السرد يلجأ إليها السارد عندما يريد إبطاء حركة زمن السرد أو إيقافها، وقسم جينت الوقفة إلى **وقفة وصفية بلزاكية**[3]؛ وفيها يتم توقف الزمن نهائيا ولا يتقدم. وذلك باعتماده على تقنية الوصف؛ لأنه يحمل في معناه السكون والتوقف عن الحركة، وأما الوقفة الثانية فهي **الوقفة التأملية**[4]، فهي وقفة لا توقف الزمن ومسار الأحداث وإنما تحلل النشاط الإدراكي للشخصية.

وللوقفة الوصفية وظائف أخرى في الخطاب الروائي منها الوظيفة التزيينية الجمالية عند حميد لحمداني فهو يرى أن" الوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي(...) وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة، ثم في موجة الرواية الجديدة"[5]، أما الوظيفة التفسيرية التوضيحية، فهي التي "تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في

---

[1] مرايا متشظية، ص 62.

[2] سيزا أحمد قاسم، بنية الرواية، ص 92.

[3] وهي تلك التقنية التي" رسخت قانونا وصفيا(...) وهو قانون يتخلى السارد بموجبه عن مجرى القصة (...)ويهتم بوصف منظر لا ينظر إليه أحد" جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص112_ص 113.

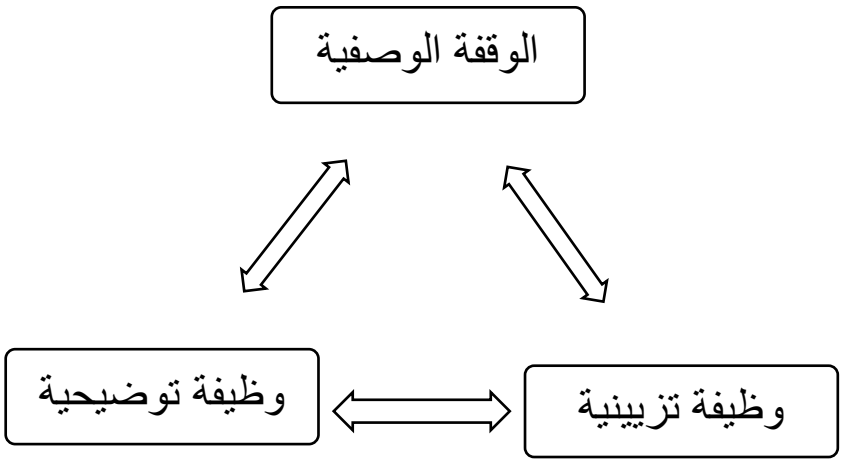
[4] يقول جينت في خطاب الحكاية:" الواقع أن الوصف البروستي ليس وصفا للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة من انطباعات واكتشافات تدريجية، وتبدلات في المسافة والمنظور، وأخطاء وتصويبات، وهم وخيبات أمل...الخ" جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 114.

[5] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 79.

إطار سياق الحكي"[1].ويعدد لحمداني أصناف أخرى لهذه الوظيفة نقلا عن جان ريكاردو في كتابه" قضايا الرواية الحديثة"، فذكر أربعة أصناف[2]:

- أن يكون المعنى محددا للوصف الذي يأتي بعده، وهذا أضعف أشكال الوصف.
- أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني يكون ضروريا في سياق الحكي، أي أن يكون الوصف إرهاصا لهذا المعنى.
- أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى، ولكنه مع ذلك يظل خاضعا للتخطيط العام للسرد الحكائي.
- أن يكن الوصف خلاَّقا: وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية المعاصرة على الحكي؛ وذلك على حساب السرد، فتصبح الرواية قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص. وقد سمي خلاقا لأنه يشيّد المعنى وحده.

وتحقق تقنية الوقفة تعطيل السرد، وتعتمد الوصف بالدرجة الأولى" ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تستند على تعطيل فاعلية الزمن السردي، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء"[3].



شكل توضيحي لوظائف الوقفة الوصفية

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص، ص، 79، 80.

[3] عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2008، ص136.

حضرت الوقفة في **مرايا متشظية** كغيرها من الروايات التي لم تتخل عن هذه التقنية، وهذا ما سنحاول تلخيصه في الجدول الآتي:

الوقفة الوصفية	الصفحة	وظيفتها	نوعها	
			بلزاكية	بروستية(تأملية)
"تراه تحتك ممتدا على مدى البصر. ممتدا نحو الشمال والجنوب والشرق والغرب. ممتدا نحو الشرق والغرب. ونحو اللامكان في المكان الكائن خارج الكينونة. يمتد المكان في اللامكان على مدى البصر الذي لا يبصر. الأعمى. وحيث تشاهد به الآن هذا القصر الممرَّد من البلور العجيب...كانت السواقي تجري من تحته. والسواقي لا تهب عليه. (..) القصر المشيد من الزجاج العديم النظير".	ص21 ص22	تعبيرية	✓	
"وعالية بنت منصور التي تراها الآن ترقص. تهتز وتتمايل. ترتئد وتتكسر". " تتهادى وتتلوى بأسفل جسدها ثم بأعلاه. ثم بواسطة ثم به كله. ثم لا تحركه البتة ثم تحركه كله جملة واحدة. في حركة عجيبة كأنها استحالت إلى فرخ العجيبين. وقد ازداد خدّاها نضارةً ... فباتت شمسا وهاجة تضيء أرجاء الروابي السبع المظلمة".	ص42 ص43	تمثيلية	✓	

" وهي تجل جسمها الغض البض، الناظر السّاحر، بالسواد. لا بل باللون الأخضر. لابل باللون الأحمر. لا بل باللون الأبيض. اختلف الرواة في وصف ألوان هذا المشهد؛ ولكنهم اتفقوا على أنها حين اختمرت بخمارها، صارت بذلك أسحر للرائي".	ص55	تعبيرية	✓	
" وقد ركب بعيره الذي كان في حقيقته بعيراً عجائبيا. يبدأ سيَّاراً ثم ينتهي طيّارا. طار به في الأرجاء السحيقة. فلم يشعر الشيخ إلاّ وقد أنزله البعير الطائر أمام نخيل وزيتون. وتين ورمّان. ... وقد اختلفت الأخبار حول هذه العين العجيبة فمنهم من ذهب إلى أنها أزلية يعود عهدها إلى عصر الديناصور الأول...والله أعلم بحقيقة الأمر."	من ص 104 إلى ص 105	رمزية	✓	
" وصبيتك الحسناء ترشك بالعطر العجيب. وأنت لفرط سعادتك تكاد تموت من هذه المتعة التي سرت في جسمك. (...) وتذكرت أهل الربوة البيضاء".	من ص 125 إلى ص 127	استبطانية		✓
" ومن الناس من لايزال يرى أن عصاك كانت موجودة (...) هنا الزمن غير موجود. إنها عصا الحكمة والتدبير(...) ومنذ ذلك اليوم سميت كل ما في الروابي السبع		إخبارية	✓	

الظّلام الذي سماكم هو من بعد ذلك الظلام..."	ص119			
" وأنت ترى من جسدها ما ترى. فتنبهر وتندهش. ويكاد لبك يطير سعادة وسروراً بها. ...وكيف تطرد من القصر جزاء محاولة مضاجعة هذه الصبية العجيبة لتجدها هنا أمامك تنتظرك"	ص168 إلى ص169	استبطانية		✓
" وأنت الآن في زنزانتك. في الدرك الأسفل من كهف الظلمات. وأنت على بوابة نهر القاذورات التي يلقي بها الجن في أعماق الأرض(...).	ص 198	تعبيرية		

نلحظ من خلال النماذج المنتقاة من الرواية، أن الكاتب وظف الوقفة الوصفية على مراحل متفاوتة في الرواية، منها ما كان يخص بعض الشخصيات مثل عالية بنت منصور ومنها ما تعلق بالشيخ الأبر الأغر، ومنها ما تعلق ببعض المناظر والأماكن والأشياء، استعان بها بطريقة غير مدروسة لتعطيل السرد، فوظف الوقفة البلزاكية، ولما أراد التغلغل في بواطن الأشخاص استعان بالوقفة التأملية الجمالية، فاختلفت الوظائف بين استبطانيه، من خلال تعبير الشخصيات عن خوالجها واحاسيسها وتعبيرية، ورمزية وتمثيلية وإخبارية. واجتمعت فيما بينها مخلفة مشهدا بديعا يجعل القارئ له يستمتع بجمال الوصف، والصور الموظفة، وكانت كل الوقفات رمزية إيهامية تحمل العجائبية في معناها وتتستَّر على الواقع المقصود، وكانت الغاية المقصودة من توظيف هذه الوقفات الوصفية، رصد بعض الأماكن التي تدور فيها أحداث الرواية، فيتوقف زمن القصة فيها، ليتحرر زمن القراءة ويهيمن على السرد.

3) المسار السردي ومفارقاته الزمنية:

الزمن ظاهرة ذات دلالات متنوعة، منها ما هو رمزي، وما هو كوني، وفلسفي، وما هو ديني، ولم يقتصر الزمن على الدلالات هذه فقط، كونه تعمق في الذات وكشف لنا نفسياتها ذهنياتها، كما أنه استوعب الذاكرة التاريخية والامتدادات المستقبلية لدى الأمم. وذلك كون" زمنية الخطاب أحدية البعد وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازي يؤدي إلى الخلط الزمني الذي نميز فيه بداهة بين نوعين رئيسين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو

الاستباقات"[1]، ويعرف جيرار جينت المفارقات الزمنية بقوله:" تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك. ومن البديهي أن إعادة التشكيل هذه ليست ممكنة دائما وأنها تصير عديمة الجدوى في حالة بعض الأعمال"[2].

استغل الكتَّاب عنصر الزمن في إبداعاتهم، فلم يهملوا ولو جزءا صغيرا منه، وفي رواية مرايا متشظية وظف الكاتب الزمن بكل أنواعه، الديني، والفلسفي والأسطوري، والنفسي، والتاريخي.

ولرصد مسار السرد في الرواية في رواية مرايا متشظية، ركزنا على تقنيتين مهمتين في دراسة المفارقات الزمنية، والأثر الجمالي الذي تركته في السرد، سواء من خلال الاستذكار أم الاستشراف، وهما تقنيتي الاسترجاع والاستباق.

1. الاستباق: الاستشراف (prolepses):

هو" أحد أشكال المفارقة الزمنية Anachrony الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة" الحاضر"؛ واستدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر (أو اللحظة التي ينقطع عندها السرد التتابعي الزمني لسلسلة من الأحداث لكي يخلى مكانا للاستباق... والاستباقات لها سعة Extent / Amplitudeأنها تغطي مساحة من زمن القصة)، ولها مدى Reachمعين (يكون زمن القصة الذي تغطيه على مسافة زمنية ما من لحظة" الحاضر")... يكون للاستباق "سعة" بضع ساعات و "مدى" يوم واحد"[3].ويسميها تودوروف" عقدة القدر المكتوب"[4]. ويعرفه حسن بحراوي في قوله:" القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية"[5]، وهو أيضا حالة توقع وانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النص، بما يتوفر له من أحداث وإشارات أولية توحي بالقادم. ومن أهم مميزاته "كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل ليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف، حسب فينريخ، شكلا من أشكال الانتظار"[6]، وباعتباره تقنية مهمة في السرد المعاصر، على حد

[1] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 48.

[2] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 47.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تز: السيد إمام، ص 158.

[4] سيزا أحمد قاسم، بناء الروية، ص 65.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[6] المرجع نفسه، ص132.

قول سيزا قاسم :"يكون الاستشراف مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشراف بأنواعها المختلفة"[1]ومن وظائفه أيضا:

_ تعمل الاستباقات الأولية في النص بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسة، وبالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية.

_ الاستباقات إعلان عن حدث ما أو إشارة صريحة انتهى إليها الحدث، فيكشفها الراوي للقارئ.

_ من أبرز وظائف الاستباق إشراك القارئ في النص، فيسهم في بناء النص من خلال التأويلات والإجابة على تساؤلات يطرحها مثل: " ثم ماذا بعد"، "ولماذا حدث".

_ تلقي الاستباقات الضوء على حدث ما بعينه، لما يحمله من دلالات عميقة يمكن تفجيرها أمام القارئ من خلال تقنية الاستباق.

_الإخبار بمستقبل حدث ما من خلال الإشارات والإيحاءات والرموز الأولية، تمنح القارئ إحساسا، بأن ما يحدث في داخل النص من حياة وحبكة وعلاقات، لا يخضع للصدفة، ولا يتم بصورة عرضية، وإنما يمتلك الراوي خطة وهدفا يسعى إلى بلورتها في النص.

والقارئ الجيّد للنصوص الروائية، لابد و أن يخرج بنتيجة حتمية مفادها أن الاستباق من حيث الوظيفة السردية أنواع:

أ. الاستباق التمهيدي:

يتمثل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا، وتناسبه الرواية كونها تتيح للراوي الفرصة بالتلميح إلى ما هو آت، ويتميز "باللايقين، قد يكمل السرد الحدث وقد يتركه مجرد إشارات غير كاملة زمنيا في النص أي أنّه نقطة انتظار مجردة من كل التزام تجاه القارئ"[2]، يلعب السارد في هذا النوع من الاستباقات دورا مهماً من حيث تطوير الحدث. ويعرفه سمر روحي الفيصل بقوله:" هو ذكر الحوادث والأقوال والسلوكيات قبل وقوعها، ومن ثم فهو استباق زمني، يخبر القارئ بما سيقع صراحة بالنص عليه، أو ضمنيا بالإيحاء من خلال السياق، بما ستؤول إليه الحوادث والشخصيات"[3]، ولنا في رواية مرايا متشظية مثال عن ذلك في قول

[1] سيزا أحمد قاسم، يناء الرواية، ص39.

[2] مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص 209.

[3] سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، (مقارنة نقدية)، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص16.

السارد:" **نحن الظلام. ونفتخر بالظلام. ظلامنا نور، ونورنا ظلام. وإذا كنا نحن الظلام...فما النور؟ وأين يوجد؟ وما الفرق الحقيقي بين النور والظلام؟ وأين البرهان على أن النور ليس إلا ظلاما في ظلام؟ (...) في هذا الطوفان الذي تتحدّث عنه الأخبار الصحيحة أنه داهمكم... في ليلة ما، من لياليكم المدجَّجة بالظلام. في الزمن الموعود المشحون بالظلام. فماذا في الروايي غير هذا الظَّلام؟ ... ثم ألم يسمّكم الظلام، الظلامَ؟ ...**"[1]في هذا النموذج حاول السارد التنويه للنهاية، فجاء الأسلوب استفهاميا، الغرض منه الاستباق، والتشويق للأحداث القادمة، وكانت لمحة الحزن بادية من خلال تعابيره الظلامية الإيحائية. ويقول أيضا:" **تراه يزيح ما حوله من ظلام**"[2]. يتمنى السارد رؤية النور فيسأل متى ينزاح الظلام، إشارة منه إل أن هذا الظلام سينزاح في الأحداث اللاحقة، ولكن يترك المدة غير معلومة.

ب. الاستباق كإعلان:

وهو " سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"[3]، ويكون حتمي الحدوث، مجيبا عن كل تساؤلات القراء، ومن أمثلة ذلك ما نجده في الافتتاحيات النصية المعلنة عن نهاية الحدث. يقول السارد في الرواية" **وأنت غير ذكي. غالبا. وإمعة. متخوف ومتردد. حتما. وغير حازم. لا تستطيع أن تنكر. وأنت تجمع بين كل المساوئ. ولو كنت حازما عاقلا مقداما لكنت ذهبت إلى عالية بنت منصور. ولكنت زرتها في قصرها المبني من قوارير النور. هكذا جاء في الأخبار**"[4]، يعلن السارد في هذا الاستباق عن أحداث ستأتي فيما بعد جاءت بصيغة الماضي للتمويه، والإشارة إلى أن السارد غير متأكد من حدوثها. تاركاً القارئ في فضول لمعرفة ما سيحدث لاحقا. لأن هذا ما حدث في السرد مستقبلا، فيزور الشيخ عالية بنت منصور في قصرها.

ووضع صاحب معجم مصطلحات نقد الراوية، لطيف زيتوني، تقسيما آخر لأنواع الاستباق وهي:

1. استباق تام: (complette prolepsis):

وهو الذي " يمتد داخل زمن السرد إلى الخاتمة ... ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة ... ومن داخل زمن السرد إلى زمن الكتابة"[5]. ففي الرواية يوجد هذا النوع من الاستباق في مقاطع مختلفة من الرواية فعندما أراد السّارد توضيح الظروف التي تعاني منها الربوة الخضراء وما ستعانيه مستقبلا قال:" **وقيل والله أعلم: بل الذي كان ينابيكم**

[1] مرايا متشظية، ص 8.

[2] مرايا متشظية، ص20.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

[4] مرايا متشظية، ص20.

[5] لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص16.

إنما هو مناديه المسائي، لا هو شخصيا. يخبركم مناديه المسائي بما جرى في الكوكب الأرضي. وبما سيقع في الكون غدا. وبما فرض عليكم شيخكم الأغر الأبر .... وبما سيعاقبكم به غدا"[1]

2. استباق جزئي:**prolepse partielle**():

هو ذلك الاستباق الذي" يتناول حدثا محدداً في الزمن واقعا داخل السرد الأوليّ، أو خارج هذا السرد، أو يكون قسم منه داخل السرد الأولي والباقي خارجه. وهذا الاستباق الجزئي هو الغالب في الاستباق، وهو يبدأ وينتهي بعبارات صريحة تعلن بدايته كما تعلن نهايته"[2]. مثاله من الرواية " **ونحن نهمّ بالاستلاء على هذا القصر العجيب الذي تسكنه عالية بنت منصور ... ربما أخذناها سبيّة. كل ليلة يتزوجها شيخ من شيوخنا. يطلّقها في الصباح ليتزوجها شيخ آخر"**[3]. وقوله أيضا:" **واسمعوا يا غوغاء... أقرأ ما في نفوسكم الخبيثة. أنتم جبلتم على تبييت الشر... قد تفعلون مالا يستطيع فعله إبليس... وهذا هو الأمل المعسول الذي يراود شيخكم الأغر الأبر، يا عوام الربوة ... وغوغاءها"**[4]. كلها استباقات جزئية لها بداية ونهاية، تواجدت في الرواية بكثرة، جمعت بين الزمن الماضي والحاضر. فنجد السارد ينقلنا من زمن الحاضر إلى المستقبل، ليحكي لنا بصيغة الماضي حادثة جزئية تنتمي للحكاية الأولى ولكن بطريقة استشرافية.

3. استباق خارجي: (**prolepse externe**):

ذلك الاستباق الذي" يتجاوز زمنه حدود الحكاية. يبدأ بعد الخاتمة ويمتدّ بعدها ليكشف آمال بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها، وقد يمتدّ إلى حاضر الكاتب، أي إلى زمن كتابة الرواية، فيكون عندئذ شهادة على عمق الذكرى تؤكد صحة الأحداث المروية وتربط الماضي بالحاضر، والبطل بالكاتب، وتكون ذات طبيعتين: زمنية متعلقة بالأحداث وصوتية متعلقة بالشخصيات"[5]. ويتجاوز السارد في رواية **مرايا متشظية** الزمن الحاضر ليتحدث لنا عن طموحات الشيخ بيضان المستقبلية فيقول:" **أنا أريد أن أبني معكم. أو أريد أن تبنوا تحت سلطتي. حضارة جميلة مشرقة. متطورة. منبثقة عن كهوف الظلمات. تستمد توجهها من كهوف الغابات. حضارة مخالفة لجميع الحضارات. فيما غبر من الأزمان. وفيما عرف في جميع الأوطان. وفيما**

[1] مرايا متشظية، 23.

[2] مرايا متشظية، ص16.

[3] مرايا متشظية، ص 28.

[4] مرايا متشظية، ص، ص، 31،32.

[5] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 17.

سيأتي من مستقبل العصور مما يحتمل أن يكون عليه شأن الحضارة في تصور البشر على هذه الأرض"[1]. في هذا المقطع يوجد الانتقال من الحدث إلى الحديث عن خطاب وحوار الشيخ مع أبناء ربوته عن آماله وآفاقه المستقبلية المأمولة.

4. استباق داخلي: (**prolepse interne**):

الاستباق الداخلي " لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني. وظيفته تختلف باختلاف أنواعه"[2]. وهو نوعان:

_ استباق داخل منتمي إلى الحكاية "براني الحكي"[3]، وهو ذلك الاستباق الذي يروي حدثا خارجا عن الحكاية.

_ استباق داخليّ منتمي إلى الحكاية: والذي يسميه بعض النقاد " جواني الحكي"[4]، الاستباق الذي يتناول حدثا واقعا ضمن زمن السرد الأوليّ، ويكون ضمن الحكاية. وهو نوعان: تكميلي:" تسُدُّ مقدّماً ثغرة لاحقة(...) تضاعف مقطعا سردياً آتيا"[5]، وتعرف بالاستباقات التكرارية، تكمن وظيفتها السرديّة في إحداث ربط ومزج بين أحداث القصة السابقة واللاحقة، والتأكيد على أهمية الزمن في نفس المتلقي، أمّا الاستباقات التكرارية، فهي قليلة الحضور "إلا في حالة تلميحات وجيزة"[6]، تكون وظيفتها في الرواية الإعلان عن الاستباق، جعل جينت لها عبارات دالة عليه، مثل: سنرى، وسنرى فيما بعد...

---

[1] مرايا متشظية، ص73.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص17

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] المرجع السابق، ص 17.

[5] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص79.

[6] المرجع نفسه، ص81.

5. الاستباق المختلط:(prolepse mixte):

وفي هذا النوع من الاستباقات يتصل " الاستباق الداخلي بالخارجي فيكون قسم منه داخليا والقسم الآخر خارجيا، أي يتجاوز خاتمة الرواية ويتعدى الحدث الرئيسي الذي تتكون منه الحكاية. ويمكن للاستباق المختلط أن يكون جزئيا أو تاما"[1].

نرى أن الاستباق كمفارقة زمنية أسهمت في بناء أحداث الرواية، وشجعت القارئ من أجل مواصلة القراءة، من خلال الإشارات والإيحاءات التي تأتي على شكل استباقات، مختلفة باختلاف النوع والحدث.

والجدول الآتي سيوضح حضور الاستباق في رواية مرايا متشظية بكل تمفصلاته وأنواعه:

المفارقة الزمنية	نوعها	الصفحة	السياق
" وقيل: بل سيعودون إليها ويومئذ سيلتمسون منها أن تعفو عنهم، وتصفح..."	استباق داخلي	22	الحديث عن أصل عالية بنت منصور؛ كيف جاءت ومن أين جاءت ولم جاءت؟
"وأنت غير ذكي...ولو كنت حازما عاقلا مقداما لكنت ذهبت إلى عالية بنت منصور. ولكنت زرتها في قصرها المبني من قوارير النور"	استباق داخلي جواني	20	استباق عن مصير الشيخ والإشارة إلى أحداث لاحقة. تمتد حتى النهاية.
" يخبركم مناديه المسائي بما جرى في الكوكب الأرضي. وبما سيقع في الكون غدا. وبما فرض عليكم شيخكم الأغر الأبر من الضرائب الجديدة. وبما أدخل منكم السجون. وبما سيعاقبكم به غدا، ..."	استباق تام	23	سياق الاستباق جاء في الحديث عن المشاريع المستقبلية التي فرضها الشيخ الأغر الأبر على أهل ربوته، والعقاب الذي سيلحق بهم عند الرفض.
" يجب أن نصل إليه، يا بني من لا ندري من نحن؟ ... ويقول لكم شيخكم الأغر الأبر، حفظه الله ... وطنوا أنفسكم على أن تصلوا إليه. بأي وجه من الوجوه. قد وعدتم بذلك.	استباق تام	26	الحديث عن قصر عالية بنت منشور والبشرة التي نقلها الشيخ لأهل ربوته

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 18.

وعدتم بامتلاكه ولو بعد حين... جاء ذلك في كتب أبائكم الأولين"			بامتلاكهم القصر اعتمادا على أخبار الأولين.
"وعليكم الآن بالصوم فإنه يساعدكم على تحمل هذه المجاعة التي تضرب بطونكم منذ دهر طويل... وستزداد مع مرور الزمن يبسا إن شاء الله تعالى. وستعطل المجاعة منكم غريزة الشهوات. ... والقلوب عند بعضها".	استباق داخلي	27	السياق هنا هو الحديث عن المجاعة المترقبة التي ستضرب الروابي.
" إن ساعدتموني، أؤكد لكم ذلك، أنني سأزوجكم من نسائها سبعا، سبعا. حتى تصابوا بالتخمة من النساء في الدنيا. ومن الحور العين في الآخرة... هذا وعد صادق مني".	استباق داخلي	27	الحديث عن الوعد الذي قطعه الشيخ الأغر الأبر لأهل ربوته التابعين له.
" إذا قيض الله لي التزوج منها. ستكون مفتاح هذه الروابي كلها. ستبيت لي خاضعة مذعنة. ستأتيني مبايعة لي طوعا أو كرها..."	استباق داخلي	32	تمني الشيخ الحصول على عالية بت منصور.
"ولكن وراء هذه التهمة ما وراءها. سيهاجمونكم. فلتستعدوا للدفاع عن أنفسكم. هم الليلة يبيتون لكم. وسيغتالون أهل الفن منكم. والعلماء والمفكرين...وتدق الطبول وتضرب الدفوف. تخرج الراقصات في حركات غجرية..."	استباق داخلي	42	حالة الروابي بعد اغتيال الإمام وإعلامهم بما سيحدث لهم .
وستزور قصرها. وستقضي فيه ليالي جميلة..."	استباق إعلاني	50	الإخبار عن زيارة الشيخ لقصر عالية بنت منصور في الأحداث اللاحقة.
"أنا أريد أن أبني معكم. أو أريد أن تبنوا تحت سلطتي. حضارة جميلة مشرقة. متطورة. منبثقة عن كهوف الظلمات. تستمد توجهها من	استباق خارجي	73	الحديث عن بناء حضارة مختلفة في المستقبل.

كهوف الغابات، حضارة مخالفة لجميع الحضارات فيما غبر من الأزمان. وفيما عرف في جميع الأوطان. وفيما سيأتي من مستقبل العصور...			
"يأهل الربوة الخضراء استعدوا لكل احتمال. وخذوا حذركم. ولا تخرجوا لشؤونكم إلا أثناء الليل. حتى لا يراكم أحد منهم فيأخذكم على بغتة من أمركم. فتكون الكارثة التي تنتظر الناس في هذه الروابي التي لا تزال تنتظر الطيور الخضراء التي تعقبها الطيور البيضاء التي ستعقبها الطيور السوداء التي تكون نذيرا منكرا للروابي بحدوث الطوفان الذي هو دم..."	استباق تام	102	مطالبة بني بيضان القصاص لشيخها من بني خضران والتحذير من طوفان الدم المترقب.
"وكظلام هذا الكهف الظلامي الذي يبدو أن مقامك فيه سيطول. وربما سيدوم. وما شأنك أنت بهذا الدين الشيطاني الذي يزعمون أنه دينهم؟"	استباق داخلي	167	مصير الشيخ المجهول في الكهف.

يظهر من خلال الجدول السابق أن الاستباقات الواردة في رواية مرايا متشظية، أكثرها استباقات داخلية، لعبت دورا مهما في السرد الروائي باعتبارها مفارقة زمنية تعمل على خلق مساحات استشرافية تكسر رتابة السرد، من دون أن تخل به، في النص لمحة شعرية جعلت منه نقطة إبداع؛ ففي الاستباق الواحد أنواع مختلفة، وتداخلات متعددة مع زمن الماضي والحاضر، لا تلحظ إلا بالتدقيق والتحليل، وغلب على الاستباق في رواية مرايا متشظية الاستباق الداخلي.

2. الاسترجاع: الاستذكار(analepsis):

يعدّ الاسترجاع تقنية سردية يعرفها جيرار جينت بقوله:"كلّ ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[1] من تعريفه نستنتج أنّ الاسترجاع مفارقة وزمنية للعودة إلى الوراء، وتُعرَفُ أيضا بـ "الإخبار البعدي عند

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص51.

(فاينريش) H. weinrich هو خاصية حكائية نشأت مع الحكي الكلاسيكي."[1]، وبالتالي كلّ عودة إلى الماضي تشكل استرجاعا عند " عودته إلى الوراء باستعادة الرواية لحدث ينتمي إلى الماضي"[2]، وللاسترجاع وظائف وأشكال متعددة:

أ) **استرجاع خارجي:**

يعود إلى ما قبل بداية الرواية؛ إذ نجد السارد في "مرايا متشظية" في بداية أحداث الرواية يذكر ويشير إلى أحداث يعود زمنها إلى ما قبل الأحداث الفعلية للرواية." **كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان، أرض شاسعة واسعة. عريضة رحيبة. تمتد أرجاؤها على مدى الأفق. أرض خصيبة عجيبة(...) والناس في تلك الأرض الخصيبة لم يكونوا يزرعون(...)**". الاسترجاع هنا خارج عن الحدث الرئيسي ولكنه جاء كتمهيد للأحداث القادمة.

يعود السارد في بعض المقاطع السردية إلى الماضي البعيد أين تكون فيه الأحداث خارجة عن القصة الرئيسة، التي تحكي علاقة الشيخ بيضان وعالية بنت منصور، على لسان الشيخ الراوي "**الشيخ يتهدّج صوته. تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه. يسترجع أنفاسه. كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب. يسترسل وكأنه يهمس:**

_ اسمعوا يا «حُضّار»؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار؛ وما رويته عن الأسلاف الأخيار؛ وما سمعته من الأشياخ الكبار، منذ غابر الأعصار؛ اسمعوا وعوا، وصلوا على النبي المختار"[3]، فالقصة الأولى تحكي حياة الناس في الروابي السبع والصراع الحاصل بين المشايخ على الصبية الفاتنة عالية بنت منصور.

يقوم بناء رواية مرايا متشظية على قصص متعددة ومتفرعة، تخدم القصة الرئيسة، يتدخل الكاتب في بعض الأحيان ليبرهن أو يشرح، أو يعلّق، وقد يدخل شخصيّات جديدة، تسترجع بعض الأحداث مثل ما حدث في المقطع السردي "**وفي كتاب أخبار العرب أن رجلا من أهل اليمن رأى في إبله ذات يوم فحلا كأنه كوكب بياضا وحسنا فأقره فيها حتى ضربها. فلما ألقحها ذهب ولم يره(...) ثم جاء الرجل وحدّث بعض ملوك كندة بذلك. فسار يطلب الموضوع فأقام مدة فلم يقدر عليه. وكانت العين عين وبار**"[4]، استرجع الكاتب قصة عين وبار من

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص109.
[2] كامل عويد العامريّ، معجم النقد الأدبي الحديث، ط1، بيروت، 2016، ص 28.
[3] مرايا متشظية، ص 7.
[4] مرايا متشظية، ص 106.

معجم البلدان لياقوت الحموي، وخرج بنا من القصة الأساسية، وغرضه كان توضيح ما نقلته كتب التاريخ، والمعاجم اللغوية مثل لسان العرب، وبعد قراءة المقطع السردي الموالي للقصة المضمنة، نستنتج أن توظيف حقيقة عين وبار كان تمهيدا لحكاية أخرى وهي الجن وأنهم سبب الخراب الحاصل في الروابي السبع.

ب) استرجاع داخلي:

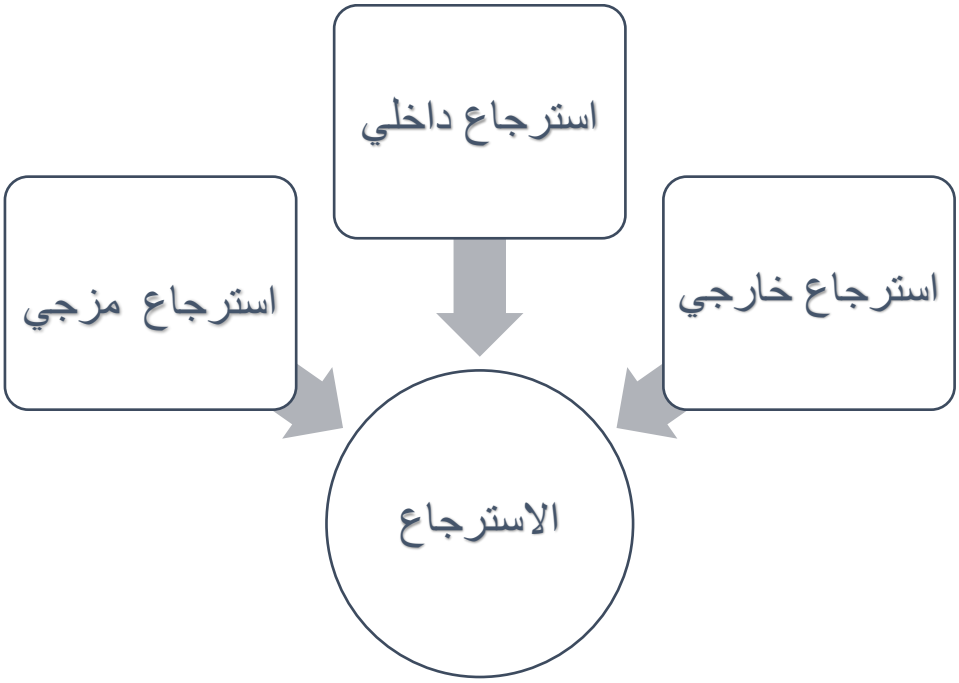
يفضل جيرار جينت أن يسميه" غيرية القصة"[1]، تتميز هذه التقنية بكونها تتناول خطا قصصيا يختلف عن موضوع الحكاية الأولى، حكاية الشيخ بني بيضان والفتاة الفاتنة عالية بنت منصور، وما كان يحصل في الروابي السبع من أحداث، ومثاله ما قاله الشيخ بيضان مستذكرا:" **كنت يومئذ بجبل قاف. أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية. والتي كانت تقع عليها عيناي. قطعت نهر اللبن فشربت منه ما تيسر لي. ثم مثل لي كائن يشبه أحد حيواناتكم فركبته** (...)، **ثم اشتهيت أن أمخر ذلك النهر العجيب، فمثل أمامي زورق ذهبي بديع ... وأمام الزورق الذهبي العجيب**"[2]، عاد السارد للوراء على لسان عالية بنت منصور. فكانت تحكي قصة حدثت في زمن الماضي، ولكن أحداثها تمتد إلى الحاضر. ومن جماليات هذه التقنية التمهيد لحدث حاضر بحدث في الماضي.

ت) **استرجاع مزجي**: يجمع بين الخارجي والداخلي. ومثال هذا النوع من الاسترجاعات:" **شاع في بعض الروايات الضعيفة أن عالية بنت منصور كانت زفت لأمير من أبناء الملوك الكبار**(...) "[3]. تكمل عالية بنت منصور استرجاع بعض الأحداث العائدة إلى طفولتها. فتجمع بين استذكار حادثة بعيدة خارجة عن الحدث الرئيسي، والمتمثلة في الطفولة، واستذكار القصة لكي تسهم في توضيح بعض الأحداث الغامضة وهي من أين جاءت ومن هي:

[1] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص61.

[2] مرايا متشظية، ص 61.

[3] مرايا متشظية، 65.



يستعين الكاتب بالسارد كوسيط ورقي، يأخذ بالزمن إلى الماضي ثم إلى المستقبل. فينحرف بالسرد ويكسر رتابته، فلا يهتم بالترابط المنطقي للوقائع والأحداث، و" يتم تحديد المفارقة الزمنية من لحظة انقطاع زمن السرد عند انقطاع زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة، وينحرف باتجاه الماضي أو المستقبل. وينظر إلى الماضي والمستقبل اعتمادا على نقطة البداية التي يختارها الراوي ويحدد بها الحاضر السردي، ومنها ينطلق على خط الزمن السردي باتجاه الأمام أو يتوقف ليعود إلى الوراء "[1]. ويقيس النقاد هذه المفارقة بالشهور والسنوات والأيام التي استغرقتها المفارقة، وتقاس سعتها بالصفحات في العمل السردي "فكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[2]. لذلك يعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي. وللاسترجاع كتقنية زمنية دلالية وجمالية عدة وظائف[3]ولعلّ من أبرزها:

_ سد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر، فيساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها و"الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، تكرارا يفيد التذكير، أو لتغيير دلالة بعض الأحداث السابقة"[4].

[1] مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية (1960_ 2000)، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية، 2002، ص 184.

[2] حميد لحمداني بنية النص السردي، ص 74.

[3] مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص 188.

[4] حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص121.

_ تقديم شخصية جديدة ظهرت في المقاطع السردية، ويريد الراوي إضاءة سوابقها، أو شخصية اختفت وعادت للظهور من جديد ويجب استعادة ماضيها قريب العهد.

_ تعمل المقاطع الحكائية المتمثلة في الاسترجاع على إكمال المقاطع السردية، من خلال الاندماج فيها وتنوير القارئ، وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيرة.

_ رؤية الآتي في ظل معطيات الحاضر واسترجاع الماضي، لتكون الرؤية واضحة وصحيحة.

_ تنوير اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية وفعلها، من خلال استعادة الماضي وإلقاء الضوء على جوانب كثيرة من ماضيها وعالمها الداخلي وأبعادها النفسية والاجتماعية.

_ يخلص الاسترجاع النص الروائي من الرتابة والخطية، ويحقق التوازن الزمني في النص.

_ يكشف الاسترجاع عن عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر، ويبرز القيمة الدلالية،" كأن يقارن السارد بين وضعية البطل الحالية ووضعيته في بداية الحكاية، سواء كان ذلك لإبراز تشابه الوضعيتين أو اختلافهما"[1].

حاولنا من خلال الجدول الآتي أن نتتبع حضور تقنية الاسترجاع بكل أنواعها ووظائفها:

الاسترجاع	الصفحة	النوع	الوظيفة المحققة في الرواية
" كان في قديم الزمان...لا تعرف حدودها"	09	استرجاع خارجي	توضيح الرؤية من خلال استرجاع الماضي.
"كانت تقطنه عالية بنت منصور وحدها دون صباياها وخدمها. قيل إنها طردتهم منه في غضبة لها عليهم. وقيل وهبتهم غرفا في أطرافه فهم فيه معها يقيمون. بل قيل إنها غضبت عليهم(...) ما أروع الظلام "	22	استرجاع داخلي	تنوير القارئ، وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيرة. للشخصية والأحداث

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985، ص83.

"الزامر الأغر الأبر الذي كان يسعد الروابي كلها بمزماره السحري الذي كانت ترقص عليه عالية بنت منصور. (...) فيكون لذلك منظر عجائبي ليس له مثيل في المناظر".	47	استرجاع خارجي	سد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر. من أجل تعويض النقص وتذكير القارئ بالحدث المسكوت عنه.
" لكن ذلك العفريت الجبار. جرجريس المارد. سمع بجمالي الفتان. وقدي الريان. وكمال أوصافي الجسيمة. احتال على الأولياء الطيارين حتى صادف أحدهم في طريقه إلى جبل قاف. أدرك ذلك بفضل ما معه من الاسم الأعظم(...)"	60	استرجاع مزجي	الكشف عن عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر.
"كانت الجن تتجسس على قبيلة بني بيضان فكانت تجيء بالأنباء المهولة والأخبار المشؤومة إلى قبيلة بني خضران... لاعتقادهم أن قبيلتنا هي التي اختطفت شيخهم الأعور الأعرج..."	102	استرجاع خارجي	تنوير القارئ، وإعطاء التفسير الجديد على ضوء المواقف المتغيرة.
" وفي كتاب أخبار العرب أن رجلا من أهل اليمن رأى في إبله ذات يوم فحلا كأنه كوكب بياضا وحسنا...	106	استرجاع خارجي	تقديم شخصية جديدة، ظهرت في السرد لغاية تحسينية بغية تطوير الحدث السردي.
"وتذكر تلك الصبية الحسناء التي تركتها بالربوة البيضاء. (...) عالية بنت منصور".	129_127	استرجاع داخلي	سد الثغرات التي يخلفها السرد. وتذكير القارئ بما سكت عنه السارد.

من خلال تتبع تقنية الاسترجاع الموظفة في الرواية بكثرة والتي لم نذكرها كاملة؛ لأن أغلب الأحداث جاءت مسترجعة. منها ما هو داخلي ومنها ما هو خارجي، وهناك ما جمع بين الداخلي والخارجي، ليظهر بمظهر مزجي، فكان لكل استرجاع وظيفة سردية، أسهمت في ترقيع الأحداث المبتورة، وتوضيح الرؤية لدا القارئ الشارد في المحذوفات. ولم يخرج عبد الملك مرتاض عن ركب المبدعين المجددين في توظيفه لتقنية الاسترجاع، من خلال المزاوجة بين الحاضر والماضي، الذي ناسب تكثيف الزمن كثيرا، متجاوزا ضيق الزمن الروائي، فيخرج لأزمنة أخرى، مستنجدا في بعض الأحيان بشخصيات من الزمن الماضي، لكي تسهم بدورها في تطوير الحدث، وإثبات حضورها باستمرار.

ثانيا: شعرية المكان وعلاقته ببلاغة الوصف:

يعد المكان عنصرا أساسيا من عناصر البناء الروائي، فهو يمثل مع غيره من العناصر الأخرى _ الشخصية، الزمن، الرؤية، الحدث..._ الأسس الجمالية التي ينهض عليها البناء السردي، كما أنه الفضاء الواسع الذي تتحرك فيه أحداث الرواية. والاهتمام بالمكان كان غريبا من بدايته لارتباطه بفن الرواية آنذاك، وأول من اهتم بدراسته هم الفرنسيون، وكان ذلك في الستينيات والسبعينيات، ومن أبرز هؤلاء:(جورج بولي**George Poulet**،وجليبر دوران *Gilbert* Durand، ورولان بورنوف Roland Bourneuf) وكان من أبرز من أسهم بفعالية في لفت الانتباه لمصطلح المكان في بنية نسج العمل الإبداعي وترتيبه فنياً؛ هم كل من (يوري لوتمان Youri l'Otman، وروبير بيتش R-petch وهيرمان مير H-meyer [1]،ولعل من أبرز المنظرين في الموضوع " هنري متران Henri Mitterand " في كتابه خطاب الرواية عام 1980:[2]Discours du roman، كما عد كتاب غاستون باشلار*Gaston Bachelard* " شعرية الفضاء" من أهم الكتب التي ألفت في الموضوع.

اختلفت تسمية المصطلح باختلاف الدارسين له، فنجد: " الحيز المكاني"، "المكان"، " الفضاء" و" البقعة". ودافع كل باحث عن التسمية التي يراها الأقرب للدلالة الأدبية المرتبطة بعناصر الرواية، إلا أن مصطلح الفضاء" أشمل وأوسع من معنى المكان والمكان هو مكون الفضاء، ومادامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعددة وترد متفاوتة، فإن فضاء الرواية يلفها جميعا، فهو العالم الواسع الذي يشمل مجموعة الأحداث الروائية، فالمقهى أو المنزل أو الساحة، كل منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأماكن كلها فإن جميعها يشكل فضاء الرواية"[3].

---

[1] ينظر: شريبط أحمد، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة "الثقافة" تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، ع115، 1995، ص، 141، 142، 144.

[2] المرجع نفسه، ص 154.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

يتبين لنا من خلال التعريفات السابقة المختلفة أن المكان محدود، حيث يدخل ضمن الفضاء ويعطي المكان المحصور بالحيز المكاني، فضاءات مختلفة من خلال تفاعله مع جميع عناصر الرواية الأخرى كالسرد والأحداث والشخصيات والزمن، وبالرغم من كثرة المصطلحات المتداولة في الدراسات الحديثة، يبقى مصطلح الفضاء الأكثر شيوعا ممارسة وتطبيقا، وذلك لأنه أوسع المصطلحات في المعنى والدلالة.

هذا عن الاختلاف الحاصل على مستوى التسمية والاصطلاح بين النقاد في الرواية الغربية، ولم يقتصر الاختلاف في المكان الروائي حول التسمية فقط إذ نجد عديد الإشكالات التي خاضها الباحثون حول المكان الروائي كمصطلح شائك.

عُدَّ "غاستون باشلار" Gaston Bachelardمن أبرز المساهمين بفعالية في الاعتناء بالمكان وإعطائه دلالة داخل النص الروائي. وذلك في كتابه "شعرية الفضاء"Poétique du l éspace، مركزا على المكان الأليف " الذي ولدنا فيه ومارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا والمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[1]، أما "ميشال بوتور"Michel Butor أطلق عليه اسم" L'éspace textuel"[2]، ويقصد به الحيز والغلاف وترتيب الفصول ووضع المطابع وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين. ويخرج فيه عن المعاني السالفة، كون المتحرك فيه هي عين القارئ وليس الأبطال.

ويعرف يوري لوتمان Youri l'Otmanالمكان بأنه:" مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة...تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة والعادية مثل الاتصال والمسافة"[3]، فللمكان علاقات تأثر وتأثير بالبشر، كما يقسم المكان الروائي إلى:

1- عندي: وهو "المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا"[4].

2- عند الآخرين: وهو "مكان يشبه الأول في نواح كثيرة ولكنه يختلف من حيث أنني _ بالضرورة_ أخضع فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث أنني لابد أن أعترف بهذه السلطة"[5].

3- الأماكن العامة: "وهذه الأماكن ليست ملك لأحد معين ولكنها ملك للسلطة العامة (للدولة) النابعة من الجماعة والتي يمثلها الشرطيّ المتحكم فيها؛ ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته"[6].

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، سنة1987، بيروت، ص6.

[2] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 55، 56.

[3] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني (المكان والدلالة)، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد 6، 1986، ص89.

[4] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني تر: سيزا قاسم، (جماليات المكان)، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص61.

[5] المرجع نفسه، ص61.

[6] المرجع نفسه، ص62.

4- المكان اللامتناهي: ويكون هذا المكان "خاليا من الناس فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء هذه الأماكن لا يملكها أحد(...) تقع بعيدة عن المناطق الآهلة بالسكان ولذلك تكتسب دلالات خاصة"[1]، لكل من هذه الأماكن أثر على القارئ يتعامل معها بحسب رغبته، إذ أنه لم يعد مجرد مكان أحداث الرواية بل انفتح على دلالات مختلفة حسب تفاعل كل بطل، وتحول إلى مفعّل للأحداث ودافعٍ للأبطال.

واصل يوري لوتمان معالجة المكان الروائي من جوانب مختلفة أهمها الثنائيات وتعدد الدلالات المكانية للمكان الواحد، معتمدا في ذلك على اللغة باعتبارها" النظام الأول لتحويل العالم إلى أنساق "[2]، ومن أهم الثنائيات التي ركز عليها لوتمان: (الداخل / الخارج، أنا / الآخر)، نفهم من هذا أن كل مكان يعود لي أو يحمل في طياته الخصوصية الفردية فهو يعنيني والباقي خارج عن اهتماماتي لا شأن لي به.

قدّم ميخائيل باختين M .Bakhtine أربعة أنواع للمكان الروائي وأعطى لكل نوع اسما بحسب وظيفته في الرواية، (المكان الداخلي والمكان الخارجي والمكان المعادي وفضاء العتبة)، ويريد بالمكان الخارجي المكان المفتوح، الذي يخرج عن نطاق الغرفة في مقابل المنزل والمنزل في مقابل البلد والبلد الأصلي في مقابل بلد الغربة، ويمتاز هذا المكان في الغالب بالاتساع يترك في نفس الفرد أثرا إيجابيا ويسهم في تطوير الأحداث[3].للمكان أنواع وتقسيمات اختلفت من مدرسة لأخرى ومن ناقد لآخر، وبالرغم من ذلك لم ينقص الأمر من أهمية المكان في الرواية كعنصر فعال يضيء العمل السردي بطرق شعرية مختلفة، كما اجتهد جيرار جينت في ربط حيز الكتابة بحيز فن الرسم، والفن السنيمائي.

ونجد الناقد عبد الملك مرتاض من أهم المستعملين لمصطلح الحيز وهو ذلك "المجال الفسيح الذي يتبارى في مُضْطَرَبه كتّاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة...ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية...).أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو من هذا الاعتبار عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا"[4]وهو يدعم فكرة عدم جغرافية الحيز الذي " لا حدود له ولا انتهاء"[5]واعتنى به عناية فائقة دون سواه من المصطلحات، موردا المصطلحات المحتملة للحيز وهي :

---

[1] يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ص 63.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

[3] ينظر شريبط أحمد (بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد)، ص 157، ص 158.

[4] عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص125.

[5] المرجع نفسه، ص125.

- **التحيز.**
- **التحايز.**
- **الحيز الأمامي**
- **الحيز الخلفي.**

يتفق الناقد مرتاض مع حسن نجمي في مسألة المكان الروائي، أعطاه الأول سمة الأدبية القائمة على الخيال، كما اعتبره الثاني" هوية من هويات الخطاب الروائي"[1]، يعمل على خلق المعنى داخل العمل الروائي، مؤثرا في عناصر الرواية ومتأثرا بها.

اختلف النقاد في استخدام اللفظ(المكان) ومحاولة تعريفه تعريفا نقديا يوفق بين كل الاختلافات الحاصلة " فإن عرفا نقديا لم يستقر على ذلك بعد"[2]وبقي الخلاف حاصلا بين النقاد سواء على مستوى التسمية أم التعريف أم الأنواع ولعلّ من أهم الدراسات التي ركزت على دراسة المكان الروائي من جهة الأنواع والاستعمالات دراسة الناقد حسن بحراوي الذي ميز فيها بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة بقوله:" أما أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات و أماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي..."[3]

تتميز أماكن الإقامة بالانغلاق والضيق في الغالب وتكون خاصة بالناس المقيمين بها وتختلف الإقامة فيها بين اختيارية (البيت، الغرفة)، وإجبارية (السجن)، أما أماكن الانتقال فتكون مفتوحة في الغالب مثل الشوارع والجبال والمقاهي... يزورها الناس بغية الفسحة والابتعاد عن أماكن إقامتهم لانفتاحها.

بعد أن ألقينا نظرة عجلى وشاملة على المكان الروائي والتطرق لبعض القضايا والمفاهيم التي ركز النقد عليها، سنحاول دراسة المكان الروائي في رواية مرايا متشظية، وبما أن شعرية المكان " تسلم بتأثير الوجود الإنساني على تشكيل الفضاء الروائي وتلح خصوصا على أهمية رؤية الإنسان للمكان الذي يأهله"[4] سنحاول التطرق لأهم الأمكنة الموظفة والخصائص الجمالية التي ميزت كل مكان عن الآخر، وكيف أسهمت بدورها في دفع عجلة السرد في الرواية موضوع البحث.

---

[1] حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص58.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 76.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 40.

[4] المرجع نفسه، ص 45.

1_ شعرية المكان في رواية مرايا متشظية:

حضر المكان الروائي في رواية مرايا متشظية بشكل لافت إذ هو محور موضوع الرواية، وفيه دارت أغلب الأحداث، لعل أول ميزة نلاحظها على هذا المكان أنه مكان أسطوري في غالبيته، مع بعض الأمكنة الأخرى التابعة له، ونحن سنحاول الوقوف عند كل مكان ونبين نوعه وأهم الخصائص الشعرية المنبثقة منه.

