

ملامح التجديد في السرد العربي

رواية "مغارات" لمحمد عز الدين التازي "أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان : اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب عربي حديث

إشراف الأستاذ:

إعداد الطالبة:

بوضياف أحمد أمين

? عزوز سهام

تاريخ المناقشة: 2015/06/01

أمام لجنة المناقشة:

رئيسا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر	- مهدي عمار
مشرفا ومقررا	جامعة المسيلة	أستاذ مساعد (أ)	- بوضياف أحمد أمين
مناقشا	جامعة المسيلة	أستاذ مساعد (أ)	- طيفور شادلي بن جديد

**** كلمة شكر وعرفان ****

"وعلست ما لم تكن تعلم وكان فضل الله عليك عظيماً". سورة النساء الآية 113

أحمد ربّي حمد التّاكريم، وأحمد ربّي على توفيقك لي، ومدّي بالقوة والعزم لإنهاء هذا العمل المتواضع

وأقرّ ببحر آيات التّكر وكلّما رحّب والحبّ والعرفان لو الذي الكريم، فما أصحاب الفضل الكبير لما وصلت إليهم من درجات العلم

واقترأ بقوله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس لم يشكر الله" صدق رسول الله

أقرّ بشكري الجزيل لكل من قدّم لي يد العون من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع وإتمامه ولو بنصيحة، وأخضع بالذكر الاستاذ المرفوع (بوضياف أحمد أمين) لما قدّمه لي من توجيهات ونصائح قيمة فله خالص التقدير والاحترام

وللايقظني أنا أقرّ بغائّة التقدير ومجدّ العرفان لكل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

التجديد كمفهوم عام وشامل، وكحركة داهم الفكر والأدب والفت، في أعرق موجاته وأوسعها، بحيث أصبح محور الاهتمام لدى الكثير من الباحثين والنقاد والدارسين، إذ شملت حركة التجديد مختلف الأجناس الأدبية ومختلف الفنون ومظاهر الحياة الأخرى، وشكلت حركات أدبية جديدة، ولعل السرد الرواية -الرواية كجنس أدبي قد تأثرت هي الأخرى بهذه الحركة الحداثية، التي أسهمت في تدشين عصر روائي جديد - حين قدمت الكثير من التقنيات والآليات التي دفعت بالقراءة والتلقي إلى التعمق، كما أدت إلى استخدام أدوات ومفاهيم جديدة، وبما أن الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية تداولاً وانتشاراً، كونها تصنع للقارئ عالماً مسبوکاً بطابع سردي، مشوق ينتقل فيه الراوي من العالم الواقعي إلى عوالم خيالية موازية له، بطريقة فنية وأدبية، تنقل الخيالات والحقائق، فالنص الروائي الحديث يجمع في طياته بين الأدبية والشعرية، بحيث استقطب اهتمام القراء على مختلف مستوياتهم الثقافية والإيديولوجية، وخلق مساحة مقروئية واسعة، إذ عد السرد الروائي نشاطاً لسانياً متميزاً في قراءة الوجود، ووعي العالم بلغة خاصة.

بناء على ما سبق رأيت أن أسهم بدوري في إضاءة نص روائي، هو ثمرة جهد وخبرة كاتب سبق له أن أنتج متناً روائياً لا يستهان به تمثل في رواياته (أبراج المدينة)، (رحيل البحر)، (أيام الرماد)، وقع اختياري على رواية "مغارات" لتكون موضوعاً للدراسة بوصفها آخر ما أنتج محمد عز الدين التازي - حيث صخر الكاتب كل طاقاته الفكرية والمعرفية، إضافة إلى خبراته الفنية والجمالية.

ذلك أن الروائي حين يكتب وحين يشكل مادته الحكائية نصاً سردياً فإنه يوحى بوجود رؤية منتقاة تخلق الرغبة في المتلقي لممارسة فعل القراءة، من خلال تتبع مختلف العناصر والمكونات الأساسية التي تشكل النص الروائي.

هذا ما دفعني لاختيار هذا الموضوع، حيث مضت الرواية في مرحلة جديدة وبدأت تتحو منحى جديدا في صياغة أبطالها وتوظيف تقنيات جديدة والاعتناء الشديد بالصور واللغة الشعرية.

هذا ما سنحاول اكتشافه في رواية "مغارات" وهل قطعت الرواية مع التجديد مسافات أبعد وأغوارا أعمق.. ولبلوغ الطموح المنهجي قسمت بحثي هذا إلى مدخل يتضمن الإطار المنهجي الذي يتضمن وصفا للعنوان وإطارا للمفاهيم والذي يحوي مصطلحات خاصة بالرواية تعرضت فيه بكل مصطلح على حدى، محاولة مني الإلمام ببعض جوانبها التي تهيئ لي الإطلال النظري لإنجاز هذا البحث.

انتقلت إلى الفصل الأول المعنون "ملاح التجديد في الأشكال والمضامين"، حيث تم رصد ملاح تطور هذه الأشكال والمضامين، إذ وجدت بعد ذلك قمت برسم خطوات الفصل الثاني "صيغ وأشكال السرد"، المبحث الأول للصيغ وكذلك بدراسة الترتيب الزمني وتقنيات السرد وتمفصلاتها المتمثلة في الاسترجاعات الاستباقات، وفي الأخير وصلت إلى دراسة حركة الديمومة (الحذف والمجمل) من حيث تسريع وتيرة السرد (المشهد والوقفة) من حيث بطئه. أما المبحث الثاني والذي يتناول أشكال السرد من حيث الضمائر "المتكلم"، "المخاطب" "الخائب" وعلى أهمية حضور كل ضمير من هذه الضمائر.

أما ما تعلق بالفصل التطبيقي الخاص بالرواية - فلقد تم فيه محاولة رصد أمارات التجديد من حيث بناء السرد وافتتاحية الخطاب وشعرية الرواية، ودراسة باقي عناصر البناء السردى، ثم الخلاصة على أن تكون الخاتمة في نهاية هذا الموضوع، من خلال إعادة صياغة جملة من النتائج والمعطيات التي أسفرت عنها التقسيمات المنهجية للمدخل بإطاره "المنهجي والمفاهيمي"، و"الفصول"، وبما أن المصدر المعتمد في هذه الدراسة التطبيقي "مغارات"، وفي المقابل استفدت من بعض المراجع أذكر على وجه الخصوص: "نظرية الرواية" لعبد الملك مرتاض، "شعرية الخطاب السردى" لمحمد عزام، "بنية النص

السردى" لأمىء الهمىءانى؁ "بنىء الرءاءة" لسىزا قاسم؁ "الرءاءة العربىة الجءىة" لسعىء
ىقطىن؁ إلى عىر ذلك من المراءع التى أنارت لى السبىل ءلال إنجازى لهذا البءء
المءواءع.

أما الصعوباء التى ءواءه أى باءء هى ضىق الوقت وعدم ءوفر بعض المصاءر.
إن الرءاءة أصبحت فى مقءمة الأأناس الأءبىة الأءرى سءكون مءور الءراساء
الءءىة الساعىة ءوما لءلق الجءىء والءروج عن المألوف فىه كءابة هاءه الرءاءاء.

أ - الإطار المنهجي:

تقديم الموضوع:

نجد أن مفهوم السرد استحوذ على اهتمام جل إلا الأدباء والنقاد المحدثين والذي اشتمل على كافة أنواع الحكى، فانطوت تحته القصة القصيرة والسيرة والرواية هذه الأخيرة رغم تأخرها ف الظهور إلا أنها اكتشفت الساحة الفنية الأدبية، واختلن المقام الأول في كتابات الكثير من المؤلفين والأدباء، فجاءتا معبرة عن مر مرجعيات الأمم، عين الأزمنة، ورغم تعثر ظهورها عن العرب، وكانت البدايات بسيطة إلا أنها وفي العصر الحديث اتخذت أبعاد كثيرة جعلتها اقرب ما يكون إلى نفس القارئ، ملامسة لعواطفه وأحاسيسه، كما اهتمت بمعالجة قضايا اجتماعية ونفسية ولذلك اعتمدت الرواية تقنيات ومناهج حديثة دعت بنيتها، وساهمت في تطورها داخل المجال الفني، ونتيجة تنوع أدوات التعبير الفني وتجارب الأجيال، وتعدد الحياة بروافدها، ومكوناتها المختلفة ولذل ركزت على فن الرواية يما فيها من عمق وتشويق، جعلت هذه الأخيرة تمحو منحى جيد في صياغة أبطالها وتوظيف تقنيات جديدة والاعتناء الشديد بالصورة واللغة مما استوجب البحث في المضامين الجديد وملامح التحديد فيها من خلا رواية مغامرات لمحمد عن الدين التازي باعتباره كاتب حدائي شكل علامة بارزة ضمن المشهد الروائي المغربي الحديث

اشكالية الدراسة:

تحاول الدراسة ان تجيب على إشكالية ممثلة في السؤال الآتي:

كيف تجلت ملامح التجديد في السرد الروائي من خلال رواية مغارات لعز الدين التازي؟

وتتدرج ضمن هذه الإشكالية جملة من الإشكاليات الفرعية

فرضيات الدراسة :

-للإجابة عن التساؤلات السابقة يمكن وضع بعض الفرضيات:

- 1- هناك ملامح تجديد في اللغة
- 2- هناك ملامح تجديد في الشخصيات
- 3- هناك ملامح تجديد في الزمان والمكان

منهج الدراسة :

لا يمكن لأي بحث ان تكون نتائجه واستنتاجاته صادقة ما لم يعتمد على منهج محدد وواضح، يستطيع ومن خلال شرح وتحليل وتحسين النواحي المختلفة لهذا البحث، والمنهج يختلف من موضوع الى اخر بمعنى ام طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج المتبع والملائم لهذا البحث، وفي هذا البحث اعتمدت على المنهج الوصفي لأنه يتماشى وطبيعة الموضوع السردى المتمثل في ملامح التجديد في السرد الروائي من خلال رواية مغارات عز الدين التازي وربما اتبع منهج اخر اثناء عملية المعالجة لهذا الموضوع، وتتمثل خطوات هذا المنهج في :

- 1/ الشعور بالمشكلة
- 2/ تحديد المشكلة
- 3/ وضع الفروض التي هي حل مؤقت لمشكلة البحث
- 5/ اختيار عينة البحث
- 6/ اختيار ادوات البحث
- 7/ جمع البيانات المطلوبة الوصول الى نتائج -تحليل النتائج وتفسيرها

أهداف الدراسة :

إن لكل بحث أهداف مسطرة لتحقيقها وغايات توحى من ورائه، من أجل تعديل ما هو موجود أو تقديم البديل وتتلخص أهداف هذه الدراسة في :

- 1/ التعرف على البنية السردية لهذه الرواية وعناصر التجديد أين وجدت
- 2/ معرفة خصائص وميزات الرواية المغربية
- 3/ التعرف على كيفية دراسة الرواية باعتبار الرواية في مقدمة الأنواع الأدبية وأكثرها ذيوعا

4/ نقص الدراسات التي تعرضت لهذا الموضوع

5/ اثر الخزانة العلمية

الدراسات السابقة :

إن الطابع الذي يتميز به العلم هو التراكم الذي يسمح باتساع دائرة المعارف وتوارق المعطيات العلمية من طرف الأجيال وانتقالها من زمن لآخر ومن هذا المنطلق فإن الباحث يبدأ من حيث انتهت ما بقوه وذلك بعد اطلاعه على الدراسات والأبحاث العلمية السابقة، والتي تعد تمهيدا للخطوات التي تليها، وفيها يتعلق بموضوع هذا البحث فهناك دراسات سابقة يمكن ذكرها :

الدراسة الأولى :

التخيل العالم في روايات محمد عز الدين التازي، في نفس التجربة الروائية جماعة من النقاد والباحثين، ملتنقى نشر في مجلة آفاق-اتحاد كتاب المغرب- ملف عن القصة القصيرة المغربية-العدد60- سنة 1998- ص 146 الدراسة لـ: عبد الملك الشهبون حول خصوصية الخطاب الافتتاحية في رواية مغارات

تتكلم فيه عن الخطاب التقديمي في النصوص الروائية باعتباره احد اهم القضايا النصية في عملية ولوج القارئ من عالم ما قبل النص الى عالم النص-حيث نستطيع التمييز بين نوعين من انواع الخطاب التقديمي، النوع الأول "التقديم الذاتي" ويحرر الكاتب نفسه تقديمًا لعمله اما النوع الثاني " التقديم الغيري " حيث ينتخب المؤلف كاتبًا آخر ليقدم لعمله الادبي والمتبع للأعمال الروائية للمتمين التازي، لم يمر مرور الكرام على ظاهرة نصية اثيرة في كتاباته الا وهي تعدد الجسور والوسائل التي تمهد السيل لولوج القارئ الى عوالم النص الداخلية الذ تتعدد الفنيات وتتنوع

ثم تحدث عن كيف قسم " جرار جونيها في كتابه الشهير 1987 بين ثلاثة اضاف من المقدمين: الأول "المقدم الحقيقي" وهذا ما نجده في حالة اسناد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية الثاني المتقدم المتخيل وهو نوع من التقديم القليل الورود في الرواية شخصية من صنع خيال الكاتب، الثالثة وهي المقدمة المستوية الى شخصية واقعية على طريق الخطأ

وذلك هو شان روايات التازي التي تقدم شخصية ابن ظربان الشريافي المتخيلة من خلال رواية مغارات باعتبارها نموذجًا ثريا في مضمار تعدد وتنوع الخطابات الافتتاحية وكذلك في ما يمكن ان نلمسه من حساسية جديدة تميز ديباجية هذه العتبات حيث يفتح رواية: " باهدائين: الأولى إلى ابن ضربان الشريافي والثانية إلى فاطمة ذات الاقتراب من لمنجة.

اما الصفحة الموالية فهي عبارة عن اقتباس صغير مستمد من احدى رواياته المعروفة " ابراج المدينة" ثم يورد نصا مطولا بتوقيع ابن ضربان الشريافي ويتابع التازي التنويع في مجال النصوص المحيطة فجاءت على شاكلة خمس مفتحات، اما المستهل الأول هو عبارة عن نص مهمور بهذا التوقيع اما " الثاني" منسوبًا الى مذكرات

لـ: "كاروج" و"الثالثة" عبارة عن نص مقتطف من ورقة لصعلوك تركها في إحدى الحانات، في حين جاء الرابع من توقيع أبي ربيع الشاطبي، أما الخامس فلقد (ثبته الكاتب دون توقيع فإذا كانت الخطابات تتميز بالتوقيع فعند التازي تتميز بالغموض) فكل عتبة مغارة وكل مغارة لغزه وذلك أن رمزية الخطاب الافتتاحي في تنوعه عند التازي تأتي من المضاعفة في الخطاب التقدمي، لعبة الصراع بين الأنا والأنا وليس الأنا والآخر، وماله دلالة عميقة لدى التازي حيث من خلال الذات التي تهذي ويهذي إليها ابن ضربان الشرقي الذي تحدى بالكلام حتى وهو غموض القم، وتحدث عن كيف تحلل هذه الثنائية التي تجعل الكاتب والمقدم يختلفان تسمية، ويتطابقان من زاوية أخرى، ولماذا يصير الكاتب هذه الانقسامية في الذات الواحدة؟ و ثم بين العلاقة بين طرفي الثنائية وهي في الواقع حوارية بالدرجة الأولى وهذه العلاقة ذات مفعول دينامي، فبقدر ما شكل الكتابة حافظاً للذات الأولى، تسخن الثنائية الانسجام انطلاقاً من هذا التصوير تحول الكتابة إلى جواب، والتخييل ثم طرح سؤال حيث تكشف أن الشريافي هو شخصية مجازية والكاتب مجموعة من الأقنعة ثم طرح سؤال فمن يكون الشريافي؟ من يكون التازي؟ أيهما الحقيقة الوهم ؟ أيهما الواقع رايعهما الخيال.

ثم نتوصل الناقدان جوهر القضية، يمكن في واقع الكتابة الروائية بصفة عامة، حيث يتصور التازي على شكل مغامرة جمالية. أما عن أهمية هذه المغامرة فتمكن في جعل الكتابة مرآة لا تعاكس الذات المشتبهة والمعلوم بها، وهي صورة الرغبة الذاتية في تناقضها وهذا التناقض يفتح آفاق إبداعية جديدة

أما النتيجة التي يمكن استشفافها فهي أنه يوجد من الواقعي والاحالي في كل ما سبق من متهور أعرق سوى حضور شخص المؤلف الذي يلعب دور المقدم تارة أي

المتخيل والمؤلف تارة أخرى وهو الشخص وان هذا التقديم نادر الوجود في الروايات العربية مما جعل مقدمة الرواية تكسب فريدة وتميزا ملحوظين

-كما رأى انه لابد من ضرورة التخفيف من حدة التداخل الواقعي مع التخيلي

-وان تقديم رواية مغارات يتميز بـ: بروز ما يسمى "المقدم المتخيل"

-ولوج عالم النص كان بالتدرج بدء من العتبات باعتبارها نصوصا مصغرة وصولا الى

فضاء النص الأرحب

-الكاتب يعمد الى اقامة مسافة قابلة للتزاوج بين ما هو خارج النص وما هو نصي .

الدراسة الثانية:

حادثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الاعرج مذكرة مقدمة لنيل

شهادة الماجستير في الادب الجزائري الحديث: اعداد الطالبة أمال سعودي 2007 -

2008 جامعة المسيلة

في المقدمة:

حيث تحدثت عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية حيث تضع اقدامها على

ابواب الحداثة في المستويين الجمالي والمعرفي هذه الرواية تنزع من خلال بنيته، ولغتها

ج خلف مستويات متفاوتة مستخدمة لكل الاساليب السردية المعاصرة، واللوحات الفنية

المتنوعة

للتعبير عن بيئتها وعصرها، قد لا نبالغ إذا قلنا أن الرواية الجزائرية استطاعت

على الرغم من العقبات العديدة أن تقفز قفزات واسعة فيعمرها القصير، الذي لا يتجاوز

نصف قوته وان تسير بخطى ثابتة نحو النضج، واحتلال مكانة مرموقة بين الأجناس

الأدبية الأخرى فلتن كانت البدايات بسيطة، فان درجة من التعقيد تصاحب المرحلة

الأخيرة، نتيجة تنوع أدوات التعبير الفني، وتجارب الأجيال، فتعقد الحياة بورواق

مكوناتها المختلفة، وكان من نتاج هذا التطور الكمي والكيفي، أن دخلت الرواية الجزائرية مجال الدراسة الأكاديمية، ثم تحدثت عن الجيل الأول المؤسس، عبد الحميد بن هدوقة، قد بذلا جهدا كبيرا لإخراج الرواية الجزائرية إلى آفاق جديدة، أما في الثمانينات والتسعينات، فظل من جيل جديد (وايسني الأعرج، جيلالي خلاص، الحبيب السائح، أمين الزاوي) ثم قالت أن نهاية الثمانينات تعد ايذانا لبدء مرحلة جديدة من زيادة الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، التي بدت تمحو منحى جديد في صياغة أبطالها. وتوظيف نقديات جديدة، والاعتناء الشديد بالصور واللغة الشعرية، ثم طرحت مجموعة من الأسئلة: أين موقع وايسني الأعرج من تطور هذا الجنس الأدبي الذي نما نموا محسوسا، في إفادة تقنيات السرد المختلفة، وكيفية التعامل مع المضامين، والشخصيات والأحداث واللغة والزمن؟ وبعبارة أخرى هل تطور وايسني الأعرج روائيا، وهل استطاع إتقان كتابة الرواية، بكل ما تحمله من أجهزة شديدة التعقيد؟ هل تتسم بالنقدية والمغامرة المفتوحة؟

هذا ما سنحاول اكتشافه في رواية ذاكرة الماء حيث يقطع التجويب معها، وسؤال الحادثة مسافات أبعد وأغوار أعمق، وهذا ما جعلتني اختار عنوان البحث (حادثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لوايسني الأعرج) وبالتالي جاء البحث في مدخل وفصلين وخاتمة، فأما المدخل فجاء للحديث عن التجريب والحادثة في الرواية الجزائرية من وجهة نظر وايسني الأعرج - والكشف عن الأسباب التي جعلتا وايسني الأعرج يتوغل أكثر في مغارة التجريب

وأما الفصل الأول فكان لحادثة السرد حيث جاء تمهيد حول ماهية السرد والمبحث الأول للحديث عن آليات السرد بدءا بمتابعة الغنيات السردية من العنوان الرئيسي، ذاكرة الماء إلى العنوان الفرعي مضى الجنون العاري فالأهداف، بعد هذا يأتي تعدد السرد تناوبه وتحركاته الساردة بيت ثنائيين (التخفي و الظهور)، (الوجود والمشاركة) فالتنوع السردية

حيث يتلاقى السرد في الحوار بالفصاحة والعامية، والكتابة باللغة الفرنسية مما جعل السرد لا يفارق لعبة التماهي، أما المبحث الثالث للدراسة التفاعلات النصية التي تتقاسم المساحة مع السرد، وجاءت مقسمة حسب ماهيتها على متن الرواية من إعلامية وأدبية وثقافية، أما الفصل الثاني: فهو لحدث البناء جاء في ثلاثة مباحث، المبحث الأول كان لدراسة نتيجة الفضاء النصي، ثم يأتي المبحث الثاني حامل لبنية الإيقاع الروائي وما يحتويه من دراية للزمن من حيث المفارقة الزمنية، وتسريع السرد وإبطائه مروراً بدراسة المكان

ثم خضعت المبحث الثالث للنزوع السرامي، حيث تتحول الرواية الى ??? درامي، ثم جاءت الخامة التي احتوت على اهم النتائج التي تم الوصول اليها وكاد المنهج المتبع في البحث هو المنهج البنيوي الذي يركن على تحليل البنية، ثم ذكرت المصدر الرئيسي المعتمد عليه والمراجع

ثم الشكر للأساتذة و المساعدين على هذا البحث

وفي الخاتمة ذرت اهم الخصائص السردية و البنائية نذكر منها:

- 1- ان فعل الاثارة يحقق المظهر الابداعي للنص
- 2- قدرة الراوي على ان يفلت من قبضة السرد الكلاسيكي العاتية، للحصول على شكل في متفرد
- 3- ان الروائي يمارس على نصه جملة من التقنيات السردية التي تتعلق بالمستوى الزمني
- 4- معالجة الروائي معالجة وضع برز خلال زمن معين -أنه يعطي لنفسه امكانية تجاوز الواقع عن طريق الحلم، كل هذا كفل لنص" ذاكرة الماء بعدا مدلولاً وافراء، و يحقق للقارئ لذة البحث والتقنيات وقدرة القارئ على ملاحظة الزمن على الاشياء والاماكن والشخصيات

5- قدرة لغة الروائي على اقتحام الممنوع وكسره من خلال مزج اللغة بالشعرية وبذلك عمل الكاتب الرواية الجزائرية اشكالا جديدة تميزها، من خلال الربط بين الفن الروائي الجديد، لتنتهي الى صياغة اعمال اصلية ذات نسيج خالف.

الاطار المفاهيمي :

ملاح لغة:

"يرى الفراهيدي في كتاب العين: أن لمح البرق ولمح ولمحه ببصره، اللمة ، النظرة، والمحة¹ الملاح جمع لمحة أي ما بدا الملاح أيضا هي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه"²

اللمحة:

اسم من اللحم (مفرد الملاح) يقال رايته لمحة البرق، أي قدر لمحة البرق من الزمان ... الملاح جمع لمحة على غير لفضها: اي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه فلان لمحه من ابيه او ملاح اي مشابه³

ملاح لوجه التشابه التي يمكن تأثيرها في الدراما المؤثرة و المتأثرة

التجديد :

التجديد لغة:

تشير معاجم اللغة إلى ان التجديد من اصل الفعل تجدد الشيء يعني صار جديدا، وجدده اي صيره جديدا، جعل القديم جديدا واعادته الى حالته الأولى و" تجدد الشيء يعني صار جديدا، وجدده وجد الثوب اي اعاده الى اول امره، وكذلك اجده واستجده اي صيره جديد"⁴.

¹ الفراهيدي ابي عبد الرحمن خليل امة: كتاب العين، دار الرشيد للنشر، ج3، 1981، ص 234

² - ابن هادبة على وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، الشركة التونسية للتوزيع، د . ت.

³ المنجد في اللغة والاعلام: دار المشرق ، بيروت، ط3 ، 2000، ص 733

⁴ ابن منظور: لسان العرب ، مادة "جدد" صادر بيروت، دت .

