الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي –جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة

جماليات تلقي الخطاب السردي في رواية

" القلاع المتآكلة " لمحمد ساري -

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتيـن: إشراف الأستاذة:

- مريم بوراس- دلال حيور
- نوال بوقشور

أعضاء لجنة المناقشة:

1- الأستاذ: توفيق قحام .....رئيسا.

2- الأستاذة: دلال حيور..... مشرفا ومقررا.

3- الأستاذة: وداد حلاوي.....عضوا مناقشا.

السنة الجامعية:

2016/2015م - 1437/1436هـ

كلمـــــــــــة شـــــــــكر

لابد لنا ونحن نخطوا خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية

من وقفة نعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام

الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل

الغد لتبعث الأمة من جديد..

إلى الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة.. إلى أساتذتنا الأفاضل.

"كن عالما.. فإن لم تستطع.. فكن متعلما

فإن لم تستطع.. فأحب العلماء

فإن لم تستطع.. فلا تبغضهم "

ونخص بالتقدير والشكر والامتنان الأستاذة:

دلال حيور

التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث

فجزاها الله عنا كل خير

دون أن ننسى الأستاذ:

خالد أقيس

فله منا كل التقدير والاحترام

مقدمة

مقدمة

لا شك أن النقد الأدبي المعاصر يشهد حالة من الانفتاح و التواصل الحضاري بين مجالات معرفية متنوعة،و بين أقطار جغرافية متعددة،انطلاقا من إيمانه بضرورة كسر نسق الحدود الفاصلة بين الأجناس المعرفية الأدبية و اقتحام أصناف الأنشطة الإنسانية المختلفة،و تقديم رؤى تحليلية تسهم فيبلورةالحلول لبعض الأزمات الناشئة من تعثر علاقة الفرد بالآخر و بالمجتمع و العالم.

إذ لم تنشأ نظرية التلقي من العدم،و إنما استمدت أصولها النظرية و الفلسفية من مرجعيات سابقة لها،فهي تسعى في مجمل أهدافها إلى إشراك واسع و فعلي للمتلقي بغية تطوير دوقه الجمالي من خلال التواصل الحديث مع النصوص الفنية حيث أن حضوره أضحى نافذا منذ وضعاللبناتالأولى لكتابة الرواية. فانتقل من دور المستهلك إلى مرتبة الشريك المحاور الذي يملأ الفراغات،بل و يلزم الكاتب بتركها،و بمجرد ذكر هذه النظرية يشار إلى الأذهان مباشرة أهم روادها(ياوس و آيزر)و قدتمخضعن هذه النظرية مفاهيم جديدة تسهل عملية قراءة النصوص الأدبية. وقد خصصنا هذه الدراسة للخطاب الروائي الجزائري الذي قد رزح و لفترة طويلة ضمن حدود التقنيات و البنى السردية و رصد الاتجاهات الواقعية و الرومانسية و الايديولوجية...،و بالنظر إلى إمكانيات الخطاب الروائي الجزائري و طاقاته الجمالية الكبيرة في تقدير البحث يستحق اهتماما أكبر يسلط فيه الضوء على سمات تميزه و تفرده،و من هذه البؤرة بالذات أطلت فكرة هذا البحث التي تهدف إلى الغوص في جمالية الخطاب السردي،و الكشف عن المظاهر الجمالية و تألقها،و مما لا شك فيه أن النصوص السردية الجزائرية متنوعة و متفاوتة من الناحية الجمالية،إلا أن اختيار البحث وقع على رواية"القلاع المتآكلة"لمحمد ساري لأسباب ذاتية و موضوعية،و بالنظر إلى الاهتمام الذي استقطبته و الجدل الذي أثارته لدى النقاد

و القراء،إعجابا و حيادا و رفضا و إدانة و تأييدا،كما أنها عدت من أهم أعمال الكاتب و الناقد و المترجم(محمد ساري)بالإضافة إلى روايتي"الغيث"و"الورم"الثلاثية المشهورة. و من هذه المنطلقات بالذات شغلنا البحث في هذا الموضوع لاعتبارات أهمها:

1-قلة الدراسات حول رواية"القلاع المتآكلة"التي تعد من أهم أعمال محمد ساري.

2-الرغبة في ابراز الأزمة التي مرت بها الجزائر في العشرية السوداءليسبصيغة تاريخية و إنما بقالب فني(خطاب سردي).

3-الرغبة في خوض الدراسات النقدية الخاصة بنظرية التلقي و الخطاب السردي.

4-الاطلاع على نظرية التلقي عموما،و على أدواتها التحليلية لكشف الجماليات، و خاصة ما يتعلق بالمصدر الأخير في العملية الإبداعية ألا و هو القارئ و كيفية تلقيه للخطاب السردي.

و قد آثرنا تحقيقا لهذا الهدف و تساوقا مع طبيعة موضوع البحث أن يكون منهج المعالجة قائما أساسا على تمثل وظيفي،تشترك في صناعته مجموعة من الأدوات الإجرائية المساعدة على اختراق البناء الجمالي للخطاب السردي،و لكن هل يوجد منهج مستقل يمكننا من ذلك؟

فالخطاب السردي هو خطاب فني متشعب بلغته و أسلوبه و مستوياته و تقنياته و لذلك لا يمكننا أن نستقر على منهج معين يبلغ البحث ما يصبو إليه.

و بالرغم من أن لكل منهج أدواته و طرائقه،إلا أن كل منهج مستقل بذاته لا يسعفنا،و بالتالي لا مناص لنا من الجمع بين مجموعة من الأدوات و بالتالي المناهج في تتبعنا لجماليات تلقي الخطاب السردي،

و لذلك حاولنا الاستعانة بمجموعة من الأدوات الإجرائية من تحليل و وصف و قراءة في الخطاب السردي الذييستندبالأساس على علم السرد.

و من خلال المعطياتالآنفةالذكر تبادرت إلى أذهاننا أسئلة نأمل أن نوفق في تقديم إجابة عنها في ثنايا هذا البحث،و لعل أبرز ما طرح:

-ما هي نظرية التلقي؟و من هم أهم روادها؟و ما هي مرجعياتها المعرفية و الفلسفية؟

-ما هو الخطاب؟و ما السرد؟و من أبرز رواد الخطاب السردي عند الغرب وعند العرب؟

-ما هي حدود الجمالية فيرواية القلاع المتآكلة؟

و بغية استيعاب أصول هذا البحث و الوصول إلى الإجابة عن كل التساؤلات التيسطرناها،جاء البحث مقسما إلى ثلاثة فصول؛أما الفصل الأول:فتأثيث نظري لمفهوم مصطلح(نظرية التلقي)الذي تبنيناه دون مصطلحات أخرى أقرها النقاد و المنظرون،ثم انتقلنا فيما بعد إلى الوقوفعند(المنطلقات المعرفية و الأصول المنهجية لنظرية التلقي)من خلال استعراض جهود الشكلانيين الروس و مدرسة براغ البنيوية و ظواهرية رومان انجاردنوهيرمينوطيقاجادمير.

ثمعرجنا إلى استعراض آراء أبرز رواد نظرية الاستقبال خاصة علمين بارزين و هما روبرت ياوس،فولغفانغآيزر(iser)،و ما قدماه لهاته النظرية من فرضيات و أدوات تحليلية،تنص في مجملها على دور المتلقي في إضفاء الجانب الجمالي على النص الأدبي،و هذا ما يظهر جليا في المفاهيم المتداولة بينهم كأفق التوقع و المسافة الجمالية و القارئ الضمني و التفاعل بين القطب الفني و الجمالي و سيرورة القراءة...

و أما الفصل الثاني فقد جاء مخصصا للحديث عن تلقي الخطاب السردي في الدراسات النقدية

و لتسهل عملية البحث في استجلاء هذه المسألة بالذات أفردنا جزأين منفصلين عن بعضهما البعض الأولى خصصت لتلقي الخطاب السردي في الدراسات الغربية من خلال الوقوف عند أهم الروافد التي ساهمت في مقاربة المحكي من خلال جهود مجموعة من المنظرين كفلاديمير بروب،تودوروف،جيرار جينات، رولان بارت التي حاولت أن تضبط الحدود الراسمة للسرديات عموما.أما الجزئية الثانية فخصصناها(لتلقي الخطاب السردي في الدراسات العربية غير أننا لم نستطعالإلمامبكل ما قدمه النقاد في هذا المجال و اقتصرنا على ثلاث نقاد أسهموا في تلقي الخطاب السردي عموما في الوطن العربي من مثل:سعيد يقطين،عبد المالك مرتاض،حسن بحراوي،إذ تأثروا بالدراسات السردية الغربية،و حاولوإسقاطهاعلى الخطاب السردي العربي وفق تقنيات اختلفت من ناقد لآخر

مثل:دراستهم للشخصية،الزمن،الفضاء المكاني و غيرها من التقنيات التي ساعدت في دراسة الخطاب السردي. أما الفصل الثالث فمخصص لتمثيل تطبيقي لتلقي الخطاب السردي في رواية"القلاع المتآكلة"لمحمد ساري،و الذي قسمناه إلى أقسام:

الأول: تناول فيه البحث العتبات لما تحيل إليه من عنوانرئيسي و جنسالعمل الأدبي.

و الثاني: أدرجنا فيه الشخصيات الروائيةلأهميتهافي معرفة العمل و التي تساهم في سير الأحداث.

و الثالث: تناولنا فيه تلقي الشخصيات التاريخية و الأدبية و الفنية في الرواية.

أما الرابع :فخصصناه للترتيب الزمني و الذي من خلاله حاولنا كشف الجماليات من خلال تقنيتي الإستيباق و الاسترجاع.

القسم الخامس :كان للمدة الزمنية من خلالتقنيتي التبطيء والتسريع.

و السادس :تناولنا فيه خصوصية الزمن في الرواية و الاحالات التيتدل عليها،أما السابع و الأخير فكان بعنوان فضاء المكان و كانت فيه الأماكن المغلقة و الأماكن المفتوحة،و ختمنا هذا البحث بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي ترتبت عن البحث.

و من أهم المصادر و المراجع التي أنارت دروب البحث:رواية"القلاع المتآكلة"لمحمد ساري التي تعد المرتكز الأساسي للبحث،و مراجع كثيرة خصت نفسها لإضاءة الكثير من اللبس و الغموض عن نظرية التلقي مثل:"نحو جمالية للتلقي" لـ(هانز روبرت ياوس)،"فعل القراءة" لـ (فولغفانغآيزر)،أما بالنسبة للمراجع الخاصة بدراسة الخطاب السردي فاعتمدنا على:"تحليل الخطاب الروائي" لـ (سعيد يقطين)،"في نظرية الرواية "لـ (عبد المالك مرتاض)،"مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" لـ (رولان بارت)،"بنية النص السردي" لـ (حميد لحميداني)،هذه الدراسات التي شكلت مجتمعة مادة أساسية استفادت منها المذكرة خاصة في جوانبها التطبيقية.

و لعل أهم الصعوبات التي واجهت البحث:

-افتقار المكتبة للدراسات أو الكتب التي اهتمت بالموضوع قيد البحث،و لولا مساعدة بعض الأساتذة لكان الأمر أكثر صعوبة.

-سعة الموضوع و شموليته شكل عائقا فعليا لمسار البحث في مقابل الفترة الزمنية التي كانت حسب تقديرنا غير كافية للإلمام بكل جوانب الموضوع. و ما كان لينجز هذا البحث لولا إرشادات الأستاذة المشرفة-دلال حيور-و نصائحها و طول نفسها و رحابة صدرها و تفهمها لنا،و لا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر لكل من مد لنا يد العون و المساعدة بعد عون الله تعالى و توفيقه.

الحمد لله الذي أعاننا على هذا البحث،و الصلاة و السلام على الرسول الكريم(صلى الله عليه وسلم)

الفصل الثاني:تلقي الخطاب السردي في الدراسات النقدية.

I. مفهموم الخطاب السردي

1-مفهوم مصطلح الخطاب

2-مفهوم مصطلح السرد

II. تلقي الخطاب السردي في الدراسات الغربية

1-فلاديمير بروب

2-جيرار جينات

3-رولان بارت

III. تلقي الخطاب السردي في الدراسات العربية

1-سعيد يقطين

2-عبد المالك مرتاض

3-حسن بحراوي

I. اختيار المصطلح و دلالاته (نظرية التلقي):

تورد المعاجم العربية مفهوما لمصطلح التلقي "فيقال: تلقاه أي استقبله؛ و فلان يتلقى فلانا، أي يستقبله. و الرجل يلقى الكلام، أي يلقنه. وقوله تعالى "إذ تلقونه بألسنتكم"، أي يأخذ بعض عن بعض وأما قوله تعالى: "فتلقى آدم من ربه كلمات " فمعناه أنه أخدها عنه ومثله لقنها و تلقنها. وقيل: "فتلقى آدم من ربه كلمات" أي تعلمها ودعا بها"[1].

أما عند الغرب فإن أصل المصطلح في الإنجليزية مأخوذة من "Réception أي استقبال أو تلق، ويقال Réceptionistأي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق Réceptive أي متلق أو مستقبل"[2].

و في هذا التصور يظهر الاختلاف بين في استخدام عدة مصطلحات حتى عند الغرب فقد اختلفوا في شرح أو استعمال المصطلح، و اعتماد المصطلح الأكثر دلالة على النظرية "نظرية الاستقبال" (Réception theory) وهو "استقبال الجمهور للأثر الفني، وهو يقابل الخلق الذي يعني بشروط انتاج الأثر"[3].

وهذا تأكيد على دور القارئ الحيوي و أهميته في اعادة انتاج النص و دلالته، فكل قراءة هي عمليةخاضعة لصفات القارئ.

"ويعود هذا المفهوم إلى (ياوس) الذي أطلقه و رسم منهجه و حدوده في محاضرته الافتتاحية بجامعة كونستانس الالمانية عام 1967"[4].

---

[1]- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب المجلد 5، مادة (لقا) ، ص 4066.

[2]- . محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي) دراسة مقارنة ، ص14

[3]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط2002/1 ، ص 62.

[4]- المرجعنفسه، ص 62.

مفهوم التلقي حسب نظرية التلقي، أو دراسات التلقي وفق مفهوم (ياوس) و مدرسته يقوم على "أن الواقعية الأدبية تعمل وفق بنية مؤلفة من أربعة مواقع متفاعلة، و أن المهمة الأساسية لنظرية التلقي تكمن في الربط المناسب بين موقع التلقي و المواقع الثلاث الأخرى"[1].

وذلك من خلال تحليل المسائل التي تتأتى من هذا الربط على مستوى كل موقع (كمسألة المعايير، التلقي، ومقاييس القراءة الصحيحة). فلتماسك نظرية التلقي لابد من الربط بين كل المواقع المتفاعلة (النص، المنتج و عملية الإنتاج، السياق التاريخي) مع المتلقي.

"ولكن التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال، و مفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب، و في مجرى الإلف و العادة بالنسبة للأذن الأجنبية، فالكثير الغالب في الاستعمالات العربية هو استخدام مادة (التلقي) بمشتقاتها مضافة إلى النص سواء أكان النص خبرا أو حديثا أو خطابا، أو شعرا. وحسبنا في هذا أن القرآن الكريم عول على المادة في أنساقه التعبيرية، ولم يستخدم مادة (الاستقبال) في هذا المجال"[2].

هناك تمايز في الدلالة بين مفهومي (التلقي) و (الاستقبال) عند العرب، حيث أن مفهوم (التلقي) أخد مساحة أوسع سواء في القرآن الكريم أو حتى في النصوص أو الأشعار.

فالاستعمال القرآني لمادة التلقي توحيلما لهذه المادة منايحاءاتو إشارات إلى عملية التفاعل الذهني و النفسي مع النص "حيث تَرِدْلفظة التلقي مرادفة أحيانا لمعنى الفهم و الفطنة"[3]. فالتلقي إذا مرتبطا بالنباهة و سرعة الفهم و القدرة على التحليل، و هذا ما جعل النقاد و الأدباء "يميزون في استعمالاتهم، وإن لم يصرحوا بين إلقاء النص أو إرساله و تلقيه أو استقباله".[4] و هذا ما زاد في ثراء التراث العربي و خاصة النقدي، بالكثير من المفاهيم، و إن لم تدرس بشكل متخصص قبل ظهور نظرية التلقي عند الغرب.

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 62.

[2]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي ، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 14.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أما بالنظر لهذه النظرية و التدقيق في آلياتها و طرقها القليلة فنجدها ترتكز على كشف الجماليات الموجودة في النص، و التي بدورها تنتج لنا نصوصا ابداعية أخرى تتفاوتحسب ابداعية القراء. "يعني عملية ذات وجهين إذ تشتمل في آن واحد على الأثر الذي ينتجه العمل الفني و طريقة تلقيه من القارئ"[1]. فالقارئ يستجيب للعمل الأدبي بأشكال مختلفة، بين مستهلك و ناقد؛ إذ يمكن أن يعجب بنص و يتمتع بشكله أو يؤول مضمونه، أو يمكن أن ينتج بنفسه عملا جديدا، أو يمكن أن يرفضه تماما.

اعتمدتنظرية التلقي على التقبل و استقبال النصوص، و كيفية تصنيف القارئ للأعمال الأدبية حسب ما تعود عليه أفق توقعه. "و عليه، تهتم نظرية التلقي بكيفية تلقي النصوص و الخطابات، و تبيان الوسائل و الطرائق التي تتم بها عملية استقبال الكتابات الإبداعية و المساهمة في عملية تجنيس النصوص و تطبيقها و تنميطها"[2]. فالدور الأهم في هذه النظرية يقوم به القارئ.

"فالتحولات العميقة التي شهدتها الدراسات الأدبية والنقدية والجمالية في العقود الأخيرة من هذا القرن ... تمخضت عن تصورات نقدية وجمالية شكلت ما يعرف ب "نظرية القراءة" (théoriede lecture) أو "جمالية التلقي" (Esthétique de la reception)".[3]

أي أن في خضم ستينات القرن العشرين تغير منظور الناقد أو الدارس في مجال النقد من اهتمامه ب "البنية" أو النص في حد ذاته إلى القارئ أو المتلقي. وهذا التحول كان نتيجة تحولات أدبية، نقدية،وعامية ...إلخ.

[1]- خالد الغربي: الشعر و مستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، ج 34، مج 9، 1999، ص 115.

[2]- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقارنة البنيوية و التاريخية، أفريقيا الشرق- المغرب، 2015 ، ص 86.

[3]- يوسف أحمد: القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم المحايثة، ص 25.

II. المنطلقات المعرفية والأصول المنهجية لنظرية التلقي:

ترتكز نظرية التلقي كغيرها من النظريات النقدية، على جملة من الأسس الفلسفية و الفكرية والإيديولوجية وبها تتمايز عن غيرها، هذا الأمر يجعلنا نقف عند الحقول المعرفية التي ساهمت في ظهور هذه النظرية –نظرية التلقي– ودور كل اتجاه ومذهب في تطويرها.

سيتتبع البحث المؤثرات و الإرهاصات الأولى، التي تمخضت عنها نظرية التلقي، كما حددها (روبرت هولب) في قوله:"وعلى هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص، خمسة مؤثرات هي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظواهرية رومانانجاردن،هيرمينوطيقا هانز جاديمير و سوسيولوجية الأدب"[1]، ومن هذا المنطلق سنقف عند كل واحد منها على حدى.

1. الشكلانيون الروس:

بحث الشكلانيون الروس في آليات النص الأدبي وتقنياته، بغية الوصول الى الخصائص الجوهرية التي تتشكل منها خاصة البناء الأدبي، لأن أساس الأدب ليس ما يقوله، أو الفكرة التي يتضمنها، وإنما الطريقة التي تم بهاتقديم الفكرة، –فالأفكار مطروحة في الطريق– ، والذي يجب أن يثير الاهتمام هنا هو الشكل اللغوي الموظف توظيفا خاصا حيث تكون اللغة هي المادة الأساسية التي يتعامل معها القارئ وفق نظريته الأولية، وإدراكه الشعري، "إذ يعد الإدراك الشعري ضربا من ضروب اختيار الشكل و الإحساس به، ويتضح من هذه التصورات ومن مفهوم "الأدبية" التي صارت ركيزة أساسية للشعرية المعاصرة... قاعدة متينة لنظرية التلقي".[2]

كما كان للشكلانيين أيضا اهتمام بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية، التي بدورها تسهم في خلق إدراك متميز للشيء، أي أنها تخلقرؤيا ولا تقدم معرفة، لأن ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما

[1]- روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عزالدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 2000/01 ، ص 48.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

اختيار ما سيكون علي[1].فهذه الأدوات الفنية ساهمت إلى حد ما في تقريب النص من المتلقي انطلاقا من بناءه الخارجي إلى محتواه الداخلي، يتمثل في الإدراك الجمالي للصورة الشعرية. "وما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي، أو الجدور اللغوية والتشعبات،ولكن التحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ –النصبتوسيع مفهوم الشكل، ليشمل الإدراك الجمالي، بتحديد عمل الفن ووسائله وتوجيه الاهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها"[2].

2. مدرسة براغ البنيوية:

لا يمكن إغفال اسهاماتحلقة براغ لاسيما في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي، ويظهر ذلك جليا في أعمال المنظرين الكبار للمدرسة من أمثال (موكاروفسكي) ، الذي تعد أعماله بحق "أكثر المصادر النظرية سيادة في ألمانيا، وخصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينيات، والسنوات الأولى من العقد السبعين، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كثير من كتاباته، وحيث ما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت إشارة إلى موكاروفسكي"[3]. وهذا راجع فيالأساس إلى قرب الطرح المنهجي والنقدي للناقد مع الأهداف العامة التي تدعوا إليها نظرية التلقي نفسها، حيث "يتضح إيحاء (موكاروفسكي) بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد ببنية، ولكنها بنية لها مرجعيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تشكل وتحدد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان".[4]

فهو لم يفصل العمل الأدبي بما هو بنية عن النسق التاريخي، بل يرى أنه لابد من فهم العمل على أنه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جمالي، وبهذا يتوجه إلىمتلق هو نتاج العلاقات الاجتماعية، ومن تم يحتلالعمل الفني مكانا في السياق الملائم له لفحص الاستجابة الجمالية.

---

[1]- ينظر: أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية، ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الطبعة2003/1 ، ص 94.

[2] - روبرت هولب :نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 01، ص 30.

[3]- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999 ، ص 96.

[4]- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 71.

3. ظواهرية رومان انجاردن: (الفينومينولوجيا)[G]:

كان توجه (انجاردن) اتجاها فلسفيا ظواهريا، وكانت هذه الفلسفة لا تؤمن إلا بالشيء الراهن أو المتحقق أمامها، فقد تأثر رواد نظرية التلقي (ايزر و ياوس) وخاصة (ايزر) بفلسفة انجاردن، وذلك جلي في كتابه "سلوكيات القراءة" عام 1978.

فـ(انجاردن) جاء بفكر مغاير؛ مهد من خلاله إلى طريقة جديدة لدراسة النص الأدبي، والذي أعطى أهمية للقارئ، "إذ أن المطبوعة الألمانية لإدراك العمل الأدبي الفني لسنة 1968 سمحت لمنظري الاستقبال أن يتطلعوا بصفاء أكثر إلى اهتمامات انجاردن وعلاقته بالنص والقارئ".[1] فهذه المطبوعة كانت بمثابة منعطف، فبعد أن كانت الدراسات النقدية تصب اهتمامها على دراسة النص (الدراسات البنيوية) ، أصبحت تهتم بالقارئ وأهميته في دراسة النص وإنتاج المعنى.

ومن تم قام نقاد جمالية التلقي المتأثرين بالفكر الظاهرتي، ببلورة مفاهيم جديدة ساعدت في اكتشاف جماليات النص المغيبةإذ "دعا نقاد القراءة و جمالية التلقي في منتصف العقد السابع من هذا القرن إلى تفاعل القارئ و النص و إعادة لثنائية الذات والموضوعالظاهرتية، فقد تأثر رواد هذه النظرية (ولاسيما آيزر و ياوس) بالفكر الظاهرتيمن هورسلفجاديمير حتى هيدغر، واشتقوا مصطلحاتهم الخاصة ومفاهيمهم مثل (أفق الانتظار) و (المسافة الجمالية) و (فراغات النص) و (الموقع الجمالي) التي أعانتهم على وضع قواعد لتقبل النصوص وتأويلها"[2].

فقد ركز (انجاردن) في ظواهريته على الإدراك، والذي يستند عليه في فهمه للعمل الأدبي الفني؛ كون هذا الأخير لا يتحقق إلا بإدراك القارئ له.

---

*- الفينومينولوجيا: هي مدرسة تعتمد على الخبرة الحدسيةللظواهر كنقطة بداية، ثم تنطلق من هذه الخبرة لتحليل الظاهرة و أساس معرفتنا بها، غير أنها لا تدعي التوصل لحقيقة مطلقة مجردةنرصد بدايتها مع هيغل، و يعتبر مؤسس هذه المدرسة إدموندهوسرل.https//ar.m.wikipedia.org

[1]- روبرت سيهولب: نظرية الاستقبال، ص 38.

[2] - حاتمالصكر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، اجراءات و منهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م ، ص 103.

4. هيرمينوطيقا[G] جاديمير:

لقد استفاد منظري نظرية التلقي من آراء (جاديمير)، خاصة ما يتعلق بالإجراءات التطبيقية في القراءة ."في كتابه "الحقيقة و المنهج" الذي كتبه سنة 1960، والذي نحا فيه(جاديمير) منحى عدم الاتفاق مع ما ذهب إليه العديد من منظري الاستقبال؛ فهو يريد منهجا لا للدراسة و تحليل الأدب فحسب ولكن للوصول إلى الحقيقة بخصوص النص"[1] .

وإذ كان ل (جاديمير) آراء نقدية تعد بوادر لرؤية جديدة ساهمت في بلورة أهم ركائز النظرية خاصة عند تلميذه (ياوس)، الذي استند إلى نتائج ما توصل إليه أستاذه، واستطاع من خلالها بناء مفاهيم خاصة في نظرية التلقي، إذ أن تحديد مفهوم التأويل عند (ياوس) كان مرتبطا "بفهم النص الأدبي وبطريقة تحديد معناه أو معانيه المختلفة. وفي هذا السياق لم يجد (ياوس) بدا من العودة إلى آراء أستاذه (جاديمير). وخاصة حديثه عن مراحل فهم العمل الأدبي باعتباره سيرورة هيومينوطيقية، إذ يرى (جاديمير) أن فعل القراءة، باعتباره سيرورة تأويلية يرتكز على ثلاث مراحل وهي: الفهم و التأويل، التطبيق"[2].لقد كان لتركيز (جاديمير) على الفهم و التفسير و التأويل، دور كبير في توجيه استراتيجيات القراءة، و الانتقال عبر مستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكلية للشيء أو الموقف التفسيري للظاهرةالأدبية عبر سيرورتها التاريخية.كما استفاد واشتق (ياوس)من أستاذه عدة مصطلحات اعتمدها في بناء نظريته أهمها: أفق الانتظار.

III. أبرز رواد نظرية الاستقبال:

1.هانز روبرت ياوس:

---

*- الهرمينوطيقا: هي المدرسة الفلسفية التي تشير لتطور دراسة نظريات تفسير و فن دراسة و فهم النصوص في فقه اللغة و اللاهوت و النقد الأدبي، و في الفلسفة هي المبدأ المثالي الذي من خلاله تكون فيه الحقائق الاجتماعية رموزا أو نصوصا تفسر بموضوعية.https//ar.m.wikipedia.org

[1]- روبرت هولب: نظرية الاستقبال، ص52.

[2]- محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، أرياف العلمية للنشر و التوزيع، الأردن 2010 ، ص 14.

يعد هانز روبرت ياوس أحد أساتذة جامعة (كونستانس) الألمانية في فترة الستينات، تأثر بأستاذه (جاديمير) في الكثير من آرائه الفلسفية والنقدية، عمل على وضع أسس نظرية التلقي (الاستقبال)، فأعطى أولوية كبيرة للقارئ بدل النص أو المؤلف، فهو "من الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا. وهو باحث لغوي رومانسي، متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أن المناهج الأدبيةتعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية".[1]

فالمنهج الجديد الذي يراه (ياوس) ملائما لدراسة تاريخ الأدب، فهو ذلك الذي يجمع بين مزايا الماركسية والشكلانية، أي يحقق المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية، وعلى هذا الأساس، كان عمله قائما على النقد المنهجي للمناهج السابقة. إذ "يحتفظ في الوقت نفسه بثمار الإدراك الجمالي. وقد خرج (ياوس) في هذه الثنائية بما أسماه جمالية التلقي... وتاريخ الأدب إنما يتشكل من خلال الجدل بين الإنتاج و الاستهلاك: أي بين المؤلف والجمهور".[2]

وهنا يخرج (ياوس) بمنظور جديد مبني على أساس ما سبق من آراء (الدارسين الماركسيينوالشكلانيين)، ويصل إلى نتائج نظرية يبني بها نظريته الجديدة، التي تجمع بين الإنتاج والاستهلاك أي بين العمل وقرائه.

إذ حاول (ياوس) أن يخلص الأدب الألماني من تلك الثنائية التي فرضت عليه طوال الفترة الماضية (ثنائية المذهب الماركسي في النقد، ومذهب الشكلانية الروسية "فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ"[3]، ف(ياوس) يعتبر أن القارئ يستقبل أو يتلقى هذه النصوص المذهبية (الماركسية، الشكلانية) على وطأة الجبرية لتقاليد هذه المذاهب، وبهذا فهذا القارئ معزول عن

[1]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 14.

[2]- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 14.

[3]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 75.

جمالية هذه النصوص. أما الثانية الشكلية الروسية، فالقارئ هنا معزول عن مواقفه التاريخية. وأهم شيء يقف عنده لا يتجاوز البناء الشكلي لهذه النصوص."وقد انتهى (ياوس) من محاولاته في التغلب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص .وقد أطلق على هذه الروية :جمالية الاستقبال".[1]

صحيح أن (ياوس) تأثر بمن سبقوه، واستفاد من دراساتهم وفلسفاتهم، لكنه يختلف معهم في بعض المحاور، أهمها طريقة استقبال القارئ للنص (العمل الأدبي).

-القراءة والتأويل عند ياوس:

غالبا ما ركز (ياوس) على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب، وعلى وجوب العلاج لهذا الوضع، وهذا ما دفعه إلى بناء تصور جديد لعمليتي القراءة والتأويل والتي تقتضي بالضرورة رسم تصور مغاير لمفهوم تاريخية الأدب."فتاريخية الأدب عند ياوس لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بين الظاهرة الأدبية، وإنما تقوم على تمرس القراءة أولا بالأعمال الأدبية، وبذلك يتحول مؤرخ الأدب نفسه إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم طبيعة العمل وتحديده تاريخيا"[2].فـ(ياوس) يرمي إلى أن أهمية القارئ المؤرخ تكمن في فهمه للعمل وإعطائه قيمته التاريخية والتي من خلالها تتحقق الإنتاجية (تعدد القراءات) ."وبالتالي وضع حكمة ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين، وفي هذا السياق يرى ياوس أن تاريخ الأدب عبارة عن عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي".[3]

فتاريخ الأدب عند (ياوس) يقوم على إنتاج النصوص وقراءتها وإعادة انتاجها مما يخلق لنا نصوصا ابداعية جمالية جديدة.

كما أن حياة العمل الفني لا تنشأ من وجوده في حد ذاته، بل من التفاعل الذي يتم بينه وبين قارئه. "لم تعد تاريخية العمل الفني تقتصر على وظيفته التصويرية أو التعبيرية فحسب، بل تتمثل أيضا بالضرورة في الأثر الذي

---

[1]- المرجع نفسه، ص 75.

[2]- محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، أرياف العلمية للنشر و التوزيع، الأردن عمان، 2010م ، ص 13.

[3]- المرجع السابق، ص 14.