شغل توظيف الأسطورة في الرواية المعاصرة الكثير من الكتّاب فـ " اغتدوا يتعاملون مع الحيز الروائي بتقنيات جديدة كالتقطيع، والإنطاق أو الأنسنة، والتشخيص... (وذلك بربطه بالأسطورة...)؛ فإن الحيز غالبا ما ينظر إليه، في هذا الإطار من الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية؛ فكأنه حلة تتزين بها الرواية وتختال"[1]. ويقصد مرتاض بالحيز المكان الروائي _كما سبق الذكر_ ولنا في نصه مرايا متشظية أكبر دليل على أن المكان أسطوري بكل أبعاده الفنية والجمالية وكذا التقنية، حاكى الروائي قصص ألف ليلة وليلة في أسلوب سردها للأخبار والأماكن السحرية والعجيبة والخيال الشعبي، محاولا التعبير عن الواقع وتعكسه تلك الخيالات المكانية ومن أهمها نجد:

أ. الأسطورة:

الأسطورة هي المغامرة الأولى الإبداعية للمخيال البشري والمنبع البكر للتجربة الإنسانية، ومن النقّاد الذين كرسوا أعمالهم النقدية لخدمة الأسطورة ليفي شتراوس، الذي تضامن مع رومان جاكبسون في تحليله للأساطير معتمدا المنهج اللغوي البنيوي، ويرى أن الأسطورة "تشير دائما إلى وقائع يزعم أنّها حدث منذ زمن بعيد، لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن timeless فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل، وجوهر الأسطورة لا يكمن في أسلوبها أو موسيقاها أو بنيتها ولكن في القصة التي تحكيها"[2]فهي شكل تعبيري من أشكال النشاط الفكري والديني والفلسفي ترتبط بالأدب بوصفه" نشاطا فكريا أيضا، كما تلتقي معه في أن لكليهما وظيفة واحدة هي إيجاد توازن ين الإنسان ومحيطه، وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم المحسوسات وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدع التي ينتجها هذا الواقع، فإن الأدب يعدّ هو الآخر بحثا في الواقع دون امتثال لقوانينه"[3]. وبتعبير **جلبير دوران ى(1921_2012)(Durand Gilbert)** الأسطورة" منظومة ديناميكية تتوصل إلى التشكيل كحكاية، تحت تأثير نسق ما "[4]،ومن التعريفات المتفق عليها حول المصطلح نجد أنها قصة "خرافية بعض

[1]عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 122.

[2] ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 1986، ص6.

[3] نضال صالح، النزوع الأسطوري في الروايات العربية، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، ط1، 2009، ص15.

[4]جلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1426هـ _ 2006م، ص 39.

شخصياتها آلهة أو مخلوقات أخرى أكثر قدرة من البشر ومن النادر وجودها في تاريخ الأحداث الماضية فعملها يحدث في عالم الزمن العادي أو السابق له، أي أنها قصة مجردة تستطيع شخصياتها أن تفعل ما تريد"[1]، أما عبد الملك مرتاض فيعرفها بقوله:" كل ما يخالف الحقيقة ويناقضها كالعفاريت والجان، والسعالى، والأغوال، الحيوانات ..."[2]ومنه نستنتج أن الأساطير هي الأكاذيب والأباطيل، وهي قصة مغلفة بالخوارق والعجائب ولذلك نجد الأسطورة تحمل بين طياتها بذور العجائبي من خلال ما هو ميتافيزيقي وغيبي، إضافة إلى عنصر الإمتساخ، والكائنات الخارقة فوق بشرية والتي تتصف بالتحول، أو آلهة أو حتى أنصاف آلهة، كل هذه الشخصيات في خلقها يرتسم الخارق الذي يؤسس للدهشة والحيرة التي هي شرط ضروري للعجائبي إضافة إلى مكونات العجيب والغريب مثل أساطير بدء الخلق (أسطورة آدم)، أساطير خلق الكون...وغيرها من الأساطير التي تؤشر على شيء غير موجود ...ويضخم هذا العجائبي ليرتبط بالأسطوري.

من خلال كل ما سبق يتضح أن الأسطورة "حكاية تقليدية تلعب الكائنات الماورائية أدوارها الرئيسية"[3]تركيب يلجأ إليه الكاتب أو الروائي في بداياته الأولى لإدهاش القارئ معتمدا عنصر القداسة والميتافيزيقا. لتصبح الأسطورة بذلك النموذج الأمثل للدلالة على الكون والوجود وحياة الإنسان، وتختلف عن الخرافة والحكاية الشعبية. لا يُعرف للأسطورة مؤلِّف معين لأنها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها و تأملاتها.

ب. المكان الأسطوري:

- **جبل قاف:**

ذُكر جبل قاف في بعض كتب التاريخ والسير بأنه جبل عظيم محيط بالأرض، ويتكون من زبرجدة خضراء ...ومنه ما جاء في كتاب "بدائع الزهور في وقائع الدهور "قول الشيخ أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي أن الذي عُرف من الجبال في سائر أقاليم الدنيا مائة وثمانية وتسعون جبلا فالمشهور منها ما ذكر دون غيره من الجبال، وقال الواقدي إن جبل قاف أبو الجبال كلها وقد جعل الله تعالى لكل جبل من جبال الدنيا عروقا متصلة به، رُوي في بعض الأخبار أن الله تعالى جعل بجبل قاف ملكا عظيم الخلقة يقال له **قاف**، فإذا أراد الله تعالى زلزلة في الأرض أو خسف ناحية أمر ذلك الملك الموكل بجبل قاف أن يحرك عرقا من عروقه، فإذا حركه تزلزلت تلك الأرض أو خسف بها وقال ابن عباس رضي الله عنه إن جبل قاف محيط بالدنيا وهو جبل عظيم لا يعلم قدره إلا الله تعالى وقد أقسم

[1] نورثروب فراي، الماهية والخرافة دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د. ط، 1992، ص21.

[2] عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د. ط، 1989، ص16.

[3] فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط2، 2001دمشق، ص8.

به في القرآن الكريم بقوله: ﴿ق ۚ وَالْقُرْآنِ الْمَجِيدِ﴾ "[1]، قال كعب الأحبار رضي الله عنه إن خلف جبل قاف سبعين ألف أرض من فضة ومثلها من حديد ومثلها من مسكن وهي مشرقة بالنور، وسكانها ملائكة ولا يرى فيها قمر ولا شمس ولا حر ولا برد طول كل أرض عشرة آلاف سنة، وخلف ذلك بحار من ظلمة وخلف ذلك حجاب من ريح وخلف ذلك حية عظيمة محيطة بجميع الدنيا تسبّح الله تعالى إلى يوم القيامة[2]، تقاطع خبر حقيقة جبل قاف في الحقيقة مع جبل قاف في رواية مرايا متشظية، من خلال الصفات التي يحملها.

أُلّف عديد الأعمال الإبداعية التي اتخذت من جبل قاف صورة رمزية لكل معان التصوف إذ هو ليس بمكان وليس بزمان وإنما حالة من اللازمان واللامكان مثل رواية "جبل قاف" لعبد الإله بن عرفة، وعن جبل قاف كتبت الكاتبة منصورة عز الدين " جبل الزمرد" محاولة استكمال الحكايات الناقصة من قصص ألف ليلة وليلة، جمعت فيها بين الحداثة والتراث، أما جبل قاف فهو إحدى الأمكنة المشهورة في حكايات ألف ليلة وليلة العجيبة، والذي اتصف بالاتساع واللامحدودية يحمل قصرا جميلا تسكنه العفاريت رمز الجمال والسلام الذي تقاتلت لأجله أطراف كثيرة، فيه كل شيء مثالي وجميل تسكنه أميرة صبية حسناء اختطفها العفريت جرجريس ليلة زفافها ووضعها في قصر تحت الأرض.

احتل **جبل قاف** مكانة محورية في رواية مرايا متشظية، مكانة هامة كونه المكان الرئيسي الذي احتوى أحداث الرواية، وتميز هذا المكان بالعجائبية، لِمَ يحمله من خصائص خرافية، مكان مفتوح جميل وهادئ غير محدود أرضه" **شاسعة وواسعة عريضة رحيبة. تمتد أرجاؤها على مدى الأفق... لا تنتهي حدودها ولا تعرف حدودها**"[3]، كان الناس في تلك الأرض لا يعرفون العناء والشقاء، بل كل حياتهم تنزه وتمتع، ومن العجيب فيها أيضا أن الناس لا يأكلون لحوم الحيوانات، بل كانت بينهم علاقة أخوة وصداقة، وكل شيء في هذا المكان يتكلم " **الطوب كان يعي ويتكلم. الحجر كان رطبا؛ لا يضر القدم ولا يورمها. الحصى كان يشبه القطن ... كان الحصى يُحدث أصواتا جميلة تشبه الغناء كان الحصى يغني فعلا. غناء ترقص له الأرض...لم يكن شيء أجمل من صوته حين يتردّد في الآفاق...**"[4]، هذا هو الوصف الذي قدمه الراوي الموثوق لأهل الحلقة الأبرار عن جبل قاف أيام الرخاء والازدهار والسلام، وقبل أن يحدث فيه التغيير والاختلاف، لذلك نقول إن المكان الروائي يتميز بالانفتاح واللامحدوديّة "**لا شرقيُّ ولا غربيّ ولا شماليُّ ولا جنوبيّ. ولا فوق ولا تحت**"[5] متوافقا مع الحيز الأسطوري الذي تكلّم عنه عبد الملك

[1] سورة ق، الآية 1.

[2] ينظر: محمد بن أحمد ابن أيّاس الحنفي، بدائع الزهور في وقائع الدهور، المكتبة الفلكية العلميّة، بيروت _ لبنان، د.ط، د.ت، ص19.

[3] مرايا متشظية، ص9.

[4] مرايا متشظية، ص10.

[5] مرايا متشظية، ص11.

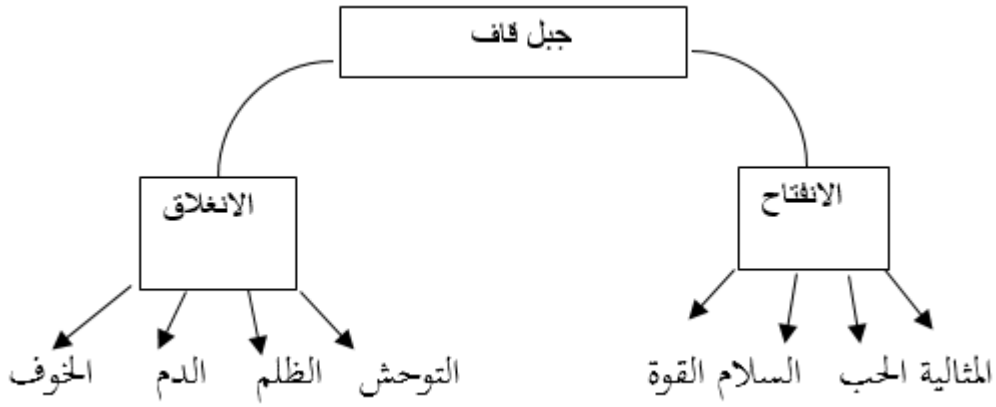
مرتاض في دراسته "**نظرية الرواية**"، ومنه فالمكان الأهم هو المكان الأسطوري المتمثل في جبل قاف، وينشق عنه أمكنة أخرى منها ما هو أسطوري وما هو غير أسطوري. "**كنت يومئذ بجبل قاف. أتجول وأتمتّع بجمال الكائنات النورانية. والتي كانت تقع عليها عيناي. قطعت نهر اللبن فشربت منه ما تيسر لي. ثمّ مَثُل لي كائن يشبه أحد حيواناتكم فركبته. فطار بي كالبرق الخاطف. في أعالي الفضاء السّحيق(...)**"[1].

تحولت دلالة الجبل من الانفتاح إلى الانغلاق؛ بفعل الشخصيّة الخرافيّة الشريرة " **جرجريس**" الذي جاء ليفسد الأرض ويسفك الدماء، خرّب نظام الغابة فقتل الدناصير مما جعلها تنقرض، محولاً المكان إلى فوضى ودمار أغلق على نفسية ساكنيه وأولهم **عالية بنت منصور**؛ التي خطفها عفريت الجان **جرجريس** المارد الجبار من القصر البديع القائم في ضاحية أرض العجائب، والذي يعد ملاذ الصالحين والمتعبدين" **الذين كانوا يقضون أعواما طوالا في العبادة والانقطاع إلى الله قبل أن يبلغوا درجة الولاية التي هي قمة المنزلة التي يتبوؤها الرجل الصالح (...) كان ذلك القصر مما تفنن في بنائه الصالحون والملائكة، والعفاريت المحكوم عليهم بالأشغال الشاقّة، منذ بداية الزمن(...) إلى أن أصبح غاية في الجمال والعجب...**"[2]، لقد أثّر تغير المكان في الرواية من مكان جميل ينعم بالسلام وكل مظاهر الراحة في الشخصية البطلة. إذ تحول لبقعة صراع الروابي السبع، بعد أن طالته يد جرجريس الجبار، فلم تعد عالية بنت منصور تنعم بالخير والهناء الذي كانت فيه؛ إذ خطفت هي وقصرها ونقلت لمكان غير معلوم الأبعاد والإحداثيات، في مملكة الجن ذلك ما ورد على لسان الراوي "**قيل إن عالية بنت منصور جاءت من جبل قاف. وقيل من أرض الأحقاف. جاءت بقصورها التي حملها مردة الجان تحت إشراف العفريت الطيار. جرجريس الجبّار. طاروا بالقصر إلى هذا السهل الشاسع. تراه تحتك ممتدا على مدى البصر. (...)**"[3]، الواضح أن جبل قاف واسع المساحة، بالمقارنة بوضع الشخصيات المقيمة فيه، والتي أثر فيها بعد تأثّره بغيرها، كما تغيرت مكانته من أعلى لأسفل، ومن عجيب إلى أعجب، تتغير قيمة المكان بتغير دلالاته، وهو ما زاد الرواية شعرية وجمالا، فبعد تغير مكان قصر عالية بنت منصور من أرض جبل قاف، ذهبت بركته وأصبح مكانا مغلقا، رغم أن شكله واحد، وأرض العفاريت عجيبة أيضا، إلا أن مكان الألفة لها هو قصرها في سالف عهده ومكانه، الذي تربت فيه وكبرت، وتحن للعودة لحدائقه الغناء وبديع رسمه، ومخلوقاته، وشمسه التي لا تغرب وظلامه المنير، وتلخص الترسيمة الآتية دلالات المكان الواحد المنفتحة والمتعددة:

[1] مرايا متشظية، ص61.

[2] مرايا متشظية، ص 11.

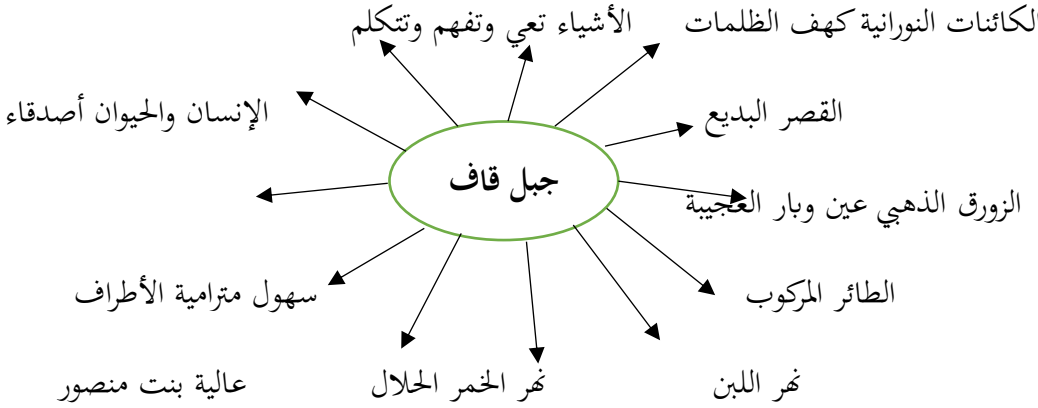
[3] مرايا متشظية، ص 21.



يظهر لنا من الترسيمة كم اختلفت دلالة المكان الروائي باختلاف طبيعته، فمن المكان المثالي العجيب إلى المكان المتوحش الذي يسوده العنف، ومن المكان المسالم أهله إلى المكان المخيف، بالرغم من أنه مكان فسيح لا حدود له إلاّ أنّه ضاق بأفعال الشخصيّات مجسدًا مكانا شعريا يحمل دلالات متعددة، جراء التفاعل مع العناصر الأخرى من زمن وشخصيّات، وخاصة عالية بنت منصور التي تعدّ ساكنته، والتي بسببها حل به ما حلّ، الجبل الذي يحمل قصرها العجيب موطن أحلامها ومكانها المفضل، وموطن أحلام لكثير من شيوخ الروابي السبع الذين كادوا يهلكون في سبيل الوصول لجبل قاف والسيطرة على قصره، والزواج من صبيته الفاتنة عالية بنت منصور. وخير مثال على ذلك قصة شيخ بني بيضان الذي تسلل من رابيته ليلا باتجاه قصر عالية بنت منصور في جبل قاف، متحديا كل الصعاب والمخاطر التي تنتظره في الغابة" **أنت تود مقابلة عالية بنت منصور. عساك أن تستأثر بقلبها. فتستولي على قصرها وما يتبعه من السهول الجميلة المخضرة...**"[1]، فمن الشخصيات المهمة في هذه الرواية شيخ بني بيضان والذي تأثر بالمكان الروائي "**جبل قاف**" هذا المكان الحافل بالتحديات والصعوبات التي واجهته في الوصول إلى قصر عالية بنت منصور يقول الراوي معبرا عن حالته بعد أن أمسى في حضرة البهية العلية" **أنت هنا أمامها. سحرتك وأسرتك. جعلتك تغامر بحياتك الغالية من أجلها. تقطع الشعاب الوعرة. تسلك الطرقات الملتوية. الضيقة المنقطعة عن العمران (...) على طريقك إلى القصر. قدماك أدميتا. تمزقت النعل التي كنت تنتعل. لكثرة ما مشيت. ولوعورة المسالك. ولتكاثر الحصى. وتمزق لباسك. لكثرة الشجيرات والأغصان التي كانت تعترضك فتتعلق بلباسك. وحين عرض لك أسد هصور ولم تنج منه إلا بأعجوبة. كان الأسد جائعا يبحث عن فريسة يفترسها. طاردك في الغابة**(...)". من الدلالات التي انفتح عليها المكان في هذه الرواية أيضا دلالة المكان المعادي، إذ يعد الجبل بكل مسالكه الصعبة، وحيواناته المفترسة، مكانا معاديا للشيخ بيضان.

[1] مرايا متشظية، ص 54.

تركزت شعرية السرد من توظيف هذا الرمز الديني " جبل قاف" في مجموع الأوصاف الأسطورية المتفرقة، التي عبر الروائي من خلالها عن جمال المكان المرموز له بالرغم من عدم التصريح بذلك، إلا أنّه من الواضح كم هو متعلق به، وحزين لما يحصل به، من أمور غريبة وعجيبة حدّ الغرابة، رمز من خلاله للجزائر وطن الكاتب، وما حلّ به من تشقق وتصدع فترة العشرية السوداء، من خلال إسقاط الفترة الزمنية المكتوبة فيها الرواية، وكذا بعض الأحداث، التي شهدها البلد من اغتيالات ودمار، من أجل السلطة التي رمز إليها بقصر عالية بنت منصور، سنحاول ترجمة الأوصاف الأسطورية التي لخصّ بها الروائي المكان الروائي المقصود من الأحداث الروائية:



يظهر من خلال المخطط أن الرموز الدّالة على المكان الأسطوري تعدّدت، فأغلب الأمكنة متعلقة بمكان مما يدل أنه ذا رمزية أسطورية بكل ما يحمله من دلالات ووظائف، فاسم الشخصيات غريب، وعاداتهم وأفعالهم عجيبة، ناسبت الحيز الحامل لكل الأحداث العجيبة في جبل قاف المترامي الأطراف، يعلوه قصر عالية بنت منصور، لا تحده حدود، عيونه عجيبة، مخلوقاته نورانية، خمره حلال، كهفه قصر... لا نجد كل هذا إلاّ في القصص العجيبة، وجنة الخلود.

من الأمكنة التي كان لها الدّور الفاعل في الرواية واحتضنت أكثر الأحداث والشخصيّات، وخاصة عالية بنت منصور، والذي بلغ منتهاه في تطور الأحداث والأثر البالغ الذي خلفه في نفسية الشخوص نجد:

ج. المكان الأسطوري (الإقامة / الانتقال):

عُرف القصر على مر عُصور التاريخ بأنه؛ المكان الدّال على الترف والعظمة، وأن من يسكنه لا بد وأنه ملك أو أميرة، يخطط له أمهر المهندسين ويشيد في أحسن الأماكن وأبهاها، وبالتالي هو مكان الإقامة لبعض الشخصيات الروائية كما أنه حلم بعضها ممن يتمنون الحصول على السلطة وتحسين أحوال المعيشة، وفي رواية مرايا متشظية تعلق اسم القصر بالشخصية عالية بنت منصور، وامتاز هذا القصر بأوصاف كثيرة خصها به الروائي، ومن أهمها أنه قصر عجيب، فاتن وذكر في أغلب الأحداث، وشغل كل الفضاء النصي للرواية إذ تم ذكره منذ الصفحة الأولى

"اسمعوا، يا لأهل الحلقة الأبرار... حدّثنا الراوي الموثوق، ... سأحكي لكم كانت متواترة عند أهل جبل قاف "[1]حتى الصفحات الأخيرة، **"وزعم أهل الأخبار أنهم وجدوا ذلك مدّنا في كتاب" سؤر الجوابي، في عجائب الرّوابي" الذي ظلّ محفوظا بين الودائع في جبل قاف..."**[2]، حضر جبل قاف في الرواية من البداية حتى النهاية، اسما أو وصفا.

أ قصر عالية بنت منصور:

حاول الروائي تعريفنا بهذا المكان من خلال مختلف الأوصاف التي عرف بها هذا المكان؛ والبداية مع العجائبية[3] التي من أهم صفات قصر عالية بنت منصور فيقول الراوي: **"كان أثناء ذلك قصر بديع يقوم في ضاحية من أرض من العجائب تسمى جبل قاف"**[4]. يقدم لنا الراوي القصر واصفا أيّاه بالعجيب، ويكمل سرد الأحداث ويشير إلى القصر في كل مرة، بأنه شيء فوق خيال القارئ حيث إن " **هذا القصر الممرد من البلور العجيب...كانت السواقي تجري من تحته. والسَّوافي لا تهبّ عليه. كان معلقا بين السماء والأرض ... كانت تقطنه عالية بنت منصور"**[5]، للمكان هيبته وسلطته، كل شيء فيه عجيب من رسم وسكان، فصاحبته أيضا حملت من عجائبيته الكثير، وتأثرت به.

نستنتج من خلال الأوصاف السالف ذكرها أن القصر مكان للإقامة مغلق، يحمل في جنباته صفة المكان الأليف والمكان الأمومي بالنسبة لشخصية عالية بنت منصور، فبالرغم من أنها كانت تسكنه حسب الروايات، فهي كانت لا تشعر بالألفة والسلام والأمن إلا فيه، ولكنه لم يبق كذلك بعد أن تدخل في خرق نظامه جرجريس الشرير؛ الذي نقله من مكانه في أعالي جبل قاف، إلى باطن الأرض حيث مملكة الجان، تغير المكان فتغيرت الدلالة من مكان أليف إلى مكان عدائي؛ إذ ضاق على ساكنته بالرغم من أنه قصر أيضا أكثر عجائبية، إلا أنها لم ترتح فيه، وتحن لقصرها الذي " **بنته مردة العفاريت قبل بدء الزمان. بما لا يُعَدّ من الزمان عبر اللازمان. في هذا المكان الذي كأنه اللاّمكان. في هذا السهل. في هذا الفضاء الشاسع. تراه يمتد على مدى البصر الحسير. ولا ينتهي عند مدى البصر"**[6]، إضافة إلى هذه الرواية هناك رواية أخرى تقول بأن هذا القصر بناه **"أخيار وصالحون في الجهة التي**

[1] مرايا متشظية، ص9.

[2] مريا متشظية، ص224.

[3] يعرف صاحب شعرية الرواية الفانتيستيكية، ص 11 العجائبية بقوله: "مكتوبا يقدم شخوصا وظواهر فوق طبيعية يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق طبيعي بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد العنصر الأساسي".

[4] مرايا متشظية، ص11.

[5] مرايا متشظية، ص22.

[6] مرايا متشظية، ص22.

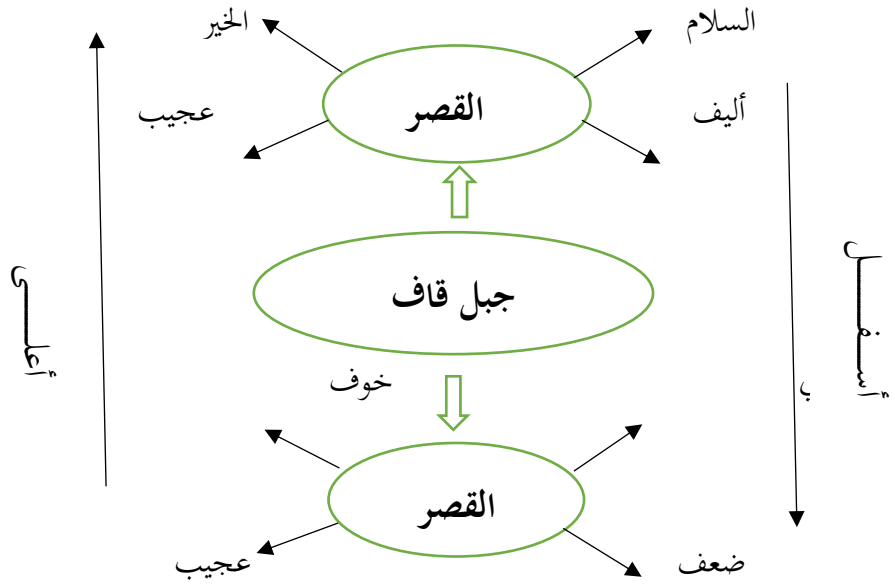
لا تحددها أيّ جهة أخرى، من حدائق جبل قاف..."[1]. تلك الجهة التي لا هي شرقية ولا غربية، مكان مبارك ينطح السحاب بسطحه.

اختلفت الروايات عن مكان هذا القصر وتعددت؛ فقيل إنه في ضواحي جبل قاف أو في قمته، وباقي الروايات الأخرى أشارت إلى أنه في مكان ما إلى جانب الروابي السبع والذي نقلته **عالية بنت منصور** إلى هناك ما هروبا من العفريت جرجريس، كما أشرنا سابقًا إلى أنه في باطن الأرض في مملكة الجان، وكل رواية ذكرها الروائي حمّلها دلالة مختلفة عن الأخرى،" **شاع في بعض الروايات الضعيفة أنّ عاليا بنت منصور كانت زُفّت لأمير من أبناء الملوك الكبار. فكان جرجريس يعشقها. لذلك اختطفها ليلة زفافها قبل أن يدخل عليها زوجها ... "**[2]ينفي السارد هذه الرواية ويضيف روايات أخرى مغايرة للأولى يقول فيها: " **ويذهب الرواة الذين يتزيّدون في أخبار النّاس إلى أنّ عالية بنت منصور كانت تقيم بعين وبار. وكان شمهروش ملك الجانّ يقيم عليها حراسة مشدّدة. مخافة أن يختطفها مارد من الجانّ أقوى منه. وكان يسمع بجرجريس ويخاف شرّه، وكان شمهروش يضاجع عالية حين كانت تأتي ليلتها. كان لشمهروش ثلاثمائة وخمس وستون صبية. فكان يضاجع كلّ واحدة منهنّ ليلة واحدة في العام. إلى أن كان من أمر عالية ما كان..."**[3]، ولما كان القصر مكانا مغلقا للإقامة، وتغيّر موقعه غيّر دلالته رغم أنه بقي مكانًا مغلقًا ومكانًا للإقامة، ذلك المكان الحميمي الذي يحمل الخير والسلام والأمان وكل ما هو عجيب، كما عبر عنه الروائي بكل الصفات الجميلة، فلم يكن القصر مجرد بناء مزخرف واسع يحتوي على كلّ مقومات العيش الرغيد، بل خلق مساحة سردية خاصة، إذ نجد القارئ يتجول بخياله في ربوع كل ذلك القصر، متحركا مع الشخصيات، وهي ميزة شعرية مقصودة من الروائي. لذلك نجد هذا القصر يحمل في طياته رسالة من الروائي لجمهور المتلقين؛ يتخيّل مرة، عند كل وقفة زمنية وصف بها الكاتب القصر أو ما يحيط به، أو من خلال المشاهد الدائرة في أرجاء ذلك القصر البديع المنظر.

[1] مرايا متشظية، ص22.

[2] مرايا متشظية، ص65.

[3] مرايا متشظية، ص65.



تعبّر الترسيمة عن تموضع القصر كمكان روائي مهم في تشكل أحداثها، إذ نجده مرة في الأعلى بالنسبة لجبل قاف ذلك المكان الخيالي السّاحر، فلما كان في الأعلى عبر عن كل قيم الجمال والخير والسلام، والألفة والانتماء، وبركات الجبل وساكنيه من الصالحين، تركت بصمتها في نفسية شخصياتها من خلال كل الصفات الإيجابية، لكن تغيرت الدلالة وتغير معها الأثر بتغير موقع القصر بالنسبة لجبل قاف، إذ لم يعد ملهما ولا آمنا إذ تسيطر عليه العفاريت، وذهب أمنه واستقرار شخصياته، هذا إن كان في مملكة الجن حقا، بالمقارنة بالرواية الأخرى القائلة بتواجده في أرض مجاورة للروابي السبع، مما جعله مكانا غير آمن ومعرّض لأطماع الأعداء من شيوخ القبائل، وجرجريس ذلك المارد المتوحش، ولما كان المكان هو لسان حال الشخصيات فقد ضاق عليهم، بالرغم من بقائه منغلقا ومكانا للإقامة إلاّ أنّ انفتاحه على العوالم الأخرى لم يخدم الشخصية وزاد من توترها وخوفها، ونلحظ ذلك جليا في الرواية، إذ انطلق السرد من نقطة هجوم جرجريس على جبل قاف، وتخريب نظامه، وسبي أميرته، حاول الكاتب خلق مكان متوتر للدلالة على توتر الأوضاع الأمنية في حقبة زمنية ما، فأبى التصريح مباشرة ولجأ إلى القصر الأسطوري، وأن كل مكان مهما وصلت درجة عظمته، إن تعرض للنهب والسلب ضعف وانكسرت شوكته، وأمسى عرضة للطامعين.

ب كهف الظلمات:

تبدأ قصة هذا الكهف، عندما طرد شيخ بني بيضان من قصر عالية بنت منصور وضاع في الغابة ولم يعد يستطيع العودة للرابيّة، ولا لقصر عالية بنت منصور" **وإنك الآن الأكثر حيرةً. فلا أنت قادر على العودة إلى قصر عاليا بنت منصور. قد اختفى نوره الساطع عن الأنظار. الآن. مما يعني أنّك بعيد عنه بمسافة قارّات. ولا**

أنت قادر على الاهتداء إلى الربوة البيضاء التي بعدها غير المحدود..."[1]الذي جعله عرضة لمغامرات عدة ولعل النقطة الفاصلة في الأحداث تلك التي انقذ فيها الكائن العظيم " **تدفع أيضا إلى قبيلتك في الربوة البيضاء لما تقدم سرده من حكايتك العجيبة... فإلى أين تتوجه الآن؟ ومن هو الذي تحمله بين يديك؟ وهل هو من الإنس أم من الجانّ؟ ولم اختفى عن بصرك قصر عالية بنت منصور؟ (...) وأنت تحتمل بين يديك هذا الكائن العملاق العاتي الغريب. يبدو أنّ أحد أعدائه كان همّ بقتله. والظلام الدامس هو الذي سمّى أهالي الرّوابي السّبع مجتمعين الظّلام..."**[2]، بعد العناء الذي تعرض له الشيخ بيضان في الغابة، نقل الشيخ إلى الكهف المظلم " **... وبينما أنت كذلك. وإذا قوم غلاظ شداد يحيطون بك (...)وإن هي إلاّ لحظات حتى وجدتّك في مكان شديد الظلمات. وكأنه كهف أو مغارة عظيمة. وأنت بين كائنات غريبة(...)"**[3]، ليظهر أولئك القوم من سلالة الجنّ وأعلاها نسباً لاتصالهم بإبليس الأعظم، يعلمون كل شيء ويقيمون في كهف الظلمات العجيب منذ الأزل السحيق، يحبون سفك الدماء والظلام شعارهم. ليتأكد بعد ذلك الشيخ بيضان أنهم لا يكيدون له الشر، وأن الجريح العملاق ما هو إلا ملكهم قد تعرض له أحد العفاريت الذين طلبوه في كريمته **دناتنا**، ولمكافأته على فعله الشهم أراد الملك تزويجه من الأميرة **دناتنا** شكرا وتقديرا، والعيش معها في الكهف المظلم، ليجد الشيخ نفسه في مغامرة أخرى، العيش مع جنيّة صغيرة على قدر عال من الجمال الذي كأنه جمال عالية بنت منصور، ولا يدري إن كان الأمر خيرا أو شرا له، وكم ستدوم إقامته في هذه المغارة العجيبة.

اعتبر المكان الروائي مجالا واسعا فسيحا بكل أبعاده المفتوحة، وذلك من خلال مسيرته إلى قصر عالية بنت منصور وما صادفه في الطريق، ثم تعرض للطرد من ذلك القصر وساح في الغابة ضائعا ليجد نفسه أمام مبارزة للشياطين فينتصر للعملاق الجريح، ليجد نفسه في مغارة مظلمة في الظاهر، ولكن حقيقتها هي أنّها مكان عجيب، كائناته خرافية جميلة، لينال الشيخ بيضان بعد جهد جهيد الراحة والسعادة، في قصر دناتنا، الذي في ظاهره مغارة منفّرة مظلمة لكنها في الواقع عكس الظاهر ويصفه لنا الراوي قائلا:" **وتمضي بك دناتنا في سرداب مظلم طويل. كأنه يفضي إلى يوم القيامة. ولم تشكّ في أنّك ربما مقبل على اليوم الآخر. ولكنّك بعد لحظات تتبيّن شيئا فشيئا بصيصا من النور الذي لا يزال يقوي ويتوهّج إلى أن وجدت نفسك في عالم آخر من النّور، وعلى عكس ما زعم لك الجنّ من قبل(...) عالم لا صله له بما كنت فيه من قبل. وإذا دناتنا تدلف بك إلى نحو قصر شامخ. ممرَّد من البلور الرفيع. تمتد ساحاته على مدى البصر. وفيه من الأشجار والأطيار والأزهار والنباتات التزيينية**

[1] مرايا متشظية، ص 164.

[2] مرايا متشظية، ص162.

[3] مرايا متشظية، ص 164.

الجميلة... ما أذهلك. وجعلك أمام منظر مدهش. لم تر مثله قطّ لانّ قصر عالية بنت منصور لم تطف فيه حيث انتهى بها التّطوافُ لدى العين العطرية..."[1]

نلحظ أن الكاتب حاول إخراج كل الأمكنة السرديّة المذكورة من قالبها المعتاد، فلم يذكر من الكهف إلا اسمه وصفته الظلامية، إذ إنَّه في الرواية عالم خاص بمخلوقات خاصة، لها ملكها ونظامها، كما أنها قابلة للتعايش، على عكس المعروف، وهو الأمر الذي زاد من عجائبية الأحداث وغرابة الشخصيات، تلاعب مرتاض بكل تفاصيل روايته، فحاول تعريفنا بقصر عالية بنت منصور وهو المشهور في التراث، ولكنه لم يقف عنده إذ نسج من خياله قصر دناتنا الذي ذكر قصة مشابهة له في التاريخ، فكسر أفق متلقيه ولم يكن يتوقع أن يكون كهف الظلمات العظيم بهذا الترف، والجمال إذ لا يختلف عن قصر عالية بنت منصور، كما تجلت شعرية هذه الدلالة المكانية في الأثر البالغ الذي تركته في الشخصية مدار الحدث، إذ نجده انتقل لنا من أحداث إلى أحداث أخرى، مغايرة ومكان مغاير وشخوص مغايرين والكل أعجب من الآخر، فخلق توترا سرديا للقارئ جاعلا منه غير مستوعب للقصة، لقد تجلت الأسطورة في رواية مرتاض هذه بكل أبعادها ولأنه فضل الحيز دائما ليكون مدار أحداثه، لم يحمله من صفات سوى ما يراها الأنسب، وما يجد أنّه يجسد طرحه النقدي في جبل قاف العجيب الذي يضم في جنباته الكثير من الأماكن العجيبة والغريبة، تلك التي لا تنتهي ولا يعلم لها أساس؛ فلكل مكان عدة احتمالات وأول احتمال عدم محدوديته التي تمجده، وتجعله غريبا صعب الإدراك.

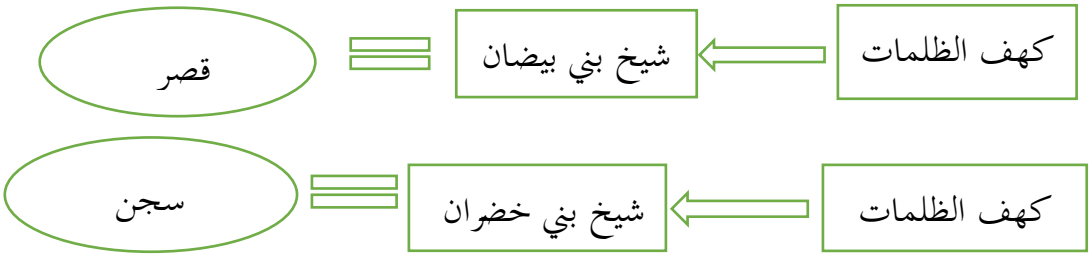
استنتجنا أنّ هذا المكان غير واضح المعالم غريبا لا حدود له، ولا نستطيع القبض عليه، فلا هو مفتوح في الطبيعة كعادة المغارات والكهوف ولا هو مغلق كمكان الإقامة إذ وجدناه وطنا كاملا، فيه السراديب والقصور والمغارات، والسجون، كأي مكان طبيعي، فنقول تشظى المكان الروائي هنا فصعب على القارئ جمع شظاياه. فلا هو في الأعلى ولا في الأسفل، فاق التصور والخيال، وليس كل شيء كما نتوقعه، إذ كان ينتظر من الكهف أن يكون سجنا للشيخ الأغر الأبر، وفيه تكون نهايته إلاّ أنّه تأقلم فيه ونصبه أهله ملكا عليهم وبفضله أصبحوا على دين التوحيد حسب بعض الروايات، تحول الكهف من مكان ظلامي إلى مكان منير بفضل الشيخ بيضان، ومن مكان معادٍ إلى مكان أليف يعاش فيه، فتتغير الدلالة المكانية بفعل الشخصيات فيها وبالأثر النفسي الذي تتركه فيه فيحسّن منه ليصبح مكانا محبوبا، وهنا تكمن شعريّة هذا المكان؛ إذ تجلت الثنائيات المكانية المتفرعة من ثنائية: الإقامة / الانتقال، الاتساع /الضيق، الارتفاع / الانخفاض، الانفتاح/ الانغلاق، الظلام/ النور... نحاول تلخيصها في الجدول الآتي:

[1] مرايا متشظية، ص170.

المكان الروائي	الثنائية المكانية	التفرع المكاني	الوصف المكاني من الرواية	الصفحة
كهف الظلمات	الإقامة / الانتقال	الاتساع/ الانغلاق	" وهذا الكهف العجيب يفضي إلى عوالم من الظلمات لا حدود لها في الكون الشاسع"	ص 165
			"وإذا دناتنا تدلف بك إلى نحو قصر شامخ. ممرّد من البلور الرفيع. تمتد ساحاته على مدى البصر...قصرها العجيب"	ص170
		الظلام/ النور	"وكظلام هذا الكهف الظلاميّ الذي يبدو أنّ مقامك فيه سيطول"	ص 167
			" وكيف ينقلب أمرك من نور إلى ظلام؟ أم كان ذلك النّور في حقيقته هو الظلام"	ص167
			"وتمضي بك دناتنا في سرداب مظلم طويل ...ولكنك بعد لحظات بدأت تتبيّن شيئاً فشيئاً بصيصاً من النّور الذي لا يزال يقوى ويتوهّج إلى أن وجدت نفسك في عالم آخر من النّور"	ص170
			"فكانوا لا يبرحون يرددون أن الظلمات ألحّت على هذا المكان لأنّه كهف يمتدّ داخل جبل أشم مغلق مكسو بالغابات الكثيفة، ومتصل بالكون الآخر، فكيف يتسرّب إليه النّور "	ص174
			" شيخ بني خضران المجرم بات أخيرا تحت قبضتك. في سجن الظلمات. يحرسه عتاة العفاريت. تعاشره الحشرات المؤدية. يعايش الذباب	

			والبعوض. يعيش في الظلام المطبق. لا يعرف ليله من نهاره. ولا صبحه من مسائه...ليل طويل دون نهار ظلام دامس دون نور..."	ص197
		العداء/ الألفة	"الآن تجتمعون في كهف الظلمات... لأول مرّة تتواجهون..." "بين عشية وضحاها ظلّ الشيخ الأغر الأبرّ شيخا أكبر للجن. في كهف الظلمات. المفضي إلى جزر الظلمات. المفضية إلى مستنقعات الظلام. المفضية إلى منابت النّار. المفضية إلى وادي الجنّ. المفضي إلى مملكة العدم العظيمة. المفضية إلى الكون الآخر العظيم"	ص 179 ص180
		الغرابة/ الواقع	"ما أروع كهف الظلام. مصدر الظلام. واللاّكلام واللاّسلام..." "لقد اختلف ساردو هذه الحكاية العجيبة حول موقع سجن شيخ بني خضران اختلافاً شديداً...ويرى أن سجنه إنما كان بجوار بئر الجحيم. وهي بئر عميقة عظيمة. مظلمة. تمتزج فيها النار بالماء. وهي من عجائب بلاد الجن..."	ص190 ص199
		الشر/ الخير	"ولم يعدون لعنهم الله الخير شراً والشر خيراً والظلام نوراً والنور ظلاماً والحرب سلاماً والسلام حرباً وكل شيء غير ما هو عليه في حقيقة أصله"	ص 167

سخّر الراوي تقنية الوصف المكثف للمكان "كهف الظلمات العجيب"، مركزا على الأوصاف المعنوية لما تحمله من دلالات نفسية، واستعان بتقنية الاسترجاع، ليعيدنا لفترات مختلفة، الأولى تخص قصة بني بيضان، والثانية تخص بني خضران، واعتمد على ثنائية الإقامة والانتقال، وجعل كهف الظلمات مكان انتقال كل من الشيخ بيضان والشيخ بني خضران، فالأول جاء من قصر عالية بنت منصور والثاني جيء به من طرف عبد النّار الجبّار، فأصبح الكهف بعد ذلك مكان إقامتهما، لكن مع اختلاف مكانة كل منهما فيه، أما بني بيضان فإقامته جزاء له على صنيعه و فيه نال كل سبل الراحة والمتعة، وأصبح في مكانة مرموقة، هو الآمر والناهي على الجن الساكن في الكهف، أما بني خضران فكان مكان إقامته الأبدية غير معروف، مكانا للعقاب، رمي به في سجن مظلم لا يعرف مكانه ولا ظروفه، حاول بني بيضان نفيه هناك انتقاما لما قام به من جرائم في الروابي السبع.



المكان واحد والدلالة مختلفة، فهو أليف ومعادٍ، اختلفت رمزيته باختلاف الأثر الذي تركه في نفوس الشخصيّات، فنجده مصدر قوة للشيخ بيضان الذي استغله في نشر السلام والعدل، وسجنا في الدرك الأسفل من كهف الظلمات للشيخ بني خضران، وسببا في ضعفه بعد قوته وتسلطه على الضعفاء.

ت الروابي السبع:

ذكرت الروابي السبع في الرواية كثيرا، الأمر الذي رجحه لأن يكون مكانا مهماً، تنوعت هذه الروابي واختلفت أسماؤها، فنجد البيضاء والحمراء والسوداء والزرقاء، والخضراء... اتصل اسم هذه الروابي بالحروب والدم والظلام، والفساد وتناحر شيوخها في الوصول إلى قصر عالية بنت منصور والزواج منها " **هم بدءوا يتصارعون على الوصول إلى هذا القصر**"[1] ، يعيش النّاس في هذه الروابي فوضى كبيرة، لا قانون ولا نظام كل شيء فيها يسير بعكس الفطرة والطبيعة التي خلق عليها البشر، روابي تمجد الجهل والفقر والنساء" **نحن نحب المال الكثير دون أن نعمل شيئا. لا ننكر ذلك. ولا نخجل من فعله... هكذا نريد أن نحيا. ننعم بهذه الحياة. نتمتع بالنساء. حلالا من الله. نتزوج ما أمرت به شريعتنا التي شُرعت لنا منذ عهد الدينصور الأول...ولا شيء غير النساء. وغير المضاجعة. ليتكاثر نسلنا إن شاء الله. النّسل الفقر. والرزق من الله. والأكل والشّرب. والنّوم والكسل. والاغتيال ثم الاغتيال.**

[1] مرايا متشظية، ص26

ولا شيء غير الاغتيال. لتحويل الدماء البشرية إلى مشروبات مريئة نشربها. نتوضأ بها. نسبح فيها(...)"[1]اختلط الحابل بالنّابل في هذه الروابي السّبع، فأصبح الظلام نورا والنور ظلاما، والحق جورا والجور حقا، فذكر الراوي كل ربوة بصفاتها التي تميزها، وخص بالكلام رابية بني بيضان وبني خضران لتناحر شيخيهما، وكما أن الصراع بينهما بقي إلى الأبد إذ لم يعرف مصير كل منهما.

الرابية	الصفات المكانية	الصفحة
بني بيضان	**_ربوة وسط بين قصر عالية والروابي:** "ربوتك تقع وسطا بينها وبين الربوة الخضراء والحمراء والورقاء والسوداء التي تنتهي حدودها إلى الربوة العالية التي تنتهي حدودها إلى الربوة الخالية التي تستقر بها قبيلة بني ضيعان" **_ ربوة حقيرة سكانها فقراء** **_ طرقها وعرة ملتوية ضيقة منقطعة عن العمران** **_ دائمة الصراع مع قبيلتي بني حمران وبني خضران.** **_ سكانها همج ومعادون:** "النيران ضرّموها يا بني بيضان. ازرعوا الأحقاد. اغرسوا الأشواك. أثيروا الفتن...اعبسوا ولا تبتسموا. اقتلوا جميع الآباء..."	ص53 ص55 ص75
بني ضيعان	**_ ربوة خالية:** " شيخها هو الأخ الأصغر لشيوخ القباء السبع. وقد دفعوه إلى تلك الربوة الجرداء القاحلة التي تشرف على الصحراء الشاسعة". **_ اللهو والمجون والعيش بسلام:** "كان يميل إلى مسالمة القبائل. فصارت ربوته محايدة بحكم موقفه من الروابي الأخرى". **_ منطقة سياحية تقصدها الروابي الأخرى:**	ص53 ص 53 ص 53

[1] مرايا متشظية، ص 26.

	" وصارت القبائل الست تقصدها للسياحة" **_ العزلة:** "ظلت منعزلة تتفرّج على ما يجري في الروابي. ونجت من عدوى الاغتيال...واستفادت من الأمن وحقن دماء أهلها. فكانوا لا يموتون إلا حتف أنوفهم".	ص54
بني خضران	**_الكسل:** " تراكم الآن مخلدين إلى الكرى. بعد نهار طويل من الكدح والكد. والحركة والخمول والجلوس. والسبات والبيات. والكلام والهذيان. ...والتلاعن والتصايح. والتبايع والتعاقد" "ولا بارك الله إلا في الكسل. الكسل اللذيذ عشش في عظامنا". **_ الشقاء:** " يخبركم مناديه المسائي بما جرى في الكوكب الأرضي. وبما سيقع في الكوكب غدا. وبما فرض عليكم شيخكم الأغرّ الأبرّ من الضرائب الجديدة. وبما أدخل منكم السجون. وبما سيعاقبكم به غداً، إن شاء الله ... إن سولت لكم أنفسكم أن ترفضوا تأدية الإتاوات، والضرائب والمكوس، والهبات، ..." **_ همج، رعاع، غوغاء، جياع، فقراء، أغبياء، سوقة:** " ياسوقة الربوة الخضراء الجائعة" **_ الحروب والصراعات مع الروابي الأخرى:**	ص 23 ص 24 ص 23 ص27 ص 28 ص 28

	"وتعرفون المصائب التي نكابدها مع هذه الروابي المجاورة. حروب طاحنة ظلّت مشتعلة بيننا. إلى ليلتنا هذه"	
بني حمران	**سكانها أشرار:** " الربوة الحمراء الأشرار سكانها. الكفّار أهلوها. لا يؤمنون بالله ولا باليوم الآخر. ولا بالأنبياء ولا بالمرسلين. يستهزئون بالأديان السماوية(...) لا يريدون إلا الفتنة والفساد في الأرض" **_ لا يصلون ولا يزكون ولا يصومون:** " كأن بني حمران الكفرة الفجرة الغدرة المكرة العهرة...الذين لا يصلون والذين لا يصومون والذين لا يزكون ..." **_ التخلف:** **_الفقر** **_الرقص** **_ يحسنون المزمار** " وترقصون رقصة النّار على لحن المزمار"	ص 30 ص35 ص 43 ص44
بني زرقان	نعتهم الراوي بالمجوس الذين يحرفون الأخبار: يتلذذون بالموت والقتل ورؤية الدماء. **_الرقي، التطور، الديمقراطية:** "يا أهل الربوة الزرقاء. الراقية المتطورة التي تحترم حرّيات النّاس وحقوقهم، فمن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر" **_الفصل بين الدّين والدنيا:** "وربما معهم شيخ الربوة الزرقاء نفسه الذي لقب نفسه على نقيض جميع شيوخ الروابي المتأنق المتألق المتشدّق.	ص88 ص132

	لفصاحة لسانه وأناقة لغته حين يخطب في أهل الربوة الزرقاء، وهو الذي يدعّي أنّ الدّين الذي يفرضه على أهل الربوة الزرقاء يمثّل في التعلم وقراءة الكتب ومدارستها بدل الصلاة التي يصلّيها "... _ لم تختلف هذه الرابية عن الروابي الأخرى إذ نجدها تتناحر مثلهم للوصول لقصر عالية بنت منصور، وتحرف القوانين الوضعية والشرعية، كما تتسبب في الفساد والفسق والزنا، وكل همها النساء والإكثار منهن.	ص161
بني سودان	**_التناحر مع الروابي الست:** "وربوتك تقع وسطاً بينهما وبين الربوة الخضراء والحمراء والزرقاء والسوداء" **_الفسق:** "ولو اتبعنا أهل الربوة الزرقاء في فسقهم لتناكح الناس لدينا سفّاحاً والعياذ بالله ولأصبح معظم أبناء الروابي السبع أبناء زنا" "أنّ الربوة السوداء لا تغتال إلاّ من بعيد. وعلى الرغم من أنها لا تفعل شيئاً غير البكاء على عظيم لها كانت فقدته في غابر الأزمان" **_اشتهرت الرابية السوداء بالنحل وتزوير الوقائع.** لقد نسي الراوي الحوادث الخاصة بالربوة السوداء.	ص 53 ص58 ص82

ذكر الراوي سبع روابيّ، السوداء والبيضان والخضراء والزرقاء، والحمراء، والعالية والخالية أو ما سماها بني ضيعان، عرّفنا على كل رابية من خلال الوصف، على لسانه أو على لسان شخصياته، ومن الروابي ما اهتم بذكرها

ومنها مالم يهتم بذكرها، وذلك راجع لقلة وظيفتها في الرواية، أو لعدم احتوائها أحداثا مهمة، وركز على البيضاء والخضراء، والصراع القائم بين شيخيها، نستخلص من الجدول أهم الصفات المشتركة بين الروابي السالف ذكرها، إذ كلها تعاني الفقر والمجاعة والظلم والفساد السياسي والاجتماعي، والأخلاقي، راح كل شيخ منهم يستغل منصبه للحصول على أكبر عدد من النّساء، واللهو والترف، وكل شيخ منهم أجهل من الآخر، يعيشون على سفك الدماء وأكل لحوم البشر، متناسين وظيفتهم التي عيّنوا فيها، في هذا الصنف من الأمكنة التي ذكرها السارد مزج بين العجائبية والواقع، محاولا التعجب مما كان يجري في البلاد من أوضاع مزرية، وكيف كان كل حزب يستغل وضعه ومنصبه لتحقيق أهدافه على حساب الشعب الضعيف، حاول الروائي الترميز عن الواقع بالاستعانة بالروابي السبّع التي نسجها من محض خياله لغرض لا يعرفه أحد. ولكنه الجانب الواقعي في الرواية، جمع بين المكان والشخصيات، والزمن من خلال الوقفات الوصفية التي تحفز القارئ على التخيل وتشويقه للقادم من الأحداث، كما تساعد الراوي على التنفس من السرد، كل الأوصاف كانت دقيقة محبوكة بطريقة شعرية تنمّ عن براعة الكاتب ومدى أهمية الرسالة المبثوثة في الرواية والتي استعان فيها بالأمكنة والشخصيات العجيبة.