والتجديد هما في اصل معناه اللغوي يبعث في الذهن تصورا وهو ان الشيء المجدد قد كان في اول الامر موجودا او قائما وللناس به عهد -كما وردت الجدة التي مصدرها الجديد وهي بالكسر ضد البلى، والجديد نقيض البالي، فيقال بلى فلان ثم اجد بيتا من شعر اي اعاد بنائه¹ والتجديد معناه: ارجاع الشيء الى حاله التي كان عليها والتجديد بمعنى الاحياء والاعادة والخلق اي خلق ما هو جديد و التجديد مغايرة وابداع

التجديد اصطلاحا:

نجد أن مصطلح التجديد يأخذ جملة من المفاهيم تختلف باختلاف الموضوع الذي يقع فيه التجديد

يقول محمود عباس العقاد حول مفهوم التجديد في الشعر بوجه عام التجديد هو اكتساب التقليد فكل شاعر يعبر عن شعوره، ويقصد في تعبيره فهو مجدد وان تناول اقدم الاشياء² اي ان التجديد هو الصدق في التعبير أيا كان نوع الموضوع الذي يطوقه الشاعر او المبدع على حد سواء

كما يعني التقليد والوقوف في احضان القديم والنسج على منواله أما أدونيس: " فيري أن التجديد هو مسألة كيانية فنا ولغة ويتبع مفهومه ليشمل الازياء والامثال³

¹ الجوهري اسماعيل بن حمادة الجوهري الصحاح: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، سنة 1990، ص 451
² يوسف عز الدين : التجديد في الشعر الحديث ، لواعثه النفسية، وجذوره الفكرية ، دار الطباعة والنشر ، مصر ، القاهرة، ط1، سنة 1985، ص 113
* أدونيس احمد سعيد: كاتب وشاعر سوري من أصحاب قصيدة النثر ومن الذين يدعون الى التجديد والهدم لما هو قديم اي الخلق والإضافة.
³ - المرجع نفسه : ص 114

وبذلك نجد ان التجديد يعني ابداع أسلوب جديد توقف بجانب الاسلوب القديم وهو تقديم رؤية جديدة فهو خلق وازافة او مغامرة، اما بالتعزيز او بالازافة او بالالغاء فهو رؤية المبدع المتجدد للحياة ووعيه الناضج لمشكلات عصره كما يعني التجديد التطلع على لواقع والعالم من اجل تقديم التغيير والتحرر اكثر

فيه تقليد

السرد:

1- لغة:

السرد من الفعل سرد، سردا وسردا: الحديث والقراءة اي اجاد سياقهما، والصوم تابعه، وسرد سردا صومه، والسرد مصدر تتابع¹

أما منجد مختار الصحاح فقد ورد "س.ر.د." درع مسرود ومسرودة بالتشديد فقل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السرد: الثقب والمسرود: المثقوب وفلان يسرد الحديث: اذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم: تابعه، وقولهم في الاشهر الحرم ثلاثة سرد: أي متتابعة وهي ذو القعدة، ذو الحجة، محرم²

والسرد هي النسج عند القراطي، وهو نسج حلق الدروع

والسرد في اللغة ايضا: مقدمة الشيء إلى شيء يأتي به متسقا بعض في اثر بعض متتابعاً وسرد الحديث اذا تابعه، وكان جيد السبك له³

وهكذا نجد ان السرد في معناه اللغوي انما يعني اجادة السياق والسرد من اجل الابلاغ والاتصال

وان كلمة السرد تدل على توالي اشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض من ذلك السرد

¹- لويس معلوف: المنجد في اللغة والاعلام: منشورات دار المشرق، بيروت لبنان، ط31، سنة 1991، ص 330
²- الرازي محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1407هـ - 1987م، ص 194-195
³- ابن منظور ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب مادة، دار الجيل بيروت، لبنان، ج3، 1408هـ - 1988م، ص 130

2- السرد اصطلاحاً:

السرد يعني وبشكل عام قص أحداث وأخبار، سواء تعلق الأمر بالأحداث التي وقعت فعلاً، أو بتلك الأحداث التي ابتكرها الخيال، ويقابل مصطلح السرد العربي "nonotion" بالفرنسية

وهي العملية التي يقوم بها الحاكي أو الراوي أو السادر وينتج عنها النص القصصي المشتتم على اللفظ الحكاية أي الملفوظ القصصي¹

وهو مصطلح نقدي حديث يعني "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية" فهو الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقوم بها الحدث إلى المتقلة حسب عبد الملك مرتاض "وهو اديب جزائري"²

فالسرد إعادة متجددة للحياة، تجمع فيه أسس الحياة من شخصيات وأحداث ما يؤطرهما معا من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد وسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وايدولوجي وفكري يتسع ليشمل خطابات متعددة ومختلفة³

وبذلك نصل ان السرج هو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي وهو الكيفية والطريقة التي تحكى بها القصة، بحيث يتكفل السارد بانتقاء واختيار الوسائل التي يقدم بها مادته للقارئ، "المادة المحكية" فهو يتطلب عقد اجتماع بين المبدع والقارئ والتفاهم بينهما والابطال العقد أي السرد

¹ سمير مرزوقي، وجميل شاكرو: مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، سنة 1985، ص 77-78.
² عبد الملك مرتاض: الف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1993، ص 84
³ سعدية يقطن: الكلام والخبرة، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، سنة 1997، ص 19

ثالثاً: الرواية:

1- لغة:

تعددت مفاهيم الرواية من الناحية اللغوية، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور أنها: مشتقة من الفعل " روى " قال ابن السكيب " يقال رويتا القوم ارويهم اذا استقيت لهم، ويقال: من اين ريتكم؟ أي من اين ترون الماء؟¹

ويقال: روى فلان فلانا شعرا، اذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه وقال الجوهري: " رويت الحديث والشعر رواية، فانا راو في الماء والشعر ورويته الشعر ترويه أي: حملته على روايته "

كما جاء ايضا في كتاب الصحاح للجوهري " ان الرواية، التفكير في الامر نقول انشد القصيدة يا هذا ولا تقل اروها إلا ان تامره بروايتها، أي باستظهارها² ورغم هذا التنوع في المدلولات إلا ان الدال واحد، فجميعها يفيد النقل والجريان والارتواء، والرواية تعني التفكير في الامر كما تعني ايضا: نقل الماء او نقل النص كما تطلق على الناقل نفسه

2- الرواية اصطلاحاً:

الرواية جنس ادبي بالمقارنة مع الاجناس الاخرى، أنها جنس مفتوح ومرتب يمزح في بنيته الداخلية بين اجناس مختلفة (الشعر والنثر، الرحلة، المذكرات، الرسالة...) وبين لغات متعددة (الفصحى العامية، اللغة الراقية، اللغة المستبدلة، لغات الطبقات الاجتماعية المختلفة، لغات المهن، اللهجات...) بحيث يمثل التعدد اللغوي الخاصية الجوهرية للخطاب

¹ ابن منظور : لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1، ص 281-282
² مريدن عزيزة: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة 1971، ص 14.

الروائي لان الرواية في نظر باحثين هي التنوع الاجتماعي للغات والاصوات الفردية تنوعا منظما ادبيا بحسب باتين وان ما يميز الرواية نثرية العلاقات الاجتماعية¹

رابعاً : الزمان

1/لغة:

الزمن مأخوذ من فعل (زمن) ذي الحروف الثلاثة وهي " الزاي " التي ترمز إلى الحركة، " الميم " إلى التملك والحضور، " النون " إلى التماضي

اسم لقليل الوقت وكثيرة الزمن افة الحيوانات ،"الزمان " ، " الأزمنة " ليعز به الدهر والمدة، ثم الزمنة البرهة من الزمن، والزمان ما دل على الحركة، التبدل والاستمرار، الزمان زمان الرهب الفاكهة، الحر، البرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة اشهر، والزمن يقع على الافضل من فصول السنة، ولعلى مدة ولاية الرجل، وما اشبهه، وازمن الشيء لمال عليه الزمان، وازمن بالمكان اقام به زماناً²

2/الزمان اصطلاحاً:

الزمن هو الزمن الذي اتعب الفلاسفة والمفكرين لان مفهومه في الرواية اكثر تعقيدا لان البعد النفسي والطبيعي للزمن يتدخلان مع البعد الشعري فتزداد وبذلك متاهة الزمن في الرواية عن الواقع

الزمن هو الابداع الحقيقي للرواية وعمودها الفقري الذي يشد اجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها

فالأدب مثل المسقي هو فن زمني لان الزمان هو الوسيط بين الرواية و الحياة

¹ محمد بوعزة: النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاخلاق، الرباط ، ط1، 1431هـ،

2010م، ص 17

² لسان العرب : ابن منظور ، مادو "زمن" ج4، طبعة مصورة عن طبعة البولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة

والرواية هي: فن شكل الزمن بامتياز، لأنها لا تستطيع ان تلفظه وتخضعه في تحليلاته المختلفة الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوجغرافية والنفسية¹

خامسا: المكان

1/ لغة:

هو الموضوع والجمع امكنة، وأماكن، توهموا الهيم اصلا متى قالوا: نمكن في المكان، وهذا كما قالوا في تكبير المسيل امسلة، وقيل الميم في المكان اصل كأنه من التمكن دون الكون، وهذا ما يقويه ما نكرناه من تكسير (أفعلة)، وقد حكي ؟؟؟؟ في جمعة (أمكن) وهذا زائد فيه الدلالة على ان وزن الكلمة (فعال) دون (مفعول) إلا ان يكون مؤنثا كأثنان واثن²

2/ المكان اصطلاحا:

عرف المكان انه السطح الباطن للجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي.³

كما يعرف "ايفاسينا" المكان على انه السطح المساوي لسطح المتمكن، هو ما يكون الشيء مستقرا عليه، او معتمدا عليه، او مستندا اليه ونجد من خلال تعريف ابن سنا والتعريف السابق ان الحد المشترك في هذين التعريفين هو السطح وكذلك الجسم والعلاقة بينهما ولذلك أكان المكان حاويا للشيء ام محيطا بالجسم ام ان الجسم مستقر عليه وبالتالي يكون المكان هو العمود الفقري الذي يكفل النجاح لذلك العمل الفني

¹ - هانز مير هوف، قرا سعد مرزوق: الزمن في الادب ومراجعة العوضي الوكيل مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة، نيويورك، 1972، ص 09

² - ابن منظور: لسان العرب، مادة كون، دار صدر بيروت ، مجلد 02، 1988، بدون صفحة

³ - بدر نايف الرشدي: صورة المكان الفنية في شعر احمد اليقاق: مذكرة لنيل شهادة الماجستير اشراف الدكتور عبد الرؤوف زهدي، 2011-2012م.

سادسا: الشخصية

1/ الشخصية لغة :

يشير المعجم إلى دلالة لفظة الشخصية، من خلال مادة شخص (ش.خ.ص) التي تعني سواه الانسان وغير، تراه، من بعيد وكل شيء رأيته، جسمانه فقد رأيت شخصه والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعة اشخاص، شخوص، شخاص، وشخص تعني ارتفع، والشخوص ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد، وشخص ببصره أي رفعه، فلم يطرف عند الموت¹ لقوله تعالى : " واقترب الوعد الحق فاذا هي شاحصة ابصار الذين كفروا"

2/ الشخصية اصطلاحا :

يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد بحيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد الضارب

- النظرية السيكلوجية تتخذ الشخصية جوهرًا سيكلوجيا وتصير فردا شخصا
- المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يحمي على واقع طبقي ويعكس وعيا ايدلوجيا
- التحليل البنيوي يعتبر الشخصية علامة يتشكل مدلولها من حدة الافعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه

وبذلك تكون الشخصية وحدة نتائج متداخلة وهنا تظهر أهمية الشخصية في السرد الروائي وغيره من الأشكال الادبية²

¹ - سورة الأنبياء: أية رقم "96"

² - محمد بوعزة: تحليل النص السردى وتقنيات ومفاهيم، (مرجع سابق، ص 39).

سابعاً :

1/الخطاب لغة :

جاء في لسان العرب : (الخطاب والمخاطبة) مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان وفصل الخطاب: ان يفصل بين الحق والباطل ويميز بين الحكم وضده¹

الخطاب كما ورد في الكليات هو: لكلام الذي يقصد به الافهام، افهام من هو اهل للفهم، والكلام الذي لا يقصد به افهام المستمع فانه لا يسمى خطاباً² وبذلك نجد ان الجذور الغوية للغة أي الخطاب يدور معناه حول الكلام بقصد الابانة والتوضيح

2/الخطاب اصطلاحاً:

عرف معجم المصطلحات الادبية المعاصرة: الخطاب بانه مجموع التعابير الخاصة التي تتحد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الايديولوجي واوت الدكتور طه عبد الرحمان تعريفا اصطلاحيا للخطاب فقال: " ان المنطوق به، أي الخطاب، يصطلح ان يكون كلاما هو الذي ينهض بتمام المقترضات التواصلية الواجبة في حق ما يسمى خضاباً، اذ حد الخطاب انه كل منطوق موجه للغير بغرض افهامه مقصودا مخصوصا"³

في حين " بنقست" يعرف الخطاب على انه كل لفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الاول هدف التأثير في الثاني بطريقة ما يقول هارتمان وستورك ان الخطاب فقه محكوم بوحدة كلية واضحة تصدر من متحدث فرد يباغ رسالة ما⁴

فالخطاب هو عقد يشترط متكلم ومستمع وبينهما نشاطا متبادل

¹ ابن منظور: لسان العرب ، طبعة دار الجيل ودار لسان العرب بيروت ، 1988، مجلد 02، ص 856
² ابو البقاء الكفوي: الكليات، مطبعة مؤسسة رسالة، عناية، عدنان درويش ومحمد المصري ، بيروت ، بدون ط، 1992م، ص 419

³ طه عبد الرحمان : اللسان والميزان، طبعة المرش الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بدون ط، 1998، ص 215

⁴ عبد الله ابراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م، ط1، ص 108

ثامنا: النص

1/ لغة:

النص رفعك الشيء ونص الحديث ينمه نصا، رفعه وكل ما اظهر فقد نص، وقال عمر بن دينار ما رأيت رجلا، انص للحديث من الزهري أي رفع له، واسند وقال عبيد: النص التحريك والسير الشديد، والحدث واصل النص أقصى الشيء وغايته ثم سمه به ضرب من السير لسريع، النص التوقيف، انص التعيين على شيء ما ونص الرجل نصا اذا سأله عن شيء حتى يستقصى ما عنده، ونص كل شيء منتها، قال الازهري " النص اصله منتهى الاشياء، ومبلغ اقصاها، وفي حديث هرقل: ينصهم أي يستخرج رأيهم ويظهره، ومنه قول الفقهاء نص القران ونص السنة أي: ما دل ظاهر لفظهما عليه من الاحكام¹

2/النص اصطلاحا:

ما لا يحتمل الا معنى واحدا، وقيل مالا يحتمل التأويل وقيل هو ما زاد وضوحا على الظاهر بمعنى في المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل معنى²
-النص كلام الا انه يصدر عن ذاتيته النصية، التي عملت على انجازه وادائه³

تاسعا اللغة :

1/اللغة لغة:

من لغا يلغوا لغوا، أي قال باطلا يقال لغوت باليمين و اللغا الصوت، واللغة اصلها لغى او لغو والهاء عوض، وجمعها لغى مثل بردة وبرى، ولغات ايضا⁴

¹ ابن منظور: لمسات العرب، دار الفكر بيروت، ج7، 1980، ص 97-98

² الجرجاني أبو الحسن: التعريفات، ص 237

³ عبد القادر رششار: تحليل الخطاب الادبي وقضايا النص، منشورات لغات الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 15

⁴ للجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، مادة لغا، تحقيق احمد عبد الغفور عطار ، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990م.

وفي لسان العرب اللغو واللغا: السقط وما لا يعبد به من الكلام فغيره ولا يحصل من على فائدة ولا نفع¹

أما تصريفها ومعرفة حروفها فإنها فعله من لغوت، أي تكملت واصلها لغوة ككرة، وقلة وثبة وكلها لاماتها واوات²

2/ اللغة اصطلاحاً:

خاصية يكتسبها الفرد أو الجماعة اللغوية، وتكون انعكاساً للسان معين، فإذا تم تحقيقها بواسطة الفرد سميت كلاماً، وإذا تم تحقيقها بواسطة جماعة لغوية سميت معينة على حد قول "تمام حسن" فاللغة وبذلك نتاج وعي الجماعة اللغوية بلسانها، وإن اللغة هي التجلي الفعلي الحقيقي للمملكة اللسانية الخام³

ويعرفها ابن جني بقوله: أما حدّها "فإنها أصوات" يعبر بها كل قوم على أفواههم،⁴

فهو يوضح الطبيعة الصوتية للغة

أما سرد سوسير في عرق اللغة أنها نظام من العلامات المعبرة عن أفكار حيث اعتبر اللغة جزءاً من الانظمة التي يستخدمها الكائن البشري للتعبير عن الفكر والتواصل، ومن بين هذه الانظمة: نظام الكتابة، العادات، الطقوس، أشكال التعبير المهدبة، وكل ما يدخل في التعبير عن الذات.⁵

¹ ابن منظور: لسان العرب مادة لغا، دار صادر بيروت، لبنان، ط2، 1993م، بدون صفحة

² ابن جني: الخصائص، دراسة وتحقيق حسن هنداي، دار القلم، دمشق، ط2، ج1، 1413هـ، 1993م، ص 33

³ تمام حسن: مناهج البحث في اللغة، دار الثقافة، الدار البيضاء، دط، 1400هـ، 1979م، ص 39-40

⁴ ابن جني أبو الفتح عثمان: سر صناعة الاعراب، ت 392هـ، دراسة وتحقيق، حسن هنداي، دار القلم، دمشق، ط2، 1413هـ، 1993م

⁵ عبد العزيز علي: اللسانيات العامة واللسانيات العربية، منشورات دراسات سيمائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 16

1- التبئير لغة :

جاء في لسان لعرب تابرت، ابار، بأر، حفرت بؤرة يطبخ فيها والبؤرة، موقد النار، ومنه البئر مكان تتجمع فيه المياه، وكلها معاني تدل على الجمع والحصر¹

2- التبئير اصطلاحاً: Focalization

هو تقليص الرؤية عند الراوي، وحصر معلوماته وسمي هذا الحصر بالتبئير لان السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد اطار الرؤية وتحصره ولتبئير سمة اساسية من سمات المتطور السردى

واستخدم مصطلح التبئير في اللسانيات التداولية قبل ان ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي، وهو ترجمة عربية افترضها اول مرة " احمد المتوكل" ثم شاعت بين النقاد العرب فيم ابعده

والتبئير او بؤرة السرد هو مصطلح اقترحه كل من الناقدين كلينث بروكسيه وروبيرت وارين بدلا من مصطلحي " رؤية" و" وجهة" " نظر" ومنها استمد المفهوم الاجرائي لتحليل البنية السردية²

البنية السردية :

1- ابنية (البناء):

ان كلمة البنية في اصلها تحمل معنى المجموع او الكل من عناصر متماسكة يتوقف كل منها ما عداه ويتعدد من خلال علاقته بما عداه فهي نظام او نسق بين المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء فالبنية لست هي صورة الشيء او هيكله، او التصميم الذي يربط اجزائه فحسب وانما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته³

¹ ابن منظور: لسان العرب: تحقيق خالد رشيد القاضي، دار الابحاث ، ط1، الجزائر ، 2008، ص 285

² ابن ذريل عدنان: النص والاسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، بدون ط، 2000، ص 91

³ مرشد احمد: في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 35-36

وان مفهوم البناء في الادب يدور حول اخراج الاشياء والاحداث والاشخاص من دوامه الحياة وقانونها ثم وصفه في بنية وقانون اخر هو قانون " الفن " ¹

2- البنية السردية:

لقد اختلفت مفاهيمها وتعددت بتعدد الدراسات، فلقد عرفها " فوستر " مرادفة للحبة وعند " رولان بارت " تعني التعاقب والمنطق والتعاقب والمنطق او التتابع والسببية او الزمان والمنطق في النص السردى وعرفها " ادوين موير " : الخروج عن التسجيلية إلى تغليب احد العناصر الزمانية او المكانية على الاخر

-وعند الشكلايين تعني : "التغريب وبالتالي لا تكون هناك بنية سردية واحد بل بين سردية تتعدد بتعدد الانواع السردية: وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها²

¹ عبد الرحيم الكريدي: البنية السردية للقصة القصية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2005، ص16
² المرجع نفسه: ص18

الرواية التاريخية:

لم يكن الاتجاه التاريخي في الرواية الفترة التي تتعرض لها في الدراسة "وإنما سبقتها بأعوام كثيرة منذ بدأ جورج زيدان 1861-1914م في إصدار رواياته التاريخية في مطلع هذا القرن بحيث يمكن اعتبار ما صدر من روايات تاريخية بعد ذلك امتداد لهذا الذي بدأه زيدان، فإن كان ثمة تفارق في القيمة الفنية التي يمكن أن يراها النقاد في الرواية التاريخية عند جورج زيدان رواية هذه الفترة التي نتحدث عنها، الممتدة من الحرب العالمية الثانية إلى هزيمة سنة 1967م، وهي حقبة نضع فيها فن الرواية في مصر المعالم العربية.

اختلاف الدوافع التي دفعت كل منهم إلى كتابها فجورج زيدان لم يكن مدفوعاً بدافع قومي وطني في الالتفات إلى تاريخ عربي إسلامي واختيار موضوعاته الروائية منه ولذا تجنب صفحاته المشرقة وأمجاده العظيمة ولجأ إلى تصوير مواقف الصراع السياسي على الحكم، أو موقف تناقض يخلو من جفاف السرد بحقائق التاريخ يتمتع القارئ بما يثبته في ثنايا رواياته من أحداق ثاوية تصور الحب والغرام".¹

وتعتبر أول رواية تاريخية "لجورجي زيدان هي المملوك الشارد" وهي تصور نشاط " أمير بشير" في سوريا يكون موضوعاً على حدث تاريخي يتمثل في انتفاض احد المماليك من بحة ديرها محمد علي سنة 1811م".²

ثم برز عدد من الكتاب الذين استخدموا التاريخ القومي إطاراً أو موضوع لفهم الروائي من هؤلاء " كامل عادل " " نجيب محفوظ " " عبد الحميد " " جودة السحار " " علي الجازم " ³

¹ - شفيق السيد: اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط3، 1966، ص25.

² - كنانتي كراتشوفيسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ودراسات أخرى، ترجمة عبد الرحيم العطوي، دار الكلام للنشر والتوزيع، ص36.

³ - شفيق السيد: اتجاهات الرواية العربية، (مرجع سابق، ص25).

وقد صدرت "الغالبية العظمى من روايات هؤلاء الكتاب في فترة الأربعينات بالذات فيغلب على اقلب أن الظروف السياسية والاجتماعية التي كان الوطن يمر بها في تلك الفترة كانت احد أهم العوامل وراء انصرافهم إلى التاريخ الأجنبي والحكم الملكي الذي يشغله ومن ثما اندفع بعض الكتاب إلى إحياء بعض أمجاد التاريخية وتخليدها في شكل رواية إحساسا منهم بشخصية الوطن القومية، وكفاحة البطولة غير فترات التاريخ، على انه لا يبعد أن يكون اتجاه بعضهم الآخر، نحو كتابه هذا اللون محض إيداع أدبي يستغلون من ناحية أخرى على انه ضرب من السلبية فرفتها ظروف المجتمع بحيث دعت هؤلاء الكتاب إلى اختيار نماذج تاريخية بعيدة على قضايا الحاضر ولعل وجود المادة التاريخية هو الذي شجع هؤلاء الروائيين على ارتياد هذا الطريق نظرا لسهولة التشكيل الفني لهذه المادة سواء في الشكل أو المضمون وأي كان الرافع الذي وجب الوائي صوب التاريخ ودفعهم إلى تلمس موضوعاتهم في كتابه هذا اللون من الروايات وفي نوع المرحلة التاريخية: فعادل كامل" لا يتعدد له هذا لمجال إلا بوايته "ملك شعاع" بل انه توقف تماما عن الإنتاج الروائي بل انه توقف تماما على الإنتاج الروائي مقدم اخرج قبلها رواية "عليم الأكبر: لكنها تدخل محفوظة اكتفى بإصدار روائيين اثنين " رادو يس " و " كفاح طيبة" لينتقل بعدها إلى مجالات أغنى واعم".¹

وربما لا نخطئ التقيس إذا قلنا أن هؤلاء الروائيين الفكري والنفسي وتباين نظرتهم إلى الظروف والأحداق المحيطة، والأسلوب مواجهتها كان عامل مهم في قياس الموضوعات التاريخية لدى كل منهم

تجدر الإشارة أن الرواية التاريخية "لا تعني بتقديم التاريخ للقارئ وإنما تمكن قيمتها في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده في إطار ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعنا الراهنة ونخلص مما تقدم أن منابع الإلهام في

¹ - شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، (مرجع سابق، ص25).

الرواية التاريخية تنوعت من التاريخ القديم إلى التاريخ الحديث ومن تاريخ العرب إلى عصر المماليك وان كل هؤلاء الروائيين استمالتهم حقبة بعينها أو شخصية بذلتها من الماضي.

