

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة - محمد خيضر - بسكرة

قسم الآداب و اللغة العربية

كلية الآداب و اللغات

# شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة و الأدب العربي

تخصّص السرديات العربية

بإشراف الأستاذ الدكتور:

أ.د. عبد الرحمن تبرماسين.

بإعداد الطالب:

أحمد التّجاني سي كبير.

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
نصر الدين بن غنيسة	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	رئيساً
عبد الرحمن تبرماسين	أستاذ	بسكرة	مشرفاً
محمد الأمين بحري	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	مناقشاً
بالقاسم مالكيّة	أستاذ محاضر (أ)	ورقلة	مناقشاً

الموسم الجامعي 2011/2010.

**بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ**

# الإهداء...

- إلى روح الوالد " العربي " الذي انتهشه المرض وتركنا نشقى في الحياة .. فليغمرنا الله وإياه بالتَّعِيم الأبديّ في الفردوس الأعلى ..
- إلى والدتي التي أحيا لأجلها لأنها علمتني من جهالة و هدتني عن الضلالة.
- إلى كل أفراد عائلتي و أخص بالذكر أختي إكرام.
- إلى زوجتي العزيزة التي تابعت معي ختام هذا البحث بشغف و صبر.
- إلى كلّ من جعل الحكمة ضالته، ونور النبوة دليله، في زمن الجهالات والرّعونات ، فكان ذلك المجاهد ...

إلى أولئك جميعا أهدي هذا المجهود المتواضع .

أحمد التَّجانيّ سي كبير

## تقرير حول جاهزية مذكرة ماجستير في السرديات العربية للمناقشة.

بعد الإطلاع على النسخة النهائية للمذكرة المقدمة لنا من طرف الطالب: **أحمد التجاني سي كبير**، و الموسومة بـ " شعرية الخطاب السردى في رواية المستنقع للمحسن بن هنية"، وبصفتنا المشرف المتابع لهذا البحث منذ الموسم الجامعي (2007/2008)، فإنه قد تبين لنا بأنها جاهزة للمناقشة من قبل اللجنة المقترحة لذات الغرض إذ إنها قد استوفت الشروط المطلوبة لمثل هذه البحوث الأكاديمية .

فمن الناحية المنهجية، قد قسم الطالب بحثه إلى ثلاثة فصول، عنون الأول بـ: "السرد العربي بين الأسلوبية و الشعرية" الذي كرسه بالتطرق إلى ضبط مفهوم السرد و تعاريفه و ذلك بين القديم و الحديث، و كذا مفهوم الشعرية من أرسطو إلى حد الدراسات الحديثة، كما ربط بين مفهومي الشعرية و الأسلوبية . أما الفصل الثاني، فعنونه "التشكيل الفني و بنية الخطاب في رواية المستنقع"، تطرق فيه إلى توضيح صورة الرواية في منطلقاتها بين الحاضر و الماضي، ثم تطرق للدراسة الزمانية و المكانية و الشخصيات بالشكل الفني الوارد في الرواية.

وخلص إلى الفصل الثالث الذي عنونه بـ "شعرية السرد في رواية المستنقع" و تطرق فيه إلى توضيح أسلوبية السرد التي تميزت بها الرواية و كذلك شعرية السرد الروائي فيها .

وخلص الطالب في خاتمة بحثه إلى مجموعة النتائج الخاصة بأسلوب المحسن بن هنية ككاتب وروائي مميز ظهر كظفرة فنية روائية إذ باغتتا بهذا الأسلوب الروائي المميز دون سابق إرهاب للعمل الروائي الفني لديه .

## مقدمة

إن الرواية من أكثر الأشكال الأدبية تداولاً و انتشاراً، و يرجع ذلك إلى أنها تضع للقارئ عالماً مسبوكاً بطابع سردي مشوق ينتقل فيه الراوي من العالم الواقعي إلى عوالم خيالية موازية له. و هي – في كنهها – نقد له، بطريقة فنية و أدبية تنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالأدبية النصية إلى الشعرية النصية، و إذن فالنص الروائي الحديث يجمع في طياته بين الأدبية و اللغوية من جهة و الأسلوبية الشعرية من جهة أخرى، و المتمعن في العمق الدلالي للجمال الفني السردية في الروايات يتراءى له أن هذا السبك الأدبي المحكم لم يكن عفويًا، بل له ارتباطات فنية و حضارية تتناص و الإبداع الأدبي العربي القديم، و ذلك من حيث التصوير و كذا الإيقاع .

و إننا في هذا البحث نحاول تجلية الأبعاد السردية الشعرية المتألفة فيما بينها في البناء الروائي لرواية المستنقع للمحسن بن هنية، كنموذج للسردية العربية المتميزة، والتي تتعدى البعد الجمالي الفني، و حتى الإبداعي اللغوي إلى السردية الشعرية في أسمى تجلياتها الفكرية ( السياسية، الفلسفية و التاريخية) .

كما سنحاول من خلال هذا البحث أن نفهم الأوجه المتعددة للرواية باعتبارها نصاً روائياً من جهة، و باعتبارها خلاصة تجربة إنسانية، يجمعها صاحب الرواية في عالم خاص من ابتكار خيالاته و أسلوبيته، كما أن الرواية تحمل ثقلاً فنياً بلاغياً و أسلوبياً أهلها بأن تكون معرضاً لغويًا و أسلوبياً و فكرياً، يرتقي بالكتابة من أدبيتها إلى شعريتها.

وسنسعى إلى رسم معالم النظرية النقدية الشعرية كما يراها روادها من أمثال رولان بارت *Roland Barthes*، جيرار جينيت *Gérard Genette*، رومان جاكسون *Roman Jakobson*، تزفيتان تودوروف *Tzvetan Todorov* ومخائيل

باختين *M. BAKHTINE* وغيرهم من الذين اهتم بمفهوم الشعرية كعلم تجريدي يرتقي بالأدب إلى أعلى مصافي التأثير.

وإن ( فالشعرية - *Poétique* - *Poetics* ) باعتبارها نظرية تعنى بالخطاب في القصيدة كذات تاريخية، - كما يقول هنري موشينيك - فإن تجلي هذه الذات التاريخية في الرواية يبدو أكثر وضوحاً من خلال السرد المترابط للأحداث وفي بيئات متعددة، وتتجلى أيضاً التعالقات القائمة بين نظرية اللغة ونظرية التاريخ، ونظرية الذات، وتبدو الرواية حينئذ نقطة الالتقاء بين الذات والتاريخ و الواقع أو المجتمع، وهي المحك الذي تتزاحم عنده الأدبية واللغوية و البنيوية الشعرية وكذا التاريخية والتداولية .

لقد استوقفتني رواية (المستنقع أو التحليق بجناح واحد) كثيراً حين قراءتها، مرات عدة فلا يمكن أن تكون صناعة اللغة والزخرف اللفظي والتظاهر باللغة هو الدافع الأساسي لإنتاج مثل هذا النوع الأدبي النثري المسبوك سباًكاً لغوية متينة، كما أن البراعة اللغوية و البلاغية المتجلية في تصويرها الفني الرائع للأحداث التاريخية و الواقعية وكذا الخيالية التي تقوم بها أبطال الرواية - هناء و سي حسان ومريم...- فتجد نفسك مرغماً على الانسجام مع الأحداث وكأنك تعيشها حقيقة.

ومن أهم الدوافع التي أغرتنا بالنظر في كنه بنية الخطاب الشعري في الرواية، وإيماءتها للمعاني بطريق غير مباشر، وتجعل الفكر الفردي والجمعي يسافر بعيداً لربط الحاضر بالماضي ولمقارنة المعنوي بالحسي وربط الخرافي والأسطوري بالواقعي، كل هذا استدعى اهتمامنا وكان كفيلاً بان يدفعنا حباً وشغفاً وتطلعاً لمعرفة أغوار و خبايا هذه الرواية بتركيبها اللفظي العميق و المعقد المبني و الشكل من جهة، و الهادف المعنى والدلالة من جهة أخرى .

و من دوافع اختيارنا لهذا الموضوع أيضاً محاولة الكشف عن مدى تعبير الرواية -عموماً - عن بيئاتها العربية المنتجة لها وتفاعلها مع أحداثها التاريخية والاجتماعية

الواقعية و السياسية، ومضامينها الثقافية والحضارية فالرواية بهذا المفهوم يمكن لها أن تحمل هوية متفرد في السرد العربي الحديث و المعاصر.

والإشكالية التي يسعى هذا البحث لاستقصائها تتجلى في السؤال الجوهرى التالي:

### **ما هي مكامن الشعرية السردية في رواية المستنقع؟**

وما هي دلالاتها الفنية والفكرية؟

ما دلالة الفضاءات الزمانية والمكانية في رواية المستنقع؟ وما علاقتها بالمعرفة الفكرية والبنية اللغوية المسبوكة؟

وفي حقيقة الأمر إننا نسعى للبحث عن علاقة البنية السردية للخطاب اللغوي والفكري داخل الرواية و علاقته بالشعرية العربية، لنبين أن لغة الرواية عموماً - والمستنقع خصوصاً- هي عمل فني سردي لنقد الواقع و الفكر من جهة كما أنها تصوير للمجتمع والدولة من جهة أخرى.

فالرواية عبارة عن سلسلة من العناصر الدالة، التي تشكل نسقاً فكرياً يهدف إلى كشف القيود الفكرية و الاجتماعية والقيم التي يؤمن بها أفراد المجتمع، بل و الإنسانية قاطبة.

و تتفرع الإشكالية الجوهرية التي نحاول تتبعها في هذا البحث إلى إشكالات فرعية يمكن صياغتها كالتالي:

هل يمكننا اعتبار الرواية خطاب أيديولوجي و حضاري؟

ويمكن كذلك أن نتتبع مسار الرواية في ترابطها الأيديولوجي و التاريخي الفكري؟ ويمكننا أن نجزأ العمل من خلال طرح جملة من الأسئلة الجزئية التي تبين لنا الأدوار الأساسية التي تلعبها الرواية في التأطير اللغوي و الفكري للثقافة العربية ومنها:

وما هي الحدود الفاصلة بين الرمزية و التاريخية و الإيديولوجية في الرواية ؟

وما علاقة النقل الأسطوري و الخرافي الذي تحمله الرواية بالمفهوم الحضاري والواقعي

؟

وما دلالة انغلاق المكان والزمان في الرواية ؟

وما الدور الذي يلعبه عنصر التناص في الرواية ؟ وكيف يضفي عنصري الإبهام والغموض الشعري داخل الرواية ؟

و لمعالجة هذه الإشكالية قسمنا البحث إلى ثلاث فصول وكل فصل يحتوي على مبحثين. فتطرقنا في الفصل الأول الموسوم بـ: السرد العربي بين الأسلوبية والشعرية. حاولنا في المبحث الأول: السرد العربي – قديماً و حديثاً – أن نتتبع البدايات السردية عند العرب و بخاصة الأشكال الأدبية السردية، و أهم روادها و خاصة بعد تطورها في العصر العباسي، و في المبحث الثاني: الأسلوبية الشعرية حاولنا أن نبين بعض المفاهيم النظرية المتعلقة بمفهومي الأسلوبية و الشعرية.

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ: التشكيل الفني و بنية الخطاب في رواية المستنقع. حاولنا في المبحث الأول: تتبع البنية الزمنية و تشكيلها الفني في رواية المستنقع و في المبحث الثاني: تتبعنا البنية المكانية في الرواية و تشكيلها الفني وفي المبحث الثالث: تتبعنا بنية الشخصيات و تشكيلها الفني في الرواية.

وفي الفصل الثالث الموسوم بـ: شعرية السرد في رواية المستنقع. وكان هذا الفصل تطبيقياً محضاً ركزنا في المبحث الأول على: أسلوبية السرد في رواية المستنقع. وعن أسلوب الرواية المتميز في طرحه للقضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية بطريقة واعية و فنية.

و في المبحث الثاني: شعرية السرد في رواية المستنقع. ركزنا على أهم مظاهر الشعرية في رواية المستنقع. ثم خلصنا بخاتمة حاولنا فيها أن نجمل أهم الميزات التي تميزت بها رواية المستنقع في طرحها الذكي و الفني الذي اعتمد فيه المحسن بن هنية أسلوباً زواج فيه بين السردية القصصية و الشعرية التأثيرية.

و قد حاولنا من خلال فصول هذا البحث أن نبرز أهمية السرد في الرواية العربية، وإزالة الستارة عن حقبة من سيطرة الشعر المقفى والموزون، والسمو بمفهوم الشعرية الذي لم يعد حكراً على النصوص الشعرية فحسب، بل انه أكثر جلاءً في الرواية لتحرر



الروائي من قيود الكتابة الشعرية العمودية والانطلاق في وعي الكتابة التي تتجلى في شعرية السرد الروائي.

كما حاولنا أن نبرز أهمية السرد في التعبير عن الإرث الحضاري والثقافي وعلاقته بالبيئة العربية وأجوائها (السياسية – التاريخية). وكذا فهم الروابط الإنسانية من (سياسية و تاريخية و واقعية) وعلاقتها ببعضها البعض من خلال محاولة فك رموز الأنساق الدلالية الرمزية وعلاقتها بمناحي الحياة الإنسانية في رواية المستنقع. كما يهدف البحث أيضاً لإبراز خصائص السرد الروائي، الفنية و اللغوية والتاريخية والثقافية والحضارية وكذا الخرافية والأسطورية وعلاقتها بالسمو الأدبي الإبداعي العربي.

وإثبات قدرة الراوية على استيعاب الرصيد المعرفي والثقافي للمجتمع وكذا توظيفه والمرور به من جيل إلى جيل أو بعبارة أخرى إثبات قدرة السرد الروائي في اختراق الحدود الزمكانية والتحلي بالقدرة السامية الناجمة عن مزج التاريخي بالواقعي والارتقاء بأدبية النص إلى شعريته في شكل نقد تهكمي يشارك القارئ في إنتاجه.

و لأن الظاهرة الأدبية الشعرية في الرواية متعددة الجوانب و الزوايا فقد احتجنا إلى أكثر من منهج على حساب ما تقتضيه طبيعة زاوية الرؤية و بحسب الأهداف المرجوة من البحث، وفي بحثنا هذا عن شعرية السرد الروائي في رواية المستنقع اعتمدنا **المنهج البنوي** لأنه الأنسب لسير أغوار البنية اللغوية و التركيبية المسبوكة في الرواية، كما سنستعين **بالمنهج الأسلوبي** لما في الرواية من صور بلاغية، وانزياح للكلمات عن دلالتها المعجمية، وكذا التراكيب المتراسة فيما بينها والتي تعطي دلالات أكثر عمقاً. ولا بد أن ننوه بأن استعمال أكثر من منهج في دراسة واحدة قد يكون مزلقاً خطيراً للباحث الدارس إذا لم يحسن التعامل مع آليات مناهجه و يحسن توظيفها وفق احتياجاته المتركرة على الأهداف المرجوة من البحث.

وعلى العموم فإن المزاجية بين المناهج من شأنها الكشف عن مزايا النص المدروس  
وخطاياه الغامضة وهذا ما نسعى إليه في دراستنا لرواية المستنقع.

و لقد استفدنا في هذا البحث بجملته من المراجع التي بسطت لنا أرضية البحث  
وأهمها:

- محمد عزام، شعرية الخطاب السردى -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب،  
2005.
- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي و مبروك حنور، دار تبال  
للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- تيزيفتان تودوروف، الشعرية، تر: عثمان ميلودي، دار قرطبة، الدار البيضاء،  
ط1، 1999.
- بارت (رولان)، الكتابة في درجة الصفر *L'Écriture Dans Le Degré Zéro* -  
ترجمة محمد برادة- الشركة المغربية للناشرين المتحدين- دار الطليعة- بيروت -  
ط1 أكتوبر 1981.
- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية - مدخل نظري و دراسة تطبيقية - دار الآفاق  
العربية، ط1، 2008.
- بشير القمري ، شعرية النص الروائي - قراءة تناصية في كتاب التجليات، شركة  
البيادر للنشر والتوزيع - الرباط - 1991 .
- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر و التوزيع،  
الأردن، ط1، 2004.
- شهرزاد زاغز، معمارية البناء السردى بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن  
الضائع "دراسة أسلوبية مقارنة"رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، العام  
2008/2007، جامعة محمد خيضر ببسكرة .

وقد اعترضت سبيل هذا البحث صعوبات متعددة حالت دون اتمامه على أكمل

وجه و منها:

- عدم وضوح مفهوم شعرية السرد، لدى الكثير من الدارسين، و خاصة العرب الذين  
يلصقون هذا المفهوم بالشعر العمودي فقط.

- ارتباط مفهوم شعرية السرد بحقول معرفية أخرى (كالفلسفة وعلم النفس).
- تباين آراء النقاد حول بعض الإشكالات التي تخص المصطلح (شعرية السرد) كتقنية فنية تتجسد في القصة و الرواية .
- كثرة المراجع والبحوث والدراسات الأكاديمية المتضاربة فيما بينها؛ و التي زادت من تقيد أمر البحث وذلك لأن البحوث في الشعرية متأخر الظهور و غير محددة المعالم من قبل الكثير من الدارسين.

و في الأخير لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل الذين دفعوني قدماً للبحث و ذلوا أمامي عقباته و أخص بالذكر أستاذي المشرف: أ.د. عبد الرحمن تبرماسين و الذي أعزُّ إليه بعد الله كل ما هو قمين في هذا البحث، لأنه ذو فضل علي إذ لم يتوانى و لم يضجر من تساؤلاتي المتكررة، و إلحاحي المطول عليه خلال مسيرة هذا البحث، كما أنه أمدني بجملة من الكتب التي ساعدتني في بحثي هذا.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من أعانني من قريب أو من بعيد .

ورقلة في يوم الثلاثاء 28 ديسمبر 2010م الموافق لـ 22 محرم 1432هـ .

أحمد التجاني سي كبير

الفصل الأول :

السرد العربي بين الأسلوبية والشعرية.

المبحث الأول : السرد العربي قديماً و حديثاً

المبحث الثاني : الأسلوبية الشعرية.

# أهبات الأول : السرد العربي قديماً و حديثاً

ملخص الرواية

السرد العربي و السرديات

تاريخ السرد العربي المفهوم و الصيرورة

السرد العربي قديماً

1م الحياة العلمية

2م الحياة الأدبية

الألوان الثرية

مفهوم السرد حديثاً

## ملخص الرواية :

**نبدا** رواية (المستقع... أو التحليق بجناح واحد) بسرد مبهم لفتاة ريفية تعمل في المدينة وهي **هنا** بشرأوي بطة الرواية التي كانت تحترم رئيسها **سي حسان** (حسان الحداد) إلى درجة كبيرة و هي بين ثانيا هذا الاحترام المفرط تحبه حباً سامياً على الرغم من عزوفه عن الزواج و هي تروي كل الأحداث في شكل اعترافات له، وهذا ما يتبين في نهاية الرواية فهي كتبت هاته الاعترافات في شكل رواية تلخص الفترة التي قضتها معه كسكرتيرة أو راقنة للمجلة الأدبية التي يديرها **سي حسان**، تعترف هنا بأدق تفاصيل الجوانب النفسية و الشعورية و اللاشعورية التي كانت تنتابها خلال الفترة الماضية، كان هاجسها البحث عن ذاتها وسط حطامها المنهار أمام صلابة **سي حسان** و عزوفه عنها وعن جميع النساء فلملمت بما استطاعت من جرأة بناء ماضيها من جديد باعترافاتها فكتبت روايةً بسرد رائع و مشوق.

و تنتقل هناء من سرد الأحداث الواقعية التي كانت تدور في المجلة إلى أغوار نفسها و أدق التفاصيل التي لا يمكن أن يكتشفها غيرها<sup>(1)</sup> كما ربطت ذلك بالحياة السياسية و يعد هذا من انسيابات الذكريات و المشاعر والأفكار في ذهن الأديب<sup>(2)</sup> وتبدأ بموت أخيها خالد في التجنيد الإجباري و تبين رفضها لموت أخيه بهذه الطريقة لأجل مراسيم الاحتفال التي يقيمها الزعيم، فتستجمع التجارب الحسية والشعورية، التي تضم **العقلاني وغير العقلاني** وكل ما هو مرتبط بأعمال العقل والنسيان والذاكرة.

وكل ذلك في محاوراتها المونولوجية الانعكاسية من جهة و الثنائية مع **سي حسان** من جهة أخرى، و الذي صورته لنا مصدراً للمعرفة أو جبلاً يصعب تسلقه على حد وصفها له.

فمن أنواع التعذيب و الإهانة التي يتلقاها الشاب في ظل النظام الظالم إلى قطع مصدر الرزق و التجنيد في جيش الزعيم كنوع من العقوبة و التجنين الاجتماعي للشعب، ثم ينظم إلى المجلة كل من **بالحاج زهو** – كاتبة و القاصة و صديقة هناء منذ الطفولة – وزميلها **فريد بوبكر** و هما اللذان سوف تتحرك الأحداث السياسية التي تعالجها الرواية حولهما بالأخص زهو حين تعتقل أختها و هي حامل و تتضارب الآراء بين حملها من **الخوانجية** اللذين تنتمي إليهم و إلى الشرطة التي اعتقلتها. وتنزلق الأحداث في مجرى آخر بعد أن تصبح هناء محل شك و ريبة من طرف زملائها في المجلة لأنها تنتمي إلى الحزب الحاكم أو أنها تسبح في **مستنقع السياسة** – على حد تعبير الرواية على لسان **سي حسان** – و تزداد الأحداث تازماً حين تفرض الشرطة على **سي حسان** الاستغناء على **زهو** و **فريد** و تبلغ ذروة التعقيد حين يصدر قرار إغلاق المجلة و تتعقد الأمور على **سي حسان** الذي يصبح بائع للأعلام و يقول عن مهنته الجديدة حين سألته هناء عن

---

(1) و هذا الأسلوب أطلق عليه النقاد مصطلح تيار الوعي (*Stream of consciousness*) وهو مصطلح من ابتكار الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي "وليام جيمس *William James*" وقد ظهر لأول مرة في سلسلة مقالاته في مجلة مايند، 1884.

(2) أنريكي أندرسن أبرت ، القصة القصيرة بين النظرية والتقنين ، تر: علي إبراهيم منوفي ،مراجعة: صلاح فضل المشروع القومي للترجمة ، د.ت ، ص 290.

الانعراج الكبير بين الفكر و بيع أعلاف المواشي قال:«... إذا عجز الإنسان عن إبلاغ الأعلاف الفكرية إلى الأدمغة الخاوية .فتكون بطون المواشي أولى بحصده»<sup>(1)</sup>.

إنها قمة الانهيار الذي بلغه سي حسان عند توقيف مجلته، وتبقى هناء إلى قرب سي حسان في (محنته) مهنته الجيدة و يتلاشى حلمها في الزواج من عبد العزيز بعد أن يطلب منها إعانته لطلب يد صديقتها مريم، فنتهار و تقبل الزواج بالطريقة التقليدية – بعد فشلها في الحب – من المعلم رشيد قريب والدتها المنخرط في الحزب و تنتهي الرواية بالبشرى التي زفتها إليها زهو و سمعتها من المذاع و هي أن السجينة وضعت هذا الصباح طفلها و غداً سيطلق سراحها و أن البلاد قد دخلت عهداً جديداً و أن التغيير الذي كان ينتبأ به سي حسان قد حصل و أن الشعب قد رفض حكم الزعيم الذي رأى بأنه قد خرف و لم يعد بإمكانه حكم البلاد .

## **الفصل الأول – المبحث الأول: السرد العربي قديماً و حديثاً**

### **السرد العربي و السرديات<sup>(2)</sup>:**

**إن** الوعي بمفهوم الكتابة السردية يطرح جملة من الأسئلة المتضافرة . ما هو السرد؟ ما هي أجناس الأدب العربي ؟ و ما هو تاريخ الأشكال الأدبية العربية وإنما عندما نضع مثل هذه الأسئلة في صلب انشغالاتنا النقدية والأدبية، نكون بصدد الإنتاج السردى العربي قديمه أو حديثه. و لهذا يتعين علينا أن نجعل السرد العربي

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، خطوات للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 2006، ص189.

(2) سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم و تجليات، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2006.



مكونا أساسيا من المكونات البنيوية و الضرورية بل و الحيوية للأدب العربي. بهذه الأسئلة, يمكننا أن ندخل من بوابة السرد العربي لشموليته و خصوصيته, وأن نقترح قضايا خاصة تتصل بالسرد العربي من حيث تكوينه و شكله و تطوره و آفاقه. إن مختلف القضايا المطروحة تستدعي أولا و قبل كل شيء الوعي بضرورة البحث العلمي. و يبدو لي انه بدون هذا الوعي لا يمكننا أن نعيد التفكير في السرد العربي, والحديث ما يزال موصلاً عن "النص التراثي" و "القصص العربي" و "الموروث السردية"؟ و المقصود بها الإبداع السردية, و ليس العلم أو الاختصاص الذي يهتم بالسرد. انه ليس الاختلاف الذي ينم عن رؤيات جديدة, ولكنه الإطار الذي يبين النقاد العرب لا يزالون بعيدين عن التعامل بأدوات جديدة للمعطي السردية العربي, مع إصرارهم على الاحتفاظ بالتصورات التقليدية.

و لا يمكن أن يدرس السرد العربي, كما درس الشعر العربي, سواء على صعيد الرؤية أو التصور. ولا بد من إعداد عدة جديدة, و تصور منهجي. وهو كما يري سعيد يقطين أنه « يستجيب لهذا الأمر في تقديري يأتي لنا بوضوح من خلال "السرديات" كاختصاص علمي يهتم بالسرد. لا يعني ذلك أنني لا أرى ضرورة أو أهمية للنظريات السردية الأخرى في اقتحام مجال السرد العربي. إنني على العكس أدعو إلى ممارسة الاختيار المنهجي و حرية الأخذ بما يتناسب و أسئلة الباحث أو الدارس»<sup>(1)</sup>.

## تاريخ السرد العربي... المفهوم و الصيرورة :

**ينبغي** أن نفهم أن مفهوم السرد ليكون المفهوم الجامع لمختلف الممارسات التي تنهض على أساس وجود مادة حكاية يرتهن إلى انطلاقنا من مقولة الصيغة التي توظف في تقديم المادة الحكائية. و ليست الصيغة هنا غير السرد الذي يضطلع به الراوي, وذلك على اعتبار أن صيغة السرد هي المقولة المحددة لأي عمل سردي من جهة, و من جهة ثانية لأنها المقولة الجامعة التي تلتقي بواسطتها كل الأعمال الحكائية, ومن خلالها أخيرا تتجسد, (بغض النظر عن بعدها الواقعي أو التخيلي), و بها تختلف عن غيرها من الأجناس و الأنواع. و تبعا لهذه التحديدات يغدو السرد العربي هو الجنس الذي توظف

(1) المرجع نفسه, ص88،87.

فيه صيغة السرد، و تهيمن على باقي الصيغ في الخطاب، و يحتل فيه الراوي موقعا هاما في تقديم المادة الحكائية.

ولقد وقع التركيز في الدراسات العربية القديمة و الحديثة على تعداد الأنواع (-الأخبار-الأسمار-الحكايات-القصص...)، ولم يتم الالتفات إلى الطابع العام الذي تشترك فيه، و يمنحها طبيعة خاصة و شاملة تسمها بما يؤهلها لتتال موقعها ضمن أجناس الكلام العربي. و من هنا تأتي أهمية النظر إلى السرد في التراث العربي باعتباره جنساً. و يستدعي هذا أن تكون له أنواع، كما يستدعي ذلك أيضا أن يكون له تاريخ.

ولقد كان السرد أو القصص يتناول بسرعة، و يحتل مكانة ثانوية لأنه كان ينظر إليه باعتباره تجليا نثريا، أو تنويعاً من التنويعات النثرية . و بالمقابل كانت بعض الأنواع السردية (المقامة مثلا في مرحلة، و الليالي في مرحلة أخرى ) تتال اهتماما متزايدا من قبل الدارسين و المهتمين.

إن عدم التوازن في معالجة الأنواع السردية المختلفة يعود أساسا إلى القاعدة المرتهن إليها في الاعتراف ببعض الأنواع، و تجاهل بعضها الآخر. و إذا كان مرد ذلك إلى تصور ثقافي محدد، فإن غياب المفهوم الجامع له دخل هيمنة هذا التصور.

فلا غرو أن نجد الوعي بالكتابة في تاريخ الأدب العربي « يتحقق في مستهل هذا القرن مع بداية الإحساس بضرورة إعادة تشكيل الهوية العربية على أسس جديدة مع ما يعرف بعصر النهضة »<sup>(1)</sup>. و في هذا النطاق نجد كارلو نالينو، يقول في تصدير محاضراته عن تاريخ الآداب العربية محفزا طلاب العلم و المشتغلين بالأدب مخاطبا إياهم بقوله: «...إن شدة الاعتناء بآداب لغتكم الشريفة و تاريخها ليست فقط مسألة علمية بل خدمة جليلة لوطنكم يحق عليكم القيام بها...»<sup>(2)</sup>، و يضرب أمثلة عن الأمم التي تهتم

(1) المرجع السابق، ص98.

(2) كارلو نالينو، تاريخ الآداب العربية، من الجاهلية حتى عصر بني أمية، دار المعارف، مصر، ط2، 1970، ص18.

بآدابها و تاريخها, و دور ذلك في تجاوزها مختلف المشاكل التي تعترضها « و إن راجعتم كتب تواريخ الغرب أفيتم أن بعض الأمم الإفريقية قد تراكت عليها الفتن والحروب... سلمت من الغناء التام لتمسكها بحفظ آداب لغتها والعناية بتخليد ذكر مآثر قدمائها العلمية و الأدبية»(1).

وقد سار على نهج نالينو جملة من الدارسين, و على رأسهم طه حسين في اهتمامه بالأدب الجاهلي. و على الرغم من الأدبيات الكثيرة التي أنجزت, فإن السؤال الإشكالي الذي طرحه طه حسين « متى يوجد تاريخ الآداب العربية؟ »(2) مازال يفرض نفسه بإلحاح. لأن مختلف هذه الأعمال ظلت تحاصرها عوائق شتى و قيود عديدة لم تفلح في تجاوزها.

إن الضرورة العامة المتصل بتاريخ الأدب العربي بوجه عام, و بالإشكاليات التي يطرحها, أما الضرورة الثانية فخاصة, وتتصل بالسرد في ذاته. إن البحث فيه باعتباره جنسا له مقوماته و ملامحه المميزة, يجدد النظر إلى أدبنا العربي, و يدفعنا إلى إعادة قراءته معتبرين هذا الجنس و واضعين إياه في سياق التحولات الكبرى التي عرفها الإبداع العربي. و سيسمح لنا هذا باكتشاف مناطق مهمة من الإنتاج كنا نعتبرها غير ذات صلة مباشرة بالأدب, و بالانتباه إلى العديد من المصنفات الأدبية التي كنا نعود إليها فقط لتحقيق النصوص الشعرية, أو استقصاء بعض الآثار التاريخية. وأقصد هنا الالتفات إلى جانب كتب الأخبار و الحكايات, إلى ما أسميها المصنفات الجامعة, وهي ما كان يسميها القدماء بـ: كتب المحاضرات, على وجه خاص. و بالنظر إلى هذه المصنفات نجدها تزخر بأعداد هائلة من المواد الحكائية المختلفة الأنواع و الأشكال.

إن البحث في هذا الضرب من المصنفات و ما يناظرها من الناحية السردية يقدم لنا إمكانات مهمة لتجديد رؤيتنا إلى الأدب العربي و يجعلنا نعتني بالعديد من النصوص التي كنا نتعامل معها لغايات خارج أدبية.

لقد تم الانتباه منذ أواسط هذا القرن إلى الحضور الهام للسرد في تراثنا العربي.

(1) المرجع نفسه, ص18, 19.

(2) طه حسين, في الأدب الجاهلي, دار المعارف, مصر, ط9, 1968, ص53.

وبدأت تظهر بين الفينة والأخرى، و تستوقفنا في هذا الاتجاه ثلاث محاولات نود التوقف عندها قليلا لإبراز كيفية معالجتها للسرد العربي من وجهة تاريخية ، وما هي الحدود التي تقف عندها ، لنتمكن بعد ذلك من طرح الأسس الضرورية والمناسبة التي نقترح لبلورة رؤية جديدة ومغايرة لتاريخ السرد العربي .

يمكن اعتبار كتاب: **الأدب القصصي عند العرب لموسى سليمان**<sup>(1)</sup>، من الاجتهادات الرائدة التي اهتمت **بالسرد العربي**، و حاولت معالجته في ذاته وفي بعض تجلياته النوعية، و ضمنا من خلال صيرورته، لم يكن الهاجس الأساسي لموسى سليمان أن يؤرخ للسرد العربي، لقد كان شغله الشاغل أن يجيب عن السؤال الذي طالما تردد في دراسات العرب وهم يتناولون السرد العربي، وهو « هل عرف العرب القصة؟، و هل عرفوا من ثمة الملاحم؟»<sup>(2)</sup> كان هذا هو السؤال التقليدي الذي شغل بال الدارسين ردحا طويلا من الدهر. و قد قسم التراث القصصي العربية إلى قسمين: **موضوع**، و هو العربي الصميم لأنه من وضع العرب، و **دخيل** و هو ما اقتبسوه عن غيرهم من الفرس و الهند بصورة خاصة .ثم ينتقل إلى القصص العربي الأصلية، فينظر فيه من جهة أنواعها ويضبطها في خمسة أنواع هي: **القصص الإخباري**، **القصص البطولي**، **القصص الفلسفي**. وفي حديثه عن كل نوع نجده يتحرك في التاريخ، تبعا للنصوص التي يشتغل بها (**قصص الأنبياء لكسائي**، **المقامات حي بن يقظان**).

و في كتاب **عزة الغمام** الذي لا يختلف من حيث الجواهر كثيرا عن كتاب موسى سليمان، وان كان أكثر إيماء إلى البعد التاريخي للسرد العربي، و أكثر دقة من حيث الوضوح المنهجي، وأعمق منه على مستوى التحليل. هذا الكتاب هو « **الفن القصصي العربي القديم: من القرن الرابع إلى القرن السابع** »<sup>(3)</sup>.

و بتناوله **للفن القصصي** خلال الفترة التي حددتها فرض عليه الرجوع إلى التاريخ

---

(1) سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط05، 1983، ص54 .

(2) المرجع نفسه، ص16.

(3) عزة الغمام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 1991، ص26.

السابق على الفترة المعالجة، فنتج عن ذلك أن جاء الباب الأول خالصاً لـ"ملاحم القصة العربية قبل ظهور المقامات، ووقفت فيه الأنواع التالية: الأخبار، و حكايات الأمثال، و النادرة و المقامات الأولى. أما الباب الثاني فجعله للأنواع القصصية بعد انتشار أدب المقامة بين الشكل و المضمون و تناولت فيه القصص الديني والفلسفي و قصص التاريخ والرحلة و قصص المقامات و قصص الحيوان و القصص الشعبي. وقد اتخذ المقامة مركزاً للأنواع السردية السابقة، وما جاء بعدها من الأنواع، ليس سوى امتداداً لها؟ فهي تبعاً لتصورها هذا، يمكننا تقسيم تاريخ السرد العربي إلى حقتين أساسيتين لـ: 1\_ ما قبل المقامات. 2\_ ما بعد المقامات.

وفي كتاب **محمد رجب النجار** الموسوم بـ: التراث القصصي في الأدب العربي مقارنة سويسيو\_سردية<sup>(1)</sup>. أنه يشكل خطوة أجابية و مشروعاً طموحاً في مسار الدراسات السردية العربية لم، لما يتميز به من طابع موسوعي أراد له صاحبه إن يكون محيطاً بمختلف التجليات السردية العربية. و يبدو ذلك بجلاء في كون هذا الكتاب الذي يتسع لـ: 946 صفحة ليس سوى المجلد الأول.

ويقول رجب النجار في كتابه الضخم « إن تاريخ الأدب القصصي في التراث العربي، فضلاً عن أنماطه و أشكاله السردية الكثيرة و المتنوعة، لازال مجهولاً للقارئ العربي...»<sup>(2)</sup>، وقد تناول في جزئه الأول السرد الشعبي من: قصص الحيوان، والسير والملاحم الشعبية، و القصص الديني، و القصص العاطفي، و القصص الفاكهي. أما الجزء الثاني من مشروعه، فيتصدى فيه لتناول الحكاية الخرافية، و الحكاية الشعبية، و ألف ليلة

---

(1) محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي - مقارنة سويسيو-سردية، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995، ص75.

(2) المرجع السابق، ص01 .

و ليلة، و فن المقامات القصصية و فن الرسائل القصصية.

ولقد ورد في كتب السير أن اليونان قديماً قد فسروا الظاهرة الأدبية بنسبتها إلى آلهة تسكن جبال الأولمب، فجعلوا جذوة العمل الأدبي و الفكري قبس إلهي، وفسرها العرب بعدهم بنسبتها إلى شياطين<sup>(1)</sup> — شياطين الشعر — تسكن وادي عبقر. و لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نعتبر العمل الفكري الأدبي الفردي، و الذي هو نتاج قدرة إبداعية فنية يمتاز بها بعض الناس عن غيرهم بهذا الوصف الخارجي الذي يغفل الطاقة الإبداعية لدى الإنسان الذي يحاول أن يرى بعينه الفنية ما لا يراه غيره من الناس على رأي يمني العيد : « الفنان لا يعيد إنتاج المرئي، بل يجعل مرئياً ما ليس مرئياً »<sup>(2)</sup>. هذه الفكرة بقوله:

يؤكد رولان بارت *Roland Barthes* أن الإنتاج الأدبي ليس انعكاساً للواقع، بل انعكاساً لانعكاس، وفي المسافة القائمة بين الواقع وشكل انعكاسه « توجد جملة من العناصر المعقدة تتضمن وتنتج آثاراً أيديولوجية معينة. فالكاتب لا يكتب أيديولوجياً بل يعكس بشكل لا مباشر جملة تناقضات اجتماعية تحت تأثير أيديولوجيا معينة »<sup>(3)</sup>.

كما بين "رولان بارت" مقولة الشكلايين الروس *Les Formaliste du Russe* على أن الشكل الفني للنص الأدبي ليس حلية ولا مجموعة من القواعد يجب على الأديب إتباعها بل هو « تشخيص لأحاسيس ملتصقة بتجاويف الذات وبأعماق الموضوع، وعلى الكاتب أن يواجه العالم والأشياء وأن يختار عزلته أو حضوره مع الآخرين »<sup>(4)</sup>.

(1) ادعت العرب قديماً أن لك شاعر شيطان يملي عليه القول ، كما ادعت أن هؤلاء الشياطين معروفين بأسمائهم .

(2) يمني العيد ، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان بين الحربين العالميتين ، دار الفارابي، بيروت، 1979 ، ص68.

(3) فيصل دراج ، الأدب والأيديولوجيا، مجلة الطريق، العدد 5، تشرين الأول، أكتوبر 1979، ص45.

(4) رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للنشر المتحدي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص54.

كما أنه لا يمكن قراءة أي عمل أدبي فني قراءة نقدية بعيداً عن أيديولوجية الكاتب فبين الكاتب وعمله « مسافة ثنائية البعد تحددها عملية الكتابة وسيرورة التخيل الأدبية مسافة بين أيديولوجيا الكاتب والأيدولوجيا التي أنتج تحتها وفيها عمله الأدبي، ومسافة أخرى بين أيديولوجيا الكاتب والأيدولوجيا التي تحكم عمله الأدبي وتنتج آثاراً أيديولوجية معينة»<sup>(1)</sup> و هذا ما يمكن أن نجده في رواية المستنقع التي بين يدينا للتحليل النقدي و التي لم تنفك تصطبغ بألوان الأيدولوجية البورقيبية السلطوية التي حاصرة الفكر التحرري الأيدولوجي لدى المحسن بن هنية .

غير أن الجيرداس جوليان غريماس *A.J.Greimas* يرى أن أيديولوجية النص « لا تكمن في مرجعيته وإنما في طاقته على تغيير الدلالات الأصلية المشحونة فيه»<sup>(2)</sup> و هذا الذي يفسر البعد الفني الإبداعي للأعمال الأدبية و الذي نلتمسه في رواية المستنقع في البعد الأسطوري والتخييلي الذي ربط فيه الكاتب الحياة السياسية في تونس بالحياة الأسطورية في ألف ليلة و ليلة، من خلال الربط بين أشخاص الرواية و شخوص ألف ليلة و ليلة و بالتحديد بين مريم الفتاة الريفية و شهرزاد السارد المتوقدة في ألف ليلة وليلة.

## السرد العربي قديماً :

لقد لعبت الحضارة العربية على اختلاف عصورها<sup>(3)</sup> من عمق أصالة الإنسان العربي و عراقته، و مذ سكن الفلاة ونظم الشعر وتحلّى بمكارم الأخلاق، على الرغم مما

---

(1) المرجع نفسه، ص45.

(2) سمير مرزوقي ، جميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصص، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ص118.

(3) ينظر: سعدي ضاوي، مدخل إلى علم اجتماع الأدب، ص 90.

ساد حياته من فوضى ونزق وعدم انتظام، عمل الإسلام على إزالته كله، وتحقيق سموّ الإنسانية بإنسانيته.

وقد أتاح انتشار الإسلام بفضل الفتوحات، فضاء واسعاً لاحتكاك الإنسان العربي بالمدنّيّات العالمية، وتحقيق نهضة فكرية وعلمية من أخصب النهضات وأنجعها، تمازجت فيها العناصر البشرية وتجانست بفضلها الرؤى والإبداعات الأدبية، ويُجمع الباحثون المنتبّهون لمسار الحضارات الإنسانية، أنّ خير مسجّل لأمجاد الحضارة الإسلامية هي "الدولة العباسية"، هذه الإمبراطورية « التي تطوّرت تطوّراً عجيّباً لكثرة ما تجمّع فيها من أمم وشعوب، ولشدة ما اضطرب فيها من أحداث وما عصف فيها من تيّارات فكرية، درج المؤرخون على تقسيمها إلى أدوار ثلاثة هي»<sup>(1)</sup>: 1/ دور القوة المركزيّة (750-847م/132-233هـ)

2 / دور الجندية (847-945م/233-334هـ)

3/ دور الإمارات (946-1258م/335-656هـ)

ولأنّ أزهى هذه الأدوار على الإطلاق الدور الأول، والذي يتناسب ومقاصد هذه الدراسة، رأى الدارس الحديث عنه شيئاً لا بد منه، بتناول الحياة العلمية والأدبية في هذه الفترة.

## 1-الحياة العلمية:

**عرف** الفكر العربي تطوراً كبيراً و خاصة في العصر العباسي الأول تطوّراً علمياً كبيراً ومثمراً، جعل النزعة العلمية تتراوح بين أقطاب ثلاثة:

(1) ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي الأدب القديم، بيروت، لبنان، 1977، ص 519.



- الثقافة الدينية: عرفت انتشاراً واسعاً، تميّز في العناية بالقرآن الكريم مدارس تفسيراً، وبياناً لأوجه الإعجاز العلمي والأسلوبي في نظمه، وكذلك جمع الأحاديث الشريفة ووضع المتون لها، إضافة إلى تعدّد المذاهب الفقهية بسبب ظهور الفرق والنحل والطوائف الإسلامية.

- التطور العقلي: الذي شهد اندفاعاً ثقافياً جارفاً، سببه الاستعداد الفطري والتعطش العربي للرقى ولبناء حضارة تضاهي الممالك الأخرى، فتأثر العقل العربي بالفرس والإغريق والهند، خاصة في علوم الفلسفة والطب والفلك والرياضيات.

- العلوم اللغوية: كظهور مدرستي النحو بالكوفة والبصرة، ثم التوجه بالعناية إلى البلاغة والنقد رويداً رويداً.

وقد كان لهذه الحركة العلمية تأثير ملحوظ في توجيه الفكر، وفتح ميادين الجدل وتوسيع الكلام، وفي تلون الحياة الأدبية - شعراً ونثراً - بألوان مختلفة.

## 2- الحياة الأدبية:

أ- الشعر: أصبح في هذا العهد إلى مظهر حضاري وزينة اجتماعية، تعبّر عن واقع الحياة وآمال الشعب وآلامه، مع ما طرأ عليه من تغيير من حيث الغاية والوسيلة، لكنه ظلّ يتمتع بمنزلة رفيعة وتذوق شديد، فكانت له الأغراض المستحدثة إلى جانب ما مسّ الأغراض السابقة من تجديد، ومن أهمّ العوامل التي أذكت الشعر في العصر العباسي الأول:

• الرقي الثقافي والحضاري الذي شهده العصر، ومردّه إلى حركة الترجمة والتأليف، ومجالس العلم.

• اشتغال معظم الحكام والخلفاء بالشعر والأدب، وكثرة عطاياهم وجزالتها للشعراء والأدباء، كما استعانوا بهم في تقوية سلطانهم والدعوة لهم، فسار السيف إلى جانب القلم.

• الامتزاج القوي لأفكار العرب وعاداتهم مع غيرهم من الأعاجم والأمم الأخرى.

ويمكن للدارس حصر مواطن التجديد الحاصل في الشعر، في مستويين:

- المعاني والأخيلة: امتازت بالغرارة والعمق والاستقصاء والابتكار، وهذا بفضل ما نُقل عن الحضارة الفارسية من ثقافات، أدت إلى إيجاد روعة في التصوير، ودقة في الاختيار المناسب لها، والترتيب بين المعاني والعناصر.

