الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

جمالية المصطلح السردي في كتابات عبد الملك مرتاض النقدية .

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة اللّيسانس، في اللّغة والأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إعداد الطلبة:
* سليمة بارة .
* جميلة بن مرزوق.

إشراف الأستاذ:
*زهيرة بوزيدي

السّنة الجامعية:2013/2012

شكـــر و عـــرفان

شكر وتقدير

نتقدم بالشكر الجزيل لأساتذة قسم اللغة و الأدب الـعربي، و نخص بالذكر الأستـاذة المشـرفة " زهيـرة بوزيـدي" و الأساتـذة " سليـم بوعجـاجة " و " غـزالة شـاقور " "رشيـد سلطـاني " و كل من سـاعدني من قريب أو من بعيـد و جزاهم الله عنا كل خير و ووفقهم لما فيه الخير و السداد.

مقـــدمة

مقــدمة:

لقد حاول المصطلح السردي أن يخلق فضاءاً خاصاً به داخل الأعمال الأدبية سواءاً أكانت نقدية أم روائية و نال هذا المصطلح اهتمام الكثير من الأدباء و النقاد الجزائريين ومن بين هؤلاء عبد الملك مرتاض، إذ يعد عبد الملك مرتاض من الكتاب و النقاد الذين حاولوا أن يأصّلوا للرواية الجزائرية و الذهاب في معركة اللغة بعيدا، لذلك سُجل كأحد أهم الأصوات الروائية و النقدية في الوطن العربي، و ذلك لبحثه الدائم والمستمر في مجال المصطلح السردي.

إذ نجده يعزز حضوره و يفرض وجوده ضمن العالم النقدي و الروائي من خلال أعماله المتعددة و التي تتعلق بمجالات معرفية مختلفة، مكنته من أن يترك بصماته في المحفل الأدبي محاولاً من خلاله الكشف عن الجمالية الحقيقية للمصطلح السردي في كتاباته وكانت هذه من بين الأسباب الموضوعية التي شغلت بالنا وحاولنا التقدم للتنقيب فيها وبالرغم من صعوبة دراسة هذا الجانب بالتحديد إلا أن الرغبة و الإرادة كانت كافية لمواجهة كل عقدة تقف في طريقنا.

أما الأسباب الذاتية فتمثلت في إعجابنا الشديد بالأدب الجزائري وخاصة الكتابة الروائية وحفزنا لدراسته والتبحر فيه خصوصا إذا علمنا ما للمصطلح اليوم من قيمة نظرية وميدانية ، و قد اخترنا عبد الملك مرتاض وجهوده النقدية كنموذج للتطبيق، فهل فعلاً المصطلح السردي نال حظه من الدراسة من قِبل عبد الملك مرتاض ؟ وهل فعلاً للمصطلح السردي هذه الأهمية البالغة في العمل الأدبي ؟

أما المنهج الذي اتبعناه في بحثنا فهو المنهج السيميائي التحليلي لأنه يبحث في الدلالات والمعاني، أما من ناحية الصعوبات فلم تواجهنا أية عراقيل و ذلك بفضل عون المولى عزّ وجلّ و إرشاد و توجيه الأستاذة المشرفة وهي مشكورة ، و اجتهاداتنا الخاصة، وقد اهتدينا إلى مجموعة من المصادر و المراجع التي وجدنا فيها ضالتنا، و أهم المصادر المعتمدة هي كتب لعبد الملك مرتاض من بينها كتابه الهام: في نظرية الرواية، والنص الأدبي من أين؟

وإلى أين؟ وغيرهم ممن تناولوا المصطلح السردي من أمثال جيرار جينيت، حميد الحميداني ومجموعة من المراجع التي تمثلت في بعض المقالات المقتبسة من المجلات سهلت عملية التعرف على جمالية السرد ووصف طرقها المختلفة عند مرتاض ، مع تحليل دقيق لمختلف الأطر وآليات السرد عنده.

عملنا في بحثنا هذا إلى مدخل و فصلين، فصل نظري و آخر تطبيقي، فقد تناولنا في المدخل العناصر التالية:

مفهوم الجمالية (لغة و اصطلاحاً) ثم مفهوم المصطلح (لغة و اصطلاحاً)، بعدها العلاقة بين الجمالية و السرد ثم مفهوم الحكي (لغة و اصطلاحاً)، ثم تعريف السرد (لغة و اصطلاحاً)، و أنواع الساردين و وظائف السرد و مكونات السرد (اللغة، الزمن، المكان الشخصية)، أما فيما يخص الفصل الأول فقد تطرقنا فيه إلى جمالية النص عند عبد الملك مرتاض ثم جمالية المصطلح السردي (الشخصية، الزمن، الحيز، اللغة) و أسلوب عبد الملك مرتاض في الكتابة، أما الفصل الثاني فقد تناولنا فيه منهج عبد الملك مرتاض بين التقليد و الحداثة في أعماله السردية، ثم تسمية منهج عبد الملك مرتاض، عبد الملك مرتاض والقصة ثم عبد الملك مرتاض و الرواية.

وأخيراً نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا في انجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد إلى أساتذتنا الأعزاء بجامعة ميلة.

– وعلى الله قصد السبيل –

مـــدخل

المـدخل:

1- تعـريف الجمـالية.

أ- لغـة.

ب- إصطـلاحا.

2- تعـريف المصطـلح.

أ- لغـة.

ب- إصطـلاحا.

3- العـلاقة بيـن الجمـالية و السـرد.

4- تعـريف الحكـي.

أ- لغـة.

ب- إصطـلاحا.

5- تعـريف السـرد.

أ- لغـة.

ب- إصطـلاحا.

6- أنـواع السـاردين.

7- وظـائف السـرد.

8- اللغـة.

9- الـزمن.

10- المكـان.

11- الشخصيـة.

1- تعـريف الجمـالية لغـة و إصطـلاحاً:

أ- لغـة:

ورد في لسان العرب في مادة جمل من مصدر الفعل جَمُلَ وقوله عزوجلّ: ﴿ **وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ** ﴾[1]، أي بهاء وحسن، إبن سيده: الجمال الحسن يكون في الفعل والخلق، وقد جَمُلَ الرجل، بالضم، جَمَالاَ، فهو جميل وجُمَال بالتخفيف هذه عند اللحياني، وجُمَّال، الأخير لا تُكَسَّر والجُمَّال بالضم والتشديد: أجمل من الجميل وجمّله أي إذا دعوت له أن يجعله الله جميلاً »[2].

وقد عرف لالاند الجمالية في معجمه قائلاً: « الجمالية علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجميل والقبح »[3].

ورد في المعجم الوسيط:« الجَمال: (عند الفلاسفة) صِفَةٌ تُلْحَظْ في الأشياء وتبعث في النفس سرور و رضاً.

(وعلم الجمال): باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته، ويقال: جَمَالَكَ: أصبر و تَجَمَّل.

وجَمَالَكَ ألاَّ تَفْعَل هذا: لا تفعله، و التزم الأَمْرَ الأَجْمَل»[4].

ب- إصطـلاحاً:

تعتبر الجمالية من المصطلحات الفلسفية التي تسربت إلى الدراسات النقدية الحديثة في تقويمها للإبداعات الفنية المختلفة، فالغرض من الجمالية هو الحكم على الأشياء بأنها جميلة أو قبيحة وذلك باعتبارها نظرية تهدف إلى تحديد خصائص الصفات المختلفة « والجمالية تفكير فلسفي في الفن و إظهار لمعنى قيمته الخاصة التي هي الجمال »[5]

---

(1) سورة النحل: الآية (6).

(2) إبن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صبح، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 338.

(3) Lalande, André : vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, Paris, 1980

(4) المعجم الوسيط : دار احياء التراث العربي، بيروت، ط 2، (د، ت)، ص 78.

(5) ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 2، 1981، ص 204.

وهذا يبين لنا أن الجمالية لها مفهوم واسع فهي تسعى إلى تحقيق الجمال في الفنون بالدرجة الأولى، وعلى الخصوص في الأدب بغض النظر عما يقدمه الجمال إلى القيم الأخرى في الحياة.

فالجمالية « لا تستهدف الفن فحسب، بل تتعداه إلى الطبيعة، و بصورة عامة إلى جميع كيفيات الجمال »[1].

لذلك تميزت الجمالية بالعمومية وعليه بات مفروضاً إدراك معان مختلفة لها منها الإدهاش.

2- تعريف المصطـلح:

لقد ورد في المعاجم العربية القديمة مصطلح بمعنى الصلح بين إثنين أو أكثر، أما المعجم الوسيط فعرفه بأنه: « إتفاق طائفة على شيء مخصوص، ولكل علم إصطلاحاته »[2].

أما عبد الملك مرتاض فعرفه بأنه: « مفهوم آت في أصله من تركيب (ص.ل.ح) الدال في عموم معناه على الصلاح، أي على ما فيه المنفعة للناس في الحياة »[3].

أما الغرب فقد لقي المصطلح عندهم الكثير من الإهتمام فقد عرفه أندري لالاند (André Laland) بقوله: « أنه مفهوم يتمحض لدراسة الألفاظ التقنية المنصرفة إلى علم من العلوم، أو فن من الفنون أو حقل من الحقول المعرفية »[4].

أما روبير فيعرفه بمعجمه بقوله: « هو لفظ خاص يستعمل في حقل من المعرفة أو في حقل حرفي أو هو مجموعة من الألفاظ التقنية المنتمية إلى علم ما أو فن ما».[5]

بمعنى أن المصطلح هو عبارة عن ألفاظ معينة تنتمي إلى مجال علمي أو فني ما.

في حين أن مفهوم المصطلح عند اللغات الغربية فيتكون من عنصرين إثنين، كما في اللغتين الفرنسية و الإنكليزية« terminologie, terminology» فهو مركب من «terme»

(1) ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، ص 196.

(2) الفيروز أبادي: المعجم الوسيط، دار احياء التراث العربي، بيروت، ط 2، (د، ت).

(3) عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 2010، ص 18.

(4) Lalande, André : vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, Paris, 1980.

(5) Paul Robert, dictionnaire alphabetique et analogique de la langue francaise, terminologie.

والتي تعني الحد، و« logos » وتعني العلم، أي العلم الذي يضع حدوداً للمفاهيم، أو تعاريف لها يتفق عليها عمامة من الناس.

3- العـلاقة بين الجمـالية و السـرد:

من المعلوم بأنه لكل لغة شفراتها وقواعدها الفنية الخاصة بها فنحن عند سماعنا للغة غير مفهومة يخيل إلينا بأنها عبارة عن مجموعة من الأصوات المختلفة لا أكثر ولا أقل وهذا كله لأننا لم نتدوق جمالية المصطلحات ولم نستوعب ما تحمله من فنيات، لهذا لم ننجذب إلى هذا النص ويقول كارينيين: « فلو كنت أريد أن أقول بواسطة ألفاظ كل ما كنت أود التعبير عنه بالرواية، لأضطررت إلى كتابة رواية تشبه كل الشبه تلك التي كتبت الآن..

وإذا كان النقاد العمي حسبوا أنني إنما أردت فقط وصف ما أعجبني...، فإنهم مخطئون، إنني كنت في كل ما كتبت مأخوذا بهدف تجميع الأفكار فيما بينها من أجل أن تعبر عن نفسها، ولكن لكل تفكير يعرض بواسطة ألفاظ بصورة منعزلة، يفقد معناها ويسقط ببشاعة، حين ينعزل وحيداً نائيا عن التسلسل الذي يوجد فيه» [1].

وهذا يعني أن فكرة الفن إنما تنجز من خلال تسلسل بنية، وقد شبه عبد الملك مرتاض إرتباط الفكرة بالبنية بإرتباط الحياة بالبنية الإحيائية المعدة لنسج الخلايا الحية والباحث يعمل جاهداً على فصل العمل الفني عن الفكرة التي استخلصها من عالمه المحيط به، وأن الفكرة مهما حاولنا فصلها عن البنية الإحيائية المعدة لنسج الخلايا الحية، ويقول عبد الملك مرتاض: « إن الباحث في الفن الأدبي الذي يود أن يفضي إلى الفكرة المنتزعة من نظم القولبة (Modélisation) المتعلقة بعالم الكاتب ثم يحاول عزلها عن بنية العمل الفني فإنما يذكرنا بعمله هذا، بالعالم المثالي الذي يحاول عزل الحياة عن البنية الإحيائية الملموسة التي هي وظيفتها، إن الفكرة ليست مضمنة داخل بعض الشواهد، حتى لو أختيرت بدقة متناهية ولكنها تتواجد داخل البنية الفنية »[2]؛ أي أن الباحث يعمل جاهدا على فصل العمل الفني عن تصل لصيقة بها وقد شبه ذلك بالشخص الذي عند علمه بان الدار التي يسكنها تحتوي

(1) Georges Mounin, clefs pour la linguistique, Seghra, Paris, 1971, P, 39.

(2) عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ والى أين؟ ، ص 20.

على التصميم الذي يفضله، فراح يبحث عن هذا التصميم داخل الجدران دون أن يدرك أن هذا التصميم منجز في طريقة بناء هذه الجدران أي أن الفكرة التى يبحث عنها القارئ هي مجسدة في البنية الفنية التى يتكون منها النص وذلك بغرض تقديمها في أحلى نموذج كي تروق للقارئ ويستحسنها، فالفكرة الفنية تتشكل داخل البنية في الشكل والمضمون يلخصان في مفهوم الفكرة التي تنشأ داخل بنية ملائمة لها.

4- مصطـلح الحكـي:

أ- **لغـة:** جاء في لسان العرب لإبن منظور في مادة "حَكَى": الحكاية كقولك فلاناً حاكيتُه فَعلتُ مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية، إبن سيده: « وحكوت عنه حديثا في معنى حَكَيته، وفي الحديث، ما سرّني أَنّي حكيت إنسانا وأن لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله »[1].

كما جاء في **القاموس المحيط** في باب "حَكَى" بمعنى: « حكوت الحديث أحكوه، أي: حكيته أحكيه، و حكيت فلاناً، وحاكيته: مشابهته و فعلت فعله أو قوله سواء وعنه الكلام حكاية: نقلته و العقدة: شددتها تأحكيتها »[2].

أما في أساس البلاغة للزمخشري فقد جاء في مادة "حَكَى": « حكى لي عنه كذا عنه كذا، وهو يحكي فلاناً و يحاكيه وهو حكاء، وتقول العرب: هذه حكايتنا أو لغتنا، وإمرأة حكيٌّ حاكية لكلام الناس مهدارٌ »[3].

ب- إصطـلاحاً:

يقوم الحكي في الأساس على عنصرين أساسيين هما: المروي له، والشخصية التي تروي تلك الأحداث ويعرف حميد الحميداني الحكي فيقول: « كون الحكي، هو بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يُحكى له، أي أن يكون هناك تواصل

(1) جمال الدين إبن منظور: لسان العرب، دار صبح، بيروت، لبنان، ج 3، ط 1، ص 257.

(2) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز الأبادي: القاموس المحيط، تح: التراث في مؤسسة الرسالة، طبعة فنية منقحة مفهرسة، دار النشر: مؤسسة الرسالة: ط 8، 2005، ص 1275.

(3) أبي القاسم جار الله محمود الزمخشري: أساس البلاغة، تح محمد باسل، عيون السود، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 207.

بين طرف أول يدعى " راوياً " أو سارداً وطرف آخر ثاني يدعى مروياً له أو قارئاً ومن المفترض أن المبدأ بين القارئ والراوي يقوم على الثقة، لأن القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي »[1](1).

الراوي و المروي له هما الدعامتان الأساسيين اللذين يقوم عليهما الحكي عادة.

5- مفهـوم مصطـلح السـرد:

أ- **لغـة:** جاء في لسان العرب لإبن منظور في باب " سَرَدَ ": « تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض.

سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا جيَّد السياق له»(2).

جاء في معجم أساس البلاغة للزمخشري في مادة " السَّردَ ": « سرد النّعل وغيرها: خرزها، قال الشماخ يصرف حمداً [من الطويل] شككن بأحساء الذّناب على هوى كما تابعت سرد العنان أي تتابعن على هو الماء، وثقب الجلد بالمسرد.

والسراد وهو الأشفى الذي في طرفه خرق، وسرد الدرع إذا شك طرفي كل حلقتين وسمّدهما، ودرع مسرودة، ولبوسٌ مسرد، سرد الحديث والقراءة: جاء بهما على ولاء، وفلان يخرق الأعراض بمسرده أي بلسانه»(3).

و جاء في القاموس المحيط لمجد الدين محمد في مادة " السَّردَ ": « السَّردُ، الخرزُ في الأديم، كالسرادِ، بالكسر، والثَّقْبُ كالتسريد فيهما، ونسج الدّرْعِ، اسم جامع للدروع وسائر الخلق، وجودة في سياق الحديث »(4).

---

(1) حميد الحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط 3، ص 45.

(2) جمال الدين إبن منظور: لسان العرب، دار صبح، بيروت، لبنان، ط 1، ص 217.

(3) أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، ص 449.

(4) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز الأبادي: القاموس المحيط، تح: التراث في مؤسسة الرسالة، طبعة فنية منقحة مفهرسة، دار النشر، مؤسسة الرسالة، ط 8، 2005، ص 288.

فالسارد إذا وجد سياق الحديث الذي يتمكن من خلاله التحدث بالأحداث المتتالية فذلك يسمى سرداً.

ب- إصطـلاحاً:

إن السرد في معناه الإصطلاحي يتمثل في تلك « العملية التي يقوم بها السارد (يقوم بسرد الأحداث) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ القصصي والحكاية »[1].

فالسارد يقوم بعملية ينتج عنها نص قصصي ويعتمد في ذلك على توظيف اللفظ القصصي وهذه العملية هي عملية السرد.

السرد صيغة ثانية جاء بها جيرار جينيت [*] الذي اعتبرها عملية سردية تتعلق بإدراك الأحداث التي وقعت في القصة في الخطاب السردي حيث اعتبر أن « حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها هي حكاية دوما، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي»[2]، فعملية السرد تهتم بنقل الأحداث وتحويلها من فعل حركي إلى فعل لفظي فهو هناك يراقب الشخصية وهي تتحرك داخل الفضاء الروائي، فالسرد هو تلك العملية الفنية والإجرائية التي يتخذها السارد لنقل معنى وحدث.

6- أنــواع الســاردين:

تظهر أهمية السارد داخل الرواية « يمكن أن يكون أي شخص في الرواية أو خارج الرواية، وبالتالي فإن ذلك يؤدي بنا إلى إستنتاج أن هناك تباين في أنواع الساردين، وهذا ما أشار إليه " جيرار جينيت " في كتابه " خطاب الحكاية " حيث نجد أنه قد ميز بين نوعين من الساردين، ذلك إنطلاقا من موقفان سرديان هما: جعل القصة ترويها إما إحدى

(1) سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الدار التونسية للنشر ، ط1، ص77.

(*) جيرار جينيت: كاتب مقالات فرنسي متخرج من دار المعلمين له مقالات عديدة نقدية، أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة في العلوم المجتمعية[...].

(2) عمر عيلات : مستويات السرد عند جيرار جينيت، د . ط، د . ت، ص16.

شخصياتها فهو يكون فاعلا في الحكاية [...]، أو أن يكون السارد غريب عن هذه القصة فهو يكون غير فاعل فيها »[1].

و هذا التقسيم تم إنطلاقا عن وضعيهما(الساردين) بالنسبة للقصة، وقد أصطلح عليهما –غيري القصة– وهي تسمية تطلق على السارد الذي يكون غائب عن الرواية، أما– مثلى القصة – أي " ممثل في القصة " فتطلق على السارد الذي يكون شخصية من شخصيات الرواية.

قسم " جيرار جينيت " السارد إلى نوعين أولاهما: سارد حاضر– مثلى القصة – يمكن للقارئ معرفته فهو يتكلم في الرواية وتقع عليه مسؤولية السرد للأحداث والوقائع المختلفة كما اعتبر السارد الغائب عن الحكاية يكون غيابه مطلقا فهو لا يسمع له صوت في الرواية، أما فيما يخص الحضور فيكون " **الحضور درجات** " [2]؛ أي أنه لا يكون حاضراً بصفة دائمة في الرواية، وإنما يكو بتفاوت بين لحظة و أخرى، وبالنسبة للسارد الذي يكون شخصية من شخصيات الرواية وقد يكون غائب عن الرواية.

إن التعدد الموجود في الرواية يكون له قيمة معينة بالنسبة إلى الخطاب السردي فالسارد خارج القصة وظيفته تكمن في التوجيه باعتبار أنه يحكي قصة هو خارج عنها، أما السارد داخل القصة فتتمثل وظيفته في الشرح أو توثيقية، فهو يوثق قصته الخاصة به التي يرويها و يوثقها بطريقته الخاصة.

7– وظـائف السـرد:

إن العملية السردية تتطلب بالضرورة وجود سارد، وذلك بِمَا لَهُ من أهمية في تكميله وإتمامه للعملية السردية، وله وظائف متعددة و مختلفة يؤديها في الخطاب السردي، لقد ميز " جيرار جينيت " في كتابه " خطاب الحكاية " بين الوظائف المختلفة التي يقوم بها السارد والتي يمكن حصرها فيما يلي:

---

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل، محمد الحلبي، منشورات الإختلاف، 22 شارع الإخوة مسلم، الجزائر، ط3، ص ص 254،255.

(2) المصدر نفسه، ص 255.

1- الوظيـفة السـردية:

لقد إعتبرها " جيرار جينيت " الوظيفة الأولى التي « تُستند إلى أي سارد كدور آخر غير السرد بمعناه العصري »[1].

أي أن السارد يتكفل بعملية سرد الأحداث وعرضها في خطاب سردي معين، فالسبب الوحيد والأهم لوجود السارد هو سرده للحكاية حتى تصل إلى آذان المسرود له بطريقة منهجية، وقد « إعتبر جيرار جينيت أنه لا يمكن لأي سارد أن يخرج عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة السارد »[2]، فهي مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بالعملية السردية كما يرى جيرار جينيت « فالسارد لا يمكن أن يتخلص من مهمة ومسؤولية السرد، إذاً فهي تقوم إعتماداً على علاقة الراوي بالحكاية »[3].

فبين الراوي والحكاية علاقة وطيدة لا يمكن فصلها فهو الذي يروي تلك الأحداث بأسلوبه الخاص.

2- الوظيـفة الإداريــة:

هذه الوظيفة تكون مرتبطة بالنص حيث أن السارد يمكن الرجوع إليه فليس خطاب لساني واصفا نوعاً ما تمفصلاته وصلاته وتعلقاته، فهذه الوظيفة تسعى إلى تنظيمه الداخلي والبنية الداخلية تعتبر القوام الأول الذي يقوم عليه أي نص قصصي أو روائي.

3- الوظيـفة الإنتبـاهية:

هذه الوظيفة تكون بإقامة السارد صلة مع المسرود له، و ذلك « بإهتمامه بإقامة صلة به، بل الحوار معه »[4]، و يكون ذلك بإدخال القارئ إلى عالم القصة، فهي تعمل على لفت إنتباه القارئ إلى القصة من خلال ذلك الحوار الذي يقدمه السارد.

---

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 264.

(2) المصدر نفسه، ص 264.

(3) عبد الوهاب الرفيق: في السرد، دار محمدعلي الحاجي، صفاقس، تونس، ط 1، 1998، ص 115.

(4) المصدر السابق، ص 264.