دوافع فكرية ونفسية تختلف من واحد إلى آخر لكن انصراف معظمهم أي التاريخ خلل الأربعينات بالذات وهي فترة الصراع العنيف بين القوى الوطنية والاستعمار البريطاني، يمكن تفسيره أحيانا بالرغبة في إحياء صفحة الاسجاد في الماضي العريق لتسيير الهمم وتشحن الغرائم وتبعث الأمل ويمكن تفسيره ويضاف إلى ذلك وجود المادة التاريخية التي وفرت على الكتاب كثيرا من الجهد ومشقة الإبداع".¹

وما يمكن قوله أن الأحداث التاريخية هي البداية أو كانت بمثابة منطلق لهؤلاء الروائيين وهذا ما تؤكد الروايات الجديدة التي اختلف فيها الإبداع والخلق من روائي إلى آخر

- الرواية الاجتماعية:

أصبحت الرواية أعمق مدلولاً وانفع وظيفة اجتماعية أو سياسي أو ثقافية "إذ عادت وسيلة من وسائل التربية والتنسيق والترفيه، وتهذيب الطباع وترقيق العواطف ونقلها وسيولتها الثقافية المتميزة في قالب بالعمق والأصالة الفكرية بالإضافة للطابع الموسعي الذي يسمع كثيرا من الإبداعات الروائية الكبيرة كما هو الشأن لدى "ميخائيل سرفانتيس" و"جون" " جاك روسو" و"بلزاك" وسواهم من كبار الروائيين الأوائل إذ لم يقتصر الأمر لديهم على عكس الواقع الاجتماعي المعقد إنما جاوزه إلى تنقيف القارئ في مجال حقول المعرفة الإنسانية".²

¹ - شفيق السيد: اتجاهات الرواية العربية، (مرجع سابق، ص27)

² - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني، الثقافة و الفنون، الكويت ، 1923 ، 1990، ص 35

فالرواية الاجتماعية تتميز بارتباطها بالواقع الاجتماعي بشكل أعمق وأوسع إذ تصور مشكلات هذا الواقع وهمومه على مستوى طبقة اجتماعية كاملة فهموم شخصياتها مرتبطة بهموم الواقع التي يحتويها وما يعاقب من أزمات خاصة ذاتية يرجع جزء منها إلى طبيعة الظروف الاجتماعية والأوضاع السياسية القائمة.¹

هنا نلاحظ أن الشخصية في الرواية الاجتماعية شخصية تصور معيشة وتتقل صورة على همومه وما يعانيه

ومن ثم يمكن أن تكون الرواية الاجتماعية مصدر إلى حد ما من مصادر التاريخ للحقبة الزمنية التي تقع فيها أحداث الرواية مع الأخذ في الحسبان ما تقتضيه طبيعة الفن الأدبي من أصوله يحقق بها ذاته وينأى بها عن مجرد التسجيل للواقع فقد كان نتاج الفترة التي تتناولها بالدراسة من الرواية بالمعنى الذي أسلفته نتاجا وفير إسهام فيه عدد من كبار الرواية المصرية المعاصرين أبرزهم "عبد الرحمان الشرقاوي، يوسف إدريس" وغيرهم² وكانت الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي سادت المجتمع المصري منذ اندلاع الحرب العالمية الثانية إلى ما بعد قيام الثورة المصرية سنة 1952م مادة خصبة أمام هؤلاء الكتاب فما عدا منها أعمالا روائية تعد علامات بارزة في فن الرواية العربية في العصر الحديث، وقضاياها مادة لأعلامهم الروائية، فقد تباينوا في نوع القضايا التي استحوذت على اهتمام كل منهم كما يباينوا في عطائهم للفن الروائي

الرواية الوطنية:

يعد هذا النوع من أشهر الأنواع في الأدب العربي المعاصر وأكثر انتشارا "وربما فرضته الأوضاع التاريخية، التي أفضت بشراسة إلى وقوع معظم دول الأقطار العربية تحت القبضة الاستعمارية الشيطانية، ولما أفاقت هذه الشعوب من سيادتها، ولاسيما التي

¹ - شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، (مرجع سابق ص 97)

² - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني، الثقافة و الفنون، الكويت، 1923، 1990، ص 35

أجيببت بضرورة الاحتلال الاروبي مثل: الجزائر، المغرب، تونس، سوريا فأعلنت الحرب على الاستعمار الايطالي¹، وأفضى ذلك إلى بث الوعي الخيالي في قرائح الكتاب العرب الذين راحوا يكتبون أعمال روائية تخلد نضال الشعب الذي كابد أهوال الاستعمار وان لشخصيات نبيلة تتمتع بصفات خبرة كالنزعة النضالية ونشدان الحرية ونبذ الظلم والعدوان، ورفض الباطل و...

وفي هذا النوع من الرواية يعالج رفض الشعوب للظلم الذي صبته عليها ارويا وفرضته عليها بقوة السلاح وبجمر النار²

ولقد ازدهر هذا النوع من الرواية في كثير من الأقطار العربية في السنوات الثلاثين الأخيرة وأن بروز الرواية الحربية أو الوطنية البطولية المناضلة "كان نتيجة وضعها فهي تمثل صميم الأدب السياسي، الذي ليس إلا ثمرة من ثمرات العمل العسكري وكما يجوز أن تكون الرواية الوطنية ذات إبعاد نبيلة وغايات شريفة تسعى إلى تحرير الشعب من الاحتلال الأجنبي يمكن أن تكف ذات إبعاد عنصرية واستعمارية شأن ما تلفه في بعض النماذج في الروايات الحربية العربية الممجة للفتوح الاستعمارية والمزكية للقهو والمباركة للاضطهاد والسطو والعدوان

وتكون الشخصيات المحورية في الرواية الحربية أو الوطنية أساسا عسكري فتتمثل إما تحت الشكل الرسمي كشخصيات الجنود والضباط بما ينشأ من حمل السلاح فوضى المعارك وتدبير الحروب، ولما تحت أشكال أخرى كأن تكون الشخصية فدائية، مكلفة بمهمة حرميه مزية ذات خطر عظيم وتسعى الشخصيات في مثل هذا النوع بكل ما تملك من اجل انتصار الوطن ومجده وإعلاء كلمة شعبه".³

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق، ص 45).

² - المرجع نفسه، ص 45.

³ - المرجع نفسه، ص 46.

وهنا نجد إمارات التجديد في الموضوعات لاسيما أمام ال.... الرهيبة التي مرت بها الإنسانية

- الرواية الأسطورية:

يقصد "بالرواية الأسطورية هنا الرواية التي يعتمد الكتاب في بنائها على إحدى الأساطير التي تناقلها الأجيال على مدى سنوات طويلة ما أصبحت وبذلك جزء من التراث الفكري للشعب أو الأمة بأسرها والأسطورة في معناها ليست أكثر من قصة خيالية بعيدة وكل

على منطق العلاقات الواقعية بين الأشياء وشخصها لا ينتمون إلى عالم الأسوياء من الناس، وإنما هو شوات خارجون على طبيعة البشر وهذا ما يفصل بينهما وبين الرواية التاريخية التي تتبنى على أحداث واقعية روتها كتبي التاريخ كما سبق أن ذكرنا لكنها تتفق معها في المعيار الفني الذي تقم كل منها وهو مدى قدرة الكاتب على النفاذ من خلال هذا الإطار والإطال على قضايا حاضرة، واتخاذ موقف منها داخل سياق الأحداث وليس بصورة خطابية أو مباشرة وقد أفادت الرواية التي أطلق عليها هذا الاسم من الطبيعة الخاصة للأسطورة فابتعدت في عمومها على الواقع وكان رباط الأحداث فيها متوصلا بشخصية البطل أكثر من أي شخص آخر، ويتمثل هذا اللون من الروايات في الفترة التي نتناولها بالدراسة في روايته "أحلام شهرزاد"، "لطف حسين"، "إلام جحا" لمحمد فريد أبو.....¹

- الرواية التعبيرية :

يعد اتجاه الرواية التعبيرية أحدث الاتجاهات -سيما في الرواية المصرية- وآخرها ميلادا، فقد ظهر على يد عملاق الرواية العربية "نجيب محفوظ" في أواخر العق السادس من هذا القرن، بعد أن اكتملت معالم الرواية الاجتماعية الواقعية على يديه،

¹ - شفيق السيد: اتجاهات الرواية العربية، (مرجع سابق، ص 55-56)

وبلغت قمته في رائعته العظيمة " الثلاثية " ولقد كانت رياح التغيير التي هبت على المجتمع، بقيام الثورة وسقطت بها " قلاع الماضي " عاملا أساسيا في توقف نشاطه الأدبي بعد ذلك مدة خمس سنوات، إذ أحس أن فنه الروائي الذي قدمه حتى الثلاثية واستوعب فيه هموم مثر السياسية والاجتماعية في عهد ما قبل الثورة قد استنفد أغواصه، وان ثمة عددا من الأفكار والقضايا كان يدور فيه ذهنه من قبل لكنه كان في مكان الحاشية ثم بدأ يتزحرج رويدا نحو بؤرة الاهتمام واستتبّع هذا التغيير الجوهرى في المضمون الروائي تغييرا آخر في شكله الفني إذن أن الشكل والمضمون عنصران متلاحمان يكمل أحدهما الآخر، ويلزمه وقد تمخض التغيير في المضمون عن تحول الرواية إلى فكرة أو قضية يوحي بها الواقع بصورة مباشرة ويسرف في إيراد التفاصيل والجزئيات ويهتم بتطور الشخصية وتنظيمها وفقا لمنطق الواقع والعلاقات الطبيعية بين الأشياء وأصبح يصطنع بصيغة المنهية التعبيري، والتعبيرية أسلوب فني ظهر في فن الرسم والموسيقى، في ألمانيا في الربع الأول من هذا القرن وما لبث حتى انتقل الأدب المسرحي، حيث اشتهر به الكاتب" السويدي " " سترنذبرج " ثم تأثرت به سائر الفنون الأدبية الأخرى وان احضى ما يتميز به هذا الأسلوب انه ثورة جذرية على الواقعية حيث يقوم المؤلف فيه بالتعبير على التجربة باطنية يتمثل العالم كما يبدو ولغفلة أو غفل إحدى شخصياته التي تكون عاطفية أو مضطربة أو شادة " فالكاتب هنا لا يلتزم بالعلاقات الطبيعية التي يقرها الواقع " ¹....)

ولا يعني كثيرا بالمجالين الزمني والمكاني للأحداث الروائية على نحو ما يعني بها الكاتب الواقعي (...) ولقد لمح نجيب محفوظ نفسه إلى سمات هذا الاتجاه في فنه بقوله: "... أما حين بدأت الأفكار والأحاسيس لما يشغله على البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث المطلوبة في ذاتها على بلوزة الأفكار الرئيسية ... " والفارق الأساسي بين هذه الرواية والرواية الذهنية وما درسناه من قبل باسم الرواية الأسطورية، أن المؤلف هنا لا

¹ شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، (مرجع سابق، ص 226)

يخلف الفكرة من أساسها كما في الرواية الذهنية ولا يتلفظها من التراث ثم يعيد تشكيلها كما في الرواية الأسطورية فهو مفصلي إلى خلق عالم خاص ما يتواءم مع فكرة وإتمام هو يستمد كفيلة بتحقيق غايته وبعض هذه الوسائل قد ينوب عن الواقع المألوف، لكن المؤلف يقلل دائما موصولا بهذا الواقع غير غائب عنه مهما دقت أداة الوصل بينهما وهذا ما يظهر من تباين يرفق الشخصيات، والثقافة والايولوجيا واللغات والأهواء

- الرواية الوجدانية التحليلية :

قد يبدو "العنوان الذي اخترته لهذا النوع من الروايات متعارضة الأول وهلة مع ما يقتضيه مصطلح "الرواية" نفسه من مشاكل للوقائع واستمدادا منه، في الحدث والشخصية وغيرها من عناصر الفن الروائية، إلا أن تأمل تلك الأعمال الروائية، وقراءتها قراءة متعمقة يكشف عن تحسن تحقيق هذا المعنى فيها، والموسع لوصفتها بهذا الوصف وما نراه من تركيز الكاتب على شخصية البطل، أو الشخصية المحورية بعامة، ما يحتمل فيها من نوازع وانفعالات في مواقف الأزمة والصراع فيعتمد إلى تتبعها وتحليلها وإظهار ما سكن في أعماقها وان الحدث الروائي هنا يدور في الأعم الأغلب حول أزمة فردية نابعة من سلوك الشخصية وظروفها المحيطة بها وربما يكون لبعض التقاليد الاجتماعية المتوازنة في نشوء هذه الأزمة

لكن تبقى المشكلة إلى حد بعيد في نطاق الذات الفردية ولا يتحمل البسنيان الاجتماعي والنظام السياسي للمجتمع، إي قدرا من المسؤولية في ذلك ولهذا قلما نجد اهتماما من الكتاب يمثل هذه الروايات بالأحداث السياسية العامة أو الوضع الاجتماعي في الفترة الزمنية التي جرت فيها أحداث الرواية أو ربما لا يشير الكاتب إلى هذه الحقبة الزمنية أصلا لأنها لا تمنح مضمون عمله بعدا جديدا ولعل من أغنى الفن الروائي بنماذج متميزة ومتنوعة في تصوير هموم الذات الفردية وأزماتها " محمد عبد الحليم عبد الله" فقد

عني في رواياته باولوج إلى عالم الذات الإنسانية ورسم أدق ولجاتها وكشف عن كثير من أغوارها العميقة (...). واستمر بعزف النغم العاطفي المتوهج على قيثارة قرابة عشرين عاما، محاولا في كل مرة أن يضيف لمسة أو يبتكر بتقديم الخلفية الاجتماعية والسياسية الروائية الوجدانية التحليلية من أنها لا تعني بتقديم الخلفية الاجتماعية والسياسية للمجتمع الذي تدور فيه أحداث الرواية لأنها تتناول الفرد في إطار ذاته وأزماته الخاصة هذا النوع من الروايات يركز على تصوير هموم الذات الفردية¹ الشخصية الروائية التي كان التركيز عنها قويا فأصبح " فولكنر " شخصين مختلفين في رواية واحدة، باسم واحد، ويقتضي "كافكا"² - (وهو كاتب تشيكي طالعنا بأعمال روائية تمثل نزعة التجديد والنوير) في روايته " القصر " على تعريف شخصيته بالحرف الأول من اسمها وقد حاول أن يجرب الشخصية من خصائصها المدينة مم اسم ولقب، وطول، وقصر، وعرض، ولون... كما يمثل ذلك في رمز " كه " "K" الذي رمز به للشخصية المركزية في روايته " القصر "³ ويغير " بكيث " اسم شخصيا وشكل بطله في العمل الواحد ويعلن " لوكانش " القطيعة بين البطل والعالم فينطلق تسمية " البطل الإشكالي " على الشخصية التي تقوم بالحدث عن القيم الأصلية في العال المنحط⁴

- أما التطور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات مما يجعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية والشخصية في الواقع العياني وهذا ما جعل " ميثار زرافا " يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية " ابن بطل الرواية هو شخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص "

¹ شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، ص 94

² محمد عزام: على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 206

³ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق، ص 91)

⁴ حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 1991، ص 50

-يضاف إلى هذا كله أن هوية الشخصية المكانية ليست ملازمة لذاتها لان حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، لان بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما يحيل في الحقيقة كما يؤكد "بنفيستا" على ما هو ضد الشخصية أي على ما هو ليس شخصية محدودة مثال ذلك الضمير الغائب فهذا الضمير في نظر..... ليس الأشكال لفظيا وظيفته أن يعبر عن الشخصية لان القارئ نفسه يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية بتقديم صفة المغايرة عما يراه .

المطلب الثاني :

- التجديد في الأشكال
- اللغة الروائية
- الشخصيات
- المكان
- الزمان
- السرد

المطلب الثاني: التجديد في الأشكال

- اللغة الروائية:

نجد أن الكتابية الروائية عمل فني جميل يقوم على نشاط الأول الداخلي ولا شيء يوجد خارج تلك اللغة، وإنما حين نتحدث عن اللغة لا نستطيع الحديث عنها إلا على أنها كائن اجتماعي، حضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمل و بتطور الثقافة و المعرفة لعلّ المتلقي أيضا أي تطور أي لغة يسهم في تطور المرسل والمستقبل معا للخطاب الأدبي الذي أسسه متدرج اللغة ونشاطها وتفاعلها

واللغة "ذات ألفاظ وهذه الألفاظ هي سمات صوتية إذا سمعتها وسمات بصرية إذا قرأتها وسمات رسمية أو رقمية بمعنى الكتابة إذا كتبتها وهي ذات دلالات متعارفة عليها بين المتحاملين إلا تخاطبت بها، وهي ذات نظام شديد التعقيد يمثل على المستويين الدلالي والتركيبى إذا عوضتها في النظام اللساني العام جميعا

والكاتب سواء كان كاتب رواية جنس أدبي آخر فانه لا يكون كذلك إلا باستعمال

..... وتحكمه فيها احكما حاليا

ثم أن اللغة كما يلاحظ رولان ديبان في بعض كتاباته ينصرف معناه أساسا إلى الأدب إلا أنها لغة انزياحية على حين أتت اللغة العلمية اللغة الوظيفية كلفة أهل القانون في حين اللغة، لغة الكتابة الأدبية بعامة هي لغة قلقلة ومتحولة متغيرة متحفزة رئيسية الدلالة بحكم تعامل المبدعين المعاصر معها عاملا انزياحا في كثير من الأطوار

ويعلو شأن الكاتب ويعظم قدره بناء على مدى تحكمه في لغته وبناء على قدرته على تحميلها المعنى الجديد"¹

ولذلك فوعي اللغة جزء من وعي المعرفة التي خل في بناء العمل الروائي لان اللغة تظل فيه توالي وتزايد كل يوم لتؤدي عنا حاجاته اليومية التي نريدها ونعبر بها ونتواصل بها

لكون اللغة قابلة للتعبير كونها زئبقية ويكون الكاتب حر في اختياره لغته ويحملها معامي جديدة ودلالات جديدة

الشخصية:

حظيت الشخصية باهتمام زائد من قبل النقاد في القرن التاسع عشر "ولكن تم الأعراض عنها لدى النقاد المعاصرين لكونها ذات طبيعة مطاطية لا تستقر في مقولة واحدة بينما يربط " ألان روب غربية" هذا الاهتمام بصعوبة الفرد البرجوازية إلى قمة

¹ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار العرب للنشر و التوزيع، ص 163-165

السلطة وإشاعته لقيمة الطبقة عندها تزعزعت القيم الفردية في عصر الحق انتقل هذا الخلل إلى¹ الآخرين على الشخصية الحكائية و هذا ما عبر عنه " فيليب هامون" عندما رأى أن الشخصية في الحكاية هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثرها هي تركيب يقوم به النص²

أما "الشخصية التقليدية في الرواية العربية خاصة في فلسطين والأردن تعتبر وسيلة لا غاية فنية كما تظهر باهتة أمام الوعاظ والإرشاد وإلحاح الأفكار وكثير ما تتحدث بلغة الكاتب وتنقل أفكاره وآراءه"³

فالشخصية الروائية لا يتحقق لها الخلود بفضل خطابها الإيديولوجي بل "بفضل بعضها الإنساني وفاعليتها في تحريك العالم الروائي وقد يكون ذلك الخطاب الإيديولوجي ولا يكون بالطبع فإذا لم يتوفر مثل هذه الشخصية عالم روائي ينميها، يقر ما يستوعب فيها فاعليتها في أن حياتها تختزل"⁴

وبالتالي نلاحظ اختلاف في استخدام الشخصيات الروائية فإذا الشخصية شخصية ولا الحدث حدث ولا اللغة لغة ولا إي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متألقا فنلاحظ أن الشخصية في الرواية التقليدية كانت ذات كآنة لكن الرواية المعاصرة أصبحت الشخصية مجرد رقم أو حرف أو اسم من غير معنى

فالأدب القديم "يعطي الشخصية اسما دون أن يستند إليه إي صفة أخرى حتى يوكل إليه القيام بالأحداث والأفعال والسرد الحديث قد اخذ بعين الاعتبار انسجام هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصية مع طبيعتها النفسية ومزاجية وهكذا اظهر المضمون السيكلوجي للشخصية في الأدب والنقد وذلك بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصية

¹ دريد يحي الخواجة: إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1999، ص

141

² عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، (مرجع سابق، ص 50)

³ شكري عزيز الماضي: الرواية العربية في فلسطين و الأردن، د.ت. ص 23.

⁴ محمود أمين العالم: الرواية العربية بين الواقع و الايدولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1986، 2000، ص 61.

وقد قامت الجهود التي خصصت البحث عن القانون الأساسي للشخصية بعدة تصنيفات لها: أنواعها تطابقتها، انقطاعاتها، ومنها تصنيف الشخصية في سنوية ثابتة لا تتغير طول السرد ودينامية تمتاز بالتغير الدائم داخل السرد ثم شخصية محورية، رئيسية وثانوية، وشخصية معقدة الإبعاد عميقة تشكل عالم شاملاً وشخصية مسطحة مندمجة محددة دون عمق سيكولوجي ثم تعددت التصنيفات بعد ذلك¹

ويصنف "قليب هامون الشخصيات الروائية في ثلاث أنواع :

- الشخصيات المرجعية:

وضمنها الشخصيات التاريخية والشخصيات الأسطورية، الشخصيات المجازية، الشخصيات الاجتماعية، وكل هذه الأنواع تحيل إلى معنى ثابت نفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها:

- الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف:

أكثرها يعبر عن الرواة والأدباء و الفنانين:

- الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التخمينية: وهي تلك التي تبشر بالخبر أو تتدرج في الحلم".²

- مفهوم الشخصية في النموذج العامل :

قدم "غريمارس" فهما جيد الشخصية في الحكي هو ما يمكن تسمية بالشخصية " المجردة" وهي قريبة من مدلول الشخصية "المعني به" في عالم الاقتصادي، فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد ذلك أن العامل في تصور عن يمارس يمكن أن يكون ممثلاً فقد يكون مجرد فكرة تفكره الدهر أو التاريخ و قد يكون بمادة أو حيوان... الخ

¹ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، (مرجع سابق ص 206-207).

² شكري عزيز الماضي: الرواية العربية فلسطين والأردن، (مرجع سابق، ص 207).

هكذا تصبح الشخصية الحكائية عند عزيماش يمكن التمييز بين مستويين :

1-مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية عاملا مضمونا شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا

يهتم بالوات المنجزة لها

2-مستوى ممثلي (نسبة إلى الممثل): تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في

الحكي فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عالمي أو عدة ادوار عالمية¹

- المكان :

قد يجوز اعتبار المكان الروائي وعاءا يحتوي الأحداث الروائية ولا عبرة له إلا

بكونه حاملا لتلك الأحداث (...) ولا أهمية له على صعيد الكآبة الروائية خارج الرموز

التي يوصف بها أو يدل عليها غير أن سييسولوجية الثقافة التي تهتم بالرواية ينبغي أن

ترى المكان الروائي حتى ولو كان من صنع الخيال مكان اجتماعي بمعنى انه دال على

الإنسان قبل أن يكون دال على جغرافية محددة أو دال على تقنية تبرر حدوث الواقع و

الأحداث بل حتى من هذه الجهة حيث يكون المكان مبرر لحدوث الوقائع والأحداث وفق

قاعدة الضرورة التوافق يكون هناك ذلك الاعتبار الاجتماعي الواجب التأكد عليه فالمكان

الروائي هو أساس مكان الإنسان يحدده سلوكه وعلاقته ويمنحه فرصة الحركة أو يصنعه

من الانطلاق وبديهي القول أن الرواية في وسعها أن تقدم أشكالاً من المكان بعضها

يوصف بصفة الوجود المتحقق لمكان موجود على خريطة معروفة سواء كان الوقائع

حاصلة في زمن غابر أو زمن حاصر ويمكن القول أن المكان لا يتمتع لصفة الوجود

المتحقق وإنما هو مكان متخيل شبيه بجميع الأمكنة وربما قد يكون هذا المكان مجرد

فضاء رمزي لمكان آخر مرسوم بصفة مادية، ويدل على فضاء ذهني أو حرفي أو متعدد

الرؤية باعتباره يدل على عالم آخر ممكن روايات الخيال العلمي

¹ حميد الحميداني: بنية النص السردي،(مرجع سابق ص 51-52).

وتبقى مقولة المكان في الرواية لا تستطيع أن تتحاشى البعد الإنساني لان مقولة المكان متعددة بدون حضور للإنسان الذي يمنح لهذا المكان زمنه وحدوده¹

ويعتبر المكان الروائي و الفضاء الروائي مصطلحا بينهما صلة وثيقة وان كان مفهومها مختلفا "فالمكان الروائي حين يطلق من إي يد يدل على المكان داخل الرواية سواء كان مكانا واحدا أم أمكنة عدة، ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء بعينه التمييز بين مفهومها فإننا نقصد بالمكان الروائي المفرد ليس غير، ويقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعا يبدأ أن دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المعظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، وتوجهات النظر للشخصيات فيها ومن ثم يبدوا مصطلح الفضاء أكثر شمولاً واقتناعاً من مصطلح المكان".²

أي أن الفضاء اشمل من المكان.

وتعتبر "المعرفة قضية مهمة بالنسبة للمكان في كونها هي السبيل إلى الوعي وللفاعل فالإنسان لا تخلو حالة من أن يكون فاعلا في المكان أو مفعولا ب هاو هذا (وذاك معا"³...) وهذا إذا دل على شيء إنما يدل على أهمية المكان في العمل الروائي وبخاصة.

الفضاء:

- أن الدراسات الموجودة حول هذا الموضوع لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء فمنها ما يقدم تصوران أو ثلاثة أو منهم ما يقتصر على تصور واحد ويمكننا أن نحصر الآراء المختلفة فيما يلي:

الفضاء كمعادل للمكان: "ويفهم هذا التصور على انه الحز المكاني في الرواية أو الحكي عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي مثلا في نظر البعض يقدم ودائما الحد الأدنى

¹ محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دار البيضاء ، إفريقيا الشرق، ط1، سنة 1991، ص 83.

² سمير روجي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤية: منشورات اتحاد العرب ، دمشق، 2003

³ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، ط1، 2003، ص66

من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل استكشافات منهجية للامكان فالفضاء هنا معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية¹.

- الفضاء النصي :

ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها -أحرف طباعية- على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالب أو تنوين الفصول تغيرات الكتابة المطبعية، تشكيل العنوان...، ولقد كان اهتمام " ميشال بلتور " لهذا الفضاء الكبير وهو لم يحصر اهتمامه في الرواية وحدها إنما نظرا إلى فضاء النص بالنسبة لأي مؤلف كان، ومن الطريق أن يقوم تعريف هندسيا خالصا للكتاب إذ يقول: " أن الكتاب كما تعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة ، وفقا لمقياس مزدوج هو طول الشعر، وعلو الصفحة، والبعد" الثالث الذي يتحدث عنه هنا هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعد للصفحات أن الفضاء النصي ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكى. ولكنه مع ذلك لا يخلو من أهمية إذ أنه أحيانا يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموما وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل وإن الفضاء النصي هو أيضا فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال فهو مكان تتحرك فيه على الأصح عين القارئ هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة عندما تحدث " ميشال بورتور " عن الصفحة ضمن الصفحة اضرار إلى قيمة التأطير الذي نجده في بعض الروايات داخل صفحة الكتابة لوضع إعلان من مربع صغير يكون قد شاهدته البطل على سبيل

¹ حميد الحميداني: بنية النص السردي، (مرجع سابق، ص 53)

المثال فقط، بل يمكن مصادرتها في جميع الكتب أهمها: الكتابة الأفقية، العمودية، الهوامش، الأشكال... الخ¹.