يستعين السرد بتقنيّة الوصف في عملية نسج نصوصه؛ فلا نعثر على سرد خال من الوصف ويحضر هذا الوصف في السرد كدعامة ذات وجهين الأولى جمالية تزيينيّة في النص السردي، والثانية تفسيرية رمزية يتم فيها الاستعانة بالأوصاف الجسدية والأثاث " لإثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن"[1]، فكل مكان يطبع طباعه على نفسيّة الشخصيّات وسلوكياتهم. ولذلك وصف المكان تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسّي الذي يعرفه محمد عزّام بأنّه "نوع من التصوير(الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء، ووصفوها بدقة بخلاف روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى (الأشياء) على أنها حقيقية مستقلة عن الشخصية، وإنما نظروا إليها على أنها صدى للشخصية والأحداث"[2]، ومنه هو" تصوير ألسني موح، يتجاوز الصور المرئية"[3]،يشارك الوصف في السرد مع الشخصيات وباقي العناصر الأخرى لأن الموازين في الرواية الجديدة تغيرت؛ إذ نجدها أولت أهمية بالغة للمكان الروائي على عكس الرواية التقليدية، وبعد تغير الاهتمامات تغيرت معها تقنيات السرد، وخاصة الوصف الذي تطور من وصف استقصائي إلى وصف انتقائي مكتف ببعض المشاهد الدالة فاسحا المجال للقارئ لكي يخرج تلك الدلالة، وهذا الصنف الثاني هو المعتمد في رواية عبد الملك مرتاض" مرايا متشظية" حيث إنه خلق مكانًا شعريًا خياليًا له مقوماته الأسطورية المميزة، استعان الكاتب في تجسيده بالوصف الفني الذي صور لنا عالم الرواية، من خلال حديثه عن أحداث جديدة وواقع مختلف، إذ نجده عاد للتراث

[1] رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992، ط1، ص77.

[2] محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي –دراسة–منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005 ص71.

[3] المرجع نفسه، ص 71.

واستحضر "جبل قاف" وقصر عالية بنت منصور، وكهف الظلمات والروابي السبع، وكلها أمكنة خارجة عن الواقع ولا أثر لها إلاّ في مخيلة الكتّاب والقرّاء.

فنجد في الرواية أوصاف كثيرة، تعلقت بالمكان وبالشخصيات، وبالزمن، فعندما تعددت الموصوفات تعددت الدلالة والغاية الجمالية.

تحفل الرواية بالأساطير والعجائب، والأحدث الخيالية والشخصيات الأسطورية، والأماكن العجيبة، نحن لا نعرفها ولا نجد لها أثراً واقعيًا، لا من خلال الأوصاف الخارقة والعجيبة، التي وقف عندها الروائي معرّفا بها. ومن أمثلة ذلك وصفه لقصر عالية بنت منصور قائلا: "**والنور الذي لا يفتأ يتوهّج ويتلألأ. يزداد تلألؤه كلما مضى الوقت عليكم. لا تعرفون مصدره ولا مأتاه، ولا ماهيته ولا شكله. يغمركم من جميع الجهات.... أهو جمال عالية بنت منصور المقيمة؟ أم التي كانت مقيمة؟ أم التي سوف تقيم...** "[1]، ربط الكاتب المكان بصاحبته فتعلق الوصف هنا ببعض الأشياء التي تدل على جماله وانفتاحه وسعته، وعجائبيته، فكل شيء فيه جميل وخارق للعادة، لم يوسع السّارد في وصفه للقصر إلاّ قليلا وفي أسطر معدودات، ونلخص كل الأوصاف المذكورة عن هذا المكان في الجدول الآتي:

الموصوف	دلالة الوصف	الشاهد	الصفحة
قصر عالية بنت منصور	_ العجائبية _الاتساع _ الانفتاح	"ولكنت زرتها في قصرها المبنيّ من قوارير النور. ...والمشتمل على عيون العطر المسحور... هكذا يحكي الشيوخ الكبار. لو زرتها سراً. فربما كانت أعانتك بإعارتك شعيرات من ضفائرها الغجرية. لترسلها على قرص الشمس، لتمسك به حتّى لا يتحرّك...ولتقطف تفاحها الذي من أكل منه	20

[1] مرايا متشظية، ص21.

	_ الجمال _مكان يتصارع عليه الإنس والجان	خلُد في الحياة. لا يمرض ولا يشقى. ولا يكتئب ولا يفنى... " "يا لروعة هذه الصبيّة الحسناء الهيفاء الفاتنة الساحرة الآسرة وهي تطوف بك في أرجاء قصر عالية بنت منصور الذي لا يوجد له نظير في القصور. فهو يبدو من قمم الروابي السبع مجرد قصر واحد ولكنه ضخم فخم. وجليل جميل(...)والصبية تنتقل بك من منظر إلى منظر. ومن بناية إلى بناية فتعبر بك الحدائق. وتجوس معك خلال الرياض. وأنت مشدوهُ بما ترى وبما تصف لك هذه الصبيّة العجيبة" " يمتد المكان في اللامكان على مدى البصر الذي لا يبصر. الأعمى. وحيث تشاهد به الآن هذا القصر الممرّد من البلور العجيب ...كانت السواقي تجري من تحته. والسوافي لا تهب عليه كان معلّقا بين السماء والأرض... "	151 22

جبل قاف	_ الجمال _ العجائبية _ اللامكانية _ اللازمنية _ الغنى والترف _ الاتساع _ النور _ الخير _ الخيال _الخلود _ المثالية لا عنف فيه ولا موت ولا قتل ولا فناء	"كنت يومئذ بجبل قاف. أتجول وأتمتع بجمال الكائنات النورانية. والتي تقع عليها عيناي. قطعت نهر اللبن فشربت منه ما تيسّر لي... فمثل أمامي زورق ذهبيّ بديع. كان مفروشاً داخله بالحرير الأخضر، والوسائد المنعدمة النظير.... "استكشف أنّ أهل جبل قاف خالدون لا يموتون. ومتوضئون متطهرون. على وجه الدهر" " أرض شاسعة واسعة عريضة رحيبة تمتدّ أرجاؤها على مدى الأفق... أرض خصيبة عجيبة، أنهارها جارية، عيونها سائلة..."	61 67 09
الروابي السّبع	_ الانغلاق _ العداوة _الضيق _ العنف _ الدمار _ الفقر _ القتل والشرّ _ القذارة _ انعدام الإنسانية _ الطوفان	"الطير والشجر والطين والمدر. والطوب والحجر. بدأت تتلذذ بسماع هذا اللحن الحنون الذي تراقصت له الروابي كلها إلاّ ربوة بني...فهي لا ترقص ولا تضحك ولا تُسَرّ ولا تحزن ولا تبكي..." "وترقصون رقصة النار على لحن المزمار. ينفخ فيه هذا	43

	_تصوير الواقع بطريقة عجائبية.	المتفنن الأغر الأبرّ. ظل طول الدهر يسعد النفوس الحزينة. تتخلّص من أسر حزنها ..." "وزامركم الأغرّ الأبرّ يتخبط في دمائه. ومزماره العجيب ملطخ بدمائه. مغمور فيها. بات مزمار الدم. بعد أن كان مزمار اللحن والحب. أنتم لا تدرون ماذا يحدث في هذه الروابيّ" "تقيموا في أكواخ تشبه المزابل مساكنكم تحاكي أجحار الفئران وسخاً ونتانة...".	44 47 25
كهف الظلمات	_الظلام _العجائبية	"وتمسك بيدك دناتنا. وتطوف بك في أرجاء قصرها العجيب..." "كهفا لا حدود له. يكتظ بالرجال الملتحين الذين تمتدّ لحاهم طولا نحو الأرض. في حين كان شعر لحى الرّجال مرسلاً إلى أمام" " عالم يكثر فيه الشر بل ينعدم فيه الخير. ويسود فيه الكفر. ولا يوجد مؤمن واحد فيه حيث الظلام	170 173

	ـــالسجن ــ الانغلاق ــ الانتقال ــ اللاواقعية	الذي سمّاكم الظلام هو الذي يهيمن على مجرى الحياة فيه" "تجتمعون في كهف الظلمات... لأول مرة تتواجهون... الشموع والقناديل والعطور والبخور والجنيات يطفن عليكم يسقينكم بأكواب وأباريق العصائر اللذيذة". "ما أروع كهف الظلام. مصدر الظلام واللاكلام واللاسلام..." " وأنت الآن في زنزانتك في الدرك الأسفل من كهف الظلمات. وأنت على بوابة نهر القاذورات التي يلقي بها الجن في أعماق الأرض"	174 179 190 198
قصر دناتنا	ــ الاتساع ــ العجائبية ــ المغامرة	وتمضي بك دناتنا في سرداب مظلم طويل. كأنه يفضي إلى يوم القيامة ...وغدا دناتنا تدلف بك إلى نحو قصر شامخ. ممرّد من البلور الرفيع ...". " فهذا قصر ابتناه ملك كهف الظلمات لكريمته دناتنا منذ عهد قريب.	170

	_ الجزاء	وقد كان أغلظ للجن فجاءوا بموادّه من أنحاء الكون. وبنوه على ذلك الأسلوب المعماري الأنيق النادر النظير..."	171
عين وبار	_الخلود _القداسة _ العجائبية _الأسطورة	" بعد أن كان الخلود موقوفا على من يشربون من أنهار جبل قاف" "وأن يهتدي إلى عين وبار التي لن يهتدي إليها إلاّ شخص واجد من البشر هود عيميص الرمل في آخر الزمان" "العين التي لا يمكن أن يصلها أيّ بشر" " تلك العين السحرية العجيبة التي من شرب من مائها فكأنما شرب العلوم كلها"	150 155 154 154

تميزت الأوصاف المكانية السالفة الذكر، بالقوة في لغتها وبلاغة وصفها، استعارت من اللغة أجمل تعابيرها ومن الطبيعة أجمل مناظرها، ومن الأساطير أغربها، من أجل تصوير المكان، ذلك العنصر الروائي الذي يتصارع لأجله مختلف الروابي والمشايخ، وكذا الجان والإنس، وظف مرتاض الوقفات الوصفية لتسريع الزمن الروائي، ولاستراحة القارئ وتشويقه، وتجسيد الواقع في صور خيالية بعيدة كل البعد عن ما هو في الواقع، ناسجا بتلك الأوصاف المكانية صور سردية بليغة، من حيث الرمز والدلالة التي يحملها كل مكان، فاستدل على جمال القصر بتلك الأوصاف الخارقة حد العجب، وربطه بجمال ساكنته، جبل قاف ذلك المكان الخرافي الذي يكاد يبصره القارئ من شدة براعة الوصف، فكل شيء مرتبط به عجيب من طبيعة وقصور ومخلوقات مثالية.

ذكر الكاتب الروابي السبع وما هي إلا رمز عن الوضع المزري الذي عايشه الراوي وباقي السكان، شغلته الصراعات والنزاعات والحروب والدم، ودليله في ذلك رقمها الذي كاد أن يقارب عدد سنوات الصراع على السلطة في الجزائر الذي راح ضحيته الكثير من الأرواح البريئة مثل:(المعلم والزامر والحلاقة...)، نماذج وجدت في الواقع زمن العشرية السوداء، فكانت الروابي بكل تلك الصفات المذكورة مكانا للإقامة ولكنه معادٍ لسكانه مصدرا للخوف والظلام.

ثالثا: أوصاف الشخصية في رواية مرايا متشظية:

شغل الوصف كتقنية سردية مكانا هاما في الروية وبالخصوص وصفه للشخصيات المحورية المساهمة في صناعة الأحداث أو الشخصيات المساعدة لها، في رواية مرايا متشظية تفرعت الأوصاف المتعلقة بالشخصيات، فهناك ما تعلق بالأوصاف الجسدية مثل ما حصل مع عالية بنت منصور ودناتنا...، وهناك الوصف المتعلق بالذات وخوالجها النفسية، كما نجده وصف الرجل كشخصية مقابلة للمرأة ونموذجه الشيخ بيضان، جرجريس المخلوق الخارق...والجدول الآتي يوضح ذلك:

الشخصية	الأوصاف الجسدية (العجيبة)	الصفحة	الأوصاف الذاتية	الصفحة
عالية بنت منصور	ـ امرأة عجيبة فاتنة ـ تعطر الغابة بعطر جسدها ـصوتها فاتن بديع ـ عذراء فاتنة الجمال خالدة الشباب أبدية الفتاء **"كانت امرأة عجيبة تسمّى عالية بنت منصور كانت تعيش في غابة منعدمة النظير. كانت تلك المرأة العجيبة تعطر الغابة بعطر جسدها ...ومضى عليها في تلك الغابة آلاف القرون ممّا كانوا يعدّون..."** **ـضفائرها غجرية ـ" وعالية بنت منصور التي تراها الآن ترقص. تهتز وتتمايل. ترتئد وتتكسر. تتهادى وتتلوى. بأسفل جسدها ثم بأعلاه. ثم بوسطه ثم به كله.ثم لا تحركه البتّة...ولكنكم أنتم يسميكم الظلام، الظلام" " وعالية بنت منصور تنظر إليهم وتسمع منهم.**	**10** 10 43	ـ مسالمة **"وهي لا توجد إلاّ في قصر عالية بنت منصور. والتي ثبت في الروايات الموثوقة أنها جاءت إلى سفح هذه الروابي السبع من وراء السبعة بحور. لتبثّ في أرجائها العطر والنور"** ـالخلود **ـ عالية بنت منصور لا تحب أن تسفك الدماء فيكم. هي تمقت إراقة الدماء..."**	19 37

	وقد غطّت شعرها وأرسلت ثوبها الحريري الملون وأمسكت بمصحف كريم. وهي تتابع معهم تلاوة القرءان من شرفة قصرها البديع"	52		
	_ البهية. التقية الفتية. السمية العلية. البيضاء العيناء.	55		
شيخ بني بيضان	**_ "من أنت؟ ...تراك تتسلل كالظل. كالطيف. كالهمس. كالهواء، كالشبح تغادر الربوة البيضاء. تجاوز ديار بني بيضان قاصدا ذلك. أو قاصدا تالك..."** _ شيخ في سن الكهولة _ شيخ يملك مواصفات الشباب الأقوياء	**50**	_ غير ذكي _ شقي _كئيب _إمعة _متخوف _الأغر الأبر **" ويقول لكم شيخكم الأغر الأبر"**	**26**

	_ شيخ الإنس والجان	197	_يحب عالية بنت منصور **_شيخ مغامر "جعلتك تغتمر بحياتك الغالية من أجلها. تقطع الشعاب الوعرة ...بات الأسد تحتك يرقبك"**	55

تعددت الأوصاف الشخصية في الرواية بتنوعها من شخصية لأخرى كما حملت معان متعددة وثنائيات متقابلة، رمزت للخير والشر، والنور والظلام، العنف والسلام، الحرية والسجن، جسدتها الأفعال المتكررة بكثرة خرج بها السّارد عن الوصف المألوف الذي كان يعتمد على الوصف الثابت للأشياء، فنجده ذكر حزن عالية بنت منصور لرؤيتها التناحر الحاصل في الروابي السبع بين شيوخها ورفضها تلك التجاوزات اللاإنسانية، كما صور حالتها وهي سعيدة ترقص على أنغام الزامر المغدور، كما وصف لنا حبها للشيخ الأغر الأبر، وغيرها من الأوصاف النفسية للشخصيات. واستعان بالزمن المكان.

- **وصف الأشياء والمخلوقات الأسطورية:**

تعالقت البنية السردية في هذه الرواية مع مستويات سردية أخرى، اعتمدت على الموروث الديني والأسطوري واللغوي، فتحضر في الرواية بعض المخلوقات الأسطورية الغريبة، ومن الشخصيات الأسطورية الموظفة في الرواية نجد:

1. شخصية جرجريس:

ذُكرت هذه الشخصية قليلا في الرواية، كشخصية شريرة تحمل سلاحا فتاكاً، اعتبرها الراوي نقطة تحول في السرد ونستنتج ذلك من الأوصاف الجسدية التي خص بها، ولم يخبرنا عن نوعها، إلا بعض الأوصاف الخارقة التي تجعله مخيفا وقاتلا ناشرا للفساد، وتجمعت تلك الصورة في قول الراوي:" **عفريت من الجن مارد جبّار. يشبه الجبل**

الوحشيّ. يقال له جرجريس الجبّار"[1]، ارتكب الكثير من الجرائم وقضى على الديناصورات، بواسطة سيف كانت الجن قد صنعته له من معدن الفولاذ، توارثوه من عهد سليمان _عليه السلام_ بألف قرن.

جاء ذكر هذه الشخصية مقترنا بالعنف والقتل والفساد والترهيب والاحتيال" **يكيد هذه المكائد كلها ويدبر للناس كل هذه المصائب. بل هو الذي يهيئ لأمر طوفان الدم الموعود الذي جذا أوانه**"[2]، هذا المخلوق العجيب الذي سُلسل في جزيرة الأهوال الواقعة خارج حيز هذه الأرض، الذي لا يظهر منه إلا أفعاله الشريرة، في جبل قاف وفي الروابي السبع، والظاهر أنه هو المسؤول عن كل تلك الاغتيالات. والتي هي من صفات العفاريت والمردة من الجان.

أبدع مرتاض في وصف جرجريس مطبقا رأيه النقدي في تقنية الوصف والتي مفادها" **الوصف أصل في الإبداع**"[3]، يساهم في كسر رتابة الزمن وتعاقبه في النص السردي.

2. وصف شخصية دناتنا:

استغل مرتاض تقنية الوصف لإيصال صورة الشخصية الشريرة جرجريس للقراء من دون أن يسهب في الوصف، ولم يوظفه لتزيين نصه بل لإيهام القارئ بالأفعال التي قامت بها وهو يستنتج الأوصاف بنفسه. وفعل الأمر نفسه مع شخصية الجنية الجميلة دناتنا صاحبة القصر في كهف الظلمات، التي تمّ تزويجها من الشيخ بيضان كهدية على معروفه البطولي، وفهمنا من خلال الأوصاف التي خصها بها مرتاض أنّها شخصية عجيبة، حسناء الجنيات في أرضهم، يتصارع لأجلها أعتى العفاريت والجان فكانت" **ابنة مالك الجانّ**"[4]تشبه الفتاة الحسناء التي لاعبها الشيخ بيضان في رحلته لقصر عالية بنت منصور، وكأن الروائي اختصر أوصاف دناتنا لأنها تشبه تلك الصبية، طالبا من القارئ الرجوع لتلك الأحداث والنظر في الأوصاف وإسقاطها على شخصية دناتنا بالرغم من أن دور دناتنا أكبر من تلك الجنية في قصر عالية بنت منصور، وأن تلك خادمة وهذه ابنة ملك الجان. ومن الأوصاف التي تميز دناتنا والتي لفتت انتباه الشيخ إلى جانب جمالها العجيب" **في ساقيها شعر كثيف يشبه الشعر الذي يعتلي سيقان الرجال...**"[5]؛ إنه شعر يعتلي جميع سيقان الجنيات لا يقمن بحلقه إلا بعد أن يراه الزوج. رافق ذكر دناتنا الكثير من الأمور العجيبة التي حصلت لشيخ بيضان، وأنها بمثابة جائزة حصل عليها. كان لها دور الشخصية الجامدة التي

[1] مرايا متشظية، ص 10.

[2] مرايا متشظية، ص136

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مج13، ع1، ربيع1994، ص306.

[4] مرايا متشظية، ص 169.

[5] مرايا متشظية، ص171.

لا رأي لها. تمت بفضلها اتفاقية صلح بين الجن والإنس، لم يكثر الكاتب من الأوصاف الجسدية، وركز على الأفعال الناتجة عن تلك الصفات التي جاءت على لسان بني خضران الحاسد للشيخ بيضان قائلا: **"دناتنا الرائعة. لا يوجد شيء أشبهها به... هي لا تشبه في النساء، إنها المصدر الأول لكل تشبيه. يقال شفتان كأنهما شفتا دناتنا...."**[1]، جاءت الشخصية دناتنا شخصية ثانوية في الرواية، لخص السارد من خلالها مجموعة من الصفات الجسدية دعم من خلالها الشخصية الأسطورية، التي تملك جملة من الصفات الخارقة يسد من خلالها ثغرة زمنية.

- **الأوصاف العجيبة لبعض الأشياء:**

تفنن مرتاض في رسم فضائه النصي في الرواية بشكل مبدع، فوصف الشّمس، والظلام، البعير الطائر، القارب الذهبي، العصا السحرية... وغيرها من الأشياء الخارقة التي اقتبسها من قصص وخرافات، أو من الحكايات الشعبية، أو من قصص القرآن الكريم، وأخبار وسير وأخبار الأعلام في العصور الغابرة... منها ماله وجود في الواقع ومنها ما هو خارج عن الواقع ولا أساس له من الصحة يعقبه مرتاض بإضافة صفة العجيب له.

1- وصف الشمس:

خصّ صاحب الرواية الشّمس بجملة من الأوصاف التي شغلت حيزا نصيا معتبرا من الرواية، أين يشك القارئ بأنه أهم مغزى للسارد من كل هذه الأحداث، فنجده يناجيها بكل أوصافها الجميلة، والتي تعلق ذكرها بتلك الحسناء عالية بنت منصور "**وأنت فيها تكابد. وتخاطب الشمس في يأس، وبلغة لا تفهمها الشمس: ياشمسُ، يا غزالة، يا جميلة، يا رائعة، يا مشرقة، يا مصدر الضيّاء، والطاقة** ..."[2]، يجعل السارد من الشّمس شخصا عاقلا يخاطبه خطابا قويا، يحاول منعها من الغروب، لكن الممعن النظر في الخطاب يرى أنه يرمز لهدف خفي ينشده الروائي، فجسده في الشمس رمز الحرية والسلام في العادة، مثل بها لطبيعتها المتجددة متأكدا من عودتها رغم غروبها المتكرر فهي تعود أجمل من قبل، وظف السّارد الشمس للتعبير عن نظرته التفاؤلية التي لخصتها الأوصاف الجميلة وكأنها امرأة حسناء لا يريد فراقها " **يا شمس، يا حسناء، يا مضيئة على غيرنا، ...ظلي متوهجة مشرقة، غروبك نهايتي ياحسناء...**"، حاول الإلمام بكل صفاتها وأحوالها الذابلة والمتوهجة، بخيوطها الذهبية المنعشة، وبضياء غروبها الرومنسي، الذي يترجم من خلاله مشاعره وخلجاته" **وذلك القرص الذي يوشك أن يغرب. بل غرُب. بل لما يغرب، ويكاد يغرب، ...يغرب أو لا يغرب؟**"[3]، يتصارع الراوي مع نفسه فهو لا يثق في الشمس لأنها تغرب، ولا تدرك مناجاته ولا تفهم كلامه، وكأنه يبحث عن الحرية غير الموجودة، والتي يؤثر غيابها في نفسه فيحس بالضياع.

[1] مرايا متشظية، ص111.

[2] مرايا متشظية، ص 16.

[3] مرايا متشظية، ص17.

وللشمس، التي إن حضرت عمّ الضياء والخير والبركة وإن غربت عمّ الظلام وانتشر في الأجواء مخلفا سوادا صفيقاً. منفراً ولكنه الواقع الحاصل في جبل قاف وفي الروابي السبع الذي غابت شمسه وغربت، ولا تشرق إلا على قصر عالية بنت منصور لأنها تنشد السلام والخير." **أنت تمسك بقرص الشمس الذي كان يبدو قريباً من الأرض. كان يبدو كأنه ملتصق بها. كان يمكن ربط ذلك القرص المحمر العنود المنحدر من الأعلى نحو الأسفل. كأنه الأسطوانة الهائلة برأس جبل قاف العظيم. أو بسلاسل الفولاذ الهائلة. وهي لا توجد إلا في قصر عالية بنت منصور**...."[1]تشرق لأنها جاءت لتبث في أرجاء الروابي السبع العطر والنور، وتغرب لمَ يلفكم من ظلام وسواد ناتج عن أفعالكم. والذي يظهر من اسمكم الظلام.

2- وصف العصا السحرية:

ذُكرت العصا السحريّة في الحديث عن رحلة شيخ بني بيضان إلى قصر عالية بنت منصور، فكانت سلاحه الذي يدافع به عن نفسه، ووسيلته التي يتنقل بها من مكان لمكان آخر، عصا سحرية تورث الحكمة؛ العصا نفسها التي أعجز بها موسى عليه السلام قومه"**لقد ورد في بعض كتب حكماء الربوة أنّ هذه العصا عصاك، هي التي سيرثها بعض الأنبياء في آخر الزّمان...وسيهش بها على غنمه حين يرعى الغنم ثمانية أعوام**..."[2]، أصبح شيخ بيضان حكيما بفضل هذه العصا العجيبة، إذ سرقها من شيخ بني خضران يوم كان مختطفا في قبيلته، والأصل فيها أن الجن أعطتها لشيخ خضران في عين وبار، من مميزاتها أنها "**العصا المباركة**..."[3]، التي ظن الشيخ أنها ستمكنه من الوصول لقصر عالية بنت منصور، فهي العصا التي كنت تمتطيها في طريقك الطويل لقصرها، والتي كانت تواريك عن الأنظار، من صفاتها أيضا أنها وسيلة الحكمة والتدبير، الحاصل عليها يلمّ بكل العلوم والفنون والآداب، في ليلة واحدة. كما تعلّم الإيمان واليقين بالله، ولعل من صفاتها العجيبة أيضا، إذا نظرت في عصاك استحالت إلى مرآة كبيرة عجيبة، تستطيع من خلالها أن تشاهد آلاف المناظر البعيدة البرية والبحرية والسهلية والجبلية والليلية والنهارية...

عاد السّارد لقصص الأنبياء واستقى من قصة موسى _عليه السلام _المعجزة الكبيرة والمتمثلة في العصا التي غلب بفضلها أعتى السحرة، أخذ العصا العجيبة لتوافقها مع الطابع العجائبي مضيفا بعض الصفات التي تجعل القارئ يظن أنها ليست العصا نفسها، فهي العصا الطائرة، وذات المرآة العجيبة الكاشفة للحجب، والتي تمنح العلم والمعرفة في أقصر وقت، أخذ من واقعية العصا في القرآن الكريم، ليدل على حدث عجيب، لا يمكن له أن يتم إلا إذا حصلت معجزة ما، وهو ما فعله شيخ بيضان عند سرقته لتلك العصا العجيبة، فزادها مرتاض تعقيدا يتماشى

[1] مرايا متشظية، ص 19.

[2] مرايا متشظية، ص 118.

[3] مرايا متشظية، ص118.

مع تعقيد الواقع ومع الأحداث الغريبة التي كانت تحصل، وأن الخروج منها لا يكون إلا بمعجزة ربانية كما حصل مع موسى عليه السلام، لم يوظف السّارد العصا السحرية اعتباطا، إذ كان يريد التخلص من واقعه بعصا سحرية، تمنحه كل الحلول في أقصر وقت، وجهد، كما تسمح له بالاطلاع على المستقبل بوسائل عجيبة وأسطورية.

غلب طابع الغموض والغرابة والعجائبية على رواية مرايا متشظيّة، بداية من العنوان وصولا إلى عنصر في البنية السردية، فنجدد الأحداث عجائبية أغلبها، تحركها شخصيات لا صلة لها بالواقع، **مثل: عالية بنت منصور، جرجريس الجبآر ، والجنية دناتنا، والمخلوقات النورانية**...وفي أمكنة لا وجود لها مثل: **جبل قاف، قصر عالية بنت منصور، البركة العطرية، عين وبار**... حمّلها الكاتب أفكاره وتطلعاته، مرر من خلالها نقده السيّاسي والاجتماعي والديني، الناظر للأحداث يرى أنه لا صلة لها بالواقع ولكن مع التعمق أكثر يفك بعضا من شفراتها الدالّة على واقع أرّقه، حاصر البلد وسحق آمال النّاس.

ركز السّارد على الأوصاف الإيهامية التي تفتح المجال للقارئ لاستنتاج باقي التفصيلات، من خلال رسم مسارات هذه الأوصاف وهي تتنقل بين الشخصيات، والأمكنة، والأزمنة المتغيرة، التي مكنت القارئ من تخيل تلك الأحداث والشخصيات والأمكنة، والوقوف على وظيفتها الجمالية التي غلب عليها الغموض.

نلحظ أنّ المكان الروائي في مرايا متشظية؛ غلب عليه الغرائبية والأسطورية بكل أبعاده الثقافية والمعنوية، وتجسد ذلك جليا في جبل قاف ذلك المكان الذي تغنت به كل الأساطير في ألف ليلة وليلة، تم وصفه بدقة متناهية جعلتنا نتخيل تلك البقع اللامحدودة واللامكانية، فهي مفتوحة في شكلها مغلقة في وصفها، أليفة المبدأ معادية للشخصية، ضغطت على نفسيتها بكل ظروفها الغير واقعية والمخالفة للشرائع، وترجمت الروابي السبع الصراع الأزلي على السلطة، بين الأحزاب السياسيّة المختلفة، ورمز للسلطة بعالية بنت منصور وقصرها العاجي ليكون قصر عالية بنت منصور المكان المتصارع لأجله ليحمل المكان الروائي هنا قيما متعارضة؛ **الحق #الباطل /الخير# الشر/ العلو#الانخفاض/ الواقع# الغرابة، النور#الظلام، الجمال# القذارة**..المكان العالي وهو القصر والمنخفض كهف الظلمات، والمكان العنيف الروابي السبع.

رابعا: الأساليب السردية في رواية مرايا متشظية:

تعود بدايات الأساليب السردية إلى أعمال أرسطو، ثم بيرسي لوبوك (Percy Lubbock)وهنري جيمس(Henry James)، وصولا للشكلانيين الروس، وبعد ذلك نقاد البنيوية، جينيت وتودوروف، ورولان بارتRoland Barthes.وغيرهم من النقّاد ممن اهتموا بدراسة الأسلوب، بمسميات مختلفة، وكان موضوع الأساليب أو الصيغة من الموضوعات التي أحدثت نقلة حاسمة في مجال الرواية، إذ من أهم مقومات الرواية الجديدة أنها اعتمدت صيغة جديدة في السرد، امتازت بها عن نظيرتها الكلاسيكية، فكانت إحدى مرتكزات الشكلانية الروسية التي أولت هذا الموضوع أهمية كبيرة، وكانت شعرية السرد من " أكثر المقولات تعقيداً" بتعبير تودوروف في " **الأدب والدلالة**" واعتبر الصيغة الوسيلة التي يقدم بها الراوي القصة ويعرضها، وبالتالي يجد القارئ نفسه أمام صيغتين الأولى هي العرض، والثانية هي السرد؛ يكون لدينا بذلك أسلوبا مباشرا تحركه الشخصيات، وNخر غير مباشر يمارسه الراوي، وكثيرا ما تعلقت الصيغة بصورة الراوي، والرأي نفسه نجده عند **جيرار جينت** عند حديثه عن صيغتي الخطاب" السرد والوصف"[1].وكان له الحصة الأكبر في الحديث عن الصيغ السردية فنجده يقسمها بحسب تقسيم أفلاطون في الكتاب الثالث من الجمهورية إلى صيغتين سرديتين لما يكون الشاعر نفسه المتكلم ويدخله تحت مسمى الحكاية الخالصة، أو يحاول الشاعر بذل جهده ليحملنا على الاعتقاد بأنه ليس هو المتكلم، وإنما شخصية ما، ويسميه أفلاطون المحاكاة، ويبرز ذلك بالأقوال المباشرة وغير المباشرة. للدلالة على أن الحكاية الخالصة أبعد مسافة من التقليد؛ لأنها تقول أكثر منه، وبطريقة أكثر وساطة[2]، ولكن هناك من النقاد من فصل بينهما؛ يستخدم كل من **هنري جيمس وولوبوك**" الأسلوب البانورامي (السرد) ويرتبط "بالرؤية من الخلف"، والأسلوب المشهدي (العرض) ويرتبط " الرؤية من مع""[3]،كما اعتبر النّاقد ن. فريدمان)....) " أن وجهة النظر هي إحدى التصورات النقدية الأكثر أهمية لدراسة الرواية" [4].

ومن المعروف بداية مع ميشيل ريمون(Michel_ Raimond) لا يجب أن نخلط بين وجهة النظر باعتبارها تقنية سردية" يتموضع الروائي، بشكل ما في وعي إحدى الشخصيات، ليكشف لنا الواقع، الذي لا ينظر إليه حينئذ نظرة موحدة، وإنما من زاوية معينة"[5]

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 173.

[2] ينظر: جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص178.

[3] المرجع نفسه، ص 179.

[4] جيرار جينت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، الحوار، ص10.

[5] المرجع نفسه، ص 7.

نقول إن الصيغة[1] mode*وردت بلفظ الأسلوب أيضا، وحسب المنهج البنيوي نجد أن السرد أو الحكي له أكثر من نوع من الأساليب، نتج عنه التنوع في الرواة، ومنه أنواع ضمائر السرد المستخدمة من قبل الراوي أو من قبل الشخصيات، لخصتها آمنة يوسف في" السرد الذاتي (**objectif**) السرد الموضوعي(**subjectif**)"[2]. الذي يمكن الكاتب من أن يروي الكثير من الأحداث بوجهات نظر مختلفة، وهو ما عرف في شعرية السرد "مقولة الصيغة السردية".

وبالنظر في رواية "مرايا متشظية" سنحاول الوقوف على الأشكال السردية، وبما أنّه نص أسطوريّ فهو يحتوي كغيره من النصوص السردية على تنوع الضمائر، وتربطها علاقات مكانية وزمانية، كونه يتداخل مع الزمن والخطاب السردي، ومع الشخصية، تحت ما يعرف "وجهة النظر"[3] تلك "الطريقة يستعملها المرسل، لتنويع القراءة، التي يقوم بها المتلقي، للقصة في مجموعها، أو انطلاقا من أجزائها فقط"[4]، واشترط سعيد علوش لإتمام وجهة النظر ثلاث طرق[5]:

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

ـ رواية من منظور إحدى الشخصيات.

ـ رواية من زاوية العلم بالأشياء.

وأشار مرتاض في "نظرية الرواية" إلى الضمائر وكيفية تشكلها في النص الروائي، قائلا:" قد يكون واضحاً أننا نريد " بالضمائر" إلى ثلاثة منها خصوصا: أنا، أنت، وهو، ويبدو أن ضمير الغائب (هو) هو الأكثر استعمالا في السرد الشفوي والمكتوب جميعا"[6]، وحسب رأيه فإن النّقاد ذهبوا إلى أن، هناك عدة تقسيمات وأشكال للسرد:

ـ أن تقدم الشخصية نفسها.

ـ أن تقدم الشخصية من طرف الشخصيات الأخرى.

---

* يعرفها جيرار جينت بقوله:" اسم يطلق على اشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل": جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص177

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص 42.

[3] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 26.

[4] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص221.

[5] ينظر: سعيد علوش، المرجع نفسه، ص 221.

[6] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص151.

_ أن يقدم سارد آخر.

_ أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها. والسارد والشخصيات الأخرى معاً.[1]

ولما عدنا إلى رواية "مرايا متشظية" ظهر لنا تنوع الأساليب السردية فيها، سنحاول العمل على استخراجها، مبينين أهم المواقف الجمالية التي تشكلت بها تلك الأساليب وأيّ الضمائر الغالب فيها.

1_ الأسلوب الأول: السرد بضمير الغائب "هو"

احتل هذا الضمير مكانة عالية بين الضمائر الأخرى، لمَ له من خصائص جعلته أكثر مرونة وتداولا بين السرّاد، ولعلّ من أهمها أنّه" أبسط الصيغ الأساسية للرواية"[2]، يختفي السارد خلفه وكأنّه ليس هو كاتب تلك الأحداث المسرودة، كما أنه" يجنب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي"[3]، وهو الخاص بالسرد السير ذاتي، كما يختلف تواجد هذا الضمير في زمن الحكاية عن زمن الحكي، وذلك كونه يظهر في الغالب ليدل على أحداث وقعت في زمن ماضي، وفي الرواية التي نحن بصدد الاشتغال عليها، مواقف سردية كثيرة، رويت بالضمير "هو" الذي حاول الراوي أن يوهمنا من خلاله بأحداث تبدو أنها حدثت فعلا، في حين أنها لا أساس لها في الوجود، ويفصل بذلك بين الواقع والخيال. ويتجسد هذا الضمير في الرواية واهما أن الزمن يسير في خط مرتب وفق ما يأتي:

الأحدوثة(Histoire) ، **السّارد (Narrateur)** ، **المتلقي (Récepteur)**، حسب ترتيب رولان بارت (Roland Barthes)[4].

يختزل عبد الملك مرتاض خصائص "الهو" قائلاً:" حياة أدبية، صورة خيالية، لوحة فنية، لقطة جمالية، عجائبية سحرية، سحرية عجائبية، أسطورة واقعية، واقعية أسطورية"[5]، يتواجد هذا الضمير في الرواية منذ البداية وحتى النهاية، فهو غائب وحاضر بفعل الشخصية الممثلة عنه. وهو من يجعل للعمل السردي مكانته الأدبية المرموقة والمحاكي للواقع.

تداخلت حكايات مرايا متشظية فيما بينها، فنجد السّارد ينتقل من حكاية إلى حكاية أخرى ليعود بعد ذلك إلى القصة أولى، واستعان في ذلك بضمير الغائب، وكثيرا ما نجده يعود بنا إلى أزمان غابرة، معتمدا على الهو الغائبة

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 152.
[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 63.
[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 153.
[4] المرجع نفسه، ص155.
[5] المرجع نفسه، ص157.

لتساعده في نقل الأحداث من زمن الماضي، إلى الحاضر واستشراف الآتي، فهو من شدة تنوعه نجده يعني انا وأنت وهو في آن واحد، وكثيرا ما يبتعد السارد بنا عن الواقع في رحلته الأسطوريّة السحريّة، وكانت الهو في **مرايا متشظية** ذلك الشيخ الوقور راوي الأحداث على الطريقة المقاماتية، أين يتجمع أهالي الربوة في مكان عام، لكي يحكي لهم أحداث غابرة خياليّة، "**اسمعوا "ياحُضّار "؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار؛ وما رويته عن الأسلاف الأخيار؛ وما سمعته من الأشياخ الكبار، منذ غابر الأعصار؛ اسمعوا وعوا، وصلوا على النبي المختار...**

_ اسمعوا يا من لا أدري من أنتم...؟"[1]، تكلم الكاتب بلسان الشيخ الطاعن في السن، الذي يرمز به للذاكرة الإنسانية التي تحمي التاريخ والأحداث وتتحمل مسؤولية نقلها من جيل إلى جيل، قصد الحفاظ عليها من الزوال، ربما قصد مرتاض العودة إلى التراث الأدبي العربي وحاول أخذ بعض التقنيات التي اعتمدها السلف في السرد الشفوي، كي يعطي للقارئ لمحة عن طبيعة الأحداث القادمة فكما يبرر النقاد أن الحكي بضمير الماضي تدل على الغرابة والأسطورة، وأن الأحداث خارجة عن المألوف والمعتاد، كما أنه يحكي الاحداث بطرقة متقطعة فنجد زمن الحكاية يختلف عن الزمن الذي تُحكى فيه الأحداث، فيتداخل الوصف السردي بين الماضي والحاضر في هذه البداية " **ويصمت الشيخ. يأخذ بلحيته الطويلة. كأنه يسترجع أنفاسه....**

_اسمعوا، يا أهل الحلقة الأبرار ...حدثنا الراوي الموثوق، عن رواة موثوقين، أنه ثبت لديهم باليقين والقطعان هذه الحكاية التي سأحكي لكم كانت متوارثة متواترة عند أهل جبل قاف. فكان الشيوخ يحكونها في سهرتهم البديعة على ضفاف نهر الخمر التي لا تسكر ... وكانوا يعجبون منها غاية العجب..."[2]، الناظر في هذه البداية يستنتج طبيعة السرد الشفوي المتوارث، وبأن الأحداث اللاحقة ستكون عجيبة، قريبة من حكايات شهرزاد للملك، فهي التي كانت تتخذ من الليل زمانا لرواية حكايتها الأسطورية، فتجعل الملك يتشوق لاستقبال المزيد ولا يقتلها، كما أن المكان مأخوذ من إحدى حكاياتها الألف ليليّة" **جبل قاف** ففي ليلة 469 مثال على ذلك **قالت:" بلغني أيّها الملك السعيد ان بلوقيا وعفان لما سمعا كلام ملكة الحيّات ندما ندمًا عظيما وسارا إلى حال سبيلهما هذا ما كان من أمرهما وأما ما كان من أمر ملكة الحيّات فإنها أتت إلى عساكرها فرأتهم قد ضاعت مصالحهم... فلما رأى الحيّات ملكتهم بينهم فرحوا واجتمعوا حولها وقالوا لها ما خبرك وأين كنت فحكت لهم... بعد ذلك جمعت جنودها وتوجهت إل جبل قاف لأنها كانت تشتي فيه وتصيف في المكان الذي رآها فيه**"[3]،يقدم السارد

[1] مرايا متشظية، ص 7.

[2] مرايا متشظية، ص9.

[3] ألف ليلة وليلة، طبعة على نفقة سعيد علي الخصوصي وأولادهن بجوار الأزهر الشريف، مصر، مج3، ص 28.

روايته على أنها قديمة وأحداثها عجيبة، محاولا الاختباء وراء ذلك الراوي الذي يحكي بصيغة الماضي البعيد، ويواصل سرده والتعريف بشخصياته الروائية.

ونجد الأفعال الماضية حاضرة في الرواية بكثرة (**ظلّ، ترك، كان، اختلفت، شاع، سماني، حزنت**، ....)، كلها تحمل قصة وحكاية في الزمن الماضي، مرة على لسان الراوي ومرة أخرى على لسان الشخصيات، التي تسانده في السرد، مشكلة علاقة وطيدة بين الراوي والشخصيات، إذ يتناقل السرد بالتناوب بينهم من دون الإخلال بالنظام الداخلي للعمل، وكثيرة هي المواقف التي عبر عنها بضمير الغائب؛ "**قيل عن عالية بنت منصور جاءت من جبل قاف. وقيل من أرض الأحقاف. جاءت بقصورها التي حملها مردة الجانّ تحت إشراف العفريت الطيّار. جرجريس الجبّار. طاروا بالقصر على هذا السهل الشاسع...**"[1]، ونجد أيضا سرده لحادثة اغتيال الإمام" **عالية بنت منصور كانت ترقب ذلك الوحش. كأنها كانت تترقبه. كان يحتمل فأسه الحافية تحت جنح الظلام على كتفه ليغتال بها الإمام ... كانت عالية بنت منصور تبكي بدموعها الغزار. سالت من حول القصر. ارتوى بها السهل الذي ظل جافا دهرا طويلا. حزناً عليكم وما تفعلون بأنفسكم. من أجل أن تتملكوها...**"[2]، حاول السّارد تصوير الجريمة الشنعاء التي تعرض لها الإمام من طرف أشخاص مجهولين، مركزا على مشاعر الشخصية عالية بنت منصور، واستعمل في ذلك الأوصاف العجيبة الأسطورية الأقرب، لم تملكه من قوى خارقة تجعلها تعرف كل ما يجري في الروابي السبع، وما يخفى عن باقي ساكنيها، القارئ للأحداث ينصرف عن الاهتمام بالجريمة ويبقى يفكر بخياله في تلك الأوصاف السحرية، وما تحمله من صور شعرية بديعة اللغة.

وكما نجد العلاقة وطيدة بين الماضي والضمير الغائب، من خلال مجموعة الاستذكارات التي تتداخل مع الضمير المتكلم، ونلاحظ ذلك من بداية السرد إذ إن الحكاية برمتها استذكار لوقائع ماضية، مزج فيها السارد بين الضمير الغائب والضمير المتكلم في كثير من المواقف وخاصة عند الحكي بلسان الشخصيات التي تروي ما حدث لها، ونجد الأفعال الآتية:(وتنطلق، تجلل، وتتسلل، تضجون، ينادي، تنهب ...)، من الواضح أن هذه الأفعال وقعت في الزمن الحاضر لكنها تحمل دلالة الزمن الماضي، وتعبر عن أحداث مضت وانتهت، تعد مراوغة من الكاتب للقارئ، مشركا القارئ معه في عملية التخييل، والتحليل والتفسير، ناقلا له ما يعرفه، وما يسمعه وكأنّه حاضر، فنلمس بذلك قوة التعبير عن نفسيّات الشخصيات ومشاعرهم إزاء ما كان يحدث أمامهم من مجازر تفوق خيالهم الإنساني، فمن خلال المزج بين الضمير الغائب والمتكلم عبّر عن صدق الأخبار والأحداث، لدرجة يجد القارئ نفسه حاضرا في تلك الصراعات الدائرة بين الروابي السبع، وبين المخلوقات الأسطورية بكل تفاصيلها، كما حاول الكاتب التخفي

[1] مرايا متشظية، ص21.

[2] مرايا متشظية، ص 39.

خلف الضير الغائب في نقل بعض الأوضاع السياسية والإيديولوجية، كما عالج بعض القضايا الاجتماعية التي انتهكت فيها بعض حقوق المستضعفين من الناس " **وأما النساء فإنهن ريبة وعهر. وسوأة وعورة. هكذا جاء في كتب الشيوخ المعتمدة. فمن خرجت من بيت زوجها أو أبيها أو ابنها أو أخيها أو جدها أو عمها أو خالها ممن لا تل له... أو دفعت هي عن نفسها إن كانت موسرة... ضريبة إضافية أطلق الشيخ الأغر الأبر حفظه الله** عليها ضريبة الرأس"[1]، ويواصل السرد كيف تتعرض النساء لمختلف العقوبات إن تجاوزت قانون الشيخ الأغر الأبر." **أما من خرجت غير محتشمة ولا محجبة فتبرجت تبرج الجاهلية الأولى فتلك امرأة ينفذ فيها الحكم المقرر ... ويدفع عنها وليها بالإضافة إلى ذلك ضريبة العناد والعصيان"**[2]، سكت الراوي عن ماهية العقوبة لكي يترك المتلقي يضعها بنفسه، أو لأنه كارها لها تحمله من ظلم وعنف. تم يصرح السارد أنه كل ما ذكره من حكايات عن الروابي العجيبة بقبائلها المتصارعة قد نسي أكثره لم أصابه من خرف وضعف في الذاكرة، كما أنه نسي أن ينسبها لأي قبيلة، وهو قصد الكاتب لكي يضفي على النص نوعا من الغموض والقطع في الأحداث والخلط في ترتيبها.

يتدخل الكاتب في الرواية مستغلا بعض المساحات ليعلق من خلالها على بعض الأحداث، نذكر منها قوله على لسان الراوي:" **قال الراوي: وهذه الرواية المحكية عن أصل هذه الصبية تنفي الرواية الأولى التي تذهب إلى أنها ابنة عالية بنت منصور وجرجريس...**"[3]، حاول الكاتب التواصل مع القارئ بين الحين والآخر مؤكدا على بعض الأحداث مظهرا رأيه الشخصي مدعما بشواهد من مختلف المصادر التاريخية والدينية، وفي المثال حاول إظهار حقيقة الصبية التي التقى بها الشيخ بيضان في قصر عالية بنت منصور. كما نجده يورد خبر عين وبار العجيبة فيقول:" **وقد اختلفت الأخبار حول هذه العين العجيبة فمنهم من ذهب إلى أنها أزلية يعود عهدها إلى عصر الدينصور الأول. ومنهم من ذهب إلى أنها هي العين الحميئة التي كان بلغها ذو القرنين ووجد عندها قوما. ومنهم من يذهب إلى أن الجن اتخذتها منذ الأزمان الموغلة في القدم لتضاهي بها عين الحياة في جبل قاف. والله أعلم بحقيقة الأمر...**"[4]ويواصل التبرير بإضافة حجة أخرى مستدلا" **قال الليث: وبار، أرض كانت من محال عاد بين رمال يبرين واليمن. فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجنّ فلم يبق بها أحد من الناس...**"[5]، يحاول السّارد أن يستعين ببعض التضمينات من القصص القرآني وأقوال بعض المؤرخين لإضفاء بعض المصداقية على بعض الأخبار التي وردت على لسان الراوي.

---

[1] مرايا متشظية، ص 140، 141.

[2] مرايا متشظية، ص141.

[3] مرايا متشظية، ص 131.

[4] مرايا متشظية، ص105.

[5] مرايا متشظية، ص 105

استعمل السارد في روايته ضمير الغائب لسرد الأحداث الماضية، مع عدم التوقف عن استعماله للاستذكار فقط فقد وجدناه اختلط بالزمن الحاضر والمستقبل في شكل أحداث في الأصل ماضية وحضر كرمز للذاكرة الشعبية والتراث، وبفضله تم الرجوع إلى الزمن الغابر، مع شخصيات أسطورية، وهذا الضمير بقدر ما حاول إبعاد الواقع عن ذهن المتلقي نجده جسد لوحة فنية من العلاقات المتشابكة بين التاريخ والعلاقات الإنسانية القائمة على مجموعة الصراعات، من خير وشر وحق وباطل... ، ناشد من خلالها الكاتب العدل والسلام ونفّر من العنف والإرهاب، ومن جمالياته أيضا إنه؛ مثل الواقع في ثوب الخيال ، وصور عالما واقعيا لم يوجد في الحقيقية مطلقا، وما الحقيقة فيه إلا حقيقة أدبية غير تاريخية، إبداعية غير واقعية.

2_ الأسلوب الثاني: السرد بضمير المتكلم: "الأنا"

تناول النقاد هذا العنصر تنظيرا وتطبيقا، وباعتباره أحد الطرق التي يسرد بها الراوي الأحداث وإيصال أفكاره وقضاياه السياسية والاجتماعية والإيديولوجية، يعبر به عن الذات الساردة والتي ترتبط دائما بياء المتكلم كعلامة دالة فهي "ياء تأتي من الخارج فتقع على معنى المتكلم...تتيح للسارد(Narrateur .narrator)الحديث من الداخل، وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له (Narrataire.narratee)"[1]، و هذا الضمير هو الأكثر تداولا في الرواية العربية الجديدة، ونجده العنصر الأبرز في رواية "مرايا متشظية" من خلال المقاطع السردية الدالة على الأنا الساردة، مثل (حدثني، بلغني، بلغنا، أخبرني...)؛" **ولا داعي لتخبروني بذلك. كان أخبرني بذلك راوي الأخبار، في جبل قاف منذ غابر الأعصار، يا بني من لا أدري من أنتم؟...**"[2]على الطريقة الشهرزادية في ألف ليلة وليلة، إذ كانت تنسب الحديث لغيرها مستعملة عبارة بلغني، وكثيرا ما حملت هذه العبارة الكثير من الايحاءات والرمزية" **حكى والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان**"[3]ثم تستأنف شهرزاد الحكي وتقول عند بداية كل قصة :" **بلغني أيّها الملك السعيد**"[4]الأمر الذي جعل السارد يستعملها في سرد أحداث روايته الغامضة فيقول " **قال الراوي: وقد بلغني أن شيوخ القبائل السبع التي كانت تستقر في قمم هذه الروابي السبع كانوا في الأصل إخوة لأب واحد وأمهات مختلفات...وقد بلغني أن أباهم رحمه الله كان ورعا تقيّا فكانت قرة عينه في التزوج بالنساء...**"[5]، الحديث هنا عن أصل شيوخ الروابي السبع المتناحرون على الزواج بعالية بنت منصور، واتضح أن الأخبار الواردة

[1]عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص147.

[2]مرايا متشظية، ص 12.

[3] ألف ليلة وليلة، ج1، ص 4.

[4] ألف لبلة وليلة، ج1، ص13.

[5]مرايا متشظية، ص51.

عنهم كثيرة، ثم انتقل السارد من الحديث عن الاغتيال الذي شهدته الربوة الخضراء، إلى الحديث عن أصل الشيوخ والروابي السبع، محاولا خلط الأفكار مخللا بذلك رتابة الزمن. لينتقل في الأسطر التي بعدها للحديث عن الشيخ بيضان وحكاياته في رحله إلى قصر عالية بنت منصور.

