الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمّه لخضر – الوادي–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

شعرية الخطاب السردي في رواية "على تخوم البرزخ" لـ "المحسن بن هنية"

مذكرة تخرّج معدّة ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماستر في الأدب العربي تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– سامية فضل

– رانية مسبل

إشراف الدكتورة:

– فوزية تقار

السنة الجامعية: 1441هـ/1442هـ – 2020م/2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:

" يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ "

سورة المجادلة الآية 11

إهداء

إلى كل من علمنا حرفا في هذه الدنيا الفانية.

إلى روح الوالد الزكية الطاهرة.

إلى روح الأم رفيقة الدرب، الشمعة التي تنير عتمة الليالي.

إلى رفقاء البيت الطاهر الأنيق الأشقاء والشقيقات.

إلى كل الإخوة وأفراد الأسرة.

إلى كل الزملاء والزميلات التي جمعتنا بهم الدراسة.

إلى كل من نصحنا لدراسة اللسان العربي نخص بالذكر الأستاذة الفاضلة فوزية تقار التي أعانتنا لتذوق حلاوته.

إلى كل من قدم لنا يد العون والمساعدة في انجاز هذه المذكرة.

شكـــــر وعرفان

نتقدم أولا بالشكر إلى من يصعد اليه الكلم الطيب والدعاء الخالص الى الله أحسن الأسماء وأجمل الحروف

وأصدق العبارات وأثمن الكلمات رب العزة.

فلك الشكر والحمد ربنا حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت.

نتقدم بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى:

- ***أستاذتنا الفاضلة فوزية تقار التي نتقدم لها بالشكر الوافر والامتنان الغير منقطع والتي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة والثمينة طوال مراحل إنجازنا لهذا العمل وكان لها الفضل في توفير كل الإمكانيات التي نحتاجها في عملنا.***
- ***الى أعضاء لجنة المناقشة.....على اختيارهم مناقشة المذكرة واثرائها بخبراتهم العلمية ومكتسباتهم الثرية والقيمة.***
- ***كما نشكر كل من ساعدنا ومدّ لنا يد العون لإتمام هذا العمل خاصة أساتذة وموظفي كلية الآداب واللغات وكل من يعمل من أجل العلم والمعرفة.***
- ***كما نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة أو دعاء .***

المقدمة

تعدّ الرواية من أكثر الأشكال السردية رواجًا، في الساحة الأدبية مقارنة بالأشكال الأخرى، إذ احتلت الصدارة واهتمام النقاد لكونها تمثل ملحمة العصر الحديث والمعاصر من حيث انفتاحها اللانهائي على الواقع فكل رواية منطلقها الواقع وترسوا في عالم روائي بعد أن تكون قد أبحرت في خياله، فهي تجعل المتلقي ينتقل من العالم الواقعي إلى عوالم خيالية موازية له بطريقة فنية وأدبية فيرتقي النص من خلالها من الأدبية وصولاً إلى الشعرية.

فقد احتل مصطلح الشعرية مكانة مرموقة في الآداب الحديثة والمعاصرة، إذ تقترح لنفسها حقلا معرفيا ونقديا يبحث في قوانين الخطاب الأدبي، وفي طبيعة العناصر التي يتشكل منها ذلك الخطاب ويحقق بها وجوده الفعلي داخل نسق النص، فنقاد الشعرية يصبون اهتمامهم بقراءة النص وتجاوز إيحاءاته السطحية إلى فهم ما وراء السطور، فدورها تتبع حركية الخطاب الشعري فيترقب أفق النص ويقف عند رؤياه المتعددة .

وعليه تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف آلية التوظيف اللغوي الذي يحقق الجمالية الشعرية، والوقوف على أبرز مظاهر تجلي اللغة في الخطاب السردي، وعليه كان موضوع بحثنا موسوما بـ : **شعرية الخطاب السردي في رواية "على تخوم البرزخ" لـ"المحسن بن هنية"**.

لقد انصب اهتمام الدارسين في الآونة الأخيرة في دراسة الأعمال الروائية وهذا ماجعلنا نتبنى هذه الدراسة للكشف عن جماليات الخطاب السردي المتوغلة في رواية "**على تخوم البرزخ** "لـ"المحسن بن هنية"، نظرًا للجودة الفنية التي تحويها، كذلك قد استقطبنا بنية الخطاب للرواية وإيماءاتها للمعاني بطريقة غير مباشرة، إذ تجعل فكر المتلقي يسافر بعيدًا لربط الحاضر بالماضي وربط الخيالي والأسطوري بالواقعي، وهذه أهم الدوافع التي جعلتنا نتطرق لهذا الموضوع، إضافة إلى محاولة الكشف عن مضامين الرواية الثقافية والحضارية والواقعية بسبب قلة الدراسات التي تحاول الكشف عن

شعرية السرد في رواية "**على تخوم البـــرزخ**" والتي بدورها أخذت طابع التجريـــب فـــي الكتابة التيارية، وعليه فقد سعى هذا البحث إلى استنطاق البنية الجمالية في الرواية.

وقد انطلقت دراستنا من الاشكالية الآتية:

- ماهي مكامن الجمالية السردية في رواية "**على تخوم البرزخ**"لـــ "لمحسن بن هنية"؟

والتي تتفرع منها جملة من الأسئلة:

- ماهي مفاهيم الشعرية عند العرب والغرب؟
- كيف أسهم المكان والزمن في اضفاء الجمالية على البنية الكلية للعمل الروائي في رواية المحسن بن هنية؟
- كيف أسهمت الشخصيات في إبراز أحداث الرواية وايديولوجية الروائي انطلاقـــا من الواقع؟
- وماهي دلالتها الفنية والفكرية؟
- كيف شيَّد الروائي بنيته اللغوية في النص الروائي؟
- وما هو الدور الذي يلعبه عنصر التناص في الروايـــة؟ وكيـــف تجسَّـــد عنصـــر الغموض الشعري داخل الرواية؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا على خطة ممنهجة انطـــوت علـــى مقدمـــة ومدخل وخاتمة، يتوسطها فصلي دمج بين النظري والتطبيقي.

جاء المدخل بعنوان "**مفاهيم الشعرية عند العرب والغـــرب** "حيث تناولنـــا مفهـــوم الشعرية وجذورها عند الغرب وصولا إلى العرب، فقد دفعتنا الضَّرورة المنهجية في هذا الجزء إلى تحديد المفاهيم النظرية قبل التطرق للتطبيق، فالفصل الأول جاء موسوم بـــــ "**شعرية بنية اللغة والشخصيات في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ "المحسن بن هنيـــة**"، حيث تطرقنا فيه إلى مفاهيم نظرية خاصة بعناصر البناء الفني للرواية الذي من خلالهـــا

سعينا إلى الولوج للكتابة السردية لدى الكاتب، إذ تم تفكيك شعرية التلقي التي انصبت تحتها أهم سمات ومؤشرات الأسلوبية من اللغة الشعرية والتناص المتوغلة في هذا النص الروائي الذي مزج بين الواقعية والخيالية، إضافة إلى تحليل بنية الخطاب شعرياً عبر شخصيات الرواية.

أما الفصل الثاني جاء بعنوان "**شعرية البنية الزمنية والمكانية في رواية "على تخوم البرزخ" لـ "المحسن بن هنية**" يقوم على استخراج خصائص الزمن وتقنياته المتوغلة في الرواية، إضافة إلى مكونات المكان واستخراج خصائص بنية كل منها من الرواية.

وأخيرا ذلينا البحث بخاتمة لترصد أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة تاركةً خلفها اشكالية ليفتح من خلاله أفق البحث والدراسة.

ولتثمين هذه الخطة فإن المنهج المتبع في دراستنا تميّز بالمزج بين المناهج، إذ ساعدنا هذا في الكشف عن مميزات النص الروائي وخباياه الغامضة وهذا ما كنا نسعى إليه في دراستنا للرواية ويكون خادماً لجميع جوانب الدراسة لتحقيق الهدف ومنه الاستعانة بالمنهج الأسلوبي لما في الرواية من صور بلاغية وانزياحات مستعملة وإضافة إلى التراكيب المتراصة فيما بينها والتي تعطي دلالات أكثر عمقاً، كذلك المنهج الجمالي الشعري الذي يقوم على الربط بين الحالة النفسية للمبدع ومع إحساس المتلقي فينفتح للنص رؤى جديدة بقراءته، أما المنهج البنيوي ساعد في الوصول إلى المكونات السردية.

كما لا نغفل على إجرائي الوصف والتحليل لاستنطاق البنية السردية لرواية "**على تخوم البرزخ**"، ورصد أهم الظواهر الأسلوبية الموظفة فيها.

وليستقيم البحث يستوجب أن يتكئ على جملة من المصادر والمراجع ولا يفوتنا أن ننوه عليها والمعتمد عليها في البحث لاكتسابه المصداقية العلمية أهمها:

- مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمفاهيم" لحسن ناظم.
- قضايا الشعرية لرومان جاكوبسون.
- شعرية الخطاب السردي لمحمد عزام.
- خطاب الحكاية "بحث في المنهج" لجيرار جنيت.
- بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية" لحسن بحراوي.
- فضاء الكون السردي "جماليات التشكيل القصصي والروائي " لمحمد صابر عبيد.
- الراوي وتقنيات القص الفني "دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصـــرية " لعزة عبد اللطيف عامر.
- بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة لهاشم ميرغني.

وقد اعترضت طريق البحث صعوبات جمة تثقل كاهل صاحبه وترهقـــه إلـــى أن يصل البحث إلى منتهاه، فنذكر أهمها:

- قلة المراجع التطبيقية التي تناولت هذه الرواية دراسة وتحليلاً.
- طبيعة النص الروائي المتسم بالغموض.
- تراكم المعلومات بخصوص الشعرية صعب علينا التنسيق فيما بينها.

لكن كل ذلك لم يمنعنا من الاجتهاد بل زادنا عزيمة للمضي قدما نحو هدفنا المرجو إلى أن قطفنا ثمرة مجهوداتنا، وهذا هو طموح كل باحث علمي يسعى لتقديم مجهوداتـــه، ولا ندّعي الكمال في هذه الدراسة لأن الكمال لله وحده.

وفي الأخير لم يبق إلا أن نتقدم بجزيل الشـــكر والامتنـــان لأســـتاذتنا المحترمـــة الدكتورة "فوزية تقار "التي قامت بمتابعة هذا العمل منذ أن كان فكرة وصولا إلى نهايته، فقد كانت نعم المرشدة الأمينة والتي أبهرتنا بتوجيهاتهـــا وصـــوّبت أخطاءنـــا وقوّمـــت اعوجاجه فتقبلي منا فائق الاحترام والتقدير وإلى كل من أمد لنا يد العون من قريب أو من بعيد دون استثناء.

رانية مسبل

سامية فضل

.2021/06/08

مفاهيم حول الشعرية

أولاً: مفهوم الشعرية.

أ- لغة

ب- اصطلاحا

ثانياً: جذور الشعرية.

1-الشعرية من منظور الدراسات الغربية.

2-الشعرية من منظور الدراسات العربية.

أولاً: مفهوم الشعرية:

أ- لغة:

قبل أن نشرع في المفاهيم الاصطلاحية لابد لنا من التعرف عليها لغويا في جوهر المعاجم العربية، ولقد ورد في لسان العرب لابن منظور دلالة "مادة شعر" يتمثل في "شعر به، وشعر، يشعر، شِعراً، شَعرةً، ومشعورة وشُعورًا وشعورة، شَعْرى، مشعوراء، مشعورا.

وليت شعري، أي ليت علمي أو ليتني علمت، وليت شعري، أي ليتني شعرت، وأشعره الأمر وأشعر به: أعلمه إياه، ويقال للرجل: استشعر خشية الله، أي اجعلها شعار قلبك، واستشعر فلان الخوف إذا أضمره، والشعر منظوم القول غلب عليه الوزن والقافية وقائله شاعر، وسمي شاعر لفطنته وعلمه".[1]

وقد تعددت مفاهيم الشعرية في المعاجم الحديثة، فيعرفها معجم الوسيط أنها من: "شعر فلان شعرا قال الشعر، ويقال شعر له قال شعرا، وشعر فلان شعرا، اكتسب ملكة الشعر فأجاده"[2]، وكذلك "الشعر المنثور: كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشعر في التخييل والتأثير دون الوزن، ويقال: ليت شعري ما صنع فلان، أي ليتني أعلم ما صنع أشعار"[3].

ب- اصطلاحا:

الشعرية (poetics) مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود انبثاقه إلى أرسطو.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج7،(مادة شعر)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ص132،131.

[2] أبو نصر الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية،ج2، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، د ب، د ط، د ت، ص699.

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط،ج1، (مادة شعر)، المكتبة الإسلامية للطباعة، تركيا، دت، ص484.

أما المفهوم فقد تنوع على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في "البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"[1]، وعليه يمكن القول أن الشعرية " هي قوانين الخطاب الأدبي وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ "أرسطو" وحتى الوقت الحاضر، غير أن الشعريات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونا إبداعية أخرى، منها الفن التشكيلي والفن السينمائي"[2]

تعددت المصطلحات المتعلقة بالشعرية فنجد أن كلمة (poetics) تترجم إلى الإنشائية والبيوطيقا، وبويتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم، الفن الإبداعي أو إبداع علم الأدب.

إذ تمثل الشعرية "الدراسة الممنهجة التي تقوم على علم اللغة للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية، وعليه فإن مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة، ولكن اتساع ضفاف الشعرية مفادها متعدد واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال، وعلى الرغم من ذلك فإن مصطلح (الشعرية) يستمد من ثلاثة مجار أساسية وهي كالتالي:

- نظرية داخلية للأدب.

- اختيار المؤلف من الإمكانات الأدبية المختلفة في (النظام الموضوعاتي، التأليف، الأسلوب).

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص5.

– القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما، وهي مجموعة القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية".[1]

وخلاصة ما سبق فإن الشعرية تمثل فضاء الدراسة الممنهجة للكشف عن مكونات وأنظمة العمل الأدبي، فهذه المكونات بدورها توصلنا إلى الوظيفة التي يمثلها النص الأدبي، إذ نرى أن هذا المصطلح متسع ومتشعب.

– يأخذ دلالة تاريخية لكون الشعر يمثل الشعرية قديما، فالشعر ديوان العرب ومجال تذوقهم وتمثال لهويتهم منذ الجاهلية.

– ودلالة اشتقاقية كون هذا المصطلح مشتق من لفظة الشّعر، وهو ذلك الكلام الموزون المقفى ذو شاعرية وأدبية (جمالية).

– ودلالة توليدية مستحدثة كون هذا المصطلح تولد حديثا وخرج من رحم العديد من المذاهب والاتجاهات منها الشّكلانية واللّسانية البنيوية وغيرها من الاتجاهات الحديثة، فهذه الأخيرة اكتست هذا المصطلح حلَّة جديدة مرصعة بجواهر مستحدثة لم تعرفها الشعرية من قبل، إذ تحولت الرؤيا وتغيرت زاوية النظر بخصوص هذا المصطلح وأصبحت تعنى بالنظر للبنية الداخلية للنص، والبحث في مكوناته والأنظمة التي تحكمه، إذ أصبحت الشعرية تتقيد بمجموع القوانين المعيارية في الممارسة الأدبية التي أرستها مدرسة أو اتجاه ما.

فالشعرية ببساطة، هي هيكل القوانين والقواعد والمبادئ التي تحكم وتكشف وتبحث في جمالية وأدبية العمل أو الخطاب الأدبي سواء كان شعراً أم نثراً.

[1] نبهان حسان السعدون، شعرية تشكيل الفضاء السردي (قراءات في رواية الأرملة السوداء لصبحي فحماوي)، دار غيداء، عمان، ط1، 2014، ص11.

ثانياً: جذور الشعرية:

1- الشعرية من منظور الدراسات الغربية:

أ- عند القدامى:

إن الشعرية كمصطلح ظهر في أكناف الثقافة والنقد الغربي، فقد مثل الشعراء اليونانيون ملهما أساسيا لها، ونضجت على أيادي مجموعة من النقاد والأدباء الغربيين الحداثيين ومنهم:

-**أرسطو(Aristote)**: يعرف الشعر في كتابه "فن الشعر" بمقولته المشهورة وهي" "أن الشعر محاكاة"، وتتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفر: وهي الإيقاع، الانسجام، اللغة، وتفترق الأنواع الشعرية وفقا لخصائص:

الخاصية الأولى: هي الاختلاف والوسيلة، فالشعر عنده هو محاكاة ولا تعني تصوير الواقع بحذافيره تصويرا فوتوغرافيا، ولا تعنى أيضا بتقييد الشاعر بالأحداث كما جاءت، ولكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية".[1]

إذ نجد من خلال مقولة "أرسطو" (محاكاة) وتفسير" خولة مبروك" أن "أرسطو" أراد أن يقر بأن الشعر ليس مهمته تصوير الواقع صورة فوتوغرافية كما هي في الواقع، إنما الشعر هو رؤية ما يمكن أن يكون أو أن يقع، وهنا نجد الرؤية الاستشرافية للمبدع والشاعر فبواسطة الخيال والقدرة والملكة الشعرية، يستطيع الشاعر أن يتنبأ بالمستقبل.

[1] خولة مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، قسم اللغة العربية بكلية الآداب واللغات، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد التاسع،2013، ص363-364.

ولكي يوضح "أرسطو" الشعرية أيما توضيح، قارن بين وظيفة المؤرخ والشـــاعر. ويمكننا تصنيف الفرق من خلال الجدول الآتي:

المؤرخ	الشاعر
• يروي ما كان • يصور الأحداث الواقعية كمـــا هي • يروي ما وقع	• يروي ما سيكون • يصور الوقائع بنظرة خيالية، وبأسلوب فيه فنية وجمالية • ما يمكن وقوعه

ويلج "روبرنلو" في توكيد المعنى وهو أن الشعر "نشاط تمثيلـــي يحـــاكي جميـــع الأشياء والأحياء، والشعر موهبة إلهية يستعين بها الناس مدخلاً إلـــى الفلســـفة وقيمتـــه الرئيسية في الخيال، والشاعر ليست مهمته أن يروي الوقائع كما حدثت، بل يرى الأشياء التي يمكن أن تقع، فوظيفة الشعر مزدوجة محاكاة الأشياء والأحياء وفقـــاً للطبيعـــة، أو خارجاً عن الطبيعة".[1]

ويعتبر "أرسطو" هو أول من استخدم هذا المصطلح، فركز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما الشكل والمضمون وجعل، "الشعر صنعة فنية وأن فن الشاعر يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية، مستندا إلى المحاكاة لعنصر جوهري في الشعر".[2]

[1] أرسطو طالس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، مكتبـــة النهضـــة المصـــرية، د ب، د ط، 1953، ص15.

[2] خولة مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص364.

وكخلاصة يمكننا القول أن "أرسطو" يضع المحاكاة هو الجوهر الذي يقوم عليه الشعر، فالشاعر "يحاكي الواقع والطبيعة وصولا إلى خارج الواقع والطبيعة، ومن ثم نصل إلى الجمالية الأدبية".[1]

ب- **عند المحدثين:**

-رومان جاكوبسون(Romain Jacobson): يعد أول نقاد الغرب الذين نظروا للشعرية في العصر الحديث، إذ عدَّ الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات فقد حاول أن يعطي صلة بين اللسانيات والشعرية ومنه ففهمه لها ينطلق من خلفية لسانية، وقد برز ذلك في كتابه "القضايا الشعرية" فأقر من خلاله أن "مفهوم الشعر غير ثابت ومتغير مع الزمن"[2].

إذ يرى أن الشعرية "فرع من اللسانيات التي تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة"[3].

-تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) : يقول "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[4].

ومن خلال قوله فهو يربط الشعرية بالأدبية، إذ يرى أن ما تدرسه الشعرية ليس هو الشعر والأدب، بل هو السمات الشعرية والأدبية، فيقول:" ليس الأثر الأدبي ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المنفرد الذي هو الخطاب

---

[1] خولة مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، ص364.

[2] رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص35.

[4] تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص23.

الأدبي"[1]، بمعنى أن هذا العلم يعنى بتلك الخصائص التي تجعل الحدث الأدبي فريدًا من نوعه.

وقد أضاف "تودوروف" في مفهوم الشعرية رؤية خاصة، فهو حسب رأيه أنه مادامت اللغة جزءاً لا يتجزأ من موضوع الشعرية فإن " العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب، أقرب أقربائها علمًا"[2].

- **جون كوهين(JohnCohen)** يرى "جون كوهين" أن الشعرية "علم موضوعه الشعر"[3]؛ إذ أنه يربط بين الشعرية والأسلوبية، فهي علم أسلوب الشعر أو علم الانزياحات؛ فقد اعتبر الانزياح يتجلى في خرق الشعر وأنه نقيض النثر، فأسلوب الشعر حسب رأيه، أساسه الانزياح والخروج عن القاعدة المألوفة، ومنه يستوجب البحث عن خصوصيات التعبير والصياغة، فلا بد أن تكون متجاوزة للعادات التعبيرية المألوفة؛ وقد وصف كوهين الشعر بقوله: "قوة ثانية للغة وطاقة وسحر وافتتان"[4].

إضافة إلى أنه ميز بين لغة الشعر ولغة النثر، فقد اعتبر الأولى لغة في لغة الفن، ترهق المتلقي قبل وصوله إلى إيحائها وفك شفراتها والتقاط دلالتها؛ أما لغة النثر فهي لغة الطبيعة، وبناءً على ما تقدم يمكن القول أن "كوهين" يجعل الشعرية في كونها انزياحا، إذ إنه يضيف على القصيدة صبغة شعرية بمعنى " ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[5].

---

[1] نبهان حسون السعدون، شعرية تشكيل الفضاء السردي، قراءات في رواية (الأرملة السوداء) لصبحي فحماوي، دارغيداء، عمان، ط1، 2014، ص11.

[2] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص28.

[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد عبد الولي، دار توبقال، المغرب، ط1، د ت، ص9.

[4] جون كوهين، النظرية الشعرية (بنية اللغة الشعرية واللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب، د ب، ط1، 2000، ص259.

[5] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص17.

2- الشعرية من منظور الدراسات العربية:

أ-عند القدامى:

الشعرية كمصطلح لم تعرف في نقدنا القديم، ولكن كمفهوم واشتغال على قضية الشعر، فهذا موجود بقوة في النقد القديم يكاد يقوم كله حول الشعر، والكثير من النقاد القدامى حاولوا أن يصبوا في مجال واحد وهو معرفة حقيقة الشعر، ومن الجهود نذكر آراء بعض المختصين أهمهم:

-حازم القرطاجني: إن الشعر حسب "القرطاجني" هو "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة صدقه، أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوة انفعالها وتأثرها"[1].

ومنه فقد أقر بتوظيف المحاكاة والتخييل داخل الشعر، إذ ركز القرطاجني على أن اللغة هي عنصر مهم في التجربة الأدبية ف" الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جماليًا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف"[2]، بمعنى أن الإبداع الحقيقي في محاكاة الشيء وتخييله؛ ويتحقق بإجادة أسلوب المبدع.

[1] القرطاجني بن حازم، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب، بيروت، ط2 ،1981، ص28.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص31.

ويضيف قائلا: "إن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه، أي غرض اتفق على أي صفة اتفق،لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[1].

المرزوقي: ورد مصطلح الشعرية بمعنى "عمود لشعر" الذي جاء به المرزوقي وقام بضبط مبادئ سبعة له، رغم أن" الآمدي سبقه بذلك، إلا أنه نسب له كونه حدد دستورًا نهائيًا لهذه النظرية ووضع بنودًا لها توجه عملية الإبداع الشعري، إذ إن معاييره تقليدية كلاسيكية لا يجوز تجاوزها أو إسقاط أحد منها، لأن ذلك يكسر سحر وجمال القصيدة العربية، وتتمثل هذه المبادئ في:

- شرف المعنى وصحته.
- جزالة اللفظ واستقامته.
- الإصابة في الوصف.
- المقاربة في التشبيه، وزاد عليها:
- التحام أجزاء النظم والتئامها مع تخيير من لذيذ الوزن.
- مناسبة المستعار منه للمستعار له.
- مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينها.

ومنه فقد كانت صياغته لعمود الشعر هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع على نحو لم يسبق إليه ولا تجاوزه أحد من بعده؛ فهي الصورة التي اتفق عليها النقاد"[2].

عبد القاهر الجرجاني: جاء بنظرية النظم التي ركزت في بناء أسس علمية للشعر، إذ إن لها أهمية في تناسق الدلالات وتآلف المعاني؛ وبصدد هذا يرى أنه "ليس الغرض بنظم الكلم

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، ص12.

[2] ينظر: إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص405.

إن توالت ألفاظها في النطق، بل تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها"[1].

وأضاف في مفهومه للنظم أن "الكلم لابد أن يقتفي آثار المعاني وترتيبها على حسب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيرًا للنسج والتأليف والصياغة والبناء"[2].

ويتضح التأليف من خلال قوله أن الشعر يقوم على التأليف والنسج ويستقيم النظم بها، وهو لم يفصل بين اللفظ والمعنى؛ والشعرية عنده مرتبطة بالنص الإبداعي الأدبي.

ب- عند المحدثين:

-**أدونيس:** يقول "أدونيس" في كتابه "الشعرية العربية": " تكمن الشعرية في الكشف عن طاقات الإنسان، وعن رغباته المكبوتة، وفي تفجيرها بحيث تزول الهوة التي تفصل بين انفعاله وفعله وبين رغبته وقدرته، تكمن كذلك فيما يفترضه هذا التفجير أعني تهديم الحواجز التي تغلق فضاء الحرية.

ويضرب "أدونيس" مثلا بـ"أبي نواس" وخرقه للنظام القائم آنذاك -حيث استبدل المقدمة الطللية بالمقدمة الخمرية في الكتابة الشعرية – فـ"أدونيس" هنا ربط الشعرية بالفكر والميول الفردي وخرق الشاعر للسائد، والعمل على إيجاد طريقة أخرى للتعبير لم تكن مألوفة من قبل فيفجر من خلالها رؤيته وجماليته ورغباته المكبوتة، فهو بذلك خلق انفراجا للقيد الذي عاشه وفتح باباً للحرية والرؤية الشخصية"[3].

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص26.

[2] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شكري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1992، ص43.

[3] أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص60.

إذ نجد أن "أدونيس" يقول كذلك في الكتاب نفسه " ما نفتقده في النظرية نراه في النص الإبداعي، فهذا النص الذي نجده عند بعض الشعراء من جهة وعند بعض المتصوفين من جهة ثانية، يخترق تلك النظم المعرفية وتنظيراتها، إذ إنه يحقق في بنيته وفي رؤيته علاقة عضوية بين الشعرية والفكرية، ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته أفقاً جمالياً جديداً وأفقاً فكرياً جديداً"[1].

فمن خلال قوله نستنتج أن "أدونيس" يشير إلى أن الشعرية في النص الإبداعي، قائمة على الغموض (الرمز) وقدرة الشاعر على اختراق النظم وتفجير الكلمات والإشارات والإيحاءات التي تصور حدسه واستبصاراته ورؤيته التجديدية.

-كمال أبو ديب: يقول "كمال أبو ديب" في كتابه "الشعرية": " الشعرية في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا، وظيفة من وظائف ما سأسميه -الفجوة أو مسافة التوتر-، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية، بل إنه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية، أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن وقد يكون نقيضا للتجربة أو الرؤية العادية اليومية"[2].

فالجديد الذي أضافه "كمال أبو ديب" لتصوره للشعرية يتلخص في مصطلح الفجوة، مسافة التوتر والتي جعلها ركيزة أساسية لشعرية العمل الإبداعي، فمقصوده لهذا المصطلح الجديد هو ما يتوافق مع مصطلح الانزياح لـ "جون كوهين"، ما يطلق عليه الخروج عن المألوف والسائد وإصابة المتلقي بخيبة أفق التوقع ووقوعه في الصدمة؛ فحسب نظرة "كمال أبو ديب"، هنا تكمن أسرار الجمالية إذ يعتبرها جانباً كبيراً وأساسياً في الشعرية.

[1] أدونيس، الشعرية العربية، ص61.

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص132.

و حرص "أبي ديب" على منح نظريته شمولية ما، هو الذي جعله يتجاوز أحد منطلقاته في" أن شعريته ذات اتجاه لساني، وتستند إلى تحليل المادة الصوتية الدلالية للنص، بيد أن في تطبيقاته الأولى وضمن الإطار النظري كذلك، لا يحصر عمله في البحث في البنيات اللغوية، وإنما يتجاوز هذه البنيات إلى رصد البنيات الشعورية أو التصورية المرتبطة بالبنية الإيديولوجية أو برؤيا العالم بشكل عام، إنه يبحث في كل هذه المستويات البنيوية والرؤيوية عن الفجوة مسافة التوتر، وما نريد أن ننبه عليه هنا، هو بحثه عن الفجوة في البنيات اللغوية فحسب، بمستوياتها المتعددة (الصوتية، الإيقاعية،التركيبية والتشكيلية) ذلك لأن البنيات اللغوية هي المجال الذي يشترك فيه" أبو ديب" مع"كوهين""[1].

وإذا ما تجاوزنا كتسهيل إجرائي غير مخل بالمقارنة المعقودة في البحث الراهن، التقاء "أبوديب" مع "تودوروف" في نقد "كوهين" في تفريقه بين الشعر والنثر وليس بين الشعر واللاشعر، كون الشعر والنثر ذو طبيعة مشتركة في تقاسمهما شعريا وكون هذا التمييز لا ينظر إلى الشعر في ذاته نظرة خالصة، بل نظرة مقارنة بالنثر، أقول إذا تجاوزنا هذا كله، فسيبدو أن الانزياح تحقق من مجموعة تحققات الفجوة مسافة التوتر، ولكن هذا التحقق في نمط البنيات اللغوية على مستويات متعددة، ويمكننا القول إن الفجوة تتحقق على:

– مستوى رؤيوي والذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية أو الإيديولوجية، إنه يتناول باختصار كل ما يشكل رؤيا العالم.

– المستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"[2].

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص132.
[2] المرجع نفسه، ص132.

الفصل الأول:

شعرية اللغة وبنية الشخصية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــــ "المحسن بن هنية".

أولاً –شعرية اللغة في الرواية:

1- شعرية التناص وأشكاله في الرواية.

2- شعرية الرمز.

ثانياً– شعرية بنية الشخصية في الرواية:

1- مفهوم الشخصية في الرواية وأنواعها.

2- شعرية بنية الشخصية في الرواية.

أولاً: شعرية اللغة في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ "المحسن بن هنية"

تعتبر اللغة أداة تعبيرية توظف في كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية، وفـــي مجال الأدب فإن هذه "الأداة يختلف توظيفها باختلاف الأنواع الأدبية المتعـــارف عليهـــا نقديا"[1]؛ إذ تعد اللغة هي "الركيزة التي يبنى عليها العمل الأدبي، وتمثل الوجهـــة الثانيـــة للدلالة، وترتبط ارتباطا وثيقا بها"[2].

إذ وجب عليها أن نشير منذ البداية إلى أن اللغة من حيث كونها مفردات وتعـــابير وجمل، فهي أداة فن الأدب بكل أنواعه. ولأن الرواية نوع أدبي، فإن اللغـــة تعـــد مـــن عناصرها الأساسية، لأنها العنصر الذي يظهر ويتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي يتكون منها العمل الروائي؛ "فالرواية صياغة بنائية مميزة، والخطـــاب الروائـــي لا يمكن أن يتجدد بالحكاية فحسب، بل يتضمن لغة توحي بأكثر من الحكايـــة، وأبعـــد مـــن زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها، والرواية ليست لها لبنات أخـــرى تقـــيم منهـــا عالمها غير الكلمات، ونحن لا يمكن أن نقول شيئًا مفيدًا حول روايـــة مـــا إذ لـــم تهـــتم بالطريقة التي صنعت بها"[3].

فالبناء الروائي لا يكون متميزًا في نوعه، ولا يؤدي الوظيفة الفنية المرجوة من إلا من خلال تآلف جميع عناصره، من حكاية وأحداث شخصيات وزمان ومكان وموضـــوع ومغزى. إلا أن هذه العناصر لا وجود لها إلا من خلال اللغة؛ وعليه فإن "اللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد فيه رؤيته في صورة عادية محسوســـة، فباللغـــة تنطق الشخصيات وتكتشف الأحداث، وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة

---

[1] محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد21، جوان 2004، ص51،62.

[2] هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، دب، ط1، 2008، ص227.

[3] المرجع نفسه، ص 228.

التي يعبر عنها الكاتب"[1].

فباللغة يتعرف القارئ "على أعماق الشخصية الروائية التي تحمل الأفكار والرؤى التي هدف الكاتب إلى طرحها، ويتعرف القارئ قبل ذلك على الصور الخارجيـــة لهـــذه الشخصية وعلى مكانتها الاجتماعية وعلى مواقفها، من الأحداث ومن النـــاس، وبالتـــالي على مدى إيجابياتها وسلبياتها؛ ويتعرف كذلك القارئ على البيئة والجـــو والعـــالم الـــذي يطرح من خلاله الموضوع في الرواية، أو في أي عمل أدبي يكتبه كاتـــب إلـــى قـــارئ ومتلقي"[2].

اكتست اللغة في الرواية سيولة وانزياحًا لدرجة مكنتها من النفاد إلى تلك المناطق الغائبة التي تبدو كأنها تقطن من وراء اللغة، وبدأت اللغة في التفكك والتعارض والغموض والرموز، ففاض نهر الصور المستثارة بفعل الخيال النشط للكاتب فبدأت العبارات والجمل في الرواية تظهر وتغيب، تتلألأ في البصر كبرق و تتلاشى مخلفة سمادير من الضوء، وها هو "المحسن بن هنية" في هذه الرواية يضيء لنا عبر نجومه اللامعة، قوة اللغة الفصيحة وقدرتها على التوضيح وكشف المكنونات المخبأة، فتأتي اللغة متضادة مستعارة مليئة بالتشبيه بمختلف أشكاله، ولتحديد خصائص اللغة في الخطاب السردي ينبغي أن "يعتمد الخطاب السردي أو الروائي على:

– التركيز اللغوي والدلالي والتكثيف والبناء المحكم، مما يستلزم بالضرورة ما يطلق عليه الاقتصاد اللغوي، والاختزال، وقد مرت بنا مقولة "إدجار الآن" التي يشدد فيها على أن أي كلمة في القصة أو الرواية يجب أن تؤدي إلى تطور الحدث.