ويتبين لنا حتى الآن أن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:

الفضاء الجغرافي :

وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته وإن الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه

فضاء النص:

هو فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو

الحكاية

الفضاء الدلالي:

ويشير إلى الصورة التي تختلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة

المجازية بشكل عام

الفضاء كمنظور :

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الروائي بواسطتها أن يهين على العالم الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على وجه تشبه واجهة خشبية في المسرح

متميز نسبي بين الفضاء و المكان :

لم نصادف ضمن الأبحاث المطلاع عليها دراسة تميز بشكل دقيق بين الفضاء و الآن ويبدو أن هذا التمييز ضروري فإذا نحن نتظرنا إي طريقة تحديد ووصف الأمكنة في الروايات نجدها عادة تأتي متقطعة ولسنا في حاجة للتذكير بأن ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف وهي لحظت متصلة أيضا مع السرد ومقاطع الحوار

¹ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، (مرجع سابق، ص 55-56).

ثم أن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو نقلها حسب طبيعة موضوع الرواية .. بل أن صورة المكان الواحد تتوع حسب رواية النظر التي يقدم بها الراوي لقطات متعددة باختلاف التركيز على الزوايا وحتى الزوايا التي تحصر أحداثها في مكان واحد تراها تختلف أبعاد مكانية في أذهان....أنفسهم وهذه الأمكنة الذهنية ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار أن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها نفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها ... أن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدوا منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لان الفضاء أهم وأوسع من المكان والمكان وبهذا المعنى هو مكون للفضاء¹

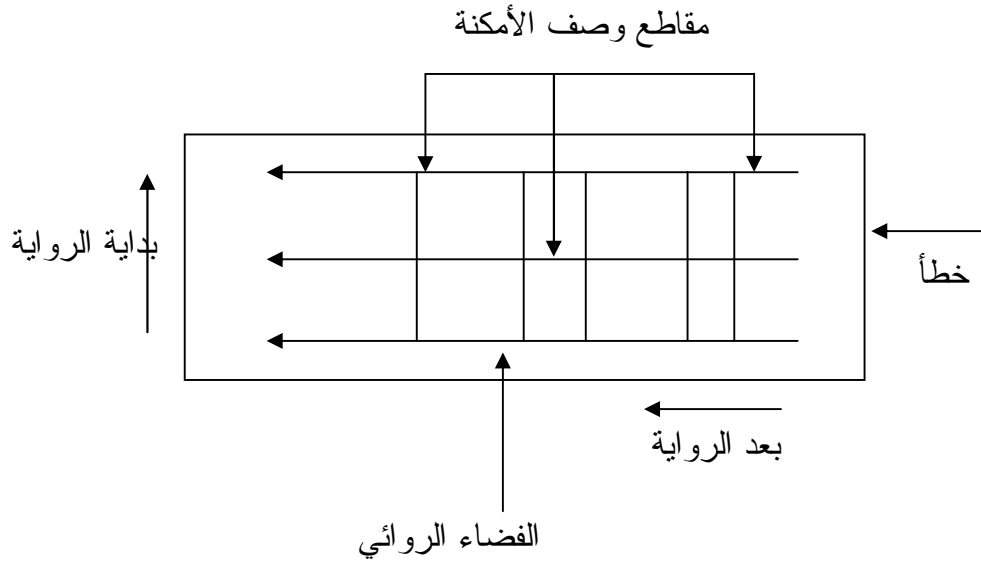
وهنا نصل إلى أن الفضاء أوسع مجالا من المكان وان كان المكان هو الذي يكون الفضاء.

وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فان فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا انه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية فالمقهى أو الشارع أو الساحة كل واحدة منها يعتبر مكانا محددا ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية وان الفضاء وفق هذا التحديد شمولي انه يشير إلى المسرح الروائي بكامله و المكان يمكن أن يكون فقها متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي وهناك مسألة أساسية ينبغي إضافتها وهي أن الحديث عن مكان محدد في الرواية يفترض دائما توقعها زمنيا لسيرورة الحدث لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني في حين أن الفضاء يفترض دائما تصور الحركة الداخلية إي يفترض الاستمرارية الزمنية

يقول أحد نقاد البنائية: " أن الفضاء المجزئ يستدعي زمنا مقطعا"

¹ عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، (مرجع سابق، ص 64).

وانه بعد أن ينتهي وصف المكان في رواية مثلا تأتي الحركة السردية تؤكد حضور الزمان في المكان غير أن هذا المكان الأخير ليس هو المكان الذي انتهى وصفه، انه على الأصح الامتداد المفترض له وهو بالتحديد ما تسميه الفضاء وهكذا تصور الموصوف دون سيرورة زمنية حكاية و يمكن أن توضح الاختلاف بواسطة الشكل التالي:¹



ليبين أن مفهوم المكان والفضاء الروائي يستدعي من القارئ يصر نقدي حتى يستطيع بوضوح فهم الرواية وتقنياتها معا

- الزمن:

لا يمكن ن نتحدث عن المكان دون حضور الزمن "وان مقولة الزمن متعددة المظاهر مختلفة الوظائف استنزفت كثيرا من الجهود في سبيل التعرف على ماهيته وإدراكه بدء من الشكلايين الروس الذي درسوا مقولة الزمن ضمن نظرية الأب ممارسين بعض تحديداته فيعمل السرد، كانت العلاقات الجامعية للأحداث نفسها"².

¹ حميد الحميداني: بنية النص السرد، (مرجع سابق، ص 64-65).
² نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، اربد، لأردن، ط1، 2006، ص 83.

ولقد "تميز الشكلاونيون الروس بمعالجتهم المباشرة للزمن السرد منذ عشرينات القرن العشرين فقد كانت هناك أيضا الانجلوا ساكسونيان (لوبيك، موير) اللذان أكدا أهمية لزمن في السرد"¹.

التأكيد على أهمية الزمن كآلية أساسية في بناء العمل الروائي

ويستقي "جورج لوكانش" مفهومه للزمن في الرواية من "هيقل وبيرغسون" ولكنه يعطيه صيانة مخالفة لإشكالية الزمن في الفكر الفلسفي للقرن التاسع عشر حيث يرى، أن الزمن عملية انحطاط متواصلة وشاشة تقف بين الإنسان والمنطق ومثل جميع مكونات البنية الروائية لديه فانمنية هي أيضا ذات طبيعة دياليكتية فهمها سلبية وإيجابية معا، ويشترك معه في هذا المفهوم إلى حد ما "ميخائيل باحتين"² أما من وجهة نظر البنائية فليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو قصة ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها وحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب فان الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الراوي متابعيا لان طبيعة الكتابة تفرض ذلك ما دان الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في أن واحد فهكذا فان التطابق بين زمن السرد وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثلا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة فهكذا إمكاننا أن نميز بين زمنين في الرواية زمن السرد، زمن القصة

إن "زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي لأحداث بينما لا يتقيد"³.

وزمن السرد بهذا التتابع المنطقي ويمكن التمييز بين الزمنين على الشكل التالي:

الو افترضنا أن التالي: أ ← د ← ب ← أ

¹ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، (مرجع سابق، ص 161).

² نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، (مرجع سابق، ص 66).

* جورج لوكانش: فيلسوف وناقد وكاتب ومؤسس الماركسية الغربية

** ميخائيل باحتين: فيلسوف، لغوي، منظر وأدبي روسي مؤسس حلقة باحتين النقدية

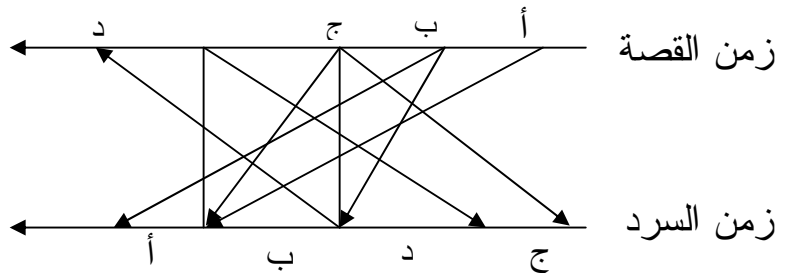
³ حميد الحميداني: بنية النص السردية، (مرجع سابق، ص 73).

فان سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلاً الشكل التالي :

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة ويمكن توضيح هذه

المفارقة كما يلي :



يرى بعض نقاد الرواية البنائين انه عندما لا يتطابق نظام السرد متظلم القصة فإننا

نقول أن الراوي يولد مفارقات سردية

وان الإمكانية التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد

ييدي السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق القصة لكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى

وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد على كأنها الطبيعي في زمن القصة فإذا كانت

الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي :

أ ← ب ← ج ← أ ← ج ← ب

ويعتقد النقاد الروائيون المحاصرون بوجود ثلاثة اضرب من الزمن تتلبس بالحدث

الحكاية وتلازمه ملازمة مطلقة

1-زمن الحكاية: وهي زمنية تتضمن للعالم الروائي المنشأة

2-زمن الكتابة: ويتصل به زمن السرد مثل: سرد حماية شعبية، ويرى تودوروف أن هذا

لازم مرتبط بصيرورة التلفظ

3- زمن القراءة: هو الزمن الذي يصاح القارئ وهو يقرأ العمل السردى¹ وإلى جانب هذه الأزمنة الداخلية هناك أزمنة خارجية تقيم هي كذلك علاقة مع النص التخيلي وهي على التوالي (زمن الكاتب) إي المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف (زمن القارئ) وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي والزمن التاريخي ويظهر في علاقة التخيل بالواقع² وينتهي بورنوف وويلي إلى أن أزمنة الحكي تمثل في ثلاثة :

1- زمن المغامرة أو زمن الحكاية

2- زمن الكتابة

3- زمن القراءة (إي زمن التلقي)³ وهو زمن يأتي في نهاية المطاف مميزا سلسلة من المراحل الزمنية

وبالتالي تكون الشبكة الزمنية متداخلة بحيث لا يمكن فهمها إلا إذا وضعت في أسبقية العلاقات العامة التي تربط بعضها ببعض

وان "العلاقة الرابطة بين الأزمنة الداخلية والخارجية يمكن أن تحلل تحت رؤية سوسيولوجية وتاريخية كما يمكن أن تحلل تحت رؤية تسقيه جمالية وكتاب الرواية المعاصرة جاء إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن وبنائه فعدوها ضربا من القيمة الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مقبولا بأكبالها سلفا كأنهم يتمثلون احترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية الذي كانا سائدين في القصيدة العمودية في الشعر فجاء إليهما الشعراء الجدد فهدموا بنيانها وفوضوا أركانها فعمد هؤلاء أمثال أولئك فمزقوا سلسله وشوشوا على نظامه واتخذوا من الفوضى جمالا فنيا و من الخروج عن

¹ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق، ص 273).

² محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، (مرجع سابق، ص 202).

³ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق، ص 276)

المألوف جدة في الشكل الراوي وبنائه"¹ الحرقه حتى يستطيع أن يقدم العالم الفني الذي يريد تصويره

أما ما يتعلق بالعناصر المكونة للزمان الروائي "فتشير الكاتبة سيزا قاسم إلى أن الزمان الروائي زما تخيلي، وهذه الصفة تجعله يختلف تماما على الزمان الواقعي المعيشي وفي اللحظة التي تبدأ الرواية في الدخول في الزمان الواقعي المعيشي- إي زمان القراءة- يكون كل شيء في لازمان التخيلية قد انتهى، ومع ذلك فان الصيغة السرد تعبر عن الزمان التخيلية قد انتهى ومع ذلك فان صيغة السرد تعبر عن الزمان الحاضر وتضع عالما خياليا له حضوره الآتي في ذهن القارئ وهذه التقنية الموجودة في الرواية الحديثة وترى سيزا قاسم أن الراوي يختار نقطة البداية التي يحدد بهما الزمان الحاضر ثم يحصل سائر الأحداث بعد ذلك في الحاضر، الماضي، أو في المستقبل في اتجاه واحد وفقا من حيث القراءة وهكذا ينطلق القارئ في اتجاه واحد في النص المقروءة بينما يتذبذب زمان الأحداث بين الماضي و الحاضر والمستقبل بناء على هذا المحور الأدنى وهذا الأجراء الفني للزمان هو ما أطلق عليه " ميشل يورتور" تتابع الوحدات الزمنية كما تصرح الباحثة سيرا قاسم ثم تختم الباحثة حديثها على الزمان بتقسيم الزمان من حيث السرعة والبطء في النص الروائي وتوضح معالم أخذ هذا التقسيم من خلال المقارنة بين المقاطع النصية القولية و بين الزمان الذي تستغرقه الأحداث من خلال المقارنة بين المقاطع النصية القولية وبين الزمان الذي تستغرقه الأحداث في الحكاية وتشير إلى أن هذه المقارنة وما ينتج عنها، من أقسام مقتبسة من (جرار جيتبت) حيث يطلق على هذه العلاقة الزمنية مصطلح سرعة النص وسرعة النص هذه عند " جنيف"

¹ المرجع نفسه، ص 290
*سيزا القاسم:

يمكن قياسها من خلال التناسب الذي نلاحظه بين سرعة الأحداث ومقيسة الرقائق والسلطات والأيام والليالي وسرعة النص مقسمة بالكلمات والحمل والصفحات¹ وهنا ولا يجادل احد أن النص الروائي نص متشابك ويشكل توصي جمالية ونجد الأمريكي "بول ديمن" عدم التأويل التفكيكي في الانجليزية يصل إلى أن أكثر اللحظات الحقيقية² كما يرى أن "الفهم لا يمكن أن يكون كاملا الأول حين يصبح واعيا محنته الزمنية ويدرك أن الأفق الذي يمكن أن تحدث فيه العملية الإجمالية إنما هو الزمن بأسره ويختلف ديمن على بقية النقاد في انه ينتظر التاريخ أبدا بل يستخدم صلاحيات التاريخ ويشير التساؤل عن استنتاجات قبل أن يصل إليها³

فالتعامل مع الزمن يحتاج إلى الذكاء الأدبي القائم على الخبرة والتجربة والممارسة التي يروي بلها الراوي القصة القارئ ويمكن الجدال النقدي الخصب في تحليل طريقة الراوي في رواية القصة لان مهارة الراوي وخصوصية الرواية تبعان من الراوي المختار ومنم علاقته بما يريه، بالكيفية التي يروي بها الحوادث الروائية والتتبعات من الحوادث نفسها أو من الأفكار التي تتضمنها الرواية تبعا لتوافر إمكانيات تقديم أفكار معينة وحوادث محددة بمئات الطرق وكما قال: "جيمس جويس" أن: "هناك خمسة ملايين طريقة للحكي حكاية واحد حسب الأهداف التي تقصد إليها" ولا شك أن جيمس جويس لا يقصد هذا الرقم حرفيا بل يقدمه الإشارة إلى الإمكانيات الكبيرة والمتاحة أمام الرواة لرواية حكاية واحدة، وهذا ما يجعل كل طريقة من طرق سرد الرواية تعبيراً عن القدرات الفنية للراوي ودلالة على تفردّه وان كان الكلام السابق يعضد القول أن السرد فن لا

* ميشل بورتور

**جيرار جينيت

¹ عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الأدب، ط1، 2006، ص 67-69.

² أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر و التوزيع، ط1، 2004، ص 03.

³ أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، (مرجع سابق، ص 53)

يعارض استناد الرواة الساردين إلى تقنيات محددة في بناء سردهم الروائي أبي في تقديم عالم الرواية للمتخيل للقارئ¹

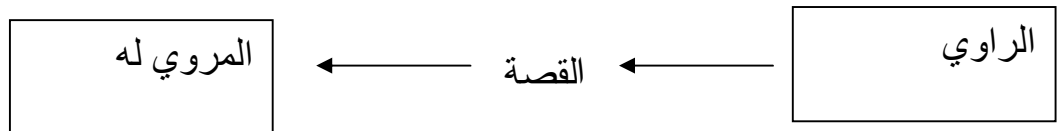
يقوم الحكي على دعامتين الأساسيتين :

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة يسردا وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكي بطرق عدة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي

وان يكون الحكي هو بالضرورة قصة محكية يفترض يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكي له، إي وجودته واصل بين طرق أول يدعي: رواية أو ساردا وطرق ثان يدعي مرويا له وذاو قارئاً

وان المبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة لان القارئ ينفاد مبدئياً نحو البنائية في هذا المجال، وهي متعلقة مثلاً بالتمييز بين الكاتب والرواية والقصة باعتبارها محكياً أو مرئياً تم عبر.... التالية:²



وأن "السرد هو الكيفية التي تروي بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها أن القصة إذن لا تتخذ فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها المضمون وهذا معنى قول: "كيزز:" أن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا

¹ سمير روجي الفصيل: الرواية العربية: البناء و الرؤيا، (مرجع سابق، ص 97)
² حميد الحميداني: بنية النص السردي، (مرجع سابق، ص 45)

بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون بداية ووسط نهاية¹

والشكل هنا له معنى الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية والسرد في مجمل أشكال المحكي عامة يتكون من عنصرين أساسيين: السرد بمعنى الخطاب لأحداث والعرض بمعنى خطابا الأقوال و مهما يكن من أمر الاحتلاطات النقدي لتحليل الفعاليات التي يتم بها وغيرها إنتاج هذين العنصرين في الإبداع الروائي يخاصمه فانه يعني في معظم الدراسات التي عينتها بالكيفية التي تروي لها القصة أو طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرضها

أنماط السرد:

يشكل عنصر الخطاب كل من السرد والعرض النمطين الرئيسيين اللذان ينهض بهما وعليهما معظم فعاليات التخييل السردية بعامة وتتماثل داخل هذين النمطين أنماط فرعية تنتجها العلاقات التي تقوم عادة بين " كل من السرد والخطاب السرد والغرض، السرد والوصف"

وبتتبع هذين النمطين من مصادر الدراسة يلخص المرء إلى انه ثمة ما يشبه المواضيع لدى أجمل الروائيتين على انجاز سرد إحداثي لا يكفي إلى مدد على إرادات السرد التقليدي وابتكاره بدائل فنية لتلك الإرادات فحسب بل ينتج أيضا ما يسميه " فرانك كرمود" الوفرة في تداخل المغازي المتعددة التي كانت كما رأى كرمود نفسه اختراع روايتين تفحصوا إمكانيات السرد التبيير، وسمى ذلك فان هذه الأسماء جميعها تعني أسلوب تقديم المادة الحكائية أو الطريقة التي يدرك بها الراوي الأحداث المحكية أو

¹ سمير روجي الفيلص: الرواية العربية البناء والرؤيا، (مرجع سابق، ص 45)

اختيار الأخبار السردية أو علاقة الراوي بما يروي وبمن يروي وفي ما يستخدمه الأول من مكونات السرد الثلاث: الراوي، المروي. المروي له الذي يحدث اليات تنظيم السرد وكيفيات أدائه وطريقة تقديمه للأحداث والشخصيات¹.

ونصل وبذلك أن هذه العلاقة التي تربط بين الراوي و المروي و المروي له، أو بمعنى آخر السارد و المؤلف والمتلقي تتضمن الإبداع الرواية كتابة وقراءة أي بثا واستقبالا إذ انه كلما تتمكن الروائي كانت دقيقة ثم بها بنية وبين سارده وبين ساردة وقارئة ومن ثم بنيه وبين سارده وقارئه أيضا وبالتالي إي عمل سردي يستحيل دون غياب احد هذه الأطراف.

¹ حميد الحميداني: بنية النص السردي، (مرجع سابق، ص 179-183).

الفصل الثاني



ملامح التجديد في صيغ السرد وأشكاله

- المبحث الأول: صيغ السرد
- السرد بواسطة الرؤية السردية
- السرد بواسطة المفارقة الزمنية
- تقنيات زمن السرد
- العلاقة بين السرد والوصف
- المبحث الثاني: أشكال السرد
- الشكل الروائي
- تطور الأشكال السردية
- المحددات الكبرى لتطور الأشكال
الروائية

المبحث الأول: صيغ السرد.

بناء الرواية، والتركيز على المظاهر البنائية المكونة للنص السردى، أوجد العدد من التقنيات في الدراسة منها دراسة المنظور الروائي.

السرد بواسطة الرؤية السردية - المنظور - :

عرف المنظور تطورات عديدة مع الرواية الحديثة، حيث "تصدع فيها مفهوم المنظور الواحد المخصص للحقيقة الواحدة، وأصبح منظورات متعددة، بينما كان المنظور الواحد، تحكم في توجيه قارئه من خلال منظور إيديولوجية واحد، يخلق كل المنظورات الأخرى، حيث يبرز في الصيغة السردية مصطلحات مثل "المسافة والمنظور"، أما المسافة فتعني تحديد البعد الفاصل بين الراوي والمشاهد، وهذه المسافة يسند إليها منظور الروائي في وجهة نظره التي يروي المروي في ضوءها، أما المنظور فيكشف عن مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الراوي إزاء الحدث والشخصيات، وإذا كان المنظور مصطلحا مشهدا من الفنون التشكيلية، فإنه نقل إلى مجال الرواية ليوطف نقديا، ويعبر عن وجهة نظر ورؤية هذه الأخيرة عرفت تسميات كثيرة (وجهة النظر، زاوية النظر، بؤرة السرد، التحفيز، حضور المجال، التنبؤ، الرؤية السردية).

لعل وجهة النظر هي الأكثر شيوعا، وعلى الخصوص في الدراسات الأنجلوأمريكية، التي تركز على الراوي، الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يروي به بأشخاصه وأحداثه، ولقد احتلت الرؤية مركز الصدارة في الخطاب الروائي مع التطور الذي توج بظهور السرديات¹.

تختلف المسافة عن المنظور ولكل منهما أهميته في الهيئة السردية، ووجهة النظر هي الأكثر ذيوعا بين الروائيين.

¹ - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، (مرجع سابق)، ص ص 92-93.

*وما شوفيسكي: ناقد شكلاني.

قد صنف الرواية في ثلاثة أنواع:

- 1- الرواية الخارجية: فتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة الغائب.
 - 2- الرواية الداخلية: وتتمثل في الروايات المكتوبة بصيغة المتكلم والسيرة الذاتية.
 - 3- الرواية المتعددة: وتتمثل في الروايات التي تصور الصراع الفكري والحياتي.
- ولعل "توماشمسكي" هو أول من ميز بين نمطين من السرد، الموضوعي والذاتي، ولعل الأول يكون فيه الكاتب مطلعاً على كل شيء، ويكون الكاتب مقابلاً للراوي، أما الثاني ففيه نتبع الحكي من خلال عيني الراوي ولا تقدم فيه الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي.

ثم جاء "جان بويون" * صنف الرواية في ثلاث وهي:

الرواية مع: وتتساوى فيها معرفة الشخصية بمعرفة الراوي.

الرواية من الخلف: ويكون الروائي فيها عليماً بكل شيء، محيطاً بالأحداث.

الرواية من الخارج: ويكون الراوي فيها، أقل معرفة من الشخصية¹.

وعلى هذا تكون وجهة النظر اكتشاف النقد الأنجلو أمريكية في مجال السرديات.

أما "تودوروف" فقد ميز بين الحكي كقطة وخطاب، وأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردية من وجهة الزمن، والجهة كمقولات الحكي، انطلاقاً من استحياء اللسانيات، واعتبر وجهات الحكي هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي في علاقته بالمتلقي، واعتبر أن قراءة عمل حكاوي لا تجعلنا مباشرة، أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي.

فكان التصنيف عند تودوروف كما يلي:

الراوي < الشخصية: حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصيات (الرواية من الخلف).

الراوي = الشخصية: يعرف الراوي ما تعرفه الشخصية (الرواية مع المصاحبة).

* - جان بويون: ناقد فرنسي.

¹ - محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، (مرجع سابق)، ص 93.

الراوي > الشخصية: حيث تتضائل معرفة الراوي (الرؤية من الخارج).¹

واستفادت "سيزا قاسم" من "جون بويون" في تحديد أنواع الرؤية واعتمدت الصيغة الرمزية التي تفترضها تودوروف في إقامة العلاقة بين الراوي والشخصية، واستندت في شرحها للموقع الذي يتخذه الراوي وعلاقته بالشخصيات إلى تحديدات جينات حول التبئير وعلاقة الرؤية السردية بالصوت السردى حيث نجد:

- المنظور: الموضوعى الخارجى.

- المنظور: الموضوعى الداخلى.

- المنظور: الذاتى الخارجى.

- المنظور: الذاتى الداخلى".²

غايتها مساعدة القارئ على إدراك هذه التقنيات المنهجية في مجال الرؤية السردية. ونظرا لتعدد التصورات لدى النقاد فيها، يخص المنظور يمكن جدولة جهود الباحثين في الخطاطة التالية:

جيرار جينيت	تودوروف	نورمان فريدمان	واين بوث	شانشل	جان بويون	بروكس ووارين
التبئير الداخلى	الرؤية = الشخصية	الأنا المشاهد	الراوي الممسرح	الراوي من شخصيات القصة	الرؤية مع	البطل يحكى قصته
التبئير الصفر	الراوي < الشخصية	المعرفة المطلقة للراوي	المؤلف الضمنى	المؤلف العليم	الرؤية من الخلف	المؤلف العليم يحكى
التبئير الخارجى	الراوي > الشخصية	المعرفة المحايدة للراوي	الراوي غير الممسرح	المؤلف غائب عن القصة	الرؤية من الخارج	المؤلف يحكى من الخارج

جدولة جهود الباحثين".³

¹ - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، (مرجع سابق)، ص 100.

² - عمر عيلان: النقد العربى الجديد، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2010، ص ص 79-80.

³ - محمد عزام: شعرية الخطاب السردى، (مرجع سابق)، ص 100.

ليكون بذلك المنظور نفسية سردية يوظفها الراوي من وجهة نظره، وهي إحدى المقولات الهامة في علم السرد.

