محاضرات في مقياس:نقد الرواية(السنة الثانية ماستر:تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر)

أستاذ المقياس:د.عواد/(ملاحظة:على الطلبة التركيز في هذه الدروس بصفة مباشرة ودقيقة على الزمن والحيز واللغة السردية والشخصيات والوصف دون الاهتمام بالعناصر الأخرى)ومن وجد منكم لبسا أو عدم وضوح في سياق أو لفظ أو جملة أو أي عنصر يستفسر عبر الايميل وشكرا البريد الالكتروني:b.aoued@yahoo.fr

نوطئة في نظرية الرواية:

على الرغم مما بذل من جهود تسعى إلى محاولة استنباط قواعد ووضع أسس تبنى عليها

الأعمال السردية،فإن ذلك من وجهة نظر "عبد الملك مرتاض" غير مُجد حيث نجده غير مرتاح

إلى ما قام به غيره من تنظيرات للجنس الروائي،خصوصا ما قام به غريماس من إسهامات

نقدية وتنظيرية تهدف إلى وضع قوانين وقواعد وأسس عامة تحكم عملية الإبداع الروائي،

مبررا ذلك أن هذا الجنس الأدبي الروائي لم يشهد هو الآخر استقرارا لا من ناحية البناء،ولا من ناحية التقنيات والأساليب التي يسلكها كل روائي في خلق عالمه الفني، ولذا نجده يؤكد ذلك بقوله

«إنه من العسير محاولة وضع نظرية لعمل بعتا ص على التنظير. إن الخيال طليق، وان الإبداع سمته الأولى الحرية وأن غايته الابتكار

، ،فكيف يجوز تقييد حرية يجب أن

وظيفته الجمال

1-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،ص204.

2-المصدر نفسه،ص ن.

تظل طليقة ، ووظيفة يجب أن تظل دون حدود ، وبنكارية يجب أن يظل متمنعا بكل ماله الحق فيه من انكسار القيود ، وانفتاح ، وانزياح الحواجز»[1]. ، وفي موضع آخر من كتابه في نظرية الرواية يؤكد مرة أخرى هذه المعضلة بقوله «: إن الشكل الروائي متحول دائما ، فكيف نستطيع أن نزعم أننا قادرون على وضع قانون ثابت يقيده تقييدا ، ويكبله تكبيلا ، فيغتدي ثابتا ، وقد كتب عليه أن يظل متحولا ؟»[2].

كما يرى أيضا أن «كل إبداع عظيم ... يؤسس قواعد لقرائه ، لكن ذلك لا يعني أن تلك القواعد أزلية ، ثابتة ، تصلح لكل إبداع »[3].

وبناء على مختلف تأملات الناقد "غريماس" وما قدمه من تنظيرات للسرد والتي اقتدى فيها بسلفه "فلاديمير بروب"، يخلص "مرتاض إلى نتيجة مفادها أن «تحليل النص والتنظير له علم باللغة مضافا إليه شيء آخر . وهذا الشيء الآخر لا ينبغي له أن يكون لدى الناس جميعا[4]. »فيشير بهذا إلى أن الإلمام بعلم اللغة وحده لا يؤهل المرء لتحليل النصوص والتنظير لها ، وهذا ما يجعل قضية التنظير والتحليل تستدعي ملكة ومؤهلات ينبغي لمن يتصدى لذلك أن يتمتع بها .

كما أنه قد تقدم ملاحظة حول الفرق العظيم بين ميدان اللغة وميدان الأدب ، فيقرر أنه إذا نجح "سوسير" في علمنة اللغة ، فذلك راجع إلى طبيعة هذه اللغة ، أما الأدب ، فإنه لا يمكن أن نعلمنه على غرار ما صنع سوسير مع اللغة ، فطبيعة الأدب وخصائصه تتعالى على كل تنظير ، وهذا ما قد أشار إليه بقوله " لبست اللغة التي علمنت ضوابطها " وضع النحو " منذ القدم ، كالكتابة

1- عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد ، ص141.

2- ص المصدر نفسه ، 215.

3- المصدر نفسه ، 14.

4- المصدر نفسه ، ص213.

الأدبية، ومنها الكتابة السردية التي بمقدار ما نحاول التحكم فيها بمقدار ما نلاحظ أن الاعتياص يزداد، كلما ظهر مبدع كبير في كتابة الرواية أو في كتابة الشعر على حد سواء»[1]

فهو بهذا يرى أنه لا يمكن أن نعتقد وجود نظرية واحدة للرواية، وإنما لكل شكل روائي نظرية يحدها الزمان والمكان، وكأن الحديث عن مسألة التنظير هذه كان يستهدف من خلالها الإشارة إلى ما قام به "غريماس" الذي فضل عليه "تودوروف" وحكم ببراعة "جيرار جينيت"، ليفصح بعد ذلك عن أهم مرجعية غربية في التنظير السردي إذ جل آرائه النقدية لم تخرج عما جاء به "جينيت" عرضا ومناقشة إلا أن درجة الإعجاب بما قدمه هذا الناقد من جهود طيبة في ميدان السردية لم يمنع "مرتاض" من نقد آرائه النقدية خاصة مفهوم العمل السردي الذي عرفه: «عرض لحدث، أو سلسلة من الأحداث، واقعية أو خيالية بواسطة اللغة؛ وبخاصة اللغة المكتوبة»[2]، فهذا التعريف للعمل السردي من منظور عبد الملك مرتاض قاصر غير جامع ولا مانع؛ وذلك لعدة أسباب:

- إذ إن الأحداث التاريخية ضمن مكونات العمل السردي لأن العمل يبنى أساسا على الخيال والعاطفة خلافا لما قد نجده في الأعمال التاريخية التي تقوم على الحقيقة التاريخية.

- القول بعرض هذه الأحداث عبر اللغة المكتوبة، ولكن نلاحظ أن نقد "مرتاض" لتعريف جينيت للعمل السردي في هذه الجزئية لا يستقيم، لأن جينيت لم يخصص العمل السردي المعروض باللغة المكتوبة وحدها فقط، بل قد أشار في البداية إلى اللغة بصفة عامة تنم ركز على اللغة المكتوبة، فهذا لا يعني إلغاء شفاهية العمل السردي.

ويتحد لديه مفهوم فن السرد والسرد « هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتنشيطه شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي والسرد، إن

1- ص المصدر نفسه، 213.

مفهوم السرد (Narration):

يرد السرد من الوجهة اللغوية كما ورد في معجم (لسان العرب) لابن منظور بمعنى «تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامة صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن، تابع قراءته في حذر منه والسرد: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث :كان يسرد الصوم سردا في الحديث: أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم، إني أسرد الصيام في السفر فقال: إن شئت فصم وإن شئت فافطر"1

1- ابن منظور، معجم لسان العرب، مج3، مادة سرد، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، طبعة جديدة، دت، ص1987.

ينفع من خلال هذا التعريف اللغوي أن السرد يطلق على معان عديدة منها التتابع والاتساق، وجودة السبك، فضلا عن خاصية الشمولية التي تجعله يكتسح مختلف الميادين، حيث لا يقتصر على ميدان دون آخر.

ولقد أسهمت شمولية السرد في صعوبة تحديد مفاهيمه وضبطنا ريفه مما جعل الكثير من النقاد يشكون من تلك الحيرة التي تنتابهم، وهم بصدد تحديد مفهوم هذا الأخير، وذ ذلك أهم ما انتهى إليه صاحب معجم السرديات حول مفهوم السرد الذي يرى أنه لا يتحدد إلا من خلال السياقات الذي يرد فيها هذا المصطلح، حيث يقول « انسع اليوم مجال استخدام السرد فأصبح يطلق على كل ما يتعلق بالقصص فعلا سرديا أو خطابا قصصيا أو حكاية. ويبقى السياق الذي يستعمل فيه هو الخليق بضبط المعنى الدقيق الذي يعنيه »[1].

قد نستشف من نص هذا الكلام حيرة اللغة النقدية في تحديد مفهوم مصطلح السرد، وأن المخرج الذي لجأ إليه الدرس النقدي في ذلك هو الاعتماد على مختلف السياقات التي يرد فيها هذا الأخير (أي السرد)، حيث نلفي له حضورا في مختلف مناحي الحياة، ويقول في هذا الصدد رولان بارت عنها أنها «كثيرة في قصص العالم، ويمكن القول، بادئ ذي بدء، إنها من الأجناس المعجزة وتتوزع هذه الأجناس على مواد مختلفة فيما بينها، وقد يتراءى أن كل مادة هي مادة صالحة للإنسان لكي يعهد إليها بقصصه وي ويمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة. ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة. كما يمكنها أيضا الاعتماد على الحركة، وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد. وانها لحاضرة في الأسطورة، و الخرافة، وحكايات الحيوان، والحكاية، والقصة القصيرة، والملحمة، والتاريخ و التراجيديا والمأساة، والكوميديا، والمسرح الإيمائي، والصورة المدونة (فلنتأمل لوحة القديسة أرسولا لكاراكسيو). وانها لحاضرة أيضا في كل واجهة عرض زجاجية، وفي دار الخيالة وفي المسرحيات الهزلية، وفي المدوعات، وفي المحادثة، وان القصة الحاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية تقريبا في كل الأزمنة، وفي كل الأمكنة وفي كل

1-محمد القاضي و آخرون ،معجم السرديات، دار محمد علي ،تونس، ط1، 2010،ص246.

المجتمعات»[1]. ولعل هذا النص يعدّ شهادة من أحد أهم أساطين السردية في الغرب على اتساع فن السرد وشموليته، بل اكتساحه للحياة ذاتها على الرغم من اختلاف وسائل التشكيل و التعبير من ميدان إلى آخر. ولكن إذا كان هذا هو المفهوم العام للسرد الذي تتقاسمه ميادين عديدة ومختلفة، فما السرد الأدبي ؟

إذا ما تأملنا مفهوم السرد الأدبي في اصطلاح أهل صناعة الأدب ونقده، فقد نجد بعضهم يعرفه على أنه تلك« الخبارات التقنية (والإبداعية) التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية. وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث»[2]. فهو حسب "عز الدين إسماعيل": « نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»[3]. فيتبين من خلال هذا أن السرد يتعلق بمختلف إمكانات اللغة التي تسمح للمبدع الروائي من تحويل الحوادث الواقعية الحياتية إلى شكل إبداعي سردي عبر جملة من التقنيات و العناصر السردية التي تتقاسم ذلك العبء الفني وتعمل على تقديم صورة فنية للحياة وحوادثها المختلفة، ولهذا التعريف للسرد ليس هو الوحيد ولا الأوحد في هذا الشأن بل هناك العديد من التعاريف المتباينة بسبب الاتجاهات النقدية التي تهتم بهذا الأخير، ونلفي هنا تعريفا لأحد الباحثين حيث يعده «إحدى أدوات الكاتب الروائي و النصوص الفنان في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يراها ويرى الناس فيها بد لا من هذه الحياة التي سئم منها وثار عليها، محاولا استبدالها بعالمه الفني الذي أبدعه كما شاء ويعيش فيه كما يشاء»[4]. ويمكن أن نلاحظ من خلال هذا التعريف أن صاحبه قد جعل من السرد وسيلة لبيان موقف الروائي ومحاولته استبدال عالم الواقع بعالم الفن محددا إياه وفق منظور نفسي.

1- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص25.26-

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص105.

3- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004، ص104.

4- محمد العبدتاوريد، تقنيات اللغة في مجال الروائية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع 21، جوان 2004، ص

-السرد بضمير المتكلم:

ومن أشكال السرد الحديث التي شغلت اهتمام النقاد و الروائيين، السرد بضمير المتكلم وهو سرد يشابه إلى حد بعيد السرد في السير الذاتية، حيث تقول "مونيكا فلود رنك«": معظم روايات ضمير المتكلم هي سير ذاتية مزيفة »[3]، يكون السارد (الراوي) هو الشخصية ذاتها وهو ضروري لمن يرغب في اختفاء الكاتب.

إن«السرد بضمير المتكلم يكون محدد اجدا، لأنه يملك نقطة التطابق مثل شكله المحدد»[4]، ويقصد بالتطابق هنا تطابق عوالم الراوي بعوالم البطل (الأبطال)، فـ«المظهر المهم لسرود ضمير المتكلم التخييلية هو أن البؤرة يمكن أن تكون إما على ما يسمى بالسرد الذاتي أو بالتجربة الذاتية على سبيل المثال، حيث تكون الأحداث والأفعال مروية من منظور الراوي الحالي

1-ص، المرجع نفسه55

2-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص192.

3-مونيكا فلود رنك، مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2012ص178.

4-م ن، ص ن.

الأعلم و الأكبر ،فإن هذا السرد الذاتي ينغمس كثيرا في استعادة الأحداث الماضية وفي تنقيبها وفي رسم الاستنتاجات الأخلاقية »[1].

ويمكن أن نذكر أيضا أن «في القرن العشرين ركز السرد بضمير المتكلم.. على التجربة الذاتية ملمحا بشكل غامض فقط إلى أخبار القصة .تبدو هذه السرود متموضعة تماما في تجارب الأبطال... إنها توظف الزمن المضارع بوصفه زمن سردها »[2].فضلا عن كل ذلك ، يكون التأكيد على وعي البطل ،فإن "فلودرنك "تنسبه إلى وضع السرد الشخصي« الذي تهيمن فيه صيغة المعاكس»[3].

ولا يكاد الأمر يختلف عما قرره هؤلاء النقاد الغربيون عند "عبد الملك مرتاض" إذ يرى أن «لضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد و الشخصية والزمن جميعا ، إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية »[4]. ولعل هذا ما يجعل هذا النوع من السرد شديد التعقيد وعدم تمييزه عن السرد السيرذاتي.

ويحلل "مرتاض" توضيح علاقة السرد بضمير المتكلم بالزمن قائلا: «يتصف في تصورنا هذا بالطولية من حيث النتاته إلى الوراء وبالدائرية أو الملزونية من حيث انطواؤه على ذاته ، وبالامتدادية المستقبلية من حيث تطلعه إلى نحو الأمام...فهو إذن ذو قابلية لأن تتجاذبه جميع الأزمنة مما يجعل السرد به يتحرك في كل الاتجاهات الحيزية والزمنية والحدثية جميعا ، وهي خصائص تجعل من هذا الضمير شديد التعقيد متراكبا متواقعا متطابقا »[5].فهذا الشكل السردي غير مستقر على حالة واحدة ، ولا يخضع لزمن واحد .

1-مونيكا فلودرنك ، مدخل إلى علم السرد ، صص178-179

2-ص ن ، م179.

3-م ن ، ص ن .

4-عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص159.

5- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص162.

بالسن والخبرة ن[1]. ، ولعل هذا ما قد جعل شكل رواية الحرب والسلم لا يحقق ما تطمح إليه الأنظار

، فالبطل ينتمي إلى زمن الحدث والراوي
ينتمي إلى زمن السرد ، فهما مختلفان على الأقل

في نظر بيرسي لوبوك حيث يقول "ذلك أننا في حالة من الحالات نجد تولستوي مباشرة بجانبنا يقص أحداث الرواية وفي حالة أخرى نجد بيتر وأندرو ، نيقولا ، ناتاشا الذين هم معنا وحولنا ، وعندها يختفي تولستوي. هنا إذن يكمن السبب، أو على أية حال أحد الأسباب التي جعلت الشكل العام لرواية الحرب والسلم لا يحقق ما تطمح إليه الأنظار كما افترض ذلك ».[2] فحضور السارد

تارة واختفاؤه

تارة أخرى ليكل أمر السرد إلى شخصياته لم يجعل الرواية تحظى بما كان يجب أن تكون عليه من ناحية الشكل ، الذي لا شك أنه بعكس الكثير من الجمالية التي تحرص عليها كل
رواية ناجحة.