فهذه الوظيفة التي « يقوم بها السارد و تتمثل في إختيار وجود إتصال بينه و بين المرسل إليه »[1]، تبرز من خلال المقاطع التي يتواجد فيها القارئ على نطاق النص حين يخاطبه السارد بصفة مباشرة فهذه الوظيفة مهمة في عملية السرد، بها يستمر التواصل بين السارد والمسرود له والتفاعل مع الأحداث المسرودة.

4- الوظيـفة الإنفعـالية:

هذه الوظيفة هي: « تلك التي تتناول مشاركة السارد بما هو كذلك في القصة التي يرويها فالسارد عليه أن يشارك في القصة التي يرويها »[2] ، وذلك من خلال تأثره بأحداث وإنفعاله مع تلك الأحداث التي يرويها.

لذلك نجد جيرار جينيت قد اعتبرها تقوم على: « علاقة عاطفية حقاً، ولكنها أيضاً أخلاقية وفكرية »[3].

فإقامتها على العلاقة العاطفية مردها إلى أن السارد يتأثر بالأحداث، ويبدي عاطفته إتجاه تلك الأحداث التي يرويها ولكنها يجب أن تكون أخلاقية، فالوظيفة الإنفعالية تمنح السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة وتتجلى هذه الوظيفة مثلاً في أدب السيرة الذاتية.

5- الوظيـفة الإديولوجيـة:

تتمثل الوظيفة الإديولوجية في « كونها لا تعود بالضرورة إلى السارد »[4]، فهذه الوظيفة قد تكون نتيجة التعليق والخطاب التعليمي إلى بعض شخصياتهم، وبالتالي يمكن القول بأن الوظيفة الإيديولوجية تتمثل في ذلك النشاط التفسيري للراوي، وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي، فهذه تكون مجسدة في تلك التعليقات والإضافات التي يقدمها السارد للأحداث، والذي يكون واضحاً في

(1) سمير المرزوقي، جميل شاكر: في نظرية القصة، ص 77.

(2) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 265.

(3) المصدر نفسه، ص 264.

(4) المصدر نفسه، ص 265.

الرواية التي تعتمد على التحليل النفسي، فهي تُحَقق من خلال سعي « الراوي إلى تحقيقها بواسطة تدخلاته المباشرة أو الضمنية »[1].

فهذه الوظيفة يحققها السارد بواسطة تدخلاته سواء كانت هذه التدخلات مباشرة أو ضمنية.

8- اللغــة:

تعددت تعاريف النقاد للأسلوب إلا أنهم لم يتفقوا على تعريف محدد، ومن بعض التعاريف ما يلي:

يعرفه ليفا تشوف: « الأسلوب الفني يضم الإستيعاب الذي يتميز به الكاتب، ويؤكد "فجرمونسكي": أسلوب الكاتب الفني هو تعبير عن فهمه العام المتجسد في الصورة الأدبية بالوسائل اللغوية »[2].

وقد أعطى خراتشينكو اللغة أهمية خاصة: « تقوم اللّغة الأدبية بصفتها ظاهرة أسلوبية بوظيفة معقدة ، إذ تخلق بنيان اللّهجة في العمل الأدبي »[3].

يتضح من خلال هذه التعريفات أنه من الصعب الوقوف عند تعريف واحد محدد للأسلوب، و إن كانت كل التعاريف تشكل التعريف الشامل.

فيذهب خراتشينكو إلى القول: « أنه من المنطقي و الطبيعي أن تظهر مراكز مختلفة للهجة و أساليب مختلفة في إبداع فنان ما تبعا لتطور الحياة الإجتماعية»[4].

فالأسلوب عملية متغيرة وغير ثابتة لأن الحياة متغيرة، فتغير المكان والزمان والشخص في العمل الروائي يصاحبه تغيير في الأسلوب ليتلاءم مع البيئة الشخصية.

---

(1) عبد الوهاب الرفيق: في السرد، دار محمدعلي الحاجي، صفاقس، تونس، ط 1، 1998، ص 115.

(2) عبد الرحمان منيف: المكان و ولادته في رواية " مدن الملح"، للنشر و التوزيع، الفرع 1، أربد، شارع الجامعة بجانب البنك الإسلامي: فرع2: جدار الكتاب العالمي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، ص 179.

(3) المرجع نفسه، ص 179.

(4) المرجع السابق ، ص 180.

9- مفهـوم الــزمن:

الزمن عمدة القص وعصب نظمه، ولا خلاف بين النقاد في أن القصة فن زمني أساساً، وقد يتعرض بالقول أن التصوير الروائي ذو مكونين، مكون سردي عماده الزمن ومكون وصفي عماده المكان، والزمان في مفهومه العام « هو المادة المعنوية المجردة التي تتشكل منها الحياة، فهو حيز كل فعل ومجال كل تغير وحركة وهو بالنسبة للإبداع الأدبي عامة و القصصي خاصة تحضير للجو النفسي والإجتماعي والتاريخي والإديولوجي »[1] .

من القول نرى أن الزمن ليس بالشيء الملموس إنما هو المادة المعنوية ومن خلاله يتم تحضير نفسية المتلقي من كل الجوانب.

10- مفهـوم المكـان:

لعل الدراسات الحديثة النثرية منها و الشعرية لم تهتم بتخصيص دراسات كافية ومستقلة للمكان الروائي بإعتباره عنصراً من عناصر البناء الفني للنص الأدبي، ويعرفه " يوري لوتمان " فيقول: « المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم فيها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل الاتصال، المسافة، ويجب أن نضيف إلى هذا التعريف ملحوظة عامة، هي أننا إذا نظرنا إلى مجموعة من الأشياء المعطاة على أنها مكان، يجب أن تجرد هذه الأشياء من جميع الخصائص ما عدا التي تحددها العلاقات ذات الطابع الحكائي التي تدخل في الحسبان »[2]، وللمكان في الرواية أهمية كبيرة إذ أن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع.

11- الشخصية:

الشخصية في النص ترتب في المقام الأول وقيمتها كبيرة إذ أنها لا تعود إلى تمثيلية تستند إلى حكم قيمي مسبق، بل تعود إلى علاقتها مع ما سيأتي من العناصر السردية

---

(1) أحمد طالب: مفهوم الزمان و دلالته في الفلسفة و الأدب بين النظرية و التطبيق، دار العزب للنشر و التوزيع، 2004، ص 9.

(2) عبد الرحمان منيف: المكان و ولادته في رواية " مدن الملح" ص 40.

الأخرى إذ يقول: « عمل شخصية ما هو عمل محدود من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة»[1].

وبروب من خلال تعريفه يريد أن يقول أن أهمية الشخصية تكمن في الوظيفة التي تقوم بها.

(1) حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 25.

الفصل الأول

الفصـــل الأول

1- جمـالية النـص عند عبد المـالك مـرتـاض.

2- جمـالية المصـطلح السـردي.

أ- الشخصيـة.

1- تعريف الشخصيـة.

2- أنـواع الشخصيـة.

ب- الـزمن.

1- المفهـوم العـام للـزمن.

2- أنـواع الـزمن.

3- مكـانة الـزمن وأهميتـه في السـرد الـروائي.

ج- الحيـــز.

1- مصـطلح الحيـز.

2- مظـاهر الحيـز.

3- أهميـة الحيـز في الأدب السـردي.

د- اللغـــة.

1- وسيـلة اللغـة الإبداعيـة وغـايتها.

2- لغـة الكتـابة الـروائية ومستـوياتها.

3- أسـلوب عبد المـالك مـرتاض في الكتـابة.

1- جمـالية النـص عند عبد المـالك مـرتـاض:

لقد ظهر مصطلح النص في معاجم اللغة العربية القديمة بمعنى " النسج "، ولم يقتصر هذا المصطلح على العرب فقط بل ظهر عند الغرب أيضا مع ظهور اللغة اللاتينية بمعنى كلمة " نسج " أيضا، ويتشكل النص بنسج حرف إزاء حرف ولفظ حذاء لفظ وجملة بجانب جملة، ثم فقرة وراء فقرة حتى يقوم نص ما من الكتابة.

ويعد عبد المالك مرتاض[1]، واحداً من أهم العرب المحدثين الذين أعطوا لهذا المصطلح أهمية كبيرة في البحث والدراسة ويتجلى ذلك من خلال تأليفه لكتاب " نظرية النص الأدبي "، التي يعرف النص بقوله: « فكأن النص ببعض ذلك يشبه العنكبوت الذي يمزق هو نفسه الخيوط التي ينسجها لبيته، وذلك بفعل الإفرازات اللعابية النساجة »[2].

فالنص أشبه ببيت العنكبوت وذلك من ناحية نسجه وصياغته ويكمن ذلك في أن بيت العنكبوت يبني بنفس الإفرازات التي يمكنها هدمه فكذلك الأمر بالنسبة للنص الأدبي الإبداعي، فالكلمات التي تعمل على بنائه وتزيده رونقاً وجمالاً وتبعثه للحياة في أحسن صورة، هي كذلك نفسها الألفاظ التي قد تقتل النص وتفقد المضمون طابعه الجمالي ولا تبلغ الرسالة المرجوة.

ويرى عبد المالك مرتاض أن النص « نسج مكون من مواد تشبه أدوات النساج: فالخيط في تماثلنا يقابل مادة الخبرة والخِلال قد يقابل أداة القلم، والكتاب قد يقابل هيئة المنسج ومنتجات المنسج تشاكله من بعض الوجوه، منتجات المطبعة (أو النساجة قبل إختراع المطبعة)، والنساج (أو النساجة) الصناع يبدع فيما ينتج، وهو يركب الخيوط بعضها فوق بعض، كما يبدع في التنسيق بين الألوان وفي الدقة في الحيك والحياكة: مثله مثل الذي يكتب كلاما وهو يبدع فيما يكتب حين يركب الحروف بعضها فوق بعض وينسج

(1) عبد المالك مرتاض: ولد بميسردة بتلمسان (الجزائر)، حفظ القرآن الكريم و حصل على ليسانس في الآداب من جامعة الرباط، و على الماجستير من جامعة الجزائر، و هو أستاذ جامعي متحصل على دكتوراه في الأدب كما عين رئيسا للمجلس الأعلى للغة العربية....

(2) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 2010، ص 07.

لغة الكلام بعضها من حول بعض، رقي ينشد أن الجمال في حبك الأسلوب عبر النص الأدبي الذي هو بصدد إفرازه »[1].

من خلال القول يتضح أن النص عند عبد المالك مرتاض شبيه بعملية النسيج، فأدواته تقارب أدوات النسج في الوظيفة، ويكمن هذا التشابه بينهما: في عملية النسج يتم نسج الخيوط، أما في عملية كتابة النص يكمن نسيجه حين يبدع حينما يكتب حيث يركب الحروف وينسج لغة الكلام ويظفي على النص جمالية تترك القارئ يتتبع ذلك النص.

فالنص في البداية هو عبارة عن فكرة ما تشغل بال المبدع كذلك « فالنص تحول من عدم إلى الوجود ومن سكون إلى حركة، ومن إعتباطية إلى دلالة، هو إستحالة من مفرد إلى مركب ومن لغة أسلوب، ومن عدم إلى وجود، ومن مجرد سمات لفظية إلى هيئة عمل أدبي مكتمل، إلى نص عظيم[...] »[2]، بمعنى أن النص في بدايته يكون عبارة عن ألفاظ مكدسة في القواميس وبتركيبها تبعاً لأسلوب معين تخرج إلى الوجود في شكل نص إبداعي فني.

وتكمن جمالية النص عند عبد المالك مرتاض في قوله: « النص جمال للجمال، ولغة للغة، لا هي تكون بدونه، ولا هو يكون بدونها، فهما متلازمان لا يفترقان [...] إن شاء أحدهما أن يكون خارج كينونة الآخر أصابه الهرم والعياء، بل أصابه الذبول والفناء »[3].

بمعنى أن النص عنده يقوم على الثنائية (اللغة، الجمال) فلا يقوم أحدهما إلا بوجود الآخر.

يمثل عبد المالك مرتاض مسألة الجمالية في مفهومين إثنين: مفهوم الإبداع ومفهوم التلقي الجميل (La gerception esthétique) « فإن كانت الميثافيزيقيا إنما تعنى أساسا بظاهرة الإبداع حيث خول لها قياس طاقات الإنسان وتحليلها، فإن الجماليات بمعناها الحقيقي لم ترق إلى مستوى النظرية التي تعنى بالبحث في مفهوم الإدراك، أو تلقي الفن وتذوقه، أي كحكم قائم على الذوق والتذوق، أو عاطفة المتعة النفسية، إلا منذ عهد

(1) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، ص ص 46، 47.

(2) المرجع نفسه، ص 04.

(3) المرجع نفسه، ص 07.

الفيلسوف الألماني كانط »[1]، وهذا يعني أن الجمالية تتحقق بتوفر شرطين أساسيين هما الإبداع والمتلقي، فالمبدع يصدر الإنتاج الأدبي، أما المتلقي فهو الذي يتذوق العمل الأدبي ويحكم عليه بالجمال أو بالقبح، ويقول عبد المالك مرتاض في كتابه "نظرية النص الأدبي": « ويفترض في الإنتاج الفني أن ينشد أعلى درجات الكمال ما إستطاع لذلك سبيلا، وذلك على مستويين الشكلي والمضموني معاً » [2].

وهذا يدل على أن عبد المالك مرتاض يرى أن الجمال يتحقق في العمل الفني على المستويين على حد السواء على عكس "هيجل" الذي كان لا يرى الجمال إلا في المضمون دون الشكل، وقد كان يمثل مدرسة مخالفة لكانط صاحب مدرسة الجمالية التي كانت لا ترى الجمال إلا من خلال الشكل، وعلى هذا الأساس كان الهيجليون يمثلون الجمال على أساس المضمون، في حين الكانطيين يرون الجمال متمثلاً في الجانب الشكلي للأعمال الإبداعية.

أما لذة النص عند رولان بارت فتتمثل في الكتابة ذات الصوت العال، أو كما يعتبرها عبد المالك مرتاض متعالية الصوت، وهذا ما إتفقا فيه « فالنص هو عبارة عن نسج أنيق من الألفاظ الصامتة التي تحمل المعاني في ذاتها، فهو كتابة سحرية، أو كتابة كأنها السحر.

النص هو نسج الألفاظ بجماليات الإنزياح، وأناقة النسج وعبقرية التصوير » [3].

فالنص يتشكل عن طريق نسج الألفاظ التي تربط بينها جمالية الإنزياح.

أما الكتابات النقدية الحديثة تميز بين نصي اللذة والمتعة « ولدى رولان بارت خاصة التفرقة الحاسمة بين لونين من الكتابة الإبداعية، تدعي كل واحدة منها إنتماء فني ومعرفي خاص يؤطر إنجازاتها الإبداعية، تلتمس من أطره فسحة التجريب والمحاولة، فإن جنحت الأولى إلى اللذة، والثانية إلى المتعة، فالإختلاف الإنتماء من جهة، والإختلاف القيمة من جهة أخرى، بل أحسب أن الإختلاف بين الكتابتين يمتد أعمق من ذلك حين يلامس

(1) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، ص47.

(2) المرجع نفسه، ص 72.

(3) المرجع نفسه، ص 47.

التصوير الفلسفي للذات الكاتبة والقارئة على حد السواء» [1]، يميز في هذا رولان بارت بين لوني الكتابة الإبداعية (اللذة، المتعة) وتنتمي كل منهما إلى إنتماء فني ومعرفي خاص منفصل عن الأخرى، وهذا الإختلاف يتعمق أكثر فأكثر عند إتجاه كل منهما إلى التصور الفلسفي.

وقد كانت الأسبقية في رؤية النص لرولان بارت حيث يرى قد يكون: « لوحة زيتية وقطعة موسيقية، وقطعة سينمائية» [2]، ولذلك نرى الأدباء يذكرون النص مع صفته الأدبية وذلك تجنباً للتيه في مفاهيم أخرى التي قد تتفق مع بعضها البعض، فالنص عند عبد المالك مرتاض قد يكون « المنظر الربيعي الخلاب نصّ، والنص الجميل الفتان نصّ والجسم الفني الناظر نصّ، والقطعة الموسيقية العبقرية نصّ،[...] »[3]، ويتضح من خلال هذا المثال بأن عبد الملك مرتاض أعطى أهمية كبيرة للشكل الفني في بناء النص الأدبي، غير أنه لم يهمل البناء الأولي الذي جاءت منه فكرة النص وذلك من خلال قوله: « غير أن النص، أولاً وأخيراً ليس له أن ينبغي أن ينصرف إلى أصله الأول وهو النسج الأدبي الأنيق الذي يقدم للقارئ صوراً جميلة تخلب لبّه، وتأسر عقله[...]، ومع ذلك فليست الموسيقية إلا قطعة موسيقية الإطراب باصطناع الأنغام والإيقاع المنسجم، كما أن اللوحة الزيتية تظل حيث كانت تقديم شبكة من الألوان المنسجمة التي تصبح إيقونة جميلة لما تمثله في الخارج، وهلم جرّاً » [4].

وهذا يعني أن لذة النص لا تحصل بالرجوع إلى شكله الأول وإنما يكفينا في ذلك هو المنظر الأنيق للنص الذي يجذب القارئ إليه، فما يمتع الأسماع هو الموسيقى، وما يمتع الأبصار هو اللوحة والمنظر الجميل، وما يمتع القارئ النص الجميل.

(1) حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة و التحول، ط 1، 2002، ص 168.

(2) Roland Barthes , Plaisire du texte ,P, 999.

(3) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 47.

(4) المرجع نفسه، ص 47.

« فالمبدع تفصيل لا معنى له، لأن القارئ في معظم الأطوار إنما يعيش عالم النص لا عالم مبدعه، وهو حين ينتهي منه لا يجد في نفسه من آثاره إلا مظهراً عاماً يدب في أعماقه، وهذه التمثلات الناشئة عن قراءة نص أدبي لا توجد إلا فيه، وهي تختفي خارج وجوده اختفاء »[1].

فالقارئ يغوص في العمل الإبداعي، ويترك فيه أثراً عميقا في داخله، ويختفي هذا الأثر بإختفاء النص لأنه في ذلك تأثر بالنص وليس بمبدعه، فيأخذ من النص فكرته العامة ويتخذها منطلق له في إبداعاته، وهو ما يتجسد لنا من خلال الإبداعات التي ينتجها لنا القارئ المبدع، الذي يتخذ من النص الذي قرأه كخلفية إبداعية يستمد منها أفكاره ويتخذها كسراج ينير دربه ويأخذ بيده إلى عالم الإبداع والإنتاج وفق ما بقي في داخله من أثر النص السابق.

في حين أن رولان بارت يرى بأن الكتابة الإبداعية قبل وجودها يجب أن يوجد قبلها نص جاهز مسبقاً وفق لغة وأسلوب معين « فاللغة والأسلوب، يقرر بارت، معطيان إثنان يسبقان كل إشكالية متعلقة بالألفاظ بل ما اللغة والأسلوب إلا نتيجة من نتائج الزمان والشخص البيولوجي، ولكن الآنية الشكلية لكاتب من الكتاب لا ترتسم بصورة حقيقية إلا خارج وضع معايير النحو، وتقاليد الأسلوب[...] »[2]، فالنص الأدبي هو وليد تأثر القارئ بنص سابق له فينتج وفق هذا التأثر عملاً إبداعياً آخر وذلك وفق منهج وأسلوب معين يصوغ على إثره أفكاره.

(1) عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 48.

(2) R.Bartres : Le degre zéro del'écriture, P.A.4 Points, Paris, 1970.

2- جمـالية المصـطلح السـردي:

أ- الشخصيــة:

1- تعـريف الشخصيــة:

تعد الشخصية ركيزة من ركائز النص الروائي، لذلك إعتنى بها النقاد والكتاب أشد عناية، فالإبداع في النص الأدبي يتعدد وفقاً لمدى قدرة الروائي على رسم الشخصيات والمبدع الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر ويبدع في روايات شخصيات جديدة، فهي عند عبد الملك مرتاض ذلك « العالم المعقد الشديد التركيب المتباين المتنوع[...]، تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهداف والمذاهب، والإيديولوجيات، والثقافات، والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا إختلافها حدود »[1]، أي أن الشخصيات التي تلج النص هي المستمدة من الواقع لأن الشخصية هي النبراس الذي يكشف لنا عن الواقع كما هو، فهي تعطي لنا صوراً مطابقة لما هو حاصل في هذا العالم الغامض.

فالكاتب يجعل من روايته المرآة العاكسة لطبائع الناس الذين يكونون هذا المجتمع الذي يكتب الروائي عنه، وله مواضيع مصوراً من خلالها عيوب ومحاسن المجتمع وما يعانيه أفراده في حياتهم مجسداً ذلك في أعماله الإبداعية من خلال شخصيات معينة يوظفها في روايته أو نصه الأدبي، تجمع بين هذه الشخصيات علاقات معينة، وتعبر عن واقع معين.

بيد أن التصور الكلاسيكي للرواية قد تبلور في فكرة مؤداها أن « الروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات والطبائع الخاصة لكي يبلورها في عمله الروائي، فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي، لقد كانوا يعتقدون أنهم قادرون على منافسة المؤرخين الذين يكتبون عن واقع الناس، وحقائقهم أيضا، من حيث السياسة، ومن حيث الثقافة ومن حيث الإقتصاد ومن حيث العلاقات العامة » [2].

فالروائي القديم كان يسعى جاهداً للبحث عن الشخصيات المتنوعة ويسعى إلى معرفة أكبر قدر منها ليضمنها في إبداعاته الفنية، فمقياس نجاح أي عمل روائي هو تنوع

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 73.

(2) المصدر السابق، ص 73.

الشخصيات وكثرتها، وكلما كانت معبرة عن الواقع بصورة أعمق، وبذلك كان التنافس حاداً بينهم وبين المؤرخين الذين يعملون على إبراز واقع الناس بشكل واضح وجلي للعيان مهما إختلفت الأوضاع، وهذا ما جعل الكتاب يميلون إليها كل الميل، فراحوا يصفون ملامحها ويرسمون أصنافها، ويلونون بحبرهم أقوالها، فأصبح لها مكان مميز ومستقل لم تحظ به من قبل، وهذا ما دفع بالغرب للقول عنها بأن أساس العمل الأدبي الجيد والمتميز هو حسن سبك وصياغة وصنع الشخصيات فيها.

هذا إضافة إلى إعتبار أن « أرسطو يرى أن المأساة محاكاة لعمل ما، فكان من الضروري وجود الشخصيات التي تقوم بذلك العمل »[1]، وهذا يعني أن معنى الشخصية عنده ينطوي في الأساس على إعتبارها مجرد ظل عاكس للواقع لا غير، عليه وجب إقتناء الشخصيات المناسبة لهذا الواقع لا غير، وهكذا تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكم في صورة الشخصية، وهذا ما جعلها تكتسب صيتاً بناءاً على فعاليتها وأهميتها ودورها في العمل الروائي « فالنظرة إلى الشخصية في العمل الأدبي تغيرت، حيث كانت نقطة إرتكاز تتقاطع فيها كل مكونات العمل الروائي، والأمر الذي جعل بعض النقاد يؤيد الفكرة القائلة: القصة من الشخصية » [2].

