الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الاختلاف والتضاد في الرواية العربية الحديثة "أشباح المدينة المقتولة" بشير مفتي أنموذجا

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطلبة :
فاطمة شراديد
رتيـــبة جريبيع

إشراف الأستاذ:
لحسن عزوز

الموسم الجامعي : 1439 هـ/1440 هـ – 2018 م /2019 م

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا ووفقنا في انجاز هذا العمل راجين منه الرضا والقبول، ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان

لأستاذنا الفاضل "**لحسن عزوز**"

على قبوله للإشراف على هذه المذكرة وتوجيهاته القيمة.

والى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي دون استثناء،

والى من ساعدنا طيلة مشوارنا الدراسي ولو بكلمة طيبة.

دون أن ننسى جميع الزملاء والأصدقاء.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا ووفقنا في انجاز هذا العمل راجين منه الرضا والقبول، ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان

لأستاذنا الفاضل "**لحسن عزوز**"

على قبوله للإشراف على هذه المذكرة وتوجيهاته القيمة.

والى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي دون استثناء،

والى من ساعدنا طيلة مشوارنا الدراسي ولو بكلمة طيبة.

دون أن ننسى جميع الزملاء والأصدقاء.

لم ينته السرد بإنتاج تقنيات جديدة و أساليب مغايرة يتمنى القارئ العادي ّ ، بل إذ ّنا نرى أن ّ السرد قد تنامى في فتح فجوة انتظار حوارية مفتوحة فكان التجريب في حضور روح جديدة

بدء ً ا من تقديم عناوين اختلافية مضيئة و عتبات نصية معمارية، كما ان مبنى الرواية ضمن الحيز الزمكاني و الحدثي عبر شخوصها يسير ضمن مبدأ الإختلاف و التضاد والتفكيك و التقويض ، المفارقة و الدهشة في حدوس تعيد تشكيل العالم من جديد .

فالنص كمالحياة حافل بجملة التناقضات والتضادات، و التهكم والسخرية... فمفهوم التضاد و الاختلاف من المفاهيم المعرفية الجمالية في كثافتها الرمزية، كونها تتمثل في أوجه التناقض والاختلاف يجب ان تكون متوافقة، فيما يظهر لنا العكس، أو بمعنى آخر تقوم على أساسها على الاختلاف والتضاد والتفاوت بين أوضاع كان من أساسها ان تتفق وتتماثل.

وعليه قمنا بدراسة الاختلاف والتضاد باعتبارهما من المصطلحات النقدية الحديثة، ومفهومها يحتاج إلى دراسة دائمة و بحث دائب، على الرغم من انهما وسيلة من وسائل شحن اللغة الابداعية بطاقة إبداعية هائلة لا نجد لها نظيرا في مفهوم آخر، هذا بالإضافة إلى كون الادب العربي قديمه وحديثه يزخر بهذه الأداة او التقنية الفعالة

ولما كان الأمر على هذه الصورة، فقد رأينا أن ندرس التضاد و الاختلاف العربي عموما وفي الرواية العربية الجزائرية خصوصا، فاخترنا مدونة سردية منها ودرسناها بناءا على قدرتنا في تحليل النص و كشف دهاليزه، لذا جاء عنوان الدراسة موسوما ب"الاختلاف والتضاد في الرواية العربية الحديثة*رواية اشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي نموذجا.

وقد كان سبب اختيار هذا الموضوع الميول الذاتية الى السرديات، اما السبب الموضوعي فهو، اولا يتعلق برغبة الولوج اكثر في مجال التضاد والاختلاف في الرواية باعتبار أنها مفاهيم حداثية تتعلق بالكتابة الجديدة للنصوص السردية في مفاهيمها التجريبية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حاولنا أن نعيش حوارا جدليا مع النص (أشباح المدينة المقتولة) حيث كانت مفاتيح الاختلاف والتضاد في كفاءتها و طاقتها تحقق أبعادا جمالية داخل البنية الأساسية لثيمة الرواية .

هاته المفاتيح المضيئة هل قدمت الإختلاف و التضاد كرؤيا حدسية في النصوص السردية ؟ وما مدى تأثير جمالية الاختلاف والتضاد في الرواية العربية الحديثة،و هل يمكن للقارئ الجديد و المثالي ان يقرأ نصا روائيا حداثيا لبشير مفتي وتقرأ على نفس واحدة، تجذبك من أول سطر، لتعيش تقلبات الحياة، وصدق اللحظات المتلونة بالأمل حيناً وبالخيبات في أكثر الأحيان.؟ هل والية تقدّم لك خرائط للحبّ والانتقام والخيبة كذلك؟ .

و قد قمنا بمعالجة مصطلح الإختلاف و التضاد في نص (أشباح المدينة المقتولة) للروائي بشير مفتي فقسمنا بحثنا الى فصلين اثنين ، فكان الأول بعنوان سردية النصوص في الاختلاف والتضاد، وقد تناولنا فيه، الشكلانية والبنيوية السردية، و تتبعنا الرواية في الممارسة النظرية، و فهم مصطلح التشاكل والاختلاف، و مصطلح الصورة في السرد، وكان عنصر سيميائية بورس ونظرية الاختزال، متما لفكرة التعالق النصي وشعرية التكرار والتخييل .أما الفصل الثاني فكان بعنوان حياة العدمية والقلق التضادي في رواية أشباح المدينة المقتولة، و هذا الفصل دراسة لمدلول فضاء الهامشية وشخصيات الهامش، فتتبعنا الكتابة كذاكرة لعينة، وصولا الى المفارقة الزمنية، حتى مرايا التضاد المتعارضة، و التضاد بين الراوي والمروي، و قمنا بفهم و تحليل التضاد اللفظي، و جماليات البناء السردي وعناصر التضاد.

و كانت بعد ذلك رؤيا ختامية لكنها ليست مغلقة في محاولة منا للوصول الى مجموعة من النتائج و التوصيات النقدية لمفهوم الإختلاف و التضاد في نص بشير مفتي .

و قد أفدنا من الدراسات السيميائية في دراستنا هاته، فعمدنا الى المنهج السيمائي التحليلي و الوصفي في تتبع المفاهيم المختلفة لعناصر الإختلاف و التضاد في النص وفي تحليل الثنائيات و العتبات و كل الأساليب الجديدة التجريبية .

و من الكتب و المراجع التي أفادتنا كثيرا نجد كتاب عبد الله ابراهيم السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي بالإضافة الى رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي وأيضا احمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الدولي الحديث، إضافة إلى حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي و والتي كانت محور دراستنا.

ومثلما لا يخلو أي بحث أكاديمي من صعوبات فقد واجهنا بعض العراقيل نذكر منها ضيق الوقت وعدم القدرة على الوصول الى مكتبة الجامعة نظرا للإضرابات التي اجتاحت الوسط الجامعي تضامنا مع الحراك الوطني، بالإضافة الى كون موضوع البحث حديث الدراسة.

و أخيرا نقول إن الكمال لله عز و جل وحده، و لا نزعم ان بحثنا هذا فريد من نوعه، يفوق بحوثا سابقة، بل هو محاولة جادة لدراسة و فهم عناصر الإختلاف و التضاد في نص بشير مفتي (أشباح المدينة المقتولة)فهو جهد خاص فإن أصبنا فهذا توفيق الله ومنه وا ٍن أخطأنا فحسبنا أننا حاولنا و اجتهدنا و الله الموفق .

ومن باب الاعتراف بالجميل نتوجه بجزيل الشكر الاستاذ المشرف لحسن عزوز الذي لم يبخل علينا من نهره الدافق و قدرته المعرفية، كما نتوجه بخالص التحية والتقدير الى كل أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة الشهيد حمة لخضر الوادي ..

اعترافات أولى ...

تحدث الناقد الفرنسي هنري ميشونيك، Henri Meschonnic أنّ للحداثة بدايات عديدة، و نهايات أخرى ، جاء ذلك في نصه عن دارغاليمار الموسوم ب: الحداثة، الحداثة. فحسبه ان بعضهم يعيد تاريخ الأزمنة الحديثة إلى اكتشاف كوبرنيكوس القائل بدوران الأرض حول الشمس وليس العكس عام 1553، و كان جورج فيلهلم فريدريش هيغل Georg: Wilhelm Friedrich Hegel قد تحدث عن عناصر هامة شكلت مفاهيم الحداثة : اكتشاف العالم الجديد أي أميركا من قبل كريستوف كولومبس، وعصر النهضة، والإصلاح الديني اللوثري أو البروتستانتي، و لكن لنتوقف قليلا ..هل الحداثة هي الأزمنة الحديثة؟ لا إنها أكثر من ذلك.إنّها جوهر كونيّ مجهول، إنها روح الزمن، في حدوساته وتشكيلاته الغامضة انها البناء و الهدم و البناء ؟ ..

أما مارتن هايدغر Martin Heidegger :، فالحداثة عنده لا تنفصل عن ميتافيزيقا الذاتية أو عن المعرفة الكليانية المطلقة. وقد ابتدأت مع رينيه ديكارت وانتهت مع فريديريك نيتشه. وبالتالي، حسب هذا المفهوم، فنحن دخلنا عصر ما بعد الحداثة فورا بعد موت نيتشه، وليس منذ السبعينات كما يوهمنا جان فرانسوا ليوتار ولكنّ بعضهم الآخر يعتبر أنّ نيتشه هو ذاته مؤسّس ما بعد الحداثة أو ما بعد التنوير .. [1]

و يؤكد ميشال لفوكو ويوغرغن هابرماس أن للحداثة عمر العقل: أي عقل التنوير . وبالتالي فهي قد ابتدأت مع ايمانويل كانط ونهاية القرن الثامن عشر ولكنّ حداثة فوكو هي نقد للآثار الإبستمولوجية (أي المعرفية) والاجتماعية الناتجة عن حداثة كانط. وبالتالي فموقفه سلبيّ من الحداثة أكثر مما هو إيجابيّ أمّا موقف هابرماس فيتمثّل بالمحافظة على الحداثة لا بالقضاء عليها ولكن مع نقد سلبياتها وتراكماتها بالطبع. هنا تكمن نقطة الفصل بين فيلسوف الفرنسيين (المتشائم)، وفيلسوف الألمان (المتفائل).

[1] محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب،دار المعارف،القاهرة، مصر،ط1، مادة ح د ث،ص46

و بهذا يأخذ مفهوم الحداثة La modarnite في الإنفتاح و التعدد ، ذلك لأن الحداثة هي ذاتها في حالة بحث عن معنى جديد و رؤيا مخالفة و مناهج مغايرة و آثار غير تقليدية .. والحداثة تطمح كما يقول ديكارت في عبارته الشهيرة إلى أن يصبح الإنسان سيداً على الطبيعة ومالكاً لها، يتأتى ذلك في تحديث المفاهيم و المعارف و النصوص و الأدوات والوسائل كرة مرة .

أولا: الحداثة (إضاءات و كشوفات) :

1- عند العرب

1-1- لغة :

جاء في معجم لسان العرب الحديث نقيض لا قديم، وحدوث نقيضه القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا، وأحدثه هو فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه[1] .

وقد استخدمت العرب مقابل قدم أي ما يعني الى الحداثة تعني لجدة والحديث يعني الجديد.

1-2- اصطلاحا :

لقد تعددت تعريفات لحداثة باختلاف النقاد ومنظري الأدب، وهذا ما يؤكد على أنه من الصعوبة بما كان فيه مفهوم الحداثة لذا لا يمكن اختصارها في مذهب مجدد و مدرسة بعينها .

1-3- أسئلة الحداثة في الفكر العربي :

يوسف الخال : و هو الأب الروحي لرواد مجلة شعر الى الحداثة عبر الغرب الليبرالي فيقول: " الحداثة ابدع وخروج على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فم نعتبره اليوم حديثا

[1] محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، المرجع السابق، ص 47.

يصبح في يوم من الأيام قديما، وكل ما في الأمر جديد ما طرأ على نظرتنا إلى أشياء فانعكس في تعبير غير مألوف.[1]

فالحداثة لدى يوسف الخال تعتبر هنا لا صلة لها بالقديم ، بمعنى ان لاحدثة عنده منحازة إلى لتجاوز والى الابداع والجديد المختلف عما ألفناه وعرفنه .. فهي قديم يتجدد مع الحية فنحن ل نجدد لاننا قررنا ان نجدد بل لان الحياة تتجدد فينا.[2] فيوسف لخال يدعوا الى التجديد وعدم الوقوف في وجه تيار الحداثة.

ادونيس : يقول : "الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل وإحتجاج، تساءل حول الممكن واحتجاج على السائد فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر اي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تطلبه حركة العميقة التغييرية من البن التي تستجيب له وتتلائم معها.[3]

ان الحداثة لدى " ادونيس " تعتبر مفهوما متبدلا متحركا لحركة ثورية تعبيرية ذات طابع تغييري جدري ينفصل عن القديم كليا، ولا يتقاطع معه وعليه من شروط الحداثي أن يخالف السائد والمألوف.

عبد العزيز حمودة : ان لحداثة بمعناها العربي والغربي على السواء نتجه الى التدمير عمد للنظام القديم.[4]

شكري محمد عياء :الواقع الذي يعيش الحدثي العربي أوله حضور ا، حضور في ثقافته العربية، فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات، كما يحطم التقاليد اللغوية

[1] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطلبيعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 15.

[2] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 93.

[3] عبد الله محمد لغذامي، تهافت النقد وقر اءة لتنميط والقصر مجلة نزوة، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة ولنشر والاعلان، عمان ع 32، د ط، 2009، ص 09.

[4] عبد الغزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998 ص 25.

ولغنية، ويمارس أقصى ما يستطيع من حريته في التشكيل معبرا عن شهرة لإبداع وغرام الاكتشاف في كل تجربة جديدة.[1]

وهذا حضور بارز ومتميز ون كان يعاني من عدم لفهم أما الحضور الثاني فهو حضور في الثقافة الغربية، فهو حضور غير مهم وغير بارز، وفيه نجد الحداثي العربي يقف ضد الثقافة التجارية الر أسمالية.[2]

كمال أبو ديب : الحداثة انقطاع معرفي ذلك ان مصدره المعرفية لا تكمن في لمصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون الاربعة أو في اللغة المؤسساتية والفكر الدين، كون اللغة مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط لفني، كون الفن محاكاة للعالم الخارجي.

والحداثة انقطاع لان مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني، وكون الانسان هو مركز الوجود ، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط لفني.[3]

فالحداثة إذا كانت عنده انقطعا معرفيا، ففي الاسلام الإتصال معرفي اتصال الأزمان والأجيال . اتصال الشعوب واتصال الأرحام

عبد الله الغدامي: من علامات تحضر الامة أن يكون لديها أدب نتجدد روحه مع تجدد نسمات الصباح ، فكما ان النسمة لتي نهب اليوم ليست هي النسمة التي هبت بالأمس، وذلك كي نثبت الاعقول الامة مزالت مغطاة وان معين ابداعها لم ينضب ولم يشح مكنوفه.[4]

---

[1] شكري محمد عيد، المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، د ط، 1993، ص 18.

[2] شكري محمد عيد، المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 18.

[3] زعريات علي رضا لنحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الادب الاسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط2، 1994، ص 25.

[4] عبد الله محمد الغدامي، الموقف من الحداثة ومسائل اخرى، ط2، 1412 هـ، 1991هـ، ص19.

ولشدة تمسك فبذلك الغدامي بالحداثة نجده يدافع بكل قوة عن الحداثيين وينعتهم بحاملي الثقافة بينما يهاجم الفكر الاصيل ويطلق عليه لفظ العموديين والتقليديين[1] يقول أيضا : من شرط أن يكون فوق السائد المطلوب[2]

كذلك يحاول : عبد الله لغدامي : تحديد مفهوم الحداثة انطلاقا من لابداع ومن ثنائية لثابت والمتغير واعتمادا على مورثاتنا فالحداثة معادلة ابداعية بين الثابت ولمتغير أي بين الزماني والوقف وهي تسعى دوم إلى حقل الموروث لتعزز المجوهري منه لترفعه الى الزماني، بعد ان تزيح كل ما هو وقف، لأنه متغير ومرحلي ، وهو ضرورة طرفية تزول بزو ال ظرفه، وتصبح طورا بينهم في نمو الموروث لمنه لا يكبل الموروث أو بقيده

فالحداثة هي قول ما لم يعرفه موروث، وهي قول المجهول من جهة وقبولا بلا نهاية المعرفة من جهة ثانية.

2- الحداثة (أسئلة صادمة في الفكر الغربي) :

مصطلح الحداثة عند الشاعر الفرنسي بودلير boudelaire و الذي قدم نفسه عبر نصوصه حيث التعراض و النفور و الغموض و الغرابة يقول " ما أعنيه بالحداثة هو العابد وللهارب و العرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي الثالث"[3]

لقد عاش يبحث عن الجمال الكامن في كل شيء ليعبر عنه إسهاما منه في العصر لحديث واحتفالا به، وكان يؤكد على ضرورة التعبير عن روح العصر ولم يهرب مطلق من سرية الحياة المعاصرة.

[1] عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 11.

[2] عبد الله الغدامي، الموقف من الحداثة ومساؤل اخرى، ص10، 23، 24.

[3] خيرة حمرة العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د ط، 1996، ص 31.

جان موديار : يقول : " ليست لحداثة مفهوما سوسيولوجيا او مفهوم سياسي أو مفهوم تاريخيا يحصر المعنىوا ٍنماهي صيغة مميزة للحضارة تعار ض صيغة التقليد ...

ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا عاما يتضمن في دلالة إجمالا للإشارة على التطور التاريخي بأكمله."[1]

لذا فهذا التبدل الذهني وتلك الثورة المضادة لا تقف عند حد معين بل هي دائمة ومستمرة فالعقائد والقيم والأفكار لا يجوز ان تقوم على ثوابت مستقرة بل هي متغيرة فن ابرز سمات الحداثة هي الثورة الأبدية في كل عصر.

مالرني malarne : وهو أيضا من رواد الحداثة في الشهر، فيقول " اذا كانت الحداثة تفكيرا في اللامفكر فيه فانها شعريا بحث عما لم يحدث"[2]

آلان تورين : نقد صارت كل مجتمعات مخترقة بأشكال الحداثة للانتاج والاستهلاك والاتصال (...) قارب الحداثة يحملنا جميعا يبقى فقط ان تعرف هل نحن ملاحون أم مسافرون يحملون أمتعة "[3]

هذه بعض المفاهيم النقدية من كل مما ورد على السنة أهل الحداثة أن الغربيين على إختلاف نشأتهم واتجاهتهم وتعريفاتهم للحداثة، إذ يوجد الحداثيون الغربية، على ان اخص مفاهيم الحداثة هو لثورة على كل ما هو قديم وثابت، والنفور من كل ما هو سائد من أمور العقيدة ولفكر والقيم واللغة والشؤون السياسية والأدبية.

ولقد اختلف الباحثون ولمفكرون في تعريف المصطلح " الحداثة " وكان لظروف نشأة هذا المصطلح في الغرب وشموليته وغموضه تأثير على وضعية الأدب العربي إذ لم يوصل

---

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحادثة في الخطاب النقدي المعاصر (المقاربة الحوارية في الاصول المعرفية) الهيئة المصرية العامة، مصر، د ط، 2005، ص 15

[2] خيرة حمر لعين، جدل الحداثة في النقد الشعر العربي، ص 35.

[3] آلان تورين، نقد لحداثة، تر، انور مغيث، لمجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 1997، ص 270.

النقاد العرب الى تفاق على تحديد تعريف دقيق له. والنقاد العرب تناولوا الحداثة على أنه تتعارض مع التقليد والتراث.

ثانيا : الحداثة (السقوط الحر و هوة الإنتظار) :

الحداثة من المفاهيم التي جرى حوله جدل ولغط كبيران فإذا كنت الحداقة وانبنت بالأساس على المعنى اللغوي فإنها حملت ايحاءات ومعاني ومضامينا جديدة واختلف آراء النقاد حول نشأة الحداثة لذ لا بد من الحديث عن المرحلة التي سبقت الحداثة ومعرفة أصل لحداثة عند الغرب والعرب.

1- غربا (الإمساك باللحظة) :

ظهر تيار الحداثة في العالم الغربي نتيجة للمد الطبيعي الذي دخلته أوربا منذ لعصور الوثنية في لعهدين اليوناني والروماني، امتداد الى عصر الضمات تم امتداد بالعصور اللاحقة التي تزاحمت بكل أنواع المذاهب والفلسفات المتناقضة المتصارعة، وقد كان كل مذهب عبارة عن ردة فعل المذهب سابق، وكل مذهب من هذه المذاهب كل يحمل في ذاته عناصر موته.[1]

لقد اختلف النقاد في تحديد تاريخ نشوء لحداثة، وفي تحديد مكان نشوءها أيضا ودلالتها وكذا الموقف الا انها مجمعون على نشأة الحداثة في الغرب.

شارل بودلير ورمبو وملارمي : وذلك مع بداية الرمزية ونهاية لرومانسية سنة 1830 في باريس ويرى بوضوح نها بدأت بعد 1880ويرى تيرمود أنها انطلقت مع السنو ات العشر الأولى في القرن 20 و آخرون بدايتها بين 1910 – 1940 .

[1] عدنان علي رضا النحوي، الحداثة في منظور ايماني، دار النحو للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط3 1410هـ 1989م، ص 25.

لورنس : بداية الحداثة لحركة أوربية أدبية وفنية كبرى سنة 1915 حيث شهدت نهاية العالم القديم ما قبل (ح ع 2)وتر تضي فرجينيا وولف عام 1910 بينما يختار "أزرا باوند" عام 1912 وهو العام الذي تم فيه تدشين النزعة التصويرية إحدى أهم حركات الحداثة في انجلترا[1]

محمد بنيس : تعد الحداثة غريبة التصور والتحقق لفعلها صفة الشمول بدءا من ابسط المنتوجات حتى سمات الحماسية فان الغرب لم يتوقف منذ اللحظات الأولى حاكمه او يبدلها.[2]

ويعتبر بوضع الابدية الحداثة في فرنسا وفي ذلك يقول الناقد " جمال شحيد " وانطلقت فترة الحداثة والحق يقال من رحم الثورة الفرنسية التي ركزت بالرغم من فترتها اليعقوبية الدموية على سيادة العقل والتعقل و العقلانية.

جان ماري دومیناك : الا فيما بعد أي في الوقت الذي يبرز فيه موضوع الحداثة الذي بدأ بالتداول حولي 1850 على يد كل من جيراردي نيرفل وشارل بورليز حيث نظر للحداثة باعتبارها تكثيف لمجموعة من الدلالات لعائمة سوء كنت فلسفية وجمالية أو سياسية وأصبحت تعن تلك الإرادة الاستفزازية المتمثلة في حب العصر والاحتفال به.[3]

ومنه فان الحداثة كما تشير المصادر لغربية انه حركة نقدية مناهضة للتقليد للكنيسة الرومانية الكاثوليكية وامتدت ونشت الحداثة في أوروبا بشكل متزامن وعفوي وغزت مقطع

[1] محمود الغشيري، الاتجاهات الادبية والنقدية الحديثة . دليل القارئ العام، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، ط3، 2003، ص 164.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1988، ص 109.

[3] نور الدين أقاية، الحدثة ولتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هبرماس، إفريقيا الشرق، ط2 1998، ص 109.

أقطارها في كل من ايطاليا وفرنسا انجلترا ألمانيا والولايات المتحدة نهت الحداثة من خلال حملها للدلالات التاريخية. [1]

2- الحداثة (المرايا المقعرة) :

أما الحداثة العربية فهي فرع من فروع الحداثة الغربية ولقد كانت للأحداث التي سبقت ومهدت له خصوصا الحرب الاهلية الألبانية التي انتهت بانتصار الفاشية سنة 1939، فكان لها صدى قوي في المصير بالذات حيث كانت مهيأة بموقعها لان تكون مهدا وهدفا مباشر من هدف المحور.[2]

يوسف الخال : من أوائل من دعا إلى الحداثة في العالم العربي بعد مجيئه من امريكا إذ كان من أعضاء تجمع الشعر وكان ينطلق من تقسيم العالم الى قسمين : عالم لحديث في العرب وحداثة وتقدم ، وعالم قديم في بلاد العرب دور رجعية وتأخر ... فلا بد للعالم العربي أن يتخذ العالم لغربي له بعد أن يمحو الحواجز بينهما.[3]

طه حسين : ممثل لحركة التنوير في الثقافة العربية وقرئته في ضوء المقالات والمقولات التي شاعت في أوروبا إبان القرنين 8 و 9 وهي الحقبة لتي عرفت بعصر التنوير وباعتبارها ثمرة الفكر العقلي التجريبي ضد الكنيسة منذ عصر النهضة.[4]

كما كانت بمنهج الشك لذي جاءت به فلسفة " ديكارت " ومن ثم فقد حذا الناقد طه حسين العديد من النقاد والأدباء بحيث تأثروا وبالمناهج والأفكار الغريبة مثل أدونيس كمال أبو ديب سلامة موس شكري عباد ... الخ

---

[1] المرجع السابق، ص 109.

[2] شكري محمد عباد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 17.

[3] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 5-6.

[4] عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة تداخل الافاق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 13.

أدونيس : ان الحداثة في لمجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوبا من الخارج انها حداثة تبنى الشيء الأحدث ولا تتبنى لعقل او المنهج الذي أحدثه فالحداثة موقفا ونظرة قبل أن تكون نتاجا.[1]

اذن فيرى محمود أمين العالم كممثل للمتقدمين وادونيس كنموذج للمتأخرين أن الحداثة تدخل ضمن الأشياء المجلوبة من الغرب وكذلك نعتقد نحن فما وصلنا عنها يوحي لنا بأنها غريبة عنا، وان عربت لفظا تبقى كمعنى بعيدة عن قناعتنا فكلمتي حديثة حداثة استعارة من الآخر الأجنبي شأن كلمات وأشياء أخرى كثيرة.[2]

ثالثا : الحداثة (المنطلقات و الركائز) :

كل باحث بموضوع الحداثة والمسار الطويل الذي تدرجت فيه يجد نفسه محكوماَ بضرورة الوقوف عند أسس نشوءها وتشكلها وتطورها وسرعة انتشارها ونفوذها وقدرتها في الاستحواذ على فكر غيرها وكان اهتداء الباحثين إلى أن ثمة من المفاهيم ما تكرر في متون الحداثة ولخصوها في :

1- العقلانية :

فالحداثة بهذا تأسست على إعطاء أهمية خاصة للعقل، إذ أصبح مبدأ لكل نشاط علمي وملحق لكل معرفة، ومن شأنه أن يحدد علاقته الشائكة بذاته أو ما بعرف بالوجود الداخلي، وما يحيط به أو ما يعرف بالوجود الخارجي، فهيغل رأى أن من شأن أعمال الإنسان الحديث لأول مرة في تاريخ البشرية، النظر في الآفاقوفي نفسه وا ِن عمل هو على إزالة غربة الذات في الطبيعة وغربة الطبيعة في الذات.[3]

[1] ادونيس على أحمد سعيد، الشعرية لعربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 84.

[2] ادونيس علي أحمد سعيد، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 103.

[3] محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، الشركة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 25.

وكما يتصور ماكس فيبر، فإن الحداثة ترتبط بالعقلانية في صورة تلازم واضح ودائم كرسه الفكر الغربي إلى الحد الذي يجعله ارتباطاً داخلياً بديهياَ، بالنظر الى تاريخ أوروبا الحديث الذي انتقلت فيه الفنون والمنظومة الأخلاقية والقانونية، مناهج العلم ونظريته من قيود لدين سيطرته والتي مثلت في نظر المثقفين الغربيين عائقاً حال دون التقدم المرجو، وهو ما أدى إلى ثقافة دنيوية فالمعقولية هي قبل كل شيء حقل فيه تنتظم معارفنا وتتحد تدخلات الإنسان لفهم الطبيعة والحياة فهم يقترب من حقيقة واقعها.[1]

وترتب عن العقول بالعقلانية أساس للحداثة الغربية عقلنة جميع مناحي الحياة سواء باستيعاب معطيات الماضي وتجاوزها أو التأقلم مع معطيات الحاضر والتهيؤ لاستقبال التطورات الجديدة

2- الذاتية :

إن الحداثة في معناه القريب والمباشر هي إيلاء الأولوية للذات كونها استعادت ثقة الإنسان في فكره وحقه وملكه ومسؤوليته، إذ وجد الإنسان المتعة لا فيما قرره التقليد أو أفت به القس أو أمر به القوم وا ٍنما هي أعماله بما هو فرد ذو طبيعة حرة وعاقلة.

فمنذ عهد الحداثة صار بمقدور المفكر أن يفكر به، من ضمير المتكلم "أنا" وهذه "الأنا"، كانت مغيبة في العهد القديم ومنغمرة في "النحن" وذاتية فيه فالفكر الحداثي أعاد تشكيل نظرة الإنسان إلى ذاته كذات "مستقلة" هي مقر ومرجع الحقيقة واليقين وهي المركز والمرجع الذي تنسب إليه الحقيقة لكل شيء (...) أي تنصيب الإنسان كائن مستقل وواع وفاعل ومالك الحقيقة.[2]

[1] فتحي التريكي ورشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، 1992، ص 28.

[2] محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 63.

ولعل أبرز ملمح تجاه فيه قيام الحداثة على الذاتية كان في أعمال ديكارت الذي وجه الفلسفة الحديثة نحو الذات ذلك أنه تصور الإنسان بما هو "أن" وأناط به الأنا "الفكر" فحال الإنسان جوهر صفته الفكر فمع الكوجينو الديكاريتي أصبحت فيه الذات المفكرة مركزاً ومرجعاً لكل حقيقة وتبلورت ثقافة عقلانية لتشكيل الأرضية والإيديولوجية المؤسسة لفكرة الحداثة والفلسفة ابتداء من ديكارت أصبحت تحليلاً للوعي ولملكاته وقواه فوعي الإنسان بدايته أساس كل فكر لدى الإنسان وانطلاقاً من الوعي وحده نستطيع أن نحدد ما يجب ان نعتبره موجوداً حقا عندئذ نتطابق الحقيقة مع التمثيلات اليقينية ويومئذ نجد "الأنا" التي تشكل تمثلاتها وقد أصبحت مناط كل ما هو موجد.[1]

ومن خلال ذلك تشكل موضوع الفلسفي للإنسان كذلك في الفكر الغربي الحديث بكل ما فيه من نزعات لا عقلية ومن هوى وبكل ما تسعى إليه من نفع واستحواذ إذ أصبح العقل مجبر على الانحياز الى الذات ليسند هذه اليقين، وفي الوقت نفسه تطلب منه ليمنحها التبرير الذي يحتاج إليه لعقلنة أفعالها وأعمالها ومختلف ممارستها التي تقوم بها باسم العقل افتراء عليه، وليرفع عنها بذلك كل قيد من دين وأخلاق.[2]

وبما أن الذاتية هي الأساس الفلسفي للحداثة حيث أصبح الإنسان بمقتضاها مقياساً لكل شيء، فإن يمكن القول بأنه أعيد اكتشاف بروتاغوراس (480-411 ق.م) في المصدر اليوناني لتأكيد هذه النزعة الإنسانية النسية، لتؤدي بذلك هذه النزعة إلى انحياز العقل إلى الذات، فالذاتية بهذا تصبح ملازمة للإدارة والرغبة في المعرفة الشيء الذي يعني اقتحام كل الميادين دون تردد وكل ظهرت الحياة وتعبيرها لمعرفتها عن حقيقتها وقد ترتب عن الإيمان بمبدأ الذاتية توجه آخر للحداثة بعد العقلانية أن أصبح الوجود قابلاً للمعرفة، من أبسط الظواهر الى عقدها وأعلن الإنسان بموجب هذه المعرفة سيادته تقديراً لا توصيفاً، فثمرة

[1] عثمان أمين، ديكارت مكتبة لأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د.ط، 1969، ص 28.

[2] سالم القمودي، الإنسان ليس عقلاً، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 2001، ص 85.

انتصار الحداثة هي تحرير الروح واستقلالية الذات البشرية، وتقابل الإنسان مع نفسه كذات واعية وفعالة.[1]

لذا فمن نهاية القرن 18 لم يهتم خطاب الحداثة في الغرب إلا بموضوع واحد رغم تعدد التسميات .

3- الحرية :

أول من حقن مبدأ فلاسفة الحداثة وروادها ابتداء من ديكارت حينما ربط لغة الفكر بالإدارة، وواسطة تحقق مع ليبنتز (1646-1716) الذي عمم مبدأ الإرادة هذه، وجعل من كل كائن مريد، ومنتهاه مع كانط الذي جعل من الإنسان الكائن الحرب بامتياز وجعل من الحرية مقبرة الإنسان على لتشريع لنفسه وذلك من دون سند خارجي أو عون موضوعي.[2]

هذه الأفكار وغيرها كانت بمثابة البذور إلى نشأة المشروع الحداثي الغربي والذي كانت الحرية صلة ونواته، ونشأ بذلك المجتمع الحديث الذي هو مجتمع الطبقات المفتوحة لا الطوائف المقلقة .

وأبرز مظهر تجلت فيه الحرية كأساس للحداثة كان في المجال السياسي، وتجديد في الفعل الديمقراطية كنظرية أو كممارسة تعد نتاجاً للمشروع السياسي الحداثي إذ لا يمكن التفكير في العمل الديمقراطي خارج الأرضية الفلسفية والسياسة الحداثية المؤطرة لهذا العمل.[3]

فالنظام السياسي الديمقراطي يرتبط بفكرة الحرية، ولا يمكن لهذا النظم أن يكتسي مشروعية ما لم يتأسس على مبادئ الاقتراع العام والسيادة الشعبية والسلطة الشرعية

[1] علي حرب، الماهية والعلاقة، المركز الثقفي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص214.

[2] محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، ص 26.

[3] كمل عبد اللطيف، الأسئلة الغائبة في الديمقراطيات العربية سؤال المرجعية وأسئلة المجال، فكر 2 ونقد الريادة، المغرب، العدد 48، د.ط، أفريل 2002، ص 10.

وا إجمالاً يمكن القول بأن الفكر الحداثي في تحديد موضعه للمقومات إنما هي بداية النهاية أي نهاية عصر وبداية عصر آخر.

رابعا : الحداثة (الداخل و الجوهر) :

1. ساهمت في تطور العديد من المجالات الاقتصادية والصناعية.
2. ظهرت أجهزة الكترونية لم تكن معروفة مسبقاً ,
3. ساعدت على توفير الوقت عن طريق الاعتماد على وسائل الاتصال.
4. غيرت الأفكار السائدة للناس.
5. تعتبر الأمور الشرائية والتقليدية أشياء قديمة.
6. غيرت الصورة النمطية للمجتمعات.

خامسا : الحداثة (المحاور الكبرى) :

يرها محمد محفوظ كما يلي :

1. مرحلة تبلغها المجتمعات الإنسانية من خلال عملية التراكم التاريخي
2. العقلانية حيث يتجلى العقل لسيادته وهيمنته في مختلف جوانب الوجود.[1]
3. الحداثة لا يتم استيرادها من الخارج بل هي حالة تنبثق من صميم المجتمع، وهذا يعني حالة تطور.
4. الحداثة كمرحلة تاريخية بحاجة إلى توفير الشروط الثقافية الضرورية وضرورة الحضور الثقافي .
5. أهمية الوعي الإنساني في فكرة الحداثة وضرورة الحضور الثقافي لهذا الوعي.[2]

[1] محمد محفوظ، الإسلام لغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 33.
[2] المرجع نفسه، ص 36.

سادسا : النهضة والحداثة (لا احد ينكر ؟) :

يتساءل كل مفهوم الحداثة مع مفهوم النهضة وبعض الباحثين يطابقون بين المفهومين حيث يفتقدون بتجانس النهضة الأوروبية والحداثة فتحقيق الحداثة يعادل تحقيق النهضة ويعتمد بهذا التجانس على تكافؤ مرتكزات المفهومين، فكلاهما الحداثة والنهضة يعرفان بهيمنة العقل والعلمانية وما يميز النهضة عن الحداثة هو أن الحداثة تجري بشكل تلقائي ويومي وتتجسد في انتقال أنماط الحياة وأن النهضة وكذا كنظرية ليست إلا محاولة لعقلنة هذه الحداثة العمة في الحياة العربية.[1]

فالنهضة تؤكد على أولوية التغيير والتحويل أي التغلب على الانحطاط وتمثل الإبداعات الجديدة ويفترض التعبير الثورة على الوعي القائم وعلم المنظومة للقيم التقليدية.[2]

كانت النهضة تعني استيعاب للحضارة ضمن التراث أي نهض للذات التراثية نفسها، أما الحداثة فهي تعرض أن هذه الذات تخفي، نظر الخصوصية المبعدة عن الحضارة والمبررة للتقاليد فالحداثة ليست مشروع تاريخياً اجتماعياً كالنهضة وا ٍنما هي سياسة وممارسة يومية، هي تغيير في كل اتجاهات الواقع.[3]

سابعا : النص السردي الجزائري :

1- النص السردي الجزائري (الهامش و المركز)

ظهرت الرواية الجزائرية متأخرة بالنسبة الى أشكال الأدبية الحدية مثال: المقال، القصة/المسرحية، ولا شك أن الناس تعود قراءة الرواية الجزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية وترجمة الروايات الى اللغة العربية.

---

[1] برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص 184.

[2] مرجع نفسه، ص 185.

[3] برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين ؟ والتبعية، ص 194.

ان بداية التسعينيات هي المرحلة الفعلية التي شهدت النهوض بالرواية الجزائرية فظهرت على مستوى الواقع اليومي الذي يشهد صراعا خفيا غير وجه الجزائر.[1]

ان ظهور أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية احمد رضا حوحو " غادة أم القرى "[2] رغم أن أحمد روغان يعتبر رواية " حكاية العشاق في الحب والاشتياق " لـ محمد بن ابراهيم.

الرواية الجزائرية العربية ظهرت في التسعينات بشكلها الفني وكانت أول رواية هي " ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة عام 1970 "[3]

نجد رواية اللاز للطاهر وطار التي خاضت التجربة النضالية اذا فإن مرحلة التسعينات لا تخلو من أعمال جيدة وهي نتاج بعد المراحل المتعدية عليها.[4]

إذ تعتبر مرحلة السبعينات (1970 – 1980) هي عقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فشهدت هذه الفترة تاريخ الجزائر وانجازات سياسية اجتماعية اقتصادية و ثقافية

فقد عالجت الرواية الجزائرية مختلف الإشكالات وارتبطت بمختلف السياقات التي عرفتها الجزائر وأنها لم تخرج عن جدلية التاريخ والواقع المعيشي وبطبيعة الحال فان استعراض التاريخ النضالي للشعب الجزائري أمر في غاية الصعوبة لتراكم الأحداث مثل ما نجد في رواية أشباح المدينة المنقولة للكاتب بشير مفتي تجسيد الواقع الجزائري وانعكاساته على ارض الطبيعة.

[1] واسيني الاعرج،اتجاهات الرو اية العربية، المؤسسة الوطنية للكتب، الجزائر، 1986، ص .

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] احمد دوغان، في الادب الجزائري الحديث،منشورات الاتحاد العام للأدباء، العراق، ط1، 1996، ص 95.

[4] محمد بن سمينة، النهضة الادبية الحديثة في الجزائر، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003، ص 43.

2- الرواية (المعرفة الجديدة) :

2-1- الراوي :

يعتبر من أهم عناصر الرواية وهو الشخص الذي ليم كل اطراف الرواية، الراوي بصفة عامة يحمل هموما معينة يعيش في واقع يتأثر بما حوله ففي معجم الوسيط الراوي هو: راوي الحديث أو الشعر وهو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية او يخبر عنها سواء ان كانت حقيقية او خيالية ويقوم الراوي بعدة وظائف أولها رواية الحكاية ثم تنظيم أحداثها".[1]

2-2- الزمن :

يحدد الزمن طبيعة الرواية يستعملوه الكتاب لإقبالهم على تحديد الزمن في رواياتهم قد أثار مفهوم الزمن اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية على اعتبار الزمن مكون أساسي لها حيث نجد الشكلانين الروس " من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من التجديدات على الأعمال السردية المختلفة، فعرض الاحداث عندهم يقوم على طريقتين أن يخضع السرد عن الاعتبارات الزمنية بحيث نتابع الأحداث دون منطق داخلي.[2]

2-3- الحيز :

يعتبر الحيز محوريا في بنية السرد لا يمكن تصور حكاية بدون حيز ولا وجود لأحداث خارج الحيز، وذلك ان لكل حدث يأخذ وجوده في حيز محدد ومعين فهو مكون لغوي تصنعه اللغة الأدبية من الألفاظ.

---

[1] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2010، ص 220.

[2] حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 107.

2-4- العقدة :

لا تكتفي الرواية بسرد الحوادث والوقائع " وانما ينبني على الراوي ان يرتبها بتسلسل آخذا الأضواء الكاشفة التي تشير الى الاسباب والنتائج، فالحبكة في معناها حدث يعود إلى حدث آخر ، فهي مرتبطة بالحوادث والأشخاص.[1]

وتعتبر الحبكة بنية النص ، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناء متكاملا في رواية أشباح المدينة المقتولة كانت الحبكة بين الماضي والحاضر وربط بين الشخصيات المتدخلة والشخصيات الواقعية فاعتمد الروائي بشير مقتي تسلسل الاحداث الحلم الواقع وعالج القضية التاريخية هي الثورة.

2-5- الشخصيات :

اهتم الكتاب بالشخصيات كونها تمثل أهم مكونات في العمل الحكائي، فالشخصيات هي التي تمثل عنصر الحركة في الرواية فقد تكون مستوحاة من الواقع او من الخيال ففي رواية أشباح المدينة المقتولة وصف الروائي شخصيات منها الزاوش وهو الذي كان له الدور الأساسي في الرواية فما وظف شخصية الهادي بين منصور الذي تحول حلمه الى خيال وأوهام وتمن الموت لقوله " لم أكن أريد ان اعيش .. لقد فرض علي ذلك "[2]

وكان الهادي بن منصور من الشخصيات التي اسهمت في إحداث الحركة في الرواية من الشخصيات ايضا ربيعة زهرة الفاطمي علي الحراشي

السرد : وهو العملية التي يقوم بها السادر أو الراوي ويعد من ابرز عناصر الرواية، فهي الطريقة التي تحكي بها القصة.[3]

---

[1] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 216.

[2] بشير مقتي، رواية اشباح المدينة المقتولة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2012، ص 108.

[3] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، للنشر، ط1، ص 77.

فالراوي في هذه الرواية نقل كلام الشخصيات بأسلوب خاص واستعمل ضمير الغائب والمتكلم والمخاطب على لسان الشخصيات الرئيسية والهامشية لأنها ابسط طريقة ليعبر في حوادث القصة وتويرها فلقد كان بشير مقتي يسرد بطر يقة محكمة مما يجعل القارئ متشوقا لمعرفة احداث القصة اكثر.

أولا : الشكلانية والبنية السردية

1- الشكلانية (صدمة المناهج)

الشكلانية مدرسة نقدية ظهرت في غرب أوروبا بفرنسا، ولقد كان ظهورها في بداية القرن العشرين واسمها الحقيقي جماعة أبويا ز، وقد أحدثت هذه المدرسة نقلة في الاهتمام بالدراسات الأدبية من المؤلف إلى النص، ظهرت النظرية الشكلانية رد فعل على هيمنة المقاربات النفسية والسوسيولوجية والتاريخية والايديلوجية على النقد الأدبي الغربي لأمد طويل، مثل هذه الاتجاه مجموعة من النقاد والدراسيين الروس أبرزهم ميخائيل باختين ورومان جاكسون وغيرهم، وقد قام هؤ لاء بإقامة أسس ثورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب بدءا من عام 1915، لكن رغم كل الجهود التي قدمتها هذه النظرية إلا أنها تعرضت لهجومات حيث اتهمت بالجريمة الشكلانية، ومن بين النقاد الذين تعرضوا لها نجد ترو تسكي في كتابه الأدب والثورة حيث قال " إذا ما تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن"[1]

وقد نشأت الشكلانية الروسية بسبب تجمعين هما :

1-1- حلقة موسكو اللسانية

تكونت هذه الحلقة سنة 1915 بقيادة رومان جاكسون والذي أثرى بأبحاثه الصوتية والفونولوجية، وقد هدفت هذه الحلقة إلى إنجاز دراسات لسانية وشعرية وعروضية.

[1] ينظر: الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة، إبراهيمالخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 1983، ص 9.

1-2- حلقة سان بطرسبرغ أو حلقة أبوياز بلينيكراد

وهي اختصار لجمعية دراسة اللغة الشعرية، وهي جماعة تشكلت في بطرسبورغ1915-1916 ومن أهم أعلامها يورس, ايخلبا, وموريري تيتانوف، لقد شكل عمل هؤلاء في النقد والتحليل والأدب والشعر ظاهرة كادت تتحول إلى نظرية دعيت بالنظرية الشائعة.

2- في المبادئ و المرتكزات (الشكلانية ثورة جديدة)

كان للشكلانية مبدأين أساسيين ارتكزت عليهما :

2-1- أدبية الأدب :

إن موضوع الأدب هو الأدبية أي التركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي على حدة ، ودراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بعيدا عن كل عامل خارجي وهي من أبرز شعارات الشكلانية التي كانت تنادي بالكلمة " الكلمة المكتفية بذاتها وهو ما يعني التركيز على الأدب ذاته ، وليس النظر إليه على أنه وسيط ينقل من خلاله شيئا آخر غيره".[1]

2-2- الشكل (مركز مستمر) :

ويعني دراسة الشكل قصد فهم المضمون أي شكلنة المضمون ورفض ثنائية الشكل والمضمون، حيث اهتم الشكلانيون بالوزن والقافية والنواحي الصوتية ومن إلى ذلك من جوانب شكلية متعلقة بالصياغات اللغوية التي يتكون منها العمل الأدبي وإهمال المضمون والتفكير في المضمون على أنه مجرد ذريعة إنشاء العمل الأدبي ومجرد فرصة مناسبة

[1] ينظر: دراسات سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1991، ص 23-24.

للممارسة نوع خاص من التدريب الشكلي،يتو اءم مع ما يريده الشكليون من دراسة لهذه النواحي دراسة على دقيقة"[1]

3-الشكلانية الروسية (تحولات و حلقات) :

لقد مرت الشكلانية الروسية بثلاث مراحل في البحث الأدبي وهذا ما يؤكده دافيد كارتر حيث يقول " إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من " الآلة " له تقنيات مختلفة وله أجزاء تعمل ، وعدت المرحلة الثانية الأدب على أنه كائن حي، أما المرحلة الثالثة ، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة"[2]

4- أعلام الشكلانية :

لقد كان لجهود الكثير من النقاد الفضل في إرساء النظرية الشكلانية في الأدب والفن والنقد، نستحضر منهم مولى روفسكي والذي اهتم بالوظيفة الجمالية ووصف اللغة الشعرية، كما نجد اللساني رومان جاكسون والذي اهتم بقضايا الشعرية واللسانيات العامة خاصة ما يتعلق بالتواصل والصوتيات والفونتولوجيا في حين اهتم السيميائي فلاديمير بروب الحكاية الروسية العجيبة فوضع لها مجموعة من القواعد المورفولوجية القائمة على الوظائف والعوامل.

أما ميخائيل باختين، فقد قام بأبحاثه ركز من خلالها على جمالية الرواية وأسلوبيتها وبالخصائص الرواية البوليفية.

[1] وائل سيد عبد الرحيم، تلقى البنيوية في النقد العربي، نقد السر ديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008، ص 39-40.

[2] دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين دمشق، سورية، الطبعة الأولى، سنة 2010، ص 30.

5- النصوص الكبرى للشكلانية :

تبنى الشكلانية على مجموعة من المبادئ النظرية التي يمكن حصرها في العناصر التصويرية التالية :

- التركيز على أدبية النص : العناية بما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى، أو ما يسمى بالوظيفة الجمالية أو الشعرية عند رومان جاكسون فكل جنس أدبي له وظيفة الخاصة، حيث تمتاز القصة بالوظيفة القصصية والرواية بالوظيفة الروائية، والمسرح بالتمسرح ، وهكذا مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى
- وترتكز الوظيفة الجمالية على إسقاط المحور الاستبدالي على المحور الأفقي ونعني بالمحور الاستبدالي الترادف أو المعنى أو الدلالة، أما المحور ألتأليفي فهو العلاقات المجاورة أو علاقات التركيب النحوي، أي أن الوظيفة الجمالية تتضمن الدلالة والنحو معا.
- العناية بالشكل : لقد تجاوز الشكلانيون ثنائية الشكل والمضمون وقد اعتبروا الشكل علامة الدلالة، وأسس المعنى، فمن خلال الشكل يبدو والمعنى مبنيا ويتجلى في آثاره الفنية والجمالية واللغوية والنصية.
- الانفتاح على اللسانيات : أهم ما تمتاز بها الشكلانية اهتمامها بمكتسبات اللسانيات، وخاصة في دراسة الشعر، بتوظيف المستويات الفونولوجية والصوتية والإيقاعية والتنغيمية، ودراسة البنية الصرفية ورصد مستويات الدلالة والتركيب معا، بالإضافة إلى تطبيقها على السرد كما فعل فلاديمير برب في كتابه (مورفولوجيا الخرافة) حينما درس " الحكايات الروسية العجيبة في ضوء التركيب السردي القائم على الوظائف والتحولات النحوية " [1].

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1986.

- المقاربة البنيوية : تستند الشكلانية الروسية إلى المقاربة البنيوية اللسانية التي تعني بدراسة بنيات السرد والشعر والحكاية، وكذلك تحليل بنيات الشخصيات بطريقة بنيوية محايثة وثابتة ووصفية وسكونية.
- تقعيد الأجناس الأدبية : اهتم الشكلانيون بتقنين الأجناس الأدبية تجنيس وتصنيف وتنميطها، وفق المقاييس اللسانية والشكلية مستبعدين المضامين والمرجعيات الايدولوجية.
- الاهتمام بنظرية الأدب : يعد الشكلانيون من أهم العلماء الذين اهتموا بتأسيس نظرية الأدب في ضوء المعطيات اللسانية، والمقاربات الشكلانية والتصورات البنيوية والسيميائية، وبهذا ، يكونون قد مهد والدراسات البنيوية اللسانية والدراسات السيموطيقية الشكلية.
- إقصاء المرجع الخارجي :حيث أقصوا ما يسمى بالمرجع النفسي والاجتماعي، وتجاوز والمضامين والمحتويات والخبرات والشعارات الأيدلوجية نحو استجلاء أسرار الشكل بنية ودلالة ووظيفة.
- الدفاع عن الشعر الجديد : فقد كانت الشكلانية تدافع عن السعر الجديد أو ما يسمى " الشعر المستقبلي "، كما عند ما كايوفسكي ويمتاز هذا الشعر بطابع رمزي إيحائي، ويتسم بالغموض على مستوى المجاز، ناهيك عن الانزياح والاهتمام بالشكل، والتنغيم الإيقاعي والطابع غير العقلي كما اعتن بالشعر (أخما توفأ) الذي كان بطبعه التهم السريع والبعد السيكولوجي.[1]

وعليه، فقد كانت الشكلانية الروسية " مهتمة بتحليل الشكل وبنية النصر واستخدامه للغة أكثر من المحتوى أو المضمون، أراد الشكلانيون الروس المبكر المتطرفة، فقد كانوا يؤمنون بأن المشاعر الإنسانية والأفكار التي يتم التعبير عنها في الأعمال الأدبية ثانوية.

[1] دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة، باسل مسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2010، ص 29.

وقدموا السياق فقط من أجل تطبيق التقنيات الأدبية ، وخلافا للنقد الجديد في أمريكا، لم يهتم الشكلانيون بالدلالة الثقافية والأدبية للأدب ، ولكنهم كانوا يرغبون في استكشاف كيف تستطيع مختلف التقنيات الأدبية أن تتيح تأثيرات جمالية معينة".[1]

6- البنية : la structure

لغة : البني : نقيض الهدم ومنه بنى البناء بنيا وبنى و بنيانا وبنية، والبناء جمع البنية والبنيات جمع الجمع والبنية : ما بنيته وهو البن و البنى، ويقال: البنى من الكرم لقول الحطيئة.

أولئك قوم أن بنوا أحسنوا البن وقد تكون البناية في الشرف بقول لبيد : فبن له بيتا رفيعا سمكه، فيما إليه كهلها و غلامه.

ويقال : فلان صحيح إليه : أي الفطرة، وسمي البناء بناءا من حيث كان البناء لا زمن موضعا لا يزول من مكان إلى غيره.[2]

ومنه كان البناء يعني إقامة شيء ما بحيث يتميز بالثبات ولا يتحول إلى غيره.

" والبناء مصدر بنى وهو الأبنية أي البيوت، وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان وهو اسم كل عمود في البيت أي التي يقوم عليها البناء."[3] فالبناء هنا يعني المكونات التي يقوم عليها البيت، ومنه انتقل إلى الأشكال السردية خاصة الرواية لأنها تقوم على مجموعة من المكونات البنائية.

---

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب ن ي)، ص 258

[3] نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، إشراف محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة السعودية، 2008، ص 5.

كان ظهور لاصطلاح البنيوي مع الشكلانين الروس الثناء بحثهم الذي تقدر عنده تحليل القوانين البنائية للغة والأدب[1] أي التوجه نحو العناصر الداخلية البائية والمكونة للعمل الأدبي.

ومع إن مصطلح البنية جاء متقدما فهو لا يحمل معنى لوحده بل يكتسب معناه ضمن البنيوية structralisme التي ظهرت كمنهج نقدي يسير وفق قوانين وآليات خاصة بتحليل النصوص بالرغم من إن البنيوية جاءت من لفظ البنية على حد تعريف ليفي ستروس leve strass قال " لقد جاء لفظ البنيوية من البنية، وهي كلمة نفي الكيفية التي شيد عليها بناء ما".[2] فهي تهتم بطريقة بناء ما.

ومنه كانت البنيوية تعني بشكل الإبداع لا بمضمونه، وتعد المضمون أمرا واقعا وشيئا حاصلا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله أي أن مجال اهتمام بحثها هو شكل الإيداع ومكوناته. أما المضمون فترى انه شيء حاصل بالضرورة من عنايتها بالشكل.

البنية وصفت أنها نظام أو نسق من المعقولية، أي هي وضع لنظام (رمزي مستقل وخارج عن نظاما الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما[3]حيث تحكم تلك المكونات قوانين خاصة بنظام معين يجعلها تأتلف ضمنه في تعليش وتتميز بذلك عن بقية الأنظمة الأخرى.

[1] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللأنسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط ، 2002، ص 118.

[2] نزيهة زاغر، معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن للصنائع رسالة دكتوراه؛إشر اف صالح مفقودة جامعة بسكرة 2007-2008، ص 63.

[3] ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 124.