«نجد الزمن ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل ، وينسون الزمن ذلك الذي ينفر أفي وجوههم وحركاتهم ، وفي النغير الذي يصيب جوهر أفكارهم ، بينما هم فقط يستفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن ، وفي وقت يكون قد مضى منه أفضله ».[3]

فلا شك أن بيرسي لوبوك بهذا القول يشير إلى أهمية الزمن بين ما هو عليه في الواقع وما هو في عالم الفن ، إذ أن ذلك الا ختلاف بين العالمين ، سينتج عنه حتما اختلافا في الإحساس بالزمن في
كل عالم الحياة وعالم الفن على السواء.

وتسمح بعض التقنيات السردية في السرد باختفاء المؤلف وتقمصه لبعض الشخصيات السردية ، لما في ذلك من جمالية سردية تتعلق بالتأثير على القارئ ، حيث نجد أحيانا "المؤلف بصوته ، وأحيانا أخرى يتحدث من خلال أحد شخصيات الكتاب – وهو [فلوبير] في هذا الكتاب من

1-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، صص121-122.

-2بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص45

3-صن، م56.

خلال "إيما" نفسها في معظم الحالات. وعلى هذا القارئ بمشهد الريف الجميل الذي يكون فيه نصيب "إيما"، أو أن يصف مظهر وسلوك جيرانها أو سلوكها هي، وهو في هذا إنما يستخدم لغته الخاصة والمستوى الذي حكم بموجبه على الأشياء. إنه يواجه القارئ في شخصه مهما كان حذرا من أن يقول شيئا قديما اهتمامنا عن الشيء الذي يصفه "1 قد يتجلى من هذا أن تقنية

الراوي تضطلع بمهمة خاصة في مختلف السرود الأدبية باعتبارها تقنية تعنى بإيهام القارئ بواقعية الأشياء محاولة التأثير عليه عبر مختلف التقنيات السردية الأخرى، وذلك بتغيير موضع الراوي ونزوعه.

«وهكذا عن طريق الأساليب التي حددتها بالمشهدي والبانورامي، يراقب المرء باستمرار لكي يرى كيف يتحقق التعاقب، وكيف ينظر مرة إلى القصة من عل؟ وكيف أنها توضع في مستوى القارئ مباشرة، ومرة أخرى نقول بأن الحاجة إلى القصة قد تبدو وكأنها ذهبت بقوة إلى هذا الاتجاه أو ذاك»[2]. فهو بهذا يشير إلى أهمية تلك الصلة والعلاقة التي تحكم كل من طرفي السرد الكاتب والمتلقي، فيقول «: لقد قلت إنها مسألة تتعلق بعلاقة القارئ بالكاتب، فتارة ينجه القارئ نحو الناس، ويصغي إليه تارة أخرى، يلتفت إلى القصة نفسها ويأخذ بمراقبتها»[3]. ومن هذا المنطلق يتدرج بعد ذلك إلى الحديث عن اصطناع ضمير المتكلم في الرواية موضحا أهمية ذلك، في قوله «وعلى هذا الأساس فإن هذه هي أكثر الوسائل استعدادا لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص دراميا، إنها طريقة سرد القصة باستعمال ضمير المتكلم من خلال شخصية ما في الكتاب، ولهذا فإن ضمير المتكلم يتضخم في الرواية إلى حد كبير»[4]. من هنا تظهر أهمية اصطناع هذا الضمير، وذلك من خلال الأثر الذي يتركه في المتلقي عبر الفعل الدرامي التي يسلكه الساردفي سرد مختلف الأحداث، كما تظهر أهمية اصطناع واستخدام هذا الضمير في كونه يوفر على

1- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص70

2- ص ن، م73.

3- ص ن، م108.

4- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص121.

السارد الكثير من الرؤية، ويخلصه من متاعب التأليف التي قد تلحق به، وهو ما قد أشار إليه بيرسي لوبوك في قوله« ولا شك في أن استعمال ضمير المتكلم هو مصدر رؤية للكاتب الروائي في مجال التأليف، فهو أسلوب يتكون على هواه أو هذا ما قد يشعر به الكاتب، لأن البطل يمنح القصة وحدة غير قابلة للانفصال بمجرد عملية سردها»[1]. فالسرد بضمير المتكلم لا يخلو حتما من فائدة حيث يساعد السارد، ويمنحه القدرة على التحكم في سرده، مما يجعل السرد أكثر طواعية، ومرونة من غيره من الأشكال السردية الأخرى، ولعل ذلك يعود إلى الصلة القوية بين كل من السارد والمسرود بشكل يجعل المسافة تكاد تنعدم بينهما.

ولا يبتعد عن هذا الطرح ما أورده الكاتب "عبد القادر المازني" حين أوضح استخدامه لضمير المتكلم في سرده، في قوله« أروي كثيرا مما أكتب على لساني وأورده

بضمير المتكلم، فليس معنى هذا أن ما أرويه وقع لي، وانما معناه أني أرتاح إلى هذا الأسلوب في القصة، وأراه أعون لي على تمثل ما أحاول وصفه وتصويره، فليس فيما أروي شيء شخصي»[2]. قد ينفهم من هذا أنه ليس كل ما يروي بضمير الأنا هو دائمًا سيرة ذاتية؛ بل إن ذلك لا يخرج عن كونه تقنية سردية وحيلة فنية، يلجأ إليها بعض الكتاب من أجل توجيه العمل السردي وتحليله بشكل يولد لدى القراء وهما إقناع.

- السرد بضمير المخاطب:

من الأشكال السردية التي شهدها السرد الأدبي العالمي الحديث، السرد بضمير المخاطب حيث نجد أن الراوي في هذا الشكل السردي يخاطب نفسه (كان وأكون، كنت) وهو قليل الاستخدام مقارنة بغيره من الأشكال السردية كـ" السرد بضمير الغائب والسرد بضمير المتكلم"، وعلى الرغم من ذلك يظل السرد بضمير المخاطب شكلا ألوفا تكتب به القصة، ويمكن تفسيره باعتباره أنه

1- ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص124.

2- عز الدين بوبيش، تجليات النار في النصوص السردية مجلة المخبر، جامعة محمد خيذر، بسكرة، الجزائر، ع 2، 2005، ص38.

ذاته اللاواعية الأقدم، والأكثر حكمة، تلك القريبة إلى سر القدر[1]، فهذا الشكل السردي يقوم على تقنية هي أقرب ما تكون إلى تقنية تيار الوعي حيث يعمد السارد إلى مخاطبة نفسه، ومحاولة محاورتها باعتبارها ذاته اللاواعية الأقدم والأكثر حكمة من حيث بحثه عبر ذلك على ذاته من خلال الأخر.

على الرغم من الأهمية الكبيرة التي حفل بها هذا الضمير عند الروائيين المحدثين فإن من النقاد من يرى أنه يشكل صعوبة، وهو لا يعدو أن يكون فرع من أصل هو ضمير المتكلم، فيرى فرانز شتانزل أن «تصنيف ضمير المخاطب بين شكلي ضمير المتكلم وضمير الغائب المتعارضين، سيسبب صعوبة، إذا لم ينظر إليه المرء بصفته تنويعة على ضمير المتكلم، وان تكن تنويعة بالغة الدلالة »[2]. إلا أن الناقد "ميشال بوتور" الذي تعود إليه الريادة في اصطناع هذا الضمير في السرد الغربي يؤكد ضرورة استخدام هذا الضمير حيث نلفيه يقول: «إن ضمير المخاطب، أو (الأنت)، يتيح لي أن أصف وضع الشخصية كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها»[3]. ومن خلال هذا القول يوضح لنا مزايا وفضل استخدام واصطناع هذا الضمير الذي يؤثره عن سواه من ضمائر سردية. أما مرتاض، فيرى أن ضمير المخاطب لا مندوحة له، ولا فضل له على غيره من الضمائر، حيث يقول « إن (الأنت) ليس معجزة سردية، إنما هو مجرد ضمير بسيط كبقية الضمائر، يؤدي وظيفة تبليغية عادية، وان وظف في مجال السرد، فلن يخترق السقف مضاء، ولن يبلغ الجبال طولا!»[4]

1- ينظر بريان ريتشاردسون، السرد بضمير المخاطب، فنيته ومعناه، تر: خيري دومة، مجلة نزوى، مؤسسة عمان عمان، ع 502007، ص4

2- صن، م 258.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص255.

4- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص167.

-طبيعة اللغة الروائية ومستوياتها وأشكالها:

تكاد مسألة اللغة في الرواية العربية تغيب في الدرس النقدي اليوم، إذا ما قورن حضورها كمكون سردي رئيس بحضور باقي المكونات من بنية زمنية ومكان وأحداث وشخوص، وكأنها بذلك قد أصبحت مسلمة بديهية لا تحتاج إلى الدرس أو النقاش،ولعل السبب في ذلك عائد إلى ما رسّخته الدراسات التقليدية في الرواية حين ذهب أصحابها إلى مطابقة العالم الواقعي الذي يعيشه الناس بعالم الرواية، وقد عدّ أصحاب الدراسات التقليدية اللغة مجرد وسيلة لتشكيل"مناظر وحركات وشخوص يطعمها بذوق تراثي،ويصل الغربي بالعربي" **(ينظر يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض،منشورات رابطة إبداع، الجزائر، 2012، ص123)**

وقدجاءت المقالة الرابعة من كتاب"في نظرية الرواية" **"مستويات اللغة الروائية وأشكالها"** ليستهلها صاحبها مرتاض بعنصر ربط فيها مفهوم اللغة بالحياة والمعرفة، فبدأ بالتقديم لأصل اللغة كمسألة سجلت حضورها في الدرس الفلسفي، واللغوي وعلل بأن السبب في ذلك هو أنها التفكير والتخييل والحياة، وعملية التعبير هي إيصال المراد عن المشاعر والأحاسيس التي لا تتم إلا في إطارها أو بها. وبحسب مرتاض فإن كينونة الإنسان تجسدها اللغة وحدها .

وبالنظرإلى التقاطع الملحوظ بين اللسان واللغة يقرّ مرتاض بأن التمييز بينهما قد تمّ في القرن التاسع عشر، وحسم فيه إلى حدّ ما ،إلا أنه قد عرج على الحديث عنه واعطاء تمييز خاص بينهما حيث شبه اللسان بالعين التي تسيل ماء وكل ما يحيط بها يستقي منه، فهو المنبع والمشرب، فهذا نعت للسان بالعمومية، وكما هو معلوم فإن اللسان نظام اجتماعي يتكئ إلى مجموعة من المعايير ، في حين أن اللغة تكون مميّزة للأفراد بحسب مرتاض، وهذا لا يعني أنه لا يمكن القول بعمومية اللغة، فنقول اللغة العربية ولكن الفردية التي يقصدها مرتاض هي الجمالية والتي تختص بها اللفظة،والفنية المميّزة لما يكتبه المبدع لأن يكتب اللغة وباللغة.فضرب مثل ق ارءتنا لمقتطف سردي من رواية "دعاء الكروان" لطه حسين، فعلى الرغم من تداول القاموس اللغوي، والمعجم المفرداتي المتوفر في الرواية ، فإن السياق والجمال اللذين تكتسيانهما هو الذي يدفع بالقارئ إلى التصنيف والانتقاء أو كما يصرح مرتاض

وبكل شاعرية في قوله"واستعمالك ذلك اللفظ الذي كان قابعا في المعجم فتحوله إلى عروس مجلوة، والى شهد عسل مشتار،وإلى وردة تعبق بالشذى،وإلى كاتب يطفح بالحياة والعنفوان" **(ينظر مرتاض،فينظرية الرواية،ص91)** ،فالتلاعب والتحكم في المسرى الجمالي باعتماد الأسس

البلاغية ضرورة تستدعيها الأعمال الأدبية والروائية بخاصة.

فيعطي مرتاض الأحقية للسان في الاحتواء، ويتيح التفريع للغة لذا نلفي لها فروعا عديدة بحسب التخصص كلغة القانون، ولغة الفلسفة،واللغة الدبلوماسية، وهذا ما سمح بحدوث ظاهرة التوليد اللفظي ،بفعل التغيير الطبيعي والدلالي، والباعث على حجم وعمق التغيير هو فعل الخيال، وليس الخصائص المعروفة من اشتقاق ونحت أو تعريب، والسبب في ذلك هو "الانزياح"وهو المصطلح الذائع في الأسلوبية والنقد المعاصر، وقد لا ينطبق هذا الحكم بالتغيير الدلالي على باقي اللغات في مختلف العلوم الإنسانية،وإنما يعتري اللغة الشعرية أو الأدبية على حدّ تعبيره الذي يخلص أيضا إلى فكرة عدم ثبات اللغة وعدم استقرار العلامات اللغوية)دال+ مدلول(طالما وجدت العملية التواصلية، التي حرصت على استيعاب جلّ الثقافات، ومختلف المخزونات الفكرية شرطا لنجاحها وديمومتها وضمان استمرار الوجود بتفاهم الموجودات والبشر بخاصة فاللغة مثوى الوجود كما يراها مارتن هيدغر.

يستدل مرتاض بتعريف ابن جني الشهيرللغة ، وبالحقل الصوتي والدلالي والمعجمي لدى الآمدي، كما يتوسل بالمنظور العربي ليوصّف النسق المعروف للغة بغية الوصول فيما بعد إلى المستويات الأربعة المعروفة في المنظومة اللسانية الحديثة، والمدونات اللغوية المعاصرة.واذا تأملنا الفكرة التي أوردها مرتاض"إنّ كل لغة تركض في نظام يجسّد مدى عبقريتها، ومدى قدرتها على الأداء"(**ينظر عبد الملكمرتاض، في نظرية الرواية،ص96**)،ويمكن أن نلاحظ هنا بأنه ينظر نظرة فكرية إلى مفهوم اللغة، و لعل الفعل "تركض"يحيل إلى عدم استقرار النظام اللغوي، واللغة باعتبارها مرآة للفكر الإنساني المتغير هو الآخر، فهي لا تتوانى عن مواكبة المجريات وانتقالها- المكتوبة بخاصة- من مجال الورقية إلى التفاعلية.

يبدأ مرتاض التفصيل في بلورة نظرة عامة إلى الغة السردية الروائية بوضع عناصر محددةلدراستهحيث ينتقل إلى قضية التحديد للغة بين الحقلين الفلسفي/ الفكري والسيميائي/ المعرفي والسيميوطيقا في ترجمتها عن الإنجليزية،التي تنطلق في أساسياتها من المنطقوالنظريات الفلسفية، إلا أن الاختلاف دقيق إلى حدّ ما، لهذا فإن مرتاض قد ركّز على الأصل والفرع في التأصيل لمفهوم اللغة، ويقرّ مستغربا بأن الفلاسفة القدامى والمعاصرين قد أولوا اللغة عناية كبرى وهذا ليس غريبا في الآن نفسه، لأننا نعي جيدا الأهداف الأنطولوجية التي تبتغيها التساؤلات الفلسفية التي لاتتم إلا باستكشاف اللغة ومعرفة كنهها الحقيقي.