وكان ذلك في الحقيقة هو « العصر الذهبي للشخصية الروائية التي تمتعت بكل الإمتيازات الفنية التي جعلتها تتفوق »[3]، وهكذا أضحت الشخصية هي الكل المكمل للرواية التقليدية، فكان كل كاتب يحاول أن يرسم شخصيات رواياته ليقحمها في عمله الروائي ويركز جل إهتمامه عليها، « لقد إجتهد الروائي التقليدي في أن يفيد من التاريخ فيستند إلى بعض

(1) فضالة إبراهيم: شخصيات رواية الشمعة و الدهاليز" دراسة سيميائية"، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، ص06

(2) محمود منقد الهاشمي: دراسات في نقد الرواية، مجلة المعرفة السورية، مطابع وزارة الثقافة، العدد 150، 1979، ص 28.

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 80.

عناصره، ومكوناته الإجتماعية والإقتصادية والسياسية، فيبلورها في كتاباته الأدبية مخظلة بالعطر والجمال والأناقة » [1].

فالروائيون الكلاسيكيون إعتمدوا على الشخصيات التاريخية ووظفوها في أعمالهم الأدبية وخاصة توظيف الأساطير القديمة التي تضفي على النص نكهة خاصة، غير أن الرواية التقليدية فشلت في التوضيح لقرائها بأن شخصياتها مستمدة من الواقع، تعبر عنه بكل صدق وشفافية.

فالروائي ينتقي الشخصية حسب فكره ومخيلته، إذ يحملها من تصوراته ويكسيها بنظرة جديدة وتبقى الشخصية الركيزة الأساسية رغم تعدد وتباين تعريفاتها في العمل الروائي وإنطلاقا منها يجدد بناءها وموضوعها « أن الشخصيات ربما هي كل شيء في أي عمل سردي »[2].

وتجدر الإشارة بنا إلى القول بأن ردود الفعل الذي تقوم به الشخصية يتلاءم وطبيعتها لذا فإن: « [...] رصد ردود فعل الشخصية المختلفة في حالات إنفعالها أو فاعليتها – فعلها – يتبلور نسقاً معيناً ينسجم مع طبيعتها[...] »[3].

فالباحثين المعاصرين أولوا إهتماما كبيراً للشخصية، فمن بينهم: فيليب هامون غريماس، يوري لوتمان، رولان بارت، تودورف، بروب، إذ أعطوا لها مكانة كبيرة في أبحاثهم ودراساتهم.

تتعدد الفئات الإجتماعية تتعدد الظروف المعيشية « في الناس الفقير والغني والقوي والضعيف، والصغير والكبير، والمرأة والرجل، واللئيم والكريم، والشهم، والدنيء، والعالم والجاهل، والصادق والكاذب، والسفيه والحليم، والمتشدد والمتسامح[...]، وما لا يحصى من الطباع والخلال[...]، فأرادت الرواية التقليدية، أو الروائية دون وصف، أن تنهض بعبء

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 74.

(2) عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ص 127.

(3) الزغبي أحمد: في الإقلاع الروائي نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية، ط1، دار الأمل، عمان، 1986، ص10

وصف هذه النماذج البشرية العجيبة التركيب، والغريبة الأطوار، فتعبت وأتعبت وضلت وأضلت، فلم تقض إلى شيء يذكر »[1].

فمحاولة الرواية التقليدية تطوير هذه الشخصيات أضلها وأفقدها حيويتها وتأثيرها فأصبح الروائي كأنه يكتب تاريخاً.

«الشخصية مصدر متعدد يدل على تمثيل حالة بنقلها من صورة إلى صورة أخرى»[2].

أي نقل الشخص من حالته الطبيعية إلى تقمصه لشخصيات أخرى موجودة في عالم النص، فالشخصية الواحدة قد تجسد صوراً مختلفة عن صورتها الطبيعية.

قد تمخض عن تحليل فلاديمير بروب للحكايات تصور يهمل الشخصيات التي تقوم بالوظائف وتؤديها وتسِمُها بميسمِها « فالشخصية في نظره لا أهمية لها على الإطلاق في البناء الحكائي، ولا يمكن الإستناد إليها من أجل معرفة الطريقة التي تشتغل بها الحكايات فالأجدى للدراسات السردية، أن تبحث عن بنية الحكاية فيما تقدمه الوظائف لا فيما توهم به الشخصيات »[3].

وهذا يدل على أن الوظائف هي التي تمثل الأجزاء الأساسية للحكاية.

والوظيفة عند بروب هي: « عمل شخصية ما هو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة »[4].

وقد طور " غريماس " نموذجه العاملي مستفيداً من آراء " بروب " فالشخصيات السبع عند " غريماس " بمثابة العوامل.

إذ ينطلق " غريماس " من ملاحظة تقوم على تشبيه الملفوظ بالمشهد، هذا الملفوظ الذي يتمثل عنده في الجملة.

---

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 74.

(2) المرجع السابق، ص: 75.

(3) سعيد بن كراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، الأردن، ط 1، 2003، ص 10.

(4) حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د، ط، 1999، ص: 25.

ومن جهة « نظر علم التركيب التقليدي الذي يعتبر الوظائف بمثابة أدوار تقوم بها هذه الشخصيات داخل الجملة، تكون فيها الذات فاعلاً والموضوع مفعولا وتصبح الجملة أيضا وفق هذا التطور مشهداً، وهكذا يستخلص غريماس عاملين أساسيين يقوم عليهما الملفوظ البسيط يضعهما في شكل متعارض.

الـــذات ≠ الموضوع

المـرسل ≠ المـرسل إليه » [1]

وهذا ونجد أن نموذج غريماس قائم على ستة عوامل تتألف في ثلاث علاقات هي:

أ – عـلاقة الـرغبـة:

وتجمع بين من يرغب وهي الذات وما هو مرغوب فيه وهو الموضوع « وهذا المحور الرئيسي يوجد في الملفوظات السردية البسيطة، وهكذا يكون من ملفوظات الحالة ذات الحالة التي تكون في حالة إتصال أو إنفصال » [2].

و إذا كانت في حالة إنفصال فإنها ترغب في الإتصال وهناك أيضا ملفوظات الإنجاز وهذا الإنجاز يصفه بأنه: إنجاز محمول ويترتب عنها ذات أخرى يسميها « ذات الإنجاز » التي قد تكون نفسها الشخصية الممثلة لذات الحالة، ويصبح العامل في هذه الحالة ممثل بشخصيتين يسميهما غريماس بـ " البرنامج السردي ".

ب – عـلاقة الـتواصـل:

يرى غريماس بأن كل رغبة من " ذات الحالة " لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع يسميه غريماس " المرسل " كما أن التحقيق لا يكون ذاتيا مطلقا، ولكنه موجهاً أيضا من عامل آخر يسميه بـ " المرسل إليه " وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه يمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر ذات الموضوع[3] .

(1) حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ص 24.

(2) المرجع نفسه، ص 34.

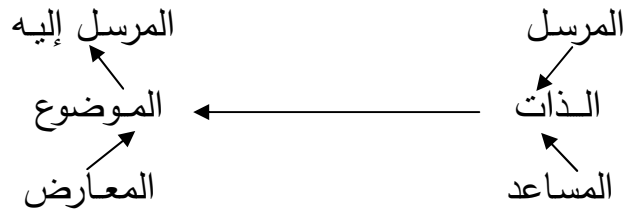
(3) المرجع نفسه، ص 36.

فالمرسل هو من يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف بذات الإنجاز أنها قامت بعملها على أحسن وجه.

ج – عـلاقة الـصراع:

وعلاقة التواصل « أو العمل على تحقيقها، وضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان أحدهما يدعى – المساعد – والآخر يدعى – المعارض – والأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع »[1] .

وينتج عن هذا ما يمنع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) الموضح في المخطط التالي:[2]



فعبد الملك مرتاض يرى أن« الشخصية هي ذلك المحور الذي تدور فيه الوظائف والميول والعواطف،فالشخصية هي مصدر إفراز الشرفي السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما »[3].

فالشخصية هي عبارة عن مصدر لإنتاج الخير والشر وإصدار العواطف المختلفة سواء كانت أخلاقية أو غير ذلك.

فالشخصية كانت ولا تزال هي المقوم الأساسي الذي تبنى عليه الرواية، فهي بمثابة المادة التي تقوم على إثرها الرواية وأحداثها المختلفة، فكل عناصر السرد تتعلق بصورة أو بأخرى، فكأن الشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها، بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ تعد الشخصية هي

(1) حميد الحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ص 36.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

(3) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1990، ص 67.

العنصر الأساسي الذي تبنى عليه القصة أو الرواية، ففي غيابها يغيب العمل الإبداعي وأصبحت الشخصيات الروائية والقصصية تحمل معنى لساني يتكون من دال ومدلول وهذه الثنائية تتلاحم بشكل شديد وأصبحت هذه التركيبة الثنائية ترجمة لمصطلحي الشخصية ويعتبر الروائي التقليدي ذو خلفيات مسبقة عن عناصر الرواية فهو مطلع سلفاً عما سيبدعه.

« وكان يمكن محورة دراسة رواية، أو تحليلها على مجرد شخصيتها دون أن يكون ذلك مستسمجا أو مستنكراً، وقد ظل ذلك قائما إلى بداية القرن العشرين، بيد أن الرؤية إلى الشخصيات تغيرت، فأنشأ الروائيون يجنحون للحد من غلوائها، والإضعاف من سلطانها في الأعمال الروائية، فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط، وذلك إنطلاقا من نهاية الحرب العالمية الأولى »[1]، فالرواية بلغت أوجّها في التطور والإزدهار بعد الحرب العالمية الأولى إذ عمل الروائيون على الحد من الدور الذي تؤديه الشخصيات في العمل الروائي وذلك بجعلهم للعناصر الأخرى المكونة للرواية أهمية بالغة، فبإنعدام أي عنصر منها يكون الإختلاف في العمل الروائي .

ومن بين هذه العناصر نذكر الزمان والمكان...الخ، فبإنعدامها لا تعرف الشخصية ما وظيفتها، وهكذا إستمرت قسوة الروائيين على شخصياتهم بتقدم الزمن « فلم يعد ممكناً دراسة الشخصية في نفسها (على أنها شخص أو فرد)، ولكن بدأت الأفكار تتجه إلى دراستها أو تحليلها في إطار دلالي، حيث تقتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية مثلها في ذلك مثل الوصف، السرد والحوار حذو النعل بالنعل »[2]، فالشخصية لم تعد دالة على ذاتها وإنما أصبحت معبرة عن كل مكونات السرد.

2-أنــواع الشخصيــة:

لقد عمل النقد الأدبي على تصنيف الشخصيات إلى أنواع حسب أدوارها في العمل الروائي فظهرت هناك الشخصية المركزية، والشخصية الثانوية، والشخصية الخالية من الإعتبار(personnage de comparse)، الشخصية المدورة والمسطحة، الشخصية الإيجابية

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 76.

(2) المصدر نفسه، ص ص 76، 77.

والسلبية ونحن بدورنا نسلط الضوء على نوعين من بين هذه الشخصيات وذلك إستناداً إلى تراثنا العربي، إذ يقول عبد الملك مرتاض « إذا كان الجاحظ كتب رسالة عجيبة وصف فيها شخصية نصفها حقيقي ونصفها الآخر خيالي، وهي رسالة التربيع والتدوير الشهيرة فكأن العرب عرفوا هذا الضرب أو تمثلوه على نحو ما، ولو لم يكتبوا الرواية إلى عهد الجاحظ في آثارهم »[1]، بينما تودوروف فقد إختار مصطلح (الشخصية المكثفة) « فأما إن فاجأتنا مقنعة إيانا فهي مدورة، وأما إن لم تفاجئنا فهي مسطحة »[2]، فالرواية الجيدة هي التي تفاجأ القارئ وتكون شخصياتها مدورة أي تحمل دلالات غامضة تفاجئ بها القارئ، أما القارئ المحترف الجيد فهو الذي لا يعطي الفرصة لهذه الشخصيات بأن تفاجئه بسهولة، « ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقاً ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار؛ فهي في كل موقف على شأن »[3]، فالمتلقي يستعصي عليه معرفة ما ستؤول إليه هذه الشخصية المدورة لأنها تتغير بصورة غير مسبقة الإنذار، فيقول عبد الملك مرتاض: « فعنصر المفاجأة لا تكفي لتحديد نوع الشخصية، ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي، وقدرتها العالية على تقبل العلاقات، تحمل في ذاتها معاني رمزية ودلالية مختلفة ».

فشخصية عشتار مثلاً عند توظيفها اليوم في رواية معينة فإنها لا تعني بالضرورة عشتار نفسها، وإنما قد تعبر لنا عن الحب والوفاء ولذلك يرى عبد الملك بأن الشخصية هي مجرد عنصر شكلي، وهذا ما كان يهدف إليه الروائيون الجدد أيضا، ونجد من بين هؤلاء "كافكا"، فقد كان يطلق على الشخصية مجرد رقم أو حرف، « وذلك كما يحرمها من العاطفة والتفكير والحق في الحياة، ولعل" كافكا "، ببعض ذلك، يكون قد أعلن القطيعة مع التقاليد

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 87، 88.

(2) المصدر نفسه، ص 88.

(3) المصدر نفسه، ص 89.

التي كانت سائدة في التعامل مع الشخصية وتهذيب ملامحها، وتلميع وجهها حتى تبدو أجمل وأعقل من الشخص الحقيقي نفسه » [1].

وهذا يدل على أن " كافكا " كان تجديدي وثائر على كل ما هو تقليدي، فعمل على إدخال التجديد على الشخصية التي كانت فيما مضى هي أهم شيء في الرواية؛ إذ تمثل الشخصية الحقيقية في أحسن صورة ومن واقعها الحقيقي.

الشخصية هي أساس من أسس العمل الروائي ومحور أحداثه، إذ تعتبر المادة الأولية الناشئة بالنسبة للروائي لأنه يحاول دائما خلق شخصية حية، لا ورقية، تساير الأحداث في بنية متداخلة في النص السردي « لأن الجوانب الأساسية في خلق الشخصيات أن تكون نموذجاً إنسانيا سواء كان مقبولاً أم مرفوضاً، المهم أن تكون من خلال ذلك في الموقف الذي يلائمها فتسقط حين يتوجب سقوطها وتنتصر حين الإنتصار »[2].

«فعنصر المفاجأة لا تكفي لتحديد نوع الشخصية، ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي، وقدرتها العالية على تقبل العلاقات من الشخصيات الأخرى والتأثير فيها، فإذا هي تملأ الحياة بوجودها، وإذا هي لا تستبعد أي بعد، ولا تستصعب أي صعب، ولا تستمر أي مر[...]، إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة، بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، وتصعد وتهبط، وتؤمن في سواها تأثيراً واسعاً »[3] .

ورغم ذلك فالمفاجأة تبقى قاصرة على تحديد نوع الشخصية، إذ لا بد أن يعينها في ذلك الحركة التي تقوم بها الشخصية في العمل الروائي السردي، ومدى تفاعلها مع الشخصيات الأخرى، ومدى تأثيرها فيها، فهي شخصية معطاءة إلى أبعد الحدود، تفعل

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 77.

(2) عبد الملك مرتاض: الشخصية في القصة الجزائرية المعاصرة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1990، ص 25.

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 89.

الخير كما تفعل الشر، « يضطرب متجدداً بين ذاته والجماعة أو بين ذاته والعالم، حيث لا رابطة إلا التناحر والمنازعة »[1] .

فمنذ سرفانتس وبطله دونيكشوت إلى بلزاك فلوبيروسيدال وديستوفسكي كان الهم واحداً البحث عن القيم المفقودة وسط حطام الواقع المتبدل.

البطل الإشكالي عنصر بنيوي في نسق الخطاب الروائي البورجوازي، ولكن المفارقة تكمن في أن لوكاتش كف عن الحديث عن هذا الضرب من البطل أثناء تناوله للرواية الحديثة، وأصبح يتحدث عن البطل السلبي الممزق بلا هدف ولا جدوى[...] « الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها »[2]، فالشخصية الورقية يمكن للمؤلف أن يتصرف فيها كيفما شاء، هذا يقر لنا أنها لا تطابق الشخصية الواقعية، ولكن رغم كل هذا تبقى الشخصية الركيزة الأساسية في قيام الرواية باختلاف المفاهيم، فهي التي تحدد بناءها وموضعها « ذلك أن الشخصيات ربما هي كل شيء في أي عمل سردي »[3] .

وزع عبد المالك مرتاض الشخصية إلى: الشخصية المسطحة « فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة »[4]، وتميزت بالثبات من حيث دورها وعواطفها، لها دور محدود من بداية الرواية إلى نهايتها، وهذا النوع موجود في الروايات الغربية والشرقية على حد السواء فالشخصية المدورة هي رمز للشخصية النامية، أما الشخصية السطحية فهي تمثل الشخصية الثابتة، ولذلك فالشخصية الإيجابية فما هي إلا الشخصية العميقة لأنها دائمة العطاء والنشاط، تعطي للنص قراءات متعددة « هي تلك التي تستطيع أن تكون واسطة أو محور إهتمام لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل الروائي، فتكون ذات قدرة على التأثير كما تكون ذات قابلية التأثير أيضا، على حين أن الشخصية السلبية يعرفها إسمها ويحددها مصطلحها، فهي تلك

(1) لوكاتش جورج: الرواية، ترجمة مراق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر،سلسلة المكتبة الشعبية، 1990، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص 47.

(3) عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 27.

(4) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 89.

التي لا تستطيع أن تؤثر، كما تستطيع أن تتأثر »[1]، وهي الفاعلة التي تلعب الدور المحوري في الرواية، فبإمكانها الإندماج والتأثير والتأثر مع كل الشخصيات دون إستثناء، فهي بذلك شخصية إيجابية داخل العمل الروائي على عكس الشخصية السلبية التي تكون مستقلة بذاتها، بعيدة كل البعد عن الشخصيات الأخرى هي شخصية ثانوية على عكس الشخصية الإيجابية فهي شخصية أساسية لا يمكن الإستغناء عنها للمحافظة على الطابع الجمالي للعمل الأدبي، وقد سميت الشخصية المدورة مدورة لأنها كلما إتجهنا بأنظارنا في الرواية تتراءى لنا بصورة أو بأخرى من البداية إلى النهاية، إما مستقلة بذاتها أو مندمجة داخل شخصيات أخرى، أما الشخصية المسطحة أو الثابتة فنجدها في مكان محدد من زمن الرواية.

ب – الـزمن:

1– المفهـوم العـام للـزمن:

أ– **الـزمن لغـة:** لقد تناول الكثير من الكتاب مصطلح " الزمن " كما جاء في القرآن الكريم وفي الحديث الشريف، مما أدى إلى إهتمام كتب التراث بهذا المصطلح، إذ جاء في لسان العرب في مادة "زمن" في قوله: « الزمن والزمان إسم لقليل من الوقت أو كثير »[2]، فلفظ الزمن يطلق على الوقت سواء كان هذا الوقت كثيراً أم قليلاً.

ب– إصطـلاحاً: إن مصطلح الزمن قد عرفه الكثير من الدارسين والنقاد ومن بين هؤلاء:

إبن فـارس: إذ عرف الدهر بأنه « الغلبة والقهر »[3]، وسمي الزمن بالدهر لأنه يأتي على شيء ويغلبه ولا يستطيع أحد أن يوقف الزمن أو أن يمشي ضده.

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 89.

(2) جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، باب الزاي، ص 1967.

(3) فوغالي باديس يوسف:الزمان و المكان في الشعر الجاهلي،عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، 2008، ص55.

وهناك من يرى أن الدهر غير محدد بوقت معين وإنما يضبط الزمن على أنه يبتدأ من شهرين إلى ستة أشهر كالزبيدي مثلاً، ويؤكد رأيه بقوله: « الدهر لا ينقطع أبداً في حين يكون الزمان من شهرين إلى ستة أشهر »[1].

فالزبيدي من خلال قوله قد ضبط الوقت بميقات معين، كما أن هناك من اللغويين من جعل المدلولين مدلولا واحداً كأبي هلال العسكري الذي عرف الدهر بقوله: « إنه جمع أوقات متتالية مختلفة أو غير مختلفة »[2]، فإذا جمعت أوقات متتالية، سواء أكانت مختلفة أم غير مختلفة سمي عنده دهراً، فالتتالي شرط مهم في أن تسمى مجموعة من الأوقات دهراً.

و قد عرف عبد المالك مرتاض الزمن في كتابه " الأمثال الشعبية الجزائرية " بقوله: « إن الزمن الفلسفي عبارة عن قياس مادي للوقت، فهناك الزمان الموضوعي الذي يقاس بحساب الدقائق والساعات، ويميز بيرجسون بين الزمن والفترة المعاشة، يكون الفترة: هي التجربة المعاشة من الزمن، بينما يكون الزمن المقاس، أو الزمن الرياضي مجرداً »[3].

فعبد المالك مرتاض ينظر للوقت من الزاوية المادية بإعتباره مادي يقاس بالدقائق والساعات وأنه يمكن قياسه، وقد طرق بيرجسون بين الفترة والزمن « فمثلاً عندما يشعر المرء بالقلق فهو يشعر بأن الساعة أو تلك الفترة طويلة، بعكس إذا كان يشعر بالفرح أو السعادة، أما الساعة تظل ساعة دقائقها ستين دقيقة، سواء علينا كانت ساعة فرح أو حزن»[4].

و في موضع آخر يعرفه عبد المالك مرتاض بقوله: « أن الزمن مفهوم مجرد، وهمي السيرورة، لا يدرك بوجه صريح في نفسه ولا يرى، ولا يسمع، ولا يشم، ولا يلمس ولكنه يدرك

---

[1] فوغالي باديس يوسف:الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، ص 55.

[2] المرجع نفسه، ص 56،57.

[3] عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2007، ص 73.

[4] ينظر المصدر نفسه، ص 73.

فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء، فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الإحساس به على نحو ما»[1].

فالزمن عنده مجرد غير ملموس وهمي، فهو ليس بشيء يمكننا رؤيته ولا بصوت نسمعه ولا برائحة نشمها، وليس بجماد يمكننا لمسه ولكننا نحس به وندركه بما يحيط بنا من أشياء وأحياء.

2- أنـــواع الـــزمن:

النص الروائي في منظور النقد الحديث « لعبة زمنية تقوم داخل بعضيهما، إلا أن اللّعب يحتاج إلى قواعد تضبط حركة القائم بالفعل المطالب باحترام انتظام وتسلسل المراحل التي تضمن للمتفرج/ المتلقي التشويق»[2] .

فالرواية شبهت باللعبة لأنهما يشتركان في كونهما يشتركان في مجموعة أحداث متسلسلة

يربطها الزمن المنطقي، حيث تكون هذه الأحداث متسلسلة، متضمنة ومتداخلة أي تدمج عدة متتاليات.

و الهيكل الزمني للنص الروائي يقوم على زمنيتين:

1-أزمنة داخلية. 2- أزمنة خارجية.

و الزمن الخارجي يعد ثانوياً في بناء نسج النص، بينما الزمن الداخلي هو الذي يكون هيكل النص وهو بدوره يطرح ثنائية زمنية مضطربة، حيث أن للقصة زمنين: الأول هو زمن الحدث المخير به (زمن الرواية) والثاني هو زمن الإخبار (زمن الكتابة) »[3] .

و زمن الحدث يختلف عن زمن الكتابة، فقد يحدث حدث ما في سنة ويتم كتابته في سطر أو إثنين، وقد يحدث في دقائق ويكتب في صفحة.

---

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافةو الفنون و الآداب الكويت، 1998، ص 176.

(2) عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمنية و المكاني في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2010، ص 15.

(3) ينظر المصدر نفسه، ص 16.