- الألفاظ والعبارات: غلبت عليها الجزالة والفصاحة والرّصانة، ما جعلها تبدو في ابتعاد الشعراء عن الغريب واستخدام ما سهّل منها، مع امتزاجها بالألفاظ الأعجمية.

ب- النثر: لقد شاعت في الأدب العباسي « نزعة الجدل والترابط الفكري، والابتكار، وتعليل الظواهر واستنتاج الدروس الحياتية، ولكن هذا التأثير الذي قلب وجه النثر الفني، لم يتمكن من تبديل مجرى الشعر »<sup>(1)</sup>، ما يؤكد حقيقة النماء الحاصل للنثر العربي في هذا العصر، إذ بدت آثار المدنية العباسية فيه ظاهرة للعيان أكثر مما كانت في الشعر، ما يجليّه استعراض أغراضه وأساليبه للوقوف على ما وصل إليه من ازدهار.

ومن أهم أسباب النهضة النثرية في العصر العباسي:

• انتفاع الحضارة العربية بحضارات الأمم الأخرى على صعيديها الثقافي والعقلي، فانتسعت الثقافة العربية نتيجة احتكاكها بغيرها، وتفتّقت القريحة العربية وزادت خصوبتها.

• نشأة جيل من المولدين يجمع بين الخصائص العربية والأعجمية، ممّا جعله صاحب كتابات مزدوجة تجمع بين الأسلوبين في رونق وبهاء. ونتيجة لهذه الدواعي توسّعت رقعة النثر وتوّعت فنونه وطرائقه، وكان من مظاهر قوّته تعدّد ألوانه وموضوعاته، إضافة إلى ظهور النثر القصصي والرسائل الأدبية والديوانية، مما خلق جواً من المنافسة بين المذاهب النثرية، اشتهر منها مدرستان اثنتان<sup>(2)</sup>:

1/ مدرسة ابن المقفع: وتعتمد على:

- تنوّع العبارة ونقطيع الجملة، مع الميل إلى السهولة في اللغة والتراكيب.
- تجنّب الغريب من الألفاظ، والعدول عن أساليب التتميق والتصوير اللفظي.
- اعتماد الأسلوب المنطقي المبني على تسلسل الأفكار وترتيبها.

(1) حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، ص 542.

(2) المرجع نفسه، ص 542.

• عدم اللجوء إلى القوة التخيلية، والنفور من السجع وسائر المهارات اللغوية إلا في القليل النادر.

• الميل إلى الإيجاز وعدم الإكثار من الألفاظ، فتكون بقدر معانيها.

2/ مدرسة الجاحظ<sup>(1)</sup>: وتميّزت بما يلي: فالجاحظ « مثل الحياة التي يحياها أدق تمثيل وأصدق، مثلها في عملها وأدبها وفلسفتها وحكايتها وسياستها ودينها وأخلاقها وحريتها»<sup>(2)</sup>.

• النزعة الواقعية، فهمها نقل واقع الحياة، و التعبير عنه تعبيراً بيناً يظهر جميع دقائقه قريبة إلى الإفهام.

• مذهبها الدقة والوضوح في الكتابة، مبتعدة عن الغريب والخشن، مصيبة في تصيّدتها للألفاظ التي تتوخى فيها الدقة والموسيقى.

• جنوحها إلى الأسلوب القصصي في طرح مواضيعها العلمية والأدبية.

• ميلها إلى الاستطراد والاستشهاد، مع مزج الجدّ بالهزل.

• اعتناؤها بالترسل في رسم عباراتها وفقراتها.

## الألوان النثرية:

انقسم النثر على نفسه إلى قسمين رئيسيين: الخطابة والكتابة الأدبية.

### 1- الخطابة: و قد كانت على أوجها قبل الإسلام، ثم عرفت قصوراً وضعفاً في

العهد العباسي مقارنة بما كانت عليه في عهد الدولة الأموية، وذلك لغياب دواعيها التي من أهمها روح العصبية والحزبية، ففي هذا العصر استتبّ أمر الحكم للعباسيين، وقمعت سلطة سيفهم سلطة اللسان، فانصرف الخطاب إلى الثقافة والكتابة والإبداع، مستعاضين عن ألسنتهم بخطب أقلام تكتب، وحلّت محلّها الرسائل الإدارية والمناظرات العلمية والأدبية، ولم يبق لها إلا منابر المساجد والحلقات الدينية.

(1) الجاحظ أبو عثمان بن بحر (150-255هـ)، أديب عصامي، نشأ في أسرة فقيرة اضطرت له إلى أن يكون نفسه وبحقق جدارته، حتى قيل أنه لم يترك في مساجد البصرة وحلقات درسها كتاباً إلا واطلع عليه مستوعباً، كما يعد من أعلام الكتاب وأشهرهم باعاً وصيتاً في تاريخ الأدب العربي. لمزيد من التوسع ينظر: حنا الفاخوري، الجاحظ، سلسلة نوايغ الفكر العربي، دار المعارف، بيروت، (د ط)، ص 20.

. أحمد أمين، فيض خاطر، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج 4، (د ط)، (د ت)، ص 284.

. أحمد زكي، مقال موسوم بـ: الجاحظ معلم الفكاهة، مجلة الهلال، القاهرة، ع 69، أغسطس 1966م.

(2) بركات محمد مراد: مقال موسوم بـ: الجاحظ "الفيلسوف الساخر والأديب الناقد"، مجلة الرافد، يوليو 2006م، ص 43.

## 2- الكنبابة الأدبفة: وضمّت نثراً علمياً، انطوى على صنففن: نثر علمف

محص، ونثر علمف متأذب، إضافة إلى النثر الفنف الذف تفرّع إلى: الرسائل، التوففعات، والنثر القصصف، وجمفعها تعتمد على الاسترسال فف السرد و القص.

**||** أمّا النثر العلمف فتمتّع بأسلوب متمفّز، اقترنت ففه الفلسفة بالعلوم التجرفبفة والعقلفة، فامتد مجال التفكير وعُنف واضعوه بربط الأسباب بالمسببات، وهو نثر علمف محص، تولّى ففه كاتبه نقل فكرة علمفة إلى ذهن متلقّفه، تجسّدت فف استخدام المصطلحات العلمفة وتوخي الدقة فف وضعها، ثم البعد عن الصورة والخبالف وتوففبه الخطاب إلى العقل بدل العاطفة، و المناظرات والمناقشات

فف ففن تمفّز النثر العلمف المتأذب، بتناول فكرة علمفة بصورة أدبفة، باستخدام ألفاظ وعبارات تطفح بالجمالفة وتكسر الجمود العلمف، من خلال تجسفدها للصور الفنفة عن طرفق الألفاظ الأنفقة و المعبرّة فف آن معاً، دون أن تنزل بالفكرة إلى الحقل الأدبف الخالف مبتعدة عن المنهج العلمف الصارم. كما فعل الجاحظ ففن قدّم كتاب "الصفوان" الذف عالج ففه قضافا تتعلّق بحقائق علمفة، نمّقها بإفراء قصص واستطرادات تطرد عن المتلقف الضجر والملل، وتحمل على تفرفب المعطفاة العلمفة إلى الأذهان فف ففر صعوبفة ولا عنت.

**ب/** النثر الأدبف: فابته لفسا الاكتفاء بوصف الحضارة الجفدفة، بل تتعدّها إلى وصف النفس البشرفة بما لهل من نزعات وأهواء، كما عنف بنقد الكتب الأدبفة وشرحها، فتراوح بفن الرسائل، التي عالجت عفد الأمور: كالرسائل الإخوانفة، العتاب، التهانف التعازف والاستعطاف، ثم ظهرت التوففعات التي تجاوزت التفرفج عن القلوب والتوصفة، إلى الزخرفة والتصنّع، حتى غدت مفداناً لإظهار البراعة وحقلاً لغوفاً زاهف الألوان فسحر النواظر وفأخذ بمجامع الأبباب.

وقد طبع النثر الأدبف رقة الألفاظ وعذوبتها، وغناؤه بالصور الجمالفة والأخفلة، وقدرته الفائقة على مخاطبة المشاعر والأحاسفس ومداعتها.فكان من أهم مظاهره النثر القصصف.

إنّ النثر القصصي العربي بمفهومه الضيق؛ الذي يقتضي عدم اشتغال القصة على كل العناصر الفنية التي حدّدها النقاد، ممتدّ منذ زمن طويل، خلفه العصر الجاهلي و صدر الإسلام، وهذبته وحسنه العصر العباسي، حتى أنّ كارا دي فو قال: « لم يسبق الأدب العربي أي أدب آخر في نوع الأَقاصيص»<sup>(1)</sup>، وكذلك ما أورده ميكائيل: « إن أوروباً مدينة بقصصها للعرب»<sup>(2)</sup>، ما يحدو بالدارس إلى إقرار حقيقة وجود تراث قصصي عربي ضخم، قد لا يرقى في بعض حالاته إلى مستوى القصة الذي يعني اختراع الشخص، وصنع الحوادث، وخلق الأمكنة مع تأطيرها الزمني، غير أنّ قصص على كل حال ويمت إلى القصة بأكثر عناصرها.

**فقصص العصر الجاهلي** كانت أسماراً وأخباراً تتضمن مآثر الآباء والأجداد في ميادين النزال، وتصوير الشجاعة والفروسية والغرام، إذن هي شبيهة إلى حدّ كبير ببدايات القصة الغربية، التي كانت في الأديرة، كما تطعمت هذه القصص الجاهلية بغريب الحوادث والأساطير التي تتناسب وسعة الأفق الذي عاش فيه الإنسان العربي.

ويقف الدارس عند العصر الإسلامي، ليتوقّع طبيعة تلوّن الإنتاج القصصي بالعقيدة الإسلامية وتوجهه إلى القصص الديني، ليعالج هذا الإنتاج مواضيع الرسل والأنبياء مع أقوامهم، مستعينا في أسلوبه بالإرشاد والوعظ تارة، وبالتهديد والوعيد طورا. ثم يظلّ هذا الفن يخطو خطواته بصورة متأنية نحو النضج والكمال، ليتحقّق له ذلك في العصر العباسي الأول، أين يتبدّل تبدّلاً جذرياً، كردّ فعل على ما ازدهر من ثقافة وفنون، متّخذاً أشكالاً مختلفة<sup>(3)</sup>: كالسير، والقصص الفلسفي، والقصص اللغوي، والحكايات على السنة الحيوانات، ليغدو أسلوب هذه الأشكال رفيعاً يجمع إلى حُسن السرد، جمال الصورة وصفاء الهيئة وثراء اللغة.

(1) سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1960، ص43.

(2) حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، ص593.

(3) السير نجد منها: سيرة عنتر بن شداد، ألف ليلة وليلة، ومن القصص الفلسفي: قصة حي بن يقظان، لابن طفيل، أما القصص اللغوي فمقامات الهمداني والحريزي، ومن الحكايات على السنة الحيوانات: كليلة ودمنة، لابن المقفع.

و يشترك مفهوم السرد الحديث مع جملة من المصطلحات القريبة منه، و لتحديد مفهومه لابد من رصد تعاريفها اللغوية و الاصطلاحية و هي:

**القصص:** مصدر الفعل قص يقص، و من معاني القصص في لسان العرب. « الخبر وهو القصص، و قص علي قصصه يقصه و قصصاً: أوردته، و القَصَصُ (بالفتح) الخبر المقصوص، و ضع موضع المصدر حتى صار اغلب عليه»<sup>(1)</sup>.  
و يقول ابن منظور « و نقص عليه أحسن القصص، نبين لك أحسن البيان، و تقصص الخبر تتبع أثره.. »<sup>(2)</sup>.

ورد المصطلح في نصوص كثيرة قديمة وحديثة، كما نجده في القرآن الكريم وفي أحاديث نبوية شريفة استعان الدارسون قديماً ومحدثين في بناء آرائهم عنه، منها ما نجده بسنده في الصحاح، ومنها لا نعثر له على اثر فيها. من الأحاديث التي لا نجد لها في الصحاح الحديث الذي يفترض أن رسول الله (ص) يقول: **إن بني إسرائيل لما قصوا هلكوا** وقد احتج به بعض الدارسين قديماً منهم شهاب الدين بن محمد الابشيهي في كتابه المستطرق من كل مستطرف<sup>(3)</sup> ومحدثين<sup>(4)</sup> **نتحفظ هنا على فهم القص بمعنى السرد** إذ يبدو النص إسناداً إلى روايات أخرى كما لو انه مجتزأ من أحاديث أخرى، و من ثمة يبدو كما لو أن فهمه وتوظيفه خاطئان وبعيدان عن المقصود منه حقيقة، فالقص هنا يبدو لنا غير السرد، لأن الحديث- في الروايات الأخرى المشار إليها- لا يتحدث عن الهلاك المقرون بالسرد بل يتحدث عن الهلاك المقرون بقص الشعر على طريقة معينة عند نساء بني إسرائيل، روي الحديث الذي يحمل هذا المعنى بصورة مختلفة و من معظم الرواة كما ربط الدارسون<sup>(5)</sup> بين ما أوردته المعاجم العربية عن قص الأثر بالليل والقص ليلاً وهو أمر نتفق معهم فيه تماماً

---

(1) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية. دار الآفاق، ط 2، الجزائر 2003، ص 31. وانظر أيضاً: محمد عبيد الله: السرد العربي القديم، من الهامش إلى المركز. المجلة العربية للعلوم الإنسانية العدد 98 مداخلة ألقى في المنتدى الثاني لتحليل الخطاب في جامعة ورقلة/الجزائر، 2005، ص 8.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة قصص، ج 4، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الدار المصرية للتأليف والترجمة، ص 195.

(3) شهاب الدين بن محمد الابشيهي، المستطرف من كل فن مستطرف، تحقيق عبد الله أنيس الطباع، دار القلم، بيروت، د ت، ص 124.

(4) من المعاصرين محمد عبيد الله في دراسة بعنوان، السرد العربي القديم، من الهامش إلى المركز، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد 98 مداخلة ألقى في المنتدى الثاني لتحليل الخطاب في جامعة ورقلة، الجزائر، مارس 2005.

(5) ينظر: محمد عبيد الله، السرد العربي القديم، من الهامش إلى المركز.

لأنه يجعلنا ننتبه كذلك إلى ما لا يخفى من علاقة القص (أي السرد والإخبار) بالليل كونه في بعض سياقاته بالأسمار التي لا تكون إلا ليلاً، وكأن سلطان القص والسرد لا يستقيم إلا ليلاً، وقد سكن الناس وهدأ الفرد واستراح من كد النهار وتعبه فأصبح أكثر استعداداً لقبول أي كلام من جهة، ووفر له الظلام من جهة أخرى ستاراً يحجب عنه الضوء والجد والعقل أيضاً، فيبدو أكثر استعداداً لسماع الحكايات والخرافات وكأنه يختلسها اختلاساً، أو كأن الظلام هنا يمثل جو طقس من طقوس السرد لا بد من احترامه، ولا يستقيم القص إلا به، لأنه عندما يلف الغطاء والستار للقاص وسامعه فيتحرران من كل الضوابط والقيود التي تتحكم فيهما بالنهار. ولعل هدأ الليل وأستاره هو ما كان يتحكم في الرواة. فالأصمعي دعي لمسامرة هارون الرشيد خامس خلفاء بني عباس في ليلة تربع في عينيه حسبما يقول الأصمعي نفسه مما رواه ابن عبد ربه في العقد الفريد، عن بداية علاقته بالرشيد ووقائع أول ليلة سمر لهما معاً<sup>(1)</sup>. وكانت مسامرات أبي حيان التوحيدي والوزير بن سعدان ليلية تمتد طوال الليل وتنتهي عند دنو الفجر. كان الوزير يقول لأبي حيان في نهاية معظم مسامراته هات ملحمة الوداع أو خاتمة المجلس، لان الليل قد إهتك أو قد انقطع أو قد ولى أو قد تمط بصلبه وناء بكلكله أو قد دنى من فجره..<sup>(2)</sup>. ولا ننسى في هذا المجال الإشارة إلى شهرزاد – و التي سفرد لها الحديث في هذا البحث لأن المحسن بن هنية قد اعتمد هاته الشخصية السردية التراثية فوظفها بشكل مستمر في روايته المستتقع – إذ ما يكاد يدركها الصباح حتى تسكت عن الكلام المباح وتعطي لمستمعيها مواعدا لليلة القادمة، يقودنا هذا إلى الإشارة إلى علاقة الليل بالأرق والسهاد ومن ثمة لا يكون من سبيل لمن يصاب بأحدهما سوى قص الأخبار أو/و سماعها، وهو ما يؤمن له صحبة تؤنسه وتقضي على وحدته، (وربما على خوفه أيضاً) باعتبار العملية السردية تستلزم وجود طرفين (وجوباً) هما السارد والمسروود له، وهو ما نراه جلياً في خبر الرشيد والأصمعي.

(1) عبد الحميد الشلقاني الأصمعي اللغوي، صورة عراقية في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، 1982، ص 63، 69.

(2) أبو حيان الإمتاع والمؤانسة التوحيدي، ج 1، موفم للنشر، الجزائر 1989، ص 260، 182، 77، 66، 286.

و يعطي العسكري صفة أخرى للقصص تميزه عن أشكال السرد والنقل وتنفي عنه القصر والآنية، بقوله: الفرق بين القصص والحديث أن القص ما كان طويلاً من الأحاديث متحدثاً به عن سلف ومنه قوله تعالى: (نحن نقص عليك أحسن القصص) وقال: نحن نقص عليك من أنباء الرسل» ولا يقال لله قاص لأن الوصف بذلك قد صار علماً لمن يتخذ القص صناعة.. وسمي الخبر الطويل قصاً لأن بعضه يتبع بعضاً حتى وإذا استطل السامع الحديث قال هذا قصص»<sup>(1)</sup>. ويجوز استعماله بمعنى الخبر، الخبر عن الأمور التي بعضها من بعض. أي الخبر الطويل. أما القص أو القصص عند ابن الجوزي فهو تتبع القصة الماضية بحكاياتها وشرحها، وهو في الغالب رواية أخبار الماضيين<sup>(2)</sup> و نلاحظ أن ابن الجوزي لم يفرق بين القص في مستواه الفني و الإخبار الحقيقي عن الوقائع التاريخية على المستويين القومي و الفردي.

**القص أو القصص** إذن، هو — عند القدماء — رواية الحديث أو الخبر وبيانه والأعلام به بماضين سالفين، كما يغاب عليه الامتداد الزمني نسبة إلى غيره من أنواع السرد الأخرى، كان يسرد مساراً كاملاً، قصة حياة مثلاً أو معظم أجزاء هذه الحياة، (حياة شخص أو مسار ظاهرة أو ما إلى ذلك). وقد رأينا كيف سمى القران الكريم ما أتى به من أخبار الأنبياء والرسل صلوات الله وسلامه عليهم، والأمم السابقة بالقصص لطول هذه الأخبار وتغطيتها مراحل مهمة من مسارات من تعلقت بهم. ولعل هذا ما يدعو إلى ربط القصص بالموعظة والتدبر وذلك بالنظر في مسارات ماضية لاجتتاب العثرات وإتباع الحسنات والايجابيات، وقال تعالى: ﴿وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَدَ إِلَى الْأَرْضِ وَاتَّبَعَ هَوَاهُ فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحِمَلَ عَلَيْهِ يَلْهَثَ أَوْ تَتْرَكَهُ يَلْهَثُ ذَلِكَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِنَا فَاقْصُصِ الْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾<sup>(3)</sup>.

(1) أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط 3، 1979، ص33.

(2) أبو الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، نسخة الكترونية من موقع .

(3) الآية 176 من سورة الأعراف.



والحديث والخبر المقصوص هو القصة. وعلى ذكر القصة نشير إلى إن بعض القواميس الحديثة تطلق هذه اللفظة (وجمعها: قصص) على المكتوب من الحكايات والأخبار (1).

**الرواية:** مصدر قياسي خاص ( يدل على حرفه<sup>(2)</sup>، على وزن فعالة مثل حكاية) للفعل روى يروي، روى الحديث أو قصه، أنبأ به وتحدث. و"راو" اسم الفاعل منه. و"رواية" للمبالغة في صفته بالرواية. والرواية أكثر مصطلحات هذا الحقل الدلالي استعمالاً من العرب القدماء، لأنها كانت الأداة التي اتخذوها وسيلة لنقل الأخبار وكل ما يتعلق بأمور حياتهم عن أسلافهم و توريثها لخلفهم.

يمكننا استناداً إلى ما ورد بشأن الجذر المجرد العام (روي) في لسان العرب<sup>(3)</sup> أن نحمل مفهوم الرواية رواية الأخبار، على معاني بعض الألفاظ الأخرى المشتقة من الجذر المجرد العام نفسه من باب التشبيه. ومنه روايا جمع رواية، وهم سادة القوم. وقد أطلق البعض هذا اللفظ على متحملي الديات، ديات القتلى عن قومهم وعن الآخرين عموماً، تشبيهاً بالبعير (وبغيره من الحيوانات الأخرى) الذي يحمل الأثقال، خصوصاً أقال الاستقاء أي جلب الماء من أباره وينايبعه. وكان الرواية هنا هي حمل الراوي لتقل الحديث أو الخبر عن الآخرين، واستظهاره لهم أو التحدث إليهم به متى عرضت لهم حاجة به ومتى أرادوه، إضافة إلى موقعه منهم وهو الموقع الذي تتيحه له هذه الصفة فيغدو في هذه الحالة مستودع الأحاديث وحافظها ومنه سلطته على الآخرين وتميزه عنهم.

ومنها أيضاً الروي بمعنى الساقى والرواء، رواء القوم. وكان راوي الحديث (وربما يكون هذا الحديث شعراً) روي أو رواء يشبع ظمأ المستعين له إلى الحديث أو الأخبار. ونشير هنا إلى التقائنا في هذا الربط مع **عبد المالك مرتاض** إذ يقول: « فالارتواء إذن يقع من مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والروح معا إليهما شديدة. وإنما لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء والشعر لأن صحراءه كان أعز شئ فيها هو الماء ثم

(1) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط2، 2003، ص45.

(2) أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتاب العلمية، بيروت، د ت، ص02.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة روي.

الشعر»<sup>(1)</sup>. يدل كل هذا على أهمية الراوي وفائدته الكبرى للمجتمع ومنزلته فيه في عصر لم تكن الكتابة (ولا القراءة) منتشرة فيه على نطاق واسع، لذا كانت الرواية أداة مهمة من أدوات نشر المعلومة وصنع الوعي في العالم العربي.

و يمكن أن نشير إلى وجه آخر لسلطة الرواية فهو لا يحمل الأخبار فقط، بل قد يؤلف منها ما شاء متى شاء إن عرضت له حاجة لذلك، مع ما قد يترتب على هذا التأليف في المستويين العام والخاص، وما مثال **خلف الأحمر وحماد الرواية**<sup>(2)</sup> منا ببعيد. بمعنى أن المرويّات ليست كلها صحيحة فلقد يكون منها الموضوع. ولعل هذا ما دعا الجاحظ إلى أن ينصح محمد بن عبد المالك الزيات في "رسالة الجد والهزل" بالآ "يتعرض لعداوة عقلاء الرواة، ولضغينة حفاظ المثالب.."<sup>(3)</sup>، وهو أيضاً قيل: الرواية أحد الشاتمين<sup>(4)</sup> إذ ينشر الحديث أو ينقله نقلاً خاطئاً أو سيئاً. فرواية السوء إذن هو من يتعسف في الرواية، يتزيد في الأحاديث ويحورها. أو من يضع ما يشاء منها. لذا نهى عن الرواية المتسرعة، الآلية غير المنتبهة وغير الانتقائية الناتجة عن الحفظ الذي لا فهم فيه ولا تصور. يقول **الماوردي** في هذا السياق: «وربما اعتنى المتعلم بالحفظ من غير تصور ولا فهم حتى يصير حافظاً لألفاظ المعاني قيماً بتلاوتها وهو لا يتصورها ولا يفهم ما تضمنته. يروي بغير روية ويخير عن غير خيرة. فهو كالكتاب الذي لا يدفع شبه ولا يؤيد حجة»<sup>(5)</sup>. ويذهب إلى أبعد من ذلك إذ يورد حديثاً نبوياً شريفاً نفهم منه أن الرواية والرواة صنفان: سفهاء منحرفون لا يعطون للمرروي حقه، وعلماء يرعون هذا المرروي فلا يأتون إلا في مواضعه حيث تستدعي الحاجة ذلك. وهذا الحديث هو قوله(ص): «همة السفهاء الرواية

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 24.

(2) وهما من أشهر رواة العرب للشعر وقد كان لهم باع في نسبة الشعر العربي القديم إلى أصحابه وغير أصحابه فكان لهما الفضل في نقل الشعر العربي عن طريق الرواية حتى أن كل واحد منهما كان يعرف بالرواية، على الرغم من انتحاليهما لكثير من الشعر العربي فهم أصحاب فضل في نقله و المحافظة عليه.

(3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، ج 2، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة والمنفى، بغداد، 1965، ص 236.

(4) هند حسين طه، الشعراء ونقد الشعر، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1986، ص 21.

(5) أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري الماوردي، أدب الدنيا والدين، مصر 1952، ص 34 وان كنا لا نجد له أثراً في الصحاح.

وهمة العلماء الرعاية»<sup>(1)</sup>. كما أورد قول ابن مسعود(ص): «كونوا للعلم رعاة ولا تكونوا له رواة، فقد يرعوي من لا يروي ويروي من لا يرعوي»<sup>(2)</sup>.

وما يلفت النظر في كل هذه الاستشهادات أن الرواية مقيدة بشروط وتتحكم فيها أخلاقيات واضحة وصريحة. أهمها الأمانة والتثبت والفهم وممارستها حين الحاجة إليها فقط. فالفهم والأمانة صنوان للرواية وحارسان لها من الانحراف إلى التصرف غير الواعي وغير الأمين في المروي مع ما يترتب عليه من نتائج وخيمة أهمها أن الرواية غير الأمنية وغير المتثبتة تؤسس لقواعد خاطئة مغشوشة الأساس منذ البداية فتكون نتائجها وإفرازاتها غير سوية أيضا ومغشوشة. إضافة إلى ذلك تستدعي الرواية مهارات معينة نشير إلى بعضها لاحقا، خصوصا إذا كان الراوي مسامرا أو منادما<sup>(3)</sup>. تأليف الأخبار وروايتها أمر لم يكن غريبا عن البيئة العربية، لان الرواية إذن كانت عصب الحياة العربية. فهي التي نقلت ماضيهم إلى حاضرهم واحتفظت بحاضرهم لمستقبلهم. ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى ما يتفق عليه معظم المؤرخين العرب- إن لم نقل كل المؤرخين- من أن الأحداث العربية الأولى حتى القرن الهجري الأول لم تصل إلى المؤرخين مدونة بل وصلتهم عن طريق الرواية<sup>(4)</sup>.

**الحكي:** حكي يحكي الحديث حكاية، أي نقله عن فلان. «حكيت فلانا وحاكيتة، فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجوزه. وحكيت عنه الحديث حكاية.. وحكيت عنه الكلام حكاية»<sup>(5)</sup>. فالحكاية إذن هي حسب اللسان نقل الحديث وتقليده أي محاكاته، لكن عن مصدر ومثال سابق، ونقله كما دون تجاوزه، أي دون زيادة فيه أو نقصان، أي النقل بأمانة، والحديث في هذا السياق هو الحدث الواقع بطبيعة الحال(أو الذي يفترض وقوعه). احتفظ المعنى الجاري بالنقل واغفل المصدر

(1) المرجع السابق، ص34.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(3) أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، جمع الجواهر في الملح النوادر، ص8، 10 .

(4) المرجع نفسه، ص34 .

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة ح ك ي.

أو سكت عنه على اعتبار أن لكل حديث مصدرا، كما سكت عن البعد الأخلاقي الذي  
تمثله الأمانة، اعتمادا-ربما-على الوازع الديني عند الناقل أو الحاكي من جهة، أو عدم  
اكتراث

بالصحة من عدمها من جهة أخرى. ولعل هذا كان سببا من أسباب إسناد الأحاديث  
والأخبار إلى أصحابها في فترة من فترات التاريخ العربي وكان الراوي إضافة إلى ما  
يبتغيه من تأثير على مستمعيه ومتلقي حديثه، يتصل بهذا من مسؤولية ما قد يكون  
بالحديث أو الخبر من وضع أو انتحال.

**الإخبار:** تدور معظم مشتقات الخبر حول العلم بالشيء<sup>(1)</sup>. ومنه فالإخبار هو  
الإعلام أو الإنباء أو توصيل الحديث. ومنه فقد تعددت معاني الخبر واستعمالاته ومنها  
الوقائع<sup>(2)</sup> و القول المروي<sup>(3)</sup> ... وهي إضافة إلى غيرها من الأنواع السردية الأخرى  
مصدر تلذذ عند ناقلها ومتلقيها.

إن كل المصطلحات تترادف أو تتداخل<sup>(4)</sup> في دلالتها على النقل، لأن نقل الأحاديث  
والقصص والأخبار داخل في مفهوم كل منها. ولا تتفاوت فيما بينها إلا من حيث  
اختصاص كل منها بجانب معين قد لا توجد في الأخر، أو من حيث صفات النقل من جهة  
ومن تواتر استعمالها ودورانها على الألسنة من جهة أخرى، لذا نرى أن مصطلح السرد  
هو الغالب نوعا ما في الأدبيات على غيره من المصطلحات الأخرى، كما غلب مصطلح  
الرواية في القديمة .

وعموما فإن القص أو القصص والرواية والسرد والحكي والإخبار كلها مصطلحات تفيد  
في مجملها نقل الحديث و أخبار الآخرين به واستظهاره وتبيينه وتوضيحه وما إلى ذلك  
مما يوسع دائرة انتشاره ويجعله معلوما وشائعا ومعروفا، أي يحرره، ويخرج به من  
احتكار شخص واحد، أو جهة ما، لما يجعل الآخرين شركاء فيه. تتفق هذه المصطلحات

(1) المصدر السابق، مادة خ ب ر.

(2) محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص80 .

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، المقصد الاسنى في شرح أسماء الله الحسنى، الجفاف والجاي للطباعة والنشر، ليماسول،  
قبرص، 1989، ص28 .

في أداء المعنى إنما تختلف في أن كلا منها يستقل بجزئية منه لا نجدها في غيره. ممارسة النقل والإخبار والإنباء وما إليها مما ذكرناه، هي مصدر السلطة التي تعطيها لممارستها على سامعيه ومتلقي حديثه، تتحدد تبعاً لقدراته ومهاراته في استثمار ما يختزنه في ذاكرته.

**السرد:** وقد وردت هذه اللفظة في القرآن الكريم. قال تعالى في الايتين 10 و 11. من سورة سبأ، ومما قاله القرطبي في تفسير لعبارة " وقدر في السرد": السرد نسج حلق السرود... ويقال سرد الحديث والصوم، فالسرد فيهما أن يجيء بهما ولاء في نسق واحد ومنه سرد الحديث. نفهم من هذا إن السرد هو الربط المتقن بين أجزاء الشيء. وفي لسان العرب دائماً، نقرا إن السرد في اللغة « هو مقدمة شيء إلى شيء ، تأتي به متسقا بعضه في اثر بعض متتابعاً، وفلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له، وسرد له تابعه... »(1).

**السرد** إذن هو رواية الحديث متتابع الأجزاء يشد كل منها الآخر شد في ترابط وتناسق. رواية حسنة أي سوق الحديث سوقاً حسناً، وهو شرط السرد الجيد الذي يؤمن فهم السامع له وإدراكه. وبهذا لا يشد الحديث بعضه بعضاً فقط، بل يشد انتباه سامعه ومتلقيه أيضاً. الملاحظ أن التعريف يركز ضمناً على الخطاب السردى وكيفية عرض المسرود وبنائه أكثر مما يركز على مادته، أي أن المهم هنا هو الصناعة السردية بشروطها وأدواتها، المبني أكثر مما هو المسرود في حد ذاته. يعني هذا إن دواعي الإعجاب والإثارة في المسرود، لا تعمل عملها في المتلقي حتى يتوفر لها سارد ماهر أو قاص جيد يستغل طاقاتها استغلالاً حسناً بترتيبها وتنظيمها بما يكفل تأثيرها وشدتها الانتباه. ومن ثمة يكون الشكل هنا، وحسب هذا المفهوم، هو المؤثر الانفعالي في المتلقي إذا كان التأثير جمالياً استنطاقياً. والواقع أن هذا الجانب الصناعي (إن صح التعبير) في السرد هو الكفيل بإتقان الحكايات(ج.حبكة) والصياغة الحسنة لعلاقة الإنسان(القاص) بالموجودات الأخرى، ومحاكاة العالم وإعادة إنتاجه أي محاولة فهمه وقراءة الوجود وغاية هذا الوجود ، هو الفهم الذي كيفته الشرائع والمعتقدات منذ القديم.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة سرد.

وكما ارتبط لفظ الرواية قديماً باستظهار الأخبار والتحديث بها، ارتبط لفظ السرد في وعينا حديثاً برواية القصص والحوادث وما إلى ذلك من الوقائع و الأخبار...ولكن رواية أدبية ذات تقنيات وجماليات خاصة تؤمن إعجاب المستمع بها و انشاده إليها، وتنتج الافتتان والسحر الذي تشده به.

## مفهوم السرد حديثاً:

**للسرد** مفاهيم متعددة تتعلق في جوهرها بالنص الأدبي (شعرياً أو نثرياً)، و لقد عدد النقاد صنوفاً متعددة من السرد، « من شأنها تحديد سرديات (سردانية)<sup>(1)</sup> الخطاب الوضعي، كما حدّدها، الرواد من أمثال بروكس *Brooks*، جيرار جينيت *G. Genette*، غريماص *A.J. Greimas*، تزفيتان تودوروف *Tzvetan Todorov* »<sup>(2)</sup>.

و نجد تعريف السرد في لسان العرب أنه « تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض. وسرد الحديث: إذا تابعه وكان جيد السياق له. والسرد: الخرز في الأديم. وقيل سردها: نسجها. وهو تداخل الحلق بعضها في بعض. وسرد خفّ البعير سرداً: خصفه بالقد.. وفي سورة سبأ نجد قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلْنَا لَهُ الْحَدِيدَ 10 أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ 11 ﴾<sup>(3)</sup> قيل: أن لا يجعل المسمار غليظاً، والثقب دقيقاً فيفصم الحلق. ولا يجعل المسمار دقيقاً، والثقب واسعاً فينتقلل أو ينخلع، أو ينقصف. اجعله على القصد وقدر الحاجة<sup>(4)</sup>. و يذكر الشنقيطي في تفسيره المعروف أضواء البيان بأن السرد يعني

(1) هذا المصطلح من استعمال الدكتور سليمان عشراقي، انظر: تجليات الحدائث، العدد 3، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ص 49.

(2) شارف مزاري، مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001، ص 15 .

(3) الآية رقم 10-11 . سورة سبأ .

(4) ابن منظور، لسان العرب (سرد)، و في قوله تعالى أيضاً ﴿إِنْ جَعَلَ اللَّهُ عَلَيْكَ اللَّيْلَ سَرْمَدًا﴾ فالسرد الدائم المستمر، من السرد، وهو المتابعة فالميم زائدة، ومنه قول طرفة: لعمرك ما أمري عليك بغمة نهارى ولا ليلى عليك بسردم وقيل إن ميمه أصلية ووزنه فعلل لا فعمل.

جعل الحلق والمسامير في نسجك الدرع بأقدار متناسبة. فلا تجعل المسمار دقيقاً لئلا ينكسر، ولا يشد بعض الحلق ببعض، ولا تجعله غليظاً غليظاً زائداً فيفصم الحلقة. وقال ابن كثير « قال علي بن أبي طلحة عن ابن عباس: السرد حلق الحديد. وقال بعضهم: يقال درع مسرودة إذا كانت مسمورة الحلق، واستشهد بقول الشاعر: وعليهما مسرودتان قضاهما داود أو صنع السوابغ تبع»<sup>(1)</sup>.  
و عليه يمكننا القول بأن السرد يشمل مفهوم التتابع و« الموالاتة في العرض (السردية) من وجهة، والمحافظة على مبدأ التقنية المرتبط بالتجويد والفنية من وجهة أخرى»<sup>(2)</sup>.

وقد نظرت الشعرية إلى السرد، وما يتعلق به من مسائل فنية، على أسس تتعدى الأبعاد اللغوية والمعجمية، فتجاوزته إلى المستوى التقني الذي ينزل بالسرد في مقام التبليغية التي تنشدها الحداثة.

إن تناول هيكل النص السردية بوصفه بنية سردية إفضائية تسمح لنا باستكناه وسبر أغواره، وبخاصة في معطاه البنائي، أو في التجليات الباطنية التي لا يقذف بها النص لمجرد ملامسته، وإنما تتكشف بفعل إجهاد ذهنية القارئ الموصولة بالإحساسات الجمالية الفطرية المرهفة للبحث عن الخبايا السردية في معطاه الشاعر.

و يقول مصطفى صادق الرافعي، حين نظر إلى السرد على أنه: «متابعة الكلام على الولاء والاستعجال به، وقد يراد به أيضاً، جودة سياق الحديث، وكأنه من الأضداد»<sup>(3)</sup>.  
فهذه النظرة التراثية تنتماس في مجملها- مع ما أقرته المعاجم العربية، فالسرد- بهذه الصورة- لا يخرج عن كونه مظهراً تعبيرياً، يُفعل الكلمة، ويسخر الجملة، من أجل تواصل تبليغي على صعيد الشفهية والكتابية.

(1) ابن كثير عماد الدين أبو الفداء الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار المعرفة، بيروت لبنان، ج2، دط، 1972.

(2) شارف مزارى، مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، ص 15.

(3) مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج2، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1974، ص297.

و نلمس مظهر الخروج عن المؤلف في تعريف إسماعيل عز الدين الذي اعتبر أن السرد هو « نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية»<sup>(1)</sup> فقد نظر إلى السرد نظرة لغوية تحيله مباشرة على اللفظية من (أسماء، أفعال وحروف).

و السؤال المحير فعلاً و الذي يستوجب منا التتبع و التقصي، و الذي سنحاول الإجابة عنه من خلال هذا البحث - بجميع فصوله -، هو كيف تصير تلك الألفاظ المعجمية أو المادة اللغوية أجساداً تسكنها أرواح شعرية نَبَتْ فيها الحياة والإحساس و تجعلها تتحرك و تسبح و تطير في فضاء النص الروائي المتفاعل ؟

فالمعطى الجمالي الفني للتركيب اللغوي و المسار السياقي و التأثير المقامي على اللغة هو الذي يترك « في أذهاننا جزئيات الواقعة، ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال، كما يحدث في كتابة التاريخ، بل نلاحظ دائماً أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به هذه الأفعال، وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية »<sup>(2)</sup>.

أما الدكتور عبد الملك مرتاض فيعرف السرد بقوله هو « التتابع الماضي على وتيرة واحدة»<sup>(3)</sup> فهذا التعريف يبرز أهم الخصائص السردية و هي الموالاة و الاسترسالية. فالشخصية في النص الروائي، لم تعد تظهر بوضوح، سواء بتدخلها مع السارد أم من خلال تعقيدها هي نفسها، إذ أصبحت مجرد «أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة هو مشرب إلى رسمها، فهي-إذن- شخصية ألسنية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه، إذ لا تعدو أن تكون كائناً من ورق »<sup>(4)</sup> ولكن و على الرغم من ذلك فهي تومئ إلى شخصيات حقيقية موجودة في الحياة و تسعى إلى انتقادها أو إظهارها أو التحدث بدلاً عنها.

(1) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، ط6، ص187.

(2) المرجع نفسه، ص187.

(3) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية، لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، 1993، ص83.

(4) عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990، ص68.



و لهذه الأبعاد التي أصبحت تأخذها الشخصية، تعقدت وأصبح النظر إليها يتطلب جهوداً في مجال النقد الأدبي، وتستدعي تفعيل أدوات إجرائية تفكك تلك التشاكلات التي أصبح عليها حال الشخصية.

وفي هذا السياق يشير الدكتور عبد الملك مرتاض بقوله: « الشخصية هي هذا العالم الذي يتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فهي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما، فهي -بهذا المفهوم- فعل أو حدث، وهي في الوقت ذاته تتعرض لإفراز هذا الشر أو ذلك الخير، وهي -بهذا المفهوم- وظيفة أو موضوع، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها. وهي -بهذا المفهوم- أداة وصف» (1).

إننا حين نتحدث عن السرد بمعزل عن الشخصية يكون بمعنى التابع والموالاتة، أما حين نتحدث عنه في تداخل مع الشخصية فإنه يكون بمعنى التعديّة والتجاوز ويغتندي مركباً، لأنه يحمل معنى في نفسه ومعنى آخر مع الشخصية التي يحركها هو، وإن كان « السرد في مفهوم كثير من الذهنيات المثقفة لدينا، هو ما خالف الحوار في عمل قصصي ما» (2) وهي النظرة لا تتوافق مع السرد الروائي الفني الذي ينهض في أكثره على الحوار بنوعيه و كما في رواية المستنقع التي هي في مجملها حوار داخلي تجريه البطلة بينها وبين نفسها لتطلع عليه رؤسها في العمل و لكنها في الأخير تطلع الجميع على هذا الحوار الفني المسرود.

غير أن السرد الذي يفرض نفسه بثقل، هو ذلك السرد الإجرائي الذي يؤدي إلى قراءة جديدة للعلاقات التقليدية وتعويضها بعلاقات نسيجية بنائية، من شأنها لملمة الخيوط الدرامية التي تفعل الشخصية وتعمل على تنامي مساراتها المختلفة، ومن ثم يظهر بناؤها، لأن السرد الذي نقصد نتمثله "كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقلب الذي يبني فيه، والمنوال الذي ينسج عليه" (3).

(1) المرجع السابق، ص 67.

(2) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية جمال بغداد، ص 83.

(3) ابن خلدون، المقدمة، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، مج 1، ط 2، بيروت لبنان، 1979، ص 11، 02.

ولا شك أن دلالة الأسلوب هنا، تعني- في مجملها- معنى السرد واطراد النصية الخطابية.

ولكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح هو: ما علاقة السرد بالشخصية؟

إن السردية الروائية الفنية- بتمظهراتها المتنوعة داخل القصة- لا تحمل تمايزاتها الخاصة في ذاتها وإنما في علاقاتها مع نمطية شخصية القصة، ذلك أن فاعلية السرد، لا تضاء إلا من خلال الإيحاءات التي تشي بها الشخصيات، سواء على مستوى الخطاب أم على مستوى الحركة المفعلة في القصة.

ولعل ما يهمننا من هذه المقدمة لفصل الشخصية، هو ما استقرأه النقاد في حقل النقد الأدبي. من ذلك تلك التعاريف المتعلقة بالشخصية والتي ما فتئ يشهرها المشتغلون<sup>(1)</sup> في الفن القصصي، معتبرينها قياساً ينبغي التزامه، والخروج عنه يعد بدعة (فنياً).<sup>(2)</sup> غير أن هذا القياس يكون قد جنى على الأدب جناية خفية، بحيث عطلّ الفكر وجمد الطاقات وأصبح « في شكله الميكانيكي ذلك العنصر اللامتغير (الثابت) في نشاط بنية العقل العربي، العنصر الذي يجمد الزمان ويلغي التطور، ويجعل الماضي حاضراً باستمرار في الفكر والوجدان ليمدّ الحاضر بـ (الحلول) الجاهزة »<sup>(3)</sup> الأمر الذي فرض قراءة متجددة واعية تعيد النظر في بعض المفاهيم الجامدة التي ظلت على حالها<sup>(4)</sup>

---

(1) من أمثال أحمد أمين، إيليا الخاوي، شوقي ضيف وغيرهم ممن اهتم بدراسة الشخصية في الأدب الحديث.

(2) محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، ص18.

(3) الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، ط5، 1986.

(4) محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، ص18.

# أهبات الأنبياء: الأسلوبية الشعرية

تمهيد

علاقة الشعرية بالأسلوبية

علم السرد

شعرية السرد

## الفصل الأول - المبحث الثاني: الأسلوبية الشعرية

### نمهيده:

**يرى** بعض الباحثين أن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية، اعتماداً على رأي لتودروف T.Todorov، في كتابه (الأدب والدلالة *Littérature et Signification*) يقول فيه إن الشعرية هي نظرية الأدب، وقرر الدارسون هذه الحقيقة « وإذا كان النقد الروائي التقليدي يُعنى بالمضمون وحده، ويربطه بقضايا المجتمع وأزمات الواقع، ولاسيما عند نقاد المنهج الاجتماعي، فإن النقد الروائي الجديد قد تجاوز ذلك، مستفيداً من إنجازات الشكلانيين الروس، واجتهادات البنيويين الفرنسيين، و تنظيرات النقاد الغربيين، إلى فتح باب جديد في النقد الروائي هو علم السرد: تقنياته ومكوناته، فعالجوا الوظائف، والعوامل، والفواعل، وفضاء المكان، والزمان، والراوي، ووجهة النظر، والمونولوج الداخلي... من خلال نقد سردي حدثي يقوم على تحليل النص ووصف بنياته، لا على جدلية مرجعيته الفكرية أو الاجتماعية.»<sup>(1)</sup>.

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردية، دراسة، ص8.