فالبنية هي ذلك النظام المنسق الذي يتحدد كل أجزاءه بمقتضى رابطة تماسك ، تجعل من اللفة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات، وبجدر بعضها بعضا على سبيل التبادل[1]

وهي إذن عبارة عن نظام يتكون من أجزاء ووحدات متماسكة ، بحيث يتحدد كل جزء بعلاقته مع الأجزاء الأخرى.

مما يعني إن النظام يتميز بخصائص ثلاث حسب جان بياجيه jean biajihوهي :

الشمولية : وتعني التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها والتحول الذي يعني أن البنية غير ثابتة وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التحول إما :

الضبط الذاتي فيتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وا ٍجراءاتها التحويلية.[2]

فالجزء لا يكتسب قيمة إلا داخل البنية الكلية، كما تعمل هذه البنية على خلق بنى جديدة لا تخرج عند قواعدها وهذا ما يكشف مدى قدرتها على التحكم في ذاتها ومن داخلها دون مساعدة العوامل الخارجية مما يؤدي تميزها عن بقية العناصر الأخرى.

وانطلاقا من كل هذا أصبحت مهمة الناقد البنيوي تكمن في النظر إلى النص كبنية لغوية مكتفية ومتعلقة على ذاتها. وذلك بالبحث والتقصي على مدلولاتها ومعانيها التي تضمنها الدوال لها. في إطار رؤية تنظر إلى النص مستقلا ومنعزلا عن شتى السياقات الخارجية بما فيها مؤلفهم، أو كما قال رولان جارت بنظرية " موت المؤلف " التي تكتفي بتفسير النص

[1] ينظر: جمال شحيد في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1986، ص 6.

[2] ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية نموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط) 2006 ص 34.

تفسيرا داخليا وصفيا، من خلال العناية بالشكل كنظام مكتفي بذاته وهو ما قال به الشكلانيون الروس.[1]

حيث يمكن البحث في النظر إلى النص في حد ذاته بوصف وتفسير شكله بعيدا عن العالم الخارجي أي إن لناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا.[2] وبتحديد هذه الخصائص والسمات يتميز النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى.

يتناول الفهم بنية النص في حد ذاته لفي حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية فمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية[3] فتتم دراسة بنية النص في ذاته ولكي نفهم هذه البنية أكثر يجب البحث عن ما تحمل من دلالات تربطها بخارج النص.

7- السرد la naration

لغة : وتقدمه شيء إلى شيء ما نأتي به منسقا بعضه في اثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث و يسرده سردا : إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا : إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه صلة الله عليه وسلم : لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه ويسرد القران : تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه.[4] أي إن السرد يعني التنسيق والتتابع. فقد تتسع دائرة السرد ليمثل عدة مجالات على حد قول رولان بارت الذي يرى أن " السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة أو متحركة والإيماء.[5]

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللأنسونية إلى الألسنية، ص 120.

[2] ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 159.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، من اللأنسونية إلى الألسنية، ص 121.

[4] ابن منظور، لسان العرب مادة (س ر د)، ص 273.

[5] احمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الدولي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الصفاء، عمان، ط1، 2012، ص 38.

وهو حاضر في الأسطورة والخرافة. والحكاية والملحمة والمأساة والملهاة وفي اللوحة الزيتية.[1] فالسرد عند بارت يتمثل في عدة أشكال لا حصر لها. مادامت اللغة المنطوقة بغض النظر عنها شفوية أو مكتوبة، فهو يتمثل ي كل ما يحمل أو يعبر عن فكرة ما أو حكاية بالرغم من الأساليب المختلفة.

وقد ظهرت أشكال السرد قديما بقول رولان بارت أن السرد توجد في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة يبدأ السرد مع التاريخ فلكل الطبقات والتجمعات الإنسانية سردتها. وقد يسعى أناس من ثقافات وبيئات مختلفة لتذوق هذه السر ديات.[2]

أما أصل السرد اشتقاقه nar–cration فهو من اللاتينية.[3]

إلا أن السرد كعلم ظهر في العصر الحديث حيث شق طريقا منهجيا جديدا في تناول الفن الحكائي خاصة فيما يتعلق بجنس الرواية بوصفها أهم شكل سردي ظهر حديثا وأكثر تعقيدا.

ويطبق اسم السرد على " الفعل السردي ، المنتج وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[4]

فهو عبارة على فعل أنجز سواء كان هذا الفعل واقعي أو تخييلي وقد يعني " الحديث أو الأخبار لواحد أو أكثر من الساردين وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم.[5] مما يعني أن

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافية والفنون والآداب، الكويت، (د ط) 1998 ص 219.

[2] ينظر: علي المانعي القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010، ص 36.

[3] ينظر: صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرف، المجلس الوطني للثقافة والفنون ولآراء، الكويت (د – ط) 1978، ص 254.

[4] جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص 39.

[5] على المانعي، المرجع السابق، ص 36.

السرد يتمثل في الحديث المنقول من شخص لآخر عن حادثة معينة ويمكن اعتبار السرد " انزياح عن زمنية عادية من أجل تأسيس زمنية جديدة، تهيئ للتجربة التي ستروى بؤرتها وإطار وجودها".[1]

يتعلق السرد بطريقة تقديم القصة لان الطريقة تختلف من شخص لآخر وبالتالي فهو يتأثر بالراوي الذي يقدم القصة والمروي له الذي يتلقاها كما يتأثر بالقصة نفسها.[2]

إذن هذا " ما يؤكد أن معناه أو دلالته (السرد) ينبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ[3] فلكي يكتمل معنى السرد لا بد من حصول تفاعل بين النص والقارئ حيث يعمل القارئ على فك شفرات النص، مما يساعد على الكشف عن الدلالات الحفية غير أن أول من عرف السرد هو فلاديمير بروب (vladimir propp) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) سنة 1928 أثناء بحثه عن الأنظمة التشكل الداخلية فلوصف بنية سردية حاول بروب تحديد وحدة قياس في دراسته للحكاية تتمثل في الوظيفة، أي الفعل الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية واستخراج إحدى وثلاثين وظيفة.[4]

وقد استفادت الدراسات فيما بعد خاصة أبحاث الشكلانين الروس التي مهدت لدراسة البنيات السردية من أبحاث بروب وتحليلاته، وبخاصة غريماس الذي تطور الأمر على يده فيما بعد، حينما حاول دراسة الحكاية فجمع الوظائف الإحدى والثلاثين واختزلها وشكل نموذج من ستة عوامل.[5]

---

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 57.

[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي، منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 46.

[3] بول ريكو، الودود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 46.

[4] ينظر: محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السر ديات، مختبر السرد العربي، قسن طينة، العدد 01 جانفي 2004،ص 20.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

المتن الحكائي يتعلق بالمضمون ومحتوى القصة أو الأحداث بينما يتعلق المبنى الحكائي بطريقة ظهور تلك الأحداث في العمل إلا أن اهتمام الشكلانين بالمبنى، بمعرفته كيف تشكل المبنى الحكائي دفعهم للاهتمام بالوظائف والحوافز ، فهم ينظرون إلى النص على أساس انه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، ويدعون إلى تحليل الأجزاء المكونة له والعلاقات فيما بينها، فقد أرادوا إثبات أدبية الأدب انطلاقا من الشكل، أي البحث في الصفات والخصائص التي تجعل الأدب أدبا وفي ذلك بقول جاكسون : إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب،وا ٍنما الأدبية litteraite أي : ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا".[1]

فالبحث يقتصر على الصفات والمميزات التي تخص العمل الأدبي وتميزه عن غيره بإثبات ادبيته.

وقد تعددت مصطلحات السرد عند ظهوره على الساحة النقدية، وأول هذه المصطلحات هو السر ديات (naratologie) هذا المصطلح الذي اقترحه تزفينات وتودوروف (tzvetan todoron) سنة 1969م، حيث أطلق هذه التسمية ليدول بها على علم ألحكي (la science du credit) وبعد تواصل الأبحاث أدت إلى شيوع مصطلح آخر هو السردية (naratotilite) مع جيراد جنيت (gerard genette) [2]

و منه تواصلت الأبحاث حتى عرفت السر ديات في عمومها اتجاهين الأولى بالشعرية السردية أو السر ديات البنيوية، وتدرس العمل السردي من حيث هو خطاب أو شكل تعبيري فهو يجب عن: من يحكي ؟ ماذا إلى أي حد وبأي صيغ ؟ وبمثله جارت وتودوروف وجنين، والثاني يسمى السيميائية السردية ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية أي مجموعة

[1] رومان جاكسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي: تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982، ص 35 و 185.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، السردية و السرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السر ديات، ص 29.

المضامين السردية، وبمثله مل من يروي غريماس (Gremas) وكلود بريمون (claude bremand)[1]

لكن الأمر الذي يطرح نفسه هو أنه إذا كانت السر ديات تنظر إلى النص لا خطاب التي تهتم بالجانب الشكلي أو التعبيري، فهي تهمل محتوى النص وأحداثه.

وا ٍذا كانت السردية تهتم بالمضامين أي تنظر إلى النص وفي محتواه كقصة ، فهي تهمل طريقة تقديم تلك القصة، ومنه يجب الأخذ بكلا الاتجاهين الثناء العمل حتى نعطي النص حقه، وتستوفي جميع جوانبه، وبالتالي يمكن التعريف على جميع العناصر المكونة للنص والقبض على جمالياته الكامنة خلفها.

وعند التمعن أكثر في مصطلح السردية تكتشف أنها من " أصل كبير هو الشعرية، Qoetics ، التي تعني باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها، ومنه أمكن التأكيد على أن السردية هي : العالم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءا ودلالة".[2]

فالسردية إذن تهتم بالجانب الشكلي (الخطاب) كما أنها تهتم بالجانب المضموني أو المحتوى (القصة) إضافة إلى الجانب المدلولي.

وبالتالي فيما أن السرد هو عبارة عن فعل أو حكي " فلا يصمم تقوم يمكن إقامة سرد دون وجود سارد، ودون متلف أيضا، فالراوي والمروي له يمثلان حصورا أساسيا في النص السردي"[3] حيث يقوم شخص بانجاز حكي ما يتطلب متلق لهذا الانجاز حتى يفهم العمل،

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 17.

[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 17.

[3] عمر عيلان، في المناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008، ص 70.

وهنا تكتمل العملية السردية ويكتسي السرد معناه. كما ذكرنا آنفا بحضور طرفيه الأساسيين وهما الرواي والمروي له.

فالعمل قد ينشأ عن فن السرد الذي يتطلب مؤلفا ومنجزا للمحكي، عن طريق اللغة لتبليغ أحداثه، وذلك يكون في زمان معين، وحيز محدد، كما يتطلب شخصيات تقوم بتمثيل الأدوار في المحكي، مما يعني أن العمل السردي يتكون من عناصر أساسية هي : المؤلف – اللغة – الأحداث – الشخصيات – الزمان – الحيز وبما كان العمل السردي أو الروائي يتكون من العناصر نفسها، ونحن نحاول أن نمزج بين السرد والبنية في هذا البحث.

ثانيا : الرواية في الممارسة النظرية

1-جورج لوكاتش (الطرح الأول و النظرية) :

إن البحث عن مفهوم الرواية من حيث ماهيتها و خصائصها النوعية ومقارنتها بغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى يعد من أهم الإشكاليات التي تناولها النقد الروائي العربي بالدراسة والتحليل. لذا يتفق الكثير من النقاد على أن " هيجل " هو أول من قدم نظرية للرواية في الغرب من خلال رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة.

وانطلاقا من مفاهيم " هيجل " تمكن جورج لوكاتش (george lukac) من وضع نظرية متكاملة حاول من خلالها أن يؤكد على أهمية المعيارين الجمالي والتاريخي في مفهومه للرواية وهذا ما يتضح في قوله " فهيجل حين يقول بأن الرواية عبارة عن ملحمة بورجوازية إنما بطرح في وقت واحد المسألة الجمالية والتاريخية.[1] فمن الناحية الجمالية فالرو اية تحتوي على بعض العناصر الجمالية للملحمة ومن الناحية التاريخية فهي ترتبط بصعود الطبقة البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر، فلقد " ولدت الرواية الحديثة بالنظر إلى مضامينها من الصراعات الايديلوجية للبرجوازية الصاعدة ضد الإقطاعية

[1] جورج لوكاتش، الرواية – الترجمة مرزاق بقداش – المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 13.

المنهورة ، ولكن المعارضة التي كانت في طور الولادة من تلقي كل موروث الثقافة الإقطاعية في ميدان السرد القصصي".[1]

ومن هنا، يمكن القول أن لوكاتش في المرحلة الأولى من مساره النقدي كان متأثرا بآراء أستاذه هيجل وهذا ما يستخلصه الدارس من خلال قراءاته لكتابه " نظرية الرواية " الذي ينطلق فيه من الافتراض الهيجلي حول اختفاءه الوحدة القديمة بين الذات والموضوع في المجتمع البرجوازي الحديث، وهذا ما هيأ المناخ المناسب لظهور الجنس الروائي.

غير أن الفكر اللوكانشي تجاوز نظرية الرواية وحاول أن يبحث في نظرية الأجناس الأدبية معتبر ا أن لكل جنس أدبي فلسفة تاريخية تستجيب لبنيات اجتماعية وفكرية، فالملحمة تعبر عن وحدة الذات والموضوع أما التراجيديا فتعبر عن ما يجب أن يكون، وبالتالي فهي تتميز بطابع القطيعة بين الذات والموضوع أما الرواية فهي الشكل الجدلي الذي يتوسط الجنسين السابقين ويجمع بين الوحدة والقطعية ولكنها على الرغم من ذلك تبقى الشكل المطابق للتجزئة و التشظي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي.

من أجل تشييد كلية جزئية تسعف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف على ذاته".[2]

وتأسيسا على مفاهيمه الهيجلية السابقة يعد لنا لوكاتش " تيبولوجية للرواية " يقسمها إلى ثلاثة نماذج أساسية بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكون يستشعره من خلال أعمال دوستويفسكي

- رواية المثالية المجردة : يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقا بالقياس إلى الواقع وتعقيداته فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى، والعمل الروائي الذي يصلح نموذجا لهذا النوع هو " دون كيشوت " لـ " سرفانتس " وكذلك " الأحمر والأسود " لستاندال

[1] المرجع السابق، ص 45.

[2] مقدمة محمد برادة مترجم كتاب: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 11.

• رواية رومانسية انجلاء الوهم : في هذا النموذج ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع من أن وعي الفرد الإشكالي هو أكثر اتساعا ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تقدمها الحياة له، ونموذج هذا الطور هو رواية " التربية العاطفية " لـ فلوبير " .

• رواية التربية كمحاولة تركيب للنموذجين السابقين : ويسعى فيها الطل إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج، التلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبل أشكال حياته ومن جهة ثانية الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سرير ة لا يمكن أن تحقق مثلها الأعلى إلا في داخلها ويمثل هذه المرحلة رواية " سنوات لعلم ويلهيهم ميستير لـ " جوته "

• نموذج تجلي في أعمال " دوستويفسكي " و " تولستوي " : وهو يمثل عند لوكاتش شكل الملحمة المحدد حيث يبدو والفرد إنسانا وليس كائنا اجتماعيا معزولا[1]غير أننا نجد أن لوكاتش تنحرف في مرحلته الثانية من مساره النقدي عن مبادئ أستاذه هيجل ليستبدل مفاهيمه المثالية بمفاهيم ماركسية معللا ذلك بعجز أستاذه عن فهم حقيقة الرواية كتعبير عن التناقضات الحادثة في المجتمع الأوربي بسبب الصراع حول المصالح إذ يكتفي فقط بربط ظهور الرواية النثرية بالتقسيم الرأسمالي للعمل إن سبب ظهور الرواية وفق لوكاتش هو التناقض بين الإنتاج الاجتماعي والتملك الخاص.[2]الذي كان عاملا رئيسيا في ظهورها ان الفلسفة الهيليجية – في منظور لوكاتش – وقفت عاجزة عن تفسير ذلك التناقض في المجتمع الرأسمالي وهذا يعود لطابعها المثالي كما أنها لم تحدد لنا طبيعة العلاقة التي تربط بين الرواية والمجتمع البرجوازي، و هذا ما لا يتسنى للباحث.

تفسيري إلا إذا استعان بالفلسفة المادية الجدلية المؤهلة للكشف عن بؤرة التناقضات وربطها بجذورها الاقتصادية والمادية، لذا تبنى لوكاتش التصورات الماركسية للجنس الروائي

[1] المرجع السابق، ص 13-14.

[2] جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج رابيتشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص 107.

متجاوزاً بذلك "الطابع المثالي المجرد لأفكار هيجل، كما أضحى سمة واقعية على مفاهيمه غدا معها الانتقال إلى وجهة نظر سوسيولوجية ممكناً ".[1]

وا ٍذا حافظ لوكاتش في تنصيفه الثقافي للرواية على المفهوم الجوهري الذي يتمحور حول الأصل الملحمي للرواية وارتباطها بالبرجوازية، فإن هذا لم يمنعه من تجاوز النظرة السطحية السابقة التي تحصر الشكل الروائي في رؤية الشخصية الإشكالية العالم نحو رؤية مركبة، تجمع بين الشكل الروائي والبنية الاجتماعية المعاصرة، وهذا ما يتضح لنا في النمذجة التالية:

- الرواية في طور الولادة :نشأت الرواية متأثرة بالصراعات التي خاضتها البرجوازية ضد القيم الإقطاعية ومع ذلك انقسمت على الموروث الثقافي الإقطاعي المتمثل في الأدب الحكائي، ويمثل هذا الطور روايات "سرفانتس" و "رايليه".
- اقتحام الواقع اليومي :وهي مرحلة سيادة البرجوازية وانتصار مشروعها التقدمي وهنا تبدأ الغرابة في الانحصار مفسحة المجال للواقعية تدريجياً ، وفي هذه المرحلة ظهر البطل الإيجابي الحامل لمفهوم طبقة الصاعدة مثلما نجده عند "غولة" و "ريتشارد سون" و "روسو"
- شعر الملكوت الحيواني الروحي :لقد كانت الثورة الفرنسية إيذاناً بنهاية الأوهام البطولية البرجوازيةبتعبير ماركس في هذه الفترة ولدت الرومانسية لتخوض كفاحاً مثالياً ضد الرأسمالية غير أن كبار كتاب العصر أدركوا ضيق الأفق الرومانسي فكان نشاطهم الإبداعي موجهاً إلى الروح العفوية لدى الناس التي يرونها أعمق من الرومانسية وأكثر استيعاباً لتناقضات المرحلة التاريخية و"بلزاك" هو الروائي العظيم الذي جسد روح هذه الحقبة إضافة إلى "هوفمان".

[1]Jacques leenhordt, lecture du roman la jalousie d’alain grillet, les editions de linist, 1977, p 11.

• الواقعية الجديدة وانحلال الشكل الروائي :مثل "فلوبير" الواقعية الجديدة التي تزامنت مع أفول البرجوازية، فنقطة انطلاقه هي ازدراء الواقع البرجوازي في شكل روائي يتسم بشيء من التكلف والرومانسية، وليس بسبب قلة الموهبة وا ٍنما بسبب ما آل إليه المثقف في البرجوازي في مرحلة الأفول الإيديولوجيا لهذه الطبقة.

• منظورات الواقعية الاشتراكية :ويمثل مرحلة النضج الطبقي للبروليتاريا في مسار نضالاتها الثورية التاريخية ضد القيم الطبقية الإقطاعية والرأسمالية، إن العالم الروائي البروليتاري هو عالم الإنسانوهو يخوض صراعاً بطولياً من منطلق طبقي، في هذا العالم، يظهر البطل الإيجابي الذي يذكرنا ببطل الملحمة ويمثل هذه المرحلة "غوركي" بروايته الشهيرة "الأم".1

ولعل هذا التداخل بين الفكرين الهيجلي والماركسي في فوكر لوكاتش قد ساهم بشكل كبير في التأسيس لمقولات نقدية جديدة حددت لنا تصوره للشخصية الروائية كما بلورت لنا رؤيته الخاصة لمفهوم الواقعية العظمى.

2- لوسيان غولدمان (تفكيك العلاقات) :

تنطلق البنيوية التكوينية في منظورها للرواية من رؤية مزدوجة فهي تعتبر بنية جمالية وفكرية قائمة بذاتها ولكنها في الوقت ذاته تتمتع باستقلالية نسبية، لأن استكناه مضامين الخطاب الروائي وفك مغاليقه لا يتم إلا من خلال ربطه بسياقاته الفكرية والاجتماعية، فالبنيوية التكوينية إذن تقول باستقلال المادة الأدبية وارتباطها في نفس الوقت بالبنى المحيطة بها وأهمها البنى الفكرية التي تتناظر معها.[2]

[1] ينظر: جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، ص 56.

[2] حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية "رواية المعلم علي نموذجاً"، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية 3، الدار البيضاء، المغرب،دط، 1984، ص 9.

وهنا بالذات تتضح للقارئ صعوبة المنهج البنيوي التكويني في التوفيق ما بين البعد التاريخي والمضمون الاجتماعي وبناء العمل الأدبي، ولتذيل هذه الصعوبة اتخذ رائد البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان المادية الجدلية وسيلة لفهم طبيعة العلاقة بين الأعمال الأدبية والسيرو ات التاريخية والاجتماعية، بغية الكشف عن البنية العميقة التي هي نتاج لذات تاريخية وجماعية تتجاوز الفرد المبدع.

لقد حاول غولدمان في تأسيسه لنظرية الرواية الربط بين الوسط الاجتماعي وخصائص الشكل الروائي انطلاقا من علاقات التناظر التي تجمع بين الكائنات في المجتمع الرأسمالي المنتج للسوق والعلاقات التي يقيمها الناس يومياً بممتلكاتهم ووسطهم الاجتماعي ليصل إلى أن هذا التناظر اتخذ ثلاثة أشكال في الحقب الثلاث الرأسمالية وهي على النحو التالي، الرأسمالية الفردانية، والاحتكارية ورأسمالية التنظيم[1].

وعلى هذا الأساس فأن الشكل الروائي عند غولدمان هو بنية أدبية تناظر بصرامة بنية المجتمع المنتج من أجل السوق، والعلاقة بين الأفراد والمنافع يتحكم فيها الاستهلاك وتقضي بذلك علاقة الوعي نتيجة هيمنة حقيقة اقتصادية تتمثل في قيمة التبادل ومن ثمة فإن كل علاقة أصلية مع المظاهر الكيفية بما في ذلك العلاقات الإنسانية يتم تعويضها بقيم التبادل ذات الطابع الكمي البحت، أما قيم الاستعمال فغلا شك أنها تظل موجودة في الحياة الاقتصادية، ولكنها لا تعمل إلا خفية مثل القيم الأصلية في العالم الروائي[2]

إن اقتراب القيم الأصلية واختفاءها يحول الرواية عند غولدمان إلى قصة بحث عن قيم أصلية بصيغة متدهورة وفي مجتمع متدهور،[3] وهو سيمتد مفهومه للرواية من رؤية لوكاتش لها حين يعتبرها أهم شكل أدبي بمظهر عالماً لا يعرف الإنسان فيه هل هو غريب أم أليف

[1] ينظر: إبراهيم الخطيب، قراءة سوسيولوجية لرواية الغيرة، ترجمة وعرض، إبراهيم الخطيب، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، غولدمان وآخرون، ترجمة محمد بسيلا، 12500-1254.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3]Lucien Gldman, pour une sociologie du roamn – Gallimars, Paris- 1964, p 35.

وهذا ما يجعله بطلاً ثلإكالياً مجنوناً أو مجرماً لأنه يبحث دائماً عن قيم مطلقة دون أن يعرفها ويعيشها بامتلاء ودون أن يستطيع بواسطة هذا تقريبها.[1]

ولكن غولدمان لم يتوقف عند حدود تمثل أستاذه وتطبيقها في مقارباته للنصوص الروائية وا ٍنما تمكن من تطويرها وتعميقها، هذا ما يتضح لنا في مفهومه للبطل الإشكالي، الذي يتخذ صوراً عديدة بتطور المجتمع الرأسمالي فهو "إشكالي لأنه يعرف أنه لن يستطيع الانتصار ومع ذلك يستمر في المقاومة في مرحلة الرأسمالية الفردانية، غير أنه يتحول المجتمع الرأسمالي إلى مجتمع رأسمالية الاحتكارات تزول أية أهمية جوهرية للفرد وللحياة الفردية داخل البنى الاقتصادية، وهذا ما ينعكس في تذويب البطل الإشكالي كما في روايات "جوبس" داخل البنى الاقتصادية، وهذا ما ينعكس في تذويب البطل الإشكالي كما في روايات "جوبس" و"بروست" و "مالو" و "ناتالي"، أما في مرحلة الرأسمالية التنظيم فيتحول إلى ضد مستسلم لقيم المجتمع من البداية وغير قادر على المواجهة ويعيش حالة من الاغتراب المطلق والتنبؤ كما هو الحال في روايات "الآن روب عزييه"".[2]

وا ٍضافة إلى المفاهيم اللوكاتشيه السابقة، استمد غولدمان فكرة التوسط Médiatisation لـ "رونيه جيرار" حيث انتهى هذا الأخير إلى الإقرار بخاصية تميز العالم الروائي وتتمثل أساساً في وجود عامل وسيط يعمل على توسيع الفجوة بين البطل الروائي وقيمه المثالية، وا ٍذا كان لوكاتش ورونيه جيرار يتفقان على أن الرواية هي بحث عن قيم أصلية في مجتمع متدهور فإنهما يختلفان في تحديد مسار الروائي، فجيرار يرى أن الروائي أثناء تأليفه للرواية

[1] مقدمة يوسف الأنطاكي، مترجم كتاب العلوم الإنسانية والفلسفية، للو سيان غولدمان، المجلس الاعلى للثقافة، ط2، 1996، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 22

يتجاوز عالم الانحطاط والتدهور إلى عالم الأصالة أما لوكاتش فيرى أن هذا الانتقال ذو طابع تجريدي ولا يمكن اعتباره حقيقة ملموسة.[1]

إن الفكر الغولدماني –في رأينا– يتسم بخاصيتين رئيسيتين وهما : الانفتاح والانتقائية، ففي الخاصية الأولى نجد حضور لفلسفات وخلفيات فكرية متعددة ساهما في إثراء منهجه أما الخاصية الثانية، فتظهر لنا قدرة غولدمان على انتقاء مفاهيم وتصورات فلسفية من أنساق فكرية مختلفة، وتحويلها إلى أدوات إجرائية، وخلق نوع من التعايش الفكري بينها ضمن منظومة نقدية واحدة.

3– باختين (الرواية مشروع غير منجز) :

الرواية في المنظور الباختيني ليست امتداد لملحمة وإنما هي نتاج للثقافات الشعبية القديمة في أصنافها الأدبية القديمة كالحوادث السقراطية وأدب المآدب والمذكرات والشعر الرعوي والهجائية وغيرها من الأصناف العزلية، ولعل هذا ما تداخل بين هذه الأنماط المختلفة هو الذي منح الرواية صفة الكرنفالية والاحتفالية وهذا ما كشف عنه باختين في بحثه عن جذور الصنف الروائي قائلاً :(أن للنصف الروائي ثلاثة جذور أساسية : ملحمي "نسبة إلى الملحمة" وبياني متكلف خطابي، وكرنفالي، وتبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط تطور الرواية الأوروبية).[2]

إن ما يميز الرواية الحديثة عند باختين عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، هو قدرتها على امتصاص وإدخال جميع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعارا، ... الخ) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات ... الخ) ونظريات فإن أي جنس تعبيري

[1] المرجع السابق، ص 30–31.

[2] ميخائيل باختين شعرية دوسيتوفيسكي، تر: جميل تصيف التكويني، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986، ص 158.

يمكنه أن يدخل بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم من الأيام أن ألحقه كاتب آخر بالرواية.[1]

وهذا ما يجعلها وفق لباختين جنسياً أدبياً نابعاً من الثقافات الشعبية والأجناس الأدبية.

- **الرواية الحوارية والمونولوجية عند ميخائيل باختين :**

لقد توصل باختين إلى مفهوم الحوارية وعلاقته بالخطاب الروائي من خلال دراسته لروايات دوستويفسكي حين انطلق من مبدأ الفكرة التي تقتصر على بعدها اللغوي الضيق أو صياغتها الفردية بل تستمد وجودها من علاقتها بغيرها من أشكال الوحي المختلفة بخلاف المونولوج الذي يقتصر على الصوت الواحد المنفلق، ففي روايات دوستوفسكي تعد الأصوات ويتجلى هذا التعداد في مستوى الضمائر واللغة مثلما يتجلى في مستوى الأفكار والمواقف والخطاب الروائي حسب باختين.

أن دوستوفسكي عند باختين هو مبدع الرواية المتعددة الأصوات أو ما يطلق عليه بالرواية الحوارية وهذا ما يكشف عنه قائلاً :(يعتبر دوستوفسكي مؤسس تعددية الأصوات الحقيقة التي لم تكن موجودة وما كان بإمكانها أن توجد ألا هي الحوار السقراطي).[2]

وهذا يعني أن الرواية عندي باختين هي الجنس الأدبي الوحيد القادر على امتصاص مجموعة من الأجناس التعبيرية المختلفة واللغات والأصوات المتعددة وا ٍقامة علاقات حوارية فيما بينها وهذا ما يميزها على الرواية المونولوجية المتعلقة على نفسها والخاضعة لسيطرة المؤلف وهيمنة التامة على شخصياته.

إن الحديث عن آليات الخطاب داخل الرواية قد قاده إلى تصنيف الرواية ضمن نمطين : النمط الروائي المونولوجي والنمط الروائي الحواري بتميز الأول بالانغلاق حول صوت واحد

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 88-89.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 262.

يمثل صوت المبدع الذي يفرض رؤيته الخاصة داخل العالم السردي، بحيث تتماهى معه باقي الأصوات، فضلاً عن ذلك وهو يتعامل مع الأصوات الممثلة داخل العالم السردي بوصفها موضوعات للعرض فيلجأ إلى تقديمها للمتلقي بوصفها داخل إطار من الأحكام التقويمية دون إعطائها فرصة تقديم نفسها بنفسها أو الدخول معها في علاقة حوارية.[1]

أما النمط الثاني ففيه ينفتح المؤلف : على عوالم إبطاله أذ لا يحاصر موضوعه ضمن رؤية واحدة، وا ٍنما يسعى إلى إضاءته من خلال جميع أشكال الوعي الذي تلتقي في ملامستها للموضوع ذاته وطبقاً لذلك يتعامل الروائي الحواري منع إبطاله بوصفهم شخصيات كاملة الأهلية لذا يمنحها حرية التعبير بنفسها عن نفسها دون تقديم أو تعليق كما أنه يضعها على قدم المساواة ما يؤهلها إلى الحرية والاستقلال.[2]

ثالثا : التشاكل والتباين

لقد استولى على النص الأدبي ثنائية التشاكل والتباين فلا تكاد تخلو منه، وذلك باعتباره أداة تكشف مدى تعالق مفرداته وتراكيبه وحقله الدلالي، وفيما يتجلى تباينه من حيث الشكل أو المضمون.

1- التشاكل

1-1- التشاكل لغة :

لقد عرفت الدراسات الأدبية مصطلح التشاكل كمصطلح سيميائي قبل أن يستقبله الدارسون العرب، ويضمنونه مواضيعهم المختلفة، وقبل ذلك يجدر بنا أن نقف عند حدوده اللغوية والاصطلاحية.

[1] نجية سعدات، النقد الروائي والموجع الغربي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافة بجدة، السعودية، المجلد 14، الجزء 54، ديسمبر، 2004، ص 216.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ص 216-217.

يعرف ابن منظور التشاكل من خلال باب مادة شكل بقوله (الشكل بالفتح الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول .. وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه ... والشكل : المثل، نقول : هذا على شكل هذا أي على مثاله وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، ويقال : هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحو، وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة الموافقة والتشاكل مثله).[1]

كما ذهب محمد مرتضى الحسيني الزبيدي في تاج العروس إلى أنه :(الشكل هو الشبه)، قال أبو عمرو يقال : في فلان شكل من أبيه، وشبه "و" الشكل أيضاً المثل، تقول هذا على شكل هذا، أي على مثاله، وفلان شكل فلان، أي مثله في حالاته "..."، والمشاكلة: الموافقة، يقال : هذا أمر لا يشاكلك، أي لا يوافقك "كالتشاكل".[2]

1-2- المفهوم النقدي للتشاكل :

أ. عند الغرب :

يعد غريماس مؤسس مصطلح التشاكل فيعرفه بقوله "أن مصطلح التشاكل ذو جذور إغريقية فهو مشتق من "yog"وتعني نفس أو ذات yopyh تعني البنية أو الشكل.

كما ورد تعريف التشاكل عند دانيال تشاندلر في كتابه "أسس السيميائية" فقد عرفه كما يلي (التشاكل Isomoophism، يستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى التطابق أو التوازي، أو التشابه في الخصائص، أو الطراز، أو العلاقات بين أ بنيتين مختلفتين ب وعناصر بنائية

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، المجلد 11، (356.357)

[2] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ترجمة عبد الفتاح الحلو، ج 29، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1997، ص 269-276.

في مستويين مختلفين ج، وعناصر بنائية في مستويات مختلفة داخل البنية نفسها، ويستخدم بعض المنظرين مصطلح التماثل بالمعنى نفسه).[1]

كما عمد "ترانسوراستي" إلى الإشارة إلى جانب النقص الموجود عند غريماس فأعطى لتشاكل مفهوم آخر على أنه "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"[2]. أو في تعريف أكثر شمولاً فقال الموجود وملاحق لكل تركيب لغوي.[3]

ب. عند العرب :

يطلق ابن رشيق مصطلح التحديد على المشاكلة (بأنهار رد إعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ... ويكسب البيت الذي فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة).[4]

ويقول عبد المجيد نوسى في التشاكل أنه آلية تمكننا "من وصف خاصية أساسية في النصوص وهي توفرها على مجموعة من الآليات التي تحقق الانسجام الدلالي، وتبرز أن الدلالة لا تمثل معطى يمكن التماسه بشكل قبلي، ولكنها تمثل نتيجة لانشغال العناصر البنيوية في النص وتضافر وظائفها".

وفي كتاب "سيميائية السرد بحث في الوجود اليسميائي لمحمد الداهي يعد التشاكل مبدأ منظماً، وعنصراً أساسياً لضمان انسجام الخطاب وتناسبه ونموه" وبهذا التعريف فقد أضحى مفهم التشاكل ميزة تغذي النص الأدبي يزخم معانيه، واتساق تراكيبه وتعدد مفرداته وفي

[1] دانيال تساندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 439.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، الدار البيضاء، بيروت، ط 3، 1992، ص 21.

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون العاصمة، ط1، 2010، ص 237..

[4] صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغامري، مجلة الأثر، عدد 17، جامعة محمد خيضر، 2013، ص 124.

الأخير يمكن القول بأن التشاكل هو أهم إجراء نقدي يوسعه الإحاطة من التعالقات الغامضة، لما يمثله من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد النص المتوارية وا ٍعادة تفكيكها.

2- المفهوم النقدي للتباين و التخالف :

2-1- لغة :

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (ب ي ن) " والمباينة المغايرة وتباين القوم: تهاجروا (...) وتباين فلان : بان كل واحد منهما عن صاحبه، وكذلك في الشركة إذا انفصلا، وبانت المرأة عن الرجل وهي بائن : انفصلت عنه بطلاق " [1] فيتضح من هذا القول أن التباين كل مايعني التباعد والتضاد والتخالف

كما حدد مفهوم التباين في معجم الوسيط تبابن : بان كل واحد منهما عن الآخر، ويقال: تباين ما بينهما : افترقا وتهاجرا، واللفظان (عند المناطقة) : اختلف مفهوم مدلوليهما"[2]

2-2- التباين اصطلاحا

أ- عند الغرب :

يطلق على مصطلح التباين مصطلح آخر وهو اللاتشاكل وهي ترجمة عن اللفظين (allotopie) و (heterotopie) والمفهومان منقولان عن راستي[3]

---

[1] ابن منظور، سان العرب، مجلد1، دار المعارف، القاهرة، مص، ج5، ط1، 1119، ص 404، باب الباء، مادة (ب ي ن)

[2] شعبان عبد العالمي عطية، ومجموعة معجمين، المعجم الوسيط، ومكتبة الشروق الدولية.

[3] مولاي علي بوحاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي، عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح، ص 148.

ويعرفه غريماس " وجود لفظين والعلاقة بينهما ، ولا بد أن يكون هذه اللفظتين معا شيء يربط بينهما، وشيء آخر يخالف بينهما"[1]

ب- عند العرب

يرى عبد الملك مرتاض في كتابه " نظرية القراءة أن التباين " مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول، بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا مثلا : الصباح هو المساء، فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح، وأحدهما الآخر أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلها شيئا واحدا"[2]

كما أشار القيرواني إلى مصطلح التباين بذكر تعريف يقول فيه " المقابلة بين التقسيم والطباق وهي تتصرف في أنواع كثيرة وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أو الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخره ويأتي في الموافقة، كما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه وأكثر ما تجد المقابلة في الأضداد فإن جاوز الطباق ضدين كان مقابلة".[3]

كما نجد تعريف قد يكون أدق تعريف قدم لتباين عند عبد الملك مرتاض حيث يقول " التباين لا يكون إلا على أساس من التشابه الذي يعتبر بمثابة دعامة يرتكز عليها، وهذا لا يكون إلا بالانزياح بين وحدتين اثنتين، أو جملة من الوحدات، فيكون ذلك أول الشروط لظهور المعنى"[4].

---

[1] عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنه الجبلي، ص 23.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2003، ص 137.

[3] ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت 1972، ص 23.

[4] إبراهيم عبد النور،قراءة في كتاب نظرية القراءة، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة، مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة، عدد 2010، ص 135.

3- التشاكل و التباين (رؤى اختلافيه مستمرة) :

إن قمنا بدراسته في مجال التشاكل والتباين تمثيل لكل مفهوم ، بما يميزه عن غيره، وبالنظر لأوجه التشابه والعلاقة بينها، نجد " أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية "[1]فما أن ائتلفت الألفاظ، حتى إن اختل المعنى وكان تأويله مرتبكا، وليس رهين الثبات " فالتشاكل والتباين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر"[2]

رابعا : سيميائية بورس ونظرية الاختزال

1- بيرس (العلامة و الأنساق) :

1-1- السيمياء (ثورة العلامة) :

الاهتمام البالغ بالسيمياء أدى إلى ولادة الفعلية لعلم السيمياء الذي ضرب بجذوره في الثقافتين الغربية والعربية، مما جعل هذه الأخيرة فأخذ منحنى شاملاً وبعيد وأكسبها مفاهيم متعددة حيث ورد هذا المصطلح بلفظه في المعاجم.

ورد لفظ "سيمياء" في مادة س.و.م : بمعنى السومة والسيمة والسيمياء : العلامة وسوم الفرس، جعل على التسمية، وفي التنزيل العزيز والخيل السومة أي المعلمة وستوم فلان فرسه إذ أعلم عليه بحريرة أو بشيء يعرف به، قال والسيما جاؤها في الأصل وواو وهي العلاقة، وقد يجيء السيما والسيمياء، ممدون، واشتد لأسيد بين عنقاء الفزا ي يمدح عميله حين قاسمه ماله :

غلام رماه الله بالحسن يافعاً ... له سيمياء لا تشق على البصر

كأن الثريا علقت في جبينه ... وفي جيده الشعري وفي وجهه القمر

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء والمغرب، ط3، 2006، ص 163.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 238.

أي يصرح ويسر به من ينظر اليد.

وقد وردت لفظة (سيمياء) في المعجم الوسيط في مادة (س.و.م) (السومة) اللمة والعلامة والقيمة، قال إنه لغالب السومة و السيمة : العلامة وفي التنزيل العزيز، (سيماهم على وجوههم من أثر السجود، السيماء، السيما، السيمياء).[1]

نلاحظ أن هذا التعريف المعجمي لمصطلح "السيمياء" يقترب كثيراً من التعريف الاصطلاحي لها وا إن لم نقل يطابقه، فهما يتقيان هي نقطة جوهرية ألا وهي : العلامة.

أما في القرآن الكريم فقد ذكرت لفظة سيمياء دون ياء حيث وردت بلفظة "سيماهم" في جل الآيات، ونلاحظ أن الدلالة التي حملتها هذه اللفظة في القرآن الكريم هي نفسها الدلالة التي ذكرها ابن منظور في لسان العرب وهي : العلامة.

تَعْرِفُهُم بقوله تعالى (لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا)، البقرة الآية : 272.

قوله تعالى (وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ)، الأعراف الآية: 46.

وقوله تعالى :(وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ)، الأعراف الآية : 48

وقوله تعالى :(وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ)، محمد الآية : 30

ويقول الله تعالى (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ)، الفتح الآية : 29

ويقول الله تعالى (يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ)، الرحمن الآية : 41

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 7، ط3، 2004، مادة (س.و.م)، ص: 308.

ويقول الله تعالى(ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ)، القلم الآية : 16

1-2- السيمياء (اتجاهات مفتوحة) :

كانت بداية هذا العلم مع اللساني فردينان دي سوسير والفيلسوف شارل ساندرس بورس إذ أطلق على السيمياء لفظة علم العلامات أو السيميولوجيا في حين أطلق الثاني عليها مصطلح السيموطيقا، لكن على الرغم من الاختلاف في التسميات إلا أن المدلول واحد وهو (الله * العلامة سوداء من ناحية دراسة الشكل أو دراسة تلك الأنظمة أو العلامات غير اللغوية وكيفية نشأتها داخل المجتمع).

فمن خلال استقراءنا القول نجد أنفسنا أمام مصطلحين مستعملين في الثقافة الغربية لمصطلح السيمياء علم العلامات أو وهما مصطلح "السيمولوجيا" و " السيموطيقا"، إذ على الرغم من هنا الاختلاف في أواخر اللفظين "سيمولوجيا" و "سيموطيقا" إلا أنهما يتفقان في أصل كلمة تيمو " Semeiou" والتي هي ركيزة واصل السيمياء أي العلامة، وبالتالي ، هذا ما جعل المصطلحين يتداخلان فيما بينهما إلى حدود التماهي، لكن حاول بعض الدارسين بطريقة أو بأخرى الفصل بين المفهومين وتحديد كل مفهوم منهما على حدا.[1]

1-3- سيموطيقا بيرسSémiotique / Séniotic

لا تنفصل سيميائية بورس عن الظاهرتية فبينما كان سوسير يضع أسس الإشارة وللسيميولوجيا كان الفيلسوف الذرائعي وعلم المنطق تشارلز ساندرس بورس ينظر لما قدمه سوسير، فإن كان سوسير قد حضر العلامة بين الدال والمدلول، والعلاقة بينهما.[2] فإن

[1] عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة، وسيمياء الأدب، ص 09.

*العلامة: تبعاً لسوسير، وجود مشكل اجتماعي يربط صورة محسوسة أو دوال "Signified" ومفهوم مدلول "Signified"، ولا يمكن لأحدهما أن يوجد خارج علاقته بالآخر.

[2] جونثان كالر، فرديناند دوسوسير، تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة: محمود حمدي، عبد الغني، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 34.

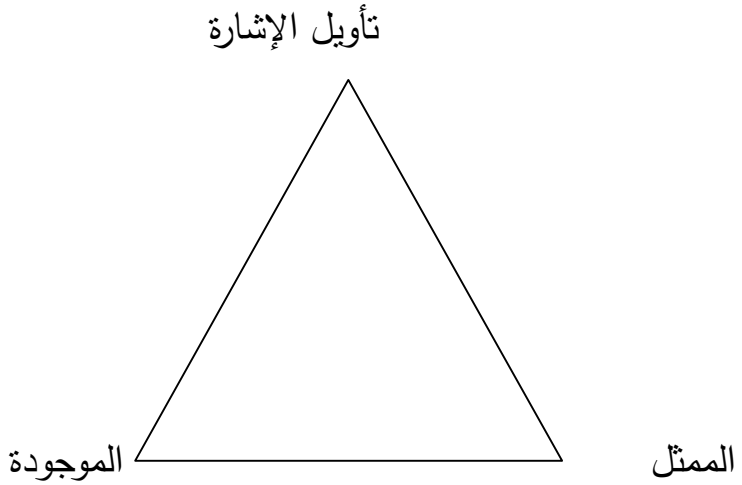
بورس قد حصرها في نموذج ثلاثي يتألف من المثل، تأويل الإشارة (المعنى، الموجودة، "المرجع").

1. الممثل : الشكل الذي تتخذه الإشارة وهو ليس بالضرورة مادياً مع أنها يعتبر عادة كذلك ويسميه البعض حامل الإشارة.

2. تأويل الإشارة : وهو ليس مؤولاً، إنما المعنى الذي تحدثه الإشارة.

3. الموجودة : وهي شيء يتخطى وجود الإشارة التي يرجع إليه المرجع إليه.

- هذه العناصر الثلاثة التي تم ذاكرها ضرورية لوصف الإشارة، إذ نجد هذه الأخيرة تجمع بين Co هو مثل (الموجود) وكيفية تمثيله (الممثل) وكيفية تأويله (تأويل الإشارة) وهذا ما يوضحه الرسم البياني.[1]



-المثلث السيميائي البيرسي-

ويسمى بورس التفاعل بين الممثل والموجودة وتأويل الإشارة مصطلح سيرورة المعنى، أو فك تشفير الإشارة، كما يمكن القول أن : الممثل يقابل الدال عند سوسير أو الصورة الوظيفية

[1] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008، ص 69 وما بعدها.

أما التأويل هو المدلول أو المعنى، فالعلامة عند بورس تكون عبر ممثل أول ومعنى ثان باعتبارها حاملة الموضوع، وذلك عن طريق الموجود أو المرجع إليه كعنصر ثالث، وبالتالي فالعلامة البيرسية هي علاقة ثلاثية، بحيث تحدد طرف ثالث يسمى الموجود (المؤول / المرجع إليه)وبصورة أخرى، وجب النظر إلى العلامة بوصفها ثلاثية غير قابلة للاختزال في عنصرين، كما هو الحال عند سوسير في الدال والمدلول.[1]

وعموماً يمكن القول أن سوسير بورس قد اعتمد على الأصل اليوناني Somoicen في تنمية هذا العالم كما اشرنا من قبل غير أن الأول "سيوسير" اعترف مصطلح "السيميولوجيا" Semiologie بينما استعمل بورس مصطلح السيموطيقا Seimotic الذي يرسم في الفرنسية Sémiotique وا ٍذا كان سوسير قد وسع السيمياء انطلاقا من اللسانيات ودفع بها نحو دراسة علامات الحياة الاجتماعية فإن بورس ذهب إلى أبعد من ذلك فجعلها علماً لكل شيء يحمل معنى، سواء أكان هذا الشيء محسوس أم مجرد أفكار، عواصف، أحاسيس[2] ووفقاً من هذا المنظور فإنه من خلال تعريف سوسير وبورس نجد أنفسنا أمام مصطلحين هما : سيميولوجيا وسيموطيقا فالرغم من تداخلها لكن عرف كل مصطلح على حدا، لكن يبقى التضارب في المصطلحات يتموقع على مستوى الشكل ليس إلا استناداً إلى هذا فإن الحديث عن سيميائيات بورس هو حديث عن تصور لعملية إدراك: إدراك الذات وا ٍدراك الآخر، إدراك الأنا وا ٍدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه الأنا وهذا أمر في غاية الوضوح في تصور بورس فلا شيء يوجد خارج العلامات أو بدونها ولا شيء يمكنه أن يدل اعتماداً على نفسه دون الاستناد إلى ما توفره العلامات كقوة للتمثيل، فالتجربة الإنسانية بكافة ومظاهرها تشتغل في تصور بورس كمهد للعلامات : تولادتها ونموها وموتها.

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأوي، مدخل للسيميائيات ش.س بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص 76.

[2] عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، ص 31-32.

إن الإنسان علامة وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة وما يتداوله هو أيضاً علامة[1] ومن هنا فإن العلامة عند بورس نشتغل وفق "المبدأ" مبدأ الثلاثية ومبدأ الإحالة فالماثول irepréesentanti يحيل على الموضوع Objet عبر مؤول Interprétane.

- الماثول : هو الأداة التي تستعملها في التمثيل لشيء آخر، إنه لا يقوم إلا بالتمثيل أو التجسيد، أو هو ما تمثله العلامة من فكرة أو ما تحيل عليه من موضوع، إذ لا يمكن التعبير عن موضوع وا ٍلا بوجود مؤول. كما يطلق عليه أيضاً بأنه ظاهرة عامة قد تكون اجتماعية أو طبيعية أو لسانية وليس متوالية صوتية[2] أي الماثول هو القناة التي ينقل من خلالها الموضوع.
- الموضوع : هو ما يقوم الماثول بتمثيله سواء كان واقعي أو خيالي، بمعنى أن الموضوع هو مضمون العلامة أو دلالتها.
- المؤول : هو ثالث عدم داخل نسيج السيميوز أنه عنصر التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحاطة على موضوعه وفق شروط معينة، وفي ضوء هذا التعريف فإن مفهوم المؤول يتطابق داخل حقل السيميائيات مع مفهوم الثالخانية داخل نظرية المقولات، فإذا كانت الثالثانية * تقوم بوصف الأول والثاني داخل علاقة فإن المؤول بدوره يقوم بنفس الفعل وفق هذا الطرح[3] فإن وظيفة المؤول هي وصف للماثول والموضوع أي هو القناة أو الجسر يربط بين الماثول والموضوع.

---

[1] المرجع السابق، ص 72

[2] مرجع نفسه، ص 78.

*الأولانية: كينونة الإمكان الكيفي الموجب أو علم الممكنات

الثانيانية: مقولة الوجود أي الوجود الأولاتية.

الثالثانية: مقولة الوعي الذي يتدخل ليربط بين الشيء.

[3] سعيد بنكراد، سيميائيات والتأويل، ص 88.

ويمكن أن يتبين مفهوم العلامة عن بورس و فرضياتها من خلال الجدول الآتي :[1]

العلامة						
الممثلة		الموضوعة		المؤولة		
حاصل العلامة	ركيزة العلامة	المباشرة	غير المباشرة	المباشرة	غير مباشرة	النهائية

أن أول ملاحظة نستنتجها إثر إطلاعنا على الجدول هي أن :

سيموطيقا بورس أساسها العلامة وهذه الأخيرة تضم (ممثلة/موضوعة/مؤولة) إذ نجد أن الممثلة تكون حاملة لعلامة وركيزة لها أما الموضوعة فهي مباشرة وغير مباشرة، أما المؤولة فهي الأخرى تكون مباشرة أو غير مباشرة، وتجدر الإشارة في هذا المقام أن كل الممثل والموضوع والمؤول يحمل بين طياته أنو اع عدة نجملها في الآتي :

الممثل			الموضوع			المؤول		
علامة نوعية	علامة مفردة	علامة عرفية	أيقون	مؤشر	رمز	خبر	تصديق(التفصيلية القضوية)	حجة وبرهان

- الممثل (الماثول) : هو مجرد احتمالوا إمكان غير مجسد، مجرد أصوات كلمات مبهمة لكنه ينقسم بدوره إلى 3 أقسام :

1. علامة نوعية : Qualising : هي نوعية تشكل علامة، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد ولكن التجسيد لا يرتبط إطلاقاً بطبيعتها من حيث كونها علامة.[2]

[1] عبد الواحد مرابط السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، ص 82.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 54.

2. علامة فردية (متفردة تفردية) "Sinaign" : ويعرفها بورس بأنها شيء أو حدث موجود فعلاً يشتغل في شكلاً علامة، ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها.[1]

3. علامة عرفية (قانونية) "Legising" : هي قانون أو عرف يعتبر علامة أسسه البشر، وكل علامة اتفاقية تعتبر علامة قانون وليس العكس وهي ليست شيئاً مفرداً بل متواضعاً عليه عاماً يمكن أن يكون دالاً .[2]

- الموضوع : إن أساس الموضوع هو العلامة وعلاقتها بموضوعها الذي تحيل إليه وتضم ثلاث عناصر وفي ما يلي النماذج الثلاث :

1- علامة أيقونة "Signicenique" (أيقونة/أيقوني) هي صيغة يعتبر فيها الدال شبيهاً بالمدلول شبيهاً بالمدلول أو مقلب له ومثال ذلك لوحة لوجه، و الكاريكاتور، و المجسم والكلمات المحاكية والإشعارات، والأصوات الواقعية في برامج الموسيقى.[3]

2- مؤشر / تأشيري : هو علامة تدل على الموضوع الذي تضمنه وهذا راجع لعلاقة التأثر الحاصل بينهم.

3- الرمز / الرمزي :هي صيغة لا يشبه فيها الدال والمدلول وا ٍنما هو اعتباطي في أساسه، أو محض اصطلاحي لذلك يجب إقرار هذه العلاقة ومثال الرمز اللغة بشكل عام[4]، أو هو علامة تشير إلى موضوع غالباً ما يقترن برمز يربط موضوعه.

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل السيميائيات، ش.س.بورس، وزارة الثقافة العربية، المغرب، ط1، 2005، ص 113.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

[3] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 81.

[4] المرجع نفسه، ص 81 وما بعدها.

- المؤول :

1. الخير : هو ما نقدمه العلامة في علاقتها بالموضوع لكنه لا يوفر معلومات للتأويل، ولكنه يشير فقط إلى العناصر الأولية التي تتوفر عليها العلامة.

فهو يمد بالمعلومات ولكنه لا يؤول باعتباره يوفر معلومات.[1]

2. التصديق العلامة التفصيلية / القضوية :

هي علامة وجود واقعي لا يمكنها أن تكون أيقوناً لا يمنح أي قاعدة تمكنه من تأويله كمحيل على وجودا واقعي وهي مؤولة لا مشير ة خيرية تصف الواقع.[2]

3. الحجة أو العلامة البرهانية : هي بالنسبة لمؤولها علامة قانون، فهي ممثلة لموضوعها في خاصية كعلامة[3] وبالتالي تتعدد النسب عند بورس إلى ثلاث، نسبة العلامة إلى الماثول أن المستحضر، ونسبتها إلى الموضوع، ونسبتها إلى المؤول "التعبير"، ولما كانت كل نسبة تخضع بدورها للتفريغ الثلاثي فالتفريغ الشائع للعلامة إلى شاهد "مؤشر" وأيقونة ورمز ليس على وجه التجديد سوى تفر يغ لها بالنسبة إلى الموضوع، أما بالنسبة للماثول فتفرع الدلالة على التوالي إلى :

علامة كيفي "Qualising" علامة عينة sinsing وعلامة أيقونية أما بالنسبة لها قول "التعبير" فتكون العلامة أما تصديقاً Rhema أو تصوراً Dicent أو حجة Argument.[4] وبالإجمال فالعلامات شكل كما تم توضيحه سابقاً .

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل للسيميائيات، ش س، ص 123.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل للتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 52.

[3] المرجع نفسه، ص 52.

[4] سليمان العسكري، السيميولوجيا والنصوص الأدبية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 24، العدد 3، 1992، ص 180 وما بعدها.