يحدثه".[1]. فهذا التصور الجديد (التأويل) لمعنى التاريخ الأدبي يدخل في صميم المشروعالنقدي لنظرية التلقي بصفة عامة، وجمالية التلقي بصفة خاصة، بمعنى أن قراءة العمل الأدبي وتأويله تقوم على إعادة بناء علاقات الن بقرائه المتعاقبين ،"ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات بالنسبة لياوس نظرا للدور الذي تؤديه فيما يخص مد جسور الحوار والتواصل بين الماضي و الحاضر، والاستئناس بقراءات الأوائل واستثمارها في فهم حدود المعنى في النص الأدبي".[2]

ومن هنا فإن العودة إلى تجارب القراء المتعاقبين تساعد على وضع حدود لإمكانية التأويل عند القارئ الذي ينتمي إلى أفق الحاضر إلى جانب الحدود التي يضعها النص أمامه.

وانطلاقا من هذا التصور عمل (ياوس) على سد الهوة القائمة بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، "إذ أن الجوهر التاريخي للعمل الأدبي لا يتضح إلا من خلال معالجة الأدب باعتباره عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي، وهذه الجدلية هي التي توفر امكانيات القراءة والتأويل للأعمال الأدبية. ويعتبر (ياوس) القراءة والتأويل مفهومين مترابطين وملازمين لا يمكن الفصل بينهما".[3]

ويظهر هذا جليا في مقال (ياوس) الذي صدر سنة 1969 تحت عنوان "التعبير في نموذج الثقافة الأدبية"، بإحداثه لمجموعة من المصطلحات والمفاهيم، التي ترسم الإطار العام لدراسة الأدب وتاريخه تحت ما يسمى بجمالية التلقيRezeptionothelique. التي ركزت على الجوهر التاريخي للعمل الفني والنظر في التعاقب القرائي. "لقد أظهر (ياوس)، منذ اللحظة التي كتب فيها دراسته "عن تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب" أنه كان يجب، لكي يقوم تاريخ الأدب على قواعده الجديدة، أن ينظر إلى أن الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ منظم إلا إذا كان تتابع الأعمال منصبا فقط على الذات المنتجة، ولكن أيضا على الذات المستهلكة وعلى التفاعل بين

[1]- وحيد بوعزيز: حدود التأويل، قراءة في مشروع أمبرتوإيكو النقدي، منشورات الاختلاف، ط1/ 2008 ، ص 77.

[2]- محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 14.

[3]- المرجعنفسه، ص 15.

الكاتب والجمهور".[1] إن (ياوس) إذا يحاول الربط بين الأدب والتاريخ، كما يحاول تخليص الأدب الألماني (خاصة من المنهجية التقليدية الماركسية، وتقاليد الشكلية الروسية.

"إن تحديد مفهوم التأويل عند (ياوس) مرتبط بفهم النص الأدبي وبطريقة تحديد معناه أو معانيه المختلفة. وفي هذا السياق لم يجد ياوس بدا من العودة إلى آراء أستاذه (جاديمير) وخاصة حديثه عن مراحل فهم العمل الأدبي باعتباره سيرورة هيرمينوطيقية".[2]

إذ يرى (جاديمير) أن فعل القراءة باعتباره سيرورة تأويلية يرتكز على ثلاث مراحل وهي: الفهم، التأويل، التطبيق. ولهذه المراحل الثلاث دور كبير في توجيه استراتيجيات القراءة والانتقال عبر مستويات التلقي للوصول إلى الرؤية الكلية للشيئ والتي يسميها (كاديمير) ب ""الأفقان"the two horizons وأفق أصول النص التي تبعد عنا حوالي ألفي سنة، وأفق القارئ المعاصر الذي يسعى أن يكون للنص معنى في الزمان الحديث"[3]، وهذا يعني أيضا الموقف التفسيري للظاهرة الأدبية عبر سيرورتها التاريخية .

فقد استثمر (ياوس) هذه الأفكار والآراء النقدية سواء في كتابه "نحو جمالية للتلقي" أو في كتابه "هيرمينوطيقا الأدب" حيث ركز في كتابه الأخير على ثلاث مراحل لتأويل النص الأدبي، على غرار المراحل الثلاث التي ارتكز عليها فن الفهم عند (جاديمير)، وهي:

1. القراءة الجمالية أو أفق الإدراك الجمالي la reception(Horizon deesthetique):وفيها يقوم القارئ بإنجاز فهم مندرج لشكل العمل المدروس أو بنيته.

[1]- ايف جان تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر، سوريا، ط1 ، 1994 ، ص 150.

[2]- محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 15.

[3]- دايفيدحاسير: مقدمة في الهرمينوطيقا، ترجمة: وجيهقانصو، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 1428هـ ، 2007، ص 32.

2.القـراءة التأويليـة أو أفـق التأويـل الاسـترجاعي horizon d'interprétation rétrospective:وفيها يبرزالقارئ الأفق السابق عن طريق بناء أحد المعاني الممكنة.

3. القـراءة التاريخيـة أو أفـق التطبيـق horizon d'application:و يعيـد القـارئ فيهـا باعتبـاره مؤرخا، بناء أفق انتظار القراء الأوائل و مراجعة آفاق القراء المتعاقبين.[1]

حاول (ياوس) من خلال هذه المراحل الثلاث و التي رسم من خلالها هذا التصور الجديد في تأويل النص الأدبي، و الربط بين الأدب و التاريخ و الدعوة إلى التوحد بين تاريخ النص و جمالياته، و التوجه إلى العنصر الحيوي في العملية النقدية و المراجعة التاريخية و الجمالية لأي عمل فني أو أدبي.

أفق التوقع:

لقد وظف (ياوس) مجموعة من المفاهيم التي تكشف عن توجهه من خلال هذه النظرية (نظرية التلقي)، منها "أفق التوقعات" إذ يعرض (ياوس) أفق الانتظار بالصورة التالية:"يتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلص من النزعة النفسية التي تهدده، إذ عمد إلى إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول قصد وصف تلقي الأثر الأدبي و الواقع الذي ينتجه أو تتركه لديه، بمعنى إعادة تشكيل النظام المرجعي القابل للتحديد الموضوعي الذي يعد بالنسبة لكل أثر في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، نتيجة ثلاث عوامل أساسية:

أ- خبرة الجمهور المسبة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.

ب- شكل و محتوى آثار سابقة يفترض معرفتها في الأثر الجديد.

ج- التعارض بين اللغة الشعرية و اللغة العلمية، بين العالم الخيالي و الواقع اليومي"[2]

---

[1]- ينظر: محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 16.

[2]- هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة: محمد مساعدي، النايا للدراسات و النشر، بيروت (لبنان)، ط1، 2014 ، ص 63.

و هنا يعرض (ياوس) أفق الانتظار بطريقته الخاصة به. إذ أن القارئ لا يتلقى العمل الأدبي من فراغ معرفي، بل تكون له مرجعية معرفية، و خبرة تساعده على قراءة أي عمل أدبي أو نص معين.

فإن أي عمل أدبي حتى صدوره لا يأتي من فراغ أو يكون ذا جدة لم يسبقه فيها أحد. "فبواسطة مجموعة من الإعلانات و الإشارات، الظاهرة أو الكامنة، و من الإحالات الضمنية، و الخصائص المألوفة، يكون جمهوره مهيأ ليتلقاه بطريقة ما، و هذه الحالة من التهيؤ القبلي هي ما يسميه "أفق انتظار القارئ" ذلك أن كل عمل أدبي جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق له أن قرأها، و يجعله في تهيؤ ذهني و نفسي خاص لاستقباله، و يخلق فيه توقعا لتتمته و وسطه و نهايته".[1] بحيث أن عملية التحليل للتجربة الأدبية تخضع لمجموعة من الشروط أو المعايير التي تجعل من عملية القراءة قائمة على تصور منهجي، و دراية واسعة بأعمال سابقة من نفس الجنس (جنس العمل الأدبي)، قد سبق للمتلقي أن قرأها، فيخلق هنا لديه توقعا معينا، لما سيأتي بعده (ترسم المعالم لديه) .

فهذه التوقعات يمكنها مع مرور الوقت و توالي القراءات، أن تخضع أو يطرأ عليها مجموعة من التغيرات أو التعديلات، أو إعادة إنتاجها مرة أخرى. "فالتعديل الطفيف و التصحيح يندرجان ضمن الحقل الذي تتطور فيه بنية جنس ما. أما التغيير وإعادة الإنتاج فإنهما يرسمان حدود امتداد هذا الحقل، و حين يصل تلقي نص ما إلى مستوى التأويل، فإنه يفترض دائما سياق التجربة السابقة التي تندرج ضمن الإدراك الجمالي، إن مسألة السمة الذاتية التي تميز التأويل و الذوق لدى القارئ الواحد أي لدى مختلف أنماط القراء، لا يمكنها أن تطرح بطريقة ملائمة إلا إذا قمنا أولا و قبل كل شيء، بإعادة تشكيل أفق التجربة الجمالية الذاتية السابقة التي تؤسس كل فهم شخصي لنص معين و كذا الواقع الذي ينتجه".[2]

و من ثم فقد أعطى (ياوس) رؤية جديدة لفهم القارئ للنص من ناحية المرجعية الثقافية التي يحملها النص.

---

[1]- محمد المتقن: في مفهومي القراءة و التأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، العدد 2، المجلد 33، أكتوبر، ديسمبر 2004، ص 18.

[2]- هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص ص65.66.

"إن إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول لا تكمن فقط في قياس المسافة الجمالية، و لكنها تكمن من استخلاص الأسئلة التي أجاب عنها النص في الماضي، و الأسئلة التي أجاب عنها في الحاضر".[1] و من هنا فإن كل نص يحمل في طياته مجموعة من الأسئلة و لا يقتصر على جواب واحد هو الجوهر (جوهر خالد داخل هذا النص)، بل أسئلة مختلفة، و إجابات تختلف من زمن لآخر، و من قراءة لأخرى لنص واحد. "قصد ابراز الاختلاف التأويلي في فهم الأثر الأدبي بين الأمس واليوم هذه الطريقة تكمن من البرهنة عمليا على أن النص الأدبي لا يحمل في داخله معنى جوهريا خالدا، وأن التراث الفني ليس كتلة جامدة تدرس بمعايير محددة تحديدا نهائيا، ولكنه كيان حيوي يتجدد بتجدد وعينا به، ويتغير بتغير زاوية نظرتنا به"[2].وهذا دليل على العملية الانتقالية التي قام بها (ياوس) في نظريته والتي فتح فيها النص على قراءات كثيرة ولم يحصره في فهم وجوهر للنص كما فعلت الدراسات السابقة ، وهذا ما ميز هذه النظرية.

المسافة الجمالية (العدول الجمالي):

لقد أحدث (ياوس) مصطلحا جديدا سماه "المسافة الجمالية" ،بحيث "أن القدرة على إعادة تشكيل أفق توقع أثر أدبي ما وفق ما تقدم معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصية الفنية للأثر الأدبي حسب نوعية الوقع ودرجة تأثيره على الجمهور بعينه، أو ما أطلق عليه مفهوم "العدول (الانزياح) الجمالي"Ecart esthétique وهو "المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغيير في الأفق" سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة، أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تشق طريقها نحو الوعي. فإن هذا العدول الجمالي، الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد (نجاح فوري، رفض أو احداث صدمة، استحسان من قبل فئة محددة، فهم سريع أو متأخر)، يمكنه أن يصبح معيارا

[1]- المرجعنفسه، ص 20.

[2]- هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص 20.

للتحليل التاريخي".[1] ويعني هذا أن هناك مسافة جمالية تخيب أفق توقع القارئ المنتظر. هذا الخرق الفني والجمالي (المسافة الجمالية) الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة، كما يمكن الوقوف عندها كردود أفعال القراء (المتلقين)، وذلك من خلال الأحكام النقدية التي يطلقونها على هذه الأعمال، وذلك لأن "الأثر الأدبي قد يستجيب فور ظهوره لتوقع ظهوره الأول، وقد يتجاوزه أو يخيبه أو يعارضه؛ هذه الطريقة التي يتفاعل بها الأثر الأدبي مع هذا الجمهور تزودنا بمعيار الحكم على قيمته الجمالية".[2]

فقد تكون تلك الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تمني انتظار الجمهور بالخيبة. أما الآثار التي ترضي آفاق انتظارها، وتلبي رغبات قرائها، هي آثار عادية جدا لأنها نماذج تعود عليها القراء.

1. فولغفانغإيزر:

يعد (أيزر)* أحد رواد نظرية الاستقبال البارزين. عما أستاذا في جامعة "كونستانس" الألمانية. حيث اضطلع هو وزميله "ياوس" بمهمة اصلاح الدراسات الأدبية من خلال المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة.

"وكانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان "الإلهام واستجابة القارئ في خيال النثر"، وهي محاضرة ألقاها على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970. بيد أن أفكاره لم تلق حظا من الذيوع والانتشار إلا

---

[1]- هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص 69.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*-إزداد (فولغفانغإيزر) (Wolfgang Iser) سنة 1926 بألمانيا، درس اللغة الإنجليزية والفلسفة، واللغة الألمانية. اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، ومنها: جامعةهيدلبورغ، جامعة فورزبورغ، جامعة كولوني، جامعة كونستانس، جامعة كلاسيكو. جامعة كاليفورنيا.

وهو عضو بأكاديمية "هيدلبورغ" للفنون والعلوم وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم ، كما أنه عضو بالأكاديمية الأوروبية. نقل حرفي من كتاب: فولغفانغآيزر: فعل القراءة، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص8.

بعد ظهور كتابه "سلوكيات القراءة" عام 1978".[1]فأفكار (آيزر)كانت في بدايتها مجرد آراء كغيرها من الأفكار الأخرى، فكل فكرة جديدة ترفض في بدايتها إلى أن تقنن وتمحص ، وهذا ما حدث مع (آيزر).

كما أن (آيزر) لديه عدة أنشطة أكاديمية أخرى؛ "فهو مؤسس للجنة البحث المسماة "الشعرية والهيرمينوطيقا"، وهو عضو بمجلس تأسيس جامعة "بيلفيلد" ورئيس اللجنة المخططة لجامعة كونستانس، وعضو اللجنة الانتقائية بمؤسستين جامعيتين أخريين. وله عدة مؤلفات أهمها:"القارئ الضمني"، "فعل القراءة"، "التوقع"، "التخييلي والخيالي"[2]، فأغلب مؤلفات (آيزر) تدور حول موضوع واحد وهو موضوع نظرية التلقي والتي تناول فيها دور القارئ ومكانته في دراسة النص الأدبي.

وفي كتابه "سلوكيات القراءة" بدا تأثره واضحا بفكر من سبقوه مثل (رومان انجاردن) كما تأثر بفكر معاصره "ياوس" حتى عد امتدادا له في وضع معالم النظرية الألمانية الجديدة في النقد. وبرغم أن (ياوس) و (آيزر)كان كلاهما معنيا في إعادة انشاء نظرية الأدب بشد الانتباه بعيدا عن الكاتب والنص وإعادة التركيز على علاقة النص بالقارئ. فإن منهجيهما في معالجة هذا التحول قد تشعب إلى حد كبير. فإذا كان (ياوس) قد ركز على أهمية التاريخ الأدبي في استقباله، فإن (آيزر) قد اعتمد في رؤيته على جانب التفسير.[3]

فـ(آيزر) لا يقصد بالتفسير ذلك التفسير التقليدي الذي يبحث عن المعنى الخفي في النص (السر)، بل يقصد به المعنى الذي يعد إجراء في نظرية القراءة، والذي يكمن في التفاعل بين النص والقارئ.

– جمالية التلقي عند آيزر:

[1]- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 76

[2]- فولفغانغآيزر: فعل القراءة، ص 9.

[3]- ينظر، محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي، ص 77

إن المشروع النقدي عند (آيزر)يختلف في جانب كبير منه عن توجه (ياوس) في قراءة العمل الفني، حيث نجد آيزر ــ وهو الباحث في الأدب الإنجليزي ــف (آيزر) "يهتم أكثر بالاتجاهات التأويلية للنقد الجديد وبالنظريات السردية، كما تأثر كثيرا بتصورات إنجاردن. وبعدد من مفاهيمه النقدية".[1]

وما أثار اهتمام (ايزر) منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي الظروف."وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى المخبأ في النص أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، أي بوصفه "أثر يمكن ممارسته" وليس موضوعا يمكن تحديده".[2]ونفهم من هذا أن وظيفة الناقد التقليدي هي كشف المعنى الخفي وراء العمل الأدبي الذي يعتبره من منظوره لغزا يبحث له عن حل. لكن (آيزر) يخالف هذا الرأي ويدعو الناقد لتجاوزه لأن المعنى الحقيقي هو في التفاعل بين النص ومتلقيه.

يرى (ايزر) أن قراءة العمل الفني تفترض انقساما في الذات وليس انقساما بين الذات والموضوع، ويوضح ــايزرــذلك في قوله "إذا فهمنا القراءة على هذا المنوال فإنها تحدث في الواقع تصاعدا في الإدراك الذاتي الذي يتطور خلال عملية القراءة...وهكذا تصبح القراءة وسيلة يحقق الوعي ذاته من خلالها".[3]

-القارئ الضمني:

أصحاب هذه النظرية لا يشرحون النص، وإنما يشرحون الآثار التي يخلقها النص في القارئ، والمتلقي طرف ملازم للنص، يتبادل ويتفاعل معه. وهذا التبادل والتفاعل تنتجه عمليات قرائية متنوعة، على اختلاف مرجعياتها التفسيرية. فالقارئ الضمني حسب أصحاب هذه النظرية ليس له وجود حقيقي، لكنه يتجسد في التوجهات الداخلية للنص، بل هو مسجل في النص ذاته، فهو "ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية

[1]- محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 19.

[2]- روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 135.

[3]- محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 20.

قصوى لتلقي العمل، ولذلك فإن دور القارئ الضمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز في بنيات النص التي تستدعي استجابة".[1]

بل هو أيضا "بنية مسجلة ضمن النص نستطيع وفقها أن ندرس تنظيم النص، لن نخلطه مع القارئ المرسل إليه الاصطلاحي الذي يستطيع أن يأخد صفات القارئ المحبوب أو الأخ الذي يمكن أن يتوجه إليه الراوي"[2].فـ(آيزر) باختياره لهذا النوع من القراء، تجعله يتناسب تماما مع توجهات نظرية التأثير التي أسس لها، والتي تفترض أن البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة.أيا كان الطابع الفردي والخصوصي لهذه العملية.

غير أن (ايزر) بإحداثه لهذا القارئ –الضمني– يحاول أن يتجاوز أصناف القراء التي كانت معروفة في النظرية الأدبية المعاصرة. إذ أنه يؤسس لقارئ ضمني "له جذوره المغروسة في بنية النص...وليس "القارئ الضمني" سوى دور القارئ المسجل أو المكتوب داخل النص".[3]. ومن ثمة فـ(ايزر) أعطى أولوية لهذا النوع (القارئ الضمني) من القراء.

[1]-أحمد بو حسن: نظرية الأدب (القراءة– الفهم– التأويل) نصوص مترجمة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 71.

[2]- دانييلهنريباجو: الأدب العام و المقارن، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1997، ص 78.

[3]- عبد الكريم شرفي: من فلسفيات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1/ 2007، ص 189.

الفصل الثاني:تلقي الخطاب السردي في الدراسات النقدية.

I. مفهموم الخطاب السردي

1-مفهوم مصطلح الخطاب

2-مفهوم مصطلح السرد

II. تلقي الخطاب السردي في الدراسات الغربية

1-فلاديمير بروب

2-جيرار جينات

3-رولان بارت

III. تلقي الخطاب السردي في الدراسات العربية

1-سعيد يقطين

2-عبد المالك مرتاض

3-حسن بحراوي

I. مفهوم الخطاب السردي:

1-مفهوم مصطلح الخطاب:

تعدد مفهوم مصطلح الخطاب* في المعاجم العربية حيث ذكر بمعنى:خطب،الخطب: سبب الأمر.تقول ما خطبك، قال الأزهري: "أي ما أمرك. وتقول هذاخطب جليل، وخطبيسير، وجمعه خطوب. وخاطبه بالكلام، مخاطبة وخطاب".[1]

إذ لا يجد القارئ من مفهوم الخطاب ثباتا واحدا من حيث تحديد طبيعة واحدة للمصطلح، لذلك نجد العديد من القراءات المختلفة والمتباينة حول تحديد ماهية لهذا المفهوم. فهناك من ربط المصطلح بجانب الملفوظية و الشفافية مع ربطه بوظيفة الإفهام، كما جاء تحديدا في القراءات النقدية القديمة إذ اعتبر "الكلام اللفظي والكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام"[2]، ومن هذا التصور بالذات يقتصر ضبط مفهوم هذا المصطلح على الشفافية الملفوظة أو الإشارية، غير أن الدراسات الحديثة وقفت عند تحديد مفهوم الخطاب انطلاقا من كونه رموزا يصدرها المرسل، سواءا كانت منطوقة أو مكتوبة ومن ثم فهو"كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباأو ملفوظا".[3]

كما تعددت وجهات نظر الباحثين الغربيين في ضبط مفهوم واحد و دقيق لمصطلح الخطاب. فـ(بنفست) عرف الخطاب على أنه: "عبارة عن اللغة في حالة الفعل، أو بوصفه اللغة بين شركاء التواصل".[4]و هنا (بنفست) يحدد مفهوم الخطاب و يحصره في وظيفة اللغة، بوصفها هي التي تحدد عملية التواصل؛ أي أن الخطاب متتالية حاملة لرسالة أو ابلاغ تستوجب متكلما يهدف إلى التأثير في مستمعه.

---

[1]- عبد القادر الرازي:مختار الصحاح، تحقيق: أحمد ابراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، دار الأصالة، الجزائر،2005.

[2]- محمد علي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق: لطفي عبد البديع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1972، (ج2)، ص175.

[3] - ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2000/2.ص89.

[4]- عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ و كيف نحلله ؟ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2009/1، ص28 .

أما (قيوم) فقد حصر مفهوم الخطاب في استعماله لكلمة (discourse) عوض عن كلمة (parol) الكلام، و ذلك لأن الخطاب لديه عدة أوجه تتعدد من خلال: الوجه الكتابي، الحركات الجسدية...و يعتمد في تصنيفه هذا، كونه ينظر إلى اللغة بوصفها سابقة للخطاب و هو من يفعّلها

و يجسّدها في قالب فعلي.[1]

قد ضمن (قيوم) مفهوم الخطاب كل ما يساعد المتكلم على توصيل علامة إلى مخاطبه من ايماءات، حركات، مكتوب، أقوال... و ذلك لأن اللغة–حسب (قيوم)– جامدة و الخطاب هو من يحركها.

أما (جوليا كريستيفا) فلهارأي مغاير حول مفهوم الخطاب؛ فهي ترى بأن الخطاب الأدبي الذي تسميه (المحتمل). لا يمثل ذلك الملفوظ المعبر به عن الواقع أو ذلك الكم المتسلسل من الألفاظ فهي تعبر عنه بقولها:"يتبنى المسرح المنتقل لحركته التي يساهم هو فيها، و لمعرفة كيفية بناء الخطاب لهذا المسرح، واشتراكه في نحله تلك الحركة، لابد من الغوص أكثر في آليات اشتغال الصّرح اللّساني المدعو خطابا".[2]

أما الباحثة (ديبورا شيفرن) فقد قدمت تصنيفا لهذه التعريفات و حددت المنهج الذي يمثله كل تعريف،فكل باحث اعتمد في دراسته للخطاب على واحد من بين هذه التعريفات الثلاث: الخطاب بوصفه أكبر من الجملة، الخطاب بوصفه استعمال أي وحدة لغوية، الخطاب بوصفه الملفوظ، و بالتالي فهذه الأشكال الثلاثة تحدد وجود فوارق بين الخطاب نفسه.

1. فالخطاب بمفهومه الأول؛ يمثل المنهج الشكلي الذي من خلاله يهتم الباحث بالعناصر المشكلة للخطاب، و مدى ارتباطها و انسجامها و تركيبها حتى تتناسب مع بعض البعض و تقديم تحليلا لهده العناصر و وصفا شكليا لها.

[1]– ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2004م، ص 37.

[2] – نواري سعودي أبو زيد: الخطاب الأدبي من الخطاب إلى التلقي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، ص 19.

2. أما الخطاب بالمفهوم الثاني؛ فيمثل الاتجاه الوظيفي الذي يدعو إلى الاهتمام بعناصر السياق وتوظيفها في انتاج الخطاب؛ فالباحث هنا يركز في دراسته على وظائف اللغة التي من خلالها يسهل على المرسل (المتكلم) ايصال مقاصده إلى المستمع. من خلال هذه العملية التواصلية تتحقق العلاقة المتبادلة بين نظام اللغة و السياق الذي استعملت فيه.

3. الاتجاه الثالث، يمثل نقطة التقاطع بين المنهجيين السابقين، فهو يجمع بين البنية و السياق، فالخطاب سفه ملفوظا هو مجموعة من وحدات ذات سياقات تلفظية خاصة بها، أي أن الخطاب مكون من متتالية سياقية.

4. مفهوم الخطاب تعدد و تميز و ذلك راجع إلى تفرعه إلى اتجاهين يتمثلان في الدراسات اللغوية الشكلية و الدراسات التواصلية التي نتج عنها مفهومان هما:

الأول: هو ذلك الملفوظ الموجه إلى الآخر، و الهدف منه الفهم و التأثير.

الثاني: الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة إلى متتالية جمل.

أما الخطاب في المفهوم السردي فهو القول الشفهي أو الخطي الذي يخبر من خلاله عن حدث أو سلسلة أحداث، و بهذا التعريف نجد أن الخطاب يقصد به النص، السرد و الحكاية، و قد تختلط هذه المفاهيم الثلاث على ألسنة المتكلمين في أكثر من لغة، لذا حددت السردية مصطلحاتها تجنبا لوقوع القارئ في اللبس ، فالخطاب هو نص الرواية يتحدد بمادته و شكله*، و السرد مصدر الفعل روى أما الحكاية فيقصد بها الحدث المروى.[1] فالخطاب بهذا المفهوم يكون محصورا في النص و السرد؛ أي صياغة الحكاية في قالب نص و نقلها للقارئ.

* – مادته: كلام أو كتابة. شكله: جمل متلاحقة ذات ترتيب مقصود تعرض حالات و مواقف و أحداث، و هذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوي و سرعة السرد و بتعليقات المؤلف... .

[1] – ينظر، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 89.

2-مفهوم مصطلح السرد:

أ-السرد في اللغة:

لقد احتفت المعاجم بالوقوف عند لفظة (سرد)، من حيث أنها تدل على تقدمة شيء إلى سرد تأتي به مسبقا، و فلان يسرد الحديث سردا إذا تابعه، و فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيدا لسياق له.

و في صفة كلامه، صلى الله عليه و سلم، لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه يستعجل فيه، و سرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، و السرد: المتتابع.[1]

فالسرد يقصد به _ حسب تعريف معجم لسان العرب _ توالي الحديث و ايجاده بنقل الوقائع نقلا، و ذكر سياقها و تتابعها بانتظام.

أما السرد بمعنى القص فقد عرفه معجم مصطلحات نقد الرواية بأنه "فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب".[2]. و يتضمن هذا التعريف مجمل الظروف المكانية

و الزمنية، الواقعية و الخيالية التي تحيط به، و الذي يصبح فيه الراوي منتجا و المروي له مستهلكا

و الخطاب السلعة المنتجة "فالسرد هو الخيارات التقنية (و الإبداعية) التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية"[3] يضمن من خلالها الراوي متابعة المتلقي لحكايته.

ب-السرد في الاصطلاح:

عرف مفهوم السرد تعددا اصطلاحيا لم يختلف عند الكثير من الباحثين والنقاد بدءا بشتراوس

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد 3، مادة السرد، ص 1987.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 105.

[3]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

و انتهاء بـ(جنيت)، مرورا بـ(بروب) و (غريماس) و (تودوروف) و(بريمون) و (بارت)... ،"فالبنيوية قامت بتثوير دراسة السرد. و خلفت علما جديدا هو علم السرد narratology، و كان من أشد المساهمين فيه الليتواني (غريماس) و البلغاري (تودوروف) و النقاد الفرنسيون (جيرارد جنيت) و (كلود بريمون) و (رولان بارت)".[1]

و السرد بمفهومه العام يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولهما: يحتوي على قصة ما تتضمن أحداثا معينة و مرتبة.

و ثانيها: يتمثل في الطريقة التي تحكى بها القصة و هذه الطريقة هي ما يسمى سردا؛ فالقصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق مختلفة و السرد هو الذي يميز لنا أنماط الحكي بشكل أساسي. فوجود قصة محكية يقتضي بضرورة شخص يحكي و آخر يستمع و ممكن أن يكون أكثر من شخص، و معنى هذا وجود تواصل بين طرف أول، و الذي يدعى الراوي أو السارد narrateur. و طرف ثاني يدعى المروي أو القارئ narrataire. وهذان الطرفان يكون مبدؤهما الثقة، لأن القارئ ينقاد وراء ما يكتبه الراوي أو يرويه.[2]

أما غريماس فيضع العملية السردية في مرتبة "نظام حسابي" يومئ إلى وجود عمليات دلالية كامنة لا يتم اكتشافها إلا بالغوص في أعماق الحكي دون الاكتراث التام بمادة التعبير أو المظهر الخارجي للسرد. يضيف: "تقوم السردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة و الموظفة المستندات فيها لتشكل –لسانيا– جملة من التصرفات الهادفة التي تحقق مشروعا"[3]. فغريماس يذهب إلى أن الخطاب السردي هو مشروع منظم (ما هو طاهر منه و ما هو مضمر) له غايات يهدف إلى بلوغها .

---

[1]– محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي (على ضوء المناهج النقدية الحداثية)، دراسة نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 26.

[2]– ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان،ط1991/1، ص 45.

[3]– ينظر، محمد الناصر العجمي: في الخطاب السردي (نظرية غريماس)، سلسلة دراسات أدبية و نقدية، 2006، ص ص 29، 30.

أما عند العرب فقد اختص بدراسته سعيد يقطين، وهاهو سعيد يقطين في كتابه المعنون بـ"تحليل الخطاب الروائي" والذي تأثر فيه بآراء (تودوروف) في مجال السرد ومن ثم فهو يرى أنه :" لكل حكي أدبي مظهرين متكاملين هما: القصة والخطاب، (القصة) هي الأحداث في تسلسلها وعلاقاتها بالشخصيات وتفاعلها،أما (الخطاب) فيظهر من خلال الراوي الذي يقوم بتقديم القصة ، وحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى الحكي . وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية (القصة) هي ما يهم الباحث ولكن الطريقة التي بواسطتها يجعل الراوي القارئ يتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)".[1]

فـ(تودوروف)يعطي أهمية للسرد كون القارئ يهتم بالطريقة التي يروي بها الراوي القصة أكثر من اهتمامه بأحداث القصة نفسها .أما (جيرارد جنيت) فقد ميز في كتابه (الخطاب السردي) الصادر سنة 1972 بين (الحكي)recit ؛الذي يقصد به الترتيب الفعلي للأحداث في النص،و(القصة) history ؛التي يعني بها التتالي التي حصلت فيه هذه الأحداث"فعليا".كما يمكن أن نستدل عليه من النص.و(التسريد) Narration الذي يعنى بفعل السرد ذاته.[2]

II. تلقي الخطاب السردي في الدراسات الغربية:

1.فلاديمير بروب:

ينتمي(بروب)إلى مدرسة الشكلانيين الروس, و قد اهتم بدراسة مجموعة من الحكايات الشعبية العجيبة الروسية في كتابه"مورفولوجيا الحكاية"و تعني كلمة مورفولوجيا"دراسة الأشكال.و في علم النبات فإنها تنطوي على دراسة الأجزاء المكونة للبنية،وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض،و علاقة كل جزء منها بالمجموع.و بشكل آخر،فإنها تعني

[1]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص 171.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

دراسة بنية البنية".[1]، ومن خلالها توصل إلى مجموعة من الوظائف التي تتشارك فيها هذه الحكايات. حتى و إن لم تحتوي في الحكاية الواحدة جميعا.