وبهذا فإن الدراسة المنهجية لا تتوخى تمزيق وحدة النص، بل هي تسعى إلى كشف تقنياته الحدائثية، وعناصره الفنية، من أجل ترسيخ نقد موضوعي لعلم السرد الجديد ويطمحون إلى توظيف مناهج علم الأسلوب<sup>(1)</sup> اللغوي، لتكون صالحة لدراسة النص الأدبي. « فالنص الأدبي، أو (القول) ليس إلا واحدا من مجالات استخدام (اللغة) في جميع مجالات الحياة، ومهما كانت اللغة الأدبية (منحرفة) بالقصد عن التوظيف الاشاري للغة ومحملة بمحتوى عاطفي وحساسية شعورية.»<sup>(2)</sup>

## علاقة الشعرية بالأسلوبية :

إن الارتباط الوثيق بين الشعرية والأسلوبية مرده إلى أن كليهما يهتم بالنص والقوانين التي تتحكم في الإبداع الأدبي، وبما أن النص هو معطى لغوي أولا فإنه يحتوي على جملة من الظواهر الأسلوبية التي تنتظم كطريقة خاصة بالمبدع الأدبي ويتجلى ذلك في الانحرافات والانزياحات اللغوية (اللفظية والدلالية) وما يعترى الجمل النظامية للغة من تقديم وتأخير... الخ. والشعرية بمباحثها الفنية الجمالية تحاول رصد هذه الظواهر والتعرف على تجلياتها داخل النص، وتحاول سن قوانين تتحكم في أدبيتها، يقول صلاح فضل « ولهذا نرى نقطة التماس حقيقية بين البحوث الأسلوبية والشعرية بحيث تصبح انجازات الأسلوبية التي تستطيع النقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص والمحددة لمظاهر الجمالية من صميم الشعرية، ولأنها تكشف عن كيفية نجاح النص في تحقيق الشعرية عبر مجموعة من الأجزاء السديدة.»<sup>(3)</sup>

(1) والأسلوبية وعلم الأسلوب مصطلحان مترادفان، غير أن هناك من يزعم أن الأسلوبية ليست علماً.

(2) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية — مدخل نظري ودراسة تطبيقية — دار الآفاق العربية، ط1، 2008، ص03.

(3) صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر لدراسة والنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص93.

وإذا كان الأسلوب هو طريقة الكتابة أو الإنشاء أو بتعبير آخر « هو مجموع ما يميز نمط كتابي واحد ما عن نمط آخر، كان للشعرية دور الكشف عن الخاصية المشتركة بين هذه الأنماط ويترتب على هذا أن الانزياح أهم خاصية تجمع الشعرية والأسلوبية.»<sup>(1)</sup> وذلك لان اللغة الشعرية « ليست غريبة عن الاستعمال الجديد فحسب، بل هي ضده لان جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة.»<sup>(2)</sup>

وجلي أن النظريات الشعرية استعانت بالمفاهيم الأسلوبية بطريقة أو بأخرى، فقد أظهر رومان جاكبسون R. Jakobson أن الوظيفة الشعرية تتحقق انطلاقاً من مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف وهذا لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال تصرف الكاتب أو الشاعر بالمفردات والتراكيب في محور الاختيار والتأليف ونجد كذلك جان كوهن يؤكد على أن « بنية اللغة الشعرية تبنى على ثنائية الانزياح/المعيار وهكذا نظرت الشعرية إلى الأسلوب على انه انحراف نسبة للقاعدة التي يكونها اللسان المعاصر، فتطورت الأسلوبيات حتى وجدت نفسها معنية بالأسلوب ومفهوم الانحراف والجنس الأدبي والخطاب، فتقاطعت مع الشعرية التي كانت تقوم على دراسة هذه الموضوعات خصوصاً ذلك المسمى بالأسلوب الشعري الرمزي والأسلوب النثري.»<sup>(3)</sup>

فالثنائية أسلوبية/شعرية ترتبط معرفياً وعلمياً بالعلاقة التالية « عرفت الأسلوبيات الشعر بأنواع من اللغة وعرفت الشعرية بأنها أسلوبيات النوع.»<sup>(4)</sup> وعلى هذا الأساس فإن « عمل الناقد الأسلوبي هو أن يبين مدى الارتباط بين التعبير اللغوي والشعور النفسي»<sup>(5)</sup> لذا نجد أن علم الأسلوب اللغوي « قد غدا الوريث الشرعي

---

(1) المرجع نفسه، ص 64 .

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(3) رابع بوحوس، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة، دط، دت، ص 63 .

(4) الرموني بومناش، الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجي، دراسة مقارنة، مذكرة ماجستير إشراف، معمر حجيج، جامعة باتنة

2009/ 2008.

(5) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية — مدخل نظري و دراسة تطبيقية — ، ص 03.

الحديث لعلم البلاغة القديم. وهذا العلم الجديد، يقنن لدراسة النص الأدبي عبر مجالات أوسع وأفاق أرحب، وهي دراسة النص علي ثلاثة مستويات اللغوية، التركيب، والدلالة، والصوت.»<sup>(1)</sup>

و لا بد لأي دراسة في الأدب أن تعتمد الدراسة الأسلوبية لفهم خصوصية العمل الأدبي لأن « وظيفة علم الأسلوب الأدبي هي استخدام مفاهيم علم اللغة العام لمعرفة الخصائص الجمالية ، التي يتميز بها النص الأدبي»<sup>(2)</sup> « والأسلوبية هي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا علي بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات اجتماعية أو سياسية فكرية أو غير ذلك»<sup>(3)</sup>

يحتوي تاريخ الأسلوبية كثيرا من العناصر والموروثات المرتبطة بالأسلوب عرفها العرب بصورة غير مقننة، واتخذت أشكالا وصورا محدودة ولكنها لم تكن قائمة على أساس علمي. « فقد كان العرب ذوي حس نقدي، وكانت لهم جهود في مجال النقد، إلا أنها كانت أقرب إلي الانطباعات و الملاحظات السريعة القائمة على الذوق والإحساس بقيمة الكلمة وموضعها في السياق، ولذلك لم تكن هذه الملاحظات تستند الى نظريات وقوانين.»<sup>(4)</sup>

● **التحليل الأسلوبي**<sup>(5)</sup> قد يكون مسبوفاً بتحليلات عقائدية و نفسية وفكرية و فلسفية للمنشئ، ثم تأتي التحليلات الأسلوبية عن طريق الإثبات الزائف تارة، و لي أعناق النصوص و العبارات و الألفاظ تارة أخرى، كي تثبت ما سبق استخلاصه من نتائج.

● الأسلوب لا يعبر في بعض الأحيان تعبيراً دقيقاً عن نفسية المنشئ وعقيدته، إذ قد يلجأ — أي المنشئ إلى إخفاء مشاعره و أفكاره المذهبية خوفاً أو هروباً أو رياءً.

(1) المرجع نفسه ، ص04.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه ، ص07.

(4) المرجع السابق ، ص11.

(5) المرجع نفسه ، ص14.15.

ليس ضروري أن يحمل كل أسلوب دلالات نفسية وفكرية وعقائدية خاصة بصاحب هو يستوجب - حينئذ - التعامل مع الأسلوب بمعيار فني فحسب. التردد في السياق الشعري يعطي للمعنى إحياءات جديدة و يفجر شحنات أخرى من المدلولات و الترداد يختلف عن التكرار الذي يعني استعمال اللفظ مرتين في نفس المعنى اللغوي دون تميز للاستعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار»<sup>(1)</sup>.

فاللغة في يد الناقد الأسلوبي « أشبه بمركب كيميائي في تجربة معملية، فهو يؤدي ذات النتيجة - إذا خضع لنفس الظروف- مهما تعددت التجارب»<sup>(2)</sup> و لهذا ينبغي أن تكون الأسلوبية « نقداً يحدوه تطف و إعجاب، إذ لا سبيل إلى استيعاب الأثر الأدبي إلا من داخله و من حيث هو كل، وذلك ما يستوجب التعاطف مع الأثر و صاحبه»<sup>(3)</sup> و إذا كان الأسلوب في عرف الأسلوبيين هو كل ما خالف النظم المعتاد كما يراه شارل بالي *Charles Bally* « هو كل ليس بمألوف ولا عادي مطابق ولا للنموذج المعتاد»<sup>(4)</sup> وبالتالي « تستمد الخاصية الأسلوبية أهميتها من كونها تحدث صدمة قرائية أو هزة سماعية غير متوقعة عند القارئ أو السامع»<sup>(5)</sup>. و يلعب القارئ أو المتلقي دوراً أساسياً إذ « لا بد من مُتلقٍ يستقبل النص الأدبي، فالمتلقي يمثل البعد الثالث في العملية الإبداعية»<sup>(6)</sup> و لا يمكن أن ينجح النص في التواصل مع القارئ و تحقيق المستوى التأثيري و الفني « والمستوى الفني لا يتحقق إلا بتجاوز المؤلف، و لذا كان البحث عن الغايات الجمالية التي يهدف إليها المنشئ من إيراد البيت الشعري أو العبارة النثرية على هذه الصورة غير المألوفة»<sup>(7)</sup>.

(1) المرجع نفسه ، ص59.

(2) المرجع نفسه، ص36.

(3) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، النهضة المصرية، ط1، 1980، ص107.

(4) عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد الأول، 1987، ص79.

(5) فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية - مدخل نظري و دراسة تطبيقية - ، ص21.

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المرجع نفسه، ص27.



و تكمن البراعة الأسلوبية في الإيجاز و يتحقق الإيجاز بالمفهوم الأسلوبي عن طريق الحذف « والحذف – باعتباره ظاهرة أسلوبية – يعني إيضاح بأقل ما يمكن من اللفظ»<sup>(1)</sup> ومن ثمة يتحقق المعطى الشعري بالتداخل الأسلوبي الحاصل عن طريق الحذف.

## علم السرد:

**إذا** كان الأدب مظهر من مظاهر تجلي الفكر، فإن السرد فن من فنونه، كما يقول: **بول ريكور Paul Ricoeur**<sup>(2)</sup> و من ثمة يمكن القول بأن « السرد بوسائطه و أنواعه المتعددة هو إحدى طرائق نقل الأفكار و القيم، و وسيلة من وسائل دورانها فيما بين أفراد المجموعة الثقافية و اللغوية الواحدة و فيما بينهم بين غيرهم، و أداة من أدوات صنع الوعي العام. »<sup>(3)</sup>

ويعتبر كثير من الدارسين النقد الروائي بثنتى مضاربه علم السرد وهو « دراسة النص، واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بدال من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه، ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص « إنما يتعدى ذلك إلى الأعمال الفنية من لوحات وأفلام وإيحاءات وصور متحركة وإعلانات ففي كل هذه ثمة قصص تحكي، ويهدف علم السرد إلى استخراج القوانين والبنى الكلية التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات»<sup>(4)</sup>.

ويذهب علم السرد إلى معالجة من هو معطى القصة؟ هل هو شخص حقيقي له اسم؟ أم هو مؤلف يكتب رواية صادرة عن أنا فقط، أم هو راوي يمثل نوعاً من أنواع الوعي الكلي يرسل القصة من وجهة نظر عليا؟، ويعلم بكل ما يجري في دواخل شخصياته وفي خارجها ولا يتطابق مع شخصية أكثر من الأخرى، أم أن الراوي يقف عند

---

(1) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) يرى بول أن السرد يسير عبر أفقين: أفق التجربة المتجه نحو الماضي مستعيداً للأحداث وفق خطاب سردي معين و أفق مستقبلي تتحكم به الوظائف المختلفة التي تعقب عمليات التمثيل و استخلاص المغزى و التأويل و ما يتبعه من عمل المقاصد المتوخاة و النوايا القبلية.

(3) بول ريكور، الوجود و الزمان و السرد، تر: سعيد الغنامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، 1999، ص31.

(4) عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة البنيوية، مجلة علامات، النادي الأدبي بجده، ج29، 1998، ص17.

حدود ما تستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرفه؟ فيجري كل شيء تماماً كما لو أن كل شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسله القصة.<sup>(1)</sup>

ويعرف السارد في الخطاب الروائي بأنه « كائن تخيلي يعمد الكاتب إلى خلقه، حتى يدهم سلطة السرد انطلاقاً من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية، وتتشكل وضعية السارد في ثلاث أنماط هي»<sup>(2)</sup>:

**النمط الأول:** يكون السرد عن طريق السارد الذي هو المؤلف الحقيقي، فيحدث التطابق بين السارد والمؤلف ويحدث هذا في السيرة الذاتية، و لكن في رواية **المستتبع** لا يمكن أن نضع السارد هو المؤلف نفسه على الرغم من أن الرواية تدخل في **نمط السير ذاتية** و ذلك لبدع شاعري و أسلوبى من الروائي الذي ترك الراوي السارد في الرواية هو البطله هناع نفسها.

**النمط الثاني:** ثمة تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في عدة نقاط، وذلك للإيهام بواقعية النص، فتعد الرواية اغترافاً من الذاتي وغير الذاتي. و قد اعتمد **المحسن بن هنية** هذا النمط فكانت آراء بطلي الرواية ( هناع و سي حسان ) تتقاطع و تتداخل مع آرائه إلى حد كبير و كان في كل مرة يحاول أن يقنعنا و يقنع نفسه من خلالنا بأن الوضع الفاسد في المجتمعات لا يمكن أن يستمر و لذا كانت نهاية الرواية بحدث واقعي مهم و هو بداية الثورة على الزعيم التونسي.

**النمط الثالث:** في هذا النمط يكون التمييز العام فاصلاً بين السارد والمؤلف.<sup>(3)</sup> إذ كانت هذه الأنماط تحدد العلاقة بين المؤلف والسارد وتضع نقاط الاختلاف والتقاطع والتطابق على المحك فان السؤال الذي يبقى شائكا هو ما العلاقة التي تربط بين السارد والشخصية؟

تحدد العلاقة بينهما وفق صفة الرؤية التي يتم التعامل معها عن طريق معرفة ثلاث مفاهيم:

(1) المصدر نفسه، ص 103، 105.

(2) ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1993، ص 71، 72.

(3) الرجوع السابق، ص 72، 73.

**الأول:** الراوي العليم أو الرؤية من الخلف، ويرمز له بالشكل التالي: الراوي < الشخصية حيث نرى الراوي يعلم أكثر من الشخصية<sup>(1)</sup> فهو المسؤول الرئيسي في السرد وهو الذي يصف تقريباً كل ما هو في العالم الروائي، انه لا يشكل طرفاً في العالم الروائي؛ انه خارج عنه، وتتمثل خصائصه في الوجود في كل مكان والمعرفة بكل شيء والقدرة على كل شيء، يحضر ويحكي الأسرار الخفية للشخصيات وينتقل بدون أي عائق في الزمان<sup>(2)</sup> وهذا هو النمط المهيمن على رواية **المستقع** إذ نجد السارد يعلمنا في كل مرة بأدق التفاصيل التي تريدها الشخصيات زيادة على الحوارات الداخلية التي تجربها الشخصيات، و التي منها ما يتحقق في متن الرواية و منها ما هو مجرد تخمينات و افتراضات تطرحها الشخصيات وهذا واضح تماماً في أقوال البطلة هناء بل و الرواية أصلاً تبدأ بهذا الحوار المونولوجي « كنت أحياناً أراك جبلاً بعيد المنال ، يعز تسلقه أو سبر فجاج أدغاله و شق أحراشه، و أحياناً أخرى كنت أنتخيلك بحراً عميقاً تعجز شباكي عن صيد حيتانه أو الغوص حتى قعره و لملمة أصدافه.»<sup>(3)</sup>

**الثاني:** الرؤية مع أو الرؤية المحايثة، وتتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصيات ولا يمكن له أن يقدم تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصية ذاتها، كذلك لا يمكنه رؤية الأحداث إلا من خلال وعي الشخصيات نفسها مما يجعله موضوعياً<sup>(4)</sup>.

**الثالث:** الرؤية من الخارج؛ وفي هذه الحالة يعرف الراوي > أقل من أي واحد من الشخصيات ولا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعه وترى البطل يمارس أعمالاً دون أن نعرف فيما يفكر ولا بماذا يشعر مع ملاحظة أن استخدام الضمائر في السرد ليس له علاقة حتمية بعملية تحديد الرؤية<sup>(5)</sup> و لم يستعمل المحسن بن هنية هاته التقنية. لكن يعرض السارد والشخصية الخطاب؟ وما هي الصيغة التي يتم بها الحكي؟ يقدم السارد والشخصيات الحكاية حسب ثلاث أنماط:

(1) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة علم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 164،

1992، ص 309، 308.

(2) ينظر ماريو بركاس يوسا: المنظر السردى في رواية، مدام بوفاري، مجلة نوافذ، جده النادي الأدبي الثقافي، العدد 12، 2000، ص 123، 124.

(3) محسن بن هنية، المستقع أو التحليق بجناح واحد، ص 05.

(4) ينظر: تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفه، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1996، ص 78

(5) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 309

1. **خطاب مسرود أو محكي:** فبدلاً من أن يقدم الراوي مثلاً حوار الشخصيات يجمل الفكر في عبارة تقريرية « انه لشعب طيب لا يبتغي الصراع ولا يميل إلى التمرد. »<sup>(1)</sup> مغفلاً الصراع الداخلي الذي يقود إلى مثل هذا القرار.
2. **خطاب منقول بأسلوب غير مباشر:** مثلاً «...يا سي حسان كيف يحصل ذلك وقد حفظت عن أمي مقولة ترددها دائماً و تتسبها للجازية الهلالية : الجرح يبرى و تهواه الضميدة و كلمة العيب تسمى و تصبح جديدة »<sup>(2)</sup> وهذه الطريقة مع أنها أكثر محاكاة إلى حد ما إلا أنها لا تعطي للقارئ أي ضمان بواقعية الكلمة .
3. **خطاب أكثر محاكاة وهو المنقول:** فالراوي يترك الكلام للشخصيات لتتحدث عن نفسها و هذا قليل في رواية المستنقع لأن البطلة هناء هي المستحوذ الأكبر على السرد الخطابي في الرواية حتى عن الشخصيات الأخرى و لا يترك المحسن بن هنية شخصيات الرواية تتكلم إلا على لسان هناء و هي تحلل مقولاتهم أو تتكهن بما سيقولون.

### **شعرية السرد:-<sup>(3)</sup>**

**الشعرية أو الأدبية أو الإنشائية** مصطلحات تشير إلى أكثر من معنى، مثلما هناك أكثر من شعرية، كأن تكون معنى متداولاً تدل فيه على مجموع القواعد والمفاهيم الأدبية التي يضبطها شخص أو مدرسة أدبية محددة، أو تدل على العناصر المميزة التي يعتمدها الكاتب في بناء آثارها أو أغراضها أو أسلوبها، أو تدل على نظرية للأدب داخلية، أي نظرية تعرفنا بالظاهرة الأدبية من حيث هي شكل مخصوص من أشكال الكلام وإنتاج المعنى، لا باعتبارها نتاجاً لظروف نفسانية أو اجتماعية أو تاريخية. و على

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد ، ص46.

(2) المصدر نفسه، ص123.

3. عن موقع اتحاد الكتاب العرب، [www.awu-dam.co](http://www.awu-dam.co) ، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

هذا، فالشعرية هي كل نظرية للأدب داخلية، ومن ثم فإن مقصدها إقامة مقولات نستطيع بها أن نتبين وحدة الآثار الأدبية وتنوعها<sup>(1)</sup>.

أما شعرية السرد، فهي المقولات المخصوصة بنظرية السرد، كما يظهرها علم السرد، وتعود شعرية السرد إلى إنجازات الشكلانيين الروس، والمنظرين الإنجليز والأمريكيين أمثال ليبوك، وفورستر، وإوين موير، وروبير ليدل، وبوث. ثم انطلقت الشعرية الفرنسية مع جورج بلن، وميشيل ريمون، ولاسيما تودوروف، مستنداً إلى الشكلانية الروسية، ثم منقطعاً عنها في كتابه *نقد النقد* (1984) « ليكتشف أن الأدب هو بناء، وبحث عن الحقيقة»<sup>(2)</sup>، واكمل نسق الشعرية مع جيرار جينيت، ولا تخفى مساهمة ميخائيل باختين: *Mikhail Bakhtin* الجوهرية في تشكل الشعرية الفرنسية.

وتطورت الشعرية الفرنسية، مستفيدة من العلاماتية *Sémiologique* على يدي فيليب هامون *Philip Hamon*، ومن النقد الاجتماعي على يدي سوزان سليمان، ومن تخيل التاريخ في السيرة على يدي فيليب لوجون، فيما عرف بالميثاق السردى أو حلف السيرة الذاتية بترجمة قاسم المقداد<sup>(3)</sup>.

وقد تعامل النقاد العرب على استحياء مع الشعرية، في تجلياتها الفرنسية، خلل تجاهل أو تغافل شبه تام عن الشعرية الأمريكية<sup>(4)</sup>، سواء في درس الرواية أو القصة أو السيرة<sup>(5)</sup>، ولعل أبرز النقاد العرب المنطوين تحت لواء الشعرية صبري حافظ (مصر) في

1. القمري بشير، شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، 1991، ص26، 25، 30.

2. المرجع نفسه، ص349.

3. المرجع السابق، ص369.

4. قارن مع جوناثان كوللر على سبيل المثال في كتابه الشعرية البنوية *Structuralist Poetics* - London Rourledge and *Kega Paul*. 1975 P. p 113-115. إذ يعول في مواقع من كتابه على قيمة اللهجات أو اللغات أو الأصوات في أنساق تنضيد السرد، وعلى خبرة القارئ الضمنية، وعلى المخزون اللغوي بعامة، مما يضيف تمايزاً على شعرية.

5. ما يزال فن السيرة ملتبساً وغير محدد. انظر العدد الخاص من مجلة القاهرة، السيرة الذاتية.. المستقبل.. سيرة الماضي، العدد 162، مايو 1996، فقد نشر محررو العدد نصوصاً كتبها أصحابها، أو كتبت عن سير أصحابها، أو مذكرات أو يوميات.. الخ.

ويؤيد هذا التداخل والالتباس الممارسة النقدية لعدد غير قليل من النقاد، فقد وضعت مجلة الطريق، بيروت، ملفها عن حنا مينة عنواناً سيرة روائية، سيرة ذاتية وعدت الحديث عن فنه حديثاً عن السيرة الذاتية على الرغم من التمييز الذي لجأ إليه عدد من النقاد أمثال يحيى العيد وصلاح الدين يونس في بحثيهما السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة: دراسة في ثلاثية حنا مينة، من السيرة الذاتية إلى التجاوز الفني. السنة 55، العدد 6، 1996، ص203، 93.

أبحاثه الكثيرة<sup>(1)</sup>، ومحمد القاضي في كتابه «تحليل النص السردي» (1997)، وبشير القمري من (المغرب) في كتابه «شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات» (1991)، وعلى هذا الكتاب الأخير تدور مناقشتنا النقدية، لأنه الأكثر تعبيراً عن هذا الميل النقدي.

كتب بشير القمري عشرات الأبحاث والمقالات النقدية، بالإضافة إلى كتابته الإبداعية في المسرح والقصة، غير أن كتابه الأهم هو «شعرية النص الروائي: قراءة تناصية في كتاب التجليات» (1991)، ومن الواضح، أن القمري يطبق دراسته على رواية جمال الغيطاني (التجليات)، مستفيداً من إنجازات الشعرية وعلم السرد، ليثمر مرجعيته الفرنسية منهجية لا تخفي ميلها إلى النقد الألسني والعلامي.

وضع القمري مدخلاً أولاً لبسط عناصر مقاربه مع عبارة مفتاحية لمشال فوكو Michel Fuoco من كتابه حفريات المعرفة: «فحدود كتاب من الكتب ليست أبداً واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، فحلف العنوان والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وحلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضيف عليه نوعاً من الاستقلالية والتميز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى»<sup>(2)</sup>.

لقد احترز القمري بأن يقوم بمشروع بناء ابستمولوجية القراءة، لأن أبرز طوابع النص الأدبي هو استقلاليته، «على أن النص يمتلك سننه ولغته الخاصين، ومن ثم تتأسس المكونات الكبرى في البناء والتركيب والدلالة»، و«القراءة، محكومة، بمنطقها الخاص من حيث وصف نظامه، واعتماد أدوات واصفة بهدف الكشف عن معناه أو

---

وثمة مقالات وأبحاث ثمرت تأثير الاتجاهات الجديدة على دراسة السيرة، كما سنرى عند شكري المبخوت، وكما عند محمد بوعزة في دراسته ثلاثة وجوه لبغداد: السير ذاتي والتخييلي في مجلة الآداب، بيروت، العدد 8، 7، تموز، آب 1997، ص 20، 16.

1. نشر صبري حافظ عشرات الأبحاث والمقالات حول الرواية والقصة، ولكنه لم يخصص كتاباً أو كتاباً لها، انظر على سبيل المثال: ورود سامية لصقر... ورواية الثمانينيات، في مجلة أدب ونقد، القاهرة، العدد 61، سبتمبر 1990، ص 106، 114.

ومن المحاولات الطريفة لدراسة شعرية السرد من منظور معلوماتي مقالة نبيل علي، مصر، ذات صنع الله إبراهيم من منظور معلوماتي، في مجلة إبداع، القاهرة، العدد 12، ديسمبر 1992، ص 52، 47.

2. بشير القمري، شعرية النص الروائي، قراءة تناصية في كتاب التجليات، ص 9.

تأويله»، فيتحول «القارئ إلى منتج للنص»<sup>(1)</sup>، واختار لقراءة **التجليات** مستهدياً **بايكو** و**باختين ولوتمان**: المظهر الأسلوبي، بنية الجنس الأدبي، مستويات الكتابة الأدبية التي يستوحيا النص مثل سجلات الكتابة السيرية وأنماط الحكى السردي التقليدي، فكانت مقاربتة عامة للصيغة الروائية في كتاب **التجليات**، إذ تشتغل عناصر الصوغ السردى والخطاب الروائي في تناصها مع مواد أدبية كثيرة، و« ذلك بهدف تشغيل عنصر الإيهام. وينتظم ذلك كله داخل شبكة من القول الذي يتخذ بدون صورة حكاية شعبية تستقي من هذه المواصفات دافعية في تنشيط التخيل. فنذكرنا على لسان السارد بحروب وفتوحات وحوادث يغلب عليها الأسطوري والعجائبي إلى حدّ الإحساس بوجود بؤرة حكي تتجاذبها — من حيث قانون التسريد — محيطات الأجناس الأدبية العتيقة عند العرب وغير العرب، بدءاً من الأيام والسير والملاحم الشعبية حتى القصة الدينية والسيرة التاريخية التي يتخذ فيها جمال عبد الناصر — من خلال نص كتاب **التجليات** — صفة معادل مماثل لزعماء الشيعة، وصفه بطل شعبي تُتسَقَط أخباره وتروى، فيصير النص بذلك شكلاً مقتبساً من أشكال **الهاجيوغرافيا L'hagiographie**، وهو جنس أدبي يختص بذكر القديسين، وإشاعة سيرهم بين الناس، عن طريق الإشادة بأعمالهم، وتمجيد فتوحاتهم وكراماتهم وأفعالهم، ويتخذ — من جهة أخرى — شكل ترجمة حياة هؤلاء مشفوعة بصيغة الإطار والمدح»<sup>(2)</sup>.

**قرر القمري** أن **التجليات** بصدد تصور مغاير للجنس الأدبي، فهو لا يشبه الرواية، ويعتمد على أساليب المذكرات الشخصية والرسائل الفلسفية والرحلة الرمزية، وخص الباب الأول بوصف النص: بنية المحكي، والقصة والخطاب، إذ يسعى الغبطاني إلى شكل فني تجريبي يقوم على أساس تحطيم بنية الشكل التقليدي في الكتابة الروائية،

1. المرجع نفسه، ص13.

2. المرجع السابق، ص18.

ويستثير **قانون الاسترجاع** مكوناً سردياً، وموظفاً التماهي بين السارد والمؤلف من داخل بنية الخطاب، واستمدادها من **القص الشعبي العتيق** والمتداول، ومستعيداً الميثاق التواصلي في القراءة والتلقي مثل تجلي الحسين، وقد رأى فيه **القمرى** أكثر البنيات السردية تعقيداً داخل تركيب النص<sup>(1)</sup>، فقد سعى **الغيطاني** إلى تمثيل رمزي لتجلي الحسين في محتوى خطاب إيديولوجي يجعل الناصرية نظيراً لمذهب الشيعة من حيث تأصلهما في كيان الجماهير الشعبية ووجدانها، على أن **كتاب التجليات** يقدم بعد ذلك نبذة يتحكم فيها الإرشاد والوعظ والهداية.

وصرف **القمرى** جهده في الباب الثاني لدراسة **حقول التناص** في كتاب **التجليات**، ويرى أن التناص بعيد عن السرقات، لأنه يقوم على الإبداع والابتداع، وتحويل (بمعنى التشرب والاستيعاب والتمثل) لعدة نصوص يضطلع بها نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى<sup>(2)</sup>. ووجد أن أول مرتكز للتناص هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي، وانفتاحه على أراضى (محيطات) مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له، أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحياناً، لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها، سواء على مستوى الشكل (الأشكال) أو على مستوى المضمون (المضامين) **والتيّمات**. ودرس أصناف الأجناس (القصة والشعر) بوصفها أدبية، والعادات والنصوص البلاغية والعلمية والدينية بوصفها أجناساً خارج أدبية، أي أن التناص قد يقوم على عدة نصوص، وعلى مواد وإحالات غير نصية أو أدبية، بما يشي أن الرواية جنس أدبي متحول باستمرار<sup>(3)</sup>.

وهكذا، يصير النص **بمثابة تحويل** – وهذا ما يحدث تماماً في رواية **المستنقع** – بالنسبة إلى ما يماثله من نصوص روائية يستمد أو يستعير منها النموذج، وأضاء القمرى أمراً مهماً هو ارتباط نصوص **الغيطاني** بتقاليد النثر العربي، ومنها استحداث الشكل وتعتيقه، وقصدية اختيار التعدد اللغوي من حيث الأسلبة والمزج بين الأجناس الأدبية، وتشغيل العتيق منها في تضاريس الخطاب الروائي، ثم الميل إلى الاستمداد من المكون السيرى والسير ذاتي، والاعتراف من العجائبي، والاسترفاد من كرامات المتصوفة،

1. المرجع نفسه، ص36.

2. المرجع نفسه، ص70.

3. المرجع السابق، ص38.2.



واستحضار سجلات الخطاب التاريخي والصحفي، وأسلوب المقامات وأدب الرسائل والوصايا، وأنماط القص التقليدي في الخرافة والحكاية والسيرة الشعبية ككتابات مقولبة وملفوظات، وتنهض إلى جانب ذلك مظاهر التعليمية (التلقين) والمعرفة»<sup>(1)</sup>.

وحدد القمري مظاهر التناسل ومستوياته في كتاب التجليات، وهي:

• مظهر العتاقة وحوار الأجناس. ويبرز في تحليله كشف لأشكال من الاستعمال اللغوي داخل اللغة الأدبية.

• مظهر العجائبي/ الوصف والتفسير.

• عتاقة اللغة، عتاقة البناء، عتاقة السرد، كما في تفصيله لنوعية اللغات، اللغة الدينية والفلسفية، لغة المتصوفة، لغة الكتابة التاريخية، لغة الفتوى، لغة الوصية، لغة الخبر التاريخي.

ثم استدرك القمري رأيه حتى تعتيق الشكل وتحديثه، فالتناسل الثقافي يعني استدراج مظاهر من الثقافة المعاصرة، ويتبدى في الطموح إلى تحقيق مضمون جديد داخل أشكال سردية قديمة، ولكن هذه اللغة، برأيه تظل منعزلة، ولا تتعدى أن تكون مرجعية، ما دامت تكتفي بالتمظهر الأسلوبي، ولا تستطيع استقطاب وعي الذات بها. ويصاعد القمري نقده إلى تناسل الغيطاني إذ يتحول من مجرد تعالق النصوص إلى حوارية متعددة تتجاوز حدودها الشكلية لإحلال الغير في تكوين نفسه<sup>(2)</sup>. ولا يخفى أن هذا الرأي ينطوي على مساءلة مقدرة الغيطاني على تحويل النجوى أو (المونولوج) إلى تعدد أصوات – وهاته التقنية التي اعتمدها المحسن بن هنية في منولوج مطول لهناء بطلا رواية المستنقع –، أو إفقار الفعلية وتذويبها في صوت واحد.

وانتقل القمري في فصل تال إلى دراسة الصوغ الذاتي في كتاب التجليات، فأوضح مفهوم الصوغ الذاتي للغة عند كثيرين، ليجيب عن طبيعة تعالقات الميثاق التلفظي بين المؤلف والسارد من خلال تعيين هذا الميثاق في بنيتي القصة والخطاب، تمهيداً لدراسة الصوغ الذاتي للغة بين المونولوجية والحوارية، فحدد السارد اللامرئي (الذاتي) الذي

1. المرجع نفسه، ص 87.

2. المرجع السابق، ص 124.

يوهم بالموضعة من المتكلم: هل هو المؤلف؟ هل هو الكاتب؟ هل هو السارد؟ هل هم الثلاثة دفعة واحدة يتواردون خلف صوت مشترك، هو صوت المؤلف: «نص كتاب التجليات أشبه ما يكون – كما يقول باختين نفسه بالوثيقة الشخصية، لأنه لا يعمق الوعي الذاتي بالعالم. والمهم في التصور البوليفوني (يقصد المتعدد الأصوات) للنص هو أن تدرك الشخصية ذاتها وذات الآخرين في نفس الوقت. وهذا ما تعذر داخل كتاب التجليات إذ لم تتوافر المسافة المطلوبة بين المؤلف والشخصية. وحتى إذا أردنا أن نخلع على هذا النص بعض سمات الحوارية، فإنها تظل سمات شكلية لا تتعدى التناص القصدي، والانفتاح على لغات الموروث العربي في ملامح الأسلبة»<sup>(1)</sup>.

● وختم القمري تحليله بمعاينة الصوغ الذاتي للجنس الأدبي: كتاب التجليات كسيرة ذاتية، إذ يندرج النص، سردياً وروائياً، ضمن الكتابة السيرية، ويحاور جنس الهاجيوغرافيا، بتقليده لعناصر الشخصية أو إضفائه القداسة على عناصر السيرة، وذكر قرائن للتماهي لا يمكن إغفالها هي:

● استعمال ضمير المتكلم.

● الإحالة على نفس الاسم الذي يحمله المؤلف.

● حضور صوت المؤلف عن طريق صوت الكاتب نفسه.

● صوت السارد مسكون بصوت المؤلف وصوت الكاتب.

● ابتكاره عالمه المיתי – الفانطازي في رحلته الرمزية.

غير أن القمري يبادر إلى الاستنتاج أن كتاب التجليات ليس سيرة ذاتية بالمعنى الضيق، ولكنه يجذب إلى الرواية إذا وضعنا جانباً الميثاق السيرى (الأوتوبيوغرافي) الذي أقحمه المؤلف، واعتبرنا أن المحكي حالة متخيلة من منظور التخيل الروائي وعملية تلقيه. ومن شأن ذلك أن ينطوي على محاولة خلع الموضوعية على الأنا عن طريق خطاب الاعتراف والشهادة، وهو يندرج فيما سماه باختين، مطابقة الوعي الداخلي للخارجي داخل الوعي الخاص، ثم تمجيد القيم الذاتية على حساب القيم الجمعية، ولم يغفل

---

1. المرجع نفسه، ص174.

القمرى أن يعطل غياب الروائية<sup>(1)</sup>، مما جعله يضع خاتمة كتابه عن «الشكل والتشكيل: بحثاً عن معنى في كتابة الغيطاني».

ويبدو هذا التداخل في فهم النقاد العرب للشعرية، من الشعرية في الشعر، إلى تجليات علاقة الشعرية بالسردية وعلم السرد، فقد طرح بول شاوول (لبنان) تساؤلات عديدة عن علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة، مفترضاً التمايز ما بين القصصي بمعناه السردى، والشعري بمعناه الشامل الذي يستوعب السردى أيضاً، مما يستدعي فهم الفرز بين ما يجعل من القصة قصة ومن الشعر شعراً. ثم سجل الملاحظات التالية:

«1- تمكنت القصة العربية المعاصرة والحديثة من تكوين هوية خاصة بها، تميزها عن الشعر، وعن القصيدة، وعن الحكاية.

2- تمكنت القصة العربية أن تعدد تجاربها، فلم تقع في نمطية ما، أو أسلوبية سائدة.

3- تمكنت القصة العربية من بلورة التراكمات القصصية، و الحكائية العربية والغربية، واستفادت من هذه التراكمات، كمعطيات، وكمواد وتجارب، ولكن القصة العربية لم تتمكن من:

أ- التخلص نهائياً مما هو شفوي، مما أثر على بنيتها، كما لم تتمكن عموماً من استيعاب هذا الشفوي في نسيجها الكتابي.

ب- لم تتمكن القصة العربية من تحويل الهواجس اللغوية الخاصة بالقصيدة إلى لغة قصصية داخلية.

ج- الشعرية كانت تتخذ أحياناً منحى إنشائياً أو خطابياً مما أضعف تماسك القصة، ونفس كتابتها، وأضعف هويتها.

د- لم تتجح القصة العربية في توفير استمرارية تجريبية على صعيد الشكل أو اللغة أو المضمون تضاهي تجارب القصيدة»<sup>(2)</sup>.

تعاني لغة هذا النقد من الإطلاقية في الحكم وإبداء الرأي، كالحكم حول تماسك القصة العربية واستمرارية تجريبها، والشأ الذي بلغته، وهو عال بلا شك.

1. المرجع السابق، ص191.

2. بول شاوول، غلى مدخل.. علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة، مجلة شؤون أدبية، الشارقة، السنة 7، العدد 25، صيف 1993، ص28، 29.

ونلمح مظهراً آخر من مظاهر التداخل في مفهوم الشعرية في نقد محمد رمضان بسطاويسي (مصر) على سبيل المثال، كأن تكون الشعرية مزيجاً من الجمالية والسردية، ففي قراءته لنصوص قصصية من الثمانينيات، رأى مثل هذه السمات:

(1) «تعدد استخدام الضمائر في النص، مما يؤكد الانفلات من أسر الذاتية والغنائية إلى دراما النص، وهو نتيجة لانشطار الذات المبدعة.

التناص، بمعنى حضور نصوص كتاب آخرين في نص المبدع، ودراما الحوار بين نص المبدع ونصوص الآخرين دون إنكار ذلك.

استخدام اللغة بمستوياتها الدلالية والصوتية في التعبير، وعدم الوقوف عند حدّ الدلالة الإخبارية للغة، فالنص لديهم هو عالم لغوي في الأساس، وهذا مكسب يضاف لهذه الكتابات. تبحث النصوص عن الدلالات المتفجرة الدموية، بالعنف بمستوياته المختلفة يظهر واضحاً في هذه النصوص. استخدام الحواس في قراءة العالم، لا سيما التفكير البصري والسمعي واللمس، والاستفادة من الفنون المختلفة في ذلك.

تفتت البناء الفني كتعبير عن تمزق وحدة الزمان الخاص، وانشطارات هذا الزمن. العادية واللابطل هي من الموضوعات الأثيرة لدى كثير من الكتاب، ويمثل هذا انفلاتاً من أسر الصورة التقليدية للشخصية النمطية في الأدب.

شاعرية القص، وهو يفهم في هذه النصوص على مستويين، أولهما شاعرية اللحظة الدقيقة المرهفة في صورة قصصية، وثانيهما شاعرية اللغة التي تقترب من لغة الشعر».

## الفصل الثاني:

1. محمد رمضان بسطاويسي، نصوص الثمانينيات في الكتاب الدوري إيقاعات، القاهرة، الكتاب الأول، إبريل 1993، ص 206، 207.

# التمثيل الفني ونبذة الخاطب في رواية المستنقع

المبحث الأول : البنية الزمانية في رواية المستنقع

المبحث الثاني : بنية المكان في رواية المستنقع

المبحث الثالث : بنية الشخصيات في رواية المستنقع

المبحث الأول :

# البنية الزمانية في رواية المستنقع

تمهيد

الاستعمال الفني للزمن في رواية المستنقع للمحسن بن هنية

I الزمن لغة

II المفاهيم السردية للزمن

1 الزمن الكرونولوجي

2 الزمن السيكولوجي

3 الاسترجاع

4 الاستباق

III الزمن في الرواية الجديدة

أ الزمن عند البنيويين

ب أنساق الزمن

IV الزمن في الأسطورة

V الزمن في الرواية التاريخية

VI الإيقاع الزمني في رواية المستنقع

الإيقاع والعاطفة

الإيقاع الزمني

## تمهيد:

**لقد** اعتمد المحسن بن هنية على الهندسة الفنية للبناء السردى الذي حاول أن يأخذنا معه في هذه الرواية الأيديولوجية الفنية، فكانت الرواية في مجملها عملاً فنياً نقدياً، استطاع ببراعته السردية أن يشكل طابعاً روائياً خاصاً به، نلمس من خلالها نزعته التحريرية و ثورته على كل أنواع القهر و الظلم التي تمارسها الأنظمة الحاكمة في الوطن العربي و في تونس على الخصوص و بالأخص في الفترة البورقيبية التي اختارها الكاتب لتكون نموذجاً لأشكال القهر السياسي للأنظمة العربية، و لعل معايشة الكاتب لهذه الفترة جعله يصفها بأدق تفاصيلها، على مستوى البطلة هناء و كذا المثقف المنهار في الرواية وهو سي حسان الذي يمثل المواطن العربي المثقف البائس الذي تتهار كل أحلامه في النهوض بمجتمع عربي قوي سياسياً مجتمع يرفض كل ألوان القهر و العبودية.

هذا ما أراد الكاتب أن يبلغه لنا من خلال أسلوبه المتفرد في تحور أحداث السرد من المستوى الفرد لشخصيات الرواية، ليندمج معها القارئ العربي تلقائياً كشخصية مشاركة من خلال النماذج البشرية التي صممها **المحسن بن هنية** في روايته.

يعتمد البناء السردى لرواية **المستنقع** على التداخل بين ما هو واقعي و خرافي و ما هو حالي و ما هو ماضي و **لقد كانت هاته الرواية معرضاً فنياً فكرياً و أدبياً و سياسياً**، فهي أصعب ما يكون على المبدع، بأن يلم كل هاته الألوان الفكرية في بوتقة الإبداع الأدبي الروائي و قد امتازت بسبك لغوي متين و كذا شاعرية مرهفة و خفاقة، فالرواية تتطلب قدراً هاماً من الشعرية هو الذي يميزها عن بقية ألوان السرد المعروفة كالحكاية و السيرة.

ومن ثمة فإننا نجد بعض الشعراء قد تحول عن معاناة الشعر « إلى إبداع الرواية، ظانين أنها أسهل إبداعاً، على الرغم من أنها الجنس الأدبي الأصعب والأكثر تعقيداً في بناء الشخصيات وتوظيف الزمان والمكان... إلخ. »<sup>(1)</sup>.

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى ، دراسة، ص7.

و تعتمد رواية **المستنقع** العنصر التاريخي الحقيقي مرتكزاً للأحداث الروائية حتى أنها تنتهي بالخروج إلى الشارع التونسي الحقيقي في لحظة تاريخية من التحول الحاصل في تاريخ تونس، فالرواية بذلك كانت « معتمدة الوثيقة التاريخية، دون أن تلتزم بها تماماً. وهنا ميزة **الروائي الناجح** الذي **يعتمد التاريخ منطلقاً** دون أن يجعله قيداً يحدّ من حرية حركته في الزمن، فيصوّر الأحداث والأشخاص تخييلياً، جامعاً بين التاريخ والتخييل.

لا نجد أحكام القيمة في **المنهج النبوي** لأنه من المناهج الوصفية التي تُعنى بالتحليل وحده، ولا تجاوزه إلى إعطاء حكم قيمة على المبدعات الأدبية التي تحللها. ولهذا فإن كثيراً من المبدعين يرون أن النقاد يغمطونهم حقهم من المدح، ناسين أن هذا المنهج هو منهج وصفي لا قيمي، وأن مجرد دراسة الناقد النبوي لهذا الأدب أو الأثر الفني إنما يعني — ضمناً — رغبته فيه وفي إشهاره <sup>(1)</sup>.

## **الاستعمال الفني للزمن في رواية المستنقع للمحسن بن هنية**

### **VII. الزمن لفنة:**

**في** لسان العرب لابن منظور « الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثير ... والزمان زمان الرطب و الفاكهة و زمان الحر و البرد، و يكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، و الزمن يقع على الفصل من فصول السنة و على مدة ولاية الرجل و ما أشبهه و أزمان الشيء : طال عليه الزمان و أزمان بالمكان أقام به زماناً <sup>(2)</sup>»

فالمكوث و البقاء و الإقامة و الديمومة و العهد ... و غيرها من أبسط الدلالات الزمنية و هي تميل إلى معنى التراخي و الاستمرار « فكأن حركة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحول العد إلى وجود حيني أو زمن تسجيل لقطة من الحياة في حركتها الدائمة السرمدية <sup>(3)</sup>» و من يقرب النظر في المفهوم اللغوي الزمن، يجده مرتبطاً دوماً بالحدث، « فالزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم هو زمن

(1) المرجع السابق، ص 09.

(2) ابن منظور، لسان العرب (زمن)، ج 4، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الدار المصرية للتأليف والترجمة.

(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، مجلة عالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ص 200..