– ويتحدث "الآن بو" كذلك عن مهمة القاص أو الروائي، فإذا عجزت جملته الافتتاحية عن إبراز ذلك الأثر، فمعنى ذلك أنه فشل في أول خطواته، وفي عملية الإنشاء كلها يجب ألا

[1] محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

تكتب كلمة واحدة لا تخدم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة التصميم الذي خطط له"[1].

– كما نجد "معاوية نور النابهة" يشير إلى "الاقتصاد اللغوي في السرد الذي ينتمي إلى قانون الاقتصاد العام القائل بتحقيق الغاية بأقل تكلفة ممكنة، أوبأفضل نتيجة ممكنة"[2]، وهذا ما نلمحه في روايتنا "**على تخوم البرزخ**" لـــ"المحسن بن هنية"، حتى أننا نكاد نشك بأنها قصة قصيرة كون لغتها قائمة على الاقتصاد اللغوي والاختزال، فيقدم الروائي القليل (العبارات القصيرة)، ويريد به الكثير، ويتضح ذلك في مستهل الرواية عندما قدم شعرًا للمتصوف "ابن الفارض" في أربعة أسطر، وصور لنا من خلال هذه الجمل الافتتاحية عالما كاملاً؛ فقد حدد لنا من خلال هذه الأسطر الدورانية الفلكية التي تسبح حولها أحداث الرواية يقول:

"**صفاء ولا ماء ولطف ولا اهواء**

ونور ولا نار وروح ولا جسم

تقدم كل الكائنات حديثها...

قديما ولا شكل هناك ولا رسم"[3]

إذ يقوم اقتصاد السرد وهذا ما نلمحه جليا في الرواية على ثلاثة معطيات من قبل الكاتب:

–"استغلال الوقائع المشتركة بينه وبين القارئ، فلا يحتاج إلى وصفها، يكتفي فقط برموز وإيحاءات تصور الواقعة في ذهن المتلقي.

– استغلال طاقة القارئ في التخييل، فيكتفي برسم الخطوط العامة ويترك للمتلقي القيـــام بدوره في التفكيك والتحليل.

– استغلال قدرة اللغة على التصوير والإشارة والإيجاز وملئها بشـــحنات فائقـــة لتأديـــة

[1] ينظر: هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص233.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص234.

[3] المحسن بن هنية، رواية على تخوم البرزخ، مطبعة التسفير الفني، تونس، د ط،2001، ص34.

المعنى المطلوب"[1].

يتحدث الدكتور "محمد برادة" في كتابه الموسوم بـــــ "الروايـــة العربيـــة ورهـــان التجديد" عن مصطلح تهجين اللغة، ويشرع في شرح هذا المصـــطلح بقولـــه: "التهجـــين اللغوي بمعنى الإخصاب والتوليد، فهي سيرورة ملازمـــة لحيـــاة المجتمعـــات، تلاحـــق التحولات وتسعى إلى التعبير عنها من خلال ابتداع الكلمات وتلقيحها وتفريـــغ دلالاتهـــا وتلاوينها إلى ما يخدم فكر المبدع"[2].

وإن كان صحيحًا أن اللغة تمثل معطى سابق على وجودنا داخل مجتمع ما، فـــإن المبدع يسعى دوما إلى تخصيص لغته الإبداعية ضمن اللغة السائدة والموزونة، وبصراع مستمر معها، فيعمل على تطويعها وتمديدها لينتج لغة جديدة فنية مغـــايرة عـــن اللغـــة المتعارف عليها اجتماعيًا.

فالروائي دائما "مشدود إلى تغييرات السلوكات والفضاءات والأزمنة، يتخـــذ مـــن اللغة الركن الأساس لتلمس بهذه التغيرات التي تترجمها لغة الخطابات المـــؤطرة لثقافـــة المجتمع وصراعاته الاجتماعية والأيديولوجية، الأمر الذي جعل الاهتمام النقدي يتجه إلى الفكر الروائي للغة بوصفها أداة تواصل فقط، وإنما في وصفها تجلي وعي الروائي بتاريخ اللغة التي يستعملها واقتناصه للدلالات المناسبة التي تتفـــرع عـــن التهجـــين والتوليـــد والنحت"[3].

إذ "يغدو فهمنا للغة الروائية وفكرها عنصرا جوهريان في محاولة تقييم النصوص، لأننا نقر ضمنيا بأن اللغة تحيل على العالم الخارجي وتؤشر على دلالة محتملة بينه وبين الكون الروائي الذي ينسجه الكاتب ضمن تصورات وتركيبات فنية معينة"[4].

---

[1] هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص234.

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، تصدر عن دار الصـــدى، د ب، الاصـــدار49، ط1، ماي 2011، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص54.

[4] المرجع نفسه، ص54.

فنجد الكاتب في الرواية اعتمد على ما يطلق عليه بعملية نحت الكلمات وإخراجها في قالب يمثل المعنى المراد توضيحه، نذكر منها على سبيل المثال "(نعمخير) والذي يمثل الجنة فنحت الكلمة وحملها بدلالات فكرية جديدة (نعم – الخير) المتواجدة في جنة الخلد؛ نذكر كذلك (سلاميل) متكونة من (سلام) والتي جاءت بصيغة اسم من أسماء الملوك و(عقبائيل) يمثل الملك الذي يعاقب الناس على الذنوب التي اقترفوها. نجد كذلك (رحمائيل)، (رحيم)"[1] كلها أسماء ملائكة ابتدعها الكاتب لغويًا للتعبير عن دلالة فكرية والوظيفة التي يؤديها كل منها، ومن خلال حديثنا عن خواص اللغة الشعرية في الرواية من نحت وانزياح ومن جانب قيامها على الاقتصاد اللغوي سندرس شعرية التناص وأشكاله في الرواية وأبعاد اللغة ورموزها.

1- شعرية التناص و أشكاله في الرواية:

لقد تعددت وجهات النظر حول التناص من قبل دارسين ومفكرين أفذاذ، فقد درسوا اللغة وعلاقتها بالإنسان والعالم، "فعلاقة الأدب بغيره درس من خلال الأيقونات التي انتشرت في التراث الغربي والتي انبهرت بها عقول القرون الوسطى، ولم تلبث إلا وقد تكونت منها رؤى تتشابه بما جاءت به نظرات دقيقة نحو اللغة والكلام والأدب عند "سوسور" تحت فكرة الدال والمدلول والدلالة... وتنويع لغة الرواية نحو الحوارية المونولوجية عند "باختين"؛ ثم انبعثت منها أفكار تناصرها تارة وتشاطرها تارة أخرى؛ إذ تمت تسميتها بنظرية التناص، البينصية عند "كريستيفا"[2].

كما يعتبر التناص ظاهرة تركيبية بارزة في اللغة الشعرية للنص المعاصر، فعلى المبدع التفنن في تشكيله، ورص بنياته والعمل على نسجه كما تنسج العنكبوت بيتها، حتى تبدو مجموعة متراصة متآلفة، دون خلل أو استعصاء،"فلم يعد النص الشعري منغلقا أو

[1] الرواية، ص30.

[2] محمد زبير عباسي، التناص، مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية، أباد، باكستان، 2014، ص87.

نتاجا تلقائيا يقتصر على الامتلاء البريء، إنما هو نص مفتوح يعتمد على معارف سابقة مكتنزة في ذهن المبدع نتيجة اطلاعه وقراءته وثقافته التي يجب أن تكون واسعة لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة، تماما مثل الكائن البشري؛ فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضي إلى خواء، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصبا ومنتجا، تماما مثل كل كائن حي كالإنسان والشجرة"[1].

لقد تعدد وتشعب مفهوم مصطلح التناص عند باحثين وأدباء بالأخص النقاد الغرب إذ يعتبر أول من وضع معنى التناص (Itertiactualite) ومفهومه،" العالم الروسي ميخائيل "باختين" (M. Baktine) في كتابه فلسفة اللغة، بل هو الذي أسس مصطلح التناص"[2].

واهتمام "باختين" بالتناص يدل على الوقوف على "حقيقة التفاعل الواقع في النصوص واستعادتها أو محاكاتها لنصوص أو أجزاء من نصوص سابقة عليها"[3]، حيث يشير "باختين" إلى التناص كونه تداخل واستعادة لنصوص سابقة وبثها في النص الأصلي وبهذا يتشكل التناص إذ يتشكل التناص عبر تفاعل الدمج والمزج، وتحقق التلاشي والتذويب بين النص أو النصوص.

و"التناص في أبسط صوره يعني أن يتضمن نص أدبي ما، نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من طرف الأديب، حيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندمج فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل".[4]

---

[1] عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص111.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار الهومة، الجزائر، د ط، 2007، ص273.

[3] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990، ص183.

[4] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2000، ص11.

وهناك دارسين يشيرون إلى ظهور مصطلح التناص عند الباحثة "جوليا كريستيفا" (JuliaKristeva) وترى أن التناص هو "النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل، وهو عينة تركيبية تجمع لتنظيم نص معطى للتعبير المتضـــمن أو الـــذي يحيـــل إليه"[1].

فتحيل إلى أن النص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، وتوضح "أن التناص يندرج في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور في عمل النص، وهو نص منتج بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج نصوص أخرى مختلفة إذ التبس على معظم الباحثين العرب أن التناص يعني التداخل أي تداخل النصوص بعضها مع بعض سواء على سبيل الأصالة أو التأثر والتأثير"[2]، ومن هنا نستخلص من قول الباحثين العرب أن التناص يوحي بسمات التداخل والتعالق وبهذا يصبح التناص جرى مجرى واسعًا في ميادين كثيرة.

جاءت رواية "**على تخوم البرزخ**"لـــ "المحسن بن هنية" غنيـــة بالنمـــاذج النصـــية (التناص)، حتى كادت تغزو النص الأصلي للرواية إذ شكل التناص جل أجزاء الروايـــة، ولا تكاد تخلو أي ورقة من أوراقها من تناص في مختلـــف أنواعـــه: تـــاريخي، أدبـــي، صوفي، ديني.

وهذا الأخير شغل حيزا واسعا على امتداد فصول الرواية، الأمر الذي دفعنا لتتبع أشكال التناص المختلفة فيها ودواعي استعماله وبلورة وظيفته الفنية والفكرية والجمالية في هذه الرواية المكثفة، وورد التناص في الرواية بنوعيه تناص مباشر: أي تداخل نصوص أخرى في النص الأصلي المعروفة تاريخيا أو أدبيا أو دينيا ... أما في حالات التنـــاص غير المباشر أو تناص الأفكار والأساليب، فقد حاولنا رصد المقروء الثقافي أو المخـــزون المعرفي وبلورة تناص النصوص والمعارف وتداخلها واندغامها بالنص الأصلي للرواية.

فرواية "**على تخوم البرزخ**" تكاد أن تفيض من شتى أنـــواع التنـــاص التـــاريخي

[1] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص12.

والديني والأدبي والصوفي الأمر الذي جعل ظاهرة تداخل النصوص سمة رئيسة في هذه الرواية، وقد شكلت النصوص المقتبسة حرفيا (نماذج التناص المباشر)، والنصوص المتضمنة تلميحاً وإيحاءً (نماذج التناص غير المباشر) جزءًا هاما في الرواية، وكانت هذه النصوص منسجمة في أغلب الأحيان مع السياق الروائي، متسقة مع النص الأصلي ما جعل النص الروائي بشكل عام ملتحماً ومترابطاً ومقنعاً فنياً وفكرياً.

فيوظف الروائي "المحسن بن هنية" النص المقتبس لأداء وظيفة فنية جمالية أو فكرية موضوعية تخدم السياق الروائي وتنسجم معه، ولا يستحضر الروائي هذا النص أو ذاك للزينة والديكور أو استعراض القدرات الثقافية، وإنما لغرض يراه المؤلف ضروريا لتعميق فكرته المطروحة أو بلورة رؤيته في قضية ما، أو يراه منسجما مع البناء الفني أو الأسلوبي أو اللغوي في روايته، ومن أهم نماذج التناص في الرواية نجد:

أ- التناص التاريخي: ونعني بالتناص التاريخي هو تداخل "نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للرواية، إذ تبدو مناسبة ومنسجمة لفكرة ورؤية المؤلف ويتم توظيفه لغرض فكري أو فني أو كليهما معا"[1]، ولم يطغ بقوة في الرواية إلا أن الكاتب وظفه للكشف عن الحالة التي آل إليها المجتمع الإسلامي عند خسارته للأندلّس، التي شكلت منبع حضاراته وقوته وما تلتها من وقائع بين المسلمين والنصارى.

وسنحاول الكشف عن دلالات هذه التناصات شكلاً ومضموناً وعلاقتها بالظاهرة والخفية مع السياق الروائي ومجريات الأحداث.

وأول تناص تاريخي ورد في الرواية على لسان السارد في حديثه عن حالة الإنسان المشتتة التي جعلته يعيش كالآلة متحكم فيه بدلا من حاكم في نفسه، فهو لم يستفد من الأحداث الماضية التي مر بها فها هو يكرر الأخطاء وتتفاقم نتائجها يقول: **"يعيد دورا أداره من قبل. يمسك حيل الطريق بلا عصمة... يلوك اليوم ما خطه بالأمس (...) ثم يعود غارق لاهيا في**

[1] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص29-30.

لجج ركام عذابات شاءت ألا تستقيم"[1].

إذ يريد كشف الخلفية التاريخية والتحول الذي شهدته (قبل وبعد) فظل يلوك ويجتر الأخطاء التي وقع فيها، ولم يستفد منها ولم يعمل على تصحيحها، إذ يستحضر "طارق بن زياد" ويستعيد فتح الأندلس وما تلاه من وقائع بين المسلمين والنصارى، فيتضح التناص التاريخي من خلال حديث السارد عن شخصية رفيقة التي مثلت زوجة السارد، تلك الفتاة المحافظة التي ترمز للمرأة العربية الأصيلة، ففي القديم كانت المرأة شديدة المحافظة مطيعة لزوجها، فما حلله حلال وما حرمه حرام وما نهى عنه منهي عنه وما أمر به ينبغي تنفيذه ومهمتها احتضان زوجها والتخفيف عنه من التعب والإرهاق الذي يواجهه في الحياة، تعامله كإبنها المدلل الذي تخاف عليه من عقبات الحياة. فيستحضر الكاتب أصالة المرأة العربية قديما ليشير بذلك لزمن مضى كانت فيه المرأة تسخر نفسها لخدمة زوجها ويرد هذا في الرواية عند حديث السارد:

"كان الهم الوحيد. فلا بنت ولاولد عند رفيقة غيري تعتني به واشتد العزم منها أن تعيد جدار ذاتي وذاكرتي حجرا بحجر تذكرني بمدائن الفرح وتحيد بي عن خرائب الفزع. تقص علي بعد الإلحاح ما حاق بي يوم هوت مطيتي في منعرجات جبل أم على ... ثم تذكرني برحمة الواحد الأحد وتخفف وطأة الحدث"[2]

والتناص الموالي يظهر في الرواية ضمنيا في شخصية "ميشال"، الفتاة الفرنسية التي تدرس الأدب بالجامعة؛ تكتشف من خلال علاقتها الحسية به عن جانب الفحولة التي غالبا ما تستهوي أنثى الغرب عندما تقيم علاقة من المهاجر القادم من بلاد الجنوب، وهو ما صورته عديد من" نصوص الرواية العربية "كالحي اللاتيني لسهيل إدريس" و"موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح"[3]، فالفحولة شعاع منير للرجل العربي العريق قديمًا

[1] الرواية، ص35.

[2] الرواية، ص104.

[3] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص 16.

ونسق الفحولة بابه واسع وكبير قديما لدرجة جعلته يستهوي من طرف فتيات الأجانب. يقول السارد:

"**المغلوب يغلب الغالب في سريره...؟ الغلبة لك وعلي الانصياع تطمعين في فحولتي؟ إذن الحكم عند الصباح إما أن تكبر الصورة ويقر للفحل بالضراب... أو أنها تتقلص لتلمع القدر المقدر**"[1].

والنموذج الثالث للتناص التاريخي في الرواية ظهر في صورة أقرب إلى الذاتية منها إلى الموضوعية، تغذيها أحقاد التاريخ ومركبات الاستعلاء ونزعات الانتقام والثأر، وهذا ما تجسده شخصية الفتاة الإسبانية "كلارا" ذات الأبعاد التاريخية الدالة على دموية العلاقة بين المسلمين والروم في الأندلس، وبحكم انتماء السارد إلى الحضارة العربية الإسلامية كان لها تأثير عميق على مدى ثمانية قرون ونيف في الأندلس أرضا وناسا، وهذا ما تفصح عنه معالم الصورة التي خصَّ بها السارد هذه الفتاة التي وصفها بالحسناء كونها جمعت بين جمال العرب والشرق و جمال العرب والروم، فيقول في وصف جمالها الممزوج بين الجمال العربي والرومي "**فالكفل رومي والأسنان خزاعية والأبدان تهامية**"[2].

وورثت عن العرب والروم في مدينتها غرناطة الشعر والموسيقى، فكانت ماضي السارد الذي "ينكأ جرحه المنفتح عندما يتذكر ضياع الأندلس وطن الأجداد الذين هلكوا فيه وشردوا منه بعد أن أقاموا معالم حضارة لا تزال شاهدة على ما أدركوه من مجد فالأدلة الحضارية لهذه الشخصية بينية وهي أن العرب والمسلمين مثلما أضاعوا الأندلس ماضيا لأسباب تتعدد وتتنوع، فإنهم بصدد إضاعة الكثير من مقومات الهوية والكيان والانتماء بحكم ما يشهدونه من مظاهر تخلف عمقت تبعيتهم للغرب، وجعلتهم عاجزين عن مواجهة

[1] الرواية، ص44_45.

[2] الرواية، ص46.

ما تفرضه عليهم حضارتهم من تحديات"[1].

"كلارا تلتئم فيها مزايا الحسن

فالشاعر تجربته تربأعلى خبرتي الكفل رومي... الأسنان خزاعية

الأبدان تهامية

تقولين إسبانية...؟ من غرناطة.

تقرين بتزاوج الأمم

واختلاط الأنساب؟

تحلمين بفارس عربي يمتلك شاعرية لوركا

ورثتم من العرب الموسيقى ومنطق الجمال وروح البحث

طوبى لي فب إغداق النظر في نعمك... ما ضيك صدى يرجع جدك طارق

وقد تعمم بعشق الكر إلى الأمام وبغض الفر إلى الوراء"[2].

فشخصية "كلارا" تذكره بالزمن الأسود لضياع الأندلس وبالشق الإيجابي المتمثل في بطولات وشجاعة "طارق بن زياد" في الصمود، وغيرته على دينه وحفاظه على الهوية التي أصبحنا نهدمها بأيدينا ونبرر بغباء بأنها فعل فاعل. فيستحضر الكاتب البعد التاريخي والأحداث الدامية بين المسلمين والنصارى بطريقة تناصية مكتوبة بأسلوب تيار الوعي والاسترجاع، إذ شحن هذه الشخصية "كلارا" بحوارات وأحداث وتناصات متداخلة منقطعة متباعدة، لكن هذا السرد المتقطع والاسترجاعات المتنوعة والبعيدة والأحداث التي تبدو ظاهريًا غير مترابطة وغير متواصلة، وهي في حقيقة الأمر تجسيد دقيق لعالم "البطل الصاخب القلق المضطرب(...) وكلها مربوطة بخيط خفي واضح في ذاكرة السارد، فالأحداث تداهمه وتتدفق وتتسايل الأفكار والذكريات والمشاهد في لحظات

[1] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص17_18.

[2] الرواية، ص46_47.

التوتر"[1]، فالالتقاء بـ"كلارا" هو بذاته خلق توترًا وقلقا للسارد فنجده في البداية يتغنى بحسنها وجمالها إلا أنه ينقلب ذلك الجمال إلى قبح مجرد معرفته بأنها إسبانية، فيستسلم للذاكرة تدلو بدلوها ما شاهدته الأندلس في تلك الفترة فعلى الصعيد الفني والأسلوبي جاء هذا التناص التاريخي منسجما مع تناصات أخرى في السياق نفسه منسجما مع أسلوب التذكر لذهن السارد وترك العنان للذاكرة، لتحلق ويطوف في أجواء الماضي والحاضر ليكشف "تفكك الهوية، وهو المتسبب الوحيد في تفككها"[2].

وتكمن أهمية هذا التناص هي انسجامه مع مضمون الرواية وطرحها للقضايا الوجودية والصراعات الطائفية، فاستعاد السارد التاريخ لينوه إلى قضية معاصرة التفت إليها العديد من الأدباء وهي "إضاعة المسلمين والعرب لمقوماتهم وكيانهم وذلك نتيجة لمجاراتهم للشكليات الغربية وعجزهم أمام الحضارة التي تفرضها"[3].

ب- التناص الديني: ونعني بالتناص الديني تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب والأخبار الدينية(...) مع النص الأصلي للرواية، بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي وتؤدي "غرضا فكريا أو فنيا او كليهما معا"[4].

وقد جاءت رواية "**على تخوم البرزخ**" مفعمة بنصوص دينية كثيرة ومتنوعة، أغلبها من القرآن الكريم اندمجت وتداخلت مع نصوص الرواية وسياقاتها المختلفة مكونة نماذج متعددة من التناص الديني، أثرت الفكرة المطروحة وعمقت الرؤية للأحداث وساهمت في تشكيل البناء الفني للرواية.

إذ شكل التناص الديني جل أجزاء الرواية، إذ لا تكاد تخلو أي ورقة من أوراقها منه فالتناص الديني في الرواية يتضح جليا أسلوبياً ودلالياً، فعند قراءتنا إياها وكأننا نقرأ

[1] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 35.
[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص18.
[3] المرجع نفسه، ص18.
[4] ينظر: أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص37.

كتاب التفسير القرآني لكثرة الآيات والمفردات الدينية الواردة والتي أخذت المنحى الوجودي وطرحت القضايا التي فصل فيها القرآن الكريم.

إذ يشرع السارد بعد فقدان وعيه بالنقطة الأساسية التي تسببت في هبوط أبينا "آدم" من الجنة إلى الأرض بسبب الخطيئة التي ارتكبها معصية لأمر الله عز وجل بأكله من الشجرة التي نهي عنها نتيجة وسوسة الشيطان وإغوائه، فهذه الكرة ورثها الإنسان عن أبيه ومن ثّم أخذ يلهث وراء الدنيا ويهتم للماديات ويعمل الأساسيات (الجوهر)، فتتشابك هذه التناصية بين خطيئة "سيدنا آدم" التي تسببت في هبوطه من الجنة وخطيئة الإنسان اليوم، وملاحقته للملذات والماديات والشهوات فمثلما تحمل "آدم عليه السلام" نتيجة الخطيئة، فها هو الإنسان اليوم يجني على نفسه يلوك ما خطه بالأمس، كما ورد في قول السارد:

" **خلصني ولا تؤاخذني**

فلست الأول في الخلق. وما شققت

العصا بأمري ولكن بما أوزعت في من غواية

وما أسكنت من سيء. الأمر في نفسي

حذرتني رحمائيل لكن أسلبتني إرادة القلب

رحماك رحمائيل لا تفعل بي ما فعل بجدي فلست المغرور الفاعل

في خلقي ضعف. وخلقت الغرور معي"[1].

أيضا من نماذج التداخل النصي هو تخيل المشهد الغيبي العجائبي ليوم القيامة إذ يأخذ الكاتب من سورة الواقعة ليصور الحدث، يقول عز وجل:﴿ إِذَا وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ 1 لَيْسَ لِوَقْعَتِهَا كَاذِبَةٌ ﴾[الواقعة(1)، (2)].

ويرد في قوله:

""**في لمح البصر اندثر الحدر**

[1] الرواية، ص69، 70.

ووقعت الواقعة، ولم يعد لها راد كبر

الفزع..."[1].

ويستحضر الكاتب هذه الحادثة المفاجئة ليعبر عن حالته من اللاوعي إلى الـــوعي بعد حادث المرور الذي تسبب في إدخاله في غيبوبة، إذ نجد الكاتب يعكس الواقعة الأولى متمثلة في قيام القيامة الانتقال من حياة الأرض إلى حياة السماء، والسارد يهبط من حيـــاة البرزخية إلى الأرض ليصور الذهن الباطني للمكون الإنساني، فالإنسان يعـــيش هـــوس الآخرة وهو في تفكير مستمر لما ينتظره عند ملاقاة ربه، فهناك العديد مـــن المفـــردات والعبارات والتراكيب وظفت أسلوبيا متناصة مع القرآن الكريم، يقول:

"**يحييها ويعيدها الذي خلقك وأنشأها النشأة الأولى**

أليس هو القادر على أن يعدد لها موازينها"[2].

يقول عز وجل﴿قُلْ يُحْيِيهَا الَّذِي أَنْشَأَهَا أَوَّلَ مَرَّةٍ ۖ وَهُوَ بِكُلِّ خَلْقٍ عَلِيمٌ﴾[يس (79)].

ويقول:

و"**ينزل الشك على رؤوسنا متعة... بردا وسلاما**"[3]، أسلوب مستوحى من القرآن الكريم يقول عز وجل ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾ [الأنبياء(69)].

بين وعي ولاوعي السارد طرحت عديد من القضايا جوهر الإنسان وظيفتـــه فـــي الحياة واجباته وأوامره ونواهيه، إذ تلخصت من خلال الأفكار التي طرحها السارد والتي تناصت مع القرآن الكريم على المرء ألا يغرق في بدايات الأشياء وألا يجعل نفسه حبيس الماضي كي لا يضيع في متاهات البداية، كما تاه السارد فها هو يقدم الحجج الغيبية لـــــ "رحمائيل"عندما هم بمحاسبته له، ويتحجج بأن خطيئة البدايات ليست من الأخطاء الدنيوية المتكررة وعلى الإنسان أن يوقن أن الدنيا فانية وأن الآخرة هي دار القرار.

يقول عز وجل في سورة البقرة﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَـــا

[1] الرواية، ص55.

[2] الرواية، ص58.

[3] الرواية، ص50.

رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّـالِمِينَ فَأَزَلَّهُمَـا الشَّـيْطَانُ عَنْهَـا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ﴾ [البقرة(35)،(36)].

ومن ثّم الاستقرار في الأرض ليتم الاختبار إلى أن يبعث الله الأرض ومن عليها، يقول عز وجل "السكن ولم يقل أقم، فالسكن مؤقت وهو محل اختبار فمجرد القرب مـــن هذه الشجرة ظلم وعدوان، والأكل منها أشد ظلما وعدوانا فالشجرة مغرية والشيطان زاد من إغرائها"[1].

الأمر نفسه ينطبق على السارد وهو مقيم في الغربة ليصّور إقباله على المـــدنس وتركـــه المقدس، وكأنه أراد أن يؤكد أنه خرج من رحم الخطيئة ولازال غارقا فيها فلا العبرة أخذ ولا الدرس حفظ، فالسارد يردد العديد من الألفاظ الدالة على ضعف الإنسان ومنزلته فهو "عاجز في الكون من حيث كينونته التي تتصف بالعجز والضـــعف والغـــرور والجهـــل والجحود"[2]، كما ورد بين أوراق الرواية العديد من الألفاظ الدالة على الخطيئة وحيثياتهـــا (التعري، النشوة، المغرية، التفاحة، التراب، الماء) كما ورد على لسان عقبائيل مخاطبـــا البطل:

"ظلوما جهولا ليس كمثله

مخلوق، خيرت بين الحق والباطل

أكلت التفاحة فكنت كفورا غير شكور

علمت ما لم تعلم، جحدت بنعمة الأسماء"[3].

حيث يقول عز وجل ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَـــى الْمَلَائِكَـــةِ فَقَـــالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ﴾[البقرة (31)]، "فظل الإنسان جحودًا للنعم التـــي

[1] مقطع من اليوتيوب، تفسير سورة البقرة للشيخ الشعراوي،18-5-2021، الآية 35.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص21.

[3] الرواية، ص59.

أنعمها عليه ربه فهذه الآية تبين شرف آدم بما فضل عليه عـــن خلقـــه فـــي الأرض"[1]، فتعددت الألفاظ والعبارات الدالة على الخطيئة، في الرواية دلت على الحادثة التي ظلـــت راسخة في الذهن لدرجة جعلت السارد يعيد تذكرها وهو في حالة اللاوعي ويتأمـــل فـــي كينونته وجوهره وسبب تواجده في هذه الأرض، فيقدم البطل مجموعة من الأدلة الغيبيـــة لـــ "رحمائيل" كي يخلصه من العذاب، ويرجع اللَّوم لنفسه الأمارة بالسوء فليس هو الفاعل بل المفعول به فلا قدرة ولا ذنب له إذ يصور السارد المشهد الاستشرافي حيث يقبل العباد إلى ربهم لمحاسبتهم على أعمالهم ويتسرعون في تقديم الأدلة الحمقاء للتخلص من العقاب يقول السارد:

"رحماك رحمائيل لا تفعل بي ما فعل

بجدي فلست المغرور الفاعل، في خلقي ضعف

وخلقت الغرور معي".[2]

ج- التناص الصوفي:

لقد استقى الكاتب العديد من الألفاظ والأفكار ذات البعد الصوفي، فنجـــدها تحمـــل دلالات عميقة انسجمت مع الرؤى التي تحملها الرواية (لغويًا ونصيًا) إذ يستهل الكاتـــب روايته بشعر "لابن الفارض" الشاعر المتصوف المعروف، ويقتبس بيتـــين مـــن شـــعره المشهور الذي يحمل وصفا للذات الإلهية المطلقة.

"صفاء ولا ماء ولطف ولا هواء

ونور ولا نار وروح ولا جسم

تقدم كل الكائنات حديثها

قديما ولا شكل هناك ولا رسم"[3].

---

[1] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص21.

[2] الرواية، ص70.

[3] الرواية، ص34.

فهذه الأبيات ذات رمز صوفي يحمل البعد الروحاني لوصف "ابن الفارض" للذات الإلهية التي لا رسم وشكل محدد لها ويستهل الكاتب بهذه الأبيات للتعبير عن الاستفهام الذي يراوده حول الكون وحقيقته الوجودية التي لم يستطع تحديد نقاط حدودها، فلا الشَّكل واضح ولا الرسم مبين فهناك غيمة معتمة تسود هذا الواقع ولكون أحداث الرواية تتقاطع مع المتصوفة في فكرهم الماورائي، فهم يتجاوزون الدنيا وملذاتها ويعرجون للواقع الأسمى وهذا ما نلمسه في العتبة الشعرية لشعر "ابن الفارض" التي تمثل مفتاح الرواية فنلمس ذلك الحس الصوفي المتجاوز للواقع المعيش نحو تخوم البرزخ (تأملا واستبصارا).

فلفظة البرزخ وردت في القرآن الكريم في أكثر من موضع، ففي سورة الرحمان يقول عز وجل﴿بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ﴾[الرحمان (20)]فالبرزخ" قطعة الأرض الفاصلة بين بحرين"[1]، وفي سورة المؤمنون يقول عز وجل﴿لَعَلِّي أَعْمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكْتُ ۚ كَلَّا ۚ إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا ۖ وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴾[المؤمنون (100)].

والبرزخ هنا هو الحاجز الفاصل بين الدنيا والآخرة فمصطلح البرزخ تَّم تداوله من قبل المتصوفة لرؤيتهم أن الكون هو النقطة المنفصلة والمتصلة في الآن نفسه بين الدنيا والآخرة تتمثل في الحياة الانفصال عن الآخرة والموت التي تمثل الاتصال بالآخرة، ويتضح المشهد في الرواية في الوقت الذي فقد فيه السارد وعيه أثناء وقوع الحادث مما جعله يعيش في غيبوبة رحل من خلالها إلى العالم العلوي، إذ تحيل الحياة البرزخية الاختلاف عن الحياة الدنيوية ولا تخضع لقوانينها"[2]، يقول:

"تحررت من الملموس والمحسوس

والأملاح والحديد والماء خرجت من دائرة الشيء إلى اللاشيء

---

[1] محمد ناصر الدين الألباني، التوسل أنواعه وأحكامه بحوث كتبها وألقاها الألباني، دار الاستقامة، د ب، ط2، 1985، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص72.

هفوت إلى الملأ الأعلى اخترقت الأكوان والمجرات... والأقمار والشموس والكواكب منتشرة عن يميني وعن شمالي"[1]، وهنا يحدث التوافق بين عنـــوان الروايـــة ومتنها

فالبرزخ لحظة وجود وعدم وجود إذ يتماس ويتلاقى المادي والروحي المجرد والمحسوس وتجسيد الحالة التي يشعر بها الصوفي في خلوته مسافرًا إلى تخوم البرزخ عـــن طريـــق بصيرته (القلب) يعيش واقعه الشكلي بالبصر، يقول السارد في بداية الرواية:

"**تنقلب البصيرة... عن البصر تنفصل**

مسلكا داخليا... الوصل مع البصر منحل... تأخذ معك البصيرة"[2].

ينقل السارد لنا من خلال هذه الرحلة الغيبية العجائبية صورة الجنة في قوله:

"**اطلعت عسى أن أرى لي في المدى قرينا أو شبيها من المقربين**

وأوحى لي أنها" نعمخير" وأنها من الحجب السفلي

وأن عرضها أضعاف الأكوان الدنيا وأن مستعمريها ما بخسوا.

وما حل بهم من عقاب وأنهم فيها آمنون لا يمسهم فيها ظلم أو إثم أو بارد أو حميم..."[3].