إن عبد المالك مرتاض قسم الزمن هو الآخر إلى عدة أنواع وهي كالآتي:

1- الزمن المستمـر: وكما يسميه هو الزمن المتواصل « فهو يمضي متواصلاً، دون إفلاته من سلطان التوقف »[1]، فهذا الزمن مستمر في سيره وتقدمه ولكن لا يفوتنا أنه سينتهي وتكون نهايته الفناء لا محال.

و هناك من أنواع الزمن كذلك: زمن دائري يسميه الزمن المتعاقب « فهو يدور من حول نفسه، لأن بعضه يعقب بعض...مثل الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة».[2] فهذا النوع من الزمن دائري مغلق إذ أنه يتكرر في حركته فالفصول الأربعة مثلا في كل عام تتكرر وينتهي العام ويبدأ عام جديد.

أما الزمن المتقطع أو المتشظى كما يسميه فإنه قد لا يتكرر وإنما يحدث مرة واحدة ليس إلا، وهناك أيضا الزمن الغائب والزمن الذاتي.

و قد عرف الزمن آخر بقوله: « هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل الحياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها ».[3]

فالزمن إذن ليس هو السنوات والشهور والأيام والساعات أو الفصول والليل والنهار، وللزمن إطارين:

أ- الزمـن الخـارجي: وهو بمثابة الإطار الزمني الذي تتمحور بداخله أحداث الرواية، وقد عرفه محمد تواتي بقوله:«هو الزمن الذي يبقى عند طرفي الرواية في البداية والنهاية»[4] فهذا الزمن بدايته بداية الرواية ونهايته نهاية الرواية.

ب - الزمـن الـداخلي: إن الزمن الداخلي تضعه شخصية البطل التي « تغدو هي عقارب الساعة »[5]، فإن كانت حزينة تباطئ الزمن وإذا فرحت تسارع الزمن.

---

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 175.

(2) المصدر نفسه، ص 175.

(3) حبيلة الشريف: بنية الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، ط 1، 2010، ص 39.

(4) المصدر نفسه، ص 50.

(5) المصدر السابق، ص 80.

3- مكـانة الـزمن وأهميتـه في السـرد الـروائي:

للزمن قيمة وأهمية في حياة البشر ولو لا ذلك لما أقسم به الولى عزّ وجلّ في كتابه المقدس في قوله تعالى: ﴿ والْعَصْرِ (1) إِنَّ الإِنْسَانَ لَفِيْ خُسْرٍ (2) ﴾[1]، وقال أيضا: ﴿ والفَجْرِ (1) ولَيَالٍ عُشْرٍ(2) ﴾[2]، فلفظة العصر، الليل، الفجر كلها مقاييس زمنية لوقت معين، «فالإحساس بالزمن شعور مشترك يتقاطع في التجاوب مع تأثيره على كل الناس »[3] إنما الشيء الذي يختلفون فيه هو نسبة درجة تلقي هذا الإحساس.

إن الزمن عند الأمم القديمة نجده ليس له قيمة، في حين نجده عند المجتمعات الحديثة ذي قيمة، فهي تنظر إليه نظرة متفاوتة، فنجده مثلاً عند الأمم الشرقية متقطع يتكثف في النهار ويتلاشى في الليل، والزمن في الليل يمكن إعتباره ميتاً، لأنهم ينامون ليلاً، والدليل على ذلك أن معظم المؤسسات يتوقف نشاطها ليلا.

في حين نلاقيه عند الأمم الغربية الحديثة مختلفاً إذ نراه ممتداً مكثفاً ليلاً ونهاراً بغير إنقطاع، هذا في الحياة العامة، أما في العمل الروائي فالزمن ذي أهمية بالغة « كونه هو الذي يحدد مجموعة الدوافع المحركة للأحداث كالنسبية والتتابع وهو ليس مستقل في النص ، إذ أننا نستطيع إستخراجه من النص مثل الأشياء التي تشغل حيزاً داخل الرواية وهو يتخلل الرواية كلها »[4].

فالزمن إذا هو العمود الفقري للرواية، إذ يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها « فالزمن لم يعد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض »[5]، فالروائيون يريدون أن يلعبوا بالزمن كبقية عناصر السرد الأخرى.

---

(1) سورة العصر، الآية: 2،1.

(2) سورة الفجر، الآية: 2،1.

(3) فوغالي باديس يوسف:الزمان و المكان في الشعر الجاهلي،عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، 2008 ص49.

(4) المصدر نفسه، ص 55.

(5) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 193.

ج- الحيـــز:

1- مفهـوم مصـطلح الحيـز:

لقد إختلف النقاد في آرائهم حول تعريف المكان ومن بينهم حميد لحمداني في كتابه " بنية النص والسردي " الذي يعتبره: « بمثابة العمود الفقري لأي نص، بدونه تسقط تلقائيا العناصر المشكلة »[1]، فهو يرى أن المكان عنصر لا بد منه في تكوين النص.

و نجد كذلك عبد المالك مرتاض الناقد الجزائري الذي أولاه أهمية كبيرة في العديد من دراساته، إذ يعرفه بقوله: « هو كل ما عنى حيزاً جغرافياً حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء جغرافي أو أسطوري، أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام...و ما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير»[2].

و عبد المالك مرتاض لا يعتبر المكان هو نفسه الحيز، إذ يجعل بينهما فرق، إذ يرى أن المكان « يدل على ما هو جغرافي ماثل بتفاصيله، أما الحيز فيدل على ما هو غير ذلك في النص »[3]، ويعني به الحيز النصي من سرد ووصف وحوار وغير ذلك.

المكان أو الحيز كما يسميه النقاد المعاصرين يمثل عنصراً هاماً في عملية البناء الفني سواء أكان في القصة أم في الرواية، إذ أنه كائن كغيره من الشخصيات التي تشكل البناء العام للعمل، فإذا أردنا أن نعرف الشخصيات فذلك يتطلب بالضرورة معرفة المكان الذي تتحرك فيه.

و من بين من عرف المكان، نجد محمد مفتاح، إذ يقول: « إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه، وبذلك فإنه لا مناص عنه »[4]، أي أن الزمن لا

---

(1) حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط 3، ص4.

(2) عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية حركية الرواية، زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 245.

(3) فوغالي باديس يوسف:الزمان والمكان في الشعر الجاهلي،عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، 2008، ص177.

(4)حبيلة الشريف: بنية الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط 1، 2010، ص 189

يتحقق في الرواية إلا في إطار مكاني وحيث دراسته كعنصر بنائي يساهم في بناء الرواية وذلك لكشف خصائص هذا الفن وما يميزها من روائي لآخر، وعنصر المكان لم ينفرد بدراسة خاصة، إنما هناك دراسات متفرقة.

و يؤكد حميد لحمداني إذ يقول: « إن الأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في حكي تعتبر حديثة[...] لم تتطور بعد لتؤلف نظرية متكاملة في الفضاء المكاني [...]، ثم أن الأراء التي نجدها حول هذا الموضوع هي عبارة عن إتجاهات متفرقة لها قيمتها، ويمكنها إذا تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول الموضوع »[1]، فهو يرى أن الدراسات والأبحاث المتعلقة بدراسة الفضاء في حكي هي حديثة ولكنها لم ترق لأن تؤلف نظرية متكاملة في الفضاء الحكائي، لكنها إذا تراكمت أن تفسح المجال لبناء تصور متكامل حول الموضوع.

الحيز مهم في عملية تحليل أي نص سردي ومن المستحيل أن يتجاهل المحلل الحيز كما يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز مُشكّل أساسي في الكتابة الروائية.

2- مظـاهر الحيـز:

الحيز عبارة عن مفهوم كيفي يستحيل فهمه ذهنياً على عكس الإمتداد الذي يمكن قياسه، ولهذا الحيز مظهران هما كما يقول عبد المالك مرتاض:

أ) المظهـر الجغـرافي: إذا قلنا كلمة جغرافيا فإننا نعني وصف الأرض « غير أن الجغرافيا أصبحت تتصرف إلى تحديد أمكنة بعينها »[2]، فهي لم تبق بالمفهوم العام، فالشخصية تضطرب في الحيز الروائي الذي يعكس مثول الإنسان في صورة خيالية، ورغم ذلك فإننا لا يمكننا أن نقع في مغالطة، لأن الجغرافيا كما حددت مسبقاً هي « العلم الذي موضوعه وصف وشرح الحيز الراهن والطبيعي والإنساني لوجه الأرض »[3].

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

(2) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 123.

(3) المصدر نفسه، ص 123.

أما الحيز الأدبي ليس الجغرافيا ولو أراد أن يكونها، « إذ أنه مظهر من مظاهر الجغرافيا ولكنه ليس بها »[1]، إنه أكبر منها، إذ أنه بإمكانه وصف المكان المفقود على عكس الجغرافيا التي تصف المكان الموجود فقط.

ب- المظهـر الخلفـي: ويمكننا أن نطلق على المظهر الخلفي للحيز: « المظهر غير المباشر، بحيث يمكن أن تتحول إلى فهم الحيز وإدراكه كثير من الأدوات اللغوية غير ذات الدلالة التقليدية على المكان مثل: الجبل، الطريق، وذلك بالتعبير عنها تعبيراً غير مباشر مثل قول القائل، في أي كتابة روائية: سافر، دخل، أبحر،[...] »[2] .

هذه الأفعال وأمثالها تحيل على عوامل لا حدود لها، وهي كلها أحياز في معانيها.

و إذا كان المكان يتميز بأنه محدود له حدود تحده ونهاية يخلص إليها فإن الحيز مكان متجانس غير محدود، ومن القول نلاحظ أن الحيز مفتوح لا حدود له ونهاية فهو مجال فسيح.

3- أهميـــة الحيـز في الأدب الســردي:

الأدب يكون ناقصاً من دون سرديات، كذلك السرد من دون الحيز يكون ناقصاً ويؤكد ذلك عبد المالك مرتاض بقوله: « السرد من دون حيز لا يمكن أن تتم له هذه المواصفة [...] بل وإننا لا ندري كيف يمكن تصور وجود أدب خارج علاقته مع الحيز »[3]، فالحيز عنصر لا بد منه في السرد وفي الأدب عموماً، وبين الأدب والحيز علاقة وطيدة، لا يمكن كتابة أدب بمعزل عن وصف الحيز الذي يكون محيط بالكاتب والشخصيات الحكائية، وفي عملية القراءة يتأثر القارئ بأمرين مركزيين هما: « الحيز والشخصية التي تضطرب في هذا الحيز بكل ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج، والحدث الذي تنجز والحوار الذي تدير والزمن الذي فيه تعيش »[4]، فالحيز والشخصية أمرين مهمين في عملية الحكي، فالحيز

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 123.

(2) عبد المالك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية 4، 2007، ص 59.

(3) المصدر السابق، ص 132.

(4) المصدر نفسه، ص 132.

يمثل المكان الذي تمارس فيه الشخصية أعمالها المختلفة الموكلة إليها، والمكان مهم في الرواية « فهو الفضاء التخييلي الذي يصنعه الروائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث »[1]، فالمكان ليس حقيقي وهو يصنعه الروائي بإعتباره إطار تجري فيه الأحداث التي تقوم به الشخصيات.

على الرغم من أهمية الحيز وجماليته في أي عمل سردي عموماً، وفي أي عمل روائي خصوصاً، فلا يوجد أحد من كتاب العربية ممن إشتغلوا بنقد الأدب الروائي خصص فصلاً مستقلاً لهذا الحيز أو الفضاء بالمصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر ما عدا حميد لحميداني فقد خصّ هذه المسألة بفصل مستقل تحت عنوان " الفضاء الحكائي " حيث يقول: « يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة ويطلق عادة الفضاء الجغرافي، فالروائي مثلاً – في نظر البعض – يقوم دائماً حداً من الإشارات " الجغرافيا " التي تشكل فقط نقطة إنطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق إستكشاف منهجية للأماكن »[2] .

فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، وليس مكان الأحرف الذي تشغله الأحرف الطباعية التي تكتب بها الرواية، ولكن المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة ولعل هذا راجع إلى الإستحذاء الذي وقع فيه الروائيون التقليديون في تعاملهم مع الحيز، آثر الروائيون الجدد التعامل مع الحيز بحذر وقلق وجهل معتمد، يكاد الكاتب نفسه لا يعرف معالم حيزه مثله مثل القارئ.

د- اللغـــة:

1- وسيـلة اللغـة الإبداعيـة وغـايتها:

لقد كانت اللغة منذ القديم عبارة عن أداة يعبر بها الإنسان عن مشاعره المختلفة بينما الجاحظ اتخذ منها وسيلة يميز بها بين كاتب وآخر وذلك لأنه كان يعتبر اللغة أهم وظيفة في العمل الأدبي إذ كلما كان اللفظ « كريما في نفسه مخيراً في جنسه، وكان سليماً من

(1) عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2010، ص 29.
(2) حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص53.

الفضول، بريئاً من التعقيد، حبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، وألحم بالعقول ، وهشن إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخف على ألسن الرواة، وشاع في الأفاق ذكره وعظم في الناس خطره، وصار ذلك مادة للعالم الرئيس ورياضة للمتعلم المريض »[1].

فاللفظ الواضح السليم يحبب إلى الأسماع لأنه خالٍ من الغلو والتكلف، وأقرب إلى الأذهان من الألفاظ الغامضة والسطحية فاللغة هي الأداة الوحيدة التي تمكننا من نسج الأدب على طريقة ما، فهي عبارة عن مادة خام توضع في يد المبدع فيحولها إلى أرقى الأعمال أو إلى أدناها، هذا راجع إلى أسلوب هو طريقة توضيحه لها.

و المناخ الذي أنتج جيل السبعينات في الجزائر ليس هو مناخ الثمانينات الذي لا يزال يصنع الحدث الثقافي الوطني والعرقي حتى الآن، فكانت النصوص الروائية في هذه الفترة – الثمانينات – تتميز بتعددية (....) اللغة وتقنيات المعالجة وتنوع طبيعة المواضيع المطروحة »[2].

و قد كانت سيمات التجريب الروائي في فترة الثمانينات وحتى تسعينات القرن العشرين، قد تميزت بتقنيات روائية جديدة حصرها النقاد الجزائريون فيما يلي:

- النهاية المفتوحة؛
- انفتاح الخطاب الروائي على مختلف النصوص (تراثية، دينية، أجنبية،...)؛
- تعددية اللغة وشاعريتها؛
- استحدام التراث الشعبي (خرافة وحكاية شعبية، أمثال وأغاني شعبية،...)؛
- تعدد البؤر لتعطي معاني متجددة وفق قراءات متعددة.

« أما من لم تكن له لغة، فإنه كالمفلس أو الفقير المعدم، فإنه لا يستطيع أن يبني شيئا في من عدم، لأنه لا يستطيع ابتياع شيء من السوق »[3]، فاللّغة هي الأساس في

---

(1) Id , In G, Genette , frontieres de recit, communication, N° 08, P 156

(2) فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية – دراسة في الفاعليات النصية و آليات القراءة – عالم الكتب الحديثة، الأردن، 2010، ص 3.

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 110.

بناء اللّغة كما أن الرمل والطوب هو الأساس في بناء المنزل ففي غيابهما يعجز البناء عن تجسيد إبداعه الفني « فسوق الأدب اللّغة ومن دون لغة لا تنفق سوق الأدب»[1] .

فاللّغة هي العامل الأول الذي يلفت إنتباه القارئ، فإذا كانت واضحة مفهومة وفي نفس الوقت راقية، فلا محال أنها تجذب إليها الطبقات المختلفة من المجتمع.

و لهذا يمكن لنا القول أن الروائيين الجزائريين المعاصرين قد برزوا وجسدوا الصورة الفعلية للنضج الفني الروائي، وذلك لإتساع إلمامهم، فنجد أنهم تشتتوا « في أصقاع الأرض شذر مذر، وكان لهم في الوطن العربي متبوأ ومقام، وكان لهم مع أهليه امتزاج وامتزاج، أخذوا يقرأون للوم فيعز عليهم أن يقرأوا دون أن يكتبوا »[2]، مما أنتج مضامين موضوعاتية جديدة، كانت نتاج علاقات مع الواقع العربي عامة ومع المغاربة خاصة.

و « اللّغة جزئية تنتهي إلى كليات من البناء اللغوي الذي لا يجوز أن يكون له نهاية إلا بتوقف الكاتب عن الكتابة والتفكير في التعامل اللغوي »[3].

فهي الأداة المعطاءة للبناء الروائي ، فهي الحقيقة والقيمة والجمال.

ظهرت تحولات لسانية جديدة تحمل في جوهرها توجهات جديدة – معبرة عن المجتمع – غير التي كانت من قبل حيث تعكس التفاعلات النصية في علاقتها بالبنية الإجتماعية بشكل جلي، لأن الرواية تبنت معطيات العالم الإجتماعي وإستمدت لغتها منه، إذ نجد أن الروائي الجزائري تجاوز سيطرة اللغة الواحدة إلى المزاوجة بين اللغتين العربية والفرنسية بأسلوب فني جمالي.

« لغة الكتابة ضربان إثنان: ومن مرق عنهما مرق عن الجادة ، وحاد عن الطريق السوي: الضرب الأول سردا ولغته فصحى، والضرب الأخر حوار، ولغته عامية، »[4]، فهو يحدد اللّغة التي يكتب بها السرد والحوار، فالسرد دائما يمثل الشخصية المثقفة، فلابد لها أن

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 110.

(2) عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 25.

(3) المصدر نفسه، ص 70.

(4) عبد الملك مرتاض، من نظرية الرواية، ص 110.

تستخدم لغة أكاديمية ترفع من شأنها وتشرح ما عجز الحوار عن إيصاله، بينما الحوار فينبغي عليه أن يتعامل بلغة العامية القريبة من الفئات الإجتماعية فهناك من لا يفهم الفصحى ويفهم العامية، ولأن الحوار هو عبارة عن محاكات للواقع الذي يجب نقله كما هو، بلغته وشخصياته، نقلا يرضي كل الأذواق والأراء النقدية وذلك لوجود تجانس بين مستوى المتكلم ومستوى اللّغة التي يستعملها.

كما يعد المثل الشعبي شكلا من أشكال الحوار الذي وصف في الكتابات الروائية « فالأمثال الشعبية [...] هذا العالم الضخم من التجارب والقيم والحكم، والمعتقدات والتقاليد، والعادات[...] هذا العالم الرحب الخصب معا »[1] .

و هذا ما يجعلنا نولي إهتماماً فائقاً بالأمثال الشعبية واستخدامها في لغتنا الحوارية لما لها من دلالات موحية فالأمثال عند الأوساط الإجتماعية هي المرآة العاكسة لحياتهم وما تشمله من عادات وتقاليد وسلوكات الأفراد والمجتمعات .

فهي الميزتان الذي يقاس به تطور الشعوب وتقدمها، فهي تضفي على الحوار حكمة وأدباً ودراية، فيعبر بها المرء عن رواسبه ومكبوتاته، فالحوار يزودنا بمعلومات عن البطل ومحاسنه وبطولاته، وتكشف لنا عن طبائع الناس وسجاياهم المختلفة، وهناك « العديد من المواد المختلفة الواضحة للعين المجردة، وضوح الخشب والحجر، تدخل في بناء الرواية، ومن الضروري معرفة الغاية من وجودها »[2].

فالتعدد اللّغوي كأي عنصر يدخل في بناء الرواية، كما يحمل شفرة دالة على إيديولوجية معينة، يحتضنه فضاء جغرافي وإطار زماني محدد، فكما يقول عبد الله أبو هيف: « كنت أقول في قرارة نفسي: إن اللّغة هي وطن الكاتب »[3]، لذا فتعامله مع اللّغة كان تعاملاً دقيقاً، وذلك لمحاولته التأثير في المجتمع بمختلف شرائحه.

(1) عبد الملك، مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ص 03.

(2) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 14.

(3) عبد الله أبو هيف: الإبداع السردي الجزائري، حسب الطباع الشعبية للجيش، 2007، ص 174.

« إن الكتابة السردية تشكيل لغوي قبل كل شيء، والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص (Personnes) تمثلهم شخصيات (Personnages)، ضمن أحداث بيضاء »[1].

اللغة هي أساس تشكل العناصر السردية الأخرى وأساس حركيتها ونشاطها في العمل الإبداعي وتجعل من اللاشيء عالماً واقعياً يشبه عالمنا الحالي، وتجعلنا نتفاعل معه بشكل آلي، نتتبع أحداثه بكل شغف وحب، شرط أن يكون هناك إنسجام في اللّغة وعدم الخلط بين الفصيح منها بالعامي، «فاللغة إنسجام ونظام، واللّغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر »[2].

فاللّغة الإبداعية هي التي تبنى على نظام محدد ومنسجم في تناغم يستمر حتى نهاية العمل الإبداعي، و« في تحديد دور الوصف بالنسبة لتصوير المكان، فإذا كان الوصف في الروايات الواقعية يهتم بتحديد المجال العام الذي يتحرك فيه الأبطال، فإن الوصف في الروايات الجديدة أصبح بالإضافة إلى ذلك يميل إلى الدقة المتناهية في قياس المسافات بحثاً عن هندسة حقيقية للمكان »[3]، فلكل عمل روائي أو قصصي له فضاءه الجغرافي الخاص به الذي يمتاز به عن غيره من الأماكن الأخرى، فالروائي المغاربي والجزائري على وجه الخصوص يوظف أسماء أماكن حقيقية كالأحياء والقرى والمحطات، ويتجسد ذلك من خلال الحوار الذي يدور في الرواية أو الحكي.

فالحوار يعد من العناصر الأساسية المكونة لبنية الرواية أو القصة فدائماً نجد فيها حواراً يدور بين شخصيات الرواية في إطار زمني ومكاني محدد يقربنا من واقع الحادثة « فالمقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد »[4]، فهو يمثل اللحظات الحاسمة حيث يقف مقابل الجمل.

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 111.

(2) المصدر نفسه، ص 111.

(3) حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص81.

(4) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 111.

فالأديب الجيد هو الذي يعرف كيف يوزع لغته وينوعها، « ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتنوع على مستويات، لكن دون أن يشعر قارئه بالإختلال المستوياتي في نسج لغته؛ وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نحو ما، كالبنية الكبيرة التي تجري في فلكها بنى مختلفة دون أن تتفكك بنية منها فتنعزل عن صنواتها، بل كل بنية تظل مرتبطة ببعضها ومفضية إلى أختها، بحيث كل بنية تستأثر بخصوصية دون أن تفقد علاقتها العامة بباقي البنى، وذلك من أجل تجسيد نظام لغوي، أثناء ذلك، شديد التماسك »[1].

فالأديب الجيد هو الذي يعرف كيف يتلاعب بلغة دون أن يحس القارئ بأي خلل في مستوياتها، فتبقى كل بنيات النص على صلة فيما بينها، وذلك بهدف إعطاء للقارئ عمل متجانس من حيث الأفكار والبنى، إذ قد يرتفع مستوى آخر في العمل السردي دون أن يحدث انفصال بينهما.

فالحوار قد يتضمن على حركة وقد لا يشتمل عليها، فقد يصف مثلاً جمادات « فكل حكي يتضمن – سواء بطريقة متداخلة أو بنسبة شديدة التغير– أصنافا من التشخيص لأعمال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سرداً (Narration)، ويتضمن تشخيصاً لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفاً (Déseription)[2]، فالحكي والحوار يصف لنا دائماً الأحداث والتغيرات التي تطرأ على الرواية، «و لا ينبغي لمسألة اختلاف مستويات اللّغة في الكتابة الروائية أن تختلف عن تناسق الألوان، وتمازج الأصباغ، في لوحة فنية بديعة رسمتها ريشة عبقري فنان، إذا صدمتنا الألوان، وإذا أدتنا الأصباغ، فإن ذلك لا يعني إلا أن تلك اللّوحة رسمها رسام محروم، وشخص يصر على أن يكون فنانا على الرغم من أنف القدر المقدور »[3] .