فيعرفها المفكّرون الغربيون على أنها التعبير اللفظي للفكر - داخليا وخارجيا- وتعريف المفكر الفرنسي لالاند قد تجاوز بوعي منه أو بلا قصد الوظائف الأخرى للغة)الجمالية ،الانفعالية،وغيرهما والتي ظهرت مع رومان جاكبسون في وظائفه الست في ظل ما يعرف بدورة التخاطب، ليتم التعميم في ضوء الدراسات الفلسفية والخلط بين اللغة واللسان من حيث اللفظ والتعبير، ليأتي الدرس السيميائي ويتناول مسألة الاختلاف لاهتمامه بالعلامات والعلامة اللغوية مع غريماس الذي خصّص بابا واسعا من دراساته للسرد و سيميوطيقا السرد. ويواصل مرتاض حديثه عن اللغة معرّجا على دور السيميائية في توصيفها ثم الانتقال إلى عملية التأويل وإكسابها مفاهيم أخرى

تستشف من البنية والوظيفة تارة، ومن الطبيعة والسياق تارة أخرى. ومن بين الوظائف التي تؤديها اللغة هي التبليغ أي تلك العلامات التي تظهر قبل حدوث الفعل فأسماها بالسمة الطبيعية، مستشهدا بظواهر طبيعية كالرعد والسحاب وغيرهما، ففي هذه الحالة تتم عملية الاستدعاء للضوابط الخارجية الأخرى ذات الصلة بالجهاز العضوي للإنسان على سبيل المثال كالبصر واللمس حتى يتم الجزم بالفعل أو التوقع والاستشراف، وهذا فيما يتعلقبلغة الإشارات السابقة غير اللفظية، أما اللغة اللفظية فهي صوتية ولا يشترط أن تكون على شكل عبارة" مثل دق طبول وجبة السحور في شهر رمضان، وقرع الأجراس، وكطلقات مدفع احتفاء بمقدم رئيس دولة مهيبة" **(ينظر مرتاض، في نظرية الرواية، ص99)** فمسألة السمات الغائبة أو المعزولة كالبصرية والطبيعية وحتى اللفظية/ الصناعية تستدعي كل الحواس بسبب تمظه ارت اللغة المتباينة، والعقل أيضا لأن الدال لا ينفصل عن مدلوله كتصور ذهني يتم على مستوى العقل، وحاسة السمع عامل فاللغة أصوات تستقبل على مستوى الجهاز السمعي، وحاسة النطق ذلك أنها ملفوظات يمرّرها التجويف الفموي، والبصر أيضا أن النص المكتوب نسيج لغوي لاتقرأ بنياته المتباينة إلا بفعل القراءة، وهو ما أدى كتفسير بيولوجي بسيط إلى إرساء المستويات التي فرضتها السمة الطبيعية كفاعل ومفعول به في الآن نفسه، لأن اللغة تحاكي أيضا وتمثل العلامة الخارجية في غالبها.

كما لم يسلم الكاتب من نقد مرتاض لأنه هو الرفيق والأنيس للغة على حدّ نعت الناقد، ويلزمه بضرورة احترامهاوالدراية بمبادئ علم اللغة التي لا يغيب عنا بأنها أنواع عديدة تم البحث فيها منذ حقب طويلة، اهتمت في بادئها بالمكتوب قبل المنطوق، واتسمت بالعمومية نوعا ما وغيرها من الخصائص، كما عليه أن يجيد التحكم في آليات التعبير وعلى رأسها اللغة التي تقتضي الدرس النحوي والبلاغي والأسلوبيوغيرها.

وبعد أن اعتبر مرتاض اللغة معرفة ذهب إلى ناحية أخرى عدّها من مقومات الأدب الناجح ومن ركائزه الضرورية، وهي الجمال والفنّية مبرزاأن باقي المكونات السردية قد حرمت من هذا الامتياز الفنّي كالشخصية" **التي فقدت كثيار من الامتياز ات الفنية، التي تتمتع بها طوال القرن التاسع عشر، إذ إنه لم يبق في الرواية شيء، غير جمال لغتهاوأناقة نسجها" (ينظر مرتاض، في نظرية الرواية، ص111)** وهذا الحكم لا يعني استنكار الدور البارز الذي تظطلع به باقي المكونات، وكذلك للغة جدارة في تحريك الأحداث، وفاعلية في استنطاق أفكار ورؤى الشخصيات، وعن طريقها يفسّر الزمن والمكان، كما يرجع إليها الفضل في جعل الرواية لوحة جميلة ملؤها الخيال، والجمال كوسيلة وغاية في الوقت نفسه. والكمال السردي الروائي لا يتحقق إلى بتدافع وتفاعل هذه العناصر فالعلاقة تكاملية ليس إلا.

ثمّ ينتقل مرتاض إلى الحديث عن لغة الكتابة الروائية على وجه الخصوص ومن الجلي أن القضية التي دفعت بالناقد إلى تأليف كتابه هي البحث في جنس الرواية والغور في عالمها والحث على الاستخدام الصائب لمكوناتها في إطار المنظومة السردية المعروفة، لهذا سلط ضوءه النقدي على لغة الرواية حيث عاد بالذاكرة إلى العصور الأدبية العربية القديمة معتمدا إياها في توضيح الاستعمال السليم للغة في النص الأدبي، فاستحضر اهتمام الجاحظ بمستويات اللغة في

النقد العباسي و بالجانب الثقافي والاجتماعي أيضا.
كما يستدل ببشر بن المعتمر الذي نادى بضرورة المساواة بين ثقافة المتلقي وثقافة الكاتب

ولغتهما"**فهو يثير مسألة المستوى اللغوي الذي يمكن أن يستوي فيه الكاتب بحيث لا يعلو ولا يُسفِ...ويتجاهل قارءه ومتلقيه**") (**ينظر مرتاض،في نظرية الرواية،ص111**)،وهي مسألة تضاربت فيها الآراءولاتزال فالباث لا يساوي المتلقي فكراوثقافة، وعلى الأول أن ينسج بجماليات معرفية أما المستقبل/القارئ فتشترط فيه الخلفية والذوقية إلى حدّ ما،وفي هذا المضمار يعيب الناقد على النقاد والسردانيين العرب والغربيين كذلك اهتمامهم بالشخصية والحدث والحيّز)،وهي التسمية التي آثرها مرتاض إطلاقا وتوظيفا في أعماله النقدية عوضا عن مصطلح المكان المتفق عليه في أغلبالدراسات السردية الحديثةإهمالهم لهذا المكون الرئيس رغم الزخم المعرفي الذي ساد الحقول اللغوية،على عكس الجهود العربية القديمة مثلا فرغم المحدودية الفكرية،وقلة الأجناس الأدبية بسبب الافتقار إلى الوسائل،والتفكير العلمي فإن الأهمية كانت للغة أولا وقبل كلّ شيء،كما يعجب من صمتهم حول اللغة التي لم تبق مجرد رموز صوتية أو متواليات أكوستيكية،أو حتى مرآة للفكر، بل صارت نظاما قائما على مستويات،ومفارقات ميّزتها عن باقي المكونات.

كما يرفض الخوض في مستويات اللغة العامية التي يتدنّى من جرائهاالنتاج الأدبي، التي لن يخرج القارئ معها من رتابة الحياة ولن يستطعم براعةالخيال وفردانيته، ويذهب مرتاض إلى أن المقاطع في هذه الحالة ستكون مستبشعة مذمومة لدرجة أنه قد نعتها باللغة الساقطة لا تجريحا للجهود اللسانية التطبيقية أو لكيانها كلغة، وإنما غيرة على عمود السرد الروائي،وكل من هرب إلى هذا النوع من الخطابات فلديه كمايبدو عقدة نقص خبيثة، وبأن هذا القرار سيتسبب في الجفاء بين أثره وبين المتلقين له معللا بأنه "حتى إذا جاء الحوار تركناه لعدم فهمنا إياه ولاستبشاعنا لعاميته،الساقطة التي لا ينبغي لها أنتكون لغة للأدب"(**ينظر مرتاض،في نظرية الرواية،ص113**)،مستشهدا بيوسف السباعي وإحسان عبد القدوس وغيرهما، معتبرا لجوءهم إلى هذا النوع من الكتابات إسفافا واخلالا، وإرضاء للنظرية الاستشراقية الإيطالية والفرنسية كملمح تاريخي ومرجعية ثقافية خطيرة. أما على الصعيد الغربي فإن كلاّ من بل ازك وهيغو قد ناديا بالثبور والتردي اللغوي، وعلى المستويات اللغوية أن تكون متساوقة مع الأنساق الاجتماعية والثقافية،والسياسية السائدة في المجتمع أو حتى العالم باعتبار الكتابات العالمية، ولابد أيضا من التوازي بين اللغة السردية ومحركات السرد الرائجة، وبخاصة الشخصيات فمثلما لا يليق أن تتحدث أو تصف زنزانة السجن بلغة السعادة والتفاؤل، فلا يستهوي القراء أيضا قراءة نصوص سردية في رواية ماأن يجدوا الفلاح الأمي في الريف يتحدث بلغة راقية وكلام بليغ أو حتى علمي دقيق،فلابد من المناسبة بين تركيب اللغة وبنيتها ومصطلحاتها للجانبين المادي والمعنوي على حدّ سواء، ومثال هذا الأخير أن تتحدث الشخصية بلغة الخف والقلق والاغتراب والفرح والغبطة كل بحسب الموقف السيكولوجي الحاصل.فمرتاض يراعي فكرة السياق وضرورة تأويل الأحداث وترجمتها

للقارئ بلغة في مستواها

وبمستوياتها الملائمة،كما أولى العناية الواضحة للغة الفصيحة أو العالية على غرار ما فعله جلال الدين السيوطي وهي حالات نادرة فقط استدل بها مرتاض في الكتابات الروائية العربية، فلا يصح التعميم ولا تعني تدني الإبداعات لكن تلك الزمرة التي ذكرها قد احتجت بأن الواقع قد دفعهم إلى ذلك إكراها .

ولاشك في أن الحياة انتقلت من الطابع المعقد إلى السهل اليسير، لذا لابد من إدراك كل الموجودات وبلوغها بسرعة البرق،وحتى الفهم لابد من أن يقدم الأثر الأدبي إلى القارئ المدلل بشكل باهت وصريح.

ولم يغفل الناقد عن أهمية المتخيل التاريخي وعلاقة اللغة بالتاريخ كمرجع ومقوم واقعي/ وقائعي مثير وهو محق في ذلك لأن ما شغل السرد عموما عبر حقب من التاريخ، مساحة ما احتوته الذاكرة الفردية والجماعية من خزان، فالملاحظ أن النصوص السردية قد أخذت دورها في نبش الماضي والتوقف على أهم أجزائه،وبذلك تحقق فيها مبدأ العلاقة بين السرد والتاريخ.وبما أن الرواية بشكل عام هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي على حدّ تعبير محمود أمين العالم، فقد فرضت المادة التاريخية على الكاتب أن يبحث عن شكل تخييلي ليجمع كل تلك المواد، والوثائق المنضوية جميعها تحت لفظ مرجع في سرد روائي يعطي الزمن التاريخي بعدا فنيا يبعده عن التاريخ الحدثي. أما اللغة فهي التي يجب أن تقول الحضارة وتجسّد الثقل التاريخي بفصاحتها وعدولها عن جفاف التاريخ عينه وهذا ما يؤكّده الناقد أيضا "فلا التاريخ يعترف بها لأنها لا ترقى إلى مستوى دقته وصارمته، وواقعيته ولا الأدب يعترف بها، لأنها لا ترقى إلى مستوى جماله وخياله، والعمل بلغته" (**ينظر مرتاض،في نظرية الرواية ،ص115**) ،ولعلبراعة الروائي تتم من خلال إعطاء الجانب التاريخي حظه في الحضور بسمات يتعقد معها الجدل القائم بين المرجع والمتخيل،وهذا لا يتم إلا بالمفارقات اللغوية)عجائبية، سخرية(ومنه تندمج اللغة مع الماضي وتتجاوزه إلى أمداء بعيدة بفضل رمزيتها وتمظهراتها الجمالية وهذا ما يتفق مع علم الجمال الماركسي الذي يقيس المادة التاريخية" جماليا بالمقابلة مع أعلى احتياجات الانعكاس الفني للواقع التاريخي وأن يكتشفعوزهما") (**جورج لوكاتش،الرواية التاريخية ،ص419**)

كما يؤكد بأن المقصود في معالجته النقدية هو اللغة كوظيفة وكمكون سردي وليس اللسان،الذي لا يغيب عنا بأن مفهومه أشمل وأوسع، كنظام متعارف عليه،وكنموذج اجتماعي متحقق من اللغة بمعناه الإنساني الواسع. ويشترط الانزياحية في هذه اللغة والابتعاد الجفاف والرتابة، فالكاتب مطالب بالخروج عن المألوف لغة وخيالا، كما عليه أن يستلب اللغة عن العالم/القام وس المعجمي ويكيّفها مع متخيله السردي، وفق محيط جمالي أنيق، يروق للقارئ التحليق في جوّه الرحب وحتى الكاتب نفسه ت اروده المنعكسات عينها مع لغته إذ" يجد كل منهما الرغبة في الانزياح، فتتسع الدلالة وتغنى بفضل استخدام عناصرَ من التبليغ، مثل الرمز، والاستعارة" (**ينظر مرتاض،في نظرية الرواية ،ص117**) ، فتترك بذلك أثرها في مخزون القارئ الثقافي حتى يتطور ويسمو هو الآخر، ويتطلع إلى أمداء بعيدة، فيتحقق التفاعل والتأثر الناجح والوجيه .

ثم يواصل مرتاض حديثه عن اللغة الروائية بتفكيك المعطيات السابقة والتي استهل بها مقالته، ويميّز متبنيامفهوم رولان با رت

بين اللغة العلمية والأدبية ويستشهد بلغة القانون الصارمة والثابتة، التي نجدها خاضعة للمنظومة الدلالية المعروفة مواضعة من طرف أهلها من رجال القانون ، بينما اللغة الأدبية فقد خصّها بالشعرية والمجازية والتطور وذلك في قوله" بينما لغة الكتابة الأدبية بعامة هي لغة قلقة،متحولة، متغيّرة،متحفزة،زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا" (**ينظر مرتاض،في نظرية الرواية،ص111**)، ويقصد مرتاض باللغة القلقة أنها تتسم بالطواعية، بما أنها وعاء يستجمع جلّ المشاعر المتقلبة، والدفقات الشعورية المختلفة، والتحول والتغير، وقوله بأنها زئبقية الدلالة أي أنها متفلتة وليس من السهولة الإمساك بعلاقة ثابتة بين طرفي العلامة اللغوية أو الدال والمدلول. ويقتصر نجاح الرواية وبناؤها الفنّي على نجاح اللغة ورقيها وانزياحها كما في قوله"إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية ولكن ليست كالشعر،ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيهتقعرا وتفيهقا" (**ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،ص119**)، ومنه ينبغي على الروائي أن يكون عارفا بالشعرية والأسلوبية المعتدلتين ليخدم بفنّه مبناه الحكائي لا تلاعبا بالألفاظ حيث ترمى في مواضع لا تليق بها،ولا تدبيجا لحائط فحواه رمادا يصح النظر إليه حتى !.

كما نجد عنصرا آخر في دراسته خصّه مرتاض للغة الرواية أو كما وسمها باللغة الإبداعية والوسيلة التي يتم التعبير عنها والغايات المرجوة منها،ولطالما اعتبر الجاحظ على حدّ تعبير مرتاض اللغة معيارا للتمييز بين المبدعين، وفعلا يمكن رؤية الرواية، وتصنيفها من منظور لغوي فلم تكن الوسيلة فقط بقدر علو شأنها إلى التغلغل في النفوس والتنفيس عنها أو حتى تثويرها في المقابل"ومن استطاع أن يستثمر هذه اللغة فيحولها من مجرد مفردات منثورة، وألفاظ معزولة، إلى نسيج من القلب قشيب هو الأديب الحق" (**ينظر مرتاض،في نظرية الرواية،ص111**)،حيث أعاد طرح فكرة نقل اللغة /الألفاظ من ترتيبها المعجمي المفرداتي الجاف إلى تراص محكم ومتسق من المجازات والاستعارات المصاقبة لخيال المتلقي، والذي لا يُغالى في التفنن بها أوالانزياح فيها حتى تغتدي مقبولة لدى القارئ ومستساغة الدلالة.