إذ يتناص نص الرواية أسلوبيًا مع الصوفيين في أكثر من موضع ليتقاطع مع فكرة الحلول والاتحاد لدى الصوفيين، يقول: "**دوافعها أجتمع بك... أنت أنا في الواحد البصيرة تشد على البصر**"[4].

ويتمظهر الاتحاد عندما يتحدث عن محبوبته مغازلاً تلك الفتاة الفرنسية "ميشـــال" حيـــث يقول:

"**تمتزجين بي ... امتزج بك**

---

[1] الرواية، ص56.

[2] الرواية، ص35.

[3] الرواية، ص71.

[4] الرواية، ص47.

تجمعيني أجمعك تلميني ألمك"[1].

فها هو السارد ينهل من نهر الصوفية في آخر الرواية عندما يفضل الخلوة بعد استعادة وعيه يقول:

"لا تصرخي بي، دعيني في خلوتي أعيد التأمل

وفي خلق الخالق أتفكر"[2].

وهكذا تأتي أفكار الرواية مشحونة بالبعد الصوفي تلاؤمًا مع الذاكرة الباحثة عـــن جوهرها وحقيقة وجودها في زمن الزيف والنفاق.

د- التناص الأدبي: يقوم التناص الأدبي على تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة شعرا ونثرا مع نص الرواية الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكـــان على الفكرة التي يطرحها المؤلف، أو الحالة التي يجسدها ويقدمها فـــي روايتـــه إذ نجـــد مقتطفات من نماذج التناص الأدبي في الرواية، يأتي منسجما مع مضمونها بـــل يزيـــدها عمقا وتأثيرا حسبما يقتضيه الحال في السياق الروائي وأمثلة التناصات الأدبيـــة كثيـــرة ومتنوعة.

فالنموذج الأول للتناص الأدبي يرد في الرواية عند استحضـــار الســـارد للعلاقـــة الأزلية بين الشرق والغرب (ثنائية الأنا والآخر)، إذ تمثّل ذلك الرجل الذي يغـــادر إلـــى فرنسا من أجل العمل ويتعرف في رحلته الاغترابية على ثلاث شخصيات من جنســـيات مختلفة (هاماتا، ميشال، كلارا) والتي جمعته معهم علاقات جنسية (الجنس) إذ يعدّ هـــذا الموضوع من أكثر المواضيع طرحًا في الساحة الأدبية والرواية على حد سواء في عهدنا المعاصر حيث تتماس أفكار الرواية مع الرواية التي أحدثت ضجة كبيرة ورواجا عالميا، لطرحها القضايا الحضارية التي مثلت تفاوت الكفة بين الغرب والعرب والصراع القـــائم بينهما، رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح فهذا التفاوت يمثل طرفًـــا غالبًـــا

[1] الرواية، ص45.

[2] الرواية، ص108.

وطرفًا مغلوبًا كما ذكر الكاتب، في قوله: "**المغلوب يقبل الغالب في سريره...؟ الغلبة لك، وعلي الانصياع**"[1].

فالرجل الشرقي عاجز عن الخوض في المعارك الحضارية مع الغرب، فوجد في "الجنس سبيله الأيسر لتفجير المكبوتات الدفينة اتجاه التعصب الغربي، وهو كثيرا ما عالجته الأقلام الأدبية وبالأخص الروائية المعاصرة كـ "الحي اللاتيني لـ "سهيل إدريس" "[2].

إذ نجد مختلف النصوص الشعرية القديمة تتقاطع مع نص الرواية، فها هي أبيات الشاعر "امرؤ القيس" المقتبسة من قصيدته " "لمن طلل" التي يشابك فيها مع امرأة اسمها "سلمى" عن نسبها، من خلال مكونات جمالها؛ تلك الصفات اقتبسها الكاتب من نصها الأصلي وألبسها للفتاة "كلارا" الإسبانية، التي جمعت حسن الشرق وجمال العرب والروم بوصفها من غرناطة التي كانت في يوم من الأيام مهد وبؤرة تلاقح الحضارتين الغربية والعربية (في الأندلس)، فانعكس هذا الاندماج على جمال الفتاة "كلارا"، يقول السارد:

"**فالشاعر تجربته .... على خبرتي.. الكفل**

رومي... الأسنان خزاعية، الأبدان تهامية"

والشاعر يقول:

"**حجازية العينين مكية الحشا**

عراقية الأطراف رومية الكفل

تهامية الأبدان عبسية اللمس

خزاعية الأسنان،ذرية المقل"[3].

إذ يتضح التعالق بين الأبيات جليًا في العبارات التي اقتبسها الكاتب من المرجع ال

---

[1] الرواية، ص44.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص16.

[3] سليمة خليل، تيار الوعي في رواية على تخوم البرزخ للكاتب المحسن بن هنية، مذكرة لنيل رسالة الماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، السنة الجامعية 2009/2008، ص125.

شعري "لامرئ القيس"، والمتمثلة في (الكفل رومي، الأسنان خزاعية، الأبـــدان تهاميـــة) والتي ترمز للمرأة التي تتسم فيها مزايا الحسن والجمال.

إذ نلمح في الرواية تقاطع مع الملحمة الشهيرة لـــ"دانتي"، تلك الملحمة التي تمثـــل "رحلة خيالية قام بها دانتي في الممالك الثلاث (الجحيم والمطهر والجنة فـــي الآخـــرة)، والتي استغرقت أحداثها أسبوعًا يومان في الجحيم وأربعة في المطهر ويوم في الجنة"[1]، إذ تتقاطع مع الرواية في تلك الرحلة الغيبية والانتقال من العالم المرئـــي إلـــى اللامرئـــي، فالجحيم مثَّله الكاتب بدار العقاب، والجنة التي مثّلها بـــــ "نعمخير" فدار العقاب تحاســـب الناس على كل ذنب اقترفوه ودار "نعمخير" تمثل الجنة التي وصفها الله عز وجل بقولـــه ﴿وَسَارِعُوا إِلَىٰ مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِـــدَّتْ لِلْمُتَّقِـــينَ﴾[آل عمران (133)].

وهكذا نجدأن التناص الديني والصوفي شغل حيزا كبير في الرواية كمـــا اختلفـــت دلالته وأبعاده ليمثل رؤى الكاتب.

د- التناص الأسطوري: ونعني بالتناص الأسطوري استحضار الشاعر لبعض الأســـاطير القديمة وتوظيفها في سياقات نصه الأدبي لتعميق رؤية معاصرة يراها الكاتب في القضية التي يطرحها، فيستعين بأسطورة ما تعزز هذه الرؤية بحيث يأتي هذا التناص أو التوظيف أو الاستعانة بالأسطورة، منسجما مع مضمون وسياق الرواية وفيه إثراء وتجديد وتعميق للأبعاد الفكرية والفنية فيها، "يقول "عز الدين إسماعيل" في هذا الصدد وفـــي الأســـطورة يجسم الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة، ويضيف وتخضع رموز الأســـطورة لمنطق السياق الروائي، فالعناصر الرمزية التي يستخدمها الكاتـــب المعاصـــر بعـــد أن يستكشف لها بعدًا نفسيًا خاصًا في واقع تجربته الشعورية معظمها مرتبط بالأســـطورة أو القصة القديمة، بالشخوص أو الموقف وهذه الشخوص أو المواقف إنما تستدعيها التجربة

[1] دانتي ألغيري، الملهاة الإلهية أو الكوميديا الإلهية، https://ar_wikipedia.org، 03/ 2021/06، 12:16.

الشعورية الراهنة لكي تضفي عليها أهمية خاصة"[1].

إلا أن ظهور هذا النوع من التناص ضئيل في الرواية، مقارنة بمختلف التناصات السابقة ففي تقديم الكاتب للرواية يتحدث عن أسطورة "جلجامش" ووُظفت في الرواية لتجسيد بعد من أبعاد هذه الحرب الضروس التي يعيشها أي إنسان فرض عليه العيش في هذا الكون، صراع دائم بين عناصر الحياة وأقنعة الموت، كما يرويها الكاتب في تقديمه لنص الرواية:

"**إلى أنت تسعى يا جلجامش...؟**

إن الحياة التي ينبغي لن تجد إذ لما خلقت

الآلهة البشر قدرت الموت على البشرية

واستأثرت هي بالحياة"[2].

فتمثل أسطورة جلجامش البحث في عن "عشبة الحياة والخلود"،[3] فتأتي وتمس خلجات نفس الكاتب في القضية نفسها، ويلخص في الأخير بالاصطدام بواقع مليء بالأقنعة المرعبة (الموت، الزوال، الفناء).

ومن الرموز الأسطورية التي وردت في النص "الأفعوان الخرافي" (ذكر الأفعى) ولقد جاء توظيفه توظيفا أسلوبيا، حيث استقى الكاتب معنى الأفعى عند الأقدمين التي كانت ترمز إلى الفوضى والعشوائية وإلى انعدام الشكل، هذه الصفات نقلها الكاتب وأضفاها على الطريق التي كان يسلكها بسيارته التي لم تستو على شكل محدد، إذ يقول:

"**الشبه بين أهلي هذا البلقع من الثعابين**

والأفاعي يحيل الطريق شبيها بالأفعوان

الخرافي وقد استوى فبدا للنصر... السيارة

---

[1] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص117.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص9.

[3] أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، ص120.

تلتهمه ... تلاحقه... ينثني... يقر...

يتعرج، يتمطط..."[1].

ويقول أيضا:

"الخشية تعيدني لملاحقة الأفعوان

وقد تمطى في عناد"[2]

"فاستجلاء هذا الرمز الأسطوري في النص، لم يحدث دلالة جديدة أو معنى مغايرًا وإنما كان من باب التدعيم الأسلوبي باضفائه بعض التشبيهات المجازية"[3].

ومن خلال هذه الرموز الأسطورية يشير الكاتب إلى حربائية هذه الحياة، فهي مليئة بالألوان ومتعددة الأشكال كالأفعوان فما دمنا نعيش الحياة، نرى مختلف الألوان، نرى اللون الأخضر الحب، النعم، الخير، اللذة فها هو السارد يعيش دفء الحب مع الفتيات الثلاث (كلارا، هاماتا، ميشال)، ويترف في هذه الحياة ويزهد في ملذاتها ويرى اللون الأحمر نجده يعيش في عالم اللاوعي عند وقوع الحادث الذي أدى إلى فقدان وعيه، فغادر الحياة الواقعية وأخذ يطفو في الحياة اللامرئية يرى الفزع والخوف والعقاب والنار عند مقابلته للملك "عقبائيل" ويدرك في الأخير خدعة هذه الحياة ويرتكز عند النقطة الجوهرية، الحياة مصيرها الفناء إما جنة وإما نار وهكذا تأتي الرواية شاغلة حيز كبير في التناص فجمالية اللغة احتفت جلها في التناص بشتى أشكاله كما سبقنا ذكره، إلا أن الرواية اكتست البعد الرمزي كذلك لهذا ارتأينا التنويه لهذا الجانب.

2- شعرية الرمز:

تعدّ الرمزية إحدى المدارس الأدبية التي أثرت الأدب بكل أنواعه في شكله ومضمونه وغاياته، وظهرت الرمزية في" النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد اعتمدت في أصولها الفلسفية على مثالية أفلاطون ومنظروا الرمزية ويشيرون إلى أن هذه

[1] الرواية، ص37.

[2] الرواية، ص39.

[3] سليمة خليل، تيار الوعي في رواية على تخوم البرزخ للكاتب المحسن بن هنية، ص131.

الحركة تأثرت نشأتها بالحركة الدينية والأسطورية التي قامت في تلك الحقبة، كما لا يخلو الأدب الرمزي من تأثيرات ومقدمات فلسفية رصدت دوافعه، ومن الفلاسفة الذين كتبوا ومهدوا للرمزية "كانط" المؤثر المباشر، و"هربرت سينثر" الإنجليزي مؤسس الفلسفة التطورية، وإذا ما استندنا إلى مثالية "أفلاطون" فإن الرمزية تنكر الأشياء الخارجية المحسوسة وتراها في الحقيقة رمزًا للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس"[1].

ومن بين روادها "بودلير"، "فرلين"، "رامبو"، "مالا رامية"، "آلان بو" وغيرهم، وقد تمَّ التمهيد لها بظروف وأحوال مناخات مختلفة أدت إلى ظهورها واستندت إلى انبثاقها فلسفات ارتكزت على فكرها واستندت إلى مبادئها، كما كانت رد فعل ضد بعض "المذاهب الأدبية التي فقدت الكثير من مبررات وجودها في تلك الفترة، حيث أصبحت غير قادرة على مواكبة العصر والتعبير عن روح المرحلة وكانت ضد كذلك بعض الفلسفات التي كانت سائدة عمقها وعجزها، فكان لابد من مذهب جديد يتمثل فيه الحالة النفسية الجديدة بأسلوب أدبي جديد، ويتمثل فيه الواقع النفسي للإنسان؛ فكان المذهب الرمزي الذي يعتبر دعوة للنصوص في أعماق النفس وتعبيرًا عن الاختلاجات النفسية والانفعالات اللاشعورية العميقة"[2].

والرمز ظاهرة فنية لافتة للنظر في عصرنا الحديث، ويعد تقنية من تقنياته الحداثية التي أسرف الأدباء في استخدامها، للتعبير عن تجاربهم وأفكارهم ومشاعرهم بطريقة غير مباشرة، والرمز بمعناه العام هو "للدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودًا أيضا، أو بعبارة أخرى هو إشارة حسية مجارية لشيء لا يقع تحت الحواس"[3] والرمزية هي "طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر

---

[1] مصطفى بن بلحاج، المدارس الأدبية الغربية وأثرها في الأدب العربي –الرمزية–، مطوية مراجعة دروس في مادة الأدب العربي، ثانوية قاديري خالد، ص20.

[2] نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1882، ص20.

[3] إبراهيم منصور الياسين، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد3_4، 2010، ص256.

وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها"[1]، إذ يعتبر الزمز العمود الفقري الـــذي يبنى عليه النص الأدبي وتكامل بناء النص يفترض أن يتكامل معه الرمز، وبهذا يكـــون الرمز قد أدى الوظيفة الدلالية التي استحضر من أجلها.

إذ يعتمد المؤلف على الرموز لكي تقول ما يود قوله على لسانها، وبـــذلك تكـــون الرموز" قناع الذي يغطي به شخصيته، ويظهر الرمز ليؤدي بالنيابة عنه ما يود هو أداءه محققا بذلك الكثافة والاختزال بالإيحاء الذي يخلقه ويقود إلى تأويلات تتصل به"[2].

فالرمزية اعتبرت الواقع المادي زائفا في الدلالة على الحقيقة وأنه قناع يســـترها، ولعل أبرز هذه الخصائص:

– **الغموض:** يشكل الغموض العمود الفقري للأدب الرمزي والمقصود بالغموض "ما يخيم على القطعة الأدبية، فتصبح مقتصرة على ذوي الإحساسات الفنية المرهفـــة فـــالرمزيون يكتفون بالإشارة إلى الحالة النفسية الغامضة، بوسائل الرمزية"[3].

وهذا ما نجده عند الروائي "المحسن بن هنية" فيفضل اللجوء إلى اللاوعي للهروب من الواقع المتأزم، فالوعي ما خلق إلا تلك الاضطرابات والإرهـــاق النفســـي فإحساســـه المرهف هو الذي دفعه إلى تصوير الحالة النفسية المتمثلة في وقوع الحادث وغيابه عـــن الوعي، لينشئ هذه الرمزية عبر معادلاً موضوعيًا ليصور الحالة المتمثلة في الجثة يقول:

"عاودني شيء من جحيم العذاب المؤلم

وصلتي تتمتن فيستغلظ رباطي بالجثة.

أهفو للتحرر منها"[4].

فيخلق الكاتب معادلاً موضوعيًا يسرِّب من خلاله ما يود قوله، وفي هذه الموجـــة

---

[1] محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف للطبع والنشر، د ب، ط3، 1984، ص3.

[2] حسن كريم عاني، الرمز في الخطاب الأدبي، (دراسة نقدية)، دار المؤلف للنشـــر والطباعـــة والتوزيـــع، دب، ط1، 2015، ص9.

[3] مصطفى بن الحاج، المدارس الأدبية الغربية وأثرها في الأدب العربي، ص3.

[4] الرواية، ص65.

الرمزية جمالية عذبة تلفت النظر.

-**الإيحاء:** اعتمد الرمزيون بنوع آخر من المشاركة الوجدانية ما بين الكاتـــب والقـــارئ، تقوم على "نقل حالات نفسية، من الكاتب إلى القارئ"[1] المتمثلة في الإيحاء، ومـــن هـــذه الكلمات الموحية التي ظهرت في الرواية، نجد البرزخ تلك الكلمة الجوهرية التي افتتح بها الكاتب عنوان روايته، ليوحي بالعالم الرمزي ويشاركنا رحلته الذهنية المليئة بالمغامرات والمخاوف، فالومضة الإيحائية تشير لموضوع كامل لامس خلجات الكاتب، يقول:

"**حس ينشدني إلى الأرض ... حس آخر**

فوق الطباق على تخوم الحجب

من وراء الحجب"[2].

زخرت الرواية بالعديد من الرموز، إلا أننا فضلنا الوقوف عند أهم الرمزيات التي حفلت بها الرواية والمتمثلة في الرموز التاريخية والدينية والطبيعية، ومختلـــف الرمـــوز الدالة على الاغتراب النفسي.

أ- **الرمز التاريخي:** يستعمل الكاتب مختلف التمويهات للعودة إلى الأحـــداث التاريخيـــة، حيث يرتكز على القضية التي جعلته يعيش حالة الاغتراب يعود سببها للتمزق الذي يعيشه بين ماضيه الزاهر وبين واقعه المتدهور على كافة الأصعدة، والذي يعج بمختلف صـــور التخلف والدونية والقهر، فيواجه "حضارة ضخمة لم يشارك في صنعها، بل شاركت هـــي في قهره عبر الاستعمار الذي تحالف مع الرجعية، وكانت نتيجة ذلك التحالف التـــاريخي وبين الاستعمار الأجنبي، والرجعية المحلية وتراثنا الحضاري فتعرضت بعـــض حلقاتـــه للبتر، والأخرى للتزييف(...) وأضيفت عناصر غير أصيلة لا ترتبط بحضـــارتنا بـــأي وشيجة أو اتصال"[3].

---

[1] مصطفى بن الحاج، المدارس الأدبية الغربية وأثرها في الأدب العربي، ص 3_ 4.

[2] الرواية، ص56.

[3] هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص456.

وهكذا يصور الكاتب الواقعة التاريخية من خلال العلاقة التي أقامها السارد مع الفتيـــات الأجانب، إذ تمثل إحالة صارخة للواقعة التاريخية (استعمار فرنسا من قبل)، ليعكس وضع مجتمعه التونسي نحو نزوحه إلى فرنسا وانبهاره بها متناسيًا الدمار والتشرد الذي خلفته، يقول السارد:

"إنها ميشال، تلك كلارا... ويبتلع الآن صورة هاماتا

... تحضر لكل واحدة منهن ربوة بين بصري ومخررون. أمسي"[1]

فنظرته لكل واحدة منهن تذكره بالفاجعة التي خلقت له الاغتراب والتشرد والتأزم، إذ نجد السارد يستعيد شخصية "طارق بن زياد" للإحالة لعصر القوة الوقت الذي كانت فيه الأمة العربية في أوج ازدهارها رافضة للذل والمهانة، همها الحفاظ على الهوية وغيرتها على كيانها فـــ "طارق" شخصيته من أشهر القادة العسكريين في التاريخ الإسلامي وتعـــد سيرته العسكرية من أنجح السير التاريخية التي مثلت دور البطولة والشجاعة، يقول:

"ماضيك صدى يرجع جدك طارقا

وقد تعمم بعشق الكر إلى الأمام وبغض

الفر إلى الوراء"[2].

ويكشف الكاتب التعري الخلقي والديني الذي آل إليه مجتمعنا لتبعيته الغربية حيث يقول على لسان السارد:

"في "هوت صفوا" حيث أغوتنا الرغبة على التعري...

التطهر من الدنيا وينزل شلال على رؤوسنا متعة... بردا و

سلاما... تكون لحظة لا ينزل الفناء ساحتها.

تحضر لتمحو الأيام ويتوقف الزمان حيث هي"[3].

---

[1] الرواية، ص42.

[2] الرواية، ص47.

[3] الرواية، ص50.

ب- رمزية الاغتراب النفسي: يمثل الاغتراب النفسي "اغتراب عن الذات والشعور بالعجز وعدم القدرة على التحكم في المواقف وسيرورة الحياة، كما أنه يشير إلى عدم قدرة الفرد على التنبؤ بنتائج السلوك، فالاغتراب عن الذات يجعل الفرد منفصلا عن ذاته وهذا ما يجعله يشعر بعزلته والعجز واللامعيارية واللامعنى"[1]، فالسارد يعاني من اغتراب نفسي ويتضح ذلك في قوله:

"**خذ لك من الحذر نصيبا ما دمت المعقدات**

معقدة وجدلها من يدي منصرم

فلنصب لنا راحة في راحة هذا الجيل حيث يجثو هذا

الخان ينتظر في صبر أو به الغادين لينعم

من أوعيته الطريق"[2].

ظهر هنا جليًا الاغتراب النفسي عند السارد، فهو مهموم نشأ في واقع متأزم جعله يتصارع مع ذاته فيفّضل الانزواء في جبل يراجع همومه ويتصارع معها فها هو يقدم علاقة مع ثلاث فتيات أجانب (ميشال، كلارا، هاماتا)، للإشارة إلى واقعة نعيشها نحن في واقعنا العربي اليوم والمتمثلة في: رغم تدمير الأجنبي لهويتنا وجعلنا مغتربين في بلدتنا، إلا أننا نظل نلهث وراء حضارتهم وأفكارهم، ونعجب ونقلد معتقداتهم، بل وننبهر بجمال نسائهم ونسعى لكي نحظى بالزواج بهن.

وهنا يتضح الاضطراب النفسي الذي يعانيه الرجل العربي، فينتقل من غربة حميدة إلى غربة سرطانية، ويواصل السارد مسيرته الاغترابية بالانزواء وحيدا يتجرع القهوة المرة، عسى أن تخفف عنه الألم الذي يعانيه في ذاكرة اغترابه فها هو يترك الصفاء والنقاء والهدوء

[1] بلعابد عبد القادر، الاتجاه نحو العنف وعلاقته بالاغتراب لدى الشباب في ضوء متغيري الثقافة والجنس، أطروحة دكتوراه، قسم علم النفس وعلوم التربية، جامعة وهران، 2014، ص55.

[2] الرواية، ص40.

المتمثل في الشاي، ويقبل على تجرع المرارة السوداء يقول:

"**تجرع القهوة عسى أن تفعل ما عجز عنه الشاي**".[1]

فالقهوة ترمز للحالة السوداوية والمرارة التي يعانيها السارد، فيفضل المرارة لعلها تجلب له الحلاوة، وهو القائل: "**لايتنعم الذوق بالحلاوة مالم يتجرع المرارة**"[2] ليشير بذلك لاغترابه النفسي الذي خلَّف له العجز والضعف فأخذ يصبر نفسه، ليدل بـــذلك مـــا بعـــد الضيق إلا الفرج (الومضة التفاؤلية)، كمايجسد السارد الاغتراب في حديثه عن "آدم عليه السلام" ليجسد الاغتراب الوجودي "فيرى الفلاسفة أن الإنسان منذ تفتح عينيه على الوجود في هذا العالم الغريب عنه، والذي نزل إليه بسبب معصية "آدم عليه السلام" فالإنسان قـــد اغترب عن عالمه الحق بفعل الخطيئة"[3].

فيصور السارد هذا الاغتراب بقوله:

"**اتصل بأمر عقبائيل ومعصية جدي الأولى**

وورق شجرة الجنة التي واريا بها سوءاتهما

خصفا"[4].

ويقول كذلك:

"**رحماك رحمائيل لا تفعل بي ما فعل بجدي فلست**

المغرور الفاعل، في خلقي ضعف"[5].

وفي ظل حديثنا عن الاغتراب الذي اعترى السارد، أشرنا من قبل بأنه يمثّل عدم التوازن النفسي الذي خلقه الواقع المتأزم مما جعله يعيش مغتربا إلا أننا ينبغي أن نشـــير إلى أنَّ الاغتراب "إشكالية فلسفية مع العالم، فمنذ فتح الإنسان عينيه على الوجود، بدأ في

---

[1] الرواية، ص52.

[2] الرواية، ص41.

[3] هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص453.

[4] الرواية، ص69.

[5] الرواية، ص69.

محاولة تشكيل عالمه الخاص، عن طريق الأحلام تارة عن طريق العمل تارة أخرى، لكن الإنسان يكتشف أنه كلَّما تقدم في الطريق ازداد بعده عن تحقيق أهدافه وتبدأ أحلامه بالتحطم على أرض الواقع وتبدأ رحلة اغترابه عن كل ما يحيط به وعن ذاته نفسها، فاغتراب الذات ينشأ عن التناقض بين داخل الإنسان والعالم الخارجي وبين الواقع والخيال وبين ما يملكه وما يطمح إليه"[1].

فالكاتب يتحدث على لسان السارد ويعرج بنا إلى الطباق بعد استيائه من العالم الواقعي الذي يعيشه، فينتقل من حالة الوعي التي مثلت الوعي الشكلي، فهو في حالة الوعي إلا أنه لم يره فالوعي غائب تمامًا، فغياب الوعي الحقيقي دفع السارد للعيش في اللاوعي لعله يجد ما يطمح إليه، إلا أنه يصطدم بالتحطم فيواجه عذابًا أدهى وأمر من العذاب الذي واجهه في الواقع، فعروجه للمتخيل بعد استيائه من الواقع انجرَّ عنه مقابلة "عقبائيل" ليقوم بمحاسبته على أعماله الدنيوية، فتندثر أحلامه الوردية عند مواجهته لهذه الشخصية المرعبة

حيث يعدد صفاتها بقوله:

"رأسه عرض المجرات والأكوان... عيونه من كل جانب

ترمي بشرر كالشموس حرارة وتوهجا، أفواهه كالثقوب

السوداء نهايات الأكوان... أسنانه كالنيازك من أكبر ما رأيت

لعله قد بشواط من نحاس ونار

وأوحى لي أنه عقبائيل"[2].

فرحلة السارد من الوعي إلى اللاوعي تصوِّر حادثة اجتماعية عربية شائكة والمتمثلة في الهجرة غير الشرعية، فالرواية نلمس فيها الصبغة السير ذاتية للكاتب التونسي "المحسن بن هنية "، فنراه ملتزما بقضايا أمته، فمن خلال هذه الرحلة يكشف لنا

[1] هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص454.

[2] الرواية، ص56_57.

إقبال الشباب وهم في عمر الزهور نحو الهجرة أملا في حياة أفضل، فهم ينتقلون من الوعي إلى اللاوعي فنصفهم يموتون على ضفاف البحار، والنصف الآخر يتشرد مغتربًا غير مرحب به دوليًا ليصاب بالصعقة الخائبة ويصبح مغتربا من درجة ثانية، وهكذا يتجلى الاغتراب النفسي في الرواية للدلالة على الحالة المزرية نفسيا واجتماعيا للكاتب، والذي سربها بواسطة السارد وحياته الانفصامية.

د- الرمز الديني: أشرنا في حديثنا عن التناص سابقًا أن الرواية طغى عليها الطابع الديني فالروائي "المحسن بن هنية" استقى من القرآن الكريم عديد من الألفاظ والعبارات القرآنية على وجه الخصوص، وهذا وإن دل إنما يدل على أنه متشبع بالثقافة الدينية، فأخذ ينهل من الأسلوب القرآني وقصصه ليرمز لقضايا معينة إذ أراد بذلك لفت انتباه القارئ وضخ تلك الاستفهامية التي تختبئ وراء المعنى، فمثلا في ظل رحلة السارد الانفصامية ومخاطبته لنفسه يستحضر ضمنيا قصة "موسى عليه السلام" مع سيدنا "الخضر" حين شرط عليه سيدنا موسى بأنه لا يسأله عن شيء حتى يخبره، ويجلب الفضول سيدنا "موسى" ويسأله عن كل حادثة فلم يستطع صبرا.

ويستحضر السارد هذه الحادثة لصراعه النفسي فيخاطب نفسه أنه لا يستطيع صبرًا، ليكشف المعاناة والتضارب النفسي الذي يعتريه وليصور حالة الرجل العربي النفسية، فهو يتأسف نيابة عن نفسه فالمعاناة أكبر من التحمل والنفس لن تستطيع معه صبرًا على هذه المعاناة، فيقول:

"لكنك لا تستطيع معي صبرا على الامتزاج وتضمر الواصلة بيني وبينك أو بيني وبيني"[1].

ويكشف الكاتب ثنائية المقدس والمدنس ليصور حالة المجتمع التونسي، ذلك المجتمع المتدني الذي أهمل دينه ومقوماته ومبادئه وأخذ يقبل على اللهو، يغترف المجون ليصور حالة مجتمعه ذلك المجتمع الإسلامي، إلا أن طريقة عيشة وتعريه من مقومات

[1] الرواية، ص38.

دينه لا تمت للإسلام بصلة، فما تبقى من الإسلام إلا رسمه ليرمز لهذه الظاهرة بـــالريح الصرصر التي أرسلها الله عز وجل لقوم عاد يقول السارد:

"لماذا يتركون الشلالات في تألقها

ويتعفرون بالغبار تذروه رياح صرصر

كالحة"[1].

كأن هذا المجتمع أصابته اللعنة التي أصابت قوم عاد بسبب إقبالهم على المدنس وعدولهم عن المقدس، ويقول كذلك:

"لماذا هؤلاء السياح يتركون الطراوة والخضر

ويبحثون عن الهجير... وعن لفح الشمس...؟"[2].

إذ يشير الكاتب بواسطة السارد وهو في حالة الهذيان (اللاوعي)، إلى التصور البرزخـــي عند ملاقاة ربه يوم القيامة، فتأتي ساعة الحساب يقول:

"اشتدت الشعرة واستغلظت، أطبق

السجل أرجيت.. ساعة الحساب..."[3].

فرمزية السجل وساعة الحساب صورة رمزية صارخة لمجتمعه العلماني، فرمزية السجل تذكير بالوعيد الذي تناساه مجتمع غارق لاهيًا في كفاف نظام لا يمتد لأصـــله ولا لدينه بصلة.

ه- الرموز الطبيعية: تنوعت الرموز التي وظفها "المحسن بن هنية" في هـــذه الروايـــة، وهذا ما تبين لنا من خلال دراستنا لها، وقد حاولنا جهد الحال استخراج مختلف الرمـــوز الطبيعية التي وظفت في الرواية لمعرفة الغرض من وراء استخدامه لها، ومن بين هاتـــه الرموز نذكر:

---

[1] الرواية، ص49.

[2] الرواية، ص49.

[3] الرواية، ص61.

-الشمس:

وظف الكاتب عنصرا من عناصر الطبيعة للتعبير عن هول الصورة التي جاء بها "عقبائيل"، فشبهها بالشمس التي تسطع حرارتها فجأة فرمزية الشمس دالة علـــى عقـــاب الآخرة التي واجهها السارد في رحلته الغيبية، ليوحي بذلك أن الحيـــاة مجـــرد اختبـــار، و"عقبائيل" بذاته رمزية للانتقام من المعاصي التي يرتكبها الإنسان، لينوه السارد إلى نقطة جوهرية أن الحياة قناع وسيكشف ويزول القناع لتظهر الحقائق ويتضح الزيف يقول:

"عيونه من كل جانب ترمي بشرر كالشموس حرارة

وتوهجا، أفواهه كالثقوب السوداء في نهايات الأكوان"[1].

-السماء:

يواصل السارد في رسم هول صورة الآخرة ليوحي بذلك لصورة إنسان اليوم الذي يمثل القوة والجبروت وعدم الخوف، وصورة إنسان الغد (في الآخرة)، ليظهر بأضـــعف صورة يكتسيها الخوف يقول:

"لو كان لي عظام لتسحق أو أنفاس لخنقت

أو عيون لسلمت. كأن السماوات بيمينه

فأطبقها على حيزي، انعدم المجال مني،

فتحجمت إلى عدم"[2].

- القمر:

يتحدث فيه السارد عن حالة رفيقة زوجة السارد، ليشير بذلك إلى الوفاء وصدق محبة المرأة العربية الأصيلة، فرغم العلاقات التي أقامها مع الفتيات الأجنبيات، إلا أنـــه لمـــس الوفاء في تلك المرأة العربية التي تضحي بالنفس والنفيس لإسعاد زوجها فوجـــوده نـــور يضيء الحياة كإضاءة القمر في الليل، وغيابه عتمة حالكة، ليقيم بذلك موازنة بين المرأة

[1] الرواية، ص56.

[2] الرواية، ص58.

العربية والمرأة الغربية، فالأولى ترتدي المحسوس الوفاء والحب دون مقابل، بينما المرأة الغربية تمثل المادي فعلاقتها بالرجل العربي تمثل حاجة في نفس يعقوب يريد قضـــاءها، ليكشف من خلال هذه الرمزية التنصل العربي وغرقه في المادي نتيجة التـــأثر بـــالفكر الغربي، ولينوه لصورة العالم العربي اليوم، يقول في مخاطبة ووفاء رفيقة له:

"**عد إليَّ ... لا تبرح... المكان**

بعدك خلاء... لا شمس مضيئة ولا القمر ذو نور"[1].

فالعناصر الطبيعية الشمس والقمر، ترميز لصدق العاطفة وجمـــال صـــورة الـــزوج، إذ يصور مادية المرأة الغربية في قوله:

"**المغلوب يغلب الغالب في سريره...؟**

الغلبة لك، وعليّ الانصياع تطمعين

في فحولتي...؟"[2].