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 111.

(2) حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص78.

(3) المصدر السابق، ص 112.

« مستويات اللّغة لا يعني هُزاليتها، وتباعد بنائها، واختلاف نسجها؛ كأنها لغات مختلفة كتبها كتاب مختلفون لا لغة واحدة، كتبها كاتب واحد...، وانظر إلى لغتي « ألف ليلة وليلة » فإنها لا تكاد تختلف، على الإختلاف...، فالإختلاف في المستوى اللغوي واقع وارد، ولكن لا أحد يشعر، أو يكاد يشعر به...، فكأنه عسل الشهد، مُزِجَ بالزبد الطري... ذوقان في ذوق واحد، أو قل: أذواق تشكل ذوقاً واحداً »[1]، فاللّغة السردية تحتاج إلى دقة المزج بين ما هو فصيح وما هو عامي من اللّغة، وهذا ما يتجسد من خلال مستويات اللّغة، وهذا ما يميل إليه أكثر الكتاب لأنه يُيسر لهم أمر الكتابة نظراً لقصرهم في اللّغة، أو لنفورهم منها، فلجأوا إلى إستعمال هذه اللغة المرقعة الممزوجة بين الفصحى والعامية وهذا ما يعتبره البعض يضفي على النص الروائي لمسة حيوية، إذ قد تتطرق للعديد من اللّغات واللّهجات المختلفة في العمل الواحد.

2- لغـة الكتـابة الـروائية ومستـوياتها:

لقد كانت لغة الكتابة الروائية هي المحددة للمستويات الثقافية والإجتماعية للمؤلفين « ربما كان العرب (ولا أعلم إن كان الإغريق قد فعلوا ذلك قبلهم) مجسدين في جملة من كبار الكتاب، منهم أبو عثمان الجاحظ: أول من عُني بالحديث عن مستويات اللّغة ومراعاة درجة المتكلم الثقافية والإجتماعية، وألفينا ذلك يكثر لدى الأعراب البادين الذين كانوا يؤثرون التقعر والإغراب – بحكم أعرابيتهم – ولدى البلغاء الذين كانوا يميلون إلى النسج الأسلوبي العالي التركيب الذي يبهر ويسحر، ولدى النحاة واللّغويين الذين (...) لم يكونوا قادرين على التخلي عن مستواهم اللّغوي العالي،والتدني به إلى مستوى السوقة من الناس»[2].

على رأي مرتاض يعد أبو عثمان الجاحظ من السباقين في الحديث عن مستويات اللّغة ودورها الفعال في تحديد مكانات المتكلمين وتحديد ثقافاتهم، وقد مثل لذلك بالأعراب المتقعقرين على أنفسهم، والبلغاء اللّغويين الذين كانوا يعجزون القراء ببلاغتهم، وأسلوبهم الراقي الذي يعلي ويسمو بهم عن باقي الناس من العامة، غير أن إبن المعتز جاء داعياً

(1) حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 113.

(2) عبد الملك مرتاض: نظرية الكتابة، ص 39، (مخطوط).

إلى نظرية قوامها التوازي بين لغة الكاتب ولغة المتلقي وعلى قدر مستواه الثقافي « ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحاجات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حال من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات »[1].

فإبن المعتز يرى بأنه لا بد على الكاتب بأن يستعمل الألفاظ المتداولة بين جميع طبقات المجتمع، وأن يستعمل المصطلحات التي تتداولها فئات المجتمع المختلفة، حتى يكون قريبا من الواقع ويتجاوب معه المجتمع بكل فئاته، وهذا ما جعل عبد المالك مرتاض يرى بأنه حداثي إلى أبعد الحدود، فلم تكن المسألة مطروحة بالحدة التي هي عليها الآن « إن النظريات النقدية التي تنظر للرواية، والتي تلقيناها في المحاضرات الجامعية خلال الأعوام الستين من القرن العشرين، كانت تقوم إجراءاتها على أن يستوي الكاتب الروائي في مستويين إثنين من اللّغة على سبيل الوجوب: مستوى السرد وتكون لغته فصيحة، سليمة بل راقية، ومستوى الحوار وتكون لغته متدنية، وعامية في الدرجة الأردل، والدرك الأسفل »[2].

فمن الواجب على الروائي أن يوازن بين المستوى السردي وما يمتاز به من لغة راقية والمستوى الحواري وما يمتاز به من لغة عامية متدنية، غير أنه من المؤسف أنه ما تزال إلى عهدنا هذا جماعة من الأدباء تتبع هذه الخطى، « فكانوا يكتبون بالعربية الفصحى البسيطة، بل الضعيفة في بعض الأطوار، سُرودهم، حتى إذا فسحوا المجال للشخصيات تتحاور أرسلوا لها في الطول، ومدوا لها في العنان، وبالغوا في ذلك حتى، ربما كانت اللّغة التي تصطنعها شخصياتهم سوقية ساقطة...»[3]، فهذا يدل على أن السرد كان بسيطاً ساذجاً لا يرقى إلى المستوى الحقيقي للّغة، أما حالة الحوار فهي دون مستوى ذلك، فهي لا ترقى حتى إلى مستوى اللّغة المفهومة.

(1) الجاحظ عمرو بن بحر أبو عثمان: البيان و التبيين ، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة 1947، ص 351.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 102.

(3) المصدر نفسه، ص 103.

« والحق أن مسألة المستويات اللّغوية داخل العمل السردي تعني في المذهب النقدي المتسامح، أن الكاتب الروائي عليه أن يستعمل جملة من المستويات اللّغوية التي تناسب أوضاع الشخصيات الثقافية والإجتماعية والفكرية، بحيث إذا كان في الرواية شخصيات:عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب وأستاذ جامعي... فإن على الكاتب أن يستعمل اللّغة التي تليق بكل من هذه الشخصيات... وقد كنا ألفينا جلال الدين السيوطي ينهض بهذه التجربة اللّغوية فألفيناه يكتب عشرين مقامة، موزعة على عشرين شخصية مختلفة، فيتخذ لكل شخصية لغتها الوظيفية، ولكن في إطار الفصحى العالية»[1]، فالعمل السردي يقتضي جملة من المستويات اللغوية التي تتناسب مع الأوضاع المختلفة للشخصيات، فاللّغة يجب أن تتعدد في العمل الروائي بتعدد الشخصيات ويعد جلال الدين السيوطي خير دليل على ذلك وقد عمل بعض الروائيين الفرنسيين جاهدين في تقريب اللّغة من الحياة اليومية واستخدموا بعض الألفاظ العامية في لغتهم لكن ليس بالدرجة التي آل بها العرب دون تحفظ منهم بسم التعبير عن الواقع وهذا ما جرد الحكايات الروائية من فنيتها وجعلها مجرد تبة للتاريخ « حتى إن الواحد منا ربما كتب بحثا فقدمه إلى دار النشر لعلها أن تنشره، فإذا هي تعيده إليه لا ليرفع مستواه، ولكن ليبسط لغته تبسيطا، وذلك على أساس أن لغته عالية ! » [2] وهذا يدل على تواطؤ دور النشر مع الرأي الذي يشجع على الكتابة باللّغة الغير فصيحة وهذا ما يجعل هذه الأعمال لا ترقى إلى أن تصبح عملا تاريخيا لأنها تخلو من الدقة اللازمة، ولا هي عمل أدبي لأنها كذلك تفتقر إلى الإبداع الفني الملائم لها، ولا هي أدب شعبي.

(1) السيوطي: رشف الزلازل من السحر الحلال، و قد طبعت هذه المقامات العشرون على مطبعة حجرية بفاس (المغرب) و كتبت بخط مغربي رديء صعب للقراءة، و قد أوقعنا لدكتور رمضان عبد التواب على نسخة مخطوطة بالقاهرة، مكتوبة بخط شرقي أنيق و واضح، إلا في أوراق... و لكن هذه النسخة تكتنفها الأخطاء من كل وجه... ينظر كتابنا: مقامات السيوطي، نشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق، 1996، ص16.

(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص105.

« إن الكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم على نشاط اللّغة الداخلي، ولا شيء يوجد خارج تلك اللّغة، وإن كانت غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين شيء يوجد خارج تلك اللّغة (ليس بالمفهوم الفني، ولكن بالمفهوم الواقعي للإيذاء) بتسويد وجهها وتلطيخ جلده وإهانتها يجعل العامية لها ضرة في الكتابة[...] فلم يبق للغة العربية إلا أن تزم حقائبها وتمتطي ركائبها، وتمضي على وجهها سائرة في الأرض، لعلها أن تصادف كتابا يحبونها من غير بني جلدتها»[1].

لقد اعتبر عبد الملك مرتاض استعمال اللغة الغير فصيحة في الأعمال الروائية إهانة للّغة الأم وهذا أيضا يدل على رفضه لكتابة الحوار باللّغة العامية، فهو يحاول أن يخرج اللّغة من مستواها المعجمي إلى المستوى الإنزياحي الذي يعمل على توسيع المعنى بشكل أكبر.

« إنا حين نتحدث عن اللّغة، لا نستطيع الحديث عنها إلا على أساس أنها كائن اجتماعي والحضاري ينمو ويتطور بتطور المستعمل، وبتطور الثقافة لدى المتلقي أيضا (أي أن تطور أي لغة يُسْهم في تطوره المرسل والمستقبل معا للخطاب الأدبي الذي أساسه نسج اللّغة ونشاطها وتفاعلها)»[2] ، فاللّغة كانت ولا تزال كائنا اجتماعيا يتأثر بالعوامل المحيطة به.

« وقد تكون اللّغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللّغة، أو توصف بها، أو تصف، هي، بها، مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكلات، في العمل الروائي لولا اللّغة.

ولما كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظرا منها أن تصطنع اللّغة الأدبية التي تجعلها

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 106.

(2) المصدر نفسه، ص107.

تعتزي إلى الجناس الأدبية بامتياز »[1].

فاللّغة في الرواية هي أهم شيء فبغيابها لا نتذوق الإبداع الفني إذ ينعدم التواصل بين الشخصيات وتغيب كل عناصر السرد في غيابها، وبذلك فعلى الكاتب أن يسلك طريقا وسطا يرضي فيه جميع الفئات الإجتماعية دون استثناء.

3- أسلوب عبد الملك مرتاض في الكتابة:

يعد عبد الملك مرتاض واحداً من أهم النقاد والروائيين الجزائريين وهذا ما دفعنا لدراسة وتتبع أسلوبه في الكتابة وذلك من خلال الإطلاع على بعض مؤلفاته وإبداعاته الفنية والأدبية المختلفة فاتضح لنا بأنه استعمل في كتابه: " القصة في الأدب العربي القديم " الذي ألفه عام 1967، أسلوب « التحليل والدراسة، وذلك بعد تمهيد طويل خصصه للرد على المستشرقين، والذين ساروا في ركبهم، ينكرون عل العرب والعربية القصة والفلسفة ويجعل "التحليل" في القصة الشعرية نثرا للأبيات بلغة راقية تضاهي الأصل، تفك إجماله وتبسطه في حوارات مستطرفة، وتذلل غريبه، وتجعل النص قولا على هامش الأصل يحكي قصته»[2]، فهو بدوره استعمل القصة في أجل صور الإبداع الفني بلغة راقية تبسط لنا المعنى في أبهى الصور فالقصة هي أقرب إلى المتلقي في توضيح المعنى وذلك عن طريق أسلوب التحليل الذي ينتهجه الكاتب في تأليفه للكتاب.

فالقصة عبارة عن هامش للنص الأصلي لأنها تحلل معناه فهو يقول في هذا الكتاب نعم لعمرو بن أبي ربيعة: « قد أصبح الذهاب إلى آل نعم أمرا محتوما، وصنيعا مفروضا أما أن فرقت السفر إلى نعم هاجرت، أو خشيت المقصد إليها غداة، أو تقالين المضي نحوها رواحا، فإن السردي أحمد لك سيرا، أقل عليك نصبا، وأدعى نشاطا... » [3].

و كأنه يقرب القارئ من الأصل ويتجنب الوقوع في حوشي الكلام الذي يعسر على المتلقي فهمه، « وكأن الدارس يصاحب القارئ في لغة قريبة من الأصل لا يريد عزله عن

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص107.

(2) حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة و التحول، ص26.

(3) عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ص 75.

الجو اللّغوي والأسلوبي الذي عرفه مع " عمرو بن أبي ربيعة فيسايره قليلا قليلا حتى يستقربه من مجال "الدراسة" »[1]، وذلك بهدف إيصال الفكرة إلى المتلقي في أبسط الظروف وذلك عن طريق التحليل والدراسة المسهبة التي يبذلها الأديب في محاولة منه لتقريب الفكرة للمتلقي في أبسط صورة.

« عندها يكون القارئ قد انتقل إلى عالم جديد أكثر دقة وتجريداً يبحث في عناصر القصة وموادها البنائية، يكتشف كيف تعمل عناصرها متجاورة متقاطعة لا يتاح المعنى والتأثير»[2]، والدراسة أكثر التصاقا بالتحليل «تعود بإنجازات الحاضر المعرفية لتدريس التراث»[3]؛ أي أنها تقوم بدراسة وتحليل.

يقول عبد الملك مرتاض:«... الحوار في القصة عنصر ضروري لضمان حركتها وحيويتها، وقصة "عمر" هذه تزخر بالحوار الرائع وتعج به.... »[4] ، فهو يتخذ من الحوار كأساس لبناء عمله الفني وخلق الحركية والحيوية فيه فالحوار هو الذي يمكن النص من المضي قُدُما بالأحداث عن طريق السوابق واللواحق، « أما ا لحوادث فإنها تتناسب في هذه القصة الشعرية الطريقة انسيابا طبيعيا أول الأمر»[5].

أما بالنسبة للأحداث التي تتكون منها القصة فإنها تسير وفقا لترتيب الحوار الذي يدور بين الشخصيات المكونة للقصة أو النص الأدبي، والتي يدور فيما بينهم أنواع من الصراع يقوم بها أبطال متميزون « وليس يغلب على قصة "نعم" النزعة الحزينة أو النزعة الرومنتيكية...»[6]، فهو ينفي حضور النزعة الحزينة الرومانتيكية ويقر غيابها عن الأعمال

(1) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص26.
(2) عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ص27.
(3) المرجع نفسه، ص27.
(4) المرجع نفسه، ص28.
(5) المرجع نفسه، ص80.
(6) المرجع نفسه، ص80.

الفنية، « إننا إذا تفحصنا الإهتمامات التي انصبت عليها الدراسة وعددناها: (الحوار الشخصيات، الحدث، الصراع، البيئة، الأسلوب) »[1].

و كذلك نجد عبد الملك مرتاض يعود إلى الكتابة التحليلية في مقاله الذي أصدره عام 1993، « وكأنه في كل عودة يحمل الأداة بعدا إجرائيا جديدا، أو يكسبها حمولة فكرية تعززها وتعطيها ثقلها النقدي»[2]، فهو يرى بأن عبد الملك مرتاض في كل مرة يستعمل نفس الأداة ويزيدها بعدا فنيا وجماليا.

« محال أن تدرس نصا أدبيا شعبيا كان أو فصيحا، دراسة "علمية"، "موضوعية" دون أن نفزع إلى مثل هذه المناهج الحديثة لتبينها فيه، فلم يعد للنقد أحكاما اعتباطية ، ولا ذرائعية لفظية تقوم على مصطلحات جاهزة، وتقليب جمل محفوظة تقال حول هذا النص وذلك دون تغيير فيها كبير لم يعد لنقد النص الأدبي شيئا من هذا أو شبهه، وإنما أصبح النقد علما ذا أصول وقواعد لمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحياد »[3]، فهو يرى بأن الكاتب مهما أغرق في الدراسة العلمية والموضوعية فلابد له من الإستعانة بالمناهج الحديثة، والسبب في اختيار مثل هذه المناهج هو الاستعمار إذ يقول عبد الملك مرتاض في كتابه "الأمثال": « فإن عنايتنا نحن يجب أن تفرغ لهذه النصوص الأدبية فصيحها وشعبيها ولكن بنهج يتسم جهده بالحداثة، وبرؤية تحاول الاتصاف بالبعد والعمق معاً تجمع إلى العناية بالمضمون وفلسفة عنايتها بالشكل وجماله »[4]، فهو يدعو إلى كتابة النصوص سواء كانت فصيحة أو شعبية ولكن بنهج جديد، وفي دعوة إلى العناية بالشكل والمضمون معا فهو بهذا أعطى للمنهج إطاراً واسعاً، وذلك لأنه أتاح له بأن يتسم بالحداثة في إنجازاته المختلفة، « فلا حرج من التحول عبر المعارف، واستعارة الأدوات وتغيير المفاهيم بما يتلاءم والطلب النصوصي المعالج »[5]، مما جعل أعماله تتصف بالبعد والعمق معاً لأنه

(1) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص28.

(2) عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربي القديم، ص28.

(3) المرجع نفسه ص29.

(4) المرجع نفسه، ص30.

(5) المرجع نفسه، ص31.

يغوص ويتحول عبر المعارف المختلفةّ، فهو يستحضر القديم ويضفي عليه طابعا حديثا، عَبَر عبد الملك مرتاض: « أفلا ينبغي التفكير في سعي جديد دونما خجل ولا مكابرة على الإفادة من كل التجارب النقدية السابقة، دون التسليم بأن التركيب سيكون هو المسعى النقدي النهائي.إن التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية العربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بتجارب جديدة تمضي في هذه السبل، بعد التخمة التي منى بها النقد من جراء ابتلاعه المذهب تلو المذهب»[1]، فهو يرى بأن التعددية شيعت في المدارس العربية ويشجع عليها ويدعو في صورة صريحة إلى التجديد وقد وصف النقد بأنه أصيب بالتخمة جراء استعماله المناهج مرة واحدة دون الرجوع مرة أخرى إلى استعماله.

لقد استعمل عبد الملك مرتاض مصطلح التقويض بدل التفكيك وذلك لأنه أكثر تناسبا مع الاستعارة « إلا أنه لم يتخذ مصطلحه هذا عنوانا واكتفى بتقليد جل الدراسات العربية في جمعه بين الدراسات التفكيكية والسيميائية مثلما هي الحال في كتابه "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة وتحيل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"،" دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد"، الصادر عام 1989 الوارد في قصص ألف ليلة وليلة»[2]، وقد قسم كتابه إلى ستة فصول، الفصل الأول تناول فيه بنية القصيدة لدى محمد العيد آل خليفة وفي الفصل الثاني تعرض إلى طبيعة البنية، أما الفصل الثالث فسماه "مخاض النص" أما الفصل الرابع فتناول فيه الحيز الشعري أما الفصل الخامس فتناول فيه الرمز الشعري وأخير كان التركيب الإيقاعي.

و قد مزج عبد الملك مرتاض بين السيميائية والتفكيك في مقاربته لنص "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، ويدل على الفوضى التي يتخبط في وسطها الناقد بهدف الوصول إلى الجمال الحقيقي للنص الأدبي « وقد تمحورت المعالجة الإجرائية لرواية "زقاق المدق" في قسمين بارزين، تناول في القسم الأول البنى السردية في "زقاق المدق" على ثلاثة فصول

(1) عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، ص32.

(2) عبد الملك مرتاض: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993 ص122.

درس في الفصل الأول البنية الطبقية القهرية، وفي الفصل الثاني درس البنية المعتقداتية فيما تعرض للبنية الشبقية في الفصل الثالث هذا وقد خصص القسم الثاني للتقنيات السردية التي تمت بها الرواية، وتفرعت على هذا القسم أربعة فصول.

درس في الفصل الأول بناء الشخصيات الروائية ووظائفها في الرواية، ودرس في الفصل الثاني تقنيات السرد في "زقاق المدق"، وخصص الفصل الثالث لدراسة الزمان في الرواية،و قد تعرض في الفصل الرابع إلى خصائص الخطاب السردي لهذا النص الروائي»[1].

فهذا يبين لنا وبإسهاب المنهج الذي اعتمده عبد الملك مرتاض في كتاباته، يقول: « فقد كنا منذ زهاء خمسة عشر عاما تناولنا القسم الغزلي من معلقة امرئ القيس وقصيدة "نعم" لعمرو بن أبي ربيعة »[2]، أي أنه كان تقليديا في بداية مشواره في الكتابة، « وقد كان رائدنا في تلك المناهج التقليدية التي كانت طاغية على النوادي الأدبية العربية الكبرى في المشرق:و من ذلك ما كنا قرأناه للمرزوقي»[3]، فقد كان عبد الملك مرتاض هو رائد المناهج التقليدية « فإن كل نص أدبي يفرض على دارسه منهجه المستقل، وإذا كان من الجائز التسلح بمنهج علمي ما، كأن يكون المنهج البنيوي مثلا، فإن هذا المنهج، في رأينا لا ينبغي تطبيقه بحذافيره على نصوص أدبية مختلفة، فللنص القصصي منهج، وللنص الشعري منهج، وللنص المسرحي منهج، وهلم جرّا... فلا سواء نص أدبي قوامه الشخصيات

(1) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1995،فهرس الكتاب.

(2) عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، نشر الشركة الجزائرية، مرازقة بوداود، الجزائر، 1968، ص88،89.

(3) أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة (4ج)، تحقيق أمين و عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، 1951.

والحوادث، ونص أدبي آخر قوامه التجريد والتأمل... »[1]، فكل نص يفرض على صاحبه منهجا معينا يختص به دون غيره.

يعد كافكا لفرانز واحداً من أبرز الروائيين والذي تطغى ملامح الثورية على أعمالهم الروائية، فأغلب أعماله الروائية تحمل نزعة التجديد والتنوير، ولا سيما ما ينتج لرسم ملامح الشخصيات وتعد روايته "القصر"(le château) خير دليل على ذلك حيث: « تمتاز نظرة كافكا إلى الحياة باليأس الناشئ عن عبثية الوجود، ولعل من أجل ذلك نجد كثير من كتاباته تتسم بالغموض القاتم، والضبابية»[2].

فمؤلفات كافكا تعكس واقعه ومكنوناته النفسية وتوضح لنا نظرته للحياة التي امتازت بالسوداوية واليأس إذ نجده يقول: « إني أكتب بخلاف ما ينبغي لي أن أفكر، وهكذا دواليك إلى أبعد أبعاد الظلمات»[3].

و هذا ما جعل كتاباته الروائية تمتاز بالعمق، والنضج، والسمو والدسامة الفكرية إذ عمل جاهداً على تجريد الشخصية من خصائصها المُدْنِيَة (الإسم، اللقب، والطول والقصر، والعرض...) « كما يمثل ذلك فيرمز الكاف (K) الذي يرمز به للشخصية المركزية في رواية (القصر)، حيث إن هذا الرمز لا ينبغي له أن يعني في ظاهر القراءة شيئا كثيرا »[4]، فقد كان مجبرا على تقديم الرواية على الشكل المعمول به وذلك بهدف إرضاء متطلبات عصره.