مندمج في الحدث، بمعنى أنه يتحدد بوقائع حياة الإنسان و ظواهر الطبيعة و حوادثها و ليس العكس، إنه نسبي حسي، يتداخل مع الحدث مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه»<sup>(1)</sup>

و الزمان بمفهومه الشاسع يتميز بخاصيتين :

- إنه تمثيل لمراحل الحياة، من الطفولة إلى الشيخوخة فهو إذن القياس الدال على البقاء و هو الخط الممثل لاستمرارية الحياة و الدال على البداية و النهاية.
  - الزمان بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتواتر و التكرار، فهو ينطوي على دورات متعاقبة للأحداث، و للميلاد و الموت، و للنمو و الانحلال، بحيث تعكس دورات الشمس و القمر و الفصول فالزمان إذن هو حالة التعاقب الأبدي في الكون كله، و من هنا تنشأ فكرة التاريخ و التأريخ للأحداث و الوقائع المتعاقبة على مرّ الزمن.
- ولكن مفهوم الزمن سيظل دائماً مميزاً بالميوعة و الانسيابية فلا يمكن تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره الحقيقة المجرد التي لا ندركها في هذا الكون بصورة صريحة، و قد أثقل هذا المفهوم عقول السابقين من فلاسفة و علماء و مفكرين في جميع الميادين ، و قد تاهوا أيما تيه في تحديده و يتجلى ذلك في قول القديس أغوستينوس عن ماهية الزمن بقوله : ( فما هو الوقت إذاً ؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع )<sup>(2)</sup> فليس هناك مفر من هذا القلق الذي يحدثه الزمن في النفس و العقل معاً فلا ندري أهو كامن فينا أم خارجنا لأننا نشعر به و لا نستطيع تحديده بدقة .

(1) محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي المركز الثقافي العربي ، ط5، 1986.ص189.

(2) اعترافات القديس اغوستينوس، تر: الخوري يوحنا الحلو، بيروت، دار المشرق، ط4، 1991، ص239.

## VIII. المفاهيم السردية للزمن :

**لولوج** البناء الزمني للرواية لا بد من المرور عند ثلاث مفارقات زمنية<sup>(1)</sup>:

**الأولى:** الترتيب والنظام ويحدث نتيجة الانحراف الزمني في القصة (أو ما يطلق عليه زمن القصة) والنظام الزمني لترتيبها في السرد (زمن القص).

**الثانية:** وتحدث بين الديمومة النسبية في القصة وديمومة السرد (أي طولها) أو ما يطلق عليه الإيقاع الروائي أي سرعة النص وبطوئه

**الثالثة:** التواتر ويحدث بين طاقة التكرار في القصة وطاقة التكرار في السرد

تفرض طبيعة الكتابة أن يرتب الروائي الوقائع تتابعياً، لأنه لا يستطيع أن يروي عدداً من الوقائع في آن واحد لذا فإن ثمة مفارقة ما بين زمن الوقائع وزمن سردها<sup>(2)</sup>. ونعني بزمن الوقائع؛ انه زمن ما تحكي عنه الرواية يفتح باتجاه الماضي فيروي أحداثاً تاريخية أو أحداثاً ذاتية، أما زمن السرد أو القص فهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد<sup>(3)</sup>.

وقد يعمد المؤلف إلى ترتيب أحداث الرواية اعتماداً على تصور جمالي يلغي تتابع أحداث القصة (التخيل) وتسلسلها التقليدي مستعيضاً عنه بالتحريف الزمني الذي لا يلتزم بالتتابع (الكرونولوجي) الطبيعي، بل يتصرف في ترتيبها تبعاً لغايات فنية يقتضيها البناء الروائي<sup>(4)</sup>.

يؤدي عدم تطابق زمن القصة مع زمن القص إلى أحداث مفارقات سردية وخلخلة في زمن الحضور يتم بموجبها استرجاع أحداث أو استباقها<sup>(5)</sup>.

---

(1) ينظر: علي عواد، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية جمعة القيفازي لمؤنس الرزاز، من كتاب دراسات في الرواية العربية،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1998، ص46.

(2) ينظر حميد حمداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، بيروت والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص73

(3) يمى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، بيروت، دار الآداب، ط4، 1999، ص235.

(4) ينظر: علي عواد، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية جمعة القيفازي لمؤنس الرزاز، من كتاب دراسات في الرواية العربية، ص74.

(5) ينظر: حميد حمداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص74.

هناك تقسيمات عدة لمفهوم الزمن في حقل **السرديات** و لعلها تدور إجمالاً في قسمين اثنين و هما<sup>(1)</sup> :

- **الزمن الداخلي** (النفسي الذي يشعر به الإنسان في داخله و هو لا منطقي ولا تسلسلي ولا يخضع لأي ضابط).
- **الزمن الخارجي** ( الطبيعي و هو الذي تسير الحياة و الكون بأسره على إيقاعه المتواتر و المستمر).

قد كان الزمن هو الوسواس الذي أتعب الفلاسفة و المفكرين إلا أن مفهومه في **الرواية أكثر تعقيداً** لأن البعدين **النفسي و الطبيعي** للزمن يتداخلان مع البعد الشعاعي الإبداعي فتزداد متاهات الزمن في الرواية عن الواقع **بعداً ثالثاً** فإذا كان تعقيد الزمن في الحياة هو المساحة المسطحة فإنه في الرواية الفضاء الثلاثي الأبعاد و عليه فإنه إذا تاه الفلاسفة في تحديد الزمن في الحياة فإن النقاد الأدبيين قد تلاشت قدراتهم و تمزقت قوانينهم في سديم الفضاء الزمني الروائي **المُطلَسَم** .

إن التشكيل الفني للزمن و التلاعب به هو الإبداع الحقيقي للرواية و عمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة و نسيجها، و الرواية فن الحياة « فالأدب مثل الموسيقى، هو فن زمني، لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة »<sup>(2)</sup>

و يؤكد النقاد بأن الرواية هي « فن شكل الزمن بامتياز، لأنها لا تستطيع أن تلتقطه وتخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية و الدائرية و التاريخية و البيوجغرافية و النفسية »<sup>(3)</sup>

يعد النص الروائي قالباً مفتوحاً و حراً، لذلك يرفض الكتاب و المبدعون الأشكال الجاهزة في بناء رواياتهم و يسعون إلى التجريب و البحث لخلق شكل روائي جديد يستوعب تجاربهم المعاصرة، فالروائي المبدع هو الذي يستطيع أن يخلق في كل عمل

---

1) أنظر : هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق و مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، نيو يورك، 1972، ص 09.

2) هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ص 09.

3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إبداعي له رواية متجددة في نمطها الزمني فلكل رواية نمط زمني خاص بها يشكل محور البني الروائية المشكلة للرواية. والزمن بوجوهه المتعددة هو « العامل الأساسي المتحكم في تقنية الرواية و تشكيلها، لأن السرد أو القصة هو أكثر الفنون التصاقاً بالزمن، فلو انتفى الزمن، انتفى الحكى في الرواية كونها فناً زمانياً.»<sup>(1)</sup> و يمكن حصر الأشكال الزمنية في أربعة أشكال زمنية روائية هي كالتالي<sup>(2)</sup> :

## 5. الزمن الكرنولوجي:

و لعل كلمة الكرونولوجي مستقاة من الفكر اليوناني القديم المتعدد الآلهة فإنه الزمن هو: **كرونوس**، و الجميع يحسب حساب الزمن بفعل إرادي و لا إرادي كذلك، فيبني آماله و أحلامه على المستقبل و لكن ليس هناك من يستطيع ضبط مفهوم الزمن و تحديد فواصله التي تربط بين ماضيه و حاضره و مستقبله لأن السرد الروائي و القصصي الفني يهدم هذه الثلاثية و يعيد بناءها وفقاً لما تمليه ( نزوة القصة *La Bandit Mania De Contar* )<sup>(3)</sup> فنجدها في كثير من الأحيان تتداخل تداخلاً عجيباً يجعل أمر الفصل بين الأزمنة في الرواية من أعسر ما يكون و هناك فقط نكون أمام استعمال فني للزمن، و هذا ما تعتمد عليه العملية الإبداعية في الفن الروائي .

و الكرونولوجيا « تعني تقسيم الزمن إلى فترات ، كما تعني تعيين التواريخ الدقيقة للأحداث و ترتيبها وفقاً لتسلسلها الزمني، و الجدول الكرونولوجي *Chronologie* جدول يبين التواريخ الدقيقة للأحداث مرتبة حسب تسلسلها الزمني و هناك الكرونولوجي بمعنى العالم بالكرونولوجيا *Chronologiste*»<sup>(4)</sup>

(1) مها حسن القضاوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص23.

(3) غابرييل غارسيا ماركيز، نزوة القصة المباركة، تر: صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة للسنما، سوريا، 1999، ص51.

(4) مها حسن القضاوي، الزمن في الرواية العربية، ص23.

أما في الرواية – وفي الأدب عموماً – فإن المصطلح يعني تعيين التواريخ الدقيقة و شبه الدقيقة المقيدة للأحداث زمنياً، و هو مرادف لكل من الزمن العام، الزمن الخارجي، الزمن الطبيعي، زمن الساعة، الزمن الموضوعي.

و بانحصار الزمن الكرونولوجي في الرواية يترك المجال للزمن النفسي الداخلي « الذي تتحكم فيه ساعة القلب وليس الساعة الكورونولوجية ، حيث ينتقي الترتيب الزمني المعهود ليتحول إلى زمن خاص يتشكل وفقاً لمعطيات نفسية تتحكم بها انفعالاتنا وهواجسنا وأصداء التجارب الذاتية المختلفة التي تعمل على كبح الجريان الزمني الطبيعي ليبدو ثقيلاً مرة وخفيفاً مرة أخرى إذ يتلون حسب الحالة النفسية»<sup>(1)</sup> وهكذا يصبح العالم الروائي عالماً لا يعترف بالزمن كامتداد بل يصبح انعكاساً وجدانياً.

## 6. الزمن السيكلوجي<sup>(2)</sup>:

**إن** الزمن الباطني للرواية هو الزمن المحايث المقصود بالدراسة ففيه المتخيل الخاص بالرواية و فيه بنيتها الزمنية التي تحدد بإيقاع و فضاء حركتها و الاتجاهات المختلفة، أو المتداخلة كما تتشكل الأحداث و طبيعة أشخاصها بمنطق من العلاقات و القيم الداخلية التي يسبح فيها النسيج السردي في زمن الرواية و بذلك لا يصبح العمل الروائي مجرد موضح ، فهو يشارك في الحيوية الغرائزية و لمثل هذا يقال إذا كان الحلم يقترب من الخطاب بسبب طبيعته السردية، فإن علاقته مع الرغبة تضعه في سياق طاقة الشهوة العنيفة التي تتفتق في كلمة **الحلم** فهل زمن الحلم زمن حقيقي فكل زمن طال أم قصر في الحلم يعتقد النائم أنه أمضاه في حلمه قد لا يتعدى ثواني معدودات و من هنا يأتي التشابه بين الزمن السيكلوجي الذاتي الخاص للرواية و بين الزمن السيكلوجي للإنسان الذي يرى في منامه حلماً ما، فكلا الزمنين غير صادق ، لأن الروائي الجيد هو الذي يحملنا في رحلة تمتد عشرات السنوات ، و في حقيقة الأمر أننا لم نمض في تلك الرحلة سوى

(1) شهرزاد زاغر، معمارية البناء السردية بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع "دراسة أسلوبية مقارنة"رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، العام 2008/2007 ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ص352.

(2) أنظر: أحمد مصلح، الزمن الإبداعي صحيفة الدستور، عمان، 2000، ص19.

الوقت الذي أمضيته في قراءة الرواية و هنا تتجلى البراعة الفنية في الإيهام الزمني  
السيكولوجي الذي يجعلنا الكاتب نعتقه سنين طوال فيما يعرف بزمن القراءة فقط .

و الزمن السيكولوجي زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغير باستمرار ، بعكس الزمن  
الخارجي، الذي يقاس بمعايير ثابتة ، فاليوم له قيمة زمنية ثابتة لكنها تختلف عند الطفل  
منها عند الرجل و عند الشيخ – وهذا يتجلى في قول الشيخ أبو هناء بأنه لا يشعر بالزمن  
و مروره فهو شاب دوماً – فالإحساس النفسي بالزمن يختلف من شخص إلى آخر و لا  
نجد اشتراك لنفسين في إحساس نفسي واحد .

و الزمن السيكولوجي هو الزمن الذي تحس به شخص الرواية فما من رواية إلا  
وفيها شخص يفرحون و يحزنون و يعانون و يتألمون و يأسون و يتحصرون و إلى ذلك  
من الحالات السيكولوجية التي تنتابهم حين يحققون أحلامهم و أمنيتهم أو يفشلون في  
ذلك، و « يحدث أن تقرأ رواية أو قصة ، فتشعر بهزة عنيفة تصيب منك الجسد و الروح في  
الآن نفسه، أعني أن الزمنية الحاضرة بالنسبة للرواية أو القصة بالنسبة للجسد و الروح معاً ،  
ساعتها ستسأل نفسك : هل الزمن واحد في كل تلك الحالات؟ أم أن هناك زمنا قد تشكل على  
الفور من أزمان متعددة ، فيزيائية و نفسية و وجودية »<sup>(1)</sup> والقارئ بوصفه مشاركاً بفعل  
القراءة يجد نفسه مضطراً للتفاعل مع هؤلاء الأبطال في عالمهم السيكولوجي لذلك يكون  
الزمن السيكولوجي هو التفاعل مع زمن معاناة الأبطال في الرواية .

إذن فالزمن السيكولوجي هو زمن مركب، و هو متصل بتيار الوعي<sup>(2)</sup> لدى الفرد  
القارئ و عمره و جنسه أيضاً .

(1) المرجع السابق، والصفحة نفسها.

(2) هذا المصطلح مستفاد من علم النفس، أما في النقد الأدبي وكيف انتقل المصطلح إلى الرواية ، فهو نتاج التلاقح والتداخل الواضح  
والتبادل بين علم النفس والأدب ومفهوم الوعي عند مبتكر المصطلح الأمريكي وليام جيمس *William James* يأخذ مفهوماً  
شاملاً، يستوعب التجارب الحسية والشعورية، فهو يظن في رأيه كل ما هو عقلائي وغير عقلائي، ما هو انفعالي، وما هو مرتبط بأعمال  
العقل والنسيان والذاكرة ومفهوم الوعي عند جيمس شامل ، يستوعب التجارب الحسية والشعورية، فهو يظن في رأيه كل ما هو عقلائي  
وغير عقلائي ، ما هو انفعالي، وما هو مرتبط بأعمال العقل والنسيان والذاكرة

## 7. الاسترجاع:

**ويعرف الاسترجاع** بأنه إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ليعود لاستحضار أحداث ماضيه<sup>(1)</sup> ويعد الاسترجاع من أكثر الأشكال و التقنيات الزمنية السردية حضوراً و تجلياً في النص الروائي فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردى، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر و يستدعي الماضي بجميع مراحلها – و هذا ما هو حاصل في رواية **المستنقع** فهي **بأكملها سرد استرجاعي** – و بذلك يكون توظيف الماضي لعرض الحاضر أو لنفده أو لفهمه و« إن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استنكار يقوم به لماضيه الخاص، و يحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصل إليها القصة»<sup>(2)</sup> و تأتي أهمية الاسترجاع كشكل و تقنية روائية في كونه المحور الأساسي للذات التي تبذل العمل الروائي ، أو ما يدعوه علم النفس **بالاستبطان أو التأمل الباطني**، وهو « معاينة المرء لعملياته العقلية، أو المعاينة الذاتية المنتظمة ، حيث يقوم الإنسان بفحص أفكاره، و دوافعه و مشاعره و التأمل فيها .أشبه ما يكون بتحليل الذات و التأمل في الخبرات الماضية يوازي تذكر الماضي والأحداث الماضية بطريقة غير مباشرة، لأن عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة المعيشة، و بعد استقرار عناصرها في الذاكرة»<sup>(3)</sup>.

## 8. الإسباق:

**هو** تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع واستبقها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدالة على المستقبل؛ لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد<sup>(4)</sup>.

(1) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردى، مجلة فصول، مج12، العدد2، صيف 1993، ص134

(2) حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص121.

(3) أسعد رزوق مراجعة عبد الله عبد الائم، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، 1979، ص34.

(4) مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998، ص66

يعمد السارد أحيانا إلى تكثيف لحظة زمنية وتطويلها من ناحية الكم بينما تراه أحيانا يمر على أزمنة وتواريخ طويلة بسرعة قصوى أو بالقفز عنها، ويعود هذا الاستطراد إلى الاقتضاب إلى الناحية النفسية والى اثر تلك اللحظة أو اللحظات على داخله، ويطلق على هاتين العمليتين (الإيقاع الروائي)، وقد تم ضبط أربع حالات أساسية للإيقاع الروائي<sup>(1)</sup> اثنتين منهما تختصان بالإبطاء والأخرين بالتسريع:

## والحالات الأربعة هي:

### 1-الخلاصة: ويرمز لها بالشكل التالي زمن القصة < أكبر من زمن الخطاب

وهي تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو عدة سنوات وتقديمها في بضع جمل، أو عدد محدد من الأسطر؛ وذلك لان المؤلف لا يرى في تلك الأزمنة ما هو جدير بالاهتمام، وتكمن أهمية الخلاصة في وظائفها العديدة: (2)

أ- المرور السريع على فترات طويلة.

ب- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما .

ج- تقديم عام لشخصية جديدة.

د- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع لمعالجتها معالجة تفصيلية.

هـ- الإشارة السريعة إلى التغيرات الزمنية وما وقع فيه من أحداث.

و- تقديم الاسترجاع.

### 2-الوقف (الاستراحة): مساحة النص < أكبر من زمن القصة.

يتوقف الراوي عن سرد الأحداث ليصف منظرا ما فالوصف يقتضي عادة قطع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها<sup>(3)</sup>.

### 3-المشهد: و فيه تكون مساحة النص=زمن القص.

(1) ينظر: عبد العالي بوطيب، اشكالية الزمن في النص السردي، ص137.

(2) ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص56

(3) حميد حمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص76.



يتكون المشهد في الرواية على شكل مقطع حوارى، وينجم عن ذلك تضخم نصي يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحددة الكثيفة المشحونة، ويعطي القارئ إحساساً بالمشاركة الحادة فيه؛ كأنه فعل مسرحي تتراوح فيه الشخصيات، وهي تتحرك وتمشي وتفكر وتدهش.<sup>(1)</sup>

#### 4- القفزة أو القطع أو الحذف:

**ويرمز له بـ:** زمن السرد = صفراء، وزمن القصة = س، والحذف هو أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها؛ وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائي<sup>(2)</sup>.

#### IX. الزمن في الرواية الجديدة:<sup>(3)</sup>

**إذا** كان الشكلايون الروس قد تميزوا بمعالجتهم المباشرة للزمن في السرد، منذ عشرينيات القرن العشرين، « فإن الأجلو ساكسونيين قد أكدوا أيضاً أهمية الزمن في السرد (لوبوك، وموير). كما كانت هنالك أيضاً جهود (فرسان الرواية الجديدة) الفرنسيين الذين اختلفت جهودهم عن جهود روائيين القرن التاسع عشر الذين حاولوا إبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، بقصد مماثلة العالم الواقعي»<sup>(4)</sup> بينما رأت الرواية الجديدة أن أهمية الوصف تكمن، لا في الشيء الموصوف، بل في حركة الوصف نفسها، وفي الشيء نفسه. ولم يعد الأمر يتعلق بزمن يمر، ولكن بزمن يتماهى ويصنع في توه.

ولقد ميّز جان ريكاردو *Jan Ricardo* في كتابه (قضايا الرواية الجديدة) 1967 بين زمن السرد، وزمن القصة. و قسم الزمن في الخطاب الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي: زمن المغامرة (عن أحداث وقعت في سنتين مثلاً)، وزمن كتابة هذه الأحداث (وليكن شهرين مثلاً)، وزمن القراءة (وليكن ساعتين مثلاً).

(1) ينظر: علي عواد، من زمن التخيل إلى زمن الخطاب قراءة في رواية جمعة القيغازي لمؤنس الرزاز، من كتاب دراسات في الرواية العربية، ص53.

(2) عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، ص138.

(3) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي -دراسة-، ص85.

(4) المرجع نفسه، ص105.

كذلك رأى (آلان روب غريبه) أن الزمن أصبح، منذ أعمال بروسست وكافكا، هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كان لها مكانة مرموقة في تكوين السرد.

وهكذا اختلف مفهوم الزمن في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب، فإنه أصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التلقي أو القراءة.

## أ- الزمن عند البنيويين:

**هناك** محاولات كثيرة لتحليل الزمن في الرواية ومن أهمها: دراسة رولان بارث للسرد الروائي في (تحليله البنيوي للسرد) عام 1966 التي استلهم فيها منهج (بروب) الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن، « وربط بارث بين العنصر الزمني والعنصر السببي، وأكد أن المنطق السردى هو الذي يوضح الزمن السردى، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وأن الزمن السردى هو زمن دلالي/ وظيفي، بينما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي فحسب. »<sup>(1)</sup>

ولقد رأى **تودوروف**<sup>(2)</sup> أن أول مشكل يصادف الباحث في الزمن هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النصّ الواحد، فهناك في الرواية نوعان من الأزمنة: أزمنة داخلية، وأزمنة خارجية. وكل منها يشمل أنواعاً من الأزمنة<sup>(3)</sup>:

**1 – (الأزمنة الخارجية) وهي:** (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النصّ، وترتّب أحداثه وأشخاصه. وتختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان...

و الزمن الخارجي هو زمن تاريخي فيزيائي مأخوذ عن الساعات، ويمثّل ذاكرة البشرية، وينطلق في اتجاه واحد، نحو المستقبل. مؤكداً حتمية الموت الذي هو مآل كل كائن حي.

(1) المرجع السابق ، ص106.

(2) المرجع نفسه ، ص107.

(3) المرجع نفسه ، ص108،111.

2 - (الأزمنة الداخلية) وتتمثل في: (زمن النص) وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة)، و(زمن القراءة) فالزمن الداخلي إذن هو زمن تخيلي نفسي.

## ب/ إنساق الزمن:

يمكن تحديد أنساق الزمن في المستتقع في ثلاثة:

1 - **النسق الزمني الصاعد:** الذي تنتاب فيه الأحداث كما تنتاب الجمل على الورق، ويكثر في القصص الكلاسيكي الذي يبدأ بوضع البطل في إطار معين، ثم يأخذ بالحديث عنه، منذ نشأته، فصباه، فزواجه و هكذا يكون التعامل مع الزمن تعاملاً كرونولوجياً ينتبع المسار الحقيقي لحياة البطل و غير ه من شخصيات الرواية.

2 - **النسق الزمني المتقطع:** حيث تنقطع فيه الأزمنة في سيرها الهابط من الحاضر إلى الماضي، أو الصاعد من الحاضر إلى المستقبل، فيبدأ الراوي باستعمال الزمن الهابط ثم لا يلبث أن يقطع الزمن السالف الذكر، ل يبدأ قصة جديدة. وقد استخدم المحسن بن هنية هذا في مواضع متعددة من الرواية خاصة عندما تبدأ هناء البطلة في سرد ما تعرفه عن الشخصيات و خاصة عندما تتكلم عن سي حسان و عن مريم.

3 - **النسق الزمني الهابط:** الذي يعود فيه الراوي إلى ذكرياته في الماضي، فرواية المستتقع تكاد تكون في مجملها تروى وفق الزمن الهابط لأننا نجد هناء تعود بخيالها إلى ماضيها بل و إنها - الرواية - عبارة عن مذكرات هناء تقرأها على سي حسان في حضوره الدائم في خيالها.

## X. الزمن في الأسطورة:

**يحدد كلود ليفي شتراوس الفكرة العامة للأسطورة في كتابه الميثولوجيا " بأن**

الأسطورة هي قصة الزمان حينما لم يكن ثمة تمييز بين الإنسان و الحيوان ، و في كتابه الأسطورة و المعنى يتوغل أكثر في تعريف مفهوم الزمان في الأسطورة على أنه وقائع حدثت في زمن بعيد، و ما يعطي للأسطورة قيمتها العلمية هو أن النمط الذي تصفه غير ذي زمن محدد، إنها تفسر الحاضر بالماضي و كذلك المستقبل، « فالأسطورة تشتمل على الزمن القابل للإعادة، و كذلك الزمن غير القابل للإعادة، و لغتها لها خصائص التزامن

والتتابع التي أكدها فيما بعد **دو سوسير**<sup>(1)</sup> و على الرغم من أن الزمن معروف بأنه إذا انقضى لا يعود إلا أن الأسطورة – كما يذهب إلى ذلك **ليفى شتراوس** تصر على عادة بلورة الزمن و في أعمال **كارل يونغ Karl young** – يقسم يونغ الإبداع إلى نوعين سيكولوجي وهو المتعلق بمجال الشعور ( الصدمات العاطفية، دروس الحياة عموماً...) والمتعلق باللاشعور و يسميه الإبداع الكشفي – و ما الأسطورة إلى أحد الينابيع التي ينهل منها **اللاشعور الجمعي** و عليه فهي قادرة على تجديد و ولادة نفسها في كل ساعة، بل وفي كل لحظة، و ينحصر مفهوم الزمن في الأسطورة إلى **اللازمن Timeless** و هو النمط القادر على تفسير الماضي، الحاضر و المستقبل أيضاً، فجوهر الأسطورة لا يكمن في أسلوبها أو بنائها الفني و الموسيقي، و لا في القصة التي تحكيها إنما في المعاني المستترة وراء السرد الظاهر، بحيث تتابع المعاني بشكل يجعل الخلفية اللغوية لها في حالة حركة دائمة و بهذا المعنى فالأساطير تزود الإنسان بصورة عن العالم الذي يعيش فيه، و نماذج منطقية تكون قادرة على قهر التناقضات التي يواجهها الإنسان في الواقع<sup>(2)</sup>.

الزمن الأسطوري زمن « دائري و متكرر، إذ إنه يبني على تتابعية زمنية إجبارية، و الأحداث فيه معقدة سببياً، لكنها مرتبطة بالعنصر المأساوي و تنتهي إليه، على أنه يمكن للزمن الأسطوري أن يتحول إلى زمن تاريخي»<sup>(3)</sup> و لقد كشفت الدراسات الأنثروبولوجية و الأثنولوجية الحديثة « عن علاقات عميقة بين و التاريخ، فليست الأسطورة إلا المرحلة الأولى للمعرفة التاريخية، و ليس التاريخ إلا التطور المعرفي للأسطورة»<sup>(4)</sup>.

(1) كلود ليفى شتراوس، الأسطورة و المعنى، تر: شاكراً عبد الحميد، بغداد وزارة الثقافة، 1986، ص 05.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 06..

(3) زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، عمان وزارة الثقافة، 1992، ص 79، 80.

(4) محمود أمين العالم، أربعين عاماً من النقد التطبيقي، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1994، ص 15.

إن الأفراد و الجماعات لا تمر بأطوار زمنية متعاقبة فحسب، إنما تجتمع هاته الأطوار كرواسب زمنية – ومكانية – في الوقت نفسه في اللاوعي الفردي والجمعي، وبالتالي فإن أي نص هو نتاج تداخل زمني سابق و لاحق له و في الأسطورة باعتبارها في التحليل النفسي « حلم جماعي، و الحلم أسطورة فردية، مع ذلك فإن الحلم يصبح داخل الأسطورة جماعياً»<sup>(1)</sup> و الأسطورة كنسق لا زمني لا تحمل مفهوم الزمن الاستمراري الذي نعيشه بل إنها تجعل من الزمن رمزاً إيحائياً لشعور الإنسان بالترابط الزمني للحياة و ما بعد الحياة أي في عالم الآلهة، العلوي و الأرضي معاً. أما في الرواية فيلعب مفهوم الانزياح دوراً قيماً في تحديد روعة العمل الإبداعي الروائي، « لأن الانزياح هو بمثابة الوقوف في مفترق الطرق، لأنها حين إذن تكون قد خرقت السائد و تغلغت في الحداثة، و جاءت بما هو جديد الجديد الذي نحتاجه دائماً كي نشعر بأننا في تقدم مستمر، و أننا نلامس و جع الإنسان بشكل أعمق بحثاً لوجوده و أحلامه»<sup>(2)</sup>.

## XI. الزمن في الرواية التاريخية:

إن العلاقة بين الزمن التاريخي، و الزمن الروائي الداخلي، غالباً ما تكون مبنية على أساس زمني بديل للزمن الواقعي، فالمبدع الروائي المتميز هو الذي ينجح في نقل دوائر الأحداث التي يرويها عن ارتباطها الزمني الحقيقي المتمركز في اللاوعي الفردي له، و يحاول أن يقنعنا بصدق هذا النظام الزمني الفردي « و من ثمة فإن البناء التسلسلي الزمني المتصاعد الواعي في الرواية لا يسير وفق تصاعد منتظم بل انه ينتهج وتيرة فنية فيها التقديم و التأخير بحسب الظروف التي يقتضها السرد الروائي المتنامي و تركيز السرد على أبطال الرواية، مما يستدعي إهمال أو كسر التتابع الزمني المعروف.

(1) جينيت ميشو و فرانسوا بير، النقد النفسي، السعودية، مجلة نوافذ، عدد6، ديسمبر1998، ص09.

(2) أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2004، ص21

و الكاتب الروائي لا يهدف إلى ربط علاقة (سببية – نتيجة) بل إلى (حركة – سكون) حتى يتم فهم و استيعاب الشيء المراد فهمه أثناء تطور السرد القصصي»<sup>(1)</sup>.  
اليوم يجد قارئ الرواية التاريخية صعوبات في التغلب على تحديد المفاهيم الزمنية بين ما هو تاريخي و فني روائي، « و تشمل هاته الصعوبات تغير المنظور، و غرابة الجو، فالفاعل مع الأحداث التاريخية يتفاوت تبعاً للعصر، فنحن لا نتخذ اليوم الموقف العاطفي نفسه أي الميل أو التحامل نفسه تجاه رواية تدور حول الثورة الفرنسية كقارئ قرأها عام 1800م»<sup>(2)</sup> و هذا يعني أن العبء الذي يقع على كاتب الرواية التاريخية أكبر من كاتب الرواية الفنية، فهو يقوم من ناحية بحملنا من زمننا الواقعي إلى الزمن التاريخي الماضي – كما نعرفه في السرد التقريري التاريخي – و يجعلنا نعيشه بطريقة فنية تتداخل فيها الرؤى و الحقائق التاريخية و كذا نقدها و تشريحها و فق رؤية الكاتب نفسه من ناحية أخرى.

إن كاتب الرواية التاريخية المتميز هو ذلك الذي يتجاوز سلبياتها، فثمة روايات تاريخية تتسم بزمنية مسطحة تراكمية أحادية الاتجاه، و سرد مباشر للتضاريس الخارجية لبعض الأحداث التاريخية الفعلية، و هذا ليس من الإبداع في شيء و إن أضيفت إليها بعض التلوينات و العناصر، و الأساليب و الدلالات المتخيلة. فهناك **فارق جوهري** بين البنية التاريخية الزمنية للرواية، و بين الرواية التاريخية، و السرد التاريخي<sup>(3)</sup>.

**زمن الرواية التاريخية :** ليس تاريخاً بمعنى الكلمة و لا واقعياً بمعنى الكلمة أيضاً، لأن الروايات التاريخية في حقيقتها هي قراءات للحاضر بعيون الماضي أو لنقل بأنها رؤية تستتر وراء التاريخ لتكشف الحاضر الأليم و تفضحه و تبين استمراره من الماضي البعيد لأن الحاضر هو مبتغاها الحقيقي و ليس الماضي بعينه، و هذا ما يسمى بـ **فنتازيا التاريخ**، أو **التحليق في الخيال**.

(1) مالكوم براد بري، أسلوب الحياة، أسلوب الفن الروائي الأمريكي في العشرينات، دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة، تر: عنيد ثنوان رستم، بغداد دار المأمون، 1989، ص28

(2) أ.أ. مندلاو، الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، بيروت، دار صادر، 1997، ص101

(3) محمود أمين العالم، أربعين عاماً من النقد التطبيقي، ص16.

و هذا ما نلتمسه في رواية **المستنقع**، و قد يتجلى ذلك من خلال العنوان الإضافي " **التحليق بجناح واحد** " إن كلمة **التحليق** تبين البعد الخيالي في الرواية، و الجناح تبين البعد الخرافي ، كما تبين كلمة واحد الهروب من الواقع الأليم رغم العجز الذي ينتاب المجتمع فيؤدي العنوان الإضافي زمنية و للكشف عن ماهية الزمن لابد من طرح التساؤلات التالية : الزمن مطلق أم نسبي ؟ الزمن دائري أم خطي ؟ الزمن موضوعي أم ذاتي ؟ الزمن ماض أم حاضر أم مستقبل ؟ يتحدث النقاد عن ثلاثة أزمنة للرواية و هي :

1. **زمن القصة**: هو زمن المادة الحكائية و كل مادة حكائية ذات بداية و نهاية وهي تجري في زمن سواء كان ذلك الزمن مسجلاً كرونولوجياً أم غير مسجل.
  2. **زمن الخطاب** : هو تجليات ترمين زمن القصة وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع، يتم إعطاء زمن القصة بعداً متميزاً خاصاً.
  3. **زمن النص** : و يكون مرتبطاً بزمن القراءة و هو متجدد دوماً.
- و الفرضية التي ينطلق منها هذا التقسيم تتجلى في كون زمن القصة صرفياً، و زمن الخطاب نحوياً، و زمن النص دلالياً، و ذلك لأن « الناحية التاريخية للوجود الإنساني نقطة محورية لتحليل وجودي للإنسان »<sup>(1)</sup>.
- إن كل حقبة زمنية معينة لها من الأحداث ما يعجز الأدباء عن حصر تفاصيلها، ولذلك فإن « كل روائي بإمكانه أن يكتب شيئاً مختلفاً عما جرى في زمن ما، مما يعني أنه نقل الأحداث من سياق الزمن الصرفي إلى سياق الزمن النحو، مما يعطي لخطابه خصوصية معينة، »<sup>(2)</sup> أما عن **زمن القراءة**، فهو ما يمكن أن نراه من زاوية مختلفة، هي زاوية ربط الأحداث التاريخية الأصلية بالأحداث الأصلية التي يعيشها الكاتب و أوحى له بالربط بين الأمور .

(1) هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب 1972، ص34

(2) محمود أمين العالم، أربعين عاماً من النقد التطبيقي، ص18

- الخوف من السلطة الحاكمة.
- الرغبة في قراءة الواقع بنظرة مغايرة للواقع .
- تعميم الأحداث إلى رقعة أوسع وأشمل (زمنياً، أيديولوجياً، مجالياً أو مكانياً)
- إقحام المأمول الشخصي المنتظر في الواقع الماضي كنوع من التعويض.

## XII. الإيقاع الزمني في رواية المسنتقع<sup>(1)</sup> :

لقد اعتمد السرد في رواية المسنتقع على الاسترجاع فكان هذا كفيلاً بأن يحدث إيقاعاً زمنياً مختلفاً عن الكرونولوجيا الزمنية و ذلك لأن الاسترجاع له يكن للأحداث فقط بل مزجته بالعواطف و التخيلات و الآمال فكانت الأحداث عبارة عن وقع للعواطف و الاحاسيس و ينجلي ذلك بوضوح حين يكون السرد على لسان مريح القروية التي كانت نحاكي شهرزاد في ألف ليلة و ليلة.

• الإيقاع و العاطفة<sup>(2)</sup> :

**هذا** الجمع بين الإيقاع و العاطفة مقصود، لان الإيقاع حركة للنفس تنتقلها موسيقى الأبيات و أجراس الحروف و أصوات الكلمات بفضل انتظامها في نسق أو انساق معلومة، و كيفيات مميزة في التلفظ بها عند الإلقاء أو الإسناد (القراءة) فالإيقاع متضمن في الشعر والنثر -كالسجع والازدواج مثلاً- إلا انه في الشعر اظهر بالنظر إلى توفر هذا الإطار العروضي العام الذي ذكرناه في بداية التحليل.

(1) [http://www.infpe.edu.dz/COURS/Enseignants/Secondaire/Arabe/unite%20html/\\_private/titre2.htm](http://www.infpe.edu.dz/COURS/Enseignants/Secondaire/Arabe/unite%20html/_private/titre2.htm)

(2) مخلوف عامر، الرواية والتحويلات في الجزائر-دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص55.



وتتنوع الإيقاعات في الشعر بتنوع أحوال الشاعر العاطفية من إيقاع راقص، و  
مأساوي، وثورى.

إن مصطلح الإيقاع يظل متميزاً بالتجدد، تبعاً لتجدد المعطيات النقدية الراهنة، فعلى  
صعيد المفهوماتية ألفيناه في لسان العرب: « من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع  
الألحان ويبينها... والتوقيع: إصابة المطر بعض الأرض و إخطاؤه بعضاً وقيل: هو  
إنبات بعضها دون بعض. قال: الليث: إذ أصاب الأرض مطر متفرق أصاب وأخطأ،  
فذلك توقيع في نبتها... قال الميعة: المطرقة والميعة: خشب القصار التي يدق عليها»<sup>(1)</sup>.

يتضح لنا من هاته التعريفات المستقاة من لسان العرب – أنها تقوم على مبدأ التجانس  
في العرض التعبيري، والمحافظة على الإيقاعية بوصفها تقريباً أدبياً..

وفي مجال الإيقاع، وجدنا الجاحظ مثلاً يتحدث عنه، بوصفه ظاهرة تناغمية  
تلامس المتن الشعري بقوله: « حظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة أرفع من حظ سائر  
البيت»<sup>(2)</sup>.

ولعل هذه الإشارة الخاصة بالجنس الشعري العمودي التي تجعل القافية مرتكزاً  
للإيقاع، هي ما يعرف بمصطلح **الإيقاع الخارجي**. ويمكن أن نحيل في هذا الشأن إلى  
رأي الدكتور **عبد الملك مرتاض** وهو بصدد مقارنة نص شعري بإجرائية سيميائية. إذ  
يشير إلى الإيقاع الخارجي بوصفه مرجعية تراثية حيث يقول: « ثم لعلّ **أبا علي أحمد  
المرزوقي** أن يكون ممن أوماً إلى بعض هذا أيضاً حين طالب بأن يكون الشعر مشتملاً

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (لحن)، ص 288، 290.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، ج (1 – 2)، دار الفكر للجمع، دار إحياء التراث العربي، 1968، ص 79.

على تخيير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه»<sup>(1)</sup>.

إننا نلمس من هذه الرؤية للمرزوقي – بالرغم من أنها تضرب في عمق التراث – وما يتصل براهن ومتحيين الحداثة الآن. وعلى مستوى التنظير الغربي يعرفه ريتشارد بقوله: «إنه هذا النسيج من التوقيعات و الإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع»<sup>(2)</sup>.

واستناداً إلى هذا الأفق النظري لمصطلح الإيقاع الذي تتقاسمه المفهوماتية والأدبية، فإننا نلامس صعوبة في استكناه مظاهره بصورة دقيقة. وفي هذا الشأن يشير عز الدين إسماعيل بقوله: «والواقع أنه ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى، وكشف هذه القوانين بسهولة فيها، لأنها فن زمني تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء... أما فن القول فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان.»<sup>(3)</sup>.

غير أن الدكتور مرتاض يستجلي صعوبة أخرى، حين يربط الإيقاع بالأداء مما تولدت لديه رؤية جديدة لإشكالية الإيقاع كمعلم فني يلزم النصوص الأدبية. فيرى أن الإيقاع «يختلف بحسب إيقاع الوحدة الشعرية في حد ذاتها ثم بحسب أداء هذا الإيقاع أي كيفية قراءة النص»<sup>(4)</sup>.

إننا بتتبعنا لإشكالية الإيقاع من حيث هو مصطلح، ثم من حيث هو أداة إجرائية ترمي إلى تفجير النص من الداخل وربطه بالمحتوى الدلالي الذي يشيعه، نسعى للإشارة إلى تفعيل السؤال بغية استكشاف الظاهرة الإيقاعية.

وبهذا نكون قد اقتربنا من الإيقاع الفني الذي نستشرفه، فيغدو النص الإيقاعي – بمقتضى ذلك – خطوة تواصلية جديدة في حقل السيميائية.

وبهذه الصفة أيضاً، يتحول مفهوم (الإيقاع) إلى مدخل تأملي يتخذ من النصية

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟)، محمد العيد آل خليفة د.م.ج. 1992، ص 163.

(2) ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، 1981، ص 356.

(3) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط2، دار الفكر العربي، 1968، ص 221.

(4) ينظر: عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟)، ص 148.

اللغوية ميداناً لإنتاج الدلالة وتوليد المعنى.

ومن الواضح أننا – بنظرتنا هذه إلى الإيقاع – نصل إلى بنياته الدلالية العميقة التي لا يعرضها النص على السطح، ولكنها تكون مفهومة برؤية تجاوزه تأملية وكشفية إلى مستوى أعمق من الوعي التفكيكي.

و في معرض الحديث عن أبيها بينت رؤيته للزمن و الواقع من حوله بقولها: « فالستين التي تجاوزها زادته صلابة إلى درجة جعلته لا يخضع لمفعول الزمن الذي تبين لي أنه لا يهتم بقياسه بعدد السنين أو حتى الأيام و الساعات، فهو طبيعي مع الطبيعة بالطبع الذي عنده، فالليل ليل و النهار نهار، و الصحة صحة و السقم سقم. فإن كان في صحة جيدة لا يعنيه تقدم السنوات فهو شاب »<sup>(1)</sup>

## • الإيقاع الزمني:

يقترح<sup>(2)</sup> (جيرار جينيت) في كتابه (أشكال 3) 1972 دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية هي: الخلاصة، والحذف (في تسريع السرد)، والاستراحة، والمشهد (في تعطيل السرد).

فـ (الخلاصة) *Sommaire* (ويسمى بعضها بعضهم: التلخيص، أو الإيجاز، أو المجلد)، تقوم بدور هام يتجلى في المرور على فترات زمنية يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ. فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول، من جراء تلخيصها، إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل. فالوقائع التي يفترض أنها جرت في أشهر أو سنوات تختزل في أسطر أو صفحات، دون التعرض للتفاصيل، فهي قريبة من الحذف. غير أن الحذف يجعل زمن السرد أصغر من زمن الوقائع، في حين أن الخلاصة (أو الإيجاز) تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، فالراوي يقصّ في بضعة أسطر ما مدته أشهر أو سنوات دون أن يفصل. بينما يلغي (الحذف) سنوات أو أشهراً من عمر الأحداث،

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص23.

(2) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى -دراسة-، ص112.

فيقول: "مرّت عشر سنوات". في حين لا تُلغى الخلاصة، ولا تحذف، وإنما تُجمل وتوجز، فتجمع في سطر واحد ما مدته عشر سنوات "تزوج البطل، وأنجب، ودخل أبنائه المدارس". ومن وظائف الخلاصة تقديم شخصية جديدة، أو عرض شخصيات ثانوية، أو تقديم عام للمشاهد.

وأما (القطع) *L,ellipse* (ويسمى أيضاً: الحذف، والقفز، والإسقاط) <sup>(1)</sup> فهو أن يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، مكتفياً بإخبارنا أن سنوات أو شهوراً قد مرّت من عمر شخصياته دون أن يفصّل أحداثها: فالزمن على مستوى الوقائع: طويل (سنوات أو شهور)، ولكنه على مستوى القول: صفر.

وأما (تعطيل السرد) فيتجلّى في: الاستراحة، والمشهد. أما (الاستراحة) *Passe* فهي (الوقفة) وهي نقيض الحذف. وتظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها. فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً. وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية، يضيء السرد فيها الحدث القادم. وتتجلّى فيها أسلوبية الروائي.

وأما (المشهد) *Scene* <sup>(2)</sup> فهو محور الأحداث ويخصّ الحوار حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات. كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة اختتامية

(1) مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، ص 113.

(2) المرجع نفسه، ص 114.

و في معرض الحديث عن أبيها بينت رؤيته للزمن و الواقع من حوله بقولها « فالستين التي تجاوزها زادت صلابته إلى درجة جعلته لا يخضع لمفعول الزمن الذي تبين لي أنه لا يهتم بقياسه بعدد السنين أو حتى الأيام و الساعات، فهو طبيعي مع الطبيعة بالطبع الذي عنده، فالليل ليل و النهار نهار، و الصحة صحة و السقم سقم. فإن كان في صحة جيدة لا يعنيه تقدم السنوات فهو شاب»<sup>(1)</sup>

## المبث أنانج :

### بنبة المكان في رواية المستنقع

فضاء المكان الروايي

أنواع الفضاء المكاني

المكان في رواية المستنقع

---

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص23.