وكخلاصة يمكن القول عن شعرية اللغة في رواية "**على تخوم البرزخ**" لـــ"المحسن بن هنية"جاءت موحية وذات أبعاد رمزية "فالأفكار التي وظفها في متن الرواية لا نستطيع الوصول إليها إلا عن طريق اللغة المكثفة التي تجاوزت الوظيفة الأولية وهـــي الابـــلاغ والاخبار إلى استثارة كل طاقات اللغة الايحائية وقدرتها الرمزية، فالتعبير الفنـــي الـــذي اعتمده الكاتب بواسطة اللغة هو "تعبير بالحذف بقدر ما هو تعبيـــر بالإفضـــاء، فنجـــده يستخدم الايماء بقدر استخدامه للتصريح، ويهوي تأسيس عالم محذوف تحت ايهاب العالم المعبر عنه، وفي صياغته اللغوية نجده يختار ويعتمد على الألفاظ التـــي تلفـــت الانتبـــاه وتصدم توقع القارئ"،[3] وهذا ما نجده في حديثه عن حادثة نقل جثته التي تتسم بالحركـــة رغم مفارقة الروح لها يقول:

---

[1] الرواية، ص89.

[2] الرواية، ص44.

[3] هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص236.

"المسعفون يرفعون جثتي ...يسارعون....

ينشدون الوصول إلى المساعف الآلية.

يأمرون بالإفساح لهم. أقترب منهم أصاحبهم.

المصاعد عطلت بعطب.

عبث...استخفاف...تهاون...

الصيانة ما صينت. وما صانوا ظروف الناس".[1]

لتأتي اللغة قائمة على الحذف بدل الافضاء والاشارة بدل التصريح والألفاظ خارقة للمألوف تلفت انتباه القارئ فالجثة تتحرك وتدرك كل ما حل بها وكأنه شـــيء عـــادي لا غرابة فيه، إذ يعتمد الكاتب على نصوص تتضافر فيها الشعرية مع النثر لتقدم لنا عالمـــا غنيًا يمتزج فيه الداخلي والخارجي.

ويتضح ذلك من خلال حواره مع نفسه وكيفية تخلصه من الجثة وكأن الشخصية شخصيتين شخص ساكن والآخر يقاوم السكون حيث يقول:

"وصلتي تتمتن فيستغلط رباطي بالجثة. أهفو للتحرر منها.

تجدبني...أبقى مسافة الطائر من الأرض...

ألاحقها حينا وأخرى أرتد للمكان.ففيه للفضول جولات".[2]

ومن هنا نلمح التآزر بين اللغة الشعرية والنثرية حيث صورت لنا الموقف الـــذي مرَّ به السارد، فلم تتضح لنا خلفيات وأبعاد الموقف إلا من خلال هـــذه اللغـــة الشـــعرية السيالة المتدفقة التي تنصدم مع لحظة هذيان وتأمل السارد وانفتاحه على اللاشعور.

---

[1] الرواية، ص67.

[2] الرواية، ص65.

ثانيًا: بنية شعرية الشخصية في رواية "على تخوم البرزخ" لمحسن بن هنية:

1- مفهوم الشخصية في الرواية وأنواعها:

تعد الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، حيث لا يمكن تصـــور روايـــة دون شخصيات إذ إنها تقنية فنية ثرية يطورها ويحركها المبدع في عمله تبعًا لاتجاهه الفكري وميوله الشخصي، فالشخصية الروائية هي محض خيال فكري يبتكره المؤلف لهدف فني محدد، فقد تعددت الشخصية الروائية في البناء الروائي بتعدد الاتجاهات والأيديولوجيات والثقافات.

1-1 مفهوم الشخصية في الرواية:

فقد احتلت الشخصية مكانة مرموقة في الرواية التقليدية، فقد كانت مســتقلة عــن الحدث وتتميز بكونها مستمدة من الواقع وتمثل العالم الخارجي، لكن شخصيات الروايــة الحديثة اختلفت كثيرا عما سبقها فلقد "نادت بضرورة التضــئيل فــي شــأن الشخصــية، والتقليص من دورها عبر النص الروائي"[1].

فالشخصية إذن في العمل السردي تنحو منحى لغويًا للتسوية بينهمــا، ورغــم أن مفاهيم الشخصية قد ظل غافلاً عنها لأمد طويل إلا أنها تعددت، حسب رؤية كل باحــث وهذا ما أضفى عليها صبغة الشعرية والغموض، وسنذكر الآن أهم التعريفات للشخصــية سواء عند العرب أو الغرب.

يرى "محمد عزام" أن "الشخصية الروائية ليست وجودا واقعيا وإنما هــي مفهــوم تخييلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الروايــة"[2]، فــي حــين أن البنيويــة رأت أن "الشخصية هي بمثابة (sign) له وجهــان أحــدهما دال (signifiant) والآخــر مــدلول

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11.

(signifie)، بمعنى أنه عندما تتخذ الشخصية أسماء وصفات تدل على هويتها فهي بمثابة دال، أما كمدلول فهي لا تظهر إلا عندما يكتمل النص الحكائي"[1] بواسطة أقوالها وسلوكها.

تعد الشخصية "هي كل مشارك في أحداث الرواية سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزءًا من الوصف ويتم النظر إلى الشخصية من خلال أبعاد ثلاثة: البعد الجسمي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي"[2].

إلا أن "تودوروف" يصنع تفسيرًا حول دراسة مفهوم الشخصية، فيرى أنهـــا "ذات طبيعة مطاطية جعلتها خاضعة لكثير من المقولات دون أن تستقر على واحدة منها، كمـــا أن هذا الإعراض يتضمن موقفا بمثابة ردة فعل على الاهتمام الزائد بمفهومها والانقيـــاد الكلي لها"[3]إذ أن مفهومها تطور عبر مراحل مع تطـــور اتجاهـــات المبـــدعين وطريقـــة توظيفها.

وقد أقر أن الشخصيات تقوم على ثلاث علاقات أساسية ألا وهي: "الرغبة تظهـــر في الحب، التبادل في الأسرار؛ المشاركة تظهر في المساعدة"[4]، وقد استخدم قاعدة التضاد ليستنبط ثنائيات وهي: الكراهية مقابل الحب، الجوهر مقابل الأسرار(...) ومنه يصل إلى الحركية والاستمرارية التي تبنى من خلال العلاقات داخل الحكاية"[5].

يرى "محمد بوعزة" " أنها تختلف المقاربات والنظريات حول مفهـــوم الشخصـــية فالنظريات السلوكية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فـــردًا، أو شخصـــا، أي

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص13.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحـــوث الانســـانية والاجتماعيـــة، د ب، د ط،2009، ص78.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربـــي، بيـــروت، ط1، 1990، ص107.

[4] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص17.

[5] المرجع نفسه، ص18.

ببساطة كائناً إنسانيًا، وفي المنظور الاجتماعي يعبر عن واقع طبقي"[1] أي تتحول إلى نمط اجتماعي.

إن الشخصية "كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه"[2]، إذ يرى "عبد الملك مرتاض" أنها "هي التي تصطنع اللغة وهي التي تبث أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور إضرام الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وعواطفها وهي التي تعمر المكان وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدًا، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل"[3].

ومن هنا نستنبط أن الشخصية في النص الروائي تستند إليها أهم وظائف العمل الفني، وبناءً على ما سبق نوقشت الشخصية في الرواية كثيرا، وقيل" الكثير في بنائها وأشكالها وطبائعها عن كونها صوراً حية وواقعية أو تجسيدًا لأنماط وهي اجتماعي وثقافي، وما تزال الشخصية في التحليل الروائي تحظى بالأهمية القصوى من خلال طرائق تحليلها الجديدة"[4].

1-2 أنواع الشخصيات في الرواية:

ليست للشخصية الروائية وجود واقعي، وإنما هي "مفهوم تخييلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية، فحسب "بارت" هي كائنات من ورق لتتخذ شكلا دالاً

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص39.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، د ط، 1995، ص245.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات ومفاهيم)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص91.

[4] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق) المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2001، ص141.

من خلال اللغة"[1] وهي بطبعها عالم مبهم، وتمثل العماد الأول في الرواية وتختلف أدوارها بحسب غاية المبدع ومنه نذكر أهم تصنيفاتها:

أ –**الشخصية الرئيسية:** تلعب الشخصية الرئيسية دورًا أساسيًا في تحريك أحداث الرواية كما أنها تتحكم في أدوار الشخصيات الأخرى وتظهر أكثر منهم، "الشخصيات الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة وليست نماذج بسيطة، والتعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ"[2]، بمعنى أن الشخصيات الرئيسية تأخذ اهتمام السارد ويعود ذلك إلى الخصوصية التي تتميز بها عن غيرها من الشخصيات، فتمنح حضورًا كاملاً في العمل الفني ومنه فهي مركز اهتمام القارئ والسارد أيضا.

ومنه فهي الشخصية البطل إذ "تستند للبطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار(...) داخل الثقافة والمجتمع"[3]، وذلك أن الراوي ينسب للشخصية البطلة جملة من الصفات يتفرد بها عن الشخصيات الأخرى.

فالشخصية الرئيسية كذلك تتميز "باستقلالية الرأي، وأبرز وظيفة تقوم بها هي تجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك فهي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر، ولكنها دائما هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لها"[4].

وبناءً على ما سبق فإن هذه الشخصية تحظى باهتمام من طرف السارد ومنه يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، يعتمد عليها في فهم مضمون العمل الروائي.

ب– الشخصية الثانوية: هي الشخصية التي تقوم بأدوار مساعدة للشخصية الرئيسية، بمعنى تقوم بأدوار محدودة" قد تكون صديقا للشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص11.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص53.

[4] المرجع نفسه، ص57.

تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له وغالبًا ما تظهر في سياق الأحداث"[1].

فالشخصية لها دور مهم في تناسق وإكمال دور الشخصية الرئيسية وتكون إما "عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديلاً لسلوكها وإما تابعة لها"[2]، لذلك فهي أقل تعقيدًا من الشخصية المركزية "ترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي"[3] فهي تمثل محورًا أساسيًا ومساعدًا في إظهار بنية الشخصية الرئيسية.

ج- الشخصية المرجعية: عبارة عن شخصيات "تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة"[4]أي أنها تعتمد على قدرة استيعاب القارئ وإمكاناته في قراءتها.

وهي ذلك "النمط من الشخصيات التي تقف على مرجعية خاصة بها وبأسمائها وماهيتها التاريخية، أي الشخصيات ذات الوجود الحقيقي في مسيرة التاريخ، ومسرودة سيرتها"[5].

ويعني بهذا أنه "يرتبط وضوح هذه الشخصية المتميزة بالمعنى المليء والثابت ثقافيا بدرجة إسهام القارئ في الثقافة الاجتماعية والتاريخية التي ينتسب إليها النص الروائي؛ ولا خلاف حول أهمية توظيفها في النص الروائي بما تحمله من دلالات"[6]، قد تكون الدلالات التي بحوزتها ظاهرة وقد تكون مضمرة تحوي مضامين مسكوت عنها،

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص57.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2004، ص529.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص57.

[4] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، د ت، ص29.

[5] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، نهضة اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص185.

[6] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص84.

فهي فاعلة في الحدث الروائي بوصفها شخصية تكشف دلالات عدة من خلال "تفاعل الشخصية التاريخية الماضية مع الشخصية المعاصرة، أو يتفاعل الماضي مع الحاضر لإنتاج دلالة جديدة"[1].

ومنه فهي "تلعب من الناحية البنائية دور المثبت المرجعي بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الأيديولوجيا والمستنسخات والثقافة"[2]، فتعتمد على مرجعية وبناء فكري قيّم خاص بالقارئ.

د- الشخصية الاستذكارية: تمثل هذه الشخصية آلة للاستذكار أو العودة إلى أحداث مضت فهذه "الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير(...) ووظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس، فهي تنشط ذاكرة القارئ"[3]، يظهر ذلك من خلال مشاهد الاسترجاع أو ذكرى أو مشهد الاعتراف، فهي تكرر الأحداث ومعلومات سبق ذكرها وحدوثها.

ه- الشخصية المسطحة: هي الشخصية البسيطة "التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة، ومنه مساحتها محدودة ولكن هذا لا يعني أن ليس لها دور حاسم في العمل الروائي، فهي مرادف للشخصية الثابتة، ومنه فإن لها دورا فعالاً في العمل الفني"[4].

و- الشخصية المدورة (الشخصية المكثفة): تعد شخصية مركبة" معقدة لا تستقر على حال، ويصعب على المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها بمعنى أنها تفاجئ القارئ لأنها متغيرة الأحوال"[5]، فتمثل الشخصية "المغامرة الشجاعة المعقدة، بكل الدلالات

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص84.

[2] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل الطاهر وطار، عبد الله العروي، محمد لعروسي المطوي)، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، د ط، 2002، ص155.

[3] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص31.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص88،89.

[5] المرجع نفسه، ص88.

التي يوحي بها لفظ العقدة"[1]، بمعنى أنها شخصية محركة بامتياز لأحداث الرواية وتؤثر في باقي الشخصيات وتولد التشابك في ذهن القارئ، وهي ذات قابلية للتأثير والتأثر.

كما أن هناك أنواعًا أخرى من الشخصيات اعتُمد عليها في الكثير من الأعمال الروائية، لما فيها من دور في البناء الروائي، وتضفي جمالية عليه وهي كالآتي:

ز- الشخصية التخييلية: هي شخصيات "لا وجود تاريخي لها كالشخصيات المرجعية، لكن ذلك لا يمنع اشتمالها على موصفات واقعة، وقد يلجأ الراوي إلى خلق هذه الشخصيات ليعزز موقف الشخصية المركزية ولغايات حكائية متنوعة"[2]، فمثلا ينسب" تفكيرًا أو فعلاً إنسانيًا إلى حيوان، ثم يصطنع أحداثًا وحواراً وتطوراً في الوظائف والسرد يصبح على لسان الحيوان، وبذلك يعمد إلى خلق لاشعوري ولشخصيات وحكايات تقرب له هذا العالم المجهول البعيد الذي يتصور أنه يتحكم بمصيره وقدراته وأحلامه"[3].

وهذا فإن الطابع التخييلي يميل إليه القراء كونه يوفر المتعة والتأويل المستمر لمختلف الدلالات المتواجدة في البناء الحكائي التخييلي، فالنفس الإنسانية والطبيعة البشرية تميل إلى كل ما هو غامض ومستور.

ح- الشخصية العجائبية الرؤيوية: إن هذا النوع من "الشخصيات في الحقيقة هي غير منبت عن الشخصية المرجعية، إنما هو نوع من تحولاتها الغرائبية حين يأتي بأفعال عصيبة يستحيل فيها من كينونته الحقيقية المألوفة إلى كينونة غيبية سوى في الرؤية الواقعية أم في الرؤيا الحلمية"[4].

بمعنى أنها شخصية تخرق بقواها وأفعالها وقدراتها قوانين الطبيعة الإنسانية، ومنه فهي تحظى باهتمام القارئ كونها شخصيات لا مألوفة فتدفعه إلى متابعة التفكير والتدقيق،

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

[2] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص187.

[3] المرجع نفسه، ص188.

[4] المرجع نفسه، ص189.

فالشخوص العجائبية تركب بشكل دقيق لتترك بصمتها في ذاكرة المتلقي لما تحوي من رموز ودلالات بالكاد يشعر المتلقي أنه أمسك بها حتى تفر منه.

ك- الشخصية الأسطورية: هي شخصيات تدخل القارئ في متاهة لا حدود لها فيتأثر بها وهي جزء من الشخصية الغرائبية كونها تحمل صفة الغرابة والخارق للعادة، ومنه "فالأسطورة تكاد تقارب هذا المفهوم وتفارقه في آن واحد، ذلك أن الأسطورة بتعالقها مع الرواية لا تتحد، بناءً مع قدرتها على مفارقة الواقع فقط، ولكنها تعتمد أيضا على البناء من خلال قوانينها الخاصة، ومحاولة تجاوز الواقع وإعادة النظام له"[1]، معنى ذلك أن الروائي باستخدامه للأسطورة فإنه يضيف لها ما هو متواجد في واقعه كأنه انعكاس لواقع بطريقة غير مباشرة وغير مألوفة.

1-3 أساليب تقديم الشخصيات:

تعددت أساليب تقديم الشخصية في العمل الروائي، فالأسلوبين المباشر وغير المباشر، هو الطاغي وخاصة في العمل الفني الحديث، فالطريقة المباشرة تكون "عن طريق الوصف الجسدي والنفسي للشخصية أما غير المباشرة حيث يمدنا الراوي بمعلومات حول الشخصية، بالشكل الذي قرره الروائي"[2]، إن الطريقة غير المباشرة تظهر هيمنة الروائي في العمل السردي من خلال وصفه للشخصية وقد اعتمد الروائيون في رسمهم للشخصية الروائية على أساليب أهمها:

أ- **الأسلوب التصويري:** "يقوم الروائي برسم الشخصية الفنية من خلال تحركاتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصدًا نموها من خلال الوقائع والأحداث"[3]، بمعنى أن ذلك يعتمد على المحيط الخارجي، يتمثل في المظهر والشكل واللباس الذي يتوافق مع الجانب الاجتماعي والثقافي للشخصية.

---

[1] صالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط،2001، ص16.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص19.

[3] المرجع نفسه، ص20.

ب- الأسلوب الاستنباطي: يعتمد على المحيط الداخلي فـــــــ "يلج فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية كما في (روايات تيار الوعي) حيث تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستنباط والمناجاة والمونولوج الداخلي للشخصية"[1]، وهي تعتمـــد علـــى الجانـــب الفكري والنفسي والعاطفي للشخصية.

وبناءً على ما سبق فإن هذه الأساليب، هي غير مباشرة يستخدمها الراوي في العمل الروائي ليبرز أكثر دور الشخصية في البناء.

إذن فالأول يعتمد على الوصف الخارجي من وصف اللباس والهيئة والشكل، أمـــا الثاني يعتمد على الأغوار الداخلية والنفسية والفكرية، وهما بعدان متلازمـــان يجـــب أن يوفق الكاتب في التنسيق بينهما بصورة غير متناقضة ليستطيع المتلقي استنباطها وفهمها وهذا ماسنحاول البحث فيه في الجانب التطبيقي على المستوى الشخصية من خلال دراسة الشخصيات في رواية "**على تخوم البرزخ**" لـــ "المحسن بن هنية".

2- شعرية بنية الشخصية في رواية "على تخوم البرزخ" للمحسن بن هنية:

الشخصية كائن حركي ينمو في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، إذ أن الشخصية يمكن القول عنها أنها هي شيء أساسي في كل عمل سردي لاسيما إذا كانت ذات بعد تجريبي ومنه الشخصية "تحقق التلاحم العضوي بين عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وأنواع سرد مختلفة وتؤلف بينها"[2]، اذ عدنا إلى متن روايـــة "**علـــى تخوم البرزخ** " نجد أن الروائي عمد إلى التنويع في بناء شخصياته فتنوعت بين الواقـــع والمتخيل:

2-1الشخصيات الواقعية:

أ-الشخصية الرئيسية:

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص20.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص126.

الرواية ترتكز على شخصية البطل، فيختلف عن غيره من الشخصيات بحيث أنه كائن حركي حي ينهض من خلاله العمل الفني الروائي فيتمثل في السارد، فيعكس شخصيته وحياته بنفسه حيث أن " كل معلومة سردية أو كل سر من أسرار الشريط السردي يغذي متصاحبا مع الأنا/السارد مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات هذا الشريط السردي الذي يزجيه باحتراف فنيا"[1]، إذ إنه يجعل الأنا فاقدة لوضعية المؤلف مكتسبة صفات الشخصية، فالبطل يستخدم الحوار الذاتي يظهر ذلك في خطابه مع نفسه وقد كثرت الشواهد في الرواية مثل قوله:

""**لكنك لن تستطيع معي صبرا**

على الامتزاج تضمر الواصلة بيني وبينك، أو بيني

وبيني وينحصر شأني في أطراف تمسك

المقود وأخرى تكبح، حين يكون للكبح داع"[2].

كما أن السارد البطل قام بتقديم محيطه الخارجي:

" **لماذا هؤلاء السياح يتركون الطراوة**

والخضرة، ويبحثون عن الهجير ... وعن لفح الشمس..."[3].

نلمس من خلال شخصية البطل تشابها كبيرًا وانعكاسًا لحياة المؤلف "محسن بن هنية" من خلال تجربة اغترابه بفرنسا ومأساته في بلد الغربة، إضافة إلى حكيه لتجربته وهو فاقد للوعي، بمعني أن الرواية مرآة عاكسة لسيرته الذاتية ومنه فالرواية كذلك تنتمي إلى أدب الرحلة المتخيل.

---

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص310.

[2] الرواية، ص38.

[3] الرواية، ص49.

فشخصية البطل في رواية"**على تخوم البرزخ**" يمكن اعتبارها أنها تمثل "بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعو إليها الكاتب، ليتمكن من تقويم وتذوق تسلســل حــوادث معينــة ويستفيد منها"[1]، فهي بذلك شخصية محورية دارت حولها مختلف الشخصيات الأخرى.

ب –الشخصيات الثانوية /الاستذكارية:

تعد الجانب المضيء للجوانب الخفية للشخصية الرئيسية وهي مكملة لها، أسهمت في سير أحداث الرواية وتماسك المتن الروائي ومنه فقد تنوعت في صفاتها وهي شخصيات محيطة بالشخصية الرئيسية (البطل) فهي غائبة عن الحدث الرئيس، لكنها حاضرة في العالم المتخيل وموجودة في لحظات الاسترجاع ونذكر منها:

– **ميشال:** طالبة فرنسية درست الأدب في الجامعة الفرنسية، تعرف عليها الســارد فــي غربته إذ تعكس العلاقة الحسية الجنسية بين البطل العربي (السارد) والفتاة الغربية، ومنه فهي مرآة عاكسة للخلاف الحضاري بين الشرق والغرب، وظهر ذلك جليًا في:

" تقولين اسمك ميشال ... ؟ الاسم

عندكم يذكر ويؤنث كأسماء العرب.

تعرفين عنا قرض الشعر وحب

النساء وأننا أشهر المزواجين.

ما جئت غرفتي هذه التي فوقها

غرف وتحتها غرف، إلا إدبارا وفرارا

من دروس الأدب"[2].

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص310.

[2] الرواية، ص43.

وقد برز جانب آخر في علاقته مع "ميشال" وتمثل في هوس المرأة الغربية بالرجل العربي وشغفها لتملكه، وظهر ذلك في مشهد جنسي:

"**المغلوب يقبل الغالب على سريره...؟**

الغلبة لك، وعلي الانصياع، تطمعين

في فحولتي...؟ إذن الحكم عند[1]

الصباح إما أن تكبر الصورة ويقر

للفحل بالضراب... أو أنها تتقلص

لنبلغ القدر المقدر"[2].

فشخصية "ميشال" جسدت بامتياز الماضي الحسي للسارد البطل:" **ميشال... أصابع قدمها نضت النعال عنها لتستريح على خلفية مقعدي... أحسها ... تتولد لحينها الرغبة في إحياء الحس**"[3].

– **كلارا:** فتاة ذات جنسية إسبانية تعكس بعدًا تاريخيًا دمويًا، تغذيها نزعات الانتقام والثأر؛ " **تقولين إسبانية... من غرناطة**"[4]، وهنا إحالة إلى العلاقة الدموية بين المسلمين والروم في الأندلس، فالسارد /البطل ذو ثقافة وحضارة إسلامية وقد وصـــفها بالحســـناء حيـــث جمعت جمال العرب والروم، والمقطع الآتي بين ذلك:

" **فالكفل رومي والأسنان خزاعية والأبدان تهامية.**

وورثت عن العرب في مدينتها غرناطة، الشعر والموسيقى"[5].

---

[1] الرواية، ص44.

[2] الرواية، ص45.

[3] الرواية، ص42.

[4] الرواية، ص46.

[5] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص17.

أما عن بعدها التاريخي، فقد أوحت بتاريخ أجداد الأندلس"**ماضيك يرجـــع صـــدى جدك طارق، وقد تعمم بعشق الكر إلى الأمام وبغض الفر إلى الوراء**"[1].

ومنه فقد جسدت كذلك ماضي الســـارد الـــذي يفـــتح جرحـــه، فيتـــذكر ضـــياع الأندلس"وطن الأجداد الذين هلكوا فيه أو شردوا منه بعد أن أقاموا فيه معالم الحضارة"[2].

"**خرجت لي من رحم الشعر جئت من نسغ الزجل والموشح، بدوت لـــي مـــن عطفـــات ولادة**"[3].

هذا يدل على الزخم الهائل من المعرفة التي كان يمتلكها العرب، ولكن أضـــاعوا معالم تلك الحضارة العريقة.

-**هاماتا:** فتاة من أصول يابانية، أقامت في فرنسا لمواصلة تعليمها، ولم يتوغل الكاتب في ذكر مواصفاتها إلا أنها أوحت وبينت شغف وتقديس اليابانيين للعمل والتفاني فيه.

"**لو أن هاماتا، لفظتها**

حيتان الخوالي من الذكريات... لأبقت إلى

راحة'أم علي" ما ضاعت من ركام فوقه ركام

من دخان هيروشيما ... لعلها تغتسل بحمم جبال

ألقت مافي بطونها وتخلت عن هدومها لتبعث الوفاء

والعمل دينا عند اليابانيين..."[4].

يوضح هذا الشاهد دلالة التضحية في سبيل العمل المتقن، فقد كان العمل عنـــدهم عبادة واجتهاد.

---

[1] الرواية، ص47.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص17.

[3] الرواية، ص47.

[4] الرواية، ص50.

-**رفيقة:** مثلت زوجة السارد /البطل تلك الفتاة المحافظة المحتشمة، ترمز إلى المرأة العربية الأصيلة، وهي كذلك مثال للقيم العليا من صبر ووفاء وتقدير ففي القديم كانت المرأة محافظة ومطيعة لزوجها، فهي العمود الذي يتكئ عليه ليخفف تعبه وإرهاقه من هموم الدنيا فتعامله كإبنها المدلل تجزع عليه من عقبات الحياة وتقف بجانبه في كل الشدائد والأحوال، وقد ورد في الرواية في:

"**كان الأب... الأخ الأكبر... المعلم الأجدر... بصرت الحقائق عن طريقة ما كنت مبصرة...**"[1].

"**عد إلي... لا تبرح المكان... المكان بعدك خلاء... لا مذاق لعيش أنت فيه مفقود...**"[2].

وهذا المثال يوضح شدة تمسك وتعلق رفيقة بزوجها، كأنه كتفها الأيسر الذي تتكئ عليه:

"**كان الهم الوحيد. فلا بنت ولا ولد عند رفيقة غيري تعتني به واشتد العزم منها أن تعيد جدار ذاتي وذاكرتي حجرا بحجر تذكرني بمدائن الفرح وتحيد بي عن خرائب الفزع. تقص علي بعد الإلحاح ما حاق بي يوم هوت مطيتي منعرجات جبل أم على ... ثم تذكرني برحمة الواحد الأحد وتخفف وطأة الحدث**"[3].

يبدو جليا أن علاقة السارد/ البطل برفيقة تختلف كثيرا عن علاقاته مع باقي النساء، فقد كانت حسية إذ إن علاقته بها تتجاوز الحس إلى الإحساس.

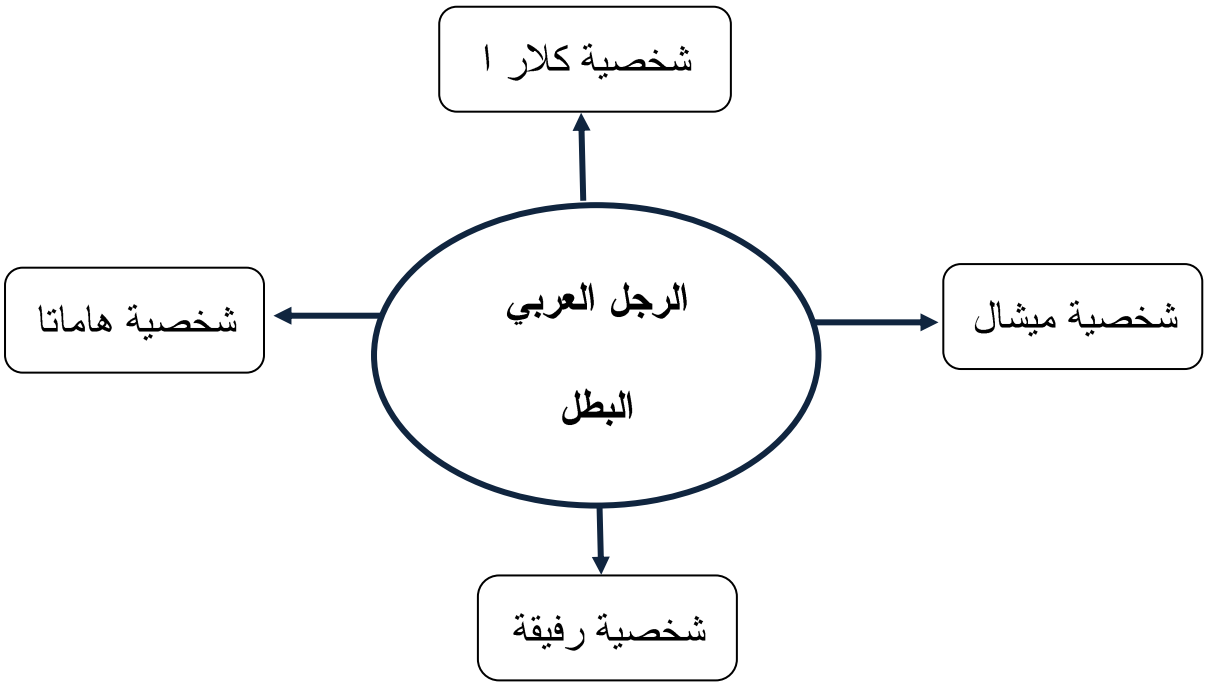
فيظهر خلال ماسبق مركزية الشخصية البطلة وعلاقتها بالنساء الثلاث الغربيات إذ أنها كانت علاقة حسية جنسية بامتياز فالرجل العربي يميل إلى التنوع إذ عكست الصراع الحضاري بين الشرق والغرب اذ "ميشال" ترمز الى الاستعمار الفرنسي أما ميله إلى "كلارا" فهو بسبب جمالها العربي الأندلسي، أما "هاماتا" أراد أن يتقن العمل والمجد منها

[1] الرواية، ص87.

[2] الرواية، ص89.

[3] الرواية، ص104.

ويتعلمه من خلالها ورغم أخذه طريق التنوع إلى إنه في الأخير يعود إلى الأصل "رفيقة" لأن يجد فيها السند والصدق، والمخطط الآتي يفصل مايلي:



الشكل رقم (1): مركزية البطل وعلاقته بالشخصيات الثانوية

ج- الشخصيات المسطحة:

هي عبارة عن شخصيات عادية ودورها في الرواية بسيط وبالكاد ظاهرة إلا أنهـــا مساعدة في البناء الفني، كما أنها تبرز استمرارية حركة الشخصيات الأخرى ولها علاقة مع شخصية البطل نذكر منها:

أ- **إسمهان:** الابنة الكبرى لرفيقة قدوتها والدتها ورثت عنها صفات المـــرأة الأصـــيلة: **"إسمهان كانت الألصق بها بعد أن ودعت رفيقة أبناء رحمها"**[1].

وقد برزت صفة البنت البارة لوالدتها في صدقها وطيبة قلبها:

"رفيقة وجدت في هذه الملتصقة بها، حنو

[1] الرواية، ص86.

البنت الكبرى. وفي نبرتها الرنة الأصدق..."[1].

"كان فعل الرؤيا في الحياة السفلية يعاودني

فتتبعتها وكانت تشد على كتف صاحبتها"[2].

فإسمهان مثلت العمود المساند لوالدتها في كل حالاتها.

ب- عبد الهادي: إذا كانت شخصية إسمهان نسخة عن والدتها، فشخصية الهـــادي هـــو كذلك السند القوي لوالده (السارد /البطل).

"أدبر رأفة بي كما أقبل خافضا لي جناح

الرحمة، ولكن أيكون غير الأصل أكثر قدرة

على فهم الفروع وهو يراقبها؟رأيته مقبلا

يمتطي الفانية مهرا جامحا.وكذلك كان

وهو مدبر."[3]

فالسارد كان واثقاً ومتيقناً من أن ابنه هو الذي سيخلفه، وظهر ذلـــك مـــن خـــلال علاقته به، "والتي تكشف تناغم البنوة والأبوة رؤية العالم واستشراف الزمن الآتي"[4].

"عبد الهادي اهتدى لدوره كان

هو يديره، ينشد الصلابة بما نقل عنه

من سنن الخبرات والحكم"[5].

2-2 **الشخصيات المتخيلة (العجائبية)** :إن هذه الشخصيات ظهرت على مستوى العـــالم المتخيل للبطل فكانت كلُّها شخصيات عجائبية ،حيث أبدع الروائي "المحسن بن هنية" في توظيف الجانب العجائبي في شخصيات روايته، حيث ألبسها حلة خيالية بأساليب إبداعيـــة

[1] الرواية، ص86.

[2] الرواية، ص87.

[3] الرواية، ص106.

[4] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص19.

[5] الرواية، 106.

غريبة؛ ومنه خلق الحيرة والتوتر المستمر في ذهن المتلقي من خلال الدمج بين الواقـــع الإنساني والواقع اللاوعي أو الغيبي، كما نلمس في بعض الأحيان الصـــيغة الأســـطورية التي تبهر القارئ وتصعب عليه نسج خيال السارد وهذا النوع من الشخصيات تجسد فـــي الرواية عاكسًا العقل الباطن للسارد فترة دخوله الغيبوبة، ومنه فهي مرحلة لاوعي السارد وصعوده معارج الطباق، يأتي حديثنا الآتي عن المرحلة الروحية التي مر بهـــا الســـارد البطل، فهي كائنات ما روائية. .