والانزياح بملامحه البلاغية وباعتباره محدّدا هاما للأسلوب الكتابي فليس سهلا تفعيله داخل العمل الروائي لأن عامل التحكم في اللغة مشروط ولازم، لذا يضرب الناقد مثل الكتابة باللغة الصينية لكن درجة الإتقان ستختلف بين صاحب اللغة الذي نشأ عليها روحا وثقافة، وبين من تدارسها عبر الترجمة وهذا الأخير يستعصي عليه استغلالها والفقه بمستوياتها فيعجز عن التعبير عن حيثيات متخفية أخرى يتطلبها الواقع المعيش أحيانا.

ويواصل مرتاض حديثه عن اللغة وبنوع من الطرافة يشبهها بالأم، وباقي المكونات ببناتها تأنيثا لا تذكيرا، ونحن على يقين في وسطنا الأسري بمكانة الأم وأهميتها في المنزل فسلامة الأهل من سلامتها وجمال البيت من صنع يدها وضمان الاستمرارية حتى بين الأفراد بفعل عنايتها وتدبيرها ، كذلك حال الرواية إنما يقتصر جمالها وتعود فنّيتها وتداولها وجودة حبكتها إلى اللغة فأي خلل يصيبها يؤول إلى الداء الذي يتفشى في باقي العناصر، ويصيب العمل السردي" نشاز،واغتدى

ممزقامبعثرا،يتسم بشيء من الفوضى، وربما بشيء من الاضطراب " (**ينظر مرتاض،في نظرية الرواية،ص111**) .

كما يلحّ على ضرورة ارتباط عناصر اللغة ببعضها ارتباطا يجسّد نظاميتها بما هي مجموعة البنى المتنوعة، وحصيلة اندماج الدوال مع المدلولات أو العلامات اللغوية، والذي يبنى بدوره-النظام-على المواضعة من طرف الكاتب مثلما يبنى على النسق الاجتماعي في أصله اللساني، كما يشترط التقارب والتفاعل بين مستوياتها داخل العمل السردي، واذا اختلفت فهذا إخلال بقد ارت صاحب العمل الفنّية، أو اللوحة كما وصفها مرتاض "فإن ذلك لا يعني إلا أن تلك اللوحة رسمها رسام محروم،وشخص يصرّ على أن يكون فنّانا على الرغم من أنف القدر المقدور" (**ينظر مرتاض،في نظرية الرواية،ص112**) ،

كما يشيد مرتاض دوما باللغة ومكانتها وضرورة الاستعمال السليم لبنياتها،مطالبا بالوسطية في العملية الإبداعية بالابتعاد عن اللغة المبهمة في أساليبها ومعانيها من جهة، وعن اللغة التقريرية الساقطة من جهة أخرى.حيث يحصر أشكالهاأو مستوياتها في ثلاثة:

1-**اللغة البسيطة:** واللتي تلعب دوار هاما في "تقديم الشخصيات ووصف المناظر والأحياز والأهواء والعواطف) "21(

2- **اللغة الحوارية:** ويشترط فيها الاقتضاب والاختصار والتكثيف على غ ارر اللغة الكلية، ويجب أن تتبع لغة السرد وتتماهى فيها إلى حدّ بعيد واللجوء إلى الشكل هو عجز عن الوصف والتحليل الدقيق لحدث ما فيحيل المهمة إلى الشخصية حتى تسرد بالحوار المباشر وان تضمن الفنية أحيانا فهذا ليس كافيا، فالطريقة السردية والكيف في الحكي مهمان جدا لأن التحريف لن ينسحب على الفصحى بقدر اللغة العامية لذا فعلى هذا الشكل اللغوي الروائي أن يقوم على الذوق المعتدل لا الدوني ولا الرفيع.

3- أمّا الشكل الثالث فقد فضل تسميته بـ"**المناجاة**"فضلا عن المونولوج كتعريب للكلمة الفرنسية

monologue لأنها كافية بأصلها ودلالتها المعجمية العربية" **وقيل النجواء تعني في اللغة العربية حديث النفس ونجواها**" (**ينظر مرتاضفي نظرية الرواية،ص111**) ، وهي شكل لازم لأن الشخصية تعيش عالمها الخاص وأجواءها النفسية المستذكرة تارة أو المستشرفة تارة أخرى، فأي نفس بشرية لها عالمها وأغوارها والتقاطب الحواري مفروض بين الجوّانية /الداخلية والبرانية/ الخارجية، مما يزيد من حجم المحكيات النفسية داخل النص الروائي

إن اللغة الروائية هي لغة إبداعية حيث ترقى على لغة النخاطب اليومية العادية ، فينبغي أن تتميز بالانزياح و الخروج عن لكلام المألوف لمقتضيات يتطلبها الفن و الخيال « فالرواية صياغة بنائية مميزة ، والخطاب الروائي لا يمكن أن يتحد بالحكاية فحسب ؛ بل بما يتضمن من لغة توحي بأكثر من الحكاية ، و أبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها ، الرواية ليست لها البنات أخرى تقيم منها عالمها غير الكلمات ، ونحن لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية

- أشكال اللغة الروائية :

أ-لغة السرد :

لا يشكأ حد في أن لغة السرد تؤدي دورا حيويا في تقديم عناصر السرد إلى القارئ من حيث يشترط فيها مرتاض شروطا لم تخرج عما أثبته غيره من النقاد حيث يرى بأنه " لا

ينبغي أن يكتب الكاتب بلغة مناماته الحريري من وجهة ؛ ولا بلغة يوسف السباعي و إحسان عبد القدوس من وجهة أخرى . . . ولكن بلغة أنيقة ؛ ومع ذلك تكون مفهومة ؛ وشعرية ومع ذلك تكون بسيطة ؛ ورفيعة النسج . ما دمنا طالبنا بشعريتها ، ومع ذلك تكون في متناول عامة القراء الجامعيين »[1] . في حين نلفيه يشير إلى تلك الوظيفة الهامة التي تضطلع بها اللغة السردية بقوله " وتتجسد وظيفة هذا الشكل اللغوي في تنديمالشخصيات، ووصف المناظر، والأحياز، والأهواء والعواطف، فهو شكل مركزي ؛ ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي»[2]، ومن هذا المنطلق يعّد اللغة فضاء تسبح فيه مختلف العناصر السردية وقدرا لا يمكنها الإفلات منه ،

بحيث إن وجود هذا العالم السردي ، ومختلف عناصره
مرهون بالشكل اللغوي الذي يحويها .

ب-لغة الوصف:

لا يكاد يختلف اثنان في أن الوصف من بين أهم مكونات الرواية ، وتنبع ضرورة لا تقل أهمية عن باقي تقنياتها الأخرى ، خاصة إذا ما قورن بصنوه السرد ، وتكمن أهمية الوصف في النص السردي من خلال ارتباطه الوثيق باللغة ، فهو ابن لها ، وعلى أساسه تقوم مختلف المكونات السردية ، ولهذه الأهمية العظمى التي حظي بها أخذ حيزا كبيرا من اهتمام النقاد ، وشغفا عظيما

تجلى فيما جاء به نظرية السرد عند الغرب ، وخاصة جهود الناقدين جيرار جينيت وفليب هامون وغيرهما في ذلك ؛ لكن الذي يعني في هذا الصدد هو كيفية تلقي " مرتاض " وتمثله لا لا الوصف ، وموقفه من مختلف معانيه عند كل من النقاد العرب والغرب معا

1-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص115.

2-ص ن، م116.

- دلالة الوصف:

وردفي معجم لسان العرب لابن منظور الإشارة إلى مفهوم الوصف في مادة وصف« وصف الشيء بحليته ونعته. وصف: وصف الشيء له وعليه وصفا: حلاه، قيل الوصف: المصدر، والصفة: الحلية»[1]. فهو محاولة استحضار صورة الشيء الغائب في صورته المادية.

أما اصطلاحا فقد تعددت معاني الوصف عند النقاد القدامى والمحدثين عربا وغربا حسب اختلاف المنطلقات الفلسفية، والسياقات التي ترد فيها مختلف المصطلحات، فمنهم من يحدد مفهومه بقوله«: مكون هام من مكونات الرواية والكتابة السردية؛ لأنه يعوض الديكور في المسرحية»[2]، وبعضهم يربطه بمكون المكان الروائي دون زمن، فيرى أن« الوصف هو خطاب يصف المكان من غير تدخل الزمن فيه، وهو كاشف عن الأشياء ونعوتها»[3]. في حين نلفي الناقد "فليب هامون" يرى« أن الوصف ليس دائما وصفا للواقع، بل هو في الأساس ممارسة نصية »[4]، فهو يشير من خلال هذا إلى الاختلاف بين عالم الواقع وعالم الخيال الذي تمتزج فيه اللغة بخيال المبدع، وتتلون بعواطفه لتطفو مع النص وتشكل واقعها. ولعل من أهم الدارسين المعاصرين الذين كانت لهم عناية بالوصف، نجد الباحث "عبد اللطيف محفوظ" في كتابه"، وظيفة الوصف في الرواية"، الذي يرى أن الوصف« هو الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه »[5]. فهو يرى أنه ما يميز عناصر السرد المتماثلة بعضها عن بعض.

1- ابن منظور، لسان العرب، مج6، باب الواو، ص4849.

2- جيرار جينت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم زحل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص-32.

3 سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، صص228-229

4- حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2000ص، 72.

-5 عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص13.

أما مفهومه عند
مرتاض"، فيتحدد من خلال قوله « إجراء أ
سلوبي يسعى إلى تأنيق
النسج اللغوي، وتبيان صفات الموصوف
، حيثما كان أو شيئا، عبر نص أدبي[1].
»

مماثل (icone) مزود بطاقات هائلة من الجمال الأدبي الذي تكون غايته رسم صورة الغائب في صورة حاضرة...»[3].

غير أننا نجده يعيب على النقاد العرب القدامى تعاملهم مع الوصف، في قوله « العرب تنبهوا لظاهرة الوصف منذ العهود الأولى لحياة الأدب العربي، بيد أنهم ظلوا يتعاملون معها بشيء من الاضطراب وشحوب الرؤية »[4] مشيرا بعد من خلال ذلك إلى تعامل الجاحظ مع هذا المكون السردي الهام، حيث يبدو لديه أنه « فاته أن يتحدث في بعض تأملاته النظرية ... جمالية الوصف، ماهيته ووظيفته التبليغية »[5].

إن الوصف الروائي هو أحد التقنيات الرئيسة في الكتابة السردية، وأحد أهم مكونات النص الروائي، فتكمن أهميته البالغة، ودوره الفعال في بناء الرواية باحتلاله مساحة مهمة داخل البنية السردية؛ ليخلق بذلك شيئا من الراحة عندما يوقف "الراوي "سير الأحداث في ضغنا وجها لوجه أمام مشهد ما، ويحفز على التشويق أثناء إيقاف الراوي للأحداث عند موقف حرج، ليزيد النص

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص245.

2- ص، ن م 244.

3- ص ن، م 246.

4- ص، ن م 244.

5- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص244.

إمناعا وجما لا ونألنا عبر مسا ره السردي ، فهو « توقف للاستجمام ونجديد للنفسفي العمل السردي خصوصا »[1].

- أشكال الوصف :

يتخذ الوصف في العمل السردي أشكالا عديدة ومتنوعة ، ولعل ذلك ما جعل فيليب هامون يميزبين أربعة أنواع من الوصف ، حيث تحدد عنده في الوصف" الكرونوجي" والذي يقصد به "وصف الزمان" ، والوصف" الطوبوغرافي" الذي يتعلق بـ" الأمكنة والمشاهد "من حيث الانفتاح والانغلاق ، في حين يطلق على وصف المظهر الخارجي للشخصيات البروزوغرافيا ، أما الوصف الرابع ، فقد سماه " إيطوبيا" والذي يعني بوصف كائنات متخيلة مجازية .

في حين نجد بعض النقاد يصنفون الوصف حسب الوسيلة التي يتم بها الوصف إلى: وصف مباشر ، ووصف غير مباشر ، فأما الوصف المباشر : فيتم بأحد الأساليب الثلاثة : إما بالقول أو الفعل أو الرؤية أو بجميعهم ، بينما الوصف غير المباشر : فيتخذ أشكالا عديدة كالفيلم والرمز والحلم ، أحيث إن الوصف بالقول « لا نرى الشخصية مشهدا ، وإنما تتحدث إلى آخر أو تكثر عن مشهد »[2].

بينما الوصف عن طريق الفعل « يساعد الفعل هنا في توضيح ووصف ما تقوم به الشخصية »[3]، في حين أن الوصف بالرؤية ، وهو وصف يقوم على الحركة والثبات إذ « نتتبع حركة الواصف ، وموقفه ، بالنسبة للشيء الموصوف ، فأحيانا يكون الوصف ثابتا وأحيانا أخرى لا يكون ، وكذلك الأمر بالنسبة للموصوف »[4].

1- ص عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، 248.

2- العمامي محمد ، في الوصف بين النظرية والنص السردي ، دار محمد علي للنشر ، تونس ، 2005 ، ص 74.

3- نداء أحمل مشعل ، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية ، دراسات منشورات جرش مدينة الثقافة الأردنية عمان ،

الأردن، ط1، 2015، ص187.

4-صن، م190.

كما يتخذ الوصف أشكالا عديدة تتراوح ما بين وصف الأحياء والأشياء والأماكن و الحدث.

- وظائف الوصف:

يميز مرتاض بين وظائف الوصف بناء على تلك الخصائص الفنية والتقنية لكل جنس أدبي، حيث يقول في هذا السياق« إن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية (الشعر- القصة- المقالة- الرواية... إلخ)، وهو في تمثلنا أضرب تختلف وظائفه باختلاف الخصائص الفنية والتقنية لكل جنس أدبي، على حدة »[1].

وعلى هذا الأساس يحدد وظائف الوصف في وظيفتين أساسيتين هما: وظيفة تجميلية تحسينية، و وظيفة تعمل على عرقلة سير الحدث حيث نجده يشير إلى ذلك في قوله « الحد من غلواء جريان الحدث وسرعته.... التسلط على مشاهد معينة لجعل المتلقي يلتفت إليها، و ربما يستمتع بها... يسهم في بناء هذا السرد ويلون حدثه »[2]، وهذا ما يذهب إليه أحد الدارسين في هذا الشأن الذي يرى بأنه يخلق شيئا من الراحة عندما يوقف الراوي القصة سير الأحداث، ليضعنا وجها لوجه

أمام مشهد ما، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج، كما أن الوصف يرى الأشياء أكانت موسيقية، أم لونية، ويحدد المواقع ويكشف الربط بين الشخص والطبيعة، ويطلق الخيال في معالم مجهولة

و هكذا فإن وظيفة الوصف لابد من النظر إليها و معالجتها في بعديها الزمني و اللغوي ذلك أن الوصف تقنية زمانية يصعب أن نخلو منها رواية ما[3]، حيث يقوم البعد الزمني في الوصف بوظيفة إبطاء السرد أو تعطيله كليا، فالزمن في هذه الحالة يتباطأ أو يقف ويكون في درجة

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص252.

2- م ن، ص3-258.