السرد بواسطة المفارقة الزمنية:

مقتضيات الرواية مرتبطة بالزمن السردى وتحليل التغيرات التي تطرأ عليه ومختلف الأدوات والمفاهيم التي تم استعمالها بغرض فهم العلاقات الزمنية التي تنظم النص الروائي منها ما يعرف بـ:

1- الاسترجاع:

يعد الاسترجاع أكثر الأشكال والتقنيات الزمنية السردية حضوراً وتجلياً في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يستدعي الماضي بجميع مراحله، وقد يكون توظيف الماضي لعرض الحاضر أو لنقده أو لفهمه، "إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى إحداث سابقة من النقطة التي وصلي إليها القصة".¹

تأتي أهمية الاسترجاع "كشكل وتقنية روائية في كونه المحور الأساسي للذات التي تبذل العمل الروائي، أو ما يدعوه علم النفس بالاستبطان أو التأمل الباطني".²

علم النفس يستخدم إذا تقنية الاسترجاع من خلال التأمل الباطني، "معاينة المرء لعملياته العقلية، أو المعاينة الذاتية المنتظمة، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره، دوافعه ومشاعره والتأمل فيها، أشبه ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الماضية بطريقة غير مباشرة، لأن عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة المعيشة، وبعد استقرار عناصرها في الذاكرة".³

¹ - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 121.

² - أسعد رزوق: موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص 34.

³ - المرجع نفسه، ص 34.

يستخدم الاسترجاع لفحص الإنسان والوقوف على دوافعه ومشاعره، فهو بمثابة تحليل للذات.

2- الاستباق:

"تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع، واستبقها الراوي في الزمن الحاضر، وغالبا ما يستخدم الراوي الصيغ الدالة على المستقبل، لكونه يسرد أحداثا لم تقع".¹

ويعمد السارد أحيانا إلى تكثيف لحظة زمنية أو تطويلها من ناحية الكم بينما تراه أحيانا يمر على أزمنة وتواريخ طويلة بسرعة قصوى، أو بالقفز عنها، "ويعود هذا الاستطراد إلى الاقتضاب إلى الحالة النفسية وإلى أثر تلك اللحظة أو اللحظات على داخله، ويطلق على هاتين العمليتين الإيقاع الروائي".²

فالسرد يعود إلى الوراء ليسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي، أو على عكس ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت ومتوقع من الأحداث.

تقنيات زمن السرد:

يرتبط سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها.

1- تسريع السرد:

"ويشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية قصيرة من الحكاية.

ودراسة هذه الأشكال للحركة السردية تستدعي الوقوف عن ماهية الحركة الداخلية للزمن السردية في علاقتها بزمن الحكاية من خلال هذه الأشكال (الخلاصة، الحذف)".³

¹ - مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص 66.

² - عبد العالي طيب: إشكالية الزمن في النص السردية، مجلة فصول، مج 12، ع2، 1993، ص 134.

³ - مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 190.

أ- الخلاصة: تحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي، بسبب طابعها الاختزالي المائل في أصل تكوينها، والذي يفرض عليها المرور سريعاً على الأحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكثيف.

وحسب "جينيت" فقد ظلت الخلاصة، حتى نهاية القرن 19م وسيلة الانتقال من مشهد لآخر .. بمثابة النسيج الرابط للسرد الروائي، الذي كانت تشكل فيه، على أن ارتباط الخلاصة بالأحداث الماضية، وإن كان هو السمة الغالبة على استعمالها الروائي، فإنه لا ينفي وجود خلاصات كثيرة تتعلق بالحاضر وتصور مستجداته، أو تشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث.

ويعد "بيرسي لوبوك" أول من فطن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واستدكار الماضي، وتبعه في ذلك آخرون وأشاروا إلى أن أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي، وتكون هذه العودة التلخيصية إلى الماضي كثيرة التواتر، في بداية الروايات لسد الثغرات الحكائية¹.

لكي لا يحدث خلل في صيغة السرد وهذا استجابة لمقتضيات الرواية توجد علاقة وثيقة بين تقنيتي الخلاصة والاستدكار، من خلال ميل الخلاصة الطبيعي إلى استدراج الماضي واتخاذ أحداثه موضوعاً مهيباً للعرض الموجز والسرد السريع.

أما الخلاصة في علاقتها بالزمن الحاضر، فخلاصة الحاضر تحديداً تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة، وتصنع المجال بذلك أمام القارئ لكي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السرد أن يلم بها².

فالخلاصة تكشف عن طبيعة العلاقة الزمنية بين الحاضر والماضي بشكل سريع.

ويمكن أن نميز بين ثلاثة أنواع من خلاصات، يمثل كل واحد منها سمة مميزة في

حد ذاته:

¹ - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (مرجع سابق)، ص ص 145-146.

² - المرجع نفسه، ص ص 153-154.

1- التقديم الملخص:

وفيه تقتصر الخلاصة على تقديم موجز سريع للأحداث والكلمات بحيث لا تعرض أماننا سوى الحويلة الأخيرة، التي تكون قد انتهت إليها الأحداث في الرواية.

2- خلاصة الأحداث غير اللفظية:

هو نوع "يقتصر على تلخيص الأحداث غير اللفظية في الرواية، ويتشكل أساسا من سرد تلخيصي يتناول أجزاء من القصة، يقوم الراوي باختيارها من وجهة نظره الخاصة.

3- خلاصة خطاب الشخصيات:

وتتميز باستعمال نفس كلمات الشخصيات، فالأمر يتعلق إذن بخطاب تلفظته الشخصيات في الأصل، ثم جرى تلخيص من طرف الراوي، وقد يتم الإبقاء عن الضمير المستعمل في الخطاب الشخصي".¹

هنا تتنوع الخلاصات، ولكل خلاصة استخدام خاص بها يستخدمه الراوي بالصياغة التي يريدها.

للخلاصة أهمية كبيرة نظرا لمساهمتها في تسريع وتيرة السرد، والقفز على الفترات وكل هذا بغرض تماسك أجزاء الرواية.

ب - الحذف:

هو الآخر تقنية من تقنيات تسريع السرد، شأنه شأن الخلاصة في تجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي.

إن "الحذف هو التقنية الأولى في عملية تسريع الأحداث والاكتفاء بالتلميح إليها بإلغائه لفترات زمنية وانتقاله إلى أخرى".²

فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد على طريق إلغاء الزمن الميت في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها، ونجد "جيرار جينيت"

¹ - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (مرجع سابق)، ص ص 153-154.

² - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج2، ص 73.

في تحليل تقنيات الحذف أنه يجب معرفة ما إذا كانت المدة الزمنية المحذوفة مذكورة = "الحذف المحدد" أو غير مذكورة = الحذف غير المحدد".

فبالنسبة إلى النوع الأول يجري تعيين المادة المحذوفة من زمن القصة ومواصلة القراءة وكأن شيئاً لم يحدث.

أما النوع الثاني وهو حالة الحذف غير المحدد، فتكون فيه الفترات المسكوت عنها غامضة ومدتها غير معروفة (بعد سنوات طويلة، بعد أشهر ...)، مما يجعل القارئ في موقف صعب، يصعب فيه التكهّن بحكم الثغرة الحاصلة في زمن القصة".¹

هذا التحديد الذي يضعه "جينيت يسهل على القارئ معرفة وسائل التقنيات الزمنية، ثم الاستفادة من هذه الاستنتاجات في تقنيات الحذف.

وإتباع التميز المبدئي بين الحذف المحدد وغير المحدد، نستطيع التوصل إلى أن كثيراً من نماذج هذه التقنية في الرواية المغربية، تدخل في النوع الأول، غالباً ما يأتي الحذف فيها مصحوباً بإشارة إلى المدة المحذوفة، سواء بطريقة معلنة أو ضمنية، وعليه فإن الإعلان عن المدة الزمنية التي يستغرقها الحذف هو السيمة المميزة للرواية المغربية".²

هذا النوع أي الحذف "المحدد يكون فيه الإسقاط الزمني مكشوفاً واضحاً للقارئ لكن يحدث أحياناً ألا يشعر الكاتب بحاجة إلى هذه الدقة في التحديد لفترة الحذف فيستعين عنها بعبارات تقريبية تلمح أكثر ما تقرر".³

هنا حذف غير محدد يصعب على القارئ الإمساك به، فهو مضمر، ومن نماذج الحذف المستخدمة في الرواية المغربية نذكر:

¹ - حسن البجراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص ص 156-157.

² - المرجع نفسه، ص 162.

³ - المرجع نفسه، ص ص 163-164.

1- الحذف المعلن:

المقصود هو "إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، وهو أقدم الأنواع المستخدمة.

2- الحذف الافتراضي:

ويأتي في الدرجة الأخيرة، ويشترك مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن دالة عليه، ويكون بمثابة قفز إلى الأمام بدون الرجوع أي مجرد تسريع للسرد من النوع اذلي يقتضيه أوافق الكتابة الروائية".¹

إن العمل الروائي لا يمكن أن يستغني عن الحذف ولا عن توظيفه في النص، فهو يسهل على الكاتب القفز على الزمن، ليتجاوز بذلك الأحداث التي يراها تشكل فائضا في السرد.

2- تعطيل أو إبطاء السرد:

يشمل إبطاء السرد على تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية، حيث مقطع طويل من الخطاب يغطي فترة زمنية قصيرة من الحكاية تماشيا مع المنهجية التي إتبعها، عرفنا كيفية تسريع السرد من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، والآن سنعرض تقنيات إبطاء السرد من خلال تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية.

أ - المشهد:

يحظى المشهد بعناية خاصة، وموقع متميز في الحركة الزمنية للنص الروائي، "بما يمتلكه من وظيفة درامية، يتضمن مواقف حوارية في أغلب الأحيان، وفي أسلوب السرد المشهدي تتحقق المساواة بين زمن السرد وزمن الرواية، أي أن مدة المشهد في الرواية تعادل مسافته في الكتابة".²

¹ - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص ص 163- 164.

² - نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، (مرجع سابق)، ص 174.

وفي هذه التقنية تختفي الأحداث، وتظهر الشخصية التي تقوم بتمثيل الموضوع بينها، كما في المسرح، فهو لا يختزل الزمان والمكان، بل يقدم صورة حقيقية وكاملة عن الزمان الذي يستغرقه وعن المكان الذي يقع فيه بمعنى آخر "إن المشهد يعرض الزمان والمكان الحقيقي بدون زيادة أو نقصان، وهو يقع في فترات زمنية محددة، كثيفة مشحونة خاصة".¹

تختفي الأحداث لتظهر الشخصية ضمن الحركة الزمنية للرواية ليقدم صورة حقيقية عن الزمان والمكان الذي تتحدث عنه الروائية، وتكوين صورة عن الشخص المتحدث في المشهد.

يقوم المشهد أساساً على الحوار المعبر عنه لغوياً، والموزع إلى ردود متناوبة، كما هو مألوف في النصوص الدرامية، فقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة، فلا يضيف عليه أي صبغة أدبية أو فنية.

وفيد النظر إلى الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به الشخصية في تكوين صورة عن الشخص المتكلم ومعرفة الزاوية الحوارية التي يتحدث منها".²

وفضلاً عن هذه الوظيفة الأساسية للمشهد، "بوصفه وجهة نظر لغوية، فإنه سيكون للمشاهد الدرامية دور حاسم في تطور الأحداث، وفي الكشف عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تعول عليه الروايات كثيراً وتستخدمه بوفرة لبث الحركة والتلقائية في السرد، وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة".³

ولهذا ما جعل المشهد يحتل موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، فهو يقرب القارئ إلى الواقع أكثر.

¹ - سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1984، ص 65.

² - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص ص 165-166.

³ - المرجع نفسه، ص ص 165-166.

ب - المونولوج:

إذا كان المشهد يجسد حواراً بين شخصية أو أكثر، فإن "المونولوج يعد نوعاً آخر من أنواع الحوار، لكنه حوار داخلي يحدث بين الشخصية وذاتها، وفي هذه الحالة الروائية التي يتوقف فيها زمن الحكى ليتسع زمن الخطاب فتتوقف حركة من السرد الحاضر، لتتطلق حركة الزمن النفسي في اتجاهات مختلفة، ليعبر عن تجربة الطبل النفسية الداخلية تعبيراً شعورياً دون اعتبار لتسلسل الزمن الخارجي".¹

أيضاً يعمل المونولوج على توقيف زمن السرد مما يؤدي إلى تعطيله.

ج - الوقف أو الوقفة الوصفية:

إن الوقف يعمل على إبطاء زمن سرد الأحداث نتيجة لانشغال الراوي بعملية الوصف، يقول "عبد الملك مرتاض": "الوصف أصل في الإبداع، والسرد مجرد مظهر أو تقنية، ولذا فهما يتمازجان، وحيث يحضر الوصف يضعف السرد، بحيث يمكن تمطيط الكلام، أو تسطيحه، فالوصف ألزم للسرد، من السرد للوصف، إذ غاية السرد ربما ترتبط بتحرير الوجه الزمني والدرامي للسرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقاً لمسار الزمن وعرقلة تعاقبه عبر النص السردى".²

فالوصف قام بوظيفة تعطيل حركة الزمن السردى ومنح فرصة التأمل فيتمدد زمن

السرد.

تتشترك الوقفة الوصفية مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث، أي تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة، لفترة قد تطول أو تقصر، ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة".³

الوقفة مع المشهد يلتقيان في تعطيل زمن السرد ويختلفان غفي الوظيفة والهدف.

¹ - مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية العربية، (مرجع سابق)، ص 244.

² - عبد الملك مرتاض: عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مجد 13، ع01، 1994، ص 306.

³ - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 175.

ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية، "الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف البطل وتأمله لنفسه، وبين وقفة وصفية خارجة عن زمن القصة، والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السارد أنفاسه".¹

لتكون الوقفة أحد وسائل والتقنيات السردية التي يستخدمها المؤلف لتعطيل الزمن ف الرواية وتعليقه، حتى استعادة السرد لوتيرته.

العلاقة بين السرد والوصف:

الوصف قد يكون أكثر ضرورة للنص السردية، من السرد، إذ ما أيسر أن تصف دون أن نسرد، لأن كل عمل سردي يحتوي صوراً عن الأشياء والشخصيات وهي التي تمثل الوصف.

"يقوم الوصف غالباً على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف وذلك من أجل أن يتخذ شكلاً أروع، وصورة أبداع، في ذهن المتلقي، فالغاية من كل وصف تكون إما تجميلية تحسينية وإما تقبيحية تبشيعية".²

و"الوصف يوظف للغايات في كل جنس أدبي، وينصرف إلى الأحداث على أساس أنها مشاهد، إذ لا يمكن تقبل السرد بمعزل عن الوصف.

كما يوظف الوصف لغير ذاته، فيأتي عرضاً في خضم سرد حدث من الأحداث، وبمقدار ما يكون ضرورياً لتسليط الضوء على بعض "الأحوال والمواقف أو المشاهد والعواطف، أو الأبعاد والملاحم .. بقدر ما يكون معرقلاً لمسار الحدث الذي يتطلب المضي نحو الأمام، لكن تقدم السرد دونما وصف، قد يكون فجاً حسيماً، فلا السرد بقادر عن الاستغناء عن الوصف، ولا الوصف قادر أن يحل محل السرد، فيقوم مقامه، ويؤدي

¹ - حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (مرجع سابق)، ص 175.

² - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (مرجع سابق)، ص 387-388.

وظيفته، بمقدار ما يكون الوصف نافعا في السرد، مطورا للحدث بمقدار ما يكون مؤذيا للسرد إذا جاوز الحد".¹

الوصف والسرد ثنائية متكاملة في العمل الروائي، غير أن الإكثار من الوصف على حساب السرد إذا ما جاوز الوصف الحد المطلوب قد يؤدي إلى الإخلال بوظيفته. **المبحث الثاني: أشكال السرد.**

الرواية لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضا بالشكل أو الطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون.

ومعنى ذلك أن الرواية لا تكون مميزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية ووسط ونهاية. **الشكل الروائي:**

"الشكل هنا هو الطريقة التي تقدم بها المادة المحكية في الرواية، مجموع ما يختاره الراوي من وسائل وحيل ليقدّم بها مادته المحكية".² واختيار السارد للأسلوب المناسب من أجل وجود تواصل بين طرف أول وثان.

تطور الأشكال السردية وتطور الوعي بها:

حيث "تقودنا الفكرة والتي ننظر بمقتضاها إلى الخطاب بصفته جماع كل العمليات التقنية في أي عمل روائي إلى تطور الخطاب الروائي العربي، تحولات عدة على مستوى المجتمع والفن والفكر، ولأن التطورات التي مست الشكل الروائي تخضع بدورها إلى مجمل هذه التطورات والتحويلات، وأن الروائيين ودارسي الرواية ليسو بمنأى عن هذه التحويلات، كما أن مواقفهم الإبداعية والنقدية ما هي سوى تجسيدهم لرؤياتهم الفكرية والاجتماعية، وأن ممارسة أسلوب ما في الكتابة تعبير عن رؤية جمالية وفكرية واجتماعية معا.

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (مرجع سابق)، ص 388.

² - حميد الحميداني: بنية النص السردى، (مرجع سابق)، ص 45.

إن الأبعاد الجمالية وهي التي تحقق في الأعمال الفنية والأدبية، ليست معلقة في سماوات الفن العليا أو متعالية عما يعتمل في المجتمع، إنها "شديدة الصلة بتحول الرؤيات إلى الواقع، وأي موقف من طريق".¹

المحددات الكبرى لتطور الأشكال الروائية العربية:

تطورت أساليب الرواية العربية وتقنياتها عبر التطور الزماني، ويمكن أن نرصد هذه التجليات الكبرى لأساليب الرواية العربية من خلال:

1- الواقع الاجتماعي:

نجد "الخطاب الروائي العربي تطور واعتنى بمجمل التقنيات الموظفة في الرواية في تماس مع تحولات الواقع العربي، أي رؤية الروائي للواقع الذي يتحرك فيه، وثمة ألقى بظلاله عن التجربة، فكانت التنويعات الشكلية شديدة الصلة بأنماط الوعي المواكبة لمختلف التحولات، فتفاعل معها الروائي بحسب المبدع ورؤية المتفكر".²

تحولات المجتمع العربي قدمت لنا الوعي بالواقع، أي كتابة عميقة الصلة بالواقع.

2- النص السردى:

"إن أي كاتب لا يمكنه أن ينتج إبداعه خارج قواعد النوع الذي يكتب في إطاره أي منذ النشأة إلى الآن، ما يمكن أن نسميه "النص الروائي" كتقليد كتابي خاص له قواعده وإجراءاته وبنياته، وتحولاته، لا يمكن الحديث عن النص دون وضعه في نطاق الجنس الذي يبدع في نطاقه.

يتكون هذا النص في بعده السردى، من مجموع الإنجازات التي تحققت في تاريخه، ويتجسد هذا النص في الرواية العربية إجمالاً، فهي سلسلة النصوص السردية

¹ - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، (مرجع سابق)، ص 92.

² - المرجع نفسه، ص 97.

الكبرى، وكل النصوص التي تتحقق في الزمان تظل بصورة وبأخرى متصلة بها ومتفاعلة معها وهي ترمي إلى تجاوزها، والقطيعة والانفصال عنها".¹

النص السردى وجوده مرتبط بالإنجازات التي تحققت عبر الزمن، وأي موقف من طريقة معاينتها، واعيا كان أو غير واع هو موقف من الإبداع والمجتمع، وأن تطور الأكال السردية يظل يرتفع في صيرورة التجربة الروائية العربية إلى تمثل خاص للواقع وفهم محدد للإبداع وموقف ملموس من مختلف القضايا المطروحة على الساحة العربية.

انطلاقا من هذه الرؤية نجد أن التطور في إدراك وفهم هذه التقنيات نظريا وعمليا هو السبيل المناسب لتطور الشكل الروائي، ويمكن للدراسات المعنية بالرواية أيا كان المنهج الذي تعتمد أن تساهم في تطوير الوعي بالشكل، كما يمكن للروائيين وهم المعنيون الأوائل، أن يطوروا تجربتهم السردية، لأن ذلك هو رهان تطوير الوعي، ويمدنا تاريخ الرواية العالمية "بهذا المبدأ، ليس فقط من خلال الإنجاز السردى، لكن أيضا من خلال الوعي بالسرد".² هذه الرؤية لها أبعاد ودلالات فكرية واجتماعية.

تطور الأشكال الروائية هو "تماش مع تطور المجتمع ومجمل ما يعتمل فيه، نتاج تطور الوعي بالشكل الروائي باعتباره تطورا بموقف محدد من المجتمع، وهذا الموقف يتجسد باطراد من خلال الشكل ليس من المنظور التقليدي، إنه الخطاب الروائي بكلمة واحدة، وهذا الخطاب هو الذي تتجلى لنا من خلاله الرواية، بدون تفصل أو تمييز بين مكوناتها، والتي تدفعنا ضرورة التحليل بقصد التوضيح.

يتحدد الخطاب الروائي إذن من خلال الشكل، لكن الشكل لا يمكن أن يتحقق بدون شبكة من التقنيات وتوظيف التقنيات بقصد رؤية فنية محددة وليس بكيفية عفوية".³

¹ - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، (مرجع سابق)، ص 97.

² - المرجع نفسه، ص 95.

³ - المرجع نفسه، ص 95.

التحولات المختلفة يتجسد من خلالها الوعي بالتحول، فالحديث عن أساليب الرواية وشكلها إنما هو حديث عن تطور الأشكال والوعي بها عن الروائي نفسه والقارئ على سواء. ولعل المقوم الأساسي يرجع إلى النص الروائي الغربي وتفاعله مع هذا النص، من خلال الاستفادة من تقنياته وأساليبه.

3- النص الثقافي والوسائط: ما أسميناه "بالنص هو بدوره يتحول في علاقته مع الواقع العام الذي سيرتقي مجراه أي واقع المجتمع العربي في مختلف تجلياته ومشاكله المتعددة، وواقع الأحداث الكبرى التي تقع خارج العالم العربي، ويكون لها تأثيرها المباشر على الواقع الاجتماعي، الذي ينتمي إليه الروائي، كما أن الواقع تبعا لهذا التحديد خاص وعام، فالنص أيضا خاص وعام.

النص الروائي إذا كان الخاص هو النص الروائي الذي يتفاعل بدوره مع كل الأنواع السردية القديمة والحديثة، فإن النص الثقافي هو النص العام الذي يتجلى في مجمل النصوص التي يتفاعل معها النص الروائي (بغض النظر على جنسها أو نوعها ...)، حيث أن النص الثقافي يتسع ليشمل الفنون السمعية والبصرية (التشكيل، السينما، الموسيقى، الغناء ...) علاوة على مختلف المعارف التي تتطور في الحقبة (الإنسانيات، البيولوجيا، الفلك ...) وبما أن النص (روائيا كان أو سرديا أو ثقافيا) لا يمكن الحديث عنه دون ربط بالوسيط الذي يتحقق من خلاله لأنه هو الذي يمنحه أهم مقوماته وخصائصه.

والوسائط هي مختلف ما يستعان به في الإنتاج وتلعب دورا كبيرا (تقنية التحقيق الصحفي والبوليسي، ومقتطفات الصحف ...) وغيرها من التقنيات الدالة على الأثر الذي تحدثه هذه الوسائط في عملية الكتابة وأسلوبها".¹

¹ - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، (مرجع سابق)، ص 99.
* بروس: روائي فرنسي (1871-1922)، له سلسلة الزمن المفقود تستعرض كتاباته تأثير الماضي على الحاضر
** كافكا: تشيكي الأصل (1883-1924)، له مركز عالمي، حاول أن يقدم كتابات التصقت فيها الحقيقة مع الخيال
*** أندري جيد: كاتب فرنسي (1868-1951)، له رواية "قوت الأرض والمنفيون"

فالرواية العربية تفاعلت مع جميع العناصر المحيطة بها وبتطور التجارب الروائية العربية وتطور التفاعل معها، كل ذلك استدعى تحولات في الرواية العربية الجديدة وكشف عن خصوصيات جديدة.

أشكال السرد الروائي:

اقتحم السرد حياتنا الثقافية اقتحاما له دلالاته، وبواعثه، بل أصبح مجالا تتمظهر من خلاله كفاءات انتظام الكلام، وتلاحق متتالياته، كون هذا الأخير مفهوم عام وشامل، أي أن السرد حاضر في كل الأجناس الأدبية، بحيث تتعدد عناصره وأشكاله.

تعددية استعمال الضمائر في السرد:

حيث "تريد بالضمائر "أنا" "أنت" "هو"، ويبدو أن ضمير الغائب هو الأكثر استعمالا في السرد الشفوي والمكتوب، ولم يكن يحظى بخلد السارد من القدماء أن يصطنع الأول والثاني استعمالا، موظفا في الكتابة السردية الفنية وإنما نشأ ذلك مع تطور المنهل الذي تعرفه السردانية.

قد يكون من العسير التحدث عن استعمال هذه الضمائر بمعزل عن الحديث عن التطور المدهش الذي مس كتابة الرواية الغربية انطلاقا من (بوست، كافكا، وأندي جيد) من عماليق الرواية.

وأن اصطناع الضمائر يتداخل إجرائيا مع الزمن من جهة، ومع الخطاب السردى من جهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها من وجهة أخرى.

ويذهب بعض المنظرين الغربيين إلى أن أشكال السرد يمكن وانطلاقا من علاقتها الحميمة بالشخصية أن تقدم تحت جملة من الزوايا.

1- أن تقدم الشخصية نفسها.

2- أن يقدم الشخصية سواؤها من الشخصيات.¹

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص 232

3- أن يقدم الشخصية سارد آخر.

4- أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها، والسارد والشخصيات الأخرى جميعاً.

ولعل ذلك راجع للاهتمام بالشخصية واعتبارها مركزاً مهماً في الرواية.

استعمالات الضمائر الثلاث مع معالجة كل استعمال على حدى، وتبيان مزايا الاستعمال بالقياس إلى كل هذه الضمائر:

1- استعمال ضمير الغائب:

لعل هذا الضمير يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً بين السارد، وأسرارها تلقياً لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء، ويد يكون استخدامه وبكثرة بين السارد الكتاب لجملة من الأسباب لعل من أهمها:

- أنه وسيلة صالحة لأنه يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات، حيث يغتدي السارد أجنبياً على العمل السردى، وكأنه مجرد راوٍ له.