وسنحاول في هذا السياق الغوص في دلالات هاته الكائنات العجيبة، إذ أن أسماءها من المفردات المشتقة على وزن أسماء الملائكة وهي كالآتي:

– **شخصية رحمائيل:** هو الملك الخاص بالرحمة والمغفرة وتكفير أخطاء البشر، فيلجأ إليه مستنجدا طالباً الغفران لإنقاظه من العذاب المخيف، وأنه يستحق الرحمة والفرصة الثانية، وألاّ يؤاخذه على خطاياه فليس هو الوحيد المذنب، ومنه لا يحاسب على تصرفاته.

"رحمائيل خلصني ولا تؤاخذني

فلست الأول في الخلق.

وما شققت العصا بأمري ولكن بما أوزعت في

من غواية. وما أسكنت من سيء.

الأمر في نفسي. حذرتني ولكن

سلبتني إرادة الغلب. إذا ما صورت

لي حسن عملي ولما تبين الحق و

ساءت الصورة جعلت لي لوامة"[1].

[1] الرواية، ص69.

فيترجى السارد/البطل "رحمائيل" مبررًا أخطاءه وأنه برغم تحـــذير الله لـــه مـــن المعاصي، إلا أن نفسه غلبته، ومن خلال هذه الصورة يظهر عجزه وندمه على ما فات:

"ضعيف بما أنشأني خلقا... متحد

بما أوزعتني عقلا... سلبني الجناح

فطرت... ما كساني وبرًا تدثرت...

أثقل مشيتي أسرعت، أعطاني ما

لم يعطك... وخيرني أخترت.

أيحاسبني على ما أعطاني...

وأوزع في...؟"[1].

لكن "رحمائيل" يكرر له شدة بطشه وتكبره رغم التحـــذير المســـتمر عـــن فعـــل المحرمات:

"نهيت عن الكذب فكذبت... نهيت

عن الباطل فجهلت... نهيت عن الزور

فزورت...نهيت عن الفسق ففسقت

نهيت عن النفاق فنافقت..."[2].

"أنظر في سجلك كفى بنفسك

عليك شهيدا"[3].

استمر حديث السارد مع "رحمائيل" بصيغة الجدل، فقد برر أخطاءه على أنها بمـــا أوزعه الله فيه وما فطر عليه من القيام بالمعاصي، إلا أن حجة "رحمائيل" كانت أقـــوى،

[1] الرواية، ص60.

[2] الرواية، ص61.

[3] الرواية، ص61.

فقد جعله يقر بأن الله حذره من ارتكابه المعاصي ومنّ عليه بحسن الخلق، ويظهـــر مـــن خلال كلامه قدرة الله وإعجازه في خلق الإنسان مستدلاً بالقرآن الكريم:

""**لقد خلقك في أحسن صورة.**

كما شاء ركبك، فما الذي غرك به.

قد سواك في خلق عظيم"[1].

وكذلك نجده في سياق آخر يلح على المغفرة والنجدة مبررًا مرة أخرى، أنـــه لـــم يسئ ولا يستحق العقاب:

"**رحماك رحمائيل لا تفعل بي ما فعل**

بجدي فلست المغرور الفاعل.

في خلقي ضعف. وخلقت الغرور معي"[2].

وانطلاقا من كل ذلك الجدل، نجد أن "رحمائيل" يساعد السارد ويبعده عن النار بعد أن أدرك أخطاءه وألبس الخوف والهلع جسده المعذب، فـــ"رحمائيل" إذن يعكس شخصية المنقذ للسارد.

"**زحزحت... فزت... تجاوزت الحجاب الأول**

من الحجب هنا ما ليس عين رأت ولا

أذن سمعت. وما ليس كمثله شيء"[3].

فقد نُقل السارد البطل من النار إلى الجنة التي أسماها الكاتب اسمًا مميزًا ألا وهـــو (نعمخير) بمعنى نِعم وخير، واصفا إياها بقوله:

"**أوحى لي أنها نعمخير وأنها من الحجب**

السفلي. وأن عرضها أضعاف الأكوان

---

[1] الرواية، ص70.

[2] الرواية، ص70.

[3] الرواية، ص70_71.

الدنيا. وأن مستعمريها ما بخصوا وما حل بهم عقاب"[1].

فأصحاب الجنة في نعيم لا يحتاجون الإلحاح وطلب المغفـــرة مـــن "رحمائيـــل"، وبصدد هذا جاء قوله:

"يتناجون بلسان واحد بلسان واحد كالوحي...

كالشعور لا يناله عجز أو تقصير أو غموض...

لا يحتاجون إلى قراءة أو كتابة

أو تذكير"[2].

– **عقبائيل:** أما الشخصية العجائبية الأخرى، نجد شخصية "عقبائيل" فاسمه مشتق ونحت من العقاب، فهو ملك جاء ليعاقب السارد على أعماله الدنيوية وما قام به مـــن علاقـــات وأفعال دنيئة ويحاسبه على أخطائه، ومنه أضيفت إليها الصبغة العجائبية لهـــول الســـارد أثناء رؤيته ويظهر وصفه لـــ"عقبائيل" في الرواية:

"من وراء الحجب خرج علي هول من دخان

كأنه طيف من الجحيم... رأسه

عرض المجرات والأكوان... عيونه من كل

جانب ترمي بشرر كالشموس حرارة

وتوهجا. أفواهه كالثقوب السوداء في

نهايات الأكوان... أسنانه كالنيازك من أكبرمارأيت"[3].

---

[1] الرواية، ص71.

[2] الرواية، ص71.

[3] الرواية، ص56-57.

فقد أسكن الهول في نفس السارد /البطل من شدة المنظر الذي أمامه، ووقف عاجزا أمـــام الحقيقة خاصة حين أدرك أنه سيحاسب على كل أعماله:

"أوحى لي أنه عقبائيل، وأنه عليه

حسابي، وأنه لظرف عصيب ثم بدأ

فأوحى لي بالسؤال:

أرأيت لو أني نفخت على ما مر.

بك من عوالم ومجرات. لدكت دكة

واحدة وبعثرت نجومها واختلت

موازينها فهي واهية متناثرة لا تُرى

لها باقية فمن يعيدها إلى سيرتها

الأولى...؟"[1].

فلقاء السارد بـــ "عقبائيل" جعله يتمعن في قدرة الله عز وجل وقوته العظمى، التي يغفل الإنسان عنها برغم إدراكه أنه ضعيف أمام الله عز وجل إلا أنه يتجبَّر فينكر الإنسان حقيقة ضعفه، فالسارد البطل عاجز مستسلم في لحظات تصريح ملك العقـــاب لـــه عـــن خطاياه ونواياه السيئة وذكر بخطيئة سيدنا "آدم عليه السلام" الذي أخطأ بأكله التفاحة رغم تحذير الله له وأمره باتباع الحق.

"ظلوما جهولا ليس كمثلك شيء... مخلوق خيرت بين الحق والباطل[2].

أكلت التفاحة فكنت كفورا غير شكور

علمت ما لم تعلم ... جحدت بنعمة

الأسماء... فحق عليك التراب والماء"[3].

---

[1] الرواية، ص57.

[2] الرواية، ص58.

[3] الرواية، ص59.

"حديث أفسح المجال للسارد كي
يتأمل بعمق منزلته إنسانا ضعيفا عاجزا في
الكون من حيث كينونته التي تتصف بالعجز
والضعف والغرور، والكذب والجهل
والفسق والنفاق والجحود"[1].

فالسارد أكثرَ من المعاصي والخطايا، وأصرف على فعلها ناسيًا وإن صح القــول غافلا عن يوم الحساب الذي لا مفر منه ويظهر ذلك في قوله:

"كل ما خلق آتيه طائعا...
صاغرا... خاشعا... إلا أنت أكثرت
الجدال لتحض علوك وتواري
ضعفك"[2].

"أُنظر إلى سجلك كفى بنفسك
عليك شهيدا"[3].

وكذلك ورد في سياق آخر دلالة بطش البشر والإغفال:

"نال جزاء جشعه. نسي أنها
فانية. حسب لنفسه حسابا ونسي
غيره"[4].

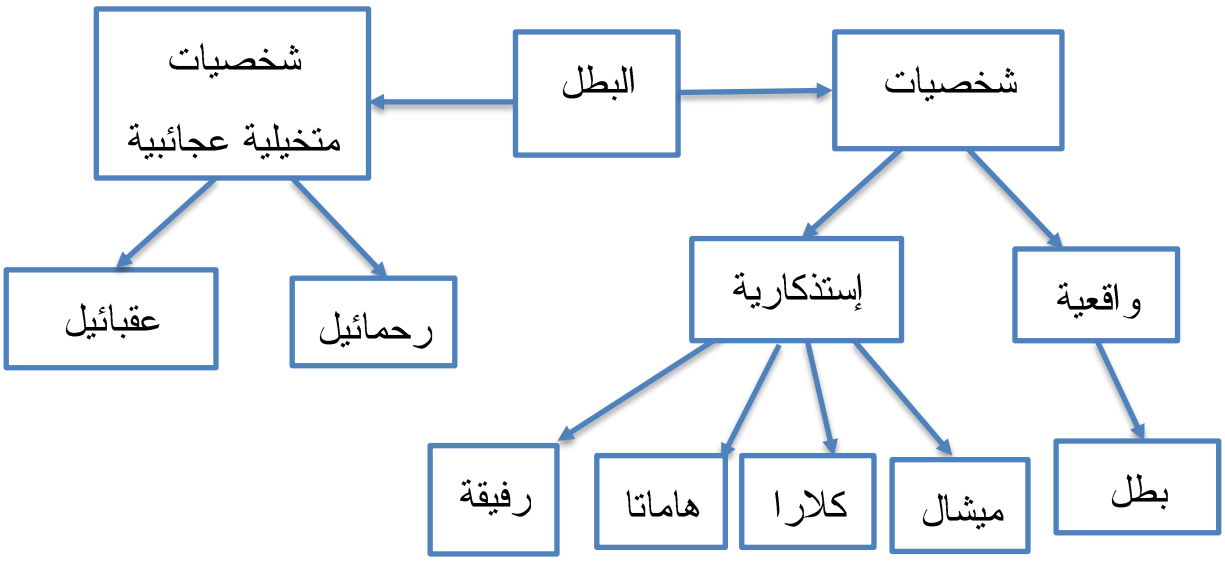
وبعد فقد دلنا تحليل ثيمات الشخصيات على أن تقابل هذا الضرب مــن الملامــح الواقعية ذات مرجعية متخيلة استذكارية والملامح العجائبية التي تجسدت فــي شخصــية (عقبائيل، رحمائيل) "تبدو من نتائج خيال الكاتب وذهنه لمفارقتها الواقع وإغراقهــا فــي

[1] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص21.
[2] الرواية، ص60.
[3] الرواية، ص61.
[4] الرواية، ص85.

العجيب بحكم حالة غياب الوعي التي كان عليها، فهي لا مرئية كهواتف الغيب النورانية الخالدة التي لا يدركها فناء"[1].

فيبدو جليًا أنها أدخلت القارئ في قوقعة من التوتر والحيرة بين عالمين متناقضين، عالم الحقيقة الحسية وعالمًا لتصور والوهم والتخييل، وبين لعبتين المرئي واللامرئي، وإن صح القول تجربتين تجربة حسية والتي عاشها مع الفتيات الثلاثة (ميشال، كلارا، هاماتا)، والتجربة الثانية روحية عاشها في عالم اللاوعي عالم عقله الباطن (كائنات ماورائية).

فالبطل هو شخصية مركزية اجتمعت حوله كل الشخصيات الواقعيـــة والمتخيلـــة ويظهر ذلك جليا خلال المخطط الآتي:



الشكل(2): يمثل الشخصية المركزية واجتماع الشخصيات الواقعية والخيالية حولها

جل الشخصيات تدور حول البطل، حيث استُخدمت لغة راقية معتمدة على التناص والرمز فالتكثيف فيهما، شكل بناء فني جمالي بطريقة ابداعية قد توفرت على جملة مـــن العناصر الفنية التي تغري القارئ بالجري وراء رائحة اللغة بغية الوصول إلى لذة القراءة بما تمنحه من معرفة تغذي فقر ثقافة المتلقي ومنه يستلهمه النص ويجذبه.

[1] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص19،20.

الفصل الثاني:

شعرية البنية الزمنية والمكانية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"المحسن بن هنية"

أولا: شعرية البنية الزمنية في الرواية.

1- مفهوم الزمن في الرواية وتقسيمات.

2- شعرية البنية الزمنية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"المحسن بن هنية" وتقسيماته.

ثانيا: شعرية البنية المكانية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"المحسن بن هنية".

1- مفهوم المكان وتقاطباته في الرواية.

2- شعرية التقاطب المكاني بين الواقع والمتخيل في الرواية.

2-1 المكان الواقعي.

2-2 المكان المتخيل العجائبي.

أولا: شعرية البنية الزمنية في الرواية

1- مفهوم الزمن في الرواية وتقسيماته:

إن زئبقية الزمن أحدثت صعوبة في تحديد مفهومه، فأضحى اهتمام الكثير من الفلاسفة والأدباء، فرض تشابك وجهات النظر إليه فالأدب صاحب تجربة إنسانية، فقد تمكن من إبراز الزمن في صور مختلفة كونه عنصرًا فعّالاً في بناء أي جنس أدبي، ومنه فإن بناءه يختلف من مبدع لآخر، إنه الأكثر صعوبة فيحاول الروائي تشكيله بمقتضى حال البناء العام للرواية.

1-1 مفهوم الزمن في الرواية:

يظل مفهوم الزمن "هو الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره حقيقة مجردة لا ندركها بصورة صريحة، ولكننا ندركها في الأحياء والأشياء"[1].

وسنعرض الآن أهم مفاهيم الزمن والتي تختلف باختلاف رؤية كل ناقد، وهي كالآتي:

جاء "ميشال بوتور" (Michel Butor) بقالب جديد لمفهوم الزمن،" فقد قسمه إلى ثلاث مستويات وهي: زمن المغامرة، زمن الكتابة، وزمن القراءة، بحيث ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب ويفرض وجود اختلاف بين سرعة هذه الأزمنة فالكاتب، يقدم لنا خلاصة أحداث نقرأها في دقيقتين وقد استغرقت كتابتها ساعتين أو أكثر وفي بعض الأحيان تتجاوز الأيام، بينما البطل يكون قد أمضى يومين أو سنتين في القيام بها"[2].

أما في كتابه "بحوث في الرواية" فقد أشار إلى "صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ورأى أننا لا نعيش الزمن باعتباره استمرارًا إلا في بعض

[1] هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص17.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص45.

الأحيان، وأضاف أن العادة تمنعنا من الانتباه أثناء القراءة، إلى الوقفات والقفزات التـــي تتناوب على السرد"[1].

أما الزمن الروائي عند "آلان جربيه"(Alain Gerbeh)هو زمن الحاضر لقـــراءة الرواية، حيث يذهب" إلى اعتبار الزمن الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عمليـــة قراءة الرواية، لأن زمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، لذلك هو لا يلتفت لزمن الأحداث وعلاقتها بالواقع"[2]، ومنه فالرواية تعتمد زمنا واحدا هو الزمن الحاضر.

يرى الدكتور "الشريف حبيلة" أنه ليس المقصود بالزمن، "هذه السنوات والشهور والساعات أو الفصول أو النهار والليل، بل الزمن هو هذه المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها بعضها يتجزأ من كل الموجودات وكل أوجه حركتها ومظاهرها وسلوكاتها"[3].

ومن جهة أخرى قدم "نعيم عطية" تعريفا دقيقا للزمن الروائي وذلك في دراسته "دلالـــة الزمن في الرواية الحديثة" فيقول: " إن الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيـــدة هي اللغة، فيبدأ بكلمة وينتهي بكلمة، وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، إذ إن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظيًا أو آنيًا، إذ إن رص الكلمات بعضها إلى جـــوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيرورة"[4].

بمعنى التحرر من النظرة القديمة التي سيطرت على الرواية التقليدية والتي تقوم على خطية الزمن، وينتقل إلى توظيف الزمن جماليًا (تداخل لحظـــات الحاضـــر والماضـــي والمستقبل).

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دار النشر، دمشق، د ط، 2005، ص105.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص49.

[3] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص39.

[4] المرجع نفسه، ص41.

إن التتابع الخطي (الكلاسيكي) للزمن ليس ضروريًا دائما، بمعنى يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة، إذ إن الروايات التي تحفظ الترتيب الكلاسيكي فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب، ومنه تفرض طبيعة الكتابة هذا التتابع في بناء الرواية مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددًا من الوقائع في آن واحد.

ومنه يرى "حميد لحمداني" في كتابة "بنية النص السردي" أن هناك اختلاف بين زمن السرد وزمن القصة في كل رواية.

"إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[1]، والتمييز بينهما يظهر في الشكل التالي:[2]

- مراحل حديثة متتابعة منطقا على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

- سرد هذه الأحداث في رواية ما، يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي:

ج ← د ← ب ← أ

الشكل (3)

وقد وصف" د. الراعي" أسلوب "إدوارد الخضر" في القصة القصيرة متضمنا ماهية الزمن في قوله:" إذا ظننا أننا امتلكناه لا يلبث أن يطير عنا يختفي في ظلمات الكوابيس الذي يعتري النصوص في كل مكان أو يتلى بالترانيم أو بذكرى غراميات عليها ستر شفافة لا تتم"[3].

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د ب، ط1، 1991، ص 73.

[2] المرجع نفسه، ص73.

[3] عزة عبد اللطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني (دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2010، ص206.

ويقصد بها الالتزام بالترتيب الزمني، وهذا ما نجده في روايات تيار الوعي والتي "استطاعت الاستعارة من السينما أدواتها وتوظيفها بالطريقة الخادمة للفن الروائي، ومنه تستخدم مصطلحات جديدة منها (لقطات بطيئة، صورة عن قرب...)، وهذا ما يجعل الرواية تسير كلها هكذا بتدفق الزمن بشكل متموج مبهم، فهي تبرز الواقع النفسي للشخصيات وتهتم بتفصيلاتها الذاتية، فلا نجد نقطة محددة للبداية ولا حدثًا نعتبره نهاية"[1].

وبناءً على ماتقدم يمكن القول أن الزمن التقليدي في الرواية سابقًا اختلف كثيرًا عن الزمن في الرواية الجديدة، ومنه غدى الزمن محورًا خصبًا لبحوث ودراسات في غاية التخصص والدقة، فله أهمية فنية باعتباره عنصرًا أساسيًا في تشكيل البنية السردية وتجسيد رؤى الروائي.

1-2 أنماط الزمن:

هناك عدة أزمنة تتعلق" بفن القص فهناك أزمنة خارجية تتعلق بخارج النص، وأزمنة داخلية (داخل النص)، وقد تعددت مفاهيم ووجهات النظر لكلى الزمنين، فقد ارتبط الزمن الأول بزمن الكتابة وزمن القراءة، بينما الثاني يعنى به الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، وتزامن الأحداث"[2] وغيرها، وسنعرض الآن أهم المفاهيم والتقسيمات الخاصة بالزمن:

أ-الزمن الداخلي (النفسي): يعدُّ زمن تخييلي نفسي فقد عرفه "محمد عزام "على أنه " يتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية"[3].

---

[1] عزة عبد اللطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني، ص205،206.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، د ب، د ط، 2004، ص37.

[3] محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1996، ص124_125.

ويقصد بذلك أن الكاتب يقسم "أزمانه ويوزعها حسب ميول الأشخاص ومقتضى حال الأحداث، فيراقبها عن بعد، ويحركها كيفما يشاء، وهذه دلالة على أن الزمن الداخلي يختلف من روائي إلى آخر"[1].

وكذلك الزمن الداخلي زمن يتعلق بتصرفات شخصية البطل، والتي بدورها " تغدو هي عقارب الزمن، فإن كانت حزينة تبطئ الزمن، وإذا فرحت تسارع الزمن؛ فالأعوام المليئة بالأحداث المثيرة تمضي ببطء كبير من تلك الأحقاب القصيرة الخاوية التي يعصف بها الهواء عندما يكون اليوم صورة طبق الأصل عن الأمس، والغد لا يعد العمر كله سوى يوم واحد يبدو قصيرا مهما امتد خيطه"[2].

أما "حنان محمد موسى حمودة"، أطلقت عليه تسمية أخرى وهي "الزمن الوجداني"، فترى أنه: " هو إحساسنا الداخلي بالزمن، فليس له وجود مادي محدود، وهو زمن مصبوغ بالانفعال".

وثمة من يسميه الزمن الفلسفي"[3]، كما أنها سمته بالزمن الإنساني" إذ ينضوي عندها الزمن الوجداني والفلسفي"[4].

ويعنى به أن الإنسان الطبيعي يعبر عن لحظات حياته التي يعيشها، أما الإنسان الفيلسوف فيفسر ويحلل الأمور بما فيها الزمن.

وينقسم الزمن الداخلي إلى ثلاثة أقسام وهي: زمن الخطاب، زمن القصة، زمن النص، وهي موضحة كالآتي:

---

[1] محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص125.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص80.

[3] حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي نموذجا)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2006، ص114.

[4] المرجع نفسه، ص114.

- **زمن الخطـــاب:** "هو الزمن الذي تعطى فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب، في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي)"[1].

- **زمن القصة:** وهو زمن المادة الحكائية "ويخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث"[2]. ويقصد به أحداث النص الروائي وعلاقتها بالزمن والشخصيات.

- **زمن النص:** وهو" الزمن الذي يتجسد أولًا من خلال الكتابة التي يقوم بها الكاتب فـــي لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة وزمن الخطاب"[3]، فبالتالي فهو يتجسد فـــي زمنـــين "زمن الكتابة" و"زمن القراءة".

فالعلاقة بين بعدي زمن النص هي علاقة بناء، ومن خلال عملية البناء هذه يتم إنتـــاج الدلالة"[4]، وهذا يعني أنه يتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية.

ب-الزمن الخارجي:

"يعد بمثابة الإطار الزمني الذي تتمحور بداخله أحداث الرواية إذ أنـــه حامـــل للتجربـــة الإنسانية المصاغة في الخطاب الروائي"[5].

وأهم تعريف له عرفه "محمد تواتي" على أنه " هو الزمن الذي يبقى عند طرفـــي الرواية من البداية والنهاية؛ وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما يـــوحي من موضوعات اجتماعية، إنه التوقيت القياسي للأحداث التي تجري الآن، لـــذلك فإنهـــا تروى بصيغة الحاضر"[6]، فإنه زمن حاضر وواضح بين ثنايا أحداث الرواية ، وقد قسمه "محمد عزام" إلى زمن السرد وزمن الكتابة وزمن القارئ.

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص49.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص73.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص49.

[4] المرجع نفسه، ص49.

[5] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص50.

[6] المرجع نفسه، ص50.

"زمن السرد هو زمن تاريخي، وزمن الكاتب هو الظروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ هو زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النص وترتيب أحداثه وأشخاصه"[1]،إذ أن استجابة القارئ للأحداث تتغير من زمان لآخر ومن مكان لآخر باختلاف رؤية القارئ.

أما "حسن بحراوي" فقد قسمه إلى زمن القارئ وزمن التأريخ، وذلك من خلال نظرة "تودوروف"؛ فـ" زمن القارئ، وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي تعطي لأعمال الماضي، أما الزمن التاريخي، ويظهر في علاقة التخييل بالواقع"[2].

ومنه يمكن القول أن الزمن الداخلي هو زمن متعلق بأحاسيسنا الداخلية الوجدانية، فهو زمن ذاتي يحول الحدث العادي إلى غير عادي، والذات هي المسؤولة بالتصرف به. أما الزمن الخارجي فهو زمن متمسك بأحداث الرواية، زمن موضوعي ويمتد من بداية الرواية إلى نهايتها، فينقل الفن الروائي ذلك كله ويتم التعبير عنها بتقنيات خاصة يمتلكها المبدع وتعبر الشخصيات بها عن نفسها.

1-3 المفارقات الزمنية في الرواية :

تعدُ المفارقة الزمنية دراسة لترتيب زمني لحكاية معينة ويتداخل الترتيب الزمني، فقد رأى "جيرار جينيت" (Gerard Genette) أن المفارقات الزمنية " تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3].

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص106.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص114.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، المملكة المغربية، ط1، 1996، ص47.

ويرى بعض " نقاد الرواية البنائيين أنه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول أن الراوي يولد مفارقات سردية"[1]، هو إمكانية وقدرة الراوي على التلاعب بالنظام الزمني، لا حدود لها وقد قسم "جيرار جينيت" المفارقة الزمنية إلى استباق واسترجاع، وهي موضحة كالآتي:

أ- الاسترجاع:

" يشكل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها - التي يضاف إليها-، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى"[2]، بمعنى أن " يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[3].

ومنه فإن الاسترجاع هو الاستذكار والعودة إلى الوراء إلى أحداث ماضية، فهو يحيل إلى أحداث سابقة واستدعائها لتلبية بواعث فنية أو جمالية أراد الراوي الوصول إليها.

وللاسترجاع أنواع تمثل جزءًا مهما في البناء الفني للرواية، وتختلف تقنياته ووظيفته من رواية إلى أخرى وهي كالآتي:

-**الاسترجاع الداخلي:** يقصد بها " الاسترجاعات التي تتناول خطا قصصيا وبالتالي مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها)، فتتناول شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضافة سوابقها"[4].

[1] حميد لحمداني، بنية الخطاب السردي، ص74.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص58.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص62.

أما "مراد عبد الرحمان مبروك" فيرى أنه "تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر"[1].

-**الاسترجاع الخارجي:** ويقصد به " ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[2]، ويقصد أن وظيفته الوحيدة "هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[3].

ب- الاستباق:

أطلق "حسن بحراوي" عليه تسمية أخرى ألا وهي السرد الاستشرافي، هو سرد "يثير أحداثًا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها (...) أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث"[4].

ويعنى بهذا، الاطلاع على ما هو آت فيعلن الراوي عن أحداث مستقبلية لم يصلها بعد، فقد تتحقق وقد يحدث العكس.

وكذلك "هو يخبرنا فيه الراوي مقدمًا بما ستؤول إليه الأحداث أو الشخصيات (...) ويعني هيمنة كاملة على مجريات الحدث الحكائي، ويشترط فيه أن يكون زمن الحكاية سابقا على زمن السرد"[5]،أي القفز إلى زمن آخر أو الإخبار القبلي.

---

[1] مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص24.

[2] جيرار جينيت، خطاب الرواية، ص60.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[5] ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص134.

الاستباق كل حركة سردية تقوم على أن "يروى حدث لاحق أو يذكر مقدمًا، بمعنى يشير الراوي إلى المستقبل من خلال حديثه"[1] فيقوم على التنبؤ وبعث عنصر التشويق، وانقسم الاستباق إلى قسمين أساسيين هما:

-**الاستباق الداخلي:** ويقصد به " ما كان تمهيدًا يوطئ به الراوي لأحداث لاحقة في السرد"[2]، وهنا ما كان تنبؤاً وتمهيدًا لمواقف آتية في أحداث الرواية وأن تخلق حالة توتر وترقب لدى القارئ لما سيحدث ويمكن لها أن تتحقق.

إن الاستباقات الداخلية تولد مشكلة التداخل، أو بما "يسمى المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي، ومنه يسهل التمييز بين الاستباقات التي تسد مقدما ثغرة لاحقة تسمى بالاستباقات التكميلية وتلك التي تضاعف مقطعا سرديا آتيا، مهما بلغت قلة هذه المضاعفة، وتسمى بالاستباقات التكرارية"[3].

- **الاستباق الخارجي:** وهو " ما كان إعلانا يخبر عن أحداث آتية أو عن مصير الشخصيات"[4]، ويمكن أن يبقى معلق بعد نهاية الأحداث.

أما "محمد عزام" فيرى أنه " تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى احتمال زواج أو مرض أو موت بعض الشخصيات"[5]. بمعنى أن هذا النوع من الاستباق ينبئ بحدث يتعلق بشخصيات العمل الفني مهما كان دورها.

---

[1] عزة عبد اللطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني، ص192.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص142.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص79_80.

[4] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص142_143.

[5] محمد عزام، شعرية الخطاب الروائي، ص111.

نستنتج مما سبق أن المفارقات الزمنية تولد في العمل الفني زمناً لولبيًا بعيدًا كل البعد عن الزمن الخطي التقليدي، وهذا ما يضفي بعدًا دلاليًا وجماليًا على مستوى البناء الفني للنص الروائي.

1-4 تقنيات زمن السرد (الديمومة) في الرواية:

أ-تسريع السرد:

-**الخلاصة:** وقد أطلق عليه "جيرار جينيت" بـــ"المجمل"، أي السرد" في بضع فقرات لعدة شهور أو غيرها من الوجود دون تفاصيل أو أعمال أو أقوال"[1].

يرى "حميد الحمداني" أن الخلاصة تعتمد " في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفتـــرض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمـــات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[2].

- **القطع:** (الحذف، القفز، الإسقاط) بمعنى لجوء "الراوي إلى تجاوز بعض المراحل مـــن القصة دون الإشارة إليها، مكتفيا بإخبارنا أن سنوات قد مرت من عمر شخصياته دون أن يفصل أحداثها"[3].

إذ تلجأ الرواية للحذف إما " بشكل معلن فيصرح الراوي بذلك ويحدد ما مر مـــن الوقت، أو يكون ضمنيا فنكتشف الحذف من خلال تفصيلات الأحداث"[4]، فهو إذن وســـيلة لتسريع السرد.

يمكن القول إن الحذف " في الروايات التقليدية كان مصرحا به حين تجاوز بعض المراحل من القصة، أما الروايات الجديدة فقد أضحى الحـــذف ضـــمنيا لا يصـــرح بـــه

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص109.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص76.

[3] محمد عزام، شعرية الخطاب الروائي، ص112.

[4] عزة عبد اللطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني، ص210.

الراوي، بل يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه"[1]وبتتبع تسلل الأحداث وربطها ببعض.

ب- إبطاء السرد:

- **المشهد:** عدّ "محمد عزام" المشهد " محور الأحداث ويخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات"[2].

ويقصد به كذلك هو " المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إذ يعدّ المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، وبذلك يصعب وصفه أنه بطيء، سريع، أو متوقف"[3]، فالمشهد هو عبارة عن تقنية فنية يعتمدها المبدع ليوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب.

- **الوقفة:** وهي تقنية " يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة لأن الراوي يوقف السرد ويشتغل بوصف مكان ما أو شخصية روائية فيمكن أن يقوم بهذا بنفسه أو يسند المهمة لإحدى الشخصيات"[4]، بمعنى أن يتوقف الزمن عن السرد تماما ويتحدث الراوي للقارئ فيصف مكان أو مساحة مقابلة له أو تفاصيل شخصياته (...) وغيرها فهي تتحرك يمينا وشمالا كأنها تشد خيط الزمن، تعد تقنية سردية نقيضة للحذف لأنها تقوم خلافا له، على" الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحًا ومقدمًا المجال أمام السارد، لتقديم الكثير من التفاصيل الدقيقة والجزئية"[5].

وفي الأخير يمكن القول أن الزمن يمتد في الخارج والداخل الانساني فهو موضوعي وذاتي في الآن ذاته، "فالتتابع والسيولة والتغير إذن، تنتمي إلى معطيات خبرتنا

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص77.

[2] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص114.

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

[4] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص177.

[5] عزة عبد اللطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني، ص211.

الأكثر مباشرة وأولوية، وهي نواح للزمان، فكأن لا خبرة هناك إلا وهي تتسم بدليل زماني ملاصق لها "[1]، إذ يعدُ عنصرًا محوريًا في الرواية لما فيه من بعث عناصر التشويق والاثارة والايقاع في ذهن القارئ وبذلك يحدد طبيعة الرواية ويشكلها بنائيًا ويؤثر بدوره على العناصر الأخرى.

2- شعرية البنية الزمنية في رواية "على تخوم البرزخ " لـ"محسن بن هنية"

يعد الزمن أحد الركائز الأساسية التي تستند إليها العملية السردية في البناء الفني للرواية" فهو الذي يجمع العناصر السردية كلها، ولا يمكن أن يكتب أي نص روائي من دونه إذ أن الإشارات الزمنية في أي نص سردي تشترك وتتفاعل مع العناصر السردية جميعها، مؤثرا فيها ومنعكسًا عليها "[2].

وبذلك " فإن التوظيف العجائبي في العمل الروائي، وتفعيل نزعة الانفتاح عليه والإفادة منه وتوظيفه لا يتوقف عند حدود الإدهاش، لأن الروائي يجد في سياق هذا التوظيف المختلف قدرة خاصة على التعبير عن العقد والأساليب كما وجد فيه ضالته للسخرية من الواقع، واعتماد موقف فني وجمالي تعبيري من هذا الواقع ومشكلاته "[3]التي تنعكس على الاضطرابات الداخلية التي يعيشها السارد.

ومنه فوجود الزمن في البناء السردي حتميا، إذ أن دوره يظهر في تفاعله مع العناصر الأخرى كما أنه يستحيل إهماله في النص السردي.

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص29.

[2] محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي (جماليات التشكيل القصصي والروائي)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص120.

[3] المرجع نفسه، ص155.

2-1 أنماط الزمن:

أ- الزمن النفسي/الداخلي:

وهو زمن مرتبط بالشخصية المحورية أي السارد / البطل، فيمكن "معرفته وتحديد سرعته وبطئه من خلال اللغة التي تعبر عن الحياة الداخلية للشخصية فالزمن مثلا يكون طويلا وقاسيا حين تكون الشخصية حزينة، ولا تشعر بمرور الزمن حين تكون سعيدة، فحركة السرد في سرعتها أو في بطئها "[1]، وكل هذا حكم في أحاسيس ومشاعر تصرفات الشخصية في الرواية وتستوجب إبداع من طرف الراوي، كما يمكن وصفها أنها تعكس منولوج داخلي وهو أهم ميزة في رواية تيار الوعي "يتم فيه الاشتغال على عناصر الحلم والتداعي الهذيان والاستبهام والتذكر"[2].