استناداً إلى هذه المفاهيم لا تستقيم العلامات بالمعنى الكامل إلا بالتئام ثلاثة فروع كل فرع من إحدى الأركان الثلاثة.

خامسا : التعالق النصي والتخييل والتكرار

1- التفاعل (التعلق) النصي hyperkesctualite

التعلق النصي أو التفاعل بين النصوص : وهو الاصطلاح النقدي الذي يترجم حركة النص الأدبي وانفتاحه على غيره من النصوص السابقة لوجوده سواء انتمت إلى زمن سحيق أو زمن ماضي قريب أو زمن معاصر بعيد، فهو يجسد (أي التعلق النصي) العلاقة القائمة بين خطابين متكاملين ، أولهما سابق (hypotexte) والثاني لاحق (hypertexte)[1]

فإذا ما اعتبرنا النص على اختلاف جنسه أو نوعه يقيم حتما علاقات أو تفاعلات مع نصوص سابقة له، فيمكننا القول بأن الرواية كجنس أدبي حديث أن يخرج عن هذه الحتمية التي تحكم عالم الكتابة، فالأجدر بها التواصل مع نصوص سابقة لتحقيق غايات نصية : دلالية وجمالية لأجل ذلك اعتبر باختين أن الحوارية القائمة على أساس التداخل النصي مبدأ قاعدي يحكم نصوص العالم، ولا يستثني باختين منها سوى خطاب آدم عليه السلام. يقول " وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذلك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع من كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي.[2]

[1] سعيد بقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص 134.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 53-54.

إن تجسيد هذا المظهر الحواري التواصلي سيفتح مجالا أمام القارئ متلقي النص الجديد (الرواية) ليتعرف عليه ويكشف إنتاجيته، على افتراض أن القارئ عالم بوجود مظاهر نصية سابقة في النصوص اللاحقة، واستعراض إنتاجية النص يمكن القارئ من تحقيق عملية التواصل التي ستقوده إلى اكتشاف الخصوصية التي يتمتع بها كل نص ويتميز بها عن غيره من النصوص التي تفاعل معها أو استدعاها ثم تجاوزها.

فالنص الأدبي لا يأتي من العدم، بل يقوم على قاعدة يستند عليها ليبني كيانه الجديد، واستدعاء النص السابق بالنسبة للرواية الجديدة متكأ تراثي معرفي وجمالي يحقق مهد النمو والإنصاف ثم التجاوز، فالمعول عليه في التراث هو مادته الجوهرية الثابتة عبر التاريخ والتي تبعث في النص الجديد روح الأصالة، وأما عملية التجاوز التي تحدث على مستوى آليات الكتابة الروائية الجديدة فهي إضفاء لطابع المخالفة بعد الائتلاف لأجل أن يعبر النص اللاحق عن واقعه وظروف إنتاجه، وما ذلك إلا انعكاس لقدرة المبدع على قراءة التراث واستدعاء ما يمكن أن يناسب الإبداع الجديد.

باستمرار النوع الأدبي الموروث وتفاعله مع النص الجديد يؤكد أن التفاعل النصي أو التعلق أ, ما يصطلح عليه – بشكل أكثر تحديدا – بـ " التناص قد أخذ "بعدا سكونيا يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على النيات الكبرى للنص، ومارست نوعا معينا من العلاقة مع النصوص السابقة الشيء يجعل قوانين التحول ساكنة و شبه ثابتة، وعلى العكس من ذلك نجد التناص في الحال التقطع يأخذ بعدا حركيا ونقيض للبنيات الكبرى للنص السابق فيتأسس النص الجديد من خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق".[1]

وعلى هذا المستوى يكشف لنا سعيد يقطين شكلين أساسيين يجسدان العلاقة التي تربط النص الروائي العربي المعاصر والأشكال التراثية السردية، أولهما والانطلاق من نص سردي

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 18.

قديم كشكل واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته ... (أو ما الثاني فيتم) الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النص يتم تقديم نص سردي جدية (الروايةإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص)[1]

2- التخييل :

قبل أو أول من استعمل لفظة التخييل من (خيل) هو "الفرابي ثم تبعه في هذا ابن سينا، الذي يرى أن التخييل هو "تحريف القول الصادق عن العادة أو إلحاقه شيء تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل عن الالتفات به".[2]

إن التخيل عبارة عن سرد الأحداث بشكل مرتبط دون التقديم أو التأخير في حادثة من الأحداث الواقعة، كما يتضح أيضاً أنه عنصر الاختلاف والتمييز في النصوص الأدبية الأخرى، سواء أكانت شعر أم نثراً .

3- التكرار :

هو ظاهرة أسلوبية تتبني على خاصية إعادة تراكيب لغوية متنوعة ومتباينة، حيث تتمثل مهمة التكرار في أنه "بعيد توظيف النظام اللغوي في جاهزيته، ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة"[3] ما يساعد على إبراز الطاقة الشعرية للغة التي تعتمد في بنائها على تكثيف الدلالة الإيحائية، وتوليد القيمة الجمالية إذ أن "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب

---

[1] المرجع السابق، ص 05.

[2] عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، الجزء 1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2005، ص 135.

[3] حمزي حسين، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف الجزائر، الطبعة الأولى، 2007، ص 275.

لغوي" ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية".[1]

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992، ص 39.

أولا : فضاء الهامشية وشخصيات الهامش

1- رؤيا اختلافيه صادمة تجعله دائم الحسرة و الدهشة :

الشخصية الهامشية لكنها غريبة في حضورها و مركزيتها (الزاوش) حيث التحولات السريعة المتناقضة من طفل بسيط حالم، إلى شاب يدخل السجن من أجل فتاة كان يحبها، وكي ينقذها من عنف زوج والدتها، يعتدي عليه فيكاد يقتله، وهو ما يجعل المحكمة لا تتسامح مع سلوكه وتحكم عليه بالسجن سبع سنوات، هاته الفترة تجعل الشخصية الهامشية شخصية محورية في التحول و الوجود و الفعالية و التغيير (شخصية دينية) مع التحول التاريخي و الديني في الجزائر تسعينيات القرن الذي يجعله شخصية محورية في حضورها العقائدي، بعد هذا نجد شخصية المؤذن الظريف الذي عهده والده "الإسكافي" إلى إمام المسجد كي يربيه ويعلمه القرآن، لكن الصبي الذي أحب منذ صغره سعاد بنت الخباز، بقي محتارا بين طريق الدين والحب (المركز / المركز) بالنسبة للمنطق العادي (المركز/ الهامش) بالنسبة لرؤية الشاب الواقعية، ولأن حبه مستحيل نتيجة الفوارق الاجتماعية، يغرق في البحث عن الله والإيمان والعمل الصالح، ويخلف الإمام بعد وفاته، لكنه يجد صعوبة في التكيف مع التيارات الدينية المتطرفة التي تصعد فجأة إلى الواجهة بعد 1988 وهو ما يدفعه إلى الاعتزال والخروج من ذلك الحي ّ هنا تتحول شخصيته الهامشية إلى شخصية مركزية في فضاء هامشي .

2- الشخصية الرئيسية في رواية أشباح المدينة المقتولة :

2-1- مفهوم الشخصية الرئيسية :

هي الشخصية المحورية الأساسية في العمل السردي وهي التي تقود العمل الروائي وتدفعه إلى الأمام لها دور كبير تحتل المركز الأول في العمل وهي تبرز موقف الروائي وتعامله الإبداعي وما يطرحه أمام القارئ تهدف إلى إبراز أفكاره وآراءه.[1]

في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي اجتهد على عرض الشخصيات مناسبة للفكرة المراد طرحها فبشير مفتي ابتعد عن الشخصيات الأسطورية وقام بذكر الشخصيات ملائمة مع الواقع المعيش وهذه الشخصيات هي :

- الكاتب
- الزاوش
- الهادي بن منصور
- علي الحراشي

النص يقوم على حضورشخصيات متعدّدة تسكن في حي شعبي واحد اسمه "مارشي اثناش" تسمية المكان يتقاطع مع فكرة التعدد و الاختلاف في تنوع الشخوص، كل شخصية تتداول على حكي الرواية من الكاتب سعيد الذي سيحكي قصته وقصص بعض سكان الحي، كالمجاهدة التي تعيش في عزلة طويلة، وقصة حبه مع زهرة الفاطمي، ووالده الشاعر السجين الذي يعتقل في 1988 ولا يعود إلى البيت.

تعدد الشخصيات بعضها مركزي محوري و الآخر هامشي في تلاش غريب تلاشي الذاكرة الجزائرية و تلاشي الأشباح في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، فالشخوص تلتصق

[1] عبد الله رضوان، بن السردية، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، دار دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009، ص 386.

بالحكايات العديدة و المتشابكة التي رواها بشير مفتي في نصه، حيث نجد شخصية الهادي بن منصور "السينمائي" الذي يعود من بلغاريا بعد دراسة طويلة، ويحاول أن يخرج فيلما عن الحيّ الشعبي، فيندهش من واقع متخلف (بيروقراطية مقيتة) فتنفلت أحلامه وتتساقط وتتلاشى في شبحية معدمة، ويعمل كعازف جاز في حانة على البحر، وقصته العاطفية مع ربيعة التي سيكتشف حكاياتها غير السارة، عبر ذكريات عن فترة دراسته في الغرب، حيث كانت له قصة مع معلمة الموسيقي "آنينيا" التي يكتشف عبرها مباهج الجسد ومتعة الحياة دون ضغوط أخلاقية، وهو ما يجعله يقارن بين الحياة في بلده وبين الغرب، ويجعله يفكر كل مرة في العودة إليه.

2-2- الشخصيات الرئيسية :

أ- الكاتب (عنف المحور و المركز) :

وهو الشخصية الرئيسية محورية في الرواية وهو السارد في نفس الوقت يسرد لنا ما جرى من أحداث حوله وحول الشخصيات الأخرى وظهر في رواية أشباح المدينة المقتولة باسم السعيد ولد سنة 1969 وحي مارشي اثناش بـ: بلكور كان يحث مشاهدة الأفلام السينمائية حين قال "شاهدت معظمم أفلام الويستارن الايطالية للمخرج ليوني"[1]، كما أنه كان يحب القراءة والكتابة فهو شخصية مثقفة مكتشفة لقوله: "كتبت قصة عند الزربوط فأعجبت والدي كثيراً " ثم قال "واخا منذ طفولتي تعلمت حب القراءة من خلال مكتبة والدي" ثم قال "كل تلك الكتب التي تقويني بالاكتشاف وتعدني بالسعادة وكنت أحفظ الشعر"[2]

كان الكاتب تربطه علاقة بالمجاهدة زهية جارته وهي أكبر منه سنا لقوله "تعرفت على زهية في عمارتنا إنها في 45 عندما اقتربت مني أكثر وأحاطتني بذراعها الأيسر"[3]

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات الإختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص 32-39

[3] المصدر نفسه، ص 48.

لكن للأسف كانت علاقتها سرية ولم تدع طويلاً حين قال يّقي كل ذلك سراً لعيناً بيني وبين نفسي"[1]فعاشت هذه العلاقة علاقة مراهقة للتعلم من تجارب الحياة وا ٍشباع رغباته وشموليته.

ثم أحب زهرة الفاطمي لصحافية التي التقى بها في مهرجان المسرح المحترف بمدينة غابة عشقها بجنون حيث قال "مارست الحب لأول مرة بعاطفة ساحقة ومدمرة لم أعراف هذا الأساسمع زهية لكن مع ز هرة الفاطمي توقف الزمن فجأة وأخذ شكل أوراق الحلم، وبساتين الورد"[2] فزهرة الفاطمي هي التي أعطت الأمل للكاتب وأنسته في همومه وأحزانه.

فالشخصية هنا تحاول إن تصمد بشكل عنيف محاولة منه تقديم نفسه كحالة مركزية دائمة و مستمرة في خضم أحداث مأساوية تراجيدية .

ب- شخصية الزاوش (عالم صغير حالم) :

هي الشخصية محورية بالتوازي أيضا في الرواية اسمه مصطفى ينادونه الزاوش أي العصفور، لأنه يملك حنجرة قوية وأحبال صوتية بعيدة المسافات، ويظهر ذلك من خلال الموضع الآتي "عندما يجد أصدقائي صعوبة في المناداة على صديق يقع بيته في أعلى الطابق من العمارة الكون أن الأول الذي يهتف باسمه فيسمعني على الفور".[3]

كان الزاوش الأصغر في أخوته ومدلل عند العائلة خاصة أخته رشيدة.

فشخصية مصطفى "الزاوش" شخصية مشاكسة تتذوق شوقاً ولهفاً في عالم اللهو والشغب كان له علاقة مع بنت الجار (وردة السنان) لكن لم تكن هذه العلاقة ودية داخل السجن لأنه دافع عن حبيبته سنان لأنه حاول أن ينقذها من زوج أمها لأنه استفزه المنظر وهجم عليه

[1] المصدر السابق، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص 79-94.

[3] المصدر نفسه، ص 255.

بالضرب لقوله "أخذتني الشرفة إلى المركز، وأخذوه هو إلى المستشفى ... حكمت علي المحكمة بخمس سنوات سجناً ".[1]

ثم اختلط مع بعض السجناء الذين ينتمون إلى الجماعات الإسلامية وبعد خروجه من السجن انظم إلى هذه الجماعات الإسلامية بردع الفساد، كانت مهمته الأولى بعد خروجه من السجن قتل الصحافية ورجة سنان التي كان قد أهملها قتلها دون رحمة بضربة خنجر لقوله "ضربة واحدة من الخنجر فتحت رقبتها"[2]

قدور الزاوش في الرواية لم يتوقف عندما قتل حبيبته بل تركه يقوم بعملية انتحارية بسيارة مفخخة في شارع عميروش بقوله "كانت السيارة مفخخة كنت أنا الذي أقود اقتربنا إلى مركز الأمن ونطقت الشهادة ثم الصرخة الله أكبر"[3].

الزاوش يرتبط في المخيال الشعبي بالصغر في الحجم و السرعة في التنقل و التحول التحول الذي جعل الأحلام تتغاير و تتوالى بشكل غير مسبوق .

ج- شخصية الهادي بن منصور (التماهي و التشابك) :

هو مخرج سينمائي درس في بلغاريا عام 1979 ثم عاد إلى وطنه الجزائر عام 1986م، كان يحلم أن ينجز فيلم سينمائي عن حي مارشي الثناش، لقوله "كانت الفكرة الوحيدة التي استولت على بعد اسقورا ي لأنجز فيلم عن حب مارشي اثناش" [4]

[1] المصدر السابق، ص 97-98.

[2] المصدر نفسه، ص 117.

[3] المصدر نفسه، ص 119.

[4] المصدر نفسه، ص 124.

لكن الشرطة السينمائية ردعته فتحقيق حلمه حيث قال "لا أدري لماذا دعوتموني، هل لتخبروني انني عاجز عن القيام بما اقدر القيام به". [1]

كان يحب آلة الساكسفون فعمل عازف في حانة المرسى الكبير، فهو يحب السينما وعازف للجاز، بمعنى علاقة حب بفتاة جزائرية بقوله "شعرت بخيوطها تضيء غمت قلبي .. شعور جديد يستولي علي كما لو أنها أول امرأة". [2]

فربيعة أرجعت له ذكرياته في بلغاريا حيث كان على علاقة بمعلمة موسيقية آنيليا لقوله " كانت حبي الأول، حبي المجروح حتما، حبي الجسدي"[3]

شخصية الهادي بن مدحور شخصية متميزة متخيلة لم يقدر على البقاء في الجزائر لأنها مدينة كسرت ألامه وآماله، تركها ورجع إلى بلغاريا أدمن على الشرب لأنه اصطدم بالبيروقراطية.

نلحظ أن الشخصيات تتماها بشكل سردي ساحر في تراجيديا عجائبية تجعلنا نتساءل: هل أن يسكت الكاتب عن همومه أم لا ؟ .

د- شخصية علي الحراشي (الاختلاف الطريف) :

علي الحراشي جعلها الروائي طريفة بحيث أنه كان مؤذن صوفي وهو فقير أعطاه والده للشيخ حمادة لأنه لم يكن له أولاد لقوله: " والدي قرر ذات يوم أن يرسلني إلى مكان آخر بعيدا عن الدار حيث وهبني إلى الشيخ حمادة إمام المسجد الذي لم يكن له ذرية فوضعني تحت رعايته ومن يومها قرر الشيخ أن يجعلني المؤمن الصالح". [4]

---

[1] المصدر السابق، ص 128.

[2] المصدر نفسه، ص 131.

[3] المصدر نفسه، ص 137.

[4] المصدر نفسه، ص 205.

أحب سعاد بنت الخباز لكن حبه كان مستحيلا نتيجة الفوارق الاجتماعية.

كانت شخصية علي الحراشي محتارة بين الدين والحب فوجد صعوبة في التكيف مع التيارات الدينية التي تصعد فجأة إلى الواجهة لقوله: " الزاوش هددني مرة واحدة وكانت كافية لشل عروق دمي".[1]

شخصية الحراشي كانت محتارة بين التصوف الديني وشهوات الدنيا من أولياتها الحب، هنا الشخصية تحاول أن تصل إلى رؤيا مغايرة لكنها لا تقدر تحاول و تحاول لكنها لن تصل ؟ .

2-3- الشخصيات الثانوية (العودة إلى الحقيقة) :

الشخصية الثانوية هي التي تتبع الشخصية الرئيسية في الجوانب الخفية تعتبر عامل عن كشف الشخصية المركزية وتعديل سلوكها فهي أساس العمل الروائي لأنها تساعد الشخصيات الرئيسية في إبراز الحدث.

فيرو اية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي اعتمد على عدة شخصيات ثانوية أهمها:

- والد الكاتب
- زهية
- زهرة الفاطمي
- المختار
- الشيخ حمادة
- رشيد
- زوج أم وردة سنان
- وردة سنان

[1] المصدر السابق، ص 231.

- ربيعة
- آنيليا
- سعاد بنت الخباز
- الميسيو جرار
- رشيدة
- قادر
- كريم

أ- والد الكاتب (الجلباب) :

له اهتمام كبير من قبل السارد لأنه كان معجب بوالده: " كنت أريد أن أكون شاعرا مثل أبي كنت أراه ينكب على الورق ... كنت أنظر إلى أبي على أنه فيلسوف لأنه يتكلم معي بحكمة تسمعها إلا عند الكبار أو معلمي المدرسة"[1].

كانت شخصية قوية مثقفة عاني من الاضطهاد من النظام واجه السلطة، اعتقل مرتين خلال انقلاب بومدين على بن بله اعتقل في أكتوبر 1985 بسبب الانفجار الشعبي .

عايش واقعين اجتماعين أولهم ذاق مرارة الاستعمار أما الثاني بعد الاستقلال وهي العشرية السوداء اختفى في 80 في ظروف غامضة توفي في السجن.

وظف الروائي شخصية والد الكاتب ليطلعنا على الواقع السياسي الذي عاشه الجزائري حين كان يكتب من منطلق الخوف على البلد من التهميش، الوالد هنا كما الكاميرا السينمائية الزوم تحاول أن تجسد كل التفاصيل بحكمة و منطق .

[1] المصدر السابق، ص 20-21.

ب- شخصية زهية (الغرفة المغلقة) :

عمرها 45 سنة جميلة جدا، مجاهدة في الثورة كانت حامل للسلاح للمجاهدين في الجبال عملت في ملهى ليلي للتجسس على الفرنسيين، فقدت عذريتها على يد السي خالد، عاشت في عزلة قضت على كل أحلامها، ساعدها الميسيو جرار للتخلص من السي خالد كما ساعدها على التعلم والدراسة حيث قالت: " خمس سنوات قضيتها مع المسيسو جرار كانت كافية لتحدث بداخلي ذلك الانقلاب الكبير فترفعني إلى الأعلى"[1].

أحبت المجاهد عمر الذي ساعدها على قتل السي خالد حيث قالت : ' أخذني عمر معه إلى بيت ذلك الكلب ودخلنا إلى غرفته ووجدناه مع فتاة صغيرة ذكرني ذلك المنظر بتلك الليالي التي عشتها معه".[2]

قال عمر " حكمت عليك الجبهة بالموت أيها الخائن ثم أطلقت عليه الرصاص وانقذت الفتاه الصغيرة"[3].

لكن الثورة قتلت أحلام زهية باستشهاد عمر بمعركة بالجبل وعاشت بعزلة بعد الاستقلال

جمعتها علاقة سرية بالكاتب واعترفت بآلامها وأحزانها ثم استقرت في الأخير وتزوجت من شخص يقربها في السن يعمل في الجمارك .

ج- شخصية زهرة الفاطمي (القلادة) :

تعمل صحافية حبيبة الكاتب تعرف عليها في مهرجان المسرح بعنابة فهي امرأة ناضجة وواعية تمارس ما تشاء من أفعال وذلك من خلال ما دار بينها وبين الكاتب :

هل تعرف، كل الناس يرونني متحررة فوق اللازم .

[1] المصدر السابق، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لماذا ؟

لا أدري ربما لأنني أدخن الشرب، التحدث مع الرجال. [1]

زهية الفاطمي جاءت كشخصية مساعدة للكاتب ساعدته على نسيان همومه فكانت أمله الوحيد في الحياة حيث قال : " أريد أن أكون معك كقلادة نوري في الظلام"[2].

د- المختار (محاولات لضم الصفوف) :

جاء كشخصية مساعدة للكاتب على كشف حقيقة اختفاء والده في ظروف غامضة، هو مفتش في أمن العاصمة بشارع عميروش كبر مع الكاتب في نفس الحي، أصدقاء منذ الصغر لمختار من عائلة فقيرة تتكون من 10 أفراد ثلاث منه مجانين أبوه عامل نظافة تخلى عن دراسته في المرحلة الثانوية بعد سنتين التحق بالشرطة برتبة مفتش .

هـ- الشيخ حمادة (القبة) :

كان رجل صالح تربى عنده علي الحراشي لأنه لم يكن لديه ذرية لقوله: " يا ولدي هذا هو الطريق الصحيح لتريح دنياك وآخرتك".[3]

ساعد علي الحراشي في التغلب على الناحية العاطفية لأنه كان يحب ابنة عمه الخباز سعاد لقوله: " رحت أمازحه كيف ألجأ إلى الطريق الصحيح فنصحني بقراءة القرآن".[4]

فالشيخ حمادة ساهم في التغلب على ملذات الحياة لعلي الحراشي .

[1] المصدر السابق، ص 249.
[2] المصدر نفسه، ص 256.
[3] المصدر نفسه ، ص 206.
[4] المصدر نفسه، ص 225.

و- شخصية رشيد (التحول و التنقل) :

شخصية متدينة كثيرا، صديق الزاوش تعرف عليه في السجن لأنه كان يدعو إلى الدين: قال الزاوش: "لحيته الطويلة، طريقته منظمة في الحديث، يتحدث العربية الفصحى، يقرأ القرآن دخل السجن بسبب دعوته الدينية". [1]

ظهر في الرواية مساعدا للزاوش بث في قلبه الروح والإيمان حيث بعثه للقضاء على المفسدين في الحي لأنه أرسله لشخص من حزب الإنقاذ ثم قال الزاوش : " الأخ رشيد إنه إنسان روحاني وبفضله تعرفت على الطريق الصحيح".[2]

فشخصية رشيد ساهمت في بناء الرواية كان سبب في دخول الزاوش إلى السجن حيث ساهم في تغيير مجريات الأحداث.

ز- زوج أم وردة سنان (الفعالية) :

ساهم في بناء أحداث الرواية ساهم في دخول الزاوش إلى السجن بسبب ضربه، حضر حضور ا لطيفا في تغيير بعض أحداث النص ولهذا فكلما كانت الشخصيات مساعدة للشخوص الأولى كلما كانت الأحداث فاعلة .

ح- وردة سنان (الحب الأول):

حبيبة الزاوش في مراهقته طالبة جامعية تخرجت من معهد الأعلام والصحافة أنقذها الزاوش من زوج أمها الذي كان يضربها ساعدت الزاوش على تجاوز حالته النفسية التعبة جراء انتحار أخته رشيدة حيث قال: " في هذه الفترة أنقذتني وردة من اليأس"[3] .

---

[1] المصدر السابق، ص 104.

[2] المصدر نفسه ، ص 109.

[3] المصدر نفسه، ص 92.

بعدها قدمت كشخصية معادية ومعيقة له حيث كانت تكتب مقالات عن الحرية المفرطة وتتهجم على الزاوش وجماعاته الدينية .

كانت شخصية وردة نموذج عن الفتاة التي تحملت المشقة والصعائب فبالرغم من والد أمها كان يضربها لطكن حققت أحلامها لكن في الأخير قتلها حبيبها الزاوش .

ط- شخصية ربيعة (مساعدة):

كانت فتاه جملية جدا بيضاء الوجه صغيرة العينين لديه شعر حريري وأنف مستقيم أعجب و أحبها الهادي بن منصور لكنها تزوجت من رجل يكبرها بـ 30 سنة مدير شركة خاصة أنجبت طفلة لكنها أصبحت وحيدة ورمت نفسها في بيت الدعارة لأن زوجها تركها كونه متزوج من امرأة أخرى

ربيعة جاءت في الرواية مساعدة الهادي بن منصور وأنسته آلامه و أحزانه والواقع الذي عاشه وهو رفض الشرطة الوطنية لإنتاج السينمائي لمشروعه الذي عاد من أجله.

ي- آنيليا (الملجأ) :

تعرف عليها الهادي ين منصور في بلغاريا، كانت معلمة الموسيقى أسرت قلبه حيث قال: " فمن أول درس حضرته لها، لا أدري كيف غمرتني بنظراتها تلك، منحتني ملجأ عاطفيا".[1]

كانت آنيليا ملجأ الهادي بن منصور كانت حبه الأول لكن لم تدم علاقتهم طويلا لأنها بحثت عن شخص آخر تجرب معه نفس الشيء.

ساهمت أنيليا في تحريك أحداث الرواية لعبت دوراه مهما في حياة الهادي بن منصور وكانت له ذكرى جميلة.

[1] المصدر السابق، ص 131.

ك- سعاد بنت الخباز(الذاكرة الملعونة) :

أحبها على الحراشي منذ صغره من عائلة غنية أبوها صاحب مخبزة، أحبها علي الحراشي بسبب الفوارق الاجتماعية.

شخصية عاشت في ذاكرة على الحراشي جعلته يحتار بين الحب والدين، الذاكرة هنا ما زالت تعيش في المخيلة لكنها تحاول أن تتجدد من خلال ما يسرده الراوي في بعض التفاصيل الصغيرة .

ل- شخصية عمر (المكابدة) :

كان شابا وسيما للغاية يتميز بالذكاء عمره 24 سنة جاهد في الثورة عمل حمالا في الميناء لكن صار نقابيا لأنه يفهم في السياسة وحقوق العمال كان صديق زهية جمعته معها قصة حب لكن لم تدم طويلا لأنه توفي في معركة الجبل.

م- الميسيو جرار(التشكيل) :

أنقذ زهية من مخالب السي خالد عرفت طعم الحرية معه على الرغم أنه كان فرنسيا ملحدا، حيث قالت : " 5 سنوات قضيتها في بيت الميسيو جرار كانت كافية أن تعيد ترتيبي من جديد"[1] ، هنا نجد أن الحلم قد يتجدد من خلال عامل خارجي و شخصية خارجية.

ن- رشيدة (الموت في ثوب آخر):

فتاة جميلة كانت على علاقة بشاب غريب وهي أخت الزاوش تلتقي بحبيبها عندما يتركها أخوها الزاوش عند باب الحمام وعندما انكشف سرها انتحرت برمي نفسها من الطابق الخامس.

[1] المصدر السابق، ص 63.

س – قادر(الوجه القاتم) :

قيادي في حزب الإنقاذ هو من طلب من الزاوش أن يقتل الصحافية وردة سنان حيث قال الزاوش:"اتصل بي خلالها قادر وكان اليوم الذي طلب من أن أنفذ أمرا بالقتل ... وهو يأمرني أن أجهز على تلك الصحفية الكافرة وردة سنان التي تسبنا في مقالاتها"[1]، التضاد يظهر بشكل عنيف بين الزاوش و قادر بين حلم و موت .

ع- كريم (هامش جديد) :

هو من عرف الزاوش على رشيد وهو أحد السجناء تعرف عليهم في السجن كان مسجونا بتهمة قتل فتاة كان يحبها لأنه وجدها مع شخص آخر .

3- الثنائيات الضدية للشخصيات

3-1- ثنائية سعيد / زهرة الفاطمي

أ- ثنائية الفصل والوصل

تعرف سعيد على زهرة الفاطمي في مهرجان الصحافة بعنابة من وقتها أصبحا صديقان حميمان لكن الظروف لم تعطهم الفرصة للتواصل وهي الفكرة الوحيدة التي سيختلف فيها الحبيبان سعيد وزهرة لأنه طلب منها السفر لكنها ترفض فكرة الرحيل معه، بعد موته (السعيد) تظهر أيضا ثنائية جديدة وهي الحياة والموت حيث يقول : " وأنا أتشبث بشيء ما يشبه الضوء الذي هو قادم من ثقب السماء ورحت أتقدم منه، وأنا أبكي و أتذكر لحظة غيابي تلك و انتقالي المفاجئ إلى العالم الآخر . "[2]

[1] المصدر السابق، ص 115.

[2] المصدر نفسه، ص 268.

زهرة حملت اسما يدل على الحياة وتبرز لونها وتتحدث عم جمالها، إلا أن حياة زهرة قد تقطف ويتوقف عمرها بسبب الظروف السياسية التي عاشتها البلاد من أجلها أراد السعيد الرحيل لأنه قال قبل وفاته : " زهرة الفاطمي هي من تجعلني أحلم أكثر في الفترة الساخنة"[1].

لكن هذه العلاقة وضعت في إطار الفصل والوصل لأنها رغم حبها لسعيد تقرر البقاء من دونه في الجزائر ويختلف مصيرها وتبقي هي في عالم وينتقل هو إلى عالم آخر .

لكن في الفصل الرابع والأخير كخاتمة نهائية تقرب العشاق لبعض عن طريق التقائها في العالم الآخر أين الأرواح لا تحتاج إلى سفر حتى تنتقل ولا إلى الزمن حتى تفعل.

3-2- ثنائية الزاوش ووردة سنان

أ- ثنائية الحرية والقيد

تمتع الزاوش بالحرية لأنه كان رجال بسيطا كثير الحركة و الاختلاط لكن بسبب تعرضه على ابنة جيرانه غير مساره في الرواية لعكس حياته بسبب قتل زوج أم حبيبته لأنه كان رجل حقير أدخله السجن و انضمامه لمجموعة إسلامية و أصبح مقيد يخوض حياة الاضطهاد والتهميش حتى بعد خروجه من السجن قال " والدي هو الذي فتح الطريق للجميع حيث أصبح سلفيا و ارتدى القميص الرمادي وسروال نصف الساق ووضع الكحل في عينيه أسدل لحية طويلة تعطر بالمسك فصار كالنور المهيب الذي يخيف الظلام" [2]

وجد الزاوش حبيبته أصبحت صحافية هذا ما حواله من طير صغير إلى صقر جارح يختاره الإسلاميون للعملية الجهادية فظهرت ثنائية جديدة بعد الحدث هي:

[1] المصدر السابق، ص 246.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

ب- ثنائية الحب والكراهية مع وردة سنان

كان اسم وردة حقيقيا دالا عليها ما يكون عمرها قصير لأنها في الغالب تغرس لتقطف، التقت بمصطفى لتغادر اليأس إلى الحب والحياة لكن هي كانت سبب في سجن الزاوش بطريقة غير مباشرة وافتراقها للأبد وفي ظل عشوائية وفوضى الوضع في الجزائر يتحول الزاوش إلى قاتل وتكون هي القتيلة بعد أن انتقل وردة بالنسبة له من محور المساعدة على حياة يحبها الزاوش إلى محور المعارضة المقتولة بكفرها

وردة سنان التي أحبها ودافع عنها "بضربة واحدة من خنجر فتحت رقبتها وسال دمها على جسمها ".[1]

3-3- ثنائية الهادي بن منصور وربيعة :

أ- ثنائية الحلم والواقع :

الهادي بن منصور حمل اسما دالا على فعله داخل الرواية فقد عاش الحياة بأكملها في هدوء المذهول لكن حاول الانتفاض عند ما عاد من بلغاريا الذي كان مغترب فيها الى الجزائر لتحقيق حلمه حيث يقول : " عدت من بلغاريا الى الجزائر بعد غربة طويلة دامت سبع سنوات "[2] فكان حلم الهادي بن منصور ينجز فيلم عن حي مارشي الناش لكن انصدم بالواقع وعاش سلسلة من الاحباطات وذلك بسبب رفض الشرطة السينمائية انجاز هذا الفيلم فقد عاد حلمه إلى قائمة الانتظار فمن خلال بحثه عن ذاته التقى بربيعة ومن هنا نستنتج ثنائية أخرى هي :

[1] المصدر السابق، ص 107.

[2] المصدر نفسه، ص 125.

ب- ثنائية الحقيقة والسراب :

ربيعة فتاة جميلة تبلغ 24 سنة أحبها لأنها هي أيضا تحب السينما وطالبة جامعية في قسم الفرنسية وبعد حياة والموت القصير للهادي يعود إلى الحياة وأخبرته بأنها حكايتها طويلة ستحكيها له ذات يوم لكن اختفت فجأة دون مبرر وبدأ في مطاردة سرها المخبأ ليكشف أن لها حياة أخرى وأنها غادرت مع رجل خمسيني فوجدها عاهرة تعمل لكن أراد أن يعرف حقيقتها قبل مغادرته وكشف أنها لم تكن جامعية لكنها تمنت ولم تكن عاهرة ولكنها أجبرت حيث قالت " الناس لا تقول كل الحقيقة هي نقطة موجعة نتستر عليها جميعا "[1]

فعاد إلى بلغاريا مذهولا وهو يجتر قصتها المؤلمة حيث قال " كنت أمشي في شارع بن مهيدي إلى شارع عميروش كان ينتظرني شيئا ما .. كان ينتظرني انفجار فظيع أن أشاهد فيلم جزائري اسمه وقائع حي شعبي إخراج الهادي بن منصور تمثيل الفتاة الشابة ربيعة"[2]

من هذا المقطع غادر الجزائر ضاع حلمه و تحقق موته وأصبح بلا حب وبلا حلم.

3-4- ثنائية علي الحراشي و سعاد :

أ- الحب والتصوف (التجليات)

كان علي الحراشي من أسرة فقيرة حيث تحول من ابن الاسكافي إلى مؤذن في الجامع وهبه أبوه إلى الشيخ حمادة أما مسجد الخلفاء الراشدين وقد سمع في حي مارشي الثناش بقصة الزاوش حيث تحول إلى داعيا إلى الهداية

وذهب إليه إلىسجن الحراش للحديث مع الزاوش كما فعله من اجل وردة[3] لكن في سرد الرواية التقى بفتاة اسمها سعاد كانت جارته بنت الخباز وكانت سعاد من الطبقة البرجوازية

[1] المصدر السابق، ص 197.

[2] المصدر نفسه، ص 202.

[3] المصدر نفسه، ص 213.

تسافر إلى فرنسا لكنها تعود لعلي لأنها أحبته ومن هنا تحول الطفل صبي الجامع حافظ القرآن ومؤذن ومفتي إلى طفل متلصص صاحب الفضيحة من هنا اتخذ قرار وان يسأل الزواش وتجربته مع الحب لكن ضاع التغيير عن صاحبه واختار الذين كملجأ وعكاز الحياة وقد طلق قديمه واعتنق جديدة.[1]

كانت حياته عبارة عن صفة الحب إضافة إلى مسايرة الشعور بالراحة خاصة انه نموذج شاب صالح لأنه عرف طريق الصفاء الروحي في الزهد لكن الموت زحم الحياة وتمكن من كل شيء في هته الضباب والانفجار وفي لحظة صوفية تماهت فيها الأرواح عند انفجار شارع عميروش فحل الكابوس في الحلم، والموت في الحياة حيث نظر كل واحد إلى الآخر بلهفة وشوق، وأصوات القتلى اللذين يذهبون يرحلون إلى مكان آخر من هذا العالم حيث قال علي الحراشي (وضعت يدي على يدها، سحبتها من كل ذلك الخراب الأسود، سرنا متحدين مع بعض، سرنا، والطريق مفتوح أمامنا، الطريق مفتوح نحو لا ندري).[2]

ارتقى الصوفي إلى ما يطمح، فصعد إلى الأعلى ... وهناك تزاحمت الألوان أسود، أحمر، أزرق، ومثلما فعلت الأصوات الموتى الصاعدة أرواحهم وأحلامهم إلى مكان آخر.

ثانيا : الكتابة ذاكرة لعينة

1- المفارقة (لعبة النص) :

قد تكون أكبر متعة للرواية المفارقة لأنها تستمد قوتها من واحدة من أشد وأقدم المتع في الذهن البشري هي متعة مقابلة المظهر بالحقيقة[3] هي مفارقة تستحق العناء طالما تعدنا كما تفعل الحياة التي تقوم على التضاد بالمفاجأة وكسر المتوقع وضع الدهشة من خلال بسط الكثير من العلاقات الإنسانية القائمة بين الشخصيات السردية وتعبر مفارقة محيرة لأنها لا

[1] المصدر السابق، ص 216.

[2] المصدر نفسه، ص 237.

[3] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 24.

تقول الحقيقة ولكنها لا تكذب فهي تصف جذور الحياة التي نحياها لكنها تنزاح عن الواقع المعيشي.[1]

يقع النص الأدبي في نقاط تماس بين الفن وأشياء أخرى من الواقع وذلك بأن يشير الروائيون إليه برموز الفن المختلفة لا وجود أبداً للتناظر والتشاكل النسقي بين الواقع والأشكال الروائية لأن هذه الأخيرة تركز على بعض ملامح الواقع في غير صراحة بل رمزاً وتنشيطاً .

وما يظهر لنا في الوجود على انه تشويش وفوضى يتحول في الروايات إلى كون منظم.

لا تعتمد الرواية على أسلوب واحد تارة ترافقه وتارة ترفضه وهذا ما يجعلها قادرة على المواصلة والعطاء إذ تقوم الحقيقة وهذا ما جعلها شيء لا يستنفذ وكلما وعى أحد الروائيين ذلك اكتشف الإبداع الروائي علماً جديد[2] وما دام الفنان كذلك لا يزال مطالباً بحلق أثر يستطيع أن يتجاوز الواقع.

فالناس لا يعلقون قطعة من الواقع على جدران صالة تحت اسم لوحة.

[1] أميرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكر اد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 09.

[2] زم البيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 223.

ثالثا : المفارقات الزمنية اللواحق والسوابق، المشهد، الحذف والواقعة (الجلبة و اختلاد الأصوات)

المفارقات الزمنية

تقوم البنية الزمنية لأي عمل أدبي على الترتيب الزمني والديمومة والتواتر حيث يرى جيرار جنيت أن (دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما تعني مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة).

كما أنت المفارقة هي عبارة عن تلاعب بالأزمنة من تقديم وتأخير أي استباق واسترجاع تتجسد من خلالها شعرية الزمن في الرواية.

تدور أغلب أحداث الرواية بين استرجاع لأحداث ماضية، حيث نجد الراوي يعود بنا إلى فترة ما قبل الاستقلال موضحاً واقع الشعب الجزائري، وأحياناً يقدم بعض الإست باقات على شكل التنبؤات التي ستحدث في هذا الوطن كتحسن أوضاع الشعب والتطلع لغد أفضل، كما نلحظ أن زمن هذه الرواية يتراوح بين حاضر عنيف وهو فترة الثمانينات وماض عنيف فترة الاستعمار مشكلاً معه زمن العنف.

1- تبطئة الحكي :

1-1- الاسترجاع (الانتقال) :

نتجه أحداث هذه الرواية من الحاضر وتعود إلى الماضي من أجل إيراد أحداث سابقة، حيث كانت دائماً تسير وفق أحداث يرسمها استرجاع شخصياتها لذكريات حزينة وسعيدة، وتختلف مدة الاسترجاع إلى أخرى فكل منها بدأت استرجاع ذكرياتها من النقطة التي اصطدمت فيها بالواقع المرير وقسوته، وهنا نلمس عودة ذاكرة السارد دائماً كانت الأصوات

تتأوه في رأسي تغني بداخل رأسي ترقص أحياناً،[1] ومرات تكتفي بالصراخ فقط، أسمعها جيداً كأنها مجموعة أصوات في صوت واحد كأنها فسيفسائية توحدهم في ما بينهم، مزيج مختلط مترابط ومتفكك في وحدة مستحيلة لأنها سرعان ما تنشئهم من جديد في ألوان مختلفة برأسي ...".[2]

كما نجد مثال آخر يتجسد في قول سعيد "لم تكن الجزائر في سنوات السبعينات غارقة في أوهام تشيد دولتها الكبيرة التي ستفاخر بها العالم فحسب، بل كانت تعيش غارقة في وحل حكم يقود الشعب من فوق ولا يريد أن يعطي الناس الحق في أن يكون كما يشاءون".[3]

وهاهي زهية تسترجع ذكرياتها عن الثورة قائلة: "كانت الثورة التحريرية قد انطلقت، سمعنا عنها بعض الأخبار وحتى جيرار المثقف والمتعلم والملحد لم يصدق ذلك، لقد كان يقول : الجزائري بلدي أيضاً، مؤكداً أنه ولد فيها".[4]

أما على لسان الهادي بن منصور الذي كان طالما كان يحلم بأن يكون مخرجاً سينمائياً في بلاده يسترجع هو الآخر ذكرياته حلوها ومرها قائلاً "توفي والدي ... ولحقته أمي ... لقد تركاني وحيداً حينها، وحيد إلا من ذكريات كثيرة لم أكن أرغب في أن أسجن بداخلها".[5]

وفي موضع فرحاً كان يقول "سلمت علي مصافحة وهي تغادرني فبقيت أراقبها من الخلف تنزل سلالم العمار، لكم كانت رائعة حينها وهي تقفز كالغزالة ... تركتني مغموراً بالسعادة، وأنا أدرك أن كلمة سعادة هي شيء مبالغ فيه".[6]

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 64.

[3] المصدر نفسه، ص 123 .

[4] المصدر نفسه، ص 131.

[5] المصدر نفسه، ص 205.

[6] المصدر نفسه، ص 72 .

كما نجد شخصية العاشق الصوفي علي الحراشي الذي يروي لنا هو الآخر عن حياته فورت كما يأتي "لم أتعلم في المدرسة مثل بقية الأطفال في الحي، والدي قرر ذات يوم أن يرسلني إلى مكان آخر بعيداً عن الدار حيث وهبني إلى الشيخ حمادة إمام المسجد الذي لم يكن له ذرية ... كما كثرة تصنيف بنا مساحة البيت الصغيرة وتموت فينا باكراً أحلامنا البسيطة كان يعمل إسكافيا في السوق الشعبي".[1]

كما وردت عدة إسترجاعات على لسان الزاوش ومن وأمثال ذلك قوله "لقد كانت أياماً رائعة تلك التي قضيتها في حي "مارشال أتناش" العالم كان يبدو فيها جميلاً للغاية".

كما يتراءى لنا مثال آخر يقول "تركت جماعة الأصدقاء، أو صرت أتجنبهم لم تعد عندي رغبة في اللعب".

1-2- الاستباق (سيرة ذاتية) :

لم يوظف الكاتب تقنية الاستباق بكثرة فهي تكاد تنعدم، وذلك لكون أغلب أحداث الرواية عبارة عن استرجاعات للماضي، ويظهر فقط في مواضيع قليلة.

ومن أمثلة الاستباق في الرواية نجد قول السارد في تمهيد للولوج في الحكاية (إن صرت زهرة الفاطمي هو الذي كان يحمل نبرة الأمل في الغد أنا الذي سأكون تاركة هذه الأصوات المفهومة، ذاكرة المدينة التي عصفت بها سموم الغدر الآثمة ورياح تقتلع أوراق الشجر الخضراء لتمسحها من الوجود ....).[2]

وفي مثال آخر يتخلل الرواية بشكل آخر من الاستباق الخارجي يبقى السارد يتلاعب بالزمن بطريقة فنية تبرز تحكمه في أدواته الكتابية قائلاً : "إنها مدينة لعنة كما قيل عنها،

[1] المصدر السابق، ص 92.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

ومن تجسيه سهمها تفقده البصيرة قبل البصر ومن يبحها سيموت من عشقها كالمجانين، ومن لا يبارك سلطانها سيظل منفياً على الأرض طوال حياته وفي السماء طوال مماته...".[1]

كما نجد الراوي يكشف عن رغبته في أن يصير شلعراً مثل والده الذي يظل غارقاً في تلك اللحظة السحرية لحظة الكتابة ويتضح ذلك على لسان الراوي في قوله "كنت أريد أن أكون شاعراً مثل أبي عندما أراه ينكب على الورق ويكتب لساعات طوال غير عابئ بالزمن".[2]

2- تسريع ألحكي (المراوغة) :

2-1- المجمل :

لجأ السادر إلى التلخيص لغاية فنية تهدف إلى إحداث التكثيف في بنية السرد وذلك بالإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث ومرور سريع على فترات زمنية طويلة، الذي رأى أنها لا تخدم سرده وقد لا يحتاجها القارئ لاستيعاب الرواية فقفز عليها.

ويتضح ذلك على لسان الراوي، حيث يقول "كأن الصورة أعادتها إلى الوراء عشرين سنة، أو أكثر يوم اعتقلوه بسبب مقال، وعاد بعد شهر من الاستنطاق والتعذيب بوجه مصفر، وجسم نحيل، ولحم يسيل دماً ".[3]

وهذا المقطع ملخص عن المدة التي تم فيها الاعتقال، وقال "عاد شهر" دون أنم يشير إلى الأحداثالكاملة التي جرت طوال هذه المدة وا ٍنما اكتفى فقط بوصف الحالة المزرية التي آل إليها جراء التعذيب.

---

[1] المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

وهذا الهادي بن منصور يروي حياته في بضعة أسطر يقول "عدت لحي "مارشي " الذي ولدت فيه وقضيت طفولتي بين حدوده، وتعلمت في مدرسة الابتدائية، والمتوسطة، وفي ثانوية الإدريسي القريبة منه حتى دخلت الجامعة ثم جاءت الفرصة للدراسة في الخارج فقبضت عليها لكل عطش وشغف"[1] فهنا التلخيص قام بوظيفة تقديم عام لشخصية جديدة فتم بذلك سرد الأحداث بسرعة كلامية عرفنا من خلالها أهم المراحل التي مر بها في حياته.

أما في حالة تحدث الزاوش عن وضعه في السجن قائلاً "أربع سنوات وشهران فترة كافية لتغير حياة أي شخص"[2] فقد جعل التلخيص والإيجاز وسيلة للتنقل بسرعة عبر الزمن، اختصر فيها أياماً وشهوراً وسنوات دون تفصيل أحداثها.

2-2- الحذف (الانشغال ببناء النص) :

ويقصد بهذه التقنية أن يحذف الراوي أحداثاً ووقائع من غير الإشارة لما تم فيها من حوادث.

ويتجلى الحذف في الرواية في قول السارد "عدت من بلغاريا بعد غربة طويلة دامت سبع سنوات حيث أرسلت للدراسة في بعثة طلابية تتكون من ثلاثة أفراد لدراسة السينما، والتخصص في الإخراج السينمائي".[3]

وهنا ألغى السارد الأحداث التي جرت خلال سبع سنوات واكتفى بالإشارة إليها، ومن المؤكد أن خلال هذه المدة جرت أحداث كثيرة، ولكن السارد اختار أن يحذفها بهذه التقنية.

وعن أمثلة ذلك في الرولية أيضاً نجد قول والدة السعيد :" جاءت الشرطة السرية، واعتقلته على الفور، لا أدري أين أحدوه، غاب شهر بكامله ثم تركوه عندما رأيته بعد ذلك

[1] المصدر السابق، ص 123.
[2] المصدر نفسه، ص 101.
[3] المصدر نفسه، ص 123.

الغياب المؤلم لم أعرفه من فرط نحوله، وهزال جسمه والتعذيب الذي تركوه على جلده"[1] فالحذف هنا صريح محدد فالمدة الزمنية التي غاب فيها الوالد هي شهر بكامله أي أن الزمن محدد دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيه.

وفي موضع آخر يقول الزاوش[2] "عندما تحركت الأسئلة بداخلي وانتقلت إلى مرحلة الشك اضطررت إلى فعل شيء لم أفعله من قبل على مدار سنوات مصاحبتي لأختي رشيدة وهي تذهب للحمام".[3]

أيضاً قول الهادي بعد انتظاره للرد من شركة الإنتاج السينمائي "لكن تبين لي بعد انتظار مزعج، وتأخر طويل العكس تماماً فقضيت شهوراً وأن أنتظر الرد دون جدوى"[4] فالسارد قام بحذف مدة زمنية ضمنية لا نعلم مدتها ساهمت في تسريع وتيرة السرد.

3-ألحكي (التيه و الثبات) :

3-1- الوقفة :

الوقفة أو الاستراحة (تكون في مسارد السرد الروائي توقفات معينة يحدثنا الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها).

وتبدو الوقفة ظاهرة في الرواية في قول السارد "الذي كان يميز هذا الحي في منطقة بلكور الرائعة، وهي رائعة، وهي رائعة لعدة أسباب، فلقد كان يحدها من اليسار حديقة الحامة الكبيرة والجميلة والتي كانت مأوانا نحن الأطفال عندما تضيق بنا أزقة الحي الصغيرة ومن

[1] المصدر السابق، ص 22-23.

[2] المصدر نفسه، ص 82.

[3] المصدر نفسه، ص 126.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور) النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 76.

فوق يوجد حي "العقيبة" الجبلي ومقبرة "سيدي أمحمد" الفاتنة التي كانت ملتقى النساء والباحثين عن كرامات الأولياء الصالحين".[1]

هذا الوصف الروائي بتعطيله للسرد ساهم في تشكيل البنية الزمنية للنص الروائي هذا فيما يخص وصف الأمكنة، ونجد في وصف الشخصيات بعض الأمثلة ما يلي :

"يوم رأيته أول مرة أو قيل لي ها والزربوط كدت أضحك من شكله فقد كان قصير القامة، ونحيل الجسم ويرتدي جاكيته الجلدية، وسروال جينز أزرق اللون، ويرتدي حذاء رياضياً ويمشي بطريقة هادئة كأنه لا يريد أن يلفت انتباه أحد"[2] فقد وصف الزربوط وصف دقيق بغرض إبطاء زمن السرد.

3-2- المشهد (الأنا و الآخر) :

ونعني به المقاطع الحوارية التي تدور بين الشخصيات الروائية التي تقوم بتعطيل الزمن وا ٍلغائه.

وردت في الرواية بعض المشاهد والمقاطع الحوارية حيث نجدها على شكل حواريين بين الشخصيات، ومن بين المشاهد الحوارية التي وظفها الكاتب نجد هذا المثال :

" هنا ندخل السمينة بغضب :

- هل تعمل مع الشرطة أم ماذا ؟
- لماذا تقول لي هذا الكلام ؟
- كنت تتبع الزربوط هل جننت ؟
- إنه شخص مثل غيره

[1] المصدر السابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

– لا إنه مجنون، من الأفضل عدم الحديث معه لقد أطلق سراحه منذ شهر فقط وهو لم يفعل أي شيء حتى الآن أظنه سيقوم بجريمة قريباً ... ".[1]

ففي هذا المثال نلاحظ تدخل المشهد مع الوصف المتمثل في وصف السمينة بأنه تدخل بغضب مما زاد من بطء الزمن الروائي.

رابعا : زوايا التضاد المتعارضة، قراءة في العنوان وصدمة الألوان

1- قراءة في الغلاف (التفاصيل)

لقد ظهر على الغلاف عدة تجليات نصية تتوزع على الكتابة والصورة الفنية والألوان، تتظاهر جميعاً لتوجيه القارئ نحو تأويل خاص للرواية لأن "الحال في تدبر صفحة الغلاف باعتباره نص موازياً تتعالق فيه الأشكال والألوان فتتجاوز المادة والسكون إلى الانتظام كياناً تواصلياً تتآزر عناصره لأداء معنى ولتجسيد موقف".[2]

يحمل غلاف الرواية صورة فوتوغرافية لمنظر طبيعي، يمثل فصل الخريف والذي كان واضح من خلال الأوراق المتساقطة على الأرضية وقت غروب الشمس المرموز له بالأشعة الصفراء المنشرة والظلال حيث نلاحظ وجود عدد من الأشجار الضخمة المتراصة الضاربة جذورها في أعماق الأرض، متحدية الزمن وصروفها، ومن هذه السمة تستمد قوتها وأصالتها ومن امتداد أغصانها التي بها امتداد الحياة كما تعتبر الشجرة أيقونة الحياة ورمزها، وعنوان الراحة والسكينة، لا سيما وقد استغرقت بين أغصانها أراجح الأطفال وملاعب الأعياد والطفولة، وهي صوت الأمل والصبر والوطن كما يظهر كذلك كرسي عتيق الشكل، لا يجلس عليه أحد، أو ربما جلست عليه مخلوقات شبحية غير مرئية، إضافة إلى أفق قائم يلف المكان الخالي من مظاهر الحياة مشير إلى قدوم ليل غارق في الظلام.

---

[1] المصدر السابق، ص 37.

[2] رشيد شغلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكل الحدث العربي، اللغة والغفران عينة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، العدد 6، 2010، ص 10.

كما نجد العنوان وقد تصدر قلب الغلاف مكتوباً بالخط العريض باللون الأبيض وفي أسفل الغلاف نجد اسم الكاتب وقد كتب.

2- القراءة في العنوان (شعرية عالية) :

تفرض أهمية على المتلقي الاجتهاد لفك شفرته وتحليل قوالبها التنظيمية، ومكوناته الدلالية ومستوياتها العلاماتية، وذلك استناداً على مخزونه المعرفي.

لقد كتب عنوان الرواية بالخط المغربي "المبسوط" ولهذا التشكيل الخطي دلالات عميقة، لأن طريقة كتابة العنوان تدخل في عملية تحديد معناه استحوذ العنوان على أكبر فضاء من الرسم، فقد تتموقع في قلب الصورة فقد أريد به عن كينونته "الأشباح" وقد أحدثت كتابه العنوان في وسط الغلاف اشتقاقاً في الساحة، مما جعل لتلك الذوات الانغراس والتجذر فيها، فهي ذوات فاعلة تصر على إثبات وجودها حتى بعد انتقال أجسادها إلى عالم العدم، وها هي تنسحب بأرواحها من عالم العتمة باتجاه عالم النور "تلك الأرواح سمعها الآخرون"[1]، إن تلك الأشباح تجول في أرجاء المدينة، تغوص في تفاصيلها، تلتحم بروحها، ساكنة عمقها رافضة الرحيل، فهي تدل على انغماس الشخصية المثقفة في الواقع المأساوي واتخاذها الكتابة ملجأ لها، فشعور الذات بالحصار لا يحد من عزيمتها، بل يزدها إصرار على المواجهة وا ٍثبات وجودها من خلال الكتابة.