فيعود له الفضل في الفصل بين الكلام و الوظائف"و ذلك من خلال كتابه(مورفولوجيا الحكاية)، و هو ينطلق أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بناءها الداخلي، أي دلائلها الخاصة. و ليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعي، الذين قام بهما من سبقوه في البحث".[2]

تنطلق السردية من الأنساق السردية الموصوفة في الحكايات الشعبية ذات التقليد الشفهي و دراسة الأساطير و المواقف الدرامية و الإحالة إلى نماذج منطقية و رياضية يعتمد عليها لتعريف السرد.إذ"تمكنبروب بفضل عدد الحكايات المدروسة(ماينا هز المئة)من استنتاج ما سماه بالمثال الوظيفي. و هو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراتيب و الأشكال المختلفة".[3]

تتمثل هنا وحدة القياس في الوظيفة أي الفعل الذي تقوم بها شخصية من شخصيات الحكاية و الذي يحدد من زاوية المعنى الذي يكتسبه في مسار الحبكة. و من هنا فـ(بروب)يعرف الوظيفة على أنها "عمل الفاعل معرفا من حيث معناه في سير الحكاية. أي أن الحدث يعتبر وظيفة ما دام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبرره. و من الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه".[4]

فقد تميزت الحكاية الشعبية في نظام سردها عن باقي السرود. و قد تشابهت فيما بينها و اجتمعت عند(بروب)في مجموعة من الوظائف بحيث أن"ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات.أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، و كيف فعله، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير".[5]

---

[1]- فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن /سميرة بن عمو، شراع للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، ط1/ 1996، ص 15.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 23.

[3]- سمير مرزوقي/ جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ،ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للكتاب، ص 23.

[4]- المرجع نفسه، ص 24.

[5]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 24.

استخرج(بروب)إحدى و ثلاثين وظيفة انطلاقا من وضعية أصلية و التي تكمن من تعريف دوائر الفعل، أي تحديد تجمعات منطقية لوظائف عديدة تقوم بها شخصية واحدة أو أكثر.

فالشخصية هنا تلقى اهتماما كبيرا داخل العملية السردية للحكاية الشعبية.أما عن الحكاية في حد ذاتها فهي تبدأ"في العادة بعرض الوضع الأصل فيقع تعداد أفراد العائلة أو تقديم الشخصية التي ستتقمص دور البطل بذكر اسمها أو بوصف حالها، و رغم أن هذا الوضع لا يكون وظيفة فهو يمثل عنصرا تركيبيا هاما"[1]. فيمكن للبطل هنا مثلا أن يلتقي أثناء سيره نبات معين أو حيوان أو امرأة عجوز، فيقوم بتقديم خدمة لها(معينة)و في مقابل ذلك سيتلقى هو الآخر هدية تساعده مستقبلا في تحقيق شيء يريده أو يحلم به.و إذا كان بروب ينبه إلى أن الوظائف تتكرر بطريقة مذهلة، فإنه يدعو إلى مراعاة دلالة كل وظيفة منها و دورها في السياق الحكائي العام لأن"الوظائف المتشابهة قد يكون لها دلالات مختلفة إذا ما أدرجت ضمن سياقات متباينة".[2]

و لهذا فإن ربط الوظيفة بعمل الشخصية،و الذي يعتبره محدد من زاوية دلالته داخل مسار الحبكة.

"و قد حدد بروب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة في واحد و ثلاثين وظيفة"[3].

و من بين هذه الوظائف التي اعتمدها بروب نذكر منها :

1/ وظيفة رحيل : Éloignement.

2/وظيفة منع: interdiction.

3/وظيفة خرق(خرق المنع): transgression.

4/وظيفة استخبار: interrogation .

5/وظيفة خداع: tromperie.

---

[1]- سمير المرزوقي/جميل شاكر: مدخل نظرية القصة، ص 25.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 24

[3]- المرجع نفسه، ص 25.

6/وظيفة تواطأ عفوي: complicité involontaire.

7/وظيفة اطلاع: information.

8/وظيفة اساءة: Méfait .

9/وظيفة وساطة: médiation أو تفويض: mandement.

10/وظيفة بداية الفعل المضاد: début de l'action contraire.

11/وظيفة انطلاق: départ.

12/وظيفة للمانح: première fonction du donateur.

13/وظيفة تسليم الأداة السحرية: réception de l'auxiliaire magique".[1]

...و غيرها من الوظائف.

بعد أن تحدث بروب عن الوظائف بتفصيل قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات:

"1/المعتدي أو الشرير: (agresseur ou méchant).

2/ الواهب: (donateur).

3/المساعد: (auxiliaire).

4/الأميرة: (princesse).

5/الباعث: (mandateur).

6/البطل: (héros).

7/البطل الزائف: (fau héros).

[1]- سمير المرزوقي / جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص ص24، 40.

كما لاحظ أن كل شخصية من هذه تقوم بعدد من تلك الوظائف المحددة(31 وظيفة)".[1]

و بهذا التوضيح، تغير مفهوم الشخصية في السرد، و بالأخص في الرواية رغم أن(بروب)أوضح بأن هذه النتائج المتوصل إليها لا تكتسي الأهمية اللازمة إلا في ميدان الفلكلور،إذا كان تركيزه منصبا على التركيز السردي.و هذا تفسره طبيعة النصوص التي اشتغل عليها.

2.جيرار جينات :

لقد تطرق(جينات)إلى اللحظات السردية، فقد أكد على ضرورة و أولوية اللحظات الزمنية على اللحظات المكانية. ذلك لأنه يمكننا بكيفية جيدة أن نروي حكاية دون المكان الذي تقع فيه أحداثها، بينما يستحيل عدم تحديد زمانها بالنسبة لفعل الروي الذي يقام به. لأن عند حكاية القصة يلزم بأحد الأفعال الثلاث:الماضي، الحاضر أو المستقبل.

في السرد الأدبي يختلف زمان الحكاية المروية بزمان تلقي هذه الحكاية فقد ميز(جينات) بين هذين الزمانين من وجهة نظر الترتيب و الديمومة, التواتر.

أ–الترتيب :

"الحكاية مقطوعة زمنية مرتين...:فهناك زمن الشيء المروي و زمن الحكاية (زمن المدلول و زمن الدال)"[2].و لهذا يتطلب الاعتناء بالزمان. فقد تحكى حكاية بطل أو حياته كلها في عدة أسطر أو بضع كلمات لا أكثر.

تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي و ترتيب تتابع هذه الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية. و قد استخدم(جينات)مصطلح(اللاحقة)أو اللواحق و هي"عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد. و تسمى كذلك هذه العملية الاستذكار".[1]

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 25.

[2]– جيرار جينات:خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة:محمد معتصم،عمر حلي،عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة،المغرب ،ط1996/1، ص 45.

أما مصطلح السابقة أو السوابق فهو يميز الاسقاطات نحو المستقبل بحيث تستبق به الأحداث فهي"عملية سردية تتمثل في ايراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا. و هذه العملية تسمى في النقد التقليدي بسبق الأحداث".[2]و يسلم(جينات):"كشف المفارقات الزمنية السردية و قياسها، يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية و القصة".[3]

و هنا يمكن للراوي أن يتابع تسلسل الأحداث طبق ترتيبها في الحكاية. ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداث سابقة للنقطة التي وصل فيها سرده. و هنا يمكن أن يخلق نوع من التنافر الزمني.و يمكننا هنا تحديد وظائف ل(السابقة/السوابق)"سوابق متممة تسد مسبقا ثغرة لاحقة، و سوابق مكررة تضاعف بصفة مسبقة مقطوعة سردية آتية".[4]و هي تساعد الراوي في عملية سرد الأحداث و لها وظيفة جد هامة رغم ضعف حجمها النصي، و رغم أنها لا تساعد في تقدم سير الأحداث إلا أنها تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض العناصر داخل القصة.

ب–التواتر:

أما عن التواتر في القصة فهو"مجموع علاقات التكرار بين النص و الحكاية و بصفة موجزة و نظرية منالممكن أن نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أكثر من مرة واحدة. أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة".[5]فـ(جينات)يستخدم مصطلح(التواتر)للدلالة على طريقة حكي مرة واحدة لأحداث وقعت أكثر من مرة واحدة. و يسمى بالسرد المتواتر و هي كذلك عملية متشعبة في حد ذاتها.

---

[1]– سمير المرزوقي/جميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصة، ، ص 80.

[2]– المرجع السابق،الصفحةنفسها.

[3]– جيرار جينات: خطاب الحكاية. بحث في المنهج، ص47.

[4]– سمير المرزوقي /جميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصص، ص 84.

[5]– المرجع نفسه، ص 86.

ج-الديمومة:

أما مصطلح الديمومة يحيل إلى"ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات و الأيام و الشهور و السنوات. و طول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر و الصفحات و الفقرات و الجمل و تقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد و التغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل ،أو تبطئة له".[1]

إذ تساهم العلاقات بين مختلف الديمومات للفقرات الزمانية المتشابهة من وجهة نظر التخييل(يوم، شهر، سنة)على انتاج إيقاع السرد فتارة يسرع و تارة أخرى يتأنى. و السرود الروائية متباينة في السرعة و التأني.

يعتبر(جيرار جينات)بأن زمانية السرد مرتبطة بمقولات أخرى مثل زاوية النظر و طبيعة الصوت السارد. فالإضمار و التوقف هما قطبا ديمومة السرد. في الإضمار تحذف أفعال كاملة سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة مضمرة. ف"يجب أن يسبق تحليل الاضمارات بناء الزمنية الداخلية للنص القصصي بصفة واضحة تبرز العناصر الزمنية و تبين نقط التحامها. و الإضمار هو الجزء المسقط من النص من زمن الحكاية".[2]

و في المقابل تمدد الأوصاف و تعليقات السارد بدون حدود، مقارنة بديمومة الحكاية و نسميها التوقفات(الوقف). أي زمن النص يساوي سرد، زمن الحكي يساوي صفر. فالتوقف هنا هو ذلك التوقفالحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي"الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية".[3]

---

[1]- سمير المرزوقي /جميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصة ، ص 89.

[2]- المرجع نفسه، ص 93.

[3]- المرجع نفسه، ص 90.

"يوجد تدرج مستمر بدءا من تلك السرعة اللامتناهية التي هي سرعة الحذف. حيث لا يوجد مقطع سردي يوافق مدة ما في القصة حتى ذلك البطء المطلق، الذي يمثل الوقفة الوصفية. حيث لا يوافق مقطع من الخطاب السردي أي مدة في القصة".[1]

دائما يستخدم(جيرارد جينات)مصطلح(المشهد)في حالة تلازم السرد بزمان الحكاية. و يسمى كذلك المشهد التقليدي بالفترة الحاسمة"فبينما يقع غالبا تلخيص الأحداث الثانوية. يصاحب الأحداث و الفترات الهامة".

و هنا تتقارب أزمنة الحكاية و القصة، و أحيانا تتطابق فتستعمل الحوار و جزئيات من الحركة و الخطاب. "فالمشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان، و الطي يسبق و أن رأيناه أنه يحقق تساوي الزمن بين الحكاية و القصة تحقيقا عرفيا".[2]

كما وصف(جينات)تخطيط للقيم الزمنية، والتي يدل فيها(ز.ق)على زمن القصة و(ز.ح)على زمن الحكاية و قد اعتبره ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عرفيا.

"الوقفة: زح=ن.ز0

المشهد: زح=زق

المجمل: زح<زق

الحذف: زح=0 ,زق=ن".[3]

لقد ميز البنيويون الفرنسيون(معتمدين على الشكلانيين)بين تعريفهم للقصة story و الخطاب discours.فعرفوهم بطرق متعددة و مختلفة فاختلف رأي هذا من ذاك و من بينهم جيرار جينات إذ يرى"أن القصة تتكون من المواد قبل اللفظية في نظامها التاريخي. و على ذلك فهي تماثل تعريف الشكلانيين

[1]- جيرار جينات: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 108.

[2]- المرجع نفسه، الصفحةنفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص 109.

لكلمة(fabula) و يتضمن الخطاب في نظره، جميع المقومات التي يضيفها الكاتب في القصة، لا سيما التغييرات في سياق الزمن و تقديم ماضي وعي الشخصيات، و علاقة السارد بالقصة و الجمهور، و تستخدم التعريفات نفسها تقريبا .عند سيمولر تشاتمان "(seymour chatman)" في مؤلفه المعنون (القصة و الخطاب)".[1]

3.رولان بارت:

لقد تعددت قراءات المنظرين البنيويين لتحليل مكونات النص الأدبي انطلاقا من اختلاف المنطلقات والتصورات النظرية والإيديولوجية لهؤلاء ،وعلى الرغم من هذا التباين ، فقد لامست هذه القراءات التقنيات والبنيات السردية للخطاب القصصي.

فقد اختلفت وجهة نظر الباحث فلاديمير بروب مثلا في دراسته للوظائف(31 وظيفة). بينما اعتبر (رولان بارت) أهمية البحث في الوظائف تكمن في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده . ذلك أن (بارت) "لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد ،ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكون كل أشكال الحكي ، وهو لا يحصر الوظيفة في الجملة ، فقد تقوم كلمة واحدة – في نظره – بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص "[2]،ومن ثم فإن نطاق القراءة يتسع أحيانا ويضيق في أخرى حسب اختلاف وجهات النظر إلى التقنيات الموظفة ،فمن حيث مفهومها ،فإنها بخلاف مفهوم اللسانيات المعروفة بوحدة المضمون ،ولا تتحدد على مستوى الجملة ، تتحدد بالطريقة التي قيل بها هذا المضمون ،ولا تتحدد على مستوى الجملة بل يمكن أن توجد في جملة ،أو عدة جمل ،أو حتى في كلمة واحدة.

ومن هذا فإن (بارت)يميز نوعين من الوحدات الوظيفية:

[1]– والاس مارتن: نظرية السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.(wallace martin .ص 140.

[2] – حميد لحميداني: بنية النص السردي ،ص 29.

أ-الوحدات التوزيعية: (unités distributionnelles)

"تقوم الوحدات التوزيعية في أبسط المفاهيم بتشكل وحدات تتطابق مع الوظائف التي تحدث عنها(بروب) ، وهي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها توماتشفسكي. إذ أنها تتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها ،فإذا ذكر المسدس في موضع ، فإن الوظيفة المنتظرة في استخدام هذا المسدس فيما يلي من الحكي ،وهذه الوحدات التي يحتفظ بها (بارت)باسم الوظائف "[1].فهذه الوحدات تقوم بإضاءة أو تبرير الوظيفة لبعض الصفات ، أو السلوكات المتعلقة بالشخصيات ،والتي تسهم في فهم أكثر عمقا للقصة.

ب-الوحدات الإدماجية: (Unités intégratives)

"يتعين مفهومها من أنها تشكل وظائف غير أنها تختلف عن السابقة ،ولهذا لا يحتفظ لها (بارت) بهذا الاسم. لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها ،فكل وظيفة تقوم بدور العلامة ،إذ أنها لا تحيل على فعل لاحق ومكمل ،ولكل تحيل فقط على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية ،فكل ما يتعلق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها ،أو وصف الإطار العام التي تجري فيه الأحداث ، كلها تتم بواسطة الوحدات الإدماجية "[2].وهو يوضح هنا أن العلاقة بين الوحدة السردية ،و التعالق معها غير توزيعية ،بل ادماجية. ومن ثم فإنها وحدات دلالية ،بعكس الوظائف التي تحيل على مدلول. يقول (بارت): "إن قانون القرائن لهو أكثر سموا بل هو أحيانا حتى افتراضي يوجد خارج المركب الصريح هذا القانون استبدالي ،وبالعكس من ذلك فإن قانون الوظائف لا يكون أبدا إلا أكثر بعدا ،أنه قانون نظمي(أو سياقي)".[3]

---

[1]- المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي ،ص 29.

[3]- يوسف الاطرش: الخطاب السردي و مكوناته من منظور "رولان بارت"، مجلة السرديات ، جامعة منتوري ،قسنطينة ، العدد1، جانفي2004، ص165.

إن ما يميز الوظائف عن القرائن إذا هو الدور البنيوي الذي يلعبه كل منهما ،ففي حين تقوم الوظائف بدور البناء التوزيعي للسرد ،ينحصر دور القرائن في البناء الاستبدالي ،كما يربط (بارت) الوظائف بالأفعال ،أما القرائن فهي تتعلق بالصفات بالرغم من أنه أحيانا يصعب التفرقة بين الفعل والصفة.

"يجب أن تسمح هاتان الطبقتان الكبيرتان من الوحدات ،أي الوظائف والدلائل بتصنيف معين للقصص ،فبعض القصص وظيفي بقوة(كالحكايات الشعبية) وبعضها الآخر على العكس من ذلك ،دلائلي بقوة (كالروايات النفسية)".[1]

يربط بارت إذا الوحدات التوزيعية (بالروايات الشعبية) و (دلائلي) الوحدات الادماجية (بالحكايات الشعبية). إلا أن كل أنواع السرود مهما كان نوع الوحدة الأكثر بروزا فيها،فهي تتضمن صنفين آخرين من الوحدات الصغرى،كما أنه ميز بين هذه الوحدات(الادماجية،التوزيعية) بقوله:"إن العلامات–و يقصد بها طبعا الوحدات الإدماجية–بسبب الطبيعة العمودية لعلاقتها بشكل من الأشكال.و هي وحدات معنوية بالمعنى الصحيح.لأنها على النقيض من الوظائف تحيل على مدلول، ليس على فعل "[2].و(بارت)هنا يميز هذه الوحدات (الادماجية) باعتبارها تحيل الى مدلول لا على فعل،و ذلك بسبب طبيعتها العمودية لا الطبيعة الأفقية.و هما مقولتان لسانيتان و تطبيقهما على البنية السردية أمر هام.لكن لكل واحدة ميزة خاصة بها.

أما عن الوظيفة التي تمثل:"وحدة مضمونيه و هذا بديهي من جهة نظر لسانية،و ما تريد العبارة قوله هو هذا،و ليس الشكل الذي قيل فيه لأنها تكون وحدة وظيفية ".[3]فيبين بارت من خلال هذا أن الوظائف لا يختلف مفهومها عنده عن مفهوم (بروب) لها.إلا أنه يعطيها بعد أكثر حيوية،و يقول(بارت)بأنها هي التي تحتفظ على استقامة السرد.

---

[1]– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الأولى، 1993، ص 46.

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 30.

[3]– رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 41، 42.

إذ أنه "بدلا من الجملة أو الكلمة أو الوحدات اللسانية التي تكون ملائمتها الخطابية يقينية.سنتجه صوب اللفظة التي هي وحدة القراءة،و يصفها(رولان بارت)بأنها:تشتمل على القليل من الكلمات،و أحيانا أخرى على بعض الجمل.فهي محددة مثل أفضل فضاء ممكن نستطيع فيه ملاحظة الجمل ".[1]

فالوظائف التي تظهر ضمن وحدات سردية عديدة ،لا تمتلك نفس الأهمية و بالتالي يرى(بارت)بأن البعض منها يشكل مفصلا حقيقيا للسرد. و البعض الآخر لا يكون سوى استكمالا لها، من حيث أن"وحدتها لا تتمتع جميعا بالأهمية نفسها. فبعضها الآخر لا يقوم إلا بملء الفضاء السردي الذي يفصل الوظائف-المفاصل-ألا فلنسم الأولى الوظائف الأساسية(أو النواة).و ليكن اسم الثانية(الوسائط).و ذلك بسبب طبيعتها التكميلية ".[2]

ومن ثم نلاحظ هنا أن التمييز بين صنفين من الوظائف الأولى أساسية و الثانية تكميلية (الوسائط) داخل الفضاء السردي. و ذلك حسب طبيعة كل واحدة منهما.

و لكي "تكون وظيفة من الوظائف أساسية فإنه يكفي الفعل الذي تحيل إليه،أن يفتح (أو يحتفظ أو يغلق) بابا من أبواب التعاقب المنطقي لتتابع القصة.و يمكن القول باختصار إن على الوظيفة أن تدهش أو تغلق شكا من الشكوك ".[3] و من هنا يتضح بأن حركية السرد تشتغل ضمن فعلين "التتابع " و "التلازم ". أي تشتغل بين ما هو زمني و بين ما هو منطقي مشيرا إلى القواعد المدرسية التي تفسر تتابع الوقائع على ضوء مبدأ السببية. و هنا يشير(بارت)أنه لكل شيء سبب(مبدأ السببية)،و الذي يفسر تتابع الأحداث إذ يركز على أهمية الوسائط باعتبارها تكميلية الوظائف الأساسية إذ"تبقى الوسائط وظيفية،ما دامت تقيم ترابطا مع النواة "[4].بمعنى أن أهمية الأولى و اعتبارها أساسية لا يكمل دورها إلا بوجود الثانية(الوسائط)بقوة الرابط بينهما و تكميل الثانية للأولى.

إذ "إن كل شيء يدعو إلى التفكير بأن قوة النشاط السردي تكمن في تداخل التعاقب و المنطق الناتج عنه.

---

[1]- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 24.

[2]-المرجع نفسه، ص 47.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجعنفسه، ص 48

و إننا لنجد حين نقرأ القصة أو ما يأتي بعد،إنما كان بسبب(من)"،[1] و من هنا يجب أن نولي الوحدات أهمية خاصة للمنطق الذي تنتظم على ضوئه الوحدات السردية،و المقاطع بغض النظر عن علاقتها بالواقع.فهو قد يكون تجاوزا للواقع.

يشير (بارت) هنا إلى أن"أغلب الباحثين الذين درسوا الوحدات الحكائية أو الوظائف بشكل هام في الوقت الحاضر،أعطوا أولوية كبيرة للمنطق على الزمن و منهم:"كيف ستراوس،كلود بريمون تودوروف"[2]، ومن ثم فإن جهوده في هذا المجال هو استكمال لهذه الدراسات و يتمثل موقفه في اعطاء الأولوية للمنطق على حساب عناصر أخرى.و هذا يكمن في أهميته داخل العملية السردية،"فالتسلسل المنطقي بين الوظائف و الوحدات الحكائية هو الذي ينبغي أن يكون الأداة الحقيقية لدراسة تركيب الحكي ".[3]

إن هذا المنحى لا يعد جديدا بل هذا الاتجاه عمل به أرسطو عند تحديده لركيزة وحدة الحدث في المأساة و ذلك مند مدة بعيدة ،إذ"أعطى الأولوية للمنطقي على الزمني في الأدب المسرحي "[4]. و تبين من خلال هذا أن الدارسين في هذا المجال(الوحدات الحكائية و الوظائف بشكل عام)و من بينهم(بارت)تأثروا بأرسطو و بالفن المسرحي اليوناني خاصة المأساة و نظام بنائها.و هذا الجانب ليس بجديد عليهم.

و هذا كله باعتبار أنه"ثمة عدد من النماذج الوظيفية،و هذا أمر لا ريب فيه،و السبب لأن هناك عددا من النماذج الرابطة.و لم يبق إلا أن نقول إن القصة لا تصنع إلا من الوظائف ".[5]

و هذا دليل على أهمية هذه الوظائف في المقطع القصصي باعتبار أن (المقياس السردي هو الوظيفة). فإن كان المقطع القصصي وحدة سردية حاملة لمعنى،فهو بالضرورة يحدد لنا الوظيفة التي يتضمنها داخله.و هنا يشير أيضا

---

[1]ـ المرجع السابق،الصفحة نفسها .

[2]ـ حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 31.

[3]ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]ـ المرجع نفسه، 32.

[5]ـ رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 40.

(بارت) إلى أهمية الوظائف.إذ كل قصو تحمل في فضائها السردي مجموعة من الوظائف،سواء كانت أساسية أو تكميلية. فهذا التعريف يوضح لنا أن الوظيفة الرئيسية تشكل العمود الأساسي للوحدة السردية.في حين أن الوسائط تتعالق بهذه الوظيفة.و الكل معا يصنع لنا القصة.

و مما سبق ذكره فإن الوظائف تتعلق أكثر بالقصة،بينما الوسائط فإنها أكثر ارتباطا بالخطاب.كون هذه الأخيرة تسهل عملية إدراك و فهم الخطاب.

و لكي تقوم بتقطيع القصة حسب(بارت)"يجب أولا بتقطيع القصة و تعيين مقاطع الخطاب السردي،الذي نستطيع أن نوزعه على عدد صغير من الطبقات.فكل نظام يتكون من وحدات ذات طبقات معروفة.و إننا لنقول باختصار،يجب تحديد وحدات السرد ".[1]

و لا تنحصر مكونات الخطاب السردي في البيئة الزمنية فقط أو على مظاهر الحكي و أنماطه(على الرغم من أهميتها)،إلا أنها في مجملها تتعلق بعناصر بنيوية داخلية.فالخطاب بمفهومه العام أوسع من أن يتحدد و ينحصر في جملة من العناصر.فمن ناحية الترتيب بين السرد و الخطاب فـ(رولان بارت)يضع الخطاب بعد السرد"يقع مستوى الخطاب (discourse)بعد مستوى السرد ،فهو يقول:"إن تحليل السرد يتوقف عند الخطاب.و من هناك يغدو من الضروري التحول إلى سيميولوجيا أخرى،سيميولوجيا تشمل الجمهور و الأحوال الاجتماعية ".[2] و هنا يفسر المنظور اللساني(اللسانيين)للخطاب،و حصره في مجموعة تراكبية من الجمل.لكنه عمل على تجاوز هذا المفهوم و توسيعه لا حصره،و ذلك"مع اعتراف(بارت)بأن الخطاب هو بالفعل مجموعة من الجمل إلا أنه يعتقد أن لسانيات الجملة غير قادرة على دراسة الخطاب،لأن الخطاب بنية للجمل و ليس إركاما لها".[3]

---

[1]- المرجع السابق، ص 39.

[2]- والاس مارتن(wallace martin): نظريات السرد الحديثة.ترجمة: حياة جاسم محمد المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 149.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 101.

نستخلص من هذا التماثل بين النظامين ،نظام الجملة و نظام الخطاب.أن (بارت) سعى إلى توسيع دائرة موضوع الدراسات اللسانية،و يدعو إلى اعتبار الخطاب جملة كبيرة أو متتالية من الجمل.فهو هنا لا يختلف عن الانساق السميائية إلا من حيث مادته.

أما فيما يتعلق بالشخصية فقد عرفها(الشخصية القصصية)بأنها:"نتاج عمل تأليفي ".[1] فهي ترتبط عند بارت بالقرائن أو بالسرد. لكنه كذلك ينتقد فكرة أن تكون شخصية السارد شخصية حقيقية (واقعية). بل يذهب إلى أنها(كائنات ورقية).و بدليل تلك السرود التي لا مؤلف لها كالأساطير و الخرافات الشعبية ،لذا يعتبرها نتاج عمل تأليفي.

أما عن الرابط بين الخطاب و الشخصية "فبارت يساوي بين الخطاب الذي هو تركيب لغوي للنص الأدبي ، و بين الشخصية التي كان يعتقد في النقد التقليدي أنها هي كل شيء ".[2]

ترتبط الأفعال بداهة بالشخص،و محور النقاش دائما يقوم أو يدور حول الشخصية،نتيجة ما يطرحه هذا العنصر البنيوي ،إذ الرؤية التقليدية للشخصية تختلف عن الرؤية الحديثة لها، ف(بارت) يرى بأن كل شخصية مهما كانت قيمتها الفعلية تعد من الناحية البنيوية بطلة متتاليتها.

و إذا كان "الخطاب في رأي (بارت) ،ينتج شخصيات فيتخذ منها له ظهيرا،فليس ذلك من أجل أن يجعلها تلعب فيما بينها أمامنا و لكن من أجل أن تلعب معنا ،فكأن هناك شيئا من التضافر الحميم بين الخطاب الشخصيات،التي تضطرب عبره ،و هي علاقة معقدة تقوم خصوصا على التمثيل الجمالي و العاطفي للأحياء و الأشياء ،وتفضي في الغالب إلى ايجاد عينات من الشفرات غير متناهية،فكأن الشخصيات هي عينات من الخطاب،و كأن الخطاب نفسه يتغذى عبر هذه العلاقات المعقدة،مجرد شخصية من الشخصيات الأخرى "[3].

---

[1]- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 43.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص80.

[3]- المرجع نفسه،ص 81.

تتحد إذا الشخصيات حول فعل واحد.كما يمكن أن تتحد الأفعال حول شخصية واحدة،و من خلال هذه المجموعة من القوانين التي تتخللها،تساعدنا على تحديد فعل التواصل الخطابي.فتلك العلاقة التي تجمع بين الخطاب و الشخصية فكأنهما كلا متكاملا،تجعل من متلقيه يعتبر أن هذا جزء من ذاك.

أما الشخصية على العموم من وجهة نظر الغربيين و علاقتها بأشكال السرد،فإنها تقوم من عدة زوايا منها:

-"أن تقدم الشخصية نفسها.

-أن يقدم الشخصية سواؤها من الشخصيات الأخرى.

-أن يقدم الشخصية سارد آخر.

-أن يقدم الشخصية نفسها بنفسها،و السارد،و الشخصيات الأخرى معا".[1]

و على هذا الأساس يدعو (بارت)إلى دراسة مكانة الشخصية نحويا،و ذلك بإسنادها إلى الضمائر(القاعدة النحوية)،فلكل شخصية موقعها داخل البنية السردية،و ذلك"على اعتبار الشخصية مركزا للاهتمام،و قطبا للعناية ".[2]

III. تلقي الخطاب السردي في الدراسات العربية:

يعتبر السرد من أهم القضايا والمواضيع التي أخذت تستقطب اهتمام الدارسين والباحثين العرب،وتجلى ذلك بصورة واضحة في السنوات الأخيرة ،وذلك من خلال دراسات وأبحاث فكرية وأكاديمية قدمت في هذا المجال أما بالنظر إلى السرديات كمنهج نقدي لمقاربة النصوص،فهي حديثة العهد في النقد العربي. وتأخر ظهورها إلى ثمانينات القرن العشرين ويعود الفضل في ذلك إلى الترجمات العديدة لكتاب (فلاديمير بروب) "مورفولوجيا الحكاية" .و قد ظهرت مجموعة من النقاد العرب الذين أبدوا وعيا نقديا بهذا المصطلح مراعين في ذلك الحساسية المنهجية التي ترجع في الغالب إلى أصل النشأة،فابتعدوا قدر المستطاع عن التوظيف العشوائي للمصطلحات السردية. وسنخص

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ،ص 152.

[2]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

بالذكر مجموعة من النقاد العرب –على سبيل التمثيل لا الحصر– كسعيد يقطين،عبد مالك مرتاض، حسن بحراوي .

1.سعيد يقطين:

لقد حاول (سعيد يقطين) لمشروع معرفي للسرديات العربية ،وذلك من خلال إيجاد نظرية معرفية لتحليل الخطاب الروائي العربي. في كتابه"تحليل الخطاب الروائي" قدم لنا ثلاث عناصر أو مكونات كما سماها الناقد في كتابه وهي:

أ–"الزمن.

ب–الصيغة.

ج–الرؤية السردية(التبئير)"[1].

وقد كانت هذه الجهود معتمدة أساسا على تأثره بالتنظيرات الغربية في هذا المجال.

يقول (سعيد يقطين):"إنها المكونات المركزية التي يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه المتقاطبين :الراوي والروي له ".[2]وسنحاول تقديم تعريفات لهذه المكونات الثلاث من منظور (سعيد يقطين):

أ–الزمن:

يرى (يقطين) أن مقولة الزمن لها مجالات عدة،وللحديث عنها يجب عرفة ثنائية المتن الحكائي والمبنى الحكائي : "المتن الحكائي مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل، وأن المبنى الحكائي يتكون من الأحداث نفسها لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا".[3]

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد و التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان. ص 8.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]–المرجع نفسه،ص 70.