- يجنب هذا الضمير الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي يجر إلى سوء فهم العمل الأدبي.

- يفصل اصطناع ضمير الغائب في زمن الحكاية عن زمن الحكى من الوجهة الظاهرة على الأقل، إلا أن هذا الزمن يظل في ظاهره وكأنه فعلاً مفصول على الكاتب، سابق عليه، مع أنه مجرد خدعة سردية، وتقنية روائية للتعامل مع الزمن الذي هو زمن الكاتب وحده قبل كل شيء.

- اصطناع ضمير الغائب يحمي السارد من "إثم الكذب"، بجعله مجرد حاكٍ يحكى لا مؤلف يؤلف، ويترتب عن ذلك فصل النص عن ناصه، كما أن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائى أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردى على أساس أنه كان قد تلقى السرد قبل أفراعه".¹

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص ص 234-235.

ولعل استخدام هذه التقنية ترجع لخبرة ووعي الكاتب وأن يكون أكثر إلماما واطلاعا.

"ولعل "رولان بارث" يكون من أبرع النقاد الغربيين حديثا عن ضمير الغائب "هو"، ويفصل ضمير الغائب النص السردى فصلا عن ناصه الذي نصه ويجعل المتلقي واقعا تحت سحر اللعبة الفنية التي أداتها اللغة والشخصيات ممثلون فيها، وأن الناص مجرد وسيط بينه وبين الأحداث المحكية.

هذا الضمير يأتي في العمل الروائي بمثابة العقد الممتاز للرواية، إنه معطل للزمن السردى، فهو يدل على الفعل الروائي وينجزه.

يجسد "هو" من الوجهة الشكلية الأسطورة، حيث لا يوجد في الغرب من لا يشير إلى هذا الضمير، و"هو" لدى بارث الكتابة نفسها، بل كأنه زمنها نفسه، فهو المنشط للسرد وهو الدافع له، والدال عليه، وبدونه لا يمكن أن يظهر شريط السرد، ولا يقوم بنيانه، ولا تستقر أركانه"¹.

ضمير الغائب يلعب دورا مهما في العمل السردى، فهو ينهض عليه شريط السرد، ومع هذه الأهمية تطرح مشكلة التحديد والتدقيق، وإلى من ينصرف هذا الضمير.

2- ضمير المتكلم:

ضمير المتكلم "يأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الغائب، ذلك أنه في الأشرطة السردية منذ القدم، ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية، والشخصية والزمن جميعا، إذ كثيرا ما ستحيل السارد نفسه في هذا الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية ولعل من جماليات هذا الضمير أنه:

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص 241.

-يجعل الحكاية المسرودة، أو الأحداث المروية مندمجة في روح المؤلف، فيذوب الحاجز الزمني الذي كنا ألفناه، يفصل ما بين زمن السرد وزمن السارد ظاهرياً.

- يجعل ضمير المتكلم والمتلقي يلتصق بالعمل السردى وتتعلق به أكثر متوهما أن المؤلف هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، فكأن السرد وبهذا الضمير يلغى دور المؤلف بالقياس للمتلقى الذي لا يحس أو لا يكاد يحس به".¹

أي يبرز هنا المؤلف في العمل السردى على أساس أنه شخصية من شخصيات الرواية.

"ويمكن أن تنتظر إلى ضمير المتكلم على أنه أحد تجليات السرد بواسطة المتكلم، إذ كثيراً ما يحدث السرد بهذه الصيغة في شكل مقاطع قصيرة، وهي مقاطع لاحقة لمقاطع أخرى سردية يرويها بضمير المتكلم وأن خطاب السارد في علاقته بالمتلقى يحمل بعداً ثنائياً، فهو من ناحية يحاكي شخصية ويسبر أغوارها النفسية الدفينة، ومن ناحية يتحول السارد بضمير المتكلم إلى شخصية من شخصيات الرواية".² وهذا يحدث اندماج مع روح المؤلف للقصيدة.

كأن "ضمير المتكلم يحيل على الذات، إما ضمير الغياب فيحيل على الموضوع، إن ضمير الغائب لا يملك سلطان التحكم في مجال النفس وغيابات الروح، على حين أن ضمير المتكلم يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية، ويكشف عن نواياها بحق وصدق، ويقدمها للقارئ كما هي مما يجعله أشد تعلقاً بها، وإليها أبعد شوقاً.

ضمير المتكلم يذيب النص السردى في الناص، فإذا القارئ ينسى المؤلف الذي يستحيل إلى مجرد إحدى الشخصيات التي لا تعرف من تفاصيل السرد المستقبلية، إلا ما تعرفه الشخصيات الأخرى.

¹ - محمد البارودي: ثنائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، (مرجع سابق)، ص 177.

² - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص 243.

وكل معلومة سردية أو كل سر من أسرار الشريط السردى يغتدي متصاحبا مع "أنا" السارد مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردى. إن ضمير المتكلم يأتي في السرد شكلا دالا على ذوبان السارد في المسرود وعلى ذوبان الزمن في الزمن، وعلى ذوبان الشخصية في الشخصية، وذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة سردية متلاحمة،¹ فضمير المتكلم شكل سردي متطور تولد عن رغبة السارد.

"تفترض أن ضمير المتكلم تولدت نشأته عن أدب السيرة الذاتية أي عن شكل سردي ذاتي، له صلة وثيقة بالواقع التاريخي، ثم تطور هذا الشكل واستأثر بنفسه فاغتنى يسرد الأحداث السردية الأدبية فكأن ضمير الغائب مدبر، متجه نحو الماضي البعيد، فهو طولي بسيط الاتجاه، مفتوح إلى الوراء، وكأن ضمير المتكلم مقبل متجه نحو الحاضر أو الماضي القريب".²

لصبح ضمير المتكلم وضمير الغائب من متطلبات الرواية الجديدة مما يجعل السرد يتحرك في كل الاتجاهات.

ضمير المخاطب:

جعل هذا الضمير ثالثا في التصنيف، بالقياس إلى صنفه، لأننا نعتقد أنه الأقل ورودا ثم الأحداث نشأة آخرا، في الكتابات السردية المعاصرة حيث يطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون "ضمير الشخص الثاني"، وكأن هذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضميري الغائب والمتكلم.

ضمير المخاطب ليس جديدا استعماله في تاريخ السرد الإنساني، وأما المعاصرون حالوا إعطائه وضعاً جديداً، ومكانة متميزة في الكتابة السردية، فأصبح شكلا من أشكال السرد الفني الجديد، بكل ما في الجديد من طرافة، يقول "ميشال بيطور": "إن ضمير

¹ - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص ص 246-247.

² - المرجع نفسه، ص ص 246-247.

المخاطب أو "أنت" يتيح لي أن أصف وضع الشخصية، كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها".¹

"ومجيء هذا الضمير كان لإبعاد شبح "الأنا" المتسلط من الشريط السردى، فاستعمال ضمير المخاطب لا يعني بالضرورة أنه وسيط وحتم، وعلى الحقيقة واليقين بين ضميري المتكلم والغائب، بل إن وظيفته سردية أساس، وهو ف كل الأطوار والأحوال يوقع حدثا سرديا بعينه.

إن المراجعة بين الضمائر الثلاث في العمل السردى مسألة جمالية لتأ دلالية وشكلية، لا جوهرية واختيارية لا إجبارية، فتستخدم الكاتب منها ما يشاء".²

إذن تتنوع الضمائر في العمل السردى بين ضمير الغائب والمتكلم وضمير هذا الأخير الذي يعدوا حضوره قليل مقارنة بضمير الغائب والمتكلم، باعتباره حديث النشأة ولعل ضمير الغائب هو الأكثر حضورا في الروايات العربية الحديثة.

مكانة السارد في العمل السردى:

لتغطية الأعمال السردية لا بد من وجود السارد الذي يعد غيابه خللة لشرط هذا النظام السردى، "فهو قطب هام في الرواية حيث يسمح بشد التداخل بني تقنيات السرد وارتباطها. ومشاركة السارد في الأحداث إما كشاهد أو كبطل، يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث بحيث تكون الأحداث مضمرة ومتداخلة بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلا".³

غياب السارد يحدث انقطاع في مسار السرد، وقد يكون "من المستحيل في أي عمل سردي غياب السارد متخفيا متواريا، متحفظ الحضور، خجول الطلعة، فالسارد هنا ممثل في حين نجد السارد كثيرا ما يستحيل في كثير من الأعمال الروائية إلى شخصية

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص ص 251-252.

² - المرجع نفسه، ص ص 251-252.

³ - حميد الحميداني: بنية النص السردى، (مرجع سابق)، ص 47.

مركزية، مزودة بطاقة فيزيقية، ذهنية وروحية، كما هو الحال في رواية "بروست" (البحث عن الزمن المفقود).

ولا يستطيع السارد أن يوجد من عدم إلا إذا أوجده المؤلف تحت شكل ما، فكان شخصية السارد، تقع وسطا بين المؤلف والشخصية الفاعلة في العمل السردى¹. فالسارد هو الذي يسرد حكايات روايته، وهو الذي يخبرنا بما يجري من أحداث، فهو الملم بكل شيء. حيث كل رواية تستدعي هذا الجهاز لإنشاء عالم جديد، تعبر عنه بتجربتها الخاصة.

¹ - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، (مرجع سابق)، ص ص 311-312.



الفصل التطبيقي

رصد ملامح التجديد في رواية
مغارات لمحمد عز الدين
التازي

ملخص الرواية:

مغارات تدل على أمكنة معنوية وفضاءات مغلقة، وهي تنحصر في عالم مدينة طنجة، وإن مغارات التازي وقوف على الأطلال، ويكاد على ولماضي، زمنه، أصدقائه ونسائه، حيث يفتتح التازي روايته، فغي البداية باهوائين

الأول: إلى ابن ضاربان الشريافي، الذي تحدى الحكام حتى وهو معضوض الفم.

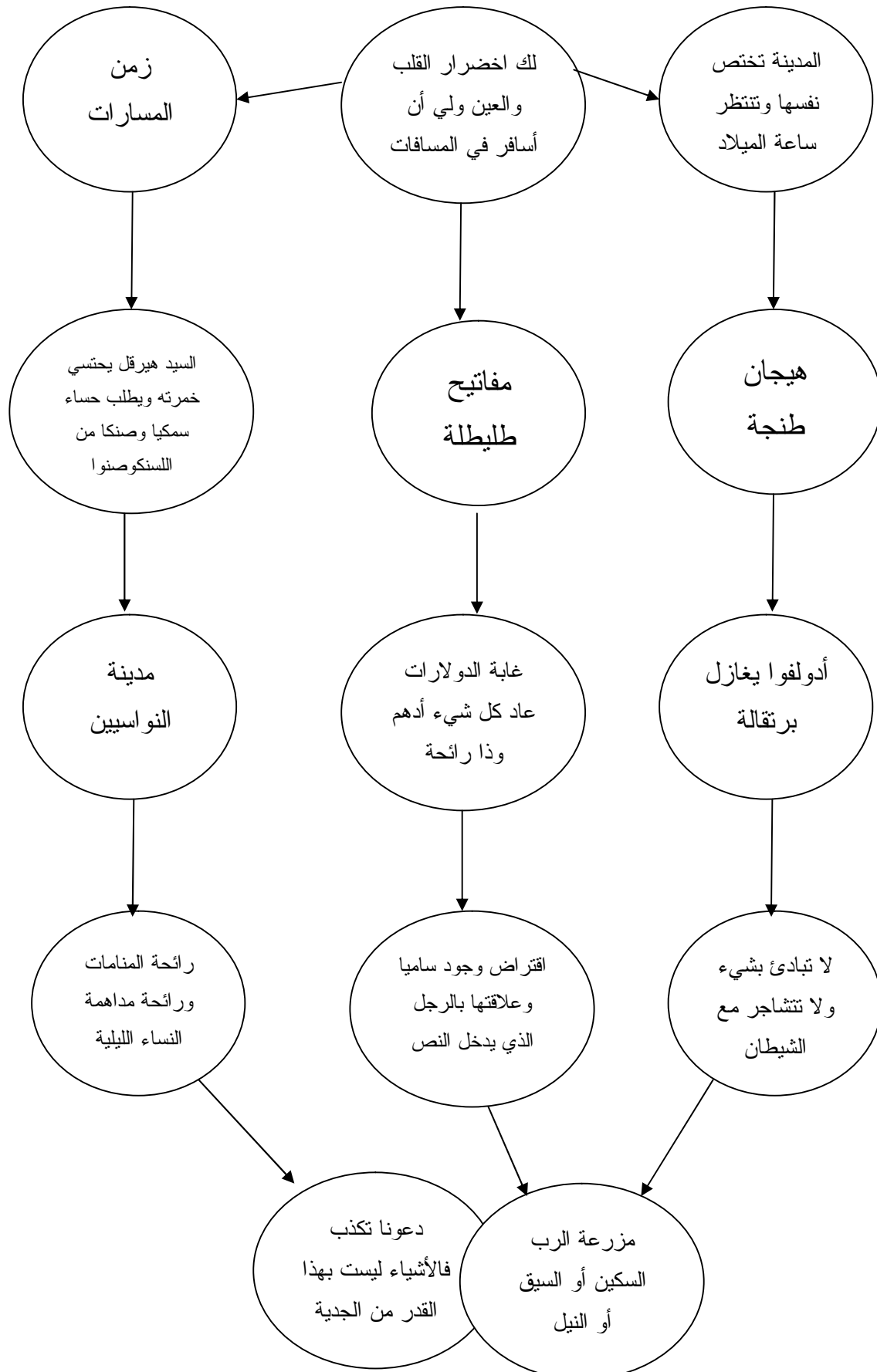
الثاني: إلى فاطنة ذات الاقتراب من طنجة، وجاءت الرواية على شاكلة خمسة مفتتحات، أما لمستهل الأول فهو عبارة عن نص موقع ل: روزلمان، بعد ذلك يعرض في الصفحة الموالية المستهل الثاني منسوبا إلى مذكرات لاكاروج، أما الثالث فقد جاء عبارة عن نص مقتطف من "ورقة الصعلوك تركها في إحدى الحانات"، في حين جاء الرابع أبي الربيع الشاطي، أما الخامس والأخير فقد وضعه الكاتب بدون توقيع، والرواية تجسد لعبة الصراع بين الأنا والانا، وليس بين الأنا والآخر كما هو مألوف، ولهذا الشكل الجديد من الصراع دلالة عميقة لدى التازي، وهو لا يقصد التنافي فيما بين عناصر الذات الواحدة، بل إقامة نوع من التقابل في الطبيعة والحياة على حد سواء، وإن ذات الكاتب ليست ذات واحدة بل مجموعة من الافتحة، وإن "الشريافي" هو شخصية مجازية، حيث يخص المؤلف الذي يلعب دور المقدم -الشخصية المتخيلة- وتارة دون المؤلف -الأخص- وجهاز ما يسمى "المقدم المتخيل" وذلك من خلال اختلاف شخصية يناط بها مهمة تقديم العمل الأدبي -ابن وبان الشريافي-.

رواية مغارات تخييلة فضاؤها طنجة في فترة نهاية الاربعينيات وبداية الخمسينيات، حيث كانت مدينة طنجة تحت الانتداب، فهي تعبر بالمعالم والإشارات والمناطق الرمزية والأمكنة، من فاء الغرفة المغلق على الذوات وأحلامها، إلى الأمكنة الخارجية التي يحر فيها الشخصيات، وأول شخصية، شخصية "ساميا" يتناوب السارة والصاحب تكرها، في فصول الرواية بين مقاعها، وإن لم تكن غير ظل لشيء ما، فإنها

تتقدم في الرواية كشخصية تحمل الرغبة والتغيير، وتفتتح على الحوار واللقاء مع الآخر، وشخصية "الصاحب" فهو مركزي للحكي وملازم للسارد في أكثر من مقام تخاطبي، يؤمن بالتغيير كما يبتعد عن المغامرة، فقارئ الرواية يلتقي بفضاءات مختلفة: الغرفة، الشرفة، الشقة، الحانة، السوق البواني، شارع الحرية، مقهى السطرال، وكل هذه الفضاءات تنهض انطلاقاً من حكي "الصاحب" و"صاحب الصاحب"، وهنا يظهر الجانب الغامض في الرواية، حيث نلاحظ أن هذه الشخصيات في الأخير تبدوا مجرد عابر سبيل، أنها تستهدف فقط تغير الزمن وتبدل المكان أنها شخصيات أفنعة، تحضر وتغيب، تسعى إلى تأكيد نفسها، من خلال رغبة عصبية، وتتجسد في سياق ثنائيات: حلم واستبها، حياة موت، توحد وانفصال...، ومغامرات تقدم مشاهد تزخر بحياة الشخوص داخل طنجة وشوارعها وأدغالها فالرواية تجسد ذكريات طنجة وأناسها تتكون الرواية بنائياً، ومن ثماني عشر لوحة سردية أو مغارة.

الكاتب:

عز الدين التازي يشكل علامة بارزة في المشهد الروائي العربي الحديث له مجموعة من الأعمال نذكر منها (أوهال الشجر المقطوعة 1975، أبراج المدينة 1978م، رحيل البحر 1983م، مغارات التي صدرت عام 1994م وهي العمل السادس للكاتب التازي)



مخطط يوضح مغارات الرواية الأربعة عشرة.

ميزة الخطاب الافتتاحي في رواية مغارات:

تجربة الكاتب محمد عز الدين التازي انبنت على أشياء حداثية واقتضت تلك الأشياء وجود الغموض في الرواية باستمرار وتنوعات وتغيرات كثيرة تهم الشكل والمضمون، ويعتبر الخطاب أحد أهم الفضاءات النصية، حيث نستطيع أن نميز بين نوعين من أنواع الخطاب التقديمي.

النوع الأول: التقديم الذاتي: الكاتب نفسه يقدم عمله.

النوع الثاني: يقدم فيه المؤلف كاتب آخر ليقوم بتقديم عمله.

رواية مغارات نموذجاً زائراً من حيث التعدد والتنوع في الخطابات الافتتاحية، وخذا ما عد جديدة على ما هو رائج في السرد العربي الروائي. حيث يفتح التازي روايته في البداية بإهداءين:

الأول: أهداه إلى ابن ضربان الترياقى الذي تحدى بالكلام حتى وهو مفضوض الفم.

أما الثاني: إلى فاطمة ذات الاقتراب من طنجة.

ليورد نصاً مطولاً بتوقيع بان "ضربان الترياقى"، وجاءت الرواية عبارة على خمسة مفتحات.

الأول: عبارة على نص من توقيع لـ: زرولمان، بعد ذلك يورد في المستهل الثاني منسوباً إلى "مذكرات ل. كاروج".

أما المستهل الثالث عبارة عن نص مقتطف من "ورقة لصعلوك تركها في إحدى الحانات".

أما المستهل الرابع فجاء من توقيع "أبي الريع الشاطي"، في حين جاء المستهل الخامس دون توقيع من الكاتب.

ليدخل إلى عالم الرواية بآلية سردية محكمة لا تدل على الحدود بين نص الرواية وهذه المفتحات لنجد مفتتح آخر عبارة على خواطر شاعرية حول فضاء طنجة تسردها شخصية "عبد النبي".

ثم يفتتح الصفحة الموالية بعبارتين شعريتين تجعل المتلقي يدخل في صميم الرواية.

-الخطابات التقديمية في السرد الروائي العربي تنحوا جميعها إلى التوضيح وإزالة الإبهام عن النص، غير أن الخطابات الافتتاحية التي أوردتها التازي تجعل القارئ يضيع بين ثنايا الرواية، وتزيدها غموضاً، فنجد أنفسنا أمام مغارات عبارة عن ألغاز يعجز القارئ على فك طلاسمها، وتجعل القارئ عرضة لشعور غامض، لا يمكن التخلص منه إلا على طريق القراءة البعيدة، المتعددة الأبعاد، فهي تكسر أفق التوقع لدى القارئ، وتجعله يصاب بالدهشة والحيرة والتساؤل على ما تتطوي عليه، هذه المغارات.

ذلك من خلال لعبة الأنا المضاعفة في الخطاب التقديمي، لعبة الصراع بين الأنا والأنا، كما هو مألوف، ولهذا الشكل الجديد دلالة وأثر عميق، فهي ذات داخل ذات، أو ذات تحمل ذات أخرى من نفسها، من خلال شخصية ابن ضربان الترياق، الذي يتحدى بالكلام حتى وهو مغموض الفم، ذات تصر على الكتابة وذات تشفق على نفسها مما تكتبه من خلال ثنائية الكاتب والمقدم؛ فالتازي عندما يكتب كأن غيره هو الذي يكتب، ينسب لغيره ما يكتبه هو، وهي رؤية تسعى إلى المغايرة، والهدم والبناء، فهو لا يقصد التنافر بين عناصر الذات الواحدة، بل إقامة نوع من التقابل، هذه الذات التي تعبر عن الواقع والحقيقة، والرغبة والوهم، تلك الثنائية التي يقدمها التازي تقود بالقارئ إلى الحيرة والصدام، فهي بمثابة خطاب تخيلي بدءاً من الخطاب التقديمي وصولاً إلى النص.

ففي هذا التقديم يتميز المؤلف مع السارد، فنحن نواجه نصا تقديميا فيه الكثير من سمات السرد والتخيل، هذا عكس ما ألقاه في السرد الروائي التقليدي من خلال هذه التقديمات.

وما مكن تسجيله هنا أن هذا النوع من التقديمات أو المفتتحات، نادر الوجود في روايتنا العربية، مما جعل رواية مغارات تتميز بالتفرد والتميز من خلال هذا الخطاب التقديمي، والخطاب التخيلي، وهذا إجراء فني نادر في الرواة العربية، ويشكل إعلانا عن قطيعة مع التقليد الذي عهده الروائيون.

فولوج الكاتب النص كان بالتدرج بدءا من الإهداءات والخواطر، وصولا إلى فضاء متن النص وبالتالي كسر الحدود والحوازر التي كانت غفي السرد الروائي التقليدي، تفصل بين متن النص والنصوص المحاذية له، مما لم يجعل مسافة بينهما، وهذا راجع إلى تحكم الكاتب في آلية السرد وتقنياته.

ولعل المقاطع السردية السابقة بينت ذلك، وفقا لآلية السرد التي لا تخضع لحبكة واحدة عندما يقول السارد (ها أنا ألم ذلك الشتات)، فجاء السرد بذلك ناضجا وكاشفا لكل مخزونات وخوافيه، لأن التفاصيل والجزئيات الدقيقة التي يتلفظ بها السرد هي أهم ما في الرواية، فطنجة متعددة بتعدد شخوصها.

فهناك طنجة صاحب السارد فهي المنفى والاعتراب، وهناك طنجة أخرى التي تراها عين سامية الشابة المثقفة الطامحة، التي تسعى إلى التغير، وهناك طنجة الماضي كما يرى التمساني، وطنجة أدولفوا البحار مدينة الفنادق الليلية والسهر، لتوجد طنجة أخرى بعين الرجل الدن الساخط المتطرف الذي يراها مرتع الكفار والقذارة والشر ... لتكون الشخوص التي تعرفنا بها ما هي إلا ديناصورات منحوتة، كما يقول صاحب نفسه.

ليتربع السارد صاحب في المشهد الأخير على مشهد السرد، بعدما انتهى السرد وبعد دفنه لساميا والصاحب، لتضيع بعد ذلك طنجة ويسأل الصاحب الذي اختفى وسافر أو سكن إحدى المغارات، وعندما يعييه التساؤل يخاطبه كأنها يخاطب الهباء (خذ هاك خراب العالم الذي ينهض بعدك أيها الصاحب، ولي ولك كل هذه المسافات).

صيغة السرد:

مغارات تحرق قواعد السرد الروائي وتكسر نمطيته، وتفتح على مغارات مختلفة جديدة، فاللوحات الثلاثة عشر، تبدو كأنها قصص متداخلة، ومستقلة عن بعضها، وهذا شيء حديث لم تعهده الرواية، فهو تجلي للحدث الروائي عند التازي، وهذا ما نراه من مزج بين الشعر والنثر، والراوي والسارد.

هناك اسرد رئيس ومشارك في الرواية، لا يحمل اسما، ولا نعرف له عليه شيء، يطلق على نفسه "صاحب الصاحب" الغائب الحاضر، هو الذي يتوجه إليه السارد بالكلام على امتداد الرواية، حيث يفتح سرده بالتساؤل عنه، نقرأ في مستهل الصفحة الأولى: "أفيك أيها الصاحب؟ ! جئت إلى المطبخ أحمل في عيني صورتك، وصورة الموقد، كلاكما النار والرماد، نارك رائعة ومشتهاة، حينما تلتهب تتشر حدائقها في المكان".¹ ونقرأ في مستهل اللوحة الأخيرة:

"أيها الصاحب، تعال نستحضر كل شيء، تستعيد ونستعيد من غير أن نمل أو ندوخ أو ننسى أو يقهرنا الحزن ويأخذنا النعاس، أين أنت الآن؟ !".²

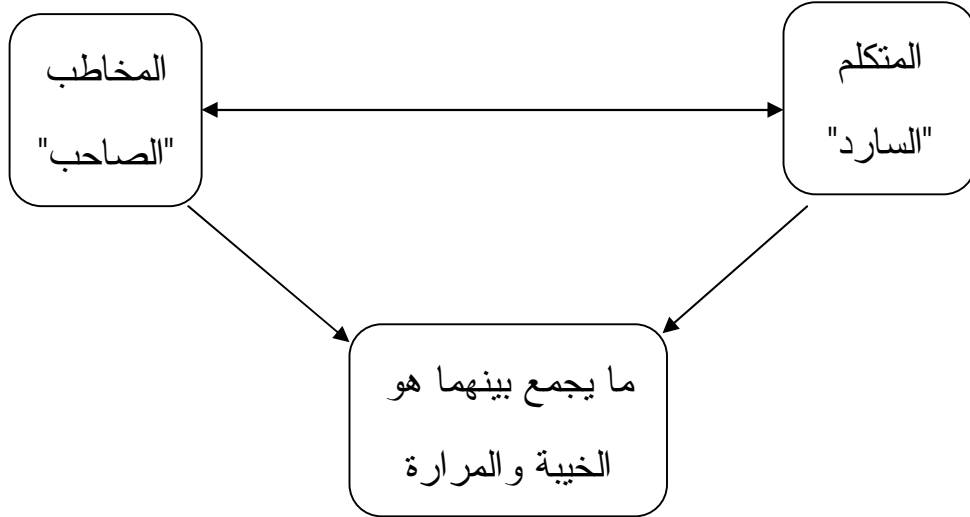
الرواية انبنت على ضمير المتكلم والمخاطب، عبر ثنائية تواصلية تجعل السارد متكلما أو الصاحب متلقيا ومسرودا له ومسرودا عنه، فالرواية مؤسسة على صوت واحد، وليس الآخر، الصاحب ذلك الحاضر الغائب.