تثير الألوان انفعالات متعددة، وتظهر توافقاً بين تركيبها وأمزجة الناس، فيميل الإنسان إلى السكينة والتأمل إذا كان في محيط بعطس الألوان الباردة، كما يتجه نحو الحركة والتوتر إذا كان في محيط يعكس الألوان الساخنة، ويتدخل المجتمع لتوجه قراءتنا الألوان كتب العنوان باللون الأبيض، والذي تتموقع في أقصى حد السلم اللوني يدل تارة على الغياب،

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 112.

وتارة أخرى يحيل على مجموع الألوان المفترضة "إنه لحظة انتقالية، ونقطة اتصال بين المرئي واللامرئي، فهو بالتالي نقطة بداية جديدة".[1]

يحمل البياض –إذن– دلالة العدم والغياب "الموت" فهو لون الكفن والحزن، وهذا يحيلنا إلى أحداث الرواية التي تتبعت مسار حياة شخصيات مأساوية تماهت مع الجرح العميق الذي أصاب الوهن، شخصيات متمايزة، متشابهة، تساق جميعها إلى حتفها في آخر المطاف "كم يبدو الأمر مأساوياً عندما تنفصل أجسادنا ومع الروح تذهب الذكريات إلى مكان آخر".[2]

يحيل البياض إلى الموت والكفن والحداد والحزن، وهو لون الأشباح (عند الأوروبيين) وقد عبر هنا عن الموت المادي (القتل) للشخصيات الروائية المثقفة، لا سيما القتل الرمزي حيث صار وجودها كعدمه (شجي) وقد امتد القتل من الأشخاص إلى المدينة.

ولكن اللون الأبيض في المقابل يحمل دلالات مناقضة للدلالات السابقة، إذ يرتبط عن أغلب الثقافات بدلالة النقاء والصفاء والسلام والبراءة والروحانية، وخاصة في الثقافة الإسلامية فقد ذكر في القرآن اثني عشر مرة وبدلالات مختلفة منها :

إنه يرمز إلى وجود أهل الجنة، يوم القيامة **(يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ)**. آل عمران 106

يعد ضوء مادة أولية تتفرع منها الألوان حسب طول الموجات وقصرها كما يعمل على توجيه المعلومة البصرية.

تتعرض الأجسام في هذه الصورة إلى إضاءة خلفية وقوية خلفت ظلال عميقة ومظلمة في الجهة اليسرى المعاكسة لمصدر الضوء (الشمس) ومن خلال طول هذه الظلال واتجاهها

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 16.

[2] ينظر: معجم الرموز كاترين هومر، ص 81–82.

سنحدد وقت التقاط الصورة نلاحظ أن ظلال الأجسام طويلة، وهذا يحدث وقتي الشروق والغروب كما أنها تتموضع جهة اليمين، وهذا يعني أن مصدر الضوء يقع يسار الأجسام، وعليه فإن وقت التقاطها كان وقت الغروب، وهذا ما يؤكده اللون البرتقالي.

تعطي الظلال الإحساس بالتجسيم في الأعمال ثنية الأبعاد، وإذا اعتبرت الإضاءة عنصر إيجابياً فإن الظلال هي المقابل السلبي لها، وهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام ثلاثية الأبعاد، ومناطق الظلال هي التي تسقط عليها أشعة الشمس مباشرة.

لقد بنيت الصورة –إذا– على ثنائية ضدية، بين الظلام والنور، وهي الثنائية التي تشكل وقت الغروب.

يبث هذا المشهد في النفس إحساساً أولياً بالسكينة والتفاؤل والسلام والدفء، بفعل الأشعة البرتقالية النابضة بالبهجة والحياة تبعث الإلهام وتغمر النفس بالصمت، وتحملنا على التأمل والتفكر فيه ولكن إذا تأملنا المشهد في مجموعة نرى نطاقاً واسعاً من العتمة يحاصر مساحة النور، ويلون الأفق المحيط بالسواد ليسرب إلينا إحساساً غامضاً بالخوف والكآبة ويبعدنا عن دلالة البهجة التي اوحت بها إلينا الصورة في اللقاء الأول.

إن استحضار النور والظلام يستبطن الموت والحياة، كما يستبطن الغروب طغيان على الموت على الحياة، وقد عزز هذا الإحساس مساحة السواد المهيمنة، وموقعها العلوي السيادي، مقابل تلاشي النور شيئاً فشيئاً داخل ديجورية مدلهمة، وقد ربط القدماء السواد بالسيادة والسلطة، واعتبروا ملك الألوان وحكموا "بالقوة للسواد على البياض إذا كانت الألوان كلها كلما اشتدت قربت من السواد، وبعدت عن البياض، فلا تزال كذلك إلى أن تصبح سوداء".[1]

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 269.

3- معمارية البداية والنهاية (الحقيقة) :

بدأت الرواية ذات الشكل الواقعي الجديد بالمقطع التالي : في البدء كانت الكلمة، لا في البدء كنت أنا، أنا الكاتب ... كاتب هذه الرواية ثم تستهل فعلياً بـ : لقد ولدت عام 1969 بحي "مارشي اثناش" وتختم بـ : وأن أتذكر لحظة غيابي تلك، وانتقالي المفاجئ إلى عالم آخر في ما يشبه دورة حياة مكتملة من الميلاد وحتى الغياب النهائي أي الوفاة فتظهر كنهاية مغلقة محسومة كلياً بالموت لولا مباغته الذاكرة بتذكر فصل الافتتاح "نشيد الصوت الداخلي الذي يتذكر" محولة ملفوظات الساردين جميعها إلى ذاكرة انتقلت عدواها إلى المتلقي، لتتركه بنهاية مفتوحة على عدة احتمالات، بعضها واقع خيالي والآخر خيال واقعي.

ارتسمت الأحداث ما بين مطلع وخاتمة على نحوين مختلفين أولهما ظاهري، وليس هو المراد وثانيهما جوهري وهو المراد.

فالبداية والنهاية الأحداث مثلوا لنا دورة حياة مكتملة في الواقع بدءها الميلاد ومنتهاها الوفاة.

خامسا : التضاد بين الراوي والمروي (الحلم) :

بعد رصد تحولات شخصية الراوي (سعيد) على مدار فصول الجزء الأول من الرواية ستختفي كلياً من الرواية، ولن يسند أي دور لها بعد أن كانت شخصية رئيسية وفاعلة، ولن تقوم بأي فعل ظاهر ابتداء من الجزء الثاني بفصوله الستة فالجزء الثالث بفصوله الستة أيضاً ثم الجزاء الرابع وفصوله الخمسة، إلى أن تعاود الرجوع في آخر الرواية في فصل رابع هو تتمة للفصول الثلاثة من الجزء الأول وللرواية ككل، حيث يعود السارد الأول إذن لاستلام مهمة ألحكي من جديد، بعد أن تركها لسراد آخرين غيره تناوبوا على المهنة بتعاقب قصصهم التي حكوها، في ظل غياب أو عدم ظهور المتحكم في عملية النقل عامة.

وهو تقنية متعمدة في تقنية القص الجديد، ليبدو متشظياً متناثراً لا رابط يجمع ونتائجه ويفترض أن يكون هذا الغائب هو المسئول عن حكاية كل قصة على حدة، وعن إيصالها نهاية إلى عملية الجمع في الرواية، خصوصاً عندما اتضح مصير كل سارد بالموت، وبالتالي بانقطاع الشخصية عن أداء أي مهمة بما فيها مهمة القص والسرد ذاتها على أهميتها يعتبر السارد "سعيد" رئيسياً بين مجموعة الساردين الآخرين كونه بلا شك وهو الكاتب، الذي روى ثلاثة فصول من الجزء الأول، واختفى في ثلاثة أجزاء ورجع في الفصل الرابع من الجزء الأول والأخير معاً فإذا به و برجعته هذه يتم إغلاق دائرة القص إعادة تجميع مالا يجتمع إلا بفعل قوي كالمصير مثلاً، وهو ما حدث بالفعل في الرواية.

سادسا : التضاد اللفظي وشعرية الكلمات (الرفض) :

1- اللغة السردية

السرد هو الطريقة التي يصور بها الكاتب الحدث أو جانب من الزمان والمكان أو ملامح الشخصية من خواطر نفسية ذاتية. [1]

ففي رواية أشباح المدينة المقتولة وظف بشير مفتي :

[1] سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة العلمية، الاردن، 2011، ص 175 .

اللغة التقريرية المباشرة:

وهي اللغة التي تنقل الأحداث وتصور الشخصيات دون اللجوء إلى التخيل باستعمال عناصر الصورة اللفظية وهذه الأخيرة تتحقق إلا باستعمال لغة صريحة مباشرة تعبر عن الخطاب الذي تسعى الرواية إيصاله إلى المتلقي .[1]

وظف بشير مفتي لغة بسيطة مباشرة لان شخصيات الرواية من الطبقة الفقيرة فلجأ إلى تحاكي واقع الشخصيات والفترة التي تعيشها الجزائر مثال على ذلك ي الرواية : "جاءت الديمقراطية للبلاد حتى صار المسجد فتنة وصارعا بين الشباب المتدينين فهذا أخواني وهذا سلفي وكل واحد يدعوا إلى تياره بطريقة خاصة فاللغة هنا جاءت سهلة بسيطة حيث نقل لنا حدث مهم هو سيطرة الجماعات الإسلامية" [2].

وظف بشير مفتي اللغة البسيطة الواضحة لإيصال فكرته السياسية والايدولوجية للمتلقي وكشف لنا عن مرحلة مرت بها البلاد في العشرية السوداء حيت أصبح الأمن يداهم البيوت ومن يشكون فيه يأتون في الليل و يأخذون عائلته كلها ثم يأتون خفافيش الليل وهم الإرهاب يقتلون من هم على قائمتهم السوداء .

فالروائي الذي استعمل اللغة التقريرية المباشرة لتسهيل الاستيعاب عند المتلقي لان الرواية صورت واقع اجتماعي حقيقي في العشرية السوداء.

وظف اللغة العامية :

" رح الله اسهل عليك "[3] وهي جملة قالها حارس الشرطة للنتاج السينمائي للهادي بن منصور عندما أراد مقابلة المدير .

---

[1] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 289 .

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 229 .

[3] المصدر السابق، ص 182 .

وقوله أيضا : " قتلك ما كان حتى واحد أهنا روح أخطينا "[1]

لكن بشير مفتي لم يكثر من اللغة العامية

2- اللغة الشعرية(الصراخ) :

هي لغة أبحاثية نقيضة للغة العادية التي تعمد على التحديد والإيضاح، هي لغة مفارقة للغة المتعارف عليها جوهرها انتهاك قوانين التأليف.[2]

حيث وظف بسير مفتي اللغة الشعرية لا طاعة ما يحيط به من قضايا بحيث ظاهرت اللغة الشعرية في هذا المقطع "شعرت بخيوطها تضيء عتمة في قلبي، نافذة يطل هذه الضوء على تلك المنطقة المسيجة بالخيالات، والأوهام الكثيرة ... انطباع أولي غريب له مذاق ساحر، كنشوة الجعة التي شربتها لا نفض غبار الخيبة، شعور جديد يستولي علي".[3]

وهذا المقطع يحمل لغة شعرية حملت أحاسيس الهادي بن منصور خلال وثقه لربيعة الفتاة التي أحبها.

اللغة الشعرية في الرواية جاءت وصف للحالات النفسية جاءت بالألفاظ عذبة، وبوح بأحاسيس عامقة للكاتب.

سابعا : جماليات البناء السردي

1- عودت نهاية المجتمع في الرواية :

تحولت الشخوص إلى أشباح وظلال سيعيد الراوي سرد قصصهم كلها عن طريق الاستشراف في زمن الميتافيزيقي هذا هو السبب في أن الشخصية لم تعد سوى ظلالها.

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها .

[2] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 308.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 131.

حتى لو تحولت الشخصيات إلى ظلال وأشباح ستبقى موضوع القصة السردية في تطورها وغيابها ورواية أشباح المدينة المقتولة لم تطرد الإنسان من العالم بل على العكس حملت شخصيات الرواية صفات واسمه واتخذت أشكالاً متنوعة من الوجود.

يأخذ السرد شكل (الآن يحدث x، والآن يحدث y، الآن يحدث z)[1] وهذه وضعية تشبه إلى حد بعيد السرد، في رواية أشباح المدينة المفتولة لبشير مفتي وا ٍن كان السرد ليس بالضرورة واقعا في الزمن الذي تجرى فيه الأحداث، وا ٍنما في زمن خاص / زمن غياب / زمن ميتافيزيقي، حيث قدمت الأحداث فعلاً في أربعة قصص بالتوازي، والدليل أنها التقت رقعة واحدة في زمن النهاية كانت تنتظر بعضها فإذا توفق في اللقاء وا ٍن كان لقاء درامياً لكنه خاتمة في جميع الأحوال.

تجتمع قصص الرواية في نقطة واحدة والمعبر عنها بالانفجار ويتضح الموت تقاسم مشترك بين القصة الرئيسية والقصص الأخرى التالية بين البطل السعيد الكاتب والأبطال الآخرين مصطفى الزاوش، الهادي السيميائي، وعلى الزاهد ويغيب مفهوم البطولة ذي الشخصية المحورية فالشخصيات في هذه التجارب الروائية مجرد رموز أو أصوات أ أطياف.[2]

2- جميع الشخصيات في رواية (أشباح المدينة المقتولة)

(الرفض و الرحيل) :

كانوا المقتولين بما فيهم القاتل الانتحاري، أنهم ضحايا العنف الواحد لأن زمنهم واحد، رغم أنهم تفرقوا فيه واختلفوا عن بعضهم في الأفكار لكن المصير أعاد تجميعهم (قدر الموت) في مكان واحد (شارع عميروش) كما حدث في الحب الواحد (مارشي اثناش)، لقد

[1] جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر : رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2004، ص 106.

[2] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 248.

بدأو حضورهم الأول في الحياة معا واستتبعوه جميعهم دون استثناء بأن أحبو، من أجل أنفسهم ومن أجل أحبتهم وحتى لا يضيعوا في الغياب، وفي غمرة البحث عن الذات في الحب ينفجر الغياب ليعلن الموت على الجميع.

وفي الرواية جاء الموت الذي ينقض الحياة لا يلغيها تماماً وفي عالمه سر سماع الأصوات واستمرار الأرواح في مكان ما.

في الأصل قامت الرواية أساساً على فكرة التقاطع وتداخل الحيوات على بعضها وكان قصة كل واحد على حدة هي في نهاية المطاف قصتهم جميعاً في عالم التقاطعات والمصادفات الغريبة التي تحيى بها القصص.

كرس القاصون المتعددون بتعدد الساردين في رواية أشباح المدينة المقتولة أنفسهم لمهمة نقل قصص حياتهم وحياة الآخرين وأولهم كان الكاتب سعيد الذي قال "كثير من الناس يملكون كنوزاً من الحكايات والقصص التي لا يعرفون ما يفعلون بها ؟ وأنت يوماً ما ستعرف كيف تمسك بها وتكتبها".[1]

" أشباح المدينة المقتولة " نص وصل كل أبطاله على موت نموذجي بعد أن عاشوا ظروفاً وأحداثاً مفاجئة لأن بوصلة الحياة كانت مفقودة فما بالك بوصلة الموت المضبوطة بعشوائية غير محددة لا مكان ولا زمان ولا شيء.

بدأت الرواية بالشكل الواقعي الجديد بالمطلع الموالي :

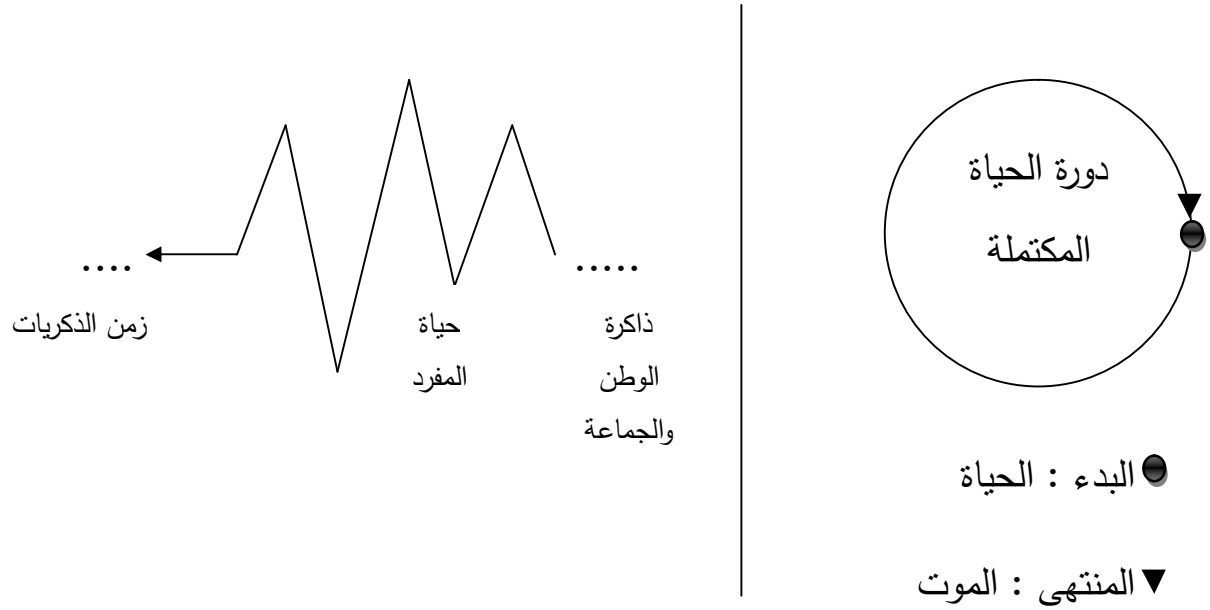
في البدء كنت أنا : أنا الكاتب ... كاتب هذه الرواية ثم تستهل فعلياً بـ : ولدت عام 1969 حي مارشي اثناش، وتختم بـ : أنا أتذكر لحظة غيابي تلك وانتقالي المفاجئ إلى عالم آخر ما يشبه دورة الحياة المكتملة من الميلاد إلى الغياب النهائي أي الوفاة، لولا الذاكرة الموجودة في فصل الافتتاح "نشيد الصوت الداخلي الذي يتذكر" محولة ملفوظات اساردين

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 31.

إلى ذاكرة انتقلت إلى المتلقي لتتركه بنهاية مفتوحة على عدة احتمالات بعضها واقعي وبعضها خيالي وهكذا يسعى الروائيون العرب الجدد إلى خلق الالتباس عند القارئ كطريقة في فهم المعضلات السياسة، الاجتماعية التي تقيم في أساس الأحداث.[1]

ارتسمت الأحداث بين مطلع وخاتمة على نحوين مختلفين أولها الظاهري وليس هو المراد والثاني جوهري وهو المراد كما يوضحها هذان الشكلان :

شكل (1) شكل (2)



هيئ لنا الشكل واحد (1) هو الدال على الحياة داخل الرواية مثل كل دورة حياة مكتملة في الواقع، بدءها الميلاد ومنتهاها الوفاة.

أما الشكل الثاني (2) هو ما كان يرسم ملك الحياة لرواية أشباح المدينة المقتولة التي لا بداية معروفة لها، فالشخصيات وحمل موروثاً ثقيلاً كما قال نشيد :"ثم تعيش كل شخصية حياة مليئة بأعباء الماضي ومعاناة الحاضر والبحث عن الذات في المستقبل الذي كان زمن مسترجع من خلال الذكريات التي تجتمع في العالم الآخر" نعم لا شيء يموت لا أحلام ولا

[1] فخري صالح، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2000، ص 12.

الذكريات،[1] ولا الناس أيضاً فهم أشباح لم نكتمل دورة حياتهم الطبيعية وكل جرح هو حكاية لا تموت وذكرى لا تنسى.[2]

فالذات الواحدة لم تعد ذاتاً، بل تحولت إلى ذوات، وهذا يعني أنها أصبحت هامشية ولم يبق منها إلى الظل.[3]

رواية أشباح المدينة المقتولة واحدة من الروايات المعبرة عن الواقع أنه نص يعود إلى ذاته إلى عقله الباطن إلى واقعه الداخلي الرمزي الذي يقابل الواقع المادي.[4]

فرغم لا منطقية الرواية ولا واقعية شخصية الراوي / الشبح إلا أن الإحالة على الواقع كانت أكثر من مقنعة بكونها السبيل الوحيد، لتأويل نص كهذا المولود من رحم الأزمة.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 42.

[2] المصدر نفسه، ص 145.

[3] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 124.

[4] سعيد علوش، الواقع والمتخيل والمحتمل في الرواية العربية، من جماعة من المؤلفين العربية واقع وآفاق، ص 199.

تبين لنا أن نصوص الروائي بشير مفتي تميل للمأساوية و التراجيديات أكثر مما تميل إلى المفاهيم التي تحمل تصورات متفائلة بالحياة والعالم، وهذه طبيعة الفن بكامله وتمس كل الفنون والآداب، وليس الرواية لوحدها، أما ما يجب كتابته أو ما لا يجب فسؤال غريب، لأن الرو ائي لا يستجيب في كتاباته لرغبات الغير بل ينطلق من هواجسه و كتلته الصماء من الذاكرة البعيدة وما يلح عليه في الداخل أو ما ينهشه كما يقول (أندريه جيد) ويحاول بعدها التعبير عنه بأدوات الفن التي يملكها..

في بحثنا هذا قدمنا جملة من المفاهيم و التحليلات و الدلالات لعناصر الاختلاف والتضاد وحضورهما في النص السردي، "رواية أشباح المدينة المقتولة"، فكانت كالآتي :

- العتبة النصية تحمل كثافة تضادية رهيبة فالعنوان قاتم مثل أقدار الشخصيات التي تعيش كالأشباح بدون أحلام في مدينة نسيها الأمل...و هي مقتولة أيضا في رؤيا اختلافية صادمة .

- محور النص السردي كان يقوم على فكرة العدم و هيؤرة السّرد ومحور النص وما هو آت، و نتوسل ذلك في الشخوص و تناقضاتها و اختلافها منذ بدايتها إلى نهايتها، فأبطال النص يتوشحون بالقلق الوجودي، و تأمل وجودي.

– إن التضاد والاختلاف من المفاهيم الحداثية التي قدمت الرؤيا التجريبية للنصوص السردية في اشتغالها الدائم و المفتوح و اللانهائي .

–لقد زخرت الرواية بأنساق التضاد والاختلاف اللذان أسهما في إثراء النص بالدلالات الصادمة والمفتوحة و المتضادة، وقد زكيا الجدل و الصراع الدائم بين الشخصيات والاحداث، كما اكسبت الخطاب الروائي قدرا من الشعرية بفضل ماتخلفه من فجوات توتر القارئ وتفاجئه بكل ماهو غير متوقع .

– ولا ريب في ان كثافة توظيف اساليب الإختلاف و التضاد لم تأت اعتباطا، وانما كانت نابعة عن قناعة الروائي بمقدرة هذه الخاصية الاسلوبية في الابلاغ والتأثير والإنتاج، فكانت أسلوبا تصويريا يعكس مأساوية الواقع من جهة، ومن جهة أخرى، خاصية اسلوبية بضغط المبدع بواسطتها على القارئ، ويجبره على تلقي النص على هذه الشيفرة الاسلوبية.

– كانت الرواية عبارة عن رؤية وموقف اتخذه الروائي من واقعه المثخن بالتناقضات والمبني على شتى انماط الصراع والذي لفرط ما فيه من الاضداد، حتم عليه ان ينهض عمله على استحضار النقيض، وتوليد المعاني والدلالات عبر الصدام بين العناصر المتضادة والمواقف المتباينة .

– تعددت اللغة في الرواية في حضورها كنص فصيح و شاعري و واقعي و سيكولوجي نفسي وكذا لغة الحوار، فالفصحى جاءت بلغة عذبة ورقيقة اعطت الرواية جمالية، في حين ان لغة الحوار جاءت نابعة من الذاكرة ومن جراح قديمة عبرت عنها الشخصيات، سواء بمحاورتها لذاتها، او لشخصيات الاخرى .

– ختاما ننوه الى ان افق هذا البحث يبقى مفتوحا امام المزيد من الاسهامات والقراءات الجديدة والموسعة، والتي تتجاوز الحدود التي توقفنا عندها.

الملحق 01 : السيرة الذاتية لبشير مفتي

بشير مفتي كاتب روائي ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة، متخرج من كلية اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر

يعمل في الصحافة حيث أشرف على ملحق "الأثر " لجريدة الجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرف على حصص ثقافية، مراسل من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، كاتب مقال بملحق النهار الثقافي اللبنانية.

المجموعات القصصية:

- أمطار الليل رابطة إبداع 1992 الجزائر
- الظل والغياب قصص منشورات الجاحظية 1995 الجزائر
- شتاء لكل الأزمنة قصص منشورات الاختلاف 2004

الروايات المنشورة:

- "المراسيم والجنائز" 1998 الجزائر
- "أرخبيل الذباب" منشورات البرزخ الجزائر 2000
- "شاهد العتمة" منشورات البرزخ الجزائر 2002
- "بخور السراب" منشورات الاختلاف الجزائر 2004 منشورات الحوار سوريا 2005
- "أشجار القيامة" طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2006
- "خرائط لشهوة الليل" طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2008

– "دمية النار" رواية طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2010 وصلت إلى القامة القصيرة لجائزة البوكر دورة 2012

– أشباح المدينة المقتولة" رواية . طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضفاف 2012

– غرفة الذكريات رواية منشورات الاختلاف ضفاف 2014

الروايات المترجمة للفرنسية:

– "المراسيم والجنائز" ترجمة مرزاق قيتارة منشورات الاختلاف2002 Cérémonies et funérailles

– "شاهد العتمة" ترجمة نجاة خلاف منشورات عدن باريس فرنسا 2002

– « Le Témoin des ténèbres (Éd.Aden, 2002 »

– "أرخبيل الذباب" ترجة وردة حموش منشورات لوب فرنسا 2003

– L'Archipel des mouches » (L'Aube & Barzakh, 2003

– دمية النار Le pantin de feu ترجمة لطفي نية منشورات الاختلاف

كتب أخرى:

– سيرة طائر الليل نصوص ومقالات منشورات الاختلاف ضفاف. 2014

– و الأرض تحترق بالنجوم نصوص شعرية منشورات لزهاري لبتر 2015

كتب مشتركة

– "الجزائر معبر الضوء" كتاب جماعي بثلاث لغات عربي فرنسي إنجليزي عن الجزائر العاصمة منشورات البرزخ

-Alger, un passage dans la lumière : Edition trilingue français-anglais-arabe de Philippe Mouillon, Nicolas Charlet, Gilles Clément et Bachir Mefti (Broché - 1 mai 2005)

- "القارئ المثالي" كتاب جماعي منشور بمنشورات ميت سان نازار فرنسا .

Meeting, N° 1 : Le lecteur idéal de Maïssa Bey, José-Manuel Fajardo, Alberto Manguel et Bachir Mefti

الملحق رقم 02 : بشير مفتي

الملحق رقم 03 : ملخص الرواية

"أشباح المدينة المقتولة " من أشهر روايات " بشير مفتي "، فهي تحكي قصة شخصيات متعددة تسكن في حي شعبي واحد اسمه "مارشي اتناش" تتداول الشخصيات على سرد الرواية بدءا من الكاتب سعيد الذي يحكي قصته وقصص بعض سكان الحي .

تعددت شخصيات الرواية، بتعدد المواضيع التي طر حها بشير مفتي إذ، تضم الرواية أربعة قصص مختلفة . عنون القصة الأولى " الكاتب و " تنقسم إلى جزئين : الجزء الأول في البداية والجزء الثاني في النهاية .

تدور أحداث القصة الأولى حول طفولة الكاتب و كيف عاشها في الحي الشهير "مارشي اتناش "الذي كان حسب رأيه خلابا بمعنى الكلمة، لما فيه من جمال و روعة، حدائق، أزقة وقاعات السنيما التي كانت فضاء للسفر في الخيال للصغار والكبار، فرغم اختلاف سكان الحي في لون بشرتهم فإحساسهم بالانتماء إلى المكان نفسه كان واحدا .

كانت طفولة الكاتب مزيجا من الأفراح و الأحزان وملئ بالأحداث التي تستحق الذكر، و لعل أكثر ما حز نفسه هو اعتقال والده الشاعر مرتين، مرة عند انقلاب بومدين على بن بلة، ومرة في أكتوبر 1988 أثناء الانقلاب الشعبي، إذ عمل الأمن السري على اعتقال كل من هم على لائحته السوداء من معارضين ومنشقين وحالمين .

لكن هذه المرة ذهب والد الكاتب دون رجعة، مع أنهم أطلقوا سراحه بعد أن قضى أسبوعا في التحقيق و الاستنطاق عن تهم لا معنى لها .

تعرض الكاتب لتقلبات وجودية كثيرة بعد اختفاء والده لم ويجد إلى جانبه سوى زهرة الفاطمي التي أنسته بعض ألامه في تلك الفترة الساخنة، تعرف عليها في مهرجان المسرح المحترف في مدينة عنابة، في صيف 1991، حيث كانت تعمل كصحفية وهي الفترة التي تبلبلت فيها الأوضاع، فصار الجميع متدينين أو يدعون ذلك، ومن ذلك الوقت، أصبح

الكاتب و زهرة الفاطمي لا يفترقان أبدا فكلاهما معجب بالآخر، بل تحول الإعجاب إلى حب و غرام رغم كل تلك الظروف المؤلمة و المأسوية التي عرفتها الجزائر آنذاك، حيث أصبح الوضع مخيفا ومقلقا، فلا أحد يدري في أي وقت قد يحين أجله.

هذا الحب لم يجعله ينسى قصة اختفاء والده، بل مازالت تشغله في كل لحظة،فقد وعده صديقه المختار بالبحث عنه ل كونه مفتش في مقر أمن العاصمة المركزي بشارع عميروش، وبالفعل استطاع المختار أن يأتي بأخبار عن والده ويالها من أخبار !! فوالده لم يغادر المكان الذي اعتقل فيه أبدا، بل توفي في اليوم الأول الذي وضعوه فالسجن، ودفن في مكان ما لا علم لأحد به، لقد انفصل الكاتب عن حبيبته زهرة الفاطمي جراء كل تلك الظروف والأحداث، فهي تريد البقاء في البلد و هو يريد الرحيل بعيدا عنه.

تعددت مواضيع قصة "الكاتب و"تعددت شخصياتها أيضا و لعل من أهمها تأثر الكاتب بقصة مقتل " الزربوط "الرجل الذي يعتبره سكان الحي من أخطر الرجال على الإطلاق، والذي لقي حتفه على يد الشرطة لارتكابه جرائم عديدة، كما تأثر بشخصية " زهية " المجاهدة التي أعطت الكثير للوطن و الذي أخذ منها حبها الوحيد.... المجاهد " عمر "الذي قتل على يد إخوته في الثورة و هذا كان سبب انعزالها بنفسها عن المجتمع بعد الاستقلال .

القصة الثانية " الزاوش "

تدور أحداثها حول "الزاوش" اسم أطلق على " مصطفى " منذ صغره و تعني " العصفور و هي شخصية غريبة لطفل مشاغب يعشق الحياة و اللعب مع أصدقائه و لا يضيع فرصة الخروج من البيت لأجل المرح و اكتشاف الحياة، وما هو أبعد من ذلك، لقد كانت الحياة جميلة بالنسبة و له هو طفل، كانت مزيجا من خيالات الصبا الجامحة وأصبحت الحياة أكثر جمالا في عينيه بعد تقربه من جارته " وردة " التي صارت مع الوقت لا تفارقه أبدا، بيد

أن انتحار أخته رشيدة – بسبب موافقة أهلها على زواجها برجل غير الذي أحبته – جعل من الزاوش شخصا آخر تماما .

لم تتخل وردة عن الزاوش و حاولت جاهدة إنقاذه من ذلك اليأس، فقد كانت تصر على البقاء إلى جانبه، مع أن لم ها تسلم هي الأخرى من عناد القدر الذي جعل من زوج أمها رجلا عنيفا يضربها ضربا مبرحا لأتفه الأسباب وذات يوم و هي عائدة مع الزاوش من موعد غرامي و كلهما سعادة و فرح إذ بزوج أمها يمسك بها ويضربها ضربا عنيفا أثار غضب الزواش الذي لم يتمالك نفسه و بلا وعي منه تحرك نحوه ليقتله حتى ينقذ حبيبته وردة .

اعتدى الزاوش على زوج والدتها و كاد أن يقتله، فسجن لمدة سبع سنوات، هذه المدة كانت كفيلة لتحوله إلى شخص آخر له علاقة بالجماعات الدينية .

بعد خروجه يجد المناخ التسعيني قد هيأ له الطريق لينضم إلى الجانب العسكري فيها ويقوم بالاعتداء على كل من يخالف حسبه المشروع العقائدي الجديد .

القصة الثالثة " الهادي بن منصور "

لقد عاد من بلغاريا إلى الجزائر بعد غربة طويلة دامت سبع سنوات، أرسل للدراسة في بعثة طلابية تتكون من ثلاثة أفراد لدراسة السينما والتخصص في الإخراج السنيمائي، عاد إلى حيه " مارشي اتناش "مسقط رأسه ومربع طفولته، توفي والده قبل أن يرحل بشهرين ولحقته أمه بعدها في ظرف قصير جدا، عاش الهادي بن منصور قصة جميلة مع معلمة الموسيقى " آنيليا "التي جعلته يكتشف مباهج الجسد و متعة الحياة دون ضغوط أخلاقية، مما جعله يفكر في كل مرة في العودة إليه، إذ لم يستطع أن يحقق الحلم الذي عاد لأجله، و الذي ظن أن كل الطرق ستكون سالكة لتحقيقه. فقد عاد و كل آماله أن يخرج فيلما سينمائيا عن الحي الشعبي " مارشي اتناش " لكنه يصطدم بالبيروقراطية و الذهنية التقليدية التي ستدفعه إلى التخلي عن حلمه و، يعمل كعازف جاز في حانة على البحر، يعزف على

آلة الساكسفون أشهر مقاطع الجاز الشهيرة لبعض فناني الأمريكان السود الذين سحروه في ليالي غريبة و، كانوا ل ازاد روحه في ذلك الصقيع البارد، فكانت الموسيقى تسعده من الداخل و، تنسيه التفكير في المسائل العويصة التي تواجهه كل و يوم كل ليلة .

و في ظل كل هذه الخيبات، تعرف على فتاة تدعى " ربيعة " في الرابعة و العشرين من عمرها، تحلم بالتمثيل و هو أمام جمالها و براءتها لم يملك سوى أن يوافق و يعدها بأن يحقق حلمها، بيد أن هناك مفاجآت غير سارة سيكتشفها، فربيعة لم تكن سوى تلك الفتاة التي تتاجر بجسدها لأجل المال نتيجة الظروف القاسية التي عاشتها، فقد كانت حياتها مليئة بالمأساة و المعاناة.... تزوجت في سن مبكرة من رجل غني يكبرها بعدة أعوام وأنجبت منه طفلة ليتبين لها فيما بعد بأنه رجل متزوج له و في مكان آخر زوجة و أولاد، لم تتحمل خيانته فكرهته جدا، أما هو فقد طلقها بعد شهر من مواجهتها له لتجد نفسها بعد كل هذا أما لطفلة و عمرها لا يتجاوز التاسعة عشر.

القصة الرابعة " علي الحراشي"

تدور أحداث هذه القصة حول طفل في حي " مارشي انتاش "الذي حفر ثقبا في حمام النساء من أجل التلصص على سعاد ابنة عمه الخباز التي أحبها منذ نعومة أظافره، فقد كان يتلصص عليها و هي تدخل حوض الحمام و تخلع ثيابها قطعة بعد أخرى م، ما حرك بداخله تلك الشهوات الآثمة قد و كان من الممكن أن يكون ذلك الثقب سره الخاص لو لم تكتشفه تلك العجوز الشمطاء صاحبة الحمام، وجعلته سيرة على كل لسان لم، يسلم من الشتم و الإهانات من أهل الحي .

علي ابن الإسكافي، عهد والده تربيته إلى إمام المسجد حتى يعلمه القرآن لم إذ يكن يملك لا العلم لا المال ولا القوة التي تؤهله بأن يعتني به وبالفعل نجح الشيخ في ذلك وأرشده إلى الطريق الصحيح لأجل الفوز بالدنيا و الآخرة و استطاع أن يصنع منه رجلا متدينا وتقيا

يعمل لخدمة الدين و بهذا كسب علي احترام و تقدير أهل الحي، لكن الصبي الذي أحب منذ صغاره سعاد بقي محتارا بين طريق الدين و الحب لأن حبه مستحيل نتيجة الفوارق الاجتماعية غرق في البحث و الله عن الإيمان و العمل الصالح ويخلف الإمام بعد موته، لكنه وجد صعوبة في التكيف مع التيارات الدينية المتطرفة التي تصعد فجأة إلى الواجهة بعد أكتوبر 1988 ففضل الاعتزال و الخروج من ذلك الحي.

و ذات يوم بينما كان في بيته سمع طرقا على الباب فظن أنه الموت جاء يطرق روحه أخيرا، فقام غير مستاء لاستقباله فإذا المفاجأة على أكملها، وجد قبالته سعاد بنت عمه واقفة من الجهة الأخرى للباب و التي جاءت تعترف له بحبها هي الأخرى، مخبرة إياة بتلك الرسائل التي بعثها لها أيام كانت تدرس في الثانوية، رسائل باح فيها عن عشقه وغرامه الجنوني . لها كانت فرحة علي كبيرة باعتراف سعاد و كاد أن يجن لفرط سعادته إلا أن الانفجار العنيف الذي اهتزت له الأرض جعل الأحلام تتداخل مع الكوابيس و تفجر زمن الحلم الأبيض، صار الجو رماديا، السقف سقط نصفه على القاعة و القاعة ارتفعت إلى السماء و سال الدم...

الملحق رقم 04 : رواية أشباح المدينة المقتولة

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر :

1. ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت 1972، ص 23
2. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب ن ي).
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، المجلد 11.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 7، ط3، 2004، مادة (س.و.م).
5. ابن منظور، لسان العرب، مجلد1، دار المعارف، القاهرة، مص، ج5، ط1، 1119 هـ، ص 404، باب الباء، مادة (ب ي ن)
6. بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات الإختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
7. معجم الرموز كاترين هومر.

المراجع

8. ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2010.
9. ابراهيم عبد النور، قراءة في كتاب نظرية القراءة، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة، مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة، عدد 2010.
10. احمد دوغان، في الادب الجزائري الحديث، منشورات الاتحاد العام للأدباء، العراق، ط1، 1996.

11. احمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الدولي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الصفاء، عمان، ط1، 2012.

12. ادونيس على أحمد سعيد، الشعرية لعربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

13. ادونيس علي أحمد سعيد، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

14. الإسلام الغرب وحوار المستقبل محمد محفوظ، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1998.

15. برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين ؟ والتبعية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

16. بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2006.

17. جمال شحيد في البنوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1986.

18. حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

19. حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات الرعاة، رام الله، ط1، 2007.

20. حمزي حسين، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف الجزائر، الطبعة الأولى، 2007.

21. حميد الحمداني، بنية النص السردي، منظور النقد الادبي، المركز اثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

22. حميد الحميداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية "رواية المعلم علي نموذجاً "، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية 3، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1984.

23. خيرة حمرة العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د ط، 1996.

24. دراسات سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1991.

25. زعر يات علي رضا لنحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الادب الاسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزبع، ط2، 1994.

26. سالم القمودي، الإنسان ليس عقلاً، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 2001.

27. سعيد بتكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

28. سعيد بتكراد، السيميائيات والتأوي، مدخل للسيميائيات ش.س بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

29. سعيد بقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006.

30. سعيد علوش، الواقع والمتخيل والمحتمل في الرواية العربية، من جماعة من المؤلفين العربية واقع وآفاق.

31. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، للنشر، ط1.

32. سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة العلمية، الاردن، 2011.

33. شعبان عبد العالمي عطية، ومجموعة معجمين، المعجم الوسيط، ومكتبة الشروق الدولية.

34. شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، جهينة للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2005.

35. شكري محمد عيد، المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، د ط، 1993.

36. صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرف، المجلس الوطني للثقافة والفنون ولآراء، الكويت (د – ط) 1978.

37. عبد العزيز حمودة، المرايا االمحدبة من البنيوية الى التفكيك، سلسلة المعارف، الكويت، دط، 1988.

38. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998 .

39. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحادثة في الخطاب النقدي المعاصر (المقاربة الحوارية في الاصول المعرفية) الهيئة المصرية العامة، مصر، د ط، 2005.

40. عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة تداخل الافاق والمفهيم ورهانت العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

41. عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.

42. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية نموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط) 2006 ص 34.

43. عبد الله الغدامي، الموقف من الحداثة ومساؤل اخرى، ط2، 1412 هـ، 1991هـ.

44. عبد الله رضوان، بن السردية، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، دار دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009، ص 386.

45. عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

46. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافية والفنون والآداب، الكويت، (د ط) 1998 .

47. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالاجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنه الجبلي.

48. عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2003.

49. عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

50. عثمان أمين، ديكارت مكتبة لأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د.ط، 1969.

51. عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، الجزء 1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2005.

52. عدنان علي رضا النحوي، الحداثة في منظور ايماني، دار النحو للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط3 1410هـ 1989م.

53. علي المانعي القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.

54. علي حرب، الماهية والعلاقة، المركز الثقفي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

55. عمر عيلان، في المناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008.

56. فتحي التريكي ورشيد التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، 1992.

57. فخر ي صالح، أصول المعنى في الرواية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2000.

58. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون العاصمة، ط1، 2010.

59. كمال عبد اللطيف، الأسئلة الغائبة في الديمقراطيات العربية سؤال المرجعية وأسئلة المجال، فكر 2 ونقد الريادة، المغرب، العدد 48، د.ط، أفريل 2002.

60. محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، الشركة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

61. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

62. محمد بن سمينة، النهضة الادبية الحديثة في الجزائر، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003.

63. محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسن العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، مادة ح د ث،

64. محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1988.

65. محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مختبر السرد العربي، قسنطينة، العدد 01 جانفي 2004.

66. محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

67. محمد محفوظ، الإسلام لغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.

68. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992.

69. محمد مفتاح، ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء والمغرب، ط3، 2006.

70. محمود الغشيري: الاتجاهات الادبية والنقدية الحديثة . دليل القارئ العام، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، ط3، 2003.

71. مولاي علي بوحاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية احصائية في نموذجي، عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح.

72. نور الدين أفاية، الحدثة ولتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هبرماس، إفريقيا الشرق، ط2 1998.

73. واسيني الاعرج، اتجاهات الرواية العربية، المؤسسة الوطنية للكتب، الجزائر، 1986.

74. وائل سيد عبد الرحيم، تلقى البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دجار العلم والايمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008.

75. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطلبيعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

مترجمة

76. آلان تورين، نقد لحداثة: تر: انور مغيث، لمجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 1997.

77. أميرتو إيكو، نزهات في غاية السرد، ترجمة : سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

78. بول ريكور، الودود والزمان والسرد، تر: سعيد المغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999،

79. جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1979.

80. جورج لوكاتش، الرواية، تر: مرزاق بقداش، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

81. مقدمة محمد برادة مترجم كتاب: الخطاب الروائي، ميخايل باختيف، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

82. مقدمة يوسف الأنطاكي، مترجم كتاب العلوم الانسانية والفلسفية، للوسيان غولدمان، المجلس الاعلى للثقافة، ط2، 1996.

83. جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية،تر جمة: جورج رابيتشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

84. جوناثان كالر، النظرية الأدبية تر : رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2004.

85. جونثان كالر، فرديناند دوسوسير، تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة: محمود حمدي، عبد الغني، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، 2000.

86. جير الدنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

87. دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة، باسل مسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2010.

88. دانيال تساندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

89. دومان جاكسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي: تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982.

90. زم البيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

91. الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة، ابراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 1983.

92. فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة، ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، سنة 1986.

93. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ترجمة عبد الفتاح الحلو، ج 29، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1997.

94. ميخائيل باختين شعرية دوسيتوفيسكي، تر: جميل تصيف التكويني، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986.

95. ميخائيل باختين، "الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

96. ابراهيم الخطيب، قراءة سيوسيولوجية لرواية الغيرة، ترجمة وعرض، إبراهيم الخطيب، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، غولدمان وآخرون، ترجمة محمد بسيلا.

المراجع باللغة الاجنبية

97. Jacques leenhordt, lecture du roman la jalousie d'alain grillet, les editions de linist, 1977.

98. Lucien Gldman, pour une sociologie du roamn – Gallimars, Paris- 1964.

المجلات

99. رشيد شغلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكل الحدث العربي، اللغة والغفران عينة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 6، 2010.

100. سليمان العسكري، السيميولوجيا والنصوص الأدبية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 24، العدد 3، 1992.

101. صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغامري، مجلة الأثر، عدد 17، جامعة محمد خيضر، 2013.

102. عبد الله محمد الغدامي، تهافت النقد وقراءة لتنميط والقصر مجلة نزوة، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة ولنشر والاعلان، عمان ع 32، د ط، 2009.

103. نجية سعدات، النقد الروائي والموجع الغربي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافة بجدة، السعودية، المجلد 14، الجزء 54، ديسمبر، 2004.م

104. يوسف وغليسي، السردية و السرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منثوري، قسنطينة، دتر الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، العدد الاول، 2004.

105. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللأنسونية الى الألسنية، الى اصدارات رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.

الرسائل والمذكرات

106. نزبهة زاغر، معمارية البناء بين الف ليلة وليلة والبحث عن الزمن للصنائع رسالة دكتوراة: اشراف صالح مفقودة جامعة بسكرة 2007–2008.

107. نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، اشراف محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة ام القرى، المملكة السعودية، 2008.

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	
مفتتح **إضاءة الحداثة في الرواية العربية وحضور النص السردي الجزائري**	
إعترافات أولى	02
أولا: مفهوم الحداثة	03
1- عند العرب	03
2- عند الغرب	06
ثانيا : نشأة الحداثة	08
1- نشأتها عند الغرب	09
2- نشأتها عن العرب	10
ثالثا : مبادئ الحداثة	11
1- العقلانية	11
2- الذاتية	12
3- الحرية	14
رابعا : خصائص الحداثة	15
خامسا : أسس الحداثة :	15
سادسا : النهضة والحداثة	16
سابعا : النص السردي الجزائري	16
1- نشأة ومفهوم النص السردي الجزائري	16

2- عناصر و مكونات الرواية	18
الفصل الاول : **سردية النصوص في الاختلاف والتضاد**	
أولا : الشكلانية والبنية السردية	22
1- نشأة الشكلانية	22
2- مبادئ الشكلانية	23
3- مراحل تطور الشكلانية الروسية	24
4- أعلام الشكلانية :	24
5- مبادئ النظرية	25
6- البنية : la structure	27
7- السردla naration	30
ثانيا : الرواية في الممارسة النظرية	35
1- نظرية الرواية عند جورج لوكاتش	35
2- نظرية الرواية عند لوسيان غولدمان	39
3- الرواية عند باختين	42
ثالثا : التشاكل والتباين	44
1- التشاكل	45
2- التباين	47
3- الفرق بين التشاكل والتباين	49
رابعا : سيميائية بورس	49
خامساً : التعالق النصي والتخييل والتكرار	58
1- التفاعل (التعلق) النصي hyperkesctualite	58
2- التخييل	60

3- التكرار	60
الفصل الثاني: **الجانب التطبيقي**	
أولا : فضاء الهامشية وشخصيات الهامش	63
1- الشخصية الرئيسية في رواية أشباح المدينة المقتولة	65
2- ثنائيات الضدية للشخصيات	76
ثانيا : الكتابة ذاكرة لعينة	80
ثالثا : المفارقات الزمنية اللواحق والسوابق، المشهد ، الحذف والواقعة	82
1- تسريع الحكي	82
2- تبطئة الحكي	85
رابعا : مـ ايا التضاد المتعارضة، قراءة في العنوان وصدمة الالوان	89
1- قراءة في الغلاف	89
2- القراءة في العنوان	90
3- معمارية البداية والنهاية	93
خامسا : التضاد بين الراوي والمروي	93
سادسا : التضاد اللفظي وشعرية الكلمات	94
1- اللغة السردية	94
2- اللغة الشعرية	96
سابعا : جماليات البناء السردي	96
1- عودت نهاية المجتمع في الرواية	96
2- جميع الشخصيات في رواية (أشباح المدينة المقتولة)	97
خاتمة	101
ملاحق	105

قائمة المصادر والمراجع	116
فهرس الموضوعات	127

بحمد الله

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الاختلاف والتضاد في رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي أنموذجا

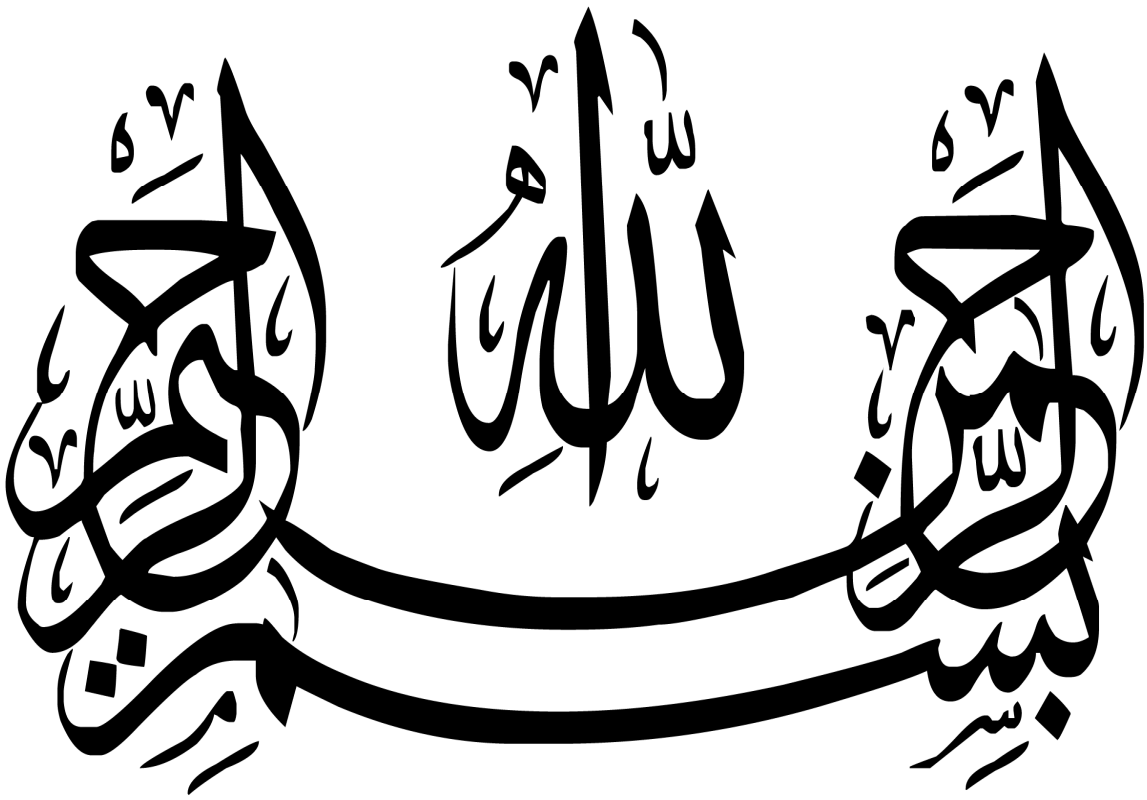
مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطلبة :
فاطمة شراديد
رتيـــبة جريبيع

إشراف الأستاذ:
لحسن عزوز

الموسم الجامعي : 1439 هـ/1440 هـ – 2018 م /2019 م


بسم الله الرحمن الرحيم

لم أعد بعد كل هاته السنوات من الكتابة أطرح أسئلة عادية فانا أشرع في كتابة رواية عندما أشعر أن موضوعها اكتمل في ذهني أو صار قريبا مني و أعرف عنه تفاصيله الكبرى فالرواية مغامرة مفتوحة... بشير مفتي

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا ووفقنا في انجاز هذا العمل راجين منه الرضا والقبول، ولا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان

لأستاذنا الفاضل "**لحسن عزوز**"

على قبوله للإشراف على هذه المذكرة وتوجيهاته القيمة.

والى أساتذة قسم اللغة والأدب العربي دون استثناء،

والى من ساعدنا طيلة مشوارنا الدراسي ولو بكلمة طيبة.

دون أن ننسى جميع الزملاء والأصدقاء.

لم ينته السرد بإنتاج تقنيات جديدة و أساليب مغايرة يتمنى القارئ العادي ّ ، بل إذ ّنا نرى أن ّ السرد قد تنامى في فتح فجوة انتظار حوارية مفتوحة فكان التجريب في حضور روح جديدة

بدء ً ا من تقديم عناوين اختلافية مضيئة و عتبات نصية معمارية، كما ان مبنى الرواية ضمن الحيز الزمكاني و الحدثي عبر شخوصها يسير ضمن مبدأ الإختلاف و التضاد والتفكيك و التقويض ، المفارقة و الدهشة في حدوس تعيد تشكيل العالم من جديد .

فالنص كمالحياة حافل بجملة التناقضات والتضادات، و التهكم والسخرية... فمفهوم التضاد و الاختلاف من المفاهيم المعرفية الجمالية في كثافتها الرمزية، كونها تتمثل في أوجه التناقض والاختلاف يجب ان تكون متوافقة، فيما يظهر لنا العكس، أو بمعنى آخر تقوم على أساسها على الاختلاف والتضاد والتفاوت بين أوضاع كان من أساسها ان تتفق وتتماثل.

وعليه قمنا بدراسة الاختلاف والتضاد باعتبارهما من المصطلحات النقدية الحديثة، ومفهومها يحتاج إلى دراسة دائمة و بحث دائب، على الرغم من انهما وسيلة من وسائل شحن اللغة الابداعية بطاقة إبداعية هائلة لا نجد لها نظيرا في مفهوم آخر، هذا بالإضافة إلى كون الادب العربي قديمه وحديثه يزخر بهذه الأداة او التقنية الفعالة

ولما كان الأمر على هذه الصورة، فقد رأينا أن ندرس التضاد و الاختلاف العربي عموما وفي الرواية العربية الجزائرية خصوصا، فاخترنا مدونة سردية منها ودرسناها بناءا على قدرتنا في تحليل النص و كشف دهاليزه، لذا جاء عنوان الدراسة موسوما ب"الاختلاف والتضاد في الرواية العربية الحديثة*رواية اشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي نموذجا.

وقد كان سبب اختيار هذا الموضوع الميول الذاتية الى السرديات، اما السبب الموضوعي فهو، اولا يتعلق برغبة الولوج اكثر في مجال التضاد والاختلاف في الرواية باعتبار أنها مفاهيم حداثية تتعلق بالكتابة الجديدة للنصوص السردية في مفاهيمها التجريبية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى حاولنا أن نعيش حوارا جدليا مع النص (أشباح المدينة المقتولة) حيث كانت مفاتيح الاختلاف والتضاد في كفاءتها و طاقتها تحقق أبعادا جمالية داخل البنية الأساسية لثيمة الرواية .