## الفصل الثاني / المبحث الثاني : بنية المكان في رواية المستنقع

### • فضاء المكان الروائي<sup>(1)</sup>

ولعل دراسة (شعرية الفضاء) « لغاستون باشلار *G.Bachelard* 1957 هي التي نبهت النقاد والباحثين إلى أهمية المكان في الإبداع الروائي العربي، فكان غالب هلسا هو أول الدارسين العرب للمكان، وذلك في كتابه (المكان في الرواية العربية). درس فيه التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وأظهر أن المكان ليس ساكناً، بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان. وقد صنّف المكان في أربعة أنواع:

- 1 – **المكان المجازي**، وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكماً لها، وليس عنصراً مهماً في العمل الروائي، إنه مكان سلبي، لعدم خضوعه لأفعال الشخصيات، فهو لا يعد أن يكون صورة مكانية جامدة، ولكن لها دلالتها الرمزية، كما هي قصور الملك شهريار في الرواية.
- 2 – **المكان الهندسي**، وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة وحياد، من خلال أبعاده الخارجية.
- 3 – **المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي**، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقي.

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى - دراسة -، ص 68.

4 - ثمّ أضاف لها (المكان المعادي) كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة، ويدخل تحت السلطة الأبوية، بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فيراها أماكن أمومية. وقد اعترض بعضهم على هذه التقسيمات، فرأى أن المكان كله مجازي في الرواية، و(المكان) يمثّل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أمّا (الزمن) فيتمثل في هذه الأحداث نفسها. وإذا كان (الزمن) يرتبط بالإدراك النفسي، فإن (المكان) يرتبط بالإدراك الحسيّ. وإذا كان (الزمن) يرتبط بالأفعال والأحداث، وأسلوب عرضها هو السرد، فإن أسلوب تقديم (المكان) هو الوصف.

فقد درس جورج بوليه الفضاء الروائي لذاته، دون تحليل الروابط التي تجمع بينه وبين الأنساق الطوبولوجية الأخرى متعددة مع المكونات السردية الأخرى، كالشخصيات والأحداث والرؤى...

باعتبار المكان ليس منعزلاً عن باقي عناصر السرد، وإنما يتشابك معها في علاقات معقدة لا يمكن فصلها بسهولة لذا فإن لوتمان أقام نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية منطلقاً من فرضية أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة. فمفاهيم مثل:

الأعلى/والأسفل، والقريب/والبعيد، والمنفتح/والمنغلق، والمتصل/والمنقطع... كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية»<sup>(1)</sup>

وقد استمد حسن بحراوي مبدأ التقاطب في دراسته (بنية الشكل الروائي) سنة 1990، « حيث جعل الفضاء الروائي عنصراً فاعلاً في الرواية، لأنه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث. ورأى أن المنظور الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي: فحين تكون وجهة النظر منقطعة يأتي وصف المكان مجزأً مفككاً، وحين تكون الرؤية متسعة ويأتي وصف المكان موحداً وشمولياً. ومن هنا يبدو أن المكان يُعاش على عدة مستويات: من قبل الراوي بوصفه كائناً تخييلياً، ومن قبل الشخصيات الأخرى، ومن قبل القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر

(1) المرجع السابق، ص 69.

خاصة. وهكذا يصبح المكان شبكة من العلاقات و الرؤيات و وجهات النظر التي تتضامن لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث. «(1)

و يعرف **غالب هلسا** المكان بأنه « المساحة التي تحدث فيها الأحداث، و تنفصل بواسطتها الشخصيات بعضها عن بعض، و هي تفصل القارئ عن عالم الرواية فتقلبه من مكان لآخر ليتعرف على أماكن شتى.»(2) و في رواية المستنقع كان الحض الأوفر للأحداث واقع في المجلة و في مدينة **سيدي بوزيد** كأماكن واقعية على الرغم من إقحام فضاءات مكانية أخرى تساعد على تحفيز السرد و دحرجته قدماً من أمثلة الأماكن المجازية كقصور ألف ليلة و ليلة، و ذلك لأن المكان هو الذي « يلد الأحداث قبل أن تلده فيعطينا تصورا لها و للأشخاص و للزمان و المكان و الحركة تشكل وحدة لا تنفصم »(3).

و في حقيقة الأمر ينقسم المكان في العمل الروائي إلى: العالم الواقعي الخارجي و عالم الروائي تسبح فيه الشخصيات وفق ما يريده لها الكاتب و لذلك فالمكان في الرواية يكتسي أهمية بالغة من حيث التحليل النقدي كما عبر عن ذلك **سمر روجي الفيصل**، من خلال تمييزه بين المكان الواقع وهو المعروف عند الدارسين بالمكان الجغرافي و المكان الروائي الذي « هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعه اللغة انصياعاً لأغراض التخيل الروائي و حاجته »(4).

و إذا كان الروائي يسعى إلى بناء عالم موازي للعالم الواقعي و لكنه في الوقت ذاته يسعى إلى مطابقة عالمه الخاص بالعالم الواقعي ليحقق الهدف النقد من العمل الروائي و بالتالي فإنه يعمل على توسيع فضاءاته المكانية التي تتبني على أماكن جغرافية محدد فيعمد إلى تمديد السرد بالوصف الدقيق للأماكن ليشمل « العلاقات بين الأماكن والشخصيات و الحوادث ، و هي فوقها كلها ليصبح نوعا من الإيقاع المنتظم لها »(5).

(1) المرجع نفسه، ص68.

(2) غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، عن كتاب الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، بيروت، ط1، د.ت، ص111.

(3) محمد عبد الله القواسم، البنية الروائية في رواية الأخلدود ( مدن الملح ) لعبد الرحمان منيف، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، سنة2009، ص91.

(4) سمر روجي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سنة1995، ص27.

(5) حسن مجراوي، بنية الشكل الروائي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، سنة1993، ص33.



## • أنواع الفضاء المكاني:

يمكن أن نعبر وصف الأماكن من أهم الإبداعات في السرد الروائي، و قد تنبه النقاد إلى ذلك فأولوه عناية واضحة و لعل « بداية الاهتمام **بالمكان** يتجلى في وصف المكان باعتباره لا يمثل خلفية الأحداث فحسب، بل والإطار الذي يحتويها. **والمكان** هو عنصر فاعل في الشخصية الروائية، يأخذ منها، ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه.»<sup>(1)</sup>.

ولقد قسم النقاد الفضاء المكاني إلى خمسة أنواع<sup>(2)</sup>، هي:

**1 – الفضاء الروائي:** هو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو بالبصر، وتشكله من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها. و لما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود فإن ذلك يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف داخل النص المطبوع. وهكذا فإن **(الفضاء الروائي)** يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية، وهو المظهر التخيلي أو الحكائي، و لا تخلو منه أي قصة أو رواية أو مسرحية لأنه يوفر الدعامة الأساسية للعمل الفني القصصي.

**2 – الفضاء النصّي/الطباعي:** هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق. و يندرج ضمنه كل من تصميم الغلاف، ووضع المقدمة، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغييرات حروف الطباعة و الفراغات البينين بين الكلمات والسطور والفقرات... الخ، فكل هذه المظاهر تدخل في تشكيل المظهر الخارجي للرواية، ولها دلالة جمالية فنية وقيمة سيمائية.

**3 – الفضاء الدلالي:** وقد تحدث عنه **جيرار جينيت** فرأى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة، إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي... يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي،

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى -دراسة-، ص73.

(2) المرجع السابق، ص85.

وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب، ولكن الفضاء الدلالي يكون ذا أهمية كبيرة في المقاطع اللغوية التي ترقى إلى المفهوم الشعري، أو في المجازات اللغوية و التي تكثر في لغة الشعر و تقل في لغة النثر و بالتالي فإنها مضاعفة في السرد الشعري.

**4 – الفضاء كمنظور أو كرؤية:** وقد تحدثت عنه جوليا كريستيفا فرأت أن الفضاء مراقب بوساطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف متجمعاً في نقطة واحدة. وتشبه كريستيفا الرواية بالواجهة المسرحية، فالعالم الروائي بما فيه من أبطال وأشياء يبدو مشدوداً إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة، وهذا يشبه ما يُسمّى بزواوية رؤية الراوي أو المنظور الروائي، ولكن هذا الفضاء قد يلعب دوراً هاماً خاصة إذا كشف البحث النقدي الرؤيا المبطنة من طرف الروائي، أو المنظور الخلفي للأماكن التي يوظفها الكاتب و هذا الفضاء يشترك في تحديده القارئ أيضاً لذا فهو مفتوح انفتاح النص نفسه.

**5 – الفضاء الجغرافي:** وهو الحيز الذي تتحرك فيه شخصيات وأبطال الرواية، و إن كان هذا الفضاء بالنسبة للرواية المستنقع محدد في تونس و سيدي بوزيد و المجلة ولكن الوظيفة والدلالية لا تنحصر في جغرافية المنطقة المحددة بل تلجها الأبعاد الأخرى كالوطن و الشوارع و الطرق... الخ، ويمكن أن نميّز في رواية المستنقع أماكن الثنائيات الضدية التالية:

- 1 – أماكن الانتقال العامة وهي المدن (تونس و سيدي بوزيد) والشوارع و الريف.
- 2 – أماكن الإقامة الاختيارية، في مقر المجلة و الغرف و الزاوية .
- 3 – أماكن الإقامة الإجبارية، في فضاء السجن الذي بقيت فيه زهو بالحاج و أختها وزميلها فريد بوبكر.

## • المكان في رواية المستنقع:

إن البيئة الموصوفة في الرواية لها أثر كبير على شخصيات الرواية، من جهة وعلى القارئ من جهة أخرى، فهذا الوصف هو الذي يحفز الشخصيات على القيام بالأحداث، أو يوحي للقارئ بالأحداث المتوالية تبعاً لمعطيات الأماكن الموصوفة داخل الرواية أو التي تتحرك فيها شخصيات الرواية، و خاصة عندما يتعلق الأمر بالأماكن المجازية و الأسطورية و نصادفها في رواية المستنقع على صورتين و ذلك في المكان المجازي الأول و هو المستنقع الذي يوحي للقارئ بتصرفات هناء وسي حسان والمتطرفين من الخوانجية وفي المكان الأسطوري الممثل في استحضار قصور ألف ليلة و ليلة على مستوى المخيلة للقارئ و للبطلة هناء و رفيقتها البدوية مريم كما يوحي بنظام الحكم الظالم الذي يمارسه شهريار على رعيته و على شهرزاد بالتحديد، و يحيل القارئ مباشرة على الفكرة التي يريدتها الكاتبة و هي ظلم النظام الحاكم و ممارساته المتعسفة كما هي في ألف ليلة و ليلة مع شهريار.

و لقد اعتمد المحسن بن هنية وصف البيئة التي تدور فيها أحداث الرواية و هي مدينة سيدي بوزيد التونسية و التي هي في الأصل الموطن الحقيقي للمحسن بن هنية، ويمكننا أن نحدد أهم الأماكن التي وردت في رواية المستنقع كالتالي:

**المستنقع:** و هو المكان المجازي الذي بنى عليه الكاتب روايته، و هو الهدف المنشود الذي تحامت أحداث الرواية، بكل تفاصيلها إلى توضيحه و تبينه كفكرة، و هو كمكان حقيقي، يكشف بدلالاته التي أحسن الكاتب بتوضيحها وفي أكثر من موضع لتوضيح وفضح الأحداث السياسية الحقيقية التي جرت في تونس و تجري في كثير من الدول العربية و دول العالم الثالث على العموم أينما كانت، و في أي زمن كانت، فهذا المكان المجازي دل هنا فكرة عميقة لا يمكن تحديدها بدقة بواسطة اللغة ولذا كان من البداية ومن العنوان واضح المسار المتعفن الذي يشي به هذا المكان وعلى جميع المجالات السياسية والاجتماعية والنفسية والفكرية لشخوص وشخصيات الرواية وللشخصيات الواقعية في الحياة برمتها في منظور الكاتب.

و يتضح ذلك من رؤية الكاتب في هذا المقطع الذي يخاطب فيه سي حسان البطلة هناء و بالتالي من خلالها كل إنسان فيقول: « يا هناء ألم أقل لك أن السياسة مستنقع والمستنقع بقدر ما يتعفن مأؤه بقدر ما يتخاصم ويتقاتل فوق صفحته الذباب والحشرات»<sup>(1)</sup> فوصفه للمستنقع يحيل بالمطابقة على المجتمع أو لنقل المجتمعات، وصف المتعاملين بالسياسة بأنهم حشرات و ذباب و في ذلك غاية الوصف و النقد.

و التحذير من النفاق السياسي يتجلى في الوصف النقدي الذي قدمه من خلال تحقيق الصورة المجازية للمستنقع و نقلها في صورة حقيقية تجعل القارئ يقتنع بواقعية المكان داخل الرواية و يظهر ذلك من خلال المقطع الموالي : «...عليك الآن النظر إلى جسدك، بداية برأسك ثم أطرافك و دفق أدران الماء الملوث الذي تسرب من أذنيك إلى داخل جمجمتك، و حتى ملابسك هي الأخرى متعفنة بماء المستنقع و تحيط بك روائح الغرم، لا تجزعي كثيراً فلست أنت الأخيرة، و لست أنت في قلب الخطأ حتى لو أنك بعد لم تتقني السباحة في المستنقع »<sup>(2)</sup>

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص122.

(2) المصدر نفسه، ص108.

**الثكنة:** و تعد الثكنة من الأماكن المخلة التي ليس للفرد في اختيار الدخول إليها فهي كالسجن تماماً بل و إنها تفوق السجن بعدم الركون إلى الراحة، و يدعم وصف الثكنة توضيح صورة المستقع، أو صورة الاستبداد من خلال الممارسات اللا إنسانية التي يتعامل بها الضباط داخل الثكنة و من ذلك المقطع الذي يتكلم فيه سي حسان مسترجعاً ذكرياته في أداء أكلوبة الواجب الوطني كما سماها فيقول : «...جندت ككل الشباب و كان ذلك يبدو لي قدراً لا مفر منه، و الحقيقة هي كذلك لأنني مملوك لمالك البلاد باسم أداء الواجب .... (1)» (2) ثم يسترسل في وصف المكان و ما يقع به من تطويع الأشخاص ليكونوا على استعداد للقيام بكل ما يطلب منهم فيقول : « منذ الساعات الأولى أدركت أنني مثل قطعة الحديد التي توضع على النار ليصنع منها مشكاً أو خازوقاً حسب رغبة الصانع. و أن بديلة الصنع كانت بخلق شعري الجميل بحدة و إلقائه في القمامة...» (3)

و بعد أن يكشف سي حسان كل الممارسات الشنيعة التي يمارسها النظام باسم القانون يطرح سؤالاً حائراً فيقول: « وانتصب أمامي السؤال...أهذا من واجبنا اتجاه الوطن..؟» (4) و يرد ذكر الثكنة في هذا المقطع الذي يشير فيه الكاتب إلى ما يجري في الثكنة و هي نموذج مصغر لنظام الحكم في البلاد و أن زعيمها هو النموذج المصغر لزعيم البلاد ولكن المبادئ التي تبنى عليها الثكنة هي نفسها التي تبنى عليها البلاد فيقول :

**« و إن أول خطاب يوجه لك في المكان الذي يدعى الثكنة هو: اسمع و اطع و لا نسأل أو تجادل فهذا المكان فيه تعليمات ليس لك خيار في رفضها أو عدم الالتزام بها. و إن سيد الثكنة يقول لك: اسمع جيداً، جيداً ها أنا ربك أنا الهك... فلا أوامر لغيري، ومن الآن أنرك معقداتك خارج هذا المكان، و لا تفكر إلا في نسيان مقولة لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق... التي تكون قد سمعتها من أهلك أو معلمك أو شيخك،**

(1) هذه النقاط لا تعني التهمة بل تعني إحجام الكاتب عن كتابة لفظ الواجب (الوطني) رفضاً منه للاعتراف بهذه الممارسات على أنها من الواجب الوطني ، و يمكن أن نضع مكان النقاط الواجب ( الاستعبادي) مثلاً.

(2) المصدر نفسه، ص10.

(3) المصدر السابق، ص10.

(4) المصدر نفسه، ص12.

فالتابعة لي وحدي، أفهمت..؟ الأمر ما أمر... إن الاعتقاد بمحمد وربه و كتابه و اطرائكة هؤلاء، كلهم لا يدخلون الثكنة»<sup>(1)</sup>.

## الحبس:

يمثل الحبس (السجن) أيضاً مكاناً رمزاً لسطوة السلطة و جبروتها وسلاحاً فتاكاً من أسلحتها، و يوظفه الكاتب في صورتين الأولى و هي صورة الحبس الحقيقي التي تتضح من خلال المقطع الذي يبين دخول أخت زهو بالحاج السجن «...لا يقل عن مكوث أخت زهو في السجن»<sup>(2)</sup> و كذلك من خلال المقطع الذي يبين الخوف الذي ينتاب الناس من ذكر هذا المكان و من دخل إليه بعدما دخلت أخت زهو: « يا ربي، إني سمعت الناس يقولون إنها حبلى و هي في الحبس..و الله يهلك أولاد الحرام.»<sup>(3)</sup> و هي تمثل صورة المواطن الضعيف المغلوب على أمره والذي سلب كل ما لديه من طرف السلطة و ذلك باسم القانون.

و الصورة الثاني هي صورة الخوف الذي ينتاب المجندين من التدخل في شؤون النظام أو الحديث في السياسة، أو المطالبة بالحقوق داخل الثكنة فيكون السجن هو صورة الرحمة التي

(1) المصدر نفسه، ص14. لقد آثرت أن أكتب هذا المقطع بخط مخالف لأني رأيت فيه الدلالة الكافية التي يمكن أن يحملها أي مقطع من مقاطع الرواية و كذا لأهميته و أهمية المبادئ التعسفية الطالمة للأنظمة السياسية التي يبينها هذا المقطع، فهو بحق يمثل إبداعاً تاماً.

(2) المصدر السابق، ص212.

(3) المصدر نفسه، ص94.

يفوقها العذاب الجسمي الشنيع و نلمس ذلك من هذا المقطع: « .. و أن هذا الكلام سيحولنا إلى خونة خارجين و أن أطف ما قد يلحق بنا من عذاب هو الزنانات الانفرادية»<sup>(1)</sup>

أما الصورة الأخرى فهي صورة السجن الافتراضي و الذي يتضح من خلال صورة البطالة التي آلت إليها هناء اثر تضاؤل عمل المجلة فنقول في نفسها:

« أنا و قبل كل شيء، خاصة و أنني أشعر بفراغ و أنني لا أقوم بأي عمل و أنت تدفعين لي مقابلاً دون مقابل، فأنا على استعداد للبطالة و المكوث في بيتنا .

قلت هذا و أنا أدرك أن المكوث في البيت عندي لا يقل عن مكوث أخت زهو في السجن»<sup>(2)</sup>.

## الحزب :

يمثل مكاناً للعمل السياسي الآسن، و لذا عند دخول هناء الحزب كان ذلك في نظر سي حسان وقوعها في المستنقع و عليها أن تُجيدَ السباحة فيه، و أنه لا خروج من هذا المستنقع. « أليس في هذا سقوط في المستنقع الذي كثيراً ما تحدثت عنه...؟ »<sup>(3)</sup>.

و الحزب بمفهومه السياسي لا يمثل مكاناً و لكنه بالمفهوم الاجتماعي يمثل فضاءً مكانياً أمناً من شرور السلطة، و يرد ذكر ذلك في قوله: « إن الحزب الدستوري لعب الدور الأكبر في صنع تاريخ تونس الحديثة و تشييد دولة مدنية لا تستند إلى الجيش كما هو حال جل الدول الأخرى من العالم الثالث أو التي تشبهها من حيث الظروف»<sup>(4)</sup>.

و لهذا حينما دلجت هناء الحزب كانت قد وضعت أول خطوة في المستنقع السياسي الكبير، و كان هذا الدخول الحقيقي للحزب تحقيقاً للدخول المجازي في المستنقع.

---

(1) المصدر نفسه ، ص13.

(2) المصدر نفسه ، ص212.

(3) المصدر السابق، ص102.

(4) المصدر نفسه، ص119.

## المجلة:

و هي فضاء روائي تدور فيه الأحداث، و هي تحمل دلالة المعرفة من جهة والبحث عن الحقائق من جهة أخرى، و عدم نجاح المجلة في تحقيق المراد، من كشف الحقائق، و توفير الأموال اللازمة لسي حسان و انتقاله للسوق لبيع الأعلاف، صورة دلالية واضحة، عن فشل الإعلام و الأحزاب المعارضة في الوطن العربي من كشف تلاعبات الزعماء العرب.

و نتبين الفضاء المكان للمجلة من الوهلة الأولى حين بحث هناء عن عمل وضمفها به لجرأتها في الطلب و صدق سي حسان معها و مع نفسه في توظيف الأكفأ، و لكنها لم تكن سوى راقنة لما يكتبه سي حسان أو زهو بالحاج، و يرد ذكر المجلة في هذا المقطع الذي يحدد وظيفة « المهندس فريد بوبكر... سيكون المشرف على إخراج المجلة »<sup>(1)</sup>.

و يرد ذكرها في المرة الثانية بعد أن أصبحت خراباً فشبهتها هناء بالسجن الذي تقبع فيه أخت زهو، لأنها لم تعد تعمل و لم يعد هناك بريد يقد إليها و بالتالي دخول المجلة في حالة الانهيار، كما يجسده هذا المقطع: « إذا لماذا نذكر المجلة..؟ دعها نائمة في تلجها...مع الملاحظ أن البريد نقص و لم يصلني أي بحث أو إيداع طيلة شهر، و كما ذكرت لك إلا شكاوي المشتركين و القراء و التساؤلات.»<sup>(2)</sup>.

و المجلة كمكان جغرافي تلعب دوراً قيماً في توضيح رمزية السلطة الثالثة التي يصبو إليها سي حسان و لكنه يفشل في النهوض بهذه السلطة أمام قوة و سطوة و جبروة و ظلم القوى السياسية المتحكمة في زمام الأمور في البلاد و لذا فإن انهيار المجلة يعد خيبة أمل بالنسبة لسي حسان و للمواطن العربي أيضاً.

## مدينة سيدي بوزيد:

(1) المصدر نفسه، ص27.

(2) المصدر السابق، ص212.



و يرد ذكر مدينة سيدي بوزيد كثيراً في الرواية لأن الأبطال ينتمون إلى هذه المدينة و تظافرة عدة معطيات<sup>(1)</sup> لتعطيها الحيز الأكبر في أمكنة الرواية الجغرافية، كما أنه يصور في هذا المقطع التركيبية السكانية القبلية التي تشكل مدينة و يطبعها بالطابع الريفي الذي يصر الكاتب على أنه من أهم مقومات المدينة و في ذلك رمزية لنقاء المكان و طيبة السكان فيقول: « قلت لك سابقاً أن سيدي بوزيد ليس لها خصائص المدن، فهي حسب تحديدي عاصمة ريف أو هي مركز أرياف. و لم تتجاوز حتى مفهوم القرية ..... كل هذه الأعراف والأطراف بدأت تشكل صورة تشبه المدينة، تلك هي سيدي بوزيد »<sup>(2)</sup>.

و قد حاول الكاتب أن يبين معالم هذه المدينة التي كما وصفها بأنها لا تملك مقومات المدن، لأن الطابع الفلاحي الريفي لا يفارقه، و ها هو في هذا المقطع يصف بعض جوانب الريف في سيدي بوزيد — على لسان هناء — فيقول: « كنت أتابع مسار عائلتي و أنا أكتشف حقائق قد لا يراها إلا الذي ضاعت منه في صخب المدن.

كنت مثلاً أتابع بلذة بالغة و ممتعة العلاقة القائمة بين أمي و الغراء، و أم الزين، و أم العجول، و الذي يدهشني هو التفاهم بينهم حيث كانت تفهم لغتهم و تحدد رغباتهم و تحلل لي من خلال الحوار ماذا تريد كل واحدة، فتقدم الكلاً المجفف أو الماء ثم تربت على رأس هذه وظهر الأخرى. و الغريب أن ثلاثتهم يمنحنها ثقة لا تمنح لغيرها....

...و الذي أدهشني أن أبي إذا سمع ثغاء نعجة أو خروفا يعرفها من لحن الثغاء فيردد: شوفوا النعجة الدرعاء فإن بها كذا، و كان يفهم ما تريد، أو النعجة العكروت أو الصردى أو الجندي أو الغربي، و لكل واحدة صفة أو اسم كما هي الحال مع البقرات ثم أراها تتبع الراعي أو أبي في انتظام غير منفرط »<sup>(3)</sup>.

## الزواوية:

(1) دون أن ننسى أن الكاتب المحسن بن هنية هو نفسه من مدينة سيدي بوزيد، و قد زرتة فيها و تجولت معه و كان يذكر لي أماكن تحرك أبطال روايته المستنقع، و هذا بين أن هذه الرواية لها علاقة و طيدة بواق البلاد و بالسيرة الذاتية للكاتب، يمكن أن نعددها من الروايات السير الذاتية.

(2) المصدر نفسه، ص43.

(3) المصدر السابق، ص24.

و تمثل الزاوية و إن كان ذكرها في الرواية مجرد ذكر دون قيام أبطال الرواية بأحداث داخلها لكنها كانت تمثل الحضور الفعال من خلال تحالفها مع السلطة الحاكمة و دفاع سي علي بن عزوز مع العمدة و هما يمثلان السلطة في البلاد، فهذا التحالف مع السلطة هو بمثابة التواطؤ ضد مصالح المواطنين الذين صورهم الكاتب في غاية الالتصاق و الالتحام بهذا المكان فصور لنا في هذا المشهد صورة التوقف و التعطل الكبير و العامة عن العمل و عن الدراسة من الكبار و الصغار لحضور **الزردة** فيقول: «...وسائل النقل و سيارات النقل الريفي كلها مجندة لنقل الزردة بمعنى قاصدي زردة الولي الصالح **سيدي بوزيد** و قبل أن يخوض عبد العزيز في مفهوم الزردة تراءى لي وجه سي عبد الرحمان معلمنا في الابتدائي الذي أثار زوبعة حين حاول منع التلاميذ من التغيب عن الدروس و الذهاب إلى الزردة مع ذويهم، و دخل في جدل مع الأولياء، و حضر سي علي بن عزوز مع العمدة و حذراه من موقفه هذا، فكيف له أن يعترض على زيارة الولي الصالح و لا يخشى على نفسه»<sup>(1)</sup>.

كما يبين في هذا المقطع الولاء الكبير الذي يوليه الناس للزاوية عن جهل، فبين أن إيمانهم بالزاوية و تعاليمها و مشايخها أكبر في نفوسهم من الإيمان بالله نفسه فيقول في هذا المقطع: «...فكثيراً ما يخشى الناس أصحاب هذه الزوايا أكثر من خشيتهم الله، و يحلفون به على الحنث و لا يجروون على الحلف بالأولياء»<sup>(2)</sup>.

## الوطن:

وهو المكان الغائب الذي طالما بحث عنه سي حسان و هناء، — و المواطن العربي من خلالهما — فبالرغم من هذا الغياب للوطن بمفهومه الحقيقي عند سي حسان و هناء إلا أن له حضوراً قوياً في أذهانهما و التوق إليه مجسداً حقيقة هو الذي جعله يقول: «...إن أمر الدفاع عن الوطن و حمايته هي أكاذيب ليس خلفها إلا مصالح السلطة و أزماتها. والوطن ذاته لا يمثل قطعة من الأرض رسم لها السلطان حدوداً و قال: أنا إليه داخل هذه الحدود...»<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر نفسه، ص 64.

(2) المصدر السابق، ص 64.

(3) المصدر نفسه، ص 09.

و لهذا نجده يستعويض عن فكرة الوطن الواقع بالوطن الوهمي و المسجد في قصور شهريار و هو بذلك يرمي إلى بعد تحقيق هذا الحلم الذي أضحى يقترب من الأسطورة، فتعالق صورة قصور ألف ليلة و ليلة و الوطن الأكبر تمخض عنها صورة مزج بين التاريخ والأسطوري حين ذكر التتار و القصورة معاً في هذا المقطع و كأنه ينتظر تتاراً آخر ليحطم قصور السلطة الحاكمة اليوم في البلاد فيقول:

« و قد تكون القصور التي أدخلتني لها شهرزاد قد عبثت بها معاول التتار و ابتلعها الزمن بعد أن انطلقت السيارة بصاحبها يبحث عن مقر يأويه. وجدت نفسي في سيدي بوزيد، لا فرات و لا دجلة.»<sup>(1)</sup>.

ولكنه لا يبتعد كثيراً في هذا الحلم الحالم لأنه يعود في نهاية المقطع ليجد نفسه في المكان الجغرافي الحقيقي سيدي بوزيد، و يخرج من التاريخ لا فرات و لا دجلة لأنه يبحث عن وطن جديد.

و في هذا المقطع يحاول أن يعقد مقارنة بين تاريخ الغرب و الشرق و بين أن فترات الغياهب التي عاشها الغرب قديماً نعيشها نحن اليوم في بلداننا العربية فيقول:«... فalcرون الوسطى معرة بالنسبة للغرب و أوروبا خاصة حيث كانت غياهب التخلف و في أعلى درجات العبودية و الاستبداد. ثم بعدها جاء طغيان الكنيسة و محاكم التفتيش، في حين كان العرب و المسلمون في قمة قيادة الحضارة البشرية و قدوة الأمم بظهور العلوم و سواء في بغداد أو غرناطة أو القيروان، وانتشار الآداب و الفنون و إعادة دور الفلسفة والرياضيات و كذلك...»<sup>(2)</sup> و هو إذ يصف الغرب في تاريخهم القديم بأنهم كانوا في العبودية و الاستبداد يسدل ذلك على واقع الأمة العربية و الإسلامية اليوم و هو يشير إلى إنجازات الحضارة العربية الإسلامية فيذكرنا ببغداد و بغرناطة و القيروان ... و ما كانت عليه من ازدهار و رقي في شتى المجالات، و ما آلت إليه الآن من مهانة و ذل و سقطات.

(1) المصدر نفسه، ص178.

(2) المصدر السابق، ص109.

وقد دار الصراع في الرواية بين مكانين متضادين يمكن أن نعبر عنه وفق

الثنائيات التقاطبية التالية:

<p>لأنه لم تعد تونس تمثل الوطن الذي يحلم به الشعب فتدنست صورة الوطن الحلم من خلل تونس الواقع.</p>	<p>( الوطن ≠ تونس )</p>	
<p>لأن الزاوية كانت تساند الحاكم في اضطهاده للشعب و كذا تشجيعها للخرافات و الدروشات و الخزعات أفقدتها قيمتها كمكان للعباد فلم تعد بمقابل المسجد الذي ينير حياة الشعب بوصفه مكاناً للعبادة و الراحة النفسية .</p>	<p>( المسجد ≠ الزاوية )</p>	<p>(المقدس ≠ المدنس)</p>
<p>و تمثل الثكنة مكاناً مدنساً لأنها لا تعترف للفرد بوطنية و لا بدين غير الذين تفرضهما عليه فيصبح الفرد داخلها لا وطن له غير أرضها وحدودها و لا دين له غير أوامرها و تعاليمها.</p>	<p>( الوطن ≠ الثكنة )</p>	
<p>تسيطر تونس العاصمة بمركزيتها على كامل ولاياتها و أنحائها قرى كانت أم حواضر و مدن و سيدي بوزيد تمثل الأثنين معا فهي المدينة الريفية المقهورة و الواقعة تحت هيمنة السلطة المركزية التونسية.</p>	<p>( تونس ≠ سيدي بوزيد )</p>	
<p>يسيطر الحزب على المجلة التي تمثل الصوت الحر أو المتحرر أو الذي يحاول التحرر من قبضة الهيمنة الحزبية التي لا تسمح بالخبر الحر لأذي لا يخدم مصالح الحزب و رؤساء الحزب و أعضاءه و من ثمة السيطرة على الفكر ككل داخل الوطن.</p>	<p>[ الحزب ≠ المجلة ]</p>	<p>(المهيمن ≠ المهيم عليه)</p>
<p><b>الحبس</b> و هو يمثل مكان التهديد للمجلة و عمالها فهو يحاصرها كما يحاصرها الحزب أو بمعنى أدق الجلة محصورة بين هيمنتين التبعية للحزب أو المكوث في السجن كبديل عن عدم التبعية</p>	<p>[ الحبس ≠ المجلة ]</p>	

وكلاهما قيد و هيمنة و سيطرة.		
الثكنة نهيمن على كل التراب الوطني المجالي الجغرافي و الفكري البشري فلا مكان لأي شيء داخلها فهي إلة الهيمن في يد النظام الحاكم.	] الثكنة ≠ ( الوطن + سيدي بوزيد + المجلة )	
المستنقع الوهم يصبح حقيقة . بأفعال و نجاحات الحكام و المسيرين من رؤساء الأحزاب و أعضائه . فنسيطر و نهيمن على الوطن الطم الذي يصبو إليه الكائب و النونسيين الوطنيين المقهورين داخل هذا المستنقع الأسن العفن .	] المستنقع ≠ ( الوطن )	

## أهبات الثالث :

بنية الشكليات في رواية المستنقع

الشخصيات الروائية

1. الشخصيات المرجعية

2. الشخصيات الواصلة

3. الشخصيات المتكررة

أسلوب تصويرى

الشخصيات الروائية في رواية المستنقع

## الشخصيات الروائية:

**لا يمكن** أن نعتبر الشخصية الروائية وجوداً واقعياً، « وإنما هي مفهوم تخيلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية. هكذا تتجسد الشخصية الروائية — حسب بارت — (كائنات من ورق) لتتخذ شكلاً دالاً من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف.

وإذا كان **فيليب هامون** <sup>(1)</sup> *Ph. Hamon* يرى أن الشخصية الروائية هي تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص، فإن الشخصية عند رولان بارت بأنها نتاج عمل تألّفي. فهي ليست (كائناً) جاهزاً، ولا (ذاتاً) نفسية حقيقية لها تواجد واقعي، بل إنها حسب — التحليل البنيوي — بمثابة دليل (*Sign*) له وجهان: أحدهما دال (*Signifiant*) والآخر مدلول (*Signifie*) فتكون (الشخصية) بمثابة دال عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما (الشخصية كمدلول) فهي مجموع ما يُقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النصّ أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، فهي تنمو باستمرار مع تقدم السرد .

ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكون — بالتدرّج وعبر القراءة — صورة عنها، وذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي:

**1 . ما يُخبر به الراوي:** ويكون ذلك عبر أقوال مباشرة مصرح بها و ليست استنتاجات، و لكننا لو نظرنا إلى هذا المبدأ و اعتمدناه في رواية المستتقع لوجدنا أن هناك تضارب بين الصورة الحقيقية التي تكون عليها الشخصية الموصوفة من قبل الراوي الذي هو — البطلة — لأنها تسرد في كثير من الأحيان رؤاها الخيالية للشخصيات بحس تصورهما و ليس بالشكل الذي هم عليه، و مثال ذلك قولها في و صف سي حسان في بداية الرواية فنقول :

(1) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي — دراسة —، ص 11.

« كنت أحياناً أراك جبلاً بعيد المنال، يعز تسلقه أو سبر فجاج أدغاله و شق أعراشه، و أحياناً أخرى كنت أتخيلك بحراً عميقاً تعجز شباكي عن صيد حيتانه أو الغوص حتى قعره و لملمة أصدافه »(1).

**2 . ما نُخبر به الشخصيات فإنها:** ويكون ذلك أقوال غير مباشرة تصرح بها الشخصيات داخل العمل الروائي، و هذا أيضاً قد يكون من قبيل التصورات التي لا يمكن اعتمادها للكشف عن ملامح الشخصيات الروائية.

**3 . ما يستنتجه القارئ من إخبار عن طريق سلوك الشخصيات :** ويكون ذلك من خلال قراءة سلوكات الشخصيات و تصرفاتهم أي المعطيات التداولية ( نوايا الشخصيات وليست أفعالها و لا أقوالها في حد ذاتها)، و هذا هو في الأغلب الذي يبني صورة الشخصية الروائية لدى القارئ لأنه المعني الأول بتصورها و التفاعل معها. ثم تعددت التصنيفات بعد ذلك: فرأى فيليب هامون أن الشخصية في الحكى هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النصّ »(2)

وعليه يمكننا أن نفهم أن الكاتب يضع الشخصيات وفق رؤيته السردية للأحداث ولكنه ليس المحرك الوحيد لها فالقارئ كذلك عند – هامون – يتدخل بطريقة أو بأخرى في ملامحها بإضفاء اللمسة المناسبة للشخصية الروائية وبالتالي فهو ينتج شخصية جديد تختلف عن تلك التي يجدها في النص الجاهز أو التي أنتجها الروائي.

و كما يرى محمد عزام أن التقسيم الأنسب لقراءة الشخصيات الروائية، كما حددها – هامون – في ثلاثة أنواع هي كما يلي(3):

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص05.

(2) محمد عزام، شعرية الخطاب السردى -دراسة-، ص11.

(3) المرجع نفسه، ص13.



## 1 – الشخصيات المرجعية:

وهي التي تحيل على معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائماً مقترنة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، ومن هنا يمكن القول أن الشخصية المرجعية تحيل على واقع خارج نصي يفرزه سياق اجتماعي معين<sup>(1)</sup>.  
و يندرج ضمنها الشخصيات (التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية)، وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها، و هاته الشخصيات هي التي تحمل الرواية بالدلالات الواقعية و تضفي عليها الكثافة الدلالية اللازمة لمثل هذه الأعمال السردية الفنية، كما أن الشخصيات المرجعية هي التي تحدد الأبعاد النقدية التي يرددها الكاتب و في رواية المستنقع نقرأ ذلك من خلال توظيف أسماء أسطورية شهرزاد و شهریار.

## 2 – الشخصيات الواطئة:

و هي الشخصيات الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبر عن الرواة والأدباء والفنانين، نجدها تتجسد في هناء و سي حسان الذين يمثلان صوت المؤلف من خلال أفكارهما.

## 3 – الشخصيات المنكرة:

ذات الوظيفة التنظيمية وهي التي تبشّر بخير، أو تنذر في الحلم... و هذه الشخصيات ذات دور محدود و مشاركتها في الأحداث لا تعدو الإبلاغ بالأخبار لتبرير أفعال الشخصيات البطلة في الرواية، و هي شخصيات نمطية لا تحتاج إلى تحليل .

---

(1) Voir Philip hamon .Pour un statut ;Sémiologique du personnage .in poétique. du récit. Paris Seuil(CG.L.L. points)1977 P122/123.

## الأسلوب التصويري:

ولقد اعتمد الروائيون في رسم الشخصية الروائية ثلاثة أساليب أساسية وهي: و هو من أهم الأساليب المعتمدة، و فيه يرسم الروائي الشخصية من خلال حركتها وفعالها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها، راصداً نموها من خلال الوقائع والأحداث، حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي، و لقد صور المحسن بن هنية الصراع الداخلي الذي عاشته هناء بأسلوب راقٍ يجعلك تشعر بصورة هناء أملك و كأنه يصورها تصويراً بأبعاد متعددة نفسية و تاريخية و واقعية و اجتماعية و أسطورية... الخ. و لا يمكن لأي روائي أن يبتعد عن هذا التصوير لشخصيات روايته. أن الكلمات الواصفة بمثابة الشاشة الناقلة للصور و تتابع السرد هو تحريك هذه الصور في ذهن القارئ.

## 2 – أسلوب إسطنبولي:

و فيه يتغلغل الروائي إلى العوالم الداخلية للشخصية الروائية، و خاصة في روايات (تيار الوعي) التي تعتمد على تقنيات الاستبطان، والمناجاة، والمونولوج الداخلي للشخصية، و رواية المستتبع كما أسلفنا تنتمي إلى روايات (تيار الوعي) لأنها توظف كل هذه الأساليب و التقنيات.

## 3 – أسلوب نقري:

حيث يقوم الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، و يعلق على الأحداث ويحللها، و يبدي رأيه فيها و يدعو القارئ لذلك أيضاً.

و لكننا نجد البنيويين يرجعون الشخصية إلى عامل قائم بدور في الحكى و الوظيفة التي يقوم بها هي كينونته السردية وبهذا استبعد التحليل البنيوي للسرد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي، « واختزلها في وظائف محددة تقوم على وحدة الأفعال التي تُسند إليها في السرد، وليس على جوهرها النفسي المحرك للوظائف و الأفعال التي تقوم بها

ولقد رفض النقد البنيوي هذه المطابقة بين الروائي والراوي، ورأى أن الشخصية الروائية ليست هي المؤلف لسبب بسيط هي أنها محض خيال يبدعه المؤلف لغايات فنية محددة»<sup>(1)</sup> و هذا الرأي و إن كان فيه جزء من الحقيقة فإنه يلغي علاقة الروائي بالرواية و هذا التزام بمبدأ موت المؤلف في تحليل النصوص الأدبية و في هذا غلو كبير لا يمكن أن يقبل إلا مع بعض النصوص الإبداعية الفنية التي غايتها الأولى الإبداع و المتعة وليس النقد الفكري و الاجتماعي و التعبير عن أحلام و آمال الشعوب و الأمم، و عليه فإن الشخصية بهذا المنظور لا تعدو أن تكون رسومات و تماثيل تعرض للزينة.

لكن التحليل السيميائي للشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية، لا تحمل معطى قبلياً اعتبرها « وحدة دلالية تنقسم إلى (دال) و(مدلول) »<sup>(2)</sup> ففي تحليلنا لشخصية هناع مثلاً يمكن أن نعتبر (الدال) هو شخصيتها الظاهرة بأفعالها وأقوالها التي صرحت بها أمام سي حسان، و(المدلول) هو أفكارها التي لم تفصح عنها له، والتي لم تخرجها إلى عالم الوجود، فمثلاً « قولها هي المرة الأولى ومنذ فترة طويلة التي تطوق فيها خصري بذراعك و تضميني... وددت أن أبادلك نفس الحالة وأن أضع ذراعي في خصرك و أجذبك لي بقوة أكثر من قوتك و لكني لم أفعل بالرغم من الرغبة الجامحة و قد ترقصت أمام بصري صورة عبد العزيز ورننت كلماته الرقيقة في رسائله »<sup>(3)</sup> فهاته الأفكار التي تخطر لها. و تخبر عنها هي نوع من الكشف عن البنية التحتية (الباطنية) لهذه الشخصيات، وإظهار لرمزيتها.

و إن كان هذا الأمر لا يبدو في رواية المستنقع إلا مع البطلة هناع البشروي التي جعل منها المحسن بن هنية زاوية الرؤية لكل الأحداث الروائية كما أنه جعلها الراوي المشارك في الأحداث حيث يجهلها في كثير من الأحيان تتحدث عن الآخرين و تحلل تصرفاتهم بل و تحلل نفسياتهم و أفكارهم.

---

(1) المرجع السابق، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص21.

(3) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليل بجناح واحد، ص210.

و نجد أن الشخصية عند تودوروف هي معطى لساني أي قولي فيقول: « أن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية. فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها سوى كائنات من ورق »<sup>(1)</sup>.

و لكن هذه الشخصيات الورقية على حد تعبير تودوروف نجدها تتحرك بصورة واقعية داخل العمل الروائي فهي و إن لم تكن حقيقة بالمفهوم الحرفي للكلمة لكنها تحمل في طياتها مجموعة من الخصائص التي تميزها و تعطيها الحق في التطابق مع الشخصيات الحقيقية و هذه الخصائص هي كالتالي:

### **الشخصيات السكونية *Personnages Statiques***

و تعرف بأنها الشخصيات « التي تظل ثابتة، ولا تتغير سلوكياتها طوال السرد الروائي »<sup>(2)</sup>، أي هي الشخصيات التي لا تتغير صفاتها ومواقفها من بداية النص الروائي إلى غاية نهايته، و يمثلها في رواية **المستقع** زهو بالحاج وفريد بوبكر و أخت زهو و أفراد السلطة ممثلين في أعضاء الحزب و على رأسهم سي علي بن عزوز و العمدة.

### **الشخصيات الديناميكية *Personnages Dynamiques***

وهي التي تشتغل في الاتجاه المعاكس تماما الشخصية السكونية، بحيث تنتقل في أداء دورها وتتغير سلوكياتها تغيرا مفاجئا، أي تمتاز بالتحويلات المفاجئة طوال فترة السرد بارتدائها الأقنعة المختلفة في كل من أطوار حياتها، و نجد تصرفات **هناك البطلة** التي تتغير من مرحلة إلى أخرى متراوحة بين القوة والضعف هي الشخصية الديناميكية الأولى في الرواية لتفاعلها الكبير مع أفكارها وأفكار الآخرين و مع الفترات الزمنية التي تعيشها، كما أن التحول المفاجئ لسلوك سي حسان الثابت طوال الرواية و تحوله من صاحب مجلة إلى بائع علف في

(1) ينظر: حسن مجراوي، بنية الشكل لروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، سنة 2000، ص213.

(1) ينظر: جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 13، جوان 2003، ص198.

(2) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي - دراسة تطبيقية -، دار الأفاق الجزائر، ط1، 1991، ص161.

السوق لأمر يبين بديه التفاعل الديناميكي لهذه الشخصية التي بدت و كأنها شخصية  
سكونية ثابتة طوال السرد الروائي على الرغم من سكونية موقفه اتجاه النساء.

و تتوقف أهمية الشخصية الروائية على أهمية الدور الذي تلعبه في السرد وهو ما  
يجعلها تحتل مرتبة الشخصية الرئيسية المحورية، أو الشخصية الثانوية أو المكتفية  
والشخصية الرئيسية المحورية، وهي غالبا ما تكون تنحصر في الشخصيات المركزية  
التي تشكل عالم الرواية، « وهي التي تتحكم في الشخصيات الأخرى وتصف مشاعرها  
وتسمع وتقول ما تريده مركزة على نقل الموضوعات التي تتحاور فيها الشخصيات ضمن  
الوجود المكاني الذي حدته»<sup>(1)</sup>.