فالشخصيات عند كافكا تختلف عن أنها تبدو طيبة في تصرفاتها تسعى جاهدة إلى الإندماج مع الشخصيات الأخرى، « ومن البرهانات على بعض ذلك أن (ك) التي اختصرت إسما كاملا لشخصية كبيرة في رواية (القصر) تعني، فيما تعنيه، حرمان الشخصية من

(1) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟ ص 54.
(2) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص61.
(3) المصدر نفسه، ص 61.
(4) المرجع نفسه، ص61.

الإمتيازات التي كانت تتبؤوها لدى الروائيين قبله»[1]، فكافكا هنا حرم الشخصية من أهم امتيازاتها وأعطى لها رمزا مجهولا.

لقد امتاز أسلوب جاك ديريدا في كتاباته بتتابع الفرضيات في سلسلة متوالية ومتصلة ببعضها البعض تخضع للتأثير والتأثر وقد امتزج الأدب عنده بالفلسفة وتشكل ذلك في الفكر النقدي الذي يعد حلقة من حلقاته الممتدة في سلسلة منحت كتاباته الإستراتيجية النقدية في رسم فضاء الدلالة، وقد تأثر ديريدا بماركس وتمثل ذلك في كتابه (أطياف ماركس) الذي تأرجح أسلوبه فيه بين التفكيكية والماركسية.

و تحدد الغرض من هذا الكتاب في حث النقاد والباحثين على قراءة النص الماركسي، وحرض على تفكيك المعرفة المثالية، والمفاهيم المنهجية الخاصة بها، وأخذ بمبدأ ميتافيزيقيا نيتشه الهادف إلى تفكيك الإنسان، وتفتيت اللوجس، وتمزيق الذات.

و من خلال تطلعنا على مؤلفات عبد الملك مرتاض ارتأينا تقسيمها إلى صنفين:

الصنف الأول يسمى: مرحلة ما قبل الحداثة « وفيها بدأ الكاتب انطباعيا مقلدا، مثلما بدا ذلك جليا على الخصوص في كتابه، "القصة في الأدب الجزائري القديم"، ثم أصبح من أنصار المنهج التأريخي، وقد مثل هذه الحقبة أحسن ما يكون الأمر في كتابيه: " فن المقامات في الأدب العربي"، و"فنون النثر الأدبي في الجزائر" إلى أن دخل في مرحلة انتقالية كانت فيصلا بين مرحلة الحداثة وما قبلها، وقد أنتج خلالها كتابه "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" »[2] .

فعبد الملك مرتاض في بداية مشواره كان تقليديا ثم انتهج النهج التأريخي إلى أن دخل المرحلة الانتقالية ألا وهي مرحلة الحداثة « وفيها بدأ الكاتب يغير عن المنهجية جذريا ويتبنى المناهج الغربية الحديثة في تحليل النصوص، مركزا على البنيوية والسيميائية والتفكيكية بشكل خاص، ومعلنا الحرب على المناهج التقليدية، بدأها عنيفة، ثم ما لبثت أن

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص64.

(2) علي خفيف: التجربة السيميائية عند عبد الملك مرتاض من خلال كتابيه، "أين ليلاي؟" " حكاية حمال بغداد"، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، 17 ماي،1995،ص22.

بدأت في الخفوت إلى أن جنحت إلى السلم ليطالب بعدها بالمزاوجة بين القديم الحديث، عن طريق أخذ ما في المدرستين من إيجابيات، وترك ما فيهما من سلبيات، معتبرا بأن المنهج الشمولي الصالح للأدب هو اللامنهج»[1] .

ففي بداية الأمر كان عبد الملك مرتاض تجديديا لأبعد الحدود ثائرا على المناهج التقليدية لكن ما لبث أن خفض من حدة هذه الحماسة التجديدية وعمل على الموازنة بين الجديد والتقليدي واكتفى بأخذ الإيجابيات والعدول عن السلبيات متأثرا من جهة بالمناهج الغربية في تحليل النصوص، ومن جهة أخرى محافظا على منهجه التقليدي التأريخي من جهة أخرى، ويقال أن « تذبذب مرتاض ناتجا عن تأثره – غير الواعي تماما– بالثقافة التفكيكية التي كانت رائجة في السبعينات والثمانينات رواجا شعبيا إعلاميا يجعل متعاطي المعرفة المنهجية ينهل منها عن وعي ودون وعي»[2]، حيث كان مرتاض يبعد استعمال كلمة تفكيكية ويستعمل لفظة تشريحية.

(1) علي خفيف: التجربة السيميائية عند عبد الملك مرتاض، ص122.

(2) ناصر حناشي: الخطاب دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات و البحوث العلمية في اللغة و الآداب، منشورات مخبر تحلل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد السادس 2010، ص144.

الفصل الثاني

الفصـــل الثـــاني: جمالية المنهـــج والمصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض

1- منهـج عبد الملك مرتاض بين التقليد والحداثة في أعماله السردية.

2- تسميـة منهـج عبد الملك مرتـاض.

3- عبد الملك مرتـاض والقصــة.

4- عبد الملك مرتـاض والروايــة.

1- منهـج عبد الملك مرتاض بين التقليد والحداثة في أعماله السردية:

لقد بلغت جهود عبد الملك مرتاض النقدية درجة عالية من الدقة والشمولية، فقد تراوحت أعماله بين صفين كبيرين يمكن توزيعهما على حسب المنهج إلى مرحلتين أساسيتين ميزتا أعماله النقدية والأدبية منذ بدايتها الأولى حتى اللحظة الآنية وهما:

أ- **مـرحلة ما قبل الحداثة أو التقليـد:** وفيها كان عبد الملك كغيره من الأدباء الذين يبنون بداياتهم الأولى بناء على خلفيات من سبقوهم في المجال، « وفيها بدا الكاتب انطباعيا مقلداً، مثلما بدا ذلك جليا على الخصوص في كتابه (القصة في الأدب العربي القديم)، ثم أصبح من أنصار المنهج التاريخي، وقد مثل هذه الحقبة أحسن ما يكون الأمر في كتابيه (فن المقامات في الأدب العربي) و(فنون النثر الأدبي في الجزائر) »[1]، ففي هذه المرحلة كان تقليديا في كل ملامح أعماله، فلم تحتو أعماله على أي جديد يذكر واستمر في ذلك إلى أن دخل مرحلة أخرى كانت فيصلا بين المرحلتين ما قبل الحداثة وما بعد الحداثة، وقد أنتج إبانها كتابه (النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟).

و من خلال هذه المرحلة الوسط أصبح ينظر إلى المرحلة السابقة بأنها مجرد وسيلة للإنتفاع بالمعرفة التاريخية والإلمام بالتراث، « بل قل إن تلك الجهود الضخمة لم تتناول قط دراسة النص الأدبي بكل ما يحمل من لفظ (دراسة) من مدلول معاصر، بل أننا ألفينا الأقدمين أنفسهم لا يزعمون أنهم كانوا يدرسون هذه النصوص الأدبية التي كانوا يعرضون لها، وإنما ألفيناهم يصطنعون لفظ (الشرح) »[2]، فالفرق كبير بين من يشرح الجوانب اللغوية والبلاغية والتاريخية، ومن يدرس النص الأدبي ابتغاء التشعب والغوص في معانيه وأهدافه.

و قد كان كتابه (النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟) بمثابة الطريق الذي سلكه ليبتعد به عن الدراسات التقليدية التي تعنى بالمؤلف وبيئته وزمانه وظروفه التي يعيشها

---

(1) علي خفيف، التجربة السيميائية عند عبد الملك مرتاض من خلال كتابيه « أين ليلاي ؟ » و« حكاية حمال بغداد »، معهد اللغة العربية وأدابها ، جامعة عنابة، ص 122.

(2) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟، ص 03.

وتأثيرها في إنتاجه الفني « أكثر مما تعنى بالنص الأدبي الذي أفرزه في لحظة الحزم » [1] فالمناهج القديمة ترى بأن الأسلوب هو الرجل، وبعد هذه الفترة التي لم تدم طويلاً جاءت مرحلة أخرى مفعمة بالتجديد والحداثة عرفت بـ:

ب- مـرحلة الحـداثة: وفي هذه المرحلة غير الكاتب منحاه وعدته المنهجية جذريا واتخذ من المناهج الغربية الحديثة طريقا له في دراسة النصوص وتحليلها، « مركزاً على البنيوية والسيميائية، والتفكيكية بشكل خاص، ومعلناً حرباً على المناهج التقليدية » [2]، وقد كانت هذه الحرب شرسة نوعاً ما في بدايتها، ثم بعد ذلك آلت إلى اللين والسلم ليدعو فيما بعد إلى ضرورة المزاوجة بين كل ما هو قديم وحديث وذلك بالأخذ بالإيجابيات الموجودة في كل منهج دون أن نفرق بين ما هو جديد أو تقليدي « معتبراً بأن المنهج الشمولي الصالح للأدب هو اللامنهج » [3]، ففي الأخير اهتدى عبد الملك مرتاض إلى أن المنهج الأسلم هو الذي لا يقف في مرحلة معينة دون الإطلاع إلى ما حوله من المناهج الأخرى، فالمنهج الأسلم دائما هو ذلك الذي لا يربط نفسه بأي حدود أو أفكار معينة، فما من شيء إلا وفيه سلبيات وإيجابيات، وهذا ما يدل على أن المناهج التقليدية لم تكن تخلوا من الإيجابيات التي يمكن للحداثة أن تتخذها كخلفية تبني عليها أسسها ومبادئها.

وقد مزج عبد الملك مرتاض بين منهجين بعيدين كل البعد عن بعضهما البعض في كتابيه الحديثين (أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد) و(ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي حمال بغداد) فمصطلح(دراسة سيميائية تفكيكية) يدل من الوهلة الأولى على التناقض وانعدام الإنسجام، فالسيميائية تدرس العلاقة بين الدال والمدلول فهي تولي الأهمية الكبرى للنص على حساب المؤلف شأنها في ذلك شأن البنيوية التي تنادي بموت المؤلف، في حين أن التفكيكية التي تركز بدورها على النص ولكنها تعطي السلطة للقارئ، فالنص في رأيه دائماً يميل إلى الدراسة والتحليل، فالنص دائماً لا يخضع

(1) المصدر السابق، ص 04.

(2) علي خفيف، المصدر السابق، ص 122.

(3) المصدر نفسه، ص 122.

إلى قراءة صحيحة وواحدة، ولهذا وجدت قراءات متعددة نسبية وغير يقينية وقابلة للتفكيك « وبناءاً على ما سبق فإن السيميائية لا تلتقي مع التفكيكية منهجيا، فهما تشكلان خليطاً غير متجانس (Inhomogène) كما يقول الكيميائيون، لأن السيميائية تعطي السلطة للنص بينما التفكيكية تحول السلطة المطلقة للقارئ، وهو ما يشكل نقيضا يصعب الجمع بين أطرافه...»[1]، وهذا هو فعلا مانحاً نحوه عبد الملك مرتاض في أعماله الحداثية وهذا لغاية في نفسه.

ومن خلال دراستنا لبعض مؤلفات عبد الملك مرتاض توصلنا إلى أنه قد صاحب المؤلف بعض التذبذب في تحديد منهجه، فرغم أنه يرى بأن المنهج الأصح هو اللامنهج إلا أننا نلاحظ عليه بعض التردد والتغير في المناهج، فقد اعتمد أيضا في قصيدة (أين ليلاي؟) على المنهج المستوياتي، يصفه قائلاً « وهذا المنهج لمحمد العيد: جئنا إليه عن قصد واختيار، بعد ان جلنا طويلاً في قصائده الأخرى، آثرناه بالتشريح والتوسم لخصائص فنية لم نلحظها في غيره، ومنها إصطناع الرموز ربما لأول مرة في الشعر العربي الحديث في الجزائر، وكذا أننا لم نكن نتوقع أن تناولنا إياها سيرقى من حيث الضخامة والسعة إلى حجم كتاب كامل ولكننا وبحكم المنهج المستوياتي الذي نصطنعه في تناول النص الأدبي تناولا مجهريا وإلى حد ما، إضطرتنا إلى تناول هذا النص وهو (أين ليلاي ؟) من حيث تفكيك المدلول، ومن حيث البناء اللغوي، ومن حيث الحيز الشعري، ثم من حيث التركيب الإيقاعي، وخصائصه حيز هذا النص، فكان لا مناص من تناول كل عنصر من هذه العناصر في فصل مستقل بذاته مما أفضى إلى حجم كتاب »[2].

فلم يكتف الكاتب عند هذا الحد فحسب فقد وضع المنهج احصائي في جوانب عديدة من الكتاب « حيث إنساق أثناء حديثه عن التركيب الإيقاعي لقصيدة (أين ليلاي ؟)، وراء إحصاء الإيقاعات التي انتضمت في شعر محمد العيد كله، فوجد أن أكثرها حضوراً هو إيقاع المديد (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن)، إذ بلغت القصائد التي وردت على إيقاعه إحدى

(1) المصدر السابق، ص 123.

(2) عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد، م . س، ص 07

وعشرين قصيدة، ويليها إيقاع الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) إذ تتدرج في سلمه خمس عشرة قصيدة، ويأتي بعده الطويل (فعولن مفاعلين فعولن مفاعلين) بأربع عشرة قصيدة ويليه لإيقاع البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) بإثني عشرة قصيدة، ثم الكامل (متفاعلين متفاعلن متفاعلن) بتسع قصائد، وقد لاحظ مرتاض أن هذه الإيقاعات الخمسة تستبد وحدها بما لا يقل عن إحدى وسبعين قصيدة من الديوان كله، وتتوزع القصائد السبع والأربعون الباقية على إيقاعات مختلفة أقل شهرة وأدنى جمالا، ثم أتى الأمر نفسه مع الروي والقافية »[1].

ومن خلال هذه الحسابات نتوصل إلى أن المنهج الإحصائي لا يهتم ببنية النص كمحل للدراسة بقدر ما اهتم بعدد الإيقاعات التي تحدثها البحور في القصائد، في حين نرى أنه تناول في كتابه " أين ليلاي ؟ " مجموعة من الإيقاعات بدأها بالمديد ثم تلاه الوافر وأتى بعده الطويل ثم البسيط ثم الكامل، ونلاحظ من خلال هذه الإيقاعات أن عدد التفعيلات يختلف من مجموعة قصائد إلى أخرى.

ومن خلال تحليلنا لهذا النموذج من قصيدة (أين ليلاي ؟) نلاحظ أن عبد الملك مرتاض انتهج في نموذجه مجموعة من المناهج المختلفة بدءاً بالتفكيكية إلى السيميائية إلى البنيوية واستعمل أيضا المنهج المستوياتي والمنهج الإحصائي.

ورغم هذا التداخل بين هذه المناهج وما يتخللها من تناقض فقد تمكن عبد الملك مرتاض من مزج هذه المناهج في عمل أدبي واحد وذلك بقوله: « إن المنهج هو اللامنهج » [2] أي أن المنهج الأدبي الأسلم هو الذي لا يلزم نفسه بمنهج واحد.

وقد أخذ عبد الملك مرتاض حكاية حمال بغداد من كتاب " ألف ليلة وليلة " ودرسها دراسة سيميائية تقليدية، ففي عمله هذا تخلى عبد الملك مرتاض عن الميكانيكية التي كان ينتهجها بطريقة شبه آلية.

(1) علي خفيف، المصدر السابق، ص 121.

(2) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟، ص 55.

و قد وصف منهجه في هذا الكتاب قائلاً: « وإنما نود فقط عرض المنهج الذي سلكناه في هذه الدراسة ودرجنا عليه في تدبيحها، وهو بسيط جداً، بحيث حاولنا وضع النص تحت المجهر الأدبي، بحيث نراه من جميع أقطاره، فبدا لنا من بعض هذه الملاحظة المجهرية أنه قادر على أن يفرز لنا سبعة مستويات على الأقل، وفي كل مستوى يعطينا ما لم يعطينا في المستوى الآخر، فدراسة حكاية حمال بغداد، وكل عمل سردي يجب أن يدرس على الأقل من حيث السرد ومن حيث الشخصيات ومن حيث الحدث ومن حيث الحيز ومن حيث الزمن ومن حيث خصائص البناء في لغة الخطاب، ثم أخيراً من حيث المعجم الفني الذي يطبع خطابه في السرد »[1].

من خلال هذا القول يتضح لنا أن عبد الملك مرتاض لم يكن ذلك الرجل المهوس بالحداثة، قد كان يدعو إلى العودة إلى المصطلحات القديمة والغريبة مثل قوله « " جد لغة " قياس على قولهم Néologie »[2]، فمن خلال القول نرى أن عبد الملك مرتاض قد دعى في كتابه " أين ليلاي ؟ " إلى الحداثة بصفة مفرطة، أما في دراسته لحكاية حمال بغداد فقد وازن بين ما هو حداثي وتقليدي ودعى دعوة صريحة إلى إستعمال ألفاظ غريبة قديمة ودمجها مع ألفاظ حداثية، وقد وضّح ذلك قائلاً: « فلتكن هذه محاولة منهجية لدراسة التراث العربي السردي، ولتكن مدرجة لإثارة السؤال ومسلكة لاستدرام الجدال، ولتكن أيضا دعوة للتجديد، ولكن بعيداً عن التقليد الذي ابتلت به هذه النظريات التي تقرأها في لغتنا الأصيلة طوراً ونقرأه مترجمة طوراً آخر، فإذا عدواها تسري فينا كالسموم، وإنه ليعز علينا أن نهيم لهذه النظريات في كل وادٍ، ونتنافس في تطبيقها على النص الأدبي الحدبي بطرق ميكانيكية[...]، كما يعز علينا أن نرى بعض الجامدين يعتقدون أنهم بالرجوع إلى المناهج التقليدية العتيقة قادرون على مواجهة ذوق العصر ومعايشة أهله ويخيل إلي أن نتيجة لذلك أننا صنفان إثنان: صنف محدث مقلد تقليداً اعمى وصنف إتباعي مقلد للأجداد تقليداً أعمى، واضح أن الشّر كل الشّر في الحالين »[3].

(1) **عبد الملك مرتاض**: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية " **حمل بغداد** "، ص 158.
(2) علي خفيف، المصدر **السابق**، ص 126.
(3) **عبد الملك مرتاض**: تحليل سيميائي تفكيكي، ص 11.

فعبد الملك مرتاض يرى أن المنهج السوي هو الذي يوازن بين ما هو تقليدي وما هو حداثي، فمنهجه كان منهج متردد لا هو تقليدي ولا هو حداثي.

من خلال تحليلنا لدراسة عبد المالك مرتاض لكتابي " أين ليلاي ؟ " وكتاب " تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد " خطا من خلالهما عبد الملك مرتاض خطوات عملاقة للنهوض بالنقد العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة التي تفتقر إلى منهج ثابت وصارم تسير على خطاه.

2- تسميـة منهـج عبد الملك مرتـاض:

يتسم مسار عبد الملك مرتاض بتعدد المناهج وعدم إتباعه في التحليل على منهج بعينه وهذا نظراً لتردده المعرفي الذي يتماشى ومساره النقدي فقد فَقَدَ إطمئنان المنهج بحد عينه في مقاربته أو تحليله لنص أدبي ما، سواء أكان هذا النص سرديا أم شعريا، حيث يرى أنه « لا يوجد منهج كامل، مثالي لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه وإذاً فمن التعصب[...] التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه هو وحده، ولا منهج آخر معه، مَجَدَرَةٌ أن يُتبع »[1]، فعبد الملك مرتاض يدعو إلى تهجين المناهج لإكتمال أدواتها وتصبح أجدر على إعطاء رؤية مكتملة نوعاً ما، وعلى هذا الأساس يعد الناقد عبد الملك مرتاض من النقاد الأكثر توسعاً وإنتشاراً في إستعمال المناهج المختلفة الطرح إنطلاقاً من « المناهج السياقية مروراً بالمناهج النسقية، منتهيا إلى التركيب المنهجي المفتوح والمنتشر الذي دعى إليه بإلحاح في أكثر من مقام »[2]، فعبد المالك مرتاض ينتهج المنهج التركيبي في قراءاته، فهو يدعو دعوة صريحة إلى الإحترافية في القراءة وهي « القراءة المركبة المعقدة التي تنهض على جملة الإجراءات التجريبية والإستطلاعية والإستنتاجية جميعاً »[3]، فالقراءة التي يدعو إليها عبد المالك مرتاض تبنى على العمق لا السطحية والنتاسق والترابط بين الأفكار، وعلى إثرها إستطاع المزاوجة بين « التراث البلاغي القديم ومعطيات السيميو طيقا

(1) عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل إبنة الجلبي، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001، ص 18.
(2) عبد السلام مرسلي: مظور القد عند عبد الملك مرتاض، الجزائر، ص 02.
(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص13.

الحديثة وناهضا في خضم ذلك ومعقما لحوار نقدي معرفي بين ما أنجزه التراث البلاغي واللغوي والنقدي العربي وبين تلك التصورات والآليات الحديثة التي يقدمها النسق المعرفي الغربي »[1]، وقد ساير المعاصرة غير أنه لا ينسب لها كل ما هو إيجابي وذلك ما دفعه إلى عدم التخلي عن التراث القديم في الأخذ منه، فهو حداثي نوعاً ما وذلك من خلال إستيعابه للنظريات الغربية غير أنه إكتسب مناعة تراثية، وبهذا إستطاع أن يخلق قراءة مركبة يغوص من خلالها في أعماق النص مستخرجاً ما يحويه النص من المستويات.

عبد الملك مرتاض يحبذ تعددية القراءات لذلك نجد القارئ يقترب من النص بهدف التوسع والتعمق فيه، مستنداً على كل ما يمتلكه من قدرات فكرية، فيفجر النص فينتج عن ذلك قراءات متعددة ومتجددة وكل واحدة منها « تمثل وجهة نظر معينة، فهذه قراءة نحوية، وتلك قراءة لغوية وثالثة أسلوبية، وأخرى تنزع منزعاً آخر قد يكون بلاغياً، وهلمّ جرّاً...، وعلى أن داخل كل قراءة يمكن أن تظفر قراءة أخرى تنتمي إلى نوعها، ولكنها تختلف عنها كما يحدث ذلك في تأويل بيت من الشعر من الوجهة النحوية »[2].

فمن خلال القول يتضح لنا أن النص مهما كان قديماً أو حديثاً، قصيراً أو طويلاً، يظل واحد، غير أن قراءاته تتعدد، ومن ذلك يبقى مرتاض « ناقداً غربي المنهج عربي الطريقة[...]، حداثي المادة، تراثي الروح »[3]، فقد كان متأثراً بالمناهج الغربية فاتسمت أعماله بها، تغلب عليها الطريقة العربية مع حداثية في المواضيع بروح تراثية، فهو الحداثي المحافظ، ويقرّ مرتاض: « بحتمية تفرد كل نص بمنهج قراءة خاص به »[4]، بمعنى أن « كل نص أدبي يفرض على دراسة منهجه المستقل، فللنص القصصي منهج، وللنص الشعري منهج، وللنص المسرحي منهج، وهلمّ جرّاً، فلا سواء نص أدبي قوامه الشخصيات والحوادث ونص أدبي آخر قوامه التجريد والتأمل،[...] » [5]، فعبد الملك مرتاض يدعو

(1) قادة عقاف: هاجس التأصيل النقدي لدى عبد الملك مرتاض، بين وعي التراث وطموح الحداثة، ص 273.
(2) عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص17.
(3) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض – بحث في المنهج وإشكاليته – المكتبة الوطنية الجزائرية، إصدارات رابطة إبداعية الثقافية، الجزائر، 2002، ص 08.
(4) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟، ص 54.
(5) المصدر نفسه، ص 54.