وفي نفس الصدد يضيف (حسن بحراوي) :"المتن الحكائي لا بد له من زمن ومنطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني(المبنى الحكائي) فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل".[1]

ومنه نذهب إلى أن المتن الحكائي هو الترتيب الزمني للأحداث بما يقتضيه السبب والنتيجة، أما المبنى فهو التتابع الزمني كما يفرضه العمل.ولدراسة العلاقة بين هذين الزمنين أي زمن المتن الحكائي (زمن القصة) وزمن المبنى الحكائي (الحكي)[2]. قدم (سعيد يقطين) ثلاث محددات أساسية وهي:

1-علاقة الترتيب (ordre) الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية (sièges) وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها (Disposition) في الحكي .

2-علاقة المدة أو الديمومة (Durée) المتغيرة بين هذه الأحداث او مقاطع حكائية،والمدة الزائفة-pseudo) (durée(طول النص) وعلاقاتها في الحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

3-علاقات التواتر (Fréquence) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معابمعنى هذه المستويات الثلاث : الترتيب والمدة والتواتر هي التي تحدد لنا نوعية العلاقة بين القصة والحكي.

فالمستوى الاول وهو مستوى الترتيب: يكون السارد في مواجهة بين تنظيم الأحداث في الخطاب السردي وترتيبها نفسها في القصة فتحدث فجوات كاستباق الأحداث أو استرجاعها وهذا ما سمي في الدراسات السردية بالمفارقات الزمنية التي تكون محصورة إما في الماضي أو في المستقبل بعيدا عن الحاضر.

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء ،ط1990/1.

[2]- الحكي: يرادف الخطاب عند تودوروف .

أما المستوى الثاني: وهو المدة: وهنا يطرح (سعيد يقطين) الإشكالية التي يقع فيهان إذ أنه يصعب قياس مدة الحكي والقصة لأنه هناك تغييرات عدة تمس هذه العلاقة كالوقف (Pause) والمشهد (Scène) والحذف (ellipse) والتلخيص (Sommaire) وذلك لتحقيق التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي[1].

وفي مستوى التواتر أو التكرار بين الحكي والقصة يتمثل إعادة الحكي أكثر من مرة في النص الواحد،فالتكرار أنواع، منه :

الانفرادي(Singulatif): وهو خطاب وحيد يحكي مرة واحدة ما جرى مرة واحدة.

التكراري (Répétitif): يعني خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا .

التكراري المتشابه (Itératif): نجده من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو مماثلة[2].

ب–الصيغة:

يرى (تودوروف) أن الصيغة تتعلق ب"الطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة ".[3]

من هذا المنظور انطلق(سعيد يقطين) في تحديده للصيغة التي يجدها متوازية مع المكونات الأخرى(الزمن–الرؤية). ومن خلال ما قاله (تودوروف) يذهب (يقطين) إلى أنه يمكن التمييز بين حكي الأقوال وحكي الأحداث. وبالتالي ينتج لدينا صيغتان كبيرتان وهما : السرد/العرض، فالسرد هو طريقة تقديم الراوي للقصة، بينما العرض يتم من خلال أقوال الشخصيات.يقول (يقطين) : "تتصل الصيغة بالأفعال الكلامية التي تضطلع بها الشخصيات والراوي(...). وإذا كنا في القصة نهتم بالشخصيات وهي تفعل،فإننا في الخطاب نعنى بشكل خاص بها وهي تتكلم وتضع فعلها الكلامي هذا(أقوال الشخصيات) بإزاء فعل الراوي(السرد) هكذا نجد أنفسنا أمام صيغتين

[1]– ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 76، 78.

[2]– المرجع نفسه، ص 78.

[3]– المرجع نفسه، ص 194.

أساسيتين هما (العرض) الذي يتم من خلال (أقوال الشخصيات) والسرد الذي يضطلع به الراوي، وقد تضطلع به الشخصيات".[1]

فمهمة الباحث عند تحليله للخطاب الروائي تتمحور حول العلاقة بين هاتين الصيغتين وما يتولد عنها من صيغ صغرى؛وهذه الصيغ حسب (يقطين) منها ما يخص السرد ، ومنها ما يخص العرض.يقول:"هذا السرد يمكن أن يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات، وقول الشيء نفسه عن العرض.وهاتان الصيغتان معا يمكن أن توجها باعتبارهما خطابين إلى متلق مباشر أو غير مباشر."[2]

ومن هنا نميز عنصرين أساسيين لتحديد الصيغة وهما:نوعية العلاقة التي يقدمها المتكلم مع خطابه ونوعية المتلقي، فالمتلقي يمكن أن يكون مباشرا أو غير مباشر لكن في أغلب الأحيان يكون مغيبا في كل الكتابات السردية.

ومن ثم فالسرد عند سعيد يقطين ينقسم إلى نوعين:

1-صيغة الخطاب المسرود:هي الخطاب الذي يرسله المتكلم على مسافة مما يقوله مخاطبا به المتلقي المباشر (أي يكون أحد شخصيات الخطاب).أو إلى المتلقي في الخطاب الروائي بأكمله، فيكون المتلقي غير مباشر.

2-صيغة المسرود الذاتي:فيه يكون المتكلم على مسافة بينه وبين ما يقوله:وتظهر من خلال تحدث المتكلم عن ذاته و إليها ، أو عن الماضي أو ما يسمى بالاسترجاع.

أما العرض فتندرج تحته الصيغ التالية:

1-صيغة الخطاب المعروض:وفيه يخاطب المتكلم المتلقي لخطابه مباشرة دون تدخل الراوي بينهما.

2-صيغة المعروض غير المباشر: يكون أقل مباشرة عن المعروض السابق،إذ يتدخل الراوي قبل أو أثناء أو بعد العرض، فالمتكلم يتحدث لآخر والراوي هو من يشير إلى المتلقي غير المباشر.

[1]- سعيد يقطين: الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/ 1997، ص 225.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

3-صيغة المعروض الذاتي: لا تختلف عن المسرود الذاتي إلا في الزمن؛ فالمتكلم في المسرود الذاتي يكلم نفسه عن أشياء حدثت في الماضي بينما في المعروض الذاتي فيكلم نفسه عن أشياء يقوم بها أثناء كلامه عنها.[1]

من خلال هذه المفارقة بين المسرود والمعروض يتحدث (سعيد يقطين) عن نمط آخر توسطهم يسمى بالمنقول .يقول :"إن المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه شيئا عن طريق السرد أو العرض ولكنه أيضا ينقل كلام غيره سردا أو عرضا".[2]

ف(سعيد يقطين) يشير إلى وجود متكلم ثان وذلك من خلال :

1-صيغة المنقول المباشر: يقوم المتكلم لثاني (الناقل) ينقل كلام المتكلم الأصل كما هو لمتلقي مباشر أو غير مباشر.

2-المنقول غير المباشر:يقوم الناقل بالاحتفاظ بكلام المتكلم الأصل،ونقله إلى المتلقي بصيغة الخطاب المسرود.

ج-التبئير:

ويطلق عليه (سعيد يقطين) "الرؤية السردية" أو "الصوت" يقول :"أما في الرؤية السردية، وبعد أن ميزنا الصيغ، فيمكن أن نتحدث عن (المتكلم) سواء كان راويا أو شخصية، فنحدده كصوت سردي (من المتكلم) وكموقع من خلاله يتم (الكلام) أو (الرؤية) أو هما معا ".[3] أي أن التبئير يرتبط بالموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات وبعالم القصة بشكل عام . ومن خلال موقع الراوي في القصة والعلاقة التي تربطه بها يحدد (سعيد يقطين) شكلين أساسين للشكل السردي وهما :

1"-في الأول: الراوي غير مشارك في القصة وهو ما أسماه (براني الحكي) الذي سماه (جنيث) (Hététrodiegétique).

[1]- ينظر، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص 197.

[2]- المرجع نفسه، ص 198.

[3]- المرجع نفسه، ص 308.

2-في الثاني:الراوي مشارك في القصة التي يحكيها وهو ما نضعه تحت اسم (جواني الحكي) مقابل (Homodiégetique)".[1]

2.عبدالمالكمرتاض :

هذا الناقد الجزائري الذي ذاع صيته في مجال النقد الأدبي التي قام بها خاصة تلك التي قدمها في مجال السرديات ففي كتابه المعنون بـ"في نظرية الرواية ".يعرض مرتاض الرؤية التحليلية للرواية العربية التقليدية, اذ صب جل الاهتمام على الشخصية . و كيف تتضاءل أهميتها فيما بعد مع ظهور الرواية الجديدة .

فمن خلال الدراسة التي قدمها حول ما يتعلق بتقنيات السرد فقد تناول في دراسته عنصر الشخصية و التي عبر عنها بأنها "كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة دون ان يكونه ".[2]

فالشخصية في الرواية التقليدية أخذت مساحة . فالرواية التقليدية عملت على بناء الشخصية الروائية، و التعظيم من شأنها، فوصفوها بأدق تفاصيلها (الفيزيولوجية، السيكولوجية)و كأنها واقعية، يقول مرتاض:"...فتوصف ملامحها، و صوتها، و ملابسها، وسحنتها، و سنها، و اهواؤها، و هواجسها، و آمالها، و آلامها، و سعادتها و شقاؤها ..."[3]، و ذلك لما تشغل هذه الشخصية من مكانة في الرواية، فهي تلعب الدور الأكبر و الأساسي فيها، مثل روايات:بلزاك، زولا، نجيب محفوظ...إذ كانت هذه الشخصيات المحور الذي تدور حوله قصة الرواية و أحداثها . يقول مرتاض"لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها، إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردي".[4]

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ، ص 309.

[2]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية 1995، ص 126.

[3]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 75.

[4]- المرجع نفسه، ص 76.

كانت تقدم الشخصيةللقارئ في الرواية(التقليدية)على أنها شخصية بطولية، تاريخية، لابد ان يؤرخ لها عبر الأزمنة و العصور. فكل راوي نجده يعتمد على ذكائه في ملامح الشخصية التي يرتكز عليها عما الروائي.إذ كان الراوي يعرف بكل شيء عن الشخصية و الاحداث التي يروي عنها، و هذا ما يسمى بالرؤية من الخلف.و هو النوع الوحيد الذي كان معروفا في تلك الفترة.

لكن هذه الهيمنة التي احتكرها عنصر الشخصية في الرواية التقليدية بدأ يتضاءل مع بداية القرن(20)العشرين عندما جنح الروائيون "للحد من غلوائها، و الإضعاف من سلطانها، في الأعمال الروائية. فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط، و ذلا انطلاقا من نهاية الحرب العالمية الأولى".[1]

فقد عمل الروائيون الجددعلى مساواة الشخصية بالعناصر الاخرى(الروائية)و مع تقدم الزمن أصبحوا أكثر قسوة على الشخصية(شخصياتهم)، و كان أولهم "كافكا"أحد المبشرين بجنس روائي جديد كما قال عنه مرتاض، و الذي أنقص من مكانة الشخصية في روايته المحاكمة(le procès) ، إذ أطلق على الشخصية في روايته مجرد حرف (k)، مجردا إياها من العاطفة و التفكير و الحق في الحياة.مما جعل الرواية الجديدة تفقد الجمالية و اللذة الفنية التي كانت عليها الرواية التقليدية، فالرواية الحديدة أصبحت متنكرة للتاريخ، مما جعل الأدب اكثر بعدا عن المجتمع.لكن مرتاض يرى بان هذه مسألة حضارية قبل أن تكون أدبية و ذلك لأن المتلقي(القارئ)تهمه الكتابة الأدبية الراقية فهو يقرأ ما هو جميل بغض النظر عن المعايير التقنية.[2]

3.حسن بحراوي:

لقد وقف الناقد حسن بحراوي عند بعض قضايا الشكل في الخطاب بالروائي.و قد حدد ثلاثة من أهم عناصره البنائية و هي المكان و الزمن و الشخصية.

[1]- المرجع السابق،الصفحة نفسها.

[2]- ينظر:المرجع نفسه،ص 77.

أ-المكان(الفضاء):

يعد المكان كما يراه (حسن بحراوي)عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية و تنظيم الأحداث و الحوافر...و كذلك بفضل بنيته الخاصة و العلائق التي يقيمها مع الشخصيات و الأزمنة و الرؤيات...

و يرى(بحراوي)إلى أن الفضاء الروائي لم يحظ بمقاربة وافية و مستقلة في الدراسات النقدية السردية، لأن جل الاهتمام كان منصب على الزمن الروائي كون هذا الأخير هو العامل الأساسي لوجود العالم التخيلي نفسه(زمن الخطاب و زمن القراءة),كما أن الفضاء الروائي لا يتحقق إلا في الوقت الذي يشرع الراوي فيه بالكتابة و القارئ بالقراءة.

و قد كان اول من نحى هذا المنحهو (غاستون باشلار)و كتابه(شعرية المكان)و الذي درس فيه الأمكنة المتخيلة التي تتم فيها الاحداث الروائية و التي تساعد على رؤية الشخصيات ساء كان هذا الفضاء منغلق أو منفتح[1].

فالفضاء الروائي منفتح لا يمكن دراسته دون ربطه مع المكونات الحكائية للسرد يقول بحراوي:"...و عدم النظر اليه ضمن هذه العلاقات و الصلاة التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي بنهض به الفضاء الروائي داخل السرد ".[2]

إن شكل الفضاء عنصرا أساسيا في السرد؛ إذ أن السرد يحتاج إلى عناصر زمنية و مكانية لكي ينمو و يتطور كعالم منغلق و مكتفي بذاته حتى يؤدي رسالته الحكائية .

فكل رواية تنطلق من نقطة زمانية و أخرى مكانية تشكلان الحدث الروائي و الذي بالضرورة سيتوجب أبطالا يخترقون المكان الذي لا يتشكل بدونهم.لكن المكان في الرواية له صيغة استثنائية يقول بحراوي:"فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه نخترعه يوميا، و لكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي،

[1]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ص 25، 26.

[2]- المرجع نفسه ،ص 26.

و سواء جاء في صورة مشهد وصفي او مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث".[1]

كما ان الفضاء في الرواية يتشكل من نظر متعددة و الممثلة في وجهة نظر الراوي و اللغة التي يستعملها بوصفه كائن أساسي و تخيلي في الروايةو من طرف الشخصيات التي تخترق المكان و يحتويها بدوره ثم القارئ و الذي تتميز نظرته بالدقة و بالتالي نخلص الى ان المكان هو عبارة عن:"شبكة من العلاقات و الرؤيات و وجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجرى فيه الأحداث".[2]

ب–الزمن:

أدرج الشكلانيون الروس الأوائل مقولة الزمن في العمل الأدبي عامة و الأعمال السردية خاصة. إذ أن عرضهم للأحداث –حسب بحراوي– في العمل الأدبي يقوم على طريقتين يقول:"فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، و إما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتتابع الأحداث دون منطق داخلي".[3]

و المقصود من هذا الكلام هو أن الطريقة الأولى:تكون فيها الأحداث مرتبة بما يقتضي السبب إذ تكون خاضعة للزمن الحقيقي للأحداث و المنطق و هذا ما سماه الشكلانيون"المتن". بينما الطريقة الثانية:فأهم ما يهتم به هو الكيفية التي تعرض بها الأحداث تبعا للنظام الذي يقتضي العمل. و هذا ما يطلق عليه"المبنى".

[1]– المرجع السابق ، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، ص 32.

[3]– المرجع نفسه، ص 107.

كما تطرق(بحراوي)إلى موقف كل من (بيرسي لوبوك) و (إدوين مويرز) الذي سماه بالموقف الانجلوسكسوني و اللذان كانت لهما رؤية مشتركة، يقول بحراوي:"إن أهم نقطة مشتركة بين لوبوك و موير هي التأكيد على أهمية الزمن في السرد و التشديد على خطورة الدور المنوط به ".[1]

أي أن (لوبوك) يرى بأنه ليس ثمة أمر صعب من تأمين الزمن في الرواية و عوضه في صيغة تسمح بتعيين مداه و تحديد الوتيرة التي تقتضي الرجوع إلى صلب موضوع القصة الذي لا يمكن لمرحلة ما لم يدرك عجلة الزمن. يضيف موير أن عجلة الزمن تلك متغيرة و غير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي.

فالزمن يتغير من رواية إلى أخرى؛ ففي الرواية الشخصية يكون الزمن عديم الأهمية لأنه يشتغل على ضرورة واحدة و هي زيادة أعمار الشخصيات حسابيا، أما في الرواية التسجيلية فيكون الزمن خارجيا لا يقاس بالأحداث الإنسانية بقدر ما يهتم بانتظام حركته و خصوبة أحداثه، أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي حركته من حركة الشخصيات[2].

نستنتج من كلام (موير) أن تعدد موضوعات الرواية يؤدي بالضرورة إلى تعدد مظاهر اشتغال الزمن في السرد.

ج-الشخصية:

تحدث حسن بحراوي عن الشخصية و كيف تناولها الروائيونوما لحقها من تهميش من طرف النقاد فقد كانت مغيبة في جميع الدراسات النقدية و لم تلق الاهتمام مثل العناصر السردية الأخرى:"ظل مفهوم الشخصية غافلا، و لفترة طويلة، من كل تحديد نظري أو إجرائي دقيق مما جعلها من أكثر جوانب الشعرية غموضا و أقلها إثارة اهتمامات النقاد و الباحثين".[3]

[1]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 108.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص 30.

و استمر هذا الإغفال حتى القرن 19.إذ أصبح للشخصية وجودها المستقل عن الحدث و أصبحت تحتل مكانة بارزة في العمل الروائي و أصبحت عناصر السرد هي التي تخدم الشخصية.

و يرجع"ألان روب عريبي"هذا الاهتمام الى زيادة قيمة الفرد في المجتمع في تلك الفترة كما أسماها ب"العبادة المفرطة للإنساني"فالشخصية تختزل الطبقة الاجتماعية".[1]

و قد تطرق(بحراوي)الى رأي باحثين حول الشخصية و علاقتها بالعالم ,فباحثين يرو بأن ما يمثله العالم بالنسبة للشخصية و ما تمثله هي نفسها أهم مما تمثله الشخصية في العالم .

و قد تعددت الشخصيات بتعدد الأدوار التي تقوم بها في العمل الروائي.إذ تطرق بحراوي الى مجموعة من الباحثين الغربيين و نظرتهم النقدية حول الشخصية، فمنهم من ينظر اليها من حيث علاقتها بالحبكة:"هناك الشخصيات الخاضعة للحبكة و التي يسميها هنري جيمس بالخيط الرابط (ficelle)لأنها لا تظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث.و هناك الشخصيات التي تخضع لها الحبكة و هي خاصة بالسرد السيكولوجي حيث تكونغاية الحلقات الأساسية في السرد هي إبراز خصائص الشخصية".[2]

-كذلك هناك من يقترح تصنيف شكلي آخر يقوم على النظر الى الوظائف مثل (بورنوف).

- أما(هامون)فيقتصر على ثلاث فئات يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي...

- فئة الشخصيات المرجعيةréfrentifpersonnages:وتتضمن الشخصيات التاريخية، و الشخصيات الأسطورية ،و الشخصيات المجازية ،و الشخصيات الاجتماعية.

-فئة الشخصيات الواصلةp.Embrayeurs : و هي الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، و المنشدين و الكتاب و الثرثارين و الفنانين...

[1]- المرجعالسابق ،ص 216.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-فئة الشخصيات المتكررة p.amphorique:هذا النوع من الشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة الاستدعاءات و التذكير لمقاطع من الملفوظ منفصلة و ذات طول متفاوت و تكون بمثابة علامات مقوية للذاكرة القارئ، كمشاهد الاعتراف، والبوح، الحلم المنذر بوقوع حادث. فبحراوي يرى أن هذه التصنيفات تقوم على أساس الشخصيات و الأحداث باعتبارها المكونين الأساسيين للسرد، أي أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية و ليس هناك شخصية خارج الحدث.[1]

[1]- ينظر:المرجع السابق، ص ص217، 218.

الفصل الثالث:تلقي الخطاب السردي في رواية "القلاع المتآكلة"

I. العتبات النصية في رواية "القلاع المتآكلة"

1.عتبة الغلاف

2.عتبة العنوان

3.الاهداء

II. الشخصيات في رواية "القلاع المتآكلة"

1.شخصيات رئيسية

2.شخصيات ثانوية

3.تلقي الشخصيات الأدبية و الفنية و التاريخية في رواية "القلاع المتآكلة"

III. تعدد الأصوات في رواية "القلاع المتآكلة"

IV. بنية الزمن فيفي رواية "القلاع المتآكلة"

1.الترتيب الزمني

أ–الاسترجاع

ب–الإستيباق

2.المدة الزمنية

أ–تسريع السرد

أ/1–الخلاصة(المجمل)

أ/2–الحذف(القطع)

ب–تبطيء السرد

ب/1–الوقفة الوصفية

ب/2–المشهد

3.لغة الحوار فيفي رواية "القلاع المتآكلة"

4.خصوصية الزمن في رواية "القلاع المتآكلة"

V. فضاء المكان في رواية "القلاع المتآكلة"

1.الأماكن المغلقة

2.الأماكن المفتوحة

I. العتبات النصية في رواية "القلاع المتآكلة":

تمثل العتبات المتعددة، و المتنوعة معابر المتلقي إلى النص الروائي، إذ هي أولى المؤشرات الدالة على عالم الرواية، و المغرية للمقبل على اكتشافها، و كل عتبة تتميز بخصائص تساهم في الإيحاء بعوالم النص الروائي.

1- عتبة الغلاف:

أولى العتبات النصية التي تصادف القارئ هي عتبة الغلاف، و قد تميزت رواية "القلاع المتآكلة" بغلاف خارجي (الصفحة الأولى للغلاف) ذا لون بنفسجي يحمل صورة بيت أو قصر مهدم من عليته، و لا تزال بقايا الحيطان فيه، كأنه يعرض لزلزال مفاجئ، و هو يحمل دلالة واضحة تحيل إلى العنوان في حد ذاته، فهو دليل على القلاع التي تآكلت و مثلها الراوي بشخصيات عمله، و هي صورة (صورة الغلاف) لأحد الرسامين الذي رمز لاسمه (ج.م) هو مكتوب في الجهة الثانية لصفحة الغلاف تحت اسم مؤسسة الناشر، و الأكيد أن القارئ يلحظ من خلال العلاقة التي تجمع دلالة الصورة مع دلالة العنوان نفسه، أن لهذا العنصر دورا في فهم مكامن النص، و أن وضعها بهذا الشكل بالذات لم يكن من باب الصدفة.

بعد الصورة التي احتلت مساحة معتبرة في الواجهة نجد المكون الثاني الذي تتميز به الرواية و هو: "الاسم الحقيق أو المستعار للمؤلف أو المؤلفين، عنوان أو عناوين الكتاب، المؤشر الجنسي، اسم أو أسماء المترجمين، اسم أو أسماء المستهلين، اسم أو أسماء المسؤولين عن مؤسسة النشر، الإهداء، التصدير..."[1].

هذا على العموم ما يكتب في الصفحة الأولى للغلاف، لكن رواية "القلاع المتآكلة" لم تجمع كل هذه التفاصيل بل اقتصرت على بعض منها:

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرارجينات من النص إلى المناص) تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 46.

- الاسم الحقيقي للمؤلف (محمد ساري) جاء في أعلى الصفحة (كتب باللون البنفسجي بخط رفيع) و هو أول ما كتب في صفحة الغلاف.

- تلا اسم المؤلف مباشرة عنوان رواية (القلاع المتآكلة)، بنفس اللون البنفسجي بخط غليظ و بحجم أكبر، من خلال شد انتباه القارئ.

- ثم يأتي تحت العنوان مباشرة المؤشر الجنسي "العنوان الفرعي (sous-titre)، و هو عادة يأتي للتوضيح لهوية العمل(رواية أو قصة أو تاريخ...)".[1] ففي "القلاع المتآكلة"، جاء المؤشر الجنسي فيها ب (رواية)، كما أن الكاتب هنا لم يضع عنوانا ثانويا لعنوانه الرئيسي بل اكتفى بذكر جنس عمله فقط.

- ليأتي في آخر الصفحة على اليسار بين حاضنتين اسم مؤسسة النشر (منشورات البرزخ).

بالرغم من أنه كان في القديم قبل القرن الخامس عشر لم تظهر صفحة الغلاف "حتى تطورت صناعة الكتاب، ليظهر الغلاف المطبوع، و بهذا يمكننا تحديد مكان ظهور العنوان و باقي المؤشرات المطبعية في صيغة العنوان و هي تردف بالعنوان الجاري"[2].

أما ما يخص مكان تموضع عنوان الكتاب فقد اختلفت الأمكنة التي يتموضع فيها وفقا للنظام الطباعي المعمول به، فكل كتاب و أين تجد عنوانه في مواضيع أربعة:

1- "الصفحة الأولى للغلاف.

2- في ظهر الغلاف.

3- في صفحة العنوان.

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 67.

[2]- المرجع نفسه، ص 69.

4- في الصفحة المزيفة للعنوان (و هي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط، و ربما لا نجده في بعض السلاسل (الطباعية)"[1].

أما عنوان "القلاع المتآكلة" فقد ظهر في عدة أماكن أولها في الصفحة الأولى للغلاف، و في صفحة العنوان، و حتى في الصفحة المزيفة للعنوان، لم يظهر فقط في مكان واحد و هو ظهر الغلاف، بل خص هذا المكان بمؤشرات أخرى.

أما الوجه الثاني للغلاف (ظهر الغلاف) فقد خصصه الكاتب لذكر ملخص صغير عن رواية (القلاع المتآكلة) ذكر فيه أهم حادثتين وقعتا في الرواية و أهم شخصيات العمل مع بعض تفاصيل حكاية كل شخصية، و عن الصراع القائم داخل كل قلعة، المحامي رشيد بن غوسة، نبيل، الأم نصيرة الممزقة بين زوجها (رشيد) و ابنها (نبيل) و مرضها، الشرطي (سي أحمد) و حلمه بدولة القانون و تعدد أصواتهم داخل هذه القلاع التي اعتقدوها متينة.

و من خلال هذا العرض الملخص للرواية (المكتوب في ظهر الغلاف) حاول الكاتب توصيل ملامح عامة و خاصة للقارئ، هذا الأخير الذي أول ما حمل بيده كتابا تجذبه ما كتب في غلافهه (الأمامي و الخلفي)، فيقدم له الكاتب وجهة نظره، موضحا مدى عمق هذه الرواية، فيدفع القارئ لقراءتها، من خلال تشويقه لمعرفة تفاصيل أكثر، مصير كل شخصية من المذكورين، و دور كل واحدة منها، و كيف تآكلت هذه القلاع؟ و عن سبب تأكلها؟، و خاصة و أن فترة العشرية السوداء تركت تساؤلات كثيرة، و مست كل فئات المجتمع الجزائري سواء من قريب أو حتى من بعيد، فكانت هذه الوقفة من الكاتب عنصرا لتحريك فضول القارئ و دفعه لاكتشاف و المعرفة أكثر فأكثر.

[1]- المرجع السابق، ص 70.

أما الجزء الثاني من الصفحة (ظهر الغلاف)، فقد خصص للتعريف بالكاتب (محمد ساري)، تاريخ ميلاده، وظيفته، أهم أعماله و سنة صدورها مع ذكر بعض أعماله المترجمة من الفرنسية إلى العربية لكتاب جزائريين، مع ذكر تفاصيل أخرى (نشر كتبه النقدية و المقالات...).

أما الصفحة الثانية و الثالثة "و تسمى كذلك الصفحة الداخلية حيث نجدهما صامتتين"[1]، فالثانية صامتة لم يكتب عليها شيء، كانت صفحة بيضاء، أما الثالثة، فقد أعيد عليها كتابة عنوان الكتاب (القلاع المتآكلة) في أعلى الصفحة فقط.

أما الصفحة الرابعة للغلاف، "فهي من بين الأمكنة الاستراتيجية للغلاف خاصة، و الكتاب عامة"[2]، أما في "القلاع المتآكلة" فقد أعيد كتابة نفس المعلومات (المؤشرات) التي كتبت في الصفحة الأولى للغلاف (اسم المؤلف، عنوان الكتاب، المؤشر الجنسي، اسم مؤسسة النشر في المنتصف الأخير من الصفحة).

2- عتبة العنوان:

من المتفق عليه أن "العنوان مرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله و لا يختلف معه و يعكسه بأمانة و دقة"[3]، فالعنوان لم يوضع على رأس العمل إلا ليعرف به و ينوب عنه، كما أن له دورا مهما من حيث أنه "لا يلامس تاريخا فقط، بل يلامس صيرورته، لا من خلال الخطابات المنجزة و المفتخرة بكمالها الوهمي، و لكن من خلال مساءلة ما لم يقله هذه الخطاب"[4]، فالعنوان يحدد لنا ملامح النص الأولية، ليصبح (العنوان) نصا آخر مقابل للنص الأصلي.

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 47.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص 277.

[4]- واسيني الأعرج، مدارات الشرق بنيات التفكيك و الاختراق، مجلة "تروى" العدد9، يناير 1997، ص 52.

و تحديد العنوان قد يختلف بين المؤلف أو الناشر، أو آخرون قد تكون لهم علاقة بالمؤلف أو بمحيطه إلا أنه قد يضع الناشر عنوانا لا يحدد المضمون لكنه يقوم بوظيفة إشهارية أكثر منها تحديدا لمضمون النص "إلا أن المسؤولية في وضع العنوان تكون خاصة بالكاتب، و في بعض الأحيان بمشاورة الناشر، حيث نجد لبعض دور النشر تضع رزنامة من العناوين ذات الوقع التجاري و الاجتماعي التي تحقق لها أرباحا، و هذه دون النظر لقيمة النص و محتواه"[1].

و هذه بالنظر إلى المستوى الذي وصلت إليه بعض الأعمال التي تحمل عناوين بعيدة عن محتوى العمل (الكتاب) في حد ذاته، و هذا لأغراض تسويقية و إشهارية و تجارية في الحقل العام لمضمون العمل.

فالعنوان يمكن أن ينتقل بين الناس لكن دون قراءة الكتاب، فقط معرفتهم بالعنوان ربما لما يحمله من وقع على أذن المتلقي "و هذه ما يدعى بالتلقي العنواني (...) فمن يرسل اليه النص هو القارئ، أما الذي يرسل اليه العنوان فهو الجمهور"[2]، و من ثمة وجدت لهذا العنصر بالذات أهمية في النص من حيث أنه "يفتح الدلالة على وسعها و يبعدها عن الانغلاق بل و يدفع القارئ إلى اختيار أسئلته و تأويلاته من عمق النص ذاته من خلال التفاصيل، و الوقائع و التاريخ، و المتخيل الذي ينجزه بصبر و أناة[3].

كما حدد جينات ثلاثة وظائف للعنوان و هي التعيين (désignation)، تحديد المضمون (indication du contenu)، إزاء الجمهور (séduction du public)"[4]، و ليس من المهم الجمع بين هذه

[1]- عبد الحق العابد، عتبات، ص 72.

[2]- المرجع نفسه، ص 73.

[3]- عبد المالك اشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات و النشر والتوزيع، محاكاة للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1 / 2011، ص 46.

[4]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص 74.

الوظائف الثلاثة معا إلا أن "الوظيفة الأولى تعد ضرورية و واجبة الحضور في أي عنوان، أما الوظيفتين الأخيرتين فهما اختياريتين"[1].

فلا بد لأي عمل أن يعين بعنوان تماما مثل أسماء الأشخاص بضرورة الاسم، أما الوظيفة الثانية فقد لا يكون العنوان دال على المضمون دائما و ذلك حسب المؤلف أو الناشر لأنهما يمكن أن يستفيضا عنه بأهداف أخرى.