و هذا ما نلمسه في شخصية هناء الشخصية الرئيسية المحورية في رواية المستنقع،  
فهي التي تنقل لنا كل التفاصيل التي تراها في نفسها و في الآخرين و هي بالتالي تلعب  
دور السارد و المشارك في الأحداث معاً.

أما الشخصيات الثانوية المكتفية بوظيفة مرحلية، فهي تلك الشخصيات الجاهزة  
البسيطة. ذات المبدأ الواحد والعاطفة المستقرة طوال مسيرة "الرواية" فهي الشخصية  
الجاهزة التي لا تتأثر بالأهداف فهي في الغالب تحمل فكرة أو صفة واحدة طوال سير  
الأحداث وهذه الشخصية يسهل على القارئ أن يتذكرها ويفهم طبيعتها الثابتة بنفس  
السهولة أتاحت للكاتب بنائها قصد "خدمة فكرته"<sup>(2)</sup>. وهذا نظرا لتكرار مواقفها مما يسهل  
معرفة نواياهم نحو الأحداث والشخصيات الأخرى.

---

(1) إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، جوان 2010،  
ص92.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والشخصية الروائية تولد من وحدات المعنى والجمل التي تتلفظ بها أو من خلال الجمل يتلفظها غيرها من شخصيات النص الروائي.

كما انه من الممكن أن نقدم الشخصية في الرواية بدون أي بطاقة أو هوية تساعد على الكشف عن هويتها، أي تظهر على شكل علامة بيضاء مبهمه وغير معلومة، « إلا أن التكرار والتواتر السردي يساعد على منح هذا الغموض الذي ينتاب الشخصية تدريجيا صفات ومؤهلات تساعد على تكوين بطاقة دلالية *étiquette sémantique* لأن صفات الشخصيات عبارة عن مواصفات ولمحات موجودة داخل العمل الروائي، ولا يمكن إكمال هذه الصفات إلا بانتهاء الرواية»<sup>(1)</sup>.

فالبطاقة الدلالية للشخصية الروائية، ليست معلومة معطاة مسبقا وثابتة، ولكنها يمكن أن نستدركها ونفهمها من خلال التدرج المعرفي والمتمثل في زمن قراءة الرواية نكتشف من خلالها ملامح وعلامات الشخصية.

و أول وجه من هذه العلامات هو الاسم، وتسمية الشخصية تخضع لمجموعة من العلامات منها: اللقب الاسم، علامات وصفية متنوعة، ومجموع هذه العلامات يكون ما يسمى ببطاقة شخصية الشخصية التي تكونها وتمنحها نظامها في الكون الروائي المتخيل.

---

(1) ينظر: هيام إسماعيل، البنية السردية في رواية أبي جهل الدهاش لعمر بن سالم، رسالة ماجستير، بجامعة الجزائر 1999، ص 50.

(2) *Philip hamon. le personnel du roman/le system de personnage dans les rouge on d'Emile Lola.*

## الشخصيات الروائية في رواية المسنقع :

**هناء بشرراوي:** و هي بطلة هاته الرواية و كاتبها فهي فتاة ريفية عشقت الحياة و العمل و النجاح و تراءى لها ذلك في بناء عظيم هو العمل تحت رئاسة **سي حسان** الذي كان في عينها أكثر من رئيس و أرقى من حبيب ولنقل بأنه أستاذها المثالي في الحياة . أما أمها وأبيها فحاضران في الرواية بحكم الوصف والتقاليد والبيئة الريفية و بحكم السرد الوصفي لحياتها في بيتهم و في المدينة و بين كل ذلك حالاتها النفسية المتقلبة بين الحين و الحين، و الرواية في الحقيقة هي مذكراتها التي كتبتها لتقدمها لي **سي حسان** بعد أن دق ناقوس الحياة الزوجية معلن خطر تواجد مثل هاته الكتابة بين يديها خاصة و أن خطيبها **رشيد** يضع فيها ثقة كبيرة و لن تسمح هي بأن تقع بين أيديه مثل هاته الكتابة التي أصبحت تمثل عبأً ثقيلاً عليها فأرادت أن تتخلص منها في شكل هدية إلى **سي حسان** المعني الوحيد – من طرف **هناء** – بالبوح و الاعتراف بعد أن أبحر زورق حياتها بعيداً عن كل تلك الأحداث .

**حسان الحداد (سي حسان)** كما تدعوه **هناء** حباً و احتراماً): المدير الوقور والمعلم البالغ الذي كانت ترنو إليه **هناء** و تراقب كل شيء بعينيه و أفكاره فلم تكن تقوم بشيء إلا بعد الرجوع إليه فلم تكن علاقتها به علاقة راقنة بمديرها بل كانت تتعداه إلى أكثر من ذلك، و لكن الأمر يتأزم بعد أن تستجوبه الشرطة و كان ذلك على يد صديقه القديم **إبراهيم الخالدي** ضابط الشرطة.

**مريم:** شهرزاد كما تسميها **هناء** وهي الفتاة الريفية صاحبة السرد المسترسل واقتناص أخبار الناس في القرية و في كل مكان و خاصة في الأعراس والتجمعات وهي التي تخطف عبد العزيز العشيق الثالث لهناء في المنعرج الأخير للرواية .

**زهو بالحاج:** الكاتبة والصحفية والقاصة المشهورة والتي كانت كومة لهب جنسي وهي التي نافست **هناء** أول الأمر في **سي حسان** لكنها بعد الأزمة تزوجت بـ **فريد** وسافرت معه إلى الخارج و لم تعد إلا بعد تغير الأوضاع في البلاد عند نهاية الرواية وهي الصديقة الوفية لهناء إلى آخر الرواية، و أختها المعتقلة لدى الشرطة وهي **حبلى** محركة الأحداث السياسية في الرواية .

فريد بوبكر: المشرف التقني للمجلة و لم يكن له دور مهمة في الرواية سوى التبعية لزهو و اصطيادها له في بادئ الأمر كمتنافس جنسي ثم حتمية الزواج به في الأزمة التي طالتهما معاً بعد اعتقال شقيقه واستجوابه من طرف الشرطة مع زهو ثم استجواب سي حسان .

عمار بن زايد : العشيق الأول لهناء ليس له حضور في مسرح أحداث الرواية غير أنه كان الحاجز النفسي الأول لعبد العزيز الذي كان على علم بعلاقته بهناء قديماً وهو من معارضي الحزب الحاكم لذا جز به في المعتقل و بقى رمزاً للمعارضة فقط.

عبد العزيز صديق الدراسة لهناء و كانوا يدعونه (عبد العزيز أبو الرياضيات أو عبد العزيز طلاس) و هو الرجل الذي عشقته هناء بعد عمار و سي حسان و أملت الارتباط به و لكن رياح الحياة عصفت به إلى أحضان مريم صديقة هناء المرححة .

سي علي بن عزوز: عضو الحزب الدستوري الحاكم الممثل للسلطة .



الفصل الثالث :

شعرية السرور في رواية المستنقع

المبحث الأول : أسلوبية السرور في رواية المستنقع

المبحث الثاني : شعرية السرور في رواية المستنقع

المبحث الأول :

# أسلوبية السرد في رواية المستنقع

تمهيد

الأسلوبية والأسلوب كزخرفة

## الفصل الثالث - المبحث الأول: أسلوبيّة السرد في رواية المستنقع

**نمهيّد:** لقد هيمنت اللغة بوصفها مجموعة من الرموز والإشارات، كما بين دوسوسير، على مناهج نقدية متعددة، ولا سيما الألسنية والأسلوبية، بل إن ثمة صعوبات في الفصل بينهما، وقد آلت هذه المناهج إلى بالعلاماتية فيما بعد، ويؤكد عبدالله أبوهيف<sup>(1)</sup> هذا في كتابة أبرز ناقدين عالجا الألسنية والأسلوبية وتمثلاها، وهما التونسي عبد السلام المسدي و السوري عدنان بن ذريل.

كما أن نبيلة إبراهيم، تمزج بين الجمالية والألسنية في رؤيتها لمستويات لعبة اللغة في القص الروائي كما في قولها: «ولا يمكن أن يفعل في القارئ فعل السحر إلا إذا أحكم بناء العمل القصصي، وأحكمت صنعة اللغة فيه بحيث توجه نحو خدمة هذا البناء. هذا هو الأساس الجمالي لأي عمل قصصي، وعلى الكاتب، بعد ذلك أن يختار النظام الذي يرضاه لروايته أو قصته، كما يحق له أن يتحرك باللغة على المستوى الواقعي أو الرمزي، أو على مستوى التعبير بالألم الساخر، أو يمزج بين هذه المستويات جميعها إن شاء»<sup>(2)</sup>.

إن مثل هذا التداخل المنهجي والنقدي دعا الباحث السوري فؤاد مرعي إلى تمحيص مصطلح الأسلوبية نظرياً وتطبيقياً في علم الأدب وعلم اللغة، فوجد أنه يتيح إمكانية دراسة النصوص الأدبية بطرائق علم اللسان، ما دام مفهوم الأسلوب في علم الأدب

(1) عبدالله أبوهيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، دراسات وبحوث أدبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000م  
عن موقع اتحاد الكتاب العرب : <http://www.awu-dam.org/book/00/study00/ch1/book00-sd011.htm>

<http://www.shatharat.net/vb/showthread.php?p=31052>

(2) نبيلة إبراهيم، مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، في مجلة إبداع، القاهرة، السنة 2، العدد 5، مايو 1984، ص 15.

أوسع من مفهوم الأسلوب في علم اللغة، غير أن الأسلوبية تقصر عن مجارة الأدب في اكتشافه للعالم ومعرفته بالصور، وهي إشكالية قائمة تحد من أمضاء الأسلوبية واللسانية في النقد: «أما الأسلوبية فباستنادها إلى قواعد علم اللسان وامتناعها عن دراسة قضايا في علم الأدب لا تتعلق بالبناء اللغوي للنص الأدبي، تحكم على نفسها بالشكلانية، الأمر الذي لا يجعلها قادرة على أن تكون بديلاً للنقد الأدبي الذي يسعى للكشف عن جوهر الحياة في النصوص الأدبية، وعن محتوى تلك النصوص الذي يقدم معرفة فنية حقيقية عن الحياة المعاصرة، ويؤكد المثل الاجتماعية الجديدة التي تفتح أمام البشرية آفاق الارتقاء إلى الأفضل»<sup>(1)</sup>.

ولعل محدودية الأسلوبية أو اللسانية منهجاً نقدياً، جعلت كثيراً من النقاد لا يعولون عليهما إلا ضمن حدود معينة، وهكذا فعلت المصرية ألفت كمال الروبي في دراستها للأشكال القصصية في كتابات عبد الله النديم الصحفية وغير الصحفية، وفي تحديد طبيعة هذه الأشكال وخصائصها التكوينية وموقعها بالنسبة للبدائيات القصصية في أدبنا العربي الحديث، فاستعانت على نحو ضئيل بخصائص الأسلوبية لإضاءة بلاغة التوصيل والقص عند النديم، وقد توصلت إلى نتائج مدهشة ونجدها تقول أن: «كتاب المسامير، يتسم بالتعددية القائمة على تكافؤ الأضداد ومزج الجاد بالهازل على مستوى البناء القصصي والشخصيات والتنوع الأسلوبي: تجاور الشعر والنثر، اللغة الجادة واللغة الهزلية... الخ»<sup>(2)</sup>.

واستفاد الباحث السعودي معجب الزهراني على سبيل المثال أيضاً، من الأسلوبية في دراسة اللغة، على أن «الناقد يتعامل مع الأساليب والأشكال والتقنيات والأغراض والوظائف باعتبارها ظواهر مشتركة بين مختلف النصوص والكتابات» وربما، بالنظر إلى هذه المحدودية المنهجية، سرعان ما أدغم الزهراني الأسلوبية بالعلاماتية: «ولكي نستل من هذه الملاحظة الأخيرة ما نختم به هذه الفقرة من القراءة نوكد مجدداً على أن مركز الجماليات في هذه اللغة الحلمية الهذيانية إنما يرتبط بكونها لغة جسد يحاول

(1) فؤاد مرعي، الأسلوبية، حوار في النظرية والتطبيق في مجلة المدى (دمشق) العدد 2، 1، 1993، ص 18.  
(2) ألفت كمال الروبي، عبد الله النديم بلاغة التوصيل والقص، مجلة كلية الآداب (جامعة القاهرة)، المجلد 56، عدد 1، يناير 1996، ص 161.

تعريف معاناته عبر لعبة الكتابة، وبالتالي فإنها تمثل، من المنظور السيميائي العام، علامة رمزية واحدة غامضة ومفتوحة الدلالات. كأرقى ما تكون عليه اللغة الشعرية الحديثة»<sup>(1)</sup>.

إنّ أهم جهد لساني عربي يأخذ بالاتجاهات الجديدة هو كتاب السوري مازن الوعر « نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية (1987)، ولكن هذا الجهد لا يمتد إلى النقد الأدبي، مكتفياً، وهو كبير لا شك، بتحليل النظرية اللسانية العربية في تراكيبها وقواعدها ومضامينها»<sup>(2)</sup>.

ولعل هذا ما يفسر أيضاً توزع الاهتمام المنهجي والنقدي لدى محرري العدد الخاص من **عيون المقالات** الخاص بالفلسفة والأسلوبية والنقد والطبيعة الأدبية، فليس ثمة بحث عن الأسلوبية أو الألسنية، بينما حفل العدد بأبحاث عن الشكلانية والشعرية في فهم النظرية الأدبية<sup>(3)</sup>.

إننا نقع على نقد كثير يستفيد من الأسلوبية والألسنية، ولكنه لا يندرج في منهجيتهما، وأذكر مثلاً مما يكتبه العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي في كتاباته النقدية المتأخرة، مثل نقده لرواية **توقيت البنكا**: « والرواية أيضاً هي رواية الثراء، ويمتد ثراؤها حتى اللغة سواء كانت الفصيحة فيها أو المحكية فإذا بقاموسه فيها كبير ومليء، ولعل هذه الرواية هي من أثرى الأعمال الروائية العربية لغة»<sup>(4)</sup>.

وعود إلى أهم ناقلين تمثلا الألسنية والأسلوبية في نقدهما، نجد أن عبد السلام المسدي حصر جهده في التنظير غالباً وفي التطبيق النقدي قليلاً، وحول الشعر بالدرجة

---

(1) معجب الزهراني، اللغة الحلمية الهذيانبة في لغة القص، قراءة في الحفلة لعبد الله باخشوين في مجلة قوافل، الرياض، السنة 3، العدد 5، 1995، ص 58، 74.

(2) مازن الوعر، نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية، منشورات دار طلاس، دمشق، 1987، ص 42.

(3) انظر: عيون المقالات، الدار البيضاء، الفلسفة والأسلوبية، النقد والطبيعة الأدبية، 1988.

(4) عبد الرحمن مجيد الربيعي، لن يأتوا بمثلها، مجلة الناقد، لندن، بيروت، السنة 6، العدد 66، كانون الأول 1993، ص 61.

الأولى، في كتابيه **مساءلات في الأدب واللغة** سنة 1994 وفي آليات النقد الأدبي سنة 1994<sup>(1)</sup>.

أما الناقد الأسلوبى و الألسنى بامتياز فهو **عدنان بن ذريل**، الذى ينظر إليه شيخاً للنقاد فى سورىة. فقد وضع أكثر من عشرين كتاباً نقدياً منذ الخمسينيات، غير أنه التزم، أو كاد، مشروعاً نقدياً ألسنياً بدأه رائداً ومجدداً فى الثمانينيات، من خلال كتبه<sup>(2)</sup>: اللغة والأسلوب سنة 1980، واللغة والدلالة سنة 1981، واللغة والبلاغة سنة 1983، والنقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق سنة 1989، ثم عززه بكتابه النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق سنة 1995.

دعا **ابن ذريل** إلى التجديد باكراً، وقد كانت له صولات وجولات فى التعريف بالرمزية والمنهج النفسى والتاريخى، وتشهد على ذلك مقالاته الكثيرة المبنوثة فى الدوريات، وكتابه عن عبد السلام العجيلى، دراسة وصفية نفسية سنة 1970. وفى السبعينات، اختار الألسنية وما مجاورها من اتجاهات حدائىة فكتب فيها نظرياً وتطبيقياً، ولعل كتابه **مسرح على عقله عرسان** سنة 1980، الجهد الأكبر الملحوظ فى سياق تجربته النقدية التى صارت إلى إحاطة أوسع وأشمل وأعمق بهذا الخيار الفكرى والنقدى، فقد شكّل **ابن ذريل** على مدار أربعة عقود من الزمن صوتاً منفرداً خارج سرب النقد الأدبى الحديث فى سورىة الذى جرفته الصراعات الأيديولوجية والتبشيرية.

(1) انظر: عبد السلام المسدى، مساءلات فى الأدب واللغة، كتاب الرياض، الرياض، العدد 10، أكتوبر 1994.  
- عبد السلام المسدى، فى آليات النقد الأدبى، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.

(2) انظر:

- بن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980.
- بن ذريل، عدنان، اللغة والدلالة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981.
- بن ذريل، عدنان، اللغة والبلاغة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983.
- بن ذريل، عدنان، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.
- بن ذريل، عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995.

ابتعد ابن ذريل عن الجماعات الثقافية والنقدية، لا سيما المتحزبة أو المؤدلجة منها، وحافظ على دور متوازن بين الصحافة والأدب، ونأى عن زج نفسه وقلمه في المعارك النقدية معتقداً أن من الأفضل له وللحركة الأدبية الناهضة في سورية أن يكتب نقداً ضمن مساره الخاص الذي شقّه شاباً. وأعني به تعريب النقد الأدبي الغربي الحديث وتأصيله في حركة الثقافة العربية المعاصرة. ومن الواضح أن شغله النقدي اعتمد على الدوام على مثل هذا التعريب، وليس مجرد الترجمة أو النقل مستنداً إلى خلفية متينة من درس التراث النقدي الغربي، ولا سيما البلاغي الذي سيطوره لتمثل إنجازات الحداثة النقدية التي دعا إليها مغلباً الاتجاه الألسني مع ميل بنيوي وشكلاني واضح، وقد كان الاختيار واضحاً تقوى مع استغراقه في نقد السرديات، وهو ميدان تضاعفت أهميته الراهنة بتتويج فنون النثر القصصي على بقية الأجناس الأدبية بوصفها أكثر استجابة للعصر، ويتضح ذلك بجلاء في كتابه: **النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، ربما بتأثير انصراف النقد الشكلاني والبنوي إلى السرديات بالدرجة الأولى، وربما أيضاً بتأثير تعقيد السرديات قياساً إلى الأدب الغنائي أو الوجداني أو الذاتي حيث فنون النثر القصصي تلازم تعدد الحوار وتنوع الكلام وموضوعية الخطاب.

### **الأسلوبية والأسلوب كزخرفة أو كدلالة ذاتية، أو كتمثيل، أو كمنط:**

مجازرة الشكلانية إلى فنية ما وراء الألسنية، حيث امتدادات القول الاجتماعية، وما ترتبها من مفاهيم نقدية وأسلوبية مثل تعددية الأصوات و تصادم الأيديولوجيات وغيرها.

لم تستقر البنيوية على حال، ولم تستقم في مذهب أدبي ونقدي محدد، فهو منهج قابل للاغتناء والتطوير، أي أنه طريقة للدرس والفهم، وليست مبادئ فكرية<sup>(1)</sup>، بالبنيوية التكوينية استفادة من منهج لوسيان جولدمان، كما هو الحال عند السوري خالد الغريبي في كتابه **التناقض والوحدة في رواية المستنقع لحنا مينه 1995**.

ومكتشفاً العلاقات الوظيفية بين المؤسسات الاجتماعية والأعمال الأدبية، ومتبنياً مفهوم الكلية الذي يرى أن التجربة المجتمعية والتاريخية في كليتها تتكون وتتكشف عن ذاتها من خلال الممارسة الاجتماعية. والكلية عنده هي مجموع الوقائع التي نعرفها، والأحداث التي ننتجها، وليست كلاً متعالياً عن المجتمع والتاريخ كما كانت لدى **هيغل** مثلاً<sup>(2)</sup>.

ثم اهتدى **عياشي** بهذه النهاجية الجديدة في فهم الأسلوبية لدى تأليفه لكتابه **مقالات في الأسلوبية (1990)**، اختلافاً عما هو شائع من أن الأسلوب هو الالتزام بقواعد اللغة، والأخذ بأساليب الفحول والمحاكاة للنماذج الأدبية الرفيعة، فالأسلوب، عند **عياشي**، خرق لقواعد اللغة، وخروج عن المؤلف في التعبير وتحويل الكلام عن مساره النفعي الاستهلاكي إلى مسار آخر يجعل الكلام فناً وإبداعاً. ومدار ذلك تحويل على اللغة، بالأسلوبية، إلى منهج معرفي ونقدي فيما سماه **عياشي** **موقفاً من الخطاب**، فالأسلوبية « مضطرة في تحليلها، لكي تكون رسماً دقيقاً لواقع الأسلوب، أن تفتتح أولاً على وقائع حضارية وجمالية، وأن تعلق على المجتمع والتاريخ، لأنها في تعاملها معه إنما تتعامل مع كائن كلامي، تقول لغته مكونات المجتمع والتاريخ، أو تعيد بناءها لتتجسد فيها كائناً إبداعياً، يتجاوز المقول فيه حدود الآنية الاجتماعية، والظرف الوصفي، والتاريخ زمنياً في الماضي<sup>(3)</sup>».

(1) انظر ما كتبه جون ستروك في مقدمته لكتاب البنيوية وما بعدها — مصدر سابق — ص9: «إن البنيوية ليست مذهباً، بل هي منهج، إذ لا يمكن للمرء أن يصبح بنيويًا بالطريقة التي كان يمكن له أن يصبح بها وجودياً، فليس ثمة نواد ليلية بنيوية على الجانب الأيسر من النهر، وليس ثمة ملابس بنيوية ترتدى أو أسلوب حياة يتبع، لأن البنيوية ما هي إلا منهج بحث، طريقة معينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معين من حقول المعرفة بحيث تخضع هذه المعطيات — فيما يقول البنيويون — للمعايير العقلية.

(2) محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، اللاذقية، 1996، ص53.

(3) منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص125.



# أهبات النازي : شعرية السرور في رواية المستنقع

تمهيد

ملامح الشعرية السردية في الرواية

شعرية العنوان

السرد الأسطوري في الرواية

استعمال ضمائر الخطاب في السرد

التناص والعلاقات التزامنية

التناص القرآني

## التناص مع ألف ليلة وليلة المستنقع السياسى

### الفصل الثالث - المبحث الثاني: شعرية السرد في رواية المستنقع

#### نوهيد:

إن الفكرة الأساسية لمفهوم الوظيفة الشعرية لدى جاكسون و تودوروف تتبني على أن الاستعارة عماد شاعرية الشعر والكناية هي عماد شاعرية النثر. وقد اهتم الكثير من الدارسين بالوظيفة الشعرية في الشعر فقط على الرغم من أنها موجودة في كل الأنواع الأدبية بوصفها وظيفة لغوية. و يؤكد فايز عارف القرعان<sup>(1)</sup> أن جاكسون إلى أن مفهوم محتوى الشعر غير ثابت وهو يتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية أي الشاعرية هي كما أكد ذلك الشكلاونيون الروس عنصر فريد، لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى.

(1) فايز عارف القرعان، تقنيات التوازي البلاغية في "الممثلون" لثرار قباني:

وهذا العنصر ينبغي تجليته والكشف عن استقلاله كما هي متجلية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال.

وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن الأدب. بل هي فقط الوظيفة المهنية والمحددة مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي.

و جاءت الشعرية فوضعت حداً للتوازي القائم بين المعنى الذي يعبر عنه العمل الأدبي، والقانون الشعري أو النفساني أو الاجتماعي الذي تسعى الدراسة النقدية، للوصول إليه و ذلك بالتأويل والعمل في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع....الخ تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته. فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة و باطنية" في الآن نفسه، وهذه البلاغة المختزلة، التي استغنت عن مباحث الباث والمتلقي (الإيتوس والباتوس) والحجج بجميع أصنافها والترتيب، هي التي تتطابق مع الشعرية أو الأسلوبية. هذا المستوى الأخير من البلاغة المسماة بلاغة المحسنات هو الذي يغطي بالتمام المجال الذي ندعوه اليوم الشعرية. ومع هذا فإننا حينما ننتقل من مجرد التسليم المجرد بكون اللغة في الممارسة الشعرية والجمالية عامة تكف عن أن تكون مجرد خادمة لتوصيل الأفكار، لانجد العلماء يتفقون عن الملمح الذي تسند إليه مهمة نقل الدليل اللغوي من وضع النثرية إلى وضع الشعرية. فإذا كنا نسلم بأن الدليل اللغوي كيان متعدد الواجهات المكونة إذ هناك المادة اللفظية أو الدال وهناك المادة المعنوية أي المدلول فإن هذه الشعرية قد يقصرونها حيناً على اللفظ وقد يقصرونها طورا آخر على المعنى.

ومع هذا كله فإن الشعرية التي تعيش اليوم مرحلة جديدة وهي تطرح أسئلتها المحيرة بصدد موضوعها تجد نفسها مضطرة إلى الاقتداء بالبلاغة القديمة لأجل الربط من جديد بين النص الشعري وبين مادته المعرفية والعاطفية وعلاقات إنتاجه وتلقيه. ولكي تتجز الشعرية هذا المشروع عليها أن تطرح إشكالاتها الخاصة المختلفة عن إشكالات البلاغة الإقناعية. وليست الثورات المعاصرة المتمثلة في نظريات "جمالية التلقي" و"تاريخ الأدب"

و"تداولية النص الأدبي" الخ. إلا بدايات لإعادة النظر في أسس نظرية الأدب التي اختزلت لعهود في نظرية المحسنات.

## ملامح الشعرية السردية في الرواية:

لا يمكن أن يتصف نص ما بالأدبية<sup>(1)</sup> إن لم يكن به ملمح من ملامح الشعرية، هذا المصطلح المعروف و الذي يكتنفه الكثير من الغموض، و الالتباس نتيجة لتعدد مفاهيمه و مدلولاته، « الأمر الذي دفع بعض الباحثين إلى القول بأن العثور على تعريف موحد لهذا المصطلح هو أشبه بالعثور على حجر الفلاسفة »<sup>(2)</sup>. و يعرف تودوروف الشعرية بقوله: « الشعرية تعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فراد الحدث الأدبي، أ أدبيته »<sup>(3)</sup>.

و لا يمكن الذهاب مع سامح الرواشد في اعتباره للغة النثر بأنها اللغة المعيار أو مبدأ الفصل، لأن الشعرية لا تكمن في البناء النصي و لكنها تستتر وراء التصوير الفني و التأثير الوجداني الذي تحدثه الكلمة بذاتها و في ذاتها و بارتباطها باللمسة الأسلوبية التي يضفيها الكاتب نفسه و ليس النص في شكله النثري أو الشعري، و بذلك تكون الشعرية سمة خطابية و ليست لفظية، فهي « كل ما ليس شائعاً، و لا عادياً، و لا مطابقاً للمعيار العام المؤلف »<sup>(4)</sup> و تركز الرواية لتحقيق الوظيفة الشعرية على جملة من المعطيات وهي<sup>(5)</sup> :

- المتعة الأدبية و تتجلى في السرد الفني
- المحتوى العاطفي الوجداني،
- ملامسة الداخل الإنساني وتعريف الذات على باطنها.
- الفحوى الشمولية للنص – لأن الرواية و إن كانت تتكلم عن تونس فهي تشمل الوطن العربي برمته –.

<http://www.betna.com/articals/rt/rtmain.htm>

(1) شعرية الرواية التسجيلية العربية،

(2) H.Suhamy, *la poétique, que sais je ? n°2311, puf, Paris, 1986, P101.*

(3) تيزيفتان تودوروف، الشعرية، تر: عثمان ميلودي، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص5. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي و مبروك حنور، دار تيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص19.

(4) المرجع نفسه، ص20.

(5) أديب حسن محمد، القيمة والمعيار مساهمة في نظرية الشعر.

[http://www.maaber.org/tenth\\_issue/books\\_8.htm](http://www.maaber.org/tenth_issue/books_8.htm)

- الإيحاء والتلقائية والتحليق حول بؤرة جاذبة (عكس التشتت).
- مقدار التوتر في النص و التوتر في روايتنا يكمن في الحوار الحاصل بين القديم ألف ليلة و ليلة و الرواية في سردها التاريخي للواقع التونسي.

و تبني شعرية النص الروائي على مايلي :

1. **المفارقة** : المفارقة اللفظية و المعنوية صفة لصيقة بالرواية فلا نكاد نجد رواية لاتعتمد على المفارقة في خلق المعاني الضمنية لها بل وهذا ما يحملها بالطاقة التعبيرية المؤثرة و القدرة التداولية الابلاغية العجيبة التي تنفذ كما قال بارث دون وساطة أو بمعنى أصح بوساطة غير جلية و ليست مدركة، لذا فرغم كل ما يقال عن الرواية فإنها لم تأخذ حظها في الدراسة الشاملة التي تربو عن قدرة باحث متواضع مهما كانت قدراته، فالبحت في الرواية يحتاج إلى فريق من الباحثين و في مجالات متعددة من الأدب بجميع فروعها إلى علم الاجتماع و علم النفس و الأنثروبولوجيا الثقافية ...
  2. **الناويل** : يمكننا أن نأول كل الأحداث الوارد في الرواية و نسقطها على الواقع السياسي الذي عاشته تونس لأن الرواية ليست فقط سرد متصل لأحداث متخيلة بل إنها أيضاً مسار متواصل و مفتوح لتأول و التأويل المضاعف على رأي بول ريكو.
  3. **الايقاع** : للرواية ايقاع رتيب نلمسه في التدرج من السرد الذهني أو الحوارات المونولوجية التي مثلت النغم الوجداني الشجي الذي يرافق القارئ طوال تصفح الرواية، كما يكمن الايقاع في الانسجام اللغوي لتراكيب الجمل في الرواية .
  4. **الانزياح** : للشعرية علاقة وطيدة بالأسلوبية، التي يعد مفهوم الانزياح أو الانحراف التركيبي أهم الملاح الأسلوبية التي تضفي على النص فضاءً شعرياً، بالتفاته الى كل ما هو نادر أو استثناء، خارقاً بذلك كل القوانين الغوية و الأسلوبية المعروفة، حتى أن لا يمكن أن يكون إلا باختراق صارخ لقانون من قوانين اللغة أو الكتابة المعروفة.
- أما في الرواية فيلعب مفهوم الانزياح دوراً قميناً في تحديد روعة العمل الإبداعي الروائي، « لأن الانزياح هو بمثابة الوقوف في مفترق الطرق، لأنها حين إذن تكون قد خرقت السائد و تغلغت في الحداثة، و جاءت بما هو جديد الجديد الذي نحتاجه دائماً كي

نشعر بأننا في تقدم مستمر، و أننا نلامس و جع الإنسان بشكل أعمق بحثاً لوجوده وأحلامه»<sup>(1)</sup>.

**5. الجانب المنبقي من اللغة:** أو بتعبير جاك لوسركل روح اللغة و مبعث الخيال فيها، ذلك الذي لم يستطع الدارسون ضبطه أو التحكم فيه، وتقييده بالضوابط و القوانين، فإبداعات اللغة ، لا تخضع لضوابط اللغة وهذا ما جعل بعض المهتمين بالدراسة الألسنية يقومون بمحاولة رصد هذا الجانب الإبداع الذي يتملص دائماً من اللغة فلم تتجح الألسنية ولا الأسلوبية في رصده و ما رصده منه لم تستطع ضبطه بقوانينها. « و هكذا نرى أن الألسنية تطرد **المتبقي**<sup>(2)</sup> من الباب لكنه يعود من الشباك . بل إن المتبقي لا يمكن طرده من اللغة، فهو دائماً هناك، و خاصة حين يتكلم المرء لغته الأم»<sup>(3)</sup>.

**6. التأثير النفسي :** و هو التفاعل الحاصل بين النص و المتلقي بفعل الاندماج الوجداني مع أحداث السرد، و مشاهدته من جهة و بفعل الدور العملي الذي يتقمصه المتلقي في سير الأحداث.

**7. النجانس و الملائمة :** فالارتباط الواقعي بين المتلقي و النص يقلص التباعد بينها و ينسج التجانس بينهما إلى درجة ملائمة المتلقى لأحداث السرد ومطابقتها .

**8. الصورة الشعرية :** يتفق البلاغيون على أن « الصورة الأدبية أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية و أكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالاً و ملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف

---

(1) أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، ط1 ، 2004، ص21.

(2) يؤكد لوسركل على أن اللغة ليست موضوعاً قابلاً للدراسة العلمية الشاملة على الطريقة السوسرية . و مقابل ذلك هناك جانب آخر للغة لا يخضع للنظام السوسري ، و هو ذلك الجانب المظلم المنبعث من النصوص الشعرية و المهاديانية و اشراقات الصوفيين و المهووسين بالكلمات، وهذا هو الجانب الذي يدعوه بـ : ( المتبقي ) و يعرفه تعاريف متفاوتة أضبطها هو أن المتبقي هو تسلسل التناقضات و الصراعات الاجتماعية التاريخية إلى حرم اللغة، و أن ليس هناك ما يمكن تسميته بالاستقرار في اللغة. و ينعي لوسركل على الألسنية تركيزها الاهتمام على النواحي العلمية في اللغة و إهمالها جوانب الإبداع الأخرى التي يجمعها تحت عنوان: ( المتبقي ) و تركز نظرية المتبقي على أربعة قواعد هي : ( 1 / استغلال قواعد النحو وخرقها 2/التناقض الظاهري و التهديد بخرق نظام اللغة 3/العمل الجذموري و هو العمل الذي لا ضابط له — أو لا ندرى ضوابطه — كعمل العقل الباطن، و اللاشعور و نسق الأحلام التي تتابع فيها الصور دون ضابط منطقي أو زمني ) .

(3) جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، الدار العربية للعلوم المركز الثقافي، ط1، 2005، ص20.

علاقات التشابه و التقارب في وجه من الوجوه»<sup>(1)</sup>، و ي التي توضيح لمعالم الفضاء الشعري، و الصورة الشعرية لا تعتمد في الأساس على التشبيهات الاستعارية و المجازية فحسب بل إنها تعتمد أيضاً على الانسحابات المكثفة للدلالات التي يمكن أن يحملها الموصوف في سياقات مختلفة.

**9. الناص :** إن التناص كظاهرة أدبية، له أثر كبير في تحديد مرجعية النصوص و تداخلاتها « فهو العمل الذي يعيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر، و المتناص هو مجموع النصوص التي يتماس معها عمل ما بالإحياء ، الإدراج»<sup>(2)</sup> أما جوليا كريستيفا فتعرفه بأنه « في فضاء كل نص عدد من الملفوظات مستمدة من نصوص أخرى تتقاطع و يلغي بعضها بعضاً»<sup>(3)</sup> غير أن الرواية لا تخضع لخاصية الإلغاء التي تكلمت عنها كريستيفا، ذلك لأنها حين التناص تحافظ على بنيتها إلى أبعد حد ممكن، و بالتالي فهي تعرف نوعاً من الاستقرار و الاستقلالية، على الرغم من خضوعها للتناص، بأشكاله المتعددة من تضمين و اقتباس و توظيف لهاته لشتى أشكال التراث .

و التناص بمفهوم الحديث و المتعدد التعاريف « ظهر لأول مرة على يد الباحث باختين، و قد استعملته جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لها بين 1966-1967 ، و صدرت في مجلتي *Tel que* و *Critique* ، و أعيد نشرها في كتابيها *سيميوتيك* و نص الرواية و في مقدمة كتاب ديستويوفسكي لباختين، و قد أثار مصطلح التناص اهتماماً كبيراً في الأوساط الغربية ذلك إن الإجراءات التي تضمنها بدت كتعويض منهجي لنظرية التأثير التي قامت عليها أبحاث الأدب المقارن . و أدت عدم دقة هذا المصطلح إلى تعميمات مختلفة»<sup>(4)</sup> و لهذا فإن هذا المفهوم الذي انتشر بسرعة، و وجد طريقه، في الدراسات الأدبية الحديثة، لا يزال مبهم المعالم فمن الدرسين من يركز على الألفاظ و النص الغائب الموجود في النص

---

(1) *Grand Larousse Encyclopédique T 6 Paris 1960 (Image)*.

(2) نتالي بيبقي - غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، مخطوط قيد الطباعة، ص 10.

(3) المرجع نفسه، ص 11.

(4) بن ملك رشيد، مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 93.

الحاضر(المستقبل)، و منهم من يركز على الدلالات التي يوحي بها النص الحاضر فتظهر التناسية في الثيمات (الموضوعات) أو الشخص، فقد درس أحد الباحثين السوريين، علاقة تأثر شكسبير بحياة ديك الجن (عبد السلام رغبان) في إطار ما أسماه التداين الأدبي و تساءل « هل اطلع فعلاً – يقصد شكسبير – على سيرة حياة ديك الجن ؟ و كيف تسنى له ذلك حتى كتب مسرحية عطيل مقلداً و مشبهاً و مستعيراً الأفكار و الأدوار و الشخص ؟ »<sup>(1)</sup> الذي اعتبر المأساة التي تعرض لها ديك الجن تتناص إلى أبعد الحدود مع مسرحية عطيل، و اعتبر ذلك عملية تأثير و تأثر، لا بد أن تدرس في إطار نظرية التناس لاستكناه حقيقة هذا التداين الأدبي.

و هذا ما نلتمسه في رواية المستنقع، و قد يتجلى ذلك من خلال العنوان الإضافي " التحليق بجناح واحد " إن كلمة التحليق تبين البعد الخيال في الرواية، و الجناح تبين البعد الخرافي ، كما تبين كلمة واحدة الهروب من الواقع الأليم رغم العجز الذي ينتاب المجتمع فيؤدي العنوان الإضافي زمنية و للكشف عن ماهية الزمن لابد من طرح التساؤلات التالية : الزمن طلق أم نسبي ؟ الزمن دائري أم خطي ؟ الزمن موضوعي أم ذاتي ؟ الزمن ماض أم حاضر أم مستقبل ؟

إن أهم ما يلاحظ في رواية المستنقع ذات البعد الأيديولوجي السياسي في طرحها العام و حتى مما يتجلى في العنوان بوصف المجال السياسي بالمستنقع الآسن الغرم الذي تفوح رائحته و ينبغي الابتعاد عنه و من يبقى فيه فهو من الديدان أو الذباب، غير أن هذا الطرح لم يتم بطريقة مباشرة فقد أبدع الكاتب محسن بن هنية في اقتناص دور المرأة هناء و وصف أدق تفاصيل مكنونات النفس الأنثوية و هذا الإبداع لا محال هو نتيجة تجربة و خبرة بعالم النساء لأنه يتعدى السرد البسيط و الأوصاف الظاهرة في الأنوثة إلى أبعد حدود ممكنة في الانفعالات اللاشعورية للجنس الأنثوي، ثم إن الرواية لتغرق في سيل من الوصف المباح لتفاصيل العملية الجنسية – كما في ألف ليلة و ليلة – حتى أن الطرح الجاد للقضايا السياسية و الفكرية كان عن طريق فضيحة أخت زهو بالاعتصاب و أكثر من ذلك فقد ربط بين حادثة الاغتصاب و السجن فيما يلي :

(1) فؤاد عبد المطلب، مقال ديك الجن الحمصي و عطيل شكسبير : نظرة مقارنة، مجلة الفيصل، العدد 292.



« رأيتها تخرج من رحم الخيال شامخة مشرئبة العنق ترنو نحو الأفق تسامق التاريخ في امتداده. و تحوي في صدرها من خرجن من رحم الأم الرؤوم ... قالت أنا جئت من خلاصة أملاح تربتها و تكونت من زلال مائها، .. وهذا السماد مركب من عظام الذين سبقوني من عليسة، و حنبعل<sup>(1)</sup>، وسحنون، و ابن الجزائر، و ابن خلدون، و خير الدين، و من والاهم في النهج ... أنا تونس و أنا ابنتها و هي أمي و إن سجنت، و مطلبي الحرية فلتهدم السجون على رؤوس السجانين. فالشمس تلو على السحب و سينفجر المصباح و يحرق بزيتة العناكب، ... زعموا أني زانية و أن حملي سفاوح. هم أبناء الزواني و لقطاع قمامة الغرب حتى و إن تحلوا بملابس الشرق. يكيدون كيداً ليجهضوا هذا الذي يكبر يوماً بعد يوم في رحمي ... وقد علموا أنه ينتسب إلى أبناء الشعب الذين لا عرف لهم يمارسون فيها الجنس مقابل دريهمات »<sup>(2)</sup>

## 10. ذكر الحدث مجره من التاريخ :

إن ذكر الأحداث مجردة من إطارها التاريخي المعروف يهدف من خلاله الكاتب إلى التعميم، و الشمولية فهو يريد أيبين لنا بأن مثل هذه الأحداث – و خاصة حين تكلم عن التعذيب – تعم و تشمل عالماً أكبر من رقعة بلاده تونس و تتعدها إلى العالم الثالث و إلى الأمة العربية تحديداً.

**فرواية المستنقع :** تروي أحداث وقعت في الفترة البورقبيية ولكن السرد التاريخي للأحداث من خلال الاسترجاع لم يكن تاريخياً بالمفهوم المعروف للتاريخ بل كان سرداً فنياً و نقدياً للفترة البورقبيية من جهة و وصفاً حالياً للجو السياسي للبلاد و للوطن العربي ككل بأنه متعفن كالمستنقع و الغرم و يتجلى هذا في العبارة التالية التي هون فيها سي حسان المدير من روعه هناء البطلة حين أرادت الاستقالة من الحزب لما سمعته من زميلتها زهو و من فريد و من حسان عن التعذيب الممارس في المعتقلات و السجون، فيقول سي حسان: « إن التعذيب في أقطار العالم الثالث و في

(1) الأميرة عليسة الفينيقية 880 قبل الميلاد، و هي مؤسسة مدينة قرطاج، و المسيطرة على سواحل البحر الأبيض المتوسط. القائد حنبعل 210-202 قبل الميلاد، قاد الحرب الفينيقية الثانية على ايطاليا ، و في سنة 202 كانت واقعة جامعة التي انهزم فيها القرطاجيين، و التجأ حنبعل إلى الشام و مات بأنطاكية.

ينظر: حسن حسني عبد الوهاب، خلاصة تاريخ تونس، تقديم و تحقيق، حمادي الساحلي، دار الجنوب للنشر، تونس، 2001.

(2) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص 150-151.

أقطارنا العربية حالة عادية من أيام الحلاج .. و لعل ما عندنا أقل من أقطار أخرى..و لتقتني أقدم لك هذا الكتاب شرق المتوسط ... أقرني الكتاب وحدثني في هذا الشأن» (1) و في الحدث المجرد من التاريخ نجد أيضاً ذكر التاريخ مبهماً فشهر جانفي في تاريخ تونس مرتبط بأحداث ثورة الخبز التي شكلت أزمة حقيقية و كان ذلك في 26 جانفي 1980 لم يعر الكاتب أهمية للزمن الكرونولوجي لكنه نبه إلى رمزية الشهر كيوم لإعادة الإعلان بالولاء للزعيم لأنه في ذلك اليوم ألغى الزعيم مرسوم زيادة سعر الخبز و نلمس ذلك في قوله : « ثم اتخذ شهر جانفي ذكرى أو مناسبة القلاقل و اصطناع الأزمات، و في الأخير تقرأ برقية تأييد للزعيم » (2)

## 11. المفارقة الزمنية بين المنطق الواقع:

يستحضر الكاتب مفارقة زمنية يبين من خلالها مدى التناقض الحاصل في البلاد و مدى استبداد الزعماء و الحكام فرأى بشكل منطقي انقلاب المنطق في الواقع فيقول على لسان سي حسان: «... إن منطق هذا الزمان لا يسافر إلا في القطار ... أما منطق أفلاطون فمطيته جحش أعرج دبر ظهره فلا يصلح للركوب أو المنافسة، و هكذا يكون منطق أفلاطون الجحشي ليس من المنطق في شيء إذا أراد منافسة القطار في الركض.» (3).

و نلمس المفارقة هنا أيضاً حين تعبر عن تداخل الزمن في بعضه البعض تعبيراً عن عدم الإحساس به و مروره سريعاً فنقول: « فالزمان ابتلع الزمان و انفرط زمام التمييز. كنت أدري أنني أنثى .. نعم أنثى، و في جسدي اكتملت خصائصها. » (4)

## 12. التصوير السردي :

و يحاول بن هنية في المستنقع أن يصور الحياة التونسية في ظل الحكم القاهر، تصويراً سينمائياً يلغى به الحدود الزمانية الفاصلة بين الصورة اللغوية و الصورة

(1) المصدر نفسه، ص 110.

(2) المصدر السابق، ص 162.

(3) المصدر نفسه، ص 189.

(4) المصدر نفسه، ص 37.

المرئية، غير أن الكتابة الفنية السردية التي ترقى إلى هذا المستوى التصويري تسمى بـ: التصوير السردى و هو التصوير الذي نطالع فيه الأدب القصصي عموماً.