دعوة صريحة إلى ترك التعصب لمنهج على حساب منهج آخر، وهذا يعود إلى تميز كل المناهج الأدبية بالنسبة له وعدم كمالها.

فالناقد عند تحليله للنصوص لا يتعامل مع المناهج تعاملاً آلياً وذلك بتطبيقها بحذافيرها وإنما يستقي ما يصلح ويتناسب مع النص.

ورغم الإنتقادات والشتائم التي تعرض لها عبد الملك مرتاض من منهجه إلا أنه لم يأبه بكل هذا، وإستطاع أن يرتقي بمنهجه إلى أعلى المراتب، منتقلاً من التقليد إلى الحداثة موازناً بينهما دون إفراط ولا تفريط، ومن بين من كان يتعرض له علي خفيف، وفي المقابل كان هناك من يؤيد عبد الملك مرتاض ويمدحه ومن بينهم يوسف وغليسي الذي كان معجباً به كثيراً غير أنه كان يناوله بالصرامة النقدية المطلوبة.

3- عبد الملك مرتـاض والقصــة:

كان الأدب يعرف على أنه الشعر عند القدامى، وذلك لإرتباطه بالبيئة العربية القديمة فقد كان هو الوسيلة الوحيدة التي يعبر بها الشاعر عن خلجات نفسه « فلم يكن هناك أصلاً إهتمام بالقصة كفن قائم بذاته، بل أن مفهوم الأدب كان ينحصر في الشعر وحده »[1]، وهذا ما زاد من تعميق الهوة بين ما هو نثر وما هو أدب، وفيما بعد ظهر فن جديد من الأدب سمي بالقصة.

تعدّ القصة عملاً من الأعمال الأدبية النثرية التي يتناول من خلالها الأديب قضية من قضايا المجتمع.

أما ميلاد القصة الجزائرية فقد كان في: « الشهر السابع من سنة خمس وعشرين من هذا القرن ميلاد محمد السعيد الزاهري الذي نشر في جريدة الجزائر محاولة قصصية عنوانها " فرانسوا رشيد " »[2].

(1) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ليبيا، 1978، ص 163.

(2) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 3 شارع زيغود يوسف، الجزائر، د.ط، 1990، ص 07.

القصة الجزائرية مرت بمراحل شتى حيث بدأت في صورة محتشمة ثم بدأت تخطو خطوات جريئة نحو التقدم، ومن أبرز الذين كتبوا في القصة الجزائرية: محمد العابد الجلالي، أحمد بن عاشور، أحمد رضا حوحو ثم أبي القاسم سعد الله.

قد كانت هناك ظروف خفية ساهمت في تخلف ظهور القصة في الجزائر، على نقيض ما عرف في المشرق العربي، ويشير عبد الملك مرتاض « أن هذا الفن كان غريبا في الجزائر لدرجة أن البعض كان يوقع قصصه بإسم مستعار »[1]، فهو يؤكد أن الفن القصصي في الجزائر في هذه الفترة كان غريبا على المجتمع وذلك راجع لأسباب أملتها الظروف في تلك الفترة.

وباندلاع الثورة الجزائرية المظفرة أثر ذلك سلبا على المثقفين الجزائريين، فقد كانت سببا في ترك الوطن وهاجروا إلى الأوطان العربية المجاورة، وتأقلموا مع إخوانهم العرب مما وساعدهم على الكتابة، يعالجون فيها التعريف بالثورة الجزائرية، فقدت كانت همهم الأكبر ومن بين هؤلاء الكتاب نجد: عبد الحميد بن هدوقة، عبد الله ركيبي، الطاهر وطار وعثمان سعدي.

وبعد مجيئ الإستقلالّ ظهر فريق من كتاب القصة القصيرة، وكانوا من البدو والحضر و« في الواقع إن الدافع إلى كتابة هذه المحاولات التي تفتقر إلى مفهوم القصة بمعناها الفني، والتي كانت في نفس الوقت المرجع في تشكيل هذا الجنس الأدبي في الجزائر »[2].

فالقصة في بداية ميلادها لم تكن مكتملة الهوية، فهي لم تكن سوى محاولات تعبر عن واقع بعينه.

تبنى القصة على عدة عناصر أساسية وهي: الشخصية، الزمن، الحيز، اللغة.

1- الشخصيـة: تعد من أهم المقومات التي تبنى على أساسها القصة، فهي توكل إليها الأحداث للقيام بها، فهي تأخذ صور متعددة وتتخذ سلوكات متباينة، تختلف من شخصية

(1) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 38.

(2) عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009، ص13.

إلى أخرى في القصة ذاتها، ففي قصة " الأضواء والفئران " **لمصطفى القاسي** هناك شخصية واحدة أدت عدة أدوار وتمثلت في شخصية مركزية هي المعلم، وذلك راجع لأن أغلب الرواة في أصلهم من المعلمين.

« وشخصية المعلم هنا متشائمة ناقمة من حالها يائسة في حياتها، يبدو ذلك اليأس في سلوكها وحديثها وأمانها، وهذا اليأس تولد له من واقع محتوم، فحرمانه من الحصول على مسكن مقبول يتيح له أن يؤلف أسرة صغيرة يسعد بوجودها، ثم أن هذا اليأس يتجلى بعنف في سلوكه آخر المطاف الذي يتمثل في السطو على منزل ليس له، وهو سلوك جثمه الإنزعاج في غيابات سجن مظلم، وأفقده في رأي المجتمع الذي لا يحترم السجناء، الإحترام الذي كان منتظراً أن يتبوأه معلم مدرسة ممتاز »[1]، فالشخصية في هذه القصة مثلت الواقع المرير الذي يعيشه المعلم والإضطهاد الذي يعانيه، إذ أنه يفتقر إلى أدنى شروط الحياة مما دفعه إلى فقدان مكانته وذلك بتحوله إلى مجرم فقد مكانته الإجتماعية.

أما سلوك الشخصية في " تحت السقف للسائح "، هذه القصة تحتوي شخصية واحدة كانت إيجابية إلى فترة وجيزة غير أن الظروف القاسية دفعته إلى إنتحال شخصية جديدة شريرة سلبية تتمثل في الطبيب الذي يعتدي على أملاك الغير، وشخصية الشرطة كانت سلبية، ويتضح ذلك من خلال مضايقتها للطبيب، وذلك بحجة أنها تطبق القانون ويتضح ذلك من خلال خطاب محافظ الشرطة الطبيب قائلاً: « ما ذنبي أنا ؟ نحن نطبق القانون »[2].

نلاحظ أن شخصية الطبيب حزينة على نقيضها شخصية المعلم في " الأضواء والفئران " التي ظلت مرحة حتى حينما زجّ بها في السجن.

ما يصور لنا حالة الطبيب النص السردي التالي: « ربط الطبيب يديه وراء ظهره وزفر[...]، بعد معاناة قال عبارة تكاد تخجله [...] »[3]

فشخصية الطبيب شخصية عميقة لا سطحية تتميز بالنماء والمركزية، ولا بالثبات والثانوية.

---

[1] **عبد الملك مرتاض**: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 81.
[2] المصدر نفسه، ص 93.
[3] المصدر نفسه، ص 93.

2- الـزمن: يعدّ الزمان من الضروريات التي لا يمكن الإستغناء عنها في بناء أي حدث قصصي، فعبد الملك مرتاض يشير إلى أنه « يستحيل أن يفلت كائن ما أو شيء ما، أو فعل ما، وتفكير ما أو حركة من تسلط الزمانية »[1].

فالزمن شديد الإلتصاق بحياة الكائنات فهو لا يغفل عنها حتى دقيقة من حياتها، فهو يسايرها في حلها وترحالها.

مع تطور نظرية القراءة وتجددها أصبح الأدباء يحتالون على تقنية التعامل مع الزمن فأصبحوا لا يعبرون عنه بصورة صريحة، وإنما عن طريق « وظيفة زمنية لوحدة مفترضة فيها الصفات الإسمية، أي الصفات اللازمنية، فإذاً هذه الوحدة تتنظر لأصلها وتخرج عن خاصيتها، فتحتمل من مدلول الزماني ما يجعلها زمناً له خياله ظلال وأبعاد »[2].

هذا يدل أن الكتاب تعاملوا مع الزمن معاملة أدبية وذلك لإدراكهم لمدى قيمته الجمالية في البنية السردية، فالزمن عند الجيل الجديد كسّر النظام التسلسلي لسرد الأحداث، فأصبح يتعامل مع الزمن تعاملا لا يخضع لنظام التسلسل والتتابع في سرد الأحداث.

من القصاصين الجزائريين الذين جسدوا مفهوم الزمن الحداثي محمد دحو قي قصته " الرحيل إلى غرناطة الباقية " حيث يقوم بسرد مجموعة من الأحداث الماضية في الوقت الحاضر ما يعرف بالإسترجاع، حيث يقول: « لم يدر كيف تفلت من ثقوب ذاكرته المنخورة صوت خافت بحت في نداءات مبهمة » [3]من النموذج كان عبد الله يسترجع ذكرياته في الزمن الماضي، وإذا به يصحو من ذلك إلى زمنه الحاضر فيتصادم مع صوت زوجته: « ما بك هل أصابك مكروه ؟، قل لي، ألا تنطق ؟ فيجيبها: لا، لا شيء، مجرد كابوس مزعج »[4].

---

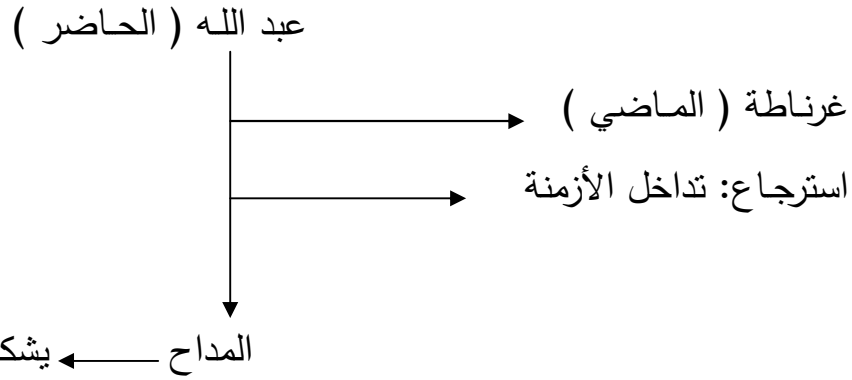
[1] عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص 121.

[2] عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟، ص 83.

[3] عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 110.

[4] المرجع نفسه، ص 110.

و بعد الحوار الذي جرى بينه وبين زوجته يعود عبد الله إلى الماضي في صور متلاحقة تتلاحق حوادثها، وهذا ما يبينه المخطط التالي:[1]



هذا يعني إنعدام التسلسل الزمني بمفهومه الطبيعي وذلك بإستحداث زمن إبداعي جديد، ويتضح ذلك من خلال تداخل الأزمنة فيما بينها، فعبد الله يعيش حاضره غير أنه مرتبط كل الإرتباط بماضيه، فهو يسترجعه بين الفينة والأخرى.

هذا الزمن الإبداعي يمثل عند عبد الملك مرتاض « أعمق دلالة وأرشق إمتداداً »[2] فالزمن عند هذا الجيل ذو دلالة عميقة لا سطحية وهو ممتد لا محدود.

3- المكان: عنصر هام من عناصر البناء القصصي ودونه لا يمكن للنص القصصي أن يستقيم، ولأهميته وقف عنده النقاد والدارسون آملين في تحديد أنواعه مما أدى إلى تعدد المفاهيم والدلالات وظهر نوع من التداخل بينهما.

تكمن أهمية المكان في البناء القصصي كونه يمثل الحيز الهام الذي تتحرك فيه الشخصيات إذ لا توجد شخصية تتحرك في الفراغ، وليس من الضروري أن يكون المكان القصصي واقعيا بالضرورة.

فأغلب الأماكن تكون خيالية، فقد يكون واقعيا بأتم معنى الكلمة، كما قد يغرق في الخيال إلى أبعد الحدود، « إن المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل

(1) المرجع السابق، ص 110.

(2) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين ؟، ص 67.

في علاقات متعددة مع المكونات المكانية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية »[1].

فالمكان مرتبط بعناصر السرد الأخرى ويؤسس معها علاقات تساهم إلى حد بعيد في إحياء العمل القصصي.

و يعد الحيز من مرادفات المكان ويتضح ذلك في قصة " الرجل المزرعة لإبن هدوقة "، ونحن في دراستنا هذه نتطلع إلى البحث عن الحيز المتسم بالسعادة، ويظهر جلياً في المقاطع التالية من القصة: « وفي الليل قرر أبي أن نغادر المزرعة، أن نرحل »[2].

فالأب قرر الإنتقال من المزرعة التي تعد الحيز المراد مغادرته ويواصل فيقول: « سنغادر بعد قليل، ولن نعود إليها مادام بها ليونارد »[3]، فشخصية ليونارد تعد السبب المباشر لمغادرة هذا الحيز، وعندما تخبر الشخصية الأسرة بأن « غداً لا يطلع النهار في هذه المزرعة »[4]، حينها تغدو المزرعة جحيما بوجود المعمر ليونارد، فالسكان يأملون بالبحث عن حيز جديد آمن وسعيد.

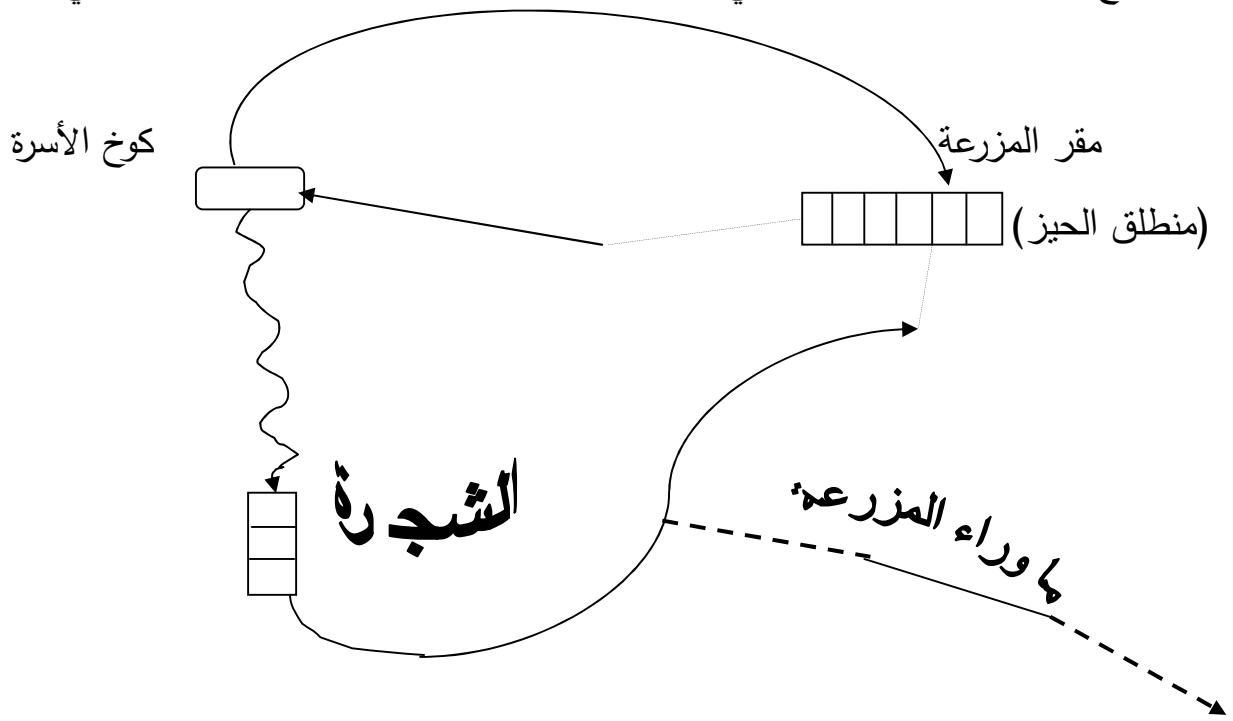
(1) حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط 1، المركز الثقافي العربي ببيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 20.

(2) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 109.

(3) المصدر نفسه، ص 109.

(4) المصدر نفسه، ص 109.

و يتضح لنا حركة شخصية الأب في البحث عن تغيير الحيز من خلال المخطط التالي:[1]



فالأسرة السعيدة كانت تسكن في الكوخ وبمجيئ المعمر وتخريب سعادتهم قرر الأب أن يغير الحيز الذي كانوا يعيشون فيه إلى حيز آخر وراء المزرعة لعلّه يكون أكثر أمناً.

تجسد اللغة مع هذا الجيل جملة من الأحاسيس التي تعبر بها عن أبعاد جمالية ونفسية فهي تمزج بين الواقع والخيال، فتجمع بين العاطفة والعقل، إذ أنها خلصت المبدع من القيود والإلتزامات التي تفرض عليه أن يكون صادقا إلى حد ما فالمبدع:« يؤمن أن الفن قوامه اللغة، التي تتحول إلى حقل للتأمل فيتصاعد فعل الدوال في بناء الموضوع»[2]، فالنص القصصي الحديث لم يعد يلزم نفسه بلغة معينة لا يحلق بعيداً عنها وإنما أصبح يتسع في ذلك إلى أبعد الحدود، وبكل حرية مما أدى إلى التمازج بين لغة الشعر ولغة القصة، فنجد أن النقد الأدبي الحديث يساند هذا التزاوج بين النثر والشعر فعبد الملك مرتاض يرى « إن تلك النظرة القديمة لم تعد لصيقة بمفهوم النثر والشعر بل غدت ضيقة جدا في العهود المتأخرة.

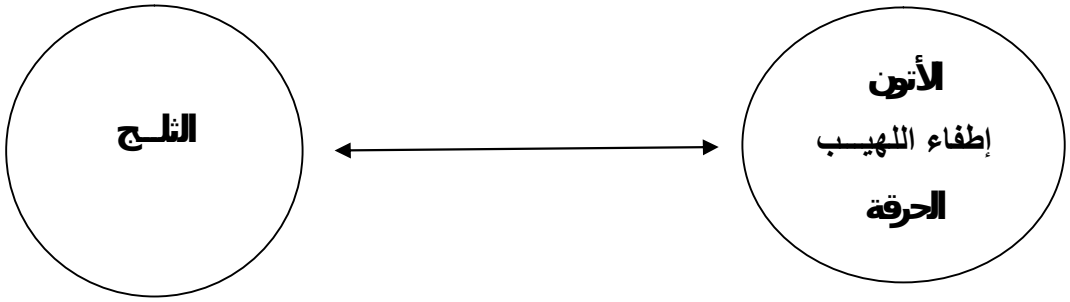
(1) عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 130.

(2) محمد بنبيس: الشعر العربي الحديث، بنياته، إبدالاتها، 1990، ص78.

حيث أضحى النثر يقترب من لغة الشعر ليؤسس شاعريته بمفهومها الجمالي.» [1] فالكاتب للقصة يوظف كل ملكاته اللغوية وطاقاته الفنية مستلهما ذلك من كل الفضاءات سواء أكانت شعرية أم نثرية.

ويتجسد هذا التمازج بين الشعر والنثر في هذا النموذج القصصي من قصة «الثلج والنافذة» لجمال فوغالي: « في أعماقي أيها الثلج أكون ملتهبا، أطفئ لهيبي وحرقتي، تعال إقفز أيها الثلج لم أجد أحدا أسامره غيرك، فكلهم هربوا هي أيضا هربت، أصبحت مخفيا كالطاعون، الصمت الجنائزي الراعن ينطبق كثيفا، وعلى الحجرة يخنق أنفاسك وأنفاسها والساعة الحائطية لاذت بالصمت الرهيب والبرودة أكلت مفاصلها والعقربان تداخلا، تدثرا هما الآن أمامك في أعناق أبدي »[2]، من المميزات الحداثية التي يتسم بها هذا النموذج في استعمال المتناقضات واللامعقول فقد وظف الأتون الملتهب مع الثلج الذي يمثل أقصى درجات البرودة وذلك ليعبر عن أحاسيسه المتأججة بداخله ونوضح من خلال المخطط التالي: [3]

الحقل الدلالي (أ) المتمثل في: يتناقض جوهراً مع الحقل (ب).



فالحقل الدلالي (أ) يعبر عن الأمل والتعاسة والشقاء في حين نجد أن الخلق (ب) يختلف عنه إذ أنه يشتمل على الأمر والإنفراج.

4- عبد الملك مرتاض والرواية:

الرواية مصطلح جديد تم استخدامه عند الكثير من النقاد ، إن الرواية هي شكل أدبي متميز له ملامحه الخاصة وتقسيماته الواضحة وهذا الشكل يتخذه بعد الأدباء وسيلة للتعبير

(1) **عبد الملك مرتاض**: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص05.
(2) **عبد القادر بن سالم**: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص64.
(3) المرجع السابق نفسه، ص65.

عما يريدون الإفصاح عنه، أو هيكلا لتصوير ما يرغبون في تصويره من أشخاص أو أحداث أو مواقف أو انفعالات أو علاقات اجتماعية أو ظواهر طبيعية وبشرية وإنسانية.

قد كان لظهور الرواية العربية في الجزائر وقعا كبير الأهمية، رغم تأخرها مقارنة مع نظيرتها من الروايات في الأقطار العربية الأخرى، ويعود ذلك بالدرجة الأولى إلى الإستعمال، ورغم هذا فإن هناك بوادر أخرى ساهمت في ظهورها تتمثل في : كتابات رضا حوحو في قصة «غادة أم القرى»، وبن هدوقة في «ريح الجنوب»و الطاهر وطار في «اللاز» هذا الأخير الذي يعد من أبرز رواد فن الرواية في الجزائر المكتوبة باللغة العربية.

من بين الجزائريين الذين عرفوا الرواية عبد الملك مرتاض إذ يقول: « الرواية إذن ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالة الكون بطريقته الخالصة»[1]،و هي أكبر من كل فن لأنها المعمار الفني الوحيد الذي يشمل على المسرح والقصة والملحمة لما يحتفظ به من خصائص فنية وتقنية تجعل منها جنسا شاملا ومتميزا.

أحدث هذا التيار الجديد تغيرات جذرية في تحليل النص الروائي فقد أولى الأهمية إلى المكان الروائي على عكس ما كان سائدا قديما حيث كانت الأهمية للزمان الروائي وأهملوا الشخصية فلم تبق الشخصية مقدسة كما كانت من قبل، فالرواية بناء بناء قوي متين تسري في جنباته وحدة عضوية ووحدة موضوعية ووحدة فكرية لتصل جميعا إلى وحدة التأثير أما عناصر البناء الفني فهي الشخصيات، اللغة، الحيز والزمان.

فعنصر الشخصية مهم في الرواية إذ يقول «الف فوكس» « أن الرواية ينبغي أن تهتم أساسا بالشخصية»[2]، فالخاصية التي تنفرد بها كل رواية هي القدرة على تحديد معالم شخصياتها عن طريق تصوير مفصل ويؤكد الكثيرون على أن الشخصية في الرواية تميزها عن غيرها من الأنواع الأدبية إذ أن «الشخصية هي ذلك المحور الذي تدور فيه الوظائف والميول، والعواطف فالشخصية هي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل

(1) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية،ع 38، ص22.

(2) سيد أحمد النساج: الرواية فنا أدبيا، مجلة الفيصل، ج:10، ص67.