يـنظر آمنـة يـوسف،تقنيات الـسردفـي الـنظرية والتطبـيق، دار الحوار للنـشر والتـوزيع ، اللاذقيـة ،سوريـا،ط1،1997 ، ص93

الصفر، وهنا يحاول المبدع فسح المجال أمام تدفق المعلومات التي تبني خطاب النص، ولما ننظر للوصف كتقنية زمنية، فإنه يؤدي وظيفة فنية تتمثل في تقليص زمن القص وتمديد زمن الخطاب« إن الوصف كتقنية زمنية يمكن اعتباره ملفوظا روائيا مهمته تقليص زمن القص مقابل تمديد زمن الخطاب عبر المكان ؛ أي عبر النص»[1] وفي الوصف المرتبط بالزمن نجد نوعين منه :

الأول وصف خارج عن زمن النص ؛ و الثاني وصف يلجأ إليه المبدع ليلتقط أنفاسه الإبداعية ، وليكسر رونين الحكي ناقلا القارئ خارج حدود أحداث النص الأصلي ، والنوع الثاني هو الوصف المرتبط بلحظة سردية استوقفت المبدع ثم سرعان ما يعود بعدها للنص الأصلي ، وغالبا ما يكون

هذا النوع الوصفي على لسان شخصية من شخصيات النص، أما البعد اللغوي ،فيمنح للوصف الوظائف التالية :

- وظيفة زخرفية تزيينية وهي وظيفة موروثة عن البلاغة القديمة ، والتي ترى في الوصف مجرد صور أسلوبية تحقق الدور الجمالي الفني للنص والاستواحة السردية .

- وظيفة رمزية نفسيرية : وهي التي تشترط أن يكون الوصف عنصرا أساسا في العرض وأن يخدم بصورة مباشرة المقطع النصي الموصوف.

يب هامون "يقسم بدوره وظائف الوصف إلى خمس وظائف تتمثل في - :

1 الوظيفة الناصلة : وذلك من خلال فصل السرد عن الوصف

2 - الوظيفة التزيينية الزخرفية : حيث لا تخرج هذه الوظيفة عن الحرص عن الجمالية التي احتفت بها البلاغة قديما .

3 - الوظيفة التأجيلية : تأجيل سير الحدث، و استراحة للسرد في آن واحد .

4 - الوظيفة التنظيمية : حيث يخضع الوصف لمنطق محدد يظل يخضع له ويحكمه .

5 - الوظيفة النبئيرية : حيث تتعلق هذه الوظيفة بوجهة نظر الكاتب، وما يريد إيصاله للقارئ .

---

1 -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1، 1990، ص179

بيد أننا إذا تأملنا فيما قام به الناقد الفرنسي جيرار جنيت نجده قد نظر إلى هذه القضية من خلال بعدها اللغوي دون بعدها الزمني، فحصرها في وظيفتين اثنتين أساسيتين هما الوظيفة التزيينية والوظيفة النفسيرية، وهو ما قد أخذ به مرتاض في مدونته دون الالتفات إلى ما أسهم به فليب هامون من وظائف للوصف، وعلى الرغم من ذلك فإن من النقاد من يتسمو ظائف الوصف لاعتبارات أخرى حسب القصة والخطاب، فيجعل للوصف في القصة وظائف وفي الخطاب أخرى، وذ لك ما نلمسه فيما قام به "الصادق قسومة" في كتابه" طرائق تحليل القصة " و"محمد العمامي" في كتابه" الوصف بين النظرية والنص السردي" وبعام ة فإن الوصف وبغض النظر عن مختلف تصنيفات وظائفه المتعددة لدى النقاد، فإن الأمر المتفق عليه هو أنه أحد أركان العمل الروائي يعمل على مساعدة القارئ في إدراك النص وفهمه.

- علاقة الوصف بالسرد:

إن قضية الوصف والسرد ليست بجديدة بل تعود جذورها إلى عصور قديمة حين قام أفلاطون بالتمييز بين السرد والمحاكاة، وإلى ما عرف بقضية الحوافز عند توماتشفسكي الذي بدوره ميز بين الحوافز القارة والحوافز الدينامية في السرد غير أنه «في الوصف السردي يختلط الوصف بالسرد ويتداخل، ويسير معه جنبا إلى جنب ليكونا علاقة تناغمية تتمثل في وجود أفعال حركية من جهة، لكنها وصفية في الوقت عينه، بمعنى أن يتضمن الوصف السردي حركة حدث، فلا يتوقف زمن القصة في الوصف، وانما يستمر الزمان في تحركه ليسهم في نمو الأحداث، ويسمي جيرار جينيت هذا النوع من الوصف: الوصف المسرد، أو السرد الوصفي»[1]، ويسميه بعض النقاد أيضا، الصورة السردية حتى ينم« تمييزه عن الصورة الوصفية تلك التي لا تصفه

1- عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص30.

عادة ألا شيئا ساكنا لا يتحرك»[1]، فهذه الصورة« لا تتناول وصف أشياء أو شخصيات ساكنة، وانما تتناول الحياة أو الحركة، وذلك لإدخال الفعل داخل المقاطع الوصفية»[2]، وهنا تنشأ صعوبة فصل السرد عن الوصف»[3].

غير أن تناول مرتاض للعلاقة بين السرد والوصف لا يخرج عما أصله جيرار جينيت في هذه المسألة و التي تناوله غيره من النقاد نحو ديكرو وتودوروف بتفصيل منهجي مرموق حيث يكون المعيار في ذلك هو الإيقاع الحدثي، إذ يقول مرتاض في هذا السياق« الإيقاع الحدثي وما نبه من كثافة وخفة هو الذي يجب أن يكون له الحكم أولا و آخرا»[4]، وضرب مثلا بالرواية الكلاسيكية ذات الإيقاع الحدثي البطيء الناتج عن هيمنة الوصف على السرد. إن رؤية الناقد لدى الناقد "تودوروف" لقضية الوصف والسرد لم نحظ من لدن "مرتاض" بالقبول، فسرعان ما نجده يرد على ذلك الزعم الذي يرى أن العلاقة بين كل من السرد والوصف تقوم على التناقض كما في قوله «إننا لا نحسب أن استعمال التناقض هنا بين هاتين التقنيتين مما يجدي نفعا، ومما يتقبل أيضا بهذا البسر إن الموقف الواحد قد يتعرض بتضافر السرد والوصف معا، دون أن ينفي ذلك في رأينا، إلى انشطار هذا الموقف إلى موقفين متناقضين كما زعم ذلك تودوروف»[5]. حيث يرى أن العلاقة بين هذين المكونين تقوم على التضافر و التضام لبناء النص السردي، غير أنه قد يلمس من كلامه التقليل من شأن الوصف وضرورته للنص السردي، اذ يعد من المكونات غير المركزية، وهو ما يمكن أن نستنتجه من

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص. 112

2- ص ن، م 114.

3-نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة ابراهيم نصر الله الروائية، ص117.

4-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص251

5-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص252.

قوله «لكن الوصف قد لا يكون ضروريا، في كل الأطوار للنص السردي إذن، فليس الوصف مكونا من المكونات المركزية في أي نص سردي»[1].

لقد تبين من خلال ما سبق أن الوصف مكون من أهم مكونات النص السردي التي لا ينهض إلا به، بل إن التداخل الحاصل بين الوصف والسرد هو نظير ثنائية اللفظ والمعنى التي شاعت في الدرس النقدي القديم، والتي شغلت النقاد قديما وحديثا، ومن ثمة ينبغي التعامل معها تعاملا لطيفا ودقيقا.

وقد جاء عن جيرار جينيت أنه قال "ما أيسر أن نصف دون أن نسرد؛ ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف»[2]، فيبرر ربالحركة التي لا يمكن للأشياء أن تنفك عنها، فيقول معقبا على نص جيرار جنيت السالف الذكر «: ولعل علة ذلك أن تكون عائدة إلى أن الأشباء يمكن أن توجد دون حركة، على حين أن الحركة قد لا توجد دون أشياء»[3]. وعلى الرغم من صحة هذا الرأي إلا أن هذا المقتطف الذي لم يهمش مرتاض، هو في الحقيقة من كلام جيرار جينيت في مقاله "حدود السرد"؛ لكن قد ألفينا يوهم القارئ أن الكلام كلامه، فيحاول مرتاض أن يخفي تأثره بأفكار جيني ت في العديد من المواضع، الذي تأثر كثيرا بما ورد في مجلة تواصلات في عددها الثامن

وما تضمنته من مقالات مؤسسة لعلم السرد، وفي موضع آخر من هذا المقال بلج "مرتاض" بشدة على ضرورة ا لاعتداد في توظيف كل

من الوصف والسرد معا في النسيج السردي، فيرى أنه «لا ينبغي أن يطغى الدفق السردي، على الوصف فيمحوه من على سطح النص الروائي، كما لا ينبغي أن يطغى الوصف على الدفق السردي فيحول بينه وبين التد فق، والمضي نحو الأمام لتطوير الحدث وبلورة ملامح الشخصيات

1- ص ن، م 253.

2- جيرار جنيت، حدود السرد، نر: بنعيسى بوحمالة، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 76.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 250.

ومانضطربفيهمنحيزوزمان»[1]،فهويدعوإلىضرورةالتوازنفيتوظيفهاتينالتقنيتينالسرديتينفيالعملا لسردي، ويخلصإلىصعوبةتقديرحدودالوصفالمتعلقةبالسردعلى الرغممنالاتفاقعلىأهميتهوضرورتهلبناءالنصالسردي.

ومنالمعاييرالتييمكننعمدإليهافيتمييزحدودالوصفعنحدودالسردالمعيار الزمنيحيث«يختلفالسردعنالوصفمنحيثعلاقةكلمنهمابالزمن،حيثأنالزمن يعرفاستمرارفيالوصففيحينأنالتغيراتالمتعلقةبالسردنحيلهإلىوحداتمتقطعة، وعلىالرغممنالتداخلالكبيربينالوصفوالسردإذيعدالوصفمكونمنمكوناتالسردالتي لايقومالسردبدونها»[2]،لكنالقولبعدميةالوصففيالعملالسرديمنالمغالطاتالتينرى أنهقدوقعفيهاالناقدعبدالملكمرتاض، وهوماقررهبقوله«: الوصفحينينعدم،يكونالسرد أكثرمباشرة، وأكثرأفنية، وأبججفاجاة، وذلكحينيصاغبلغةمباشرةخاليةمنالشعرية، وغارقة في الواقعيةاليوميةالمتسمةبالركاكةوالابتذال»[3].

ولعلأهمماتوصلإليهمرتاضفيماينخصجانبالعلاقةبينالوصفوالسردأن الوصفوالسردمتلازمان، وهوماذكرهفيقوله«السردوالوصفلاينفصلان أولا يكادانينفصلان؛فهماأكثرمايكونانتلازماوتفارقا، وأقلمايكونانتماثلاوتفارقا»[4]. أي أنهيرىأنالسردوالوصفوجهانللنصالسردي، وركنانأساسيانينهضعليهماصرحهحيثيستحيلالحديثعنالسرددونالإشارةإلىالوصف، والعكسصحيحأيضا

-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص-2572.

فاطمة الزهراء أزرويل، مفاهيم نقد الرواية في المغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1989، ص185 نقلا عن genresLes

64Pdiscours.duT.Toforov.-

3 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص258

4-ص ن، م259

-ماهية الشخصية (Personnage) :

يختلف مفهوم الشخصية من اتجاه نقدي إلى آخر وحسب زاوية النظر التي ينظر إليها من خلالها، فنجد هامثلا في أحد المعاجم العربية المعاصرة تعني «: أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية »[2]. وأما "مرتاض"، فتتحدد عنده بقوله: « الشخصية! هذا العالم المعقد الشديدِ التركيب، المتباين التنوع »[3]، حيث منحها العديد من الخصائص، مما يجعل تحديد مفهوم لها أمرا صعبا لطبيعتها المعقدة من جهة والمتنوعة والمتباينة من جهة ثانية، وتكمن أهميتها في كونها" الركيزة الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي، والشريان الذي ينبض به قلبها وما ذاك إلا للدور المنوط بها والذي تضطلع به داخل هذا الكل السردي المعقد والمركب والمتداخل في آن واحد؛ لأنها تصطنع اللغة، وتبث الحوار، وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموها، وتصف ما تشاهد »[4].

- أشكال الشخصية :

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب مادة: شخص، ص2211

2- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص208

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص73

4- حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية، فواد بس للنشر والتوزيع، البحرين، 2003، ص45.

يخضع تصنيف الشخصية في النقد الروائي للعديد من الطرق ،فهناك «من النقاد من أخذ بطريقة (بروب، وبريمون ، وكريماس) ، ومنهم من أخذ بمنهج (تودوروف وهامون) في تصنيف الشخصية

»[1]. ومايلاحظ على تصنيف مرتاض هو ميله إلى التصنيف التقليدي أو الكلاسيكي الذي جاء الكاتب الروائي (ا.م.فورستر) ؛حيث تطرق إلى أصناف الشخصية مغفلا معايير التصنيف، وكيف أن النقد صنفها بحسب أطوارها عبر العمل الروائي ،كالشخصية المركزية ، الثانوية ، المسطحة ، المدورة ، الثابتة والنامية ، وأستقبح في الوقت ذاته مصطلح الشخصية الإيجابية والسلبية ،فلم ينتبه بحجة دلالة هذا المصطلح على الفقر اللغوي.

-تقديم الشخصية السردية :

يتم تقديم الشخصيات عبر تقنية التشخيص الذي هو «محور التجربة الروائية ، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم»[2]. وهو بمفهوم أخر «جعل الشخصية معروفة في العمل الأدبي وذلك بوصفها من خلال الحدث والسرد أو عرض أفكارها ، أو من خلال كلام الشخصية وحوارها مع بقية الشخصيات.»[3] لكن مفهوم التشخيص أعم من مظاهر التقديم الذي تتم عبر بعض التقنيات السردية كالوصف والحوار والشخصيات حيث أن هناك من يعد أن التشخيص يتعلق ببناء الشخصية ونمطها ودورها في العمل السردي ، حيث أن ما ذكر في التعريف السابق ما هو في الحقيقة إلا شكل من أشكال التشخيص ليس إلا.

إذا ما ذكرنا مرتاض ، فإننا نلفيه قد تناول في مقالته حول الشخصية الواردة في كتابه "في كتابه في نظرية الرواية" التشخيص بمفهومه العام الذي يقوم على التركيز

1- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث ، ص384

-2 روجر ب. هينكل ،قراءة الرواية ،مدخل الى تقنيات التفسير ،تر: صلاح رزق، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة مصر ، ط2، 1999ص، 216.

-3 نواف نصار ، المعجم الأدبي، ص5.

على إظهار كيفية بناء الشخصية، وتناول أنماطها ووظائفها، وهو بذلك يأخذ بمفهوم (وليك) للتشخيص.

لقد تناول مرتاض التقنيات السردية التي يتخذها الروائي في بناء مختلف شخصياته من خلال الإشارة إلى ظاهرة التجديد الروائي في مختلف هذه التقنيات التي خرجت عن بناء "الرواية التقليدية"، وأصبحت من تقاليد بنية الرواية الجديدة "حيث نجده يتساءل قائلا: «كيف نجيب عن هذا السؤال: أي الملامح يجب أن نرسم بها الشخصية الروائية، فبينما كان التقليديون يلحقون ملامح الشخصية ملامح الشخص ويستريحون، لإيهام القارئ بأنها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي لصورة الحياة، كان الروائيون والنقاد الجدد معا يزعمون أن الشخصية لا تعدو كونها عنصرا من مشكلات السرد في العمل الروائي؛ من أجل ذلك لا ينبغي أن نمنحها كل هذه الأهمية ونميزها عن المشكلات السردية الأخرى تمييز»[1]. لقد اختفت الشخصية أو كادت داخل الرواية الجديدة دلالة على ضياع شخصية الفرد، وغيابه تأثيره في المجتمع الرأسمالي، إذ قد مت هاته الرواية شخصية بلا اسم ولا أعماق مكتفية بوصفها من الخارج "فالشخصية قد ابتلت بلاء حسنا خلال مسار الرواية الطويل، وذلك نتيجة المزاج الفكري والنقدي المتغير وانعكاسه على مختلف جوانب الحياة والرواية وبنائها جانب من هذه الجوانب، لكن ما يلاحظ أن "مرتاض" لم ينفصل في التقنيات التي يتخذها الروائي في تقديم الشخصيات في العمل السردي إلا ما تعلق ببناء الشخصية التي ركز على وظيفتها في النص السردي، حيث يتأسس على ذلك تصنيفه لها إلى شخصيات مدورة وأخرى مسطحة

وعلى الرغم من ظاهرة انعدام تسمية الشخصية قد طرأت على بناء هذه الأخيرة خاصة مع "كافكا" المجدد، فإن "مرتاض" لم يرفي ذلك بأسا حيث يقول: «ولأن لدينا حول هذه

المسألة التي عدت ثورة كبرى على التقليد، في سعي "كافكا" حول التسمية أن الاسم الذي يطلق

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص85.