يكتسب النص الوظيفية الشعرية بفضل « إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار إلى محور التأليف و تنتج عن ذلك البنية التي تسمى التوازي»<sup>(1)</sup> و تشمل عند جاكوبسن أدوات شعرية تكرارية، منها الجناس القافية، التصريع، السجع، التطريز، التقسيم، المقابلة، التقطيع، الترصيع، النبوة و التنعيم وهاته البنية — بنية التوازي — هي التي تستوعب الصور الشعرية بما فيها ما يسمى في البلاغة القديمة بالاستعارات و الرموز ( ففي الشعر تتحقق الصورة الشعرية باعتماد الاستعارة بينما في النثر القصصي فتتحقق بفعل الكنايات و المجاز بأنواعه. و يمكننا أن نقول « و باختصار فإن العديد من الملامح الشعرية لا ينتسب إلى علم اللغة فحسب، و إنما ينتسب إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السيميولوجيا أو ( السيميوطيقا) العامة... فمسألة العلاقات بين الكلمة و العالم لا تخص فن اللغة فحسب، و إنما تخص أيضاً كل أشكال الخطاب »<sup>(2)</sup> .

فالشعرية في أدق تفاصيلها هي كيانات فوق نصية أو بعبارة أدق هي كيانات خارج لسانية على حد تعبير جاكوبسن.

النموذج التقليدي للغة لبوهلير يقتصر على ثلاث وظائف (انفعالية، افهامية، مرجعية)

الوظيفة تعبيرية ( انفعالية)      المعرفية ( المرجعية)      الوظيفة الافهامية

### الشعرية

#### الانتباهية

#### الميتالسانية

و هي الجمال يكتنف الانزياحات و الانحرافات الأسلوبية، إنها الثوب الأنيق الذي يحيكه الأديب للغة التي يكتب بها . « و في هذا الصدد بقول جبرا إبراهيم جبرا: إن الرواية بحد ذاتها، يجب أن تكون مليئة بالجو الشعري، و أنا أعتقد أن الروائي لا يمكن أن يكون كبيراً إذا لم يكن على صلة عميقة بالشعر، وعلى فهم عميق بالشعر، و قد يكون هو نفسه شاعراً

(1) تزيفتان تودوروف، الشعرية، ص08.

(2) المرجع نفسه، ص24.

فيما مضى... لأن حس الروائي للكلمة: و حسه للصورة.. وهما حسان شاعريان هما حسان ضروريان للرواية.. فاللفظة مهمة في الرواية و الصورة مهمة كذلك، بقدر ما هما مهمتان في الشعر ثم التركيب الشعري، و التصاعد الشعري... هذا كله في الحقيقة، يجب أن يكون في الرواية الجيدة»<sup>(1)</sup>.

و ترابط السرد بالواقعي يضيق و يتسع في الرواية « و توسيع دلالة الواقع لكي يعود إليه الحلم و الأسطورة و الشعر، و تدمير سياق اللغة السائد المقبول، باقتحام مغاور ما تحت الوعي، و استخدام صيغة الأنا لا للتعبير عن العاطفة و الشجن، بل لتعرية أغوار الذات»<sup>(2)</sup>. و الرواية تروى بضمير الأنا لتصور إحساسها بالقهر و الظلم و الألم و المعانات، ومراقبة السلطة و ملاحقتها الدائمة. فالرواية تصور هموم الذات فتغدو الذات الساردة (المؤلف) محور الرواية تعتمد اللغة الشعرية في الرواية على :

1. تكثيف رمزية اللغة الواصفة للأماكن.
2. الإكثار من التشبيهات و المجازات.
3. الإكثار من الصفات الموحية و الدلالية الرمزية ( كاستعمال الألوان)
4. السرد المتواصل لأدق التفاصيل و الجزئيات، لتعرية البنى الفكرية للأنا و طبيعة علاقاتها الاجتماعية.
5. استعمال الرموز كأقنعة، وخاصة الرموز الأسطورية لربطها بالواقع المرير وإسقاطها عليه .

فالرواية بهذا المفهوم هي قراءة هجينة للواقع الاجتماعي و السياسي، من منظور تخيلي و بأبعاد نفسية عميقة.

إن لغة الرواية لم تعد تطابق بين الدال و المدلول<sup>(3)</sup> كما اعتمد دوسويسير في نظريته اللغوية بل أصبحت كما يراها جون كوهن:

(1) جبرا إبراهيم جبرا، مجلة آفاق عربية، وزارة الثقافة و الإعلام، العراق، عدد 08، آذار 1988، ص 23.

(2) ناصر يعقوب، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية، دار الفاس للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004 ص 57.

(3) المرجع نفسه، ص 72.

• انزياح سياقي منافرة لا نحوية = يكون على مستوى اللغة كالحذف و التقديم و التأخير وهو مستوى لفظي .

• انزياح استبدالي استعارة مجاز صور مستوى دلالي من الانزياح .

## شعرية العنوان :

**العنوان** هو اختزال للنصوص، وفيه تكمن بداية النص و منتهاه، فهو يؤدي جملة من المعاني تخدم النصفي تركيبه المقتضب « يمتاز العنوان من الناحية السيميائية بعلاقة إرتباطية عضوية مع النص، مشكلاً بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية هما: **العنوان/النص**. و من هنا يصبح العنوان المناص الذي تستند إليه النص الموازي، فالمناصة هي عملية التفاعل ذاتها و طرفاها الرئيسيان هما النص الموازي والمناص، حيث تتحدد العلاقة بينهما من خلال جزء المناص كبنية نصية مستقلة، و متكاملة بذاتها،...و نجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل...» (1)

**وظيفة العنوان :** حسبما حددها جيرار جينيت هي أربع وظائف و هي كتالي :

1. **الإغراء :** و هي المنطلق الذي يبنى عليه العنوان.
2. **الإيحاء :** و الوظيفة الإيحائية « تنهض على الإيحاء بالمعنى، فالكاتب يخاطب من القارئ ثقافة و ملكات، و يستعمل من اللغة طاقتها في الترميز، و ليس همه التوصل إلى المضمون أو الشكل بقدر ما تعنيه مفاجأة القارئ » (2)
3. **الوصف :** وهو الصور الرمزية التصويرية لفحوى الموضوع، كما في رواية المستنقع فإن صورة المستنقع تصف الأحداث المتعقبة و الأسنة التي في الرواية.
4. **النعين :** هناك الكثير من الروايات لها نفس العنوان و سواء كان هذا التشابه أو التطابق في العنوان عمدياً أو محض صدفة فذلك ما يبين وحدة الفكرة التي يرمي إليها كل كاتب، و يشترك بن هنية في عنوان روايته المستنقع مع الروائي الكبير **حنا مينة**

(1) ناصر يعقوب، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية، ص100.

(2) محمود الهميسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، الموقف الأدبي: اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع33، السنة72 أيار 1997،

ص44 .

في روايته **المستتقع** و هذا ما يبين الرؤية المتحدة للروائيين في المشرق و المغرب  
حيال تفسخ الأنظمة السلطوية في البلاد العربية و لكن بن هنية يضيف عنواناً إسنادياً  
للعنوان الرئيس، وهو ( **أو التحليق بجناح واحد** ) وهذا العنوان يعضد العنوان الرئيس  
في منحى قيمي آخر و هو زيادة على الظلم الذي تمارسه الأنظمة الحاكمة فإنها تمنع  
أو تكبح الانطلاق الإبداعي في كل المجالات، فعملية التحليق إحياء ايجابي لكنه يفقد  
معناه حينما يكون بجناح واحد لأن العملية تصبح ضرباً من العبث و الجنون الذي مآله  
الفشل الذريع أو السقوط اللوحي.

5. **الاعلان أو الإشهار:** و يمكننا أن نضيف وظيفة أخرى و هي الإعلان لمحتوى

السرد الروائي أو الإشهار غير الصريح لفحوى الرسالة التي تتضمنها الرواية.

**المستتقع ... أو التحليق بجناح واحد:** و قد كتب هذا العنوان بالون الأحمر رمزاً للخطر  
و للتحدي معاً و كتب بطريقة برايا ليكون مستشعراً بالنظر و باللمس و في ذلك دلالة على  
صمود هذا المستتقع و وضوحه و بقاءه.

و هناك سبابة ليد غير ظاهر تخرج من اسم المؤلف محسن بن هنية، وهي ملطخة بالوحد  
تشير من الأعلى إلى الأسفل إلى باقي الأيدي الملطخة بالوحد، و السبابة رمز للتشهد،  
والاستشهاد، و التوحيد في عرف الثقافة الإسلامية و عليه يمكننا قراءة الصورة كما يلي :

- السبابة تشير إلى هؤلاء الملطخين بالوحد، طالبة لهم النجدة.
- السبابة تشير إلى هؤلاء الملطخين بالوحد، معلنة استشهادهم.
- السبابة هي للمحسن بن هنية نفسه، يتشهد التشهد الأخير، معلناً عن استشهاده داخل  
هذا المستتقع الكبير، ولعل ما يؤيد هذا المذهب هو وقوع العنوان الفرعي **أو التحليق بجناح  
واحد** فوق النقاط الممتدة للعنوان الرئيس **المستتقع** معلنة امتداد هذا المستتقع و توصله  
دون انقطاع، و أن كل محاول للتحليق مآله الوقوع في المستتقع .  
و امتداد نقاط العنوان الرئيس المستتقع إشارة إلى امتداد الظلم و القهر و التعفن في  
الأنظمة الحاكمة.

المستتقع مكان الوحد و التعفن و المياه الآسنة لا حياة فيه لغير الحشرات و الجراثيم  
رغم النجاح الذي حققه سي حسان إلا أنه يبقى دائماً داخل هذا المستتقع الآسن و المريخ.

« لم أدر هل واصل الكلام أم توقف... الذي أدريه أنني فقدت جناحي الثاني وأدركت أنني ارتفعت فوق السحاب بجناح واحد من الوهم و أنني ركبت طائر الخيال. و الآن أصارع السقوط تحليقاً بجناح واحدة و أنني لا أقوى على التقدم، فالجناح الواحد كالمجداف الواحد يجعل الحركة دوران حول الذات»<sup>(1)</sup>.

## السرد الأسطوري في الرواية :

و يتجلى ذلك من خلال محاولة ربط الأحداث بما هو موجود في ألف ليلة و ليلة بل و تعداه إلى ربط شخصية مريم بشخصية شهرزاد و من ثمة فالإسقاط يقتضي أن بورقيبة المتسلط و الدكتاتور الذي يعيش في بذخ و لا يعبأ بحال الرعية هو الملك شهريار و من خلال المقارنة بألف ليلة و ليلة نلتمس أيضاً التعميم فما أبعد العراق بتونس جغرافياً و ما أقربها منها فكريباً و حالاً و سياسة و هذا ما يربط الوطن العربي كله فساد الأنظمة الحاكمة و هيمنتها الديكتاتورية الرعناء .

## استعمال ضمائر الخطاب في السرد :

إن هذا الاستعمال المكثف لضمائر المخاطب يلغي البعد الزمني الفاصل بين زمن السرد و زمن وقوع الأحداث فيصهر التخاطب التباعدي الزمني فنعيش الأحداث المروية و كأنها تقع فعلاً أمامنا الآن و من أمثلة ذلك – و هي كثيرة لأن هناء دائماً تهاب سي حسان سواء كان أمامها في المشهد السردى أم كان غائباً عنها فهو دائم الحضور في نفسها و فكرها و لذا فالخطاب في مجمل الرواية موجه له فنجد قولها في بداية الرواية :

« كنتُ أحياناً أراك جبلاً بعيد المنال

حدثتك أني مجبولة على حب الصعاب

كان علي أن أدخل عالمك

أنا لا أستجدي عواطفك سيدي

(1) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص240.

أقص عليك هذه الواقعة المؤلمة لاعتقادي سيدي بأنك ستقف إلى صفي.... و مرة أخرى تركت بياضاً بين الفقرات حتى لا أثقل عليك بقصتي و حتى لا أسقط في الاستجداء.»<sup>(1)</sup>

## النص و العلاقات النزامنية<sup>(2)</sup> :

يعد مصطلح *التنّاصّ Intertextualite* مفهوماً جديداً « أدخلته الناقدة جوليا كريستيفا إلى حقل الدراسات الأدبية في أواسط الستينيات من القرن العشرين، أخذته عن (باختين) الذي اكتشف مفهوم الحوارية (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929، وعدّته وظيفة تنّاصيّة تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ، وسمّته إيديولوجياً. ولكن تسمية التّنّاصّ هي التي شاعت وانتشرت بشكل سريع ومثير، وأصبح التّنّاصّ مفهوماً مركزياً ينتقل من مجال دراسي إلى آخر، حتى لقد صار (بؤرة) تتولد عنها المصطلحات المتعددة: التّنّاصيّة، المناصّ، التفاعل النصّي، المتعاليات النصيّة، المتناصّ، الميتانصّ... ومارسته جماعة تل كل الفرنسية التي كانت كريستيفا واحداً من أعضائها. »<sup>(3)</sup>

وقد حظي التّنّاصّ بأهمية كبرى من قبل الدارسين و النقاد، فقد « صدر في عام 1976 عدد خاص من مجلة *بويطيقا* حول التّنّاصّ، وأقيمت في عام 1979 ندوة عالمية عن التّنّاصّ في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميشيل ريفاتير *Michel Riveter* ، ثم جُمعت أعمالها في عدد من مجلة *الأدب* عام 1981، ومنها مقالة استراتيجية الشكل للوران جيني *L. Genny* .

للتّنّاصّ ثلاث قواعد، هي: التلّفيظ، والخطيّة، والتضمين.

فبالتلّفيظ يتم اختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ في النصّ، ومن خلال الخطيّة تبدو عملية الاستيعاب مدمجة في خطيّة النصّ.

(1) المصدر السابق، ص 08.

(2) محمد عزام، شعريّة الخطاب السردي -دراسة-، ص 118.

(3) المرجع نفسه، ص 117.



ومنها مقالة لوسيان دينباخ *L.Dallenbach* التي ميّز فيها بين التناصّ الداخلي والتناصّ الخارجي، والتناصّ العام الذي هو علاقة نصّ الكاتب بنصوص غيره، والتناصّ المقيد الذي هو علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض.

ومنها مقالة ليلي بيرون موازيه *L.Perrone Moises* التي تحدّثت فيها عن التناصّ النقدي الذي حصرته في معنى النقد الذي يكفّ عن أن يكون لغة ثانية بتحوّله إلى كتابة إبداعية.

وفي عام 1982 جاء جيرار جينيت بمصطلح (التعالّي النصّي) الذي يعني عنده كل ما يجعل نصّاً يتعلّق مع نصوص أخرى، بشكل مباشر أو ضمّني. وقد حدّد خمسة أنواع من المتعالّيات النصّية هي:

1 - التناصّ، *context* وهو حضور نصّي في نصّ آخر، كالاستشهاد، والسرققة، وغيرهما.

2 - المناصّ *Paratexte*، ويوجد في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، وكلمات الناشر، والخواتيم، والصور...

3 - الميتانصّ *Metatexte*، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّاً بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره.

4 - النصّ اللاحق، ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النصّ اللاحق بالنصّ السابق.

5 - معمارية النصّ، وهي علاقة صمّاء أكثر تجريداً أو تضمناً، وتأخذ بعداً مناصياً. وعلى الرغم من أن مفهوم (التناصّ) موجود في الخطاب النقدي العربي التراثي، ولكن تحت تسميات أخرى، كالتقائض، والسرققات، والمعارضات، والتضمين، والافتباس...»<sup>(1)</sup>

ويعرض لنا محمد عزام ثلاثة قوانين للتناصّ تحددها علاقة (النصّ الغائب) بـ (النصّ المائل)، وهي:

(1) المرجع السابق، ص118.

1 - الاجترار، وفيه يستمدُّ الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع (النصّ الغائب) بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجّد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ.

2 - الامتصاص، وهو أعلى درجة من سابقة. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية (النصّ الغائب)، وضرورة (امتصاصه) ضمن (النصّ المائل)، كاستمرار متجدد.

3 - الحوار، وهو أعلى درجات التناصّ، ويعتمد على القراءة الواعية المعمّقة التي ترفد (النصّ المائل) ببنيات نصوص سابقة (معاصرة، أو تراثية)، وتتفاعل في النصوص الغائبة والمائلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي. وقد يكون (التناصّ) أو التفاعل النصّي تراثياً، وحديثاً، ومعاصراً، وقد يكون عربياً، وأجنبياً. «<sup>(1)</sup>

## النصّ القرآني :

إن استعمال تقنية التناص بأنواعه ليس من باب الاستحضار الفكري فقط. بل هو في أسمى معانيه تقنية زمانية أو تزامنية بين المتشابهات الفكرية و ربطها مكانياً و زمانياً وفي رواية **المستنقع** يعمد الكاتب إلى هاته التقنية **بشكل مكثف** و خاصة حين ينتقل بنا إلى رحاب ألف ليلة و ليلة ومنه: « أوه.. لماذا أتهمها بعدم العفاف...أنا مسؤولة عن سلوكها..؟ أليس في حنايا ألف ليلة و ليلة ..؟ تحدثن عن مزايا النكاح و صورن أبعاده..؟ إن ألف ليلة و ليلة كشفت لي ممنوعات كانت عندي من العار الخوض فيها. و كنت قد حزمت كل ما أملك من شجاعة و جرأة لأناقشك في أمر المجتمع البغدادي، و هو أقرب حادثة إلى الرسالة المحمدية و إلى نسل آل البيت..و لكن هذا الذي حدث حال دون ذلك و أثار رائحة مستنقع السياسة.

بسبب دقة المعلومات التي لدى الشرطة حتى أني قلت لإبراهيم متفكهاً **فما حاجة ربي إلى الملائكة الكاتبين عن اليمين و عن الشمال مادمت أنتم قائمون بهذه المهمة؟**«<sup>(2)</sup>

(1) المرجع السابق، ص119.

2 محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص47.

و هذا التناص الغرض منه التهكم و قلب المعنى اتصالي تهكمي و ظف فيه الكاتبة  
الآية الكريمة: ﴿ إِذِ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴾ (1) على سبيل التهكم  
و اللوم و الاستغراب من فعل جواسيس النظام.

و التناص القرآني يؤتى به عادة للمحاججة الفكرة التاريخية المؤرخ في آياته كما هو  
الحال في هذا المقطع « و قلت لك أنك أنت الخارق، أنت الذي يمزج الألوان، الأبيض  
بالأسود و يجمع بين الشمس و القمر دون أن تقوم القيامة أو تأتي بالشمس من  
المغرب و لكن لا أظنك تبهت الجميع » (2)

فأتضرع إلى الله مرددة طلب مريم العذراء لو كنت نسياً منسياً  
﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَّنْسِيًّا ﴾ (3)  
« لا عاصم اليوم من أمر الثورة و قد نضجت رؤوس البغاة و أينع قطفها و  
استجاب لمطلب الشعب القدر... القول ما قال العقل » (4)  
قول الحجاج : إني أرى رؤوساً قد أينعت و حان قطفها، و إني لمطيرها.

### إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

و في قول زهو لأختها الحبلى السجينة « أختاه.. نسيت تفاهتي و بعض حزازاتي  
و حتى اعتراضاتي.. أختاه أنت الآن أمة تحمل في جوفها الخلاص ... طوبى لك يخنقك  
الدخان و لا تسألين من أين النار، و تحذرين أهل داوي المكر المسيء لأهله فلا يحق إلا  
بهم و هو محيق بهم لا محالة » (5)

(1) الآية 17، سورة ق: (إذ) منصوبة بأذكر مقدرًا (يتلقى) يأخذ ويثبت (المتلقيان) الملكان الموكلان بالإنسان ما يعمله (عن اليمين وعن الشمال) منه (قعيد) قاعدان وهو مبتدأ خبره ما قبله.

2 محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص 47.

3 الآية 23 سورة مريم: (قالت يا) للتنبيه (ليتني مت قبل هذا) الأمر (و كنت نسيا منسيا) شيئاً متروكاً لا يعرف ولا يذكر.

4 محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص 153.

5 المصدر نفسه، ص 153.

﴿ اسْتَكْبَارًا فِي الْأَرْضِ وَمَكْرَ السَّيِّئِ وَلَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئُ إِلَّا بِأَهْلِهِ فَهَلْ يَنْظُرُونَ إِلَّا سُنَّتَ الْأَوَّلِينَ فَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَبْدِيلًا وَلَن تَجِدَ لِسُنَّتِ اللَّهِ تَحْوِيلًا ﴾ (1)

و يوظف الكاتب المعاني المستقاة من القرآن في تناصية ابداعية تتجلى فيمايلي : « و قلت لك أنك أنت الخارق، أنت الذي يمزج الألوان، الأبيض بالأسود و يجمع بين الشمس و القمر دون أن تقوم القيامة أو تأتي بالشمس من المغرب و لكن لا أظنك تبهت الجميع»

﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ أَنْ آتَاهُ اللَّهُ الْمُلْكَ إِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّيَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ قَالَ أَنَا أَحْيِي وَأُمِيتُ قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللَّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ ﴾ (2)

فيعطينا موازنة بين الذي يحاججه و بين الذي احاج ابراهيم لاثبات بطلان ما يقوله، و هو بذلك يلوح إلى بطلان مايقوله الزعيم بورقيبة و الحكام العرب من خلاله إلى شعوبهم .

و أما في هذا المقطع فنجد التناص مع الآية الكريمة و قول الحجاج و بيت الشابي الشهير في ارادة الحياة و كذلك المثل العربي القديم القول ما قالت جهينة في مايلي :  
« لا عاصم اليوم من أمر الثورة و قد نضجت رؤوس البغاة و أينع قطافها و استجاب لمطلب الشعب القدر...القول ما قال العقل » (3)

1 الآية 43 سورة فاطر.

(2) الآية 258 سورة البقرة، (ألم تر إلى الذي حاجَّ جادل (إبراهيم في ربه) لـ (أن آتاه الله الملك) أي حمله بطره بنعمة الله على ذلك وهو نمرود (إذ) بدل من حاجَّ (قال إبراهيم) لما قال له من ربك الذي تدعوننا إليه ، (ربي الذي يحيي ويميت) أي يخلق الحياة والموت في الأجساد (قال) هو (أنا أحيي وأميت) بالقتل والعفو عنه ودعا برجلين فقتل أحدهما وترك الآخر ، فلما رآه غيباً (قال إبراهيم) منتقلا إلى حجة أوضح منها (فإن الله يأتي بالشمس من المشرق فأت بها) أنت (من المغرب فبهت الذي كفر) تحير ودهش (والله لا يهدي القوم الظالمين) بالكفر إلى محجة الاحتجاج

(3) محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، ص153.

﴿ قَالَ سَأُو۟ىٓ إِلَىٰ جَبَلٍ يَّعَصِمُنِي مِنَ الْمَآءِ ۚ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَّحِمَ ۚ وَحَالَ  
بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُعْرَقِينَ ﴾ (1)

فنجده يربط بين أمر الله العظيم في اشتياح الطوفان لكل الخليفة و عدم قدرة المعارضين على إبطاله أو الوقوف أمامه و كذلك الثورة فهي كالطوفان قوة و هي أيضاً أمر من أمور الله هي قضاء حتمي لأداء تعديل معين في الأرض، و بعد الطوفان تبدأ الحياة الجديدة أو الحياة الحقيقية التي يريدها.

و قول الحجاج بن يوسف الثقفي أيضاً ( إني أرى روؤساً قد أئبعت و قد حان قطافها ... ) و مانجده هنا من قبيل المفارقة الفكرية يربط بين علف الفكر المعني و علف الحيوانات و في ذلك تبرير للمال الذي آل إليه سي حسان بعد أن ضيق عليه العيش فتنازل عن صموده الفكري و عمله السياسي المحاد لصالح تقوته و العيش في الحياة عيشت البهائم و ذلك بدخول سقوها لبيع العلف و في الحقيقة يرمي الكاتب إلى بيع نفسه من خلال التنازل عن أفكاره «... إذا عجز الإنسان عن إبلاغ الأعلاف الفكرية إلى الأدمغة الخاوية.. فتكون بطون المواشي أولى بحصده» (2).

### الناصر مع ألف ليلة و ليلة :

وقد شكل حضور النص التراثي ممثلاً في شخصية شهرزاد على لسان كل من مريم تارة و هناء تارة أخرى حين تقول : « لعلي الآن شهرزاد و لكنه هو لم يكن الملك السعيد، نظرت إليه أتبين ملامحه فكان في لباس أمير من أمراء ألف ليلة و ليلة... ما كان ذلك هاماً مادمت أنا شهرزاد » (3).

إن شعور هناء بالخوف من الحاكم و ابتداعها لطريقة مثلى للتخلص من ظلمه هو شعور ينتاب كل الشعب التونسي و العربي في خوفه من الحاكم بل و في جميع الشعوب العربية على الأخص و قد نجح الكاتب في مواساة الفرد المنهار في المجتمع التونسي أو في

(1) الآية 43 سورة هود.

(2) المصدر السابق، ص 189.

(3) المصدر نفسه، ص 72.

المستتبع الكبير عموماً ببعثه في شخصية شهرزاد ليشر بنوع من الراحة الحاملة كما تشعر به هناء في قولها الأخير « ما كان ذلك هاماً مادمت أنا شهرزاد »  
و مريم التي تمثل حالة المواطنة البريئة في الرواية لا تأبه بما يدور حولها و لا تشعر بانغماسها في المستتبع الكبير على الرغم من ذلك يجعلها الكاتب محور السرد و المبعث الحقيقي لها و إن كان ذلك على لسان هناء فنقول: « .. و كان لا هم لمريم إلا جمع هذه الأخبار و التفتن في سردها »<sup>(1)</sup> و هنا يتجلى الحدث الدرامي العام في عدم معرفة المواطن البسيط البريء لاستراتيجيات الحاكم في المستتبعات السياسية الكبرى على الرغم من سردها بفتية بارعة فيصبح هذا المواطن كما صور ه لنا الكاتب :

### كالغير في البيداء يقتلها الضما و الماء على أظهرها محمول

و تتضح مقدرة مريم السردية على لسان هناء فيما يلي: « فاككتشت أن لمريم مقدرة سردية خارقة و أن أسلوب الحكيم و السرد هو سر من أسرار الإبداع و أنه موهبة تمنحها الطبيعة للشخص و لا يمكن أن تكتسب بالقراءة فقط »<sup>(2)</sup>.

و تواصل هناء رمز المواطن الفطن المدرك لانغماسه في وحل المستتبع لكنها تصيح من خلال ألف ليلة و ليلة و من خلال الديك المعلن أعلن طول الفجر فتنادي على أثير صياح الديك حي على الحياة و هي الدعوة الكبرى التي ينبني عليها هذا العمل النقدي فهي تصرخ في الآفاق و تهمس في أذن كل مواطن ليصحو من غفلته و من سباته و أن يقبل على الحياة كما تقبل عليها شهرزاد في كل يوم فنقول: « و كان أول ما دغدغ طلبة أذني قبل أن ينقشع غبار النوم عني صوت الديك الذي بدا و كأنه المؤذن ينادي لصلاة الفجر، ابتسمت و أنا أردد صفق الديك و صاح و سكنت شهرزاد عن الكلام المباح... كان الديك يستنهض الناس بلغة حي على الحياة حي على الانطلاق. »<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر السابق، ص73.

(2) المصدر نفسه، ص74.

(3) المصدر نفسه، ص75.

و تأكد على أن هاته الثورة هي خطوة للخروج من المستنقع فتقول : « أنت الآن تقتربين من أحراش جبل الإبداع و قد شممت رائحة غابته، و لكن هذا لا يعني أنك خرجت من المستنقع الكبير الذي قنن مستنقع الكبت »<sup>(1)</sup>.

و تبلغ حد المقارنة الصريح حين تسأل سي حسان افي مخيالها قائلة : « ... مادمت هكذا، هل لك أن تفسر لي وجه الشبه بين مريم و شهرزاد..؟ »<sup>(2)</sup>.

و تقدم الرد من وجهة نظر المواطن المتقف القائم بدور المعارض فنقول : « أقدمت شهرزاد على العيش بين يدي ملك لا يرى في الجواري و النساء إلا المتعة ثم في الصباح يقتل التي عاشرها أثناء الليل ، فشهرزاد راغبة في الحياة و نتيجة لخوفها شحذت الخيال لتنسج حكاياتها بفتنة و شوق إلى نهاية الحكاية التي ستتمها الليلة القادمة. و هكذا تكون قد نجحت في الاستجابة لرغبتها في الحياة . و مريم هي ابنة الريف التي تعاني رعب الحرمان و المراقبة و سيف الرغبة المكبوتة في ذاتها. و في الواقع أوضاع بنات الرف تبدلت في أيامنا هذه حيث أصبحن يذهن إلى المعاهد الثانوية ... و هكذا تكون مريم في مكانة شهرزاد باختراعها الحكاية و محاولة عيشها في الواقع ثم إضفاء الرونق الخيالي عليها حتى لا يهرق سيف الكبت و حالة الخوف دم حسدها و لو هي في اللاشعور عندها و لكنها حالة الخوف عند شهرزاد»<sup>(3)</sup>.

نجد هناء تصف حالها في لحظات معينة، لتعبر عن حالتها النفسية فتقول: « بدأت الأيام خاوية فارغة، بلهاء كقطيع الماشية، تتبع هذه الأخرى في رتابة ... الحرارة ارتفعت مع نهاية شهر جوان، التلاميذ عادوا و دخلوا في عطلة الصيف»<sup>(4)</sup>.

و نجد الكاتب يمزج بين شخصية مريم و شخصية شهرزاد محاولة في كل مرة أن يقنعا بأن لمريم نفس القدرة السردية التي كانت لشهرزاد بل و يحاول في مرات أخر أن يقنعا بنقوها السردية على شهرزاد كما يتضح من الأمثلة التالية حين يقول:

(1) المصدر نفسه، ص84.

(2) المصدر السابق، ص84.

(3) المصدر نفسه، ص86.

(4) المصدر نفسه، ص207.

« ... و أنا لا أمسك بخيط يربطني بالناس أعيد في أماسي و قبل نومي الإبحار في حكايات شهرزاد و الملك السعيد و لا أسكت مثلها عن الكلام المباح، بل أمر على ليلة تلو ليلة و كان أكثر ما يشدني فنية و سلاسة المتن الحكائي في الاسرار بما يشد ذهن شهياري، و في امتطاء الاثارة الجنسية و تحويلها من كلام غير مباح إلى كلام مباح. أما نهاري.. »<sup>(1)</sup>.

و يقول أيضاً « و لعل الآن شهرزاد و لكنه لم يكن الملك السعيد، نظرت أتبين ملامحه فكان في لباس أمير من أمراء ألف ليلة و ليلة ، ثم نظرت فكان عبد العزيز دون نظرات، نظرت مرة أخرى فكان مصاحبي من جموع الزردة و أخرى كنت أنت (سي حسان) و أخرى ملامح أمير و كفى، ما كان ذلك مهماً مادمت أنا شهرزاد »<sup>(2)</sup>.

و هذا التمازج بين شخصيات الرواية و شخصيات ألف ليلة و ليلة لا يلغي القيمة الحجاجية التي تحضر بها شخصيات الرواية مبنية على شخصيات ألف ليلة و ليلة و هنا تكمن براعة الكاتب في الإقناع بحقيقة ما تقوله شخصياته على الرغم من اعتمادها على الشخصيات الأسطورية في ألف ليلة و ليلة، و نلمس ذلك في تباهي هناء بكونها تتقمص دور شهرزاد لتدخل الفرع على نفسها و تغوص في أحلامها المثالية والغرامية البطولية فتشعر بامتلاكها لسي حسان الملك الغائب عن أحداث قصتها الحقيقية فتحضره قصراً في تذكرها لي ليالي شهرزاد التي تمثل لها نهاية الحلم اليوتوبي في السيطرة على سي حسان الذي عجزت عن شد انتباهه في واقعها المحتدم بالأحداث .

« و اخترت أن أعود إلى شهرزاد و أخبار بغداد المترفة فأطرحها أمامي في ناحية، و في الناحية الأخرى نثر جبرا إبراهيم جبرا أمامي صور بغداد المنهكة، بغداد المهزومة بفعل ساسة... الواحد منهم بطلاً و في حقيقة الأمر حذف عصا الطاء فصار بصلاً. »<sup>(3)</sup>.

و يبدو ذلك واضحاً في التقريب بين الحاصل من أزمات و ممارسات سياسية في كامل الوطن العربي

(1) المصدر السابق، ص 61.

(2) المصدر نفسه، ص 72.

(3) المصدر نفسه، ص 154.



ويختم الكاتب روايته بسماعه لانفجار الثورة في الخارج خارج جدران بيته في الشارع فيترك القلم و يجري ملتحقاً بها و لكنه كان يردد مقولة على لسان هناء حين تقولب : « وتمضي الأسابيع رتيبة، و الأيام فيها ثقيلة مكفهرة و تحمل الليالي في جوفها الكثير من التذمر، و لليأس حصان يرفس آمال الغد...كل هاته الأسئلة كانت تلهث من الركن طالبة الأجوبة الهاربة في منعطفات المجهول»<sup>(1)</sup> ما هاته الأسئلة إلا انشغالات الفرد الضعيف في المجتمع الطاعي الذي يبقى في لهث طوال منعطفات الحياة البائسة التي يعيشها .

و هنا أيضاً يتكلم عن الكلام المباح من ألف ليلة و ليلة كرافد فكري و تزامني: « ... و أنا لا أمسك بخيط يربطني بالناس أعيد في أماسي و قبل نومي الإبحار في حكايات شهرزاد و الملك السعيد و لا أسكت مثلها عن الكلام المباح، ... و كان أكثر ما يشدني في امتطاء الإثارة الجنسية و تحويلها إلى كلام مباح.أما نهاري... »<sup>(2)</sup>.

بعد أن تكلمت هناء عن الشاب الودود الذي حرك شهوتها في الزردة تقول : « و لعل الآن شهرزاد و لكنه لم يكن الملك السعيد، نظرت أتبين ملامحه فكان في لباس أمير من أمراء ألف ليلة و ليلة ، ثم نظرت فكان عبد العزيز دون نظرات، نظرت مرة أخرى فكان مصاحبي من جموع الزرادة و أخرى كنت أنت (سي حسان) و أخرى ملامح أمير و كفى، ما كان ذلك مهماً مادمت أنا شهرزاد »<sup>(3)</sup>.

و لكن الاستعمال الوصفي للزمن هنا : « نهضت خفيفة بالرغم من المدة التي استغرقتها و أنا أنظر في ساعتني آه ... السادسة صباحاً. »<sup>(4)</sup> دليل واضح على تعليق الحدث بالزمن. و يسترسل في التناسية الزمنية مع ألف ليلة و ليلة : « ابتسمت و أنا أردد صفق الديك وصاح و سكتت شهرزاد عن الكلام المباح، و تبين لي أنه بعد السكوت عن الكلام المباح كان الديك يستنهض أهل الدنيا بلغة حي على الحياة، حي على الانطلاق. و لعل الشابي كان ينادي نداءً صادقاً كهذا الديك و إلا لما كان صاح : من نام لم تنتظره الحياة ثم يعرج على

(1)المصدر السابق، ص124.

(2) المصدر نفسه، ص61.

(3) المصدر نفسه، ص74.

(4) المصدر نفسه، ص74.

أبيات للخيام أفق خفيف الظل في السحر نادي دع النوم و ناغ الوتر **فما أطال النوم عمرا** و **ما قصر في الأعمار طول السهر.**»<sup>(1)</sup> و لا تتقطع أحداث الرواية عن الترابط مع شهرزاد في ألف ليلة حتى أن هناء قد جعلت من مريم البديل الحاضر في حياتها من قصص ألف ليلة و ليلة<sup>(2)</sup> «...مادمت هكذا هلك أن تفسر لي وجه الشبه بين مريم و شهرزاد».

و تتجلى التزامنية التناسية في المكانية أيضاً حين يجعل من أرض العراق حضوراً حقيقياً لتواجد شهرزاد على الرغم من البعد الزمني بين العهدين و المكانين و حتى الشخصيتين هناء و شهرزاد : « و اخترت إن أعود إلى شهرزاد و أخبار بغداد المترفة فأطرحها أمامي في ناحية، و في الناحية الأخرى نثر جبرا إبراهيم جبرا أمامي صور بغداد المنهكة، بغداد المهزومة بفعل ساسة...الواحد منهم بطلاً و في حقيقة الأمر حذف عصا الطاء فصار بصلاً.»<sup>(3)</sup>.

و هنا أيضاً تجعل هناء من بطل رواية **شرق المتوسط** المعلم لها فتصعبه و تستند على معرفتها الخيالية أو لنقل المتناسية زمانيا مع البيئة العراقية في ألف ليلة و ليلة فتقول : « أمسكت الرواية و صاحبت هذا الأستاذ الوافد على بغداد و هو يرتب أحوال إقامته، و ظلت أنا واقفة في مكاني خاصة و أني لم أدخل بغداد و لا أعرف منها أي مكان . و قد تكون القصور التي أدخلتني لها شهرزاد قد عبثت بها معاول التتار و ابتلعها الزمن بعد أن انطلقت السيارة بصاحبها يبحث عن مقر يأويه. وجدت نفسي في **سيدي بوزيد، لا فرات و لا دجلة.**»<sup>(4)</sup>

## **المستنقع السياسي:**

يبدأ المحسن تصوير الصراع السياسي القائم في بلاده - تونس - من خلال تصوير هيمنة الحزب الحاكم على زمام الأمور و السلطة في البلاد فيقول موضحاً هذه السيطرة: « إن الحزب الدستوري لعب الدور الأكبر في صنع تاريخ تونس الحديثة و تشييد دولة مدنية لا تستند

(1) المصدر نفسه، ص85.

(2) المصدر السابق، ص85.

(3) المصدر نفسه، ص154.

(4) المصدر نفسه، ص178.

إلى الجيش كما هو حال جل الدول الأخرى من العالم الثالث أو التي تشبهها من حيث الظروف»<sup>(1)</sup>

و هو الرأي الذي تنصب فيه جميع معطيات الرواية و تتضافر لتبليغه للقارئ بدءاً من العنوان إلى المتن السردي إلى المتن الاحالي و الدلالي و الرمزي و حتى التداولي فحين يقول على لسان سي حسان بطل الرواية الفكري : « يا هناء ألم أقل لك إن السياسة مستنقع و المستنقع بقدر ما يتعفن مأؤه بقدر ما يتخاصم و يتقاتل فوق صفحته الذباب و الحشرات... تريد أن تقنعني – تقول هنا لسي حسان – بأننا حشرات أو كلنا ذباب..؟؟»<sup>(2)</sup>

و ينتقد الحزب ويربط ذلك بجميع الدول التي تعاني نفس الظروف « إن الحزب الدستوري لعب الدور الأكبر في صنع تاريخ تونس الحديثة و تشييد دولة مدنية لا تستند إلى الجيش كما هو حال جل الدول الأخرى من العالم الثالث أو التي تشبهها من حيث الظروف»<sup>(3)</sup>.

و تستجد هناء بالمفكر الرصين سي حسان عند دخولها معترك المستنقع قائلة : « فها أنا الآن أحوج ما أكون إليك لأحدد نهج تصرفي ..إذا قبلت و جب علي السباحة في المستنقع، و تعلم فنون التجديف في بحار المناقفة و المجاملة، و رؤية الأبيض أسود و الأسود أبيض، و أن أدرب شفاهي على الضحك في المآثم و الحزن في الأفراح و أن أحفظ عن ظهر قلب الكلمات التي تشعل كفي تصفيقاً مثل اسم الزعيم أو أحد صفاته أو ألقابه أو انجازاته...»<sup>(4)</sup>.

و في هذا المقطع نلمس الاستباق المقرر لحقيقة تاريخية و هي اندلاع الثورة ضد نظام بورقيبة و تصوير لحالة التأزم المنذرة باندلاع الثورة في القريب العاجل و التبشير بها فيقول: « إن الأزمة تشتد يوماً بعد يوم . و هي في الأساس أزمة سياسية خلقت أزمت اجتماعية و اقتصادية و نفسية متأتاها شيخوخة الزعيم و عجزه عن ادارة الدولة و كثرة الطامعين في خلافته و بكل الوسائل، ثم ضعف الوزير الأول و تقديمه الفلسفة و الخيال الأدبي عن الحنكة و الدهاء السياسي اللازمين لإدارة الدولة

(1) المصدر نفسه، ص119.

(2) المصدر السابق، ص122.

(3) المصدر نفسه، ص119.

(4) المصدر نفسه، ص95.

في مثل هذه الظروف. و الحال أن الأمور تتفاقم و النذير بالعاصفة أصبح واقعاً و الانفجار حاصلًا لا محالة غير أن مخاض الثورة عسير»<sup>(1)</sup> و في هذا إشارة واضحة للمعنى التاريخي المقصود و المعروف و هو خرف الرئيس بورقيبة و طمع الوزراء و السياسة من حوله في منصبه و الجلوس على الشعب.

كما يبين تهكمه على نظام السلطة و ادعائه بإعطاء الحريات و ذلك في قوله على سي حسان دائماً « إن القول و الادعاء بالحرية و حرية الرأي و الحق في التعبير ثم العمل بعكس هذا القول لهو أشد أنواع الاضطهاد و القهر »<sup>(2)</sup>.

و نجده في هذه المقارنة الرائعة التي تتماهى مع التاريخ و الواقع و الأسطورة معاً حين يقول: « أنك شهر يار و أنا شهر زاد بروح و مرح مريم، و أقص عليك إبداعاتها العذبة من أخبار المغامرات العاطفية، هكذا حتى مطلع الصباح لأخرجك و أخرج من نفسي من صرير الواقع المقرف و لا أتوقف إن صاح الديك أو سكت، فلن أسكت عن الكلام المباح »<sup>(3)</sup> و اضح من خلال هذا المقطع أن الخطاب للزعيم أو للزعماء و السياسة الظلمة الذين يتمتعون بنشوة و سطوة السلطة، و رمز لهم بشهريار الحاكم الظالم الباغي المتمتع بالنساء و القاتل المحترف المتلذذ بالقتل، و مريم التي ترمز إلى المواطن العربي البسيط الذي يحيا حياة ريفية لا يفقه فيها من أمور السياسة شيئاً، و في القول الأخير على لسان هناء التي تمثل صوت الكاتب إصرار على القول المباح و هو انتقاد هذه السلطة و ردعها و ردها عن التسلط و الظلم، و لفظ مباح نلتمس الطلب طلب السماح بالقول و الانتقاد و إصرار عليه.

و في هذا المقطع نجد الصوت الصارخ الذي أراد الكاتب أن يبلغه عن نفسه و عن كل أبي في الحياة أن يكون ملتزماً فلا يفعل و ليقول « ... فلا أنافق و لا أزاور عن الحقيقة... و سأظل على خطي... لا أبدل الشعر بالشعير و لو هاجت بالنهيق وصوتت

(1) المصدر نفسه، ص 167.

(2) المصدر السابق، ص 176.

(3) المصدر نفسه، ص 167.

وعلا ضبح خياشيمها ورفعت رؤوسها فهي عندي الحمير و قال ربكم إن أنكر الأصوات لصوت الحمير»<sup>(1)</sup>.

و تجد هناء نفسها سابحة في هذا المستنقع الآسن فنقول في هذا المقطع: « و بدأت أفقه بعض المسائل منها مسألة الجامعة و دخول الشرطة، فهذا كله مستنقع السياسة. »<sup>(2)</sup> و تحدث هناء نفسها – كما في الرواية برمتها – عن أمر السياسة و المستنقع الذي يتكلم عنه سي حسان فنقول: « مستنقع السياسة أعدت هذا المصطلح مرات وقلبته على كل الواجهات فوجدته الصق صفة بالسياسة. »<sup>(3)</sup>.

و تبين أنها لا تريد من السياسة و الحزب و تبعاته سوى راحتها التي افتقدتها فنقول مخاطبة سي حسان « ولكن هذا الذي حدث حال دون ذلك و أثار رائحة مستنقع السياسة التي ملأت محيطك كما أفسدت علي مزاجي. »<sup>(4)</sup>

و يربط المحسن بن هنية بين الواقعة التاريخية التي حدثت في تونس سنة 1981<sup>(5)</sup> و ما يقوله سي حسان و هذا ما يؤكد أن سي حسان هو الرؤيا التي يريد المحسن بن هنية أن يوصلها إلينا من خلال آرائه و من خلال خيبته أيضاً، فنجده يقول: «...يا هناء إن العمل لا يعني أن العلاقة والجودة تقرب صاحبها، ولكن بمعنى آخر أعدت ما كتبت عن ثورة الخبز ووضعت تحت كل كلمة سطرا يحدد علاقة الجمل بالإبداع. »<sup>(6)</sup>

و يدعوها في هذا المقطع إلى عدم الهروب من مواجهة السياسة لأنها الشبح الذي يطاردنا في كل زمان و مكان، و لا بد علينا من مواجهته فيقول: « يا عزيزي نحن نهرب ونغادر مرتع السياسة...ولكن دون أن ندري نجد أنفسنا في مستنقعاتها. »<sup>(7)</sup>

و يشير المحسن بن هنية إلى خيانة الساسة و عدم إلتزمهم برعاية بالبلاد و العباد و الاهتمام بهم و بيعهم فيقول: « يا عزيز قلبي يا ابن بلدي السلطة باعت بلدي.

(1) المصدر نفسه، ص 183.

(2) المصدر نفسه، ص 66.

(3) المصدر السابق، ص 55.

(4) المصدر نفسه، ص 56.