أما الوظيفة الثالثة (إزاء الجمهور) فهي ليست وظيفة الزامية، فقد تتشابه أسماء الكتب في عناوينها، لكن مضمونها يختلف فلا تفرق بينها إلا من خلال تفحص المؤشرات الأخرى للكتاب(اسم المؤلف...).

اجتمعت في رواية (القلاع المتآكلة) الوظائف الثلاثة العنوان، فهو تعيين (اسم العمل) من جهة و محدد من مضمونه كونه يحيل إلي وجود صراع و قلاع، تدرك ذلك بعد قراءة مضمون الرواية لتجد أنه عنوان دال لمدلول وجود علاقة بين العنوان و النص.

كما مثل العنوان نفسه (القلاع المتآكلة) استباقا للنهاية، فمن خلاله يستبق الكاتب نهاية عمله، فالقلاع التي شيدها أصحابها و حصنوها من الخارج و علو أسوارها جيدا تآكلت في النهاية، و هوت على رؤوس أصحابها مثل قلعة (رشيد)، لذا كانت صيغة الجمع هي التي طبعت العنوان؛ إذ أن كل شخصية أو كل طرف في الرواية يمثل قلعة، فالوطن ليس قلعة واحدة بل هو مجموعة قلاع، و من ثم فقد جاء هذا العنوان "تعين الموضوعة الأساسية للكتاب بلا دوران أو تصوير مثل (فيدرا، زينب...) كما يمكنها أحيانا أن تقدم حلها و نهايتها مثل (موت إيفان إليتش، و وفات الرجل الميت)؛ فهي عناوين استباقية"[2].

---

[1]- المرجع السابق: ص75.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 79.

بعد كل ما ورد من تعاريف حول العنوان نصل إلى نتيجة مفادها أن "العنوان علامة لغوية تعلو النص لتسمه و تحدده، و تغري القارئ بقراءته، فلولا العناوين لظلت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكاتب"[1]، فالعنوان كان و لا يزال سببا في ذيوع الكتاب و انتشاره، أو كان وبالا عليه و على صاحبه.

3- الإهداء:

يتمثل دور الاهداء في السماح ب "....الدخول إلى عالم الكاتب بغض النظر عن عالم الكتابة، و هي بذلك لا تفصل بينهما بقدر ما تكمل جزءا مجهولا بالنسبة للقارئ يسيجه الغموضمن كل جوانبه في المراحل التمهيدية للقراءة، و تأتي هذه الإهداءات لتزيل بعضا من هذا الغموض"[2]، فالإهداء يمس حياة الكاتب الخاصة، إذ تدرج من خلاله بعض خصوصيات الكاتب، التي تساعد القارئ في اكتشاف بعض الأسرار التي من الممكن أن تكون سببا أو دافعا في انتاج العمل.

أما فيما يخص الاهداء في رواية "القلاع المتآكلة" فإن الكاتب لم يهدي هذا العمل إلى أي جهة معينة سواء خاصة أو عامة، أي أن عنصر الاهداء لم يكن حاضرا ضمن عتبات رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، و المؤلف لم يكتف به لعدة اعتبارات من بينه "نجد الفعل التواصلي العنواني يتكون من الرسالة (العنوان) و المرسل (المعنون)، المرسل إليه(المعنون له/ القارئ)"[3].

ف(ساري)في عمله هذا لم يجد داعيا لإهدائه بما أنه توفرت فيه بعض العناصر كالعنوان، المعنون...فمن الممكن أن يكون إهداءه مفتوحا و شاملا لكل قارئ.

[1]- عبد القادر رحيم: علم العنونة (دراسة تطبيقية)، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر دمشق، سوريا، ط1 / 2010، ص 45

[2]- عبد المالك اشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1 / 2009، ص 204.

[3]- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص 72.

II. الشخصياتفي رواية "القلاع المتآكلة"::

تناول (ساري) في روايته "القلاع المتآكلة" العديد من الشخصيات و التي كانت أغلبها بارزة صنعت فاعليتها في سرد أحداث الرواية، فلم يبسط البطل سيطرته على العمل كما في الروايات الأخرى الكلاسيكية، بل شاركت معه الأحداث شخصيات مختلفة، هذه الأخيرة التي يمكن أن نقسمها إلى: شخصيات رئيسية و شخصيات ثانوية، و سنتناول فيما يلي كل منها على حدى و نعرف بكل شخصية:

1-الشخصيات الرئيسية:

دارت أحداث"القلاع المتآكلة"حول ثلاث شخصيات،لكن احداها كانت شخصية مركزية تولت بدورها الرواية فكانت شخصية راو في نفس الوقت، فيحدث هنا وجود تطابق بين الشخصية البطلة و شخصية الراوي، و هو "راو ممثل داخل الحكي (narrateur homodiégetique) من المستوى الثاني حيث لا يكون مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي بل شخصية رئيسية في القصة"[1]؛ هذه الشخصية التي اختارها المؤلف أن تكون المركز الذي تنصب فيه جميع الشخصيات، غير أنها لم تساهم في دفع الأحداث قدما، بقدر ما كانت وظيفتها أو موقعها التئام خيوط النص. و هذه الشخصية هي المحامي "عبد القادر بن صدوق" الذي لم يكن إلا ضحية من ضحايا هذه المحنة بطريقة مباشرة. لقد عاش حياة بائسة و فقيرة؛ إذ قضى حياته بين الشعاب الملتوية و الوحل و البرك المائية المعيقة للسير: "كنت طفلا يجرجر قدميه في أحذية بالية مرقعة لا تقيه من البرد و لا من البلل و لا من الوحل"[2]، و لم تختلف صورة حياته عن طبيعة الحياة في الجزائر آنذاك في ظل تغير واقع الظروف الاجتماعية و الاقتصادية و الأمنية من السيئ إلى الأسوأ.

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 49.

[2]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2013، ص 50.

ثم أصبح رجل قانون من ذوي المال، الذين يعيشون حياة كريمة و مريحة "أصبحت أستاذا محاميا. أجمع في بيتي ما لا يقل عن ستة أزواج من الأحذية ذات الجودة الرفيعة، ألمعها لمعانا قبل أي خروج، ثم أنني لم أعد أتعب قدمي، فالسيارة تقيني عذاب المشي و لو لبضع مئات من الأمتار".[1]

لكن رغم ما يعيشه (عبد القادر) الآن من حياة اليسر إلا أن الواقع أحواله النفسية يعبر عن خلاف ذلك من حيث أن علاقته بماضيه ما تزال تبسط سيطرتها على تفكيره، كلما تذكر الأيام الصعبة و الموجعة "من يراني أتبختر في بذلتي الأنيقة، و ربطة عنقي الجذابة و حذائي اللامع دوما، تركبه سوسة الغيرة المدمرة، لأنهم يتصورونني في جنة النعيم، كم هي خادعة المظاهر"[2].

و من أهم الشخصيات التي دارت حولها أحداث رواية "القلاع المتآكلة":

رشيد بن غوسة:

هي شخصية علمانية ليبرالية لأقصى درجة يشغل وظيفة مدير مدرسة متقاعد، تولدت لديه ردة فعل عنيفة ضد الدين بسبب والده؛ الذي كان يجبره على تأدية صلواته في وقتها كرها. "أبي هو الذي كرهني بالدين. عشت و الصلاة كسخرية يومية أنتظرها كعقاب مقيت "[3] ، فهذا الإكراه الذي نما التمرد غير مبرر من حيث تولدت لديه أفكار و مواقف من هذه الشعيرة الدينية (الصلاة) حيث أصبح يرى أن الصلاة عقاب أكثر منها راحة. فبدل أن يحبها و يلتزم بها، تركها في أول فرصة سنحت له: "الدراسة هي التي أنقدتني (...) من حسن حظي أن

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 50.

[2]- المصدرنفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدرنفسه، ص 63.

قريتنا لم تكن تتوفر على ثانوية فسجلني بالقسم الداخلي بالبليدة، مع قسوة النظام الداخلي، كنت سعيدا سعادة لا توصف، لأنني تخلصت من أداء الصلوات الخمس المفروضة علي في البيت العائلي".[1]

لم ترسم الملامح الفيزيولوجية أو صفات هذه الشخصية بقدر ما قدم لنا الراوي أفكارها و توجهاتها رغبة منه في تجسيد صورة الإنسان المثقف المتحرر من كل ما هو مألوف، "اكتشفت المكتبة، و معها الكنز الذي لا يفنى، بالصدفة وقعت على جملة من كتاب لألبير كامو يقول بأن نيتشه الفيلسوف الألماني يقتل الرب لأن هذا الأخير مات منذ زمن بعيد. مفاجأة صاعقة، ما هذا الكلام؟ كيف يموت الرب و هو الخالد الأدبي؟ هذه الجملة هي التي قادتني إلى فلسفة نيتشه، و من ثم كارل ماركس و سيغموند فرويد".[2] فرشيد تأثر كثيرا بالفلسفات الغربية التي تنفي وجود الله و هذا ما جعله رجل كافر ملحد. "مثلما تعرف يا سي عبد القادر أنا ملحد، كافر بدين المسلمين، لا أصوم و لا أصلي"[3].

فالتحاق رشيد بالحياة الجامعية كانت ساعة فرج له تحرر من كل القيود، فترك الصلاة و عاقر الممنوع من الشرب و دخول في علاقة غير شرعية مع زميلته (نصيرة) انتهت بالزواج فيما بعد.

لذا نجد هذه الشخصية تقيم فجوة كبيرة بينها و بين الدين حاول مناهضتها بكل أفكار التحرر، فلم يعد يهتم بتوطيد صلته بخالقه حيث بدأ يقطع كل فعل مفروض على المسلم من صلاة و صوم....إلخ، و لم يؤد أي واجب ديني بل كان همه فقط تحصين أسرته من العادات البالية و لكن للأسف القلعة التي شيدها تآكلت من الداخل.

و قد تولت هذه الشخصية إلى جانب الراوي البطل مهمة التعريف ببعض الشخصيات الطارئة أو المشاركة في الأحداث كما سنقف في ذلك مع شخصية (نصيرة).

---

[1]ـ محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 82.

[2]ـ المصدرنفسه ، ص 64.

[3]ـ المصدرنفسه، ص 88.

نبيل(نجل رشيد):

مثلت هذه الشخصية المنعطف الرئيسي في سير الأحداث، فمقتلها كان له وقع و أثر واضح على المتلقي، لأنها تأخذ نفس المسار الذي تتميز به الرواية البوليسية، و خلق عنده أفق انتظار يجعله يتساءل عما حدث لنبيل؟ هل هي جريمة قتل؟ أم حادثة انتحار؟ و ما هي الأسباب و الدوافع؟ فهذه الحادثة كانت بداية في تفعيل الأحداث و حركيتها.

(نبيل) كان طفلا خجولا متفوق في دراسته ليس لديه أصدقاء سوى أفراد عائلته "كنت دائما طفلا خجولا، لا تكثر الكلام، بخلاف أختك الكبرى (...) تكبرك بأربع سنوات، و قد اعتنت بك كثيرا و أنت صغير، إلى حد أنها لقنتك عادات أنثوية، فلم تكن تتشاجر أو تتخاصم مع أولاد المدرسة أو الجيران".[1]

لكن من مجرد خروجه من البيت العائلي و احتكاكه بعادات مغايرة لم يعتد عليها تغيرت طباعه "...إلى غاية تلك الصائفة الملعونة ماتت أمي المقهورة، ذهبنا لحضور الجنازة هناك في قرية "أولاد موسي" تركتك عند أعمامك لتقضي بقية أيام العطلة. هم الذين ألحوا و أنت أيضا كنت تريدين البقاء، و يا ليتني ما قبلت، و لكنني قلت ستتعرف على العائلة و حياة الريف، ستركض قليلا في البراري و الشعاب و الأودية، ستترجل....كنت مخطئا، سيت نهائيا تلك العادات التليدة، قلت أنها ذهبت مع صاحبها، و لكن قلة انتباهي و استعجالي بالعودة جعلني لا أرى انتشار العباءات و الشواشي و اللحى الكثة المغبرة على ذقون المشيعين... تأسلمت القرية أكثر من ذي قبل، تركتك في عرين الضباع و عدت إلى بيتي لأواصل قراءة الفلسفة و جريدة "لوموند"[2].

لقد تعين من خلال هذا المقطع تغير أحوال الشخصية و من قبلها الحياة في الريف أو القرية التي أصبحت أكثر تدينا من ذي قبل، فأغلب رجالها أصبحوا يرتدون الزي الإسلامي كالقميص و أصبحوا دوي لحى طويلة،

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 87.

[2]- المصدرنفسه، ص 93.

و هذا ما أثر على (نبيل) كونه لم يرى من هذا العالم سوى ما وجد عليه عائلته.

فنبيل ابن رشيد الوحيد و الذي تربى داخل قلعة عالية الأسوار خرج منها مرة واحدة، فعاد غريبا مخالفا لوالده في كل ما يقوله و يفعله "أنت كافر و لا يحق لي طاعتك".[1]

لم يعد نبيل إذا ذلك الطفل الذي تركه خلفه في تلك القرية، و الذي حاول والده أن يؤصل فيه حب الدين من خلال ما كان يلزمه بتأديته، بل أصبح شخصا آخر ثائرا على الوضع الذي كان عليها سابقا، و أصبح ناقما و كارها لوالده (رشيد)، الذي لا يؤدي واجباته اتجاه الله، و بالتالي كان نبيل لقمة سهلة استطاعت الجماعات المتطرفة أن تستغل هذه الهرة الموجودة بين الأب و ابنه "ماذا سأفعل الآن؟ ياسين يقول اقتله إنه كافر و زنديق... اقتله ستتقرب به إلى الله و تضمن مكانا في الجنة".[2]

فرشيد لم يبني قلعته على أسس صحيحة بل على ردود أفعال مختلفة و متناقضة، تسببت في تآكلها من الداخل، لأن الولد أصبح عدوا لوالده. أمر بالتخلص منه فانتحر أو قتل! لهذا كل ما كان رشيد يقوله لابنه لم يصله "حاولت أن أفهمه أن الجماعة التي يخالطها لا تحب الخير للبلاد و للعباد. إنها جماعة ضالة تستتر وراء الدين لخدمة أمريكا الإمبريالية و الممالك النفطية العربية، و جماعات الجهاد الأفغاني تمولها أمريكا الإمبريالية في حربها ضد روسيا الاشتراكية، و ما الدين إلا غطاء لإغراء الشعوب الفقيرة المؤمنة بحمل السلاح، الصراع صراع مصالح اقتصادية و ليس صراع قناعات و إيمان"[3].

"التاريخ يعيد نفسه" هذا ما يمكن قوله على حياة رشيد و ابنه و العلاقة بينهما؛ فيوما ما كان رشيد معاديا لأبيه و رافضا لعاداته التي يسميها (رشيد) بالعادات البالية، و ها هو اليوم ابنه يرفض أفكار أبيه المتحررة و ما

[1]ـ محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 138.

[2]ـ المصدرنفسه ، ص 224.

[3]ـ المصدرنفسه، ص 12.

وقع فيه من إلحاء، فكلاهما (رشيد و ابنه) تحملا القيود التي فرضتها عليهما العائلة، فرشيد أعاد نفس الخطأ الذي ارتكبه أباه في الماضي، مما أدى إلى عدم تحمل الابن و انتحاره، فكانت العواقب وخيمة.

2-شخصيات ثانوية:

ساهمت هذه الشخصيات في سرد الأحداث و تطورها، و كان لكل منها تصرفاتها الخاصة التي تميزها عن باقي الشخصيات الأخرى، ومن أبرزها:

سي ناصر:

و هي شخصية لم تذكر كثيرا في"رواية القلاع المتآكلة" إلا أنها كانت نقطة فارقة في حياة (عبد القادر)" هكذا دخلت المحاماة من بابها الواسع، و كان لقائي بسي ناصر، و الآن أقولها باعتزاز و احترام و بعد مرور أزيد من عشرين سنة من تلك المصادفة الرائعة، حاسما في حياتي، معه تعلمت المهنة و سراديبها، المنيرة منها أو المظلمة"[1].

كما قدم لنا وصفا لمظهر (سي ناصر). "كان سي ناصر نحيفا، يرتدي بذلة رمادية دون ربطة عنق، شنبات رقيقة، أشقر اللون"[2]، من هذا الوصف يصور لنا المؤلف الهيئة التي يكون عليها المحامون و كيف يبدو (سي ناصر)، الذي ارتسمت شخصيته على رصانة و هبة فمن خلال هذا المحامي المحنك، فضل المؤلف أن يبقي على شخصية المحامي النزيه و العادل كما يتخيلها القارئ، فلم يشوه صورته لا في نفس عبد القادر و لا حتى في نفس القارئ "...يجب أن تعرف أن وظيفة المحامي هي الدفاع عن جميع المتهمين بارتكاب جريمة ما، حتى أولئك الذين يعترفون بالأفعال المنسوبة إليهم، و مهما كانت بشاعة هذه الأفعال، و الدفاع عن المجرمين لا يعني الموافقة علة ارتكاب الجريمة، الدفاع معناه أن توفر للمتهم سبل الدفاع عن النفس، ذلك أن كثير ما تكون التهم مزورة و ملفقة

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 44.

[2]- المصدرنفسه، ص42.

أثناء المحاكمة، إن ثبت أن المتهم قد ارتكب الجريمة المنسوبة إليه فعلا، فينال عقابه طبقا للقانون"[1]. فهذا المحامي يحقق العدالة مهما كان ثمنها، و هذا ما يجعل القارئ يدرك مدى سلطة القانون و عدالته.

سي أحمد:

و هو محافظ شرطة عين الكرمة، يتابع قضية مقتل نبيل، حاول فك خيوط هذه الجماعة التي نشرت الرعب و الحزن في هذه القرية التي لطالما كانت قرية هادئة تبث الراحة في نفس ساكنيها، إلا أنها ما لبثت حتى تغير لونها، أصبحت شاحبة حزينة و غير مريحة، إلا أن (سي أحمد) و هو شخصية مثلت الشطر الثاني من رجال القانون النزهاء "هو أيضا من خريجي كلية الحقوق، و من عشاق النظام و الانضباط. كرر دائما مقولة جان جاك روسو: العدالة دون قوة ضعيفة، و القوة دون عدالة مستبدة، مبدأ آمن به و يعمل على تطبيقه في مهنته، و هو من المعجبين بالعقيد هواري بومدين"[2].

نصيرة(زوجة رشيد):

(نصيرة) مثال للمرأة المتحررة التي تعيش حياتها دون التقيد بما يمليه عليها المجتمع، فهي كذلك كانت مثل رشيد لا تصلي، لكن مقتل نبيل غيرها، فبعدما كانت جريئة كما عرفها (رشيد) أول مرة "فتاة في العشرين، منطلقة، شعرها يتدفق على كتفيها كريش الطاووس، الابتسامة البريئة، بال حسابات، سروال جينز آخر موضة"[3]. فتاة بهذه المواصفات تكون ذات شخصية قوية و عقلية متحررة تعتز بنفسها و قناعتها خصوصا و أنها في مرحلة ترى بأنها يجب أن تثبت نفسها في المجتمع و ذلك بمناهضة الأفكار الإسلامية أو كما يسميها (رشيد) الأفكار

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص47.

[2]- المصدرنفسه، ص 57.

[3]- المصدر نفسه، ص72.

المنغلقة، كذلك كانت "فتاة تقضم الحياة بملء شدقيها، نهمة للمعرفة و عفوية في تصرفاتها"[1]، حتى أصبحت ملتزمة تصلي".

-أتعرف بأن زوجتي تصلي؟

-تصلي؟ ألم تقل يوما أنها متعصرنة و متحضرة و تؤمن بالأفكار التقدمية مثلك تماما؟[2]

إذ تزعزعت قناعاتها التي كانت تؤمن بها و أفكار التحرر التي كانت تعتنقها "أول مظاهر العودة إلى التدين عند زوجتي صوم رمضان، تذرعت بكون جميع زميلاتها في الثانوية صائمات، و أنهن سيحتقرنها إن اكتشفن أنها لا تصوم"، و هنا يصور لنا المؤلف الجانب الضعيف لدى المرأة، فرغم تحرر نصيرة و تشبعها بالأفكار التقدمية إلا أنه من السهل التأثير عليها و سرعة ضعفها و انصياعها.

فبعد مرضها بالسرطان أصبحت أكثر تدينا لأنها ربطت مرضها بالعلاقة الغير شرعية التي جمعتها برشيد أيام الجامعة "ماذا فعلت نصيرة الوديعة حتى يهزها الشعور بالندم و تعتبر مرضها عقابا إلهيا"[3]، فرجوعها إلى الله هو محاولة منها للتكفير عن ذنبها.

ياسين:

كان منتسبا إلى الجماعة الإسلامية،و هو صديق نبيل و الذي أقنعه بالانضمام إليهم "قال لي ياسين بأن الله يغفر الذنوب جميعا عندما يتوب الإنسان"[4]، "إنه وقت الالتحاق بالمسجد لأداء صلاة الجمعة و ياسين ينتظرني، ألح

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص73.

[2]-المصدر نفسه، ص 61.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص135.

علي كي أحضر مبكرا، لأن الشيخ محفوظ سيأتينا من البلدة لإلقاء خطبة الجمعة، و يصر ياسين على الجلوس في الصفوف الأمامية"[1].

يظهر أن ياسين من المواظبين على الصلاة و لا يتوانى عنها، لكن المؤلف هنا لربما أراد أن يصور لنا الإنسان المتدين الذي لا يعرف حدود تدينه، ومن ثم فالرواية تعرض لنا وجوها مختلفة للتدين، من حيث أنه يوجد من جعله طريقا مسيرة لأصحابها على الانحراف و ارتكاب المحرمات بقتل النفس بغير حق "تقترب منه هكذا، و على بعد متر، ثم ترفع المسدس و تطلق النار، المسألة بسيطة، لا تأخذ منك دقيقة"[2].

تتميز رواية "القلاع المتآكلة" بتعدد الشخصيات إذا باختلاف انتمائها و هذا ما أكسبها خاصية أخرى ستقف الدراسة عندها و هي تعدد الأصوات التي حقق لنا حسب تصور (باختين)"بنية بوليفية"

3.تلقي الشخصيات التاريخية و الأدبية و الفنية في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري:

سلك كثير من كتاب الرواية طريقة استقبال أو تلقي الشخصيات التاريخية و الأدبية و الفنية و غيرها، من أجل توظيفها في النصوص السردية، فعبد المالك مرتضى يرى أن الشخصية "عبارة عن عالم معقد و متباين، و تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الثقافات و الأهواء و الأفكار و الطباع البشرية، و كان الروائي التقليدي يبحث عن الشخصيات التي تحمل صورة مصغرة للعالم الواقعي فيستفيد من التاريخ و مكوناته الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية"[3].

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] -المصدر نفسه، ص 226.

[3]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 83.

إذ ثمة فرق بين الشخصية الحقيقة (من لحم و دم)، و بين الشخصية الأدبية المتخيلة في النص الروائي أو القصصي، و لكن هذا لا يمنع المبدع من توظيف الشخصيات الواقعية الحقيقية في نصه الإبداعي مضيفا عليها خياله و أفكاره و رؤاه الفنية و الثقافية.

و من أمثلة تلقي الشخصيات التاريخية و الأدبية و الفنية في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري نجد العديد من النماذج منها: "اكتشفت المكتبة و معها الكنز الذي لا ينفد و بالصدفة وقعت على جملة من كتاب لألبير كامو يقول بأن نيتشه الفيلسوف الألماني لم يقتل الرب الأخير مات مند زمن بعيد (...) هذه الجملة قادتني إلى فلسفة نيتشه و من ثم لكارل ماركس و سيغموند فرويد"[1]، و هي شخصية (رشيد بن غوسة) تدل على التشبع بالمبادئ و القيم الاشتراكية و فلسفات الغرب.

"... و هو أيضا من خريجي كلية الحقوق و من عشاق النظام و الانضباط يكرر دائما مقولة جون جاك روسو: العدالة دون قوة ضعيفة، و القوة دون عدالة مستبدة، مبدأ آمن به و يعمل على تطبيقه في مهنته"[2] شخصية (سي أحمد) الشرطي التي تميل إلى مناصرة العدالة، و أداء مهامها حسب ما يمليه القانون.

- "...و هو من المعجبين بالعقيد هواري بومدين"[3].

- "لقد رفض اليمين زروال اللقاء الذي عرض عليه جاك شيراك لأنه يتناقض و الأعراف الدبلوماسية، طلب مقابلته سرا (...) زروال شاوي أصيل لا يعرف أنصاف الحلول"[4].

و هنا الإشادة بمواقف رؤساء البلاد (رؤساء الجزائر من مراحل سابقة: هواري بومدين اليمين زروال).

- "عهد نوح"[1].

---

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 64.

[2]-المصدر نفسه، ص 57.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة النفسها 57.

[4]- المصدر نفسه، ص 28.

- "أنا لا أعرفه لا من علي و لا من عائشة".[2]

- "حمدت الله، الله يستر".[3]

- "لكن للجسد انجذاباته التي لا تقاوم، عويل داخلي أقوى من عويل الجوع و الألم، لم ينجح في مقاومتها إلا يوسف و بمشيئة ربانية"[4] ، و هنا دليل على التشبع بالقيم الدينية.

و في جانب آخر لتلقي الشخصيات الأدبية و الفنية في الرواية.

- "أنت متأثر برومانسية فيكتور هيغو.

- قرأت البؤساء و تمزق قلبي ألما بسبب مأساة جان فالجان.

- أقرأت الرواية حقا؟ إن فرنسية فيكتور هيغو صعبة".[5]

معرفة شخصية المحامي بالثقافة الفرنسية.

"تأملت طويلا فكرة موت الرب و خلافة الانسان له ليصبح ربا على هذه الأرض، إن الرب الذي كنا نعتقد بحقيقته و خلوده، و نخاف عقابه و جحيمه أصبح فكرة من ابتكار الإنسان البدائي لتفسير هلعه من الظواهر الطبيعية".

شخصية رشيد بن غوسة، مثال الرجل الملحد المتشبع بفلسفات الغرب الملحد.

"أمي دائما تطلب مني مرافقتها في زيارتها لمقام سيدي المخفي، و هناك نجد باستمرار نساء ملحفات يجلسن حول الضريح و يجهرن بالدعوات و الطلبات الخاشعة الصدقة باستمرار: سيدي اشفي لي وليدي... سيدي زوج لي

---

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 49.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 50.

[4]- المصدر نفسه، ص 47.

[5]- المصدر نفسه ، ص 64.

بنتي... سيدي رد لي رجلي و انتقم لي من ضربتي اللعينة... سيدي خرجني من هذه المصيبة... كنت أسمع العجب العجاب"[1]، و هنا الإشارة إلى الثقافة الشعبية (زيارة الزوايا و الأضرحة) الجزائرية.

"إنها جرائم عصر التكنولوجيا التي لم يضبطها القانون جيدا بعد إن الجريمة في عرف القانون مرتبطة بنية إلحاق الضرر بالغير قبل النظر إلى حجم الضرر بعينه، ما يعرف في لغة القانون بسبق الإصدار و الترصد (...) إنها مشكلة العدالة، سواء بالنسبة للقاضي أو المحامي"[2]، و هنا دليل على المعرفة بثقافة القانون في الجزائر.

"و قد قرأت كتاب السؤال لهندي علاق الذي يروي فيه التعديل الذي سلطه عليه المظليون الفرنسيون، و كذا كتاب التعسف للمناضل الشيوعي و الشاعر بشير حاج علي الذي يروي فيه بالتفصيل التعذيب البشع الذي تعرض له عند اعتقاله، بعد أن عارض الانقلاب العسكري الذي قاده هواري بومدين ضد الرئيس بن بلا"[3]، تشبع شخصية (رشيد بن غوسة) بالأفكار السياسية و الشيوعية.

و مما سبق (الأمثلة و النماذج) ندرك أن الكاتب الروائي وظف جل مخزونه الثقافي و مرجعياته المعرفية، سواء أكانت قراءته التاريخية أو الفلسفية أو حتى الدينية و القانونية... فقد وظف كل هذه الخبرات في إنتاج نصه الروائي، المتمثل في رواية "القلاع المتآكلة"، و من هنا فإن كل عملية إنتاج جديد (عمل) تسبقه بالضرورة مجموعة قراءات سابقة ينتج عنها هنا هذا المولود الجديد، حسب نظرية التلقي.

III. تعدد الأصوات في رواية"القلاع المتآكلة" :

يستطيع بناية الرواية في جماليته أن يوسع الوجود و يصنع عالما تتداخل فيه الأصوات التي تبدو أنها تستقل بأفكارها دون أن يترك الراوي الذي يتخفى بقناع اللغة ليفضح المسكوت عنه،فراغات عدة على القارئ ملؤها

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 62.

[2]- المصدر نفسه، ص 46.

[3]- المصدر نفسه، ص 172.

لتكتمل صورة النص،لهذا كان الروائي الحقيقي هو من يحسن سماع الأصوات التي ترن في مجتمعه فيعبر عنها دون أن يفقدها وجودها،بل يصنع لها عالما باللغة،فالروائي لا يهتم"بإبراز العلامات الدالة على صورته أو صوته أو لهجته،بل يكتفي بمجرد تحديد الموقع الذي ترصد منه الأحداث و الأقوال و الأفكار"[1].

فرواية"القلاع المتآكلة " لم تقتصر على صوت واحد فقط،بل جعلت خطابات عديدة تتحاور فيما بينها،ناقلة أصداء الأزمة في تعدد لغوي بارز طبع النص من بدايته إلى نهايته حاولت شخصية بطل الراوي تنظيمه وفق دائرة اختارها الكاتب أن تتمركز حولها-الشخصية المحورية-لا لأنها تقوم بدفع بسير الأحداث،و لكن لأنها تكفلت بتعريفها بكل الشخصيات بتاريخها(ماضيها و حاضرها)دون أن تلبس ثوب الراوي العالم بكل شيء الذي يدخل في دهن الشخصية و ينقل أحاسيسها،بل نراه دائما ينظم السرد و يرتب الأحداث،و يعطي لكل شخصية دورها في اسماعنا لصوتها أو يعيد نقل خطابات هذه الشخصيات في خطابه سواء باستعماله الأسلوب المباشر أو غير المباشر"هذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت ،إنه يخدم بتآن،متكلمين و يعبر عن نيتين مختلفتين:نية مباشرة،هي نية الشخصية التي تتكلم،و نية-مكسرة-هي نية الكاتب"[2]و هذه الشخصية في الرواية – القلاع المتآكلة-هي المحامي(عبد القادر بن صدوقي).

و لقد بدا ذلك جليا في الرواية(القلاع المتآكلة)، حينما نقل السارد (عبد القادر)لنا خطابات(رشيد بن غوسة)ضمن خطابه(خطاب مباشر)؛فقد ترك السارد المجال لشخصيات أخرى تنقل خطاباتها عن نفسها،(مذكرات نبيل)، لهذا نجد تنوعا صوتيا كبيرا في النص،مما يعني توزيعا بالغا لخطابات الآخرين في خطاب هذه الشخصية من جهة،و خطاب هذه الشخصية المحورية في خطاب الكاتب و بالتالي تنوعت مقاصد النص،بين مقصد يمكن أن يتجلى بطريقة مباشرة و هو مقصد هذه الشخصية المتكلمة و مقصد الآخر أي

[1]- عبد الرحيم الكردي: الراوي و النص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2 / 1996، ص 88.

[2]- مخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، باريس، ط1 / 1987، ص 91.