فيقصد به "حديث فردي صامت، تتحدد مهمته في استحضار تدفق غير منقطع من الأفكار التي تمر عبر كيان الشخصية منذ تولدها "[3] فمن خلال هذا تحاول الشخصية أن تتحاور مع ذاتها لإظهار صوتها والتعبير عن وجهة نظرها فيجعل "السارد هو المسرود له في الآن ذاته ويحول الخطاب السردي إلى نوع من الحوار الداخلي لما يصطنع السارد من ذاته ذاتاً أخرى موازية يحاورها ويجادلها ويقص عليها حكيه الذاتي والموضوعي في آن"[4]، وهدفه تقديم المحتوى الداخلي للشخصية وما يجول في نفسها.

ومن أمثلة الزمن النفسي الباطني في الرواية نجدها تتجسد في زمن التذكر حين نلمس تداخل الماضي بالحاضر، وزمن الحلم مثل فترة غيبوبته إن صح القول فترة رحيله إلى العالم العلوي الوهمي.

- **زمن التذكر:** تمثل في زمن الذي قام فيه السارد بحادث مرور مريع كاد يودي بحياته وغيابه عن الوعي لفترة من الزمن مما يجعل "هذا الزمن الحاضر مقترنا

[1] محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص126.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص13.

[3] محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص52.

[4] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص27.

بالفاجعة والمعاناة فان بلاد الغربة تقتن بالماضي الذي يستعيده السارد من خلال استرجاعه لعدد من ذكرياته الدافئة والنابضة مع ثلاث نساء من جنسيات مختلفة كانت له معهن علاقات يحضر فيها الشعر والجنس والتاريخ في كنف الانعتاق"[1].

فيتم من خلاله نقل رؤى وأفكار خاصة في ذهن السارد/البطل فيسترجع الذاكرة على أحداث ماضية والذي تجسد في الجزء الأول للرواية جاء بعنوان "عطر ذاكرة الاغتراب " "فيشتغل الروائي على عناصر الحلم والتداعي والهذيان والاستيهام والتذكر"[2]. فتتغير الرؤية لتتقلب من البصر إلى معالم البصيرة، وتجسد ذلك في فترة غيبوبة السارد /البطل ليستذكر بلاد الغربة التي اقترنت بماضيه ويسترجع ذكرياته الدافئة والحميمة بعلاقاته مع النساء الأجنبيات الثلاث: (ميشال ، كلارا، هاماتا) نلمس من خلالها مزج بين زمن القص وزمن السرد:

"ألم تر كيف تأتيك مشاهدة من وراء أيام أتى عليها الدهر فولت ...مشاهدة تبعث حية من جديد"[3].

فالراوي يسترجع ما علق بذاكرته من مشاهدة وأحداث تتعلق بعلاقاته الجنسية فمثلا عند ركوبه السيارة أحيل في مخيلته مشهد حميمي مع "ميشال":

"ميشال ...أصابع قدمها نضت النعال عنها
لتستريح على خلفية مقعدي ...أحسها ...
تتولد لحينها الرغبة في أحياء الحس. تتحرك
مني اليد ... ملمس طري ... لذة تسري "[(4)]

كذلك في علاقته مع "كلارا" هناك إحالة لزمن تاريخي قديم ليمثل الصراع الحضاري بين الشرق والغرب.

---

[1] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص15.
[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص13.
[3] الرواية، ص40.
[4] الرواية، ص42.

"طوبى لي بإغداق النظر في نعمك ...ماضيك

صدى يرجع جدك طارق، قد تعمم بعشق

الكر إلى الأمام وبغض الفر إلى الوراء "[1].

– **زمن الحلم:** يتمثل في رحلة السارد / البطل إلى العالم الماورائي عالم روحـــي، عـــالم الارتحال من الواقع إلى الخيال والعجيب بمعنى العيش على تخوم البرزخ، حيث السارد / البطل ينبهر بهذا العالم وقد صاغه في قالب عجائبي دلل أثار الإغراق في العجائبية.

وبهذا الصدد الزمن فيه متحرر من كل قيد وحدود وليس له جغرافيـــة "حيـــث أن "المكان" "والآن" منعدمان، فلا الزمان ولا المكان كما نفهم إنه الخارق فوق الخارق"[2].

لذلك سمي الجزء الثاني من الرواية بـــ "معارج في الطباق " ويدخل في زمن اللانهاية:

"مكثت هناك غير بعيد من قمم جبل "أم

علي" مازلت على بعض الانطلاق في الآفاق

السفلى متحررا من الحواس العاجزة، بعض

من الحياة العليا ومزايا النشأة الأخرى

استدل بها على المكان والزمان "[3]

– فقد عجز السارد /البطل على فقه ما يدور حوله في هذا العالم الماورائي الـــذي فيـــه إلغاء لكل الحواس والاعتماد على البصيرة فقد ترصد ذلك في قوله:

"ساروا معي على تخوم مداهم بصائري لا

تدرك ما يبصرون، بصائرهم تدرك ما أبصر،

وفهمي لا يتسع لما يفهمون وإفهامهم

تتسع لأكثر من فهمي ...سألوني ما حيرني

---

[1] الرواية، ص47.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص26.

[3] الرواية، ص62.

قبل أن أسألهم "[1].

تكرر حديث السارد / البطل إلى ذاته حيث لا يوجد مستمع لكلامه إلا نفسه ليبوح من خلاله عن المسكوت عنه في حياته في بلاد الغربة وضياعه فيها، وتحدد ذلك في:

"على رؤوسنا متعة ...بردا وسلاما

تكون لحظة لا تنزل الفناء

ساحتها ...تحضر لتمحو الأيام ويتوقف

الزمان حيث هي.

عندما استنهضوا مطاياهم وركبوها

فسارت ... وجذبتك من ماض.

فقدته ...يحضرك في الحاضر ... متى

استحضرته ...قوى حاضرك ... ولكن

حاضرك يزعق فيك

قم لي وتذكر أليس لك ميعاد"[2].

فالمنولوج المتواجد في الرواية صراع عميق وهو صراع البطل مع نفسه وشغفه وســـعيه لإيجاد نوع من السلام الداخلي، فالسارد /البطل يعيش لحظات من الشتات والضياع سواء كان داخليًا أو مرتبط بفترة وعيه:

"لا جواب لدي ...السؤال

يتكثف ...يتقلص ...يشد على عنقي وزرا

لا ينقض عن ظهري ...يثقل رأسي "[3].

---

[1] الرواية، ص72_ 76.

[2] الرواية، ص50-51.

[3] الرواية، ص43.

استنادًا على ما سبق خاصية الزمن النفسي أنه "غير مستقر أساسه الحركة السريعة وسرعته هاته أما تجسدت في تلاحق الأحداث المبنية في قصر الجمل الفعلية إلى درجة ورود الجملة في شكل لفظة وهذه التقنية معروفة عند المشتغلين على علم السرديات بالتسريع والحذف وتعتمد على اللغة"[1].

ب- الزمن الخارجي(الطبيعي /الظاهري): إن الزمن في السرد هو "غير الأحداث الحقيقة فهو أولاً زمن جمالي وهو ثاني زمن عاطفي وجداني، ومنه فالزمن الطبيعي هو الغالب الذي يصب عليه الزمن الروائي كما أنه مرتبط ارتباطًا وثيقا بالتاريخ، لكونه إسقاط للخبرة على خط الزمن الطبيعي، وهو بمثل الذاكرة في اختزال الخيرات مدونة في نص له استقلالية عن عالم الوجود في النص السردي ومنه تعززه"[2].

وبناءً على ما سبق يرد الزمن التاريخي في رواية" **على تخوم البرزخ**" من خلال المدة الزمنية التي استغرقتها غيبوبته حيث أنه أشار فيها موقف ووضح من خلالها على حياتها وعلاقاتها الحميمة فمثلا في علاقته مع "كلارا" إحالة إلى صراع تاريخي صراع بين الغرب والعرب، وسفك دماء العرب في الأندلس إذ يقول:

"طوبى لي بإغداق النظر في نعمك...ماضيك

صدى يرجع جدك طارق، وقد تعمم بعشق

الكز إلى الأمام وبعض الفر إلى الوراء"[3].

فالراوي يحيلنا غلى فتح الأندلس والصراع بين المسلمين والإسبان، أيام سفك الدماء العرب إلا أن ذلك الفتح لم يكن طويل المدى فسرعان ما سقطت الأندلس وضاع العرب بعدها بسبب تصرفاتهم حيث " لإنغماس العرب في الماديات وانشغالهم بالملذات

[1] عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، اللامعية للنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2011، ص16.

[2] محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص121.

[3] الرواية، ص47.

والشهوات فوهن عقلهم واضمحل فكرهم وكل إنتاجهم فعمت الفوضى وتسلط البغاء عليهم "[1] فحال الأندلس وضياعها بسبب العرب أنفسهم يقول الراوي:

" وطن الأجداد الذين هلكوا فيه أو شردوا

منه بعد أن قاموا فيه معالم حضارة لا تزال

شاهدة على ما أدركوه من مجدها..."[2].

العرب والمسلمين مثلما أضاعوا الأندلس ماضيا لأسباب تتعدد وتتنوع فإنهم بصدد إضاعة الكثير من مقومات الهوية الإسلامية والكيان العربي يقول الراوي:

"والانتماء بحكم ما يشونه من مظاهر

تحلق عتمة أشكال بتبعيتهم للغرب.

وجعلتهم عاجزين عن مواجهة ما تفرضه

عليهم حضارته من تحديات"[3].

فقد عكس زمن ماضي، زمن مجروح ونازف يستحضر من خلاله سقوط وضياع الأندلس.

إحساس البطل بالضياع والشعور بتقهقر الذات أمام تقديم الآخر، جعلـــه يســـتذكر الماضي وأمجاده فأحس أنه سندًا له خاصة في لحظات سائدة ورغبته منه لأحياء الشعور بالنخوة العربية بتفوقها على الآخر:

" يلوك اليوم ما خطه

أمس من حين إلى حين يرجع البصيرة فيّ

شأن نبأ الصواب، فتهديد في لمح. ثم تعود

---

[1] عبد الرحمان تبرماسين، رحماني علي، على تخوم البرزخ تعدد القراءة وتعدد المعنى، الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، ص141.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص17.

[3] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص18.

غارقة لأهمية في لحج ركام عذابات شادت ألا

تستقيم فهي تقارع هذه بذلك وتوجع

الفرع صدى تكرر" الوثيقة" "[1].

وبناءً على ما سبق فإن تداخل الزمن الداخلي والخارجي قاد بنا نحو العمـــق ومـــا نكاد استيعابه حتى يختفي فنقرؤه لكن لا يمكن ضبطه وهذه أهم خاصية في روايات تيار الوعي إذ تجعل المتلقي يسافر في عوالم زمنية مختلفة بين ذات الشخصية والانتقال إلـــى تاريخها أو غيرها، فهذا أضفى بعدًا جماليًا في ذهن المتلقي من خـــلال فســـيفاء الـــزمن والتناوب بينهما أضفى ايقاعا زمنيا ظهر جليًا في النص الروائي "**على تخوم البرزخ**".

2- 2 شعرية المفارقات الزمنية في الرواية:

أ-السرد الاستذكاري /الاسترجاعي:

إن العودة للماضي تشكل "بالنسبة للسرد استذكارًا لأحداث الماضي لحياة الســـارد، خاصة ويعد لنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، واســـتدعاء الماضي يولد الاحتفال به ومنه توظيفه بنائيًا عن طريق استعمال الاستذكارات فتأتي لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي"[2].

تقوم رواية"**على تخوم البرزخ**" في الغالب على الزمن الاسترجاعي وكثيـــر مـــن المقاطع الاستذكارية التي أضاءت الجوانب المظلمة من أحداث مسارات هذه الأحـــداث، وارتبطت بفترة غيبوبته" فالماضي الذي يستعيده السارد عبر الاشتغال على الذاكرة سبيل خلاصه من وطأة الحاضر وضغوطاته المادية والنفسية، وهو بذلك البديل المشوق الـــذي

[1] الرواية، ص35.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص26.

ذكره حياته في فرنسا وما كان له فيه رغم مناخات الاغتراب من علاقات دافئة تخفف عنه مشاعر الوحدة والوحشة والضياع"[1].

فقد أبدع الروائي"محسن بن هنيه" في المزج بين تقنيتين تتمثل في الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الداخلي في قالب جمالي، موحي ودلالي:

فالاسترجاع الداخلي هو الاسترجاع الذي يعود إلى ماضي لاحق لبداية القصيّة في تقدمه، يقول:

"المغلوب يغلب الغالب في سريره ...؟

الغلبة لك وعلى الانصياع تطمعين

في فحولتي...؟"[2].

ترصد العلاقة السردية بين ميشال الفتاة الفرنسية والسارد البطل، إذْ مثلت هي بدورها الحضارة الغرب وهو مثل حضارة العرب، حيث لم يتضح تحديدًا من خلال قول أن الغالب هو من ميشال(الغرب) والمغلوب هو البطل السارد (العرب) فهو مهزوم وخاضع لمطالب الطرف الآخر ويظهر جليًا أن العرب خسروا معركة حضارية من قبل وكان رد البطل على هذا الانهزام ردا جنسيًا وجسديًا، فأنثى الغرب تستهوي أن تقيم علاقات مع المهاجرين القادمين من الغرب، وهذا ما صورته جل النصوص الروائية العربية مثل: "موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح" و" الحي اللاتيني لسهيل إدريس"[3].

ومن الاسترجاعات الخارجية ذكر قصه سيدنا "آدم عليه السلام"، فالمشهد متناص مع الآية من سورة المعارج لقوله تعالى ﴿إنّ الإنْسانَ خلق هلوعا * إذا مسه الشّرُ جزُعاً*وإذا مسه الخيرُ منوعاً﴾[سورةالمعارج (18-21)].

---

[1] الرواية، ص44.

[2] الرواية، ص44.

[3] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص16.

الطبيعة الغالبة للإنسان هكذا إذْ أنه يخطأ ويحتاج إلى ترويض، فتتروض نفسه بالإيمان، و منه فقد جاء المشهد في الرواية كما يلي:

"**ينزع ليّ الظن إلى أن الإنسان خلق لجوجاً إذا مسه**

الترف راق له ملمس تعس الآخرين. فسعى

لمذاقه وإعادة كرة جده آدم والتفاحة"[1]

فقد حذر "آدم عليه السلام" من الخطيئة إلا أنه قام بذلك، نلمس أن السارد يرمز بذلك إلى أن العبد (الإنسان) يأخذ غروره إلى إتباع وسوسه الشيطان وطريق الباطل، وهذا ما حدث لأبينا آدم (عليه السلام) فقد طرد من الجنة إلى الأرض وهكذا حال البشر لا يرون النعم بين أيديهم ويلتفتون إلى ما بين أيدي غيرهم.

– أما الاسترجاع الخارجي هو الذي يعيد الأحداث إلى ما قبل سردها(...) ومنه يحدث تداخل مع الحكاية الأصلية إذْ أن وظيفتها هي تكمله الحكاية بإثارة القارئ "[2]

ومن أمثله الاسترجاع الخارجي، التي كانت في شكل ومضات سريعة نذكرها في المقاطع التالية:

"**ورثتم عن العرب الموسيقى**

ومنطق الجمال وروح البحث" [3] هذا قول البطل عند رؤيته لـ"كلارا" الفتاة الاسبانية ويرد عليها بطريقة مهذبة: "ورثتم عن العرب..." العودة إلى ينابيع الماضي تعويضا ومواساة لنفسه التي تتقهقر بسبب ما يعيشه الواقع العربي، من إحساس بالخيبة من ضياع المجد والمكانة التي كانت لدى مسلمي الأندلس من قبل " **قد تعمم بعشق الكرّ إلى الأمام**

[1] الرواية، ص49.

[2] محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص135.

[3] الرواية، ص46_47.

وبعض الفرّ إلى الوراء"[1] وما آل إليه الواقع العربي الحاضر، فحوى هــذا أن التــاريخ يكرر نفسه .

" بحضر ضر الجبل ويأتي لراحة أم عليّ

سعي من صفوا العلي...hautsanois تجري

من تحته الجداول...ينساب من فوقه

ماء...

أجساد ثلاثة

رابعهما أنا...نَضَونَاالثياب...خلعنا الحياء و

هتكنا المستور...الماء والضوء وخضرة

العشب... الشيطان غل ...الشجرة المغرية

اجتثت وتجردت من تفاحها..."[2]

دلالة على استحضار حواسه، فحين رؤيته لجبل" أم علي" انتقلت به الذاكرة فــورًا إلى " جبل صفوا haut savois"الواقع في فرنسا إذْ يعد من أهم الأقاليم الســياحية فــي فرنسا كونه يضم جبال خلابة"[3] ومناظر تستلهم الروح والجسد تتحرك المشاهد الحســية العالقة في ذهنه التي ترصد علاقات الحب والجنس التي امتهنتها الفتيات الأجنبيات الثلاث المختلفة الجنسيات دون قيد منهم.

---

[1] الرواية، ص48.

[2] الرواية، ص48.

[3] صفوا العليا(إقليم فرنسي)،httpps//or.m.wikpedia.org،10جوان21:33،2021.

كذلك المقطع الذي يحوي إيحاء لقصة سيدنا "آدم عليه السلام" ذلك في قوله " الشجرة المغرية اجتثت وتجردت من تفاحتها" [1]، حيث أن الإحساس" بالخطيئة يلازم البشر، وهو يصحو في نفس البطل كأنه حنين لخطأ جده الأول، يوم ارتكابه لها، فهذا النص وإن كان متناصًا مع القرآن الكريم في الغواية والخطيئة، فإنه يعارضه في مصدر تلك الخطيئة، وإن كانت التفاحة سببًا في شقاء "آدم" في الماضي، لأنها في الرواية تتحول وتصبح بفعل المرأة(الجنس) والانشغال بالأمور المادية"[2].

واستناد لما سبق يمكن القول أن السارد وظَّف مفارقة الاسترجاع بنوعيه لتأدية دوره الفني والجمالي، فمن خلالها قدَّم ماضيه وسرد أحداثًا ماضية كانت سببًا لما فيه الآن، كما كان له دور في سد ثغرات خلفها السرد، فلا توجد إشارة زمنية لمعرفة مدة الاسترجاع إلا أنه كان قريب إلى فترة غيبوبته، " فالزمن الاسترجاعي لا يشتغل على الذكريات أو التداعيات أو الفلاش باك فحسب، بل له وظائف أخرى ينبغي استدعاؤها من الماضي لتعزيز الحاضر وتطوير بنية السرد، بما يستطيع هذا الماضي من سد فراغات التشكيل العام للنص"[3]، فكشف من خلاله عن الوضع الذي عاشه في غربته وفقدانه للوعي يعود للماضي بطريقة جمالية(طريقة توظيفه الأفعال) محاولاً منه تقريب الإجابة في ذهن القارئ خاصة فيما يخص مسألة البحث عن الذات والهوية العربية.

ب- السرد الاستباقي/ الاستشرافي:

يعد تقنية زمنية تدل على حدث لاحق مقدما بمعنى التنبؤ" أي يسعى الزمن صعدًا من الحاضر إلى المستقبل متخطيا النفقة التي وصل إليها"[4].

ولقد برزت هذه التقنية في الجزء الثاني للرواية الموسوم بـ" معارج في الطباق" حيث مثل زمن تخيلي تنبؤي يخبر ويصرح عن الأحداث التي ستحصل لكي تخلق حالة

---

[1] الرواية، ص48.

[2] سليمة خليل، تيار الوعي في رواية" على تخوم البرزخ" للكاتب محسن بن هنية"، ص69.

[3] محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص390.

[4] المرجع نفسه، ص138.

شغف وانتظار في نفس القارئ حيث أن البطل في فترة غيبوبته لمقاربة الواقع والانتقال إلى العالم الماورائي المغرق بالوجدانية، فكان الاستباق من العالم السلفي إلى العالم العلوي وقد تماسك تخوم الوجود والعدم"[1].

لم تحفل الرواية"**على تخوم البرزخ**" بهذه التقنية إذْ كان السارد البطل أكثر ميلاً إلى توظيف الاسترجاع، خاصة فترة غيبوبته وتذكره أيام الغربة، ومع ذلك إلا أننا سنعمد في هذا المقام إلى تفكيك تقنيات الكاتب وكيفية توظيفه لها وبأنواعها.

فقد وظف الروائي الاستباق الداخلي والخارجي، فالاستباق تمثل في رحلة البطل الذهنية كانت رحلة تنبؤية عن عالم الجزاء والعقاب واتصاله المباشر بالملائكة باستخدام بصيرته، فرسم معالم الحدث مبينا هول عم يتواجد في ذلك العالم، وليخبر القارئ عن ذلك وعن أماكن خيالية مستترة لم تعرفها الإنسانية بعد وبالصدد يقول:

" **حاق بي ما كنت عنه أحيد، الأرض مادت**

وأذنت بانتفاض الجبل وانشقت عن

هوة مالها قرار...في لمح البصر، أندثر الحذر

ووقعت الواقعة، ولم يعد لها راد، كبر

الفزع فصدرت عني صيحة

" الله أكبر"[2].

يصور السارد حال الأرض بعد وقوع الواقعة، بمعنى قيام القيامة وهول الناس منها يوم لا مفر منه وحديثه عنها بحيلنا إلى نص قرآني من سورة الواقعة لقوله تعالى:﴿ إذا وقعت الواقعة* ليست لوقعتها كاذبة* خافضة رافعة*﴾[سورةالواقعة،(1-3)].

ولقد اعترف الكاتب عمّ يغفل عنه كثير من الناس وهي الصحيفة التي تكتب فيها أعمال الإنسان، فهي الكتاب المسطور الذي سجلت عليه كل كبيرة وصغيرة:

[1] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص19.

[2] الرواية، ص55.

"بعض صفحات السجل فتحت. ليس

لحروفها الشكل الذي

تعرفون...حروف لا يأتيها عجز أو

هجاء...لا تبلى ولا تمحى...

المعنى فيها مخترق إلى داخل

الإفهام، مكشوفة تنطق بالحق"[1].

أي الكاتب الذي يعرض علينا أعمالنا يوم القيامة ينطق بالحق كله، فالنـــاس يـــوم القيامة يحاسبون على أفعالهم وأقوالهم ولا يمكنهم الهروب عن الحقيقة ويمنع الهرع فيها، فالجميع يومها ينادون نفسي، نفسي، فهناك من البشر من يطغى في الدنيا وينســـى أنهـــا زائلة والميعاد في دار الفناء والآخرة فقط للمتقين وهي رسالة ضمنيّة استباقية إذ يقول:

" نال جزاء جشعه، نسى أنها

فانية، حسب لنفسه حسابا ونسى غيره"[2].

كما تمثل الاستباق أيضا في نصيحة البطل برؤية استشراقية، حيث أن رحلته إلى عالم الماورائي وانتقاله إلى مرحلة اللاوعي جعله يدرك أن الدنيا حقاً زائلة، وأن اللهـــاث خلفها لا يجعل الإنسان يكسب إلا الفناء، فالجوهر هو الروح وهي الباقية وقد جسّد السارد هذه النظرة في نصحه لابنه"عبد الهادي" التي جاءت كقالب ناصح للبشرية جمعاء:

" يخفي عني المزعج من العُقَد...يهون من شأن

إلتواءات مسالك الفواتير وشروط الصفقان..."[3].

إحالة على لهث البشر خلف الدنيا التي غرتهم وشغلتهم عن التفكير بالآخرة.

---

[1] الرواية، ص61.

[2] الرواية، ص85.

[3] الرواية، ص106.

ويقول أيضا ناصحًا بطريقة رمزية:

"يمتطي الفانية مهرا جامحا وكذلك كان

وهو المدير...قلت...[1]

لا تثريب عليك يا ولدي ما جئت

ببجع...ولكنك تفعل ما كنت أنا أفعل...

وأنها الدنيا كل حي ذائقها...وأنت من

الناس وكل حي بها متيم"[2].

فهذه النصائح على شكل ومضات استباقية قدَّمها السارد لابنه لأنـــه هـــو وريثـــه الوحيد في كل شيء حتى في تصرفاته وأفعاله، فلا يعيش ما عاشه هـــو ويســـتفيد مـــن تجاربه ويحدثه أن لا يقع في أخطائه ويضع حسابا للآخرة.

أدلى السارد بحكمة عميقة موجهة للذات الإنسانية، فالإنسان مـــع مـــرور الوقـــت سيصل حتمًا إلى درجة النضج، فالأيام كفيلة لتجعله يصل إلى هذه المرحلة فيـــدعو إلـــى التأمل للوصول إلى درجة اللاوعي وتحكيم البصيرة فهو ليس كائنًا خارقًا يعيش الـــدهر بأكمله فيقول:

" الدهر طاحونة كالحب تطحننا لا عاصم من

أمرها إلا لمن خرقها بفعل عظيم وخرق

سننها فهو خارق"[3].

---

[1] الرواية، ص106.

[2] الرواية، ص107.

3 الرواية، ص107.

فانقطاع البطل عن العالم جعله يستمع إلى صوته الداخلي، كأن ضميره استفاق من غفلته في الدنيا، وهذا ما جعله يقدم النصح والرشد قبل فوات الأوان للبشرية:

"أنا طلبت التأمل أم أن المواعظ ضرت من

التأمل هذه أصوات تدوي في داخلي لا

الدهر لنا هالك وبعضنا لبعض هالك..."[1].

إلا أنه يتأسى على حال الإنسانية الدَّائمة الانشغال عن الآخرة، فيتكالب فيهـــا النـــاس على سفاسف الأمور، فهذه مرحلة لا وعي البشرية والعيش في الوهم والكذب، ومنه ابتعد عقل الإنسان عن النضج .

" تأتي صراط الهدى وكلمة سواء بين

الناس ألا يعلو بعضهم على بعض ولا يستصغر قوي ضعيفا فيحيق

بالكل صغار"[2].

أضفيت الجمالية من خلال كسر الرتابة الزمنية المعتادة مخترقا تخوم العالم السفلي الدنيوي إلى العالم الأخروي الماورائي فقام بـــ" ملء الفجوات الحكائية التي كان يستخلفها السرد"[3].

كما أنه اِختار كلمات تفيد الذات الإنسانية من خلال "رصد حقيقة الوجود البشري، فقد فسح للقارئ التطلع إلى ما هومحتمل وجوده وهذا ما يخلق حالة شغف وانتظار فـــي جوفه الداخلي" فالحلم حادثة ماضية، والمحادثة آنية، والتفسير مستقبلي وإن لم ينفع"[(4)].

1 الرواية، ص109.

2 الرواية، ص109.

3 محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص138.

4 المرجع نفسه، ص390.

لقد وظف الروائي مفارقتي الاسترجاع والاستباق بنسب متفاوتة، أحدهما تكمل الأخرى وتزيدها فنية ودلالة أكثر جعلت نوعا ما من الزمن مادة مرنة يصعب على القارئ امساكها، حيث حاول خلق عالم متخيل وهمي يُعاقب فيه عن أخطائه الماضية وهو عالم بشكل تنبؤي لما سيحدث لكل البشر عند الوصول إلى عالم البرزخ، في حين نذكر بعض المواقف من حياته وهي أخطاء وقع فيها خاصة في علاقته مع الأجنبيات، بطريقة استرجاعية أوصلته إلى العقاب في الآخرة كما توقع، لذلك احتاج النص إلى مفرقات زمنية.

2-3 شعرية الديمومة في رواية "على تخوم البرزخ" للمحسن بن هنية:

يخص بالقول "الأنساق التي تنتجها العلاقات بين زمن القصة وزمن الخطاب"[1]، ويكون ذلك أثناء ابتكار الروائي لنصه الفني أي عملية في البناء الفني للنص الروائي بحيث توظف هذه التقنيات حسب الإمكانيات الإبداعية التي بحوزة السارد وهذه التقنيات هي الخلاصة والحذف ويرتبطان بتسريع السرد أما الثانية المشهد والوقفة يرتبطان بإبطاء السرد إذ "تسمح لنا دراسة هذه التقنيات واستعمالاتها المختلفة في الخطاب الروائي بأن نقف على حقيقة الحركة الداخلية للزمن السردي والوصول إلى تحديد دقيق قدرًا لإمكان لسرعة النص عبر إقامة العلاقة بين مدة القصة وطول الخطاب الذي يقوم بسردها "[2].

وهي تقنية تقوم باستقساء سرعة السرد والتغيرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له.

فمن خلال قراءتنا لرواية "**على تخوم البرزخ**" سنحاول وضع اليد على أهم التقنيات التي وظفها الكاتب "محسن بن هنية" في روايته، استنكاه بجمالية من وراء هذا التشكيل الفني، ومن أهم هذه التقنيات (الخلاصة، الحذف، المشهد، الوصف).

أ-تقنيات تسريع السرد:

1 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 155.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص144.

عبارة على تقنية يسعى الزمن فيها "إلى التسريع عن طريق استعمال صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى "[1]وقد تجسدت هذه التقنيات في الرواية:

-**الخلاصة:** تعرف "بالمجمل وأن سرعته غير ثابتة "وقد أطلقه "جنيت" على الحركة السردية المتمثلة في اختزال وقائع قد تستغرق أياما أو أشهر أو أعواما في حيز من النص قد تمتد في بضعة الأسطر أو فقرات أو صفحات"[2]، كما أن الخلاصة ذات طابع اختزالي لأعمال الشخصيات أو سيرورة الأحداث بإيجاز، ولنا في نص الرواية أمثلة كثيرة يتجلى فيها السرد المجمل مازج بين خلاصة ارتبطت بأحداث ماضية، وأخرى مرتبطة بأحداث استباقية تلخص ما سيقع من أفعال وأحداث وذلك وفق غايات تخدم النص الروائي ومن أمثلة ذلك:

"لو أن هاماتا، لفضتها

حيتان الخوالي من الذكريات ...

لتبعث الوفاء والعمل دينا عند

اليابانيين"[3]

خلاصة استرجاعية تفسر علاقته الحسية مع فتاة يابانية التي كانت كذلك رمز إلى العامل الياباني المخلص في عمله والحافظ لأمانة العمل.

"ماضيك

صدى يرجع جدك طارق "[4]

---

1 محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص141.

2 الميلود حاجي، المكان في الرواية (بحث في قصصية المكان)، زينب للنشر والتوزيع، تونس، ط1 ،2020، ص181.

3الرواية، ص50.

4الرواية، ص47.

إحالة على مملكة الأندلس الإسلامية العريقة فـ"طارق بن زياد" كان أسيرًا عليها وسقطت على يديه، فقد أثارت تلك النكسات والهزائم صدمة في نفس الإنسان العربي، وظفها الكاتب ليرجع صدى في ذلك التاريخ العريق في ذاكرة المتلقي ليذكره عمَّ آلت إليه حال الدول العربية اليوم من خلال المقارنة والاستنباط.

"**هفوت إلى الملأ الأعلى** "[1].

رحلته إلى العالم الماورائي فينير دروب العالم السفلي المعتمة ليهتدي البشر إلى طريق الصواب فهي خلاصة استباقية دلالة فرار السارد من عالمه الأسود المسدود في وجهه إلى عالم آخر وهمي.

جسد الراوي في هذه الرواية فكرة التوحد والحلول وقد ظهر ذلك في مقطع مختصر عن الإنسان ما يحدث لجثته وقد برز ذلك بعد سفره إلى العالم الماورائي لتفسير مسألة وجوده ومسألة فناء الانسان وارتقاء الروح يقول:

"**الدم لم يترف من الجثة**

كسور عظيمة تكون قد حصلت.

ارتطام نتج عنه ارتجاج في المخ أو

انشقاق في تجويف الجمجمة "[(2)]

وهكذا قدم الروائي خلاصات ارتبطت بالماضي والمستقبل لتسريع الرد والقفز عن الأحداث المتكررة.

- **الحذف:** يرتكز على فترات زمنية ويسمى الاضمار وهو "أسر عهدها لحركات السردية إذ يحيل على مدة زمنية من الحكاية لا يوافقها حيز في النص "[3].

---

[1] الرواية، ص61.

[2] الرواية، ص64.

[3] الميلود حاجي، المكان في الرواية، ص281.

إن النص الروائي "**على تخوم البرزخ** " هو نص متعدد الدلالات إن صح التعبير وهذا مايجعل الحذف الطاغي فيه هو حذف ضمني بامتياز فيدركه القارئ من خلال مقارنة الأحداث ببعضها وقد ظهر ذلك في المتن من خلال الأمثلة الآتية:

فالحذف الضمني تجسد في سفر السارد من العالم السفلي إلى العالم الماورائي بغية الهرب ودفن الماضي والحاضر، لينتقل إلى عالم زمن مطلق وزمن الموت:

"**ينتصب السؤال ...يتهايل ...يتعالى**

يتسابق بحجب مادونه ...يلغي الحقب

يزيل في طرفه عين مسافة الزمن "[1].

فمن خلال ذلك يسعى لأدراك الحقيقة بالبصيرة والوجدان ومنه يتحرر من الملموس والمحسوس.

كما نجد حذف افتراضي تجسد في البياض المتواجد في صفحات الرواية ظهر ذلك جليًا في مرحلة انتقاله من الجزء الأول الموسوم ب"عطر ذاكرة الاغتراب" تحدث من خلاله على علاقاته الماضية وسرد حياته في الغربة وصراعه مع ذاته، وصولا إلى الجزء الثاني الموسوم ب"معارج في الطباق " مرحلة ولوجه عالم اللاوعي باحثا عن حقيقة الوجود ،أما البياض الأخير أرفق بالجزء الثالث وهي مرحلة استفاقته من الغيبوبة المعنون ب"يزهر الشتاء بين راحتيك " إذ يظهر البياض في هذا الجزء مختلفا عن الجزأين السابقين كأنه يبعث الأمل في نفس القارئ أن عبارات هذا الجزء تزهر النفوس.

فدلالة ها البياض بين الأجزاء الثلاثة تسكب الراحة في ذهن المتلقي لينتقل من مرحلة إلى أخرى ومن إحساس مختلف عن غيره الذي سبقه،" فله كذلك دلالة على اقتصاد السرد وتسريع وتيرته إذ أنه يسقط فترة معينة ويخفيها".[2]

1 الرواية، ص48.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص156_164.