(5) انقفاضة شعبية بسبب ارتفاع سعر الخبز، و لكن الأوضاع عادت للاستقرار سريعا بعيد إرجاع سعر الخبز إلى حاله الأول.

(6) المصدر نفسه، ص 49.

(7) المصدر نفسه، ص 54.

يا عزيز عيني بلدي يا بلدي السلطة خانت بلدي»<sup>(1)</sup>

و نلمح الإبداع اللغوي الكاتب في تلاعبه بالألفاظ في هذا المقطع « وعلي أن أتخلص  
بذكاء لا يقل عن دهاء رجل السياسة، فأنت تن.شر هذا المقال وترجى ذلك.»<sup>(2)</sup> و يمكننا  
أن نقرأ هذا الإبداع اللفظي من المحسن بهنية في كتابته فأنت تن.شر فهي تحمل في  
طياتها البعد الدلالي المزدوج فأنت تن نقرأها (أنت نتن) و نقرأها (أنت شر) و هذا يجمع  
ما في العمل السياسي من شر و ما يشير إليه من نتن المستنقع و العنصر الخطابي  
المتمثل في ضمير المخاطب الموجه: أنت و هكذا نرى أن فكرة المستنقع و الظلم  
لا تفارق الرواية في كل مدلولاتها .

و نجده هنا يبين بعد سي حسان عن المستنقع السياسي في قوله: « أنا لست من  
محترفي السياسة و أنت يا هناء تعرفين ذلك، تعرفين أنني فنان ريشته الحروف والكلمات  
و لوحته النصوص السردية قصة ورواية، و لا أريد أن أتحول إلى جهاز ناطق أو شريط  
كاسيت أعيد ما أسمع و أكرر الكلام دون تأويل أو تدقيق»<sup>(3)</sup> و هنا تتبين الشخصية  
الحقيقية التي يريد يدعو إليها الكاتب و التي يبتعد عن السياسة و تنتقد ممارساتها في  
الشكل الأشعاري الذي رمز له بلا مجلة التي أقامها سي حسان و بانهايارها و إفلاسها  
تتضح مبادرات أو بوادر الظلم في قمع الصوت المشهر و الفاضح للممارسات السياسية  
النتنة على تعبير الكاتب.

و يصور الكاتب محنة الإنسان المثقف التونسي و العربي من خلاله حين يصور لنا  
سي حسان في هذا المقطع و هو يعبر عن رأيه بعدما فقد مكانته المرموقة ككاتب صحفي  
وصاحب مجلة بسبب الضغوطات السياسية و المالية التي اضطرتته إلى غلق المجلة و التحول  
إلى تاجر أعلاف كما في هذا المقطع: «... إذا عجز الإنسان عن إبلاغ الأعلاف الفكرية  
إلى الأدمغة الخاوية..فتكون بطون المواشي أولى بحصده»<sup>(4)</sup> و هذا المقطع يبين  
التحول الذي طرأ للبطل سي حسان و هو في قمة اليأس يسدي نصيحة معاكسة لنفسه و

(1) المصدر نفسه، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص14.

3 المصدر السابق، ص110.

4 المصدر نفسه، ص189.

تفكيره و هواه وهذا اليأس نابع من فقدان الأمل في الشعب و ثورته، التي كان يستبشر بها دائماً .

و لا ينقطع الكاتب عن التفكير السياسي و الإبداعي السردى فيعطينا في هذا المقطع الطويل صورة أخرى للجنين غير الشرعي الذي حملت به أخت زهو بالحاج فرفعه فوق درجة النبوة، لما سيقوم به الشعب من ثورة، و وصفه بابن الشعب بابن تونس في هذا المقطع : « هكذا سمعت صوتها يخترق جدران سجنها. هكذا كانت تصوت وكانت أذان الورى تنصت إليها في لهفة وحذر، ونساء الدنيا يتمثلنها صورة لهن، ويدعون إلى ركوب خيولها وامتطاء سروج كسرجها. وينذر النذور وغاية النذر أن يحمل حملاً مثل حملها، له صوت قبل أن يتكلم بكلام يتردد عبر الأثير وحبراً فوق الصحف وقبل أنه يتحدث به العالم بلغاته و تلهج به. ألسنة الأعاجم، وقد فاق المسيح إذ تكلم قبل المهدي وهو بعد في الرحم فقال: أماه لا تحزني، فلست بغيا وما كان قولك افتراء، وإلا فتجلدي وهزي يدك وارفعي الإصبعين دليل ثورة تأتي على العفن وإسفار النفاق والكذب وسور كتاب السياسة وما حوى من أحزاب الباطل والدجل وآيات الوصولية والمحسوبية والتزلف وصبغ البيض بالأسود والأسود بالأبيض. وإذا سألوك من أنا ومن أين جئت؟ قولي لهم يوم ينزل ساحتكم ستسالون ما بال هذه الأرض زلزلت وقصوركم تداعت وتشققت والخفافيش انقرضت والغربان اغتربت والشمس من رؤوسكم دننت واقتربت.

يومها سترون المظلومين يخرجون تدفعهم لهفة كلهفة الجراد المنتشر، وترون جنودكم أمام نارهم كالهشيم المحتضر. عندها تسالون ما الذي حصل؟ فيقال لكم جنين السجينة قد نزل لا عاصم اليوم من أمر الثورة، وقد نضجت رؤوس البغاة وأينع قطفها واستجاب لمطلب الشعب القدر، ولكل زعيم مدة ونصيب من الدهر، وتقرون انه لا يصلح من أباده الدهر. ومهما مجدتم ومدحتهم، وحتى سبحتهم وطبلتم وذكرتم القول ما قال العقل ما هو إلا بشر.

أختاه.. نسيت تفاهاتي وبعض حزازاتي وحتى اعتراضاتي. أختاه أنت الآن امة تحمل في جوفها الخلاص.. أما أنا فبت اقرب للشعراء أهييم معهم في كل واد، ولعلي أقول، أقول أكثر مما أفعل. طوبى لك، يخنقك الدخان ولا تسالين من أين النار، وتحذرين أهل دعاوي المكر المسيء لأهله فلا يحيق إلا بهم وهو محيق بهم ولا محالة. و يومها لا يسال زعيم عن حزبه

وعمن تحزبوا له، فقد تولوا وقلبوا له المحن، فهم له منكرون وعنه متخلون، وله خاذلون، ولعمله رافضون ومنه متبرئون. شهدوا على أنفسهم أنهم كانوا أزالما كاذبين»<sup>(1)</sup>

و تكمن الروعة السردية في قلب موازين النظام الاجتماعي و العرف إذ حاول الكاتب أن يجعل من هذا الجنين غير الشرعي و الذي هو سبة في جبين أمه إلى بطل قبل ولادته بل وأكثر من ذلك حين أقام المفارقة بجعله أرقى من المسيح، و كل ذلك لينتقد المسؤول الأول على وجوده بهذه الطريقة غير الشرعية و هو النظام الظالم، فأصبح هذا البطل في رحم أمه مباحات لها و أمنية الأمهات الأخر في المجتمع، و هو بذلك يرفع الذنب عن أمه و يحيله إلى النظام الظالم، لأن هذا الجنين سيحول هذا النظام الظالم و يقضي عليه في نبوءة الكاتب.

« لم أدر هل واصل الكلام أم توقف... الذي أدريه أنني فقدت جناحي الثاني وأدركت أنني ارتفعت فوق السحاب بجناح واحد من الوهم و أنني ركبت طائر الخيال. و الآن أصارع السقوط تحليقاً بجناح واحدة و أنني لا أقوى على التقدم، فالجناح الواحد كالمجداف الواحد يجعل الحركة دوران حول الذات»<sup>(2)</sup> هذا ما أصاب هناء بعدما سمعت ما قاله لها عبد العزيز، و فقدت الأمل في الظفر بحلمها الكبير في الزواج من منه و ما أشبه حالة الدوار التي عاشتها هناء و هي تتلقى الصدمة بهذا القول و حال المواطن التونسي والعربي و هو يعيش في دوامة الوهم و البحث عن المبتغى و الاستقرار و الحرية والديمقراطية، و هنا نصادف التصريح الوحيد بالعنوان الفرعي للرواية و هو ( أو التحليق بجناح واحد) الذي يبين الحالة التي يكون عليها المواطن العربي و هو يهوي من أعالي أحلامه في العيش داخل هاته المستنقعات السياسية التي تهيمن عليه و تجعله في حالة دوار دائمة و كأنه يطير بجناح و احد فهو يدور و يدور و يدور حول نفسه دون أن يتقدم خطوة إلى الأمام وفي هذا نقد لاذع للأنظمة المستنقعية الظالمة التي تكبح جماح التقدم الحضاري العربي، كما أن التشبيه الثاني يبدو أكثر ارتباطاً بالعنوان الأصلي و هو المستنقع فالتجديف أقرب في حقله الدلالي للمستنقع فصورة التجديف

(1) المصدر السابق، ص152.

(2) المصدر السابق، ص240.



والدوران في دوار المستنقع، أقرب إلى الذهن من صورة السقوط من الأعلى و دوران بسبب التحليق بجناح و احد.

و لا تخلو الرواية من القول الحكمي الصائب إن لم نقل بأنها درر متناثرة من الحكم التي يرمي بها الكاتب في ثنايا الحديث بين أبطال الرواية و بخاصة على لسان سي حسان أو على لسان الراوي المستتر وراءه الكاتب فيقول في مفارقة مدهشة لتبرير انتقاله – أي سيحسان – من امتهان الصحافة إلى امتهان بيع العلف في الأسواق فيقول: « إن منطق هذا الزمان لا يسافر إلا في هذا القطار... أما منطق أفلاطون<sup>(1)</sup> فمطيته جحش أعرج دبر ظهره فلا يصلح للركوب أو المنافسة. و هكذا يكون منطق أفلاطون الجحشي ليس من المنطق في شيء إذا أراد منافسة القطار في الركض.»<sup>(2)</sup>.

فسي حسان و في محاولة يائسة لتبرير موقفه من اعتزاله فن القول و استبداله ببيع العلف و محاولة أقتاعنا بأن هذا العمل فيه نوع من الحرية كان قلباً للموازين بل و قلباً للمنطق في حقيقة الأمر و لكن استدلاله العقلي هذا ناجح في المحاجة لأنه أقرب إلى الواقع فالجحش لا يمكنه بأي منطق أن يسارع القطار.

و في هذا المقطع الروائي: «... و لكن الحياة لا تتوقف، و ضرب لي مثلاً: النمل يعود للعمل بعد الزلازل و العواصف و لكن الدناصير تنقرض»<sup>(3)</sup> نلمس الهاجس الحكمي النقدي الذي يتحلي به الكاتب حين ينتقد الساسة و الزعماء بأنهم دينصورات في تسلطهم و تعاضمهم و ظلمه و يحذرهم من الثورة التي رأى بأن الزلازل الطبيعي هو رمزها و أن البسطاء من الناس الذين يكدون و يعملون بجد

(1) نظن أن المنطق عرف به تلميذه الفيلسوف اليونان الشهير أرسطو طاليس، أما أفلاطون فعرف بالمدينة الفاضلة و التفكير الطوباوي.

(2) المصدر نفسه، ص189.

(3) المصدر نفسه، ص214.

وتفاني لا ينقطعون عن مهام حتى بعد الزلازل والعاصفة و الثورات فهم كالنمل الجاد في طلب رزقه و همته العالية في الجد و العمل و هو خلال ذلك ينتقد المتسلطين والزعماء و ينبؤهم بالثورة و يبين أنها لا تؤثر على المستضعفين من الناس الذين لا يخسرون شيئاً، بعد أي كارثة تصيب الأرض، كما أنه يشير بانقراض الدناصير الضخمة المرعبة و المخيفة إلى انهيار الأنظمة السياسية السلطوية الظالمة.

و نلاحظ في هذا المقطع صورة لحال الشباب التونسي تحت السيطرة العسكرية الكاذبة التي تكلم عنها المحسن بن هنية و بأنها **أول بوادر ظلم النظام**، على لسان البطلة هناء وهي تتحسر على فقدان أخيها باسم أداء الواجب الوطني فيقول: « ثم جاء دور أخي لتلبية الواجب الوطني... هذا الواجب الذي جمد أجر شقيقي و حوله إلى جندي في جيش السلطان، عندها تساءلت عن العلاقة بين الواجب الوطني و تجميد مصدر الرزق. الشباب المجند هو ضحية ظلم السلطة السياسية و غرورها.»<sup>(1)</sup>.

و في هذا المقطع تبين للحقيقة التي يريدتها الكاتب و هي الأكذوبة السياسية التي تستعبد الأفراد بمسمى الوطن و الوطنية فيقول: «...إن أمر الدفاع عن الوطن و حمايته هي أكاذيب ليس خلفها إلا مصالح السلطة و أزماتها. و الوطن ذاته لا يمثل قطعة من الأرض رسم لها السلطان حدوداً و قال : أنا إله داخل هذه الحدود...»<sup>(2)</sup>.

و هكذا نجد المحسن في روايته هذه يهاجم كل أنواع التسلط التي يرى فيها ظلم كبير لأفراد الشعب و إن كان ذلك تحت أغطية فكرية و اجتماعية ابتدعها هؤلاء الزعماء و أزماتهم الساسة السابحون في غرم المستتقع الكبير.

---

(1) المصدر السابق، ص08.

(2) المصدر نفسه، ص09.

## الخاتمة

### الخاتمة:

قد حاولنا في هذا البحث المتواضع أن نلّم بمفهومي الشعرية و الأسلوبية، و محاولة تطبيق مفاهيمها النظرية النقدية، على رواية **المستنقع أو التحليق بجناح واحد** للروائي التونسي **محسن بن هنية**، و على الرغم من أن الروائي ليس له صيت ذائع في سماء الرواية العربية و لا حتى المغاربية بله و حتى التونسية، غير أنه في رويته هاته قد أبدع و أيما إبداع في سرده الروائي الفني و الذكي و الممتع المصبوغ بلمسة فنية و أسلوبية بلغت مصاف الشعرية و لذا وجددتي مشدوداً من خلال هذا البحث إلى كشف الكوامن الفكرية و التاريخية و الاجتماعية و السياسية و حتى الأسطورية التي تضمنتها هاته الرواية.

و قد كان الاتجاه الغالب على الكاتب **تيار الكتابة الواعية** التي ترفد من السيرة الذاتية للكاتب و كذا من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الكاتب و المعطى التاريخي الذي عاشته البلاد التونسية قريباً و بعيداً، كما أنه اسلمهم التراث العربي الأسطوري و وظفه بطريقة فنية تتم عن مقدرة سردية متفردة أسلوبياً و فكرياً.

و إذا كان أسلوب الكاتب يعتمد في معظمه على المزج بين السرد و الحوار و المونولوج و هي تقنيات سردية فنية تمتاز بها المسرحية **فرواية المستنقع بوجه عام** تبدو و كأنها **مسرحية حقيقية يلعب فيها المنولوج دوراً رئيسياً** حتى أنه يمكننا أن ندرجها كمنولوج مطول متعدد الأطراف الساردة.

و قد نجح الكاتب في مزج إبداعه اللغوي في شكله السردي الشعري، و ربط معطياته الفكرية ( السياسية، الفلسفية و التاريخية) في حبكة فنية سردية متداخلة يصعب فك أجزائها، لأنه صيغ ذلك كله بالمعطى الأسطوري ليوهمنا بتحوّله إلى الحقيقي من خلال ربط أحداث الرواية و أبطالها بألف ليلة و ليلة من جهة و بالشارع التونسي و ما حدث فيه من أزمات سياسية من جهة أخرى و ربطه بالواقع العربية من جهة ثالثة.

و قد جاء الخطاب في الرواية **ميتانصي** يربو عن الدلالات اللغوية للكلمات و يذهب إلى الدلالات التداولية، فجمعة لغة الرواية بين التقريرية و الوصفية و الرمزية. و إن كان أسلوب الرواية يبدو متفرداً بطابعه الخاص، الممزوج بالقدرة التصويرية للكاتب و المقارنات التي يقيمها بين الأشياء المادية و المعنوية، فإن الكوامن الشعرية السردية لم تكن متجلية و قد اجتهدت في تجليتها مستعيناً بالمفاهيم الشعرية الغربية التي أقرها النقاد العرب و الغربيين و قد اعتمدت على مفهوم الشعرية عند كل من: **تودوروف جاكسون، بارت و جيرار جينيت** فكانت الكامن الشعرية في الرواية متخفية وراء الخطاب العام من جهة و في اللغة الشعرية من جهة أخرى و في التصوير الفني من جهة ثالثة، و على العموم فقد حددت الظواهر الشعرية المتجلية في رواية المستتقع في التلاعب بالمفاهيم السردية للزمن داخل الرواية و كذا هدم النظام العام لترتيب الأحداث، وإقحام المعطى الأسطورة الزمني و المكاني، و مزجه بما هو تاريخي، و قد أضفى الإيقاع الزمني المتعدد المعطيات و الفضاءات المكانية بعداً شاعرياً للخطاب العام للرواية.

أحمد الله العليّ القدير على أن هداني لهذا وأسأله المزيد من فضله إن شاء الله سميع قريب مجيب

### Le résumé :

*Le récit est parmi les formes littéraires les plus répondues, cela veut dire qu'il offre aux lecteurs un univers à caractère narratif attirant, où le narrateur passera, d'un univers réel à l'autre fictif, dans sa continuité, sa critique, d'une manière artistique et littéraire, qui transmet les faits et émotions, dans une forme qui qualifie les genres textuels à l'aspect texto-poétique, alors la nouvelle forme du texte narratif réunira dans le contenu, l'aspect littéraire et linguistique, d'un part et le style poétique d'autre part.*

*Celui qui étudie le contenu sémantique et l'aspect esthétique du récit trouvera que la forme littéraire n'est pas arbitraire, car il y avait d'autres liens artistiques et civilisationnels, qui conforment à la création littéraire, notamment la poésie arabe en fonction d'imagination.*

*Nous essayons de faire surgir les différentes dimensions de la narration et la poétique constituant entre-elle, ainsi que dans la construction narrative du récit d'EL MOUSTINKAA de EL MOUHSEINE BEN HANIA, en tant que Modèle narratif arabe dépassant la dimension esthétique et aussi la création langagière de la narration poétique, dans ses meilleurs forme de la pensée (politique, philosophique, et historique)*

*Comme nous essayons aussi de faire comprendre les différents formes du récit, en tant que texte narratif, celles-ci est résumé en tant qu'une expérience humaine vécue, rassemblant un univers particulier des créations fictives pour son style poétique.*

*Comme le récit tiendra son poids poétique rhétorique et stylistique, qui le qualifie d'être un exposé linguistique et stylistique et intellectuel, permettant de promouvoir l'écrit littéraire vers la poétique.*

*Nous allons à travers, cette étude de cerner les repères de la théorie de la critique poétique, selon ses pionniers comme R BARTHES, G GENTIE, K JAKOBSON, T VETAN, TODOROV et enfin M BAKHTINE et les autres,*

qui s'intéressent à la notion de la poétique, en tant qu'une science abstraite, qui promouvait la littérature à un niveau d'influence, donc la poétique en tant que théorie qui s'intéresse au discours dans le poème, en tant qu'existence historique, selon HENRI MOUCHINGUE :

« Cette forme apparaît dans l'histoire, où elle paraît claire, selon la narration liant aux faits dans les milieux différents. »

Les liens se manifestent dans la théorie du langage, théorie de l'histoire et la théorie du moi, l'histoire paraît comme le point de rencontre entre le moi et l'histoire, la réalité et la société, elle sera le point auquel elle bouscule la littérature et le langage, le structuralisme poétique et l'histoire fonctionnelle.

Nous sommes intéressés au récit d'EL MOUSTINKAA, d'une étude unilatérale, lorsque nous avons lu plusieurs fois à des degrés différents, nous constatons le maniérisme, les apparences langagières surgissent, qui me poussent à la création de ce genre de travail, prosodiquement, qui sera bien tissé, d'un tissage langagier, comme une curiosité langagière et rhétorique, paraît autour d'un cliché artistique, merveilleux aux faits historiques et réels, ainsi que fictif, qui le font les héros du récit : HANA, SI HASSIN et MERIEM.

Nous trouvons obligé de s'adapter aux événements, d'une façon qu'on est vécu. Les meilleures raisons qui nous poussent à jeter un regard sur le contenu de la structure d'un discours poétique du récit. Les inspirations au sens, d'une manière indirecte rendent l'esprit individuel et collectif, aller loin pour lier l'avenir au passé, la comparaison du concret à l'abstrait, et de conjoindre le mythe et l'histoire à la réalité.

Tout cela nous amène à porter une importance particulière et un amour, permettant de connaître les mystères du récit et sa structure profonde, qui participent à la construction de la forme d'une part et d'autre part le sens.

D'autres raisons, qui nous poussent à choisir ce thème, c'est le fait de détecter le degré d'expression du récit, d'une manière générale, au milieu arabe productif et ses réactions avec les faits historiques, sociaux et réels, politiques, et ses contenus culturels et civilisationnels du récit, dans ce sens peut avoir une identité différente à la narration arabe moderne.

Nous essayons dans le présent travail, de traiter la problématique du récit et les composantes, à la recherche des intrigues paraîtront dans les questions suivantes :

Quelle est la position de la poétique narrative dans le récit d'EL MOUSTINKAA ?

Quel est le sens de la sémantique artistique et intellectuel ?

*Quel est le sens de l'espace spatio-temporel ? et ses liens par apport aux savoirs intellectuels et la structuration langagière tissée ?*

*En réalité, nous passons le temps à traiter la structuration narrative du discours langagière et intellectuelle du récit et sa relation avec la poétique arabe, pour montrer que la langue, en général, et celle d'ЕL МОУСТИНКАА, en particulier, c'est une stratégie épistémologique, à la critique langagière et intellectuelle, c'est aussi une figure de la société et l'état, qui cerne la personnification de la langue, elle organise une stratégie cherchant à positionner le moi et l'état sur une voie égale.*

*Si l'objet de la poétique est la personnification historique de la langue, le sens sera une faculté, en aucun cas et en aucune réalité, la logique ne permet pas à la contradiction. Le récit poétique paraît clairement, sous une posture de discours du moi, qui ne restera pas lié à la sémantique de lexicographie, mais il devient une production de connaissances, qui détient l'ensemble du discours ou les espaces narratives.*

*Il s'agira, donc d'une étude syntagmatique et paradigmatique, mais elle n'est pas de la structure lexicographique de la langue. La narration paraît comme une succession d'éléments significatifs, qui appartiennent à la forme idéologique, spécifiquement enfermé relativement et ouvert sur le savoir civilisationnel et ses liens sociaux, ainsi qu'aux valeurs que les gens ont crues, aussi à l'humanité tout entière.*

*Cette problématique dérive d'une source que nous essayons de la suivre, au cours de différentes hypothèses :*

*-Peut-on considéré le récit comme discours idéologique et civilisationnel ?*

*- Quelle dimension artistique du poème par rapport au tissu langagière narrative ?*

*Il est important de suivre la voie de récit dans son parcours idéologique et historique et intellectuel, nous pouvons partager le présent travail, si nous allons passer par l'ensemble des questions partielles, qui montrent les différents rôles jouant le récit, dans le cadre langagier et intellectuel par rapport à la culture arabe qui sont :*

*Comment transforme t- elle les structures langagières constituant la sémantique du récit ?*

*Quels sont les limites séparant le symbolique, l'histoire et l'idéologie dans la narration ?*

*Quel est le poids historique et mythique qui détient le récit au sens civilisationnel et réel ?*

*Quel rôle peut-on jouer l'élément textuel dans le récit ?*

*Et comment peut-on dominer l'ambiguïté poétique dans le récit ?*

*Pour bien approfondir cette question, nous avons divisé ce travail en trois grandes parties, chacune-elle contient des chapitres.*

*Nous examinons dans la première partie qui décrit : la narration arabe entre la stylistique et la poétique, en premier chapitre, nous avons évoqué les points suivantes : la narration arabe l'ancienne et nouvelle où nous suivrons les débuts de la narration chez les arabes, et surtout les formes littéraires narrative et ses pionniers, nous insistons sur l'évolution à l'époque d'el Abassi, le deuxième chapitre de la même partie sera consacré : à la stylistique poétique, nous essayons de montrer quelques notions théoriques qui concernent la stylistique et la poétique.*

*La deuxième partie de ce présent thème, décrit par : la construction artistique et structurale du discours dans le récit d'EL MOUSTINKAA, où nous essayons dans le premier chapitre de montrer la position du récit dans son enchaînement historique, et sa conformité avec le mil nuit et nuit, la comparabilité condictature entre-elles, en deuxième chapitre sera consacré au suivi spatio-temporel du récit d'EL MOUSTINKAA, et sa forme artistique.*

*En troisième partie traitera la poétique narrative dans le récit d'EL Moustinkaa, qui sera donc une partie pratique, où le premier chapitre abordera la stylistique dans le récit d'EL MOUSTINKAA, avec un style narratif distinctif allant au traitement des questions intellectuelles, politiques et sociales d'une façon consciente et artistique.*

*Le deuxième chapitre sera à la poétique narrative dans le récit D'EL MOUSTINKAA en basant sur le phénomène poétique dans le récit. Nous arrivons, enfin à une conclusion où nous essayons de résumer les caractéristiques, distinguant le récit d'EL MOUSTINKAA par son traitement intelligent et artistique, qu'EL MOUHSINE BEN HANIA l'utilise comme technique où il fait marier la narration romantique et la poétique influente.*

*Nous avons durant ces trois parties de montrer l'importance de la narration arabe, pour enlever la poussière sur une époque de la domination poétique, et pour surgir la notion de la poétique qu'elle n'est pas accaparée sur le texte poétique, mais elle est manifestée sur le récit, pour le libérer de tout obstacle d'écriture poétique libre, permettant d'avoir une nouvelle écriture, qui paraît claire dans la narration poétique du récit.*

*Comme nous essayons aussi de démontrer l'importance de la narration, dans l'expression de l'héritage civilisationnel et culturel et sa relation avec*



*l'environnement arabe, et d'autres éléments politiques, historique, ainsi que la compréhension des rapports humains (du politique, historique et réalité) et sa relation entre elle, au cours d'une tentative de déchiffrement des traits sémantiques, son lien aux différents domaines de vie humaine.*

*Le présent travail a pour but de montrer les spécificités du récit narratif, artistique, langagière et créative. Le récit prouve qu'il possède une capacité d'assimilation intellectuelle et culturelle sur la société, ainsi que le fonctionnement et son passage d'une génération à l'autre, autrement dit, la capacité du récit narratif à la transgression spatio-temporelle. Et le pouvoir d'une suppression qui a du d'une confusion historique du réel, et la progression de la littérature textuelle par apport à la poésie.*

*Dans sa forme critique historique, que les lecteurs font participer, et que le phénomène littéraire poétique dans le récit ayant plusieurs dimensions et angles, qui la rendent en besoin de plusieurs méthodes, selon leur nature et les objectifs voulus de la recherche. La nôtre portera sur la poésie narrative dans le récit d'EL MOUSTINKAA.*

*Nous avons suivi l'approche structurale, qui sera pour nous la plus adéquate à décrire les intrigues de la structure langagière, bien tissée dans le récit, comme nous avons articulé sur l'approche stylistique ayant des figures de style, des mots, des sens mais aussi des structures marquant la cohérence entre-elle, portant un sens de plus en plus approfondi.*

*Il est évident que l'usage de plus d'une méthode va être un dérapage au chercheur, si le dernier ne sait pas la comporter avec les mécanismes, celui-ci doit savoir l'utiliser à bon escient, selon leur besoin, concentrant sur les objectifs voulus dans le présent travail.*

*En général, le mariage des méthodes permettra de détecter les bienfaits du texte étudié et ses coulisses ambiguës, ce que nous voulons faire durant l'étude du récit EL MOUSTINKAA, C'est pour cela, nous avons appuyé sur quelques références de base, qui ont simplifié le terrain de recherche, qui sont ainsi :*

*-Mohamed HAZINE, poésie du discours narratif-étude publication ULA, 2005*

*-Roman JACKOBSON, question poétique : version : M OUALI, M HANOUR, maison tabakel ; Casablanca, Maroc Tombe1, 1988*

*-T TODOROV, poésie ; version : Otman, MILOUDI maison Kurt oba, Casablanca Tombe1, 1999*

-B ROLAND, *l'écriture dans le degré Zéro*, version : Mohamed BORDA- société Magrébine, unis publication, maison taliaa, Beyrouth tombe1 octobre 1981

-F Ahmed SLIMAN, *stylistique, introduction théorique et études pratique* : maison Afak Arabia Tome1 2008

-Kamri BACHIRI, *poétique du texte narratif, lecture textuel dans le texte, les apparences*, société EL BADIR la publication et distribution, Rabat, 1991

-*Le temps dans le récit arabe*, MAHA, HASIN EL KASRAOUI, maison El Faris aux publications et distributions, Jordan, Tombe1, 2004

-Cherazad Zaghar, MAARIA, *construction narrative entre mil nuit et nuit et la recherche d'un temps perdu –étude stylistique comparée- thèse présentée à l'obtention du diplôme de doctorat, l'année 2008/2007, université Mohamed kheider, Biskra*

**Nous** avons envisagé quelques difficultés lors de la préparation de ce travail, qui nous empêchent de le suivre tels que :

**L'ambigüité** de la notion narration poétique, chez plusieurs chercheurs et notamment les arabes, qui ont l'attaché à la notion du poème libre.

**L'attachement** de la notion de la poétique aux champs cognitifs (philosophie et psychologie) en tant que technique manifestant ses traits dans le roman et récit.

**L'abondance** et spéculation des références et études académiques entre elles, limitant son champ car les recherches sur la poétique ont été tardives et illimitées.

**Enfin**, nous tenons à remercier, tout ce qui nous a poussé vers l'avant, éclaircissant les obstacles, et notamment mon cher professeur, le directeur de recherche, DR: Abderrahmane TEBERMASINE, pour son soutien, et aide car il était le porte bonheur, s'il n'était pas inquiet de mes interventions et insistances durant la réalisation de ce modeste travail, puisqu'il m'a donné aussi plusieurs références de base qui nous aide à l'a finissement de ce travail.

**Comme**, je tiens aussi à remercier, tous ceux qui m'ont porté l'aide et l'assistance de près ou de loin.

*Ahmed Tidjani SIKEBIR*

## المصادر والمراجع

### المصادر

#### 1. القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

2. محسن بن هنية، المستنقع أو التحليق بجناح واحد، خطوات للنشر و التوزيع، تونس، ط1، 2006.
3. ابن كثير عماد الدين أبو الفداء الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار المعرفة، بيروت لبنان، ج2، د ط، 1972.
4. ابن منظور، لسان العرب، ج4، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الدار المصرية للتأليف والترجمة .
5. بن ملك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص – عربي-إنجليزي – فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000.

### المراجع

1. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية –، دار الأفاق الجزائر، ط1، 1991.
2. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الأفاق، ط2، الجزائر، 2003.
3. ابن خلدون، المقدمة، المجلد1، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت 1979 .
4. أبو إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، جمع الجواهر في الملح النوادر، شركة البيادر للنشر والتوزيع ، الرباط ، 1991.
5. أبو الحسن علي بن محمد بن حبيب البصري الماوردي، أدب الدنيا والدين. مصر 1952
6. أبو الفرج عبد الرحمان بن علي بن محمد ابن الجوزي، كتاب القصاص والمذكرين، نسخة الكترونية .

7. أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، المقصد الاسنى في شرح أسماء الله الحسنى، الجفاف والجابي للطباعة والنشر، ليماسول، قبرص، 1989.
8. أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة، ج1. موفم للنشر، الجزائر، 1989.
9. أبو عثمان عمر بن بحر(الجاحظ) ، البيان والتبيين، المجلد الأول (1 – 2) دار الفكر للجميع، دار إحياء التراث العربي ، 1968 .
10. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، رسائل الجاحظ، ج2، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة والمثني، بغداد، 1965.
11. أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط 3، 1979.
12. أحمد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، دار الكتاب العلمية، بيروت، د.ت.
13. أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2004
14. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دراسة نقدية، منشورات جامعة مستوري، قسنطينة، ط1، 2010.
15. أسعد رزوق، موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله عبد الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979.
16. بشير القمري ، شعرية النص الروائي – قراءة تناصية في كتاب التجليات – شركة البيادر للنشر والتوزيع ، الرباط ، 1991 .
17. بن ذريل، عدنان، اللغة والأسلوب، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1980.
- بن ذريل، عدنان، اللغة والبلاغة، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1983.
- بن ذريل، عدنان، اللغة والدلالة، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1981.
- بن ذريل، عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب، دمشق، 1995.
- بن ذريل، عدنان، النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب، دمشق، 1989.
18. حسن بحراوي بنية الشكل لروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
19. حسن حسني عبد الوهاب، خلاصة تاريخ تونس، تقديم و تحقيق، حمادي الساحلي، دار الجنوب للنشر، تونس، 2001.
20. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي القديم، بيروت لبنان، 1977.
21. رابع بوحوس، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة عنابة(دن،دت)
22. الرافي: تاريخ آداب العرب، ج2، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان 1974.

23. الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004.
24. زياد جلال، مدخل إلى السيمياء في المسرح، عمان وزارة الثقافة، 1992
25. سعدي ضاوي، مدخل إلى علم اجتماع الأدب
26. سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم و تجليات، رؤية للنشر، القاهرة مصر، ط1، 2006.
27. سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1960.
28. سليمان موسى، الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1983، 05.
29. سمر روعي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سنة 1995.
30. سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة- الدار التونسية للنشر- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر
31. سيد البحر اوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993.
32. شارف مزارى، مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2001.
33. شهاب الدين بن محمد الابشهى، المستظرف من كل فن مستظرف، تحقيق عبد الله أنيس الطباع. دار القلم، بيروت بدون تاريخ.
34. صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر لدراسة والنشر والتوزيع، ط1، 1990
35. طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط9، 1968.
36. عبد الحميد الشلقاني الأصمعي اللغوي، صورة عراقية في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، 1982.
37. عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط1، 1981 .
38. عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.
39. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة دراسة سيميائية لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية 1993.
40. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.
41. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي؟)، لمحمد العيد آل خليفة.

42. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد. عالم المعرفة، الكويت، 1998
43. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه - دار الفكر العربي - ط6 - 187.
44. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي - ط2 - دار الفكر العربي 1968.
45. عزة الغنام، الفن القصصي العربي القديم من القرن الرابع إلى القرن السابع، الدار الفنية للنشر و التوزيع، القاهرة مصر، 1991.
46. غالب هلسا، المكان في الرواية العربية (عن كتاب الرواية العربية واقع و آفاق، دار ابن رشد للطباعة و النشر، بيروت، ط1، دت.
47. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية - مدخل نظري و دراسة تطبيقية - دار الآفاق العربية، ط1، 2008.
48. مازن الوعر، نحو نظرية لسانية عربية حديثة لتحليل التراكيب الأساسية في اللغة العربية، منشورات دار طلاس، دمشق، 1987.
49. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية. دار الغرب الإسلامي، بيروت ط1 1998
50. محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي - مقارنة سوسيو-سردية - منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995.
51. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي المركز الثقافي العربي، ط5، 1986.
52. محمد عابد الجابري، نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، ط2، 1981.
53. محمد عبد الله القواسم، البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمان منيف، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، سنة، 2009.
54. محمد عزام، شعرية الخطاب السردية - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.
55. محمد عزام، فضاء النص الروائي مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار، اللاذقية، 1996.
56. محمود أمين العالم، أربعين عاماً من النقد التطبيقي، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1994.
57. منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 1990 .
58. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية و تجلياتها في الرواية العربية، دار الفاس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.
59. هند حسين طه، الشعراء ونقد الشعر، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1986 .

## المراجع المترجمة:

1. أ.أ. مندلاو، الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، بيروت، دار صادر، 1997.
2. اعترافات القديس اغوستينوس، تر: الخوري يوحنا الحلو، بيروت، دار المشرق، ط1، 1991، 4.
3. بارت رولان، درجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الشركة المغربية للنناشرين المتحدين - دار الطليعة - بيروت - ط1 أكتوبر 1981
4. بول ريكو، الوجود و الزمان و السرد، تر: سعيد الغنامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،/ بيروت لبنان، 1999.
5. تزفيتان تود ورف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفه، حلب، مركز الإنماء، ط1، 1996.
6. تيزيفتان تودوروف، الشعرية، تر: عثمان ميلودي، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1999.
7. جان جاك لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، الدار العربية للعلوم المركز الثقافي، ط1، 2005.
8. رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي و مبروك حنور، دار تيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
9. رونال بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.
10. غابرييل غارسيا ماركيز، نزوة القص المباركة، تر: صالح علماني، منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة للسنما، سوريا، 1999.
11. كارلو نالينو، تاريخ الآداب العربية، من الجاهلية حتى عصر بني أمية، دار المعارف، مصر، ط2، 1970.
12. كلود ليفي شتراوس، الأسطورة و المعنى، تر: شاكر عبد الحميد، بغداد وزارة الثقافة، 1986م.
13. مالكوم براد بري، أسلوب الحياة، أسلوب الفن الروائي الأمريكي في العشرينات، دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة، تر: عنيد ثنوان رستم، بغداد دار المأمون، 1989.
14. نتالي ببيقي - غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، مخطوط قيد الطباعة.
15. هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، تر: أسعد رزوق و مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، نيو يورك، 1972.

## الرسائل الجامعية :

1. الرحموني بومنقاش، الشعرية بين أرسطو طاليس وحازم القرطاجي، دراسة مقارنة، مذكرة ماجستير إشراف، معمر حجيج، جامعة باتنة 2008/2009.

2. شهرزاد زاغز، معمارية البناء السردي بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع "دراسة أسلوبية مقارنة" رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الموسم الجامعي 2008/2007.
3. هيام اسماعيل، البنية السردية في رواية أبي جهل الدهاش لعمر بن سالم، رسالة ماجستير، بجامعة الجزائر 1998/1999.

### المجلات و الدوريات :

1. ألفت كمال الروبي، عبد الله النديم، بلاغة التوصيل والقص، في مجلة كلية الآداب، (جامعة القاهرة)، المجلد 56، عدد 01، يناير 1996.
2. بركات محمد مراد، مقال: الجاحظ "الفيلسوف الساخر والأديب الناقد"، مجلة الرافد، 2006.
3. جبرا ابراهيم جبرا، مجلة أفق عربية، وزارة الثقافة و الإعلام، العراق، عدد 08، آذار 1988.
4. جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة العدد 13 جوان 2003.
5. شاوول بول، مدخل إلى علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصيدة، في مجلة «شؤون أدبية» (الشارقة) السنة 7 العدد 25 صيف 1993.
6. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة علم المعرفة، الكويت-المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 1992، 164.
7. عبد الرحمن مجيد الربيعي، لن يأتوا بمثلها في مجلة الناقد (لندن – بيروت) السنة 6، العدد 66، كانون الأول 1993.
8. عبد السلام المسدي ، مساءلات في الأدب واللغة، كتاب الرياض، الرياض، العدد 10، 1994.
9. عبد الله صولة، فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد الأول، 1987.
10. عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة البنيوية، مجلة علامات، جده، ج 29، 1998.
11. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم العرفة العدد 240، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت.
12. عيون المقالات، الدار البيضاء، الفلسفة والأسلوبية، النقد والطلبة الأدبية، 1988.



13. فؤاد عبد المطلب، مقال ديك الجن الحمصي و عطيل شكسبير: نظرة مقارنة، مجلة الفيصل، العدد292.
14. فؤاد مرعي، الأسلوبية، حوار في النظرية والتطبيق في مجلة المدى (دمشق) ع2، 1993.
15. فيصل دراج، الأدب والأيدولوجيا، مجلة الطريق، العدد5، تشرين الأول(أكتوبر) 1979. جينيت ميشو و فرانسوا بير، النقد النفسي، السعودية، مجلة نوافذ، عدد6، 1998.
16. ماريو بركاس يوسا: المنظور السردي في رواية، مدام بوفاري، مجلة نوافذ. جده النادي الأدبي الثقافي، العدد12، 2000.
17. محمد رمضان بسطاويسي، نصوص الثمانينيات في الكتاب الدوري إيقاعات (القاهرة) – الكتاب الأول – إبريل 1993.
18. محمد عبيد الله، السرد العربي القديم، من الهامش إلى المركز، المجلة العربية للعلوم الإنسانية عدد98 مداخلة ألقيت في الملتقى الثاني لتحليل الخطاب في جامعة ورقلة/الجزائر، 2005.
19. محمود الهيمسي، براعة الاستهلال في صناعة العنوان، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع33، السنة72 أيار 1997.
20. معجب الزهراني، اللغة الحلمية الهذيانية في لغة القص، قراءة في الحفلة، لعبد الله باخشوين في مجلة قوافل (الرياض) السنة3-32، العدد5، 1995.
21. نبيلة إبراهيم، مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، في مجلة إبداع، القاهرة، السنة2، العدد5، مايو 1984.

### المراجع باللغة الأجنبية:

1. *Grand Larousse Encyclopédique T 6 Paris 1960 (Image).*
2. *H.Suhamy, la poétique, que sais je ? n°2311, puf, Paris, 1986.*
3. *Philip Hamon .le personnel du roman/le system de personnage dans les rouge on d'Emile Lola.*
4. *Voir Philip Hamon ،Pour un statut ;Sémiologique du personnage. in poétique. du récit. Paris Seuil(CGLL. points)1977.*

### المواقع الالكترونية:

5. <http://www.awu-dam.co>

6. [http://www.infpe.edu.dz/COURS/Enseignants/Secondaire/Arabe/unite%20html/\\_private/titre2.htm](http://www.infpe.edu.dz/COURS/Enseignants/Secondaire/Arabe/unite%20html/_private/titre2.htm)
- 7.
8. <http://www.awu-dam.org/book/00/study00/ch1/book00-sd011.htm>
9. <http://www.shatharat.net/vb/showthread.php?p=31052>
10. <http://www.odabasham.net/show.php?sid=36104>
11. <http://www.bettna.com/articals/rt/rtmain.htm>
12. [http://www.maaber.org/tenth\\_issue/books\\_8.htm](http://www.maaber.org/tenth_issue/books_8.htm)

## فهرس

### فهرس الموضوعات :

- مقدمة ..... أ-خ
- 08..... الفصل الأول: السرد العربي بين الأسلوبية والشعرية
- 09..... المبحث الأول: السرد العربي قديماً و حديثاً
- 10..... ملخص الرواية
- 12..... السرد العربي و السرديات
- 13..... تاريخ السرد العربي...المفهوم و الصيرورة
- 19..... السرد العربي قديماً
- 20..... 1-الحياة العلمية
- 20..... 2-الحياة الأدبية
- 22..... الألوان النثرية
- 33..... مفهوم السرد حديثاً
- 38..... المبحث الثاني: الأسلوبية الشعرية
- 39..... تمهيد

40.....	علاقة الشعرية بالأسلوبية.....
43.....	علم السرد.....
47.....	شعرية السرد.....
56.....	<b>الفصل الثاني: التشكيل الفني و بنية الخطاب في رواية المستنقع</b>
57.....	<b>المبحث الأول : البنية الزمانية في رواية المستنقع</b>
58.....	تمهيد.....
59.....	الاستعمال الفني للزمن في رواية المستنقع للمحسن بن هنية.....
60.....	XIII. الزمن لغة.....
61.....	XIV. المفاهيم السردية للزمن.....
63.....	9. الزمن الكرونولوجي.....
64.....	10. الزمن السيكلوجي.....
66.....	11. الاسترجاع.....
66.....	12. الاستباق.....
68.....	XV. الزمن في الرواية الجديدة.....
69.....	أ / الزمن عند البنيويين.....
70.....	ب/ أنساق الزمن.....
70.....	XVI. الزمن في الأسطورة.....
72.....	XVII. الزمن في الرواية التاريخية.....
75.....	XVIII. الإيقاع الزمني في رواية المستنقع.....
75.....	الإيقاع و العاطفة.....
78.....	الإيقاع الزمني.....
81.....	<b>المبحث الثاني : بنية المكان في رواية المستنقع</b>
81.....	فضاء المكان الروائي.....
83.....	أنواع الفضاء المكاني.....
86.....	المكان في رواية المستنقع.....

95.....	المبحث الثالث : بنية الشخصيات في رواية المستنقع
96.....	الشخصيات الروائية
98.....	1 – الشخصيات المرجعية
98.....	2 – الشخصيات الواصلة
98.....	3 – الشخصيات المتكررة
98.....	الأسلوب التصويري
104.....	الشخصيات الروائية في رواية المستنقع

106.....	الفصل الثالث: شعرية السرد في رواية المستنقع
107.....	المبحث الأول : أسلوبية السرد في رواية المستنقع
108.....	تمهيد
112.....	الأسلوبية والأسلوب كزخرفة أو
114.....	المبحث الثاني : شعرية السرد في رواية المستنقع
115.....	تمهيد
117.....	ملامح الشعرية السردية في الرواية
126.....	شعرية العنوان
128.....	السرد الأسطوري في الرواية
128.....	استعمال ضمائر الخطاب في السرد
129.....	التناسق والعلاقات التزامنية

131.....	التناص القرآني
134.....	التناص مع ألف ليلة و ليلة
139.....	المستنقع السياسي
148.....	خاتمة
150.....	الملخص بالفرنسية
156.....	المصادر و المراجع
165-163.....	فهرس الموضوعات