هاته المفاتيح المضيئة هل قدمت الإختلاف و التضاد كرؤيا حدسية في النصوص السردية ؟ وما مدى تأثير جمالية الاختلاف والتضاد في الرواية العربية الحديثة،و هل يمكن للقارئ الجديد و المثالي ان يقرأ نصا روائيا حداثيا لبشير مفتي وتقرأ على نفس واحدة، تجذبك من أول سطر، لتعيش تقلبات الحياة، وصدق اللحظات المتلونة بالأمل حيناً وبالخيبات في أكثر الأحيان.؟ هل والية تقدّم لك خرائط للحبّ والانتقام والخيبة كذلك؟ .

و قد قمنا بمعالجة مصطلح الإختلاف و التضاد في نص (أشباح المدينة المقتولة) للروائي بشير مفتي فقسمنا بحثنا الى فصلين اثنين ، فكان الأول بعنوان سردية النصوص في الاختلاف والتضاد، وقد تناولنا فيه، الشكلانية والبنيوية السردية، و تتبعنا الرواية في الممارسة النظرية، و فهم مصطلح التشاكل والاختلاف، و مصطلح الصورة في السرد، وكان عنصر سيميائية بورس ونظرية الاختزال، متما لفكرة التعالق النصي وشعرية التكرار والتخييل .أما الفصل الثاني فكان بعنوان حياة العدمية والقلق التضادي في رواية أشباح المدينة المقتولة، و هذا الفصل دراسة لمدلول فضاء الهامشية وشخصيات الهامش، فتتبعنا الكتابة كذاكرة لعينة، وصولا الى المفارقة الزمنية، حتى مرايا التضاد المتعارضة، و التضاد بين الراوي والمروي، و قمنا بفهم و تحليل التضاد اللفظي، و جماليات البناء السردي وعناصر التضاد.

و كانت بعد ذلك رؤيا ختامية لكنها ليست مغلقة في محاولة منا للوصول الى مجموعة من النتائج و التوصيات النقدية لمفهوم الإختلاف و التضاد في نص بشير مفتي .

و قد أفدنا من الدراسات السيميائية في دراستنا هاته، فعمدنا الى المنهج السيمائي التحليلي و الوصفي في تتبع المفاهيم المختلفة لعناصر الإختلاف و التضاد في النص وفي تحليل الثنائيات و العتبات و كل الأساليب الجديدة التجريبية .

و من الكتب و المراجع التي أفادتنا كثيرا نجد كتاب عبد الله ابراهيم السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي بالإضافة الى رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي والتي كانت محور دراستنا.

ومثلما لا يخلو أي بحث أكاديمي من صعوبات فقد واجهنا بعض العراقيل نذكر منها ضيق الوقت وعدم القدرة على الوصول الى مكتبة الجامعة نظرا للإضرابات التي اجتاحت الوسط الجامعي تضامنا مع الحراك الوطني، بالإضافة الى كون موضوع البحث حديث الدراسة

و أخيرا نقول إن الكمال لله عز و جل وحده، و لا نزعم ان بحثنا هذا فريد من نوعه، يفوق بحوثا سابقة، بل هو محاولة جادة لدراسة و فهم عناصر الإختلاف و التضاد في نص بشير مفتي (أشباح المدينة المقتولة)هو جهد خاص فإن أصبنا فهذا توفيق الله ومنه وا ٍن أخطأنا فحسبنا أننا حاولنا و اجتهدنا و الله الموفق .

ومن باب الاعتراف بالجميل نتوجه بجزيل الشكر الاستاذ المشرف لحسن عزوز الذي لم يبخل علينا من نهره الدافق و قدرته المعرفية، كما نتوجه بخالص التحية والتقدير الى كل أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة الشهيد حمة لخضر الوادي ..

اعترافات أولى ...

تحدث الناقد الفرنسي هنري ميشونيك، Henri Meschonnic أنّ للحداثة بدايات عديدة، و نهايات أخرى ، جاء ذلك في نصه عن دارغاليمار الموسوم ب: الحداثة، الحداثة. فحسبه ان بعضهم يعيد تاريخ الأزمنة الحديثة إلى اكتشاف كوبرنيكوس القائل بدوران الأرض حول الشمس وليس العكس عام 1553، و كان جورج فيلهلم فريدريش هيغل Georg: Wilhelm Friedrich Hegel قد تحدث عن عناصر هامة شكلت مفاهيم الحداثة : اكتشاف العالم الجديد أي أميركا من قبل كريستوف كولومبس، وعصر النهضة، والإصلاح الديني اللوثري أو البروتستانتي، و لكن لنتوقف قليلا ..هل الحداثة هي الأزمنة الحديثة؟ لا إنها أكثر من ذلك.إنّها جوهر كونيّ مجهول، إنها روح الزمن، في حدوساته وتشكيلاته الغامضة انها البناء و الهدم و البناء ؟ ..

أما مارتن هايدغر Martin Heidegger :، فالحداثة عنده لا تنفصل عن ميتافيزيقا الذاتية أو عن المعرفة الكليانية المطلقة. وقد ابتدأت مع رينيه ديكارت وانتهت مع فريديريك نيتشه. وبالتالي، حسب هذا المفهوم، فنحن دخلنا عصر ما بعد الحداثة فورا بعد موت نيتشه، وليس منذ السبعينات كما يوهمنا جان فرانسوا ليوتار ولكنّ بعضهم الآخر يعتبر أنّ نيتشه هو ذاته مؤسّس ما بعد الحداثة أو ما بعد التنوير ..

و يؤكد ميشال لفوكو ويوغرغن هابرماس أن للحداثة عمر العقل: أي عقل التنوير . وبالتالي فهي قد ابتدأت مع ايمانويل كانط ونهاية القرن الثامن عشر ولكنّ حداثة فوكو هي نقد للآثار الإبستمولوجية (أي المعرفية) والاجتماعية الناتجة عن حداثة كانط. وبالتالي فموقفه سلبيّ من الحداثة أكثر مما هو إيجابيّ أمّا موقف هابرماس فيتمثّل بالمحافظة على الحداثة لا بالقضاء عليها ولكن مع نقد سلبياتها وتراكماتها بالطبع. هنا تكمن نقطة الفصل بين فيلسوف الفرنسيين (المتشائم)، وفيلسوف الألمان (المتفائل).

و بهذا يأخذ مفهوم الحداثة La modarnite في الإنفتاح و التعدد ، ذلك لأن الحداثة هي ذاتها في حالة بحث عن معنى جديد و رؤيا مخالفة و مناهج مغايرة و آثار غير تقليدية .. والحداثة تطمح كما يقول ديكارت في عبارته الشهيرة إلى أن يصبح الإنسان سيداً على الطبيعة ومالكاً لها، يتأتى ذلك في تحديث المفاهيم و المعارف و النصوص و الأدوات والوسائل كرة مرة .

أولا: الحداثة (إضاءات و كشوفات) :

1- عند العرب

1-1- لغة :

جاء في معجم لسان العرب الحديث نقيض لا قديم، وحدوث نقيضه القدمة، حدث الشيء يحدث حدوثا، وأحدثه هو فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه[1] .

وقد استخدمت العرب مقابل قدم أي ما يعني الى الحداثة تعني لجدة والحديث يعني الجديد.

1-2- اصطلاحا :

لقد تعددت تعريفات لحداثة باختلاف النقاد ومنظري الأدب، وهذا ما يؤكد على أنه من الصعوبة بما كان فيه مفهوم الحداثة لذا لا يمكن اختصارها في مذهب مجدد و مدرسة بعينها .

1-3- أسئلة الحداثة في الفكر العربي :

يوسف الخال : و هو الأب الروحي لرواد مجلة شعر الى الحداثة عبر الغرب الليبرالي فيقول: " الحداثة ابدع وخروج على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فم نعتبره اليوم حديثا

[1] محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسن العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، مادة ح د ث،

يصبح في يوم من الأيام قديما، وكل ما في الأمر جديد ما طرأ على نظرتنا إلى أشياء فانعكس في تعبير غير مألوف.[1]

فالحداثة لدى يوسف الخال تعتبر هنا لا صلة لها بالقديم ، بمعنى ان لاحدثة عنده منحازة إلى لتجاوز والى الابداع والجديد المختلف عما ألفناه وعرفنه .. فهي قديم يتجدد مع الحية فنحن ل نجدد لاننا قررنا ان نجدد بل لان الحياة تتجدد فينا.[2] فيوسف لخال يدعوا الى التجديد وعدم الوقوف في وجه تيار الحداثة.

ادونيس : يقول : "الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل وإحتجاج، تساءل حول الممكن واحتجاج على السائد فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر اي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع وما تطلبه حركة العميقة التغييرية من البن التي تستجيب له وتتلائم معها.[3]

ان الحداثة لدى " ادونيس " تعتبر مفهوما متبدلا متحركا لحركة ثورية تعبيرية ذات طابع تغييري جدري ينفصل عن القديم كليا، ولا يتقاطع معه وعليه من شروط الحداثي أن يخالف السائد والمألوف.

عبد العزيز حمودة : ان لحداثة بمعناها العربي والغربي على السواء نتجه الى التدمير عمد للنظام القديم.[4]

شكري محمد عياء :الواقع الذي يعيش الحدثي العربي أوله حضور ا، حضور في ثقافته العربية، فهو يحارب التخلف والجمود في النظم والمؤسسات، كما يحطم التقاليد اللغوية

[1] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطلبيعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ص 15.

[2] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 93.

[3] عبد الله محمد لغذامي، تهافت النقد وقر اءة لتنميط والقصر مجلة نزوة، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة ولنشر والاعلان، عمان ع 32، د ط، 2009، ص 09.

[4] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998 ص 25.

ولغنية، ويمارس أقصى ما يستطيع من حريته في التشكيل معبرا عن شهرة لإبداع وغرام الاكتشاف في كل تجربة جديدة.[1]

وهذا حضور بارز ومتميز ون كان يعاني من عدم لفهم أما الحضور الثاني فهو حضور في الثقافة الغربية، فهو حضور غير مهم وغير بارز، وفيه نجد الحداثي العربي يقف ضد الثقافة التجارية الر أسمالية.[2]

كمال أبو ديب : الحداثة انقطاع معرفي ذلك ان مصدره المعرفية لا تكمن في لمصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون الاربعة أو في اللغة المؤسساتية والفكر الدين، كون اللغة مركز الوجود، وكون السلطة السياسية مدار النشاط لفني، كون الفن محاكاة للعالم الخارجي.

والحداثة انقطاع لان مصادرها المعرفية هي اللغة البكر والفكر العلماني، وكون الانسان هو مركز الوجود ، وكون الشعب الخاضع للسلطة مدار النشاط لفني.[3]

فالحداثة إذا كانت عنده انقطعا معرفيا، ففي الاسلام الإتصال معرفي اتصال الأزمان والأجيال . اتصال الشعوب واتصال الأرحام

عبد الله الغدامي: من علامات تحضر الامة أن يكون لديها أدب نتجدد روحه مع تجدد نسمات الصباح ، فكما ان النسمة لتي نهب اليوم ليست هي النسمة التي هبت بالأمس، وذلك كي نثبت الاعقول الامة مزالت مغطاة وان معين ابداعها لم ينضب ولم يشح مكنوفه.[4]

---

[1] شكري محمد عيد، المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، د ط، 1993، ص 18.

[2] شكري محمد عيد، المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 18.

[3] زعريات علي رضا لنحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الادب الاسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، ط2، 1994، ص 25.

[4] عبد الله محمد الغدامي، الموقف من الحداثة ومسائل اخرى، ط2، 1412 هـ، 1991هـ، ص19.

ولشدة تمسك فبذلك الغدامي بالحداثة نجده يدافع بكل قوة عن الحداثيين وينعتهم بحاملي الثقافة بينما يهاجم الفكر الاصيل ويطلق عليه لفظ العموديين والتقليديين[1] يقول أيضا : من شرط أن يكون فوق السائد المطلوب[2]

كذلك يحاول : عبد الله لغدامي : تحديد مفهوم الحداثة انطلاقا من لابداع ومن ثنائية لثابت والمتغير واعتمادا على مورثاتنا فالحداثة معادلة ابداعية بين الثابت ولمتغير أي بين الزماني والوقف وهي تسعى دوم إلى حقل الموروث لتعزز المجوهري منه لترفعه الى الزماني، بعد ان تزيح كل ماهو وقف، لأنه متغير ومر حلي ، وهو ضرورة طرفية تزول بزو ال ظرفه، وتصبح طورا بينهم في نمو الموروث لمنه لا يكبل الموروث أو بقيده

فالحداثة هي قول ما لم يعرفه موروث، وهي قول المجهول من جهة وقبولا بلا نهاية المعرفة من جهة ثانية.

2- الحداثة (أسئلة صادمة في الفكر الغربي) :

مصطلح الحداثة عند الشاعر الفرنسي بودلير boudelaire و الذي قدم نفسه عبر نصوصه حيث التعراض و النفور و الغموض و الغرابة يقول " ما أعنيه بالحداثة هو العابد وللهارب و العرضي، إنها نصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي الثالث"[3]

لقد عاش يبحث عن الجمال الكامن في كل شيء ليعبر عنه إسهاما منه في العصر لحديث واحتفالا به، وكان يؤكد على ضرورة التعبير عن روح العصر ولم يهرب مطلق من سرية الحياة المعاصرة.

[1] عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص 11.

[2] عبد الله الغدامي، الموقف من الحداثة ومساؤل اخرى، ص10، 23، 24.

[3] خيرة حمرة العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د ط، 1996، ص 31.

جان موديار : يقول : " ليست لحداثة مفهوما سوسيولوجيا او مفهوم سياسي أو مفهوم تاريخيا يحصر المعنىوا إنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد ...

ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا عاما يتضمن في دلالة إجمالا للإشارة على التطور التاريخي بأكمله."[1]

لذا فهذا التبدل الذهني وتلك الثورة المضادة لا تقف عند حد معين بل هي دائمة ومستمرة فالعقائد والقيم والأفكار لا يجوز ان تقوم على ثوابت مستقرة بل هي متغيرة فن ابرز سمات الحداثة هي الثورة الأبدية في كل عصر.

مالرني malarne : وهو أيضا من رواد الحداثة في الشهر، فيقول " اذا كانت الحداثة تفكيرا في اللامفكر فيه فانها شعريا بحث عما لم يحدث"[2]

آلان تورين : نقد صارت كل مجتمعات مخترقة بأشكال الحداثة للانتاج والاستهلاك والاتصال (...) قارب الحداثة يحملنا جميعا يبقى فقط ان تعرف هل نحن ملاحون أم مسافرون يحملون أمتعة "[3]

هذه بعض المفاهيم النقدية من كل مما ورد على السنة أهل الحداثة أن الغربيين على إختلاف نشأتهم واتجاهتهم وتعريفاتهم للحداثة، إذ يوجد الحداثيون الغربية، على ان اخص مفاهيم الحداثة هو لثورة على كل ما هو قديم وثابت، والنفور من كل ما هو سائد من أمور العقيدة ولفكر والقيم واللغة والشؤون السياسية والأدبية.

ولقد اختلف الباحثون ولمفكرون في تعريف المصطلح " الحداثة " وكان لظروف نشأة هذا المصطلح في الغرب وشموليته وغموضه تأثير على وضعية الأدب العربي إذ لم يوصل

---

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحادثة في الخطاب النقدي المعاصر (المقاربة الحوارية في الاصول المعرفية) الهيئة المصرية العامة، مصر، د ط، 2005، ص 15

[2] خيرة حمر لعين، جدل الحداثة في النقد الشعر العربي، ص 35.

[3] آلان تورين، نقد لحداثة، تر، انور مغيث، لمجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 1997، ص 270.

النقاد العرب الى تفاق على تحديد تعريف دقيق له. والنقاد العرب تناولوا الحداثة على أنه تتعارض مع التقليد والتراث.

ثانيا : الحداثة (السقوط الحر و هوة الإنتظار) :

الحداثة من المفاهيم التي جرى حوله جدل ولغط كبيران فإذا كنت الحداقة وانبنت بالأساس على المعنى اللغوي فإنها حملت ايحاءات ومعاني ومضامينا جديدة واختلف آراء النقاد حول نشأة الحداثة لذ لا بد من الحديث عن المرحلة التي سبقت الحداثة ومعرفة أصل لحداثة عند الغرب والعرب.

1- غربا (الإمساك باللحظة) :

ظهر تيار الحداثة في العالم الغربي نتيجة للمد الطبيعي الذي دخلته أوربا منذ لعصور الوثنية في لعهدين اليوناني والروماني، امتداد الى عصر الضمات تم امتداد بالعصور اللاحقة التي تزاحمت بكل أنواع المذاهب والفلسفات المتناقضة المتصارعة، وقد كان كل مذهب عبارة عن ردة فعل المذهب سابق، وكل مذهب من هذه المذاهب كل يحمل في ذاته عناصر موته.[1]

لقد اختلف النقاد في تحديد تاريخ نشوء لحداثة، وفي تحديد مكان نشوءها أيضا ودلالتها وكذا الموقف الا انها مجمعون على نشأة الحداثة في الغرب.

شارل بودلير ورمبو وملارمي : وذلك مع بداية الرمزية ونهاية لرومانسية سنة 1830 في باريس ويرى بوضوح نها بدأت بعد 1880ويرى تيرمود أنها انطلقت مع السنو ات العشر الأولى في القرن 20 و آخرون بدايتها بين 1910 – 1940 .

[1] عدنان علي رضا النحوي، الحداثة في منظور ايماني، دار النحو للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط3 1410هـ 1989م، ص 25.

لورنس : بداية الحداثة لحركة أوربية أدبية وفنية كبرى سنة 1915 حيث شهدت نهاية العالم القديم ما قبل (ح ع 2) وترتضي فرجينيا وولف عام 1910 بينما يختار "أزرا باوند" عام 1912 وهو العام الذي تم فيه تدشين النزعة التصويرية إحدى أهم حركات الحداثة في انجلترا[1]

محمد بنيس : تعد الحداثة غريبة التصور والتحقق لفعلها صفة الشمول بدءا من ابسط المنتوجات حتى سمات الحماسية فان الغرب لم يتوقف منذ اللحظات الأولى حاكمه او يبدلها.[2]

ويعتبر بوضع الابدية الحداثة في فرنسا وفي ذلك يقول الناقد " جمال شحيد " وانطلقت فترة الحداثة والحق يقال من رحم الثورة الفرنسية التي ركزت بالرغم من فترتها اليعقوبية الدموية على سيادة العقل والتعقل و العقلانية.

جان ماري دومیناك : الا فيما بعد أي في الوقت الذي يبرز فيه موضوع الحداثة الذي بدأ بالتداول حولي 1850 على يد كل من جيراردي نيرفل وشارل بورليز حيث نظر للحداثة باعتبارها تكثيف لمجموعة من الدلالات لعائمة سوء كنت فلسفية وجمالية أو سياسية وأصبحت تعن تلك الإرادة الاستفزازية المتمثلة في حب العصر والاحتفال به.[3]

ومنه فان الحداثة كما تشير المصادر لغربية انه حركة نقدية مناهضة للتقليد للكنيسة الرومانية الكاثوليكية وامتدت ونشت الحداثة في أوروبا بشكل متزامن وعفوي وغزت مقطع

[1] محمود الغشيري، الاتجاهات الادبية والنقدية الحديثة . دليل القارئ العام، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، ط3، 2003، ص 164.

[2] محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1988، ص 109.

[3] نور الدين أقاية، الحدثة ولتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هبرماس، إفريقيا الشرق، ط2 1998، ص 109.

أقطارها في كل من ايطاليا وفرنسا انجلترا ألمانيا والولايات المتحدة نهت الحداثة من خلال حملها للدلالات التاريخية. [1]

2- الحداثة (المرايا المقعرة) :

أما الحداثة العربية فهي فرع من فروع الحداثة الغربية ولقد كانت للأحداث التي سبقت ومهدت له خصوصا الحرب الاهلية الألبانية التي انتهت بانتصار الفاشية سنة 1939، فكان لها صدى قوي في المصير بالذات حيث كانت مهيأة بموقعها لان تكون مهدا وهدفا مباشر من هدف المحور.[2]

يوسف الخال : من أوائل من دعا إلى الحداثة في العالم العربي بعد مجيئه من امريكا إذ كان من أعضاء تجمع الشعر وكان ينطلق من تقسيم العالم الى قسمين : عالم لحديث في العر ب وحداثة وتقدم ، وعالم قديم في بلاد العرب دور رجعية وتأخر ... فلا بد للعالم العربي أن يتخذ العالم لغربي له بعد أن يمحو الحواجز بينهما.[3]

طه حسين : ممثل لحركة التنوير في الثقافة العربية وقرئته في ضوء المقالات والمقولات التي شاعت في أوروبا إبان القرنين 8 و 9 وهي الحقبة لتي عرفت بعصر التنوير وباعتبارها ثمرة الفكر العقلي التجريبي ضد الكنيسة منذ عصر النهضة.[4]

كما كانت بمنهج الشك لذي جاءت به فلسفة " ديكارت " ومن ثم فقد حذا الناقد طه حسين العديد من النقاد والأدباء بحيث تأثروا وبالمناهج والأفكار الغريبة مثل أدونيس كمال أبو ديب سلامة موس شكري عباد ... الخ

---

[1] المرجع السابق، ص 109.

[2] شكري محمد عباد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 17.

[3] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص 5-6.

[4] عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة تداخل الافاق والمفاهيم ورهانات العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 13.

أدونيس : ان الحداثة في لمجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوبا من الخارج انها حداثة تبنى الشيء الأحدث ولا تتبنى لعقل او المنهج الذي أحدثه فالحداثة موقفا ونظرة قبل أن تكون نتاجا.[1]

اذن فيرى محمود أمين العالم كممثل للمتقدمين وادونيس كنموذج للمتأخرين أن الحداثة تدخل ضمن الأشياء المجلوبة من الغرب وكذلك نعتقد نحن فما وصلنا عنها يوحي لنا بأنها غريبة عنا، وان عربت لفظا تبقى كمعنى بعيدة عن قناعتنا فكلمتي حديثة حداثة استعارة من الآخر الأجنبي شأن كلمات وأشياء أخرى كثيرة.[2]

ثالثا : الحداثة (المنطلقات و الركائز) :

كل باحث بموضوع الحداثة والمسار الطويل الذي تدرجت فيه يجد نفسه محكوماَ بضرورة الوقوف عند أسس نشوءها وتشكلها وتطورها وسرعة انتشارها ونفوذها وقدرتها في الاستحواذ على فكر غيرها وكان اهتداء الباحثين إلى أن ثمة من المفاهيم ما تكرر في متون الحداثة ولخصوها في :

1- العقلانية :

فالحداثة بهذا تأسست على إعطاء أهمية خاصة للعقل، إذ أصبح مبدأ لكل نشاط علمي وملحق لكل معرفة، ومن شأنه أن يحدد علاقته الشائكة بذاته أو ما بعرف بالوجود الداخلي، وما يحيط به أو ما يعرف بالوجود الخارجي، فهيغل رأى أن من شأن أعمال الإنسان الحديث لأول مرة في تاريخ البشرية، النظر في الآفاقوفي نفسه وا ِن عمل هو على إزالة غربة الذات في الطبيعة وغربة الطبيعة في الذات.[3]

[1] ادونيس على أحمد سعيد، الشعرية لعربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 84.

[2] ادونيس علي أحمد سعيد، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 103.

[3] محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، الشركة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 25.

وكما يتصور ماكس فيبر، فإن الحداثة ترتبط بالعقلانية في صورة تلازم واضح ودائم كرسه الفكر الغربي إلى الحد الذي يجعله ارتباطاً داخلياً بديهياَ، بالنظر الى تاريخ أوروبا الحديث الذي انتقلت فيه الفنون والمنظومة الأخلاقية والقانونية، مناهج العلم ونظريته من قيود لدين سيطرته والتي مثلت في نظر المثقفين الغربيين عائقاً حال دون التقدم المرجو، وهو ما أدى إلى ثقافة دنيوية فالمعقولية هي قبل كل شيء حقل فيه تنتظم معارفنا وتتحد تدخلات الإنسان لفهم الطبيعة والحياة فهم يقترب من حقيقة واقعها.[1]

وترتب عن العقول بالعقلانية أساس للحداثة الغربية عقلنة جميع مناحي الحياة سواء باستيعاب معطيات الماضي وتجاوزها أو التأقلم مع معطيات الحاضر والتهيؤ لاستقبال التطورات الجديدة

2- الذاتية :

إن الحداثة في معناه القريب والمباشر هي إيلاء الأولوية للذات كونها استعادت ثقة الإنسان في فكره وحقه وملكه ومسؤوليته، إذ وجد الإنسان المتعة لا فيما قرره التقليد أو أفت به القس أو أمر به القوم وا ٍنما هي أعماله بما هو فرد ذو طبيعة حرة وعاقلة.

فمنذ عهد الحداثة صار بمقدور المفكر أن يفكر به، من ضمير المتكلم "أنا" وهذه "الأنا"، كانت مغيبة في العهد القديم ومنغمرة في "النحن" وذاتية فيه فالفكر الحداثي أعاد تشكيل نظرة الإنسان إلى ذاته كذات "مستقلة" هي مقر ومرجع الحقيقة واليقين وهي المركز والمرجع الذي تنسب إليه الحقيقة لكل شيء (...) أي تنصيب الإنسان كائن مستقل وواع وفاعل ومالك الحقيقة.[2]

[1] فتحي التريكي ورشيدة التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، 1992، ص 28.

[2] محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 63.

ولعل أبرز ملمح تجاه فيه قيام الحداثة على الذاتية كان في أعمال ديكارت الذي وجه الفلسفة الحديثة نحو الذات ذلك أنه تصور الإنسان بما هو "أن" وأناط به الأنا "الفكر" فحال الإنسان جوهر صفته الفكر فمع الكوجينو الديكاريتي أصبحت فيه الذات المفكرة مركزاً ومرجعاً لكل حقيقة وتبلورت ثقافة عقلانية لتشكيل الأرضية والإيديولوجية المؤسسة لفكرة الحداثة والفلسفة ابتداء من ديكارت أصبحت تحليلاً للوعي ولملكاته وقواه فوعي الإنسان بدايته أساس كل فكر لدى الإنسان وانطلاقاً من الوعي وحده نستطيع أن نحدد ما يجب ان نعتبره موجوداً حقا عندئذ نتطابق الحقيقة مع التمثيلات اليقينية ويومئذ نجد "الأنا" التي تشكل تمثلاتها وقد أصبحت مناط كل ما هو موجد.[1]

ومن خلال ذلك تشكل موضوع الفلسفي للإنسان كذلك في الفكر الغربي الحديث بكل ما فيه من نزعات لا عقلية ومن هوى وبكل ما تسعى إليه من نفع واستحواذ إذ أصبح العقل مجبر على الانحياز الى الذات ليسند هذه اليقين، وفي الوقت نفسه تطلب منه ليمنحها التبرير الذي يحتاج إليه لعقلنة أفعالها وأعمالها ومختلف ممارستها التي تقوم بها باسم العقل افتراء عليه، وليرفع عنها بذلك كل قيد من دين وأخلاق.[2]

وبما أن الذاتية هي الأساس الفلسفي للحداثة حيث أصبح الإنسان بمقتضاها مقياساً لكل شيء، فإن يمكن القول بأنه أعيد اكتشاف بروتاغوراس (480-411 ق.م) في المصدر اليوناني لتأكيد هذه النزعة الإنسانية النسية، لتؤدي بذلك هذه النزعة إلى انحياز العقل إلى الذات، فالذاتية بهذا تصبح ملازمة للإدارة والرغبة في المعرفة الشيء الذي يعني اقتحام كل الميادين دون تردد وكل ظهرت الحياة وتعبيرها لمعرفتها عن حقيقتها وقد ترتب عن الإيمان بمبدأ الذاتية توجه آخر للحداثة بعد العقلانية أن أصبح الوجود قابلاً للمعرفة، من أبسط الظواهر الى عقدها وأعلن الإنسان بموجب هذه المعرفة سيادته تقديراً لا توصيفاً، فثمرة

[1] عثمان أمين، ديكارت مكتبة لأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د.ط، 1969، ص 28.

[2] سالم القمودي، الإنسان ليس عقلاً، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 2001، ص 85.

انتصار الحداثة هي تحرير الروح واستقلالية الذات البشرية، وتقابل الإنسان مع نفسه كذات واعية وفعالة.[1]

لذا فمن نهاية القرن 18 لم يهتم خطاب الحداثة في الغرب إلا بموضوع واحد رغم تعدد التسميات .

3- الحرية :

أول من حقن مبدأ فلاسفة الحداثة وروادها ابتداء من ديكارت حينما ربط لغة الفكر بالإدارة، وواسطة تحقق مع ليبنتز (1646-1716) الذي عمم مبدأ الإرادة هذه، وجعل من كل كائن مريد، ومنتهاه مع كانط الذي جعل من الإنسان الكائن الحرب بامتياز وجعل من الحرية مقبرة الإنسان على لتشريع لنفسه وذلك من دون سند خارجي أو عون موضوعي.[2]

هذه الأفكار وغيرها كانت بمثابة البذور إلى نشأة المشروع الحداثي الغربي والذي كانت الحرية صلة ونواته، ونشأ بذلك المجتمع الحديث الذي هو مجتمع الطبقات المفتوحة لا الطوائف المقلقة .

وأبرز مظهر تجلت فيه الحرية كأساس للحداثة كان في المجال السياسي، وتجديد في الفعل الديمقراطية كنظرية أو كممارسة تعد نتاجاً للمشروع السياسي الحداثي إذ لا يمكن التفكير في العمل الديمقراطي خارج الأرضية الفلسفية والسياسة الحداثية المؤطرة لهذا العمل.[3]

فالنظام السياسي الديمقراطي يرتبط بفكرة الحرية، ولا يمكن لهذا النظم أن يكتسي مشروعية ما لم يتأسس على مبادئ الاقتراع العام والسيادة الشعبية والسلطة الشرعية

[1] علي حرب، الماهية والعلاقة، المركز الثقفي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص214.

[2] محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، ص 26.

[3] كمال عبد اللطيف، الأسئلة الغائبة في الديمقراطيات العربية سؤال المرجعية و أسئلة المجال، فكر 2 ونقد الريادة، المغرب، العدد 48، د.ط، أفريل 2002، ص 10.

وا إجمالاً يمكن القول بأن الفكر الحداثي في تحديد موضعه للمقومات إنما هي بداية النهاية أي نهاية عصر وبداية عصر آخر.

رابعا : الحداثة (الداخل و الجوهر) :

1. ساهمت في تطور العديد من المجالات الاقتصادية والصناعية.
2. ظهرت أجهزة الكترونية لم تكن معروفة مسبقاً ,
3. ساعدت على توفير الوقت عن طريق الاعتماد على وسائل الاتصال.
4. غيرت الأفكار السائدة للناس.
5. تعتبر الأمور الشرائية والتقليدية أشياء قديمة.
6. غيرت الصورة النمطية للمجتمعات.

خامسا : الحداثة (المحاور الكبرى) :

يرها محمد محفوظ كما يلي :

1. مرحلة تبلغها المجتمعات الإنسانية من خلال عملية التراكم التاريخي
2. العقلانية حيث يتجلى العقل لسيادته وهيمنته في مختلف جوانب الوجود.[1]
3. الحداثة لا يتم استيرادها من الخارج بل هي حالة تنبثق من صميم المجتمع، وهذا يعني حالة تطور.
4. الحداثة كمرحلة تاريخية بحاجة إلى توفير الشروط الثقافية الضرورية وضرورة الحضور الثقافي .
5. أهمية الوعي الإنساني في فكرة الحداثة وضرورة الحضور الثقافي لهذا الوعي.[2]

[1] محمد محفوظ، الإسلام لغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 33.
[2] المرجع نفسه، ص 36.

سادسا : النهضة والحداثة (لا احد ينكر ؟) :

يتساءل كل مفهوم الحداثة مع مفهوم النهضة وبعض الباحثين يطابقون بين المفهومين حيث يفتقدون بتجانس النهضة الأوروبية والحداثة فتحقيق الحداثة يعادل تحقيق النهضة ويعتمد بهذا التجانس على تكافؤ مرتكزات المفهومين، فكلاهما الحداثة والنهضة يعرفان بهيمنة العقل والعلمانية وما يميز النهضة عن الحداثة هو أن الحداثة تجري بشكل تلقائي ويومي وتتجسد في انتقال أنماط الحياة وأن النهضة وكذا كنظرية ليست إلا محاولة لعقلنة هذه الحداثة العمة في الحياة العربية.[1]

فالنهضة تؤكد على أولوية التغيير والتحويل أي التغلب على الانحطاط وتمثل الإبداعات الجديدة ويفترض التعبير الثورة على الوعي القائم وعلم المنظومة للقيم التقليدية.[2]

كانت النهضة تعني استيعاب للحضارة ضمن التراث أي نهض للذات التراثية نفسها، أما الحداثة فهي تعرض أن هذه الذات تخفي، نظر الخصوصية المبعدة عن الحضارة والمبررة للتقاليد فالحداثة ليست مشروع تاريخياً اجتماعياً كالنهضة وا ٍنما هي سياسة وممارسة يومية، هي تغيير في كل اتجاهات الواقع.[3]

سابعا : النص السردي الجزائري :

1- النص السردي الجزائري (الهامش و المركز)

ظهرت الرواية الجزائرية متأخرة بالنسبة الى أشكال الأدبية الحدية مثال: المقال، القصة/المسرحية، ولا شك أن الناس تعود قراءة الرواية الجزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية وترجمة الروايات الى اللغة العربية.

---

[1] برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص 184.

[2] مرجع نفسه، ص 185.

[3] برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين ؟ والتبعية، ص 194.

ان بداية التسعينيات هي المرحلة الفعلية التي شهدت النهوض بالرواية الجزائرية فظهرت على مستوى الواقع اليومي الذي يشهد صراعا خفيا غير وجه الجزائر.[1]

ان ظهور أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية احمد رضا حوحو " غادة أم القرى "[2] رغم أن أحمد روغان يعتبر رواية " حكاية العشاق في الحب والاشتياق " لـ محمد بن ابراهيم.

الرواية الجزائرية العربية ظهرت في التسعينات بشكلها الفني وكانت أول رواية هي " ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة عام 1970 "[3]

نجد رواية اللاز للطاهر وطار التي خاضت التجربة النضالية اذا فإن مرحلة التسعينات لا تخلو من أعمال جيدة وهي نتاج بعد المراحل المتعدية عليها.[4]

إذ تعتبر مرحلة السبعينات (1970 – 1980) هي عقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فشهدت هذه الفترة تاريخ الجزائر وانجازات سياسية اجتماعية اقتصادية و ثقافية

فقد عالجت الرواية الجزائرية مختلف الإشكالات وارتبطت بمختلف السياقات التي عرفتها الجزائر وأنها لم تخرج عن جدلية التاريخ والواقع المعيشي وبطبيعة الحال فان استعراض التاريخ النضالي للشعب الجزائري أمر في غاية الصعوبة لتراكم الأحداث مثل ما نجد في رواية أشباح المدينة المنقولة للكاتب بشير مفتي تجسيد الواقع الجزائري وانعكاساته على ارض الطبيعة.

[1] واسيني الاعرج، اتجاهات الرواية العربية، المؤسسة الوطنية للكتب، الجزائر، 1986، ص .

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] احمد دوغان، في الادب الجزائري الحديث،منشورات الاتحاد العام للأدباء، العراق، ط1، 1996، ص 95.

[4] محمد بن سمينة، النهضة الادبية الحديثة في الجزائر، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003، ص 43.

2- الرواية (المعرفة الجديدة) :

2-1- الراوي :

يعتبر من أهم عناصر الرواية وهو الشخص الذي ليم كل اطراف الرواية، الراوي بصفة عامة يحمل هموما معينة يعيش في واقع يتأثر بما حوله ففي معجم الوسيط الراوي هو: راوي الحديث أو الشعر وهو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية او يخبر عنها سواء ان كانت حقيقية او خيالية ويقوم الراوي بعدة وظائف أولها رواية الحكاية ثم تنظيم أحداثها".[1]

2-2- الزمن :

يحدد الزمن طبيعة الرواية يستعملوه الكتاب لإقبالهم على تحديد الزمن في رواياتهم قد أثار مفهوم الزمن اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية على اعتبار الزمن مكون أساسي لها حيث نجد الشكلانين الروس " من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من التجديدات على الأعمال السردية المختلفة، فعرض الاحداث عندهم يقوم على طريقتين أن يخضع السرد عن الاعتبارات الزمنية بحيث نتابع الأحداث دون منطق داخلي.[2]

2-3- الحيز :

يعتبر الحيز محوريا في بنية السرد لا يمكن تصور حكاية بدون حيز ولا وجود لأحداث خارج الحيز، وذلك ان لكل حدث يأخذ وجوده في حيز محدد ومعين فهو مكون لغوي تصنعه اللغة الأدبية من الألفاظ.

---

[1] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2010، ص 220.

[2] حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 107.

2-4- العقدة :

لا تكتفي الرواية بسرد الحوادث والوقائع " وانما ينبني على الراوي ان يرتبها بتسلسل آخذا الأضواء الكاشفة التي تشير الى الاسباب والنتائج، فالحبكة في معناها حدث يعود إلى حدث آخر ، فهي مرتبطة بالحوادث والأشخاص.[1]

وتعتبر الحبكة بنية النص ، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناء متكاملا في رواية أشباح المدينة المقتولة كانت الحبكة بين الماضي والحاضر وربط بين الشخصيات المتدخلة والشخصيات الواقعية فاعتمد الروائي بشير مقتي تسلسل الاحداث الحلم الواقع وعالج القضية التاريخية هي الثورة.

2-5- الشخصيات :

اهتم الكتاب بالشخصيات كونها تمثل أهم مكونات في العمل الحكائي، فالشخصيات هي التي تمثل عنصر الحركة في الرواية فقد تكون مستوحاة من الواقع او من الخيال ففي رواية أشباح المدينة المقتولة وصف الروائي شخصيات منها الزاوش وهو الذي كان له الدور الأساسي في الرواية فما وظف شخصية الهادي بين منصور الذي تحول حلمه الى خيال وأوهام وتمن الموت لقوله " لم أكن أريد ان اعيش .. لقد فرض علي ذلك "[2]

وكان الهادي بن منصور من الشخصيات التي اسهمت في إحداث الحركة في الرواية من الشخصيات ايضا ربيعة زهرة الفاطمي علي الحراشي

السرد : وهو العملية التي يقوم بها السادر أو الراوي ويعد من ابرز عناصر الرواية، فهي الطريقة التي تحكي بها القصة.[3]

---

[1] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 216.

[2] بشير مقتي، رواية اشباح المدينة المقتولة، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2012، ص 108.

[3] سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، للنشر، ط1، ص 77.

فالراوي في هذه الرواية نقل كلام الشخصيات بأسلوب خاص واستعمل ضمير الغائب والمتكلم والمخاطب على لسان الشخصيات الرئيسية والهامشية لأنها ابسط طريقة ليعبر في حوادث القصة وتويرها فلقد كان بشير مقتي يسرد بطر يقة محكمة مما يجعل القارئ متشوقا لمعرفة احداث القصة اكثر.

أولا : الشكلانية والبنية السردية

1- الشكلانية (صدمة المناهج)

الشكلانية مدرسة نقدية ظهرت في غرب أوروبا بفرنسا، ولقد كان ظهورها في بداية القرن العشرين واسمها الحقيقي جماعة أبويا ز، وقد أحدثت هذه المدرسة نقلة في الاهتمام بالدراسات الأدبية من المؤلف إلى النص، ظهرت النظرية الشكلانية رد فعل على هيمنة المقاربات النفسية والسوسيولوجية والتاريخية والايديلوجية على النقد الأدبي الغربي لأمد طويل، مثل هذه الاتجاه مجموعة من النقاد والدراسيين الروس أبرزهم ميخائيل باختين ورومان جاكسون وغيرهم، وقد قام هؤ لاء بإقامة أسس ثورة منهجية جديدة في دراسة اللغة والأدب بدءا من عام 1915، لكن رغم كل الجهود التي قدمتها هذه النظرية إلا أنها تعرضت لهجومات حيث اتهمت بالجريمة الشكلانية، ومن بين النقاد الذين تعرضوا لها نجد ترو تسكي في كتابه الأدب والثورة حيث قال " إذا ما تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة إيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أن النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن"[1]

وقد نشأت الشكلانية الروسية بسبب تجمعين هما :

1-1- حلقة موسكو اللسانية

تكونت هذه الحلقة سنة 1915 بقيادة رومان جاكسون والذي أثرى بأبحاثه الصوتية والفونولوجية، وقد هدفت هذه الحلقة إلى إنجاز دراسات لسانية وشعرية وعروضية.

[1] ينظر: الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة، إبراهيمالخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 1983، ص 9.

1-2- حلقة سان بطرسبرغ أو حلقة أبوياز بلينيكراد

وهي اختصار لجمعية دراسة اللغة الشعرية، وهي جماعة تشكلت في بطرسبورغ1915-1916 ومن أهم أعلامها يورس, ايخلبا, وموريري تيتانوف، لقد شكل عمل هؤلاء في النقد والتحليل والأدب والشعر ظاهرة كادت تتحول إلى نظرية دعيت بالنظرية الشائعة.

2- في المبادئ و المرتكزات (الشكلانية ثورة جديدة)

كان للشكلانية مبدأين أساسيين ارتكزت عليهما :

2-1- أدبية الأدب :

إن موضوع الأدب هو الأدبية أي التركيز على الخصائص الجوهرية لكل جنس أدبي على حدة ، ودراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بعيدا عن كل عامل خارجي وهي من أبرز شعارات الشكلانية التي كانت تنادي بالكلمة " الكلمة المكتفية بذاتها وهو ما يعني التركيز على الأدب ذاته ، وليس النظر إليه على أنه وسيط ينقل من خلاله شيئا آخر غيره".[1]

2-2- الشكل (مركز مستمر) :

ويعني دراسة الشكل قصد فهم المضمون أي شكلنة المضمون ورفض ثنائية الشكل والمضمون، حيث اهتم الشكلانيون بالوزن والقافية والنواحي الصوتية ومن إلى ذلك من جوانب شكلية متعلقة بالصياغات اللغوية التي يتكون منها العمل الأدبي وإهمال المضمون والتفكير في المضمون على أنه مجرد ذريعة إنشاء العمل الأدبي ومجرد فرصة مناسبة

[1] ينظر: دراسات سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1991، ص 23-24.

للممارسة نوع خاص من التدريب الشكلي،يتو اءم مع ما يريده الشكليون من دراسة لهذه النواحي دراسة على دقيقة"[1]

3-الشكلانية الروسية (تحولات و حلقات) :

لقد مرت الشكلانية الروسية بثلاث مراحل في البحث الأدبي وهذا ما يؤكده دافيد كارتر حيث يقول " إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات تنظر المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من " الآلة " له تقنيات مختلفة وله أجزاء تعمل ، وعدت المرحلة الثانية الأدب على أنه كائن حي، أما المرحلة الثالثة ، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة"[2]

4- أعلام الشكلانية :

لقد كان لجهود الكثير من النقاد الفضل في إرساء النظرية الشكلانية في الأدب والفن والنقد، نستحضر منهم مولى روفسكي والذي اهتم بالوظيفة الجمالية ووصف اللغة الشعرية، كما نجد اللساني رومان جاكسون والذي اهتم بقضايا الشعرية واللسانيات العامة خاصة ما يتعلق بالتواصل والصوتيات والفونتولوجيا في حين اهتم السيميائي فلاديمير بروب الحكاية الروسية العجيبة فوضع لها مجموعة من القواعد المورفولوجية القائمة على الوظائف والعوامل.

أما ميخائيل باختين، فقد قام بأبحاثه ركز من خلالها على جمالية الرواية وأسلوبيتها وبالخصائص الرواية البوليفية.

[1] وائل سيد عبد الرحيم، تلقى البنيوية في النقد العربي، نقد السر ديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008، ص 39-40.

[2] دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة باسل المسالمة، دار التكوين دمشق، سورية، الطبعة الأولى، سنة 2010، ص 30.

5- النصوص الكبرى للشكلانية :

تبنى الشكلانية على مجموعة من المبادئ النظرية التي يمكن حصرها في العناصر التصويرية التالية :

- التركيز على أدبية النص : العناية بما يميز النص الأدبي عن باقي النصوص الأخرى، أو ما يسمى بالوظيفة الجمالية أو الشعرية عند رومان جاكسون فكل جنس أدبي له وظيفة الخاصة، حيث تمتاز القصة بالوظيفة القصصية والرواية بالوظيفة الروائية، والمسرح بالتمسرح ، وهكذا مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى
- وترتكز الوظيفة الجمالية على إسقاط المحور الاستبدالي على المحور الأفقي ونعني بالمحور الاستبدالي الترادف أو المعنى أو الدلالة، أما المحور ألتأليفي فهو العلاقات المجاورة أو علاقات التركيب النحوي، أي أن الوظيفة الجمالية تتضمن الدلالة والنحو معا.
- العناية بالشكل : لقد تجاوز الشكلانيون ثنائية الشكل والمضمون وقد اعتبروا الشكل علامة الدلالة، وأسس المعنى، فمن خلال الشكل يبدو والمعنى مبنيا ويتجلى في آثاره الفنية والجمالية واللغوية والنصية.
- الانفتاح على اللسانيات : أهم ما تمتاز بها الشكلانية اهتمامها بمكتسبات اللسانيات، وخاصة في دراسة الشعر، بتوظيف المستويات الفونولوجية والصوتية والإيقاعية والتنغيمية، ودراسة البنية الصرفية ورصد مستويات الدلالة والتركيب معا، بالإضافة إلى تطبيقها على السرد كما فعل فلاديمير برب في كتابه (مورفولوجيا الخرافة) حينما درس " الحكايات الروسية العجيبة في ضوء التركيب السردي القائم على الوظائف والتحولات النحوية " [1].

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة، إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، سنة 1986.

- المقاربة البنيوية : تستند الشكلانية الروسية إلى المقاربة البنيوية اللسانية التي تعني بدراسة بنيات السرد والشعر والحكاية، وكذلك تحليل بنيات الشخصيات بطريقة بنيوية محايثة وثابتة ووصفية وسكونية.
- تقعيد الأجناس الأدبية : اهتم الشكلانيون بتقنين الأجناس الأدبية تجنيس وتصنيف وتنميطها، وفق المقاييس اللسانية والشكلية مستبعدين المضامين والمرجعيات الايدولوجية.
- الاهتمام بنظرية الأدب : يعد الشكلانيون من أهم العلماء الذين اهتموا بتأسيس نظرية الأدب في ضوء المعطيات اللسانية، والمقاربات الشكلانية والتصورات البنيوية والسيميائية، وبهذا ، يكونون قد مهد والدراسات البنيوية اللسانية والدراسات السيموطيقية الشكلية.
- إقصاء المرجع الخارجي :حيث أقصوا ما يسمى بالمرجع النفسي والاجتماعي، وتجاوز والمضامين والمحتويات والخبرات والشعارات الأيدلوجية نحو استجلاء أسرار الشكل بنية ودلالة ووظيفة.
- الدفاع عن الشعر الجديد : فقد كانت الشكلانية تدافع عن السعر الجديد أو ما يسمى " الشعر المستقبلي "، كما عند ما كايوفسكي ويمتاز هذا الشعر بطابع رمزي إيحائي، ويتسم بالغموض على مستوى المجاز، ناهيك عن الانزياح والاهتمام بالشكل، والتنغيم الإيقاعي والطابع غير العقلي كما اعتن بالشعر (أخما توفأ) الذي كان بطبعه التهم السريع والبعد السيكولوجي.[1]

وعليه، فقد كانت الشكلانية الروسية " مهتمة بتحليل الشكل وبنية النصر واستخدامه للغة أكثر من المحتوى أو المضمون، أراد الشكلانيون الروس المبكر المتطرفة، فقد كانوا يؤمنون بأن المشاعر الإنسانية والأفكار التي يتم التعبير عنها في الأعمال الأدبية ثانوية.

[1] دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة، باسل مسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2010، ص 29.

وقدموا السياق فقط من أجل تطبيق التقنيات الأدبية ، وخلافا للنقد الجديد في أمريكا، لم يهتم الشكلانيون بالدلالة الثقافية والأدبية للأدب ، ولكنهم كانوا يرغبون في استكشاف كيف تستطيع مختلف التقنيات الأدبية أن تتيح تأثيرات جمالية معينة".[1]

6- البنية : la structure

لغة : البني : نقيض الهدم ومنه بنى البناء بنيا وبنى و بنيانا وبنية، والبناء جمع البنية والبنيات جمع الجمع والبنية : ما بنيته وهو البن و البنى، ويقال: البنى من الكرم لقول الحطيئة.

أولئك قوم أن بنوا أحسنوا البن وقد تكون البناية في الشرف بقول لبيد : فبن له بيتا رفيعا سمكه، فيما إليه كهلها و غلامه.

ويقال : فلان صحيح إليه : أي الفطرة، وسمي البناء بناءا من حيث كان البناء لا زمن موضعا لا يزول من مكان إلى غيره.[2]

ومنه كان البناء يعني إقامة شيء ما بحيث يتميز بالثبات ولا يتحول إلى غيره.

" والبناء مصدر بنى وهو الأبنية أي البيوت، وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان وهو اسم كل عمود في البيت أي التي يقوم عليها البناء."[3] فالبناء هنا يعني المكونات التي يقوم عليها البيت، ومنه انتقل إلى الأشكال السردية خاصة الرواية لأنها تقوم على مجموعة من المكونات البنائية.

---

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب ن ي)، ص 258

[3] نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، إشراف محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة السعودية، 2008، ص 5.

كان ظهور لاصطلاح البنيوي مع الشكلانين الروس الثناء بحثهم الذي تقدر عنده تحليل القوانين البنائية للغة والأدب[1] أي التوجه نحو العناصر الداخلية البائية والمكونة للعمل الأدبي.

ومع إن مصطلح البنية جاء متقدما فهو لا يحمل معنى لوحده بل يكتسب معناه ضمن البنيوية structralisme التي ظهرت كمنهج نقدي يسير وفق قوانين وآليات خاصة بتحليل النصوص بالرغم من إن البنيوية جاءت من لفظ البنية على حد تعريف ليفي ستروس leve strass قال " لقد جاء لفظ البنيوية من البنية، وهي كلمة نفي الكيفية التي شيد عليها بناء ما".[2] فهي تهتم بطريقة بناء ما.

ومنه كانت البنيوية تعني بشكل الإبداع لا بمضمونه، وتعد المضمون أمرا واقعا وشيئا حاصلا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله أي أن مجال اهتمام بحثها هو شكل الإيداع ومكوناته. أما المضمون فترى انه شيء حاصل بالضرورة من عنايتها بالشكل.

البنية وصفت أنها نظام أو نسق من المعقولية، أي هي وضع لنظام (رمزي مستقل وخارج عن نظاما الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما[3]حيث تحكم تلك المكونات قوانين خاصة بنظام معين يجعلها تأتلف ضمنه في تعليش وتتميز بذلك عن بقية الأنظمة الأخرى.

[1] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللأنسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط ، 2002، ص 118.

[2] نزيهة زاغر، معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن للصنائع رسالة دكتوراه؛إشر اف صالح مفقودة جامعة بسكرة 2007-2008، ص 63.

[3] ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 124.

فالبنية هي ذلك النظام المنسق الذي يتحدد كل أجزاءه بمقتضى رابطة تماسك ، تجعل من اللفة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات، وبجدر بعضها بعضا على سبيل التبادل[1]

وهي إذن عبارة عن نظام يتكون من أجزاء ووحدات متماسكة ، بحيث يتحدد كل جزء بعلاقته مع الأجزاء الأخرى.

مما يعني إن النظام يتميز بخصائص ثلاث حسب جان بياجيه jean biajihوهي :

الشمولية : وتعني التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها والتحول الذي يعني أن البنية غير ثابتة وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التحول إما :

الضبط الذاتي فيتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وا ٍجراءاتها التحويلية.[2]

فالجزء لا يكتسب قيمة إلا داخل البنية الكلية، كما تعمل هذه البنية على خلق بنى جديدة لا تخرج عند قواعدها وهذا ما يكشف مدى قدرتها على التحكم في ذاتها ومن داخلها دون مساعدة العوامل الخارجية مما يؤدي تميزها عن بقية العناصر الأخرى.

وانطلاقا من كل هذا أصبحت مهمة الناقد البنيوي تكمن في النظر إلى النص كبنية لغوية مكتفية ومتعلقة على ذاتها. وذلك بالبحث والتقصي على مدلولاتها ومعانيها التي تضمنها الدوال لها. في إطار رؤية تنظر إلى النص مستقلا ومنعزلا عن شتى السياقات الخارجية بما فيها مؤلفهم، أو كما قال رولان جارت بنظرية " موت المؤلف " التي تكتفي بتفسير النص

[1] ينظر: جمال شحيد في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1986، ص 6.

[2] ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية نموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط) 2006 ص 34.

تفسيرا داخليا وصفيا، من خلال العناية بالشكل كنظام مكتفي بذاته وهو ما قال به الشكلانيون الروس.[1]

حيث يمكن البحث في النظر إلى النص في حد ذاته بوصف وتفسير شكله بعيدا عن العالم الخارجي أي إن لناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا.[2] وبتحديد هذه الخصائص والسمات يتميز النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى.

يتناول الفهم بنية النص في حد ذاته لفي حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية فمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية[3] فتتم دراسة بنية النص في ذاته ولكي نفهم هذه البنية أكثر يجب البحث عن ما تحمل من دلالات تربطها بخارج النص.

7- السرد la naration

لغة : وتقدمه شيء إلى شيء ما نأتي به منسقا بعضه في اثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث و يسرده سردا : إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا : إذا كان جيد السياق له وفي صفة كلامه صلة الله عليه وسلم : لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه ويسرد القران : تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه.[4] أي إن السرد يعني التنسيق والتتابع. فقد تتسع دائرة السرد ليمثل عدة مجالات على حد قول رولان بارت الذي يرى أن " السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة أو متحركة والإيماء.[5]

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللأنسونية إلى الألسنية، ص 120.

[2] ينظر عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 159.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر، من اللأنسونية إلى الألسنية، ص 121.

[4] ابن منظور، لسان العرب مادة (س ر د)، ص 273.

[5] احمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الدولي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الصفاء، عمان، ط1، 2012، ص 38.

وهو حاضر في الأسطورة والخرافة. والحكاية والملحمة والمأساة والملهاة وفي اللوحة الزيتية.[1] فالسرد عند بارت يتمثل في عدة أشكال لا حصر لها. مادامت اللغة المنطوقة بغض النظر عنها شفوية أو مكتوبة، فهو يتمثل ي كل ما يحمل أو يعبر عن فكرة ما أو حكاية بالرغم من الأساليب المختلفة.