الكاتب الذي ينكسر صوته في خطاب هذه الشخصية المنظمة للحكي، و الصوتان معا يخلفان تعالقا حواريا مميزا،لأن كل واحد منها سيكون مجملا بمفهومه للعالم و نظرته للوجود و لغته الخاصة،و هذه اللغة المتعددة تصنع هوية النص التي تقوى و تتعمق حسب نوايا الكاتب و ظروف الكتابة، "دون أن ننسى طبعا أن الكاتب لا يمكنه أن ينفصل عن لغة عمله مهما حاول،إلا أنه في نهاية المطاف،يستعملها في نفس الان،رغم كل شيء لخدمة نواياه"[1].فمهما جسد تملصه من مسؤولية ما يقول بخلق عالم نصي يضج بأصوات الآخرين،إلا أنه في الحقيقة يستعملها ليتكلم من خلالها،و لكن من دون أن يحطم منظورهم و عواملهم فيحاول أن يحتفظ بنواهم لخدمة مقاصده المتخفية التي يصعب الوصول إليها[2].

و هذا ما قدمه(محمد ساري)في الرواية كمبدع استغل بناء الرواية لينسج علاقات مهمة بينه و بين الشخصيات التي أبدعها دون أن يحطم أفق تواجده كمتلق خارجي.

يلمس قارئ الرواية و المتتبع لعوالمها أن كل تلك الأصوات المتحاورة المدركة للعالم المتأزم وفق وجهات نظرها النابعة من سياقاتها الخاصة خيوطا دقيقة ترسم صورة المؤلف الذي يجمع في الرواية جل أسباب المحنة كما يعبر عنها و يراها الشارع و الرأي العام،لهذا نلاحظ غياب نقطة تأزم انعكست على مستويات السرد في النص،فبين انتظار محاكمة الصحفي(يوسف عياشي)التي كانت نقطة بداية الحكي"حان موعد جلسة المحاكمة(...)القضية معقدو و خيوطها لاهية،قنبلة انشطارية موقوت،ننتظر على أحر من جمر الغضا انفجارها بين الفينة و الأخرى"،[3]و بين مقتله(يوسف عياشي)في نهاية الرواية "ارتمت من جديد على جثة ابنها باكية.هممت بالانحناء عليها لإبعادها

[1]- مخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 59.

[2]- انظر: أنور المرتجي: مخائيل باختين الناقد الحواري، منشورات زاوية، الرباط، 2009، ص 13.

[3]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 7.

ترددت،مأساتها هاوية بلا قاع(...)ماذا نقول لأم تكتشف فجأة ابنها مقتولا و مرميا في ساحة عمومية كمجرم نبذه المجتمع،في حياته و مماته؟و هي التي آمنت ببراءته و احتمال نجاته"[1].

تكثر الأقوال و الخطابات المنقولة و الحوارات المباشرة لتعبر عن إدراك الأحداث الدامية ليبدو متشعبا مفتوحا على فضاءات سردية عديدة لكنه ينكمش في حقيقته ما بين البداية و النهاية في دائرة سردية منغلقة.برز التعدد الصوتي في هذه الرواية مع مقاصد الكاتب،في ظل غياب السارد العالم بكل شيء-لأن كل شخصية تتكلم

و تعبر عن موقفها و هذا ما قلل من بسط شخصية الراوي البطل،و كأن الراوي لا يريد أن يظهر في النص إلا من خلال جملة العلاقات التي ينظمها بين شخصياته- لهذا قاما الرواية على حكي الأقوال أكثر من حكي الأحداث على اعتبار أن الجميع يعرف ما حدث في العشرية السوداء من مجازر و اغتيالات و تصفيات.

فهذه الرواية أرادت أن تسمع أصوات الجميع لا و هي تنقل أحداث ما جرى،ولكن لتقدم الأسباب

و المبررات لذا قامت على نوع من الموضوعية.

حسب ما ترويه الشخصيات من آراء و أفكار و أحداث، (ليس فقط ما تعلق بالوقت الراهن أي العشرية السوداء بل تطرق إلى ما سبقه من أحداث أيضا(فترة ما بعد الاستقلال)و ما جرى فيها من تصفيات

و مشاحنات في السلطة-انقلاب هواري بومدين على الرئيس أحمد بن بلة-)و ما حمله هذا الحدث من مخلفات الذي خرب عند الكثيرين مفهوم الوطنية و الحرية و الاستقلال،فأدخلهم في صراع آخر.

إلا أن حكاية ما حدث على لسان شخصيات كثيرة في كل أجزاء الرواية الاثني عشر، لم يشوش بناءها الجمالي لأن الراوي جعل في نصه خيطا ناظما لكل ما تقوله الشخصيات، فشخصية(عبد القادر)تكفلت بإسماعنا الأصوات التي كانت كثيرا ما كانت تحاورها في سياقات مختلفة،و لهذا انتظم النص حولها فتكفلت هي بتمرير الرسائل و الأقوال،إما و هي تحاور شخصية ما أو بنقل خطابات ما ضمن خطابها.

[1]- المصدرالسابق، ص 236.

مما سبق تتوضح لنا فكرة بناء الرواية و طريقة استخدام التعدد الصوتي لنقل أفكار الكاتب و ايديولوجيته، و موقفه من الأزمة و أسبابها،فحينما لا يريد الكاتب التعبير عن رأيه(ايديولوجيته)يترك ذلك لشخصية من شخصيات الرواية(داخل خطابها)لإبداء وجهة نظرها،و انطلاقا من هذا نلمس تعدد صوتي في هذا الخطاب الروائي.

تكمن جمالية الرواية إذا في استوعبته من تعدد واضح للأصوات السردية،و قد حققت في ظل وجود قناعة واضحة ن أن كل شخصية لها الحق في أن تعبر عن أفكارها و معتقداتها بنفسها دون تدخل أي وسيط في ذلك.

يتشكل الخطاب السردي في مجموعة من العناصر التي تعمل على تكوينه و تشكيله حتى يكون متجانسا،قابلا للدراسة يرقى إلى مستوى الأدبية، و المبدع يعمل على جميع هذه المقومات، مع مراعاة أشكال اللغة ليصف واقعه،كون العمل الأدبي مرآة لواقعه الذي نشأ فيه فيقوم الكاتب بتقديم نصه الذي هو مجموعة خطابات متحاورة متداخلة تبرز سيماتها و وظائفها وفق درجة ابداعية هذا الكاتب .

و النص الذي اخترنا اكتشاف بنائه الجمالي،وفق ما تقدمه لنا مجالات تحليل الخطاب،هو رواية"القلاع المتآكلة"للكاتب الجزائري"محمد ساري"صدرت عن"منشورات البرزخ"،و الذي حاول من خلالها إعادة كتابه العشرية السوداء التي عصفت بمجتمعنا الجزائري،و كانت بمثابة نقطة تحول جذري في تاريخنا،إذ كانت هذه الفترة فترة حصدت الكثير من الأرواح و الأفكار دون منطق يبررها.

فقد شاع بين الكثير أن ما حدث في العشرية السوداء أو سنوات الإرهاب كان نتيجة الفوضى،لكن هذه الرواية حاول من خلالها"محمد ساري"فك طلاسم و زعزعة قناعات راسخة، و غايتنا من هذه الرواية،الوقوف عندها لاكتشاف بنائها الجمالي،فما هي الجماليات التي يتضمنها النص،و التي أخفاها عنا الكاتب؟

IV. بنية الزمن في رواية "القلاع المتآكلة":

1. الترتيب الزمني:

لقد أصبح الروائي في العصر الحديث يشتغل على الزمان بطريقة تسمح له بحرية الانتقال بين أقطاب الزمن الثلاثة(الماضي،الحاضر،المستقبل)غير أن الرواية لا تحافظ على هذه التراتبية إنما نجد الدراسة السردية نفسها تتأرجح بين زمنين،زمن القصة و زمن السرد "و نظام الزمن الحاكي(زمن الخطاب)لا يمكن أبدا أم يكون وازيا تماما لنظام الزمن المحكي(زمن التخيل)، و ثمة بالضرورة تدخلات في(القبل)و(البعد)"[1] ، و هذا ما يخلق المفارقة السردية التي قد تكون"استرجاعات لأحداث ماضية(retospection)أو تكون استباقا لأحداث لاحقة(anticiption)"[2]، فالمفارقة الزمنية إذا لها مظهرين هما:الاسترجاع و الاستباق، و سنقف عند كل واحد منها على حدى.

أ- الاسترجاع:

يعد السرد الاستذكاري شكلا من أشكال الرجوع إلى الماضي و ذلك كون"الفن الروائي من أكثر الفنون ولعا بالماضي،كونه يقوم على استرجاعات يوظفها الروائي لغايات فنية و جمالية"[3]،إذ أن هذا الاسترجاع يمكن أن يكون استرجاعا لحدث ماض أو حياة شخصية ما قصد تعريف القارئ بهذه الشخصية و الظروف التي عاشتها حتى صارت ما هي عليه، فالاسترجاع يستعمل من أجل"التعريف بالشخصية و ما مر بها من أحداث أو التعريف بشيء من الأشياء أو سوى ذلك"[4]، و هو نوعين:استرجاع قريب،استرج

---

[1]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 / 1990، ص 48.

[2]- حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 74.

[3]- أحمد النعيمي: ايقاع في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، بيروت، ط1 / 2004، ص 40.

[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 121.

أ/1-استرجاع قريب:

و من خلاله يقوم المؤلف باسترجاع أحداث وقعت في زمن قريب من الزمن الحاضر،فقد تناولت رواية"القلاع المتآكلة"العديد من الاسترجاعات القريبة المدى، كاسترجاع شخصية بن غوسة الأحداث التي سبقت وفاة ابنه بساعات و شجارهما"لا أعرف...لا أعرف ما حدث بالتدقيق، حينما عدت إلى البيت حوالي العاشرة ليلا،وجدت نبيل(...)وجدته جالسا في الصالون على ركبتيه دفتر و في يده قلم،بمجرد أن رآني أغلق الدفتر بحركة فضة، لم يرد على سلامي،التفت إلي نظرة سريعة ثم أدار وجهه كما لو أنه يخفي شيئا ما"[1].

فمن هنا تبدأ حادثة مقتل نبيل، و خيوط حلها،فقد ركز الراوي على سرد بعض التفاصيل و استرجاعها، ليتساءل القارئ هنا عن سبب استعماله لها و ماذا تمثل فيما بعد؟(يشغل ذهن القارئ بها فتبقى معلقة في ذهنه حتى نهاية الرواية فيعود إليها دائما).

فأغلب الاسترجاعات القريبة كانت استرجاعات لشخصية بن غوسة حول حادثة موت ابنه و ما سبقها من أحداث؛حتى يعرفنا المؤلف كيف تغير نبيل و ما هي الظروف التي أدت إلى موته،فرشيد يسترجع ذكرياته مع ابنه نبيل قبل أن توافيه المنية"لا أنسى أبدا تلك الصبيحة التي تخاصمنا فيها فعلا، كان أول يوم من شهر رمضان،حينما رأيتني أتناول فطوري في المطبخ،صرخت في وجهي مرعوبا كما لو أنك وقفت على عفريت بقرنين، في السنوات الماضية،كنت تتناول فطورك الصباحي معي دون أي إشكال، قلت:إخوتك كلهم يصومون و يصلون...كنا نجتمع عند كل صلاة في صف واحد و نصلي جماعيا،جو عائلي رائع...لماذا لا تستغفر ربك في صبيحة هذا اليوم الأول من رمضان الكريم،فتأخذ حماما و تلتحق بالمسجد لأداء الصلاة مثلما يفعل جميع المسلمين"[2].و يعود هنا الراوي إلى بدايات الخلاف بين الأب و ابنه مبينا للقارئ سبب تأثر و انقياد نبيل نحو

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص95.

الجماعات الإسلامية و كيف تحولت حياته من حال إلى أخرى،إذ أن طريقة حياة والده لم تكن تهمه،بل كان هذا الآخر مثله(يأكل في رمضان). فهنا السارد يريد أن يلمح لبعض المدلولات لربط الماضي بالحاضر عن طريق تقنية الاسترجاع ليقف عند بعض التفاصيل التي تقتدي من خلالها شخصيتي(الأب و ابنه).

فهذه الاسترجاعات كانت لا تتجاوز بضع سنوات، إلا أن هناك استرجاعات كانت طويلة المدى و بعيدة عن الزمن الحاضر و التي كانت أحداث مر عليها أكثر من ثلاثين سنة.

أ/2-استرجاع بعيد:

و هي استرجاعات يقوم بها المؤلف من أجل استنكار سنوات الطفولة أو أحداثا مرت عليها أزمنة عدة،و قد بسطت هذه الاسترجاعات سيطرتها على الرواية(القلاع المتآكلة)أين يسترجع فيها المحامي أيام صباه، خاصة تلك الذكريات المتعلقة بمرض(والده)و(أخته)"حينما أتواجد وسط المرضى،رد فعل لا إرادي، يذكرني في كل مرة بالشهور الشاقة التي كان فيها أبي طريح الفراش،يكاد صدره يتفجر من كثرة السعال و نحن و أمي و أخي الكبير و أختي الصغيرة الله يرحمهم جميعا،نتفرج عاجزين،ينهشنا الرعب و يرعد أحشاءنا الخاوية"[1].فالحياة التي عاشها المحامي في طفولته من مرض أبيه و أخته إلى موتهم جميعا جعلته يكره و يخاف كل ما له صلة بالأدوية

و المستشفى،و هذا ما جعله لا يتحمل التواجد في مثل هذه الأماكن.

أما عن مرض أخته الصغيرة،"هي أيضا كانت تصرخ باستمرار و لا تتركنا ننام،وكنت أتمنى لها الموت في قرار نفسي،و كم بكيت يوم وجدناها أمي و أنا ملقاة على الأرض بلا حراك، و قد غبنا يوما كاملا،تملكني إحساس بالذنب لشهور عديدة كما لو أنني كنت قاتلها"[2].

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ، ص 38.

[2]- المصدر نفسه ، ص39.

فطفولة هذا المحامي كانت قاسية و بائسة فرغم الفقر الذي عاناه مع عائلته، لم يرحمهم المرض و هذا ما جعلهم أتعس،و ذلك لقلة أو انعدام الإمكانيات المادية.

و كذلك استرجاع المحامي(سي عبد القادر)لأيام طفولته مع أمه و مرافقته لها لكل مكان تذهب إليه"كانت أمي دائما تطلب مني مرافقتها في زياراتها لمقام سيدي المخفي، و هناك نجد باستمرار نساء ملحفات يجلسن حول الضريح و يجهرن بالدعوات و الطلبات الخاشعة الصادقة"[1].

في هذا الاسترجاع يشير الراوي إلى بعد العادات و التقاليد المتغلغلة في عمق المجتمع الجزائري، و التي لم تتخلى عنها النساء الجزائريات(خاصة النساء)، و هذا واقع معاش أراد الراوي من خلال هذهالالتفاتةشد انتباه القارئ(المتلقي)لمثل هذه العادة،و توضيح رؤيته بإرجاع سبب ذلك إلى جهلهن و قلة ايمانهنو قلة زادهنالمعرفي و الفكري، و هذا عامل يشد المجتمع،كونه يعيق التقدم،و يحد من عملية التطور.

كذلك يسترجع رشيد بن غوسة أيام طفولته مع والده"أتعرف أن أبي كان يصر على جمعها في صفين، واحد للذكور و واحد للإناث،لأداء الصلاة و كان يوقظنا عند الفجر بصوته الجهوري و تهديداته المتواصلة لنصلي معه صلاتي الفجر و الصبح"[2].

فمن خلال هذه الاسترجاع الذي يحكي لنا طفولة رشيد بن غوسة و معاناته مع والده و كرهه لأداء الشعائر الدينية،يفهم القارئ طبيعة هذه الشخصية بناء على ماضيها.

كما يوظف الراوي استرجاعات تعود إلى سنة الاستقلال،ليستذكر من خلالها المحامي عبد القادر أخاه الميلود"في سنة الاستقلال كان أخي يشتغل في المزرعة بشكل دائم و يتقاضى أجره، زيادة إلى أنه يعود في كل مساء بقفة مليئة بالخضر و الفواكه"[1].

---

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 62.

[2]- المصدر نفسه، ص 63.

إن المتأمل في الرواية يجد استرجاعات بعيدة قد تمتد لسنوات طويلة مثل(سنة الاستقلال)ن و هي استرجاعات خارجية.

و من بين هذه الاسترجاعات البعيدة المدى استرجاع رشيد بن غوسة لأيامه الأولى مع نصيرة و سفره معها إلى وهران لإجراء عملية الإجهاض،هذه الحادثة التي مر عليها أزيد من ثلاثين ستة"يتذكر رشيد بأن وهران الباهية بدت له في ذلك الفجر الشتوي قبيحة،بخلاف ما يقال عنها"[2].

بعد تتبعنا لتقنية الاسترجاع باعتبارها مفارقة زمنية سردية، تعين لنا أنه برز بشكل كبير في الرواية، إذ تنوعت المقاطع الإسترجاعية ذات المدى القريب أو البعيد، إذ تعد اللحظة الحاضرة من أهم محفزات الذاكرة، لاستحضار الماضي و منحه الحضور و الاستمرارية في النص، و ثاني مفارقة زمنية و جدت في نص "القلاع المتآكلة" هي:

ب–الاستيباق:

و هو النوع من المفارقات الزمنية يطلق عليه أيضا مصطلح(الاستشراق)؛ و هو يتمثل في إيراد حدث آت، أي تقديم الأحداث و سردها قبل أوانها، و هي تساهم في فتح أفق أرحب للتخيل إذ يمكن من خلاله "توقع حادث ما و التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصادر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زوال بعض الشخوص"[3].

و هذا الأسلوب يتابع فيه السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترى فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد، فالسارد يستهل تلميحات إلى المستقبل "لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعا ما".[4]

---

[1]– محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 66.

[2]– المصدر نفسه، ص 81.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[4]–مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1 / 2004، ص 220.

و قد وظف المؤلف هذه التقنية في أولى صفحات الرواية "القضية معقدة و خيوطها لاهبة، قنبلة انشطارية موقوتة، ننتظر على أحر من جمر الغضا انفجارها بين الفينة و الأخرى، و أنا على يقين من ألا أحد سيخرج منها سالما"[1].يسبق السارد أحداث الرواية بتنبؤ نهاية هذه الحرب الدامية بين الجماعات المسلحة (الإرهابية) و القوات الحكومية، و قد صدق في هذا التنبؤ و كان ما كان جراء هذه الحرب.

كما استبق السارد موت أخته "آه على تلك الصبيحة المشؤومة تركناها أنا و أمي بمفردها رغم توسلاتها الصارخة بأن نبقى"[2].و هنا تنبؤ بالشؤم، فالسارد استبق النهاية، قبل الغوص في تفاصيل الحكاية، سرد أحداث ما جرى في تلك الصبيحة قبل عودتهما إيجاد أخته ميتة.

"سأقوم بدورة استقصائية هذا الأسبوع و أخبرك بالوضع".[3]السارد في هذا الاستباق يؤكد أنه (شخصية سي رشيد) سيقوم بدورة استقصائية، فحدد زمن ذلك (هذا الأسبوع)، لكنه لم يحدد متى سيخبره (عبد القادر) بالوضع (الزمن)، فالشيء المؤكد أنه سيخبره بالوضع بدون تحديد زمن ذلك.

كما اسبق أحداثا و جزم بتحقيقها "حينها قرر قتل فاتح حتى وإن اختفى في بطن أمه، و سنترصد حركاته يوما بعد يوم، أين ذهب؟ سنخرجه من عين إبليس و سنذيقه علقم الخيانة"[4].يحكي السارد من خلال هذا الاستباق تطلعه و رغبته في الانتقام لأخيه عبد الكريم، و تأكيده على فعل ذلك.

و من هنا يكمن القول أن الاستباق يلبي حاجة الحكي الروائي من خلال تغيير حركة النظام الزمني للأحداث، و هذه ميزة تتميز بها الرواية الحديثة.

---

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 07.

[2]- المصدر نفسه، ص 66.

[3]- المصدر نفسه، ص 134.

[4]- المصدر نفسه، ص 124.

2.المدة الزمنية:

و يسميها جيرار جينات"بالسرعة""إذ أنه لا أحد يستطيع قياس مدة الحكي، فما يطلق عليه هذا الاسم لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته و يمكن معرفة هذه التقنيات من خلال تأثيرها من تسريعه أو تبطيئه"[1]باعتبار أن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السارد في بعض الأحيان تقديم بعض الأحداث الروائية عبر هذه التقنيات التي اقترحها"جيرار جينات"الخلاصة (sommaire)،الاستراحة (passe)،القطع (l'ellipse)،المشهد(scène)".[2]

أ-تسريع السرد:و فيها يقوم السارد بطي مراحل عدة من الزمن و ذلك من خلال تقنيتين كان استعمالهما واضح في رواية"القلاع المتآكلة"

أ/1-الخلاصة(المجمل):"و هي تقنية زمنية تكون فيها وحدة زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة في الحياة المعروضة".[3]

و يظهر توظيفها في رواية"القلاع المتآكلة"في لقاء رشيد بن غوسة صديقته نصيرة في بدايات تعرفهما أثناء تواجدهما في المخيم(الحملة التطوعية الشتوية لصالح الثورة الزراعية)،حيث يقص عليها ما يقرأ في الكتاب"بدأ يشرح لها الكتاب،يتذكره جيدا،رواية يشار كمال(ميمد النحيف)،طفل فقير ضامر يتمرد على مالك أرض مستبد،يرفع السلاح و يستقر بأحراش الجبال المجاورة، تقع أحداث القصة في الأناضول،منطقة شاسعة بتركيا".[4]

---

[1]- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، دار الثقافة، بيروت، الدار البيضاء، ط2 / 1984، ص 235.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 77.

[4]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 74.

"ثم يخجل و باختصار،قص عليها قصة الحب الرائعة بين ميمد وحبيبته طفولته التي هربها إلى الجبل معه ليخلصها من براثن ذلك المستبد"[1].تحديد في النماذج بعض الخلاصات التي تؤطر بمحددات زمنية واضحة يتم تلخيصها فقد قام الراوي بتلخيص قصة(ميمد النحيف)بدون ذكر تفاصيلها حيث أشعرتنا الخلاصة بالوضع الإجمالي لهذه القصة عن طريق اختصار الأفعال و التفاصيل،و عما جرى فيها، أولا لأن السارد لم يجد من داع للغوص فيها،كونها لا تخدم مجرى السرد العام، و ثانيا،ليدخل القارئ(المتلقي)،في رواية يشار كمال و يعرض عليه قراءتها.

قد لعبت (الخلاصة)دورا مهما في تسريع الحكي و التركيز على الحدث،دون الغوص في تفاصيل مجرياته.

أ/2–الحذف(القطع): يقوم الراوي من خلال توظيف هذه التقنية"بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة،حتى زمن القصة و عدم التطرق لما جرى فيها حتى وقائع و أحداث(...)و يكون بذلك جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية،و مشارا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي".[2]

وهي تقنية تشترك مع(المجمل)في تسريع وتيرة الحكي، و تظهر أمثلة عديدة في رواية"القلاع المتآكلة"، "في السنوات الأخيرة،و بالأخص منذ إحالة رشيد بن غوسة على التقاعد، تعكر مزاجه و أضحى ينفجر غضبا لأتفه الأسباب".[3]

قفز الراوي بزمنه السردي مدة خمسة سنوات، و أحال هنا إلى وجود قطع محدودة،استطاع من خلاله القفز على أحداث كثيرة وقعت في هذه الفترة الطويلة نسبيا،و بهذا القفز أسقط أحداث ميتة لا أهمية لها في زمن الحكي، غير أن الراوي حدد هنا المدة التي أراد أن يشير إليها(منذ إحالة رشيد بن غوسة على التقاعد)، من وراء حذف ذلك الزمن من السرد.

---

[1]– محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 68.

[2]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 77.

[3]– محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 59.

و حذف آخر في موضع آخر"أوقفت سيارتي بقرب مدخل المتوسطة ثلاث ضربات على الزمارة كالعادة و انتظرت مجيئه، دقيقة،اثنتان،خمسة، و لم يظهر بعد، أنسي موعدنا".[1] و هنا لم يكن زمن السرد المحذوف طويلا(دقائق)فالسارد هنا لم يرد التطرق لتفاصيل أدق،ربما لأنها تخدم السرد.

و في تتبع الحذوف المحددة بمؤشر زمني قوله"بقيت أمي مطلقة خمس و لم يتقدم إليها أحد".[2]

جاء هذا الحذف طويل المدى،و يتمثل في سنين(خمس سنوات)، و هو حذف له دلالته إذ يدرك الكاتب أن الوقائع في هذه الفترة الزمنية جعلت الراوي يستغني عنها باعتبار الأحداث السابقة و اللاحقة له تكفي للتعبير عن الرؤيا(عنه).

ب-تبطيء السرد:

في بعض الأحيان يلجأ السارد أثناء تقديمه للمادة الحكائية إلى تبطئ الحكي بتقديم الأحداث الروائية التي تستغرق زمنا قصيرا ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي من خلال:

ب/1-الوقفة الوصفية:

"لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية،ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية و تعبر عنها، أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات و أشياء لا تكشف عنشيء،و لا تعبر عن معنى".[3]

---

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 65.

[2]- المصدر نفسه، ص68.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 80.

تعمل هذه التقنية على ابطاء زمن السرد الروائي، أضف إلى ذلك أن للوصف أهمية كبرى، فهو ذا طبيعة تفسيرية و فيها يصبح"الوصف عنصرا أساسيا في العرض و هي الأكثر بروزا و قد فرضت نفسها على تقاليد الجنس الروائي مع بلزاك".[1]

برزت هذه الميزة(التقنية)بشكل واسع في رواية"القلاع المتآكلة"سواء في وصف الشخصيات أو حتى الأماكن.فالسارد هنا يصف عين الكرمة التي" لم تعد تلك الواحة الوافرة الضلال الدافئة الحضن،التي آنست العيش بين أسوارها الآمنة، منذ اليوم الأول الذي نزلت فيه الحافلة ذات صباح سبتمبر".[2]

لقد تغير وضع المكان عن الزمن الأول الذي رآه عليه البطل الراوي،أو عن وصفه لذلك الكوخ الذي قضى فيه عبد القادر طفولته"ذلك الكوخ المظلم دوما و أبي ممدد في زاوية معتمة،سكون رهيب لا يكسره إلا السعال الحاد المتواصل، برد ثلجي يرعب المفاصل رغم المدفأة الفخارية التي تتأجج بداخلها جمرات فحم مبلل،نتداول الواحد وراء الآخر أنا و أخي لتهويتها و الحيلولة دون انطفائها"[3].صور لنا البطل الراوي معاناته في مرحلة طفولته، فوصف منزله(الكوخ)، و زواياه، كما وصف حالة مرض والده و سعاله المتواصل طوال الليل، و معاناته البرد القارص و هذا الحال الذي خلفه الاستعمار في الجزائر و حال كل منازل قريته.

"كان المطر يسقط رذاذا خفيفا،الجدران رمادية كئيبة و البنايات عملاقة تئن تحت السماء السوداء الواطئة الخانقة للأنفاس"[4]، لجأ السارد هنا لهذه الوقفة الوصفية،ليكسر جو الصمت الذي ساد بين شخصيات الحكاية، فيوقف السرد بوصف مدينة وهران بعيون رشيد بن غوسة و كأنها مرآة عاكسة لها يتخلله من مشاعر و تخبطات و قلق كأنها ذلك الجو الكئيب الذي غطى المدينة بكاملها و غطى روح رشيد معها.

---

[1]- جيرار جينات: خطاب الحكاية، ص 77.

[2]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 18.

[3]- المصدر نفسه، ص 65.

[4]- المصدر نفسه،ص 81.

"جميلة شوارع العاصمة ليلا،حينما تكون فارغة؛أضواء تتلألأ على مدى البصر و السيارة تنساب بهدوء كما لو أنها تحلق في فضاء سينمائي ساحر"[1]، فهذه الوقفات الوصفية هي وصف تعريفي للمكان،فقد حددت تجلياته بحيث استقى السارد عناصره الدالة على ملامح الحياة فيه، و الهدف منه تحديد مجرى الأحداث الروائية،التي سيشرع السارد في حكيها ليضع القارئ أمام أوصاف المكان،فيذهب بخياله(القارئ)و يعيش المكان و الحدث مع ساردها.

فإذا كانت"الحبكة و الشخصيات تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الرواية،فإن ما سميناه باسم المحيط(المكان)يمثلالسيتوبلازم الذي تسبح فيه تلك النواة".[2]

فمهما بلغت أهمية الحبكة و الشخصيات في العمل الروائي،إلا أن دورها لا يكمل إلا بتوفر المكان لتكتمل صورة الحدث و السرد.

أما عندما توقف السرد،و حل محله الوصف الذي راح فيه البطل الراوي يصف والده الشيخ المريض في قمة معاناته"و أبي الشاكي بلا توقف:صدري يغلي،يحترق،يوجع،حلقي مشدود، فرج يا ربي بالشفاء أو بالموت".[3]

ثم انتقل إلى وصف أخته الصغيرة بعدما ولفتها المنية"كلما تذكرت تلك الوضعية الجسدية المريعة،و ذلك الوجه المكشر الجامد،و العينين المنتفختين على اتساعهما،و الخدوش الحمراء على خديها،انتابني الغثيان كان نصف جسدها مرميا خارج الفراش،فوق حصير الدوم الخشن".[4]هذه الملفوظات المنتقاة بعناية لها مدلول،يريد السارد أن يوصلها للقارئ، فهي تدل على قمة المعاناة و الفقر و المرض، و هذا ليس حال المحامي عبد القادر وحده، و إنما قضية مجتمع كامل، بقاعدة هشة خلفه الاستعمار.

---

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 92.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 81.

[3]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 65.

[4]- المصدر نفسه، ص67.

تعددت الوقفات الوصفية في رواية"القلاع المتآكلة"فبين كل سرد و سرد للأحداث نجد السارد يقف ليصف لنا مكانا أو شخصا أو حتى ليصف لنا وضعا، كما هو جلي في وصف رشيد بن غوسة للمستشفى الذي تعالج فيه زوجته"بدى لي المستشفى كزريبة بشعة بروائحها الكريهة و ركام الأوساخ المرمية هنا و هناك،المراحيض بلا مياه،أبوابها مكسرة،لا نظافة و لا حياء،المرضي يأتون بأفرشتهم و أغطيتهم،و أهلهم يحضرون لهم الأكل يوميا".[1] و هذه الوقفة الوصفية أراد بها السارد معالجة قضية اجتماعية تثقل كاهل الشعب الجزائري، هذا الشعب الذي لا يملك وساطة تجنبه عناء الوقوف في المستشفيات بالساعات، و لا مكانة يلقى بها احتراما وسك هذا المجتمع الذي يفتقر لأدنى متطلبات العيش الكريم، فالسارد هنا يريد ايصال وجهة نظره من هذا الموضوع.

كما وقف السارد على وصف نصيرة،في أول لقاء لها مع رشيد بن غوسة أيام الجامعة"فتاة في العشرين منطلقة،شعرها يتدفق على كتفيها كريش الطاووس،الابتسامة البريئة،بلا حسابات،سروال جينز آخر موضة"[2].

كما يظهر في موضع آخر من الرواية وقفة وصفية لأحد الشخصيات الطارئة و هي شخصية الطبيب الذي قام بإجراء عملية الإجهاض لنصيرة"الطبيب رجل في منتصف الأربعين،أشقر اللون،حليق بأناقة،يضع نظارات فضية اللون،تخاله أوروبي الأصل، يجلس خلف مكتب كبير"،[3] فمن خلال هذه الوقفات الوصفية يعطي السارد الملامح الخارجية للشخصيات،فيرسم ملامحها في ذهن المتلقي،فيسعى لرسمها في مخيلته.

كما لم تقتصر هذه الوقفات الوصفية على المكان أو الشخصية فقط، حيث تطرق السارد لوصف كتاب مذكرات نبيل الذي وجده والده رشيد في غرفة نومه"قلبت الدفتر بين يدي،تآكل غلافه الكرتوني على الأطراف يكاد اللون البني يمحى برسامات و خربشات و أشكال هندسية متنوعة بالأسود و الأزرق، إنها رزنامة سنوية من طبع الشركة

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص 70.

[2]-المصدر نفسه،ص 72.