قصصي ما» [1] ومن ثمة يمكن القول بأن الشخصية هي التي تسرد لغيرها أو يمكن أن يقع عليها سرد غيرها. إذن، فالشخصية أداة فنية يصنعها المؤلف يحرك بها الأحداث داخل الرواية أو القصة.

فالشخصية تعد ركيزة من ركائز النص الروائي، لذلك اعتنى بها النقاد والكتاب أشد عناية. فما يرويه عبد الملك مرتاض في روايته «مرايا متشظية» «عن الشيخ الأغر الأبر وعلاقته بعالية بنت منصور وأهالي الربى السبع، الذين تضمنتهم الرواية عن طريق الإحالة بالحديث عنهم في قطع فيه شرح ووصف وتعليق ما يرويه»[2].

فعنوان الرواية « مرايا متشظية » قد يقودنا إلى عدة تفسيرات فقد يدل ذلك على الحالة المنكسرة التي خرج بها إلينا الراوي في صورة الشيخ كما قد تكون عن ذاكرة الشيخ السارد التي كانت تخونه بين الفينة والأخرى وغيرها من التأويلات الأخرى.

فيما يخص الإهداء يتضح إلينا بأن الرواية تدور أحداثها حول العشرية السوداء التي ذاقت الجزائر مرارتها وفقدت أغلى ما يتمناه الإنسان ألا وهو الأمن والإستقرار ففي غيابها يفقد المرأ شخصيته وكيانه ويتضح ذلك من خلال الإهداء الذي يقول فحواه:

« إلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون بأي ذنب كانوا يغتالون؟

إلى الذين كانوا يغتالون ولا يدرون بأي علة كانوا يغتالون؟

لأولئك وهؤلاء أحكي، لكن ماذا أحكي وأقول؟» [3].

يتضح من خلال كل هذا نوعين من الشخصية(الجاني/الضحية) تربطهما علاقة عداء مجهولة السبب والهدف، وينقل لنا كل هذه الأحداث السارد الذي يشكل ذاتاً من ورق تتجسد في هذه الرواية في شخصية الشيخ الأعز الأبر الذي يصفه لنا الكاتب في فاتحة الرواية « الشيخ يتهدج صوته، تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه، يسترجع أنفاسه كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل، أجهده التعب، يسترسل كأنه يهمس[...]»[4].

(1) **عبد الملك مرتاض**: القصة الجزائرية المعاصرة،ص67.
(2) كاهنة دحمون: الحدث وتغير المسار السردي في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض، مقاربة تداولية نصية، جامعة البويرة، 2008، ص68.
(3) **عبد الملك مرتاض**: مرايا متشظية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص:02.
(4) المصدر نفسه، ص03.

كأن الراوي عمد إلى اتخاذ شخصية السارد في صورة شيخ هرم ليدل بها على أن بشاعة الإرهاب مست كل شرائح المجتمع حتى الضعفاء منهم ورغم ذلك فقد حاول الكاتب جاهدا إلى اطلاعنا على الواقع المنكسر الذي عاشته الجزائر إبان تلك الفترة وذلك من منطلق أن وظيفة الأديب هي نقل الواقع الإجتماعي في شكل خطابي أدبي « وهو عالم بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة بين القيل والقال يضع شخصياته في الموقف، ويختار لهم ما يقولون وما يفعلون، ومتى يتدخلون، ويكرر ويزيد ما يحلو له»[1].

اعتبرت اللغة وسيلة إيحائية عند الجيل الجديد إذ لم تكن أداة لنقل معالم محددة، إذ تمكن الكتاب من التخلص من أسر المضمون الكادح، فاللغة عندهم هي الوسيلة والغاية في الآن نفسه وذلك نظرا لحاجة الشعب إلى لغة مبسطة في ألفاظها وأسلوبها ورموزها لتكون أكثر وضوحا، علما أن هذا لا يتنافى والتركيز والتكثيف والتصوير الذي يتطلبه الفن الروائي، لذا نجد أن « التحولات الطارئة على الخطاب الروائي، بشكل مستمر، هي نتاج تغيرات فعلية حاصلة في ثنايا الواقع بمختلف ملابساته»[2].

ومن ثمة فإن الفن الروائي الجزائري يعد مرآة عاكسة للبنيات الإجتماعية.

« ولعل تركيزي على اللغة يعني شيئا واحدا، أنها المفتاح والأداة التي تجعل النص ينفتح على عوالم شتى، حيث يتشكل المضمون وفق رؤى إنزياحية يلعب فيها الرمز وجدليات الزمان والمكان الدور الأكبر»[3]، اللغة تعتبر هي الأداة الوحيدة التي تمكننا من اكتشاف خبايا ومكنونات النص الإبداعي، وتؤدي الشخصيات دوراً فاعلا في تأدية اللغة داخل الرواية فالراوي يفتح لها المجال واسعا لتنقل الأخبار، في حين يأخذ هو الدور الهامشي المحدود لأن فعل الحكي والسرد تقوم به الشخصيات، ونلاحظ ذلك في الحوار الذي جرى في رواية « مرايا متشظية» بين الهدهاد ونفر من الجان حسان الوجوه، عليهم زي حسن فدنوا منه فقالوا: « – عم صباحا يا هدهاد، لا بأس عليك.

(1) كاهنة دحمون: الحدث وتغير المسار السردي في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض، ، ص71.

(2) فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية،ص149.

(3) عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص07.

– وجلسوا وجلس فقالوا:

– أتدري من نحن؟

– لا.

– نحن من الجن.

– ولكن عندنا يد عظيمة.

– وما هي؟

– هذا الفتى أخونا من أبناء ملوكنا، هرب له غلام أسود فطلبه، فأدركه بين يديك، فكان ما رأيت وفعلتَ، فنظر الهدهاد إلى شاب أبيض أكحل في وجهه آثار خداش، فقال له الهدهاد،:

– أنت هو؟ قال: نعم. قالوا له: ما جزاؤك عندنا يا هدهاد إلا أخته نزوجها منك. وهي رواحة بنت سكن، وقيل ريحانة بنت السكن. فزوجوه إياها، وقالوا له: لها عليك شرطا لا تسألها عن شيء تفعله مما تستنكر منها.

فإن سألتها فهو خراقها... قال: نعم....»[1].

نلاحظ أن الحوار كان قائما بين جنسين مختلفين (الجان، الإنسان) مستعملين في ذلك لغة عربية فصيحة، تتسم بالبساطة والوضوح، بعيدة كل البعد عن الغرابة والإطناب، محاولين في ذلك تجسيد حكاية خرافية، وذلك لاستحالة التواصل بين الجن والإنسان، واللغة في هذا الحوار كانت لغة منفردة لا يتخللها لا العامية ولا الأجنبية.

وقد أعطى الباحثين المعاصرين أهمية كبيرة للغة وهذا راجع لعلاقتها بعلم الجمال، وما دام الأدب لا يكتب إلا باللغة، فإنها:« أصبحت في نظرهم هي شكل الشكل وهي الخطاب نفسه، بما هي صورة له »[2].

(1) عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص180.

(2) إدريس قصوري: أسلوبية الرواية (مقاربة أسلوبية لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث، اربد الأردن،2008، ص30.

فمن خلال القول نرى أن اللغة قد حظيت بمكانة عالية لدى الروائيين المحدثين يشغل المكان حيزاً هاماً في العملية الإبداعية والنفسية لما له من فعالية جمالية في بناء النصوص الأدبية، فهو ليس مجرد حيز أو قالب هندسي يحوي الأشياء ويتشكل بل سيظل الوهم الواقعي الذي يفرض نفسه وسط الفضاء النصي ليثير القارئ أمام حيرة الخيال وواقعية التصوير.

من المعلوم أن المكان يدل على الكينونة أو الموقع الجغرافي كظاهرة فيزيائية، إلا أن النقاد الفرنسيين « ضاقوا درعاً بمحدوديتهم مصطلح " Lieu " الموقع، فعمدوا إلى إستخدام كلمة " Espace " الفضاء، إذ أُعتبر كل من " غاستون بشلار " و" بولي " الفضاء محتوى تجمع مجموعة الأشياء المتفرقة »[1]، فالمكان هو الذي تجمع فيه الأشياء المتفرقة.

الفضاء الروائي عالم واسع يختزل جميع عناصر العملية الإبداعية، إذاً الفضاء الروائي يحتوي على المكان أكثر تحديداً من الفضاء، وهذا يعني أن الفضاء أكثر شمولاً وإتساعاً من المكان، ولكن رغم ذلك يبقى كلاهما متصلاً بالآخر، بحيث يحتاج الأول إلى وجود الثاني وهناك من الدارسين العرب من إستخدم كلمة حيز للدلالة على المكان، مثلما يظهر في دراسة " عبد الملك مرتاض " في " ألغاز الغرب الجزائري " حيث ركز على فكرة أن الحيز خاص وضيق والفضاء عام وأشمل.

قد وصف عبد الملك مرتاض المكان في روايته " مرايا متشظية " من خلال قوله:

« قال الليث: وبار، أرض كانت صحال عاد بين رمال يبرين واليمن، فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجن فلم يبق بها أحد من الناس[...]، وكانت أرض وبار أكثر الأرضين خيراً، وأخصبها ضياعاً، وأكثرها مياهاً وشجراً وثمرا، فكثرت بها القبائل حتى شحنت بها أرضهم وعظمت أموالهم، فأشتروا وبطروا وطغوا، وكانوا قوماً جبابرة ذوي أجسام فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى » [2]،فعبد الملك مرتاض يعطي لنا صورة واضحة جلية عن الحيز الذي جرت فيه

(1) باديس فوغاني: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، الجدار للكتاب العالمي (عمان، الأردن)، عالم الكتب الحديث، ربد الأردن، ط 1، 2008، ص 175.

(2) عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية، ص 114.

هذه الحادثة وهو أرض تقع بين جبال يبرين واليمن، إذ كانت أرض خصبة ذات خيرات وافرة، إذ يتضح لنا أن للوصف دور رئيسي في تشكيل الفضاء الجغرافي، فلكل عمل روائي بيئته الجغرافية والتي تتميز بمواصفات ومعالم هندسية، حتى وإن كانت تلك الأمكنة غير واقعية إلا أنها تشعرنا بالطمأنينة، وواقعية الحدث، فالأمكنة تشعرنا بواقعية الحدث، وبهذا تندمج نواتنا مع النص السردي فنشعر ونعايش الشخصيات في زمانهم ونَحِنُّ إلى ماضيهم.

أجمع النقاد المحدثين على أن زمن السرد في الخطاب الروائي يخترق الترتيب المنطقي للزمن، لا كما كان سائداً من قبل حيث وصف الزمن في النصوص الأدبية القديمة كنظام خطي طبيعي، فالروائي المعاصر ليس ملزم بتتبع نظام كرونولوجي للزمن، وتسيير الأحداث تسييراً موضوعياً، إذ لا بد له من حيث المفارقات الزمنية، فيعايش الحدث ويسترجع الذاكرة، ويطمح للمستقبل، وبهذا فإنه يكسر رتابة النص الأدبي، ويفتح باب المتعة والتشويق للقارئ، فالزمن شكل في الرواية المعاصرة « مركز إستقطاب بما له من فعالية جمالية وفنية من شأنها أن تتبلور شعرية النص الأدبي ».[1]

و ينقسم الزمن في العربية إلى ماضي، حاضر ومستقبل وهو ما يستعمله الراوي العربي للغوص في الدوامة الزمنية، يعتبر الزمن محور أساسي من المحاور التي تشد عناصر الرواية، إذ يهدف النقاد عن طريقها إلى « معرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية وكيفية تفاعلها مع الزمن ودوره في التصميم لشخصياتها وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها »[2]

فالزمن يعتبر العمود الفقري الذي يعمل على تسلسل الأحداث داخل الرواية، فالزمن أثر على الرواية وجعلها خاضعة لمتغيرات والضغوطات الطارئة في المجتمع.

---

[1] **مختار ملاس**: تجربة الزمن في الرواية العربية – **رجل في شمس نموذجا** – طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007، ص 21.

[2] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2003، ص 10.

ينطلق " جيرار جينيت " في معالجة مقولة الزمن من التمييز بين زمنين « زمن الشيء المروي، وزمن الحكي، يقابله عند اللسانيين زمن الدال وزمن المدلول، وهما زمن الحكي وزمن القصة ».[1]

و جيرار جينيت يقسم الزمن إلى قسمين: زمن كتابة القصة والزمن الذي تحكى فيه.

[1] الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، 2010، ص 90.

الخاتمة

الخـــاتمـــة:

خلص هذا البحث إلى عدة نتائج أهمها :

- جمالية المصطلح السردي في كتابات عبد الملك مرتاض النقدية ، نالت حظها الوافر في الساحة النقدية المعاصرة من قبل كتّاب و ناقدين خاصة المهتمين بتحليل الخطاب، و ذلك لما يحمله هذا المصطلح السردي في الكتابات الروائية و القصصية على حد السواء.

- يعد عبد الملك مرتاض من أهم النقاد الذين مثلوا النقد الجزائري على الساحة العربية ويتجلى ذلك من خلال أعماله العديدة و المتنوعة فنيا التي أفادتنا في إثراء بحثنا هذا.

- عبد الملك مرتاض طور في عناصر النص الروائي، فقد نحت الشخصية منحاً جديداً، فلم تعد تلك الشخصية التقليدية التي تظهر في صورة أشخاص تقوم بأدوار معينة مألوفة في ذهن المتلقي، في حين أنها في الرواية المعاصرة أخذت أشكالاً جديدة، فقد تكون في شكل آلة، عدد،... الخ، أما الحوار فقد أصبح نادراً يتميز بالرمز والتمثيل الواقعي ، أما الزمان فلم يعد يتميز بذلك التسلسل المعهود في الكتابات التقليدية، فقد انكسر في العصر الحديث والحيز أو الفضاء أخذ صور متعددة.

أما اللّغة السردية فوصفها عبد المالك مرتاض باللغة الحالية ، الموافقة لمقامات الشخصيات وبيئاتهم الثقافية كما هي لغته في التحليل والنقد .

- كما تميز منهج عبد المالك مرتاض السردي بالقلق والاضطراب فمرة يغدو حداثي متأثر بكتابات كافكا وجاك دريدا، وأخرى يسعى إلى الحصر التراثي فلا يتعدى مفهومه الجمالي في اختيار المصطلحات غير تلك المعروفة من قبل مع كتابات هيكل والسباعي ، هذا دليل على تفرع قراءاته وشساعة معارفه لكن من جهة ثانية تدل على عدم اتخاذه موقفا قارا ورئيسي وإن وصف بالشمولية .

- عبد المالك مرتاض وسّع مجال البحث المنهجي، ولين إمكانية النص المفتوح وهذا يعني أن الأدب طاقة تخييلية والسرد غاية جمالية، لا يمكن بأي حال فصل الجمال كقيمة والسرد

كأسلوب فكلاهما يكمل الآخر كما يساعد في طرح رؤى وأبعاد متميزة ومتمايزة ، تقودنا لنواحي علم النفس أو علم الإجتماع [...]

– لوحظ مرتاض وكأنه يشرح قراءاته للنصوص ، مستفيدا من تشريح المناهج ومحاولة تطبيقها على نصوص عربية دون أن يغفل حقيقة البحث العلمي إذ توخى مختلف الأساليب لمعرفة جماليات الحكي داخل القصة والرواية وحتى أثناء كتاباته الروائية وإن كانت قليلة – نعرفه ناقدا–، تبينت معنا وجهات نظره المختلفة التي ساعدت في إخراج درر النص وجواهره ولو كان الامتزاج المنهجي مطية لذلك .

– تـــــم بحمـــــد اللّه–

قائـــمة المصـــادر و المراجع

قـائمة المصـادر و المـراجع

- القرآن الكريم.

قـائمة المصـادر و المـراجع:

1- إبراهيم فضالة:شخصيات رواية " الشمعة و الدهاليز " دراسة سيميائية، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، ط . ت.

2- أبو علي أحمد بن فهد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة (الجزء الرابع)، تح: أمين و عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، 1951.

3- أحمد الزغبي: في الإقلاع الروائي، نمو منهج جديد في دراسة البنية، الطبعة الأولى 2008.

4- أحمد طالب: مفهوم الزمن و دلالته في الفلسفة و الأدب بين النظرية و التطبيق، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2004.

5- إدريس قصوري: أسلوبية الرواية و مقارنة أسلوبية لرواية " زقاق المدق " لنجيب محفوظ عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، 2008.

6- الجاحظ عمرو بن بحر أبو عثمان، البيان و التبيين، تح: حسن السندوبي، القاهرة، 1947.

7- السيوطي: رشف الزلازل من السحر الحلال، و قد طبعتا هذه المقامات العشرون على مطبعة حجرية بفاس، دون طبعة، دون تاريخ.

8- الشريف حبيلة: الرواية و العنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، علم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

9- باديس يوسف فوغالي: الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، 2008.

10- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: معتصم عبد الجليل الأسدي و آخرون، منشورات الاختلاف، 29 شارع الإخوة مسلم، الجزائر، الطبعة الثالثة.

11- حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة و التحول، منشورات دار الغرب، الطبعة الأولى، 2002.

12- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1990.

13- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الثالثة.

14- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجد ولاوي، الأردن، الطبعة الأولى، 2003.

15- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية الدار التونسية للنشر، الطبعة الأولى، دون تاريخ.

16- سيد أحمد النساخ: الرواية فن أدبي، مجلة الفيصل، الجزء العاشر، العدد 38، دون تاريخ.

17- عبد الرحمان منيف: المكان و دلالته في رواية "مدن الملح" للنشر و التوزيع الفرع 1 إربد شارع الجامعة بجانب البنك الإسلامي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، دون تاريخ.

18- عبد السلام مرسلي: منظور النقد عند عبد المالك مرتاض، الجزائر، دون طبعة.

19- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة و الدلالة، دار محمد علي للنشر تونس، الطبعة الأولى، 2003.

20- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، فيلا 6 حي سعيد حمدين 16012، الجزائر، 2009.

21- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ليبيا، دون طبعة، 1978.

22- عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الرابعة، 2007.

23- عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل إبنة الجلبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائرية، 2002.

24- عبد الملك مرتاض: الشخصية في القصة الجزائرية المعاصرة، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1991.

25- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1993.

26- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 1990.

27- عبد الملك مرتاض: القصة في الأدب العربي القديم، نشر الشركة الجزائرية مرازقة بوداود، الجزائر، 1968.

28- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983.

29- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية تفكيكية مركبة، رواية " زقاق المدن " ديوان المطبوعات الجامعية، الطبعة الأولى، 1995.

30- عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة 1992.

31- عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 38.

32- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية.

33- عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر، 2010.

34- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع الجزائر 2002.

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

36- عبد الوهاب الرفيق: في السرد، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى، 1998.

37- علي خفيف: التجربة السيميائية عند عبد الملك مرتاض من خلال كتابيه (أين ليلاي؟) و حكاية (حمال بغداد)، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة عنابة، دون طبعة، دون تاريخ.

38- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية و المكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، دون طبعة، 2010.

39- عمر عيلان: مستويات السرد عند جيرا جينيت، دون طبعة، دون تاريخ.

40- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في القاعديات النصية و آليات القراءة علم الكتب الحديث، الأردن، دون طبعة، 2010.

41- قادة عقاق: هاجس التأصيل النقدي لدى عبد الملك مرتاض، بين وعي التراث و طموح الحداثة، دون طبعة، دون تاريخ.

42- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته، ابدالاته، دون طبعة، 1990.

43- محمود منفد الهاشمي: دراسات في نقد الرواية، مجلة المعرفة السورية، مطابع وزارة الثقافة، العدد 150، 1979.

44- مختار ملابس: تجربة الزمن في الرواية العربية،- رجال في شمس نموذجا -، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، 2007.

45- ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية و النقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الثانية، 1981.

46- يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، بحث في المنهج و إشكاليته المكتبة الوطنية الجزائرية، إصدارات رابطة إبداعية الثقافية، الجزائر، 2008.

المقـــالات:

1- إبراهيم فضالة: شخصيات رواية " الشمعة و الدهاليز " دراسة سيميائية، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، ط . ت.

2- عبد الملك مرتاض: دراسة تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي؟ " لمحمد العيد، دون طبعة، دون تاريخ.

3- كاهنة دحمون: الحدث وتغير المسار السردي في رواية مرايا متشظية لعبد الملك مرتاض، مقاربة تداولية نصية، جامعة البويرة، دون طبعة، 2008.

المعـــاجم:

1- ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صبح، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2006.

2- أبي القاسم جار الله محمود الزمخشري: أساس البلاغة، تح: محمد باسل، بيروت، الطبعة الأولى، 1995.

3- أديب اللجمـي و آخرون: معجم المحيط، دار أحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثانية، دون تاريخ.

4- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: التراث في مؤسسة الرسالة ، طبعة فنية منقحة، مفهرسة، دار النشر: مؤسسة الرسالة، الطبعة الثامنة، 2005.

المـــراجع الأجنبيـــة:

1- Id, in ,G.Genette, Frontières de récit, communication N°08.
2- j.sumpf introduction a la stylistique du français.
3- Georges Mounin, clefs pour la linguistique, Seghers, Paris, 1971
4- La lande André, vocabulaire technique et critique de la philosophie, PAU, F, Paris, 1980.
5- Paul Robert, Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française, Terminologie.
6- Roland Barthes, le plaisir du texte.
7- Roland Barthes, le degré zéro de l’écriture, Paris, 1970.

فهـرس المـوضوعـات

مقدمـة الصفحة

المـدخل.....4

1- تعـريف الجمـالية.....5

أ- لغـة.....5

ب- إصطـلاحا.....5

2- تعـريف المصطـلح.....6

أ- لغـة.....6

ب- إصطـلاحا.....6

3- العـلاقة بيـن الجمـالية و السـرد.....7

4- تعـريف الحكـي.....8

أ- لغـة.....8

ب- إصطـلاحا.....8

5- تعـريف السـرد.....9

أ- لغـة.....10

ب- إصطـلاحا.....10

6- أنـواع السـاردين.....10

7- وظـائف السـرد.....11

8- اللغـة.....14

9- الـزمن.....15

10- المكـان.....15

11- الشخصيـة.....15

الفصـــل الأول: جمالية **النص والمصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض**

1- جمـالية النـص عند عبد المـالك مـرتـاض.....19

2- جمـالية المصـطلح السـردي.....24

أ- الشخصيـة.....24
1- تعريف الشخصيـة.....24
2- أنـواع الشخصيـة.....30
ب- الـزمن.....34
1- المفهـوم العـام للـزمن.....34
2- أنـواع الـزمن.....36
3- مكـانة الـزمن وأهميتـه في السـرد الـروائي.....38
ج- الحيـز.....39
1- مصـطلح الحيـز.....39
2- مظـاهر الحيـز.....40
3- أهميـة الحيـز في الأدب السـردي.....41
د- اللغــة.....42
1- وسيـلة اللغـة الإبداعيـة وغـايتها.....42
2- لغـة الكتـابة الـروائية ومستـوياتها.....48
3- أسـلوب عبد المـالك مـرتاض في الكتـابة.....52
الفصــل الثـاني: جمالية المنهــج والمصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض
1-منهـج عبد الملك مرتاض بين التقليد والحداثة في أعماله السردية.....62
2-تسميـة منهـج عبد الملك مرتـاض.....67
3-عبد الملك مرتـاض والقصـة.....69
4-عبد الملك مرتـاض والروايـة.....76
خـاتمة.....85
قائمة المصادر و المراجع.....88