بدأ السّارد حكايته بنقل الأخبار على لسان الشيخ الراوي، وكما لاحظنا أنه وظف عبارة بلغني منذ بداية الأحداث، ومعلقا عليها وداعما لها، ليختم روايته التي كانت واضحة مثل البداية وليكون أكثر أمانة قال "**بلغنا "أن الشيوخ من شكّك في أن تكون هذه الحكاية وقعت كما سردها شيخ الحلقة هنا، وهم يشككون خصوصا في أن يكون قد حدث طوفان الدم**"[1]واعتبروها رواية أسطورية لا أصل لها، ويبرر ذلك بقوله:" **وزعم أهل الأخبار أنهم وجدوا ذلك مدونا في كتاب "سؤر الجوابي، في عجائب الروابيّ" الذي ظل محفوظا بين الودائع في جبل قاف. وقيل: بل في خزائن عين وبار ببلاد الجن، إلى يومنا هذا والله أعلم**"[2].

حضر الأنا كثيرا في هذه الرواية، متزامنا مع سرد الأحداث والوقائع الخيالية والغريبة، سواء على لسان الشخصيات عن نفسها أو عن الأحداث التي قاموا بها، ساعدها السّارد بتوظيف الأفعال المضارعة وياء المتكلم كما سبق الذكر، وكثيرا ما استعمل السارد لفظ بلغني لبدء حدث أو قصة جديدة، أو التعليق على بعض الأخبار المنقولة، كما فعل هنا" **قال الراوي: ولذلك بلغنا عن طريق بعض السيدات اللواتي يعملن أجيرات أو أسيرات في قصر الشيخ الأغر الأبر أن تلك المرأة العجيبة التي تزوجها شيخ بني خضران كانت تبدو كاللبؤة الشرسة....**"[3]،فهو ينتقل بالحديث من قصة أصل الجن في جبل قاف، إل الحديث عن الجنية المرأة التي تزوجها شيخ بني خضران والتي كانت شريرة جدا وعدوانية، وتقول الأخبار أنها ابنة لجرجريس الجبار، نقلنا الراوي من أخبار غريبة وعجيبة إلى أخبار أكثر منها غرابة وعجبا.

تكلم الكاتب بلسان الشخصيات كثيرا، والتي عبّرت عن الأنا بشكل جلي، مذيبا بذلك كل الفروق السردية؛ بين كل من الشخصية والسارد والشخصية والزمن، كما أنه" يجعل الحكاية المسرودة، أو الأحدوثة المروية، مندمجة في روح المؤلف؛ فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد"[4]، ومنه يكون زمن السرد هو الحاضر وزمن المتكلم، ثم ينقلنا السارد إلى رحلة الشيخ الأغر الأبر بني بيضان ولقاء عالية بنت منصور ويذكر لنا الحوار الدائر بينهما وكأنه كان موجودا هناك، ومثاله ما دار بين الشيخ بيضان وعالية بنت منصور في هذا

[1] مرايا متشظية، ص 224.

[2] مرايا متشظية، ص224.

[3] مرايا متشظية، ص107.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 159.

الحوار "**يا بهية يا حيية. يا سمية يا نقية. يا صاحبة الحسن والجمال(...) ويا وردة الزمان عبر اللازمان. في هذا المكان، أو قولي اللامكان...**"[1]. حاول السارد أن يعرفنا على عالية بنت منصور بلسان الشيخ بيضان، الذي يغمرها بكل الأوصاف النفسية والجسدية، التي تحملها كل امرأة فاتنة وخصها بأوصاف أسطورية نستنتج منها كمية العشق الذي يحمله في نفسه لها، فالواضح أن السارد يحاول التوضيح لمسالة تناحر الشيوخ في الروابي السبع والسبب الحقيقي لذلك، لتجيبه عالية بنت منصور نافية كلامه بحججها"_**من قال لك هذا يا شيخ الخير؟ من قال لك إنهم من أجلي يتناحرون؟ وهم لا يحبونني. لو كانوا يحبونني حقا لما تناحروا من أجلي. أنا بريئة منهم، ومما يفعلون. وإن كانوا يحبونني فهم لا يحبون إلا جسمي وقصري. لا يحبّون روحي. هم يتزوجون ويطلقون كثيراً**(...)"[2]. يبدو الاستياء على عالية بنت منصور من كلام الشيخ وأسباب حبهم لها، ثم يكمل الشيخ بيضان لإقناعها بأن تختاره هو لأنه يحبها لأجل الحب لا غير، ويطول الحوار بينهما فيحكي لها كيف وصل إليها وما اعترضه من متاعب وعثرات، وتحكي هي له كيف تواجدت، وطال الحوار شاغلا صفحات كثيرة ذكر السّارد من خلالها قصة الشيخ بيضان وقصة عالية بنت منصور مع العفريت جرجريس، وقصتها مع الشيخ الذي التقته عند حدائق النور وكيف طرد من جبل قاف، ثم قصة الشيخ بيضان مع الفتاة الجنية الجميلة، ثم ينتقل للحديث عن الروابي السبع يناقشان قضية الاغتيالات الحاصلة فيها من طرف أشخاص مجهولين، فتقول:" **لماذا لا تكون الروابي السبع كجبل قاف؟ لا موت فيها ولا قتل ولا فناء؟** (...)"[3]، الحسرة والألم بادية في نبرتها وهي تتمنى أن يتوقف العنف في الروابي السبع، وأن تنعم تلك الروابي بالسلام والأمن مثل جبل قاف.

وإلى جانب هذه الحوارات نجد الحوار الداخلي الذي يتم بين الشخصية وذاتها فهي التي تتكلم بلسانها عن ما يختلج نفسيتها من مشاعر تجاه الواقع المعيش، هرب السّارد من الواقع إلى اللاواقع ليبين أن ما ينقله من خيالات تستحق القراءة، لجأ إلى الحوار الداخلي الذي يعتمد الضمير المتكلم في التعبير، فيحدث الشيخ بيضان نفسه عن صدق مشاعره لعالية بنت منصور وزيفها قائلا:" **و...عالية بنت منصور...**

_ أنا أحبها.

_أنت لا تحبّها.

_ أنا أحبّها.

[1] مرايا متشظية، ص 56.

[2] مرايا متشظية، ص56.

[3] مرايا متشظية، ص70.

_ قلنا أنت لا تحبّها. أنت لا تحبها وكفى!"[1]

تواصل الشخصية "الشيخ بيضان" السرد وهو يعبر عن مشاعره تجاه تلك المرأة التي هي في نظره جميلة وفاسقة متبرجة، القارئ يضطرب من هذا الخلط في التعابير، إذ يصعب عليه تحديد الصوت الداخلي لمن؟ للشيخ؟ أو للسارد؟ أو للكاتب؟ من جمالية إشراك ضمير المتكلم في الرواية واستعمال الحوار الداخلي الذي ينمّ عن تمكن السارد من السيطرة على أحداث الرواية والعلم بكل خلجات الشخصيات، وتحكّمه في السرد بكل صيغه ووجهات نظره المنتشرة في العمل السردي، إذ يصعب على القارئ تحديد زمن السرد ومن المتكلم، في الوقت ذاته لا يعبر عن دواخل الشخصيات إلا الشخصية ذاتها، لذلك يتلاعب بالسرد والضمائر معا. فتندمج الحكاية مع السارد، الأمر الذي يجعل المتلقي أكثر تعلقا بالعمل السردي، ومتشوقا لمعرفة القادم."...**يزوجونني بسعلاة؟ ... بجنيّة؟ ...أنا؟ ... تلك مصيبة أخرى تقع على رأسك الليلة في هذا الظلام الذي سماكم الظلام.** ..."[2]، الشيخ هنا في حيرة من اضطراب مشاعره بين الفرح والخوف من المستقبل، خرج السارد بالقارئ من أحداث البطولة والتضحية والمغامرة إلى الجزاء.

كما تحدث السارد بضمير المتكلم الجمعي (**نحن**)حاول التنويع في الضمائر، للتعبير عن الذات السردية الفردية والجمعية، وتوسيع دائرة الأصوات السردية الرافضة للوضع المأساوي الذي تعيشه الروابي السبع، فراحت كل شخصية تناجي الله تعالى؛ لأجل تغيير الأوضاع الراهنة من قتل وفساد، وكذا الدعاء على البغاة والمجرمين والخلاص منهم ومن شرهم، وكذا مناجاته للشمس ولعالية بنت منصور في مواقف مختلفة نذكر منها ما يأتي:

اللهم ربّنا باعد بين أسفارنا...

اللهم ربنا اسقنا غيثا غدقا. وجدًى طبقاً.

اللهم ربنا سلّط عذابك وعقابك وغضبك على قبيلة بني خضران المارقة وقبيلة بني زرقان الفاسقة وقبيلة بني حمران الكافرة وقبيلة بني سودان الظالمة وبقية القبائل كلّها..."[3].

ناجى السّارد الله تعالى على لسان الشيخ بيضان الذي ناب عن أهل الروابي وتحدث بلسانهم، في إشارة منه إلى أن الخلاص مما هم فيه بيد الله وحده ولا أحد غيره قادر على إيقاف القبائل الأخرى عن إراقة الدماء، ونزول الغيث والذي هو رمز الخير والبركة والسلام. وفي السرد يعد الانتقال من السرد بضمير المتكلم إل السرد بضمير

[1] مرايا متشظية، ص 77.

[2] مرايا متشظية، ص166.

[3] مرايا متشظية، ص109.

الغائب " من الصعوبات التقنية التي تساور سبيل الروائيين الذين يؤثرون اصطناع هذا الضمير إنهم حين يضطرون إلى اصطناع المناجاة يجدونهم مرغمين على الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب"[1]، ويتصادف ذلك مع حواره الداخلي مع نفسه، أو بعض الإشارات المنتشرة في الرواية من طرف الشخصيات، وهو ما نجده في حديث عالية بنت منصور مع نفسها استياءً من تصرف الشيخ بيضان مع صبيتها " **وغريب أمر هذا الرجل العاق. أبرأته من الكمه والبرص والعرج. أعدت له نضارة الشباب. أمنته على صبيتي. آثرته بها إكراماً لتقاليد الضيافة. وتقديراً لمكانته في قبيلته. في ربوته(...) يراود صبيتي عن نفسها ليفسدها عليّ. أو ليجلبها فيسبب لي مشكلة لا حل لها لديّ** "[2]. كلام عالية بنت منصور نفسها كان بضمير المتكلم.

السرد في هذه الرواية مبنيّ على الاحتمالات ونقل الأخبار متعددة الروايات، يدل على سعة خيالاته، التي تفتح المجال للقارئ بأخذ الرواية التي يراها أقرب لخياله، تكلم عن الماضي بضمير الغائب، ووظف بلغني لتدعيم وجوده وصدق أخباره. واعتمد الرؤية الداخلية والخارجية واقفا عند العالم الذهني للشخصيات.

3 _ الأسلوب الثالث: السرد بضمير المخاطب "أنت، أنتم .الكاف ..."

تكمن وظيفة هذا النوع من الضمائر حسب تودوروف أنه " لا يمنع الحضور القوي للسارد، ولا تقليص المسافة بينه وبين الشخصيات، ولا الخصوصية المحدودة لمعرفته بحوافز البطل"[3]، وهو الضمير الثالث الذي يحضر بشكل قليل مقارنة بسابقيه من الضمائر، وكذا لحداثته في النصوص السردية، ويأتي وسيطا بين الضمير الغائب والمتكلم و" يحيل على خارج قطعا، ولا يحيل على داخل حتما؛ ولكنه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسّد في ضمير الغياب، ويتجاذب الحضور الشُهوديُ الماثلُ في ضمير المتكلم"[4]، كما يوصف هذا الضمير بأنه" الشخص الذي تروي له قصته الخاصة به"[5]،وبهذا الضمير مجموعة من المميزات التي سنبين شعريتها من خلال بعض المقاطع السردية من رواية مرايا متشظية، يحضر ضمير المخاطب في هذا النص في مختلف الضمائر التي خاطب بها السارد شخصياته، ومخلوقاته الغريبة، وكذا بعض الجمادات، مستعملا الصيغ السردية من الموروث الأدبي والشعبي، وكذا الضمائر الخطابية المألوفة في اللغة العربية وكذا اللغة الفرنسية، مثل:(أنتم أنت ...) وهي الصيغ الأكثر حضورا والتي استعملها عبد الملك مرتاض.

---

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص196.

[2] مرايا متشظية، ص130.

[3] تزفتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص135.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص163.

[5] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

بدأ السّارد صب أحداثه السردية بطريقة متسلسلة عن طريق الشيخ راوي الحدث، إذ استعمل صيغة الخطاب المباشر قائلا:" **اسمعوا يا حضّار، يا أصحاب الحلقة الأبرار ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار.**

اسمعوا يامن لا أدري من أنتم."[1]، الخطاب يخص الناس في الحلقة مجهولو الهوية ولا أحد يعرف أصلهم حسب ما جاء على لسان الراوي، ومن الواضح أنها إشارة من السارد عن طبيعة الأحداث المقبلة، وهم لا يعرفون من هم والراوي هو الذي سيخبرهم بأن الظلام سماهم الظلام والنور سماهم النور. ثم يواصل تعداد مميزاتهم. "**وأنتم لعلكم أنتم ...وكأنكم أنتم ... هذا الظلام. والظلام الذي يغرقكم في بحار هذا الدّم. في هذه الروابي القاحلة. في هذا الطوفان الذي تتحدّث عنه الأخبار الصحيحة أنه داهمكم ... أنه داهمكم في ليلة ما ...."**[2]، نفهم من كلامه أنها مقدمة مشفرة غير واضحة المعالم، عبر عنها بضمير المخاطب "أنتم"، كي يجبر القارئ على تخيل التقلب الذي تعيشه "**الأنت** "في هذه الرواية. كما لم ينفصل الضمير أنت عن الضمير الغائب **هو** والضمير المتكلم **أنا**، مشركا في ذلك الكثير من الأفعال والأسماء والمقطع السردي الآتي يوضح ذلك "**أنت هو؟ قال: نعم. قالوا له: ما جزاؤك عندنا يا هدهاد إلا أخته نزوجها منك. وهي رواحة بنت سكن. وقيل ريحانة بنت السكن(...) فأوقعتك فيما أوقعتك فيه"**[3]. نقلنا الراوي المتعدد الأصوات في هذا المقطع السردي إلى مكان الأحداث وأشركنا نحن القراء في الحوار وفق خط زمني متقارب بين الماضي والحاضر. استعمل ضمير الخطاب وضمير الغائب كي يوصل صورة تلك الروابي وما يعانيه السكان من اغتيالات وسفك للدماء، وهتك للأعراض، جرائم بشعة لا يتخيلها عقل الإنسان في زمن الكاتب لذلك مثل لها بالروابي السبع التي لا مكان ولا زمان لها "**يا أهل الربوة البيضاء. ويا أهل كل الروابي المجاورة. اعلموا أننا نرفض العنف. وندعو إلى الحوار. حتى لا تسفك دماء الناس فسادا وحتى نتجنب هذا الطوفان الذي تتحدث عنه الأخبار. والذي هو آت لامحالة في هذا الزمان ..."**[4] كشف السارد الروابي للقارئ في قالب أسطوري مشوق. فجاء السرد بضمير المخاطب متناوبا مع باقي الضمائر الأخرى لكسر نمطية السرد، وحاول نقل المتلقي إلى أجواء الأحداث والمغامرات محاولا استنطاق النص، والوقوف على الراوي الحقيقي.

كما حضر ضمير الخطاب في رواية مرايا متشظية من خلال مجموعة من الأوامر والنواهي الطلبية، " **وأما أنت فاذهب الليلة إلى مسجد الطاغوت. هناك إمام كافر. حين يحرم بالصلاة تقطع رقبته بالساطور. ثم تهرب إلى الربوة ال...تتلثّم"**[5]. هنا الخطاب موجه للقاتل السري لكن دل عليه ضمير الخطاب "**أنت**"، وفي موقف آخر نجد

[1] مرايا متشظية، ص 7.
[2] مرايا متشظية، ص 8.
[3] مرايا متشظية، ص164.
[4] مرايا متشظية، ص90.
[5] مرايا متشظية، ص38.

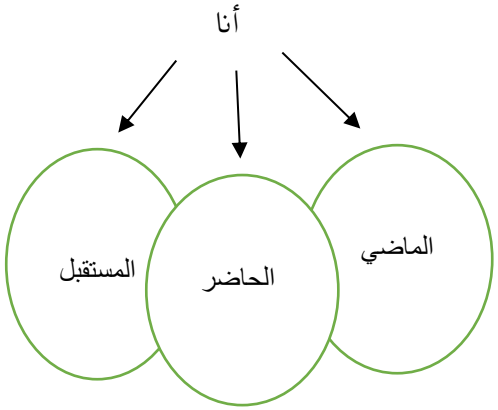
المخاطَب قبيلة بني حمران " **يا قبيلة بني حمران، اسمعوا وافهموا. وركزوا وانتبهوا لقد حلّت عليكم مصيبة الدّهر**(...)"[1]، ومارس السارد الخطاب الطلبي كثيرا على لسان الشيخ بيضان لعالية بنت منصور كي يحفزها على الحديث " **احكي يا سيدتي النقيّة، احكي. فحياتك أعظم حكاية في الزمن الناسيّ** "[2]، وتبدأ عالية تستجيب له وتسرد قصة جبل قاف "_... **والأخبار الذين يقيمون في جبل قاف حيث كنت أقيم قبل أن آتي إلى أرضكم** (...)"[3]وتكمل عالية بنت منصور سرد حكايتها وحكاية أهل جبل قاف وتذكر أهم صفاتهم الجسدية والنفسية، وتحكي حكايات عجيبة وحكايات حزينة ومفرحة، تلاعب السّارد بالزمن واضح، فهو يجعل الشخصية تلقي الأوامر على الشخصية الأخرى مختفية، لكي يُدخل قصصا جديدة، ولذلك تقلص الزمن في هذا المقطع السردي؛ إذ إنه جمع بين الزمن الماضي والحاضر معاً، فاستعمل زمن الماضي لسرد القصة، والمتكلم لزمن الخطاب، وكانت الوسيلة ضمير المخاطب، وتجلت شعريته من خلال تكثيفه للأحداث واسترسالها، وتشويق القارئ وكشف بعض اللبس عن أحداث تشغل خياله.

نلحظ أن الضمائر المستخدمة في الرواية عبرت عن الأسلوب السردي المنتهج في رواية مرايا متشظية، مارس فيها الروائي، مجموعة من التقنيات المرتبطة بالزمن من ارتداد، واستشراف، وكذا الخلط بين التقنيات المذكورة فنجده استعمل الزمن الماضي واعتمده بنسبة كبيرة، تماشيا مع طبيعة الأحداث المحكيّة (الأسطورية)، والحاضر الذي عاشه المتلقي بكل حدوده الغريبة والأسطورية، من خلال تكلم الراوي بضمير المتكلم الذي سمح للمتلقي بالتخيل لحل الألغاز والشفرات، كما لجأ للضمير المخاطب؛ قصد توفير الزمن والجهد على القارئ، من خلال التحدث عن الشخصيات وإعلامها بأمور لا تعلمها، وكلها تقنيات دالة على ممارسته التجريب السردي، والمخطط الآتي سيلخص توزع الضمائر وتشظيها في الرواية.

[1] مرايا متشظية، ص46.

[2] مرايا متشظية، ص66.

[3] مرايا متشظية، ص66



السرد بضمير المتكلم يعني (زمن الخطاب) السّارد يعتمد على الماضي (زمن القصة) السرد بضمير الغائب، الزمن الذي يأخذ منه كل من المتكلم والمتلقي القصة هو (زمن تلقي الرسالة)، فتتداخل هذه الضمائر كما هو واضح، لأجل إنتاج نص إبداعي سردي، قد يحمل رسالة أو لا يحمل، لكنه يبقى وسيلة التخفي للكاتب، يسلم فيه "**الأنا**"، " **الهو**"، "**الأنت**" السرد والتعبير عن رسالته. توفرت رواية مرايا متشظية من الضمائر الثلاث، الدالة على تنوع الأساليب السردية فيها، بحيث لا يمكن تغليب أسلوب على أخر.

ثانيا: التفاعلات النصية في رواية مرايا متشظية:

يحيلنا العنوان إلى الكثير من النقاط التي يجب التكلم عنها والخوض في غمارها، ولذلك سنعّرج في إطلالة مختصرة عن التفاعلات النصية، حتى نتمكن من التجريب والتطبيق المنهجي لآلياته، على رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض، هذه الرواية التي تزخر بالتفاعلات النصية، بمختلف أنواعها ومسمياتها، كما حددها "**جيرار جينت**" في دراساته للتناص، كونه أحد الممارسين للموضوع، فوضع مجموعة من الدراسات والتطبيقات التي قام بها على نصوص روائية؛ "**أطراس**"، "**عتبات seuils**"...، منطلقا في ذلك من جهود "**جوليا كريستيفا**" و"**ميخائيل باختين**".

واعتمد جيرار جينت مصطلح " المناصparatexte" تحت ما يسمى "المتعاليات النصية " وهي " التناص، الميتناص، النص الاحق، النص الجامع إلى جانب المناص"[1]وكان الهدف من وراء دراسة هذه المتعاليات هو الانتقال من شعرية النص إلى شعرية المناص (الكتاب)، وبقي مصطلح "**جيرار جينت**" الأكثر تداولا في الأوساط النقدية إلى يومنا هذا "كمصطلح ما يزال يشهد حركية تداولية وتواصلية في المؤسسة النقدية العالمية، للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنص، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية، وبفاعلية جمهوره المتلقي له"[2]، ومن خلال أعماله النقدية في مجال الشعريات السردية التي تدعو إلى دراسة النصوص الموازية للنص الأصلي، باعتبارها مفاتيح النصوص

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 1429هـ 2008م، ص20.
[2] المرجع نفسه، ص 26.

الأدبية ذات الشفرات المختلفة ، يستهدف الكاتب بها القارئ ويحفزه، ويقصد بها الناقد ليشك في النص، والكّتاب لكي يحذروا من الإسراف في توظيفها الأمر الذي يسيئ لكتاباتهم.

وتلقي مرتاض تحذير **"جيرار جينت"** نلمسه في كتاباته المختلفة، وكانت المتفاعلات النصية من أكثر الأمور وضوحا في رواية مرايا متشظية، ونحن سنقوم برصدها والوقوف عندها مع تحديد الأثر الجمالي الذي تركته في النص، وما إذا جاءت اعتباطا أم لغرض يقصده الكاتب من وراء ذلك.

1- شعرية المتفاعلات النصية في رواية مرايا متشظية:

عرف جيرا جينت المناص كما يسميه " مجموعة الافتتاحيات الخطابية المصاحبة للنص أو الكتاب، من اسم الكاتب، والعنوان، والجلادة (jaquette)، كلمة النّاشر، الإشهار، وحتى قائمة المنشورات (catalogue)، المكلف بالإعلام، دار النشر..."[1] كما نقله "عبد الحق بلعابد" عن جيرار جينت والتي سمّاها **"بالنص المحيط (peritexte)**"وهي كل هذه المنطقة (zone) الفضائية والمادية من النص المحيط التي تكون تحت المسؤولية المباشرة والأساسية للناشر، أو أكثر دقة للنشر"[2].

J'appelle péritexte éditorial toute cette zone du péritexte qui se trouve sous la responsabilité directe et principale … de l'éditeur, ou peut-être, plus abstraitement mais plus exactement, de l'édition[3].

كما تسمى أيضا خطاب المقدمات(**paratexte**) والتي تعني" مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة"[4]، كلها مناصات تساعد القارئ في القراءة والتحليل والنقد.

ويعني بها كل ما يدور بالنص من مصاحبات من "اسم الكاتب والعنوان، العنوان الفرعي، الإهداء والاستهلال، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كصورة الغلاف وكلمة الناشر"[5]، ودمج جيرار جينت كل التقسيمات التي تندرج تحت المناص، بالنص المحيط والنص الفوقي. واختصرها عبد الحق بلعابد في المعادلة الآتية:

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] Genette Gérard, seuils, Ed, cnl, (la première édition de cet ouvrage a été publiée en1987), p12.

[4] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء _ المغرب_ 2000، ص16.

[5] عتبات، جيرار جينت، ص45.

المناص= النص المحيط + النص الفوقي

والذي يتضمن هو الآخر تفريعات وتقسيمات رمز لها بالمعادلة الآتية:

المناص النشريّ = النص المحيط+ النص الفوقي

المناص التأليفي = النص المحيط+ النص الفوقي المناص عامة

وضع جيرار جينت مجموعة من القواعد التي تساعد على تحديد طبيعة الوظيفة الفضائية التي يحتلها. وتتمثل هذه القواعد؛ في الإجابة عن بعض الأسئلة (**أين، متى، كيف، ممن وإلى، ماذا نفعل به**)، والإجابة عن هذه التساؤلات تحدد نوع المناص والرسالة المناصية المرجوة من توظيفه.

_أين؟ (المبدأ المكاني / الفضائي): ويركز فيها المجيب عن موقع المناص في الفضاء النصي للنص.

_ متى؟ (المبدأ الزماني): يبين هذا المبدأ الحالة الزمنية للمناص، والتي تحدد بالعودة إلى زمن ظهور هذا النص، ومعرفة سنة النشر. وتحديد طبعته الأولى والقول بأنه المناص الأصلي وما بعده فهي مناصات متأخرة.

_ كيف؟ (المبدأ المادي): والإجابة فيه تكون عن سؤال ماهية المناص، حيث إن كل المناصات ذات نظام نصي مكون من عناوين، ومقدمات وحوارات، وإن اختلفت فهي تتقاسم النظام اللساني لأن "المناص نفسه نص، فإذا لم نقل إنه نص، فهو يوجد في النص"[1].

_ ممن وإلى من؟ (المبدأ التداولي): وفيه يتم رصد النظام التداولي للمناص، والذي بدوره "يرصد العملية التواصلية والتداولية (مرسل، رسالة، مرسل إليه)"[2]، درجة السلطة والمسؤولية، القوة الإنجازية للرسالة المناصية). وهذه الوظائف من أكثر الموضوعات التجريبية في المناص.

ويلخص الناقد حميد لحمداني الحديث عن المناص بقوله:" الفضاء النصيّ(**l'espace textuel**))، والذي يقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها_ باعتبارها أحرفا طباعيّة_ على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين "[3]، ويدعم الناقد حميد لحمداني رأيه في الموضوع برأي آخر لـ (**M .Buttor**)، الذي يعمم رأيه على مختلق النصوص وليس الرواية فحسب يقول:" إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج هو طول

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص55.

السطر، وعلو الصفحة"[1]، والحديث هنا عن سمك الكتاب المقاس بعدد الصفحات، لأنها في الرواية تلعب دورا هاما كفضاء نصي حامل للعديد من التفاعلات النصية من بياض وأشكال ورموز ورسومات...، ويمتاز هذا الفضاء المحدودية.

تضمنت مرايا متشظية على الكثير من المناصات، التي جعلت منها لوحة فنية، وخليطا متجانسا من التقنيات السردية، انطلاقا من الغلاف إلى الغلاف الخلفي، سنحاول التطرق لها واستخراج ما يكمن فيها من صور وجماليات. وتتكون من (الغلاف، العنوان، الإهداء، البياض...).

- **شعرية فضاء الغلاف:**

يُعد الغلاف أحد مكونات المناص النشري، والذي يُرجع جينت ظهوره إلى القرن 19م، أمّا صفحة الغلاف فهي الحاملة للعنوان وقسمه إلى:

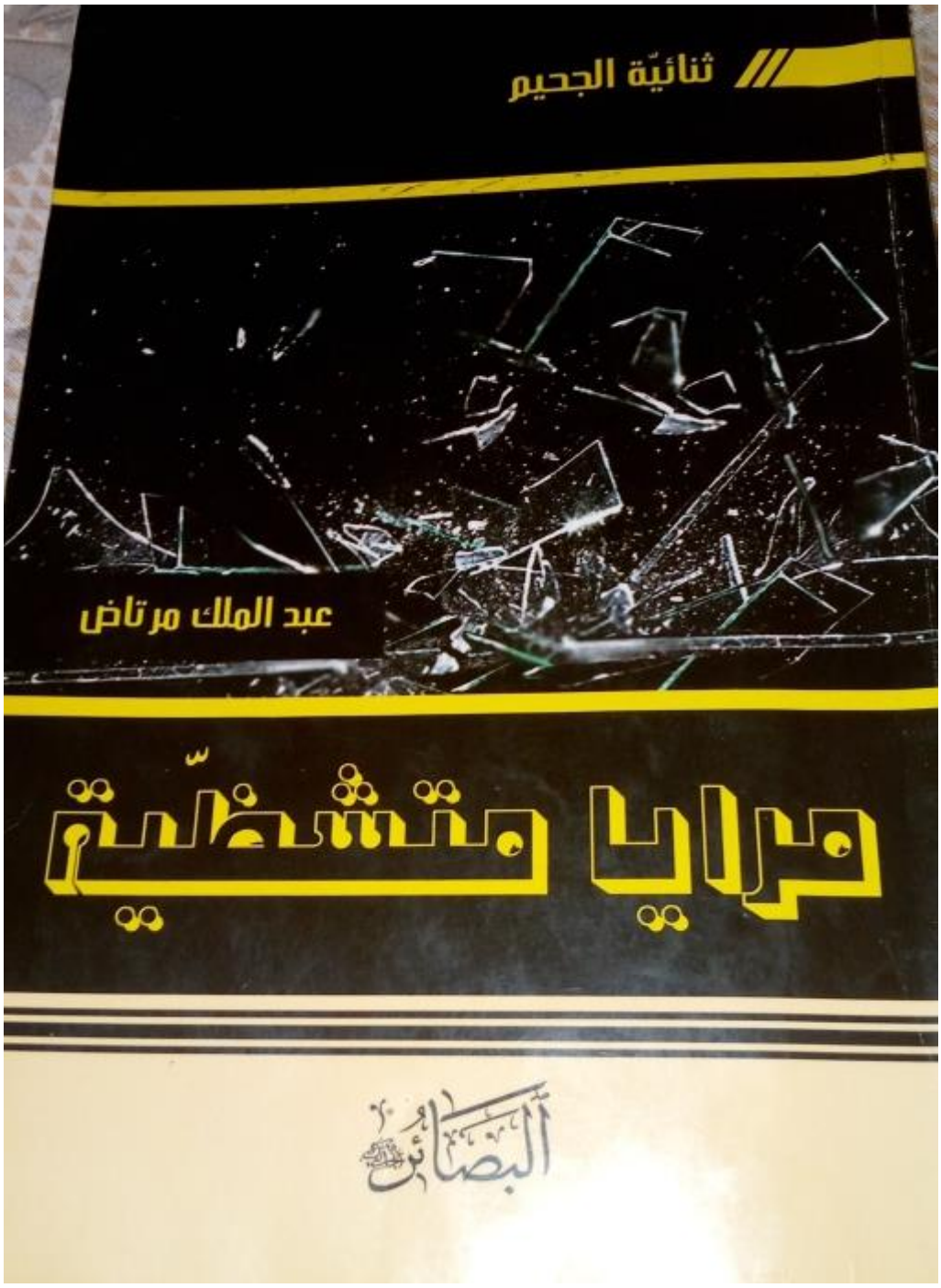
1_ الصفحة الأولى للغلاف[2]: وتحتوي على مجموعة من العناصر هي:

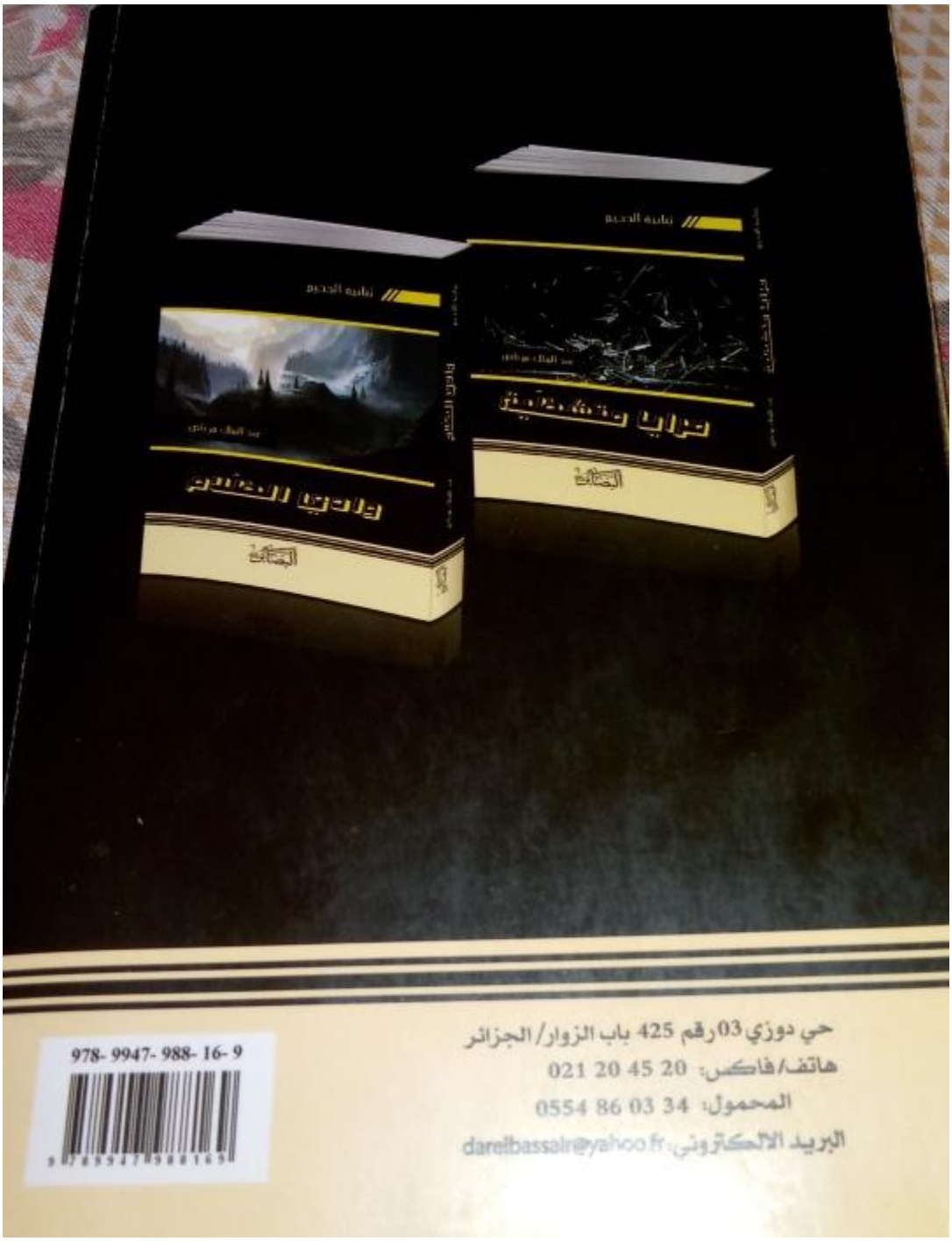
- الاسم الحقيقي، أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين.
- عنوان أو عناوين الكتاب.
- المؤشر الجنسي.
- اسم أو أسماء المترجمين.
- اسم أو أسماء المستهلين.
- اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر.
- الإهداء.
- التصدير...

اختلفت طبعات رواية مرايا متشظية ونحن سنحاول استقراء غلاف الطبعة الصادرة عن دار البصائر 2016، والتي هذا هو شكلها:

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص112.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت، ص 46.


ثنائيّة الجحيم
عبد الملك مرتاض
مرايا متشظّية
البصائر



نلاحظ أنّ غلاف الرواية يغلب عليه اللون الأسود كفضاء واسع يضم باقي الألوان وهو في الغالب يرمز إلى السلطة موضوع الرواية وكيف كان شيوخ الروابي السبع يتصارعون في سبيل الوصول إليها، وامتلاك القوة التي تستمد منها، كما يدل اللون الأسود في الرواية على الظلم والحزن الذي لحق بسكان الروابي السبع، فخُصص له رابية باسمه "بني سودان" والتي من خصائصها الظلم والإجرام، والعنف، وحاول الكاتب من خلالها لفت انتباه القراء فاستعمل

اللون الأسود كلون غالب على الغلاف كي يغري القارئ ويشجعه على القراءة، ومن دلالات هذا اللون أيضا الغموض وهو الغالب على موضوع الرواية، وكذا الحزن ونلمس في مشاعر الحزن التي شعر بها الأبطال والشخصيات الناتجة عن الاغتيالات والمجازر في الروابي، والبعض يعده طقسا يتم فيه لبس السواد، وقد غلب الغموض والحزن والسلطة والصراعات والنزاعات على أحداث الرواية، ولذلك عبر الغلاف عن هذه المواضيع والمشاعر.

ومن الألوان الموظفة في غلاف الرواية اللون الأصفر وهو اللون الثاني من حيث نسبة التوزع على غلاف الرواية، إذ كتب به عنوان الرواية الرئيسي و الفرعي، واسم الكاتب، وبعض الخطوط، ففي أعلى الغلاف يمينا كتبت عبارة " ثنائية الجحيم" وهي الثنائية التي تندرج مرايا متشظية تحتها مع وادي الظلام، وكأن الكاتب من خلال هذه التجميعية يعطينا إشارة إلى ضرورة الاطلاع على الثنائية معا، الظاهر أن هذا اللون كان مقصودا من موظفه وقد يكون الكاتب أو النّاشر، إذ تتقاطع دلالاته مع الموضوع، واعتبر وسيطا بين المرسل والمرسل إليه في نقل رسالة بصرية تساعد على فهم النص، ومن هذه الرموز التي يوحي بها اللون الأصفر؛ نجد الخطر وهو من أهم الموضوعات المعالجة في الرواية، بداية من عالية بنت منصور التي تتعرض للخطف والتهديد من طرف جرجريس، وكذا شيوخ الروابي السبع، ومن الذين تعرضوا للخطر أيضا الشيخ بيضان وما تعرض له من المصاعب والأخطار في سبيل الوصول إلى عالية بنت منصور، كما يحمل اللون الأصفر دلالة المرح والتفاؤل والبهجة والتي هي تكاد تنعدم في الروابي ولذلك جاء اللون الأصفر مقتضبا ومتناثرا على سطح الغلاف كتناثر وقلة رمزيته في الرواية.

كما حضر اللون الأبيض الذي من دلالاته المتعارف عليها السلام والأمان والخير، ليتعارض مع اللون الأسود، فيتشظى الأبيض على مساحة الغلاف السوداء، معبرا عن مشاعر الغضب والرفض والانكسار، بتلك الأشعة المنعكسة الناتجة عن الشظايا المتناثرة للمرايا، فجاء لونا بعيدا في شكل أشعة عاكسة، كالحلم البعيد الذي يرسمه الكاتب في روايته وهو يعكس بها المجازر والدامية في واقعه، ولما كان السلام والأمان بعيد المنال وهو حلم الشخصيات، قلّ تواجد اللون الأبيض في غلاف الرواية.

كما يمكن رؤية اللون الرمادي من خلال تلك المرآة المنكسرة، إلى شظايا ونتف مختلفة الأحجام، ولأن اللون الرمادي هو خليط اللون الأبيض والأسود، فقد دلّ على الخير والشر، والخوف والعزلة، والقوة والضعف، كلها دلالات يحملها اللون الرمادي.

هذا عن الوجه الأمامي للغلاف، والذي يحمل على متنه أيضا دار النشر بخط مختلف عن الخطوط التي دون بها العنوان واسم الكتاب، ربما للنّاشر غاية في تنويع الخطوط في الغلاف تشجيعا منه للاهتمام بها أو لغاية تزيينية فقط.

ويغيب عن الغلاف المؤشر الجنسي، والذي يتوزع في العادة على سطح الغلاف الخارجي، ليحل مكانه اسم التجميعية "ثنائية الجحيم".

ويتوسط الغلاف الأمامي للرواية اسم الكاتب **"عبد الملك مرتاض"** الذي كتب باللون الأصفر أقل، وكان أقل سمكا عما كتب به العنوان.

أما العنوان فقد تواجد في أسفل الغلاف كتب بخطط غليظ، مكتوب باللون الأسود ومظلل باللون الأصفر. وجاء في وسط الغلاف في أقصى اليسار يفصله عن العنوان الصغير " ثنائية الجحيم خط أصفر غليظ نوعا ما.

ويختم النّاشر الغلاف بكتابة دار النشر "البصائر" بخط أسود مختلف عن الخطوط التي قبله، ومزخرف ومشكول، كما أنه يحتل مساحة معتبرة في أسفل الغلاف وخصص له اللون الأصفر الميال للون البني تعلوه خطوط سوداء تفصل بينه وبين العنوان.

لعلّ النّاشر حاول التنويع في خطوط الكتابة من أجل التركيز على القيمة الكبيرة لهذه الخطوط، ولفت انتباه القراء لها والعناية بها، وكذا لما لها علاقة بالموروث الثقافي الكامن في الرواية، فالنّاظر للخطوط الموظفة وطريقة كتابة العنوان يستشرف تنوع الأحداث وتوغلها في القدم.

هذا عن الوجه الأمامي للغلاف، إذ لا يختلف عنه كثيرا الوجه الثاني، من حيث الألوان والكتابة، إذ استغل من طرف النّاشر باعتباره مساحة إشهارية أعلن من خلالها عن تواجد العمل المتعلق برواية مرايا متشظية وهو "وادي الظلام" محاولا لفت القارئ له، والترويج لمنتوج المؤسسة النّاشرة، فحمل هذا الغلاف صورتين مصغرتين للروايتين، وفي الأسفل يختم ببيانات النشر ومكان تواجد الدار والمعلومات الخاصة بالدار من رقم للهاتف والفاكس والبريد الإلكتروني، مسهلا على المؤلفين والقراء الحصول على الأعمال أو محاولة النّشر لديهم.

2_ الصفحة الثانية للغلاف: وتسمى الصفحة الداخلية وتعد من الفضاءات الاستراتيجية للغلاف وتحمل:

اسم المؤلف في أعلى الصفحة من جهة اليمين، والعنوان التجميعي " ثنائية الجحيم وبعدها عنوان الرواية " مرايا متشظية"، و"وادي الظلام" مرقمة (1،2)، وظفها الكاتب بهذا الترتيب جلبا لانتباه القارئ.

3_ الصفحة الثالثة للغلاف: نجد في هذه الصفحة الداخلية اسم الكاتب في الأعلى يمينا، وعنوان الرواية في الأسفل من الجهة اليسرى مكتوبا بخط غليظ متقطع متبوع بثلاث نقط تسلسلية، مع إدراج المؤشر الجنسي بين قوسين بخط رفيع يكاد يرى بالعين المجردة.

كما لاحظنا أول المناصات الموظفة، الغلاف والذي حاولنا استخراج بعض القراءات المحتملة من إخراجه بتلك لشاكلة مع مراعاة تطابقه واتفاقه مع مضمون النص، بغض النظر إذا ما كان الكاتب هو الذي وضعه أم النّاشر. ومن العتبات التي تعدّ بوابة النص العنوان الذي سنحاول الوقوف عنده مستخرجين منه الدلالات الممكنة.

شعرية العنونة:

عُرف العنوان بانّه بوابة النص وفاتحته، منه ينطلق النّاقد والقارئ لموضوع أي نص من النصوص، ومن النّقاد الذين رفعوا شعار العتبات النصيّة جيرار جينت، ولكن من أولاه الأهمية الكبرى بإفراده بالدراسة كل من **شارل غريفل(CharelGrivel)وليو هويك(Leo Hoék)**، ويُعرف هذا الأخير العنوان باعتباره" مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[1]، يشير هذا التعريف إلى ثلاث وظائف للعنوان؛ الوظيفة التعريفية، والوظيفة التعينية، والوظيفة الإغرائية، ولذلك يعتبر جينت موضوع الوظائف "أهم مبحث يرتبط بالعنوان باعتباره أحد عتبات النصوص هو ذلك المتعلق بالحديث عن وظيفته أو وظائفه "[2].

اعتبر النقّاد العنوان هو الموجه الأول لقراءة الرواية، و"أول مقولة تقف في وجه القارئ، وأول علامة تستوقفه وتثير فضوله"[3]، كما أنه علامة لغوية يتكون من مبتدأ وخبر، جعل الكاتب فيها التشظي من صفة المرايا، وهي نسبة حقيقية، من النظرة الأولى نلحظ أن العنوان لا علاقة له بالنص، لأن أحداثه أسطورية يغلب عليها الغموض والخرافة، ومنه نقول: ما علاقة العنوان " **مرايا متشظية**" بالمتن الروائي؟

يُعرفُ معنى العنوان "من وظيفته لأن عنوان الشيء دليله ووضعه أن يكون في بداية المصنف لأنه يساعدنا في كشف غرض المؤلف إذ كثيرا ما يحملنا إلى العلم المصنف فيه"[4]، فلما كانت **المرايا** جمع مرآة، وهي ذلك الجسم العاكس للأشياء مع الحفاظ على صفاتها وألوانها، هذا عن الانعكاس الحقيقي، لكن في الرواية اتصل فعل الانعكاس

[1] حميد لحمداني، عتبات النّص الادبي (بحث نظري)، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص34.

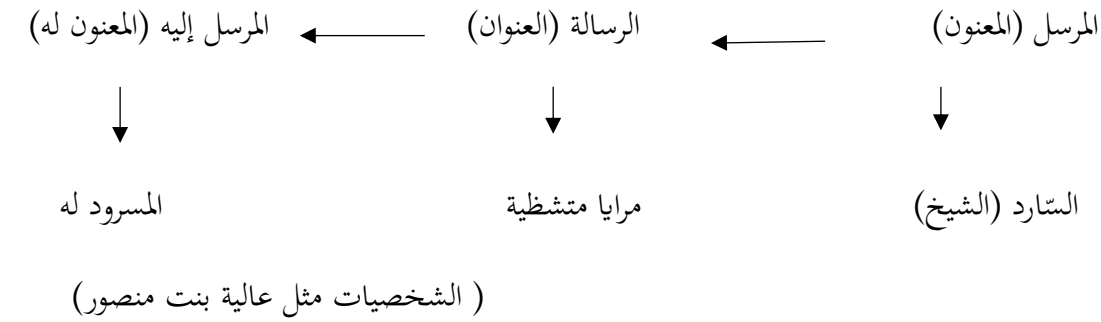
[3] إبراهيم الحجري، القصة العربية الجديدة (رهانات التحول بين الشكل والموضوع)، مقاربة تحليلية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013، ص 170.

[4] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص28.

بتصوير الواقع كما تخيله الكاتب وليس كما في الحقيقة، ناسب هذا الفعل غاية الكاتب والهدف الذي من أجله نسج لنا أحداثا بعيدة عن الواقع، فاستعار صفة الانعكاس، ومجيء اللفظ بصيغة الجمع لا يعني بالضرورة أنّ هناك مجموعة من المرايا، لأنه ألحقها بصفة التشظي، هذا الفعل يجعل من المرآة الواحدة مجموعة من القطع العاكسة، ولأن الحقائق والوقائع التي في الرواية جاءت متعددة ومتناثرة يغلب عليها التشتت والتفرق والغموض، فنجدها في زمن غير بائن ولا مكان محدد، كل شيء فيها غريب وغامض يصعب على القارئ الإمساك به، فلم نعرف من الشخصية الأهم "عالية بنت منصور" أم "شيخ بيضان" أم باقي الشخصيات لأنها جاءت متشظية كتشظي تلك المرايا. تجاوز الكاتب هنا المنطق التقليدي للبطولة والذي كان واضحا جليا للقارئ، على عكس ما هو في الرواية المعاصرة التي تتعدد فيها شخصية البطل فصعب علينا الكشف عن البطل.

تعدد تلك المرايا لا يقف عند تعدد الأحداث وتشظيها، ولا تعدد الشخصيات، وتداخل الأزمنة وخيالية الأمكنة فقط، بل تعدّ ذلك لصورة جمالية دلّ عنها تعددّ الرواة في الرواية، فلم نتبين من المتكلم، وما هو الأسلوب السردي الغالب، لأنه بدأ في الحاضر بواسطة الشيخ، لينتقل بعدها بين الماضي والمستقبل على لسان المنادي وتداخلت الصيغ والصور في هذه الرواية وتعددت مثل تلك المرايا، فعكست حالة الشيخ المنكسرة وهو يروي تلك القصص وفق علمه من رواة الأخبار.

وللإجابة عن السؤال السابق نقول إن العلاقة جد وطيدة بين العنوان ومتن الرواية، من خلال مناسبة صفة انعكاس المرايا المتشظية في توضيح الاضطراب الحاصل في الرواية على مختلف المستويات السردية، من غموض وتعدد لوجهات النظر وكذا مستويات الإدراك، الأمر الذي أعطى للعنوان قوة شعرية، فعكس حقائق واقعية لكن ليست كما هي في الحقيقة بل جاءت منكسرة كتلك المرايا، ونلخص دلالة العنوان وعلاقته بالمتن الروائي من خلال العناصر التواصلية التي وضعها ياكبسون:



توضح الخطاطة التواصلية علاقة العنوان باعتباره الرسالة المرسلة من طرف الكاتب عبد الملك مرتاض على لسان الشيخ الراوي للحضّار الذين يمثلون جمهور القراء وبالتالي المرسل إليه، وينقسم هذا الجمهور بين قارئ متخصص يسمى الناقد، وقارئ هاو يقرأ للمتعة فقط، مارس العنوان في الرواية **التعيين(désignation)**: لكل شيء

مسمى يميزه، والذي من خلاله نعرف ما إذا كان كتابا أو رواية، أو بحثا أكاديميا، وبالتالي فالعنوان يحقق وظيفته التعينية ولا يكون اعتباطيا، ومرايا متشظية كعنوان يحمل من الشعرية ما يميزه عن الكتاب العادي والبحث الأكاديمي، فيكون المفتاح لتحديد طبيعة النص ، ويحقق العنوان وظيفة أخرى تمثلت في تحديد المضمون.

تحديد المضمون (Indication du contenu) القارئ للعنوان يجد نفسه أمام مركب لغوي مكون من **مرايا** و**متشظية** فيعرف أنّ هذا العنوان يحيل إلى مضمون سردي لمَ للعنوان من صيغة أدبية تختلف عن الصيغ العادية ويخمن أن المضمون له علاقة بالواقع وأن هذا الواقع غامض نوعا ما الأمر الذي يحفزه للقراءة والغوص فيه لاستكشاف خباياه المتشظية، ولماذا جاء العنوان بهذه الطريقة الغريبة؟ وهل حققت هذه المرايا المتشظية وظيفتها من خلال تحديها للمضمون؟ أم لم تفعل، فيجد القارئ نفسه يحلل ويفسر ويؤول، ومنه يُستنتج أن العنوان هو السبيل لمعرفة المضمون الروائي من خلال استغلال ميزة المرايا العاكسة للواقع بطريقة مختلفة كمتخيلات منكسرة، فكان الانعكاس والتشظي أيضا حاضرا بصورة مخالفة للواقع والحقيقة، واعتمد أسلوب الرمز والإيحاء فجاءت محملة بدلالات الحزن والانكسار والألم والتزييف، والغموض والتعدد.

كما أن للعنوان وظيفة أخرى تعلقت بالوظيفة السابقة من حيث التحديد، مارس الكاتب من خلالها فعل **إغراء الجمهور**(**séduction du public**) من خلال الفكرة التي يحملها العنوان والمجسدة في غموضه، نستنتج أنه كلما كان غامضا استقطب عددا كبيرا من القراء، إذ يجدونه غير مألوف، ويكون بذلك العنوان المغري دافعا قويا لاستكشاف النص، هذا من جانب القيمة الفنية والجمالية للعنوان والكامنة في غرابته وغموضه، أما الجانب الآخر الذي تحققه الوظيفة الإغرائية، فيتمثل في تلك المبيعات الكبيرة والفائدة المادية التي يحققها العنوان الجيّد القادر على إغراء القراء لشراء الكتب، وهنا يمكن أن يكون العنوان لا علاقة له بالمضمون، وقد وضع من طرف النّاشر أو تدخل في وضعه، فيحقق بذلك فائدة جمالية وفائدة مادية باعتباره علامة إشهارية، ليحقق بذلك القاعدة الوظيفية المتوارثة منذ قرون والملخصة في مقولة " العنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب".

ولأن العنوان من العتبات المهمة التي لا يخلو من منها أي عمل سردي، وهناك من النصوص من اعتمدت تقنية العنونة الداخلية وتقسيم النص الروائي وفق عناوين فرعية تخص كل قسم، في رواية مرايا متشظية لم يعنون الكاتب أقسام روايته وفصولها، إلاّ إنه وضع لها علامة رمزية تفصل كل فصل عن الآخر منتقلا عبر الأزمنة المختلفة وكذا الرواة.