ومنه فقد عكس الحذف بدقة صراع عميق وإنساني وهو صراع البطل مع ذاته وسعيه للوصول إلى كينونته ومنه إيجاد سلام داخلي ويبعث رسالة أمل للإنسان عن المستقبل.

ب- إبطاءالسرد: عبارة يوظفها السارد للحد من سرعة السرد، وهي معارضة لتسريع السرد، وتتمثل في تقنيتين هما المشهد الحواري والوقفة الوصفية (المشهد /الوقفة).

- **المشهد الحواري:** هو وسيلة يتخذها الراوي ليحقق من طرفها، "ضربًا من التساوي بين زمن الخطاب وزمن الحكاية "[1] فهاته التقنية تجسد مشاهدًا وأحداثًا بدقة كما أنها تعكس واقع الشخصية، فتسمح للقارئ باستيعابها ونظرًا لأهميتها فلا يخلو عمل روائي عنها وتتجسد في رواية "**على تخوم البرزخ** "بطرق متفاوتة وبدلالات مختلفة:

تمثل في حوار بين الإنسان والكائنات النورانية، تجسد في حوار البطل في العالم العلوي (عالم ماورائي) مع الكائنات النورانية مع "عقبائيل" في المقطع الآتي:

"أوحى لي أنه عقبائيل، وأنه عليه

حسابي، وأنه لظرف عصيب ثم بدأ فأوحى

لي بالسؤال ..."[(2)]

"أنظر في سجلك كفى بنفسك

عليك شهيدا "[(3)]

وفي مشهد آخر يحاوره ويحاسبه على أقواله في مشهد يبعث الفزع في النفس:

"نهيت عن الكذب فكذبت ...

نهيت عن الباطل فجهلت ...نهيت

---

1 الميلود حاجي، المكان في الرواية، ص181.

2 الرواية، ص57.

3 الرواية، ص61.

عن الزور فزورت ...نهيت عن

الفسق ففسقت ...نهيت عن

النفاق فناقت ..."[1]

إحالة على موقف محاسبة العبد على أعماله الدنيئة رغم تحذير الله له على عـــدم ارتكابها إلا أن النفس تميل إلى ارتكاب الخطيئة.

كما يظهر مقطع حواري آخر حسي يتجسد بين الإنسان والإنسان في حديثـــه مـــع الفتاة الاسبانية "كلارا" مؤكدًا من خلاله جنسيتها وممثلا لعلاقته الحسية والجسدية بها:

"تقولين اسبانية ... من غرناطة.

تقرين تزاوج الأمم

... واختلاط الأنساب

تحلمين بفارس عربي يمتلك

شاعرية لوركا"[2].

فقد احتل المشهد مسافة معتبرة في النص الروائي نظرًا لأهميته في جدب القارئ، ولا نغفل على مكانته المهمة في سيرورة الحركة الزمنية في الســـرد الروائـــي "بفضـــل وظيفته الدرامية وقدرته على تكسير رتابة الحكي"[3]، فهو يعكس تصور الروائي عن الكون والحياة والإنسان كما يدعو للتأمل في حقيقة الخلق البشري، فالحوار هو الحامل لأفكـــار الكاتب عبر بطله وكل شخصياته الواقعية والمتخيلة.

1 الرواية، ص61.

2 الرواية، ص46.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص166.

-**الوقفة الوصفية:** يتم فيها "إيقاف السرد فيصف الراوي مكان أو شخصية، وهي أشد بطأ من الإضمار إذ أن الحيز النصي في هذه الحالة لا توافقه مدة زمنية من الحكاية"[1].

فالوصف أهم الأساليب في تقديم الزمان، فيعمل على تشكيله كما يمنحه حضـــورًا يرسخه في ذهن المتلقي "فهو أسلوب من أساليب القص ينتجه الراوي أو الشخصية عـــن طريق القول أوالرؤية[2].

ويظهر ذلك جليًا في الرواية عبر المقاطع الوقفية:

"**زحزحت ...فزت... تجاوزت الحجاب**

الأول من الحجب هنا ماليس عين رأت ولا

أدن سمعت. وماليس كمثله شيء ...

أوحى لي أنها نعمخير وأنها من الحجب

السفلى.وأن عرضها أضعاف الأكوان

الدنيا "[3]

وصف البطل الجنة فمثلت مرفأ الخلاص والطمأنينة ودواء لكل ضغوطاته الداخلية ولملمة لشتاته النفسي، كما أنه كان حائرًا من هذا الفضاء الغريب وهو البرزخ العلوي.

ورغم ذلك وصفه كان شحيحا مقتضبا جدًا في تناول ما متواجد في الجنة والتـــي أطلق عليها تسمية "نعمخير".

وصف كذلك في مشهد آخر أصحاب الجنة بقوله:

"**وإن مستعمريها مابخسوا وماحل**

1 الميلود حاجي، المكان في الرواية، ص181.

2 المرجع نفسه، ص191.

3 الرواية، ص71_72.

بهم عقاب، وأنهم فيها آمنون لا يمسهم فيها

ظلم أو أثم أو بارد أو حميم. يتنادون بلغة

كتسبيح العصافير وخرير المياه وارتعاشه

الوتر ونفخة المزمار أو لون الزهور.

يتناجون بلسان واحد كالوحي...

كالشعور لايناله عجز ولا تقصير أو

غموض ...لا يحتاجون إلى قراءة أو كتابة
أو تذكير"[1]

فهذه الوقفة الموضوعية قدم من خلالها معلومات قيّمة عمَّ وجده في العالم الســـفلي مفسرًا دهشته ونظرته في قالب فني متميز ممددًا بذلك زمن الخطاب.

فقد نوَّع الكاتب وأبدع في استخدام هذين التقنيتين والتي بدورها قامت بنقل فكـــر ايديولوجي حاملة لفكر الكاتب وتصوراته، وتمثل جمالية السرد في حد ذاتها تلذذ المخيلة بمتعة الانسياب للشريط الزمني بنوعيه (المادي والنفسي) باعتبار أن الزمن عنصر فعَّال في عملية السرد.

تتجلى شعرية الزمن فيما يسميه "جيرار جينيت " "بالمفارقات الزمنية (الســـردية) والتي بدورها تجعل السرود والمرويات تتأرجح بين الاستذكار والاستشراف وتستقر فـــي نقطة السارد أو المرسل، حيث يتمركز في نقطة وسط يمكـــن وســـمها بدرجـــة الصـــفر للسارد"[2].

[1] الرواية، 71.

[2] ينظر، عبد القادر عميش، شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، ص17.

وبذلك أنتج الروائي خطابا بعيدًا عن الزمن الكلاسيكي، فقد جعل الإيقاع الزمني متواتر ومنه تحول الزمن إلى زمن لولبي يصعب على القارئ حتى أن يتثاءب أو يغفل عن تلك الأحداث دقيقة.

فالروائي أبدع في المزج بين نوعي من الزمان سواء كان التذكر أو التنبؤ ولم يكن هدفه رصد الوقائع إلا أنها "محاولة منه لطرق مجاهل الوجود وتحقيق لكينونته الذات "[1]، إذ أن توظيف هذه المفارقات بدقة من طرف السارد تتجسد في الرواية "من خلال شكلها الفني وأنساق خطابها السردي ومستويات لغتها"[2].

وتجسد ذلك في عودته للماضي إذ هذا جعل القارئ في حالة حيرة وتوتر حول الوصول إلى حقيقة الذات الإنسانية، وهذا ما أضفى فنية على متن من خلال ما قام به الروائي من كسر الرتابة الزمنية مخترقا تخوم العالم السفلي الدنيوي إلى العالم العلوي العجيب المتخيل وكل هذا سعيًا منه للتخلص من الأسلوب التقليدي، فقام بمنح القارئ معلومات أضفت دهشة وحيرة في ذهنه.

وإضافة إلى ذلك فإن حضور الزمن العجائبي "في مفاصل التعبير والتشكيل والتصوير السردي لابد وأن يترك أثرًا خاصًا ونوعيًا في القارئ إما خوفًا أو هولاً أو تساؤلاً، أو مجرد حب استطلاع وتعرف ورؤية الشيء الذي لا تقدر الأجناس الأخرى على توليده بمثل هذا الانفتاح واليسر، والعجائبي على هذا النحو يخدم السرد ويحتفظ بالتوتر الموضوعي فيه، إذ أن حضور العناصر العجائبية يتيح تنظيمًا للحبكة مكثفاً بالغ الخصوصية يساعد في تركيز عناصر التشكيل السردي في بؤرة سردية تتماسك فيها فعاليات وممارسته النصية "[3]،وهذا ما ساعد القارئ من الانتقال من حدث إلى حدث جديد دون الانقطاع عن الزمن.

---

1 سليمة خليل، تيار الوعي في رواية "على تخوم البرزخ" للكاتب المحسن بن هنية، ص67.

2 محمد المحسن، رواية على تخوم البرزخ المحسن بن هنية، مساءلة للذات في طوافها عبر مدارات الكينونة، دنيا الوطن، 2020-6-1، ص3.

3 محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص155.

ثانيا: شعرية البنية المكانية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"المحسن بن هنية"

1- مفهوم المكان وتقاطباته في الرواية:

يعدُ المكان أحد أعمدة العمل السردي عامة والعمل الروائي خاصة، ولم يبق المكان في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية، فقد اكتشفوا جماليته الكامنة في الخبرة الإنسانية وتجاربه ولتوضيح الصورة نجد قول "باشلار"(gastonbachelard) حينما يتحدث عـــن المكان وعلاقته بالإنسان يقول "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مباليًا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل كل ما في الخيال من تمييز، إننا ننجذب إليه لكونه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصور، إنه ليس حيزاً هندسياً فقط إنما هو حامل لتجربة إنسانية تعيش في ذاكـــرة كل إنسان يتذكرها من حين إلى حين، ويجسدها المبدع في كتاباته فـــي كـــل أبعادهـــا"[1]. وليوضح "غاستون باشلار" أن المكان لا يمثل الشكل الهندسي بل يتعـــداه ليمثـــل البعـــد العاطفي والوجودي في الكيان الإنساني.

ولنرى تصور المكان عند الناقد العربي "حميد لحمداني" الذي سبق النقاد العرب في معالجة الفضاء الروائي، وعالجه أولاً بعنوان" "الفضاء الحكائي" وميزه عن المكان وأشار إلى أنه أوسع وأشمل، ثم سمى أربعة أشكال يتجلى فيها الفضاء الجغرافي، والذي يمثـــل الفضاء الواقعي وفضاء النص والفضاء الدلالي والفضاء من حيث هو منظـــور روائـــي ويصل "لحمداني" في نهاية كلامه على الفضاء الروائي أنه ينشأ عن طريق التحام الســـرد والوصف، والسرد وفي رأيه يشكل أداة الحركة الزمنية أما الوصـــف فهـــو أداة تشـــكل صورة الزمان".[2]

---

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص190.

[2] صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد، في روايات عبد الرحمان منيف، مركز الثقافي، دار البيضـــاء، المغـــرب، ط1، 2003، ص67.

وفي الأخير نخلص أن السرد يمثل الإطار الزماني بينما الوصف يمثل الإطار المكاني، وهناك من يرى أن المكان "يمثل هوية العمل الأدبي، والذي إذا افتقد المكانية يفتقد خصوصيته وثانيا أصالته". [1]

كما نجد "شوبنهاور"(Schopenhauer) يصور المكان انطلاقًا من مقولته المشهورة "العالم خيالي أنا" فالمكان ينظر إليه من جوانب وأبعاد مختلفة، فتضحي الأشياء المادية الواحدة متعددة الأشكال تبعا لاختلاف الجانب الذي ينظر إليه نفسية الناظر، فقد أرى مكانا ما بارحًا، فيراه غيري ضيقًا لا يتسع لبعوضة، "فالمكان أكثر من منظر طبيعي إنه حالة نفسية يستعاد عن طريقها التاريخ الشخصي المتجرد في اللاوعي المرتبط بهذا المكان أو ذاك، فتواجد الأشياء في المكان الذي يضيق إليه وعي وجودنا الخاص هو الشيء الملموس جدًا"[2]. فالمكان في تصور "شوبنهار" يرتبط بنفسية ووجهة نظر الروائي اتجاه ذاك المكان.

كما نجد "جوليا كريستيفا"(JuliaKristeva) لديها تصور آخر بما يخص الفضاء ودلالته، فنجدها تربطه "بدلالة حضارية تعبر عن رؤيا خاصة للعالم، قائمة على التعارض (تقاطبات مكانية) لتمثل السماء تعارض بين الجنة والنار والأرض تعارض بين الدير والخطيئة، فتلاحظ في عصر "انطولدوسلاك"(يمثل هذا العصر تصور أدباء القرون الوسطى) اختفى هذا التعارض بين الأمكنة، فأضحى المكان الواحد يكون للخطيئة والرذيلة على السواء، وهكذا نرى أن "كريستيفا" تدخل المدلول الثقافي ضمن تصور المكان"[3]، وتنوه لتغير رؤية المكان عبر تقاطبات عند الأدباء من عصر لآخر.

وبهذا نجد أن لكل ناقد وجهة نظر وتصور حول المكان في الرواية، ف "غاستون باشلار" يربطه بالبعد العاطفي والوجودي للكاتب، و"حميد لحمداني" يصطلح عليه مصطلح

---

[1] ينظر: صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد، ص13.

[2] حنان محمد موسى حمودة، البينة الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي نموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن، د ط، 2006، ص22.

[3] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص54-55.

"الفضاء الحكائي" ويراه أوسع وأشمل من مصطلح المكان بينما "شوبنهاور" يربطه بنفسية المبدع، و"جوليا كريستيفا" تربطه بالتقاطبات القائمة بين الأمكنة(التعارض) الذي يصور رؤية المبدع للعالم.

2- شعرية التقاطب المكاني بين الواقع والمتخيل في الرواية

تعددت وعلى نطاق واسع النظريات التي اهتمت بصياغة نمذجات للمكان، وهذا يرجع لاختلاف المرجعيات النظرية، فتنوعت هذه النظريات بين مقاربات تهتم بأدبية المكان، وأخرى برمزيته، وثالثة تهتم بسوسيولوجيته، لذلك حرصنا على عرض نمذجات مكانية متنوعة تعتمد معايير مختلفة قائمة على التقاطب.

التقاطبات هي التي تصف الأمكنة وتبحث في دلالتها في شكل ثنائيات ضدية، بحيث تعبر عن العلاقات والتواترات بين قوى وقيم متعارضة، ويتضح أو يتجسد هذا جليًا انطلاقًا من روايتنا الموسومة "**على تخوم البرزخ**" إذ نجد أن السارد يتراوح بين صراع نفسي عن جوهرية الوجود والتي تمثل العالم السفلي (الدنيا) وماورائية الكون المتمثلة في العالم العلوي (الآخرة- الماوراء)، فهنا نقع في" ثنائية القوة الإلهية (مصدر القوة) والقوة البشرية(حلقة ضعف)، فتبعا لهذا التصور يمكن تصنيف الأمكنة في هذا السرد الروائي إلى ثنائيات متعارضة، انطلاقا من مفهوم المسافة (قريب/بعيد)"[1]. إذ تجسد الرواية سطح الأرض والذي يمثل مسافة القرب وضفاف السماء يمثل مسافة البعد، فتتماس تخوم هذين العالمين في الرواية يقول السارد: "**تحررت من الملموس والمحسوس ...تخلصت من عناصر الطين والأملاح**

والحديد والماء. خرجت من دائرة الشيء إلى اللاشيء.

خلصت إلى جوهري غير أن شعرة من الألم تشدني إلى أسفل

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار رمان، طابع الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص101.

هفوت إلى الملأ الأعلى اخترقت الأكوان والمجرات".[1]

ارتكز العمل الذي نحن بصدد دراسته "**رواية على تخوم البرزخ**" على تقاطبات مكانية كبرى مثلت الواقع والمتخيل، وسنحاول الاعتماد في مفارقتنا لعنصر المكان علـــى هـــذه الثنائية باعتبارها ثنائية مركزيه عامة دارت حولها كل أحداث الروايـــة والتـــي تتفـــرع بدورها إلى ثنائيات أخرى سنأتي على ذكرها.

2-1 المكان الواقعي:

ظهر المكان الواقعي في الرواية ليمثل الجانب السير ذاتي للروائي وذلك لـــذكره أمكنـــة توحي جغرافيا لموقع بلدته تونس مثلت داخل الوطن وأخرى فرنسا خارج الوطن، " فيمثل المكان الواقعي المكان الحقيقي الموجود فعلا على الخريطة الجغرافية، أو الـــذي يحمـــل مواصفات مرجعية خارجية من دون إقحام الخيال في تقديم ميزاته وأسمائه أثناء الســـرد، وبهذا يظهر المكان الوارد في السرد موهما بواقعيته لكن إن تمت العودة إلى الواقع للتأكد من صحة وجوده، نجد أن ما ورد في النص ليس إلا مكاناً متخيلاً غير أن السارد يـــوهم قارئه بسلامة وجوده وحقيقته"[2].

فنجد أن كل مكان من هذه الأمكنة يقدم لنا تارخيّين، "تاريخا للحكايـــة المتخيلـــة، وتاريخا للتصور المجتمعي والفردي"[3]. حيث يقدم لنا المحسن بـــن هنيـــة فـــي روايتـــه الموسومة ب"**على تخوم البرزخ**" ما يسمى بالطباق المشهدي بين فضائيين، فضاء واقعي تضيق به شخصية السارد، وفضاء تخييلي ترسمه مخيلته وتحصره في العالم الماورائي.

---

[1] الرواية، ص56.

[2] لميس حيدر، بناء المكان في رواية معذبتي، مجلة المناقد الثقافية، دار العودة، بيروت، العدد الثالث والرابع، 2013، ص4.

[3] ابراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا ابراهيم جبرا، تموز للطباعة للنشر والتوزيع، دمشـــق، ط1، 2013، ص296.

أ- تقاطب واقعي: داخل الوطن/ خارج الوطن

***داخل الوطن:**

فالأمكنة الواقعية التي سبق ذكرها في الرواية مثلت أمكنة داخل أرض الوطن، ك "شط الجريد" وجبل "أم علي "وخارج أرض الوطن ك "هوت صفوا" في "فرنسا"، ليصور الكاتب واقعه المأساوي نتج عنه اغتراب فكري جعله ينتقل بين أمكنة نستطيع أن نصطلح عليها بالأمكنة المتناقضة لكونها تحمل خاصية تنـــاقض، وتحمـــل أيديولوجيـــة معاديـــة للأخرى، فيستعيد السارد أمكنة داخل أرض الوطن (تونس) نذكر جبل أ"م علي" يقول:

"جبل "أم علي" يغشى البصر في التفاتة مني

...تبرز لي ذوائب قمم "أم علي" كرؤوس

التنانين... لهب أبيض يتصاعد منها...

ينفث أنفاسا من هذه الريح"[1].

لتظهر العلاقة بين الروائي والسير ذاتي، من خلال الأمكنة التي تعمَّد الكاتب بثها في تضاعيف نصه الروائي، فالكاتب عاش تجربة الاغتراب في فرنسا قبل أن يعود إلـــى تونس ويبعث بعض المشاريع الاقتصادية، ليعود من بلاد الغربة حاملاً لأفكار تتنـــاقض لحد كبير مع طبيعة مجتمعه، فوظف هذا المكان "أم علي" بصورة المكان المعادي فهـــذا المكان سخر منه، يخشى البصر إليه، ينظر إليه كرؤوس التنانين... لهب أبيض يتصاعد منه... كما ذكره، ليقدم الصورة التي نظر بها إليه مجتمعه حين عاد من تـــونس وهـــو يرتدي عباءة غربية تنظر نظرة ازدراء لهذا المجتمع المنحط، فصورة هذا المكان المتخيل سرديًا تحيل إلى المكان الواقعي جغرافيا في تونس، إلا أن توظيفه في الروايـــة لا يمثـــل ذلك المكان الطبيعي، "فالنص يخلق عن طريق الكلمات مكانًا خياليًا له مكوناته الخاصـــة

[1] الرواية، ص48.

وأبعاده المميزة، وبهذا يسوغ لنا الاقرار بأن المكان المتخيل ليس إلا حاملا للواقع الـــذي يتجسد ويتشكل عبر المتخيل الذي يكسبه دلالات جديدة."[1]

ويتحدث السارد عن "شط الجريد" المكان الذي يعتبر أيقونة الصحراء التونسية فهو "مكان يقع في الصحراء التونسية، بالضبط في منطقة توزر ويعتبر من أهم مميـــزات الجنـــوب الغربي التونسي تتفجر فيه المياه في الشتاء وفي الصيف تكسوه طبقة من الملح".[2]

فيستعيد الكاتب هذا المكان ليعبر عن الضيق الذي يعانيه وهو داخل وطنه يقول

"شاطيء الجريد يتسع مداه البصر... يتحول فيه الصمت

إلى أنفاس ولهاث يتفصد عرقا:

ماء واخيلة كاذبة".[3]

وكأن السارد يود القول أن رغم شساعة وجمال هذا المكان واتساع مداه إلا أنه رمز شقاء وكأنه حامل لصورة مزيفة.

*** خارج أرض الوطن (تونس):**

ذكر السارد مكان خارج أرض الوطن "haut savois" هوت صفوا المكان المتواجد في فرنسا، فعبر عنه بمواصفات جميلة ولغة شاعرية ذات تشبيهات واستعارات، فلحظـــة تأمل هذا المكان تذكره بجمال "شط الجريد" المتواجد في تونس، وكأن المكان هنا هو نفسه المكان هناك "فهوت صفوا" تذكره ب "أم علي" وهو في تونس ويعيد ذكرياته في فرنسا، يقول السارد:

"ويأتي لراحة أم علي سعيا من صفوا العليا...haut savois

تجري من تحته الجداول... ينساب من فوقه شلال ماء...شلال يشع

---

[1] الميلود الحاجي، المكان في الرواية، ص223.

[2] شط الجريد، www.wikiwand.com، 30_05_2021، 11:40.

[3] الرواية، ص36_37.

ألقا يداعب في نغم سرمدي أهداب البحيرة".[1]

ويقول كذلك:

"في هوت صفوا حيث اغوتنا الرغبة على التعري...التطهر من الدنيا وينزل الشلال

على رؤوسنا متعة...بردا وسلاما...تكون لحظة لا ينزل الفناء ساحتها...

تحضر لتمحو الأيام ويتوقف الزمان حيث هي".[2]

ليأتي هذا المكان الواقعي بصورة المتنفس للسارد وهو في الحالة النفسية التي تلامسه، كما ذكر السارد أمكنة ذات مرجعية جغرافية واقعية في مقاطع الاسترجاع، كغرناطـــة التـــي تمثل الأندلس وما يلفت النظر في هذه الاشارة النادرة لفضاء الاندلس لدى السارد باعتباره "الفردوس المفقود المستقر في اللاشعور وبوصفه حلمًا ضائعًا، فيحصره السارد بعناصره المكانية والحسية وبأبعاده الذهنية المجردة".[3] نجده يقول: في خطابه لـــ" كلارا"

"تقولين اسبانية...؟ من غرناطة.

تقرين تزاوج الأمم... واختلاط الأنساب؟"[4]

وكذلك نجد المستشفى المكان الذي مكث فيه السارد وهو يستعيد وعيه تـــدريجيا ورفيقـــة وزميلتها اسمهان ينتظرانه بخوف وتوتر يقول السارد:

"جثتي تشد علي. تجدبني لمكان الاعتناء

المركز حيث غرفة خاصة بمبنى الاستشفاء...

لكني استعصي وأتباعد حيث مكان المرأتين".[5]

---

[1] الرواية، ص48.

[2] الرواية، ص50.

[3] الميلود الحاجي، المكان في الرواية، ص57.

[4] الرواية، ص46.

[5] الرواية، ص83.

فرغم سلبية المكان ووحيه بالمرض والألم إلا أنه في سياق الرواية ظهر ليعم فيه نوع من الدفء بين رفيقة واسمهان ودفء ذاكرة السارد في استرجاع وعيه، فينطلق البطل من عالمه الواقعي إلى عالم آخر متخيل عجائبي يصوره السارد وهو في حالة الغيبوبة واللاوعي.

2-2 المكان المتخيل (العجائبي):

يرتكز المكان المتخيل على الخيال ويقوم عليه، فيلغي الواقع ويعتمد على ما يمليه الفكر المستمد معلوماته من أوهام يبنيها الروائي بمعزل عن أي منطلقات خارجية، "فمجال الكتابة هو ذلك التوهم الذي على رغم هوائيته يتشبك بنا ليجعل من المكان بعدًا تغيريًا، واحد من الصور المشتقة التي تصنع هويتنا الداخلية، فالكتابة تستعيد الأمكنة المتوهمة ولا تقصد هندستها وتشكلاتها فحسب بل أيضا البشر الذي يسكنوها أولئك الذين لم يحدث لنا أن شاهدناهم أبدا"[1].

قد ترى أمكنة في النص يبنيها الخيال المستفيد من الواقع لكن من دون تصويرها بوقائعها الحقيقية، أو نقلها كما هي يقول "سعيد يقطين" في هذا المجال "قد نجد في هذه الفضاءات بعض مقومات الفضاءات المرجعية، أو قام الراوي بتشكيلها بناءً على مرجعية محددة، لكن طريقة توثيق الأسماء والصفات على طول النص لا يمكن إلا أن يتبين لنا كون الراوي يقصد استعمالاً مخالفًا للفضاءات المرجعية، كما أن هذه الفضاءات التخيلية هي التي يصعب الذهاب إلى تأكيد مرجعية محددة لها سواء من حيث اسمها الذي تتميز به، أو صفتها التي تنعث بها".[2]

ويظل لمختلف الفضاءات في العالم الحكائي بعدًا تخيليًا حتى وإن كانت واقعية، لأنها جميعا وليدة المتخيلة، التي تترجم فكر السارد إلا أن هناك "مختلف الفضاءات لها بشكل أو بأخر موقع محدد يمكن أن يتحدد في نطاقه، ضمن حدود العالم المتعارف عليه، لكن هذا

[1] لميس حيدر، بناء المكان في رواية معدبتي، مجلة المناقد الثقافية، العدد الثالث والرابع، 2013،ص3.
[2] المرجع نفسه، ص3.

النوع غير قابل لذلك (رسم الحدود) وذلك لانتمائه إلى العالم الأخر، فضاء العالم الأخر: إنه فضاء ما بعد الموت، الجنة والنار والأخرة"،[1] لكن هذا الفضاء يضل يشكل حضورًا أساسيًا في الرواية بناء على متخيل يربط بين العوامل الفضائية إذ يعد العالم الأخروي هو أساس العالم الدنيوي ليبرز هذا من خلال إقامة روابط مادية وجودية بين فضاء هذا العالم والعالم الأخر (العجائبي).

فتنزوي في شق معين روايتنا الموسومة بـ "**على تخوم البرزخ**" نوعًا ما يسمى بالعجائبية، فيعرفها كمال أبو ديب بقوله" فالعجائبية نمط من الكتابة الابداعية يروق لنا أن نسميه بالأدب "الخوارقي" أو العجائبي، وهنا يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى المارائي لقوة واحدة وهي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس بالحرية المطلقة"[2]، فها هو "**المحسن بن هنية**" يعجن العالم كما يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلباته الخاصة ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود إنه الخيال جامحًا، طليقًا منتهكًا.

فالعجائبية وما تحمله من شغف وفضول يليق بنا أولا أن نرى هذا المزج الخلاق للسحري بالواقعي الذي يبتكره هذا النص الروائي، من حيث هو تجسيد لنزوع ابداعي رائد يرتاد مكامن الحياة الطبيعية ويأخذ منها ما يروق له أن يأخذ لكنه يولد فيها ما يروق له أن يولد، فالسارد يهم بوصفه للعالم الماورائي الغيبي بطريقة عجائبية فيقول:

"زحزحت...فزت...تجاوزت الحجاب الأول

هنا ما ليس عين رأت ولا أدن سمعت. وما ليس كمثله شيء".[3]

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائي في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي للنشر، د ب، ط1، 1997، ص251.

[2] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار السياقي، ودار اوركس، للنشر أكسفورد، بريطانيا، ط1، 2007، ص8_9.

[3] الرواية، ص70_71.

فهذا الوصف يندرج في سياق الخلق المعجز والمدهش والعجائبي المتخيل، ويواصل السارد النزعة العجائبية في حديثه عن خوفه من الملك "عقبائيل"، وهو في دار العقاب يقول:

"خرج عليّ هول من دخان كأنه طيف من جحيم...رأسه

عرض المجرات والأكوان... عيونه من كل جانب ترمي بشرر كالشموس حرارة

وتوهجا، أفواهه كالثقوب السوداء في نهايات الأكوان...أسنانه كالنيازك

من أكبر ما رأيت، لعله قد بشواظ من نحاس ونار".[1]

ونلتمس الصعقة العجائبية في حديث السارد عن "جثته التي تتوفر فيها علامات الحياة من صوت وحركة رغم مفارقة الروح لها وتحللها إلى عنصريها التكوينيين الطين والماء".[2] يقول:

"الشعرة تجذبني لجثة على خطوات من لهب السيارة... ينتابني فزع"

ثم غيظ.... فكره أقول لي...إنها أنا من قبل وتلك ملامحي...أطراف أجزائي...

وإنها جثتي بكل يقين إنها هامدة لا حراك بها[3]. ليرتكز البعد التخييلي للأمكنة في الرواية على تقاطبات فرعية مثلت العالم العلوي والعالم السفلي.

ب- تقاطب المكان العلوي/ والمكان السفلي:

تتنوع الرواية بين عالمين متجاورين ومتباعدين في وقت واحد، "العالم الأول هو العالم فيزيائي بفضاءاته المكانية الحسية والجغرافية الملموسة، والثاني فهو عالم عجائبي خيالي بفضاءاته الممتدة وغير المحددة بمقاييس الهندسة والعقل الممنطق للمكان، أي أنه فضاء مجازي خارج الطبيعة ينفتح على أجزاء ميتافيزيقية لا يمكن تصورها أو تحييزها

[1] الرواية، ص56.

[2] الرواية، من تقديم بوشوشة بن جمعة للرواية، ص20.

[3] الرواية، ص62.

بقواعد المرئي والادراك البصري الملموس بالحواس، بل يمكن فهم طبيعتها وكيفيتها ضمن سياق خاص من التلقي تبتعد فيه القراءة عن مواصفات الواقع وإجراءاته وسياقاته الملموسة، وتنفتح عن الرؤية الخيالية تعوض عن غياب الواقع لغة وصورة ورؤية".[1]

ففي الرواية يظهر لنا التقاطب بين الأرض والسماء ليشكلان عالمين متناقضين متحدين فالآن نفسه (مكان علوي/مكان سفلي).

***العالم العلوي:** وهوالعالم المعاكس للعالم السفلي ليظهر في الرواية بأبهى صورة تنشرح لها النفس وتتلذذ لرؤيتها الأعين لتمثل ضفاف السماء التي تحمل كل معاني الرفعة والسمو يقول السارد:

"هنا ما ليس عين رأت ولا أذن سمعت. وما ليس يمثله شيء حيل

بيني وبين حيز المدى،فما كنت له من الوالجين،

اطلعت عسى أن أرى لي في المدى قرينا وشبيها من المقربين.

وأوحى لي أنها" نعمخير" وأنها من الحجب السفلى.أن عرضها أضعاف الأكوان

الدنيا أن مستعمريها... يتنادون بلغة كتسبيح العصافير وخرير المياه ارتعاشة الوتر،

ونفخة المزمار وألوان الزهور ويتناجون بلسان واحد كالوحي،كالشعور لا يناله عجز

ولا تقصير أو غموض... لا يحتاجون إلى قراءة أو تذكير"[2].

فها هو السارد يجول بنا في رحلة خيالية غيبية عبر الحلم أو الخيال إلى عالم بعيد عن عالمه الواقعي ليطرح من خلال هذا الواقع رؤاه وأفكاره وأحلامه التي لم تتحقق في دنيا الواقع، ففضل النزوح إلى عالم الموت والآخرة واتجه إلى البرزخ وهو حامل لروح متعبة أملا في الخلاص من واقعه الراهن، حيث انطوت هذه الرحلة تحت قسمين الأول اتجاه إلى عالم الفلك، والثاني التماس عالم الروح والملائكة بما فيها من طهر ونقاء حيث

[1] محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي، ص15.

[2] الرواية، ص71.

يقول السارد: في حواراته مع الملائكة وهم يشرحون له خاصيتهم وجـــوهرهم وخاصـــية وكيان الإنس.

"ادرك وافتح مجال فهمك ... نحن من نور...نحن من معنى...

من شعور من إحساس. آفة الفناء تقف خارج حيزنا، ولسنا مخصوصين بها".[1]

ويواصلون الحوار للسارد عن جوهرية خلقه وما تحمله من نجاسة يقول:

"جئتم من نجاسة قرت في ركن نجس. من صلب يقدف

النجاسة... في شراييكم نجاسة وإذا أحاط بكم وترديتم

تحولتم إلى نجاسة ملامستكم تفرض التطهر"[2].

ويقول كذلك:

"نحن من خلق من نور لا يدركه الانطفاء أو الخفوت.

ألقنا دائما لا يحيط به انطفاء"[3].

فهاهو مكان الذاكرة يصور حالة الموت في لاوعي السارد يقول:

"أحلق حيث مولد الذكريات كأني هالة

من نور في اشتداد ضوء شمس النهار

أبصر أهل الأرض وهم لا يبصرونني أسمعهم

وهم لا يسمعونني أخاطبهم. لا يستجبونني..."[4]

---

[1] الرواية، ص77.

[2] الرواية، ص78.

[3] الرواية، ص79_80.

[4] الرواية، ص82.