¹ - الرواية، ص 15-16.

² - الرواية، ص 153.

والصاحب وصاحب صاحب كثيرا ما ينسجمان ويتماهيا، كوجهي العملة الواحدة، فهما واحد في اثنان.

الثنائية التواصلية في الرواية:



العلاقة بين طرفي هذه الثنائية هي في الواقع حوارية، حيث تسخر الذات الثانية مما تكتبه الذات الأولى، صاحب صاحب من صاحب، وبالتالي تغدوا الذات الواحدة عرضة للتمزق والتنافر والتناقض (المجتمع، الحياة، الموت، الأمكنة، الأسماء...) ن ملامح طنجة، خاصة أسرة ليلي قاتلة محيبة، فهي تتصل بالواقع المغربي في عمومه سياسيا واجتماعي وثقافيا.

الوصف:

هل يمكن للكاتب الروائي أن يسرد فلا يصف، أو يصف فلا يسرد؟، وإن فهل يمكن للسارد أن يسرد حدثا روائيا ما فلا يصف؟

إن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية، حيث يقوم الوصف غالبا على منح أبعاد جمالية وشكلية، وذلك من أجل أن يتخذ شكلا أروع، صورة أجمل في ذهن المتلقي.

يوظف الوصف في السرد للأحداث، ويكون ضروريا لتسليط الضوء على بعض الأحوال والمواقف والمشاهد والعواطف والشخصيات ...

كما هو الحال في وصف الشخصية الذي اسمه "ع" كما هو بادي في الرواية:

"أرنبة أنفه منحونة من صخر

والطربوش الزاه الأحمر

والعينان السميكتان".¹

إلى وصف الأماكن:

"واقف في المطبخ وحولي بعض أواني الفخار فوق الرف، عشب يابس تمت سيقانه من

المزهريّة ... النباتات الخضراء فوق الثلجة يشع اخضرارها إلى جانب صحن يكاد

يكون مليئا بالتفاح والعنف والجوز في قشوره ...".²

ويصف أيضا المسجد:

"دخلت بين الله ... كان الماء يتدفق من الفسبقة، وفي الخلف هيبة ووقار ... كل ألياف

الحصير تعرف جبهتي، السواري والمحراب ...".³

لينتقل إلى وصف مفتاح طليطلة، يصفها فيقول:

"مفاتيح كبيرة، صنعها حدادون ...".⁴

إلى وصف أحوال طنجة وأناسها، ليقول:

"... الصباغون يطلون السقوف والجدران والتجهيزات الجديدة على الرصيف، النادلون

يشتغلون في هذا المقهى، ومنذ أيام طنجة الدولية يقفون عند الباب حائرون كطيور تخشى

أن تتهدم أعشاشها، تجار العملة يراقبون عمل الصباغين .. تكلم كثيرا على الصيف

والسياح، عن ضرورة تغيير كل شيء في المقهى ...".⁵

¹ - الرواية، ص 11.

² - الرواية، ص 15.

³ - الرواية، ص 27.

⁴ - الرواية، ص 34.

⁵ - الرواية، ص 34-35.

وبذلك يكون الوصف حاضرا في كل مغارة من مغارات الرواية، فهو مطور للحدث، نافعا للسرد، لذلك لا يمكن إنجاز نص سردي دونما وصف، فالوصف يحول النص السردي إلى لوحات جمالية.

فالغاية من كل وصف هي تجميلية تحسينية، إما تقبيحية تبشيعية، والملاحظ في هذه الرواية أن الوصف قدم الغايتين معا، وذلك من خلال الأوصاف التالية:

"ضاعت الطعنة في فراغ يوم ضاعت طنجة

ها هو رماد الملكة إليزابيت".¹

تأتي البنات المعكرات الخدود والشفاه

يتكلمون والأفواه ممتلئة باللقم

لا أحد يذهب إلى أفران الكفار".²

ويقول أيضا: "قوارير الخمر،

هنا قدم الوصف وظيفة تجلت في طغيان الكفر والقذارة على فضاء طنجة والحالة

التي آل إليها سكانها.

أما عن الوظيفة الجمالية التي قدمها الوصف في هذه المغارات فهي موجودة أيضا، وذلك من خلال العدد من الأوصاف، "شاع النخيل الذي كبر حتى صار شاطنا ومحطة للقطارات ثم امتد إلى الجبل ومقبرة القطط"،³ ويقول أيضا: "الجبل أخضر .. ز الشرفات كلها مزينة بالأغراس ... جنّت بالنبات الطافح بالاخضرار ... ولعل منظر الموقف يكون هكذا أجمل ...".⁴

¹ - الرواية، ص 11-22.

² - الرواية، ص 22.

³ - الرواية، ص 24.

⁴ - الرواية، ص 29.

الرواية كشفت على دقة ف الوصف، وأبرزت المفارقات والمتناقضات، فإذن: فلا سرد قادر على الاستغناء عن الوصف، ولا الوصف قادر على أن يحل محل السرد ويؤدي وظيفته.

لكن الوصف قد لا يكون ضروريا في كل الأطوار للنص السردى، حيث حفلت هذه الرواية بالعديد من المحطات الوصفية، وكان صاحبها أن يغلب الوصف على السرد، لولا الآلية السردية المحكمة حيث أن كل عمل سردي يحتوي صورا عن الأحداث، وهذه الأمور هي التي تشكل السرد بمفهومه الدقيق.

يمكن تقبل والوصف بمعزل عن السرد، لكن لا يمكن أن يوجد دون وصف.

بناء الشخصيات:

كلام شخصيات الرواية ينبني بتحول الفضاء اتجاه بؤرة محددة هي "طنجة"، فهي تحتل الموقع الأساسي في عملية توزيع الأحداث والتفاصيل، فالفضاء الروائي في "مغارات" فضاء لا يفتح إلا على علاقات الشخصيات وانشادها المتوقد نحو طنجة.

فهي تبنى على حكي برؤية "الأنا" من خلال حكي هذا الأخير بطريقة في السرد تبدو مظاهرها أكثر مع وضعية صاحب وصاحب صاحب، باعتباره متحكم في السرد، أي "الصاحب" ومتحكم في شخصيات الرواية وأحداثها.

"الصاحب؟ أين الصاحب؟ أنا أم هو؟ الحاضر أم الغائب؟ أن الصاحب؟ إذا أردتم أن تعرفوا فكلانا الصاحب، هو صاحبي وأنا أصاحبه ...".¹

ويقول أيضا: "... الصاحب، وأنا أناديه الصاحب، ومن طول العشرة نسينا اسمينا ولم نعد نعرف لنا أنا وإياه اسما ما عدا الصاحب ...".² ولكنك تهوى فحولة تلك الأيام التي غابت كما أهواها أنا أيها الصاحب.

¹ - الرواية، ص 69.

² - الرواية، ص 84-85.

ويقول السارد: "والصاحب، أي صاحب؟ ! أنا أم هو؟ الحاضر أم الغائب؟ أينما
الصاحب؟ ! إذا أردتم أن تعرفوا الحقيقة فكلانا الصاحب، هو صاحب وأنا صاحبه، هو
يناديني الصاحب وأنا أناديه الصاحب".¹

وما يجمع بينهما هو الشعور بالمرارة والخيبة، بعد تحكم الأحلام وعدم الوصول
إلى المطلوب وهو التغيير.

"أنت تقول الرصاص أيها الصاحب، ... وإحساسنا بأننا نستطيع أن نلعب دوما ما
في تحقيق اختياراتنا".²

ولعل هذه الكلمات توضح الدلالة العميقة لـ "مغارات" وتكشف لنا عن العلة الكامنة
وراء هذا الشعور بالمرارة والخيبة الذي تبدوا عليه سائر أجزاء الرواية.

السارد الذي يحكي ويصف ويتخيل فهو سارد ماهر، إذ ما يفسح المجال لبعض
الشخص كي تقدم انطباعاتها عن المدينة، حتى يعود إلى الانشغال برفيقه في الطريق،
إنه الصاحب من خلال محاورته وساءلته، وهذا الصاحب ليس له اسم بحيث لا يمكن
تعيينه فهو يتطابق كثيرا مع السارد.

فمن خلال هذا واضح أن الرواية تسعى إلى الخلطة والتفكيك بتجنبها خط السرد
التقليدي بخلقها لطريقة جديدة في سرد الأحداث، من خلال إدخال سرد على السرد
الروائي أي رواية داخل رواية.

الملاحظ أن المستوى الشعري يرد مختلطا بلغة السرد والتعليقات، وهذا لم يخل
دون بروز خط سردي يللم الشتات رغم اتصاله بالعديد من الموضوعات والعلائق،
الحب، السياسة، الدين.

¹ - الرواية، ص 69.

² - الرواية، ص 80.

"يا ظلي وجسدي وعيني، يا أنا، وها أنت ترى كيف صار كل الفحول قحصين أيها
الصاحب".¹

هنا تتوالد شخصيات الرواية "صاحب الصاحب"، هذا التائه الهائم، فهو مركزي في
الحكي، فهو يلبس كل الأقنعة المفترضة، ويأخذ صوراً متعددة، يتحدث عن المدينة ولا
يرى فيها غير زمن لا يقيم، وكان على علم بكل الخبايا، لينتهي في الأخير بالجنون.
حيث احتفظت الرواية بموقع السارد الصاحب، فهو الذي يكشف عن طنجة
وفضاءاتها المتنوعة، فطنجة هي مجال الحكي المتبادل بين السارد الرئيسي وبين
الصاحب.

وأدل شخصية في الرواية هي "ساميا"، حيث يتناوب السارد والصاحب ذكرها في
فصول الرواية بين مقاطعها، ومجرد استحضارها يخرج السارد من الخيبة والمجهول
والاغتراب، "وأنا أردت أن أغير طريقك وأهديك زمناً للمسيرة". ثم يذكر الصاحب أن
"ساميا" ما هي إلا ظل لشيء ما.

فهي تتقدم في الرواية كشخصية وترغب في الانفتاح والتغيير، امرأة جادة لها
أفكار، ومبادئ تصلب عودها بعد معاناتها وتعلمت كيف تأخذ المبادرة في الحديث، قرأت
العديد من الكتب وأخذت منها العديد من الأفكار، بالإضافة إلى خبرتها وتجاربها في
الحياة، وهي شخصية عصبية.

"تضيف عيناها وتلوح بيدها في الهواء بحركات رعناء".²

"ساميا" شخصية تماثل المدينة في ضيائها، فهي طنجة المنفلتة، التي تنتظر
المصير، ومثال للمرأة التي تريد التحرر وتدافع على حقوق المرأة. "مشاكلي هي مشاكل
كل مواطن، يجب أن تخرج المرأة من تفكيرها الضيق ..".³

¹ - الرواية، ص 154.

² - الرواية، ص 19.

³ - الرواية، ص 19.

عمي ميمون، صاحب الحانوت.

"هؤلاء الكفرة كلهم سيأكلون ويمضون إلى فجورهم، أنا أطعم الكفرة من خيرات الله، أقبض مالهم الحرام في بيع الحلال، مالهم الحرام يدخل جيبي بعد أن يدفعوه ثمننا لما يأكلون، أنظر إلى ورقة المائة درهم، وتقول لي أنا مسروقة، وأما كسبني هذا الرجل من التهريب أو بيع الحشيش أو الخمر ... ولا حول ولا قوة إلا بالله لن أطعمهم بعد اليوم .. وأستفتيه في الأمر".¹

صاحب الحانوت شخصية جد متذمرة على هذا الواقع البائس، واقع التهريب والكفرة والسرقه والفجرة، الذي يذهب إلى "الفقيه الرحموني" الذي هو الآخر شخصية من شخصيات الرواية.

"الفقيه يفتينا في أمور ديننا ويسألنا عن حانات طنجة ومراقصها وعن حوانيت بيع الخمر وبيوت الدعارة، فيحتج الفقيه ويرفع صوته حتى يخرج عن هدوئه ووقاره، فنحتج معه ... ويظل الفقيه مهتاجا يشتم التلفزيون والجرائد والمدارس التي تفسد أخلاق أبنائنا وبناتنا والكتب التي تشغل عن كلام الله وكلام الرسول".²

لنجد شخصية "التمسماني/الشقروفي" "وقتها لم أكن شقروفا والآن أنا لست بالشقروفي، شبابي دائم موتوا من الغيظ، الصور ما تزال ويمكن أن أخرجها من المحفظة وأريك إياها، سترى الزين وتعرفه، ساعتها فتتذكر الزين باع واشترى ... وطنجة كانت، أما اليوم فقد تبدل كل شيء".³

¹ - الرواية، ص 26.

² - الرواية، ص 90.

³ - الرواية، ص 109.

هي الأخرى "تورية الخادمة" "عندنا الكحلة الطنجارية، تعرفها؟ السيد نورية التي تدخن كازاسبور وتشرب التيننتو كل صباح، قل إن تبدأ شغلها كمنظفة وطباخة في أكثر من بيت للعزاب"،¹ لتتكلم الشخصيات على نفسها.

أما "أودولفوا البحار" "هذا وشمه على الزند، صداره الأزرق المخطط، وعيناه البحریتان ... والأغنية التي يجهر بها تمتد إلى أن تقارب آذان الحبيبة، هل عاد حقا؟ ها فنجان القهوة المسائية ورائحة السيجار تملأ الغرفة ... حتى الزند القوي لم يفور لأدولفوا راحة المنام في طنجة (...)، وأنا لا يهمني من الأفضل، فرانكو أم خوان كارلوس، كلاهما حاكم، ملك أو رئيس".²

أما الراقص الميسيو نيزي "صعد الأدراج وهو يتراقص، ظلت تراقبه الأيام وهو يتردد بين الصعود والهبوط ويتحاشى النظر إليها أو أن يتبادل معها التحية ... ثم لاحظته وهو يأتي مرفوقا ببعض الشباب غالبا ما يتراوح عددهم بين الثلاثة والأربعة، ترتبك نظراتهم حين تسمع ماريا رفع الخطى على الأدراج .. لكنها لم تقل لهم شيئا ولم تسأل الميسيو نيزي عنهم".³

إلى جانب هذه الشخصيات الأجنبية نجد الكهل الإنجليزي "كان الكهل الإنجليزي قد جاء بسترته الفضية القديمة والياقة المقلوبة والوجه السمين الطافح بالحمرة، تذكرته الآن، لعله قد مات، أو انتهى إلى إحدى دور العجزة، كنت شابة حين جاء ... حدثت في خطاه أنه عسكري ...".⁴

كما نجد "السنيرة ماريا" التي تحب الاطلاع على كل شيء و"المستر هوفمان" كان سكير دائم الوقوف أمام الزوارق الصغيرة ومشاهدتها.

¹ - الرواية، ص 36.

² - الرواية، ص 54.

³ - الرواية، ص 36.

⁴ - الرواية، ص 64.

لنتقسم بذلك شخصيات الرواية إلى نصفين: شخوص محلية مغربية وشخوص أجنبية عابرة، والشخوص معا يقدمان صورة عامة دالة على فضاء طنجة الاجتماعي سواء في الماضي أو الحاضر.

شعرية الرواية:

كاتب الرواية ركز أكثر تركيزه في الغالب على متعة الكتابة، لأن متعة الكتابة تجسد متعة القراءة، هنا تتجلى شعرية الرواية عند التازي، فمغارات تشكل إبداعية وذلك من خلال التقاط الأسرار الدفينة والخواجج، نقرأ في الصفحة 47 من الرواية:

"هل أنت أيها الصاحب مغارة من هذه المغارات؟ وأيتها مغارتك أيها الصاحب، أهي مغارة النفس أو مغارة الكتابة أم مغارة الدم والعطش والارتواء، مغارة ذلك الرحم الذي لا أسميه؟".

فالمغارة المركزية في الرواية هي مغارة الكتابة الخالقة، وهي الموجهة لمغاراتها السردية، وتتجلى هذه المغارات من خلال عتبات النص الكثيرة ومقدماته، وكلمة مغارة هنا هي الاداع على المتن، والمؤلف نفسه فهرس محطات روايته تحت هذا العنوان الدال وإن كل مغارة هي في صميمها استغوار لمغارة الإنسان والزمان والمكان، حيث أن هذه الرواية ترهف السمع والبصر، فهي تتحدث على الروح والجسد والأمكنة والأشياء والأشخاص، وهي رواية صاحبة من كل هذه المناحي، كون الرواية عبارة على قصص متداخلة قابلة أن تقرأ مستقلة عن بعضها البعض، وهنا أولى تجليات السرد الروائي الحديث، فمغارات تخرق قواعد السرد الروائي وتتجاوز نمطيته، كون هذه الرواية جامعة بين القصة والرواية وبين الشعر والنثر.

يقول الكاتب القادم من الدار البيضاء، وهو يحاور ساميا:

"المدينة في تصوري لهذه الرواية هي الأهم، إنها ليست مجرد مسرح تعرض فيه الأحداث، بل هي رعشة اللغة أمام مكان منسوخ بالسهرة، والدم والعملات الأجنبية

والخيانات والجواسيس والبحارة والقنصليات وأشياء أخرى أترك الارتعاش للغة أن تخلقها أو أن تكشفها وتخيّلها للقارئ".¹

فطنجة ليست مكانا للحكي فحسب، بل مجالا أوسع من ذلك، إنها مجال لارتعاش اللغة على حد قول الكاتب، وحافز يحرك السرد، فطنجة في الرواية تشكل المغارة المكانية للمغارات المتداخلة مع بعضها البعض، فهي مغارة الوطن الثابت الذي يستقبل الكثير من المسافرين، العابرين، التواريوخ، الماضي ...

يقول السارد: "اختلاط وتعدد .. هل أنا مسحور؟ ! هذه الغرفة سحرتني في الغرفة أرواح مدن ودول، وكل المدن جاءت إلى طنجة وكأنها روح الأرواح، أرواح قارات وعوالم، رجال ونساء، والأرواح تتجمهر في الغرفة والخيل نافرة على الجدران".² ويقول أيضا: "أنا لا أعرف كيف تتمتع الغرفة على ضيقها بكل هذا الحشد؟ !، الحشد هائل من الرجال والنساء، بحارة وجواسيس ومدللين وغاينات من كل الأجناس والحقب".³ على الرغم من هذا الكم الهائل والحشود، إلا أن الغرفة اتسعت لكل هذا، وذلك من خلال متعة الكتابة التي استطاعت استيعاب مغارات السرد، وهؤلاء الأشخاص المسرود عنهم، وذلك من خلال سارد رئيسي مشارك في الرواية، لا يحمل اسما، يطلق على نفسه اسم الصاحب، صاحب الصاحب، هو الذي يتوجه إليه السارد بالكلام على امتداد الرواية، وأن الصاحب وصاحب الصاحب كثيرا ما يتفقان إلى درجة أنها واحد.

يقول السارد: "الصاحب أي صاحب؟ ! أنا أم هو؟ الحاضر الغائب؟ أينما الصاحب؟ ! إذا أردتم أن تعرفوا الحقيقة فكلانا الصاحب، هو صاحبي وأنا صاحبه، هو يناديني الصاحب وأنا أناديه الصاحب".⁴

¹ - الرواية، ص 131.

² - الرواية، ص 96.

³ - الرواية، ص 104.

⁴ - الرواية، ص 69.

هنا عمد الكاتب إلى تشتيت ذهن المثقفي وتركه في حيرة من أمره، ويجعله يتساءل: هل صاحب موجود؟ أم صاحب صاحب نفسه هو صاحب؟ وبلك يكون قد استخدم الكاتب ما عرف بكسر أفق التوقع وجعل القارئ يبحث عن العديد من التأويلات والتفسيرات، ولعل هذا أيضا تجلي من تجليات السرد الحداثي.

فالرواية استطاعت أن تتطوي على شخوص كثيرة، تسردها بجرأة ورهافة ودقة، وطنجة هي المكان لتحرير هموم وغرائز ومكبوتات هذه الشخوص، والرواية جاءت لغة مغارات من القول تحكي مغارات الأسوار، وأهم ما في الرواية على وجه التحديد هو كتابتها وتفصيلها فمغارة الكتابة في الرواية جعلتها ذات شعرية خاصة، وإبداعية، استطاعت أن تكشف على خوالج وأسوار وتلافيف الوجدان.

جوهر القضية يكمن في واقع الكتابة الروائية، بصفة عامة، حيث يتصورها التازي على شكل مغارة جمالية، من خلال تجربة تمثل الذات -التازي- في صورة متخيلة ابن ضربان الترياق. وجعل الكتابة مرآة لانعكاس الذات الأخرى المعلوم بها.

بناء الزمن في رواية مغارات:

الزمن من المفاهيم الكبرى التي أخذت مساحة واسعة في الدراسات النقدية سواء كانت الفلسفية أو الاجتماعية أو الإنسانية أو الفيزيائية أو النفسية، مثلما أن الرواية هي فن الزمن، فالزمن الروائي هو تعبير عن رؤية السارد تجاه الكون والحياة والإنسان، ومما لا شك فيه أن الزمن لم يعد ذلك الزمن المنظم، بل عمد الروائيون الحداثيون إلى المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل، خلطا تاما وهذا ما سنحاول توضيحه من خلال رواية مغارات:

1- الاسترجاع:

حيث يعد أكثر التقنيات الزمنية حضوراً في الرواية وهو أنواع:

أ- **الاسترجاع الداخلي:** وذلك من خلال العودة إلى الماضي قبل الدخول في بداية الرواية، وهذا ما يتضح من خلال قول الراوي:

"حملت التطريز والياقوتة الخضراء، ومفاتيح بيتي .. ثم رحلت إلى طنجة وقلت هذا هو البيت الأندلسي الرخام، الاخضرار، والفسيفساء ... دار تطوانية، والاسم تحول قليلاً والتجارة زهت .."¹

يقول أيضاً: "طنجة التي في الكارت بوستال"²، هنا الكاتب يستحضر الصورة التي كانت عليها طنجة قبل هجرته.

ب- **الاسترجاع الخارجي:** يعود إلى ما قبل بداية الرواية، وهذا ما يتجلى من خلال المفترحات الخمسة قبل الدخول إلى متن النص الروائي.

"من مذكورات سائح"، ورقة "صعلوك تركها في إحدى الحانات"، "عبد النبي ..".

2- الاستباق:

وهو تنبؤ ماذا يحدث في المستقبل، واستشرافه، يقول الراوي:

"لا بد أن تشتعل النيران لتحرق كل شيء

كل منامات الفاجرات

وكامادورات الصعاليك

حتى الرماد يجب أن يصير رمادا

لتحرق طنجة"³.

¹ - الرواية، ص 11.

² - الرواية، ص 12.

³ - الرواية، ص 24.

هنا السارد وعلى لسان العم ميمون في حوار مع زوجته يتنبأ الحال الذي وصلت إليه طنجة. كذلك نجده في تخيل الراوي لزلازال أو بركان يدمر طنجة

-تسريع الحكى:

وذلك من خلال زيادة سرعة النص ويتجلى ذلك في تقنيات:

أ- **الخلاصة:** من خلال سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة في أشهر أو سنوات في كلمة أو كلمتين، أي القيام بوظيفة التلخيص.

"ها هو رماد الملكة إليزابيت

وصلعة الشاعر خوليو

تأرف محمد شكري

اصفرار محن جول بولز".

يورد السارد هذه الأعلام في كلمات، خير أن المطلع على تاريخ هذه الشخصيات يجد أن لها تاريخ جد طويل، اختزله الراوي في كلمات دالة ومعاني عميقة (الرماد، صلعة، تأرف، اصفرار) والمرور السريع على فترات زمنية طويلة (مفاتيح طليطلة، السيد هرقل).

ب- **الحذف:** عدم التطرق إلى ماذا جرى من الأحداث وإسقاطها، يلعب أيضا دورا في تسريع وتيرة الأحداث.

1- **الحذف المحدد:** وهو الذي يحدد مدته كقولنا بعد مدة كذا، وهذا لم يعتمد الكاتب في روايته.

1- **الحذف غير المحدد:** وهو الذي يشار إليه ولا يحدد.

"بعد مدة أخرجت الشعلة من حطب كان ثم صار رمادا، ثم أخرجت الرماد من الرماد وجئت بالنبات الطافح الإخضرار".¹

¹ - الرواية، ص 29.

هنا لم يحدد المدة التي أشعل فيها النار، ثم صارت رمادا، ولا المدة التي جاء بها بالنبات الأخضر ليحتل موقع النار والحطب.

3- الحذف الصريح:

4- الحذف الضمني: يفهم من خلال النص.

"مكان الهداءة والحلم والشبق وتكسير حاجز الصمت"،¹ ويترك التأويل للقارئ وتظهر أهمية هذه التقنية في أنها وسيلة اختزالية يعتمد إليها الكاتب الروائي في سرد الأحداث.

-تعطيل الحكى:

وذلك من خلال تقنيتي المشهد والوقفة.