وقد ظهرت أشكال السرد قديما بقول رولان بارت أن السرد توجد في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة يبدأ السرد مع التاريخ فلكل الطبقات والتجمعات الإنسانية سردتها. وقد يسعى أناس من ثقافات وبيئات مختلفة لتذوق هذه السر ديات.[2]

أما أصل السرد اشتقاقه nar–cration فهو من اللاتينية.[3]

إلا أن السرد كعلم ظهر في العصر الحديث حيث شق طريقا منهجيا جديدا في تناول الفن الحكائي خاصة فيما يتعلق بجنس الرواية بوصفها أهم شكل سردي ظهر حديثا وأكثر تعقيدا.

ويطبق اسم السرد على " الفعل السردي ، المنتج وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخيلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[4]

فهو عبارة على فعل أنجز سواء كان هذا الفعل واقعي أو تخييلي وقد يعني " الحديث أو الأخبار لواحد أو أكثر من الساردين وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم.[5] مما يعني أن

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافية والفنون والآداب، الكويت، (د ط) 1998 ص 219.

[2] ينظر: علي المانعي القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010، ص 36.

[3] ينظر: صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرف، المجلس الوطني للثقافة والفنون ولآراء، الكويت (د – ط) 1978، ص 254.

[4] جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص 39.

[5] على المانعي، المرجع السابق، ص 36.

السرد يتمثل في الحديث المنقول من شخص لآخر عن حادثة معينة ويمكن اعتبار السرد " انزياح عن زمنية عادية من أجل تأسيس زمنية جديدة، تهيئ للتجربة التي ستروى بؤرتها وإطار وجودها".[1]

يتعلق السرد بطريقة تقديم القصة لان الطريقة تختلف من شخص لآخر وبالتالي فهو يتأثر بالراوي الذي يقدم القصة والمروي له الذي يتلقاها كما يتأثر بالقصة نفسها.[2]

إذن هذا " ما يؤكد أن معناه أو دلالته (السرد) ينبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ[3] فلكي يكتمل معنى السرد لا بد من حصول تفاعل بين النص والقارئ حيث يعمل القارئ على فك شفرات النص، مما يساعد على الكشف عن الدلالات الحفية غير أن أول من عرف السرد هو فلاديمير بروب (vladimir propp) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) سنة 1928 أثناء بحثه عن الأنظمة التشكل الداخلية فلوصف بنية سردية حاول بروب تحديد وحدة قياس في دراسته للحكاية تتمثل في الوظيفة، أي الفعل الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية واستخراج إحدى وثلاثين وظيفة.[4]

وقد استفادت الدراسات فيما بعد خاصة أبحاث الشكلانين الروس التي مهدت لدراسة البنيات السردية من أبحاث بروب وتحليلاته، وبخاصة غريماس الذي تطور الأمر على يده فيما بعد، حينما حاول دراسة الحكاية فجمع الوظائف الإحدى والثلاثين واختزلها وشكل نموذج من ستة عوامل.[5]

---

[1] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 57.

[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي، منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 46.

[3] بول ريكو، الودود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 46.

[4] ينظر: محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السر ديات، مختبر السرد العربي، قسن طينة، العدد 01 جانفي 2004،ص 20.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

المتن الحكائي يتعلق بالمضمون ومحتوى القصة أو الأحداث بينما يتعلق المبنى الحكائي بطريقة ظهور تلك الأحداث في العمل إلا أن اهتمام الشكلانين بالمبنى، بمعرفته كيف تشكل المبنى الحكائي دفعهم للاهتمام بالوظائف والحوافز ، فهم ينظرون إلى النص على أساس انه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، ويدعون إلى تحليل الأجزاء المكونة له والعلاقات فيما بينها، فقد أرادوا إثبات أدبية الأدب انطلاقا من الشكل، أي البحث في الصفات والخصائص التي تجعل الأدب أدبا وفي ذلك بقول جاكسون : إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب،وا ٍنما الأدبية litteraite أي : ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا".[1]

فالبحث يقتصر على الصفات والمميزات التي تخص العمل الأدبي وتميزه عن غيره بإثبات ادبيته.

وقد تعددت مصطلحات السرد عند ظهوره على الساحة النقدية، وأول هذه المصطلحات هو السر ديات (naratologie) هذا المصطلح الذي اقترحه تزفينات وتودوروف (tzvetan todoron) سنة 1969م، حيث أطلق هذه التسمية ليدول بها على علم ألحكي (la science du credit) وبعد تواصل الأبحاث أدت إلى شيوع مصطلح آخر هو السردية (naratotilite) مع جيراد جنيت (gerard genette) [2]

و منه تواصلت الأبحاث حتى عرفت السر ديات في عمومها اتجاهين الأولى بالشعرية السردية أو السر ديات البنيوية، وتدرس العمل السردي من حيث هو خطاب أو شكل تعبيري فهو يجب عن: من يحكي ؟ ماذا إلى أي حد وبأي صيغ ؟ وبمثله جارت وتودوروف وجنين، والثاني يسمى السيميائية السردية ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية أي مجموعة

[1] رومان جاكسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي: تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982، ص 35 و 185.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، السردية و السرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السر ديات، ص 29.

المضامين السردية، وبمثله مل من يروي غريماس (Gremas) وكلود بريمون (claude bremand)[1]

لكن الأمر الذي يطرح نفسه هو أنه إذا كانت السر ديات تنظر إلى النص لا خطاب التي تهتم بالجانب الشكلي أو التعبيري، فهي تهمل محتوى النص وأحداثه.

وا ٍذا كانت السردية تهتم بالمضامين أي تنظر إلى النص وفي محتواه كقصة ، فهي تهمل طريقة تقديم تلك القصة، ومنه يجب الأخذ بكلا الاتجاهين الثناء العمل حتى نعطي النص حقه، وتستوفي جميع جوانبه، وبالتالي يمكن التعريف على جميع العناصر المكونة للنص والقبض على جمالياته الكامنة خلفها.

وعند التمعن أكثر في مصطلح السردية تكتشف أنها من " أصل كبير هو الشعرية، Qoetics ، التي تعني باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها، ومنه أمكن التأكيد على أن السردية هي : العالم الذي يعني بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءا ودلالة".[2]

فالسردية إذن تهتم بالجانب الشكلي (الخطاب) كما أنها تهتم بالجانب المضموني أو المحتوى (القصة) إضافة إلى الجانب المدلولي.

وبالتالي فيما أن السرد هو عبارة عن فعل أو حكي " فلا يصمم تقوم يمكن إقامة سرد دون وجود سارد، ودون متلف أيضا، فالراوي والمروي له يمثلان حصورا أساسيا في النص السردي"[3] حيث يقوم شخص بانجاز حكي ما يتطلب متلق لهذا الانجاز حتى يفهم العمل،

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 17.

[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 17.

[3] عمر عيلان، في المناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008، ص 70.

وهنا تكتمل العملية السردية ويكتسي السرد معناه. كما ذكرنا آنفا بحضور طرفيه الأساسيين وهما الرواي والمروي له.

فالعمل قد ينشأ عن فن السرد الذي يتطلب مؤلفا ومنجزا للمحكي، عن طريق اللغة لتبليغ أحداثه، وذلك يكون في زمان معين، وحيز محدد، كما يتطلب شخصيات تقوم بتمثيل الأدوار في المحكي، مما يعني أن العمل السردي يتكون من عناصر أساسية هي : المؤلف – اللغة – الأحداث – الشخصيات – الزمان – الحيز وبما كان العمل السردي أو الروائي يتكون من العناصر نفسها، ونحن نحاول أن نمزج بين السرد والبنية في هذا البحث.

ثانيا : الرواية في الممارسة النظرية

1-جورج لوكاتش (الطرح الأول و النظرية) :

إن البحث عن مفهوم الرواية من حيث ماهيتها و خصائصها النوعية ومقارنتها بغيرها من الأجناس الأدبية الأخرى يعد من أهم الإشكاليات التي تناولها النقد الروائي العربي بالدراسة والتحليل. لذا يتفق الكثير من النقاد على أن " هيجل " هو أول من قدم نظرية للرواية في الغرب من خلال رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة.

وانطلاقا من مفاهيم " هيجل " تمكن جورج لوكاتش (george lukac) من وضع نظرية متكاملة حاول من خلالها أن يؤكد على أهمية المعيارين الجمالي والتاريخي في مفهومه للرواية وهذا ما يتضح في قوله " فهيجل حين يقول بأن الرواية عبارة عن ملحمة بورجوازية إنما بطرح في وقت واحد المسألة الجمالية والتاريخية.[1] فمن الناحية الجمالية فالرو اية تحتوي على بعض العناصر الجمالية للملحمة ومن الناحية التاريخية فهي ترتبط بصعود الطبقة البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر، فلقد " ولدت الرواية الحديثة بالنظر إلى مضامينها من الصراعات الايديلوجية للبرجوازية الصاعدة ضد الإقطاعية

[1] جورج لوكاتش، الرواية – الترجمة مرزاق بقداش – المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 13.

المنهورة ، ولكن المعارضة التي كانت في طور الولادة من تلقي كل موروث الثقافة الإقطاعية في ميدان السرد القصصي".[1]

ومن هنا، يمكن القول أن لوكاتش في المرحلة الأولى من مساره النقدي كان متأثرا بآراء أستاذه هيجل وهذا ما يستخلصه الدارس من خلال قراءاته لكتابه " نظرية الرواية " الذي ينطلق فيه من الافتراض الهيجلي حول اختفاءه الوحدة القديمة بين الذات والموضوع في المجتمع البرجوازي الحديث، وهذا ما هيأ المناخ المناسب لظهور الجنس الروائي.

غير أن الفكر اللوكانشي تجاوز نظرية الرواية وحاول أن يبحث في نظرية الأجناس الأدبية معتبر ا أن لكل جنس أدبي فلسفة تاريخية تستجيب لبنيات اجتماعية وفكرية، فالملحمة تعبر عن وحدة الذات والموضوع أما التراجيديا فتعبر عن ما يجب أن يكون، وبالتالي فهي تتميز بطابع القطيعة بين الذات والموضوع أما الرواية فهي الشكل الجدلي الذي يتوسط الجنسين السابقين ويجمع بين الوحدة والقطعية ولكنها على الرغم من ذلك تبقى الشكل المطابق للتجزئة و التشظي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي.

من أجل تشييد كلية جزئية تسعف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف على ذاته".[2]

وتأسيسا على مفاهيمه الهيجلية السابقة يعد لنا لوكاتش " تيبولوجية للرواية " يقسمها إلى ثلاثة نماذج أساسية بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكون يستشعره من خلال أعمال دوستويفسكي

- رواية المثالية المجردة : يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقا بالقياس إلى الواقع وتعقيداته فيتعذر عليه إنجاز مثله الأعلى، والعمل الروائي الذي يصلح نموذجا لهذا النوع هو " دون كيشوت " لـ " سرفانتس " وكذلك " الأحمر والأسود " لستاندال

[1] المرجع السابق، ص 45.

[2] مقدمة محمد برادة مترجم كتاب: الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 11.

• رواية رومانسية انجلاء الوهم : في هذا النموذج ينشأ عدم تلاؤم النفس مع الواقع من أن وعي الفرد الإشكالي هو أكثر اتساعا ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تقدمها الحياة له، ونموذج هذا الطور هو رواية " التربية العاطفية " لـ فلوبير " .

• رواية التربية كمحاولة تركيب للنموذجين السابقين : ويسعى فيها الطل إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج، التلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبل أشكال حياته ومن جهة ثانية الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سرير ة لا يمكن أن تحقق مثلها الأعلى إلا في داخلها ويمثل هذه المرحلة رواية " سنوات لعلم ويلهيهم ميستير لـ " جوته "

• نموذج تجلي في أعمال " دوستويفسكي " و " تولستوي " : وهو يمثل عند لوكاتش شكل الملحمة المحدد حيث يبدو والفرد إنسانا وليس كائنا اجتماعيا معزولا[1]غير أننا نجد أن لوكاتش تنحرف في مرحلته الثانية من مساره النقدي عن مبادئ أستاذه هيجل ليستبدل مفاهيمه المثالية بمفاهيم ماركسية معللا ذلك بعجز أستاذه عن فهم حقيقة الرواية كتعبير عن التناقضات الحادثة في المجتمع الأوربي بسبب الصراع حول المصالح إذ يكتفي فقط بربط ظهور الرواية النثرية بالتقسيم الرأسمالي للعمل إن سبب ظهور الرواية وفق لوكاتش هو التناقض بين الإنتاج الاجتماعي والتملك الخاص.[2]الذي كان عاملا رئيسيا في ظهورها ان الفلسفة الهيليجية – في منظور لوكاتش – وقفت عاجزة عن تفسير ذلك التناقض في المجتمع الرأسمالي وهذا يعود لطابعها المثالي كما أنها لم تحدد لنا طبيعة العلاقة التي تربط بين الرواية والمجتمع البرجوازي، و هذا ما لا يتسنى للباحث.

تفسيري إلا إذا استعان بالفلسفة المادية الجدلية المؤهلة للكشف عن بؤرة التناقضات وربطها بجذورها الاقتصادية والمادية، لذا تبنى لوكاتش التصورات الماركسية للجنس الروائي

[1] المرجع السابق، ص 13-14.

[2] جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج رابيتشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979، ص 107.

متجاوزاً بذلك "الطابع المثالي المجرد لأفكار هيجل، كما أضحى سمة واقعية على مفاهيمه غدا معها الانتقال إلى وجهة نظر سوسيولوجية ممكناً ".[1]

وا ٍذا حافظ لوكاتش في تنصيفه الثقافي للرواية على المفهوم الجوهري الذي يتمحور حول الأصل الملحمي للرواية وارتباطها بالبرجوازية، فإن هذا لم يمنعه من تجاوز النظرة السطحية السابقة التي تحصر الشكل الروائي في رؤية الشخصية الإشكالية العالم نحو رؤية مركبة، تجمع بين الشكل الروائي والبنية الاجتماعية المعاصرة، وهذا ما يتضح لنا في النمذجة التالية:

- الرواية في طور الولادة :نشأت الرواية متأثرة بالصراعات التي خاضتها البرجوازية ضد القيم الإقطاعية ومع ذلك انقسمت على الموروث الثقافي الإقطاعي المتمثل في الأدب الحكائي، ويمثل هذا الطور روايات "سرفانتس" و "رايليه".
- اقتحام الواقع اليومي :وهي مرحلة سيادة البرجوازية وانتصار مشروعها التقدمي وهنا تبدأ الغرابة في الانحصار مفسحة المجال للواقعية تدريجياً ، وفي هذه المرحلة ظهر البطل الإيجابي الحامل لمفهوم طبقة الصاعدة مثلما نجده عند "غولة" و "ريتشارد سون" و "روسو"
- شعر الملكوت الحيواني الروحي :لقد كانت الثورة الفرنسية إيذاناً بنهاية الأوهام البطولية البرجوازيةبتعبير ماركس في هذه الفترة ولدت الرومانسية لتخوض كفاحاً مثالياً ضد الرأسمالية غير أن كبار كتاب العصر أدركوا ضيق الأفق الرومانسي فكان نشاطهم الإبداعي موجهاً إلى الروح العفوية لدى الناس التي يرونها أعمق من الرومانسية وأكثر استيعاباً لتناقضات المرحلة التاريخية و"بلزاك" هو الروائي العظيم الذي جسد روح هذه الحقبة إضافة إلى "هوفمان".

[1]Jacques leenhordt, lecture du roman la jalousie d’alain grillet, les editions de linist, 1977, p 11.

• الواقعية الجديدة وانحلال الشكل الروائي :مثل "فلوبير" الواقعية الجديدة التي تزامنت مع أفول البرجوازية، فنقطة انطلاقه هي ازدراء الواقع البرجوازي في شكل روائي يتسم بشيء من التكلف والرومانسية، وليس بسبب قلة الموهبة وا ٍنما بسبب ما آل إليه المثقف في البرجوازي في مرحلة الأفول الإيديولوجيا لهذه الطبقة.

• منظورات الواقعية الاشتراكية :ويمثل مرحلة النضج الطبقي للبروليتاريا في مسار نضالاتها الثورية التاريخية ضد القيم الطبقية الإقطاعية والرأسمالية، إن العالم الروائي البروليتاري هو عالم الإنسانوهو يخوض صراعاً بطولياً من منطلق طبقي، في هذا العالم، يظهر البطل الإيجابي الذي يذكرنا ببطل الملحمة ويمثل هذه المرحلة "غوركي" بروايته الشهيرة "الأم".1

ولعل هذا التداخل بين الفكرين الهيجلي والماركسي في فوكر لوكاتش قد ساهم بشكل كبير في التأسيس لمقولات نقدية جديدة حددت لنا تصوره للشخصية الروائية كما بلورت لنا رؤيته الخاصة لمفهوم الواقعية العظمى.

2- لوسيان غولدمان (تفكيك العلاقات) :

تنطلق البنيوية التكوينية في منظورها للرواية من رؤية مزدوجة فهي تعتبر بنية جمالية وفكرية قائمة بذاتها ولكنها في الوقت ذاته تتمتع باستقلالية نسبية، لأن استكناه مضامين الخطاب الروائي وفك مغاليقه لا يتم إلا من خلال ربطه بسياقاته الفكرية والاجتماعية، فالبنيوية التكوينية إذن تقول باستقلال المادة الأدبية وارتباطها في نفس الوقت بالبنى المحيطة بها وأهمها البنى الفكرية التي تتناظر معها.[2]

[1] ينظر: جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، ص 56.

[2] حميد لحميداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية "رواية المعلم علي نموذجاً"، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية 3، الدار البيضاء، المغرب،دط، 1984، ص 9.

وهنا بالذات تتضح للقارئ صعوبة المنهج البنيوي التكويني في التوفيق ما بين البعد التاريخي والمضمون الاجتماعي وبناء العمل الأدبي، ولتذيل هذه الصعوبة اتخذ رائد البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان المادية الجدلية وسيلة لفهم طبيعة العلاقة بين الأعمال الأدبية والسيرو ات التاريخية والاجتماعية، بغية الكشف عن البنية العميقة التي هي نتاج لذات تاريخية وجماعية تتجاوز الفرد المبدع.

لقد حاول غولدمان في تأسيسه لنظرية الرواية الربط بين الوسط الاجتماعي وخصائص الشكل الروائي انطلاقا من علاقات التناظر التي تجمع بين الكائنات في المجتمع الرأسمالي المنتج للسوق والعلاقات التي يقيمها الناس يومياً بممتلكاتهم ووسطهم الاجتماعي ليصل إلى أن هذا التناظر اتخذ ثلاثة أشكال في الحقب الثلاث الرأسمالية وهي على النحو التالي، الرأسمالية الفردانية، والاحتكارية ورأسمالية التنظيم[1].

وعلى هذا الأساس فأن الشكل الروائي عند غولدمان هو بنية أدبية تناظر بصرامة بنية المجتمع المنتج من أجل السوق، والعلاقة بين الأفراد والمنافع يتحكم فيها الاستهلاك وتقضي بذلك علاقة الوعي نتيجة هيمنة حقيقة اقتصادية تتمثل في قيمة التبادل ومن ثمة فإن كل علاقة أصلية مع المظاهر الكيفية بما في ذلك العلاقات الإنسانية يتم تعويضها بقيم التبادل ذات الطابع الكمي البحت، أما قيم الاستعمال فغلا شك أنها تظل موجودة في الحياة الاقتصادية، ولكنها لا تعمل إلا خفية مثل القيم الأصلية في العالم الروائي[2]

إن اقتراب القيم الأصلية واختفاءها يحول الرواية عند غولدمان إلى قصة بحث عن قيم أصلية بصيغة متدهورة وفي مجتمع متدهور،[3] وهو سيمتد مفهومه للرواية من رؤية لوكاتش لها حين يعتبرها أهم شكل أدبي بمظهر عالماً لا يعرف الإنسان فيه هل هو غريب أم أليف

[1] ينظر: إبراهيم الخطيب، قراءة سوسيولوجية لرواية الغيرة، ترجمة وعرض، إبراهيم الخطيب، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، غولدمان وآخرون، ترجمة محمد بسيلا، 12500-1254.

[2] المرجع نفسه، ص 35.

[3]Lucien Gldman, pour une sociologie du roamn – Gallimars, Paris- 1964, p 35.

وهذا ما يجعله بطلاً ثلإكالياً مجنوناً أو مجرماً لأنه يبحث دائماً عن قيم مطلقة دون أن يعرفها ويعيشها بامتلاء ودون أن يستطيع بواسطة هذا تقريبها.[1]

ولكن غولدمان لم يتوقف عند حدود تمثل أستاذه وتطبيقها في مقارباته للنصوص الروائية وا ٍنما تمكن من تطويرها وتعميقها، هذا ما يتضح لنا في مفهومه للبطل الإشكالي، الذي يتخذ صوراً عديدة بتطور المجتمع الرأسمالي فهو "إشكالي لأنه يعرف أنه لن يستطيع الانتصار ومع ذلك يستمر في المقاومة في مرحلة الرأسمالية الفردانية، غير أنه يتحول المجتمع الرأسمالي إلى مجتمع رأسمالية الاحتكارات تزول أية أهمية جوهرية للفرد وللحياة الفردية داخل البنى الاقتصادية، وهذا ما ينعكس في تذويب البطل الإشكالي كما في روايات "جوبس" داخل البنى الاقتصادية، وهذا ما ينعكس في تذويب البطل الإشكالي كما في روايات "جوبس" و"بروست" و "مالو" و "ناتالي"، أما في مرحلة الرأسمالية التنظيم فيتحول إلى ضد مستسلم لقيم المجتمع من البداية وغير قادر على المواجهة ويعيش حالة من الاغتراب المطلق والتنبؤ كما هو الحال في روايات "الآن روب عزييه"".[2]

وا ٍضافة إلى المفاهيم اللوكاتشيه السابقة، استمد غولدمان فكرة التوسط Médiatisation لـ "رونيه جيرار" حيث انتهى هذا الأخير إلى الإقرار بخاصية تميز العالم الروائي وتتمثل أساساً في وجود عامل وسيط يعمل على توسيع الفجوة بين البطل الروائي وقيمه المثالية، وا ٍذا كان لوكاتش ورونيه جيرار يتفقان على أن الرواية هي بحث عن قيم أصلية في مجتمع متدهور فإنهما يختلفان في تحديد مسار الروائي، فجيرار يرى أن الروائي أثناء تأليفه للرواية

[1] مقدمة يوسف الأنطاكي، مترجم كتاب العلوم الإنسانية والفلسفية، للو سيان غولدمان، المجلس الاعلى للثقافة، ط2، 1996، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص 22

يتجاوز عالم الانحطاط والتدهور إلى عالم الأصالة أما لوكاتش فيرى أن هذا الانتقال ذو طابع تجريدي ولا يمكن اعتباره حقيقة ملموسة.[1]

إن الفكر الغولدماني –في رأينا– يتسم بخاصيتين رئيسيتين وهما : الانفتاح والانتقائية، ففي الخاصية الأولى نجد حضور لفلسفات وخلفيات فكرية متعددة ساهما في إثراء منهجه أما الخاصية الثانية، فتظهر لنا قدرة غولدمان على انتقاء مفاهيم وتصورات فلسفية من أنساق فكرية مختلفة، وتحويلها إلى أدوات إجرائية، وخلق نوع من التعايش الفكري بينها ضمن منظومة نقدية واحدة.

3– باختين (الرواية مشروع غير منجز) :

الرواية في المنظور الباختيني ليست امتداد لملحمة وإنما هي نتاج للثقافات الشعبية القديمة في أصنافها الأدبية القديمة كالحوادث السقراطية وأدب المآدب والمذكرات والشعر الرعوي والهجائية وغيرها من الأصناف العزلية، ولعل هذا ما تداخل بين هذه الأنماط المختلفة هو الذي منح الرواية صفة الكرنفالية والاحتفالية وهذا ما كشف عنه باختين في بحثه عن جذور الصنف الروائي قائلاً :(أن للنصف الروائي ثلاثة جذور أساسية : ملحمي "نسبة إلى الملحمة" وبياني متكلف خطابي، وكرنفالي، وتبعاً لطغيان جذر ما واحد من هذه الجذور تمت صياغة ثلاثة خطوط تطور الرواية الأوروبية).[2]

إن ما يميز الرواية الحديثة عند باختين عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، هو قدرتها على امتصاص وإدخال جميع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعارا، ... الخ) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكيات ... الخ) ونظريات فإن أي جنس تعبيري

[1] المرجع السابق، ص 30–31.

[2] ميخائيل باختين شعرية دوسيتوفيسكي، تر: جميل تصيف التكويني، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986، ص 158.

يمكنه أن يدخل بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم من الأيام أن ألحقه كاتب آخر بالرواية.[1]

وهذا ما يجعلها وفق لباختين جنسياً أدبياً نابعاً من الثقافات الشعبية والأجناس الأدبية.

- **الرواية الحوارية والمونولوجية عند ميخائيل باختين :**

لقد توصل باختين إلى مفهوم الحوارية وعلاقته بالخطاب الروائي من خلال دراسته لروايات دوستويفسكي حين انطلق من مبدأ الفكرة التي تقتصر على بعدها اللغوي الضيق أو صياغتها الفردية بل تستمد وجودها من علاقتها بغيرها من أشكال الوحي المختلفة بخلاف المونولوج الذي يقتصر على الصوت الواحد المنفلق، ففي روايات دوستوفسكي تعد الأصوات ويتجلى هذا التعداد في مستوى الضمائر واللغة مثلما يتجلى في مستوى الأفكار والمواقف والخطاب الروائي حسب باختين.

أن دوستوفسكي عند باختين هو مبدع الرواية المتعددة الأصوات أو ما يطلق عليه بالرواية الحوارية وهذا ما يكشف عنه قائلاً :(يعتبر دوستوفسكي مؤسس تعددية الأصوات الحقيقة التي لم تكن موجودة وما كان بإمكانها أن توجد ألا هي الحوار السقراطي).[2]

وهذا يعني أن الرواية عندي باختين هي الجنس الأدبي الوحيد القادر على امتصاص مجموعة من الأجناس التعبيرية المختلفة واللغات والأصوات المتعددة وا ٍقامة علاقات حوارية فيما بينها وهذا ما يميزها على الرواية المونولوجية المتعلقة على نفسها والخاضعة لسيطرة المؤلف وهيمنة التامة على شخصياته.

إن الحديث عن آليات الخطاب داخل الرواية قد قاده إلى تصنيف الرواية ضمن نمطين : النمط الروائي المونولوجي والنمط الروائي الحواري بتميز الأول بالانغلاق حول صوت واحد

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 88-89.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 262.

يمثل صوت المبدع الذي يفرض رؤيته الخاصة داخل العالم السردي، بحيث تتماهى معه باقي الأصوات، فضلاً عن ذلك وهو يتعامل مع الأصوات الممثلة داخل العالم السردي بوصفها موضوعات للعرض فيلجأ إلى تقديمها للمتلقي بوصفها داخل إطار من الأحكام التقويمية دون إعطائها فرصة تقديم نفسها بنفسها أو الدخول معها في علاقة حوارية.[1]

أما النمط الثاني ففيه ينفتح المؤلف : على عوالم إبطاله أذ لا يحاصر موضوعه ضمن رؤية واحدة، وا ٍنما يسعى إلى إضاءته من خلال جميع أشكال الوعي الذي تلتقي في ملامستها للموضوع ذاته وطبقاً لذلك يتعامل الروائي الحواري منع إبطاله بوصفهم شخصيات كاملة الأهلية لذا يمنحها حرية التعبير بنفسها عن نفسها دون تقديم أو تعليق كما أنه يضعها على قدم المساواة ما يؤهلها إلى الحرية والاستقلال.[2]

ثالثا : التشاكل والتباين

لقد استولى على النص الأدبي ثنائية التشاكل والتباين فلا تكاد تخلو منه، وذلك باعتباره أداة تكشف مدى تعالق مفرداته وتراكيبه وحقله الدلالي، وفيما يتجلى تباينه من حيث الشكل أو المضمون.

1- التشاكل

1-1- التشاكل لغة :

لقد عرفت الدراسات الأدبية مصطلح التشاكل كمصطلح سيميائي قبل أن يستقبله الدارسون العرب، ويضمنونه مواضيعهم المختلفة، وقبل ذلك يجدر بنا أن نقف عند حدوده اللغوية والاصطلاحية.

[1] نجية سعدات، النقد الروائي والموجع الغربي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافة بجدة، السعودية، المجلد 14، الجزء 54، ديسمبر، 2004، ص 216.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دستويفسكي، ص 216-217.

يعرف ابن منظور التشاكل من خلال باب مادة شكل بقوله (الشكل بالفتح الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول .. وقد تشاكل الشيئان وشاكل كل واحد منهما صاحبه ... والشكل : المثل، نقول : هذا على شكل هذا أي على مثاله وفلان شكل فلان أي مثله في حالاته، ويقال : هذا من شكل هذا أي من ضربه ونحو، وهذا أشكل بهذا أي أشبه، والمشاكلة الموافقة والتشاكل مثله).[1]

كما ذهب محمد مرتضى الحسيني الزبيدي في تاج العروس إلى أنه :(الشكل هو الشبه)، قال أبو عمرو يقال : في فلان شكل من أبيه، وشبه "و" الشكل أيضاً المثل، تقول هذا على شكل هذا، أي على مثاله، وفلان شكل فلان، أي مثله في حالاته "..."، والمشاكلة: الموافقة، يقال : هذا أمر لا يشاكلك، أي لا يوافقك "كالتشاكل".[2]

1-2- المفهوم النقدي للتشاكل :

أ. عند الغرب :

يعد غريماس مؤسس مصطلح التشاكل فيعرفه بقوله "أن مصطلح التشاكل ذو جذور إغريقية فهو مشتق من "yog"وتعني نفس أو ذات yopyh تعني البنية أو الشكل.

كما ورد تعريف التشاكل عند دانيال تشاندلر في كتابه "أسس السيميائية" فقد عرفه كما يلي (التشاكل Isomoophism، يستخدم هذا المصطلح للإشارة إلى التطابق أو التوازي، أو التشابه في الخصائص، أو الطراز، أو العلاقات بين أ بنيتين مختلفتين ب وعناصر بنائية

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، المجلد 11، (356.357)

[2] محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ترجمة عبد الفتاح الحلو، ج 29، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1997، ص 269-276.

في مستويين مختلفين ج، وعناصر بنائية في مستويات مختلفة داخل البنية نفسها، ويستخدم بعض المنظرين مصطلح التماثل بالمعنى نفسه).[1]

كما عمد "ترانسوراستي" إلى الإشارة إلى جانب النقص الموجود عند غريماس فأعطى لتشاكل مفهوم آخر على أنه "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"[2]. أو في تعريف أكثر شمولاً فقال الموجود وملاحق لكل تركيب لغوي.[3]

ب. عند العرب :

يطلق ابن رشيق مصطلح التحديد على المشاكلة (بأنهار رد إعجاز الكلام على صدره، فيدل بعضه على بعض، ... ويكسب البيت الذي فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة، ويزيده مائية وطلاوة).[4]

ويقول عبد المجيد نوسى في التشاكل أنه آلية تمكننا "من وصف خاصية أساسية في النصوص وهي توفرها على مجموعة من الآليات التي تحقق الانسجام الدلالي، وتبرز أن الدلالة لا تمثل معطى يمكن التماسه بشكل قبلي، ولكنها تمثل نتيجة لانشغال العناصر البنيوية في النص وتضافر وظائفها".

وفي كتاب "سيميائية السرد بحث في الوجود اليسميائي لمحمد الداهي يعد التشاكل مبدأ منظماً، وعنصراً أساسياً لضمان انسجام الخطاب وتناسبه ونموه" وبهذا التعريف فقد أضحى مفهم التشاكل ميزة تغذي النص الأدبي يزخم معانيه، واتساق تراكيبه وتعدد مفرداته وفي

[1] دانيال تساندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 439.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، الدار البيضاء، بيروت، ط 3، 1992، ص 21.

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون العاصمة، ط1، 2010، ص 237..

[4] صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغامري، مجلة الأثر، عدد 17، جامعة محمد خيضر، 2013، ص 124.

الأخير يمكن القول بأن التشاكل هو أهم إجراء نقدي يوسعه الإحاطة من التعالقات الغامضة، لما يمثله من قدرة على تجميع الرموز المبثوثة على امتداد النص المتوارية وا ٍعادة تفكيكها.

2- المفهوم النقدي للتباين و التخالف :

2-1- لغة :

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (ب ي ن) " والمباينة المغايرة وتباين القوم: تهاجروا (...) وتباين فلان : بان كل واحد منهما عن صاحبه، وكذلك في الشركة إذا انفصلا، وبانت المرأة عن الرجل وهي بائن : انفصلت عنه بطلاق " [1] فيتضح من هذا القول أن التباين كل مايعني التباعد والتضاد والتخالف

كما حدد مفهوم التباين في معجم الوسيط تبابن : بان كل واحد منهما عن الآخر، ويقال: تباين ما بينهما : افترقا وتهاجرا، واللفظان (عند المناطقة) : اختلف مفهوم مدلوليهما"[2]

2-2- التباين اصطلاحا

أ- عند الغرب :

يطلق على مصطلح التباين مصطلح آخر وهو اللاتشاكل وهي ترجمة عن اللفظين (allotopie) و (heterotopie) والمفهومان منقولان عن راستي[3]

---

[1] ابن منظور، سان العرب، مجلد1، دار المعارف، القاهرة، مص، ج5، ط1، 1119، ص 404، باب الباء، مادة (ب ي ن)

[2] شعبان عبد العالمي عطية، ومجموعة معجمين، المعجم الوسيط، ومكتبة الشروق الدولية.

[3] مولاي علي بوحاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية إحصائية في نموذجي، عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح، ص 148.

ويعرفه غريماس " وجود لفظين والعلاقة بينهما ، ولا بد أن يكون هذه اللفظتين معا شيء يربط بينهما، وشيء آخر يخالف بينهما"[1]

ب- عند العرب

يرى عبد الملك مرتاض في كتابه " نظرية القراءة أن التباين " مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول، بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا مثلا : الصباح هو المساء، فهناك دالان يبدوان متباينين إذ أحدهما يعني الصباح، وأحدهما الآخر أفضى إلى تفاعل هذه العلاقة بينهما فجعلها شيئا واحدا"[2]

كما أشار القيرواني إلى مصطلح التباين بذكر تعريف يقول فيه " المقابلة بين التقسيم والطباق وهي تتصرف في أنواع كثيرة وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب فيعطي أو الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخره ويأتي في الموافقة، كما يوافقه وفي المخالف بما يخالفه وأكثر ما تجد المقابلة في الأضداد فإن جاوز الطباق ضدين كان مقابلة".[3]

كما نجد تعريف قد يكون أدق تعريف قدم لتباين عند عبد الملك مرتاض حيث يقول " التباين لا يكون إلا على أساس من التشابه الذي يعتبر بمثابة دعامة يرتكز عليها، وهذا لا يكون إلا بالانزياح بين وحدتين اثنتين، أو جملة من الوحدات، فيكون ذلك أول الشروط لظهور المعنى"[4].

---

[1] عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنه الجبلي، ص 23.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2003، ص 137.

[3] ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت 1972، ص 23.

[4] إبراهيم عبد النور،قراءة في كتاب نظرية القراءة، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة، مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة، عدد 2010، ص 135.

3- التشاكل و التباين (رؤى اختلافيه مستمرة) :

إن قمنا بدراسته في مجال التشاكل والتباين تمثيل لكل مفهوم ، بما يميزه عن غيره، وبالنظر لأوجه التشابه والعلاقة بينها، نجد " أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية "[1]فما أن ائتلفت الألفاظ، حتى إن اختل المعنى وكان تأويله مرتبكا، وليس رهين الثبات " فالتشاكل والتباين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر"[2]

رابعا : سيميائية بورس ونظرية الاختزال

1- بيرس (العلامة و الأنساق) :

1-1- السيمياء (ثورة العلامة) :

الاهتمام البالغ بالسيمياء أدى إلى ولادة الفعلية لعلم السيمياء الذي ضرب بجذوره في الثقافتين الغربية والعربية، مما جعل هذه الأخيرة فأخذ منحنى شاملاً وبعيد وأكسبها مفاهيم متعددة حيث ورد هذا المصطلح بلفظه في المعاجم.

ورد لفظ "سيمياء" في مادة س.و.م : بمعنى السومة والسيمة والسيمياء : العلامة وسوم الفرس، جعل على التسمية، وفي التنزيل العزيز والخيل السومة أي المعلمة وستوم فلان فرسه إذ أعلم عليه بحريرة أو بشيء يعرف به، قال والسيما جاؤها في الأصل وواو وهي العلاقة، وقد يجيء السيما والسيمياء، ممدون، واشتد لأسيد بين عنقاء الفزا ي يمدح عميله حين قاسمه ماله :

غلام رماه الله بالحسن يافعاً ... له سيمياء لا تشق على البصر

كأن الثريا علقت في جبينه ... وفي جيده الشعري وفي وجهه القمر

[1] محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء والمغرب، ط3، 2006، ص 163.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 238.

أي يصرح ويسر به من ينظر اليد.

وقد وردت لفظة (سيمياء) في المعجم الوسيط في مادة (س.و.م) (السومة) اللمة والعلامة والقيمة، قال إنه لغالب السومة و السيمة : العلامة وفي التنزيل العزيز، (سيماهم على وجوههم من أثر السجود، السيماء، السيما، السيمياء).[1]

نلاحظ أن هذا التعريف المعجمي لمصطلح "السيمياء" يقترب كثيراً من التعريف الاصطلاحي لها وا إن لم نقل يطابقه، فهما يتقيان هي نقطة جوهرية ألا وهي : العلامة.

أما في القرآن الكريم فقد ذكرت لفظة سيمياء دون ياء حيث وردت بلفظة "سيماهم" في جل الآيات، ونلاحظ أن الدلالة التي حملتها هذه اللفظة في القرآن الكريم هي نفسها الدلالة التي ذكرها ابن منظور في لسان العرب وهي : العلامة.

تَعْرِفُهُم بقوله تعالى (لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا)، البقرة الآية : 272.

قوله تعالى (وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ)، الأعراف الآية: 46.

وقوله تعالى :(وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُم بِسِيمَاهُمْ)، الأعراف الآية : 48

وقوله تعالى :(وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُم بِسِيمَاهُمْ وَلَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَعْمَالَكُمْ)، محمد الآية : 30

ويقول الله تعالى (سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ)، الفتح الآية : 29

ويقول الله تعالى (يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِي وَالْأَقْدَامِ)، الرحمن الآية : 41

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 7، ط3، 2004، مادة (س.و.م)، ص: 308.

ويقول الله تعالى(ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ)، القلم الآية : 16

1-2- السيمياء (اتجاهات مفتوحة) :

كانت بداية هذا العلم مع اللساني فردينان دي سوسير والفيلسوف شارل ساندرس بورس إذ أطلق على السيمياء لفظة علم العلامات أو السيميولوجيا في حين أطلق الثاني عليها مصطلح السيموطيقا، لكن على الرغم من الاختلاف في التسميات إلا أن المدلول واحد وهو (الله * العلامة سوداء من ناحية دراسة الشكل أو دراسة تلك الأنظمة أو العلامات غير اللغوية وكيفية نشأتها داخل المجتمع).

فمن خلال استقراءنا القول نجد أنفسنا أمام مصطلحين مستعملين في الثقافة الغربية لمصطلح السيمياء علم العلامات أو وهما مصطلح "السيمولوجيا" و " السيموطيقا"، إذ على الرغم من هنا الاختلاف في أواخر اللفظين "سيمولوجيا" و "سيموطيقا" إلا أنهما يتفقان في أصل كلمة تيمو " Semeiou" والتي هي ركيزة واصل السيمياء أي العلامة، وبالتالي ، هذا ما جعل المصطلحين يتداخلان فيما بينهما إلى حدود التماهي، لكن حاول بعض الدارسين بطريقة أو بأخرى الفصل بين المفهومين وتحديد كل مفهوم منهما على حدا.[1]

1-3- سيموطيقا بيرسSémiotique / Séniotic

لا تنفصل سيميائية بورس عن الظاهرتية فبينما كان سوسير يضع أسس الإشارة وللسيميولوجيا كان الفيلسوف الذرائعي وعلم المنطق تشارلز ساندرس بورس ينظر لما قدمه سوسير، فإن كان سوسير قد حضر العلامة بين الدال والمدلول، والعلاقة بينهما.[2] فإن

[1] عبد الواحد مرابط، السيمياء العامة، وسيمياء الأدب، ص 09.

*العلامة: تبعاً لسوسير، وجود مشكل اجتماعي يربط صورة محسوسة أو دوال "Signified" ومفهوم مدلول "Signified"، ولا يمكن لأحدهما أن يوجد خارج علاقته بالآخر.

[2] جونثان كالر، فرديناند دوسوسير، تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة: محمود حمدي، عبد الغني، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، 2000، ص 34.

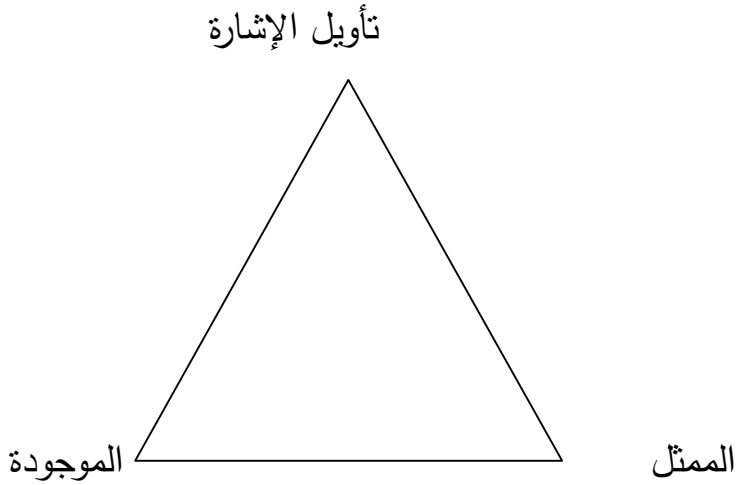
بورس قد حصرها في نموذج ثلاثي يتألف من المثل، تأويل الإشارة (المعنى، الموجودة، "المرجع").

1. الممثل : الشكل الذي تتخذه الإشارة وهو ليس بالضرورة مادياً مع أنها يعتبر عادة كذلك ويسميه البعض حامل الإشارة.

2. تأويل الإشارة : وهو ليس مؤولاً، إنما المعنى الذي تحدثه الإشارة.

3. الموجودة : وهي شيء يتخطى وجود الإشارة التي يرجع إليه المرجع إليه.

- هذه العناصر الثلاثة التي تم ذاكرها ضرورية لوصف الإشارة، إذ نجد هذه الأخيرة تجمع بين Co هو مثل (الموجود) وكيفية تمثيله (الممثل) وكيفية تأويله (تأويل الإشارة) وهذا ما يوضحه الرسم البياني.[1]



-المثلث السيميائي البيرسي-

ويسمى بورس التفاعل بين الممثل والموجودة وتأويل الإشارة مصطلح سيرورة المعنى، أو فك تشفير الإشارة، كما يمكن القول أن : الممثل يقابل الدال عند سوسير أو الصورة الوظيفية

[1] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز الدراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008، ص 69 وما بعدها.

أما التأويل هو المدلول أو المعنى، فالعلامة عند بورس تكون عبر ممثل أول ومعنى ثان باعتبارها حاملة الموضوع، وذلك عن طريق الموجود أو المرجع إليه كعنصر ثالث، وبالتالي فالعلامة البيرسية هي علاقة ثلاثية، بحيث تحدد طرف ثالث يسمى الموجود (المؤول / المرجع إليه)وبصورة أخرى، وجب النظر إلى العلامة بوصفها ثلاثية غير قابلة للاختزال في عنصرين، كما هو الحال عند سوسير في الدال والمدلول.[1]

وعموماً يمكن القول أن سوسير بورس قد اعتمد على الأصل اليوناني Somoicen في تنمية هذا العالم كما اشرنا من قبل غير أن الأول "سيوسير" اعترف مصطلح "السيميولوجيا" Semiologie بينما استعمل بورس مصطلح السيموطيقا Seimotic الذي يرسم في الفرنسية Sémiotique وا ٍذا كان سوسير قد وسع السيمياء انطلاقا من اللسانيات ودفع بها نحو دراسة علامات الحياة الاجتماعية فإن بورس ذهب إلى أبعد من ذلك فجعلها علماً لكل شيء يحمل معنى، سواء أكان هذا الشيء محسوس أم مجرد أفكار، عواصف، أحاسيس[2] ووفقاً من هذا المنظور فإنه من خلال تعريف سوسير وبورس نجد أنفسنا أمام مصطلحين هما : سيميولوجيا وسيموطيقا فالرغم من تداخلها لكن عرف كل مصطلح على حدا، لكن يبقى التضارب في المصطلحات يتموقع على مستوى الشكل ليس إلا استناداً إلى هذا فإن الحديث عن سيميائيات بورس هو حديث عن تصور لعملية إدراك: إدراك الذات وا ٍدراك الآخر، إدراك الأنا وا ٍدراك العالم الذي تتحرك داخله هذه الأنا وهذا أمر في غاية الوضوح في تصور بورس فلا شيء يوجد خارج العلامات أو بدونها ولا شيء يمكنه أن يدل اعتماداً على نفسه دون الاستناد إلى ما توفره العلامات كقوة للتمثيل، فالتجربة الإنسانية بكافة ومظاهرها تشتغل في تصور بورس كمهد للعلامات : تولادتها ونموها وموتها.

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأوي، مدخل للسيميائيات ش.س بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص 76.

[2] عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، ص 31-32.

إن الإنسان علامة وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة وما يتداوله هو أيضاً علامة[1] ومن هنا فإن العلامة عند بورس نشتغل وفق "المبدأ" مبدأ الثلاثية ومبدأ الإحالة فالماثول irepréesentanti يحيل على الموضوع Objet عبر مؤول Interprétane.

- الماثول : هو الأداة التي تستعملها في التمثيل لشيء آخر، إنه لا يقوم إلا بالتمثيل أو التجسيد، أو هو ما تمثله العلامة من فكرة أو ما تحيل عليه من موضوع، إذ لا يمكن التعبير عن موضوع وا ٍلا بوجود مؤول. كما يطلق عليه أيضاً بأنه ظاهرة عامة قد تكون اجتماعية أو طبيعية أو لسانية وليس متوالية صوتية[2] أي الماثول هو القناة التي ينقل من خلالها الموضوع.
- الموضوع : هو ما يقوم الماثول بتمثيله سواء كان واقعي أو خيالي، بمعنى أن الموضوع هو مضمون العلامة أو دلالتها.
- المؤول : هو ثالث عدم داخل نسيج السيميوز أنه عنصر التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحاطة على موضوعه وفق شروط معينة، وفي ضوء هذا التعريف فإن مفهوم المؤول يتطابق داخل حقل السيميائيات مع مفهوم الثالخانية داخل نظرية المقولات، فإذا كانت الثالثانية * تقوم بوصف الأول والثاني داخل علاقة فإن المؤول بدوره يقوم بنفس الفعل وفق هذا الطرح[3] فإن وظيفة المؤول هي وصف للماثول والموضوع أي هو القناة أو الجسر يربط بين الماثول والموضوع.

---

[1] المرجع السابق، ص 72

[2] مرجع نفسه، ص 78.

*الأولانية: كينونة الإمكان الكيفي الموجب أو علم الممكنات

الثانيانية: مقولة الوجود أي الوجود الأولاتية.

الثالثانية: مقولة الوعي الذي يتدخل ليربط بين الشيء.

[3] سعيد بنكراد، سيميائيات والتأويل، ص 88.

ويمكن أن يتبين مفهوم العلامة عن بورس و فرضياتها من خلال الجدول الآتي :[1]

العلامة						
الممثلة		الموضوعة		المؤولة		
حاصل العلامة	ركيزة العلامة	المباشرة	غير المباشرة	المباشرة	غير مباشرة	النهائية

أن أول ملاحظة نستنتجها إثر إطلاعنا على الجدول هي أن :

سيموطيقا بورس أساسها العلامة وهذه الأخيرة تضم (ممثلة/موضوعة/مؤولة) إذ نجد أن الممثلة تكون حاملة لعلامة وركيزة لها أما الموضوعة فهي مباشرة وغير مباشرة، أما المؤولة فهي الأخرى تكون مباشرة أو غير مباشرة، وتجدر الإشارة في هذا المقام أن كل الممثل والموضوع والمؤول يحمل بين طياته أنو اع عدة نجملها في الآتي :

الممثل			الموضوع			المؤول		
علامة نوعية	علامة مفردة	علامة عرفية	أيقون	مؤشر	رمز	خبر	تصديق(التفصيلية القضوية)	حجة وبرهان

- الممثل (الماثول) : هو مجرد احتمالوا إمكان غير مجسد، مجرد أصوات كلمات مبهمة لكنه ينقسم بدوره إلى 3 أقسام :

1. علامة نوعية : Qualising : هي نوعية تشكل علامة، ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد ولكن التجسيد لا يرتبط إطلاقاً بطبيعتها من حيث كونها علامة.[2]

[1] عبد الواحد مرابط السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، ص 82.

[2] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 54.

2. علامة فردية (متفردة تفردية) "Sinaign" : ويعرفها بورس بأنها شيء أو حدث موجود فعلاً يشتغل في شكلاً علامة، ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها.[1]

3. علامة عرفية (قانونية) "Legising" : هي قانون أو عرف يعتبر علامة أسسه البشر، وكل علامة اتفاقية تعتبر علامة قانون وليس العكس وهي ليست شيئاً مفرداً بل متواضعاً عليه عاماً يمكن أن يكون دالاً .[2]

- الموضوع : إن أساس الموضوع هو العلامة وعلاقتها بموضوعها الذي تحيل إليه وتضم ثلاث عناصر وفي ما يلي النماذج الثلاث :

1- علامة أيقونة "Signicenique" (أيقونة/أيقوني) هي صيغة يعتبر فيها الدال شبيهاً بالمدلول شبيهاً بالمدلول أو مقلب له ومثال ذلك لوحة لوجه، و الكاريكاتور، و المجسم والكلمات المحاكية والإشعارات، والأصوات الواقعية في برامج الموسيقى.[3]

2- مؤشر / تأشيري : هو علامة تدل على الموضوع الذي تضمنه وهذا راجع لعلاقة التأثر الحاصل بينهم.

3- الرمز / الرمزي :هي صيغة لا يشبه فيها الدال والمدلول وا ٍنما هو اعتباطي في أساسه، أو محض اصطلاحي لذلك يجب إقرار هذه العلاقة ومثال الرمز اللغة بشكل عام[4]، أو هو علامة تشير إلى موضوع غالباً ما يقترن برمز يربط موضوعه.

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل السيميائيات، ش.س.بورس، وزارة الثقافة العربية، المغرب، ط1، 2005، ص 113.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

[3] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، ص 81.

[4] المرجع نفسه، ص 81 وما بعدها.

- المؤول :

1. الخير : هو ما نقدمه العلامة في علاقتها بالموضوع لكنه لا يوفر معلومات للتأويل، ولكنه يشير فقط إلى العناصر الأولية التي تتوفر عليها العلامة.

فهو يمد بالمعلومات ولكنه لا يؤول باعتباره يوفر معلومات.[1]

2. التصديق العلامة التفصيلية / القضوية :

هي علامة وجود واقعي لا يمكنها أن تكون أيقوناً لا يمنح أي قاعدة تمكنه من تأويله كمحيل على وجودا واقعي وهي مؤولة لا مشير ة خيرية تصف الواقع.[2]

3. الحجة أو العلامة البرهانية : هي بالنسبة لمؤولها علامة قانون، فهي ممثلة لموضوعها في خاصية كعلامة[3] وبالتالي تتعدد النسب عند بورس إلى ثلاث، نسبة العلامة إلى الماثول أن المستحضر، ونسبتها إلى الموضوع، ونسبتها إلى المؤول "التعبير"، ولما كانت كل نسبة تخضع بدورها للتفريغ الثلاثي فالتفريغ الشائع للعلامة إلى شاهد "مؤشر" وأيقونة ورمز ليس على وجه التجديد سوى تفر يغ لها بالنسبة إلى الموضوع، أما بالنسبة للماثول فتفرع الدلالة على التوالي إلى :

علامة كيفي "Qualising" علامة عينة sinsing وعلامة أيقونية أما بالنسبة لها قول "التعبير" فتكون العلامة أما تصديقاً Rhema أو تصوراً Dicent أو حجة Argument.[4] وبالإجمال فالعلامات شكل كما تم توضيحه سابقاً .

---

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، مدخل للسيميائيات، ش س، ص 123.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل للتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 52.

[3] المرجع نفسه، ص 52.

[4] سليمان العسكري، السيميولوجيا والنصوص الأدبية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 24، العدد 3، 1992، ص 180 وما بعدها.

استناداً إلى هذه المفاهيم لا تستقيم العلامات بالمعنى الكامل إلا بالتئام ثلاثة فروع كل فرع من إحدى الأركان الثلاثة.

خامسا : التعالق النصي والتخييل والتكرار

1- التفاعل (التعلق) النصي hyperkesctualite

التعلق النصي أو التفاعل بين النصوص : وهو الاصطلاح النقدي الذي يترجم حركة النص الأدبي وانفتاحه على غيره من النصوص السابقة لوجوده سواء انتمت إلى زمن سحيق أو زمن ماضي قريب أو زمن معاصر بعيد، فهو يجسد (أي التعلق النصي) العلاقة القائمة بين خطابين متكاملين ، أولهما سابق (hypotexte) والثاني لاحق (hypertexte)[1]

فإذا ما اعتبرنا النص على اختلاف جنسه أو نوعه يقيم حتما علاقات أو تفاعلات مع نصوص سابقة له، فيمكننا القول بأن الرواية كجنس أدبي حديث أن يخرج عن هذه الحتمية التي تحكم عالم الكتابة، فالأجدر بها التواصل مع نصوص سابقة لتحقيق غايات نصية : دلالية وجمالية لأجل ذلك اعتبر باختين أن الحوارية القائمة على أساس التداخل النصي مبدأ قاعدي يحكم نصوص العالم، ولا يستثني باختين منها سوى خطاب آدم عليه السلام. يقول " وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا لم يوضع بعد موضع تساؤل، وحده آدم ذلك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تماما هذا التوجه الحواري نحو الموضوع من كلام الآخرين، وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي.[2]

[1] سعيد بقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006، ص 134.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 53-54.

إن تجسيد هذا المظهر الحواري التواصلي سيفتح مجالا أمام القارئ متلقي النص الجديد (الرواية) ليتعرف عليه ويكشف إنتاجيته، على افتراض أن القارئ عالم بوجود مظاهر نصية سابقة في النصوص اللاحقة، واستعراض إنتاجية النص يمكن القارئ من تحقيق عملية التواصل التي ستقوده إلى اكتشاف الخصوصية التي يتمتع بها كل نص ويتميز بها عن غيره من النصوص التي تفاعل معها أو استدعاها ثم تجاوزها.