شعرية الإهداء(les dédicaces):

يعدّ الإهداء من بين العتبات النصيّة و" هو تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات واقعية أو اعتبارية"[1]، ويفرق جيرار جينت بين نوعين من الإهداء " إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (كالحرية، السلم، والعدالة...).[2]

جاء الإهداء في رواية مرايا متشظية بالصيغة الآتية:

إليهم ...

إلى

الذين كانوا يُغتالون، ولا يدرون بأيّ ذنب يغتالون؟

وإلى

الذين كانوا يَغتالون، ولا يدرون لأيّ علّة يغتالون؟

لأولئك وهؤلاء أحكي...

لكن ماذا أحكي، وأقول؟ ...

يظهر على هذه العتبة تعدد المهدى لهم، من خلال قوله: "**إليهم**" بصيغة الجمع، ثم يفصل بعد ذلك كل مهدى له وخصائصه، فنجده في الأول يهديها للذين كانوا يُغتالون ولا يعرفون لم كانوا يُغتالون، والكاتب هنا لم يحدد من هم وترك أمرهم غامضا، ثم يهديه للذين كانوا يغتالون ولا يدرون لم كانوا يفعلون ذلك، ثم يختم إهداءه يقول: "لكن ماذا أحكي، وأقول؟ ..." كلامه يحمل لكثير من الغموض لأن المهدى لهم غير واضحين، كما يدل الإهداء على أن النص القادم سيكون عن المهدى لهم، وأن الموضوع ذو قيمة كبيرة بالنسبة للكاتب، نلمسه في نبرة الحزن والحسرة البادية على لغة الإهداء، ليكون الإهداء عبارة عن ملخص للرواية، وجسرها بالنسبة للقارئ، والذي سيكون منه ما هو ضحية، وما هو مجرم حسب خطاب الإهداء.

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينت من النص إلى المناص)، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص93.

جاء الإهداء بصيغة الرسالة المشفرة، الخوض فيه يكشف لنا عن ذات الكاتب وهمومه والهدف الكبير من النص، وبالتالي حمل الإهداء رسالة يغلب عليها التكثيف والاختصار والغموض، ولعل من محاسن هذه العتبة أن الكاتب لم يكن صريحا بل استعمل الرموز الدالة على أشخاص نكرة لم يحدد اسمهم، فاستعمل نقط الحذف، والجمل القصيرة من أجل تشويق القارئ ولفت انتباهه.

عند إلقاء نظرة سريعة على نص الإهداء نفهم بأن الأمر يتعلق بواقع عايشه الكاتب، حافظ الكاتب على سريته وتحفظ على المهدى لهم لأسباب ربما سيّاسية من خلال تغطيته لحقبة ومنية عايشها وأراد التعبير عنها بأسلوبه الخاص وهو الأسلوب الغامض والخرافي، فيخلق بذلك حلقة وصل بين الرواية والإهداء كعتبة مهمة تختزل بعض الأحداث إن لم نقل كلها.

نقول إن الإهداء عتبة مهمة في رواية مرايا متشظية، ظهرت أهميته من خلا ما حمله من غموض بائن، أرسل من خلاله الكاتب رسالة إلى فئة كبيرة من النّاس خصهم بالإهداء من دون ذكرهم شخصيا بل ترك صفة العموم تلفه، أظهر بواسطتها كمية القهر والخذلان التي يحملها في نفسه تجاههم مع أنه لا يعرفهم، ولا يعرف ما حصل لهم بالذات لبشاعة الفعل وهو الاغتيال، فاعتبرهم هم موضوع روايته وهم الشخصيات وهم الزمان والمكان، وترك لهم فعل الحكي لأنهم سيحكون بأنفسهم ولأنفسهم.

ومن المتعاليات النصيّة المدرجة في هذا النص الروائي تقنية الفصول والأقسام، إذ قسم مرتاض روايته إلى تسعة وعشرين قسما استنتجناها من خلال بعض الأشكال والعلامات السردية نذكرها كالآتي:

- **التشكيل البصري:**

سبق وأن ذكرنا كيف مارس عبد الملك مرتاض عملية السرد في روايته هذه، إذ وقفنا عند تشكل الزمن، وكذا الأساليب السردية، من خلال تحديد الرواة، والتي اعتبرها مرتاض وسيلة سردية للتنقل من زمن إلى زمن آخر، لكن بعد القراءة المعمقة توصلنا إلى أشكال أخرى مارس بها مرتاض عمليته السردية، إذ أخذ من التشكيلات الهندسية أداة انتقل بها بين المقاطع السردية فنجده يختم كل مقطع بثلاث خطوط متداخلة مستغلا المساحة البيضاء في الفضاء النصي، ملفتا بها نظر القارئ عن طريق استثارة حاسة البصر لديه، وهي علامة تكررت على مستوى كل مقطع سردي بانتظام من بداية النص إلى نهايته.

ومن أمثلة ذلك قول السارد" **الشيخ يتهدج صوته. تطول لحيته البيضاء. يغمض عينيه. ويسترجع أنفاسه. كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب. يسترسل وكأنه يهمس...**"[1]، في هذا المقطع السردي بدأ الكاتب روايته بوصف الحالة النفسية البادية على الراوي من خلال لمحة الانكسار والحسرة، فالزمن هنا هو الحاضر والكلام عن حال الشيخ الذي السّارد لينتهي المقطع التعريفي بسؤال الهوية، ووظف تقنية الخطوط المتداخلة لينتقل بنا في المقطع الموالي إلى الحديث عن الزمن الماضي من خلال عملية الاسترجاع والتذكر بواسطة الشيخ الراوي فيقول:" **كان في قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان** ..."[2]جاء الانتقال موضوعيا وزمنيا، بواسطة الراوي والخطوط المتداخلة، وهي تقنية استغلها السّار هذه التقنيات بدقة، الأمر الذي جعل منها لوحة فنية بصرية متناسقة، مع توزع الزمن والمثيرات البصرية، وهو ملح من ملامح التجريب السردي في الرواية.

ومن التشكيلات البصرية أيضا البياض الذي شغل حيزا معتبرا في النص، فنجده يبدأ نصه الروائي بصفحة بيضاء، ثم يبدأ السرد بالبياض في أعلى صفحة المقطع السردي الجديد؛ ففي المقطع السردي رقم 6 ختم المقطع السردي بأكثر من نصف صفحة بيضاء ليستمر البياض إلى الصفحة الموالية معلنا عن بداية مقطع جديد، وانتقل فيه من قصة إلى أخرى فكان الحديث عن عالية بنت منصور لينتقل إلى الحديث عن الرابية الحمراء وحالة الذعر والخوف التي تشغل أهلها.

وظف السّارد هذه التقنية البصرية، لأن من دلالاتها الصمت المعبر، فنجده يصمت متعجبا، وحزينا وعاجزا، لمَ يحدث في تلك الروابي، وكذا لمَ للمواقف الأسطورية من غرابة، وترك فعل التأويل والتعليق للقارئ، وكأنه يقول له خلف كل بياض قصة مسكوت عنها لأسباب أمنية وشخصية، ابحث عنها واستخرجها، نمط الرواية يغلب عليه الغموض من الصعب الوصول إلى قصة واضحة تعتبر قصة أساسية وباقي القصص ثانوية، والبعض مفقود، عبر عنها تداخل الزمن وعدم وضوح الصيغة السردية، والبداية غير الواضحة والنهاية المفتوحة.

القارئ لمرايا متشظية لا يخف عنه تلك الأوصاف السردية والأفعال والضمائر والأساليب المختلفة، والتي ميزها عن غيرها بكتابتها بخط غليظ والموظفة عند بداية كل مقطع سردي، والتي كانت أيضا من العلامات البصرية المساعدة على السرد، والغموض والمفاجأة، والتي نذكر منها قوله: "**الشيخ**" في الصفحة7، وقوله: "**ويصمت**" في الصفحة 9، الأولى بداية الرواية والثانية بداية السرد، كما نجده في الصفحة50يقول:" **وأنت؟**" عند حديثه عن الشيخ بيضان، ومخاطبته لأهل رابية بني بيضان قائلا:" **أوقدوا**" في الصفحة75، ينتقل الكاتب من مكان على مكان آخر، ومن زمان إلى زمان آخر، ومن شخصية إلى شخصية أخرى، معتمدا على كل التقنيات التي يراها

[1] مرايا متشظية، ص7.

[2] مرايا متشظية، ص9.

تسهل من عملية السرد، وتدفع بالأحداث خالقا في نفس القارئ بعض الارتباك لغموض الأحداث وتداخلها، استغل الروائي كل الوسائل التجريبية البصرية والتشكيلات الهندسية، لأجل نسج حبكته، الواضحة من غموض الأحداث الموغلة في الأساطير والمعبر عنها بتقنيات سردية جديدة.

نلحظ من خلال توظيف الكاتب لمجموعة من التقنيات والعتبات النصية التي ساعدته في نسج نصه السردي، أنها انقسمت فيما بينها إلى عتبات نصية على مستوى الشكل، من خلال فضاء الغلاف وكذا الفضاء النصي على مستوى النص، وكذلك نجد هناك تناصا آخر على مستوى المضمون، إذ وظف الكاتب في روايته مجموعة من النصوص الخارجية تتقاطع مع نصه ولكنها ليست له، وهي ما يعرفها جيرار جينت بقوله:" أحدد التناص من ناحيتي(...) بعلاقة حضور مشترك بين نصين أو أكثر أي، عن طريق الاستحضار وفي الأغلب، بالحضور الفعلي لنص ضمن نصّ آخر. بالشكل الأكثر وضوحا والأكثر حرفيّة، إنها الممارسة التقليدية المعروفة بالاستشهاد"[1]، وهو هنا لا يقصد المتعاليّات النصيّة السابق ذكرها بالمناص وإنما النص الاحق وسابقه والعلاقة بينهما والمعبر عنها فيpalimpsestes" الأطراس"، ولأن النص لا يمكنه إنتاج نفسه بنفسه مهما كان نوعه أو جنسه فهو في حالة "صيرورته يتقاطع مع نصوص سابقة عليه ولا يحصى عددها والتي قد يتمثلها إراديا أو لا إراديا" [2]، والكاتب يجد نفسه تلقائيا يوظف معارفه السابقة المستقاة من نصوص سابقة في نصه اللاحق، وفي رواية مرايا متشظية وظف عبد الملك مرتاض التناص بأشكاله المختلفة، سنحاول الوقوف عندها والرجوع إلى أصلها ، مع تأويل أهمية ذكرها ، والأثر السردي الذي تركته في العمل الروائي، والخلفية المسؤولة عن استدعائه.

2- التناص الديني:

حضر التناص الديني في رواية مرايا متشظية بطريقة مميزة، دلت عليه خلفية الكاتب الدينية العربية الإسلامية وثقافته الواسعة، وهذا النوع هو الأكثر حضورا في الرواية، والذي انقسم بدوره إلى تناص قرآني وآخر حديثي، وتضمن نص الرواية بعض الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، أراد السّار من خلالها الاستشهاد على بعض المواقف والأحداث المشابهة والمماثلة في الرواية.

- **التناص من القرآن الكريم:**

نهل عبد الملك مرتاض من القرآن الكريم كثيرا في روايته منذ البداية، فيقول تقاطعا مع النص القرآني، كما أتقن استعمال الآيات القرآنية بأسلوبه الخاص مع الحفاظ على المعنى الأساسي بحيث يتسنى للقارئ إدراكها، ومن أمثلة

[1] ناتالي بييفي_غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سورية، 1433هـ 2012م، د ط، ص18.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص121.

هذا التناص الكثيرة في النص، استحضار الكاتب لقصة النبي موسى عليه السلام، وتوظيف العصا باعتبارها المعجزة الكبرى. وكيف أن الشيخ بيضان أكرم بالعصا والحكمة التي ورثها عن الأنبياء فيقول الراوي:" **وأنت تتكئ على عصاك التي قيل لك إنّها ربّما ستصل إلى آخر الزمان إلى أحد الأنبياء المرسلين فيهشّ بها على غنمه. ويباري بها عصابات السحرة المكرة على ضفّة الوادي... فيغلبهم ويدحض حججهم(...) فهل هذه العصا هي التي تزعم حكماؤكم أنّها ستؤول إلى الرّجل القوي الأمين**"[1]، تجلى التناص في هذه القصة مع قوله تعالى: ﴿قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ﴾ "[2]،شبه الكاتب العصا في قصة شيخ بيضان وكيف استولى عليها، ونال بذلك الحكمة والوصول لقصر عالية بنت منصور، " **ومنذ ذلك اليوم أصبحت حكيما يمكن أن تأتي أيّ شيء ممكن بإذن الله (...)وما كان ذلك ليتحقق لولا الحكمة التي توجد في العصا المباركة...**"[3]، كما استعان الكاتب عند وصفه خيرات جبل قاف والأماكن المجاورة وله والكائنات النورانية وشبهها بالملائكة إذ تسبح الله وتقدسه، نجد هذا التشابه في النص القرآني ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً ۖ قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ ۖ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ [4]، شبه الكاتب تلك الأمكنة بالجنة لم تحتويه من معجزات ومخلوقات نورانية مثل الملائكة.

أما عند حديثه عن عالية بنت منصور وعن جمالها الخارق وكيف اختلفت عن باقي النسوة، وخاصة مسألة أنها بكر دائما وعلى مر العصور، جعلها الكاتب امرأة مثل نساء الجنة، ومثاله في الرواية قول الراوي:" **وإنك ممن لم يطمثهن إنس ولا جان**"[5]، وفي القرآن الكريم ورد صفات نساء أهل الجنة في قوله عز وجل ﴿فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ [6]، خص بهذا الوصف عالية بنت منصور في عفتها التي تشبه الحوريات في الجنة، دلّ هذا التناص على ثقافة الكاتب الدينية من خلال حسن اختياره للآيات الموافقة للموضوع.

كما نجده في بعض المواقف يوظف التناص صراحة ومثاله ما جاء على لسان عالية بنت منصور وهي تتلو قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْبَاطِلِ وَتَكْتُمُوا الْحَقَّ وَأَنتُمْ تَعْلَمُونَ**﴾[7] الآية 42 من سورة البقرة التي استحضرها الكاتب كدليل استشهدت به الشخصية على الفعل الشنيع الذي كان سائدا في تلك الروابي فكان هذا التناص كشاهد مقتبس دلت عليه علامتي التنصيص.

---

[1] مرايا متشظية، ص117_ ص 118.

[2] سورة طه، 18.

[3] مرايا متشظية، ص118.

[4] سورة البقرة، الآية 30.

[5] مرايا متشظية، ص 59.

[6] سورة الرحمن، الآية59.

[7] مرايا متشظية، ص 55.

كان للتناص القرآني حضورا في كل مواقف الرواية، استعان الكاتب بالأحكام الشرعية التي فيه، ليوصل حرمة الاغتيال وأن ما كان شائعا في تلك الروابي لا علاقة له بالشرع، وأن جزاء القاتل ليس الجنة كما كانوا يظنون، ويجيب الكاتب عن تساؤلات شخصيته عالية بنت منصور المتعجبة مما يحدث قائلة:" **كيف يمكن لقاتل أن يدخل الجنة؟ النّفس التي حرّم الله إلا بالحق...**"[1]في هذا المقطع تناص مع قوله تعالى: ﴿قُلْ تَعَالَوْا أَتْلُ مَا حَرَّمَ رَبُّكُمْ عَلَيْكُمْ ۖ أَلَّا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئًا ۖ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا ۖ وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُم مِّنْ إِمْلَاقٍ ۖ نَّحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ ۖ وَلَا تَقْرَبُوا الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ ۖ وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ ۚ ذَٰلِكُمْ وَصَّاكُم بِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ [2]

استعملت الآية الكريمة من طرف الكاتب بأسلوبه الخاص مع حفاظه على المعنى المراد من الآية، أراد بها الاستدلال على حرمة القتل والاغتيال المتفشي في تلك الروابي، كما تضمنت الرواية آيات في القصاص وتحقيق العدل والمساواة بين النّاس، كي لا يهدر دمهم الذي حرّم الله إلا بالحق هكذا ورد في الرواية " **وستظل مشتعلة إلى أن تقوم السّاعة. والنفس بالنفس. والعين بالعين. والأذن بالأذن والشيخ بالشيخ...**"[3]، تكلم الراوي عن القصاص من خلال التناص مع قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِصَاصُ فِي الْقَتْلَى ۖ الْحُرُّ بِالْحُرِّ وَالْعَبْدُ بِالْعَبْدِ وَالْأُنثَىٰ بِالْأُنثَىٰ ۚ فَمَنْ عُفِيَ لَهُ مِنْ أَخِيهِ شَيْءٌ فَاتِّبَاعٌ بِالْمَعْرُوفِ وَأَدَاءٌ إِلَيْهِ بِإِحْسَانٍ ۗ ذَٰلِكَ تَخْفِيفٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَرَحْمَةٌ ۗ فَمَنِ اعْتَدَىٰ بَعْدَ ذَٰلِكَ فَلَهُ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ [4]، تداخل التناص مع أحداث الرواية أخذ الكاتب من القرآن الكريم معانيه وترك اللفظ وأدرجها في نصه فأصبحت نصا واحدا، فلو كان القارئ غير عارف بآيات القرآن الكريم لما عرفها.

كثر التناص من القرآن الكريم، مرة يأتي صريحا بلفظه، و مرة يأخذ الأحكام الشرعية، كما استحضر الكثير من القصص القرآنية وقصص الأنبياء، فمثلا عند وصف سعة العلوم والثقافة التي نالها الشيخ في أسابيع معدودة، استحضر الراوي قصة النبي سليمان ومعجزة تكليم الحيوانات "**حتى إن بعض الروايات تذهب إلى أنه تعلّم منطق الطير فلم يعجزه...**"[5]، وقصة نبي الله عيسى عليه السلام في حادثة إبراء الأكمه والأبرص، وقصة النبي موسى عليه السلام التي أخذ منها في أكثر من حادثة وموقف ، وخاصة حادثة التغلب على السحرة وعصاه المعجزة لهم في قوله:" **كل ذلك كان في سبع ليال أيضا. في حين خصّص سبع ليال أخرى للعلوم الدنيويّة الأخرى فتعلّم المنطق والفلسفة وعلم الشعر؛ وعلم الطب فكان لا يعجزه إبراء الأكمه والأبرص. وأمعن في تعلّم السّحر حتى كان**

[1] مرايا متشظية، ص 78.
[2] سورة الأنعام، الآية 151.
[3] مرايا متشظية، ص 99.
[4] سورة البقرة، الآية، 178.
[5] مرايا متشظية، ص 103.

يستطيع تحويل النّاس إلى ذباب، والنار إلى ماء، والحيوان إلى إنسان..."[1]، ضمّن الروائي قصة معجزة النبي سليمان والنبي عيسى، فحمّل الشيخ صفات من النبيين معا وهما تكليم الحيوانات ومعالجة الأكمه والأبرص، وعاد إلى قصة ذي القرنين وجنوده " **وصار في أرضهم كل نملة كالكلب العظيم. تستلب الواحدة منها الفارس عن فرسه فتمزقه. ويقال: إنّ ذا القرنين وجنوده دخلوا إلى هذه الأرض فاختلس النّمل جماعة من أصحابه..."**[2] فهو يصف حالة وبار كيف كانت قديما كما وصفها الليث قبل أن تنال العقاب من الله تعالى بتحويلهم نسناساً بنصف رأس وعين واحدة، ويد واحدة ورجل واحدة، وتحول النمل فيها إلى وحوش، لم يسلم منها ذو القرنين وجنوده، استخدم الكاتب مخيلته في توظيف القصة فامتزجت واختلطت بالقصة القرآنية بحيث يلتبس على القارئ اكتشافها.

كما يستحضر قصة قوم عاد وما لحقهم من عذاب الله وسخطه الصفحة 29، وفي الصفحة 124 نجد حضور قصة يأجوج ومأجوج، وقصة آدم عليه السلام وكيف أنزله الله الأرض ممثلا بها عن قصة عالية بنت منصور التي طردت الشيخ بيضان من قصرها لاقترافه الإثم والرذيلة في قصرها الطاهر الصفحة 129.وقصة النبي يوسف عليه السلام مع النسوة اللائي قطعن أيديهن، ص91.

حاولنا التطرق لأكبر عدد ممكن من المواقف التي استحضر فيها الكاتب النصوص القرآنية على اختلاف موضوعاتها، ولعلّ الأمر الأكثر شعرية في هذا التناص الديني هو قدرة الكاتب القوية في التعبير عن بعض الأفعال الصادرة عن الشخصيات، سواءا توافقت أم اختلفت مع القرآن الكريم والشريعة الإسلامية، فكان يأخذ الدلالة المناسبة للفعل وكل هذا بأسلوبه الخاص، لا يقتدر على استخراجه إلا الملم بالقران الكريم وتفاسيره.

- **التناص مع السنة النبوية:**

عاد السارد للسنة النبوية باختلافها، فنجده استعان بالأحاديث النبوية القولية، وببعض المواقف الفعلية، التي كان النبي ﷺ يقولها ويفعلها، واستند عليها في الاستشهادات الداعمة لرفضه المطلق والمعارض لما يفعله النّاس في الروابي السبع وفي جبل قاف، ومن المواقف السردية التي نجد فيها التناص من الحديث النبوي قول الكاتب على لسان المنادي "**ويقول لكم شيخكم الأغرّ الأبرّ، حفظه الله ...وطّنوا أنفسكم على أن تصلوا إليه، بأيّ وجه من الوجوه. قد وعدتم بذلك"**[3]. يتقاطع هذا المقطع مع قول النبي ﷺ" **لاَ تَكُونُوا إِمَّعَةً تَقُولُونَ: إِنْ أَحْسَنَ النَّاسُ**

[1] مرايا متشظية، ص103.

[2] مرايا متشظية، ص106.

[3] مرايا متشظية، ص 26.

أَحْسَنَّا، وإِنْ ظَلَمُوا ظَلَمْنَا، ولَكِنْ. وطِّنُوا أَنْفُسَكُمْ إِنْ أَحْسَنَ النَّاسُ أَنْ تُحْسِنُوا، وإِنْ أَسَاءُوا فَلَا تَظْلِمُوا"[1]، أراد السّارد من هذا التناص الاستشهاد عن رفضه لقضية التبعية التي كان أهل الروابي يخضعون لها بالرغم من أنها تضر أكثر مما تنفع، وهو هنا يتفق مع موضوع الحديث، فيما أراده من توظيفه.

ومن عجائب القوانين في الروابي السبع، أنهم كانوا يدعون للقتل والإجرام من أجل تحصيل الثواب والأجر الكبير، فكان الشيوخ يحثونهم على الاغتيال حتى ولو بالنيّة فقط، ومثال ذلك ما جاء على لسان شيخ بني خضران في إحدى خطاباته قائلا:" **تقتلون إن شاء الله بالظنة. وتغتالون إن شاء الله بالشبهة. وتعاقبون إن شاء الله لمجرد إبداء النية. وإنّما الأعمال بالنيات. وإن لكل امرئ ما نوى(...)"**[2]، يكمن التقاطع والتماثل من الحديث الشريف مع قول النبي ﷺ:"**إِنَّمَا الْأَعْمَالُ بِالنِّيَّاتِ، وإِنَّمَا لأمرئ مَا نَوى، فَمَنْ كَانَتْ هِجْرَتُهُ إِلَى اللَّهِ ورَسُولِهِ، فَهِجْرَتُهُ إِلَى اللَّهِ، ورَسُولِهِ، ومَنْ كَانَتْ هِجْرَتُهُ إِلَى دُنْيَا يُصِيبُهَا، أَو امْرَأَةٍ يَتَزَوجُهَا فَهِجْرَتُهُ إِلَى مَا هَاجَرَ إِلَيْهِ"**[3]، النية التي في أفعال الروابي السبع والداعية للاغتيال والظلم، وتفشي الأفكار الداعية للكسل والإجرام، كان الاستشهاد هنا دلالة على التغير في المواقف وتناقضها، وأن النيّة التي في الحديث تختلف عن النيّة التي يتحدث عنها السّارد في روايته، هناك تعارض واضح بين السياق الديني والسياق الروائي.

كما تحتوي الرواية على تناصّات مع الحديث الشريف في مواقف أخرى ولكن أحيانا تكون تلك التناصّات لفظية فقط تختلف عن الموضوع المتناص معه، ومنه قول الكاتب " **بل هم سواسية في الفقر والبطالة والكسل والكلام الكثير كأسنان المشط"**[4]. جاء الحديث في هذا المقطع السردي عن الربوة وكهف الظلمات في اعتقاد شيخ بني حمران، إذ كان العدل سائدا والمجتمع خال من الطبقية البشعة، الأمر الذي جعله مرتعا لجميع النّاس الذين لا تحكمهم الطبقية، في هذا المقطع نجد التناص مع الحديث النبوي الشريف القائل: "**النَّاسُ سَواسِيَةٌ كَأَسْنَانِ الْمُشْطِ، لَا فَضْلَ لِعَرَبِيٍّ عَلَى عَجَمِيٍّ، إِنَّمَا الْفَضْلُ بِالتَّقْوى**"[5]، التوظيف هنا أخذ منحى آخر قصد الكاتب به نقد توظيف النّاس لبعض الأحكام الشرعية بالطريقة التي تناسب منافعهم وليس كما وضعت.

---

[1] علي بن سلطان محمد، محمد أبو الحسن نور الدين الملا الهروي القاري، مرقاة المفاتيح في شرح مشكاة المصابيح، دار الفكر، بيروت ط1، 1422هـ 2002م، ج8، ص203.

[2] مرايا متشظية، ص 81.

[3] محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي، صحيح البخاري، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1417هـ 1997م، كتاب بدء الوحي، باب: كيف كان بدء الوحي إلى رسول الله ﷺ، ح1، ص1.

[4] مرايا متشظية، ص173.

[5] محمد بن محمد بن محمود البابرتي، العناية شرح الهداية، دار الفكر، د.ط، د .س.ط، ج3، ص295.

من خلال كل ما سبق نخلص إلى أن التناص الديني في رواية مرايا متشظية لم يقتصر على القرآن الكريم والحديث الشريف، بل تضمن بعض أقوال بعض الخلفاء وخاصة تلك التي تحدثوا فيها عن العدل والحرية " **الذين يستغلون النّاس ويستعبدونهم. وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا**"[1]، ويتناص هذا القول مع قول عمر بن الخطاب ــرضي الله عنهــ حيث قال:" **متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا**"[2]، استعان الكاتب بقول عمر بن الخطاب كونه من الأشخاص الذين كان لهم وزنهم في تحقيق العدل والمساواة بين الناس، وكان شعاره الحرية، وتمجيد العبودية لله تعالى فقط، يتفق نص الكاتب مع النص الأصلي في الرسم ويختلف معه في القصد، فاختلف رأي شيخ الربوة الحمراء عن رأي عمر بن الخطاب، إذ كانت دعوته للحرية والمساواة في الفقر والكسل والكلام الكثير كأسنان المشط.

- **التناص من التراث الشعبي:**

التراث الشعبي من أكثر المصادر المعرفية التي يلجأ لها الكتاب، من أجل التعبير عن الثقافة السائدة، والتي تعبر عن خلفية الكاتب الشعبية، وعبد الملك مرتاض أحسن توظيف السير والأساطير والحكايات الشعبية في أعماله الفنية، ومن تلك الروايات مرايا متشظية التي اتخذت من التناص الشعبي آلية فنية حولت الرواية إلى مسرح من النصوص الشعبية الموروثة بمختلف أنواعها نذكر منها ما يأتي:

1_الحكايات الشعبية الأسطورية:

جسدتها عالية بنت منصور بالدرجة الأولى ثم تتفرع لأساطير متعلقة بها، مثل أسطورة جرجريس، وتتقاطع هذه القصة مع إحدى قصص ألف ليلة وليلة، في حكاية حمّال بغداد، وكذا قصة عالية بنت منصور مع الظبية التي أرضعتها والتي تقاطعت مع قصة **حي بن يقضان لابن طفيل** ففي الرواية تحكي عالية بنت منصور كيف وصلت لجبل قاف قائلة: "**لكن الحقيقة هي غير ذلك. لا أحد يعرف من أين جئت، تحديدا. لا اذكر شخصيا شيئا عن عائلتي. قيل أرضعتني ظبية في إحدى غياض جبل قاف. بعد أن توفيت أمي في ليلة ميلادي. أما والدي فلم تتفق الأخبار على تحديده**"[3]، القصة مستمدة من قصة ابن طفيل عن حي بن يقضان فنجده يقول:" **فلما اشتد الجوع بذلك الطفل بكى واستغاث. وعالج الحركة فوقع صوته في أذن ظبية فقد طلاها حتى وصلت إلى التابوت**

[1] مرايا متشظية، ص 174.

[2] ناصر الدين الألباني، موسوعة العلامة الألباني وتراثه الخالد، مركز النعمان للبحوث والدراسات الإسلامية وتحقيق التراث والترجمة، صنعاء – اليمن، ط1، 1431هـ 2010م، ج9، ص396.

[3] مرايا متشظية، ص 66.

ففحصت عنه بأظلافها وهو ينوء ويئن من داخله(...) فحنت الظبية وحنت عليه وارتمت به، وألقمته حلمتها وأروته لبناً سائغاً، ومازالت تتعهده وتربيه وتدفع عنه الأذى (...)"[1].

التناص من القصة القديمة دليل على سعة خيال الكاتب واطلاعه الواسع على النصوص القديمة، والقارئ له يستحضر القصة الأولى وكأنها تتكرر مع عالية بنت منصور، مع اختلاف الزمان والمكان، والجنس، فكلاهما كان في الغابة وعثر عليه بواسطة ظبية.

2_ التناص من الأخبار والسير الأسطورية:

ومن التناصات التي يغلب عليها الطابع الإخباري أيضا نجد قصة عين وبار التي تكرر ذكرها في الرواية وتقاطعها مع ما ذكر في معجم البلدان لياقوت الحموي، يقول الراوي:" **وفي كتاب أخبار العرب أنّ رجلاً من أهل اليمن رأى في ذات يوم فحلا كأنّه كوكب بياضاً وحسنا فأقرّه فيها حتى ضربها. (...) وصل إلى وبار. وصار إلى عين عظيمة. وصادف حولها إبلاً حوشية (...)ثم جاء الرجل وحدّث بعض ملوك كندة بذلك، فسار يطلب الموضع فأقام مدة فلم يقدر. عليه وكانت العينُ عين وبار**"[2]، وظف الكاتب هذا التناص مستشهدا على وجود عين وبار في معجم البلدان، مشيرا إلى أنها ليست منعدمة الوجود، ويواصل الاستشهاد والتدليل على وجود تلك العين من أخبار القدامى قول الليث:" **وبار أرض كانت من محالِّ عاد بين اليمن ورمال يَبْرِينَ؛ فلمّا هلكتْ عادُ أورث الله ديارهم الجنَّ فلا يتقاربها أحدث من النّاس. وأنشد:**

.....

مثل ما كان بدء أهل وبار

وقال محمد بن إسحاق بن يسار: وبار: بلدة يسكنها النّسناس"[3]، ثم يعلق على هذه الأخبار الواردة عن وبار وأن الجن هي السبب في الجرائم الحاصلة في الروابي السبع، ويخبرنا بقصة الشيخ بيضان الذي أهدى له الجن فتاة جميلة جزاءً له عن التضحية التي قدمها لشيخهم، والتي تتداخل مع قصة أخرى، وهي قصة الهدهاد ملك اليمن الذي قاتل مع الأفعوان الأسود العظيم الهارب، فانتصر الهدهاد للأفعوان الأبيض وروى عطشه وأكمل طريقه، حتى وصل عند نفر من الجان الحسان الوجوه والزيّ، وأخبروه بأنهم إخوة الأفعوان الأبيض وقد أتوا ليشكروه ويجازونه على صنيعه، وكانت الجائزة عبارة عن فتاة منهم تكون أخت الأفعوان الأبيض " **رواحة بنت سكن وقيل ريحانة بنت**

[1] ابن طفيل، جي بن يقضان، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص07.

[2] مرايا متشظية، ص 106.

[3] مرايا متشظية، ص107.

السّكن"[1]، وجعلوا زواجه مقرونا بشرط أن لا يسألها عن شيء تفعله مما يستنكره منها وإن فعل سيقع الطلاق حينها، وضمن السارد المرجع الذي أخذ منه هذا النص وهو من **"كتاب التيجان في ملوك حمير"**[2]، وقد تداخلت هذه القصة مع قصة الشيخ بيضان بعدما طرد من قصر عالية بنت منصور، ليتقاتل في طريق عودته مع وحش ظالم وتغلب عليه، من أجل إنقاذ شخص من الجان، وكانت جائزته فتاة جميلة تزوجها وحظي بمكانة عالية في مملكة كهف **الظلمات "وبينما أنت كذلك. وإذا قوم غلاظ شداد يحيطون بك. من كل أقطارك. ثمّ يحتملونك كما يحتمل العصفور الصغير.** (...) **وملكنا العادل قرر أن يزوجك كريمته الأميرة دناتنا"**[3].

قدّم السارد أحداثه على شكل حكايات ألف ليلة وليلة، مستعينا بأسلوب شهرة زاد، وهي تروي حكاياتها الألف للملك، ونموذجه قول الكاتب على طريقتها " **بلغني"**، **"حكي"**...وهي كثيرة في الرواية، ولم يقتصر على هذه الصيغة فقط ونعثر أيضا على الصيغة" **اسمعوا"**، والقارئ لابد أنّه يعرف صاحب هذه العبارة في التاريخ الأدبي وهو صاحب أشهر خطبة في الجاهلية، وهو قس بن ساعدة الأيّادي ويكمن التناص في قوله في مطلع خطبته الشهيرة التي كان النبي صلى الله عليه وسلم يحفظها ويعجب للغتها و يتناقلها مع معاصريه:" أيّها النّاس اسمعوا وعوا، من عاش مات ومن مات فات، وكل ما هو آت آت، ليل داج..."[4]،هذا عن النص الأصلي، أما نص السارد:"**_ اسمعوا يا حضّار ؛ يا أصحاب الحلقة الأبرار؛ اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار، وبدائع الأسفار...**"[5] ، كما استعمل الحجاج بن يوسف الثقفي في خطبه الصيغة **"اسمعوا وعوا"**، جاء التناص مبطنا أراد به الخطيب لفت انتباه الحاضرين، وأن ما سيقوله مهما، وهو الأسلوب نفسه الذي استخدمه الراوي في الرواية.

امتلك السارد الخيال والثقافة، الدالة على حبه وتعلقه بالتراث وأخبار الأمم السابقة، جعل من بعضها نصوصا ضمن نصه الأم، بطريقة متناسقة ومتناغمة، فلو لم يدرج تلك المصادر القيمة لما عرفنا أصل تلك الأخبار والسير.

3_ التناص من اللهجة العامية:

تفنن مرتاض في نسج روايته بخيوط عربية فصيحة، ولغة شعرية جميلة، لكن لم تغب اللغة العامية عن مدونته، فنجده يستعملها رغم قلتها؛ **"ويك، ويك! ويل، ويل! الويل، الويل! وما أصاب بني حمران؟** (...)"[6]، أراد بها الكاتب

---

[1] مرايا متشظية، ص164.

[2] مرايا متشظية، ص 164

[3] مرايا متشظية، ص 164 – ص166.

[4] احمد زكي صفوت، جمهرة خطب العرب في عصور العربية الزّاهرة، ج1، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، ص38.

[5] مرايا متشظية، ص7.

[6] مرايا متشظية، ص 48.

إثبات جانب من التراث الشعبي الذي غزا الرواية من البداية حتى النهاية، ولما كانت اللهجة عنوانا للمجتمع الجزائري تميزه عن غيره من المجتمعات، عبر السارد عن ألمه ورفضه للوضع بلغة الشعب معبرا عنهم.

احتوت الرواية على تناصات كثيرة من التراث الشعبي، إذ تمت الإشارة إلى الألغاز والحكم، والأمثال الشعبية، كما ذكر الكثير من المظاهر الشعبية مثل: الرقص، الغناء، الأعراس، اللباس العادات والتقاليد، السحر...

تلاشت كل الحدود المكانية والزمانية بحضور هذا الكم المعتبر من التناصات؛ الدينية والتاريخية والسياسية والاجتماعية، والأسطورية والشعبية، المعبرة عن ثقافة السّارد والمجتمع الذي ينتمي إليه، استعمل الخيال السردي المعبر، عن الهوية والقيم الاجتماعية، والأزمات السياسية، فكان التناص من أساليب الهروب والتخفي.

الفصل الثالث:

شعرية التبئير في رواية وادي الظلام

تميزت الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية بتنوع التقنيات والأساليب التي تعتمدها لاستعراض مادتها الروائية، وبما أن الرؤية أحد المكونات البنيوية في العمل السردي فقد حظيت بالاهتمام من طرف النقاد على المستوى الغربي والعربي.

أولا: التبئير السردي:

عُرّف التبئير(Focalisation) كمصطلح نقدي بأنّه" المنظور الذي تُقدم من خلاله المواقف والأحداث"[1]، والمعبر عنه باسم وجهة النظر في العمل السردي كما أنه" تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته. سمي هذا الحصر بالتبئير، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره"[2]، في حين عرّف النقاد وجه النظر على أنها " الوضع الإدراكي أو المفهومي الذي تقدم به المواقف والأحداث"[3]. ومنه مهما اختلفت التعريفات والتسميات يبقى التبئير عنصرا من عناصر الرواية وأحد أهم الفاعلين فيها من خلال نقل الوقائع، وتختلف وظائفه بقدر اختلاف رؤية كل ناقد عن الآخر بمسميات كثيرة؛ وجهة النظر والبؤرة والتبئير، والرؤية...

كانت بداية الحديث عن الرؤية السردية مع النقد الأنجلو_ أمريكي بالذات مع الروائي **"هنري جيمس"** (**Henry James**) الذي انطلق في طرحه من ضرورة "مسرحة الحدث لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف"[4]وبالرغم من الانتقادات التي تلقاها اعتبرت فكرته الأساس النظري الأول لوجهة النظر، التي تعمق فيها بعده **"بيرسي لوبوك"** (**Percy Lubbock**) في كتابه **"صنعة الرواية"**[5]الذي سار فيه على هدي هنري جيمس، فميز لوبوك بين العرضshowing والسرد Telling، مؤكدا أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها، وأن في السرد راويا عالما بكل شيء، وذلك بالتطبيق على رواية " مدام بوفاري" **لفلوبير**[6]**Gustave Flaubert**، حيث حاول من خلالها إظهار التعاقب المستمر بين "الحوار الدرامي" و " الوصف التصويري"[7] فالأوّل ذو بعد درامي" و يفترض فيه وجود الراوي العالم بكل شيء، أمّا الثاني فهو " بانورامي

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص70.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص40.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص151.

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص285.

[5] بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: جواد عبد الستار، ط2، 1420هـ 2000، دار مجدلاوي، عمان، ص107.

[6] المرجع نفسه، ص107

[7] المرجع نفسه، ص108.

ذو طبيعة تصويرية" الراوي فيها غائب عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي. واختلف لوبوك عن جيمس في "تجاوزه لحدود الوصف والإبقاء على الراوي الممسرح والمدمج في القصة"[1].

كما نجد الناقد " فريدمان" بعد ثلاثين سنة من ظهور كتاب "صنعة الرواية" يأتي ليعزز أراء وجهود سابقيه في مجال وجهة النظر ويضع لها تقسيمات جديدة يراها الأنسب والأكثر تنظيما وشمولا يلخصها سعيد يقطين في النقاط الآتية:

أ. المعرفة المطلقة للراوي(المرسل): وهو "وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل"[2].

ب. المعرفة المحايدة: وتختلف هذه الرؤية عن السابقة بأن يتكلم الراوي" بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات"[3].

ج. الأنا الشاهد: توجد هذه الوجهة " روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إل المتلقي هنا عبر الراوي لكنه يراها أيضا من محيط متنوع"[4].

د. الأنا المشارك: تختلف عن رؤية الأنا الشاهد لأن" الراوي المتكلم هنا شخصية محورية"[5].

هـ. المعرفة المتعددة: تقدم القصة كما تحياها الشخصيات.

و. المعرفة الأحادية: هنا يركز الراوي" على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها"[6]

ز. النمط الدرامي: في هذه الوجهة يتم التركيز على " أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال"[7]

ح. الكاميرا: "تتميز هذه الوجهة بنقل شريحة عن حياة الشخصيات دون اختيار أو تنظيم"[8]

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص285.

[2] المرجع نفسه، ص 286.

[3] المرجع نفسه، ص286.

[4] المرجع نفسه، ص287.

[5] المرجع نفسه، ص287.

[6] المرجع نفسه، ص187.

[7] المرجع نفسه، ص 187.

[8] المرجع نفسه ص187.

يظهر على تقسيمات فريدمان بعض التعقيد، إذ قسمها إلى مجموعة من الأنماط؛ " نمطان من السرد العليم بتدخلات مؤلفين أو دونهما وهما (المعرفة المطلقة للراوي، المعرفة المحايدة)، نمطان من السرد بضمير المتكلم "أنا" وهما (الشاهد، المشارك أو البطل)، نمطان من السرد العليم الانتقائي، الذي تكون فيه وجهة النظر ضيقة (متعددة، أو وحيدة)، نمطان من السرد الموضوعي (الدرامي، الكاميرا) .

زاد الاهتمام بهذا العنصر السردي مع الباحث **"جان بويون"** (**J.pouillon**) في كتابه "الزمن والرؤية" والذي يعدّه النقاد من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل، انطلق فيها من "علم النفس"[1] وتلخص تصوره في ثلاث رؤيات:

1. الرؤية مع
2. الرؤية من الخلف
3. الرؤية من الخارج.

واختلف الناقد **شتانزل stanzel. k. Franz**عن سابقيه متخذا من المنظور والصوت منطلقا له من أجل تحديد أشكال بناء الخطاب الروائي ووضع قوانين كلية، فكان لبّ دراسته عن الدور الذي يتكفل به الراوي في إرسال القصة من خلال هيمنة أحد الشكلين إمّا السرد أو العرض، ووضع مجموعة من المصطلحات لتوضيح رأيه أكثر " الطبيعة الوسطية" أو "المقام السردي"، ويرى بأنه هناك ثلاث مقامات سردية:

1. الوسيط الأول: الراوي الناظم(auktoriale)[2]، يتجلى من خلال الراوي الذي يفرض منظورة من عل.
2. الوسيط الثاني: الراوي الراصد[3](réflecteur) ، وهو الشخص الذي يحس ويفكر ويدرك لكنه لا يتكلم مثل الراوي، يكون واحدا من الشخصيات، ويرى القارئ الشخصيات من خلال عيونه.
3. الوسيط الثالث: الراوي المتكلم[4](ich) ، في هذا الوسيط يتوحد الراوي بأحد الشخصيات، ويتكلم بضمير المتكلم، وهو واحد من شخصيات القصة.

كما ظهر مطلع الستينيات دراسة هامة حول النقد الروائي من وجهة بلاغية، قام بها الباحث **"وين بوث"**(**Wayne C Boot**) والذي ركز في دراسته على "أنماط السرد" محاولا تجاوز عمل **بيرسي لوبوك**

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 288.

[2] سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، ص290.

[3] المرجع نفسه، ص290.

[4] المرجع نفسه، ص291.

وفريدمان، من خلال نقده لبعض الأسس النظرية التي تعتمدها القصة من خلال الضمير الذي تُروى به (متكلم/ غائب) ومن خلال هذا التمييز تتحدد نوعية الرؤية أو وجهة النظر، فقسم الرواة إلى رواة مشاركين في القصة المحكية ورواة غير مشاركين ويوضح أنواع الرواة من خلال علاقتهم مع القصة كالآتي:

1. الكاتب الضمني (المؤلف الرسمي)[1]، وهو الذات الثانية للكاتب.
2. الراوي غير المعروض (غير الممسرح)، وهو الراوي الذي يشتبه علينا، والكاتب الضمني إذا لم يبد لنا أنّ الرواية تعتمد ذلك الكاتب، لأن من الضروري ان تكون هناك وساطة بيننا كقراء وأحداث القصة[2].
3. الراوي المعروض(الممسرح): كل شخصية مهما بدت متخفية، وتتداول الحكي، وتعرض نفسها، عندما تتحدث بالضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب.

نلحظ على رؤية بوث أنها جاءت لتضيف الجديد على دراسات سابقيه، والتي كان أبرزها استعماله لمصطلح " الكاتب الضمني" كي يميزه عن الراوي.

واصل "**تزفتان تودوروف**"[3] في كتابه"**الأدب والدلالة**" مسيرة سابقيه من النقاّد فيما يخص موضوع وجهة النظر، وذلك من خلال تمييزه بين الحكي كقصة وكخطاب، واستعان في ذلك بتقسيم بويون للرؤيات مع إدخال تعديلات طفيفة ويحافظ على تقسيمها الثلاثي الآتي:

1. **الراوي < الشخصية**: الرؤية الخلفية: يعرف الراوي أكثر من الشخصيات.
2. **الراوي =الشخصية**: الرؤية المحايثة: وهذه الرؤية سائدة وتخص الراوي الذي يعرف ما تعرفه الشخصية.
3. **الراوي> الشخصية**: الرؤية الخارجية: وهي الرؤية الأقل تواجدا من الأولى والثانية.

الملاحظ على مقولة تودوروف أنه استعرض تقسيمات بويون ولكنه لا يطلق عليها الاسم نفسه "جهات الحكي" وإنما "الرؤيات".

حاول الباحث **أوسبنسكي Ouspensky**أن يقدم "وجهة النظر" بطريقة أكثر تركيزا عن سابقيه، وزاد عليهم فكرة اتصال وجهة النظر بتوليف العمل الفني بصفة عامة، وهو ما يعرف بـ" **بويطيقا التوليف**" واقتصرت

[1] وين بوث، بلاغة الفن القصصي، تر: أحمد خليل عردات، علي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، 1415 هـ 1994م، ص 84.
[2] سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي، ص291.
[3] تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، 1996، ص 98_ص99.

وجهة النظر عنده على المواقع التي يحتلها المؤلف، والتي يعتمد عليها في إنتاج النص السردي، وتتلخص هذه المواقع في أربعة مستويات:

1. المستوى الإيديولوجي(ideologique)
2. المستوى التعبيري(phrasiologigue)
3. المستوى الزماني والمكاني: (spatio_temporéle)
4. المستوى السيكولوجي: (psychologique)[1]

ويقيم **أوسبنسكي** على هذه المواقع ثنائية مهمة متعلقة بوجهة النظر، وهي ثنائية الداخل والخارج، التي أشار إليها **لينتفلت(J.lintvlt)**، ولكنهما اختلفا في الجانب التحليلي العلمي، وبالتالي تتعدد أهداف تلك المستويات، وتكون فاعلية المستوى النفسي هي الأكثر، والذي مكن الباحث لينتفلت من تحديد أربعة أشكال سردية:

1. وجهة نظر ثابتة + إدراك خارجي.
2. وجهة نظر ثابتة+ استبطان شخصية+ استظهار الشخصيات الأخرى.
3. وجهة نظر متحولة متتابعة+ استبطان شخصية متحولة+ استظهار باقي الشخصيات.
4. وجهة نظر متحولة آنية+ إدراك آني لشخصيات عديدة.

نلحظ أن كل من أوسبنسكي ولينتفلت حاولا تقديم نظرية نموذجية لوجهة النظر، وقد نجحا في ذلك إذ قدما فعلاً مشروعا قابلا لأن يغتني ويتطور.

يعدُّ خطاب الحكاية لجيرار جينت، خلاصة الجهد الذي عمل عليه سابقوه من النقّاد، حاول من خلالها فرز الأراء السابقة المتداخلة والشائكة، وخاصة وجهة النظر إذ حاول طرح إشكالية الصيغة والصوت، أي من يرى؟ فيقول:" أنا لا أعود إلى التمييز بين السؤالين من يرى؟ (وهو سؤال عن الصيغة) ومن المتكلم؟ (وهو سؤال عن الصوت) ..."[2]ويحاول أن يوضح موقفه بناء على عمل بويون وتودوروف، حيث استبعد كلا من "وجهة النظر" و"الرؤية"، واستبدلهما بمصطلح آخر وهو" **التبئير**"[3]ويعني به" تقييد حقل الرؤية"[4] مبررا سبب التسمية بقوله:" ولكي

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، 294

[2] جيرار جينت، عودة لخطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص 83.

[3] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص201_ص202.

[4] الشريف حبيله، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ط1، آربد، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011، ص68.

نتجنب المضمون البصري الخاص جدا لمصطلحات الرؤية حقل وجهة النظر فإني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريدا قليلا"[1] ووضع له ثلاثة أقسام:

1. التبئير الصفر أو اللاتبئير: وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية، ويطلق عليها أيضا اسم " الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصفر.
2. التبئير الداخلي: ويكون ثابتا ومتعدد ومتحولا.
3. التبئير الخارجي: في هذا القسم لا يتم التعرف على دواخل الشخصيات.

وبالرغم من الاختلاف الاصطلاحي فهي تدل على الرؤية السردية. التي عبر عنها ميخائيل باختين بـ " وجهة النظر يضفي عليها الكاتب نوعا من الموضوعية بتموضعه خارج عملية السرد، مع الإشارة إلى أن علاقته بلغته ضمن وجهة النظر هي علاقة غير ثابتة، فأحيانا يبتعد عن تلك اللغة، وأحيانا يندمج معها"[2]،

ولعلّ من النقاد العرب الذين حاولوا ممارسة التبئير السردي في الرواية العربية النّاقد "سعيد يقطين "إذ نجده قسم الرؤى إلى أربعة أقسام:

1. براني الحكي[3]: وهو الرواي غير المشارك في القصة.
2. جواني الحكي[4]: الراوي المشارك في القصة التي يحكي.
3. رؤية جوانية ذاتية: وفيها يكون الراوي مشاركا في القصة، وتمارس الحكي فيها شخصية مركزية وهو الفاعل الذاتي، وهذه الرؤية والتي قبلها توافق الرؤية من الداخل لجينيت.
4. من خلال كل ما قلناه بناء على آراء نقدية منهجية، نحاول تلخيص أهم الأراء النقدية فيما يخص التبئير، في الجدول الآتي:

[1] الشريف حبيله، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ص 68.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص74.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 309.

[4] المرجع نفسه، ص309.

بروكس وواين	جان بويون	شتا نتسل	واين بوث	نورمان فريدمان		تود وروف	جيرار جينت		سعيد يقطين
البطل يحكي قصته	الرؤية مع	الراوي من شخصيات القصة	الراوي ممسرح	الأنا المشاهد	الراوي= الشخصية	التبئير الداخلي		جواني الحكي	
المؤلف العليم يحكي	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم	المؤلف الضمني	المعرفة المطلقة للراوي	الراوي<من الشخصية	التبئير الصفر			
المؤلف يحكي من الخارج	الرؤية من الخارج	المؤلف غائب القصة	الراوي غير الممسرح	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي>من الشخصية	التبئير الخارجي		براني الحكي	

يبيّن الجدول تقسيمات النقّاد للرؤية السرديّة، انطلاقا من تقسيم بروكس وواين إلى جيرار جينت، واعتمدنا كترتيب جيرار جينت في خطاب الحكاية، الذي قام بإحصاء الرؤى السردية عبر مختلف الفترات الزمنية، وأضفنا رؤية سعيد يقطين، وهو بدوره اعتمد على تقسيم جينيت، مركزا على التبئير الداخلي والتبئير الخارجي، وقابله براني الحكي وجواني الحكي.

ثانيا: شعرية التبئير في رواية وادي الظلام:

عرفنا مما سبق مفهوم الرؤية السردية، والآراء النقدية التي تعددت من ناقد إلى ناقد آخر وأن المصطلح تطور مع جيرار جينت تحت مسمى التبئير، ونحن سنحاول الإجابة عن التساؤلات الآتية لمعرفة طريقة تشكل الرؤية السردية في الرواية:

_ ما محل التبئير وكيف تمركز في الرواية؟

_ما هو النوع الغالب؟ كيف يمكن تفسير علاقة السارد بالرواية من خلاله؟

تميزت رواية وادي الظلام عن رواية مرايا متشظية في كثير من الخصائص الفنية رغم اشتراكهما في الموضوع، وكما هو معلوم لا تخلو رواية من الرؤية السردية كآلية فعالة لعرض موقف الراوي من الرواية والأحداث والشخصيات، لذلك سنحاول في هذا الجزء من البحث الحديث عن التبئير، وأنواعه معتمدين رؤية جيرار جينت البنيوية.