على الشخصية السردية لا يعني إعطاء ها صفة لا زمة، ولا نوكد شيء بنها أو خير بنها من مجرد الاسم الذي يطلق عليها؛ فأي علامة يمكن أن تحل محل الاسم، كما أن أي ضمير من الضمائر يمكننا أن ينهض بهذه المؤونة ولا حرج »[1]. فيتفع من هذا المنطلق أن مرنا ض يحكم بشكلية هذه

التسمية في بناء الشخصية ضمن البنية السردية للنص، غير أن مسالة التسمية قد تحمل الكثير من الدلالات التي تساعد القارئ على فهم الغايات التي يصبو إليها الكاتب الروائي ووجهات نظره. حيث نجد غريما س يرى أن الشخصية لا يمكن دراستها بعيدا عن مسألة الدلالة لأن التنكير فيها تنكير في إنتاج الدلالة داخل الرواية. ويربط الناقد سعيد يقطين بين الشخصية باعتبارها الوعي الاجتماعي بين العلاقة التي تقوم بين الشخصيات داخل العالم السردي والبعد الاجتماعي الذي

يستند إليه الروائي في تقديمه لذلك العالم الاجتماعي

ومع إقرار مرنا ض بأن قضية الشخصية قضية حضارية وليست قضية أدبية نجده يتساءل عن الإشكالية الحقيقية في وجود أو عدم وجود الرواية العظيمة التي يسعى إليها النقد الأدبي، حيث يبدو أمر ذلك من منظوره لا أساس له ببناء الشخصية بقدر ما هو شيء آخر تماما، لذا يتساءل عن ذلك في قوله «وما بال آلاف الروايات التي كتبت في القرون الأخيرة، بينما لا يتحدث النقاد إلا عن زهاء عشر روايات من جميع الفارات؟ هذه هي المشكلة الأدبية، فهي تتجسد

في هذا أساسا؛ وليس في بناء الشخصية، أو في رسم أو عدم رسم ملامحها، أو في اعتبارها شخصا مصغرا أو مجرد كائن ورقي مشيأ أو إعطائها رقما أو حرفا، أو في تشيئتها أو في حيوتها أو في عدم الاعتراف بوجودها على وجه الإطلاق»[2]..

ونجده في هذا السياق يلمح إلى تلك المشكلة الأدبية التي سبق وأن أشار إليها، وحصرها في المشكلة الحضارية، وكأنه بهذا يربط نجاح الرواية بعوامل

1-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،ص 86.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،ص78.

خارج عن بنائها وعن نطاق الأدب، إذ يكمن في ذلك البعد الحضاري الذي تحمله الرواية والنقد على حد سواء.

- علاقة الشخصية بالمكونات السردية:

يستعرض مرتاض مختلف العلاقات التي تربط الشخصية بالمكونات السردية الأخرى نظرا إلى الأهمية التي يحظى بها المكون السردي والدور المهم له في بنية النص الذي يسهم في انسجامه وتماسكه، حيث يقول« إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى؛ حيث إنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة (Le monologue intérieur)، وهي التي تصف معظم المناظر (إذا كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تنبناتها، فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب؛ بل يترك لإحدى شخصيانه إنجازه (... التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث وهي التي تنهض بدور نضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها أهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب، أو تشتار النتائج، وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحند واللؤم فتنوء بها، ولا تشكو منها، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود صباحا وضجيجا، وحركة وعجيجا. وهي التي تفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا. وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطواره الثلاثة: الماضي، والحاضر والمستقبل »[1]. يبدو من خلال هذا الكلام الأهمية البالغة للشخصية الروائية في صلب البنية السردية، بحيث من خلال تعالقها وصلاتها المتعددة الأطراف بمختلف المكونات السردية تقيم بناء النص السردي، ونحافظ على تماسكه وانسجامه مما يضمن له وجوده ويحافظ على كيانه المطلوب بين مختلف النصوص الإبداعية.

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص91.

فالشخصية تتكفل بإيضاح الحدث داخل القصة من خلال ما يصدر عنها من تصرفات وأفعال حيث« لا يمكن للحدث أن يؤدي دوره المعنوي الحركي التام من دون أن نتبناه شخصية من شخصيات القصة، ويظل الفعل بعيدا عن كونه حدثا فنيا إلا إذا اتفاعل مع الشخصية »[1].

حول ذلك، إذ المكان امتداد للإنسان ا

م تومن جانب آخر نجد صلة الشخصية بالمكان قوية من حيث إن طبيعة الشخصية بنفس رها ل ق ي المكان الذي ترتبط به، فالمكان هو ما يوضح ملامح الشخصية، ويقدم صورة لل

1- مفهوم المكان و الحيز والفضاء (Espace) :

كانت لمرنا عناية شديدة بترجمة العديد من المصطلحات الأجنبية، وفي ظل هذه العناية يترجم المصطلح الأجنبي {Espace} بالحيز، بينما نجد غيره من النقاد العرب يترجمونه بـ"المكان"، وتارة بالفضاء وأحيانا أخرى بـ"المجال"، وعلى الرغم من شهرة هذه الترجمات و المصطلحات المترجمة وشيوعها وذيوعها في الساحة النقدية الروائية العربية المعاصرة، فإننا نلفيه يلح على أنها غير وفية للمعنى الذي كان يريده منها الغربيون، وذلك ما قد جعله يؤثر مصطلح

(الحيز) على غير من المصطلحات المترجمة، حيث يقول في هذا السياق «مصطلح « الفضاء »، من منظورنا على الأقل، قاصر بالنياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن و الثقل و الحجم

و الشكل... على حين أن المكان نريد أن نزيل في العمل الروائي، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده [1]."، ول

ولم يتوقف الأمر عند ترجمة المصطلح بالحيز، بل سرعان ما ولد من هذا الأخير العديد من المصطلحات نحو: الحيزنة والتحييز والتحايز، وليس هذا غريبا منه، باعتباره مولعا شديد الولع باللغة والمصطلحات في كل كتاباته.

كما يمكن أن نعرض رأيا آخر لباحث آخر في قوله "إن الحيز بقي

اصطناعا مرتاضيا جزائريا، لابل إن تبنيه له فرديا لم يجد له رواجه الكافي لتأسيس نظرية كاملة في هذا المجال، من خلال دراسات وبحوث أكاديمية جزائرية أو عربية تلج به مجالات الإبراء في تحليل الخطاب فربما توفرت له ساعتها حظوظ أوفر لتعميق مفاهيمه وتوسيع مجالات استعمالاتها، من مثل: جماليات الحيز/شعرية الحيز/حيز العتمة في... في أنواع الإبداع النثرية و السردية الجزائرية و العربية، ويكون لناقدنا الجزائري ولنقدنا الجزائري فضل الريادة فيه و السبق إليه [2]".

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.

2- عبد الرحمن بن زورة، إشكالية مصطلح الحيز في الكتابة النقدية عند عبد الملك مرتاض، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر العدد 11، 2016، ص13

يعد المكان أو الحيز تلك الصورة الذهنية الماثلة في خيال المتلقي، والتي يرسمها خيال المبدع عبر اللغة للمكان الخارجي أو الواقعي، حيث تتلون هذه الصورة بمختلف عواطف مبدعها التي تتراوح ما بين الحب والرضا والكره والسخط، فيعبّر بذلك عن وجهة نظره إلى الكون والحياة ومختلف قضايا الوجود، فالمكان في الرواية ماثل في خيال المتلقي وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة من خلال قدرتها على الإيحاء، ولذلك كان لابد من التمييز بين المكان الخارجي والمكان في العالم الروائي.

ولعل هذا ما قد جعل "مرتاض" يعترض على الرؤية النقدية للحيز الروائي لدى جوليا كرستيفا، وكل من سايرها، فيشير إلى ذلك في قوله «وقد يتحول الحيز لدى بعض الكتاب النزيهين إلى رؤية حيث قد يقال": رؤية الحيز (Vision) de"(l'espace على غرار نيل بعض الأدبولوجيين «Vision dumonde»، وكأن الحيز بهذا المفهوم ينتقل من مجرد مكان ضيق أو واسع إلى رؤية فنية"... وعلى أني لا أوافق على هذا التصور الذي ذهبت إليه جوليا كريستيفا وذلك لأن الروائي قد لا يكون مفتقرا إلى كل هذا العناء حين يريد أن ينظر

1- مدلتون مدي، معنى الأسلوب، تر: صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الجاحظ، بغداد، ع 1، 1982، ص 72

إلى العالم نظرة فلسفية مجردة، فمن الأولى أن يسخر حيز اللغة، ونشاط الذهن، وكناءة العمل عوض تسخير رسم أحيازا ممتدة لا هثة تضطرب فيها الشخصيات».

لقد افتتح مرتاض حديثه عن الحيز الروائي بتناول إشكالية هذا المصطلح "الحيز" في النقد العربي الحديث، اذ نجده يؤثر مصطلح الحيز الروائي عن مصطلح المكان والفضاء الذي شاع في تضاعيف استخدامات النقاد العرب في العصر الحديث في تعاملهم مع النص السردي، وبعد قيامه باستعراض وتتبع ومناقشة مختلف مفاهيمه وتصوراته عند النقاد الغرب يحاول أن يحدد مفهوما له، بقوله " ن الحيز لا ينبغي له أن يدل إلا على ما يدل عليه معناه، وهو الفسح للشخصيات تلكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية، وفي مساحة غير معينة إن كانت خرافية ((Légendaire) بلاد العجائب مثل "جبل قاف" لدى رجال التصوف ولدى سارد ألف ليلة وليلة التي تكثر فيها الأحياز العجائبية (Espaces merveilleux) التي لا صلة لها بالجغرافيا»[1].

يتضح من هذا التعريف الذي أدلى به مرتاض شمولية الحيز للأمكنة الجغرافية التي تضارع ما هو في الواقع، والأماكن المتخيلة التي هي من وحي المخيلة والتفكير الخرافي الغرائبي. وعلى هذا الأساس يحدد "مرتاض" لهذا الحيز مظهرين اصطلح عليهما بالمظهر الجغرافي والمظهر الخلفي غير المباشر حيث يمثل المظهر الأول في «المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا ذا أبعاد هندسية فحسب فهو مكان قد عاش فيه بشر لبس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز»[2]. في حين يطلق على المظهر الثاني مصطلح "المظهر غير المباشر للحيز"، لأن وجود هذا المظهر لا يظهر إلا بواسطة اللغة التي تعمل على تشكيله وتقديمه إلى القارئ بطرق غير مباشرة كـ"خرج" و"أبحر" و"ركب" و"مر بحقل"،

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص127.

2- غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1984 2،

ص31.

ففي مثل هذه الأفعال و الجمل، تتشكل عوالم غير محددة أو متناهية، وهي كلها حيازة -حسب مصطلح مرتاض- في معانيها الذي يخرج لابد أن يكون خروجه من حيز لآخر، ففعله حركة وحركته في حيز، فهو حيز "لغوي" تثيره دلالات الألفاظ.

وعلى الرغم من تنبه الناقد مرتاض لمصطلح الحيز على مصطلحي الفضاء والمكان، الشائعين في الساحة النقدية العربية الحديثة، فإن هناك من الباحثين من يرى خلاف هذا، وهو ما نجده عند عبد الرحيم خفاجي حين استدرك على مرتاض هذا المصطلح، فيقول «: وقع الدكتور مرتاض في سوء فهم عندما فهم معنى الحيز عند العرب القدامى مطلق المكان وعمومه، وهو ليس كذلك... إذ يرى التهانوي والجرجاني أن الحيز هو "الفراغ مطلقا سواء كان مساويا لما يشغله أو زائدا عليه أم ناقصا عنه»[1]، فالحيز مصطلح يعبر عن الأشياء داخل الأمكنة، بل قد يكون بين مختلف الأشياء، بعدا فالمعنى الذي يدل عليه الحيز أعم وأشمل بكثير من المعنى الذي يدل عليه المكان، وما الأمكنة في الأخير إلا جزء يسير من الحيز أو مظهر من مظاهره، كما ورد ذلك عند مرتاض بمصطلح المظهر الجغرافي للحيز.

وينعجب هذا الباحث من ابتداع "مرتاض" لمصطلح الحيز مقدما العديد من المبررات على بطلان ذلك، حيث نجد ذلك في قوله «لا نعرف كيف جاز للدكتور مرتاض أن يحمل مصطلح الحيز دلالات تنتنافر و أصل وضعه الدلالي؟ أفلا يشترط عند زيادة أو تحميل كلمة من معنى إضافي، أن تكون هناك مناسبة بين الدال والمدلول؟ فأين المناسبة إذا؟ ولا نعرف كيف تكون السماء والأمكنة الغيبية و غير المرئية و الأسطورية والخرافية والخيالية والفراغ والمكايل والموازين حيازة؟ والحيز هو ما حدد تجوانبه ونواحيه من حاز يحوز، إذا صار أو دخل في ملكه وتحت قبضته وأمره»[2].

1- الشريف الجرجاني، التعريفات، ص56.

-2 أحمد رحيم كريم الخفاجي ، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ،ط1 ،2012ص،439.

لايشك أحد أن الوصف أداة تشكيل المكان وبواسطته تتأسس جمالية الكتابة الروائية، وهو ما ذكره الناقد "مرتاض" في قوله «: إن جمالية الكتابة الروائية بعامة، وجمالية الكتابة الوصفية للحيز بخاصة؛ تمثل في الإيحاء والتكثيف دون الإطناب والتفصيل، فكأنها تتكفل بقول نصف ما تريد قوله، وتترك النصف الآخر للمتلقي، فيكتمل العمل، وتتشكل الجمالية، ويتم التضافر بين المرسل والمستقبل، أو بين الكاتب والقارئ»[1]. فظاهر من هذا الكلام أن "مرتاض" يريد أن يشرك القارئ في بناء العالم السردي والجمالي للأثر الأدبي من حيث الارتقاء بالمتلقي من الاستهلاك إلى درجة الإنتاجية، وتشييد العوالم الذهنية السردية خاصة في بناء مكون الحيز الذي يعد دبحق مكونا هاما في النص السردي باعتباره الإطار الذي تتفاعل فيه الشخصيات، والبيئة التي تجرى فيها الأحداث.

- علاقة الوصف بالمكونات السردية:

يرتبط الحيز الروائي من جهة بالحدث إذ يمثل الإطار المكاني الذي يحتضن الحدث، في حين لايمكن أن ينفك عن الزمن، حيث يقول مرتاض «: الحدث لايضطرب إلا في حيز وهذا الحيز لايمكن أن يفلت من قبضة الزمان»[2].