أ-المشهد: وذلك من خلال المقطع الحوارى الذى يأتي فى الرواية كالحوار الجارى بين العم ميمون وزوجته:

"لا بد أن تشتعل النيران لتحرق كل شيء

كل منامات الفاجرات

أخاف على عيني

وإمرأتي وبناتي

أخاف على يدي من النار".

فهو يعطى إحساسا للقارئ بالمشاركة فى الأحداث وتخيل ماذا سيحدث بعد اشتعال النار، حيث أن المشهد يوضح طبائع الشخصيات ويكشف عنها، مثل حوار العم ميمون مع ابنته "الحسنية":

"قال لها أين أمك؟

لم تجب

خرجت؟

¹ - الرواية، ص 16.

ضلت حسنية صامته".¹

دل المشهد على حالة منزل العم ميمون والخوف الدائم المرافق للعائلة.

ب- **الوقفة:** كثيرا ما توقف زمن السرد في الرواية بسبب لجوء السارد في كثير من الأحيان إلى الوصف، ويتعلق بذلك السرد وتتقطع وتيرة السرد وتشكل المقاطع الوصفية استراحة لجأ إليها الراوي بعد سرد الأحداث، وهذا أيضا يعمل على إبطاء زمن السرد الروائي

وكثيرا ما نجد هذه الاستراحات من خلال اتجاه الراوي إلى الوصف، كقوله:

"في الغرفة صاحب، جالس على الأريكة يقرأ، أو مستلق على السرير ... الأعشاب اليابسة والشموع والقواقع والخمرة والضحك والكتب ...".²

وصف السارد الغرفة التي كان يستلقي فيها صاحب، وهذا ما يساعد على تلقي حوادث السرد على نحو أفضل.

وها هو السارد يصف الشاب فيقول:

"ثم جاء نيزي شاب أشقر حقييته في يده، بيتسم دائما للفراغ ... نحيل والخصلة الشقراء تتدلى على كتفيه، حينما صعد مع السينيورة ماريا إلى الشقة ...".³

وبهذا تعمل كل من الوقفة والمشهد على إبطاء زمن السرد الروائي، وهنا نجد أن الرواية وكسائر الروايات العربية الحديثة اعتمدت على تقنيات السرد المتعارف عليها والمعمول بها، مع صعوبة تحديد هذه التقنيات لأن الكاتب كثيرا ما يعمد إلى الغموض وكأن كل مقطع هو مغارة تأخذ القارئ إلى مغارات أخرى.

لقد تم توضيح عملية اشتغال هذه التقنيات في الفصل النظري الثاني بكل دقة وتبيين، ولعل حضور شخص المؤلف الذي يلعب تارة دور المقدم (الشخصية المتخيلة)

¹ - الرواية، ص 23-24.

² - الرواية، ص 43.

³ - الرواية، ص 47.

وتارة دور المؤلف (الشخص)، ومن خلاله إدراجه للعديد من الأماكن التاريخية (الأندلس، طليطلة) أدت إلى ظهور الزمن الماضي وركزت عليه في كل محطات الرواية.

بناء المكان في الرواية:

إضافة إلى الزمان يوجد المكان كمكون يتشكل فيه الوجود الإنساني، ولكل رواية علاقة خاصة تربط بين الزمان والمكان، وباقي عناصر الرواية الأخرى، إذ يلعب المكان دورا مهما في بناء الرواية وتركيبها، إذ هو الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وعنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي.

من هذا المفهوم نلاحظ أن الروائي محمد عز الدين التازي في روايته قد وظف المكان توظيفا دلاليا متميزا، كما يعبر عن حياة شخص، ويفسر أحداثا مكانها مدينة "طنجة".

أ - المدينة:

تعتبر مدينة طنجة الإطار المكاني الذي تجري فيه أهم الأحداث في رواية "مغارات"، حيث جاءت على شكل لوحات صغيرة وصفية لأماكن عدة، لتشكل رسوما لمدينة متحولة مشوهة ومشوشة الأحوال، فمن جمال طنجة وهدوئها إلى صراع الحياة والموت، الخوف والقلق، حيث عدت أمكنة وأزقة طنجة مكانا للتمزق النفسي.

يقول الراوي: "... رماد قوارير الخمر وثياب الغاينات وعيون المهربين، كل ذلك سيسير رمادا .."¹ وأيضا قوله: "... النار الحاقة ورماد الأعداء ... ظهر في عينه دعاء شر ربما زلزال أو طوفان، حرق، أو غرق ..."².

فالعلاقة التي تربط إنسان بالمكان هي علاقة ألفة، إلا أن هذا الإحساس يرفض المكان ويتذمر منه وينفر منه أيضا: "حين أهاجته طنجة شتم، ونزع الطاقية على رأسه ورمائها، ظل واقفا ينظر إلى السماء ثم"³.

¹ - الرواية، ص 23.

² - الرواية، ص 26.

³ - الرواية، ص 28.

هذه هي طنجة تتحول إلى اللامعنى، تحولت إلى مدينة مشوهة من معاني الحضارة والتمدن إلى الانحلال والتفسخ، إلى تدمير كل ما هو تاريخي جميل "السيقان عارية، الكحل العكر .. الأجساد الراقصة ... ما الذي سيقوله الشيخ الفقيه، هل أتجرأ على أن أقص عليه هذا الفحش ...".¹ ويقول: "أضواء الساهرين، السنة الكفر ..".²

يتضح من هذا الوصف الإيحاء الدلالي الذي تولده اللغة، تنقد واقعا مرا الذي تعيشه مدينة طنجة، "هيجان طنجة"، هذا الدمار يجعل القارئ يشارك في هذه الأحداث، كونها تستفز عقله، كون الحضور الإنساني في الرواية عامل أساسي في قراءة الرواية، فحضور الإنسان في المكان يعطي صورة عن إنسان هذا العصر، الذي أصبح لا تتحكم فيه مبادئ ثابتة، ولا يقيم روحية يؤمن بها، يقول الراوي على لسان العم ميمون: "كلهم يأتون، يتكئون على الجدار أنو البسطة، يفتحون أفواههم الكبيرة الشرهة ويتكلمون والأفواه ممتلئة باللقم ... تأتي البنات المعكرات الخدود والشفاه ...".³ كل هذه الأحداث في مقهى عمي ميمون.

المكان في "مغارات" عنصر فاعل الحدث بين الحالة النفسية النافرة من هذا الواقع الذي آل إليه بنات وشباب طنجة، في نظر عمي ميمون.

طنجة لم تكن بهذه البشاعة، فالكاتب يستحضر الماضي ليتداخل مع الحاضر، فالمكان لم يكن مخيفا في طنجة "قلت هذا هو البيت الأندلسي الرخام والاختزار والفسيفساء وماء الورد ...".⁴

إحساس جريح وانهيار لحال المدينة "لا شيء من طنجة سوى حوانيت الهنود ... فراغ لاحتلال بعض الحيوانات والممارسات والأقويل ...".⁵

¹ - الرواية، ص 28.

² - الرواية، ص 24.

³ - الرواية، ص 22.

⁴ - الرواية، ص 01.

⁵ - الرواية، ص 16.

إن المدينة وعي بفضاء مغلق جسده شخوص ساعية لتغيير هذا الحال، وانفلات من المدينة في نفس الوقت.

ب - الأماكن الثانوية: تظهر بظهور الشخصيات، ولعل أول محطة مكانية هو البيت الذي تحدث عنه الراوي وبالتحديد عن غرفة المطبخ يقول: "واقف في المطبخ ومن حولي أواني الفخار، فوق الرف عشب يابس ..."¹.

وإن كان البيت يرمز إلى الاستقرار فهو هنا يذكر بالماضي ولوعة الحنين والاشتياق. ثم يعود الراوي إلى المكان يتمثل "مقهى عمي ميمون" الذي يقدم الطلبات للزائرين وهو مكره "ينظر إليهم بكراهية، وهو يقدم الطلبات"، كون المقهى هنا تتجمع فيه شخوص كثيرة، المهربين، العاريات، والعمال، فالمقهى بالنسبة له -عمي ميمون- فضيحة وعار. كما يلحظ حضور بيت "عمي ميمون" في الرواية "عاد إلى الدار ووجد ابنته الحسنية تتضج الخبر فوق الصفيحة"².

وحين يغير الراوي المكان يذهب إلى "المسجد" أن يوجد الفقيه "الرحموني"، "دخلت إلى بيت الله ولم تعرف خطايا كيف تخرجني إلى الطريق ... هذا المسجد أرتاح إليه كثيرا، كل ألياف الحصير تعرف جبهتي"³.

إلى مكان آخر جسده حوار السينيور "خوان" مع تلاميذ المدرسة حين تكلم على مفاتيح طليطلة، يقول الراوي على لسان خوانك "يشرح للتلاميذ اسم مفاتيح في العربية، إنها أداة لفتح الأبواب أو إغلاقها"⁴.

كما اشتغل الكاتب مكان الصيدلية، من أجل بيان حال مكانها، والفجائع التي يمرون بها "تخرج خروجها الاضطرابي... تدخل الصيدلية وتشتري مرهما لهذه القدم العجوز"¹.
العجوز"¹.

¹ - الرواية، ص 15.

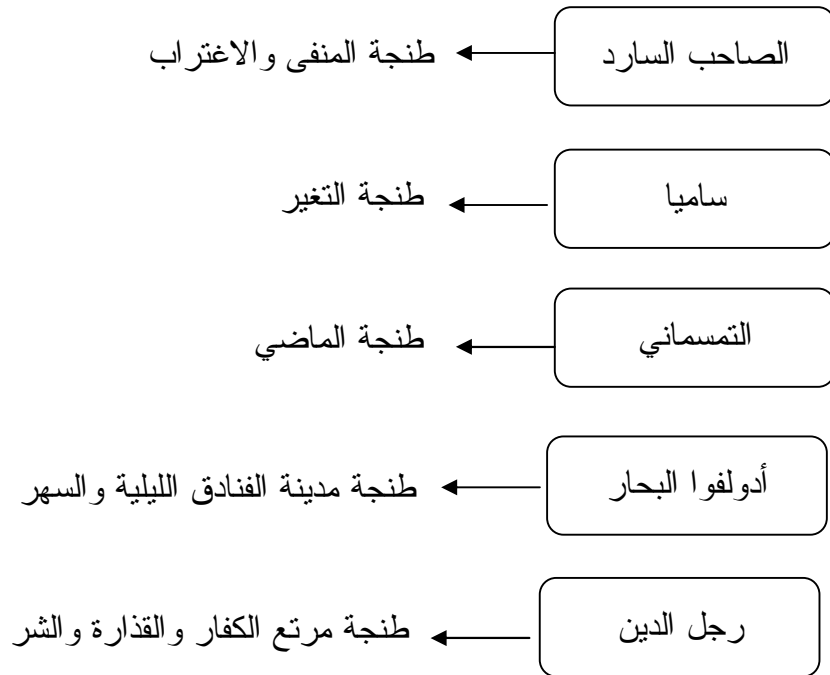
² - الرواية، ص 23.

³ - الرواية، ص 27.

⁴ - الرواية، ص 34.

بالإضافة إلى أماكن أخرى مثل مقهى اليمامة والجبل. والملاحظ أنه كلما تحركت شخصية في السياق حركت معها مكانا يحمل خصوصية معينة. وحتى يخرج الراوي من هذه الأماكن التي ولدت لديه المرارة والخوف ينتقل إلى البحر إلى الفضاء الواسع، كون البحر مصدر للراحة والطمأنينة. لعله مكن القول أن الرواية تعبر بشكل واضح من خلال الأمكنة التي تحتويها على الحالة النفسية للكاتب، من خلال شخوص هذه الرواية. وتعكس مواقف متعددة ورافضة إلى ما آبت إليه مدينة طنجة، وبالتالي الأمكنة ليست عبارة على كتلة صامتة في الرواية بقدر ما تعبر عن متطلبات ومقتضيات نفسية وإيديولوجية وثقافية وغيرها.

طنجة بأعين شخوصها:



طنجة الواحدة في مكانها متعددة بتعدد شخوصها.

الختامة



حين نقرأ نصاً روائياً نشعر دائماً أننا أمام كاتب متميز له قدرة كبيرة على التحرك في عالم اللغة، كما له دراية عظيمة بفنون التعبير، فرغم تزايد عدد رواياته إلا أن الاهتمام النقدي بتجربته وفرادتها تجاوزت إلى قراءة نقدية كفيلة بجعله يأخذ موقعا في السرد الروائي العربي الجديد.

ومن خلال هذا يمكن الوقوف عند أهم الخصائص السردية والبنائية التي تميزت بها الرواية، وأسلمت الدراسة بالنتائج التالية:

- القارئ المتخاذل لا يمكنه الحصول على معنى النص الذي ينتجه منتجوا الرواية الجديدة، ويمكن اعتبار رواية "مغارات" واحدة من هذه الروايات التي تتطلب قراءة متأنية للحصول على المعنى، والكاتب سعى إلى إتباع آلية سردية متحكمة في النص، حيث لا يمكن الفصل بين المفتاحات وبين متن النص، هذا الانتقال المفاجئ من موضوع إلى موضوع دونما تفكيك نسيج السرد يزيد من شهية القارئ لمعرفة المزيد.

- استطاع الروائي أن يفلت من قبضة السرد الكلاسيكي ويكسر نمطيته ويجعله عمل فني منفرد، ومتميز له خصوصيته. جعل الكتابة مرآة لانعكاس الذات الأخرى والصورة المعلوم بها، وهي صورة الرغبة الذاتية في تناقضاتها، بالإضافة إلى تمازج المؤلف والسارد، تقديم فيه الكثير من سمات السرد والتخييل، بحيث نقل التوضيحات والشروحات التي دأب الروائي الكلاسيكي على الإتيان بها إلى مقدماته.

- تميز الرواية بنوع من التقديمات (المفتحات الخمس للرواية)، نادر الوجود في روايتنا العربية، لتكتسب "مقدمة رواية مغارات" فرادة وتميزا.

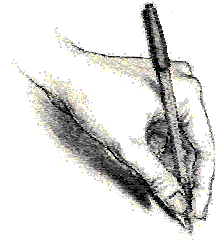
- التازي أفلح في ابتداع ثنائية الذات الكاتبة، والذات المقدمة، وهذا الإجراء نادر في الرواية العربية، وهذا يشكل إعلانا عن قطيعة من نوع التقليد الذي دأب عليه الروائيون، وذلك بتقديم رواياتهم بتوضيحات عن شروط تاريخية، فنية، اجتماعية ...

- بروز ما سمي "المقدم المتخيل" في الرواية من خلال شخصية تقوم بمهمة تقديم العمل الأدبي (شخصية ابن ضربان الترياقى) وهو تقديم نادر الوجود في الرواية العربية.
- القدرة على التحكم بين مقدمات الرواية وبين متن النص ومضمونه بحيث استطاع الكاتب إحداث تماسك وعدم ترك مسافة بين ما هو خارج النص ودخله -المفتحات ومتن الرواية-.
- رواية محمد عز الدين التازي "مغارات" تنتمي لنص الروايات التخيلية التي كانت طنجة سببا في كتابتها.
- الرواية حددت السرد وأبرزت مركزية المكان "طنجة" مجالا للحكي المتبادل بين السارد الرئيسي وبين صاحب -الراوي-.
- طنجة ليست مجرد مكان للحكي، ولكنها لغز يقوم على التناقض من خلال شخوص هذه الرواية وعقلياتهم (نادلو المقاهي، تجار فاس القنلة، تجار السوق).
- قارئ الرواية يلتقي بفضاءات متنوعة (الغرفة، المطبخ، السوق، المقهى ..).
- مغارات تتبنى على حكي برؤية الأنتا للآخر، نتبين هنا مظاهر السرد مع صاحب وصاحب صاحب باعتبار هذه الثنائية هي المتحكمة في الآلية السردية وأحداثها.
- الجانب الغامض في الرواية هو أن الشخصيات ما هي إلا أقنعة تتلاشى في الأخير كائنات تضيع باستمرار، تسعى إلى تأكيد نفسها، دون وعي منها، أخذت المبادرة والتصرف دون التفكير في المصير (ساميا المتقلبة).
- مغارات تمكننا من أن نلملم ذكريات "طنجة"، وهنا تكمن روعة القراءة بين هذه الرواية، رغم الصمت والتحول والهروب.
- تجربة التازي انبنت على خيارات حدائية مما جعلها غامضة باستمرار تدفع المتلقي للغوص في أعماقها من أجل الفهم.

- لقد حمل الكاتب إلى الرواية العربية أشكالاً جديدة تميزها، فهو لم استخدم تقنيات السرد المختلفة فقط، بل ربط بين الجدة في الرواية ومستجدات الحركة الثقافية والاجتماعية، ويحمل عمق ثقافة طنجة من خلال حنكة المعالجة وروعة الخيال، فقد حطم قالب الرواية الكلاسيكية، وجاء بنموذج اتسمت شخصياته بالدلالة على الحياة ومختلف الشرائح الاجتماعية، مما جعل القارئ لا يكتفي بالتلقي بل غاص في أعماق النفس وفضاءات طنجة التي تعددت بتعدد شخصياتها.
- نلمس أمارات التجديد في افتتاحية الخطاب لدى التازي وصيغة السرد التي كسر بها نمطية السرد التقليدي.



قائمة المصادر والمراجع



- × ابن جني أبو الفتح عثمان: سر صناعة الاعراب، ت 392هـ، دراسة وتحقيق، حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ط2، 1993م
- × ابن جني: الخصائص، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، دار القلم ، دمشق ، ط2، ج1، 1993م
- × ابن ذريل عدنان: النص والأسلوبية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، بدون ط، 2000
- × ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب مادة، دار الجيل بيروت، لبنان ، ج3، 1988م
- × ابن منظور: لسان العرب: تحقيق خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، ط1، الجزائر، 2008
- × ابن منظور: لمسات العرب، دار الفكر بيروت، ج7، 1980
- × أبو البقاء الكفوي: الكليات، مطبعة مؤسسة رسالة، عناية، عدنان درويش ومحمد المصري، بيروت ، بدون ط، 1992م
- × أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار فارس للنشر و التوزيع، ط1، 2004
- × أسعد رزوق: موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 11979 - المرجع نفسه، ص 34.
- × بدر نايف الرشيد: صورة المكان الفنية في شعر احمد اليقاق: مذكرة لنيل شهادة الماجستير اشراف الدكتور عبد الرؤوف زهدي، 2011-2012م.
- × تمام حسن: مناهج البحث في اللغة، ، دار الثقافة، الدار البيضاء، دط، 1400هـ، 1979م
- × الجرجاني أبو الحسن: التعريفات، ص 237

- × الجوهري اسماعيل بن حمادة الجوهري الصحاح: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، سنة 1990
- × حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1، 1991
- × دريد يحي الخواجة: إشكالية الواقع والتحويلات الجديدة في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 1999
- × الرازي محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1987م
- × سعدية يقطن: الكلام والخبرة، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، سنة 1997
- × سمير مرزوقي، وجميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، سنة 1985
- × سمير روي الفيصل: الرواية العربية البناء و الرؤية: منشورات اتحاد العرب ، دمشق، 2003
- × سورة الأنبياء: أية رقم "96"
- × سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1984
- × شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط3، 1966، ص25.
- × شكري عزيز الماضي: الرواية العربية في فلسطين و الأردن، د.ت
- × طه عبد الرحمان : اللسان والميزان، طبعة المرش الثقافي العربي، الدار البيضاء ، بدون ط، 1998
- × عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الأدب، ط1، 2006

× عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، ط1، 2003، ص66

× عبد العزيز علي: اللسانيات العامة واللسانيات العربية، منشورات دراسات سيميائية ادبية لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1991

× عبد القادر رشردار: تحليل الخطاب الادبي وقضايا النص، منشورات لغات الكتاب العرب، دمشق، 2006

× عبد الله ابراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999م، ط1

× عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، د ط ، 1993

× عبد الملك مرتاض: عرض كتاب ألف ليلة وليلة، مجلة فصول، مجد 13، ع01، 1994

× عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني ، الثقافة و الفنون، الكويت، 1923، 1990

× عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني ، الثقافة و الفنون، الكويت، 1923، 1990

× عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار العرب للنشر و التوزيع

× عمر عيلان: النقد العربي الجديد، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2010

× الفراهيدي ابي عبد الرحمن خليل امة: كتاب العين، دار الرشيد للنشر، ج3، 11981- ابن هادبة على واخرون: القاموس الجديد للطلاب، الشركة التونسية للتوزيع، د . ت.

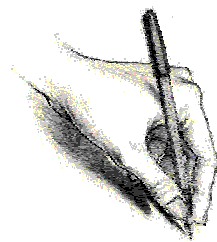
× كناتي كراتشوفيسكي: الرواية التاريخية في الادب العربي الحديث ودراسات اخرى، ترجمة عبد الرحيم العطاوي، دار الكلام للنشر والتوزيع

- × لسان العرب: ابن منظور، مادو "زمن" ج4، طبعة مصورة عن طبعة البولاق، الدار المصرية للتأليف والترجمة
- × للجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، مادة لغا، تحقيق احمد عبد الغفور عطار ، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990م.
- × محمد الدغمومي: الرواية المغربية والتغيير الاجتماعي، دار البيضاء ، إفريقيا الشرق، ط1، سنة 1991
- × محمد بوعزة: النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاخلاق، الرباط ، ط1، 2010
- × محمد عزام: على ضوء المناهج النقدية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003
- × محمود أمين العالم: الرواية العربية بين الواقع و الايدولوجيا، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1986، 2000
- × مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتابة، ط1، 1998 عبد العالي طيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، مج 12، ع2، 1993
- × مرشد احمد: في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1 عبد الرحيم الكريدي: البنية السردية للقصة القصية، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط2، 2005
- × مريدن عزيزة: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة 1971
- × المنجد في اللغة والاعلام: دار المشرق ، بيروت، ط3 ، 2000
- × المنجد في اللغة والاعلام: منشورات دار المشرق، بيروت لبنان، ط31، سنة 1991
- × مها حسن القصرائي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004،

- × نضال الشمالي: الرواية و التاريخ، اربد، لأردن، ط1، 2006
- × نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ج2
- × هانز مير هوف، قرا سعد مرزوق: الزمن في الادب ومراجعة العوضي الوكيل مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة، نيويورك، 1972
- × يوسف عز الدين : التجديد في الشعر الحديث ، لواعثه النفسية، وجذوره الفكرية ، دار الطباعة والنشر ، مصر ، القاهرة، ط1، سنة 1985



فهرس المحتويات



فهرس المحتويات

شكر وعرفان

أ

مقدمة

الفصل التمهيدي: الإطار المنهجي والمفاهيمي للدراسة

5	أ- الإطار المنهجي
5	تقديم الموضوع
5	إشكالية الدراسة
5	فرضيات الدراسة
6	منهج الدراسة
6	أهداف الدراسة
7	الدراسات السابقة
12	ب- الإطار المفاهيمي

الفصل الأول : ملامح التجديد في الأشكال والمضامين

25	المبحث الأول: ملامح التجديد في المضامين
25	- الرواية التاريخية
27	- الرواية الاجتماعية
28	- الرواية الوطنية
29	- الرواية الأسطورية
30	- الرواية التعبيرية
32	- الرواية الوجدانية التحليلية
34	- اللغة الروائية
35	- الشخصية

37	- المكان
42	- الزمن
48	- السرد

الفصل الثاني: السرد صيغته وأشكاله

51	المبحث الأول: صيغ السرد
51	- السرد بواسطة الرؤية السردية
54	- السرد بواسطة المفارقة الزمنية
55	- تقنيات زمن السرد
62	- العلاقة بين السرد والوصف
63	المبحث الثاني: أشكال السرد
63	- الشكل الروائي
63	- تطور الأشكال السردية
64	- المحددات الكبرى لتطور الأشكال الروائية

الفصل التطبيقي: رصد ملامح التجديد في رواية مغارات لمحمد عز الدين التازي

75	رصد ملامح التجديد في رواية مغارات لمحمد عز الدين التازي
106	الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

ملخص البحث

ملخص الدراسة باللغة العربية:

السرد استحوذ على اهتمام جل الأدباء والنقاد المحدثين، والذي اشتمل على كافة أنواع الحكى فانطوت تحته القصة القصيرة، السيرة والرواية هذه الأخيرة رغم تأخرها في الظهور إلا أنها اكتسحت الساحة الفنية الأدبية، بحيث احتل السرد الروائي المقام الأول في كتابات الكثير من المؤلفين والأدباء، لتكون البدايات بسيطة ومعبرة على مرجعيات الأمم عبر الأزمنة، إلا أنها وفي العصر الحديث اتخذت أبعادا كثيرة جعلتها اقرب إلى نفس القارئ ملامسة لعواطفه وأحاسيسه، وعالجت موضوعات شتى سياسية، اجتماعية ونفسية....، مما جعلها تعتمد على تقنيات ومناهج حديثة دعمت بنيتها وساهمت في تطويرها داخل المجال الفني، نتيجة تنوع أدوات التعبير وتجارب الأجيال وتعدد الحياة. جعل السرد الروائي ينحو منحى جديدا في صياغة أبطاله والاعتناء الشديد بالصورة واللغة وتوظيف تقنيات جديدة كالخطاب الافتتاحي وصيغة السرد "مغارات" كمثال وغيرها من الأدوات والتقنيات التي غيرت مسار السرد الروائي.

The summary:

Narrative captured the attention of the most moderns writers and critics included all kinds of story telling such as the story short story. Biography and fiction. This despite the recent duly un opening but it swat the artistic and literary scene. So that narrative and the novel occupied the first place in the writings of many authors and writers.

The beginning were simple and expressive on the terms of reference of the nation in times.

But it is the modern ero-was to ken many dimensions no do it closeted the same reader touching his feelings and his emotions and dealt with varies subjects: political, psyche and models supported and contributed to its evolution with in the field as a result of the diversity of expression tools and generation, generations, experiences and complexity of life making the narrative novel in a new trend in the formulation of its heroes and take care of extreme images, language and employ new techniques for example: opining speed, narrative formula and other tools and technologies that changed the course of the novel narrative.