أ. **شعرية التبئير الصفر (المعدم):**

يتجلى التبئير المعدم في رواية وادي الظلام من خلال المقاطع السردية التي عبر فيها الراوي عن رأي شخصياته وأحوالهم، باعتباره الراوي الأول، ونجده من بداية الرواية يصف أحوال المحروسة والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت سائدة ، يقول الراوي: "**كانت الجلولية عريضة الثراء، كثيرة الكنوز، كثيرة الخيرات الزراعية، فكانت تبيع ما يفيض عن حاجتها من القمح لبعض القبائل القريبة**"[1]، وكذا أوضاعها السياسية وصراعاتها مع القبائل الأخرى وخاصة قبيلة بني فرناس التي طال الصراع معها، كما تتضمن حكايات العجوز زينب بعض الأخبار عن بعض الشخصيات مثل: الشيخ همدان، جاكلين، الشيخ حمدونة... فيذكر لنا السارد بعض صفات جاكلين الفتاة الفرناسيّة التي تم منحها للشيخ همدان كهدية، والتي ولدت له من بين الكثير من النساء العقيمات اللاتي تزوجهن الشيخ "**كانت جاكلين بجمالها ودهائها وشدّة نفوذها، بحكم انتمائها إلى قبيلة بني فرناس القوّية..**"[2]، في هذه البؤرة السردية الخلفية أعطى السارد نبذة مختصرة توحي بمعرفته الواسعة بجاكلين، التي كانت مصرة على تنازل الشيخ همدان عن الحكم لصالح ابنه الأكبر حمدان، وذلك ردا على ضغط ابن عمه الشيخ حمدونة، من خلال هذا التبئير الخلفي حاول الراوي استنطاق خلفيات الصراع على السلطة بين المشايخ، عارفا بالصراع الذي كانت تتخبط فيه البلاد الأمر الذي جعلها وجبة سائغة للاحتلال الفرناسي.

تمظهرت الرؤية من الخلف أيضا بوجود السّارد العليم بكل أحوال الشخصيات والأحداث ينقلنا من حقبة الاستعمار إلى حقبة العشرية السوداء، أي وصف لنا وصور وتغلغل في فكر شخصياته، وفي بؤرة أخرى يدخل إلى أعماق المعلم ويروي لنا ما يجول في خاطره فيصفه قائلا:" **نظر الأب، أحمد المعلم، إلى ابنته عائشة وهي تحمل محفظتها المهترئة، متوجهة بها إلى مدرستها التي كانت قريبة من البيت الذي كان يشبه الكوخ، والذي كانت تقطنه الأسرة منذ بضع سنوات...**"[3] ، عبر السارد هنا عن الحالة الاجتماعية للمعلم أحمد التي يستنتج القارئ من خلالها فقره وبساطة عيشه، ويدل التبئير الخلفي هنا عن علم الراوي بكل شيء يخص شخصية المعلّم أحمد وشدة الاطلاع والتفحص لنفسيته وخيالاته الواسعة، التي عبر عنها بلفظ **نظر الأب**؛ تعبيرا عن الأمل والتفاؤل بالابنة المتعلمة في تغيير وضعية العائلة، وكذا نظرة الفخر والتباهي، ويفسرها صفات الشخصية الرئيسة عائشة التي يذكرها السارد في الفقرة نفسها " **غيرت عائشة ملابس نومها. مشطت شعرها الطويل. أصلحت من هيئتها قليلا. نظر الأب إليها نظرة إعجاب بها. بجمالها وعقلها. بقدّها وقامتها. كان يعقد عليها أملا عظيما يقترب من درجة**

[1] وادي الظلام، ص42.

[2] وادي الظلام، ص26.

[3] وادي الظلام، ص65.

الجنون. كان يثق في مستقبلها ثقة عمياء"[1]، علم الراوي من الخلف ما يجول في عمق المعلم، فنجده يحدث نفسه في مقطع آخر" **ثم صمت الأب وكأنه يريد أن يفضي بكلام آخر، إلى امرأته زليخا، أهمّ مما كانا فيه من سيرة عائشة"**[2] فصمت المعلم لم يره القارئ لولا تنبيه السارد لوجوده ووصفه، وكذا محاولا ترجمته، لتجيب زليخة عن هذا الصمت وتخرج بنا من الحوار الداخلي"**كان أحمد كثيرا ما يفكر في هذا الأمر حين (...) فيقول في نفسه: ما بال المشيخات المعظمة، المتتابعة في الجلولية(...) هي أقرب إلى الضيق منها إلى السعة"**[3]، عبر الراوي عن رأيه الشخصي في أوضاع الجزائر بعد الاستقلال، ونقد السياسة السائدة من طرف الحكومة ورمز لها بالمشيخة، وكيف كانت تعاني البلاد زيادة في الولادات واقترح بعض الحلول التي يراها ناجعة والتي تقضي على الأزمة وهي تنظيم النسل. كما عبر التبئير هنا عن فكر المثقف الجزائري للخروج من الأزمات وتغيير الفكر السائد الخاطئ. ونشاطه في إنشاء الجمعيات الداعمة للمرأة، وتعليم الفتيات فكانت ابنته عائشة البنت الوحيدة في المدرسة مع الذكور، ورفض أهل المحروسة للأمر ووقوفهم ضد الفكرة. وهذه القضية واحدة من كثير القضايا التي عالجها الكاتب في هذه الرواية، مثل (الفقر، الظلم، الجهل، العادات والتقاليد، الإرهاب، الاغتيال...)، تجلت في الرواية من خلال التبئيرات الخلفية، التي عبر بها عن مختلف الأوضاع والمفاهيم، التي تطرحها الشخصيات فعرفنا بفضلها هواجسهم وتفكيرهم، ومواقفهم من مختلف الأزمات والظروف التي يمر بها المجتمع والبلاد.

حضر وادي الظلام موضوع الرواية ومركزها ومكانها الأساسي، من بداية الاحداث لتكرر الحديث عنه فيما بعد مع تطور الأحداث، فجاء في الأول كجزء من الجلولية، بلسان الراوي عند تعريفه بالعجوز زينب" **بل كانت تلزمها بتنظيف البيت، وطهي الطعام، ومساعدتها(...) وتكليفها بسقي الماء من عيون وادي الظلام، قبل أن يجلب الماء إلى البيوت"**[4]، الكلام هنا كان في فترة ما قبل الاستعمار، وكيف كانت ظروف المعيشة قاسية، الأمر الذي أكسب العجوز الخبرة والحنكة في عمر صغير، وفي بؤرة أخرى تطور الحديث عن الواد إذ بدأت الأم زينب التكلم عنه باعتباره أحد الأمكنة المهمة في المنطقة، وبالتالي تعرف القارئ بأهم خصائصه" **وأنتم تعلمون أن واد الظلام يمتدّ على مسافات بعيدة من نحو الشمال إلى نحو أقصى الجنوب(...) وهو يقسم الجلولية شطرين..."**[5]، الراوي هنا عارف بكل تفاصيل الوادي وتضاريسه، وموقعه الاستراتيجي الذي جعله الإرهاب مكانا للاختباء و تنفيذ جرائمه. الراوي هنا عليم بكل شيء يخص الرواية والأحداث والشخصيات والأمكنة، وعلاقاتهم ببعض.

[1] وادي الظلام، 66.
[2] وادي الظلام، ص 69.
[3] وادي الظلام، ص72. 73.
[4] وادي الظلام، ص4.
[5] وادي الظلام، ص11.

جاء هذا النوع من التبئير ليوضح أحداث لا تحتاج من الراوي العليم أن يختفي خلف شخصية ما أو مشهد، لأنه عليم بكل ظروف الأحداث، ودواخل الشخصيّات وصفاتهم النفسية والجسديّة. كما ساعد المسرود له في فهم الأحداث مشاركا في التخيل والتحليل وكذا المشاركة في التوقع، الناتج عن التشويق مرتبا الأحداث والوقائع مستنتجا شعرية هذا التبئير الخلفي، المحيط بكل المعلومات والأحداث.

ب. شعرية التبئير الداخلي:

يعدّ هذا النوع من الرؤى، الأكثر حضورا في الرواية المعاصرة، إذ يتعامل الراوي فيها كأنه الشخصية، فيتحدث بضمير المتكلم وكأنه هو صاحب القصة، "كأنّه يطل عليها من موقع عال فيفيض في وصف مكوناته وهذا هو صوت الرّاوي العليم"[1]، وأحيانا يلجأ لاستعارة ضمير الغائب، وتطور هذا النوع مع تطور السرد الذاتيّ.

كما حضر التبئير الداخلي في رواية وادي الظلام بكثرة، فنجد كثيرا ما استعان الكاتب بالشخصيات لتروي الأحداث والوقائع بلسان حالها ساردة وواصفة، حتى يظهر للمتلقي أنه يتساوى معها في كم المعرفة، وكأنه هو أحد المشاركين في أحداث القصة، وخير مثال على ذلك ماروته الشخصية عائشة عندما تعرضت للخطف فتقول في نفسها:" **لماذا فشلت يا الله في مسعاي؟ وماذا فعلت من شرّ حتى ألقى هذا المصير الشقيّ؟** (...) **أصبحت رخيصة ذليلة ومهينة وهل الأمور في الحياة تصير إلى الأسوأ بهذا اليُسر، وبهذه السّرعة؟** (...)"[2]، الكلام هنا عن عائشة وبلسانها فكانت هي الراوي المشارك، ومن التبئيرات الداخلية التي تولتها الشخصيات ما جاء على لسان رحمة وهي تروي لعائشة قصتها مع اختطاف ابن الهيثم لها وقتل زوجها، ومعاملتهم اللاإنسانية في الجبل، ومساندتها لعائشة وتشجيعها على الهرب، مخافة أن تلقى المصير نفسه" **أنا في الأصل أمّ لثلاثة أطفال ومن عائلة كبيرة، أبي شيخ قبيلة تتحالف مع قبيلة بني رحمون التي التجأت إلى سهول وادي الظلام بجوار المحروسة(...) كنّا ذات يوم في عربة... أنا وزوجي... كان ذاهبا بي إلى أهله لنزورهم... خرجوا علينا فجأة في منعرج من الطريق ...حاول أن يقاوم، لا فائدة (...) سمعتهم يقولون: إن الجماعة التي اغتالت الغمام في المحروسة، هي التي قامت بعملية قتل زوجي في طريق رجوعها إلى القاعدة...يبدو أن ذلك كان مخططا له بدقة**(...) في المقطع السردي تسترجع رحمة أحداثا مهمة غيرت حياتها، كانت تمتاز بالذل والمهانة التي تعيشها المرأة، ومعاناة الفقد لأطفالها، تركها السارد تصف للقارئ مشاعرها وأحزانها لأنه لا يعلم أكثر مما تعلم، وكثيرا ما يخلط بين ضمير الخطاب والمتكلم، فيضعنا الراوي بين فضاء تبئيري شديد التعقيد، مظفيا على الرواية شعرية سردية تفتح للقارئ فضاءات تبئيرية كثيرة، ومن المقاطع التي تدل على تداخل التبئيرات استعمال الضمير أنت في كثير من المواقع، ومنها كلام ابي الهيثم مخاطبا

[1] عبد الله إبراهيم، المتخيّل السرديّ (مقاربة نقدية في التناص، والرؤى، والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص126.
[2] وادي الظلام، ص 197، ص198.

عائشة وهي في الجبل ومعاملة رجال أبي الهيثم القاسية لها" **وبتم تمشون حتى الفجر الأول...كانت القاعدة المركزية بعيدة عن المحروسة، وكان الطريق إليها شديد الوعورة والتعاريج... وكان الظلام مطبقا بفعل انعدام القمر(...) بعد أن خاطبك بلهجة حازمة حادّة:**

_ أمّا أنت فستدخلين إلى هذا المخدع، ولا تحاولي مغادرته إلا بإذن مسبق من حارس المناوبة"[1]، وفي موقف سابق نجد أيضا قول الراوي:" **خاطبك قائد العصابة، بعد أن قيّدك وكتفك وكممك..."**[2]، وساد هذا النوع من التبئيرات في رواية وادي الظلام في المقاطع السردية الآتية:

التبئير الداخلي (الرؤية مع) السارد =الشخصية	المقطع السردي	المبأر
العجوز زينب (مع زينب نواجه تبئيرا داخليا يكون فيه الراوي شخصية في الرواية لكنّه لا يحكي عن نفسه بل عن الشخصيات الأخرى	العجوز زينب هي شخصية في رواية الظلام تقوم بسرد أحداث الرواية، تم الإشارة إليها بـ"كانت الأم زينب في زهاء التسعين من عمرها، وكانت تتخذ لها عصا متقادمة تتكئ عليها حين تمشي، وسبحة تذكر الله في حبّاتها على دأب أهل هذا الوجه من الأرض في الالتزام بطقوس المتصوفة في الذكر والتعبّد وكانت أحفظ أهل قريتها للأخبار(...)ص3، استلمت زينب الحديث من السّارد وأصبحت الراوي الأول في الرواية، من البداية حتى النهاية، كانت بذلك الراوي الثابت. وقدمت للقارئ كل الشخصيات. فحدث على مستواها تلاعبا شعريا بالضمائر وبالتالي اختلطت التبئيرات فنجدها تنعدم وتعود للداخل لتسرد من الخارج. فمثلا تعرف لنا عائشة "**نظر الأب، أحمد المعلم إلى ابنته عائشة وهي تحمل محفظتها المهترئة، متوجهة بها إلى مدرستها ...غيّرت عائشة ملابس نومها. مشطت شعرها الطويل**".ص 65، وتتركها تحكي الأحداث والوقائع،" **حين**	شخصيات الرواية

[1] وادي الظلام، ص199، ص200.

[2] وادي الظلام، ص 201.

	اختطفوني ساروا بي ليلتين. بتنا الليلة الأولى في هذا الكوخ. استرحنا طول النهار، ثمّ سرنا حتّى الفجر...وهنالك وصلنا إلى القاعدة."ص278، وأحيانا تحكي مع الشخصيات في شكل حوار خارجي. **"_ نمت جيدا؟** **_الحمد لله كنت متعبة فنمت نوما عميقا** **_كان التعب حين وصلت باديا عليك، فعلا...اليوم أنت أنظر وجها، وأجمل مما كنت عليه... الله على جمالك العظيم يا عائشة** **_ شكرا على حسن الإثراء"**ص 216	
المعلم أحمد	المعلم أحمد الرجل الوحيد المثقف في الجلولية، يملك من العلم والمعرفة التي تميزه عن غيره من السكان، كان كثير الثورة والتمرد على أوضاع الجلولية، ناشط في جمعية إنسانية تسعى لحماية المرأة من العنف، والتجهيل، حرص على تعليم ابنته الوحيدة عائشة بين الذكور محاولا تغيير الفكر السائد في القرية، تمت محاولة اغتياله من طرف جماعة أبي الهيثم، نتيجة أفكاره التجديدية"**وتفكر في كلام زليخا، بشيء من الجديّة. ربما لا تكون محقة ربما سيعيدون الكرّة في محاولة اغتيالك**"ص107، وفي الصفحة 119 ينقلنا المعلم إلى معرفة جانب آخر من الشخصية المثقفة وهي تثور على الظروف السائدة طامعة في تغيير وضع المعيشة، فكانت الرؤية من خلال الحوار بين المعلم والسلطان:" **ألا ترى حالي وما أنا فيه؟ ألا تشفق على أخيك، أيّها السلطان؟**	**عائشة** **نفسه** **زليخة**

	_سبحان الله! هل رأيتني قصّرت معك في شيء؟ ألست أساعدك شهرياً بما أقدر عليه حتى لا يقتلك الفقر؟ ...ألم أشتر لك مكتبة لا يوجد نظير لها في المحروسة كلّها؟ ألم يلقبك المعلّمون أستاذا فيلسوفا؟ أم كنت قادرا على أن تبلغ هذا اللقب الرفيع، والتقدير الكبير، لو لم تلتهم كلّ تلك المجلدات الكبيرة الكثيرة التي كنت أشتريها لك من الشرق والغرب، كلّما تنقلت إلى قبيلة من القبائل، في أسفاري الكثيرة؟ (...)لقد كره الفيلسوف فلوس الصدقة... وفلوس الزّكاة... وفلوس الرّحمة، وفلوس المرتّب الزهيد أيضا...أنّما يريد أن يكون بشرا كريما من النّاس" لقد لخص لنا المعلم وضعية المثقف المزرية في البلاد وكيف يهان ويتعرض لأبشع صور المعاملة الإنسانية، مقابل الحصول على أجر زهيد لا يحفظ كرامته، القارئ لهذه السطور يشعر بألم الراوي الأساس لهذه الأسطر أحمد، العارف بحال الشخصية وما تعانيه، الراوي هنا يتساوى مع الشخصية في كمية المعرفة.	**السلطان** بهية
عائشة	الفتاة المثقفة ابنة المعلم أحمد، حسناء لعبت البطولة في الرواية باعتبارها الشخصية التي تعرضت للخطف من طرف الإرهاب واستطاعت الهرب منهم بفضل ذكائها وقوة شخصيتها، صورها لنا الراوي العليم غير المشارك، بأنها الفتاة المتمردة على العادات والتقاليد المحبة للتغيير والتعلّم رفضت شيخ الجلولية الذي خطبها، تدخلت في العملية السردية في مقاطع كثيرة، وخاصة لما كانت في الأسر، حكت تفاصيل وادي الظلام وما يحتوي عليه الطريق الذي سلكه بها رجال	**عائشة** **سعدون** **المعلم أحمد** **زليخة** **أبو الهيثم**

	ابي الهيثم، وساعدت بفضل نباهتها في التخلص منه، والعودة إلى والدها سالمة.	
رحمة	شخصية ثانوية حضرت في الرواية بشكل عابر، شاركت عائشة قصتها المأساوية في الجبل، "ص216	رحمة **أبو الهيثم**
سعدون	تلازم ذكر سعدون بالشخصية عائشة، حاول مساعدتها يوم تم اختطافها، وغامر بحياته من أجلها، كان معجبا بجمالها، وشارك في العملية السردية من خلال ذكره لعائشة ووصفها للمعلم أحمد ص204، وفي موقع آخر ذكر لنا الراوي حالة سعدون وهو متنكر في هيئة الراعي لأجل التحدث مع عائشة "**أنا لست راعي غنم يا عائشة! ألا تنظرين إليّ؟ أنا ابن الشيخ رغبان الذي شاهدك في عطلة الأسبوع وكنت ممتطيا صهوة جوادي! أترين هيئتي هيئة راع حقيقي**"ص182.	**عائشة** **عائشة**

كثُرت المقاطع السردية الدالة على الرؤية المصاحبة التي ساعدت القارئ على اكتشاف المكونات الداخلية للشخصيات، وتمظهرت في الحوارات الدائرة بين الشخصيات، وكذا تكلمهم عن بعضهم البعض، بضمير المتكلم والغائب، الراوي يعرف أحوال الشخصيات والأحداث الحاصلة في الرواية. وكلها أحداث سردت من رؤية ثابتة، وتكمن الغاية الشعرية من توظيف التبئير الداخلي، إلى جانب الكشف عن الحالة النفسية للشخصيات، والاعتماد على الحاضر بالعودة إلى الماضي من أجل ربط الحاضر بالماضي، ونحاول تلخيص هذه الوظائف في الخطاطة الآتية:

الوظيفة السردية ⟵ لا يخلو منها أي عمل روائي، فعبد الملك مرتاض حاول نقل الأحداث ومجريات الحكي في الرواية بلسان العجوز زينب، والشخصيات المختلفة.

الوظيفة التواصلية ⟵ يتخذ الراوي من البؤرة السردية الداخلية، وسيلة لنقل رسالته الاجتماعية الأيديولوجية للقارئ. فحاول مرتاض في وادي الظلام توصيل رسالته في نقد الأوضاع الاجتماعية التي كانت تعانيها البلاد من الاستعمار حتى العشرية السوداء.

الوظيفة الاستشهادية ← يحاول الراوي بهذه الوظيفة أن يثبت صدق الأحداث، مستخدما مجموعة من المصادر التي استمد منها المعلومات، وهو ما بررت به العجوز زينب صدق كلامها من كذبه لجدها الحكيم الذي جمع الأحداث في كتاب" النّسمات العليلة، في مآثر القبيلة"، **"هذه هي الحكاية، يا أولاد، من أولها إلى آخرها. وكما كنت تلقيتها عن جدّي الحكيم الحاج بشير الذي كان تلقاها عن أجداده هو أيضا...وكما هي مسجلة في الخزائن السرية للمشيخة العليا بالمحروسة. هي بالتمام والكمال، فهل كتبتموها؟"**[1]

توصلنا من كل ما سبق أن حضور التبئير الداخلي كان متقنا فكان السارد= الشخصية، حاول الراوي من خلاله طرح الكثير من مواضيع الرواية الإيديولوجية والاجتماعية والتاريخية والسياسية، فكانت العجوز زينب السارد الأول الذي استلم مهمة السرد، وفي بعض الأحيان يسمح للشخصيات بتولي المهمة، وقص حكاياتهم ووصف مشاعرهم، وإلقاء أفكارهم ورؤاهم الفكرية، ولعل شخصية المعلم أحمد خير دليل على ذلك، فجاء (المعلم أحمد= السّارد)كشخصية مثقفة تعرضت للتهميش والمذلة، الشخصية المفكرة والمجدة، فلقب بالفيلسوف، وكل ذلك استنتجه القارئ من مواصفات المعلّم، وحرصه على تعليم البنات ونشاطاته في الجمعية، وأفكاره لتنظيم النسل وحل الأزمة الاقتصادية والاجتماعية التي تمر بها الجلولية. فكان بذلك السّارد= الشخصية.

ج. التبئير الخارجي:

تأتي هذه الرؤية سطحية، إذ يكون فيها الراوي أقل معرفة من الشخصيات بمجريات الأحداث، ويتحول إلى شاهد من الخارج، وذلك من خلال وصفه للشخصيات من الخارج ويسرد مظاهر سلوكها أو ينقل أقوالها، ومثالها في رواية وادي الظلام في استحضار الراوي لشخصية سلطان فجأة وأدرجه في اللعبة السردية بلا مقدمات في قوله:" **وكان لأحمد، أبي عائشة، أخ شقيق كان به رءوفا. وكان أخوه هذا يحترف التجارة الغامضة أو قل: إنه كان يحترف نشاطا لا يعرفه إلا من يتعامل معهم من النّاس، سرّا لا علانية ومع ذلك، فقد كان كثير الربح، كثير المال.** (...)"[2]، في هذا المقطع السردي أخبرنا الراوي عن السلطان باعتباره أخ المعلم أحمد، الرجل الغني والغامض الذي لا يعرفه أحد، شخصية يلفها الغموض كان دورها في الرواية مساعدة الشخصية الأساسية ماديا ومعنويا، لم نعرف توجهه السياسي ولا الأيديولوجي، القارئ للرواية لا يعرف عنه إلا ما عرفه الراوي والذي بدوره لا يعرف عنه إلا ما قاله هو عن نفسه في حواره مع أحمد" **أنا على الرغم مما يزعمون من سلطانيتي إلا أنني، كما تعلم، جاهل تافه، ووغد حقير، وإن كنت ذكيا فطنا...**"[3] الظاهر عن هذا الجهل أنه مقصود من الراوي، كي يصبح السرد

[1] وادي الظلام، ص 282.

[2] وادي الظلام، ص111.

[3] وادي الظلام، ص 122.

أكثر تشويقا للقارئ، متيحا له الفرصة لكي يكتشف المكونات الداخلية للشخصية بنفسه، بغرض كسر روتين السرد التقليدي الذي يقدم كل المعلومات ويسردها للقارئ، ومن الأمثلة الدالة على التبئير الخارجي، هم موقف المعلم أحمد في الجمعية مع المرأة التي أتت تشتكي زوجها السكير، إذ ذكرت صفاته وأفعاله، فعرفه المعلم قبل ذكر اسمه " **هو! الشيطان! هو الخنزير! هو الحقار! ... ألا تعرفه؟ أخباره شاعت في المحروسة (...) آه الآن فهمت! هو زوجك، طبعا وبماذا أساء إليك؟ لكن لابد من ذكر اسمه، لإمكان الاتّصال به...**"[1]جاء الرواي بسلسلة من الأوصاف السيئة، على لسان زوجة رابح بطريقة مشوقة جعلت القارئ يريد سماع الاسم منها، فالمرأة هي أعلم بزوجها من الراوي، ومن الشخصيات التي لم نتعرف عليها في الرواية وتم الإشارة إليها من خلال وصف بسيط أشار لها الراوي في سرده، الشخصية التي حاولت أن تغتال المعلم أحمد قائلا:" **وإذا شخص ملثم يساور سبيلك بعدوانية بادية. ثم يشهر في وجهك مسدساً. ثم يضغط على الزناد مصوبا فوهته نحو رأسك...**"[2]لم يصرح السارد بالمجرم الذي حاول اغتيال المعلم أحمد وأحمد نفسه لا يعلم من فعل ذلك ويظهر ذلك في حواره مع زليخة " **_من: هم؟ وكيف ذلك؟**

_ذاك هو السؤال المحيّر...فلو كنا نعرف من هم لاتخذنا لذلك من الاحتياطات ما يجنبنا الهلاك... لكن لا أحد في الوقت الرّاهن يعرف: «هم»، من هم؟"[3]في المقطع السردي نلمس جهل كل أهل الجلولية بالفاعل ولم يكن المعلم وحده الذي تعرض للاغتيال فقد تعرض قبله الإمام وبائع السجائر، وتمّ اختطاف أم لثلاثة أطفال، والفاعل مجهول، ربما كان يمهد للأحداث القادمة عن شخصيات مجهولة تقوم بأحداث غريبة، تتوضح باختطاف عائشة، التي اكتشفت سرهم ومخبأهم والهدف من وراء جرائمهم، ومثاله ما تداوله رجال المشيخة وهم يتناقشون الموضوع بينهم لكنهم كأنهم مدركون من الفاعل " **إلا أن يكونوا رجالا من قبيلة بني حمّود التي أصبحت تناصبنا العداء؟...**

_ ربما يكون ذلك. وربما لا يكون. ولسنا هنا في موقع العمل بالظن، والحكم والاحتمال! ... لابّد من إثبات حتى يقع الاحتكام إلى اليقين، قال الشيخ حمدونة..."[4] إنّ السّارد في هذه الحالة أقل معرفة من الشخصيات، حيث سلم مهمة السرد للشيوخ من أجل لكشف عن المجرم وفك لغز الجرائم المتتالية "**ونحن بصدد محاولة اختراق**

[1] وادي الظلام، ص93.
[2] وادي الظلام، ص 78.
[3] وادي الظلام، ص104.
[4] وادي الظلام، ص 81.

صفوف هذه الجماعات الخطيرة على الأمن العامّ لإمكان تفكيك هذا اللغز التنظيميّ المقلق..."[1]، سكت الراوي وترك مهمة التحليل والتفسير لشخصياته، ووصلوا لمتهم واحد وهو التنظيم الإرهابي.

إلى جانب هذا نجد وصفَ عائشة لعملية الاختطاف التي تعرضت لها من خلال بعض الحوارات التي دارت بينها وبين بعض الشخصيات وبينها وبين نفسها حول من خطفها ولماذا فعل:

"**_ لماذا فشلت يا رب في مسعاي؟ ... لكن جرى القلم بشقائي فما ذا أفعل؟ وإلى أين هم ذاهبون بي؟ ومن هذا الأبوهيثم الذي يتحدثون عنه؟ أهو قائدهم وكبيرهم؟ أم هو شخص آخر له وظيفة أخرى في علاقاتهم؟...**"[2] ترك الراوي مهمة التعريف بأبي الهيثم لعائشة، كما لا يعرف ماذا حصل في المزرعة وما أصل صوت إطلاق الرصاص، ومع أن قائد الحرس المشيخي شخصية ثانوية إلاّ أنه استلم مهمة التحري عن الأمر استعان بالشخصية سعدون الذي سيروي ما حصل كونه المصدر الأول للمعلومة. " **وتوجه قائد الحرس المشيخي إلى حيث سعدون... لم يكن هناك أيّ مصدر للمعلومات غيره...**"[3]سيل من التساؤلات أطلقه القائد على سعدون "**جثتان وجريح ... وإطلاق النّار! ما ذا جرى يا شيخ سعدون؟ أخبرنا إن كنت قادرا على الكلام ... وكيف تعرضت أنت لمحاولة الاغتيال؟ وما شأن الراعي المقتول؟ وما بال هذه الجثّة المجهولة الصاحب؟ ...**

_ كلاّ! أنا لم أتعرض لأيّ محاولة اغتيال. كنت بالمصادفة في هذا المكان. شاهدت أربعة رجال غرباء مسلحين. كمنت في مكان أراهم منه ولا يروني لمحاولة معرفة من وراءهم؟ فجأة رأيتهم يسوقون فتاة من نحو المحروسة بسرعة مدهشة!..."[4]السارد لا يعلم عن الحادثة سوى ما رواه سعدون، لذلك انتقل السرد بين القائد وسعدون وابتعد السارد مكتفيا بالمشاهدة فقط.

اعتمد السارد تقنية الوصف الخارجي للشخصيات في أكثر من بؤرة ومثال ذلك وصفه لعائشة على لسان سعدون يوم اختطافها بطلب من أحمد.

"**_عائشة من؟ لا أنا لا أعرفها! ...**

_ صفها لي، إن كنت رأيتها...

[1] وادي الظلام، ص 83.

[2] واي الظلام، ص198.

[3] وادي الظلام، صر202.

[4] وادي الظلام، ص 203.

_ طبعا رأيتها! هي فتاة طويلة رشيقة ترتدي سروال «جين»، وقميصا ومعطفا يميل لونه إلى السواد، كان يبدو أسود مع غروب الشمس... شعرها طويل مكشوف... رشيقة، وكأنها فتاة رياضية! رأيتها تركض معهم وهم يهددونها بسلاحهم حتى ينجو!"[1]، لم يذكر السارد حالة عائشة النفسية ولا مشاعرها في تلك اللحظة، لأنه لا يعرف واستعان بالشخصية سعدون الراوي الشاهد على حادثة الخطف، فركز الراوي على نفسية الأب.

كثيرة هي الحوارات التي دارت بين الشخصيات وغاب فيها السّارد لقلّة علمه بالأحداث نلخصها في الجدول الآتي:

المقطع السردي الحواري	نوعه	الصفحة
حوار المعلم أحمد وخيرة ورابح: _ سيدي الرئيس! ضربني! قتلني! أهانني! كان سكران فعمل فيما عمل سيدنا عليّ في الكفّار...ما ذا أقول؟ البيت بيتك! (...)	حوار خارجي	103_91
حوار أحمد وزليخة: _ترين؟ عائشة! _مالها؟ _مالها، فقط! كأنك لا تبصرين! (...) نرجو أن يفعل الله خيراً، يا زليخا.	حوار خارجي	71_66
حوار رجال المشيخة: _معلّم أيضا يتعرض لمحاولة الاغتيال! يا الله! ما هذا الذي يجري؟! (...) ليت كل شيخ منهم، يا سيّدي المفتش، كان تزوج فتاة من خارج الجلوليّة ليصبح موقفه مؤيدا لتطوّر المرأة...	حوار خارجي	86 _79

[1] وادي الظلام، ص 204.

حوار أحمد والسلطان: _ ألا ترى حالي وما أنا فيه!؟ ألا تشفق على أخيك، أيّها السلطان؟ (...) _ بل سأعمل بالنصيحة. وبل سأصبح وحشا ضارياً! وسأتجرد، إن شاء الله تعالى، من كل القيم، إلاّ قيم التّجّار	حوار خارجي	138_ 118
حوار بهيّة والمعلّم: _ كيف تراك اليوم، يا آنسة؟ _ الحمد لله... _ أتسكنين أنت هذا الحيّ؟ (...) _ الدكّان كلّه لك يا بهيّة، وفيه كل شيء تحتاجين إليه...	حوار خارجي	146_143
حوار سعدون مع شيخ بني رغبان: _ أبي _ سعدون! مالك؟ وليس من عادتك أن تغشاني إذا جنّ الليل؟ _ أليست أختي؟ والشباب هم الذين يفهم بعضهم بعضا...	حوار خارجي	175 _173
حوار عائشة وسعدون: _ مساء الخير، يا عائشة! _ مساء الخير... كيف تعرف اسمي؟ وما هذه الجرأة عليّ أيّها الرّاعي؟ ... _ إلى اللقاء يا عائشة... لا تتركني! عودي! ... أنا والله أحبّك! ...ثقي من ذلك!	حوار خارجي	185_182
حوار الهيثم ورجاله:		

_ كم قلت لكم تثبّتوا من جودة السلاح قبل استعماله، يا أوغاد! (...) _ ابشر أيّها الأمير! إنا سنأتيك بها حيّة سالمة! ...	حوار خارجي	193 _186
حوار عائشة مع نفسها: _ لما فشلت، ياربّ، في مسعاي؟ (...) _ الله فعّال لما يريد!...	حوار داخلي	199 _197
_ وتستسلمين للنوم ولكن أيّ نوم! (...) _ تستسلمي ...لنوم ما، ولو فوق هذا اللحاف القذر البال...	حوار داخلي	215_214
_ أهذا هو قدري، يارب؟ حين ظننت أنّي نجوت من ذئاب البشر، (...) _ وما ذا عسى أن يكون الله قد فعل بسعدون الفتى الكريم؟ وهل قتل من أجلك؟	حوار داخلي	252_242
حوار عائشة مع رحمة: _ كيف أوقعك النحس في أيديهم، يا بنيّة؟ _ هم يسمحون لي أنا، في العادة، بأن أخرج، من حين إلى حين (...)	حوار خارجي	225 _218
حوار عائشة وابي الهيثم: _غبت عنّي اليوم طويلا يا أمير! ...	حوار خارجي	

_اذن، أغمض عينيك حتى لا يسقط عليهما الشعر المقصوص من الحاجبين!		238_ 227
حديث المعلم أحمد مع نفسه: _ لو فقط أعرف أين هي؟ (...)	حوار خارجي	271_270
حوار الشيخ المعظم مع الشيخ حمدونة: _ لعلك إيّاي تقصد أيّها الشيخ المعظم! _ ومع ذلك ستتشكل هيئة من الشيوخ الحكماء لتنظر في الحكم الجنائي الذي ستصدره عليك، يا شيخ حمدونة، بعدل وانصاف...	حوار خارجي	261 _ 260
حوار قائد الحرس مع عائشة: _اسمعي يا عائشة! لا نريد أن تحكي لنا الآن حكايتك، فأنت لا تزالين مريضة، والكلام يزيد قواك ضعفا، وحرارتك ارتفاعا... _ وستعرف كيف تختبئ إلى حين الانتهاء من الهجوم على القاعدة...	حوار خارجي	280 _279

يظهر من الجدول أن التبئير الخارجي، احتل حيزا معتبرا في الرواية، حاول الراوي من خلاله التركيز على المشاهد التي تكشف كل الحقائق والثغرات والألغاز التي عرفتها أحداث الرواية، وكان الراوي لا يعلم إلا ما تعرفه الشخصية، أو ما يدل عليها من صفات، وفي أغلب الأحيان تتفوق عليه الشخصية في كمية المعارف، ولعلّ من شعرية التبئير الخارجي أن الكاتب حاول ان يشعر القارئ بأن الأحداث جاءت، بعد عدة إجراءات وتعديلات على مستوى زاوية النظر الخاصة بالراوي الأول وهو " العجوز زينب"، كما ابتعد عن الحكاية الشعبية التي تحكى من زاوية الرؤية الداخلية.

النّاظر في الرواية والأحداث الدائرة يستنتج أن الرواية تنقسم إلى ثلاث موضوعات، في الأول كان الحديث فيها عن الوضع السياسي للبلاد وكيف احتل المستعمر الفرنسي الجزائر، حاول طرح بعض الأفكار، وناقشها ببعض

الأسباب والظروف والنتائج، مغلفا هذه الأمور بقالب سردي لعب أدواره مجموعة من الشخصيات التاريخية، وفي الموضوع الثاني ناقش فكرة الإرهاب، وعالج من خلالها بعض المعاناة التي مرت بها البلاد وكيف أثرت بالسلب على تقدم ونمو البلاد اقتصاديا واجتماعيا وسياسيا ودينيا، وفي المقطع نفسه سلّط الكاتب الضوء على شريحة مهمة في المجتمع والتي تأثرت بالوضع الساسي فترة العشرية السوداء؛ المثقف الجزائري الذي كان مستهدفا من الجماعات الإرهابية.

جاءت الحبكة السردية في رواية وادي الظلام متينة، الأمر الذي يجعلنا أكثر تركيزا وتدقيقا عند الحديث عن الرؤية أو البؤرة السردية، والظاهر أن الرؤى تعددت وتنوعت وتداخلت مع بعضها البعض لتتناسب مع مقتضيات التجريب السردي.

ثالثا: التبئير على الشخصية في رواية وادي الظلام:

تحتل الشخصيّة أهمية كبيرة في البناء الفني لأي عمل سردي، وتختلف وظيفتها حسب الدور الموكل لها في الرواية، كما تخرج عن دورها أحيانا لتحتل مكان الراوي وتمارس عملية السرد نيابة عنه وذلك لأغراض إبداعية يريدها الراوي المؤلف، لأنها مهما ابتعدت عن الواقع، فهي تنطلق منه وتمثله، ولعلّ **فليب هامون** (PH . Hamon) هو من أبرز النقّاد الذين اعتنوا بالشخصية مفهوما ووظيفة، ويقصد بالشخصية" ذلك المكون الذي يحاول به كاتب الرواية، عن طريق أسلبة اللغة وفقا لشفرة خاصة، مقارنة ذلك الإنسان الواقعي الذي يشير عليه عادة بكلمة (شخص) للدلالة على الفرد الذي تتضافر فيه عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته"[1]، ويتجلى ذلك من خلال تناسقها في الرواية ،وتقوم بأعمال داخل النص الروائي وتكون حقيقية ومتخيلة.

ومن التعريفات الكثيرة للشخصية ما قاله **رولان بارت** بأنها:" عمل تأليفي فهي ليست كائنا جاهزا ولا ذاتا نفسية، بل هي حسب التحليل البنيوي بمثابة دليل له وجهان دال ومدلول، فتكون الشخصية بمثابة الدال عندما تتخذ عدة أسماء وصفات تلخص هويتها، أمّا الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال بوساطة عوامل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها فهي لا تكتمل إلا إذا كان النص الحكائي قد بلغ نهايته"[2]، نفهم من ذلك أن الشخصية لا وجود لها في الواقع وبتعبير بارت كائنات من ورق.

[1] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي، المنهج البنيوي، البنية، الشخصية)، إفريقيا المشرق، الدار البيضاء، 1991، ص70.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 51

ويضيف **فليب هامون** رؤية أخرى للشخصية الروائية فيرى "أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص"[1]، لأن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال، فالقارئ هو الذي يستطيع ان يكون صورة عنها، وبفضله يكون للشخصية الحكائية الواحدة عدة وجوه. وذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم.

أمّا تودوروف فيعتبرها " مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال الحكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم"[2]، ركز تودوروف على الجانب اللساني، واعتبرها قضية لسانية، تتجسد من خلاله الشخصية من خلال الدلالة اللغوية.

وزادت قيمة هذا المكون الروائي في القرن التاسع عشر مع ازدهار فن الرواية فنجد **آلان روب غرييه (Alain Robbe_Grillet)** يفسر سبب تطور الاهتمام بهذا العنصر إلى " صعود قيمة الفرد في المجتمع، ورغبته في السيادة أي ما أسماه بالعبادة المفرطة للإنساني، ولذلك أصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز وفرض وجودها في جميع الأوضاع"[3]، ولكنها لم تبق هذه النظرة المقدسة للشخصية " الإنسان" وذلك مع كافكا الذي جعل من شخصيته في رواية المحاكمة مجرد رقم[4].

ينظمّ عبد الملك مرتاض إلى سابقيه من النقّاد محاولا تعريف الشخصية كونها " هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المنجاة... وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب...وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد فتمنحه معنى جديدا وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل"[5]، ومنه الشخصية إبداعا خياليا، وليست مؤلفا واقعيا.

تملك الشخصية الروائية كمكون فني مجموعة من التصنيفات، مع اختلاف التعريفات والآراء النقدية، نجملها في الجدول الآتي:

---

[1] محمد عزام شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2005، ص 13.

[2] تودوروف تزفتان، مفاهيم سردية، ص74.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 208.

[4] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص77.

[5] المرجع نفسه، ص91.

عبد الملك مرتاض	فليب هامون	بروب	سوريو	غريماس	تودوروف
الشخصيّة المعقدة	الشخصيّة المرجعية	البطل	البطل	العامل الذات	الشخصية السكونية
الشخصيّة البسيطة	الشخصيّة الواصلة	البطل المزيف	البطل المضاد	العامل المعاكس	الشخصية الديناميكية
.....	الشخصيّة المتكررة	الأمر	الموضوع	العامل الموضوع	
.....	.....	المساعد	المساعد	المساعد	
.....	.....	المانع	المرسل	المرسل	
.....	.....	المغتصب	المرسل إليه	المرسل إليه	

إذا أردنا الحديث عن التصنيفات والتقسيمات للشخصية كعنصر روائي، سنكتفي بتصنيف فليب هامون ذا التقسيم الثلاثي كما وضحنا في الجدول (الشخصية المرجعية، الشخصية الواصلة، الشخصية المتكررة).

1. تصنيفات الشخصية في رواية وادي الظلام:

تعد الشخصية أحد أعمدة الحبكة السردية، وما من رواية يمكن أن تصاغ من دون شخصية على الأقل، وهي أنواع تحضر في الرواية بتصنيفات كثيرة تتناسب مع موضوع الرواية، فنجد الشخصية المركبة والشخصية النامية، وشخصيات مرجعية...هناك الكثير من التصنيفات السردية للشخصية، وهذا ما سنحاول البحث عنه في رواية وادي الظلام.

أ الشخصيات المرجعية: (personnages référentiels):

تتجلى في شكل الشخصيات "التاريخية(نابليون الثالث في ريش ليو عند ألكسندر دوما)، شخصيات أسطورية (فينوس، زوس)، شخصيات مجازية (الحب، الكراهية)، شخصيات اجتماعية (العامل، الفارس، المحتال).تحيل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة. مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة (يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها) وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساساً بصفتها إرساءً مرجعيا يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا والكليشيهات أو الثقافة. إنها ضمانة لما يسميه بارث الأثر الواقعي"[1]. ويحافظ هذا النوع من الشخصيات على الملامح العامة للشخصية المرجعية.

[1] فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

وتمركزت هذه الفئة من الشخصيات في روايتنا من خلال مجموعة من الشخصيات التاريخية التي ساهمت في بلورة فكرة الكاتب، حيث ذكر الكاتب مجموعة من الأسماء استقاها من التاريخ الجزائري، والثقافة الشعبية، والسير والأمثال واللغة الشعبية...

يمكن تحليل الشخصيات المرجعية وفق مبدأ التعارض، مثل ذلك التعارض القائم بين شخصية الشيخ همدان و الشيخ حمدونة، فالأول هو شيخ المحروسة شخصية سياسية من كبار أعيان الجلولية، تم تعيينه سيدا للقبيلة وفق نظام المشيخة العليا الذي " **ينهض على أن الشيخ إذا نصّب في منصبه، بعد تعيينه بالانتخاب، لا يخرج منه أبدا حتى يشيّع إلى مثواه الأخير...**"[1]، وبالرغم من أنه شيخ كبير إلا أنه لم يتخل عن السلطة، التي كان ينتظرها ابن عمه حمدونة بفارغ الصبر، لأن الشيخ الأعظم لا ينجب، مما جعل الصراع يشتدّ بينهما على المشيخة، ولكن الأمر الذي فجر الأزمة السياسية هو زواج الشيخ همدان بجاكلين هدية من بني فرناس، والتي أنجبت له الوريث، الأمر الذي جعل من حمدونة عدوا للشيخ همدان وللجلولية، فكان متهاونا مع الاحتلال الفرناسي، وعمل خائنا فيما بعد مع أبي الهيثم.

استحضر الكاتب شخصية الشيخ همدان باعتباره شخصية مرجعية تاريخية، يمكن لقارئ التاريخ الجزائري عبر مراحله المختلفة والتي ذكرها الكاتب في روايته، أن يحصل على نموذج الشيخ همدان في كل عصر، سجل الكاتب من خلاله صراع الأحزاب السياسية على السلطة في الجزائر. وكيف كان الشيخ يوزع حقوق الشعب من الثروات على مشجعيه حتى يسكتهم عن فساده، واستغلاله لثروات البلاد في تحقيق أغراضه الشخصية "...**كذلك كان يعتقد الوجهاء المناصرون للشيخ المعظّم... وكانوا موقنين من أن الشيخ حمدونة لو تولى الأمر، في حياة الشيخ همدان أو في مماته، فإنه سيلفظهم لفظ النواة! وسيستأثر بمساعدين جدد يعينهم في مواقع القيادة والسيادة بدواليب المشيخة العليا حيث هم الذين سيستفيدون من ربع الجلولية... ويخرجون هم من الرماد!** (...) "[2].

تتعارض هذه الشخصية مع الشخصية السابقة، وتتفق معها في الوظيفة الأيديولوجية، فتتصارع للحصول على السلطة من بداية الرواية حتى النهاية، وكثيرا ما كانت تلجأ للخونة، انتقاما من الشيخ همدان الذي تراه شخصية معادية لها سلبتها حق المشيخة، عندما قرر الزواج من البنت الفرناسية التي أنجبت للشيخ الوريث، والقضاء على حلمه الذي طال انتظاره " **وكان الشيخ حمدونة، وهو ابن الشيخ المعظم، أكبرهم خطرا على الشيخ همدان،**

[1] وادي الظلام، ص 13.

[2] وادي الظلام، ص 29.

فقد كان يرى أن هذا الشيخ المعظّم، طال عمره، وأبطأ حكمه، ولابد من أن ينتهي إلى نهاية! وأنّه ليس خير النّاس."[1].

رمز الكاتب بشخصية **حمدونة** للرجل الضعيف الذي تسيطر عليه نفسه ورغباته، المرفوض اجتماعيا الذي يتصرف من دون مسؤولية في سبيل تحقيق أغراضه لدرجة الخيانة " **وكان الشيخ حمدونة، لا يزال يشهّر بالصغائر فيجعلها كبائر في تسيير المشيخة العليا، خصوصا بعد أن استشرى الفساد، وعمّ الخوف بين النّاس فلم يعد أحد يأمن على ماله وأهله. وكان النّاس بدءوا يلجؤون إلى اتّخاذ أبواب ونوافذ حديدية مصفحة حتى لا يقتحم عليهم دورهم** ..."[2]، فكان وراء كل الفساد المنتشر في الجلولية "**ويقال إنّ الشيخ حمدونة اتّصل سريّا بالشيخ رغبان، شيخ بني حمّود، وتحالف معه لَئن أعانه على أن يتربّع على كرسيّ المشيخة، في العشر السنوات المقبلة**"[3]، وذلك مقابل تقديم مساحة من سهول القبيلة.

أُعميَّ الشيخ حمدونة بحب الكرسي لدرجة التعاون مع الإرهابيين من أجل إسقاط الشيخ همدان من الحكم، الأمر الذي عجل نهايته" **صحيح! مرّت عليّ أطوار صعبة أنكرت فيها نفسي! لقد أعماني حب الكرسيّ! طالت ولاية الشيخ المعظّم في المشيخة العليا!** (...) **صدقوني... تطوّرت الأحداث بسرعة... ساءت الأحوال. وكثرت الاغتيالات... واتّصل بي الجماعة المسلّحة لأساعدهم ببعض السلاح على أن لا يستعملوه ضدّ القبيلتين الاثنتين، ولكن ليتحصّنوا به في قواعدهم، وليهاجموا به القبائل الأخرى... وعاهدوني على ذلك... لكنّهم نكثوا العهد...**"[4]، بالرغم من سذاجة الشيخ حمدونة إلا أنه جعل الجلولية تدفع الثمن في الكثير من المرات، ومثاله ما حلّ بعائشة.

إلى جانب شخصية الشيخ همدان والشيخ حمدونة، نجد شخصية أخرى تزامن ذكرها مع ذكر الظروف التي تم فيها احتلال الجلولية وكان تهاونه سببا من أسباب الاحتلال.

شخصية حسونة شخصية مرجعية ذكرها الكاتب مؤرخا بها شخصية تاريخية، يعود زمنها لما قبل الاحتلال الفرناسي، حيث إنّه تهاون وزوجه في تسيير أمور الخزينة مما جعل بكور يستغل الوضع ويسرب أسرار الجلولية، للفرناسيين وكذا تسليمهم المفاتيح والهرب بعيدا، في حين كانت مهمته الدفاع عن الجلولية وحمايتها، الواقعة موجودة في التاريخ الجزائري، مع الداي حسين، ولعل الكاتب يقصده بشخصية الشيخ حسونة "**يقال إن الشيخ حسونة**

[1] وادي الظلام، ص 24.
[2] وادي الظلام، ص27.
[3] وادي الظلام، ص 32.
[4] وادي الظلام، ص260.

كان شيخا متخاذلا، ولم يكن في أصله، في الحقيقة، من قبيلة الجلولية، فكان لا يعنيه كثيرا أن يغزوها عدوها، ويستولي عليها...لأنّه في نهاية الأمر يعود إلى قبيلته الأصلية فيترك الأمور حبلها على غاربها، وذلك ما فعل بعد احتلال الجلولية... فقد التحق بأهله وترك المحروسة للغزاة يعيثون فيها الفساد، ويصبون على أهلهل أسواط العذاب!..."[1]، حسونة شخصية مرجعية يوجد أثرها في الواقع وكتب التاريخ الجزائري، وكان الشيخ حسونة يتلقى الدعم من بكور اليهودي الذي تسلل كجاسوس إلى الجلولية هو وابنته **آنيتا** التي كانت تتسلل إلى زوجة الشيخ حسونة وتعرف منها مخازن وممتلكات المحروسة الثمينة." **وكانت آنيتا تذرف الدموع حتى تبل صدرها أمام امرأة شيخ المحروسة المعظّم، من أجل أن تضغط هي على زوجها. ومن أجل أن تبديّ، هي، حزنها على ما وصلت إليه الأمور من السوء في المحروسة، وأنها مهددة بالمجاعة والعوز إن هي لم تتلقَّ الديون التي عليها للفرناسيين..."**[2]

سلّم الشيخ حسونة، مفاتيح المحروسة، وخزائنها كنوزها من غير ندم ولا حسرة. وشخصية حسونة موجودة في التاريخ الجزائري[3]، وهي شخصية "**الداي حسين** ". وذكر الشيخ حسونة يتزامن مع شخصية أخرى وهي شخصية:

لعب "**بكور**" دور التاجر اليهودي في الجلولية، الذي دسّ ابنته آنيتا في بيت الشيخ حسونة وجعلها تصاحب زوجته محاولة اكتشاف مداخل ومخارج وأماكن الكنوز والخزائن "**فكانت آنيتا تزور امرأة شيخ المحروسة يومياً تقريباً، فكانت تحادثها في أمور التزيّن، وكيف تجدّد مشط شعرها، وكيف تصبغه إن شاءت فيستحيل من أسود فاحم، إلى أشقر فاقع، أو إلى أحمر قان... وهي التي كانت تغريها بأن تفعل ما تفعل تنفيذا للخطّة التي كان دبرها أبوها، اليهوديّ بكور، لاحتلال الجلولية**"[4]، مارس الضغط على الشيخ حسونة من أجل إشعال الفتنة بين الجلوليين الفرناسيين، وهو ما ذكر في كتب التاريخ بحادثة المروحة المعروفة، وذلك بعد أن سارع لإخبار الشيخ شال بوجود كنوز عظيمة مخزونة فوق التصوّر " **وليّ معلومات دقيقة بذلك... فبادروا إلى ركوب البحر... وأنا أتولّى الباقي**"[5]، شخصية فاعلة في الرواية، رمز الجوسسة واحتكار السوق التجارية، شخصية ماكرة تفننت في خداع الشيخ حسونة وزوجته.