فالنص الأدبي لا يأتي من العدم، بل يقوم على قاعدة يستند عليها ليبني كيانه الجديد، واستدعاء النص السابق بالنسبة للرواية الجديدة متكأ تراثي معرفي وجمالي يحقق مهد النمو والإنصاف ثم التجاوز، فالمعول عليه في التراث هو مادته الجوهرية الثابتة عبر التاريخ والتي تبعث في النص الجديد روح الأصالة، وأما عملية التجاوز التي تحدث على مستوى آليات الكتابة الروائية الجديدة فهي إضفاء لطابع المخالفة بعد الائتلاف لأجل أن يعبر النص اللاحق عن واقعه وظروف إنتاجه، وما ذلك إلا انعكاس لقدرة المبدع على قراءة التراث واستدعاء ما يمكن أن يناسب الإبداع الجديد.

باستمرار النوع الأدبي الموروث وتفاعله مع النص الجديد يؤكد أن التفاعل النصي أو التعلق أ, ما يصطلح عليه – بشكل أكثر تحديدا – بـ " التناص قد أخذ "بعدا سكونيا يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على النيات الكبرى للنص، ومارست نوعا معينا من العلاقة مع النصوص السابقة الشيء يجعل قوانين التحول ساكنة و شبه ثابتة، وعلى العكس من ذلك نجد التناص في الحال التقطع يأخذ بعدا حركيا ونقيض للبنيات الكبرى للنص السابق فيتأسس النص الجديد من خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق من النص السابق".[1]

وعلى هذا المستوى يكشف لنا سعيد يقطين شكلين أساسيين يجسدان العلاقة التي تربط النص الروائي العربي المعاصر والأشكال التراثية السردية، أولهما والانطلاق من نص سردي

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 18.

قديم كشكل واعتماده منطلقا لانجاز مادة روائية وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب فتبرز من خلال أشكال السرد وأنماطه أو لغاته ... (أو ما الثاني فيتم) الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية وعبر الحوار أو التفاعل النص يتم تقديم نص سردي جدية (الروايةإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص)[1]

2- التخييل :

قبل أو أول من استعمل لفظة التخييل من (خيل) هو "الفرابي ثم تبعه في هذا ابن سينا، الذي يرى أن التخييل هو "تحريف القول الصادق عن العادة أو إلحاقه شيء تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل عن الالتفات به".[2]

إن التخيل عبارة عن سرد الأحداث بشكل مرتبط دون التقديم أو التأخير في حادثة من الأحداث الواقعة، كما يتضح أيضاً أنه عنصر الاختلاف والتمييز في النصوص الأدبية الأخرى، سواء أكانت شعر أم نثراً .

3- التكرار :

هو ظاهرة أسلوبية تتبني على خاصية إعادة تراكيب لغوية متنوعة ومتباينة، حيث تتمثل مهمة التكرار في أنه "بعيد توظيف النظام اللغوي في جاهزيته، ويحاول إعادة إنتاجه من خلال نصوص جديدة"[3] ما يساعد على إبراز الطاقة الشعرية للغة التي تعتمد في بنائها على تكثيف الدلالة الإيحائية، وتوليد القيمة الجمالية إذ أن "تكرار الأصوات والكلمات والتراكيب، ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية ولكنه شرط كمال أو محسن أو لعب

---

[1] المرجع السابق، ص 05.

[2] عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، الجزء 1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2005، ص 135.

[3] حمزي حسين، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف الجزائر، الطبعة الأولى، 2007، ص 275.

لغوي" ومع ذلك فإنه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري، أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعية".[1]

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992، ص 39.

أولا : فضاء الهامشية وشخصيات الهامش

1- رؤيا اختلافيه صادمة تجعله دائم الحسرة و الدهشة :

الشخصية الهامشية لكنها غريبة في حضورها و مركزيتها (الزاوش) حيث التحولات السريعة المتناقضة من طفل بسيط حالم، إلى شاب يدخل السجن من أجل فتاة كان يحبها، وكي ينقذها من عنف زوج والدتها، يعتدي عليه فيكاد يقتله، وهو ما يجعل المحكمة لا تتسامح مع سلوكه وتحكم عليه بالسجن سبع سنوات، هاته الفترة تجعل الشخصية الهامشية شخصية محورية في التحول و الوجود و الفعالية و التغيير (شخصية دينية) مع التحول التاريخي و الديني في الجزائر تسعينيات القرن الذي يجعله شخصية محورية في حضورها العقائدي، بعد هذا نجد شخصية المؤذن الظريف الذي عهده والده "الإسكافي" إلى إمام المسجد كي يربيه ويعلمه القرآن، لكن الصبي الذي أحب منذ صغره سعاد بنت الخباز، بقي محتارا بين طريق الدين والحب (المركز / المركز) بالنسبة للمنطق العادي (المركز/ الهامش) بالنسبة لرؤية الشاب الواقعية، ولأن حبه مستحيل نتيجة الفوارق الاجتماعية، يغرق في البحث عن الله والإيمان والعمل الصالح، ويخلف الإمام بعد وفاته، لكنه يجد صعوبة في التكيف مع التيارات الدينية المتطرفة التي تصعد فجأة إلى الواجهة بعد 1988 وهو ما يدفعه إلى الاعتزال والخروج من ذلك الحي ّ هنا تتحول شخصيته الهامشية إلى شخصية مركزية في فضاء هامشي .

2- الشخصية الرئيسية في رواية أشباح المدينة المقتولة :

2-1- مفهوم الشخصية الرئيسية :

هي الشخصية المحورية الأساسية في العمل السردي وهي التي تقود العمل الروائي وتدفعه إلى الأمام لها دور كبير تحتل المركز الأول في العمل وهي تبرز موقف الروائي وتعامله الإبداعي وما يطرحه أمام القارئ تهدف إلى إبراز أفكاره وآراءه.[1]

في رواية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي اجتهد على عرض الشخصيات مناسبة للفكرة المراد طرحها فبشير مفتي ابتعد عن الشخصيات الأسطورية وقام بذكر الشخصيات ملائمة مع الواقع المعيش وهذه الشخصيات هي :

- الكاتب
- الزاوش
- الهادي بن منصور
- علي الحراشي

النص يقوم على حضورشخصيات متعدّدة تسكن في حي شعبي واحد اسمه "مارشي اثناش" تسمية المكان يتقاطع مع فكرة التعدد و الاختلاف في تنوع الشخوص، كل شخصية تتداول على حكي الرواية من الكاتب سعيد الذي سيحكي قصته وقصص بعض سكان الحي، كالمجاهدة التي تعيش في عزلة طويلة، وقصة حبه مع زهرة الفاطمي، ووالده الشاعر السجين الذي يعتقل في 1988 ولا يعود إلى البيت.

تعدد الشخصيات بعضها مركزي محوري و الآخر هامشي في تلاش غريب تلاشي الذاكرة الجزائرية و تلاشي الأشباح في رواية "أشباح المدينة المقتولة"، فالشخوص تلتصق

[1] عبد الله رضوان، بن السردية، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، دار دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009، ص 386.

بالحكايات العديدة و المتشابكة التي رواها بشير مفتي في نصه، حيث نجد شخصية الهادي بن منصور "السينمائي" الذي يعود من بلغاريا بعد دراسة طويلة، ويحاول أن يخرج فيلما عن الحيّ الشعبي، فيندهش من واقع متخلف (بيروقراطية مقيتة) فتنفلت أحلامه وتتساقط وتتلاشى في شبحية معدمة، ويعمل كعازف جاز في حانة على البحر، وقصته العاطفية مع ربيعة التي سيكتشف حكاياتها غير السارة، عبر ذكريات عن فترة دراسته في الغرب، حيث كانت له قصة مع معلمة الموسيقي "آنينيا" التي يكتشف عبرها مباهج الجسد ومتعة الحياة دون ضغوط أخلاقية، وهو ما يجعله يقارن بين الحياة في بلده وبين الغرب، ويجعله يفكر كل مرة في العودة إليه.

2-2- الشخصيات الرئيسية :

أ- الكاتب (عنف المحور و المركز) :

وهو الشخصية الرئيسية محورية في الرواية وهو السارد في نفس الوقت يسرد لنا ما جرى من أحداث حوله وحول الشخصيات الأخرى وظهر في رواية أشباح المدينة المقتولة باسم السعيد ولد سنة 1969 وحي مارشي اثناش بـ: بلكور كان يحث مشاهدة الأفلام السينمائية حين قال "شاهدت معظمم أفلام الويستارن الايطالية للمخرج ليوني"[1]، كما أنه كان يحب القراءة والكتابة فهو شخصية مثقفة مكتشفة لقوله: "كتبت قصة عند الزربوط فأعجبت والدي كثيراً " ثم قال "واخا منذ طفولتي تعلمت حب القراءة من خلال مكتبة والدي" ثم قال "كل تلك الكتب التي تقويني بالاكتشاف وتعدني بالسعادة وكنت أحفظ الشعر"[2]

كان الكاتب تربطه علاقة بالمجاهدة زهية جارته وهي أكبر منه سنا لقوله "تعرفت على زهية في عمارتنا إنها في 45 عندما اقتربت مني أكثر وأحاطتني بذراعها الأيسر"[3]

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات الإختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص 32-39

[3] المصدر نفسه، ص 48.

لكن للأسف كانت علاقتها سرية ولم تدع طويلاً حين قال يّقي كل ذلك سراً لعيناً بيني وبين نفسي"[1]فعاشت هذه العلاقة علاقة مراهقة للتعلم من تجارب الحياة وا ٍشباع رغباته وشموليته.

ثم أحب زهرة الفاطمي لصحافية التي التقى بها في مهرجان المسرح المحترف بمدينة غابة عشقها بجنون حيث قال "مارست الحب لأول مرة بعاطفة ساحقة ومدمرة لم أعراف هذا الأساسمع زهية لكن مع ز هرة الفاطمي توقف الزمن فجأة وأخذ شكل أوراق الحلم، وبساتين الورد"[2] فزهرة الفاطمي هي التي أعطت الأمل للكاتب وأنسته في همومه وأحزانه.

فالشخصية هنا تحاول إن تصمد بشكل عنيف محاولة منه تقديم نفسه كحالة مركزية دائمة و مستمرة في خضم أحداث مأساوية تراجيدية .

ب- شخصية الزاوش (عالم صغير حالم) :

هي الشخصية محورية بالتوازي أيضا في الرواية اسمه مصطفى ينادونه الزاوش أي العصفور، لأنه يملك حنجرة قوية وأحبال صوتية بعيدة المسافات، ويظهر ذلك من خلال الموضع الآتي "عندما يجد أصدقائي صعوبة في المناداة على صديق يقع بيته في أعلى الطابق من العمارة الكون أن الأول الذي يهتف باسمه فيسمعني على الفور".[3]

كان الزاوش الأصغر في أخوته ومدلل عند العائلة خاصة أخته رشيدة.

فشخصية مصطفى "الزاوش" شخصية مشاكسة تتذوق شوقاً ولهفاً في عالم اللهو والشغب كان له علاقة مع بنت الجار (وردة السنان) لكن لم تكن هذه العلاقة ودية داخل السجن لأنه دافع عن حبيبته سنان لأنه حاول أن ينقذها من زوج أمها لأنه استفزه المنظر وهجم عليه

[1] المصدر السابق، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص 79-94.

[3] المصدر نفسه، ص 255.

بالضرب لقوله "أخذتني الشرفة إلى المركز، وأخذوه هو إلى المستشفى ... حكمت علي المحكمة بخمس سنوات سجناً ".[1]

ثم اختلط مع بعض السجناء الذين ينتمون إلى الجماعات الإسلامية وبعد خروجه من السجن انظم إلى هذه الجماعات الإسلامية بردع الفساد، كانت مهمته الأولى بعد خروجه من السجن قتل الصحافية ورجة سنان التي كان قد أهملها قتلها دون رحمة بضربة خنجر لقوله "ضربة واحدة من الخنجر فتحت رقبتها"[2]

قدور الزاوش في الرواية لم يتوقف عندما قتل حبيبته بل تركه يقوم بعملية انتحارية بسيارة مفخخة في شارع عميروش بقوله "كانت السيارة مفخخة كنت أنا الذي أقود اقتربنا إلى مركز الأمن ونطقت الشهادة ثم الصرخة الله أكبر"[3].

الزاوش يرتبط في المخيال الشعبي بالصغر في الحجم و السرعة في التنقل و التحول التحول الذي جعل الأحلام تتغاير و تتوالى بشكل غير مسبوق .

ج- شخصية الهادي بن منصور (التماهي و التشابك) :

هو مخرج سينمائي درس في بلغاريا عام 1979 ثم عاد إلى وطنه الجزائر عام 1986م، كان يحلم أن ينجز فيلم سينمائي عن حي مارشي الثناش، لقوله "كانت الفكرة الوحيدة التي استولت على بعد اسقورا ي لأنجز فيلم عن حب مارشي اثناش" [4]

[1] المصدر السابق، ص 97-98.

[2] المصدر نفسه، ص 117.

[3] المصدر نفسه، ص 119.

[4] المصدر نفسه، ص 124.

لكن الشرطة السينمائية ردعته فتحقيق حلمه حيث قال "لا أدري لماذا دعوتموني، هل لتخبروني انني عاجز عن القيام بما اقدر القيام به". [1]

كان يحب آلة الساكسفون فعمل عازف في حانة المرسى الكبير، فهو يحب السينما وعازف للجاز، بمعنى علاقة حب بفتاة جزائرية بقوله "شعرت بخيوطها تضيء غمت قلبي .. شعور جديد يستولي علي كما لو أنها أول امرأة". [2]

فربيعة أرجعت له ذكرياته في بلغاريا حيث كان على علاقة بمعلمة موسيقية آنيليا لقوله " كانت حبي الأول، حبي المجروح حتما، حبي الجسدي"[3]

شخصية الهادي بن مدحور شخصية متميزة متخيلة لم يقدر على البقاء في الجزائر لأنها مدينة كسرت ألامه وآماله، تركها ورجع إلى بلغاريا أدمن على الشرب لأنه اصطدم بالبيروقراطية.

نلحظ أن الشخصيات تتماها بشكل سردي ساحر في تراجيديا عجائبية تجعلنا نتساءل: هل أن يسكت الكاتب عن همومه أم لا ؟ .

د- شخصية علي الحراشي (الاختلاف الطريف) :

علي الحراشي جعلها الروائي طريفة بحيث أنه كان مؤذن صوفي وهو فقير أعطاه والده للشيخ حمادة لأنه لم يكن له أولاد لقوله: " والدي قرر ذات يوم أن يرسلني إلى مكان آخر بعيدا عن الدار حيث وهبني إلى الشيخ حمادة إمام المسجد الذي لم يكن له ذرية فوضعني تحت رعايته ومن يومها قرر الشيخ أن يجعلني المؤمن الصالح". [4]

---

[1] المصدر السابق، ص 128.

[2] المصدر نفسه، ص 131.

[3] المصدر نفسه، ص 137.

[4] المصدر نفسه، ص 205.

أحب سعاد بنت الخباز لكن حبه كان مستحيلا نتيجة الفوارق الاجتماعية.

كانت شخصية علي الحراشي محتارة بين الدين والحب فوجد صعوبة في التكيف مع التيارات الدينية التي تصعد فجأة إلى الواجهة لقوله: " الزاوش هددني مرة واحدة وكانت كافية لشل عروق دمي".[1]

شخصية الحراشي كانت محتارة بين التصوف الديني وشهوات الدنيا من أولياتها الحب، هنا الشخصية تحاول أن تصل إلى رؤيا مغايرة لكنها لا تقدر تحاول و تحاول لكنها لن تصل ؟ .

2-3- الشخصيات الثانوية (العودة إلى الحقيقة) :

الشخصية الثانوية هي التي تتبع الشخصية الرئيسية في الجوانب الخفية تعتبر عامل عن كشف الشخصية المركزية وتعديل سلوكها فهي أساس العمل الروائي لأنها تساعد الشخصيات الرئيسية في إبراز الحدث.

فيرو اية أشباح المدينة المقتولة لبشير مفتي اعتمد على عدة شخصيات ثانوية أهمها:

- والد الكاتب
- زهية
- زهرة الفاطمي
- المختار
- الشيخ حمادة
- رشيد
- زوج أم وردة سنان
- وردة سنان

[1] المصدر السابق، ص 231.

- ربيعة
- آنيليا
- سعاد بنت الخباز
- الميسيو جرار
- رشيدة
- قادر
- كريم

أ- والد الكاتب (الجلباب) :

له اهتمام كبير من قبل السارد لأنه كان معجب بوالده: " كنت أريد أن أكون شاعرا مثل أبي كنت أراه ينكب على الورق ... كنت أنظر إلى أبي على أنه فيلسوف لأنه يتكلم معي بحكمة تسمعها إلا عند الكبار أو معلمي المدرسة"[1].

كانت شخصية قوية مثقفة عاني من الاضطهاد من النظام واجه السلطة، اعتقل مرتين خلال انقلاب بومدين على بن بله اعتقل في أكتوبر 1985 بسبب الانفجار الشعبي .

عايش واقعين اجتماعين أولهم ذاق مرارة الاستعمار أما الثاني بعد الاستقلال وهي العشرية السوداء اختفى في 80 في ظروف غامضة توفي في السجن.

وظف الروائي شخصية والد الكاتب ليطلعنا على الواقع السياسي الذي عاشه الجزائري حين كان يكتب من منطلق الخوف على البلد من التهميش، الوالد هنا كما الكاميرا السينمائية الزوم تحاول أن تجسد كل التفاصيل بحكمة و منطق .

[1] المصدر السابق، ص 20-21.

ب- شخصية زهية (الغرفة المغلقة) :

عمرها 45 سنة جميلة جدا، مجاهدة في الثورة كانت حامل للسلاح للمجاهدين في الجبال عملت في ملهى ليلي للتجسس على الفرنسيين، فقدت عذريتها على يد السي خالد، عاشت في عزلة قضت على كل أحلامها، ساعدها الميسيو جرار للتخلص من السي خالد كما ساعدها على التعلم والدراسة حيث قالت: " خمس سنوات قضيتها مع المسيسو جرار كانت كافية لتحدث بداخلي ذلك الانقلاب الكبير فترفعني إلى الأعلى"[1].

أحبت المجاهد عمر الذي ساعدها على قتل السي خالد حيث قالت : ' أخذني عمر معه إلى بيت ذلك الكلب ودخلنا إلى غرفته ووجدناه مع فتاة صغيرة ذكرني ذلك المنظر بتلك الليالي التي عشتها معه".[2]

قال عمر " حكمت عليك الجبهة بالموت أيها الخائن ثم أطلقت عليه الرصاص وانقذت الفتاه الصغيرة"[3].

لكن الثورة قتلت أحلام زهية باستشهاد عمر بمعركة بالجبل وعاشت بعزلة بعد الاستقلال

جمعتها علاقة سرية بالكاتب واعترفت بآلامها وأحزانها ثم استقرت في الأخير وتزوجت من شخص يقربها في السن يعمل في الجمارك .

ج- شخصية زهرة الفاطمي (القلادة) :

تعمل صحافية حبيبة الكاتب تعرف عليها في مهرجان المسرح بعنابة فهي امرأة ناضجة وواعية تمارس ما تشاء من أفعال وذلك من خلال ما دار بينها وبين الكاتب :

هل تعرف، كل الناس يرونني متحررة فوق اللازم .

[1] المصدر السابق، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لماذا ؟

لا أدري ربما لأنني أدخن الشرب، التحدث مع الرجال. [1]

زهية الفاطمي جاءت كشخصية مساعدة للكاتب ساعدته على نسيان همومه فكانت أمله الوحيد في الحياة حيث قال : " أريد أن أكون معك كقلادة نوري في الظلام"[2].

د- المختار (محاولات لضم الصفوف) :

جاء كشخصية مساعدة للكاتب على كشف حقيقة اختفاء والده في ظروف غامضة، هو مفتش في أمن العاصمة بشارع عميروش كبر مع الكاتب في نفس الحي، أصدقاء منذ الصغر لمختار من عائلة فقيرة تتكون من 10 أفراد ثلاث منه مجانين أبوه عامل نظافة تخلى عن دراسته في المرحلة الثانوية بعد سنتين التحق بالشرطة برتبة مفتش .

هـ- الشيخ حمادة (القبة) :

كان رجل صالح تربى عنده علي الحراشي لأنه لم يكن لديه ذرية لقوله: " يا ولدي هذا هو الطريق الصحيح لتريح دنياك وآخرتك".[3]

ساعد علي الحراشي في التغلب على الناحية العاطفية لأنه كان يحب ابنة عمه الخباز سعاد لقوله: " رحت أمازحه كيف ألجأ إلى الطريق الصحيح فنصحني بقراءة القرآن".[4]

فالشيخ حمادة ساهم في التغلب على ملذات الحياة لعلي الحراشي .

[1] المصدر السابق، ص 249.
[2] المصدر نفسه، ص 256.
[3] المصدر نفسه ، ص 206.
[4] المصدر نفسه، ص 225.

و- شخصية رشيد (التحول و التنقل) :

شخصية متدينة كثيرا، صديق الزاوش تعرف عليه في السجن لأنه كان يدعو إلى الدين: قال الزاوش: "لحيته الطويلة، طريقته منظمة في الحديث، يتحدث العربية الفصحى، يقرأ القرآن دخل السجن بسبب دعوته الدينية". [1]

ظهر في الرواية مساعدا للزاوش بث في قلبه الروح والإيمان حيث بعثه للقضاء على المفسدين في الحي لأنه أرسله لشخص من حزب الإنقاذ ثم قال الزاوش : " الأخ رشيد إنه إنسان روحاني وبفضله تعرفت على الطريق الصحيح".[2]

فشخصية رشيد ساهمت في بناء الرواية كان سبب في دخول الزاوش إلى السجن حيث ساهم في تغيير مجريات الأحداث.

ز- زوج أم وردة سنان (الفعالية) :

ساهم في بناء أحداث الرواية ساهم في دخول الزاوش إلى السجن بسبب ضربه، حضر حضور ا لطيفا في تغيير بعض أحداث النص ولهذا فكلما كانت الشخصيات مساعدة للشخوص الأولى كلما كانت الأحداث فاعلة .

ح- وردة سنان (الحب الأول):

حبيبة الزاوش في مراهقته طالبة جامعية تخرجت من معهد الأعلام والصحافة أنقذها الزاوش من زوج أمها الذي كان يضربها ساعدت الزاوش على تجاوز حالته النفسية التعبة جراء انتحار أخته رشيدة حيث قال: " في هذه الفترة أنقذتني وردة من اليأس"[3] .

---

[1] المصدر السابق، ص 104.

[2] المصدر نفسه ، ص 109.

[3] المصدر نفسه، ص 92.

بعدها قدمت كشخصية معادية ومعيقة له حيث كانت تكتب مقالات عن الحرية المفرطة وتتهجم على الزاوش وجماعاته الدينية .

كانت شخصية وردة نموذج عن الفتاة التي تحملت المشقة والصعائب فبالرغم من والد أمها كان يضربها لطكن حققت أحلامها لكن في الأخير قتلها حبيبها الزاوش .

ط- شخصية ربيعة (مساعدة):

كانت فتاه جملية جدا بيضاء الوجه صغيرة العينين لديه شعر حريري وأنف مستقيم أعجب و أحبها الهادي بن منصور لكنها تزوجت من رجل يكبرها بـ 30 سنة مدير شركة خاصة أنجبت طفلة لكنها أصبحت وحيدة ورمت نفسها في بيت الدعارة لأن زوجها تركها كونه متزوج من امرأة أخرى

ربيعة جاءت في الرواية مساعدة الهادي بن منصور وأنسته آلامه و أحزانه والواقع الذي عاشه وهو رفض الشرطة الوطنية لإنتاج السينمائي لمشروعه الذي عاد من أجله.

ي- آنيليا (الملجأ) :

تعرف عليها الهادي ين منصور في بلغاريا، كانت معلمة الموسيقى أسرت قلبه حيث قال: " فمن أول درس حضرته لها، لا أدري كيف غمرتني بنظراتها تلك، منحتني ملجأ عاطفيا".[1]

كانت آنيليا ملجأ الهادي بن منصور كانت حبه الأول لكن لم تدم علاقتهم طويلا لأنها بحثت عن شخص آخر تجرب معه نفس الشيء.

ساهمت أنيليا في تحريك أحداث الرواية لعبت دوراه مهما في حياة الهادي بن منصور وكانت له ذكرى جميلة.

[1] المصدر السابق، ص 131.

ك- سعاد بنت الخباز(الذاكرة الملعونة) :

أحبها على الحراشي منذ صغره من عائلة غنية أبوها صاحب مخبزة، أحبها علي الحراشي بسبب الفوارق الاجتماعية.

شخصية عاشت في ذاكرة على الحراشي جعلته يحتار بين الحب والدين، الذاكرة هنا ما زالت تعيش في المخيلة لكنها تحاول أن تتجدد من خلال ما يسرده الراوي في بعض التفاصيل الصغيرة .

ل- شخصية عمر (المكابدة) :

كان شابا وسيما للغاية يتميز بالذكاء عمره 24 سنة جاهد في الثورة عمل حمالا في الميناء لكن صار نقابيا لأنه يفهم في السياسة وحقوق العمال كان صديق زهية جمعته معها قصة حب لكن لم تدم طويلا لأنه توفي في معركة الجبل.

م- الميسيو جرار(التشكيل) :

أنقذ زهية من مخالب السي خالد عرفت طعم الحرية معه على الرغم أنه كان فرنسيا ملحدا، حيث قالت : " 5 سنوات قضيتها في بيت الميسيو جرار كانت كافية أن تعيد ترتيبي من جديد"[1] ، هنا نجد أن الحلم قد يتجدد من خلال عامل خارجي و شخصية خارجية.

ن- رشيدة (الموت في ثوب آخر):

فتاة جميلة كانت على علاقة بشاب غريب وهي أخت الزاوش تلتقي بحبيبها عندما يتركها أخوها الزاوش عند باب الحمام وعندما انكشف سرها انتحرت برمي نفسها من الطابق الخامس.

[1] المصدر السابق، ص 63.

س – قادر(الوجه القاتم) :

قيادي في حزب الإنقاذ هو من طلب من الزاوش أن يقتل الصحافية وردة سنان حيث قال الزاوش:"اتصل بي خلالها قادر وكان اليوم الذي طلب من أن أنفذ أمرا بالقتل ... وهو يأمرني أن أجهز على تلك الصحفية الكافرة وردة سنان التي تسبنا في مقالاتها"[1]، التضاد يظهر بشكل عنيف بين الزاوش و قادر بين حلم و موت .

ع- كريم (هامش جديد) :

هو من عرف الزاوش على رشيد وهو أحد السجناء تعرف عليهم في السجن كان مسجونا بتهمة قتل فتاة كان يحبها لأنه وجدها مع شخص آخر .

3- الثنائيات الضدية للشخصيات

3-1- ثنائية سعيد / زهرة الفاطمي

أ- ثنائية الفصل والوصل

تعرف سعيد على زهرة الفاطمي في مهرجان الصحافة بعنابة من وقتها أصبحا صديقان حميمان لكن الظروف لم تعطهم الفرصة للتواصل وهي الفكرة الوحيدة التي سيختلف فيها الحبيبان سعيد وزهرة لأنه طلب منها السفر لكنها ترفض فكرة الرحيل معه، بعد موته (السعيد) تظهر أيضا ثنائية جديدة وهي الحياة والموت حيث يقول : " وأنا أتشبث بشيء ما يشبه الضوء الذي هو قادم من ثقب السماء ورحت أتقدم منه، وأنا أبكي و أتذكر لحظة غيابي تلك و انتقالي المفاجئ إلى العالم الآخر . "[2]

[1] المصدر السابق، ص 115.

[2] المصدر نفسه، ص 268.

زهرة حملت اسما يدل على الحياة وتبرز لونها وتتحدث عم جمالها، إلا أن حياة زهرة قد تقطف ويتوقف عمرها بسبب الظروف السياسية التي عاشتها البلاد من أجلها أراد السعيد الرحيل لأنه قال قبل وفاته : " زهرة الفاطمي هي من تجعلني أحلم أكثر في الفترة الساخنة"[1].

لكن هذه العلاقة وضعت في إطار الفصل والوصل لأنها رغم حبها لسعيد تقرر البقاء من دونه في الجزائر ويختلف مصيرها وتبقي هي في عالم وينتقل هو إلى عالم آخر .

لكن في الفصل الرابع والأخير كخاتمة نهائية تقرب العشاق لبعض عن طريق التقائها في العالم الآخر أين الأرواح لا تحتاج إلى سفر حتى تنتقل ولا إلى الزمن حتى تفعل.

3-2- ثنائية الزاوش ووردة سنان

أ- ثنائية الحرية والقيد

تمتع الزاوش بالحرية لأنه كان رجال بسيطا كثير الحركة و الاختلاط لكن بسبب تعرضه على ابنة جيرانه غير مساره في الرواية لعكس حياته بسبب قتل زوج أم حبيبته لأنه كان رجل حقير أدخله السجن و انضمامه لمجموعة إسلامية و أصبح مقيد يخوض حياة الاضطهاد والتهميش حتى بعد خروجه من السجن قال " والدي هو الذي فتح الطريق للجميع حيث أصبح سلفيا و ارتدى القميص الرمادي وسروال نصف الساق ووضع الكحل في عينيه أسدل لحية طويلة تعطر بالمسك فصار كالنور المهيب الذي يخيف الظلام" [2]

وجد الزاوش حبيبته أصبحت صحافية هذا ما حواله من طير صغير إلى صقر جارح يختاره الإسلاميون للعملية الجهادية فظهرت ثنائية جديدة بعد الحدث هي:

[1] المصدر السابق، ص 246.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

ب- ثنائية الحب والكراهية مع وردة سنان

كان اسم وردة حقيقيا دالا عليها ما يكون عمرها قصير لأنها في الغالب تغرس لتقطف، التقت بمصطفى لتغادر اليأس إلى الحب والحياة لكن هي كانت سبب في سجن الزاوش بطريقة غير مباشرة وافتراقها للأبد وفي ظل عشوائية وفوضى الوضع في الجزائر يتحول الزاوش إلى قاتل وتكون هي القتيلة بعد أن انتقل وردة بالنسبة له من محور المساعدة على حياة يحبها الزاوش إلى محور المعارضة المقتولة بكفرها

وردة سنان التي أحبها ودافع عنها "بضربة واحدة من خنجر فتحت رقبتها وسال دمها على جسمها ".[1]

3-3- ثنائية الهادي بن منصور وربيعة :

أ- ثنائية الحلم والواقع :

الهادي بن منصور حمل اسما دالا على فعله داخل الرواية فقد عاش الحياة بأكملها في هدوء المذهول لكن حاول الانتفاض عند ما عاد من بلغاريا الذي كان مغترب فيها الى الجزائر لتحقيق حلمه حيث يقول : " عدت من بلغاريا الى الجزائر بعد غربة طويلة دامت سبع سنوات "[2] فكان حلم الهادي بن منصور ينجز فيلم عن حي مارشي الناش لكن انصدم بالواقع وعاش سلسلة من الاحباطات وذلك بسبب رفض الشرطة السينمائية انجاز هذا الفيلم فقد عاد حلمه إلى قائمة الانتظار فمن خلال بحثه عن ذاته التقى بربيعة ومن هنا نستنتج ثنائية أخرى هي :

[1] المصدر السابق، ص 107.

[2] المصدر نفسه، ص 125.

ب- ثنائية الحقيقة والسراب :

ربيعة فتاة جميلة تبلغ 24 سنة أحبها لأنها هي أيضا تحب السينما وطالبة جامعية في قسم الفرنسية وبعد حياة والموت القصير للهادي يعود إلى الحياة وأخبرته بأنها حكايتها طويلة ستحكيها له ذات يوم لكن اختفت فجأة دون مبرر وبدأ في مطاردة سرها المخبأ ليكشف أن لها حياة أخرى وأنها غادرت مع رجل خمسيني فوجدها عاهرة تعمل لكن أراد أن يعرف حقيقتها قبل مغادرته وكشف أنها لم تكن جامعية لكنها تمنت ولم تكن عاهرة ولكنها أجبرت حيث قالت " الناس لا تقول كل الحقيقة هي نقطة موجعة نتستر عليها جميعا "[1]

فعاد إلى بلغاريا مذهولا وهو يجتر قصتها المؤلمة حيث قال " كنت أمشي في شارع بن مهيدي إلى شارع عميروش كان ينتظرني شيئا ما .. كان ينتظرني انفجار فظيع أن أشاهد فيلم جزائري اسمه وقائع حي شعبي إخراج الهادي بن منصور تمثيل الفتاة الشابة ربيعة"[2]

من هذا المقطع غادر الجزائر ضاع حلمه و تحقق موته وأصبح بلا حب وبلا حلم.

3-4- ثنائية علي الحراشي و سعاد :

أ- الحب والتصوف (التجليات)

كان علي الحراشي من أسرة فقيرة حيث تحول من ابن الاسكافي إلى مؤذن في الجامع وهبه أبوه إلى الشيخ حمادة أما مسجد الخلفاء الراشدين وقد سمع في حي مارشي الثناش بقصة الزاوش حيث تحول إلى داعيا إلى الهداية

وذهب إليه إلىسجن الحراش للحديث مع الزاوش كما فعله من اجل وردة[3] لكن في سرد الرواية التقى بفتاة اسمها سعاد كانت جارته بنت الخباز وكانت سعاد من الطبقة البرجوازية

[1] المصدر السابق، ص 197.

[2] المصدر نفسه، ص 202.

[3] المصدر نفسه، ص 213.

تسافر إلى فرنسا لكنها تعود لعلي لأنها أحبته ومن هنا تحول الطفل صبي الجامع حافظ القرآن ومؤذن ومفتي إلى طفل متلصص صاحب الفضيحة من هنا اتخذ قرار وان يسأل الزواش وتجربته مع الحب لكن ضاع التغيير عن صاحبه واختار الذين كملجأ وعكاز الحياة وقد طلق قديمه واعتنق جديدة.[1]

كانت حياته عبارة عن صفة الحب إضافة إلى مسايرة الشعور بالراحة خاصة انه نموذج شاب صالح لأنه عرف طريق الصفاء الروحي في الزهد لكن الموت زحم الحياة وتمكن من كل شيء في هته الضباب والانفجار وفي لحظة صوفية تماهت فيها الأرواح عند انفجار شارع عميروش فحل الكابوس في الحلم، والموت في الحياة حيث نظر كل واحد إلى الآخر بلهفة وشوق، وأصوات القتلى اللذين يذهبون يرحلون إلى مكان آخر من هذا العالم حيث قال علي الحراشي (وضعت يدي على يدها، سحبتها من كل ذلك الخراب الأسود، سرنا متحدين مع بعض، سرنا، والطريق مفتوح أمامنا، الطريق مفتوح نحو لا ندري).[2]

ارتقى الصوفي إلى ما يطمح، فصعد إلى الأعلى ... وهناك تزاحمت الألوان أسود، أحمر، أزرق، ومثلما فعلت الأصوات الموتى الصاعدة أرواحهم وأحلامهم إلى مكان آخر.

ثانيا : الكتابة ذاكرة لعينة

1- المفارقة (لعبة النص) :

قد تكون أكبر متعة للرواية المفارقة لأنها تستمد قوتها من واحدة من أشد وأقدم المتع في الذهن البشري هي متعة مقابلة المظهر بالحقيقة[3] هي مفارقة تستحق العناء طالما تعدنا كما تفعل الحياة التي تقوم على التضاد بالمفاجأة وكسر المتوقع وضع الدهشة من خلال بسط الكثير من العلاقات الإنسانية القائمة بين الشخصيات السردية وتعبر مفارقة محيرة لأنها لا

[1] المصدر السابق، ص 216.

[2] المصدر نفسه، ص 237.

[3] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 24.

تقول الحقيقة ولكنها لا تكذب فهي تصف جذور الحياة التي نحياها لكنها تنزاح عن الواقع المعيشي.[1]

يقع النص الأدبي في نقاط تماس بين الفن وأشياء أخرى من الواقع وذلك بأن يشير الروائيون إليه برموز الفن المختلفة لا وجود أبداً للتناظر والتشاكل النسقي بين الواقع والأشكال الروائية لأن هذه الأخيرة تركز على بعض ملامح الواقع في غير صراحة بل رمزاً وتنشيطاً .

وما يظهر لنا في الوجود على انه تشويش وفوضى يتحول في الروايات إلى كون منظم.

لا تعتمد الرواية على أسلوب واحد تارة ترافقه وتارة ترفضه وهذا ما يجعلها قادرة على المواصلة والعطاء إذ تقوم الحقيقة وهذا ما جعلها شيء لا يستنفذ وكلما وعى أحد الروائيين ذلك اكتشف الإبداع الروائي علماً جديد[2] وما دام الفنان كذلك لا يزال مطالباً بحلق أثر يستطيع أن يتجاوز الواقع.

فالناس لا يعلقون قطعة من الواقع على جدران صالة تحت اسم لوحة.

[1] أميرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بنكر اد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 09.

[2] زم البيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 223.

ثالثا : المفارقات الزمنية اللواحق والسوابق، المشهد، الحذف والواقعة (الجلبة و اختلاد الأصوات)

المفارقات الزمنية

تقوم البنية الزمنية لأي عمل أدبي على الترتيب الزمني والديمومة والتواتر حيث يرى جيرار جنيت أن (دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما تعني مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة).

كما أنت المفارقة هي عبارة عن تلاعب بالأزمنة من تقديم وتأخير أي استباق واسترجاع تتجسد من خلالها شعرية الزمن في الرواية.

تدور أغلب أحداث الرواية بين استرجاع لأحداث ماضية، حيث نجد الراوي يعود بنا إلى فترة ما قبل الاستقلال موضحاً واقع الشعب الجزائري، وأحياناً يقدم بعض الإست باقات على شكل التنبؤات التي ستحدث في هذا الوطن كتحسن أوضاع الشعب والتطلع لغد أفضل، كما نلحظ أن زمن هذه الرواية يتراوح بين حاضر عنيف وهو فترة الثمانينات وماض عنيف فترة الاستعمار مشكلاً معه زمن العنف.

1- تبطئة الحكي :

1-1- الاسترجاع (الانتقال) :

نتجه أحداث هذه الرواية من الحاضر وتعود إلى الماضي من أجل إيراد أحداث سابقة، حيث كانت دائماً تسير وفق أحداث يرسمها استرجاع شخصياتها لذكريات حزينة وسعيدة، وتختلف مدة الاسترجاع إلى أخرى فكل منها بدأت استرجاع ذكرياتها من النقطة التي اصطدمت فيها بالواقع المرير وقسوته، وهنا نلمس عودة ذاكرة السارد دائماً كانت الأصوات

تتأوه في رأسي تغني بداخل رأسي ترقص أحياناً،[1] ومرات تكتفي بالصراخ فقط، أسمعها جيداً كأنها مجموعة أصوات في صوت واحد كأنها فسيفسائية توحدهم في ما بينهم، مزيج مختلط مترابط ومتفكك في وحدة مستحيلة لأنها سرعان ما تنشئهم من جديد في ألوان مختلفة برأسي ...".[2]

كما نجد مثال آخر يتجسد في قول سعيد "لم تكن الجزائر في سنوات السبعينات غارقة في أوهام تشيد دولتها الكبيرة التي ستفاخر بها العالم فحسب، بل كانت تعيش غارقة في وحل حكم يقود الشعب من فوق ولا يريد أن يعطي الناس الحق في أن يكون كما يشاءون".[3]

وهاهي زهية تسترجع ذكرياتها عن الثورة قائلة: "كانت الثورة التحريرية قد انطلقت، سمعنا عنها بعض الأخبار وحتى جيرار المثقف والمتعلم والملحد لم يصدق ذلك، لقد كان يقول : الجزائري بلدي أيضاً، مؤكداً أنه ولد فيها".[4]

أما على لسان الهادي بن منصور الذي كان طالما كان يحلم بأن يكون مخرجاً سينمائياً في بلاده يسترجع هو الآخر ذكرياته حلوها ومرها قائلاً "توفي والدي ... ولحقته أمي ... لقد تركاني وحيداً حينها، وحيد إلا من ذكريات كثيرة لم أكن أرغب في أن أسجن بداخلها".[5]

وفي موضع فرحاً كان يقول "سلمت علي مصافحة وهي تغادرني فبقيت أراقبها من الخلف تنزل سلالم العمار، لكم كانت رائعة حينها وهي تقفز كالغزالة ... تركتني مغموراً بالسعادة، وأنا أدرك أن كلمة سعادة هي شيء مبالغ فيه".[6]

---

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 64.

[3] المصدر نفسه، ص 123 .

[4] المصدر نفسه، ص 131.

[5] المصدر نفسه، ص 205.

[6] المصدر نفسه، ص 72 .

كما نجد شخصية العاشق الصوفي علي الحراشي الذي يروي لنا هو الآخر عن حياته فورت كما يأتي "لم أتعلم في المدرسة مثل بقية الأطفال في الحي، والدي قرر ذات يوم أن يرسلني إلى مكان آخر بعيداً عن الدار حيث وهبني إلى الشيخ حمادة إمام المسجد الذي لم يكن له ذرية ... كما كثرة تصنيف بنا مساحة البيت الصغيرة وتموت فينا باكراً أحلامنا البسيطة كان يعمل إسكافيا في السوق الشعبي".[1]

كما وردت عدة إسترجاعات على لسان الزاوش ومن وأمثال ذلك قوله "لقد كانت أياماً رائعة تلك التي قضيتها في حي "مارشال أتناش" العالم كان يبدو فيها جميلاً للغاية".

كما يتراءى لنا مثال آخر يقول "تركت جماعة الأصدقاء، أو صرت أتجنبهم لم تعد عندي رغبة في اللعب".

1-2- الاستباق (سيرة ذاتية) :

لم يوظف الكاتب تقنية الاستباق بكثرة فهي تكاد تنعدم، وذلك لكون أغلب أحداث الرواية عبارة عن استرجاعات للماضي، ويظهر فقط في مواضيع قليلة.

ومن أمثلة الاستباق في الرواية نجد قول السارد في تمهيد للولوج في الحكاية (إن صرت زهرة الفاطمي هو الذي كان يحمل نبرة الأمل في الغد أنا الذي سأكون تاركة هذه الأصوات المفهومة، ذاكرة المدينة التي عصفت بها سموم الغدر الآثمة ورياح تقتلع أوراق الشجر الخضراء لتمسحها من الوجود ....).[2]

وفي مثال آخر يتخلل الرواية بشكل آخر من الاستباق الخارجي يبقى السارد يتلاعب بالزمن بطريقة فنية تبرز تحكمه في أدواته الكتابية قائلاً : "إنها مدينة لعنة كما قيل عنها،

[1] المصدر السابق، ص 92.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

ومن تجسيه سهمها تفقده البصيرة قبل البصر ومن يبحها سيموت من عشقها كالمجانين، ومن لا يبارك سلطانها سيظل منفياً على الأرض طوال حياته وفي السماء طوال مماته...".[1]

كما نجد الراوي يكشف عن رغبته في أن يصير شلعراً مثل والده الذي يظل غارقاً في تلك اللحظة السحرية لحظة الكتابة ويتضح ذلك على لسان الراوي في قوله "كنت أريد أن أكون شاعراً مثل أبي عندما أراه ينكب على الورق ويكتب لساعات طوال غير عابئ بالزمن".[2]

2- تسريع ألحكي (المراوغة) :

2-1- المجمل :

لجأ السادر إلى التلخيص لغاية فنية تهدف إلى إحداث التكثيف في بنية السرد وذلك بالإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث ومرور سريع على فترات زمنية طويلة، الذي رأى أنها لا تخدم سرده وقد لا يحتاجها القارئ لاستيعاب الرواية فقفز عليها.

ويتضح ذلك على لسان الراوي، حيث يقول "كأن الصورة أعادتها إلى الوراء عشرين سنة، أو أكثر يوم اعتقلوه بسبب مقال، وعاد بعد شهر من الاستنطاق والتعذيب بوجه مصفر، وجسم نحيل، ولحم يسيل دماً ".[3]

وهذا المقطع ملخص عن المدة التي تم فيها الاعتقال، وقال "عاد شهر" دون أنم يشير إلى الأحداثالكاملة التي جرت طوال هذه المدة وا ٍنما اكتفى فقط بوصف الحالة المزرية التي آل إليها جراء التعذيب.

---

[1] المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

وهذا الهادي بن منصور يروي حياته في بضعة أسطر يقول "عدت لحي "مارشي " الذي ولدت فيه وقضيت طفولتي بين حدوده، وتعلمت في مدرسة الابتدائية، والمتوسطة، وفي ثانوية الإدريسي القريبة منه حتى دخلت الجامعة ثم جاءت الفرصة للدراسة في الخارج فقبضت عليها لكل عطش وشغف"[1] فهنا التلخيص قام بوظيفة تقديم عام لشخصية جديدة فتم بذلك سرد الأحداث بسرعة كلامية عرفنا من خلالها أهم المراحل التي مر بها في حياته.

أما في حالة تحدث الزاوش عن وضعه في السجن قائلاً "أربع سنوات وشهران فترة كافية لتغير حياة أي شخص"[2] فقد جعل التلخيص والإيجاز وسيلة للتنقل بسرعة عبر الزمن، اختصر فيها أياماً وشهوراً وسنوات دون تفصيل أحداثها.

2-2- الحذف (الانشغال ببناء النص) :

ويقصد بهذه التقنية أن يحذف الراوي أحداثاً ووقائع من غير الإشارة لما تم فيها من حوادث.

ويتجلى الحذف في الرواية في قول السارد "عدت من بلغاريا بعد غربة طويلة دامت سبع سنوات حيث أرسلت للدراسة في بعثة طلابية تتكون من ثلاثة أفراد لدراسة السينما، والتخصص في الإخراج السينمائي".[3]

وهنا ألغى السارد الأحداث التي جرت خلال سبع سنوات واكتفى بالإشارة إليها، ومن المؤكد أن خلال هذه المدة جرت أحداث كثيرة، ولكن السارد اختار أن يحذفها بهذه التقنية.

وعن أمثلة ذلك في الرولية أيضاً نجد قول والدة السعيد :" جاءت الشرطة السرية، واعتقلته على الفور، لا أدري أين أحدوه، غاب شهر بكامله ثم تركوه عندما رأيته بعد ذلك

[1] المصدر السابق، ص 123.
[2] المصدر نفسه، ص 101.
[3] المصدر نفسه، ص 123.

الغياب المؤلم لم أعرفه من فرط نحوله، وهزال جسمه والتعذيب الذي تركوه على جلده"[1] فالحذف هنا صريح محدد فالمدة الزمنية التي غاب فيها الوالد هي شهر بكامله أي أن الزمن محدد دون الإشارة إلى الوقائع التي حدثت فيه.

وفي موضع آخر يقول الزاوش[2] "عندما تحركت الأسئلة بداخلي وانتقلت إلى مرحلة الشك اضطررت إلى فعل شيء لم أفعله من قبل على مدار سنوات مصاحبتي لأختي رشيدة وهي تذهب للحمام".[3]

أيضاً قول الهادي بعد انتظاره للرد من شركة الإنتاج السينمائي "لكن تبين لي بعد انتظار مزعج، وتأخر طويل العكس تماماً فقضيت شهوراً وأن أنتظر الرد دون جدوى"[4] فالسارد قام بحذف مدة زمنية ضمنية لا نعلم مدتها ساهمت في تسريع وتيرة السرد.

3-ألحكي (التيه و الثبات) :

3-1- الوقفة :

الوقفة أو الاستراحة (تكون في مسارد السرد الروائي توقفات معينة يحدثنا الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها).

وتبدو الوقفة ظاهرة في الرواية في قول السارد "الذي كان يميز هذا الحي في منطقة بلكور الرائعة، وهي رائعة، وهي رائعة لعدة أسباب، فلقد كان يحدها من اليسار حديقة الحامة الكبيرة والجميلة والتي كانت مأوانا نحن الأطفال عندما تضيق بنا أزقة الحي الصغيرة ومن

[1] المصدر السابق، ص 22-23.

[2] المصدر نفسه، ص 82.

[3] المصدر نفسه، ص 126.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور) النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 76.

فوق يوجد حي "العقيبة" الجبلي ومقبرة "سيدي أمحمد" الفاتنة التي كانت ملتقى النساء والباحثين عن كرامات الأولياء الصالحين".[1]

هذا الوصف الروائي بتعطيله للسرد ساهم في تشكيل البنية الزمنية للنص الروائي هذا فيما يخص وصف الأمكنة، ونجد في وصف الشخصيات بعض الأمثلة ما يلي :

"يوم رأيته أول مرة أو قيل لي ها والزربوط كدت أضحك من شكله فقد كان قصير القامة، ونحيل الجسم ويرتدي جاكيته الجلدية، وسروال جينز أزرق اللون، ويرتدي حذاء رياضياً ويمشي بطريقة هادئة كأنه لا يريد أن يلفت انتباه أحد"[2] فقد وصف الزربوط وصف دقيق بغرض إبطاء زمن السرد.

3-2- المشهد (الأنا و الآخر) :

ونعني به المقاطع الحوارية التي تدور بين الشخصيات الروائية التي تقوم بتعطيل الزمن وا ٍلغائه.

وردت في الرواية بعض المشاهد والمقاطع الحوارية حيث نجدها على شكل حواريين بين الشخصيات، ومن بين المشاهد الحوارية التي وظفها الكاتب نجد هذا المثال :

" هنا ندخل السمينة بغضب :

- هل تعمل مع الشرطة أم ماذا ؟
- لماذا تقول لي هذا الكلام ؟
- كنت تتبع الزربوط هل جننت ؟
- إنه شخص مثل غيره

[1] المصدر السابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

– لا إنه مجنون، من الأفضل عدم الحديث معه لقد أطلق سراحه منذ شهر فقط وهو لم يفعل أي شيء حتى الآن أظنه سيقوم بجريمة قريباً ... ".[1]

ففي هذا المثال نلاحظ تدخل المشهد مع الوصف المتمثل في وصف السمينة بأنه تدخل بغضب مما زاد من بطء الزمن الروائي.

رابعا : زوايا التضاد المتعارضة، قراءة في العنوان وصدمة الألوان

1- قراءة في الغلاف (التفاصيل)

لقد ظهر على الغلاف عدة تجليات نصية تتوزع على الكتابة والصورة الفنية والألوان، تتظاهر جميعاً لتوجيه القارئ نحو تأويل خاص للرواية لأن "الحال في تدبر صفحة الغلاف باعتباره نص موازياً تتعالق فيه الأشكال والألوان فتتجاوز المادة والسكون إلى الانتظام كياناً تواصلياً تتآزر عناصره لأداء معنى ولتجسيد موقف".[2]

يحمل غلاف الرواية صورة فوتوغرافية لمنظر طبيعي، يمثل فصل الخريف والذي كان واضح من خلال الأوراق المتساقطة على الأرضية وقت غروب الشمس المرموز له بالأشعة الصفراء المنشرة والظلال حيث نلاحظ وجود عدد من الأشجار الضخمة المتراصة الضاربة جذورها في أعماق الأرض، متحدية الزمن وصروفها، ومن هذه السمة تستمد قوتها وأصالتها ومن امتداد أغصانها التي بها امتداد الحياة كما تعتبر الشجرة أيقونة الحياة ورمزها، وعنوان الراحة والسكينة، لا سيما وقد استغرقت بين أغصانها أراجح الأطفال وملاعب الأعياد والطفولة، وهي صوت الأمل والصبر والوطن كما يظهر كذلك كرسي عتيق الشكل، لا

[1] المصدر السابق، ص 37.

[2] رشيد شغلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكل الحدث العربي، اللغة والغفران عينة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر ، العدد 6، 2010، ص 10.

يجلس عليه أحد، أو ربما جلست عليه مخلوقات شبحية غير مرئية، إضافة إلى أفق قائم يلف المكان الخالي من مظاهر الحياة مشير إلى قدوم ليل غارق في الظلام.

كما نجد العنوان وقد تصدر قلب الغلاف مكتوباً بالخط العريض باللون الأبيض وفي أسفل الغلاف نجد اسم الكاتب وقد كتب.

2- القراءة في العنوان (شعرية عالية) :

تفرض أهمية على المتلقي الاجتهاد لفك شفرته وتحليل قوالبها التنظيمية، ومكوناته الدلالية ومستوياتها العلاماتية، وذلك استناداً على مخزونه المعرفي.

لقد كتب عنوان الرواية بالخط المغربي "المبسوط" ولهذا التشكيل الخطي دلالات عميقة، لأن طريقة كتابة العنوان تدخل في عملية تحديد معناه استحوذ العنوان على أكبر فضاء من الرسم، فقد تتموقع في قلب الصورة فقد أريد به عن كينونته "الأشباح" وقد أحدثت كتابه العنوان في وسط الغلاف اشتقاقاً في الساحة، مما جعل لتلك الذوات الانغراس والتجذر فيها، فهي ذوات فاعلة تصر على إثبات وجودها حتى بعد انتقال أجسادها إلى عالم العدم، وها هي تنسحب بأرواحها من عالم العتمة باتجاه عالم النور "تلك الأرواح سمعها الآخرون"[1]، إن تلك الأشباح تجول في أرجاء المدينة، تغوص في تفاصيلها، تلتحم بروحها، ساكنة عمقها رافضة الرحيل، فهي تدل على انغماس الشخصية المثقفة في الواقع المأساوي واتخاذها الكتابة ملجأ لها، فشعور الذات بالحصار لا يحد من عزيمتها، بل يزدها إصرار على المواجهة وا ٍثبات وجودها من خلال الكتابة.

تثير الألوان انفعالات متعددة، وتظهر توافقاً بين تركيبها وأمزجة الناس، فيميل الإنسان إلى السكينة والتأمل إذا كان في محيط بعطس الألوان الباردة، كما يتجه نحو الحركة والتوتر

[1] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 112.

إذا كان في محيط يعكس الألوان الساخنة، ويتدخل المجتمع لتوجه قراءتنا الألوان كتب العنوان باللون الأبيض، والذي تتموقع في أقصى حد السلم اللوني يدل تارة على الغياب، وتارة أخرى يحيل على مجموع الألوان المفترضة "إنه لحظة انتقالية، ونقطة اتصال بين المرئي واللامرئي، فهو بالتالي نقطة بداية جديدة".[1]

يحمل البياض –إذن– دلالة العدم والغياب "الموت" فهو لون الكفن والحزن، وهذا يحيلنا إلى أحداث الرواية التي تتبعت مسار حياة شخصيات مأساوية تماهت مع الجرح العميق الذي أصاب الوهن، شخصيات متمايزة، متشابهة، تساق جميعها إلى حتفها في آخر المطاف "كم يبدو الأمر مأساوياً عندما تنفصل أجسادنا ومع الروح تذهب الذكريات إلى مكان آخر".[2]

يحيل البياض إلى الموت والكفن والحداد والحزن، وهو لون الأشباح (عند الأوروبيين) وقد عبر هنا عن الموت المادي (القتل) للشخصيات الروائية المثقفة، لا سيما القتل الرمزي حيث صار وجودها كعدمه (شجي) وقد امتد القتل من الأشخاص إلى المدينة.