يبدو أن دراسة الحيّز عند مرتاض لم يحكمها منهج موضوعي صارم ينتج قواعد مطردة تحكم بناء الحيز وأشكاله في النصوص السردية، بل كانت أحكاما ذوقية تنبع من إمعان النظر والاجتهاد في القول والتصنيف، ولهذا اختلفت واضطربت مصطلاحاته مع غيره من النقاد العرب في دراسة أي حيز أو مكان.

1- ص ن، م 129.

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 236.

-1 ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص287.

-2 ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص39.

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، 240، ص116.

4- ص ن، م117.

عليهم مراعاة أصول كلمانها، وذلك في قوله «وكان من الأولى مراعاة أصول الكلمات العامية لدى كتابتها.. حتى لا تكون تلك الكتابة مفؤوسة بالنأس، وحتى لا نفتدي المصيبة الواحدة مصيبتين اثنتين »[1]. فلاشك أن الرجوع إلى أصول الكلمات العامية سيحل العديد من الإشكالات

– لاينبغي إسقاط الوظيفة الإصلاحية والتهذيب من وظائف اللغة داخل البنى الكبرى والمجتمعات متعطشة دوما إلى سبل الإقلاع بسبب تطورها وبلوغها غاياتها في التندم والازدهار[1].»

– إن بلاغة اللغة تستدعي رسميتها وفصاحتها الموائمة للسياقات الخارجية والابتعاد عن اللغة السوقية والملحونة قد بات قسرا على المبدع الذي يعنى بالواقع والفنية معا.

– الإيحاء والتكثيف مشروطان شريطة التزام خصوصية الأوساط المختلفة، لأن مكون اللغة مفعم بالعوالم التي على الباث والمستقبل أن يفتنها بها لكي يتحقق التكافؤ والانسجام إلى حد ما»[2]. وعليه يمكن القول القول إن من شروط الإبداع

الجيد؛ خلوه من التعقيد بمعنى جنوحه إلى البساطة في التركيب وفي اللغة،

2-ص المصدر نفسه، 11.

ماهية الزمن(Temps) :

بتعدد مفهوم الزمن حسب

مجالات استعمالاته عند كل فريق من الفلاسفة وعلماء اللغة وعلماء النفس ونقاد الأدب، إذ يختلف من مجال إلى آخر ومن حقل إلى آخر، ولكن الذي يعنينا في هذا السياق هو مفهوم الزمن الروائي، أي دلالته وتعامل كل من النقاد الغرب والعرب معه على حد سواء.

لا نكاد نعثر على تعريف واحد موحد للزمن عند النقاد الغربيين، وذلك لتباين رؤاهم وتعدد مشاربهم الفكرية ومنطلقاتهم الفلسفية التي ينطلقون منها لمقاربة النص الروائي،

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ص1867

فالشكلانيون

الروسيتحدد عندهم مفهوم الزمن عبر التناظر الذي قد أقامه الناقد الروسي "موريس تشوما فشكي" بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، حيث لاحظ أن الأحداث

يتباين نظامها الزمني ويختلف ترتيبها في كل من المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فكان هذا التفريق مبدأ الاهتمام بالزمن في النصوص السردية، فتقوم العلاقة بين الاثنين حينذاك على المعيار الزمني الذي تخضع له

الأحداث المسرودة، والزمن يدخل في جوهر السرد وينسر ما هيته. ولقد جاءت العناية بالزمن في السرد، لأنه يمكننا أن نسرد الأحداث دون تحديد مكان

وقوعها، بينما لا يمكننا أن نسرد دون تحديد الزمن، فالزمن ركن ركين في كل عملية سردية، ولا يمكن لأي سارد الاستغناء عنه، وذلك ما قد أشار إليه جيرار جينيت في معالجته لقضية الزمن في قوله «من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث... بينما يستحيل علينا ألا

نحد زمنها بالإ
نسبة إلى زمن
فعل السرد، لأ
ن علينا روايتها
إما بزمن الحا
ضر أو
بزمن

المستقبل. وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه»[1].

أما الزمن عند الناقد "تزفتنيان تودوروف"، فلم يخرج عن كونه كل معقد يتضمن العديد من الأزمنة، فهناك أزمنة داخلية، وأخرى اصطلح عليها بالأزمنة الخارجية، حيث تتحدد الأزمنة الداخلية بـ:

1- زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة حيث يخضع هذا الزمن للتتابع المنطقي. ويطلق على هذا الزمن كذلك زمن الحكاية.

2- زمن الكتابة: ويتعلق هذا الزمن بالكاتب حيث يدل على "الزمن الذي أنشأ فيه الكاتب نصه" و"يصير جزءا من النص (عنصرا أدبيا) بمجرد إدخاله في القصة، ويحدث ذلك عندما يتحدث

الراوي عن الزمن الذي يكتب فيه[2]"

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص- 1032.

2- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، 237

3- زمن القراءة: يطلق هذا اللفظ على دلالات عديدة، فقد يدل على« الزمن الذي يحتاج إليه القارئ المفرد لقراءة النص"، وقد يدل على عصر القراءة حيث يتعدد قراء النص عبر العصور الزمنية، فتختلف تبعا لذلك آفاق انتظارهم، ومن ثمة تختلف قراءاتهم، كما يدل هذا الزمن على زمن قراءة الكاتب لنصه وذلك لحظة كتابته[1]. في حين تنجلى الأزمنة الخارجية لديه في ثلاثة أزمنة، وهي: زمن الكاتب، زمن القارئ، الزمن التاريخي، وهذا التقسيم يولي أهمية للأزمنة التي تقع خارج الخطاب السردي، أما الزمن عند ميشال بوتور فيتجلى في ثلاثة أنواع، وهي: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن الكاتب.

أما النقاد العرب فلم يكونوا بعيدين عن التعامل مع هذه المسألة (مسألة الزمن في الرواية)،

فمثلا نجد "مها النمراوي" في كتابها الشهير" الزمن في الرواية العربية "تعرف الزمن الروائي في قولها « تعبير عن رؤيا تجاه الكون والحياة والإنسان »[2]. بحيث تنظر إليه من

خلال بعده الفلسفي.

أما مرتاض فنلفيه في تعامله مع هذا المكون السردي يحاول أن يبني تصوره

له انطلاقا من المفهوم العام للزمن الذي تقاسمته العديد من الميادين المعرفية وشكت كثيرا من صعوبة تحديده لطبيعته الزئبقية حيث لا يمكن الإمساك بتعريف جامع له، وهو الأمر الذي

سيجعل باب الاجتهاد في ذلك مفتوحا على مصراعيه، و أما مرتاض فلديه تعاريف متعددة للزمن وليس تعريفا واحدا

1- ينظر المصدر نفسه، ص234-235

2- مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004 م

ولعل الزمن مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر
أهمها ما جاء في قوله " و

بما شابه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس»"[1]. وفي موضع آخر نجده يحصره في الكتابة

في قوله « الزمن في تصورنا هو الكتابة »[2]، وفي موضع آخر يعرفه في قوله «مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي؛ لكنه متسلط؛ ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة » ولعل ذلك يعود إلى ماهية الزمن حيث انه من المفاهيم الزئبقية التي تستعصي

على التحديد، ولتداخله وتعالقه الشديد بمختلف الأشياء، بل إن بات تحديد مفهومه، كما يرى "مرتاض" مفتوح على الاجتهاد، و هو ما جعله لا يرضى بتصنيفات المنظرين الغرب له،

حيث ابتدع له خمسة أصناف جديدة وهي كالآتي:

- أشكال الزمن:

ينقسم مرتاض الزمن إلى خمسة أنواع وهي:

1 - الزمن المتواصل (الزمن الكوني): حيث يتميز هذا الزمن لديه بأنه "زمن طولي متواصل أبدي، ولكن حركته ذات ابتداء، وذات انتهاء."

2 - الزمن المتعاقب: وينعت هذا الزمن بأنه زمن دائري لا طولي، وهو زمن متعاقب مثاله: زمن الفصول الأربعة

3 - الزمن المنقطع أو المتشظي: وهو الزمن الذي يتمحص لحي معين، أو حدث معين وهو زمان طولي، لكنه متصف بالإضافة إلى ذلك بالانقطاعية لا بالتعاقبية.

4 - الزمن الغائب: وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكون الوعي بالزمن (الجنين - الرضيع) والصبي

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص172

2- ص ن، م 183

5 – الزمن الذاتي: وهو الزمن الذي يمكن أن يسمى أيضا بالزمن النفسي

كما يخلص مرتاض إلى جملة من الخصائص التي يتميز بها الزمن من منظوره و المتمثلة فيما يلي:

1 – أن الزمن الأكبر متصل الوجود، فهو ممدود بصرف النظر عن كوننا نعيشه

2 – أن الزمن الذي نصفه نحن بالأصغر أو الزمن المتعاقب، وهو الماثل خصوصا، في دورات الفصول، هو حلزوني الشكل بحيث لا يلتقي في مساره على الرغم من أنه لا يأتي بشيء جديد، على مستوى الزمن والحيز معاً، ولكنه يكرر نفسه برتابة.

3 – أن الزمن من حيث هو وبغض الطرف عن دائرته أو طولبته، لا يلتقي أبدا، ولا يعود إلى الوراء أبدا، وهذا أمر معلوم لدى الناس.

4 – أن الزمن الذي أطلق عليه مصطلح "الزمن الغائب" يتقطع في المظهر الأصغر له، ولكنه لا يلتقي أبد، فكأنه يتكئ على خطوط مستقيمة متقطعة متجهة نحو الأمام.

5 – أن الزمن، في كل أطواره، موضوعي في ذاته، وصورة التعامل هي التي تعمل على تحويل موضوعيته إلى ذاتية.

6 – أن الزمن مفهوم مجرد، وهمي السيرورة، لا يدرك فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء. فإدراكه يتوقف على علاقة خارجية تظاهر على الإحساس به على نحو ما.

ويتخذ تصنيف الزمن عنده تصنيفات عديدة خرج بعضها عما قرره النقاد الآخرون من

مصطلحات ومفاهيم حيث نجد لديه "زمن الحكاية" معرفا إياه في قوله« هو تلك اللحظة التي

تستوي فيها الفكرة قبل أن تخرج إلى الوجود الإبداعي [1]. «غير أنه يبتدع زمنا جديدا اصطلح عليه بزمن "المخاض الإبداعي"، والذي يتحدد لديه في قوله «هو تلك اللحظة المضببة التي تشبه تلك التي تحاكي المخاض الفكري»[2]. فهو يرى أن زمن المخاض الإبداعي يسبق زمن الحكاية، إذ هو مولود لتلك اللحظة، ومن الأهمية بمكان الالتفات إلى هذا الزمن الذي يقرر أنه أكثر أهمية من زمن الحكاية، فيؤكد أن « لحظة الحكاية هي مجرد "نتيجة زمنية "لمقدمة زمنية أخرى، وهي الفاعلة بحق »[3]. أما "زمن الكتابة"، فيرتبط عنده بالسرد المكتوب ذلك أن زمن الحكي أو السرد يتعلق بالسرود الشفوية، فمعالجته لقضية الزمن تقيم وزنا لمعيار الشفاهة والكتابة لما لهذه الثنائية من تأثير في المعالجة السردية، والتحليل السردي على حد سواء.

لكن هذا التصنيف الذي حدده مرتاض قد اتصف بالإغراب والتمويه والمغالطة من قبل بعض الباحثين، وهو ما قد أشار إليه الباحث "أحمد رحيم كريم الخفاجي" في قوله «لا يكتفي مرتاض بهذا الإغراب المبني على التمويه والمغالطة، بل يضيف زمنا آخر على الأزمنة الثلاثة (زمن الحكاية وزمن الكتابة وزمن القراءة)، وهو "زمن المخاض الإبداعي" ويصطلح عليه أيضا بـ"زمن ما قبل الكتابة"، وهو الزمن الذي يصاحب ولادة أو ما قبل مخاض ولادة النص والذي يكابده الكاتب أو المبدع، ويسميه أيضا بـ"زمن التلقي»[4]، حيث يجعله منضويا تحت "زمن الكتابة" والدكتور مرتاض ينكر وجود زمن اسمه "زمن الخطاب"، فهذا الزمن هو نفسه يتمخض من زمن الكتابة، فلا ينشأ

زمن الحكاية إلا في لحظة كتابتها.

ويفترض أن زمن الأحداث غير سابق على زمن الكتابة، بل هو وليد الكتابة، وذلك ما أشار إليه بقوله «: نعم هذا صحيح ولكن في حدود الأحداث المتخيلة التي هي من صنع الخيال، وليس

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص180.

2- ص ن 180.

-4.1814-ص، من-3

أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص345

الأحداث التاريخية التي يعيد صوغها فنيا المبدع، وذلك لأن هذه الأحداث هي سابقة على زمن وجود المبدع نفسه!»[1].

إن قضية الزمن الروائي في نظرية السرد تنهض على التفريق الذي قام به المنظرون الغربيون خصوصا منهم "تودوروف" بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، هذا الأخير الذي يسميه عبد الملك مرتاض بزمن الوحدة الكلامية" الجملة"، حيث إن من أهم خصائص الزمن الأول أنه زمن متعدد الأبعاد، فالأحداث تجري في الحكاية في لحظة واحدة، بينما الزمن الثاني فزمن طولي والأحداث لا يمكن تقديمها إلا الواحد تلو الآخر.

ولم يكن هذا الزمنان الوحيدين الجديرين بالاهتمام، إذ هناك تقسيمات عدة للزمن في الرواية، حيث توجد أزمنة خارجية تتعلق بالكاتب والكتابة والقارئ والقراءة، قد حظيت هي الأخرى بعناية النقاد والمنظرين، وكان لهذا الموقف من الزمن في نظرية الزمن والذي يعزى إلى الشكلانية الروسية في تفريقها بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي مواقفا تجاه هذا الموقف خاصة عند تناول بعض النقاد للأزمنة الخارجية واعتبارها من اهتمامات نظرية السرد، وهذا ما جعل مرتاض يتخذ موقفا مضادا لهؤلاء المنظرين كصنيع تودوروف مع زمن القراءة الذي عده زمنا داخليا، حيث يقول في هذا الصدد «ونحن لا نتفق مع طودوروف فيما ذهب إليه من تلاقي زمني الكتابة والقراءة، إلا أن يكون القصد بذلك التلاقي القراءة الناشئة عن متابعة السارد نفسه لأسطاره، وهو يكتب ما تمليه عليه المخيلة.»[2]، ويوضح ذلك في موضع آخر من كتابه في قوله «على الرغم من أننا نربط الكتابة بالقراءة ربطا حميما؛ لكن بالقياس إلى المؤلف نفسه الذي يقرأ مخيلته فيستخرج منها ما هو فيها بالكتابة. فكتابته، من هذه الوجهة، قراءة. غير أن بارط، وأصحاب بارط، لا يريدون إلا إلى القارئ المنفصل عن الكاتب، فيعنتون أنفسهم فيأن يجعلوه شديد الاتصال به إلى درجة الحلول، أي إلى درجة جعله طرفا في عملية البث السردي

1-صن ،م345

2-عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ،ص182

»[1]، وتتحدد خصائص هذا الزمن عنده بالطول والراحة والتجدد، وهو ما لا نجده في الأزمنة الأخرى.

يرفض مرتاض الرأي القائل بأن زمن الحكاية يسبق زمن الكتابة، حيث يرى « أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضطلع بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا لحظة الكتابة »[2]، فهو بهذا يرى ضرورة دمج زمن الحكاية في زمن الكتابة، فلا وجود للحكاية ما لم تكون هناك كتابة.

وحجته في ذلك أن الحكاية من وجهة نظره "ابنة خيال الكاتب"، واللغة هي من تخرج الحكاية من دائرة المخيلة إلى دائرة الوجود. فمرتاض ينفي أسبقية زمن الحكاية أو المغامرة عن زمن الكتابة من منطلق أن الحكاية ترتبط بخيال المبدع ولا علاقة لها بالواقع والتاريخ وذلك الفيصل بين ما هو تاريخي وواقعي، وما هو أدبي إبداعي تخيلي.