وكان بكور يوم الاحتلال يدلّ العساكر على أماكن الذهب والفضة، والتحف النفيسة والأموال الكثيرة، واقتسموها بينهم، شخصية بكور شخصية مرجعية نموذج الجوسسة والسياسات الاستعمارية، لم يهتم الكاتب بوصف

[1] وادي الظلام، ص 49.

[2] وادي الظلام، ص 51.

[3] أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، بداية الاحتلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982، ص 13.

[4] وادي الظلام، ص 51.

[5] وادي الظلام، ص53.

تفاصيلها ولا نفسيتها، وإنما حرص على تصوير مساهمتها في تنمية الأحداث والمساهمة في إيقاع المحروسة في يد الفرناسيين بفضل التجسس.

وظف السّارد شخصية الشيخ شال، زعيم الفرناسيين، الذي كان يخطط في الخفاء لاحتلال الجلولية، اسمه يدل عليه، فالتاريخ حافل بالشخصية الحاملة لهذا الاسم، جاءت الشخصية بلا صفات ولا خصائص تذكر، لم يعتن الكاتب بها كشخصية مهمة في التاريخ، شخصية استعمارية، تمتهن سياسة النهب والسلب وتحترف الحيل الاستعمارية" **لقد حاولنا أن نغزو، من قبل في الشمال ففشلنا، فلنتوجه بغزونا إلى الجنوب!...فهو أنسب لنا وأقرب، وأسهل عندنا وأيسر**"[1]، شنّ شال حملة عسكرية ممنهجة لاحتلال الجلولية، صاحب الخطاب الذي ألقاه على جيشه قبل إبحارهم لاحتلال الجلولية، فجمع شال، شيخ بني فرناس، عددا هائلا من الجنود، وخطب فيهم قبل أن يركبوا البحر قائلا:

_ لا تقولوا: إنيّ أرمي بكم البحر كالأيتام! لا تقولوا: إنيّ أرمي بكم في الفيافي والقفار! بل قولوا: إنيّ أرمي بكم إلى أراض خصيبة كالجنّة! وإلى مدينة فيها الكنوز التي لا يصدّقها العقل! ... صدقوني! سترون بأعينكم، وليس الخبر كالعيان! (...) فهيا اركبوا قواربكم، وليبارك الّربّ خطواتكم في هذا الغزو المربح الذي سيكون فاتحة خير لغزو القبائل الأخرى المجاورة للجلولية التي ستتخذونها قاعدة خلفية تنطلقون منها إلى غزوها، والرب سيبارك كل خطواتكم(...)"[2]

الواضح من هذا الخطاب أن قائله شخصية سياسية محنكة فعالة في منصبها، تعرف معلومات هائلة عن البلاد المراد احتلالها، وهو ما جعلهم يستولون عليها بكل سهولة رغم المقاومة الشرسة التي استقبلتهم.

ب شخصيات أسطورية:

ذكر الكاتب في روايته شخصيات مرجعية كثيرة ومتنوعة، ذكرنا التاريخية منها وسنحاول البحث عن الشخصيات الأسطورية المرجعية، والتي كان دورها ثانويا في الغالب، بالمقارنة مع باقي الأنواع.

ذكر السارد قصة لقمان بن عاد، التي كان يتبرّك بها الشيخ همدان، وقد عاش أربعة وعشرين قرنا، ومن علامات تبركه به، أنه كان يربي النسور في قصره، متفائلا بنسور لقمان* التي تزيد لعمره سنوات أخرى.

---

[1] وادي الظلام، 44.

[2] وادي الظلام، ص44،43.

* " لقمان بن عاد، هو لقمان بن شمس بن عاد(1700ق.م) هو أخو شداد بن عاد، ولما مات أخوه آل الحكم إليه فعاد إلى اليمن، وكان طويل العمر ضربت به العرب المثل في طول العمر بقولهم: طال الأبد على البلد، كان رجلا شجاعا وقوي الشخصية مدبّرا، وقد حباه الله بنعم لم يعطها لرجل في زمانه،

تقول الأسطورة أن لقمان بن عاد كان يدعو ربه قبل كل صلاة ويقول:" اللهم يا رب البحار الخضر والأرض ذات النبت بعد القطر، أسألك عمرا فوق عمر"[1]، ولا يطول الزمن على لقمان حتى يسمع هاتفا أو مناديا يقول ولا يراه، مقترحا عليه ثلاثة اختيارات؛ بقاء سبع بقرات عفر، في جبل وعر لا يمسهن ذعر. أو بقاء سبع نويات من تمر، مستودعات في صخر، لا يمسهن ندى ولا قطر، أو بقاء سبعة نسور كلما هلك نسر عقب بعده نسر، فاختار هو بقاء سبعة نسور. وكل نسر يعيش خمس مئة عام، إلا **لبَد** وهو آخر النسور قد عاش ألف عام، وبعد أن مات هو مات لقمان.

استدع السارد شخصية لقمان للتعبير عن شدة تمسك الشيخ همدان بالحكم والمشيخة، لتشابهه مع حب لقمان للحياة والتعمير **"وكان الشيخ المعظم كثيرا ما يتبرك بأسطورة لقمان بن عاد حين كان عاش أربعة وعشرين قرناً ! ... لقد كان يعنى كثيرا بتربية النّسور في قصره، تفاؤلا بنسور لقمان التي كان يربي الواحد منها فيطول عمره قرنا واحدا، فإن هلك عمد إل فرخ نسر آخر فيربيه ليعيش قرناً آخر معه... فامتدّ ذلك على مدى سبعة قرون عاشها لقمان مع النسور... غير ما كان عاشه من قبل من عمر طويل!..."**[2]

وهو الأمر الذي فعله الشيخ همدان إذ اتخذ لنفسه صبية ذات الثامنة عشر من عمرها وهو في التسعين، وأنه لا مانع من أن تعيد الأسطورة نفسها، ويعيش سبعة قرون جاثما على مشيخة المحروسة، قامعا أهل الجلولية من الحكم.

للسّارد ثقافته واسعة بالأساطير، فناسب توظيفه لأسطورة لقمان بن عاد قصة الجلولية وطبيعة المشيخة فيها التي يحب الواحد منهم التفرد بها رغم كبر السن والعجز، نجح مرتاض في استفزاز شغف القارئ للبحث عن اسطورة لقمان والسبع نسور، اذ اكتفى بالإشارة إليها دون ذك التفاصيل، الهدف من ذلك إشراك القارئ في عميلة التخيل، وملء الفراغات، التي تدل عليها نقاط الحذف الموظفة عند الحديث عن الأسطورة.

2. شخصيات مجازية:

ذكرنا فيما سبق أن من الشخصيات المرجعية، الشخصية المجازية تلك الشخصية التي يحاول السارد من خلالها نقد الواقع السياسي والاجتماعي. ومن الشخصيات المجازية ثيمة الحب والكراهية.

فأعطاه حاسة مائة رجل وطولا فارعا، وقد رويت روايات كثيرة حول الأسطورة وكلها تدور حول قصة النسر السابع لُبد، وتعلق لقمان بنسوره فكلما مات واحد عمد إلى آخر حتى بقي النسر السابع واسمه لُبد ويعني بلسانهم الدهر، فلما مات هذا النسر جاء لقمان لينهض فاضطربت عروق ظهره فمات. وأصبحت قصته رمزا للخلود لدى العرب.

[1] خالد عبد الله الكرمي، جامع نوادر واساطير وأمثال العرب، طرائف وأخبار ونوادر وقصص مختارة من كتب التراث العربي ودواوين لشعر والموسوعات الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م. 1326هـ، ص250.

[2] وادي الظلام، ص 15.

1. ثيمة الحب:

الحب من المواضيع التي تحضر في أغلب النصوص السردية، يعبر عنه السّارد في قصص رومنسية تجمع بين المحبين، وقد تكون قصة حب أخوية أو أبوية. وكثيرا ما كان الحب أحد العوامل التي تساعد وتدفع بالبطل لتحقيق أهدافه، في رواية وادي الظلام تنوع موضوع الحب فنجد؛ حب السلطة وتجسد من خلال شخصية الشيخ **همدان والشيخ حمدونة**، وحب المال مثلته شخصية **سلطان** الأخ الأكبر للمعلم أحمد، كما نجد حب الأب لابنته في شخصية **عائشة والمعلم أحمد**، وحب العلم والمعرفة ورمزه **المعلم أحمد** الملقب بالفيلسوف، ومن الحب العذري الذي لعب بطولته عائشة وسعدون الذي قدم حياته في سبيل انقاد عائشة من الإرهابيين، وحب الحرية الذي فازت به عائشة بفضل شجاعتها وذكائها.

فاز الحب في الرواية، إذ كان يترجم رغبات وآمال وأحلام القراء، لمَ عاشه من أزمات نفسية واقتصادية ومشاكل اجتماعية، ففاز حب الحرية في فترة الاحتلال الفرناسي، وفاز المجتمع من خلال جمعية النساء التي دعمتهن في سبيل التعلم والدفاع عن حقوقهن من خلال جهود المعلم أحمد والمعلمة فاطمة، لتفوز عائشة على سجن أبي الهيثم، والعادات والتقاليد الاجتماعية، وهي رمز الجزائر في فترة العشرية السوداء التي عاشت رغم الدماء والاغتيالات وتحررت من توحش الإرهاب.

2. ثيمة الكراهية:

قابلت ثيمة الحب وعارضتها، مثلها في الروية شخصية بكور اليهودي الذي رمز به الكاتب للعنصر اليهودي الكاره والمعارض للعربي، وخيانة الشيخ حمدونة لبلده وأهله بسبب كرهه للشيخ همدان، وشخصية شال الاستعمارية رمز الاستغلال والسيطرة، وتظهر ثيمة الكره أيضا في كره المعلم أحمد للعلم والمعرفة وتغير نظرته للحياة فتحول من حب العلم إلى حب المال والزواج.

3. ثيمة الجهل:

تبحث رواية وادي الظلام عن ثيمة الجهل، وذلك من خلال الحديث عن الأزمة التي مرت بها البلاد بعد الاستقلال ، وورد ذكر الجهل في الرواية كأحد أسباب الأزمة الحاصلة في المحروسة، رفض السارد الجهل ونفر منه ، ونلمس ذلك في شخصية الشيخ همدان الرجل المسن الجاهل الذي وصل إلى السلطة باعتماده على الفكر السائد الذي يمجد الجهل والجهال، ويعتبر من أهم الشروط لاعتلاء عرش الجلولية، وكان نظام القبيلة يقوم على " **أن من شروط الشيخ المعيّن في المشيخة أن لا يكون إلاّ أميّا خالص الأميّة، فإن كان ممن يقرأ أو يكتب فَقَدَ حق**

الترشح للمشيخة"[1]، ومن يريد الترشح للمشيخة يجب أن يكون أكثر أميّة، ومنه كانت أميّة الفرد في الجلولية من أبهى المظاهر التي يتباهى بها الشخص.

ومن مظاهر الجهل في الرواية حالة الغربة النفسية التي كان يعيشها المعلم أحمد في الجلولية بعد الاستقلال إذ جاهد طويلا من أجهل تعليم الأطفال والبنات، و كانت عائشة ابنته البنت الوحيدة بين الذكور التي تتلقى التعليم في مدرسة الجلولية، كما أقام جمعية لمساعدة العائلات ومحاربة العنف ضد النساء والدعوة إلى تعليمهن، ومن أهم أفكاره الدعوة لتنظيم النسل، الأمر الذي جعله عرضة للاغتيال من طرف الإرهابيين، ولأسباب عدة ترك المعلم فكرة محاربة الجهل وتوجه لجمع الأموال، بضغط من مشايخ الجلولية، والفقر الذي كان يعيش فيه **"لم يعد أحد يحترم المهن الثقافية والتعليمية في مجتمع الجلولية... كما لم تعد تجلب لأصحابها إلا الفقر والحاجة...رفض المعلمون الاستزادة من العلم... ورفضت المشيخة العليا أن تشجّع العلماء..."**[2]، فقدَ أحمد الأمل في إصلاح الأفراد وتغيير تفكيرهم، الامر الذي جعلهم يستغربون من تمرد المعلم الفيلسوف، وتخليه عن دعواته الرافضة للجهل، وتخليه عن مهنة التعليم والتوجه نحو التجارة وجمع الأموال:

ـ وهل نحن إذا قرأنا كوفئنا أكثر من الذين لا يقرءون؟ وما الفائدة من وراء توريم أعيينا بهذه القراءة العميقة التي تشبه عقاب النفس بالألم؟ وما الفرق بين معلّم مثقف، ومعلّم جاهل؟ أي ما الفرق بيننا وبينك، مثلا؟ وهل أنت تستلم مرتبا شهريا يعلو على مرتباتنا إذ نراك تدمن قراءة الكتب؟ وإذن، فما الفائدة من الاستزادة من العلم؟ (...) يبدو أن لا أمل يرجى منكم، يا هؤلاء! لا خير فيكم! لقد ماتت القلوب، وضعفت الإرادات، فلا فائدة! ... أن تقرءوا خير لكم من أن لا تقرءوا (...) فهلا فكرتم فيما تفعلون...؟"[3]

أطال الراوي في سرد حوار المعلم أحمد مع أخيه السلطان، حاول من خلاله الإجابة عن التساؤلات التي تدور في خيال كل القراء، تكلم عن كل المشكلات التي يتعرض لها المتعلّم أو المعلّم، في الوسط الجاهل الذي تحكمه العادات والتقاليد الجاهلة.

اقتنع المعلّم أحمد بأن مهنة التعليم سوف تجلب له الأمراض وقد تصيبه بالجنون، ومقت الحياة التي يحياها، وجسد واقعا معيشا، جاءت شخصية المعلم أحمد لتجسد خطورة الجهل على المجتمعات، وكيف يُهمش العلماء في

[1] وادي الظلام، ص 13.
[2] وادي الظلام، ص118.
[3] وادي الظلام، ص 117، 118.

حين يمجد الجهال، فهو رمز المثقف المهمش في مجتمعه من طرف الحكومة، التي تجعله يعيش فقيرا بسبب قلة الدخل المعيشي، وتحرمه من التعبير والتفكير، والتمرد على العرف في جلوليته يدفع ثمنه بالموت.

جعل السارد موضوع الجهل شخصية مرجعية مجازية، واهتم به فكان من أهم الموضوعات المعالجة في الرواية، وكان من مسببات التخلف والأزمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، تعرقلت التنمية في الجلولية لجهل الشيخ همدان، لأن الأساس في تأسيسها جهل الحاكم، ففشل المجتمع والمنظومات السيّاسية والاقتصادية، التي أدت للأزمات والنكبات الكثيرة.

4. ثيمة العنف:

العنف من أبرز الموضوعات التي عالجها عبد الملك مرتاض في رواياته وأغلب أعماله الإبداعية، كما سبق ورأينا في مرايا متشظية، اهتم الروائي بفترة العشرية السوداء؛ فمارس التجريب من خلالها في أبهى صوره، أبدع خياله مستحضرا الأساطير والقصص الشعبية، وليس الأمر نفسه في رواية وادي الظلام، فلم يحتج القالب الأسطوري ليحكي به الأزمة، فقد حضرت عائشة كشخصية الفتاة المتعلمة والمثقفة، والمعلم أحمد، والإمام، وبائع الكبريت والمرأة رحمة، باعتبارهم ضحايا العنف في الرواية، فالمعلم أحمد تعرض للاغتيال من طرف الجماعة الإرهابية، ورحمة الأم التي فرقت عن أولادها وتعرضت لأبشع ألوان التعذيب النفسي والجسدي في الجبل.

غاب الأمن والسلام في الجلولية فكان الحدث المهم والعامل الأهم في تطور الأحداث من زمن ما بعد الاستقلال إلى زمن العشرية السوداء، بالرغم من بقاء الشخصيات نفسها، وقد مثلت شخصية أبي الهيثم العنف بكل صوره البشعة، حاول السارد تصويره بأبشع الصور والصفات " **قولي، ويلك! وإلا أفرغت فيك هذا الرشاش! والله لأفعلنّ! أنت لا تعرفينني! جمالك الفاتن لا يشفع لك عندي أبداً. لا يمنعني من قتلك. فأنت بالقياس إليّ مجرد بعوضة حقيرة إذا أحسست أنك لا تتعاونين معي... وقتل الناس عندي أهونُ من قتل الذباب! "**[1]، شخصية مجرمة، اتخذ الدين كغلاف خارجي لأفعاله البشعة" **أنا لم أكن إلا من أجل أن أقتل الكفّار والفجّار!؟** "[2]، استعمل السارد ثيمة العنف ورمز له بالجماعة المسلحة التي عرفتها الجلولية، وأراد السارد أن ينتقد ما كان يحدث في البلاد من تشتت سياسي وعنف، وجود العنف يدل على تدهور الحالة الأمنية للبلاد واختفاء السلام، وهو الذي ناشده أبطال الرواية، وحصلوا عليه من خلال التخلص من الجماعة، وتحرير رحمة وتمكن عائشة من الهرب، وانتصر السلم على العنف. وهو الأمر الذي حدث في البلاد أين تمت المصالحة الوطنية وعاد السلم والأمن.

[1] وادي الظلام، ص 207، 208.

[2] وادي الظلام، ص

كثر حضور الشخصيات المرجعية في الرواية، ربما لأسباب مقصودة من السارد، باعتباره يحكي قصة من التاريخ الجزائري، دعمها بأسماء خيالية لكن صفاتها وادوارها ذات صلة بواقع جزائري عاشته الجزائر قبل الاستعمار ويعد الاستعمار، وزمن العشرية السوداء، فكانت الشخصيات المجازية الأكثر حضورا في الرواية، ساعدتها ولعبت أدوارها أسماء اختارها الكاتب بعناية.

1. بنية الشخصيات الروائية من حيث الثبات ومن حيث التحول:

وإذا كان تودوروف الذي وضع تقسيما آخر للشخصية من وجهة نظره اللسانية، فيقول:" أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية. فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق"[1]، فإنّ هذه الشخصيات الورقية بحسب تودوروف تتحرك داخل النص السردي بصيغة واقعية، وكأنها شخصية حية، وفي هذا الجانب تكمن شعريتها انطلاقا من الخصائص المميزة لكل شخصية، ويقسم تودوروف هذه الخصائص إلى:

أ. شخصيات سكونية(personnages statique) :

عرّفت على أساس أنها الشخصيات" التي تظل ثابتة، ولا تتغير سلوكاتها طوال السرد الروائي"[2]، لا تتغير صفاتها ولا ومواقفها من بداية النص السردي إلى نهايته، تواجدت بكثرة في رواية وادي الظلام، من خلال مجموعة من الشخصيات، منها شخصية زينب بوصفها السارد الأول لحكاية الجلولية والأولاد بوصفهم مسرود لهم يتلقون بشغف حكاية الجلولية عن **"أمّا زينب"**.

ظلت شخصية ثابتة لم تتغير وظيفتها في الرواية، من البداية إلى النهاية، إذ أنها تواجدت من أجل رواية الأحداث في مكان وزمان، افتتحت السرد وختمته، طيلة الرواية كانت حاضرة بالوظيفة نفسها ولم تتطور.

القول السردي	الصفات الثابتة	الصفحة
"كانت الأم زينب في زهاء التسعين من عمرها ..."	عجوز تتقن كل الفنون وتحمل من العلوم ما يجعلها موسوعة متنقلة	3
"وهي كانت ترفض تلك الطريقة في التناوب على كرسي المشيخة العليا في المحروسة: فإما أن يكون ذلك بالانتخاب الحقيقي، أو بالتعيين	صاحبة رأي حر	5

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213.

[2] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي_ دراسة تطبيقية_ دار الأفاق الجزائر، ط1، 1991، ص161.

الحقيقي...أما أن يكون بهما معا، فكانت ترى ذلك مما يجب أن لا يكون..."		
"وعلى أن تحكي لهم الأمّ زينب في ذلك العيد حكاية القبيلة بحذافيرها ليدوّنوها في سجلات القبيلة النفيسة، ولتضم إلى أسفار تاريخها الطويل. وقد كان شيخ القبيلة يحتفظ بها في خزانة المشيخة، مع الوثائق المهمّة، على الرغم من أنّه لم يكن قارئا"	وظيفتها في الرواية هي رواية قصة قبيلة الجلولية، من بداية الوجود إلى اليوم الذي هم فيه.	6 7
"قالت أمّ زينب وهي تحكي في هيئة من الوقار تقترب من طقوس الإشراق الرّوحي عند أهل التصوف، وقد خفضت من صوتها حتّى حسبها الفتيان تهمس في آذانهم"	الحكي الوقار خفض الصوت	9
" وكان بالجلّوليّة كتاتيب قرآنية، ومدارس تعليمية، يختلف إليها الأطفال"	الانتقال بالسرد إلى مرحلة أخرى تقديم الشخصيات	65
"بدا التعب على صوت أمّ زينب، وقد أجهدها طول ما حكت، فخاطبت أهل مجلسها وكأنها تستعفيهم من الاستزادة: _ هذه هي الحكاية، يا أولاد، من أولها إلى آخرها. "	الأم زينب من بدأت الحكي وهي من ختمته. التعب	282

من خلال ما سبق ذكره عن الأم زينب تبين لنا أنها شخصية ساكنة، قدمت للأولاد مجموعة من المعلومات والأخبار عن قبيلتهم، ولكن مع كل صفات الثبات والوقار، وسعة معلوماتها، فكانت صاحبة البداية والنهاية، ولم يكن لها أي دخل في الأحداث.

جاء الحكي في الرواية على شكل الحكايات الشعبية التي كانت تقام في الساحات العامة، بحضور الناس، وشخص واحد يحكي لهم مختلف الحكايات والأساطير، وكما عرفنا الشخصية الحاكية، سنعرف الأشخاص المستمعين، وهم مجموعة من الفتيات والفتيان" **غير أن يوماً اقترح عليها فتيان الجلولية وفتياتها، وقد تكاثروا من حولها، أن يجتمعوا إليها يوما كاملا في ساحة الظلال، ليحتفلوا بها، ويكرّموها تكريما يليق بمقامها، وذلك بمناسبة إقامة عيد النصر السنوي الذي تعقده الجلولية تخليدا لانتصارها العظيم على قبيلة بني فرناس فيغنيّ فيه النساء، ويحتفل الفرسان بالتسابق على جيّادهم...**"[1].

كانت وظيفتهم في الرواية عبارة عن شخصيات مستمعة، تتلقى الأحداث، وتطرح بعض التساؤلات من الحين إلى حين آخر، لم يكن حضورهم اعتباطيا في الرواية، وإنما كانوا الشخصية المستمعة في خيال السارد بمختلف توجهاتهم ومراكزهم، وكل تدخلاتهم هي عبارة عن استفهامات عامة أراد السارد الإجابة عنها وتوضيحها، على لسان العجوز زينب.

" يا أولاد لا تستعجلون! لا تستثيروني بالله، ...

_فهمنا! احكي[2]... !

وفي موقف آخر كانوا يقطعون السرد عن العجوز ليستفهموا "**كيف وقع احتلال المحروسة بهذه السهولة أمّ زينب؟ إننا لا نصدق أن يكون أجدادنا جبناء إلى هذا الحدّ؟**

يريد السارد لفت انتباه القارئ إلى قضية مهمة في تاريخ الجزائر وهي أسباب سقوط الجزائر، الذي لم يكن بسهولة كما هو شائع، وحاول توضيح ذلك على لسان العجوز، وكيف سلم الشيخ حسونة آخر الحكام العثمانيين في الجزائر، وهرب، وليس جبنا من الجلوليين الذين قدموا كل ما يستطيعون في سبيل ردع المحتل.

أمّا شخصية همدان فكانت مستفزة رغم مكانتها الاجتماعية في الرواية، إلا أنها لم تتخل عن سكوتها ولم تقم بأي وظيفة سردية تذكر، فجاءت صفاته ثابتة بقي ثابتا على أفكاره وعاداته وأعرافه حتى النهاية لم يطور من نفسه ولم يجدد على مستوى وظيفته السياسية، الأمر الذي أبقى الجلولية في ركود على كل المستويات، كونه شخصية جاهلة مجدت الجهل من البداية إلى النهاية.

[1] وادي الظلام، ص6

[2] وادي الظلام، ص10.

كما ذكر السارد شخصية زليخة بالرغم من أنها زوجة المعلم أحمد بطل الرواية، إلا أن دورها لم يقتصر على أنها زوجة المعلم الجاهلة، رمز المرأة الجزائرية الضعيفة والراضخة لزوجها ولعادات المجتمع، بسبب كبر سنها وكذا نظرتها التشاؤمية للحياة، يصفها السارد على لسان زوجها المعلم أحمد" **أنت متشائمة أبدا !أعوذ بالله من ظنونك السيئة! ستنجح عائشة بحول الله..."**[1]

في موقف آخر يقارن بينها وبين بهية" **لقد تزوجت في سن الثامنة عشرة. مبكرا. كنت وحيد أبي فخشي أن أموت، فينقطع عقبه... زوجني صغيرا بزليخا التي كانت تكبرني بعدة سنوات"**[2]، يريد المعلم أحمد الزواج عليها، لأنها تختلف عنه في التفكير والعمر وهو لا يزال شابا وهي أصبحت عجوزا، وهو متعلم وهي جاهلة وهو متطور وهي متخلفة، وهو ينظر إلى الحياة بعين وهي تنظر إليها بعين أخرى، فزاد التباعد بينهما ومنه حدث الانفصال الفكري بينهما.

أراد السارد أن يقول إن زليخا كانت شخصية عادية ضحية المجتمع التي تجعل للرجل ألف عذر عندما يريد الزواج بزوجة ثانية، متناسيا كل ما قدمته الزوجة الأولى، التي كانت سندا له أيام الفقر، عالج من خلالها زليخة ظاهرة اجتماعية، وهي تعدد الزوجات وما الأسباب والعواقب، وكيف لا تحترم مشاعر المرأة ولا يعتد برأيها.

كثيرة هي نماذج الشخصيات الساكنة في الرواية، التي أشار لها السارد فقط، ساعدته في إيصال فكرة ما، أو أراد تصحيح فكرة أو نقد ظاهرة سائدة. ومن الشخصيات الساكنة نجد (**فاطمة، بهية، رابح، خيرة**....).

ب. الشخصيات الديناميكية: personnages dynamiques

تتناقض مع الشخصية الساكنة، فنجدها متنقلة من سلوك إلى سلوك آخر ومن وظيفة إلى أخرى، بطريقة فجائية، شخصية معقدة في تركيبتها، و "هي التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها لأنها متغيرة الأحوال ومبتذلة"[3]وتكون شخصية نامية.

من الشخصيات النّامية في الرواية شخصية عائشة التي تميزت عن غيرها من الشخصيات بكونها شخصية ذات نشاط وحركية واسعة في الرواية، وظفها السارد ليرمز إلى شريحة من الفتيات المتعلمات اللواتي يملكن إلى جانب الجمال الذكاء والقوة في التغلب على العقبات مهما كانت كبيرة، فعائشة بقوتها استطاعت التخلص من أسر

[1] وادي الظلام، ص69.

[2]وادي الظلام، ص 149.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 89.

الإرهاب وحافظت على شرفها، كما ساعدت في اكتشاف كهف الإرهابيين، فكانت بذلك شخصية محورية في الرواية، يراها السارد الشخصية التفاؤلية التي وضع لها أحسن الصفات التي تؤهلها لتحقيق الحلم.

عائشة هي أمل السّارد في وطنه، أو هي الوطن ذاته الثمرة التي تخرج من رحم الأزمة، المرأة التي تختار متى تكون ضعيفة ومتى تكون قوية، التي بمثلها ننتج أفراد صالحين للتعايش فعالين في المجتمع خادمين للوطن.

كما اكتسبت عائشة قيمتها في الرواية من قيمة اسمها فهو اسم شائع جدا في الجزائر، يسمي الناس بناتهن بهذا الاسم اقتداء بعائشة أم المؤمنين زوجة النبي الأكرم محمد ﷺ، لم تحمله هذه الشخصية الإسلامية من صفات مناسبة للقادة والريادة، فكانت سندا للنبي في رسم وتجسيد القيم الإسلامية بأخلاقها وبحبها للتعلم والتفقه في الدين، إذ أنها كانت تنافس كبار الصحابة في حفظ الأحاديث النبوية عن النبي وروايتها بالسند الصحيح، هذا عن المعنى الإسلامي للاسم، وكما أن الجزائري يسمي زوجته عائشة مهما كان اسمها، فهو الاسم المشترك بين كل النساء.

أما دلالة الاسم اللغوية فهي من الفعل عاش: يعيش، عيشا، وعيشة، ومعاشا، فهو عائش، ومنه عاش الشخص فهو ذا حياة. نلمس ذلك من نهاية عائشة والنجاة من الخطف والعودة سالمة لوالدها المعلم أحمد.

من خلال ما سبق نستنتج أن اختيار الكاتب لشخصية عائشة كان مقصودا وممنهجا، فهي بالنسبة له أكبر من أن تكون شخصية عادية، بل كانت فعالة ومهمة، ومن الدلالات التي أرادها السارد من شخصية عائشة حسب رأينا ما يأتي:

_ شخصية عائشة هي رمز المرأة الجزائرية القوية، التي تملك من المقومات والصفات التي تجعلها من سيدات العالم، أراد السارد بها نفي فكرة الضعف والقهر والتجهيل الذي كانت تتعرض له الفتيات في الجزائر، مدعما الأفكار الداعية لتعليمها وتثقيفها وإشراكها في المجتمع، وجعل خلاص القرية من الإرهاب بفضل ذكائها وقوة شخصيتها، فهي امرأة قوية رفضت الزواج من الشيخ حمدونة رغم مكانته الاجتماعية، مختلفة بذلك عن قريناتها.

_ عائشة بكل ما تحمله الكلمة من دلالات لغوية واجتماعية وثقافية ودينية، هي الأمل بالنسبة للكاتب، وذلك استنتجناه مما قاله المعلم أحمد، وهو يحكي كيف يتوسم بها خيرا في المستقبل، عائشة هي أحلام السارد والقارئ في تغيير ما هو واقع في البلاد من جهل وسطوة للعادات والتقاليد السلبية، وكأنه يقول سنبقى أحياء رغم الألم رغم الظروف، رغم الفقر، رغم الجهل، نملك القوة ونملك الإرادة، وجسد ذلك من خلال تتويجه للشخصية عائشة بالنصر والعودة سالمة.

_ عائشة هي الوطن بكل ما يحمله من خيرات، جغرافية واقتصادية وبشرية، يحتاج لمن يحسن توجيهه واستغلال طاقاته.

أ الصفات الداخلية والخارجية للشخصية(عائشة):

نحاول أن نستخرج أهم الصفات الجسمانية والنفسية التي أهلت عائشة لتكون شخصية ديناميكية، في الجدول الآتي:

النص السردي	الصفة النفسية	النص السردي	الصفة الجسمانية
"سريعة التحصيل، وأنها كثيرة الاجتهاد، وأنها بالغة الجدّ في دراستها"ص69	_ الاجتهاد _ الذكاء _ الفطنة _ شخصية جذابة	نظر الأب أحمد المعلّم، إلى ابنته عائشة وهي تحمل محفظتها المهترئة...مشت شعرها الطويل... نظر الأب إليها نظرة إعجاب بها. بجمالها وعقلها. بقدّها وقامتها... لا يزال يتأمل ابنته الرشيقة"ص65_66	_ شعرها طويل _ جميلة _ رشيقة _ امرأة بجسد صبية _ابتسامة واثقة _ خطوات ثابتة
"فلم تكن تلك الفتاة مجرد امرأة من النساء...بل كانت كائنا راقيا، ملاكا كريما! بل كانت فتنة من السحر العبقري" ص172	_ راقية _ ملاكا		
"كانت حزينة لأنها فشلت في مسعاها..."ص197	_ الحزن أثناء الفشل		
"وتنطلق الفتاة فجأة عادية كالغزالة الرشيقة" ص195 " اخرس أيّها الوغد الحقير! أهذا هو شرع الله عندكم؟ تختطفون النساء، ثم تغتصبونهن وتعدّون ذلك من شرع الله!؟"ص209	_ الشجاعة _ الجرأة		

"أظهرت عائشة رغبتها في الاختلاء إلى نفسها قليلا لترتيب بعض أمرها فخاطبت أبا هيثم: ــ هل يحقّ لي الاختلاء بنفسي قليلا، لترتيب بعض شؤوني؟	ــ النباهة		
" حين اختطفوني ساروا بي ليلتين. بتنا الليلة الأولى في هذا الكوخ. استرحنا طول النهار، ثم سرنا حتى الفجر...يوجد بالقاعدة زهاء خمسة عشر مسلحا على الأقل...معهم امرأة هي رحمة التي اختطفوها..."ص280	ــ الذكاء والفطنة		

يعبر الجدول عن مجموع الصفات الجسمية والنفسية التي أهلت عائشة لتكون شخصية ديناميكية، أرادها السارد أن تكون شخصية مكتملة المعالم والأبعاد المقصودة، بالرغم من جمال وحسن عائشة، إلا أن السارد ركز على المقومات النفسية مثل: قوة الشخصية، الاجتهاد، المثابرة، الشجاعة، الجرأة، اللطف، اللباقة، الإنسانية، الرحمة، الذكاء، الفطنة...إلخ من الصفات التي ساعدت عائشة على المقاومة والنجاح في التغلب على محنتها، فهي لم تكن شخصية ثابتة ذات صفات واحدة، فهي البنت المدللة والمثقفة، الجميلة، وفي الوقت ذاته هي تلك البنت الشرسة في الدفاع عن شرفها، الجريئة على من يتعدى عليها، القوية والشجاعة في الأزمات.

ب شخصية المعلم أحمد:

ركز السارد على شخصية المعلم لمَ لهذه المهنة من أهمية كبيرة في رقي المجتمع، أراد أن يقول من خلالها إن الطريقة التي تعاملون بها المعلم ليست كما يجب أن تكون، وذلك كان بلسان المعلم أحمد أول معلم في الجلولية، وكان أهلها يلقبونه بالأستاذ الفيلسوف، لغزارة علمه، ولسعة اطلاعه، ولكثرة مقروءاته من الكتب." **غير أن المعلم أحمد**

بعد أن علّم عشرين عاماً قرّر أن يتحول في حياته فيغادر مهنة التعليم ليكون من بعد ذلك تاجرا"[1]. هذا التغير الذي حدث للمعلم أحمد هو ما أهله ليكون شخصية ديناميكية، فعّالة في الرواية، فعّلت عنصر المفاجأة على مستوى المحيط الذي ينتمي إليه، والمحتوى الذي يقدمه، للتلاميذ في المدرسة، وما يبذل من جهد في الجمعية، ناهيك عن أفكاره التجديدية الداعية لتنظيم النسل.

توسم السّارد في شخصية المعلم أحمد خيرا فقدمه ليكون من الشخصيات البطلة إلى جانب عائشة، فكان لسان الكاتب والمعبر عنه" **لكثرة ما قرأ من كتب الدين والسياسة والتاريخ والحضارة والأدب والاقتصاد والفلسفة وعلم الاجتماع كثيرا ما يثور على الأوضاع الاجتماعية المختلفة، كما كان لا يتردد في إبداء رأيه في بعض المعتقدات البالية التي يروّجها الجهّال في الجلولية على أنها من الدين الصحيح وهي في حقيقتها ليست منه في شيء... ! ولذلك لم يسلم في أعوام الفتنة من التعرّض لمحاولة اغتيال"**[2].

تنوعت وظائف المعلم احمد في الرواية، من معلم إلى مصلح اجتماعي، إلى تاجر ماهر، لم يدم حال المعلم على حاله إلى نهاية السرد، باعتباره شخصية نامية فقد ساعد غيره وساعد أولاد الجلولية في التحصيل، إلى أن تمت محاولة اغتياله فكانت تلك الحادثة بمثابة القطرة التي أفاضت الكأس، الحادث الفجائي هذا كان السبب في النقلة التي انتقلها المعلم في حياته من خلالها راجع حياته وكيف أفنى عمره في خدمة العلم والجلولية وقابلوه بالاغتيال، فقرر ترك التعليم وتحول إلى التجارة، الأمر الذي أخرجه من الفقر.

أرسل السّارد من خلال المعلم أحمد رسالته الرافضة لوضع التعليم والمعلم في الجزائر بعد الاستقلال، أين كان المعلم يعاني الفقر والبؤس مما جعل مردود التلاميذ يقل في التحصيل، كما دافع عن شخصيته التي يرى الكثير من القراء ربما أنها شخصية انهزامية تخلت عن رسالة العلم من أجل المال والغنى، بأن جعلها شخصية ناجحة في مجال التجارة.

ت . الصفات الداخلية والخارجية لشخصية المعلم أحمد:

جعل الكاتب لكل شخصية صفات تجسدها في الرواية، يلمس القارئ من خلال دلالاتها رسالة السارد، ونوع الشخصية في الرواية من حيث الوظيفة التي تمثلتها (الشر والخير القوة والضعف...) وكيف ساهمت في إنماء السرد.

[1] وادي الظلام، ص 65.

[2] وادي الظلام، ص 77.

الصفات النفسية	الصفات الفيزيولوجية
_ فيلسوف	_ المعلم
_ مثقف	_ التاجر
_ متفائل	_ أب
_ البصيرة	_ كهل
_ متعاون	_في العقد الخامس من عمره
_متحضر	
_الشجاعة	
_ الجرأة	
_حنون	

اتصف أحمد بصفات جيّدة، عن باقي الشخصيات التي رأيناها، بأنه الأب المثالي لابنته عائشة، الفيلسوف الحكيم في الجلولية، المصلح الاجتماعي بين النّاس في الشارع والجمعية، رغم تغير مهنته وتغير وضعه الاجتماعي والاقتصادي.

أراد السارد التحدث عن أزمة المثقف الذي يتغير تفكيره بسبب اليأس والفقر، وقلة التقدير من الجهات المسؤولة، وهو هنا ربما يتحدث عن نفسه أو عن واقع، عاشه الكثير من أمثاله في زمن ما بعد الاستقلال والعشرية، والأزمة باقية إلى أيامنا الحالية،

- **البنية العاملية للشخصية:**

اهتم **فلاديمير بروب (Vladimir Yakovlevich Propp)** بالوظائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات متجاهلا صفاتها وهويتها، وركز في دراسته للحكاية على " التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير"[1]، هو هنا يهتم بفعل الشخصية مهملا تغيره وتحوله.

عُرف بروب من خلال تحليله بـ "المثال الوظائفي"، ووضع مجموعة من الوظائف وصلت حسب تقسيمه إلى مجموعة من الوظائف،(المعتدي أو الشرير، الواهب، المساعد، الأميرة، الباعث، البطل، البطل الزائف)، ويفسر ذلك بـ"أن ما يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها أمّا الأحداث أو الوظائف فتظل ثابتة"[2]، ويعين بروب " ضمن هذه

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 24.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 218.

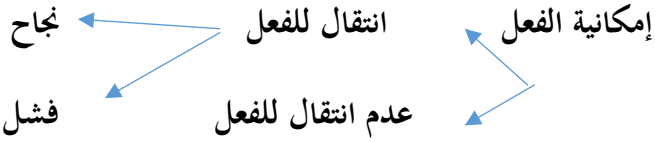
الأدوار الحكائية ثلاث حالات ممكنة" دور تقوم به عدة شخصيات، ودور تقوم به شخصية واحدة وأخيرا عدة أدوار تقوم بها شخصية واحدة"[1]، معنى كلامه أنّ كل شخصية قادرة على القيام بعدة وظائف.

يخرج كلود بريمون عن التصور السابق لبروب مقدماً مقترحا جديدا، وهو" منطق السرد"[2] الذي يقوم على إعداد توزيع جديد للقوى الدرامية العاملة في الرواية، يستلهم فيه ثنائية الشخصيات على جانب كبير من الدقة والتعقيد. ويضع ثلاث وظائف[3] نذكرها كما يأتي:

الوظيفة الأولى: تفتح هذه الوظيفة إمكانية تطور الحدث المتعلق بتصرف الشخصية.

الوظيفة الثانية: وتكون هذه الوظيفة وفق أمور عدة (إمّا أن تمر الشخصية إلى الفعل، أو أنها لا تمر إلى الفعل).

الوظيفة الثالثة: وتكون (إمّا أن فعل الشخصية يكلل بالنجاح، أو تكون الهزيمة).



يأتي بعد بريمون" **سوريو**" ليضع نموذجا عامليا يتكون من ست وظائف تختلف عما وضعه بوب من حيث الاندماج فيما بينها فنجده قسمها إلى ما يلي:

(البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد)، كل هذه الوحدات تعمل مع بعضها البعض، "فالبطل protagoniste وهو متزعم اللعبة السردية أي تلك الشخصية التي تعطي للحدث انطلاقته الدينامية لتي يسميها سوريو بالقوة التيماطيقية، وإلى جانب البطل هناك البطل المضاد antagoniste، وهو القوة المعاكسة التي تعرقل تحقق القوة التيماطيقية، أمّا الموضوع فهو تلك القوة الجاذبة التي تمثل الغاية المنشودة لدى البطل، ويمكن لهذا الموضوع أن يتطور ويجد لنفسه حلا بفضل تدخل المرسل وهو تلك الشخصية الموجودة في وضع يسمح لها بالتأثير على اتجاه الموضوع. ويكون هناك دائما مستفيد من الحدث هو المرسل إليه وهو الذي سيؤول إليه موضوع الرغبة أو الخوف. وكل هذه الأنواع من القوى المذكورة يمكنها أن تحصل على مساعدة من قوة سادسة يسميها سوريو ب المساعدة"[4].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 218.

[2] المرجع نفسه، ص 220.

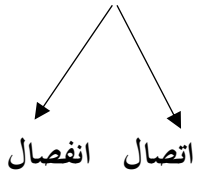
[3] ينظر: حميد الحمداني، ص40، 41

[4] ينظر: حميد الحمداني، المرجع السابق، ص219.

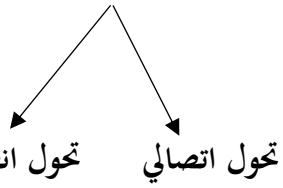
اعتمد غريماس (A. J. Greimas) على آراء من قبله من النقاد وأسس عليها أول عملية ثيبولوجية عواملية للشخصيّات. ومن ناحية أخرى سعى إلى إيجاد قرابة بين جدول الأدوار عندهما والوظائف التركيبية في اللغة. وحاول أن يضع "علم دلالة بنائيا للحكي، وقد وضع في هذا الإطار نموذجا للتحليل يقوم على ستة عوامل تأتلف في ثلاث علاقات"[1].

- **علاقة الرغبة(relation de désir)**: وتجمع هذه العلاقة بين "من يرغب " الذاتّ وما هو رغوب فيه "الموضوع". وتمر هذه العلاقة عبر ملفوظ الحالة، الذي يجسد الاتصال أو الانفصال، وملفوظ الإنجاز الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا"[2].

ملفوظ الحالة

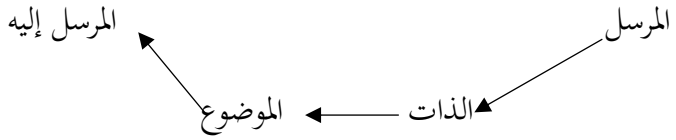


ملفوظ الإنجاز



- **علاقة التواصل(Relation de communication)**:

إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكي ووظيفة العوامل مبدئيا أن كل رغبة من لدن ذات الحالة لابد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس مرسلا كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بين المرسل والمرسل إليه وهي تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي علاقة الذات بالموضوع[3].



[1] ينظر: حميد الحمداني، المرجع السابق، ص33.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص33

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص35.

- **علاقة الصراع:**

وتكون هذه العلاقة بين المساعد والمعارض، ينتج عنها إما منع حصول العلاقتين السابقتين (الرغبة والتواصل)، وإما العمل على تحقيقهما ضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يدعى المساعد والآخر المعارض، الأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودهما من أجل الحصول على الموضوع[1].

تتضافر هذه العلاقات فيما بينها لتشكل لنا ما يعرف بالنموذج العاملي عند غريماس، ونحن سنعود إلى رواية وادي الظلام ونحاول استخراج العوامل التي وضعها غريماس.

بالعودة إلى الرواية نجد أن تشكل البنية العاملية مرهون بتحديد الذات والموضوع، ومختلف العوامل المساهمة في نماء العمل السردي. في رواية وادي الظلام نجد ثلاث مواضيع، الأولى هي فترة من قبل الاستعمار الفرنسي إلى ما بعد الاستقلال، ثم مرحلة الإرهاب، وكذا موضوع المثقف الجزائري. حاول السّارد من خلال هذه التقسيمات أن يطرح مجموعة من القضايا الاجتماعية، والأزمات السياسية التي كانت البلاد تتخبط فيها.

❖ الموضوع الأول (الاستعمار):

استحضر السّارد موضوع الاستعمار في الرواية للدلالة على الجزائر التي سماها المحروسة، تلك البلاد الغنية بالثروات الطبيعية" **الجلولية يا أولاد، وكما تعلمون، تمتد على مساحات شاسعة مما يلي وادي الظلام إلى نهاية ...السهول يسكنها الأغنياء، والأوعار يسكنها الفقراء، والصحاري متروكة للخلف من الأجيال الصاعدة...**"[2]، وكانت" **عريضة الثراء، كثيرة الكنوز، كثيرة الخيرات الزراعيّة فكانت تبيع ما يفيض عن حاجتها من القمح لبعض القبائل القريبة والبعيدة، ومنها قبيلة بني فرناس، من وراء البحر. غير أن الفرناسيين اشتروا يوما القمح من الجلولية نسيئة، لا نقدا. ...**"[3]، ويرجع السبب في هذا إلى تهاون الشيخ حسونة مع بني فرناس.

فكانت رغبة السارد في استحضار الماضي، تصوير الفترة الاستعمارية مع تعرية بعض الحقائق التاريخية، وكيف خسرت الجلولية حريتها بسبب طمع الشيوخ وصراعهم على السلطة، رغبة الذات(الشيخ حمدونة والشيخ همدان) ولكن العامل الأبرز في ذلك هو حب السلطة، لحد الخيانة (حمدونة)، فكان هم الشيخ همدان الحفاظ على كرسيه مسلما أمر الجلولية للشيخ حسونة الذي سلمها للمحتل وهرب. تاركا الجلولية لأهلها الذين تولوا الدفاع عنها.

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 36.

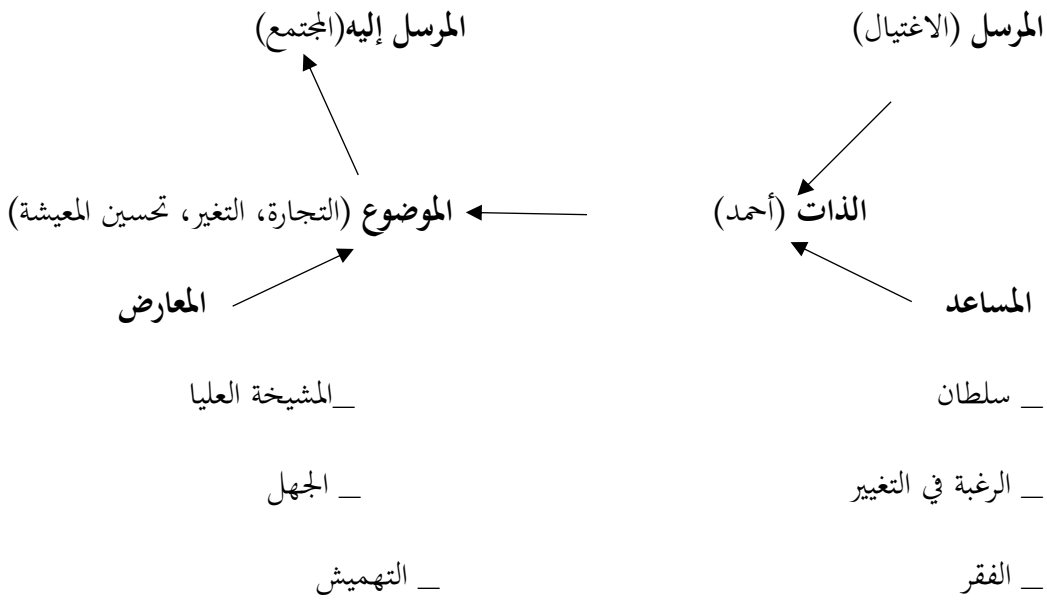
[2] وادي الظلام، ص 9.

[3] وادي الظلام، ص 42.

- **الموضوع الثاني(المثقف):**

"وكان بالجلوليّة كتاتيب قرآنية، ومدارس تعليمية...وكان من بين أشهر معلميها إطلاقا المعلّم أحمد الذي كان أهل الجلّوليّة يلقبونه بالأستاذ الفيلسوف، لغزارة علمه، ولسعة اطلاعه، ولكثرة مقروءاته من الكتب.غير أن أحمد المعلم بعد أن علّم عشرين عاما قرّر أن يتحول في حياته فيغادر مهنة التعليم ليكون بعد ذلك تاجرا"[1]

نستنتج من خلال المقطع السردي، أن الذات " **المعلم أحمد**" تربطه رغبة الحفاظ على صورة المعلم والاهتمام به (الموضوع) من طرف السلطة المسؤولة، ولكنه انفصل عنها بسبب تعرضه للاغتيال من طرف الجماعات المسلحة، فكانت نقطة تحول، والباعث على رغبته في التغيير،" **ثم يمسك أبو هيثم المسدّس ويصوّب فوهته نحو صاحبه الذي فشل في اغتيال أحمد المعلم، ثم يطلق على رأسه ثلاث عيّارات ناريّة، بكل دم برد"**[2] موجها من خلاله رسالة لكل مثقف مهمش، وساعده في الانفصال عن التعليم مجموعة من الظروف، ومنها "سلطان"، والظروف الاجتماعية، التي خلقت علاقة الصراع في الرواية،" **ويبدو أن هذا الحوار المتشائم هو الذي حمل أحمد على أن يفكر بجدّ في مغادرة مهنة التعليم... لم يعد أحد يحترم المهن الثقافية والتعليمية في مجتمع الجلولية... كما لم تعد تجلب لأصحابها إلاّ الفقر والحاجة... رفض المعلمون الاستزادة من العلم... ورفضت المشيخة العليا أن تشجع العلماء...أصبح أحمد ناشزا في سيرته معهم..."**[3]



[1] وادي الظلام، ص 65.

[2] وادي الظلام، ص 187.

[3] وادي الظلام، ص 118.

_ السمعة الحسنة

تُظهر الترسيمة النموذج العاملي لموضوع المثقف، والذي تكون من مجوعة من العلاقات، الأولى علاقة رغبة الذات البطلة(**أحمد**) في التغير ودخول عالم التجارة(**الموضوع**)، وكانت علاقة تواصل إذ استطاع المعلم أحمد تحقيق هدفه وتجسيد رغبته. وكان ذلك بتأثير علاقة أخرى تجسدت من خلال المرسل والدافع المتمثل في تعرضه للاغتيال من طرف الجماعة المسلحة، فكانت تلك الشرارة التي أشعلت الرغبة في ذات البطل لبلوغ الموضوع القيمي، وبعد تلقيه للرسالة عمل جاهدا على الانفصال عن الحالة السابقة والاتصال بالموضوع، محاولا من خلال هذه العلاقة التواصلية إيصال رسالة للمجتمع والمسؤولين وباقي زملاء المهنة، فانفصل المعلم أحمد عن واقعه المثالي والفلسفي الذي كان يجتهد في بلوغه، واتصل بقيم جديد رأى فيها الراحة والسعادة وإثبات الذات.