[3]- المصدر نفسه، ص 82.

الوطنية للكهرباء و الغاز،صفحة لكل يوم من أيام السنة، يعود تاريخها إلى أكثر من خمس سنوات، أكثر صفحاتها فارغة،قلة هي المملوءة بخط صغير رديء و لكنه مقروء في عمومه،كتب بألوان متباينة، كثيرة الصفحات التي تحتوي تمارين في الرياضيات و الفيزياء و أشعارا و أقوالا مأثورة منقولة من الكتب المدرسية"[1].

فهذا الوصف تعريف للشخصية، أهميته لا تقتصر على المستوى الزمني فحسب بل تتعداه. فتتجلى كذلك على مستوى التلقي، لأن هذه الملفوظات المنتقاة بعناية من طرف السارد، تعمل على ترسيخ صورة الشخصية الروائية في ذاكرة المتلقي.

ب/2-المشهد:

و هو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات..."و يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق".[2]

تكثر المشاهد الحوارية في رواية"القلاع المتآكلة"فيترك الراوي فيها زمان الأمور للشخصيات، منها يريح المتلقي من عملية السرد المتواصلات للأحداث و منها يترك الشخصيات تعبر عن آرائها في قضايا مختلفة،تنوعت حسب كل وقفة.فنجد الراوي يتوقف عن السرد و ينقل لنا الحوار الذي دار بين الشرطي سي أحمد و رشيد بن غوسة والد نبيل و انتشال جثته من باحة المدرسة قرب منزل إقامته.

"لك مني تعازي الخالصة يا سي رشيد، لعل الله ينزل عليك و على زوجتك الصبر و السكينة، ماذا أقول الآن؟كيف مات ابنك؟قتل أم انتحر، لا نعرف.

-ابني لم ينتحر... مستحيل... قتله أولئك المجرمون و أبقوا المسدس في يده لإبعاد الشبهة عنهم.

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة ، ص ص 130، 131.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.

-ربما...غدا ستكون لدينا معلومات أولية التي ستسمح لنا بإيضاح ملابسات الجريمة، سأتصل بك نهار غد، السلام عليكم".[1]

فالراوي هنا وضع المتلقي أمام وقائع الحادثة، حسب تكهنات الشخصيات و توقعاتهم،فكل شخصية تحمل رؤية معينة للحادثة،تملأها عدة تساؤلات و هذه التساؤلات نفسها أصبحت تساؤلات القارئ في حد ذاته.

أما عن الحوار الذي دار بين وكيل الجمهورية(في المحكمة)و المحامي عبد القادر و زملاءه،فقد أسفر عن تشظي خيوط القضية،و انطلاق و تساؤلات جديدة عن كل شخصية تدل على بداية تأزم الأحداث،

و تشابك مجرى السرد داخل الرواية (القلاع المتآكلة).

-هل تعرفون ماذا وقع؟(قال عبد القادر)

رد وكيل الجمهورية:

-حاولت الاتصال بمركز الشرطة و لكن الخط مشغول.

-قال القاضي:

-الشاحنة المقلة للمساجين لم تصل بعد،فيها ثلاثة إرهابيين سيحاكمون اليوم.

قال المحامي بوعلام سعدون:

-أنا مكلف بالدفاع عن اثنين منهم،متهمين بتخريب و حرق مقر البلدية في الصائفة الماضية،لقد قضيا أزيد من سنة في سجون الصحراء و لكنهما عادا إلى تحريض الشاب بخطاباتهما النارية بمجرد إطلاق سراحهما.

قلت:

-الصحافي يوسف عياشي موجود في هذه الشاحنة أيضا الله يستر".[2]

---

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 15.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

هذا النوع من الحوار(المشهد)يساعد على إظهار حدث عن كثب فتعبر فيه الشخصية عن رؤيتها(رؤية معينة).

أما عن الحوار الذي دار بين المحامي و زملائه مع القاضي و وكيل الجمهورية،فقد عمل على إبطاء السرد، و خلق نوع من الفضول لدى القارئ،ليدخل نفسه طرفا في الحوار،و ينتظر مثله مثل الشخصيات و أهالي المساجين،و يترقب حول مصير المساجين(الشاحنة)و ما مصدر الطلقات النارية؟

أما الحوار(المشهد)الذي دار بين عبد القادر و سي ناصر هذا الأخير الذي تربص عنده في بداياته الأولى لمهنة المحاماة،و أول لقائه به:

"-أنت من الدفعات المعربة،أليس كذلك؟

-أربكني سؤاله فأجبته بسرعة:

-نعم لكنني أحسن الفرنسية قليلا،لا أتكلمها بطلاقة و لكنني أقرأ بها بسهولة.

ابتسم و قال بنبرة فيها أسى:

-الظاهر أن التعريب يزحف بخطوات عملاقة،يقال إن كلية الحقوق ستعرب كلية ابتداء من الدخول الجامعي المقبل.

-هذه ما يقال فعلا،عرفت بعض الطلبة في الأقسام المفرنسة كانوا يحضرون معنا الدروس بالعربية،بل منهم من التحق بالقسم المعرب رسميا.

مط سي ناصر شفتيه و هز رأسه قائلا:

-قطار التعريب يجري بسرعة،و علينا نحن أيضا أن نحجز مكانا قبل أن يفوتنا الركب،أخاف أن يحدث لنا مثلما حدث للأقدام السود،فنضطر إلى هجرة هذه البلد".[1]

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 42.

توقف الراوي هنا عند أهم نقطة،أو مرحلة انتقالية عرفتها الجزائر لامست الجانب التعليمي فيها،فقد أراد أن يعبر بوجهة نظره على لسان الشخصيات عن هذه النقطة،محاولة التعريب،و اعتبار العربية اللغة الوطنية من أجل محو المخلفات الاستعمارية،لكن ليس الكل رحب بهذه الفكرة،خاصة أولئك الذين اعتادت ألسنتهم اللغة الفرنسية و ثقافتها.

-هل تثق في عدالة هؤلاء الطغاة؟لقاضي المسكين ما هو إلا دمية بين أيديهم،سيحكم بما يؤمر.

- مهما قيل عن ظلم العدالة في بلادنا،و لكن إن توفرت شروط الدفاع الجيد و الأدلة الدامغة و الشهود،فإن القاضي سيحكم بالقانون و ليس بالأوامر.[1]

كأن الراوي هنا يضع كلا الطرفين في كفتي الميزان السلطات الحكومية في كفة و الجماعات المسلحة في كفة، و يترك للمتلقي أو القارئ حق السؤال و الجواب،عن لما يتصرف هذا هكذا؟و لما يرد هذا بذاك،من المخطئ و من على حق؟من هو العادل و من الطغاة؟يفسح له المجال و تحديد رؤيته،فقط الراوي يشير له لبعض النقاط التي يعتمد لها في هذه المشاهد الحوارية.

-معكم؟من أنتم؟أنت لست وحدك؟

-لا تخف سي عبد القادر... هم يريدون الحديث معك... أنت محام،و القضية أعقد مما كنا نتصور...

-آتي معك إلى أين؟

-مكان آمن لا يبعد من هنا كثيرا.

(ثم يفصل الحوار بحوار داخلي)ثم يواصل الحوار.

-أدخل يوسف...دقائق و أنا عندك...

-يعطيك الصحة،سي عبد القادر،أنتظرك هنا.[1]

[1]- المصدر نفسه ، ص 114

فالسارد هنا يكسر سرده للأحداث و يعتمد تقنية الحوار و ذلك لمنح الفرصة للشخصية للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة،فتعكس وجهة نظرها سواء بحوارها مع الآخر أو مع الذات.

في هذا المشهد ينتقل السارد من زاوية إلى زاوية مغايرة بذهاب المحتمي عبد القادر إلى وكر الجماعات الإرهابية،و سماعه لقصتهم من وجهة نظرهم و رؤيتهم للنظام(الدولة الجزائرية أو الحكومة و العسكر)،فمن خلال المشهد الذي دار بين المحامي(عبد القادر) و الجماعات المسلحة(عبد الجبار،عبد الحميد...)،و هو مشهد طويل تخلله بعض الوصف و الاسترجاع.

و من ثم فالحوارات هنا تتخللها أيضا بعض الوقفات الوصفية و الاسترجاعات.

-شوف يا أستاذ،أقول لك الحقيقة،كل الحقيقة،من أولها إلى آخرها،ما نشره يوسف في الجريدة صحيح مائة بالمائة،الشرطة هي التي قتلت أخي كريم رحمه الله،ربما ستقول لي هاتوا برهانكم إن كنتم صادقين،عندنا البرهان و عندنا الشهود،و أنا واحد منهم،و معي من أبناء الحي الكثير.

أوقفته قائلا:

-هل أنت و هؤلاء الذين تتحدث عنهم مستدعون للإدلاء بشهاداتهم أمام القاضي يوم المحكمة؟

تدخل كبيرهم قائلا،و ابتسامة استنكار ترتسم على شفتيه:

-صل على النبي يا أستاذ.

تمتمت عبارة(عليه الصلاة و السلام)بصوت لا يكاد يسمع، أضاف بعد صمت:

-لقد جمعت الرواية بين حوارات طويلة و أخرى قصيرة التي عالج من خلالها الراوي قضايا كثيرة اجتماعية،سياسية،ثقافية،أراد من وراء ذلك شد انتباه القارئ(المتلقي)لبعض النقاط التي عانت منهم الجزائر و

[1]- المصدر السابق، ص ص109، 110.

بعض المواقف التي عاشهم شخصياته، حتى تكاد تجزم بأنها واقعية أكثر منها ورقية أما من خلال المشهد الذي جمع المحامي عبد القادر و رشيد بن غوسة.

-أتعرف ماذا اكتشف الطبيب؟

-خير إن شاء الله.

-أي خير يا رجل؟

-لا تقلق...لكل داء دواء.

-لا دواء لداء مثل السرطان...

-سرطان؟

-نعم سرطان... سرطان الثدي، الورم الخبيث الذي لا يرحم.

-هل أنت متأكد؟ربما أخطأ الطبيب الفحص... أنت أعرف مني بأطباء اليوم لا تكوين و لا ضمير مهني و لا هم يحزنون...

-لا...الداء ثابت(...).[1]

حوارات قصيرة،كسر بها السارد ذلك السكوت الذي خيم على الشخصيات و قطع وقفاته الوصفية بمشهد يعرض فيه مشكلة جديدة عن طريق الحوار يضاف إلى العقدة،يتساءل القارئ من خلالها عن نهاية هذه العقدة رغم كل هذه الأزمات .

أما عن المشهد الذي توقف عنده السارد،و الذي كان المحامي عبد القادر و يوسف عياشي طرفا فيه،في زيارة قام بها **يوسف عياشي(منزل المحامي)**في ساعة متأخرة من الليل بعد حادثة الهجوم المسلح على شاحنة الشرطة.

-"**معذرة يا سي عبد القادر...الظروف...**إنني بحاجة إليك...

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة،ص 60، 61.

-أين أنت يا شقي؟ماذا فعلت؟لقد أوقعت نفسك في مصيبة كبيرة.

-الظروف سي عبد القادر...الظروف...حينما سأحكي لك ربما ستجد لي أعذارا و تساعدني.

-أدخل و احكي لي قصتك.

-لا ليس هنا، البس ثيابك و تفضل معنا.

أما ما يخص الحوارات الداخلية للشخصيات أو ما يعرف بالمونولوج فقد بسطت سيطرتها مع الشخصيات الرئيسية خاصة منها(رشيد بن غوسة،عبد القادر المحامي)،هذه التقنية-تقنية المونولوج-التي ساعدت الشخصية في التعبير عن ما يخالجها من تأملات و أفكار،مبدية ما في دواخلها.

ففي رواية"القلاع المتآكلة"تعددت هذه الحوارات نذكر منها "تمددت فوق السرير،و بذهني رغبة لا تقاوم في نوم عميق ينقدني من أرق التفكير في تفاصيل مرافعة يوم الغد،ها قد حان موعد جلسة المحاكمة و أنا في حيرة من أمري".[1].

و في موضع آخر ابتسمت و فكرت ساخرا:و هلاستطعناالقضاء على البعوض الحقيقي الذي ما إن تخيم القمة حتى يغزو البيوت،و لم تنفع معهم جميع المبيدات المحلية و المستوردة في سحقه"[2].

و يعمد السارد في هذه الحوارات للانتقال إلى واقع الحرب و أحداث مقتل الشرطيين في الهجوم الإرهابي على الشاحنة،لما تحمله من تفاصيل،و القارئ في خضم هذه الأحداث كلها،مع تركيزه على مسار سرد(سي أحمد)لها،ينتقل السارد عبر هذه الحوارات من فضاء لآخر بعيد عنه،لكنه ليس أقل بؤسا من الواقع الذي يعيشه من حيث ما ينقله لنا من غياب النظافة و الأوساخ المتراكمة في الشوارع.(غياب أدنى عنصر لتوفير محيط نضيف

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 07.

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

و عيش كريم)."قبل التفكير في سحق البعوض،علينا بالتفكير في تنظيف الأحياء من القاذورات المتراكمة،لنطهر الأماكن التي تسمح له بالعيش و التكاثر..."[1].

فالراوي لم يفوت فرصة واحدة ليصور الواقع الذي وصلت إليه الجزائر في تلك الفترة.

كذلك من الحوارات الداخلية في الرواية،حوار**(عبد القادر)مع نفسه**"ماذا فعلت نصيرة الوديعة حتى يهزها الشعور بالندم و تعتبر مرضها عقابا إلهيا؟سؤال أعدت طرحه علة نفسي بإلحاح مستغربا و انتظرت التفاصيل التي ستأتي **حتما**"،[2]و الذي يعبر عن مشاعر الشخصية و تأملاتها و التي أصبحت نفسها تأملات و تساؤلات القارئ،بحيث يضع القارئ نفسه مكان السارد بكل ما يحمل من حيرةو استغراب و تساؤل.

و قد كانت أغرب الحوارات الداخلية في الرواية عبارة عن تساؤلات تطرحها الشخصية على نفسها قصد إيجاد **أجوبة**"أطرقت برأسي لثوان أفكر في هذا بالاقتراح الغريب،أهي لاستدراجي و قتلي؟لا...أنا محام،و ليس لي عداوة معهم،هم يحترمون المحامين لأنهم دافعو عن شيوخهم يوم زجت بهم السلطة العسكرية في السجن و كنت واحدا منهم،أكيد أنهم بحاجة إلى محام يدافع عنهم،و لكن ما عسى المحامي يفعله بعد اغتيل ستة أعوان شرطة؟و إن في المسألة سرا زاد من تأجيج فضولي"،[3]**فقد استغرق المحامي(عبد القادر)**في مجموعة من التساؤلات مع نفسه و الصحفي يوسف عياشي ينتظره أمام باب منزله"**أهي طريقة لاستدراجي و قتلي؟**...محاولا الإجابة عن هذه **الأسئلة من خلال التحليل و المناقشة.**

"رفعت عيني و سرحت بنظري على الوجوه الملتحية أتساءل في قرارة نفسي:**من هم الفارون من السجن**

---

[1]- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2]- المصدر نفسه، ص 61.

[3]- المصدر نفسه، ص110.

و من هم المقتدون على الشرطة؟ماذا حدث للطبيب بالضبط؟كيف تنسجم في هؤلاء شراسة القتل مع تلك الابتسامات و القهقهات التي استقبلوني بها؟رحماء بينهم و قساة على أعدائهم من هم أعداءهم تدقيقا؟[1]

ما يمكن القول حول المشهد الحواري سواء كان مباشرا أو غير مباشر،أنه يلعب دور مهم في تطوير الأحداث و تناميها و طريقة تحفز القارئ على فعل القراءة،كما لو أنه مشارك في هذه المشاهد و الأحداث:كما لو أنها تجري أمامه،كما أن المشهد يكشف للملتقي شخصية متلفظة و يسدل الستائر على طباعها و سلوكياتها.

3.لغة الحوار في رواية "القلاع المتآكلة":

تميزت لغة الحوارات بالبساطة،بحيث تصل بسهولة للمتلقي،خاصة و أن الراوي يدخل أحيانا العامية و أحيانا أخرى يدخل الفرنسية في بعض المشاهد،"و لقد كنا نعجب كيف كان اولئك الكتاب الكبار يأذنون لأنفسهم بالسقوط و التدني من مستوى الفصحى البسيطة التي يفهمها جميع القراء في العالم العربي،و كيف كانوايستنيمونإلى تلك العامية المحلية التي لا يفهمها أساسا،إلا الشعب الذي يتحدثها أصلا"[2]، بحيث تعتبر تلك العامية المحلية محصورة بالمجتمع الذي يكلمها فيصعب على باقي قراء العالم العربي الذي تختلف عامية كل بلد عن الآخر،عن فهم مثل هذه الاعمال(التي تعتمد على العامية)إذ"يجب أن تكون اللغة عظيمة الشأن،رفيعة القدر،كريمة المكانة،عالية القيمة"[3]لترفع من شأن متلقيها لا أن تنزل هي لواقعه المزعوم.

باعتبار اللغة الابداعية"قابلة للتغيير بحكم زئبقية الخيال العامل فيها،و بحكم الحرية الفنية التي يتمتع بها الأديب حيث يكتب و هو يلعب بلغته(...)أن يتبع في الكتابة ما يطلق عليه في اللغة النقدية المعاصرة الانزياح"،[4]أي

[1]- المصدر السابق، ص 112.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 103.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 96، 97.

[4]- المرجع السابق، ص 95.

للكاتب أو الأديب الحرية في اختيار الألفاظ و الكلمات في لغة عمله،معتمدا على خياله الذي يشكل مصدر ابداعه و ذلك بحكم الحرية الفنية التي تمنح له كل هذه الصلاحيات.

اعتمد الراوي في رواية"القلاع المتآكلة"على اللغة الفصحى في سرده،غير أن لغة الحوار تخللتها بعض العامية،قصد تحقيق الصدق و الواقعية و حتى تظهر الشخصية في درجة وعيها و تفكيرها و كلامها بالصورة نفسها التي تظهر عليها في حياتها اليومية،فبقدر نجاح الكاتب في التعامل مع اللغة،بقدر قدرته على فهم شخصياته و وعيها و ثقافتها،فلو اعتمد الفصحى فقط لنقص مقدار الصدق في تصويره لمشاهد الرواية و نأخذ من بين الأمثلة في الرواية على اعتماده العامية نجد ذلك الحوار الذي دار بين الشرطي(سي أحمد)و بين المحامي(عبد القادر)،بخصوص هرب المعتدين الإرهابيين على شاحنة الشرطة:

"-وقعت العملية في الصباح،كان سهلا عليكم مطاردتهم و القبض عليهم جيش،شرطة،درك،قوات خاصة...كل هذه الترسانة و لم تنفع...

- للأسف الشديد،كل هذه الترسانة و لم تنفع،ترسانة ثقيلة لا تتحرك إلا بعد ألف أمر،البابور إذا كثروا فيه الرياس يغرق، أنت مير و أنا مير،شكون يسوق الحمير،هذا هو واقعنا".[1]

باعتبار أن لغة الحياة اليومية تحمل أدق تفاصيل عواطف و انفعالات الشخصيات،فالفصحى أحيانا لا تستطيع أن تعبر عن دلالات هامشية،إذ أن الكاتب يهدف إلى تصوير الواقع(الواقعية هنا ليس المقصود بها اللغة بقدر ما يقصد بها واقعية التفكير)مع مراعاة الأداء اللغوي المناسب لمستوى كل شخصية في الرواية. "سيدي اشف لي وليدي... سيدي زوج لي بنتي...سيدي رد لي رجلي و انتقم لي من ضرتي اللعينة...سيدي خرجني من هذه المصيبة".[2]فواقع ذهاب النسوة الجزائريات هنا إلى شيوخ الزوايا و زيارة الأضرحة و طلب المساعدة منهم و التبرك

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 54.

[2]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 62.

بأضرحتهم ظنا منهن أن مثل هذه الأفعال تساعدهن على حل مشاكلهن،فاعتماد الراوي على العامية هنا ساعد على تحميل تفاصيل الحياة اليومية لمثل هذه النسوة(العادة).

كما اعتمد الراوي في لغة الحوار على بعض الملفوظات باللغة الفرنسية التي تدخل ضمن العامية مثل:"لوجستيك الحلف الأطلسي:الترسانة"،[1]"الشيفان"،[2]"مادموزيل".[3]

يقول عبد الرحمان ياغي:"الأدب إعادة صياغة للحياة،يحمل خصائص الحياة لكنه يضيف إليها بعدا حياتيا،و إعادة الصياغة هذه تتطلب تعاملا مع أداء النص التي هي اللغة"[4]، فقد ترد اللغة على لسان الراوي أو إحدى الشخصيات حوارا أو استرجاعا أو وصفا،فهي تظل لصيقة بالشخصيات الروائية،متفقة مع مستوى وعي الشخصيات العام.

4.خصوصية الزمن في رواية "القلاع المتآكلة":

بعدما تعرفنا الزمن، و على المفارقات الزمنية و تقنيات السرد، سنحاول الكشف عن خصوصية التعامل مع الزمن في هذه الرواية.

يتصف البناء الزماني في رواية "القلاع المتآكلة" بالتقطع حيث تختلط أبعاده ليعكس التشظي الزمني في الرواية، و الذي من خلاله تبرز لنا حالة التشظي و الاضطراب التي تعيشها الشخصيات في النص نفسه فهذا الاضطراب في أحداث الرواية و شخصياتها، يجعل القارئ يبحث في أغوار النص و يكشف ما يدور في داخل هذه القلاع و أسباب تآكلها وكيفية الخلاص من الدمار الناتج عن هذا التآكل.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 54.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 72.

[4]- عبد الله رضوان: البنى السردية في نقد الرواية، ج2، دار اليازوري، ط1 / 2003، ص 94.

خصوصا و أن موضوع "القلاع المتآكلة" له حساسية في المجتمع الجزائري فقضية الارهاب يتطرق إليها إلا في الشر و خوفا من العواقب، و كأن الاضطراب المرافق لهذه الفترة، لحق بالمؤلف أيضا في كتابته لهذه الرواية مما جعله يضطرب كذلك في زمن الرواية.

فزمن الرواية ليس زمنا متسلسلا بل هو زمن تذكري و تنقلي من هذه اللحظة إلى تلك و من واقعة إلى أخرى، إذ كثرت الاسترجاعات "القلاع المتآكلة" نص سردي، لا يخضع لتسلسل زمني متتابع و منظم، بقدر ما كان المؤلف يستذكر الماضي و يعود ليعيش الحاضر و هذا يدل على امتداده في التاريخ، إذ لا يمكن أن يعيش الانسان متنصلا من ماضيه، فهذا الأخير هو الذي يشكل الهوية الوطنية لكل فرد و لكل بلد، فالصورة الزمنية التي نقلها لنا المؤلف من خلال هذه الرواية تجسد خطابه السياسي، و رؤيته الفكرية اتجاه ما يحدث في الجزائر في تلك الفترة، التي أدت إلى تآكل هذا البلد و ضعفه و هواته بعد الثورة و الاستقلال.

V. فضاء المكان في رواية "القلاع المتآكلة":

يعد الفضاء الروائي من مكونات السرد الذي لا يوجد إلا من خلال اللغة، و هو يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما و المسرح؛ إذ أنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات.

لكن (محمد ساري) في رواية "القلاع المتآكلة" قدم لنا الفضاء الخاصة بالرواية بطريقة تجعل القراء يقتنعون بواقعية المكان المتخيل، خاصة و أن (ساري) يروي أحداث وقعت في أماكن و فضاءات حقيقة يسميها بمسمياتها، و قد سرد روايته هذه في أحد مدن الجزائر و مختلف قراها.

و قد اختلفت الفضاءات التي تناولها (ساري)، بين فضاءات محدودة و مغلقة و أخرى مفتوحة، و غير محددة، غير أن الطابع العام الذي يتميز به الفضاء في العمل، كان فضاء ريفيا بامتياز.

1-الأماكن المغلقة(محدودة):

من بين الفضاءات المغلقة التي ذكرت في رواية "القلاع المتآكلة" كانت:

منزل المحامي عبد القادر: لم يكن الوصف لبيت "عبد القادر بن صدوق "وصفا كليا، بل صور لنا (ساري) بعض التفاصيل التي تساعد في سرد الأحداث؛ و كل وصف لفضاء معين، يكون مرتبط بشخصية من شخصيات الرواية.

فـ(ساري) يصور لنا منزل (عبد القادر)، و الذي يوحي لنا بحياة العزوبية التي يعيشها هذه الرجل في خريف حياته، "أمسكت بالدفتر الملقي على المائدة بحركة عصبية، و التحقت بغرفتي، كان السرير غير مرتب، تماما كما تركته هذا الصباح، الظاهر أني شخت و لم أعد أعتني بترتيب و تنظيف البيت، ينبغي علي البحث عن عجوز أكلفها بهذه المهمة، و إلا سيتحول منزلي إلى مزبلة و مأوى للجرذان[1]. فإهمال الشخصية للمنزل الذي تسكن فيه بعدم ترتيبه و تنظيفه يوحي لنا بأن هذا المحامي ليس لديه الوقت الكافي للبقاء في المنزل من كثرة الأحداث الدامية التي حدثت في عين الكرمة هذه الفترة، و كذلك بأنه أصبح رجلا كهلا لا يقوى على العمل خارجا و في المنزل، فعافيته لم تبقى مثلما كان في ريعان شبابه، كما أنه لا يفكر في الاستقرار و الزواج، رغم ما يعانيه منزله من قلة النظافة، "قمت إلى المطبخ و تناولت إبريق القهوة، بريس، الذي لم يغسل منذ عدة أيام، لاحظت داخل الحوض صحنا وكؤوسا و مغارف متسخة، اللعنة على الكسل الذي تملكني هذه الأيام! أغسلها صباح الغد"،[2] أي أن منزله يبقى على حاله إلى أن يعود (عبد القادر) مساءا.

فهذه الفوضى الموجودة في بيت (عبد القادر) تدل على الأوضاع المضطربة التي تمد بها عين الكرمة عامة و المحامي خاصة؛ إذ أنه قلق بشأن صديقه المقرب (رشيد) و ما حدث لعائلته؛ من موت ابنه إلى مرض زوجته،

[1]- محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص 185.

[2]- المصدر نفسه، ص 85.

وكذلك حادثة موكله (يوسف عياشي) و مداهمة الشاحنة الناقلة للمساجين، فكل فضاء مكان مرتبط بالشخصية التي تستغله.

و هذا الاستحضار لمنزل (عبد القادر) سرده بطريقة مباشرة.أما بعض الأماكن فقد استحضرها عن طريق الاستذكار مثل:

الكوخ الذي كانت تسكنه عائلة المحامي:استحضار (الراوي) لهذه الكوخ بالذات له هدف رئيسي و هو تعريف القارئ على الحياة البائسة و الفقيرة التي مر بها المحامي و عايشها بمرارتها و قسوتها "ذلك الكوخ المظلم دوما، أبي ممدود في زاوية معتمة، سكون رهيب لا يكسره إلا السعال الحاد و المتواصل برد ثلجي يرعد المفاصل رخم المدفأة الفخارية التي تتأجج بداخلها جمرات فحم مبلل"[1]، و الراوي غالبا ما كان يعود الماضي و ذلك يساعدنا كقراء في فهم الشخصيات و كيف هي الظروف التي عاشت فيها و جعلتها على ما هي عليه في الحاضر من ثم فهو يعقد صلة وثقى بين الشخصية و المكان الذي ترعرع فيه.

القبو:هذا المكان أكثر الأمكنة انغلاقا في الرواية، إذ أن(رشيد)مر بأسوأ أيام حياته في هذه القبو، "زنزانة ضيقة يضيئها نور خافت يأتي من الرواق الخارجي عبر كومة زجاجية مثبتة في أعلى الجدار بقرب السقف"[2].

فهذا الوصف الذي قدمه الراوي لهذا القبو، تتصور في أذهاننا مدى بشاعة المكان فهو خانق يصعب تحمله، لكن (رشيد) عرف بعناده و بسالته و هذا ما جعله يتحمل غياهب هذا القبو الذي تنعدم فيه أبسط مقومات الحياة مثلا: "الغرفة شبه مظلمة، يتسلل اليها نور من رواق عبر نافذة زجاجية مرتفعة تحت السقف مباشرة، و لا أعرف هل نحن في الليل أم في النهار"[3].فأوصاف المكان توحي إلى حد كبير على مدى العلاقة التي تجمع بينه

[1]- المصدر السابق، ص 65.
[2]- المصدر نفسه ، ص 171.
[3]- المصدر نفسه ، ص 175.

و بين صاحبه.

2- الأماكن المفتوحة:

أما الأماكن المفتوحة و اللامحدودة فهي كثيرة في رواية "القلاع المتآكلة" ، يمكن أن نرصدها فيما يلي:

1- مدينة عين الكرمة: و هي الفضاء الذي دارت فيه أحداث رواية "القلاع المتآكلة"، و التي شهدت أزقتها و سكانها أبشع الجرائم في العشرية السوداء، و الذي تطرق الراوي إلى وصف الكثير من أحيائها و كيف تغيرت "المدينة بدورها عرفت تطورات هائلة، لم تعد قرية صغيرة مثلما وجدتها أول الأمر، بل صارت مدينة بمجسمات بسطت سطوتها على الحدائق الجميلة التي اختفت تدريجيا ،لم يبق شيء من تلك الجنة الفيحاء، لقد أكلها الخرسان، و ما تبقى ابتلعته أكواخ الصفيح"[1]، يبدو من وصف الكاتب أن (عين الكرمة) كانت مدينة جميلة تكثر فيها الحدائق و المساحات الخضراء، قبل أن تتوسع و تكبر و تصبح مدينة المآسي و الجرائم و الحزن الذي خيم عليها ليل نهار "عين الكرمة لم تعد تلك الواحة الوافرة الظلال، الدافئة الحضن، التي آنست العيش بين أسوارها الآمنة"[2].

لكن رغم توسع المدينة و كثرة منشآتها إلا أنها لا تزال تفتقر للمسة الجميلة و النهائية من ناحية المباني و الطرقات و الأزقة. "مشيت بخطى سريعة وسط المنازل الحديثة البناء، الغارقة في الصمت و العتمة، جدرانها لا تزال مطلية بالإسمنت، و أغلبها عبارة عن ورشات لا يبدو أن بناءها سينتهي قريبا، الأزقة مغبرة و تتبعثر على قارعتها بقايا مواد البناء متراكمة هنا و هناك(...)يوم واحد من المطر و تتحول الأزقة إلى برك موحلة تعيق السير".[3]

---

[1]- محمدساري: القلاعالمتآكلة، ص 20.

[2]- المصدر نفسه، ص 18.

[3]- المصدر نفسه ، ص 09.

و هذا الوصف الدقيق لهذه المدينة يجعل القارئ يتخيلها **وكأنه زارها و يعيش الحدث مع شخصياته كأنه** مشارك في الرواية**(جزء منها)**.

كما تقف الرواية عند وصف بعض جوانب المدينة كالطريق المؤدي للمقبرة "الطريق إلى المقبرة موحلة و مليئة ببرك مائية (...) البرد أيضا ضربي خيامه على هذه الهضبة المرتفعة، التي تواجه البحر من جهة الشمال و سهول **متيجة و جبال الشريعة من جهة الجنوب**"[1].

كما يبرز لنا موقع هذه المقبرة في عين الكرمة "الجبانة التي أصبحت تتوسط المدينة بعد ما كانت في طرفها حينما كانت عين الكرمة قرية صغيرة".[2]

فبعدما كان هذا الجزء كذلك من الفضاءات التي سردها الراوي بطريقة مباشرة و وصف موضوعي:

شوارع العاصمة: داهمنا الوقت و نحن نجوب الطريق السريع المؤدي إلى المطار، سيارات قليلة و حواجز أمنية كثيرة، ثم عدنا عن طريق البحر، كم هي جميلة شوارع العاصمة ليلا حين تكون فارغة؟ أضواء تتلألأ على مدى البصر و السيارة تناسب بهدوء كما لو أنها تحلق في فضاء سينمائي ساحر"[3].