ولكن اللون الأبيض في المقابل يحمل دلالات مناقضة للدلالات السابقة، إذ يرتبط عن أغلب الثقافات بدلالة النقاء والصفاء والسلام والبراءة والروحانية، وخاصة في الثقافة الإسلامية فقد ذكر في القرآن اثني عشر مرة وبدلالات مختلفة منها :

إنه يرمز إلى وجود أهل الجنة، يوم القيامة **﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنتُمْ تَكْفُرُونَ﴾**. آل عمران 106

يعد ضوء مادة أولية تتفرع منها الألوان حسب طول الموجات وقصرها كما يعمل على توجيه المعلومة البصرية.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 16.

[2] ينظر: معجم الرموز كاترين هومر، ص 81–82.

تتعرض الأجسام في هذه الصورة إلى إضاءة خلفية وقوية خلفت ظلال عميقة ومظلمة في الجهة اليسرى المعاكسة لمصدر الضوء (الشمس) ومن خلال طول هذه الظلال واتجاهها سنحدد وقت التقاط الصورة نلاحظ أن ظلال الأجسام طويلة، وهذا يحدث وقتي الشروق والغروب كما أنها تتموضع جهة اليمين، وهذا يعني أن مصدر الضوء يقع يسار الأجسام، وعليه فإن وقت التقاطها كان وقت الغروب، وهذا ما يؤكده اللون البرتقالي.

تعطي الظلال الإحساس بالتجسيم في الأعمالثنائية الأبعاد، وا ٍذا اعتبرت الإضاءة عنصر إيجابياً فإن الظلال هي المقابل السلبي لها، وهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء على الأجسام ثلاثية الأبعاد، ومناطق الظلال هي التي تسقط عليها أشعة الشمس مباشرة.

لقد بنيت الصورة –إذا– على ثنائية ضدية، بين الظلام والنور، وهي الثنائية التي تشكل وقت الغروب.

يبث هذا المشهد في النفس إحساساً أولياً بالسكينة والتفاؤل والسلام والدفء، بفعل الأشعة البرتقالية النابضة بالبهجة والحياة تبعث الإلهام وتغمر النفس بالصمت، وتحملنا على التأمل والتفكر فيه ولكن إذا تأملنا المشهد في مجموعة نرى نطاقاً واسعاً من العتمة يحاصر مساحة النور، ويلون الأفق المحيط بالسواد ليسرب إلينا إحساساً غامضاً بالخوف والكآبة ويبعدنا عن دلالة البهجة التي اوحت بها إلينا الصورة في اللقاء الأول.

إن استحضار النور والظلام يستبطن الموت والحياة، كما يستبطن الغروب طغيان على الموت على الحياة، وقد عزز هذا الإحساس مساحة السواد المهيمنة، وموقعها العلوي السيادي، مقابل تلاشي النور شيئاً فشيئاً داخل ديجورية مدلهمة، وقد ربط القدماء السواد بالسيادة والسلطة، واعتبروا ملك الألوان وحكموا "بالقوة للسواد على البياض إذا كانت الألوان

كلها كلما اشتدت قربت من السواد، وبعدت عن البياض، فلا تزال كذلك إلى أن تصبح سوداء".[1]

3- معمارية البداية والنهاية (الحقيقة) :

بدأت الرواية ذات الشكل الواقعي الجديد بالمقطع التالي : في البدء كانت الكلمة، لا في البدء كنت أنا، أنا الكاتب ... كاتب هذه الرواية ثم تستهل فعلياً بـ : لقد ولدت عام 1969 بحي "مارشي اثناش" وتختم بـ : وأن أتذكر لحظة غيابي تلك، وانتقالي المفاجئ إلى عالم آخر في ما يشبه دورة حياة مكتملة من الميلاد وحتى الغياب النهائي أي الوفاة فتظهر كنهاية مغلقة محسومة كلياً بالموت لولا مباغته الذاكرة بتذكر فصل الافتتاح "نشيد الصوت الداخلي الذي يتذكر" محولة ملفوظات الساردين جميعها إلى ذاكرة انتقلت عدواها إلى المتلقي، لتتركه بنهاية مفتوحة على عدة احتمالات، بعضها واقع خيالي والآخر خيال واقعي.

ارتسمت الأحداث ما بين مطلع وخاتمة على نحوين مختلفين أولهما ظاهري، وليس هو المراد وثانيهما جوهري وهو المراد.

فالبداية والنهاية الأحداث مثلوا لنا دورة حياة مكتملة في الواقع بدءها الميلاد ومنتهاها الوفاة.

خامسا: التضاد بين الراوي والمروي (الحلم) :

بعد رصد تحولات شخصية الراوي (سعيد) على مدار فصول الجزء الأول من الرواية ستختفي كلياً من الرواية، ولن يسند أي دور لها بعد أن كانت شخصية رئيسية وفاعلة، ولن تقوم بأي فعل ظاهر ابتداء من الجزء الثاني بفصوله الستة فالجزء الثالث بفصوله الستة أيضاً ثم الجزاء الرابع وفصوله الخمسة، إلى أن تعاود الرجوع في آخر الرواية في فصل رابع هو تتمة للفصول الثلاثة من الجزء الأول وللرواية ككل، حيث يعود السارد الأول إذن

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 269.

لاستلام مهمة ألحكي من جديد، بعد أن تركها لسراد آخرين غيره تناوبوا على المهنة بتعاقب قصصهم التي حكوها، في ظل غياب أو عدم ظهور المتحكم في عملية النقل عامة.

وهو تقنية متعمدة في تقنية القص الجديد، ليبدو متشظياً متناثراً لا رابط يجمع ونتائجه ويفترض أن يكون هذا الغائب هو المسئول عن حكاية كل قصة على حدة، وعن إيصالها نهاية إلى عملية الجمع في الرواية، خصوصاً عندما اتضح مصير كل سارد بالموت، وبالتالي بانقطاع الشخصية عن أداء أي مهمة بما فيها مهمة القص والسرد ذاتها على أهميتها يعتبر السارد "سعيد" رئيسياً بين مجموعة الساردين الآخرين كونه بلا شك وهو الكاتب، الذي روى ثلاثة فصول من الجزء الأول، واختفى في ثلاثة أجزاء ورجع في الفصل الرابع من الجزء الأول والأخير معاً فإذا به و برجعته هذه يتم إغلاق دائرة القص إعادة تجميع مالا يجتمع إلا بفعل قوي كالمصير مثلاً، وهو ما حدث بالفعل في الرواية.

سادسا : التضاد اللفظي وشعرية الكلمات (الرفض) :

1- اللغة السردية

السرد هو الطريقة التي يصور بها الكاتب الحدث أو جانب من الزمان والمكان أو ملامح الشخصية من خواطر نفسية ذاتية. [1]

ففي رواية أشباح المدينة المقتولة وظف بشير مفتي :

[1] سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة العلمية، الاردن، 2011، ص 175 .

اللغة التقريرية المباشرة:

وهي اللغة التي تنقل الأحداث وتصور الشخصيات دون اللجوء إلى التخيل باستعمال عناصر الصورة اللفظية وهذه الأخيرة تتحقق إلا باستعمال لغة صريحة مباشرة تعبر عن الخطاب الذي تسعى الرواية إيصاله إلى المتلقي .[1]

وظف بشير مفتي لغة بسيطة مباشرة لان شخصيات الرواية من الطبقة الفقيرة فلجأ إلى تحاكي واقع الشخصيات والفترة التي تعيشها الجزائر مثال على ذلك ي الرواية : "جاءت الديمقراطية للبلاد حتى صار المسجد فتنة وصارعا بين الشباب المتدينين فهذا أخواني وهذا سلفي وكل واحد يدعوا إلى تياره بطريقة خاصة فاللغة هنا جاءت سهلة بسيطة حيث نقل لنا حدث مهم هو سيطرة الجماعات الإسلامية" [2].

وظف بشير مفتي اللغة البسيطة الواضحة لإيصال فكرته السياسية والايدولوجية للمتلقي وكشف لنا عن مرحلة مرت بها البلاد في العشرية السوداء حيت أصبح الأمن يداهم البيوت ومن يشكون فيه يأتون في الليل و يأخذون عائلته كلها ثم يأتون خفافيش الليل وهم الإرهاب يقتلون من هم على قائمتهم السوداء .

فالروائي الذي استعمل اللغة التقريرية المباشرة لتسهيل الاستيعاب عند المتلقي لان الرواية صورت واقع اجتماعي حقيقي في العشرية السوداء.

وظف اللغة العامية :

" رح الله اسهل عليك "[3] وهي جملة قالها حارس الشرطة للنتاج السينمائي للهادي بن منصور عندما أراد مقابلة المدير .

---

[1] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 289 .

[2] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 229 .

[3] المصدر السابق، ص 182 .

وقوله أيضا : " قتلك ما كان حتى واحد أهنا روح أخطينا "[1]

لكن بشير مفتي لم يكثر من اللغة العامية

2- اللغة الشعرية(الصراخ) :

هي لغة أبحاثية نقيضة للغة العادية التي تعمد على التحديد والإيضاح، هي لغة مفارقة للغة المتعارف عليها جوهرها انتهاك قوانين التأليف.[2]

حيث وظف بسير مفتي اللغة الشعرية لا طاعة ما يحيط به من قضايا بحيث ظاهرت اللغة الشعرية في هذا المقطع "شعرت بخيوطها تضيء عتمة في قلبي، نافذة يطل هذه الضوء على تلك المنطقة المسيجة بالخيالات، والأوهام الكثيرة ... انطباع أولي غريب له مذاق ساحر، كنشوة الجعة التي شربتها لا نفض غبار الخيبة، شعور جديد يستولي علي".[3]

وهذا المقطع يحمل لغة شعرية حملت أحاسيس الهادي بن منصور خلال وثقه لربيعة الفتاة التي أحبها.

اللغة الشعرية في الرواية جاءت وصف للحالات النفسية جاءت بالألفاظ عذبة، وبوح بأحاسيس عامقة للكاتب.

سابعا : جماليات البناء السردي

1- عودت نهاية المجتمع في الرواية :

تحولت الشخوص إلى أشباح وظلال سيعيد الراوي سرد قصصهم كلها عن طريق الاستشراف في زمن الميتافيزيقي هذا هو السبب في أن الشخصية لم تعد سوى ظلالها.

---

[1] المصدر السابق، الصفحة نفسها .

[2] حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 308.

[3] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 131.

حتى لو تحولت الشخصيات إلى ظلال وأشباح ستبقى موضوع القصة السردية في تطورها وغيابها ورواية أشباح المدينة المقتولة لم تطرد الإنسان من العالم بل على العكس حملت شخصيات الرواية صفات واسمه واتخذت أشكالاً متنوعة من الوجود.

يأخذ السرد شكل (الآن يحدث x، والآن يحدث y، الآن يحدث z)[1] وهذه وضعية تشبه إلى حد بعيد السرد، في رواية أشباح المدينة المفتولة لبشير مفتي وا ٍن كان السرد ليس بالضرورة واقعا في الزمن الذي تجرى فيه الأحداث، وا ٍنما في زمن خاص / زمن غياب / زمن ميتافيزيقي، حيث قدمت الأحداث فعلاً في أربعة قصص بالتوازي، والدليل أنها التقت رقعة واحدة في زمن النهاية كانت تنتظر بعضها فإذا توفق في اللقاء وا ٍن كان لقاء درامياً لكنه خاتمة في جميع الأحوال.

تجتمع قصص الرواية في نقطة واحدة والمعبر عنها بالانفجار ويتضح الموت تقاسم مشترك بين القصة الرئيسية والقصص الأخرى التالية بين البطل السعيد الكاتب والأبطال الآخرين مصطفى الزاوش، الهادي السيميائي، وعلى الزاهد ويغيب مفهوم البطولة ذي الشخصية المحورية فالشخصيات في هذه التجارب الروائية مجرد رموز أو أصوات أ أطياف.[2]

2- جميع الشخصيات في رواية (أشباح المدينة المقتولة)

(الرفض و الرحيل) :

كانوا المقتولين بما فيهم القاتل الانتحاري، أنهم ضحايا العنف الواحد لأن زمنهم واحد، رغم أنهم تفرقوا فيه واختلفوا عن بعضهم في الأفكار لكن المصير أعاد تجميعهم (قدر الموت) في مكان واحد (شارع عميروش) كما حدث في الحب الواحد (مارشي اثناش)، لقد

[1] جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر : رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2004، ص 106.

[2] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 248.

بدأو حضورهم الأول في الحياة معا واستتبعوه جميعهم دون استثناء بأن أحبو، من أجل أنفسهم ومن أجل أحبتهم وحتى لا يضيعوا في الغياب، وفي غمرة البحث عن الذات في الحب ينفجر الغياب ليعلن الموت على الجميع.

وفي الرواية جاء الموت الذي ينقض الحياة لا يلغيها تماماً وفي عالمه سر سماع الأصوات واستمرار الأرواح في مكان ما.

في الأصل قامت الرواية أساساً على فكرة التقاطع وتداخل الحيوات على بعضها وكان قصة كل واحد على حدة هي في نهاية المطاف قصتهم جميعاً في عالم التقاطعات والمصادفات الغريبة التي تحيى بها القصص.

كرس القاصون المتعددون بتعدد الساردين في رواية أشباح المدينة المقتولة أنفسهم لمهمة نقل قصص حياتهم و حياة الآخرين وأولهم كان الكاتب سعيد الذي قال "كثير من الناس يملكون كنوزاً من الحكايات والقصص التي لا يعرفون ما يفعلون بها ؟ وأنت يوماً ما ستعرف كيف تمسك بها وتكتبها".[1]

" أشباح المدينة المقتولة " نص وصل كل أبطاله على موت نموذجي بعد أن عاشوا ظروفاً وأحداثاً مفاجئة لأن بوصلة الحياة كانت مفقودة فما بالك بوصلة الموت المضبوطة بعشوائية غير محددة لا مكان ولا زمان ولا شيء.

بدأت الرواية بالشكل الواقعي الجديد بالمطلع الموالي :

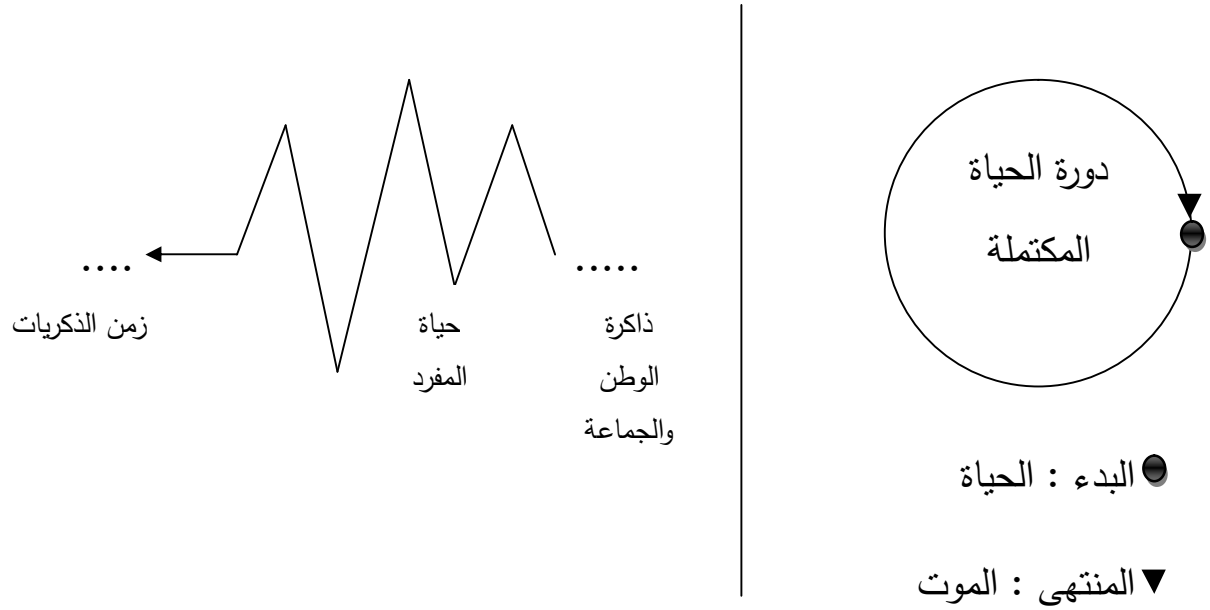
في البدء كنت أنا : أنا الكاتب ... كاتب هذه الرواية ثم تستهل فعلياً بـ : ولدت عام 1969حي مار شي اثناش، وتختم بـ : أنا أتذكر لحظة غيابي تلك وانتقالي المفاجئ إلى عالم آخر ما يشبه دورة الحياة المكتملة من الميلاد إلى الغياب النهائي أي الوفاة، لولا الذاكرة الموجودة في فصل الافتتاح "نشيد الصوت الداخلي الذي يتذكر" محولة ملفوظات اساردين

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 31.

إلى ذاكرة انتقلت إلى المتلقي لتتركه بنهاية مفتوحة على عدة احتمالات بعضها واقعي وبعضها خيالي وهكذا يسعى الروائيون العرب الجدد إلى خلق الالتباس عند القارئ كطريقة في فهم المعضلات السياسة، الاجتماعية التي تقيم في أساس الأحداث.[1]

ارتسمت الأحداث بين مطلع وخاتمة على نحوين مختلفين أولها الظاهري وليس هو المراد والثاني جوهري وهو المراد كما يوضحها هذان الشكلان :

شكل (1) شكل (2)



هيئ لنا الشكل واحد (1) هو الدال على الحياة داخل الرواية مثل كل دورة حياة مكتملة في الواقع، بدءها الميلاد ومنتهاها الوفاة.

أما الشكل الثاني (2) هو ما كان يرسم ملك الحياة لرواية أشباح المدينة المقتولة التي لا بداية معروفة لها، فالشخصيات وحمل موروثاً ثقيلاً كما قال نشيد :"ثم تعيش كل شخصية حياة مليئة بأعباء الماضي ومعاناة الحاضر والبحث عن الذات في المستقبل الذي كان زمن مسترجع من خلال الذكريات التي تجتمع في العالم الآخر" نعم لا شيء يموت لا أحلام ولا

[1] فخري صالح، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2000، ص 12.

الذكريات،[1] ولا الناس أيضاً فهم أشباح لم نكتمل دورة حياتهم الطبيعية وكل جرح هو حكاية لا تموت وذكرى لا تنسى.[2]

فالذات الواحدة لم تعد ذاتاً، بل تحولت إلى ذوات، وهذا يعني أنها أصبحت هامشية ولم يبق منها إلى الظل.[3]

رواية أشباح المدينة المقتولة واحدة من الروايات المعبرة عن الواقع أنه نص يعود إلى ذاته إلى عقله الباطن إلى واقعه الداخلي الرمزي الذي يقابل الواقع المادي.[4]

فرغم لا منطقية الرواية ولا واقعية شخصية الراوي / الشبح إلا أن الإحالة على الواقع كانت أكثر من مقنعة بكونها السبيل الوحيد، لتأويل نص كهذا المولود من رحم الأزمة.

[1] بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، ص 42.

[2] المصدر نفسه، ص 145.

[3] شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص 124.

[4] سعيد علوش، الواقع والمتخيل والمحتمل في الرواية العربية، من جماعة من المؤلفين العربية واقع وآفاق، ص 199.

تبين لنا أن نصوص الروائي بشير مفتي تميل للمأساوية و التراجيديات أكثر مما تميل إلى المفاهيم التي تحمل تصورات متفائلة بالحياة والعالم، وهذه طبيعة الفن بكامله وتمس كل الفنون والآداب، وليس الرواية لوحدها، أما ما يجب كتابته أو ما لا يجب فسؤال غريب، لأن الرو ائي لا يستجيب في كتاباته لرغبات الغير بل ينطلق من هواجسه و كتلته الصماء من الذاكرة البعيدة وما يلح عليه في الداخل أو ما ينهشه كما يقول (أندريه جيد) ويحاول بعدها التعبير عنه بأدوات الفن التي يملكها..

في بحثنا هذا قدمنا جملة من المفاهيم و التحليلات و الدلالات لعناصر الاختلاف والتضاد وحضورهما في النص السردي، "رواية أشباح المدينة المقتولة"، فكانت كالآتي :

- العتبة النصية تحمل كثافة تضادية رهيبة فالعنوان قاتم مثل أقدار الشخصيات التي تعيش كالأشباح بدون أحلام في مدينة نسيها الأمل...و هي مقتولة أيضا في رؤيا اختلافية صادمة .

- محور النص السردي كان يقوم على فكرة العدم و هيؤرة السّرد ومحور النص وما هو آت، و نتوسل ذلك في الشخوص و تناقضاتها و اختلافها منذ بدايتها إلى نهايتها، فأبطال النص يتوشحون بالقلق الوجودي، و تأمل وجودي.

– إن التضاد والاختلاف من المفاهيم الحداثية التي قدمت الرؤيا التجريبية للنصوص السردية في اشتغالها الدائم و المفتوح و اللانهائي .

–لقد زخرت الرواية بأنساق التضاد والاختلاف اللذان أسهما في إثراء النص بالدلالات الصادمة والمفتوحة و المتضادة، وقد زكيا الجدل و الصراع الدائم بين الشخصيات والاحداث، كما اكسبت الخطاب الروائي قدرا من الشعرية بفضل ماتخلفه من فجوات توتر القارئ وتفاجئه بكل ماهو غير متوقع .

– ولا ريب في ان كثافة توظيف اساليب الإختلاف و التضاد لم تأت اعتباطا، وانما كانت نابعة عن قناعة الروائي بمقدرة هذه الخاصية الاسلوبية في الابلاغ والتأثير والإنتاج، فكانت أسلوبا تصويريا يعكس مأساوية الواقع من جهة، ومن جهة أخرى، خاصية اسلوبية بضغط المبدع بواسطتها على القارئ، ويجبره على تلقي النص على هذه الشيفرة الاسلوبية.

– كانت الرواية عبارة عن رؤية وموقف اتخذه الروائي من واقعه المثخن بالتناقضات والمبني على شتى انماط الصراع والذي لفرط ما فيه من الاضداد، حتم عليه ان ينهض عمله على استحضار النقيض، وتوليد المعاني والدلالات عبر الصدام بين العناصر المتضادة والمواقف المتباينة .

– تعددت اللغة في الرواية في حضورها كنص فصيح و شاعري و واقعي و سيكولوجي نفسي وكذا لغة الحوار، فالفصحى جاءت بلغة عذبة ورقيقة اعطت الرواية جمالية، في حين ان لغة الحوار جاءت نابعة من الذاكرة ومن جراح قديمة عبرت عنها الشخصيات، سواء بمحاورتها لذاتها، او لشخصيات الاخرى .

– ختاما ننوه الى ان افق هذا البحث يبقى مفتوحا امام المزيد من الاسهامات والقراءات الجديدة والموسعة، والتي تتجاوز الحدود التي توقفنا عندها.

الملحق 01 : السيرة الذاتية لبشير مفتي

بشير مفتي كاتب روائي ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة، متخرج من كلية اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر

يعمل في الصحافة حيث أشرف على ملحق "الأثر " لجريدة الجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرف على حصص ثقافية، مراسل من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، كاتب مقال بملحق النهار الثقافي اللبنانية.

المجموعات القصصية:

- أمطار الليل رابطة إبداع 1992 الجزائر
- الظل والغياب قصص منشورات الجاحظية 1995 الجزائر
- شتاء لكل الأزمنة قصص منشورات الاختلاف 2004

الروايات المنشورة:

- "المراسيم والجنائز" 1998 الجزائر
- "أرخبيل الذباب" منشورات البرزخ الجزائر 2000
- "شاهد العتمة" منشورات البرزخ الجزائر 2002
- "بخور السراب" منشورات الاختلاف الجزائر 2004 منشورات الحوار سوريا 2005
- "أشجار القيامة" طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2006
- "خرائط لشهوة الليل" طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2008

– "دمية النار" رواية طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم 2010 وصلت إلى القامة القصيرة لجائزة البوكر دورة 2012

– أشباح المدينة المقتولة" رواية . طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضفاف 2012

– غرفة الذكريات رواية منشورات الاختلاف ضفاف 2014

الروايات المترجمة للفرنسية:

– "المراسيم والجنائز" ترجمة مرزاق قيتارة منشورات الاختلاف2002 Cérémonies et funérailles

– "شاهد العتمة" ترجمة نجاة خلاف منشورات عدن باريس فرنسا 2002

– « Le Témoin des ténèbres (Éd.Aden, 2002 »

– "أرخبيل الذباب" ترجة وردة حموش منشورات لوب فرنسا 2003

– L'Archipel des mouches » (L'Aube & Barzakh, 2003

– دمية النار Le pantin de feu ترجمة لطفي نية منشورات الاختلاف

كتب أخرى:

– سيرة طائر الليل نصوص ومقالات منشورات الاختلاف ضفاف. 2014

– و الأرض تحترق بالنجوم نصوص شعرية منشورات لزهاري لبتر 2015

كتب مشتركة

– "الجزائر معبر الضوء" كتاب جماعي بثلاث لغات عربي فرنسي إنجليزي عن الجزائر العاصمة منشورات البرزخ

-Alger, un passage dans la lumière : Edition trilingue français-anglais-arabe de Philippe Mouillon, Nicolas Charlet, Gilles Clément et Bachir Mefti (Broché - 1 mai 2005)

- "القارئ المثالي" كتاب جماعي منشور بمنشورات ميت سان نازار فرنسا .

Meeting, N° 1 : Le lecteur idéal de Maïssa Bey, José-Manuel Fajardo, Alberto Manguel et Bachir Mefti

الملحق رقم 02 : بشير مفتي

الملحق رقم 03 : ملخص الرواية

"أشباح المدينة المقتولة " من أشهر روايات " بشير مفتي "، فهي تحكي قصة شخصيات متعددة تسكن في حي شعبي واحد اسمه "مارشي اتناش" تتداول الشخصيات على سرد الرواية بدءا من الكاتب سعيد الذي يحكي قصته وقصص بعض سكان الحي .

تعددت شخصيات الرواية، بتعدد المواضيع التي طر حها بشير مفتي إذ، تضم الرواية أربعة قصص مختلفة . عنون القصة الأولى " الكاتب و " تنقسم إلى جزئين : الجزء الأول في البداية والجزء الثاني في النهاية .

تدور أحداث القصة الأولى حول طفولة الكاتب و كيف عاشها في الحي الشهير "مارشي اتناش "الذي كان حسب رأيه خلابا بمعنى الكلمة، لما فيه من جمال و روعة، حدائق، أزقة وقاعات السنيما التي كانت فضاء للسفر في الخيال للصغار والكبار، فرغم اختلاف سكان الحي في لون بشرتهم فإحساسهم بالانتماء إلى المكان نفسه كان واحدا .

كانت طفولة الكاتب مزيجا من الأفراح و الأحزان وملئ بالأحداث التي تستحق الذكر، و لعل أكثر ما حز نفسه هو اعتقال والده الشاعر مرتين، مرة عند انقلاب بومدين على بن بلة، ومرة في أكتوبر 1988 أثناء الانقلاب الشعبي، إذ عمل الأمن السري على اعتقال كل من هم على لائحته السوداء من معارضين ومنشقين وحالمين .

لكن هذه المرة ذهب والد الكاتب دون رجعة، مع أنهم أطلقوا سراحه بعد أن قضى أسبوعا في التحقيق و الاستنطاق عن تهم لا معنى لها .

تعرض الكاتب لتقلبات وجودية كثيرة بعد اختفاء والده لم ويجد إلى جانبه سوى زهرة الفاطمي التي أنسته بعض ألامه في تلك الفترة الساخنة، تعرف عليها في مهرجان المسرح المحترف في مدينة عنابة، في صيف 1991، حيث كانت تعمل كصحفية وهي الفترة التي تبلبلت فيها الأوضاع، فصار الجميع متدينين أو يدعون ذلك، ومن ذلك الوقت، أصبح

الكاتب و زهرة الفاطمي لا يفترقان أبدا فكلاهما معجب بالآخر، بل تحول الإعجاب إلى حب و غرام رغم كل تلك الظروف المؤلمة و المأسوية التي عرفتها الجزائر آنذاك، حيث أصبح الوضع مخيفا ومقلقا، فلا أحد يدري في أي وقت قد يحين أجله.

هذا الحب لم يجعله ينسى قصة اختفاء والده، بل مازالت تشغله في كل لحظة،فقد وعده صديقه المختار بالبحث عنه ل كونه مفتش في مقر أمن العاصمة المركزي بشارع عميروش، وبالفعل استطاع المختار أن يأتي بأخبار عن والده ويالها من أخبار !! فوالده لم يغادر المكان الذي اعتقل فيه أبدا، بل توفي في اليوم الأول الذي وضعوه فالسجن، ودفن في مكان ما لا علم لأحد به، لقد انفصل الكاتب عن حبيبته زهرة الفاطمي جراء كل تلك الظروف والأحداث، فهي تريد البقاء في البلد و هو يريد الرحيل بعيدا عنه.

تعددت مواضيع قصة "الكاتب و"تعددت شخصياتها أيضا و لعل من أهمها تأثر الكاتب بقصة مقتل " الزربوط "الرجل الذي يعتبره سكان الحي من أخطر الرجال على الإطلاق، والذي لقي حتفه على يد الشرطة لارتكابه جرائم عديدة، كما تأثر بشخصية " زهية " المجاهدة التي أعطت الكثير للوطن و الذي أخذ منها حبها الوحيد.... المجاهد " عمر "الذي قتل على يد إخوته في الثورة و هذا كان سبب انعزالها بنفسها عن المجتمع بعد الاستقلال .

القصة الثانية " الزاوش "

تدور أحداثها حول "الزاوش" اسم أطلق على " مصطفى " منذ صغره و تعني " العصفور و هي شخصية غريبة لطفل مشاغب يعشق الحياة و اللعب مع أصدقائه و لا يضيع فرصة الخروج من البيت لأجل المرح و اكتشاف الحياة، وما هو أبعد من ذلك، لقد كانت الحياة جميلة بالنسبة و له هو طفل، كانت مزيجا من خيالات الصبا الجامحة وأصبحت الحياة أكثر جمالا في عينيه بعد تقربه من جارته " وردة " التي صارت مع الوقت لا تفارقه أبدا، بيد

أن انتحار أخته رشيدة – بسبب موافقة أهلها على زواجها برجل غير الذي أحبته – جعل من الزاوش شخصا آخر تماما .

لم تتخل وردة عن الزاوش و حاولت جاهدة إنقاذه من ذلك اليأس، فقد كانت تصر على البقاء إلى جانبه، مع أن لم ها تسلم هي الأخرى من عناد القدر الذي جعل من زوج أمها رجلا عنيفا يضربها ضربا مبرحا لأتفه الأسباب وذات يوم و هي عائدة مع الزاوش من موعد غرامي و كلهما سعادة و فرح إذ بزوج أمها يمسك بها ويضربها ضربا عنيفا أثار غضب الزواش الذي لم يتمالك نفسه و بلا وعي منه تحرك نحوه ليقتله حتى ينقذ حبيبته وردة .

اعتدى الزاوش على زوج والدتها و كاد أن يقتله، فسجن لمدة سبع سنوات، هذه المدة كانت كفيلة لتحوله إلى شخص آخر له علاقة بالجماعات الدينية .

بعد خروجه يجد المناخ التسعيني قد هيأ له الطريق لينضم إلى الجانب العسكري فيها ويقوم بالاعتداء على كل من يخالف حسبه المشروع العقائدي الجديد .

القصة الثالثة " الهادي بن منصور "

لقد عاد من بلغاريا إلى الجزائر بعد غربة طويلة دامت سبع سنوات، أرسل للدراسة في بعثة طلابية تتكون من ثلاثة أفراد لدراسة السينما والتخصص في الإخراج السنيمائي، عاد إلى حيه " مارشي اتناش "مسقط رأسه ومربع طفولته، توفي والده قبل أن يرحل بشهرين ولحقته أمه بعدها في ظرف قصير جدا، عاش الهادي بن منصور قصة جميلة مع معلمة الموسيقى " آنيليا "التي جعلته يكتشف مباهج الجسد و متعة الحياة دون ضغوط أخلاقية، مما جعله يفكر في كل مرة في العودة إليه، إذ لم يستطع أن يحقق الحلم الذي عاد لأجله، و الذي ظن أن كل الطرق ستكون سالكة لتحقيقه. فقد عاد و كل آماله أن يخرج فيلما سينمائيا عن الحي الشعبي " مارشي اتناش " لكنه يصطدم بالبيروقراطية و الذهنية التقليدية التي ستدفعه إلى التخلي عن حلمه و، يعمل كعازف جاز في حانة على البحر، يعزف على

آلة الساكسفون أشهر مقاطع الجاز الشهيرة لبعض فناني الأمريكان السود الذين سحروه في ليالي غريبة و، كانوا ل ازاد روحه في ذلك الصقيع البارد، فكانت الموسيقى تسعده من الداخل و، تنسيه التفكير في المسائل العويصة التي تواجهه كل و يوم كل ليلة .

و في ظل كل هذه الخيبات، تعرف على فتاة تدعى " ربيعة " في الرابعة و العشرين من عمرها، تحلم بالتمثيل و هو أمام جمالها و براءتها لم يملك سوى أن يوافق و يعدها بأن يحقق حلمها، بيد أن هناك مفاجآت غير سارة سيكتشفها، فربيعة لم تكن سوى تلك الفتاة التي تتاجر بجسدها لأجل المال نتيجة الظروف القاسية التي عاشتها، فقد كانت حياتها مليئة بالمأساة و المعاناة.... تزوجت في سن مبكرة من رجل غني يكبرها بعدة أعوام وأنجبت منه طفلة ليتبين لها فيما بعد بأنه رجل متزوج له و في مكان آخر زوجة و أولاد، لم تتحمل خيانته فكرهته جدا، أما هو فقد طلقها بعد شهر من مواجهتها له لتجد نفسها بعد كل هذا أما لطفلة و عمرها لا يتجاوز التاسعة عشر.

القصة الرابعة " علي الحراشي"

تدور أحداث هذه القصة حول طفل في حي " مارشي انتاش "الذي حفر ثقبا في حمام النساء من أجل التلصص على سعاد ابنة عمه الخباز التي أحبها منذ نعومة أظافره، فقد كان يتلصص عليها و هي تدخل حوض الحمام و تخلع ثيابها قطعة بعد أخرى م، ما حرك بداخله تلك الشهوات الآثمة قد و كان من الممكن أن يكون ذلك الثقب سره الخاص لو لم تكتشفه تلك العجوز الشمطاء صاحبة الحمام، وجعلته سيرة على كل لسان لم، يسلم من الشتم و الإهانات من أهل الحي .

علي ابن الإسكافي، عهد والده تربيته إلى إمام المسجد حتى يعلمه القرآن لم إذ يكن يملك لا العلم لا المال ولا القوة التي تؤهله بأن يعتني به وبالفعل نجح الشيخ في ذلك وأرشده إلى الطريق الصحيح لأجل الفوز بالدنيا و الآخرة و استطاع أن يصنع منه رجلا متدينا وتقيا

يعمل لخدمة الدين و بهذا كسب علي احترام و تقدير أهل الحي، لكن الصبي الذي أحب منذ صغاره سعاد بقي محتارا بين طريق الدين و الحب لأن حبه مستحيل نتيجة الفوارق الاجتماعية غرق في البحث و الله عن الإيمان و العمل الصالح ويخلف الإمام بعد موته، لكنه وجد صعوبة في التكيف مع التيارات الدينية المتطرفة التي تصعد فجأة إلى الواجهة بعد أكتوبر 1988 ففضل الاعتزال و الخروج من ذلك الحي.

و ذات يوم بينما كان في بيته سمع طرقا على الباب فظن أنه الموت جاء يطرق روحه أخيرا، فقام غير مستاء لاستقباله فإذا المفاجأة على أكملها، وجد قبالته سعاد بنت عمه واقفة من الجهة الأخرى للباب و التي جاءت تعترف له بحبها هي الأخرى، مخبرة إياة بتلك الرسائل التي بعثها لها أيام كانت تدرس في الثانوية، رسائل باح فيها عن عشقه وغرامه الجنوني . لها كانت فرحة علي كبيرة باعتراف سعاد و كاد أن يجن لفرط سعادته إلا أن الانفجار العنيف الذي اهتزت له الأرض جعل الأحلام تتداخل مع الكوابيس و تفجر زمن الحلم الأبيض، صار الجو رماديا، السقف سقط نصفه على القاعة و القاعة ارتفعت إلى السماء و سال الدم...

الملحق رقم 04 : رواية أشباح المدينة المقتولة

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر :

1. ابن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت 1972، ص 23
2. ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب ن ي).
3. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، المجلد 11.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج 7، ط3، 2004، مادة (س.و.م).
5. ابن منظور، لسان العرب، مجلد1، دار المعارف، القاهرة، مص، ج5، ط1، 1119 هـ، ص 404، باب الباء، مادة (ب ي ن)
6. بشير مفتي، أشباح المدينة المقتولة، منشورات الإختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
7. معجم الرموز كاترين هومر.

المراجع

8. ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، 2010.
9. ابراهيم عبد النور، قراءة في كتاب نظرية القراءة، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جهود عبد الملك مرتاض في تنظير القراءة، مجلة قراءات، جامعة محمد خيضر بسكرة، عدد 2010.
10. احمد دوغان، في الادب الجزائري الحديث، منشورات الاتحاد العام للأدباء، العراق، ط1، 1996.

11. احمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الدولي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار الصفاء، عمان، ط1، 2012.

12. ادونيس على أحمد سعيد، الشعرية لعربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

13. ادونيس علي أحمد سعيد، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

14. الإسلام الغرب وحوار المستقبل محمد محفوظ، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1998.

15. برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين ؟ والتبعية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

16. بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 2006.

17. جمال شحيد في البنوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1986.

18. حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990.

19. حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات الرعاة، رام الله، ط1، 2007.

20. حمزي حسين، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف الجزائر، الطبعة الأولى، 2007.

21. حميد الحمداني، بنية النص السردي، منظور النقد الادبي، المركز اثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

22. حميد الحميداني، من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية "رواية المعلم علي نموذجاً "، منشورات الجامعة، السلسلة الأدبية 3، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1984.

23. خيرة حمرة العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د ط، 1996.

24. دراسات سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1991.

25. زعر يات علي رضا لنحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الادب الاسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزبع، ط2، 1994.

26. سالم القمودي، الإنسان ليس عقلاً، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، د.ط، 2001.

27. سعيد بتكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

28. سعيد بتكراد، السيميائيات والتأوي، مدخل للسيميائيات ش.س بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

29. سعيد بقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006.

30. سعيد علوش، الواقع والمتخيل والمحتمل في الرواية العربية، من جماعة من المؤلفين العربية واقع وآفاق.

31. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية، للنشر، ط1.

32. سناء طاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعية، دار كنوز المعرفة العلمية، الاردن، 2011.

33. شعبان عبد العالمي عطية، ومجموعة معجمين، المعجم الوسيط، ومكتبة الشروق الدولية.

34. شكري عزيز ماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، جهينة للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2005.

35. شكري محمد عيد، المذاهب الادبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، د ط، 1993.

36. صلاح فضل. بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرف، المجلس الوطني للثقافة والفنون ولآراء، الكويت (د – ط) 1978.

37. عبد العزيز حمودة، المرايا االمحدبة من البنيوية الى التفكيك، سلسلة المعارف، الكويت، دط، 1988.

38. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998 .

39. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحادثة في الخطاب النقدي المعاصر (المقاربة الحوارية في الاصول المعرفية) الهيئة المصرية العامة، مصر، د ط، 2005.

40. عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة تداخل الافاق والمفهيم ورهانت العولمة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

41. عبد الله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000.

42. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية الى التشريحية قراءة نقدية نموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د، ط) 2006 ص 34.

43. عبد الله الغدامي، الموقف من الحداثة ومساؤل اخرى، ط2، 1412 هـ، 1991هـ.

44. عبد الله رضوان، بن السردية، دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، دار دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2009، ص 386.

45. عبد الله محمد الغدامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006.

46. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافية والفنون والآداب، الكويت، (د ط) 1998 .

47. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالاجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنه الجبلي.

48. عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، 2003.

49. عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

50. عثمان أمين، ديكارت مكتبة لأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، د.ط، 1969.

51. عثمان موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، الجزء 1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د ط، 2005.

52. عدنان علي رضا النحوي، الحداثة في منظور ايماني، دار النحو للنشر و التوزيع، المملكة العربية السعودية، ط3 1410هـ 1989م.

53. علي المانعي القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.

54. علي حرب، الماهية والعلاقة، المركز الثقفي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

55. عمر عيلان، في المناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2008.

56. فتحي التريكي ورشيد التريكي، فلسفة الحداثة، مركز الانماء القومي، بيروت، 1992.

57. فخر ي صالح، أصول المعنى في الرواية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2000.

58. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون العاصمة، ط1، 2010.

59. كمال عبد اللطيف، الأسئلة الغائبة في الديمقراطيات العربية سؤال المرجعية وأسئلة المجال، فكر 2 ونقد الريادة، المغرب، العدد 48، د.ط، أفريل 2002.

60. محمد الشيخ، فلسفة الحداثة في فكر هيغل، الشركة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

61. محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

62. محمد بن سمينة، النهضة الادبية الحديثة في الجزائر، مطبعة الكاهنة، الجزائر، 2003.

63. محمد بن مكرم أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسن العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، مادة ح د ث،

64. محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1988.

65. محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مختبر السرد العربي، قسنطينة، العدد 01 جانفي 2004.

66. محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

67. محمد محفوظ، الإسلام لغرب وحوار المستقبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1998.

68. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثالثة، 1992.

69. محمد مفتاح، ديناميكية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء والمغرب، ط3، 2006.

70. محمود الغشيري: الاتجاهات الادبية والنقدية الحديثة . دليل القارئ العام، ميرين للنشر والمعلومات، القاهرة، ط3، 2003.

71. مولاي علي بوحاتم، الدرس السيميائي المغاربي، دراسة وصفية نقدية احصائية في نموذجي، عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح.

72. نور الدين أفاية، الحدثة ولتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة نموذج هبرماس، إفريقيا الشرق، ط2 1998.

73. واسيني الاعرج، اتجاهات الرواية العربية، المؤسسة الوطنية للكتب، الجزائر، 1986.

74. وائل سيد عبد الرحيم، تلقى البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجا، دجار العلم والايمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008.

75. يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطلبيعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1978.

مترجمة

76. آلان تورين، نقد لحداثة: تر: انور مغيث، لمجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، د ط، 1997.

77. أميرتو إيكو، نزهات في غاية السرد، ترجمة : سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

78. بول ريكور، الودود والزمان والسرد، تر: سعيد المغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999،

79. جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1979.

80. جورج لوكاتش، الرواية، تر: مرزاق بقداش، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

81. مقدمة محمد برادة مترجم كتاب: الخطاب الروائي، ميخايل باختيف، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

82. مقدمة يوسف الأنطاكي، مترجم كتاب العلوم الانسانية والفلسفية، للوسيان غولدمان، المجلس الاعلى للثقافة، ط2، 1996.

83. جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية،تر جمة: جورج رابيتشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

84. جوناثان كالر، النظرية الأدبية تر : رشاد عبد القادر، وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2004.

85. جونثان كالر، فرديناند دوسوسير، تأصيل علم اللغة الحديث وعلم العلامات، ترجمة: محمود حمدي، عبد الغني، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، 2000.

86. جير الدنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

87. دافيد كارتر، النظرية الأدبية، ترجمة، باسل مسالمة، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2010.

88. دانيال تساندلر، أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، مراجعة: ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

89. دومان جاكسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي: تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الابحاث العربية الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982.

90. زم البيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

91. الشكلانيون الروس، نظرية المنهج الشكلي، ترجمة، ابراهيم الخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 1983.

92. فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة، ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، سنة 1986.

93. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس، ترجمة عبد الفتاح الحلو، ج 29، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1997.

94. ميخائيل باختين شعرية دوسيتوفيسكي، تر: جميل تصيف التكويني، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1986.

95. ميخائيل باختين، "الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987.

96. ابراهيم الخطيب، قراءة سيوسيولوجية لرواية الغيرة، ترجمة وعرض، إبراهيم الخطيب، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، غولدمان وآخرون، ترجمة محمد بسيلا.

المراجع باللغة الاجنبية

97. Jacques leenhordt, lecture du roman la jalousie d'alain grillet, les editions de linist, 1977.

98. Lucien Gldman, pour une sociologie du roamn – Gallimars, Paris- 1964.

المجلات

99. رشيد شغلال، النص والنص المصاحب، قراءة في تشكل الحدث العربي، اللغة والغفران عينة، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 6، 2010.

100. سليمان العسكري، السيميولوجيا والنصوص الأدبية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج 24، العدد 3، 1992.

101. صالح لحلوحي، التشاكل والتباين في شعر مصطفى الغامري، مجلة الأثر، عدد 17، جامعة محمد خيضر، 2013.

102. عبد الله محمد الغدامي، تهافت النقد وقراءة لتنميط والقصر مجلة نزوة، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة ولنشر والاعلان، عمان ع 32، د ط، 2009.

103. نجية سعدات، النقد الروائي والموجع الغربي، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافة بجدة، السعودية، المجلد 14، الجزء 54، ديسمبر، 2004.م

104. يوسف وغليسي، السردية و السرديات، قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، جامعة منثوري، قسنطينة، دتر الهدى للطباعة والنشر، عين مليلة، العدد الاول، 2004.

105. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللأنسونية الى الألسنية، الى اصدارات رابطة ابداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.

الرسائل والمذكرات

106. نزبهة زاغر، معمارية البناء بين الف ليلة وليلة والبحث عن الزمن للصنائع رسالة دكتوراة: اشراف صالح مفقودة جامعة بسكرة 2007–2008.

107. نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، اشراف محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة ام القرى، المملكة السعودية، 2008.

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	
مفتتح **إضاءة الحداثة في الرواية العربية وحضور النص السردي الجزائري**	
إعترافات أولى	02
أولا: مفهوم الحداثة	03
1- عند العرب	03
2- عند الغرب	06
ثانيا : نشأة الحداثة	08
1- نشأتها عند الغرب	09
2- نشأتها عن العرب	10
ثالثا : مبادئ الحداثة	11
1- العقلانية	11
2- الذاتية	12
3- الحرية	14
رابعا : خصائص الحداثة	15
خامسا : أسس الحداثة :	15
سادسا : النهضة والحداثة	16
سابعا : النص السردي الجزائري	16
1- نشأة ومفهوم النص السردي الجزائري	16

2- عناصر و مكونات الرواية	18
الفصل الاول : **سردية النصوص في الاختلاف والتضاد**	
أولا : الشكلانية والبنية السردية	22
1- نشأة الشكلانية	22
2- مبادئ الشكلانية	23
3- مراحل تطور الشكلانية الروسية	24
4- أعلام الشكلانية :	24
5- مبادئ النظرية	25
6- البنية : la structure	27
7- السردla naration	30
ثانيا : الرواية في الممارسة النظرية	35
1- نظرية الرواية عند جورج لوكاتش	35
2- نظرية الرواية عند لوسيان غولدمان	39
3- الرواية عند باختين	42
ثالثا : التشاكل والتباين	44
1- التشاكل	45
2- التباين	47
3- الفرق بين التشاكل والتباين	49
رابعا : سيميائية بورس	49
سادسا : التعالق النصي والتخييل والتكرار	58
1- التفاعل (التعلق) النصي hyperkesctualite	58
2- التخييل	60

3- التكرار	60
الفصل الثاني: **الجانب التطبيقي**	
أولا : فضاء الهامشية وشخصيات الهامش	63
1- الشخصية الرئيسية في رواية أشباح المدينة المقتولة	65
2- ثنائيات الضدية للشخصيات	76
ثانيا : الكتابة ذاكرة لعينة	80
ثالثا : المفارقات الزمنية اللواحق والسوابق، المشهد ، الحذف والواقعة	82
1- تسريع الحكي	82
2- تبطئة الحكي	85
رابعا : مـ ايا التضاد المتعارضة، قراءة في العنوان وصدمة الالوان	89
1- قراءة في الغلاف	89
2- القراءة في العنوان	90
3- معمارية البداية والنهاية	93
خامسا : التضاد بين الراوي والمروي	93
سادسا : التضاد اللفظي وشعرية الكلمات	94
1- اللغة السردية	94
2- اللغة الشعرية	96
سابعا : جماليات البناء السردي	96
1- عودت نهاية المجتمع في الرواية	96
2- جميع الشخصيات في رواية (أشباح المدينة المقتولة)	97
خاتمة	101
ملاحق	105

قائمة المصادر والمراجع	116
فهرس الموضوعات	127

بحمد الله

السيرة الذاتية

المعلومات الشخصية :

- **اللقب :** شراديد
- **الاسم :** فاطمة
- **تاريخ و مكان الميلاد :** 1995/09/01 بجامعة – الوادي
- **الحالة العائلية :** عزباء
- **الجنسية :** جزائرية
- **العنوان :** جامعة – الوادي

الدراسات والشهادات :

- شهادة التعليم الابتدائي – ابتدائية الإخوة سلطاني – جامعة – الوادي – 2007 .
- شهادة التعليم الاساسي – متوسطة الشيخ بوعمامة – حاسي مسعود – 2011 .
- شهادة البكالوريا شعبة الاداب والفلسفة – ثانوية حمه العيد – حاسي مسعود – 2014 .
- ليسانس في الادب العربي تخصص دراسات أدبية – جامعة حمه لخضر – الوادي – 2017 .

اللغات :

- **العربية :** ممتازة
- **الفرنسية :** حسن
- **الإنجليزية :** متوسط

السيرة الذاتية

المعلومات الشخصية :

- **اللقب :** جريبيع
- **الاسم :** رتيبة
- **تاريخ و مكان الميلاد :** 1994/10/08 المغير – الوادي
- **الحالة العائلية :** عزباء
- **الجنسية :** جزائرية
- **العنوان :** المغير – الوادي

الدراسات والشهادات :

- شهادة التعليم الابتدائي – ابتدائية شهرة موسى – المغير – الوادي – 2007 .
- شهادة التعليم الاساسي – متوسطة احمد بوزقاق – المغير – 2010 .
- شهادة البكالوريا شعبة الآداب والفلسفة – ثانوية عبد الحق بن حمودة – 2014 .
- ليسانس في الادب العربي تخصص دراسات أدبية – جامعة حمه لخضر – الوادي – 2017 .

اللغات :

- **العربية :** ممتازة
- **الفرنسية :** حسن
- **الإنجليزية :** متوسط

خاتمـة

ملاحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

مقدمة

مفتتح: (اعترافات أولى)

إضاءة الحداثة في الرواية العربية وحضور النص السردي الجزائري

أولا: مفهوم الحداثة

ثانيا: نشأة الحداثة

ثالثا: مبادئ الحداثة

رابعا: خصائص الحداثة:

خامسا: أسس الحداثة:

سادسا: النهضة والحداثة:

سابعا: النص السردي الجزائري:

الفصل الأول:

سردية النصوص في الاختلاف والتضاد

أولا: الشكلانية والبنية السردية

ثانيا: الرواية في الممارسة النظرية

ثالثا: التشاكل والتباين

خامسا: سيميائية بورس ونظرية الاختزال

سادسا: التعالق النصي والتخييل والتكرار

الفصل الثاني:

قراءة تطبيقية

أولا: فضاء الهامشية وشخصيات الهامش

ثانيا: الكتابة ذاكرة لعينة

ثالثا: المفارقات الزمنية اللواحق والسوابق، المشهد، الحذف والواقعة

رابعا: مزايا التضاد المتعارضة، قراءة في العنوان وصدمة الألوان

خامسا: التضاد بين الراوي والمروي

سادسا: التضاد اللفظي وشعرية الكلمات

سابعا: جماليات البناء السردي

السيرة الذاتية

المعلومات الشخصية :

- **اللقب :** شراديد
- **الاسم :** فاطمة
- **تاريخ و مكان الميلاد :** 1995/09/01 بجامعة – الوادي
- **الحالة العائلية :** عزباء
- **الجنسية :** جزائرية
- **العنوان :** جامعة – الوادي

الدراسات والشهادات :

- شهادة التعليم الابتدائي – ابتدائية الإخوة سلطاني – جامعة – الوادي – 2007 .
- شهادة التعليم الاساسي – متوسطة الشيخ بوعمامة – حاسي مسعود – 2011 .
- شهادة البكالوريا شعبة الاداب والفلسفة – ثانوية حمه العيد – حاسي مسعود – 2014 .
- ليسانس في الادب العربي تخصص دراسات أدبية – جامعة حمه لخضر – الوادي – 2017 .

اللغات :

- **العربية :** ممتازة
- **الفرنسية :** حسن
- **الإنجليزية :** متوسط

السيرة الذاتية

المعلومات الشخصية :

- **اللقب :** جريبيع
- **الاسم :** رتيبة
- **تاريخ و مكان الميلاد :** 1994/10/08 المغير – الوادي
- **الحالة العائلية :** عزباء
- **الجنسية :** جزائرية
- **العنوان :** المغير – الوادي

الدراسات والشهادات :

- شهادة التعليم الابتدائي – ابتدائية شهرة موسى – المغير – الوادي – 2007 .
- شهادة التعليم الاساسي – متوسطة احمد بوزقاق – المغير – 2010 .
- شهادة البكالوريا شعبة الآداب والفلسفة – ثانوية عبد الحق بن حمودة – 2014 .
- ليسانس في الادب العربي تخصص دراسات أدبية – جامعة حمه لخضر – الوادي – 2017 .

اللغات :

- **العربية :** ممتازة
- **الفرنسية :** حسن
- **الإنجليزية :** متوسط

خاتمـة

ملاحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

مقدمة

مفتتح: (اعترافات أولى)

إضاءة الحداثة في الرواية العربية وحضور النص السردي الجزائري

أولا: مفهوم الحداثة

ثانيا: نشأة الحداثة

ثالثا: مبادئ الحداثة

رابعا: خصائص الحداثة:

خامسا: أسس الحداثة:

سادسا: النهضة والحداثة:

سابعا: النص السردي الجزائري:

الفصل الأول:

سردية النصوص في الاختلاف والتضاد

أولا: الشكلانية والبنية السردية

ثانيا: الرواية في الممارسة النظرية

ثالثا: التشاكل والتباين

رابعا: سيميائية بورس ونظرية الاختزال

خامسا: التعالق النصي والتخييل والتكرار

الفصل الثاني:

قراءة تطبيقية

أولا: فضاء الهامشية وشخصيات الهامش

ثانيا: الكتابة ذاكرة لعينة

ثالثا: المفارقات الزمنية اللواحق والسوابق، المشهد، الحذف والواقعة

رابعا: مزايا التضاد المتعارضة، قراءة في العنوان وصدمة الألوان

خامسا: التضاد بين الراوي والمروي

سادسا: التضاد اللفظي وشعرية الكلمات

سابعا: جماليات البناء السردي