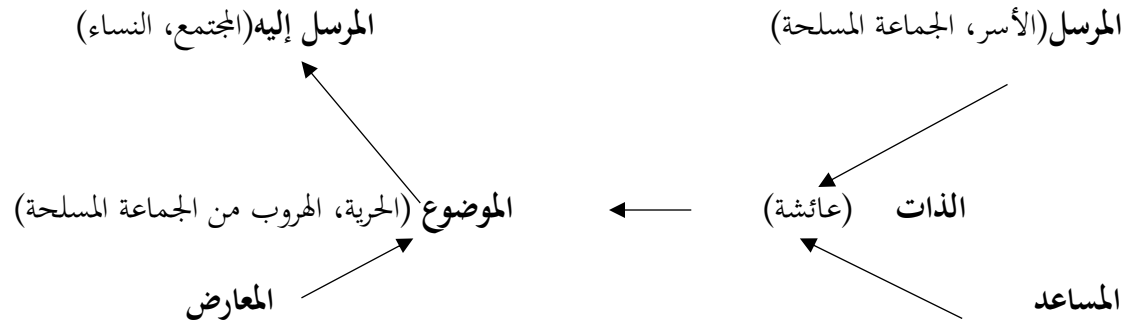
ولم يكن التغيير الذي ناشده أحمد من تلقاء نفسه، لولا دخوله في علاقة أخرى؛ علاقة تصارع فيها مجموعة من العوامل التي عرقلت بلوغه الهدف وتحقيق الرغبة، فتعارض مشروعه مع قيمه السابقة، ونظرة المجتمع التي تراه منحرفا وفاشلا عند انفصاله عن القيم السابقة وذلك بعد الاقتناع بضرورة التخلي عن ممارسة مهنة التعليم، والبحث عن بديل آخر وهو التجارة، ومن هذه العوامل المعارضة، الفقر والتهميش، المشيخة في الجلولية، القيم التي كان يدعو لها، وساعده في ذلك السلطان الشقيق الأكبر، الذي أمدّه بالمال لكي يبدأ مشروعه، كما ساعدته رغبته الشديدة في التغيير والانتقال من الفقر إلى الغنى.

❖ الموضوع الثالث(الارهاب):

عالجت الرواية موضوع الإرهاب في(الجزائر)الجلوليّة تمركزوا في قمة جبل السباع، وهم الذين سمّاهم الكاتب الجماعة المسلّحة، التي كانت تنشر الرعب في الجلولية وتقتل كل من لا يوافقها في توجهها الفكري، ويتمثل هذا الموضوع من خلال رغبة الذات "**عائشةّ**" في الاتصال بالموضوع القيمي "**الحرية**" والتخلص من أسر الإرهاب، ولتحقيق هذا التواصل، تعارضت مع عوامل كثيرة، وساعدتها عوامل أخرى.

استعان السّارد برمزية هذه الجماعة ليتكلم عن التمزق السياسي والمعاناة التي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء، إذ طالت كل الناس بمختلف مهنهم وجنسهم، فلم يسلم الكاتب والصحفي والمغني وبائع الكبريت والإمام، ولم تسلم النساء من الخطف والاغتصاب، فكانت بداية الأزمة بالنسبة للبطلة عائشة الخطف من طرف الجماعة المسلحة فعائشة هي "الذات"، التي ربطتها علاقة اتصال بالموضوع وهو التحرر من الأسر، فكان الخطف هو الباعث والدافع الذي جعل البطلة تسعى للوصول إلي الحرية.

تلقت عائشة الرسالة الباعثة والمحرضة لها على الفرار والتغير، بهدف إيصال رسالة للمجتمع والناس وباقي البنات اللواتي يستسلمن للأسر والاغتصاب، وللمنظمات الحكومية التي لا توفر الأمن والحماية للنساء.



_ الذكاء، الجمال، الشجاعة، التعليم

_ والدها المعلم أحمد _ الغابة، حراس أبو الهيثم

_ الشجرة، الكوخ، رحمة _الظلام، صعوبة التضاريس

يظهر من الشكل مجموع العلاقات بين البطلة عائشة وموضوع الإرهاب:

_الذات والموضوع: وجمعت هذه العوامل علاقة اتصال بين الذات البطلة **عائشة** والموضوع **الحرية**، ونجحت الذات البطلة بدافع من الخطف الأمر الذي جعلها تسعى للبحث عن طريقة تعود بها إلى أهلها، وتحقيق موضوع الذات الراغبة(الحرية).

_المرسل والمرسل إليه: بين هذه العوامل تحققت علاقة الرغبة والإرسال، إذ تلقت الذات البطلة الرسالة الدافعة لبلوغ الموضوع، وايصال الرسالة للمرسل إليه والمتمثل في المجتمع المعارض للمرأة، فكانت الذات عائشة رمز المرأة المثقفة الناجحة التي يعتمد عليها، رشحها الكاتب للبطولة ونجحت في ذلك وحققت الهدف.

_ المساعد والمعارض: تعرضت البطلة لمجموعة من الصعوبات وقفت أمام وصولها لهدفها، فنجدها من الوهلة الأولى تحاول الفرار وتفشل لصعوبة التضاريس، وقوة الحراس المرافقين لها، وساعدها في الهرب الشجاعة والذكاء والإصرار، ورحمة المرأة التي زودتها بمعلومات عن المنطقة وأسهل الطرق، كما ساعدتها عوامل أخرى مثل الكوخ والشجرة الكبيرة في الغابة. أين احتمت فيهما من الحيوانات ورجال أبي الهيثم.

تبين النماذج الثلاث للموضوعات الغالبة على الرواية، وكلها تربط العوامل الفاعلة المسيطرة على أحداث الرواية، والتي تحققت من خلالها مجموعة من العلاقات كل حسب موضوع، عالج السارد مواضيع هامة كانت تعاني وتتخبط فيها الجلولية، واستعان بمخيلته ولغته الراقية في تجسيد أحداث ومواقف قريبة من الواقع مستعينا بشخوص مثلت الدور ورسمت النهايات حسب مخيلته . فأبدع في التعبير عن المثقف ومعاناته في مجتمع مجدّ الجهل لسنوات طوال، كان نتيجة الاستعمار والاستغلال الاقطاعيين لثروات البلاد بعد الاستقلال، ليكمل الانقسام السياسي بين

الأحزاب الجزائرية ويدخل البلاد في أزمة عشرية مازلنا نتجرع نتائجها، فكانت عائشة رمز الأمل للكاتب إذ مجدها ورسم لها طريقا مزهرا مكللا بالنجاح بعد الكفاح رغم الصعوبات والعراقيل، والمعلم أحمد رمز المثقف الفيلسوف الذي لم يضع له نهاية محددة آملا من وراء ذلك في تحسن أحوال المثقفين في البلاد مستقبلا، والنظر لأفكارهم واستغلالها في النهوض والتغيير.

3 علاقة الشخصية بالعناصر السردية الأخرى:

عرفنا سابقا أن الشخصية من أهم العناصر السردية لتي لا يمكن الاستغناء عنها في رسم وتجسيد العمل الروائي إذ؛ لا نجد رواية بدون شخصية تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي. ومنه فإن الشخصية الروائية فوق ذلك، تعد العنصر الوحيد الذي تتقاطع مع العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمانية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي، فلها علاقات مختلفة مع باقي العناصر ولا يمكنها العمل بمفردها والتنقل في اللازمان واللامكان.

1- الشخصيات وعلاقاتها مع بعضها:

تربط الشخصيات في رواية وادي الظلام الكثير من العلاقات، وبما أنها تجسد القضايا المختلفة، ولدراسة العلاقات الموجودة بين شخصيات رواية وادي الظلام سنعتمد التقسيم الثلاثي الذي قال به تزفيتان تودوروف عند دراسته لرواية" **العلاقات الخطرة**"[1]، حيث قسمها إلى علاقات: الرغبة، التواصل، المشاركة.

- **علاقة الرغبة:**

نحصل على هذا النوع من العلاقة بين الشخصيات ببعضها البعض، وبين الشخصيات ورغباتها المعنوية؛ مثل الحب والكره والحرية والتغيير...وغيرها من الرغبات النفسية والذاتية، في رواية وادي الظلام تم ذكر الكثير من الشخصيات منها الرئيسة و الثانوية، وكانت هذه الرغبات متنوعة تنوع العلاقات بين الشخصيات والموضوعات، ففي موضوع الاستعمار ذكرت علاقات كثيرة ين الشيوخ وأهمها علاقة الشيخ همدان والشيخ حمدونة، والتي اقتصرت على الكراهية والصراع على السلطة، فكل منهما يعمل جاهدا للوصول إلى المشيخة والحكم إلى غاية موته، وكذا نجد علاقة الشيخ همدان بالشخصيات الفرناسية مثل بكور التاجر اليهودي و شال وغيرها من الشخصيات المعادية للجلولية والتي كانت تهدد أمنها وسلامها، فكانت علاقات صراع على السيادة وحماية الجلولية من الغزو، والذي

[1] تزفتان تود وروف، الأدب والدلالة، ص 56.

كلل بالنجاح، وفازت رغبة الجلوليين واتصالهم بالحرية ونيلهم الاستقلال، بالرغم من خيانة شخصيات أخرى مثل حمدونة.

وعند الحديث عن المشاكل التي كانت تعاني منها هذه الفئة بعد الاستقلال، نستحضر شخصية المعلم أحمد الذي كانت رغبته جامحة في التغيير وتعليم النشء، وخاصة البنات اللواتي كن محرومات من التعليم، وكانت ابنته عائشة مثال لذلك، كما ربطته علاقة قوية بالأفكار الفلسفية والتي من شأنها تغيير حالة الجلولية من الأزمة الاقتصادية والاجتماعية، وكون جمعيات لحماية حقوق المرأة، ولكنه سرعان ما تخلى عن رغبته النبيلة (التعليم)، وتحول إلى التجارة لمَ تحققه له من كرامة ورغد العيش، وكل هذا بعد تعرضه للاغتيال الفاشل من طرف الجماعة المسلحة التي كانت تهاجم كل من يحاول التغيير أو له أفكار سياسية، فبينما كان يسعى لتغيير أوضاع البلاد والمساهمة في التغيير البناء، وجد نفسه يغير من أجل نفسه وعائلته، واتصل برغبة أخرى وهي رغبته الرجولية التي ظهرت بظهور الشخصية بهية تلك الفتاة التي سحرته وأراد أن يجدد حياته معها، وجمعته علاقات كثيرة باعتباره من الشخصيات المهمة في الرواية، فهو رمز المعلم المجتهد، والمصلح الاجتماعي، والحقوقي الذي يكافح من أجل كرامة المرأة وتعليمها، والأب المثالي للشخصية المهمة في الرواية وهي عائشة، وكان المعلم أحمد متعلقا بابنته عائشة التي زرع فيها حب الذات والتميز وكان يرى فيها الأمل الذي يخرجه من تلك القرية، والتي سيكون لها شأن كبير في المستقبل لمَ تملكه من مقومات متميزة.

ومن علاقات الرغبة في الرواية أيضا رغبة أبو الهيثم في القتل والاغتصاب والخطف، وممارسة أفعال لا إنسانية باسم الشريعة والدين " **أراكم قد كسلتم في الأسابيع الأخيرة...فمنذ تنفيذ حكم الله في الإمام الكافر...ومنذ أن سقتم فرقا من مواشي الشيخ رغبان لنأكل منها حلالا، وقتلتم أحد رعاته لتمنّعه من أن يخلّي بينكم وبين ما كنتم تريدون، وسبيتم رحمة بعد أن قتلتم زوجها الكافر... مر بأمرك أيها الأمير فنحن جنودك الأوفياء...** "[1]، رغبة العنف جلية من خلال كلام القائد وأتباعه، الذين لا يتأخرون في تطبيق أوامره الإجرامية، وهو من أعطى الأوامر لخطف عائشة وقتل الراعي "**نفذوا إذن، حكم الله في راعي الشيخ نبهان الكافر...واختطفوا، إذن، عائشة على بركة الله**"[2]، وإلى جانب رغبة القتل والإجرام نجده مهووسا بالنساء الجميلات. مثل رحمة وعائشة.

جمعت علاقة الرغبة (الحب) البطلة عائشة والشخصيات المذكورة في الرواية، فحصلنا على حب الأبوة، وحب الحرية بينها وبين رحمة، وعلاقة الحب العذري الفتي بينها وبين سعدون الذي شغفها حبا من اللقاء الأول، ولم ترفض

[1] وادي الظلام، ص189.

[2] وادي الظلام، ص193.

عائشة مشاعره بل وتحسرت عليه عند الأسر. وكذا علاقة أبو الهيثم الذي رغبها من كثرة ما سمع عنها وعن جمالها وتمردها، وهي التي قابلته بالعداء والكراهية وانتقمت منه وهربت من القاعدة، ونجحت في العودة لبيتها.

- **علاقة المشاركة:**

تجسدت هذه العلاقة في رواية وادي الظلام من خلال، ثلاث علاقات، بين الشخصيات؛ وهي علاقة المعلم أحمد بأخيه سلطان، وعلاقة عائشة بالمرأة رحمة، وعلاقة المعلم أحمد بخيرة وزوجها:

1. **علاقة الأب بابنته:(عامل مساعد)**

جمعت علاقة الأبوة بين أحمد وعائشة إذ تشاركا في الحلم وهو علم عائشة وحصولها على مناصب عليا فيقول متمنيا:"**كأني أتمثلها وقد رويت من العلم حتى الجمام. أتمثلها وهي شيء كبير، لو كان للمرأة شان يذكر في هذه الجلولية...ربما ستكون طبيبة بارعة. وربما كاتبة مشهورة...ربما رئيسة جمعية نسائية كبيرة...**"[1]، لما عرفنا عن علاقة المشاركة بأنها تلك العلاقة التي تتحقق بالمساعدة الحاصلة بين الشخصيات؛ مثل ما حصل بين المعلم أحمد وابنته إذ قدّم لها الدعم المعنوي حينما آمن بها والدعم المادي حينما كافح من أجل تعليمها مع الصبيان وكانت البنت الوحيدة في حين كانت المشيخة العليا للجلولية ترفض تعليم البنات، وزرع فيها كل خصال الفتاة الناجحة الطموحة التي تكسر القيود مهما عظمت. وبفضل تربيته الصحيحة استطاعت بشخصيتها القوية أن تتميز عن أقرانها وترفض زواجها المبكر بالشيخ حمدونة، وتتخلص من الاغتصاب الحتمي الذي لحق بسابقاتها على يد الجماعة المسلحة، ويكون لها رأيها الخاص في كل الشؤون. وهي المرأة التي أراد الكاتب أن يقول على لسانها وصفاتها أنه يجب على كل البنات في الجزائر أن يكن عائشة.

- **علاقة عائشة برحمة (عامل مساعد):**

العلاقة بين عائشة ورحمة هي علاقة متبادلة، كلاهما وقعتا في شباك الرجل الشرير أبي الهيثم الذي يتخذ من النساء خليلات ليوم واحد ويتركهن لأصحابه يتداولون عليهن، حيث ساعدت المرأة رحمة البطلة عائشة على الفرار من خلال اطلاعها على معلومات مهمة حول المنطقة وأقصر الطرق، التي تعتمدها في حال ما نجحت في التخلص من القاعدة، كما أمدتها بالطعام والماء، ونصحتها بالمحاولة وعدم الرضوخ لهم، ولما نجحت عائشة في الهرب ساعدت في رجوع رحمة أيضا.

[1] وادي الظلام، ص66.

- **علاقة الأخوة:**

وجمعت بين المعلم أحمد والأخ الأكبر له سلطان علاقة كبيرة " **وكان لأحمد، أبي عائشة، أخ شقيق كان به رءوفا...**"[1]، كان سلطان يهتم بأخيه منذ الصغر ويقف على كل شؤونه وأموره المالية، حيث كان يرى فيه الفيلسوف الذي يتمناه كل شخص، فكان يحرص على توفير الكتب النادرة المختلفة والتي لا يملكها إلا المعلم أحمد،" **غير أن السلطان، بالمقابل، كان كريما مع أخيه أحمد المعلّم؛ فكان يساعده بمقادير، ولو قليلة، من المال في شكل هبات كل حين... كما كان يكسو له بعض بناته وامرأته، وخصوصا عائشة التي كان يحبها كابنته...وأهم من كل ذلك أنّه كان يشتري له كل الكتب التي كان أحمد المعلم يود اشتراءها لقراءتها، فابتاع للمعلم طائفة من الأمهات الأدبية واللغوية والتاريخية والدينية التي لم يكن يمتلكها أيّ من المعلمين في المحروسة**"[2]. ولم تقتصر مساعدته عند هذا الحد إذ أنه كان الملجأ الأول للمعلم أحمد عندما تخلى عن التعليم وأراد فتح مشروع يخدمه، فقد قدم له المال رافضا فكرة ترك المعلم للمهنة النبيلة." **تقرضني مبلغا من المال أؤسس به تجارة صغيرة في دكان بالحيّ الذي أقطنه...**"[3] **كانت هذه صيغة طلب المساعدة من المعلم إلى أخيه، وجاء الرد من السلطان حزينا خائبا "كنت أريد أن أجد فيك العوض من جهلي فأرى نفسي فيك، فأعتز بك وأتباهى في المواقف ...فكثيرا ماكنت حين أحس بالضعّة والجهل في موقف ما، أذكر للناس أن لي أخا معلّما، فيلسوفا، يعلّم الأطفال العلم...فهو يبث النور... وهو يحارب الرذيلة والجهل...**"[4]، كما لم يبخل عليه بالمال وأقرضه ما يريد، ولم يتأخر في البحث عن عائشة مستغلا كل الوسائل المتاحة للبحث عنها عند اختطافها.

- **المعلم أحمد يساعد خيرة:**

ساعد المعلم أحمد الزوجة التي جاءته تشتكي زوجها المهمل والعنيف، إذ استدعى الزوج المدمن على الكحول وأقنعه بالتخلي عن الشرب، مقترحا عليه مجموعة من الحلول التي يمكن لها القضاء على الخلافات و على تحمل المسؤولية، ومنها: تنظيم النسل، كان يساعد الناس والنساء حيث حرص على رئاسة المعلمة فاطمة للجمعية بعده، ووقف ضد المشيخة الرافضة لعمل فاطمة ظنا منهم أنها ستحرض النسوة في الجلولية ضد رجالهم.

[1] وادي الظلام، ص111.
[2] وادي الظلام، ص، ص116.115.
[3] وادي الظلام، ص 121.
[4] وادي الظلام، ص 123.

تحققت علاقة المشاركة في الرواية، من خلال مجموعة العلاقات التي ربطت الشخصيات ببعضها البعض، سواء عن طريق الرحم، أو الإنسانية، وهي عادة سكان المحروسة في ذلك الوقت، قيمة المشاركة من أهداف السّارد التي كان يريد تفعيلها أو يتمنى إعادة تفعيلها بين أفراد المجتمع باختلاف أيديولوجياتهم ومكاناتهم الاجتماعية.

فساعد حب الأب لابنته وحب رؤيتها في حال أحسن من حاله، على تخلصها من الخطف والنجاح في مساعدة الشرطة على التخلص من القاعدة، وساعد السلطان أخاه المعلم منذ البداية وتقديم الدعم له، كما ساعد من خلال علاقته بالجمعية ومهنته تقديم المساعدة للكثير من الأسر وإعادة لم الشمل، وكذلك تحرير بنات الجلولية من خلال تعليمهن، فكان توظيف السّارد للعديد من الشخصيات وممنهجا وليس سدا لثغرات السرد. ساعدت الشخصيات البطلة على إيصال الرسالة. فكانت هذه العلاقات هي الغالبة في الرواية، علاقة الرغبة وعلاقة المشاركة.

2_ علاقة الشخصيات بالحدث:

يعرّف النقّاد الحدث السردي باعتباره عنصرا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، فهو بمثابة العمود الفقري في بنية الرواية، وانطلاقا منه نحدد أهمية العمل والحكم عليه ولذلك عرفت الحادثة الفنية بتلك" السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا، والتي يضمها إطار خاص"[1]،ويعد فلاديمير بروب وظيفة الشخصية عملا محددا من زاوية دلالته داخل الحكي.

أما علاقة الشخصية بالحدث في رواية وادي الظلام فهي علاقة تأثير وتأثّر، إذ بفضلها ينمو الحدث ويتطور، فكلّما تحركت وتنازعت الشخصيات تغيرت معها مجريات الاحداث، وبالعودة للرواية نجد الأحداث تبدأ رتيبة متسلسلة لا إثارة فيها مجرد سرد لأحداث تاريخية في زمن الماضي، تقصها العجوز زينب في ساحة عامة في ذكرى استقلال الجلولية من الغزو الفرناسي، ويبقى السرد عاديا لا حركة فيه، إلى غاية الصفحة 65عندما تبدأ العجوز تشير لبداية حدث جديد يبدو مشوقا للسامعين وذلك بظهور شخصيات جديدة مثل المعلم أحمد وابنته عائشة فتقول: **"وكان بالجلولية كتاتيب قرآنية، ومدارس تعليمية... وكان من أشهر معلميها إطلاقا المعلّم أحمد الذي كان أهل الجلولية يلقبونه بالأستاذ الفيلسوف"**[2]، في هذا المقطع السردي يختصر الراوي أحداثا استشرافية بطريقة عجلة عن المعلم أحمد ،والذي بظهوره ظهرت أحداث جديدة كسرت رتابة الأحداث وغيرت من روتين القصة نوعا ما، وكان الحدث الجديد تغير حياة المعلم أحمد باعتباره شخصية ديناميكية مؤثرة في نمو الأحداث، وعن علاقة الشخصية بالحدث حادثة محاولة الاغتيال التي تعرض لها المعلم، فهي كانت كفيلة بتغير تفكيره وحياة من حوله،

[1] عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013، ط9، ص104.

[2] وادي الظلام، ص 65.

وفتحت المجال لأحداث وشخصيات أخرى مثل الفتاة بهية التي قرر الزواج منها بعد أن أصبح يملك المال والمكانة الاجتماعية.

انتقلت الساردة بالكلام عن عائشة وما حدث لها بعد أن كانت تعيش في سعادة وهناء في بيت أبيها، وتخرج كل مرة للتنزه في حقول الجلولية الآمنة إذ كانت تحب الطبيعة والمساحات الخضراء، بظهور شخصية عائشة، تطور السرد وتغيرت الأحداث في بداية الإشارة إليها كانت الشخصية الأكثر فاعلية في الرواية، بدء من رفضها للشيخ حمدونة، وصولا لتعرفها على الشاب سعدون الذي أبدى لها الإعجاب، وصولا لحادثة الخطف التي تلتها الكثير من المغامرات، فعائشة شخصية إيجابية ترفض الذل والخضوع، حاولت الهروب وفشلت ولم تيأس إلى أن نجحت وهربت وعثر عليها في الكوخ مغشيا عليها. وبذلك كانت شخصية عائشة والمعلم أحمد من أهم الشخصيات المساعدة في كسر خطية الحدث والدفع بالسرد إلى الأمام.

وفي كل نص سردي نجد شخصية شريرة تعارض الشخصية البطلة وتعرقل نمو الاحداث في الرواية، وتظهر كاللغز المحير لتلك الأحداث الفجائية الخارجة عن المألوف، فشخصية أبي الهيثم شخصية هامة في الرواية ونمو السرد، فكان هو المسؤول عن عدة أحداث منها؛ حادثة قتل الإمام ومحاولة اغتيال المعلم أحمد، وخطف رحمة وقتل زوجها وأولادها، قتل بائع السجائر، في كل مرة يسمع الناس بمثل هذه الجرائم من دون معرفة الفاعل، الأمر الذي جعل الغموض والغرابة يلف الرواية، إلى أن كشفت حادثة خطف عائشة عن المسؤول الأول وهو أبو الهيثم.

كثُرت النماذج الفاعلة في رواية وادي الظلام والمؤثرة في تغيير الأحداث وتكسير روتينها السردي، فتكون بذلك هي المحرك الفعلي في تقدم السرد ونموه، ولا يمكن التقليل من أهمية العلاقة الجامعة بين الشخصية والأحداث باعتبار الأولى وجدت من أجل الثانية والثانية وجدت لتحريكها، وتجسيدها.

خاتمة

ونختم هذه الدراسة الموسومة "**شعرية السرد في روايتي مرايا متشظية ووادي الظلام لعبد الملك مرتاض**"، بمجموعة من النتائج التي توصلنا إليها وهي كالآتي:

أجمعت المعاجم اللغوية على أن الشعرية، اسم مشتق من كلمة "شعر"، من الشعر الموزون المقفى الذي له معنى، وتطور اللفظ في المعاجم اللغوية المعاصرة أين أضيفت له معان أخرى مثل: (العلم، الفطنة، الشعور، الضوابط ...).

اختلفت مسميات الشعرية في المعاجم الاصطلاحية، باختلاف روادها، والباحثين فيها، ولكنهم اتفقوا على أنها مجموع الخصائص الفنية وحيل الصنعة التي يختص بها الأدب، وأن الأدب لا يمكن أن يكون أدبا إلا إذا توفرت فيه تلك المميزات كما عرفها رومان جاكبسون، وتعني الأدبية عند تودوروف، وذلك العلم الذي موضوعه الشعر، وهي النظرية العامة للأشكال الأدبية عند جيرار جينت.

تلقى النقاد العرب الشعرية كآلية من آليات التحليل الفني للنصوص السردية والشعرية، واختلفوا من حيث المصطلح لاختلاف الترجمة.

جمعت بين الشعرية والعلوم الأخرى مجموعة من العلاقات، من حيث الجذور أو المنهج، وارتبطت الشعرية بالبنيوية، والسيميائية واللسانيات، والأسلوبية، وهو ما نتج عنه في حقل النقد الأدبي ما يسمى بالشعريات؛ شعرية بنيوية، أسلوبية شعرية، وكان فضل هذه العلوم على الشعرية كبيرا، إذ أسهم في نموها وتطورها.

السرد هو الطريقة التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وله عدة أنواع: السرد اللاحق، السرد المتقدم، السرد الآني، السرد المتداخل. أما شعرية السرد فهي علم يختص بدراسة واستنطاق النصوص السردية، ويطلق عليها مصطلح سرديات الخطاب، أو السرديات البنيوية.

اتصف الزمن الروائي في رواية مرايا متشظية بالتذبذب والتشويش، حتى يتناسب مع نظام السرد المنتهج في الرواية، فامتاز بالتداخل وعدم الرتابة، الأمر الذي جعل منه زمنا منتوع الدلالة، كما استغل مرتاض عنصر الزمن في رواية مرايا متشظية بكلّ أنواعه، الديني، والفلسفي والأسطوري، والنفسي، والتاريخي.

استعان الروائي بمجموعة من التقنيات الزمنية التي ساعدت على التنقل بالأحداث، عبرَ الزّمن، فوظّف تقنيات ساعدته في تسريع الزمن، وأخرى لتوازنه، وآليات لتعطيله، وأبدع فيها من خلال الأثر الفني الذي خلفته في النص الروائي.

جاء المكان الروائي في رواية مرايا متشظية أسطوريا مثّله جبل قاف، وقصر عالية بنت منصور، الروابي السبع، كهف الظلمات، جاء مكانا رمزيا منفتح الدلالة، تنوع بين المكان المغلق والمفتوح، ومكان الانتقال والإقامة، وساعد

في تجلي شعرية المكان تقنية الوصف التي تثير فضول القارئ ومخيلته، ولم تقتصر هذه التقنية في الرواية على وصف المكان فقط، فنعثر في الرواية على أوصاف للشخصيات الروائية، وبعض الظواهر العجيبة، والأحداث الغريبة.

عبرت الضمائر المستخدمة في الرواية عن الأسلوب السردي المنتهج في رواية مرايا متشظية، مارس فيها الروائي، مجموعة من التقنيات المرتبطة بالزمن من ارتداد، واستشراف، وكذا الخلط بين التقنيات المذكورة فنجده استعمل الزمن الماضي واعتمده بنسبة كبيرة، تماشيا مع طبيعة الأحداث المحكيّة (الأسطورية)، والحاضر الذي عاشه المتلقي بكل حدوده الغريبة والأسطورية، للحديث عن الماضي استعمل ضمير الغائب، وعند ذكر الأحداث الحاضرة استعان بضمير المتكلم، وعند توفير جهد القراءة على القارئ، استعمل ضمير المخاطب للتحدث عن الشخصيات وإعلامها بأمور تجهلها، ووجود هذه الضمائر الثلاث في الرواية دليل على تنوع الأساليب السردية في الرواية.

تضمنت مرايا متشظية الكثير من المناصات، التي جعلت منها لوحة فنية، وخليطا متجانسا من التقنيات السردية التي زادتها شعرية وإبداعا، انطلاقا من الغلاف إلى الغلاف الخلفي، العنوان، الإهداء، البياض...وانقسمت العتبات النصية في رواية مرايا متشظية بين عتبات نصية على مستوى الشكل، وعتبات نصية على مستوى المضمون.

حضر التناص في رواية مرايا متشظية بمختلف أنواعه، فوجدنا التناص الديني والذي تميز حضوره في النص، مؤكدا خلفية الكاتب الدينية والمرجعية والثقافية، وكان التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف هو الأكثر حضورا في مرايا متشظية لتوافقها مع بعض المواقف والأحداث، ولم يقتصر على التناص الديني فقط، إذ نجد التراث الشعبي مجسدا في الحكايات الشعبية الأسطورية، والأخبار والسير، والتناص من اللهجة العاميّة، كما نعثر على بعض الحكم والألغاز، وبعض العادات والتقاليد، التي زادت من غنى النص السردي وأعطته قوة فنية، عبر من خلالها الروائي عن ثقافته الواسعة وتعلّقه بالتراث الأدبي العربي والشعبي، كما استعمل الروائي الخيال السردي المعبر، عن الهوية والقيم الاجتماعية، والأزمات السياسية، فكان التناص الأسلوب الأنسب للهروب والتخفي.

تتفق رواية مرايا متشظية مع رواية وادي الظلام لعبد الملك مرتاض في الموضوع وتختلف عنها في الخصائص الفنية، وكما هو معلوم لا توجد رواية خالية من التبئير السردي، يعرض الروائي من خلالها عن موقف الرواي من الأحداث والشخصيات. فنجد التبئير المعدم، والتبئير الداخلي، التبئير الخارجي.

تجلّى التبئير المعدم في وادي الظلام من خلال المقاطع السردية التي عبر فيها الراوي عن رأي شخصياته وأحوالهم، باعتباره الراوي الأول، ووجدناه من بداية الرواية يصف أحوال المحروسة والظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي كانت سائدة.الأمر الذي ساعد المسرود له في فهم الأحداث مشاركا في التخيل والتحليل وكذا المشاركة في التوقع، الناتج عن التشويق مرتبا الأحداث والوقائع مستنتجا شعرية هذا التبئير الخلفي، المحيط بكل المعلومات والأحداث.

حضر التبئير الداخلي في رواية وادي الظلام بكثرة، استعان الروائي فيه بالشخصيات لتروي الأحداث والوقائع، فيعرف القارئ أن الراوي يساوي الشخصية في المعرفة بالأحداث، وتكمن شعرية التبئير الداخلي في الكشف عن حالة الشخصيات النفسية، والاعتماد على الحاضر بالعودة إلى الماضي وربطهما ببعض.

احتل التبئير الخارجي حيزا معتبرا في الرواية، حاول الراوي من خلاله التركيز على المشاهد التي تكشف كل الحقائق والثغرات والألغاز التي عرفتها أحداث الرواية، وكان الراوي لا يعلم إلا ما تعرفه الشخصية، أو ما يدل عليها من صفات، وفي أغلب الأحيان تتفوق عليه الشخصية في كمية المعارف، ولعلّ من شعرية التبئير الخارجي أن الكاتب حاول أن يشعر القارئ بأن الأحداث جاءت، بعد عدة إجراءات وتعديلات على مستوى زاوية النظر الخاصة بالراوي.

تنوعت الشخصية الروائية في واددي الظلام بالتنوع من حيث الصنف ومن حيث الموضوع، حضرت شخصيات رئيسة، وساعدتها شخصيات ثانوية، فتضمنت الراوية شخصيات مرجعية، وانقسمت بين تاريخية، وأسطورية، وشخصيات مجازية تنوعت بحسب الموضوعات المعالجة، مثل الكراهية والحب، والجهل، والعنف.

ارتبطت الشخصية في رواية وادي الظلام بغيرها من العناصر السردية، وعلى رأسها الحدث، الذي أضفى على هذه الرواية سمتا حكائيا متقلبا وغالبا ما يشكل ظهور شخصية جديدة منعطفا حديثا في هذا النص السردي الحافل بالأحداث المشوقة.

تزينت روايتي مرايا متشظية ووادي الظلام بلغة جميلة تناسبت مع شعرية النص السردي، فجاء النص عبارة عن نسيج لغوي متفرّد، تلاعب فيه الروائي بالألفاظ والضمائر، مستعملا في ذلك لغة قوية غريبة الألفاظ لتناسب الموضوع والأسطورة، التي تحمل أصالة المعجم اللغوي العربي الأصيل ببلاغتها وانزياحاتها، واللغة المعاصرة ذات التعبير الرمزي المكثف، التي تعتمد اللغة الواصفة ذات الطابع الفني والجمالي.

خلصنا إلى تأكيد أهمية المدونات الإبداعية السرديّة لعبد الملك مرتاض، فهي نصوص مفتوحة تستحق الدراسة من عديد الزوايا، فالشكل السير ذاتي والإيديولوجيا النصّة، والتناص موضوعات أثيرة في هذه الروايات وغيرها.

قائمة المصادر والمراجع

I. القرآن الكريم برواية ورش عن نافع من طريق الأزرق:

1) سروة الأنعام، الآية 151.
2) سورة البقرة، الآية 178.والآية 30.
3) سورة الرحمن، الآية 59.
4) سورة سبأ الآية، 10 _ 11.
5) سورة طه، الآية، 18.

II. قائمة المصادر:

1) عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية، البصائر الجديدة، الجزائر، 2016.
2) عبد الملك مرتاض، وادي الظلام، دار هومة، الجزائر، 2005.

III. قائمة المراجع بالعربية:

1) إبراهيم الحجري، القصة العربية الجديدة (رهانات التحول بين الشكل والموضوع)، مقاربة تحليلية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013.
2) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي_ دراسة تطبيقية_ دار الأفاق الجزائر، ط1، 1991.
3) ابن طفيل، جي بن يقضان، هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.
4) أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، بداية الاحتلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982.
5) أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.
6) أبي القاسم جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، تح: محمد باسل عيون السود، ج1، 1998.
7) ثابت الألوسي، شعرية النص، دار كنوز المعرفة، عمان –الأردن، ط1، (1437هـ-2016م).
8) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، المركز العربي للثقافة والعلوم، 1982.
9) جابر عصفور، نظريات معاصرة، مطابعالهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
10) حاج معتوق محبة، أثر الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر، بيروت، ط1، 1999.
11) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء _ الزمن _ الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي،1990.
12) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية –دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، دار المركز الثقافي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،1994،

13) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

14) حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991.

15) حياة لصحف، المجلس الأعلى للغة العربية، مصطلحات عربية في نقد ما البنيوية، منشورات المجلس، 2013.

16) خبشي فاطمة زهرة، انزياح الزمن في رواية" أصابع لوليتا"، مجلة أفاق علمية، دورية محكمة، ع13، تمنراست، الجزائر، أبريل2017.

17) خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، ط1، دمشق، 1991.

18) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، (1405هـ-1985م).

19) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

20) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989.

21) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985.

22) سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، (مقارنة نقدية)، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

23) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، (1421هـ-2001م.

24) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

25) الشريف حبيله، مكونات الخطاب السردي مفاهيم نظرية، ط1، آربد، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011.

26) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس 2000.

27) صلاح فصل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1998.

28) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.

29) صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط2، 1996، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر.

30) الطاهر بن حسين بن مزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1428هـ 2007م، بيروت ـ لبنان.

31) عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، 1429هـ 2008م.

32) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء _ المغرب_ 2000

33) عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط1، 1987.

34) عبد الله إبراهيم، المتخيّل السرديّ (مقاربة نقدية في التناص، والرؤى، والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

35) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2008، ج1.

36) عبد الله محمد الغدامي ، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط1، د.ن، ط1، 1412هـ-1991.

37) عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

38) عبد الملك مرتاض، (أ.ي)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969.

39) عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجدد، دار هومة، الجزائر، 2000.

40) عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د. ط، 1989.

41) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

42) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

43) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية_ بحث في تقنية السرد_، دار الغرب، وهران.

44) عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، ج1.

45) عثماني الميلود، الشعرية التوليدية، -مداخل نظرية-، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء المغرب، ط1، (1421هـ-2000م).

46) عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، 2013، ط9.

47) علي بن سلطان محمد، محمد أبو الحسن نور الدين الملا الهروي القاري، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، دار الفكر، بيروت ط1، 1422هـ 2002م، ج8.

48) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2008.

49) عنترة بن شداد، الديوان، شرحه، حمدو طمّاس، دار المعرفة، ط2، 1425هـ. 2004م، بيروت.

50) فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط2، 2001دمشق.

51) كامل عويد العامريّ، معجم النقد الأدبي الحديث، ط1، بيروت، 2016.

52) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002.

53) حياة لصحف، المجلس الأعلى للغة العربية، مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية، منشورات المجلس، 2013.

54) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ-2004م، جمهورية مصر العربية.

55) محمد بن أحمد بن أيّاس الحنفي، بدائع الزهور في وقائع الدهور، المكتبة الفلكية العلميّة، بيروت _ لبنان، د.ط، د.ت.

56) محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي، صحيح البخاري، دار السلام للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1417هـ 1997م، كتاب بدء الوحي، باب: كيف كان بدء الوحي إلى رسول الله ﷺ، ج1.

57) محمد بن محمد بن محمود البابرتي، العناية شرح الهداية، دار الفكر، د.ط، د. س.ط، ج3.

58) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2020.

59) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

60) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي (نماذج تحليلية من النقد العربي، المنهج البنيوي، البنية، الشخصية)، إفريقيا المشرق، الدار البيضاء، 1991.

61) محمد عبد الله، السرد العربي، ملتقى السرد العربي الأول وملتقى السرد الثاني، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011.

62) محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي –دراسة-منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005.

63) محمد عناني، المصطلحات الأدية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، القاهرة، ط3، 2003.

64) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

65) محمود سليمان ياقوت، فن الكتابة الصحيحة، قواعد الإملاء علامات الترقيم، الأخطاء اللغوية الشائعة، لغة الإعلانات الصحفية، مختارات من الشعر والنثر، دار المعرفة الجامعية، القاهرة،2003.

66) مرسل فالح العجمي، السرديات، مقدمة نظرية ومقتربات تطبيقية، مكتبة آفاق الكويت، ط1، 2011.

67) المعجم الوجيز، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، سنة 1415هـ-1994م، مجمع اللغة العربية، مصر.

68) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط4، (1425هـ-2004م).

69) مها حسن قصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 2004.

70) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الروايات العربية، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، ط1، 2009.

71) الهادي الجطلاوي، مدخل إلى الأسلوبية تنظيرا وتطبيقا، ط1، الدار البيضاء، منشورات عيون، 1992.

72) وليد محمود خالص، الدرس النقدي القديم بين النظرية والمصطلح، الوراق، للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004.

73) يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

74) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (1430هـ-2009م).

75) خالد عبد الله الكرمي، جامع نوادر واساطير وأمثال العرب، طرائف وأخبار ونوادر وقصص مختارة من كتب التراث العربي ودواوين لشعر والموسوعات الأدبية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2005م. 1326هـ.

76) رياض زكي قاسم، تقنيات التعبير العربي، منتدى المعارف، بيروت، ط3، 2018 .

IV. قائمة المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية:

1) يول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد محمود، دار أمجد، بيروت، لبنان، ط1، 1433هـ-2012م.

2) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني (المكان والدلالة)، تر: سيزا قاسم، مجلة ألف، العدد 6، 1986.

3) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني تر: سيزا قاسم، (جماليات المكان)، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988.

4) وين بوث، بلاغة الفن القصصي، تر: أحمد خليل عردات، علي بن أحمد الغامدي، جامعة الملك سعود، 1415 هـ 1994م.

5) يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر. أماني أبو رحمة، ط1، دار يتوى، دمشق.

6) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد زروق، مؤسسة فرانكلين للطباعة، القاهرة، 1972.

7) نور ثروب فراي، الماهية والخرافة دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د. ط، 1992.

8) مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر. باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012.

9) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

10) ناتالي بييفي_غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سورية، 1433هـ 2012م، د ط.

11) رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1992، ط1.

12) رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، طرائق تحليل السرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمرين عبد الحميد عقار.

13) رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر. محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988.

14) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر. صياح الجهيم، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1997.

15) جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر–اللغة العليا، تر. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.

16) جير الد برنس، قاموس السرديات، تر. السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

17) جيرار جينت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابة الطبيعة والنشر، البيضاء، ط1، 1989.

18) جيرار جينت، خطاب الحكاية، تر. محمد معتصم، عبد الجليل والأزدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

19) جيرار جينت، عودة لخطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

20) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، ط2.

21) جيلبير دوران، الأنثروبولوجيا، رموزها، أساطيرها، أنساقها، تر: مصباح الصمد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1426هـ _ 2006م.

22) تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، 1996.

23) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، سنة1987، بيروت.

24) فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

25) ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ط1، 1986

26) . أوزوالد ديكرو، جان ماري ستنايقر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2013، ص 176.

V. قائمة المراجع الأجنبية:

1) Genette Gérard, seuils, Ed, cnl, (la première édition de cet ouvrage a été publiée en1987)

VI. قائمة المعاجم اللغوية والقواميس والموسوعات:

1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 7، ط1 .

2) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تح، عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3.

3) أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، (1430هـ-2009م).

4) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، (2007م-1428هـ)، مج 2.

5) محمد مرتضى الحسيني، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، (1393هـ-1973م)، ج12.

6) ناصر الدين الألباني، موسوعة العلامة الألباني وتراثه الخالد، مركز النعمان للبحوث والدراسات الإسلامية وتحقيق التراث والترجمة، صنعاء -اليمن، ط1، 1431هـ 2010م، ج9.

VII. قائمة الدوريات: (الرسائل العلمية، المجلات):

أ. المجلات:

1) رابح بوحوش، الشعريات والمناهج اللسانية، الموقف الأدبي، ع 414، أكتوبر 2005، دمشق.

2) سماح عبد الله أحمد الفرّان، تجليات الزمن في الرواية اليمنية المعاصرة _ عزيزة عبد الله نموذجا_، مدلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، مج6، يناير 2014.

3) شريبط أحمد، بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة "الثقافة" تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، ع115، 1995.

4) عبد الرشيد هميسي، مصطلح الشعرية (الأدبية) بين عبد الملك مرتاض وصلاح فضل، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، ع 14، ج1 و2، 15 جوان 2018.

5) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مج13، ع1، ربيع199علي كاظم، شعرية المجاز في البلاغة العربية، مجلة جذور، ج15، 8 سبتمبر 2003، جدة.4.

ب. الرسائل العلمية:

1) رشيد سلطاني، الزمن في الرواية الجزائرية _ دراسة بنيوية ودلالية من خلال نماذج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2013_2014 .

2) مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية (1960_ 2000)، أطروحة دكتوراه الجامعة الأردنية، 2002.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة: .....أ

الفصل الأول (مدخل نظري): شعرية السرد الحدود والمنطلقات 6

أولا: مفهوم الشعرية: 7

1) لغة: 7

2) الشعرية اصطلاحا: 9

3) الشعرية في النقد الغربي: 13

أالشعرية عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson 1896–1982م)(شعرية الجماليّة):13

ب الشعرية عند تزفيتان تودوروف(Tzvetan Todorov) (1939–2017م) (شعرية الخطاب):..... 16

ت الشعرية عند جون كوهن: (شعرية الانزياح) (Jean Cohen) (1919–1964): 18

ث الشعرية عند جيرار جينيت (Gérard Genette) (1930م–2018):..... 20

4) الشعرية عند النقاد العرب: 21

5) علاقة الشعرية بالعلوم الأخرى: 26

أ. علاقة الشعرية بالأسلوبية:..... 26

ب. علاقة الشعرية باللسانيات:..... 27

ج. علاقة الشعرية بالبنيوية: 28

ثانيا: مفهوم السرد 29

(1لغة:..... 29

(2اصطلاحا:..... 30

(3أنواع السرد:..... 31
أ. السرد اللاحق (Posterior narration):..... 31
ب. السرد المتقدم: (anterior narration):..... 32
ج. السرد الآني (المتزامن) Simulataneurs narrative:..... 32
د. السرد المقحم (المتداخل: (intercaleted narratination)..... 32
ثالثا: شعرية السرد: 35
(1مفهومها:..... 35
(2اتجاهات شعرية السرد: 37
الفصل الثاني: شعرية الزمن والأوصاف والتفاعل النصي في رواية مرايا متشظية 39
أولا: شعرية الزمن في رواية مرايا متشظية:..... 40
1) آليات تسريع الزمن في الرواية:..... 41
.1الحذف: الثغرة (Ellipse) 42
2.البياض: 44
.3نقاط الحذف الثلاث:..... 47
أ.تقنية الخطوط المتداخلة: 50
ب.الخلاصة sommaire:..... 51
2) آليات توازن السرد: 54
أ.المشهد scène: 54
ب.السرد المشهدي (المشهد الحواري): Récit scénique..... 56
3) المسار السردي ومفارقاته الزمنية:..... 66
.1الاستباق: الاستشراف (prolepses):..... 67
أ.الاستباق التمهيدي:..... 68

ب.الاستباق كإعلان: 69
.1استباق تام: (complette prolepsis): 69
.2استباق جزئي:prolepse partielle(): 70
.3استباق خارجي: (prolepse externe): 70
.4استباق داخلي: (prolepse interne): 71
.5الاستباق المختلط:(prolepse mixte): 72
.2الاسترجاع: الاستذكار(analepsis): 74
ثانيا: شعرية المكان وعلاقته ببلاغة الوصف: 80
1_ شعرية المكان في رواية مرايا متشظية: 84
أ.الأسطورة: 84
ب.المكان الأسطوري: 85
ج.المكان الأسطوري (الإقامة / الانتقال): 89
أقصر عالية بنت منصور: 90
ب كهف الظلمات: 92
تالروابي السبع: 97
ثالثا: أوصاف الشخصية في رواية مرايا متشظية: 109
وصف الأشياء والمخلوقات الأسطورية: 112
.1شخصية جرجريس: 112
2.وصف شخصية دناتنا: 113
الأوصاف العجيبة لبعض الأشياء: 114
1- وصف الشمس: 114
2- وصف العصا السحرية: 115

رابعا: الأساليب السردية في رواية مرايا متشظية:..... 117

1_ الأسلوب الأول: السرد بضمير الغائب "هو"..... 119

2_ الأسلوب الثاني: السرد بضمير المتكلم: "الأنا" 123

3 _ الأسلوب الثالث: السرد بضمير المخاطب "أنت، أنتم .الكاف ..." 127

ثانيا: التفاعلات النصية في رواية مرايا متشظية: 130

1– شعرية المتفاعلات النصية في رواية مرايا متشظية: 131

2–التناص الديني: 144

1_الحكايات الشعبية الأسطورية: 149

2_ التناص من الأخبار والسير الأسطورية: 150

3_ التناص من اللهجة العامية: 151

الفصل الثالث: شعرية التبئير في رواية وادي الظلام..... 153

أولا: التبئير السردي: 154

ثانيا: شعرية التبئير في رواية وادي الظلام: 160

أ.شعرية التبئير الصفر (المعدم):..... 161

ب.شعرية التبئير الداخلي: 163

ج.التبئير الخارجي: 168

ثالثا: التبئير على الشخصية في رواية وادي الظلام:..... 175

1.تصنيفات الشخصية في رواية وادي الظلام: 177

أالشخصيات المرجعية: (**personnages référentiels**): 177

بشخصيات أسطورية:..... 181

2.شخصيات مجازية: 182

1.ثيمة الحب: 183

.2ثيمة الكراهية: 183

3.ثيمة الجهل:..... 183

4.ثيمة العنف: 185

1.بنية الشخصيات الروائية من حيث الثبات ومن حيث التحول: 186

أ.شخصيات سكونية(**personnages statique**) : 186

ب.الشخصيات الديناميكية: **personnages dynamiques**..... 189

أالصفات الداخلية والخارجية للشخصية(عائشة):..... 191

بشخصية المعلم أحمد: 192

ت. الصفات الداخلية والخارجية لشخصية المعلم أحمد: 193

2_ علاقة الشخصيات بالحدث:..... 205

خاتمة..... 207

قائمة المصادر والمراجع 211

ملخص:..... 226

ملخص:

يسعى هذا البحث الموسوم ــشعرية السرد في روايتي مرايا متشظية ووادي الظلام لعبد الملك مرتاضــ إلى البحث عن شعرية السرد ومكامن الجمال في هذه النصوص الإبداعية المذكورة، ومنه قسمنا البحث إلى ثلاثة فصول كان الفصل الأول عبارة عن مدخل نظري، ثم الفصل الثاني والثالث كانا تطبيقيان.

جاء الحديث في الفصل النظري عن شعرية السرد الحدود والمنطلقات انقسم الحديث فيه إلى: مفهوم الشعرية في اللغة والاصطلاح، الشعرية عند النقاد الغرب ثم العرب، ليأتي الحديث بعدها عن علاقات الشعرية بالعلوم الأخرى وخصصنا الحديث عن علاقتها بكل من: الأسلوبية، البنيوية، اللسانيات، وختمنا الفصل بالحديث عن السرد مفاهيمه واتجاهاته.

خصّصنا الفصل الثاني التطبيقي لدراسة رواية مرايا متشظية بالدراسة، من خلال تتبع شعرية الزمن والأوصاف والتفاعلات النصية فيها، ليأتي الفصل الثالث تطبيقيا لرواية وادي الظلام، وقفنا فيه على شعرية التبئير في الرواية، وشعرية الشخصية من خلال علاقتها بباقي العناصر السردية، وننهي البحث بخاتمة شاملة عن كل ما تم دراسته في هذا البحث مع بعض التوصيات.

Résumé :

Cette recherche intitulée- la poétique de la narration dans les romans « Fragments de Miroirs et la vallée de l'obscurité » d'Abd al-Malik Murtada- vise à rechercher la poétique de la narration et les lieux de la beauté dans ces textes créatifs ci-mentionnés, et à partir de là nous avons divisé la recherche en trois chapitres, le premier chapitre était une entrée théorique, puis les deuxième et troisième chapitres étaient pratiques

Dans le chapitre théorique, nous avons abordé la poétique de la narration, les frontières et les points de départ, dans lequel la discussion a été divisée en : le concept de poétique dans le langage et la terminologie, la poétique chez les critiques occidentaux puis arabes, ensuite, nous avons traité les relations de la poétique avec d'autres sciences comme la stylistique, le structuralisme, la linguistique, et nous avons conclu ce chapitre par le récit, ses concepts et ses orientations.

Nous avons consacré le deuxième chapitre à la pratique ; il porte sur l'étude du roman « Fragments de Miroirs » à travers la poétique du temps, les descriptions et les interactions textuelles en elle, de sorte que le troisième chapitre est venu s'appliquer au roman « la vallée de l'obscurité », dans lequel nous nous tenions sur la poétique de la focalisation dans le roman, et la poétique de la personnalité à travers sa relation au reste des éléments narratifs, et nous terminons la recherche par une conclusion globale sur tout ce qui a été étudié dans cette recherche avec quelques recommandations.

Abstract:

This study, titled "The Poetics of Narration in the Two Novels: Fragmented Mirrors and The Valley of Darkness" by Abd al-Malik Murtad, aims to research the poetics of narration and the places of beauty in these mentioned creative texts.

From there, we divided the research into three chapters, the first chapter was a theoretical entry, then the second and third chapters were practical.

in the theoretical chapter on the poetics of narration, limits and starting points, the discussion has been divided into two parts: first the concept of poetics in language and terminology, Poetics among Western and Arab critics, and then comes the discussion of the relations of poetics with other sciences, and we devote the discussion to its relation to both with: stylistics, structuralism, linguistics.

Then we concluded the chapter by talking about narration concepts and trends.the second practical chapter we devoted to the study of the novel: fragmented mirrors, tracing the poetics of time, descriptions and textual interactions in this novel.

Finally the third chapter as an application on the novel The Valley of Darkness, we stopped on the poetics of focalization in the novel and on the poetics of personality through its relationship with the rest of the narrative elements.

And we end the research with a complete conclusion on everything that has been studied in this research with some recommendations.

People's Democratic Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research

Emir Abd Elkader for Islamic Sciences -Constantine

Faculty of letters and Islamic Civilization University

Departement of language and arabi literature

Serial Number : .....

Registration Number: .....

The Poetics of Narration in the Two Novels: Fragmented Mirrors and The Valley of Darkness" by Abd al-Malik Murtad

Thesis submitted in fufilment of requirements of degree doctor LMD of Arabic Language and Literature

Specialty: Contemporary Arabic Literature

Preparation by: Karima BenKacir

under the supervision of: Linda Kharab

Member of the Discussion committee

N	Name and first name	Qualification degree	Original University
1			
2			
3			
4			
5			
6			

Academy year : 1443-1444H/2022-2023 AD