و هنا يتوضح لدينا الفرق بين المدينة التي يسكنها **(عبد القادر)** و شوارع العاصمة و طرقاتها، و ذلك لوجود المرافق الكبيرة كالمطار و كذلك الشواطئ التي يأتيها السياح من كل حدب و صوب، كما أن وصفه الدقيق يجعل القارئ يذهب بذهنه بعيدا و يسرح و كأنه في جولة ليلا في الطريق السيار بأحد المدن الكبرى.

دوارسيديمرزوق: و هو الدوار الذي عاش فيه (سي أحمد) محافظ الشرطة صباه و الذي أراد العودة إليه بعد التقاعد إلا أنه اغتيل قبل أن يتحقق ما حلم به، و قد قدم لنا الراوي وصفا للطريق الجبلي المؤدي لهذا الدوار و

---

[1]- محمدساري: الفلاعالمتآكلة، ص 49.

[2]- المصدر نفسه، ص 51.

[3]- المصدر نفسه، ص 92.

الطرق الوعرة التي سلكها الموكب الجنائزي. "غادرنا سهل متيجة المنبسط و بدأ الصعود باتجاه الجبال، الطريق ضيقة و ملتوية و ضفافها مشجرة بحيث تغطي الرؤية كلية"[1].

و قد صور لنا كيف هو هذا الدوار "يجب أن تعرفوا بأن سيدي مرزوق مجموعات سكنية متباعدة نوعا ما، كل عائلة تملك قطعة أرض و تفلحها، مركز به مدرسة مع مسجد عتيق و بغض حوانيت المواد الغذائية و حلاق و ميكانيكي للسيارات و قطاع صحي مغلق منذ افتتاحه قبل أربع سنوات، يبعد منزلي عنه ثلاثة كيلومترات، باتجاه الغابة"[2]، فهذا الدوار صغير المساحة، مرافقه محدودة و بسيطة، سكانه يعيشون مما تنتجه الأرض، فالراوي هنا صور لنا الحياة البسيطة التي يعيشها سكان الأرياف، و ما يعانونه من صعوبة التنقل و نقص في الرعاية الصحية و عدة مرافق أخرى.

كما عاد بنا الراوي عن طريق تقنية الاسترجاع إلى استنكار بعض الفضاءات من الماضي البعيد التي عاشها المحامي، و الذي وصف لنا القرية التي عاش فيها: "قريتنا معزولة في منطقة جبلية، أرضها غير صالحة للزراعة و بها نقص فضيع في منابع المياه"[3].

فحياة (عبد القادر) كانت قاسية و صعبة، و هذا حال معظم سكان الأرياف و المناطق الجبلية "إن كوخنا يقع أسفل هضبة مرتفعة عن وسط القرية، المجيء يكون عبر منحدر يستهل المشي، أما الصعود فيحتاج إلى طاقة اضافية"[4].

فأحداث هذه الرواية في أغلبها دارت في مدينة واحدة "عين الكرمة" إلا أن الراوي عاد بنا إلى فضاءات أخرى من الماضي لأن ذاكرة المحامي متوغلة في التاريخ (من الماضي إلى الحاضر) مما أدى إلى تعدد الأمكنة في الرواية.

---

[1]- محمد ساري: الفلاع المتآكلة، ص 216.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه، ص 65.

[4]- المصدر نفسه، ص 99.

كما يمكننا تمييز نوعين من الفضاءات الجغرافية، أولها الريف و من هذا المنطلق تتحدد لنا زاوية رؤية الفضاء في الرواية من حيث ثنائيتي المركز و الهامش،فالريف هامشي بالنسبة للآخر، يفتقر لأبسط شروط الحياة التي تجعل أصحابه معزولين عن عالم هو أوسع بكثير من عالمهم فالريف هو الأكثر حضورا كونه يشكل جزءا من هوية الإنسان الريفي و معظم شخصيات الرواية أصلهم منه، و يأتي في المرتبة الثانية من حيث الحضور، المدينة كونها مركز الأحداث.

فالمكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، و الذي يتم تشكيله في الرواية باختراق الشخصيات له، فمعرفتنا بمكان تتم من خلال الشخصية، فالمكان و الشخصية بينهما علاقة تكامل في الخطاب الروائي.

قامت الرواية بتقديم حياة الشخصيات و وصفها وصفا دقيقا مع تفاوت الأهمية و المكانة التي تحتلها كل شخصية؛ فالنصيب الأكبر كان لشخصية رشيد بن غوسة ، صاحب المحامي عبد القادر بن صدوق و هذا الأخير الذي روى على لسانه محمد ساري عدا العمل، إذ أن الراوي الكاتب لم يظهر في العمل إلا من خلال المحامي و هذا ما أسماه سعيد يقطين جواني الحكي، فأغلب أحداث الرواية تدور حول حياة رشيد بن غوسة و ابنه نبيل، ثم حياة المحامي و ما عايشوه في الماضي فكانت هناك مساحة كبيرة للاسترجاعات، التي تعد بمثابة امتدادات للزمن الذي تروى فيه الأحداث (مبنى الحكي). كما أن الراوي الكاتب يفسح المجال أمام معظم الشخصيات لسرد جزء كبير مما يتعلق في المسار العام لأحداث الرواية، لاسيما في تقديم بعض التفاصيل (مذكرات نبيل الشاب المنتحر).

فحياة رشيد و ابنه نبيل كانت تمثل طرفي الصراع في تلك الفترة (العشرية) فرشيد هو الجانب اليساري ، أما نبيل فيمثل الجماعة الإسلامية أو المتطرفين كما يسمونهم رجال القانون.

أما تطرقه لسرد أحداث النص فتبدأ من اكتشاف جثة نبيل نجل رشيد بن غوسة، الذي ولج من خلالها الكاتب إلى بقية أحداث القصة و التي في أغلبها تصور الواقع المرير الذي عايشته قرية عين الكرمة (مكان الحدث) و قد صور لنا الكاتب رشيد بأنه رجل شيوعي ملحد متقاعد بعدما اشتغل أستاذ ثم مدير للمتوسطة التي يسكن فيها، و هو متزوج من نصيرة هذه المرأة المسلمة المتحررة بعد علاقة حب عايشا من خلالها تجربة صعبة، لكنهما واجها كل ما اعترض سعادتهما و بقيا معا.

و هي معلمة اللغة الإنجليزية، و نبيل ابنهما الوحيد و لديه أخت تكبره بأربع سنوات لكنها لم تشغل حيز كبير في النص.

و قد أوضح الكاتب التغيرات التي حدثت بعد فاجعة مقتل نبيل على حياة رشيد و زوجته؛ فرشيد قد أنهكه الألم و الندم و الضغينة و زوجته فقدت الكثير من رشاقتها و جاذبيتها و بريق عينيها على حد تعبير المحامي عبد القادر.

و هذه الأحداث الموصوفة بشكل دقيق ساعدت على رسم الشخصيات و معرفتها و التعايش معها كما لو أنها حقيقة، فالكاتب هنا اتبع الوصف التفصيلي للشخصيات؛ إذ وقف عند التفاصيل الصغيرة في رسمه للشخصيات.

افتتح الكاتب روايته (القلاع المتآكلة) بوقفة وصفية لشخصية المحامي إذ يقول: "تمددت فوق السرير، و بذهني رغبة لا تقاوم للغوص في نوم عميق ينقذني من أرق التفكير في تفاصيل مرافعة يوم الغد". إذ فهمنا من خلالها من هي هذه الشخصية و ما وظيفتها، فيتضح من هذه البداية أن شخصية المحامي هي شخصية روائية داخل هذا العمل، فتحدثت في البداية عن ركائز مهمة، قام عليها البناء العام للرواية. و هذا ما ميز هذا العمل الأدبي عن باقي الأعمال الأخرى، فهو هنا لا يعطينا ملامح و مواصفات الشخصية في حد ذاتها، كما كان الأمر مع الروايات المعهودة سابقا، بقدر ما كان يلامس فكر وصفات أفعال الشخصية و تلاها بما يخالج ذهنه من أفكار و مخاوف بما سيحمله الغد من أحداث و توقعات سلبية أكثر منها إيجابية.

فهذه الرواية خالفت البدايات الكلاسيكية، التي تقوم على وصف الشخصيات التي تتضمنها الرواية، و التعريف بهم خاصة الشخصيات الرئيسية (البطلة)، إذ أن القلاع المتآكلة خصت بدايتها بأهم حادثتين قامت عليهما الرواية (موت نبيل و حادثة تفجير الشاحنة الناقلة للمساجين)، فالكاتب الراوي استعجل في ذكر ملامح العقدة، و بث خيوطها على مسامع القارئ، الذي كان يتوقع بداية مخالفة لذلك، فالكاتب هنا كسر أفق توقعه بإدراج أهم ملامح الأحداث من خلال شخصية من شخصياته (عبد القادر)، و هذا في حد ذاته جمالية زادت من ثراء الفن الروائي الجزائري المعاصر، إذ أن الأسلوب الذي استهل به الكاتب (محمد ساري) عمله (القلاع

المتآكلة) خلق نوعا من الفضول عند القارئ لاكتشاف نهاية هذه الأحداث، و ما مصير كل شخصية فيها؟ و ما تحمله العقدة من طيات، و النهاية من حلول؟

خاتمة

سعت هذه الدراسة إلى الوقوف عند نظرية التلقي، باستعراض المفاهيم المتصلة بها والجهود الغربية و العربية التي حاولت رسم حدودها بمجالات اشتغالها المختلفة، سواء من خلال الأعمال المترجمة أو العروض النظرية أو التحليلات الإجرائية، وقد أفضت الدراسة إلى الوقوف على مجموعة من النتائج التي نجملها فيما يلي :

-تبرز الأقطاب الرئيسية التي شكلت المنطلقات المعرفية و الأصول المنهجية لنظرية التلقي من خلال: جهود الشكلانيين الروس الذين استطاعوا تقريب النص من المتلقي انطلاقا من بناءه الخارجي إلى محتواه الداخلي، و ذلك بتوسيع مفهوم الشكل ليشمل الادراك الجمالي. و مدرسة براغ البنيوية التي عملت على دراسة العمل الأدبي من خلال سياقاته المختلفة؛ فالسياق يعد-حسب حلقة براغ-عامل أساسي لفحص الاستجابة الجمالية للعمل الفني. وظواهرية (رومان انجاردن) التي سعت إلى بلورة مفاهيم جديدة ساعدت في اكتشاف جماليات النص المغيبة؛ والتي دعت إلى تفاعل القارئ و النص و إعادة لثنائية الذات والموضوعالظاهرتية، فظواهرية انجاردن ركزت على ادراك القارئ وفهمه للعمل الأدبي.

وهيرمينوطيقاجادمير الذي تبنى مفاهيم جديدة "الفهم، التأويل، التطبيق" وأهميتها في قراءة و تفسير العمل الأدبي.

-تكللت جهود النقاد العرب المتأثرين بالدراسات السردية الغربية في التقنيات المتبعة في دراسات الخطاب السردي لدى الدارسين العرب (الزمن، الصيغة، الرؤية السردية، فضاء المكان...)، كما تبنوا بعض مصطلحات المناهج الغربية، و محاولة تكييفها مع طبيعة الخطاب السردي العربي.

كما تعد الرواية من بين الأجناس الأدبية التي كان لها تأثيرا كبيرا على المجتمع لارتباطها القوي بالإنسان، فهي تعبير عن الواقع الجزائري وعن ظواهر فكرية مستجدة، واصفة أوضاعه في جميع الميادين. وقد كان محمد ساري أحد الذين اهتموا برسم هذا الواقع وتعيين معالمهم بخطاب سردي، فكانت رواية "القلاع المتآكلة" مكملة لثلاثية محمد ساري العروفة (الورم، الغيث، القلاع المتآكلة).وفيها يقدم ساري رؤية مغايرة للمجتمع الجزائري، رؤية أفرزت معطيات جديدة عن العشرية السوداء. ومن خلال دراستنا

وتحليلنا لجماليات تلقي الخطاب السردي في رواية "القلاع المتآكلة" ، حاولنا الوقوف عند أهم النقاط التي تخللت هذا الخطاب السردي أهمهما:

-النص الروائي لم يأتي من عدم، بل جاء نتيجة لمرجعيات معرفية، فلسفية، تاريخية، ثقافية.. للراوئي، يبرز ذلك من خلال عمله؛ سواء في رؤيته داخل العمل، أو من خلال شخصياته ومواقفها.

-كل خطاب سردي يحمل في طياته مجموعة من الجماليات، تبرز من خلال قراءتنا له، و تتحدد عند كل قراءة؛ بحيث تختلف من قارئ لآخر كل حسب مرجعياته.

-تضمنت الرواية تقنيات سردية عديدة، تقوم على حسب طريقة الروائي في عرض أحداث الرواية للمتلقي.

-طغى في هذا العمل (القلاع المتآكلة) تقنية الاسترجاع، كونها أحد عناصر الترتيب الزمني المبني على المفارقة، وعلى العناصر الزمنية الأخرى؛ كونها زادت الحركة الداخلية للرواية تشويقا للأحداث، وخلق نوع من أفق الانتظار لدى المتلقي، فهذه الاسترجاعات جاءت بأشكال مختلفة؛ منها المباشرة مثل (نذكر، تذكر..) ومشتقاتها، ومنها ما جاء ضمني.

-عمل الروائي داخل هذا الخطاب السردي على الموازات بين تقنيتي تسريع وتبطيئ الحكي (المشهد، الوقفة الوصفية، الحذف و المجمل).

-أما فيما يخص المكان، فالروائي ركز على الأماكن المفتوحة أكثر من المغلقة.

-الأماكن الحاضرة في الرواية هي أماكن محققة في الوجود المادي، لكن الروائي أعاد صياغتها بطرق تخيلية و أشكال ذات معنى.

-أما فيما يخص الشخصيات الحاضرة في الرواية، فكانت شخصيات واقعية تمثل أناسا قابلهم محمد ساري أو قرأ عنهم، مع إضفاء البصمة التخيلية للروائي.

-أما عن لغة الخطاب السردي في رواية "القلاع المتآكلة" فكانت أقرب إلى المتلقي، لما تميزت به من البساطة حتى تصل إلى جميع أنواع القراء حتى العدي منه.

-اعتمد الروائي محمد ساري في طرحه لأحداث الرواية لغة عربية (فصحى) تخللها في بعض المواضع عبارات عامية خاصة في الحوارات التي كانت تدور بين الشخصيات,

-اعتمد الروائي النهايات المفتوحة التي تستوجب إجابة من القارئ، فرواية "القلاع المتآكلة" تسأل عن مصير "عين الكرمة"، فترك المجال للقراء للإجابة عن هذه التساؤلات.

وفي الأخير لا يسعنا إلا القول مثلما قال الراغب الأصفهاني: "إني رأيت أنه لا يكتب إنسانا كتابا في يومه إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل". وهذه من أعظم العبر، وهذا دليل على استيلاء النقص على أي عمل بشري مهما عظم.

المصادر و المراجع

المصادر و المراجع

القرآن الكريم

المصادر:

محمد ساري: القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2013 .

المراجع:

1/ أبو زيد نواري سعودي: من الخطاب إلى التلقي، مكتبة الآداب القاهرة ، ط1.

2/ احمد النعيمي: ايقاع في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، عمان، بيروت، ط2004/1.

3/ أحمد بوحسن: نظرية الأدب (القراءة ، الفهم، التأويل) نصوص مترجمة ، مطبعة النجاح الجديدة ،الدار البيضاء، المغرب (د.ط) .

4/ احمد يوسف: القراءة النسقية،سلطة البنية ووهم نظرية التلقي(اشكاليات و تطبيقات) ،(د.ط)

5/ حاتم صكر: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات و منهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب،(د.ط) 1998.

6/ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء. الزمن. الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1990/1.

7/ حميد لحميداني: بنية النص السردي، من متطور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، ط1991/1.

8/ جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقارنة البنيوية و التاريخية)، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)،2015.

9/ سعيد يقطين: الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1/1997.

10/ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

11/ سمير المرزوقي و جميل شاكر: مدخل الى نظرية القصة (تحليلا و تطبيقا) ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د.ط).

12/ عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينات من النص الى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف (د.ط) ، الجزائر.

13/ عبد القادر رحيم: علم العنونة (دراسة تطبيقية) دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق، سوريا، ط1/2010.

14/ عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الإختلاف ، الجزائر، ط1/2007.

15/ عبد اللّه رضوان: البنى السردية في الرواية ج2، دار الياروزي، ط1/2003.

16/ عبد المالك اشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، دمشق، سوريا،ط1/2009.

17/ عبد المالك اشهبون: العنوان في الرواية العربية ، النايا للدراسات و النشر و التوزيع و محاكاة للدراسات والنشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا، ط2011/1.

18/ عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيمائية مركبة كرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، ابن عكنون، الجزائر، ط1995/1.

19/ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم الموضة، الكويت (د.ط) 1995.

20/ عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات (د.ط)، 1999.

21/عبد الهادي بن الظافر الشهري: استراتيجيات الخطاب ،مقارنة لغوية تداولية ،دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ،لبنان ، (ط2004/1).

22/عبد الواسع الحميري: ما الخطاب؟ وكيف نحلله؟ مجد المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

23/محمد القاسمي: قضايا النقد الادبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان الاردن، (د.ط) 2010.

24/محمد الناصر العجمي: في الخطاب السردي(نظرية غريماس) ، سلسلة دراسات ادبية و نقدية، ط2006/1.

25/ محمد عزام : تحليل الخطاب الأدبي (على ضوء المناهج النقدية) دراسة نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق، (د.ط)، 2003.

26/محمد علي الفاروقي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق: لطفي عبد البديع، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1972،

27/ محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث النقدي، دراسة مقارنة، ملتزم الطبع، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1996/1.

28/ مها حسن قصراوي : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2004/1 .

29/ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2000/2.

30/وحيد بو عزيز: حدود التأويل ، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي ، منشورات الاختلاف ، ط2005/1.

31/يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة ، دار الثقافة، بيروت، الدار البيضاء، ط1984/2.

الكتب المترجمة:

1/إيف جان تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة : مندر عياشي ، مركز الأنباء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر ، سوريا ، ط1994/1.

2/ آيزرفلغفانغ: فعل القراءة، ترجمة: حميد لحميداني و جيلالي الكدية، منشورات مكتبةالمناهل، (د.ط)

3/ تزفيطانتودروف : الشعرية ، ترجمة :شكري المنجوت و رحاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط1990/2 .

4/ جيرار جينيت: خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معصم، عبد الجليل الأزدي، محمد حلمي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ط1997/2.

5/دانييل هنري باجو: الادب العامو المقارن، ترجمة: غسان السيد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط) 1997.

6/ دافيد حاسير: مقدمة الهرمنيوطيقا، ترجمة: وجيه قانصو، منشورات الاختلاف ، الجزائر ط2007/1.

7/ رولان بارت: مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الانماءالحضاري للدراسات و الترجمة و النشر، ط1993/1.

8/ روبرت هولب: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، ترجمة: رعد عبد الجليل جواب، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1992/1.

9/ روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة، ط2000/1.

10/ فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن و سميرة بن عمو، شراع للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، ط1996/1.

11/ مارتن والاس: نظريات حديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998 .

12/ هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة: محمد ساعدي، النايا للدراسات و النشر .

المعاجم:

1/ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب ، المجلد 5 .

2/عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، تحقيق: أحمد ابراهيم زهوة، دار الكتاب العربي، بيروت، دار الأصالة، الجزائر،2005.

3/ لطيفزيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية،دار النهار مكتبة لبنان ناشرون، ط2002/1.

الدوريات:

1/ خالد العربي: الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد ، النادي الادبي الثقافي، جدة ،السعودية ، ج34 ، مج9، 1999.

2/ محمد المتقن: في مفهومي القراءة و التأويل، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، العدد2، المجلد33، ديسمبر2004.

3/واسيني الاعرج: مدارات الشرق بنيات التفكك و الاختراق، مجلة نزوى، العدد 9 ، يناير1997.

4/ يوسف الأطرش: الخطاب السردي و مكوناته من منظور رولان بارت، مجلة السرديات، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد1، جانفي 2004، ص 165.

المواقع الالكترونية:

https//ar.m.wikipedia.org.

ملاحق

ملاحق:

ملخص الرواية: القلاع المتآكلة لمحمد ساري

تعد رواية القلاع المتآكلة (لمحمد ساري) خامس رواية صادرة له سنة 2013 تناول فيها مآسي سنوات الإرهاب التي عرفتها الجزائر أو ما سميت بالعشرية السوداء، و ذلك من خلال سيرة المحامي عبد القادر بن صدوق و صديقه رشيد بن غوسه حيث دارت أحداث الرواية حول الحياة التعيسة ل (رشيد بن غوسه) هذا الأستاذ الشيوعي الملحد فقد مثلت المحور الأساسي للرواية، أما عين الكرمة فكانت مركز أهم حادثتين عرضهما العمل الروائي، فمقتل (نبيل بن رشيد بن غوسة) كان له الأثر الكبير على مجريات الأحداث، حيث وجد قتيلا في ساحة المدرسة التي يتواجد بها المسكن الوظيفي الخاص ل (رشيد بن غوسة) نفسه، و كان ذلك في وقت متأخر من الليل، لكن كيف حدث هذا بقي الأمر مجهولا. كما تتوقف الرواية عند العلاقة التي تجمع نبيل بوالده، التي لم تكن جيدة و ذلك لاختلاف نظرتهما للدين. فنبيل أصبح مؤخرا من الجماعات الإسلامية حسب الزي الذي كان يرتديه حين مقتله، و أبوه رجل ملحد مما زاد التوتر في علاقتهما، و بحضور سي أحمد و هو محافظ الشرطة "بعين الكرمة" هو رجل نزيه يقوم بعمله بعيدا عن كل ما يقال من كلام مسيء في حق الشرطة وقتذاك، لكن لم تحدد الجريمة أفي انتحار أم عملية قتل مدبر لها؟. لم تنم عين الكرمة من فاجعة ما حدث إلا أن الصباح أتى بفاجعة أشنع و هي مقتل ستة من رجال الشرطة في كمين نصبه الإرهابيون عند المدخل الجنوبي للمدينة، و بالضبط في جسر الصفصافة، إذ اعترضوا الشاحنة المقلة للمساجين اثنين منهم متهمين بتخريب و حرق مقر البلدية و الثالث و هو موكل المحامي(عبد القادر) الصحافي (يوسف عياشي). دفن نبيل في نفس اليوم بعد صلاة العصر كما دفن شرطيين من الستة الذين قتلوا في الكمين، انهما من مدينة عين الكرمة.

أما الآخرون فنقلت جثامينهم إلى قراهم الأصلية، في حين السجناء اثنين منهم هربوا و الثالث وجدوه جريح و هو الآن في المستشفى تحت الحراسة المشددة، لكن بقي السؤال الذي يشغل(عبد القادر)هو مصير(يوسف عياشي)بعد أن اتضح أن السجين الجريح طبيب.

ملاحق:

لقد توالت المصائب على (رشيد بن غوسة) بعد أن اكتشف مرض زوجته (نصيرة) بسرطان الثدي الورم الخبيث الذي لا يرحم أحد على حدا تعبير رشيد. "نصيرة" كانت امرأة مسلمة متحررة فبالرغم من إلحاد زوجها إلا أنها كانت متقبلة لوضعه و لم ترغمه على العبادة و الصوم يوما، معاناة رشيد و الأيام القاسية التي يمر بها جعلت عبد القادر يتذكر سنين الشقاء التي عاشتها عائلته و الذي تمكن المرض من أبيه و أخته حتى ماتا و كذاك مقتل أخيه (الميلود) عند التحاقه بالجيش، ثم موت أمه إلى أن بقي وحيدا يتيم العائلة.

إن مرض نصيرة جعل رشيد يضعف و ينهار فقد انقلبت حياتهما رأسا على عقب، فقد جاء في الوقت الغير مناسب.

أما بخصوص (نبيل) فقد استمر التحقيق و ظهرت بعض الحقائق الجديدة بعد أن قدم (رشيد) دفترا لعبد القادر عله يصل إلى خيط لحل القضية و معرفة كنهها، ليتضح أن هذا الدفتر هو دفتر مذكرات نبيل كان يدون عليه كل ما يحدث معه، و من خلالها عرف عبد القادر أنه كان ضحية لمناضلي الحركات الإسلامية المتطرفة و ذلك من خلال زميله ياسين و هو أحد أبرز أعضاء هذه الجماعة كان يحاول جاهدا ضم (نبيل) لجماعته، فنبيل كان ضعيف الشخصية مما ساعد (ياسين) على جر (نبيل) معه و محاولة إقناعه بفتل والده الفاجر و أنه يستحق الموت و تخليص البشرية منه، و بذلك يصبح جنديا من جنود الله و من المبشرين بالجنة و إذا قتله سيصبح واحدا منهم.

هذا ما جعل نبيل يعيش صراعا داخليا حادا، فيصاب بإحباط كبير و يغوص في متاهات الإضطراب النفسي، مما أدى ذلك الى وضع حد لحياته.

إن معرفة حقيقة مقتل (نبيل) زادت من حقد (رشيد) على هذه الجماعة الإسلامية و عزمه على الثأر لابنه منهم، مما زاد من معاناته و ألمه خاصة و أن حالة زوجته في تدهور يوما بعد يوم.

و كالعادة اتجه المحامي عبد القادر إلى مكتبه صباحا ليتفاجأ بخبر صاعق و هو مقتل محافظ الشرطة (السي احمد). و قد قتل بالقرب من منزله، و حسب شهادات الجيران فقد قتل من طرف الإرهابيين، و الذي أطلق عليه الرصاص و هو في سيارة الشرطة شخص قصير القامة، و أسود البشرة و قد لوحظ في الأيام الأخيرة يحوم بين

العمارات، و مواصفات هذا الأسود هي نفس مواصفات ياسين كما وصفه (رشيد) لـ (عبد القادر) و محافظ الشرطة قبل مقتله، مع ثلاثة أعوان آخرين داخل السيارة.

قررت عائلة (سي أحمد) دفنه في مسقط رأسه، في قريته التي تقع في أعالي جبال البليدة، فقد انطاق موكب الجنازة بعد مجيء عائلة الفقيد. أغلبهم رجال مدنيون مسلحون ببنادق صيد نحو قرية سيدي مرزوق الصغيرة، و قد رافق المحامي (عبد القادر) صديقه (بوعلام سعدون)، و أخ سي أحمد عبد القادر و رفيقه في السيارة، كان الطريق وعر يصعب السير فيه كونه غير معبد، و هو طريق صاعد نحو أعالي الجبال و دورات كثيرة قد تحدث صداعا و غثيانا، ثم دفن (سي أحمد) و عاد الموكب أدراجه.

بعد اغتيال المحافظ جاء الرد سريعا و قويا، فقد قضت الشرطة على ستة إرهابيين و عرضت جثثهم في الساحة العمومية، و تبين فيما بعد أنهم الجماعة المسلحة التي تسببت في مقتل نبيل و محافظ الشرطة إذ كان من بينهم: عبد الجبار زعيم الجماعة و ياسين الشاب القصير صاحب البشرة السوداء صديق نبيل، بالإضافة إلى يوسف عياشي الصحفي، كانت أجسادهم ممتدة بعشوائية، مرمية كيفما اتفق ،ألبستهم متسخة بالتراب و ملطخة ببقع حمراء و سوداء، أغلب الوجوه ملتحية، و مشوهة بجروح تنم عن المشادات الضارية التي وقعت بين الطرفين.

و تبقى النهاية مفتوحة و السؤال المطروح هو: هل ستعود عين الكرمة إلى طبيعتها و إلى انسانيتها أم لا ؟.

التعريف بالروائي محمد ساري:

ملاحق:

أستاذ نظرية الأدب والسيميولوجيا والنقد الحديث، قسم اللغة العربية كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر. من مواليد 1958/02/01 بشرشال، ولاية تيبازة، الجزائر. حصل على شهادة البكالوريا في جوان 1976.

شهادة الليسانس في جوان 1976، بمعهد اللغة و الأدب العربي بجامعة الجزائر.

شهادة ديبلوم الدراسات المعمقة بجامعة السوربون بباريس(فرنسا)، في جوان 1981.

شهادة الماجستر سنة 1992 بجامعة الجزائر تحت عنوان (المنهج النقدي عند محمد مصايف).

-من مؤلفاته في النقد الأدبي:

البحث في النقد الجديد 1984.

محنة الكتابة 2007.

في معرفة النص الروائي(دراسات نقدية بين النظري و التطبيقي) 2009.

لأدب و المجتمع 2009.

وقفات في الفكر و الأدب و النقد 2013.

-في الإبداع الروائي:

البطاقة السحرية 1983.

السعير 1986.

على جبال الظهرة 1988.

الورم 2002.

الغيث 2007.

القلاع المتآكلة 2013.

أما في مجال الترجمة(من الفرنسية إلى العربية):

ملاحق:

محمد ديب: سطوح أرسول (ج1) من ثلاثية الشمال 2011، غفوة حواء (ج2) 2011، ثلوج من زجاج (ج3) 2011.

رشيد بوجدرة: رسائل جزائرية 2009.

مليكة مقدم: الممنوعة (رواية) ط2003/1، ط2007/2.

ياسمينة خضرا: خرفان المولى2009.

خطة البحث

خطة البحث

مقدمة:

الفصل الأول:نظرية التلقي في الدراسات النقدية

I. اختيار المصطلح و دلالته (نظرية التلقي).....01

II. المنطلقات المعرفية و الأصول المنهجية لنظرية التلقي.....04

1.الشكلانيون الروس.....04

2.مدرسة بزاغ البنيوية.....05

3.ظواهرية رومان انجاردن.....06

4.هيرمينوطيقا جادمير.....07

III. أبرز رواد نظرية الاستقبال 07

1.هانس روبرت ياوس.....07

2.فولغفانغ أيزر.....15

الفصل الثاني:تلقي الخطاب السردي في الدراسات النقدية.

I. مفهموم الخطاب السردي.....19

1-مفهوم مصطلح الخطاب.....19

2-مفهوم مصطلح السرد.....22

II. تلقي الخطاب السردي في الدراسات الغربية.....25

1-فلاديمير بروب.....25

2-جيرار جينات.....29

3-رولان بارت.....33

III. تلقي الخطاب السردي في الدراسات العربية

1-سعيد يقطين.....42

2-عبد المالك مرتاض.....47

3-حسن بحراوي.....49

الفصل الثالث:تلقي الخطاب السردي في رواية "القلاع المتآكلة"

I. العتبات النصية في رواية "القلاع المتآكلة".....55

1.عتبة الغلاف.....55

2.عتبة العنوان.....58

3.الاهداء.....61

II. الشخصياتفي رواية "القلاع المتآكلة".....62

1.شخصيات رئيسية.....62

2.شخصيات ثانوية.....67

3.تلقي الشخصيات الأدبية و الفنية و التاريخيةفي رواية "القلاع المتآكلة".....70

III. تعدد الأصوات في رواية "القلاع المتآكلة".....73

IV. بنية الزمن فيفي رواية "القلاع المتآكلة".....78

1.الترتيب الزمني.....78

أ-الاسترجاع.....78

ب-الإستيباق.....82

2.المدة الزمنية.....84

أ-تسريع السرد.....84

أ/1-الخلاصة(المجمل).....85

أ/2-الحذف(القطع).....86

ب-تبطيء السرد.....87

ب/1-الوقفة الوصفية.....87

ب/2-المشهد.....91

3.لغة الحوار فيفي رواية "القلاع المتآكلة".....99

4.خصوصية الزمن في رواية "القلاع المتآكلة".....101

V. فضاء المكان في رواية "القلاع المتآكلة".....102

1.الأماكن المغلقة.....102

2.الأماكن المفتوحة.....104

خاتمة

ملاحق

قائمة المصادر والمراجع