ليصور السارد حالة موت الإنسان فهو يراه وهم لا يرون ويفهم من حوله ولا يفهمونه، فنجد أن هذه الأمكنة الغيبية التخييلية والعجائبية أضفت هالة جميلة وعجيبة في متن الرواية، ومن خلال هذا التصوير جعلنا السارد نعيد التأمل ونركز في الهدف الأساس المتمثل في الفوز بالعالم العلوي فالدنيا فانية فهي مجرد محطة اختبار في نهاية الأمر إما جنة أو نار.

*** العالم السفلي:**

يعتبر العالم السفلي هو الأرضية المحيطة بنا فبمجرد الفناء والخلاص ننتقل إلى العالم العلوي، ليمثل العالم الأول(السفلي) وعاء للخطيئة والأعمال الرذيلة والسافلة، والعالم الثاني (العالم العلوي) دار الجزاء، فرغم رحلة السارد وهو في حالة اللاوعي في العالم الماورائي إلا أن حس الأسفلين ضل يراوده يقول السارد:

"**حس الأسفلين يعاودني يخترق معناي...يكشف الغطاء**

عني... وأني لي بإخفائه وهو خطيئتي وعنصر شقائي"[1].

ويقول كذلك: "**كان فعل الرؤيا في الحياة السفلة يعاودني**"[2].

فهذا العالم (السفلي) يمثل مكان الإقامة بالنسبة للسارد قبل انتقاله للعالم العلوي، فذكره السارد بصورة العالم الوضيع يكتسي شتى أشكال الحزن والأسى والنجاسة، ليظهر هذا العالم بصورة التدني بكل أشكاله لدرجة جعلت السارد يخشى كشف الغطاء عنه ففضل إخفاءه لكونه يمثل عنصر شقاء ومصدر الخطيئة.

ويحصر السارد هذا العالم في مكان أسماه بالدنيا، يقول في مخاطبته لزوجته رفيقة:

"**هوني عليك... هي أعباء الدنيا وأوزار الحياة**

---

[1] الرواية، ص79.

[2] الرواية، ص87.

فلا تقيمي لها وزنا ودريها للأيام هي بها كفيلة".[1]

ويقول كذلك:

الدنيا يا رفيقة، فاقدة للرأفة [2]

ليمثل هذا المكان شتى أشكال الضيق ويعتبر مكانا معاديا للسارد فما خلف لـــه إلا التعب والأسى والحزن، فيقول:

"إنها الدنيا كل حي ذائقها...أنت من الناس وكل حي بها متيم

والدنيا ما صدقت في حب لطالبها وما ارتوى ظمآن بها من عطش

كوارد ماء أجاج فلا يزيده إلا عطشا".[3]

فيأتي التصوير الشاعري لهذا المكان، حيث شبهه السارد بالظمآن الذي يعاني من العطش الشديد، والدنيا كلما أقبل إليها ما زادته إلا عطشاً، فهذا المكـــان رغـــم الضـــيق والحزن والأسى الذي يحتفيه إلا أننا نظل متيّمين به ونطلب البقاء فيه ونرفض الفناء.

ويذكر السارد كذلك الأرض كمكان للإقامة فالأرض التي تمثل الخصب والعطاء والخيـــر وتعتبر حيز متسع يوحي بالرحابة والتنزه، فيأتي السارد ويخرق المألوف ويجعـــل هـــذا "المكان منفى داخلي وخارجي وموت رمزي ونفسي لإنسان مقهور مقيـــد عـــاجز عـــن ممارسة حقوقه الطبيعية بشكل طبيعي"[4].

ومن خلال دراستنا لهذه الثنائية الكبرى التي تمثل الواقع والمتخيل العجائبي والتي اندرجت تحتها تقاطبات فرعية بين عالمين علوي وسفلي، فنستخلص أن الروائي قد أحبك نسيجه الفضائي بين واقعي ومتخيل بخيط متينة ساهمت في تشييد البناء الروائي لتظهـــر هذه التقاطبات الثنائية لتعبر عن الرؤى الذهنية للكاتب.

---

[1] الرواية، ص99.

[2] الرواية، ص83.

[3] الرواية، ص107.

[4] الميلود الحاجي، المكان في الرواية، ص 168.

- **خلاصة عامة للبنية المكانية في الرواية:**

اعتمد الكاتب في هذه الرواية تقنية خاصة في طرحه للأمكنة، فالأماكن التي وظفها لا تنحصر في تحديد المكان فحسب، و"إنما بثها كتعريضه لآليات الانزياح والانكسار حيث عمل على تفتيت المكان (الواقعي/الثقافي) وامتصاصه وإنتاجه بصورة مغايرة حققت الوظيفة الشعرية"، فظهرت الأمكنة في خطابنا السردي بنكهة خاصة ومميزة فكانت عبارة على نتاج مركب تتشابك فيه الأبعاد البنوية والدلالية والرمزية والأيديولوجية، فضلاً عن البعد الجغرافي الذي عمل على تنظيم خيال القارئ وترتيب معطياته وتصوره".[1]

ومن هنا يتسنى لنا الحديث عن النقطة الأساسية القائمة على التضاد والتقابل والتداخل في الآن نفسه، وهذا ما أضفى على الرواية الصبغة الفنية والجمالية حيث أن المسيرة الدورانية للأمكنة عملت على "خلق ديناميكية فعالة لهذا العمل وأخذت تسرح بدلالاتها ورمزياتها المتعددة، فنجد أن هذا التصوير المكاني الذي تم بواسطة اللغة الروائية التي اعتمدها الكاتب، بمستوياتها وانزياحاتها ووصفها من شعر وحوار وصور فنية، قد خرجت صارخة لتعبر عن الأفكار والخلجات التي تجول في ذهن الكاتب" [2]، فالصبغة العجائبية التي وظفت في الرواية هي" كشف وابتكار وطاقة مذهلة للإنسان "المبدع " على الرحيل الدائم في عوالم اللامحدود واللامرئي واللامألوف والخوارقي والادهاشي".[3]

أما العالم السفلي جاء ليصور البعد العاطفي الذي يحمله الإنسان اتجاه لهاثه للخلود في هذه الحياة، وكذا لتصوير القضايا الاجتماعية وطريقة الحياة الروتينية المملة، بينما العالم الماورائي جاء ليصور التصور الذهني الذي يمكن لأي شخص وهو في حالة انعزاله التفكير في سر الوجود، والتساؤل حول الهدف المرجو من الوجود في هذه الحياة،

---

[1] ينظر: نبهان حسون، شعرية تشكيل الفضاء السردي، قراءات في رواية (الأرمة السوداء)، لصبحي فحماوي، دار غيداء للنشر والتوزيع، د ب، ط1، ص120.

[2] ينظر: مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، حكامة بحار، الدقل، المرفأ البعيد، دار الهيئة العامة السورية للكتاب للنشر والتوزيع، دمشق، دط،2011، ص287.

[3] كمال أبوديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص11.

فالأمكنة المتناقضة التي وظفت في الرواية جاءت لتكشف وتفضح زيف الواقع بكل ما يحويه من نفاق وزور، فصرح الكاتب وبكل شجاعة وجرأة من خلال هذه الأمكنة عن الأنساق المضمرة التي تختفى وراءها، فهذا النسيج الذي تفاعل معه الواقع والمتخيل انصهر مع كل العناصر السردية لينتج لنا الوظيفة الفنية، فالمكان أثّر وتأثّر في الوقت نفسه.

وبناءً على ما سبق نستخلص أن الأزمنة والأمكنة لم تورد في الرواية على أساس ديكور شكلي، وإنما كانت بمثابة الخيوط المتينة التي ربطت بين أجزاء الرواية فالأمكنة في الرواية احتلت دور البطولة والمركزية، وأدت دورًا كبير في العملية الإبداعية، فشكّل المكان الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تحركت فيها شخصية السارد عبر تقاطبات مكانية ثنائية (واقعي /متخيل خارج /داخل أسفل /أعلى)، والأزمنة شكلت الإطار الداخلي والخارجي لنفسية السارد فتارة يجول في داخل ذاته ونفسه، وتارة أخرى مستشرفًا ومطلعًا على أزمنة استشرافية غيبية.

إن آفاق البحث في الخطاب السردي الروائي واسعة جدا نظرا لعمق وشساعة هذا المجال، وباعتبار الرواية من أهم وأبرز الأجناس الأدبية التي اهتم الدارسون لمعالجتهـــا، هو الأمر كذلك في هذا البحث الذي سعى إلى الكشف عن أغواره، ولنرسي سفينة بحثنـــا على شواطئ الختام مستخلصين أهم النتائج المتوصل إليها، ولنبدأ بالجزء الأول الذي جاء عبارة عن مدخل موجزا ومختصر، يتمحور حول مفاهيم الشعرية، جوهرها وتصوراتها الفنية عند بعض الأدباء والباحثين الغرب والعرب قديما وحديثا، فالنتائج المتوصل إليهـــا فالجزء الأول مايلي:

1-تمثل الشعرية من جانب المفهوم الاصطلاحي مجموعة القواعد والقـــوانين المعياريـــة التي تنتجها مدرسة ما تحكم فنية وجمالية العمل الأدبي.

2-الشعرية مصطلح قديم وحديث في الوقت ذاته، له جدور تاريخية وفلسفية منـــد القـــدم تزامنت مع الأعمال الابداعية والنقدية لأرسطو وأفلاطون.

3-للشعرية بذور وجذور عربية مند القدم إلا أنها اقتصرت على جـــنس واحـــد متمثـــل فالشعر، (عمود الشعر).

4-غاية الشعرية هو الكشف عن سر جمالية النصوص الأدبية سواء كانت شعرا أو نثرا، أما على مستوى الجزء الثاني (التطبيقي) فقد حاولنا أن نكتشف الجمالية التـــي وظفهـــا المحسن بن هنية من خلال مدونته السردية الموسومة "**على تخوم البرزخ**"، على مستوى اللغة والشخصية والزمان والمكان تنظيراً وتطبيقاً.

6-وظف الروائي لغة مكثفة تجاوزت السطحية لتوحي بكل الطاقات الايحائية والتناصية والرمزية فوظف التناص بكل أنواعه، التناص الديني، هذا الجانب الذي أسرف فيه الكاتب أوراقا كثيرة في الرواية والذي يحيل إلى النص القرآني فوظف أسلوبيا ودلاليًا بطريقـــة جمالية جعلت النص متشعب المنافد.

7- ومنها التناص الأدبي الذي يحيل ضمنيا إلى نصوص أدبية تراثية قديمة وغيرها، ومنها التناص التاريخي الذي استحضر فيه شخصية طارق ابن زياد بأسلوب رائع ومميز للتعبير عن العلاقة الدموية بين العرب والروم في الأندلس.

8- ووظف التناص الصوفي أسلوبياً للتعبير عن رحلة السارد الروحية والارتقاء إلى العالم الآخر، فهكذا جاءت اللغة متشعبة تنهل من كل جانب لتشكل لنا جديد الألفاظ وطريف الأسلوب وأرقى المجازات والاستعارات والتشبيهات مما أضفى على عديد من مقاطع الرواية طابعًا غنائيًا شعريًا.

9- يعد التناص الديني في رواية "**على تخوم البرزخ** "ملمحا أساسيا، أضفى ايقاعًا ولمسة جمالية إغرائية تأسر القارئ والمتلقي.

10-عمل الكاتب على إقحام المعطى الأسطوري والعجائبي على المستوى الزمني والمكاني والشخصي، حيث تَمَّ مزجه بما هو نصي لتنصهر كل هذه العناصر لتشكل بنية إيقاعية وشاعرية للخطاب العام للرواية.

11- مزج الكاتب بين المجرد والمحسوس في طرحه للشخصيات بحيث تموجت بين واقعية وعجائبية وتخييلية فيتداخل الواقعي بمختلف مرجعياته مع المتخيل الأسطوري لينتج في الأخير شخصيات تتجاوز العالم الواقعي إلى العالم الماورائي، مما أسهم في إضفاء عنصر الغموض والانزياح في الرواية والذي بطبعه خلق الجمالية، ومنه تحصل مفارقة للسائد والمألوف.

12- سلك الكاتب طريقاً جديدًا في الكتابة الروائية وذلك لاستخدامه لشخصية رئيسية محورية مثلت شخصية السارد في نقل أحداث حياته وذكرياته فالشخصيات الأخرى معروضة وفق نظرته ومشاهداته.

13- تجاوز الزمن خطية السير المعهودة، وهذا ما كشف قدرة ودهاء الكاتب في خلق الايقاع المتواتر للزمن الذي تراوح بين الزمن الداخلي والخارجي تارة، وبين المفارقات

والديمومة تارة أخرى هذا المزيج الذي كسر رتابة الزمن، حيث جعل من الشتات جمالاً أعطى بعدا دلالياً لنصه المشحون بسمات شعرية.

14- لم يعد المكان في الرواية المعاصرة يقتصر على البعد الجغرافي الهيكلي فقط، بل تجاوزه ليظهر كتعريضة لآليات الانزياح ولانكسار، حيث عمل الروائي على تفتيت المكان فامتصه وانتجه بصورة مغايرة حققت الوظيفة الشعرية.

15- كما أن المكان احتل دور البطولة والمركزية، أدت دورا كبير في العملية الإبداعية، فشكل المكان الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تحركت فيه أفكار السارد عبر تقاطبات مكانية ثنائية (واقعي /متخيل)، (داخل /خارج)، (أعلى /أسفل).

16- في هذه الرواية سعى الكاتب إلى سلك طريق "تيار الوعي" هذا الاتجاه التجديدي الذي يشترك بين الأدب وعلم النفس، فظهر في الرواية لتصوير الصراع الداخلي الذي يدور حول شخصية السارد والهواجس والصراعات والأحلام التي ملأت مخيلته.

17-الرواية عبارة عن مادة ذهنية تصور أزمة الانسان المعاصر الذي انفتح وعيه على تيارات وثقافات متضاربة ومختلفة، إلا أن الكاتب أبدع بآلياته التجريبية والفنية المعاصرة فانتقل بالرواية من النمط التقليدي إلى نمط آخر جديد مغاير يقوم على الوعي والنضج بالواقع والذات والمجتمع والوجود.

18- أحكمت هيكلة الرواية بحبكة فنية جمالية لتمثل شخصية السارد باقي الشخصيات الأخرى، فيحصل الذوبان والانصهار مع باقي العناصر السردية ليخرج لنا نص الرواية بتوليفة مميزة ذات دلالات وجماليات تظهر على مستوى اللغة والشخصية والزمان والمكان.

وبهذا يكون "المحسن بن هنية" قد أبدع في كل المستويات عبر خطابه "**على تخوم البرزخ**" من لغة وزمان ومكان وشخصية ليكسر المألوف والسائد، فيكون من الأدباء الذين يدقون باب التجريب في العالم العربي.

ولثراء وتشعب هذه المدونة للمحسن بن هنية الموسومة "**علـــى تخـــوم البـــرزخ**" بإمكان الباحث في مجال الرواية المعاصرة وتياراتها التجديدية أن يدرس هذه الرواية من جوانب تناصية وبالأخص التناص الديني وذلك لتشعب رمزياته وخلفياته المعرفية أو من الناحية الرمزية، بحيث يكاد تحويلها إلى نظام رمزي كامل لتشكل بذلك رواية رمزية.

وهاهي شرفت رحلتنا البحثية على الانتهاء، فنحمد الله الذي بفضله علينا أتممناها، راجين من اللجنة المناقشة النقد البناء، فلنا رحابة صدر لتلقي النقد، ومالنا إلا أن نشـــكر كل من ساعدنا من قريب أو بعيد وعلى رأسهم الأستاذة المشرفة التي أمدتنا بيـــد العـــون وكانت سندا لنا طيلة مسيرتنا البحثية.

بتاريخ:11-06 -2021

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولاً: المصادر.

1. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، (مادة شعر)، المكتبة الإسلامية للطباعة، تركيا، ج1، د.ت.
2. أبو نصر الفارابي، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ج2، دار العلم للملايين.
3. أبوبكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شكري، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1992.
4. القرطاجني بن حازم، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، د ط، د ت.
5. لسان العرب، ابن منظور، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج7 (مادة شعر).
6. المحسن بن هنية، رواية على تخوم البرزخ، مطبعة التسفير الفني، تونس، د ط،2001.
7. محمد ناصر الدين الألباني، التوسل أنواعه وأحكامه، بحوث كتبها وألقاها ، دار الاستقامة، ط2، 1985.

ثانيًا: المراجع العربية.

5. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

6. أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، 2000.

7. أدونيس، الشعرية العربية دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

8. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

9. حسن كريم عاني، الرمز في الخطاب الأدبي، دراسة نقدية، ط1، 2015، دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع.

10. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

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

12. حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي نموذجا)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006.

13. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط2، د.ت، الدار البيضاء ،المغرب، 2001.

14. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، د ب، د ط، 2004.

15. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب محفوظ)، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، د ت.

16. شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، عبد القادر عميش، اللامعية للنشر التوزيع، ط1، 2011.

17. شعرية تشكيل الفضاء السردي، قراءات في رواية (الأرملة السوداء) لصبحي فحماوي، نبهان حسون السعدون، دار غيداء، عمان، ط1، 2014.

18. صالح نضال، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ب، د ط، 2001.

19. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.

20. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات ومفاهيم)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998.

21. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، د ط،1995.

22. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار الهومة، الجزائر، د ط، 2007.

23. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، د ب، د ط،2009.

24. عزة عبد اللطيف عامر، الراوي وتقنيات القص الفني (دراسة تطبيقية على نماذج من الرواية المصرية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2010.

25. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاته، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال، المغرب، ط1، 1990.

26. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

27. محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 1996.

28. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، د ب، ط1، 2004.

29. محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف للطبع والنشر، ط3، 1984.

30. مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.

31. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.

32. الميلود حاجي، المكان في الرواية (بحث في قصصية المكان)، زينب للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2020.

33. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003.

34. نبهان حسان السعدون، شعرية تشكيل الفضاء السردي (قراءات في رواية الأرملة السوداء لصبحي فحماوي)، دار غيداء، عمان، ط1، 2014.

35. نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1882.

36. هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، د ب، ط1، 2008.

37. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصرالله، الأردن، د ط، 2004.

38. هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

ثالثًا: المراجع المترجمة.

39. أرسطو طالس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، مكتبة النهضة المصرية، مصر، د ط، 1953.

40. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

41. جون كوهين، النظرية الشعرية (بنية اللغة الشعرية واللغة العليا)، تر: أحمد درويش، دار غريب، د ب، ط1، 2000.

42. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد عبد الولي، دار توبقال، المغرب، ط1، د ت.

43. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المملكة المغربية، المغرب، ط1، 1996.

44. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنوز، دار تويفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988،

45. فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، د ب، ط1، د ت.

رابعًا: المقالات والمجلات.

46. إبراهيم منصور الياسين، الرموز التراثية في شعر عزالدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد3و4، 2010.

47. خولة مبروك، مجلة المخبر، قسم اللغة العربية بكلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، أبحاث في اللغة والأدب الجزائر، العدد التاسع، 2013.

48. محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر، العدد21، جوان2004.

49. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، مجلة دبي الثقافية، تصدر عن دار الهدى، دبي، ط1، ماي 2011.

50. محمد المحسن، رواية على تخوم البرزخ المحسن بن هنية، مساءلة للذات في طوافها عبر مدارات الكينونة، مجلة دنيا الوطن، 2020.

خامسًا: الرسائل والأطروحات.

51. سليمة خليل، تيار الوعي في رواية على تخوم البرزخ للكاتب المحسن بن هنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009/2008.

52. العابد عبدالقادر، الاتجاه نحو العنف وعلاقته بالاغتراب لدى الشباب في ضوء متغيري الثقافة والجنس، أطروحة دكتوراه، قسم علم النفس وعلوم التربية جامعة وهران، 2014.

53. محمد زبير عباسي، التناص مفهومه وخطر تطبيقاته على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في قسم اللغة، الجامعة الإسلامية العالمية، أباد، باكستان،2004.

سادسًا: المواقع الالكترونية.

54. سافوا العليا(إقليم فرنسي) httpps//or.m.wikpedia.org،10جوان2021، 21:33.

55. شرح ملحمة دانتي،https://ar-wikipedia.org،15:35

56. القرآن الكريم https://equran.me/tafseer-426-3.html.

57. مقطع من اليوتيوب، تفسير سورة البقرة للشيخ الشعراوي، الآية35،18-5-2021،12:22.

سادسًا: المطبوعات.

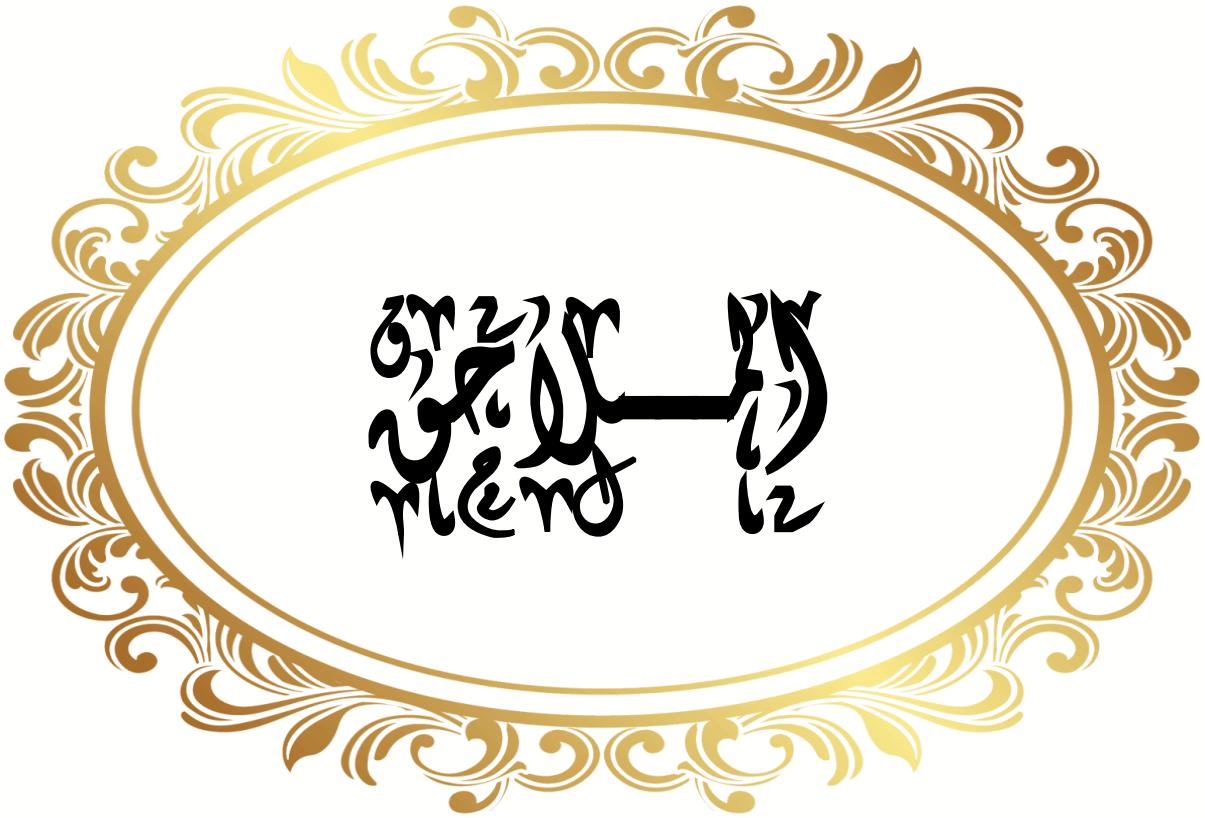
58. مصطفى بن الحاج، المدارس الأدبية الغربية وأثرها في الأدب العربي -الرمزية- مطوية مراجعة دروس السنة الثالثة، مادة الأدب العربي، ثانوية قاديري خالد بالسوقر.

الفهارس

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	ب
مفاهيم حول الشعرية	
أولاً: مفهوم الشعرية	
أ-لغة	08
ب-اصطلاحا	08
ثانيا: جذور الشعرية	11
1- الشعرية من منظور الدراسات الغربية	11
2- الشعرية من منظور الدراسات العربية	15
الفصل الأول: شعرية اللغة وبنية الشخصية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"المحسن بن هنية"	
أولاً: شعرية اللغة في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ "المحسن بن هنية"	21
1- شعرية التناص وأشكاله في الرواية	25
2-شعرية الرمز	43
ثانيًا: بنية شعرية الشخصية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"المحسن بن هنية"	56
1- مفهوم الشخصية في الرواية وأنواعها	56
1-1 مفهوم الشخصية في الرواية	56
1-2 أنواع الشخصيات في الرواية	58
1-3 أساليب تقديم الشخصيات	63
3- شعرية بنية الشخصية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"لمحسن بن هنية"	64

2-1 الشخصيات الواقعية:	63
2-2 الشخصيات المتخيلة (العجائبية)	71
الفصل الثاني: شعرية البنية الزمنية والمكانية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"المحسن بن هنية"	
أولا: شعرية البنية الزمنية في الرواية	80
1- مفهوم الزمن في الرواية وتقسيماته	80
1-1 مفهوم الزمن في الرواية	80
1-2 أنماط الزمن	83
1-3 المفارقات الزمنية في الرواية	86
1-4 تقنيات زمن السرد (الديمومة) في الرواية	90
2- شعرية البنية الزمنية في رواية " على تخوم البرزخ " لـــ"المحسن بن هنية"	92
2-1 أنماط الزمن	92
2-2 شعرية المفارقات الزمنية في الرواية	99
2-3 شعرية الديمومة في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"لمحسن بن هنية"	108
ثانيا: شعرية البنية المكانية في رواية "على تخوم البرزخ" لـــ"المحسن بن هنية"	117
1- مفهوم المكان و تقاطباته في الرواية:	117
2- شعرية التقاطب المكاني بين الواقع والمتخيل في الرواية	119
2-1المكان الواقعي	120
2-2 المكان المتخيل (العجائبي)	124
خاتمة	134
قـــائمة المصـــادر والمـــراجع	139
الفهـــــرس	146
الملاحق	149



1- التعريف بالروائي "المحسن بن هنية"

الاسم: المحسن

اللقب: بن هنية

البلد: تونس، ولاية سيدي بوزيد (مهد الثورة التونسية الجديدة)، بريف الحنية

تاريخ ومكان الازدياد: 1947/11/27

ظروف حياته المعيشية: عاش المحسن بن هنية ظروف قاسية يعود سببها وفاة أبيه سنة 1963م فلم يواصل تعلّمه، فتكون تكونا ذاتيا وولع بالأدب وشغفه للمطالعة.

ذهب إلى فرنسا وفشل في التعلم، فتوجه لممارسة مختلف الحرف، عمل في مجال الإنشاءات الحديدية وبرع فيه، فلما استقر اتجه لوجهته الأدبية فكتب عددا من الروايات.

أعماله الروائية: من بين الأعمال الروائية التي نسجت على يد المحسن بن هنية:

- رواية "أضغاث" عن دار التسفير الفني، صفاقس تونس،1998.

-رواية "ثبات" عن دار التسفير الفني، صفاقس، تونس، 1997.

-رواية " الزمن و رؤوس الحية" عن دار التسفير الفني، صفاقس، تونس،2000.

-رواية "على تخوم البرزخ" عن دار التسفير الفني، صفاقس، تونس،2001.

-رواية "مرافئ الجنون" عن دار التسفير الفني، صفاقس، تونس،2003.

-رواية "المستنقع" دار خطوات للنشر، دمشق،2006.

-رواية "توق يحاصره طوق" دار الألوان الأربعة للنشر،2011.

المجموعات القصصية:

- "القمر لا يموت" عن دار التسفير الفني، صفاقس، تونس،2000.

-"دون الجهر بالكلام" عن دار المعارف، سوسة، تونس،2006 .

-"الزهرة والخريف" عن دار التسفير الفني، صفاقس، تونس،2003.

كما أصدر أعمال تراثية تخص الأدب الشفوي المتداول على ألسنة الناس، وأشرف على سلسلة "ورقات مغاربية" وهي ذات منهجية تعتمد التجارب الإبداعية في أقطار المغرب الكبير.

-"أحوال" عن دار الخطوات للنشر، دمشق،2007.

كما ترجم من أعماله إلى اللغة الفرنسية:

- "الزمن ورؤوس الحية(**Le temps et les vipères**)

-"توق يحاصره طوق". (**Espoir jugilé par le systéme**)

-"حديث الليل ". (**Mots des nuits**).

2 ملخص الرواية:

كتبت الرواية بأسلوبي الاسترجاع وتيار الوعي إلى جانب السرد المباشر للأحداث، فارتكزت على تقنية الحوار الداخلي وتفتيت الحدث وتداخل الأزمنة والأمكنة وهذا يرجع للظروف الفنية والفكرية للكاتب، فتمحورت أحداث الرواية حول شخصية السارد الذي يمثل البطل نفسه، هذه الشخصية المقهورة نفسيا تحاور نفسها فتتحدث بضمير المتكلم لتمثل المخاطب، وتبدأ مسيرة الرواية أثناء ركوب السارد للسيارة وهو في حديث مع نفسه جراء الهموم والمشاكل، فلم يجد مخرجا سوى الانزواء والركون إلى الذات واستعادة

الذكريات التي ظلت محفورة في ذاكرته ليصور بذلك حياة الغربة بفرنسا ويستعيد بعض الأحداث التاريخية الأليمة توحي باغتراب فكري وايديولوجي واجتماعي. وهو في شرود مع ذاكرته يقع في حادث مرير مفاجئ أدى إلى فقدان وعيه تماما، غاب عن الوعي مدة من الزمن رحل إثرها إلى عالم الخيال ليركب مطية البحث والتأمل في الذات وسر الوجود، ويرتقي بذلك إلى العالم العلوي ويخاطب الكائنات النورانية (الملائكة) يتبادلان الحوار معا حول جوهرية وجود الانسان وخاصية خلقه ووجوه الاختلاف بينه وبين هذه الكائنات النورانية المنزهة عن الخطايا والشهوات والملذات، خلال رحلته الانفصامية يرى الدارين (دار العقاب) ليصطدم في هذه الدار بالملك "عقبائيل" فيبدأ في محاسبته عن أفعاله الدنيوية، و(دار الجزاء) ليتقابل فيها مع الملك "رحمائيل" الذي يتضرع له ويطالبه بالرحمة والعفو عن أخطائه المرتكبة، لتمثل المرحلة الثانية عودة الوعي ليفتح السارد عينيه أمام زوجته رفيقة في ذهول وتساؤل عم حدث له، ليعبر عن عودة دورانية الحياة الطبيعية، ليقر في نهاية الأمر أن الحياة تليها الموت ملخصا تجربته الروحية بنزعة صوفية فينصهر روحيا مع الطبيعة متحررا من صراخ الحياة بكل وجوهها فيسلك طريق الزهد أملا في المعرفة الحقة، فيقتني أوراقا وقلما ويمكث وحيدا يعتزل الناس عبر رحلة تفكير طويلة، ليكتشف في الأخير أن التأمل الباطني هو السبب في خسرانه لبلوغ الحقيقة، فالحياة ما هي إلا محطة لبلوغ حياة برزخية، فيها نعيم دائم أو شقاء مستمر، وهكذا تنتهي الرواية بنبرة تشاؤمية "عيشنا كاليوم أوله فجر وآخره للظلام مرتحل" كما ورد على لسان السارد في آخر الرواية.

ملخص الدراسة:

تناولنا في هذه الدراسة موضوع شعرية الخطاب السردي في راوية "**على تخوم البرزخ**" لـ "المحسن بن هنية"، وذلك بغية الكشف عن سر الجمالية التي اعتمدها الروائي في هذا النسيج المعاصر الذي سلك فيه طريق جديد في الكتابة المتمثل في تيار الوعي، وهدفنا في هذه المذكرة أن نمس قدرا كبير من القضايا الجمالية التي طرحها الروائي في تضاعيف نصه، من لغة وشخصية ومكان وزمان فحاولنا أن نكشف عن ماهيتها ووظيفتها الفنية في بناء الرواية، حيث اسهللنا الدراسة بمدخل تحدثنا فيه عن مفاهيم حول الشعرية أما الجانب التطبيقي تحدثنا عن اللغة بكل تناصاتها وأبعادها والشخصية بما فيها الشخصيات الواقعية والثانوية، والمكان بكل تقاطباته الواقعية والخيالية (العجائبية)، والزمان بأنماطه الداخلية والخارجية، تنظيراً وتطبيقاً هذه العناصر التي كان لها الدور الفاعل في شحن النص بطاقات جمالية مثلت بطاقة شاعرية متبادلة بين المؤلف والنص والقارئ لنخلص في نهاية البحث بمجموعة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا البحثية للرواية، لنأمل في ذلك أن تكون هذه الدراسة قد فتحت آفاق للبحث وأن تكون فاتحة خير لدراسات أخرى.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، التجريب ، تيار الوعي، الجمالية ، الفنية، تخوم البرزخ، التناص

Résumé de l'étude :

Danscetteétude, nous avonsabordé le sujet de la poétique du discoursnarratif chez le narrateur « Aux confins de l'isthme » d'Al-Mohsen Bin Haniyeh, afin de révéler le secret esthétiqueadopté par le romancierdanscetissucontemporain, danslequelil a pris un nouveau chemind'écriturereprésenté par le courant de la conscience, et notreobjectifdanscette note estque nous touchions un grand nombre de questions esthétiquessoulevées par le romancierdans son texte, tellesque la langue, la personnalité, le lieu et Nous avonsessayé de révélersa nature et safonction technique dans la construction du roman. Y compris les personnagesréels et secondaires, le lieu avec toutesses intersections réelles et imaginaires, et le temps avec ses motifs internes et externes, ceséléments qui onteu un rôleactifdans charger le texte de cartesesthétiquesreprésentait une carte poétiquemutuelle entre l'auteur, le texte et le lecteur, pour conclure à la fin de la recherche un ensemble de résultatsauxquels nous sommes parvenus. A travers notreétude de recherche du roman, nous espéronsquecetteétude a aouvert des perspectives de recherche et sera un bon précurseur pour d'autresétudes.

Mots-clés: poétique, expérimentation, courant de conscience, esthétique, art, limites de l'isthme, intertextualité