ويخلص بعد هذا إلى أن المنظرين الغربيين في قضية الزمن قد وقعوا تحت وطأة النزعة التاريخية، لكن الأمر يبدو أنه يعود إلى مفهوم الحكاية، وأن المقصود به عند هؤلاء المنظرين، وعند الناقد عبد الملك مرتاض، فالظاهر أن مرتاض يقصد بالحكاية القصة عند غيره من النقاد، وهي تلك الأحداث المتخيلة من طرف كاتبها، بينما الحكاية عند هؤلاء المنظرين، يقصدون بها تلك الأحداث التاريخية و الواقعية أي الأحداث الغلف أي الأحداث كما حدثت على أرض الواقع، ولهذا مربط الفرس، ومكمن الخلاف الحاصل بين الناقد عبد الملك مرتاض، وغيره من النقاد الذين فصلوا زمن الحكاية عن زمن السرد أو زمن الكتابة.

1- ،م.ن ص241.

-مكانة الزمن وعلاقاته في السرد الروائي :

يرى عبد الملك مرتاض أن الروائيين

خاصة الكبار منهم يعنتون أنفسهم أشد

الإعنات بالتعبير بالزمن ، ويبرر ذلك بأن الرواية فن زمني كالموسيقى تماما يندرج بذلك إلى مختلف الأزمنة التي تعامل معها هؤلاء الروائيين كزمن المغامرة وزمن الحكاية ، وزمن الكتابة ، وزمن القراءة ، إلا أنه يضيف زمنا رابعا يسميه بـ"زمن ماقبل الكتابة" ، ويدمج زمن الحكاية في زمن الكتابة معللا بناء على الخاصية الكتابية لها كما في قوله« وقد أضفنا نحن زمنا آخر

أطلقنا عليه "زمن ماقبل الكتابة" من حيث نقصنا زمن المغامرة أو زمن الحكاية فأدمجناه في زمن الكتابة كما سنرى حين نعلل ذلك بعد قليل»[1] .ثم

ينتقل إلى الحديث عن قضية الكتابة الروائية والكاتب الروائي الذي أبدى عدم ارتياحه ورضاه ،لما يقوم به بعض الكتاب من التأريخ للمجتمعات عبر الكتابة الإبداعية ،حيث يرى أن ذلك« أولج في سذاجة الكتابة منه في الإبداع الخلاق...»[2] .

وبعد طرح العديد من التساؤلات حول هذه القضية ،يخلص مرتاض إلى أن الرواية تتوسط التاريخ والمجتمع من جهة والخيال من جهة ثانية ، وذلك ما عبر عنه في قوله" لبست الرواية تاريخا

لمجرد أن فيها لعبة زمنية ، وليست أحداثها صورة حقيقية عن المجتمع لمجرد أنها تتمثل عالمها تنشئه وترسمه على غرار المجتمع الحقيقي .فالحقيقة شيء ، والخيال شيء آخر . والواقع القاسي الفج شيء ، والكتابة الإبداعية شيء آخر»[3] . وهو

يصبو من خلال معالجته هذه إلى محاولة إيجاد إجابات شافية وكافية لتحديد هوية كل من السرد والتاريخ الذي يخلط بينهما الكثير من الروائيين ،كما أشار إلى ذلك سلفا في

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد ،ص183.

أقواله، وهو يرى أن من الضروري تحديد هذه الهوية، وعلى الرغم من صحة هذا الطرح الذي قدمه مرتاض؛ إلا أننا نلفيه لا يلتفت البتة إلى الرواية التاريخية التي هي قاسم مشترك بين كل من جنس السرد وجنس التاريخ، بل قد نجاهل هذه المحطة إن صح التعبير، فلم يشر إليها لا من قريب ولا من بعيد في خضم حديثه عن الهوية السردية والتاريخية.

- علاقة الزمن بالمكونات السردية:

-الزمن والحدث:

من خلال تحليله و د ر اسة الشبكة الزمنية في السرد الروائي يربط مرتاض الزمن بالحدث (**Event**) (**evenement**) حيث ينطلق من المقولة النقدية لموريس بلانشو، ليقرر ألا قيمة للزمن دون حدث سردي فيقول «: فكأن الزمن خيوط ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق، غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فبمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية. إنما الحدث السردي، الفعل السردي، الأحدوثة المروية أو المحكية، هي التي تبعث فيها الحياة والرنة، واليقظة، والدلالة، والمنفعة، فتلتحم، وتبني، وتنتسج، فتغتدي عالما قائما»[1]. وبهذا يرى أن الزمن يكتسب قيمته بـ تعلقه بالأحداث، فكأن الحدث هو واهب ومانح كل تلك الأهمية التي يتمتع بها الزمن بين النسيج السردي، ليتدرج بنا إلى القول أن« الزمن نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية»[2]. فأهمية هذا المكون تقوم على مختلف العلاقات التي تربطه بعناصر العمل السردي المختلفة والمتعددة، ذلك أن الزمن مسلط على الأحياء والأشياء على السواء فهو القدر المفروض على مكونات النص الروائي والتي لا يمكن لها أن تفلت من قبضته.

1- ص ن، م 177

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 178.

وعلى هذا الأساس قد تعامل عبد الملك مرتاض مع الزمن تعاملا خاصا، فلم يقصره على السرد، بل وسعه أيضا إلى الشعر، بحجة أن الزمن متسلط على الأشياء والأحياء، فلا يمكن أن تنفك منه الأجناس الأدبية إذ هو روح تسري في أجسادها. ويقول مرتاض في هذا الصدد «وأما نحن فقد حاولنا أن نمنح الزمن مكانة خاصة في كتاباتنا الأخيرة، فعمدنا استعماله في الشعر بعد أن كان المحللون والنقاد يقفونه على الأعمال السردية وحدها، وذلك من منطلق أن الزمن متسلط على الأشياء والأحياء جميعا، وأنه ليس بالضرورة أن يظل متجسدا في الأدوات التقليدية الدالة عليه»[1]. فهو بهذا الكلام يشير إلى تعامله مع هذا المكون الهام الذي يتجاوز في أشكاله وتجلياته، ما تعارف عليه الدارسون قديما من أدوات ودوال لفظية دالة عليه.

ومن جانب آخر يشير إلى أن التعامل مع مكون الزمن وعلاقاته مع النسيج السردي ليس له طريقة واحدة محددة؛ بل إن أمر الكتابة الروائية يقوم على أساس براعة المبدع في التعامل مع هذا المكون المهم وباقي مكونات النص السردي، كما ورد في قوله «إن هناك مظاهر لاتكاد تحصى وطرائق لاتكاد تعد للتعامل مع الشبكة الزمنية عبر النص الروائي تبعا للأحوال التي تلابس الشخصية، وعلى مقدار براعة المبدع على التكيف مع الزمن أو التكييف مع طبائع الشخصيات والأحداث السردية آخرا، تتمايز الكتابة الروائية»[2]. فهو يرى من خلال هذا أن قضية التعامل مع الزمن في الرواية تعود بالدرجة الأولى إلى براعة المبدع، ومهارته في حبك الأحداث والمواءمة بين الزمن وطبائع الشخصيات.

ب- <u>الزمن (Temps) بين السارد والمسرود</u>:

يمهد مرتاض حديثه عن قضية الزمن وعلاقته بالسارد والمسرود بأقوال وآراء المنظرين الغربيين للرواية، والذين عاب عليهم عدم تفريقهم بين السرد الشفوي والسرد المكتوب خلال تنظيراتهم للسرد، مما عاد على الكثير من المفاهيم بالسلب خاصة مفهوم الزمن الروائي الذي هو

1-ن،م178

2-صن،م187.

بصدد معالجة إشكاليته ضمن ميدان نظرية السرد، حيث يقول «إن الذي لا نتفق فيه مع المنظرين الغربيين للرواية أنهم غالبا ما يخلطون بين السرد الشفوي والسرد المكتوب، وهما جنسان أدبيان مختلفان في الوضع إلى حد بعيد. كما أنهم ربما خلطوا بين الحادثة التاريخية التي تسبق زمن المؤرخ حتما، وعلى الحقيقة، والحادثة السردية "البيضاء" التي لم تقع في الماضي قط على الحقيقة التاريخية، فكيف نعدها سابقة على زمن السارد؟»[1].

إن قضية الشفوية والكتابية من القضايا التي بنى عليها الناقد مرتاض حديثه حول قضية الزمن الروائي، فجل آرائه ونقده للمنظرين الغربيين للرواية لا يكاد يخرجان عن هذه الثنائية الضدية.

ولعل ما خلص إليه مرتاض من تباين الزمن بين السرود الشفوية والسرود الكتابية يتمثل في أن زمن الكتابة يرتبط لديه بالسرد المكتوب، في حين أن زمن الحكي أو السرد يتعلق بالسرود الشفوية، فمعالجته لقضية الزمن تقيم وزنا لمعيار الشفاهة والكتابة؛ لما لهذه الثنائية من تأثير في المعالجة السردية والتحليل السردي.

ويقر ربعد هذه المعالجة أن الزمن في السرد ي «لا ماض ولا غير ماض، خارج عن إطار السرد المكتوب الذي ينزاح في الحقيقة مع زمن المسرود، فهو به متصل، و إليه متشوف»[2]. بل إن الذي اصطلح عليه بزمن ما قبل الكتابة أو زمن المخاض الإبداعي، فيراه «لا يرقى إلى أن يغتدي زمنا قائما بذاته.. إذ المفروض أن يرتبط هذا الزمن بصور الإبداع في شكلها الراهن، الشكل الذي يرتضيه الكاتب فيدبجه بقلمه على القرطاس...»[3]. وفي هذا تناقض كبير بين ما قرره في البداية بالقول بعدم أسبقية الزمن المسرود على زمن السرد، وما ابتدعه هو من زمن اصطلح عليه بـ"زمن ما قبل الكتابة" الذي لا يشك أحد في أسبقيته على زمن السرد والكتابة.

1- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص196

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص198.

3- م ن، ص ن

أما السرد الشفوي؛ فيتضمن لديه زمنين : زمن الحكاية وزمن السرد حيث يكون للأول استقلالية عن الثانية، وأسبقية عليه في حين أن الزمن الثالث الذي هو زمن التلقي الذي يرى ضرورة دمجه في زمن السرد بحجة أن لحظة الحكي في السرد الشفوي تتزامن مع لحظة التلقي مما يجعل الزمنين زمنا واحدا، حيث يقول «زمن الحكي الذي يندمج مع زمن التلقي المزامن، والمحايث له، فيشكل معه، بحكم منطق الأشياء وقوانينها زمنا مزدوجا يستحيل إلى مندمج في واحد»[1].

وهكذا يخلص مرتاض من مقاربته لقضية وضع الزمن في كل من السرد المكتوب والسرد الشفوي إلى أن في السرد المكتوب يمكن أن نرصد زمنين، هما زمن السرد وزمن القراءة الذي يتسم بأنه مطلق ومتعدد ومتجدد، بينما زمن الحكاية يدمج في زمن السرد، أما في السرد الشفوي، فهناك كذلك ثنائية زمنية تتمثل في كل من زمن الحكاية وزمن السرد، أما زمن التلقي، فيدمج في زمن السرد ولو سلم الباحث بهذا الاقتراح الذي جاء به مرتاض.

أما استخدام الزمن الماضي في السرد المكتوب، فيعده من الخدع السردية وحيلة من الحيل الفنية ليس إلا، في الوقت الذي عول على حقيقته الماضوية في السرد الشفوي، حيث يقول مرتاض في هذا السياق« فالماضي في السرد المكتوب يعني الحاضر على الحقيقة، لأن السرد يتعلق باللحظة التي الكاتب فيها، أما ماضيه الذي يسرد منه، أو يحكي عنه، فهو مجرد خدعة سردية وقعت له بالعدوى الشفوية لوضع السرديات منذ العصور الموغلة في القدم»[2].

1- صن، م 198

2- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص199.200-

ويعود من كل هذا إلى التفريق بين الزمن الحاضر و الزمن الماضي بناء على طبيعة السرد بين الكتابة و الشفوية في قوله «لا حاضر في زمن الحكي الشفوي ،فإنه لا ماضي ، على الحقيقة في زمن الحكي المكتوب »[1] (ينظر مرتاض،في نظرية الرواية ،ص204) .

أما توظيف زمن المستقبل ،فإنه لا يوجد ، ولا يكون في مختلف السرود التقليدية ، وما جاء به "ميشال بوتور "في نظره لم يخرج عن الحاضر ، والانطلاق منه خاصة مع وجود ما يعضد ذلك من وجود التبادل الزمني في أساليب اللغة العربية ، وتعبير القرآن الكريم بالماضي لتوكيد الفعل مستقبلا ، .كما يرى أن الزمن الحاضر لا

يستحيل إلى ماض إلا إذا اب في ما ضي المؤلف ، إذ نجده يقول " الحق أن الزمن الحاضر لا يستحيل إلى ماض إلا حين يذوب في ماضي المؤلف ، وروايته أو حكايته ،فيغتدي ماضيا بالنباس

إلى حاضر المؤلف الذي يستحيل إلى مستقبل بالنياس إلى زمن الرواية المكتوبة "2 فتصنيفه (ينظر المصدر نفسه، ص201) .

للزمن يقوم على اعتبارات عديدة كـ" المؤلف" و"الرواية المكتوبة "، ولعل هذا ما يبين نظرته الفلسفية إلى الزمن والتعامل معه باعتبار انقد تغيب على غيره من الدارسين .

إن الزمن الحاضر لدى مرتاض يسكن الماضي وذلك ما أوضحه في قوله «وما نراه من حاضر يستخدم في السرد ،فهو لا يعدو كونه كالحاضر الذي يرد في مثل قولنا : {ابنه يلعب ، ويقرأ ويجري ...} ،فهذه أفعال حاضرة الزمن ... ولكنها تقع في ماضي الزمن دلاليا ، وسرديا .."3. (ينظر المصدر نفسه ،ص201)

ولا يكتفي بهذا الرأي، حيث ما يلبث إلا قليلا حتى يشير إلى أن «زمن السرد المكتوب لا هو

مـا ض، ولا هو حـا ضر ، إنما هو شي ء واقع بينهما – لاما سيحدث في المستقبل ». ويخلص إلى

نتيجة مفادها أنه إذا « ورد زمن مستعمل في الما ضي أو في المستقبل ، في سردما ، فهو ليس

بأي منهما ، وإنما هو محيل على الما ضي ، مندمج فيه ، عائم في مداه ».

أما اصطناع الكاتب أو السارد للزمن الحاضر ، فإن ذلك لا يعدو من منظور ة سوى خدعة

سردية وحيلة فنية من أجل كسر رتابة الزمن ليس إلا ، وذلك لا يقدر عليه إلا روائي محترف صاحب تحكم في النسج

اللغوي ، وكأن مرتا ض يرى أن مهارة وبراعة الكتاب الروائيين تتجلى في تعاملهم مع الزمن الروائي ، إذ أن الرواية ف

ن زمني بامتياز ، فلا شك أن تقنيات الزمن

من بين أهم ما تبنى عليه الرواية .

وبهذا يكون مرتا ض قد طاف بإشكالية الزمن في الرواية ، خاصة زمن الخطاب الذي

يسميه " زمن الوحدة الكلامية (" الجملة) ، وهو ما قد نجده يرد تحت أسماء مختلفة و

وبمصطلحات مختلفة كالزمن النحوي أو اللساني وما شابه ذلك مما يترجم فوضى المصطلح

التي تحكمت في الدرس النقدي العربي المعاصر