الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة -
كلية الآداب واللّغات
قسم الآداب واللغة العربية

حداثة التشكيل السردي في رواية "المغاربة" لـ: عبد الكريم جويطي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في الآداب واللغة العربية
تخصص: السرديات وتحليل خطاب

إعداد الطالبة: آسيا تيقاني

إشراف الأستاذة: نبيلة تاوريريت

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أمال منصور	**أستاذ**	**جامعة بسكرة**	**رئيسا**
نبيلة تاوريريت	**أستاذ**	**جامعة بسكرة**	**مشرفا ومقررا**
صليحة سبقاق	**أستاذ محاضر "أ"**	**جامعة بسكرة**	**مناقشا**
آسيا جريوي	**أستاذ**	**جامعة بسكرة**	**مناقشا**
رحيمة شيتر	**أستاذ**	**جامعة باتنة**	**مناقشا**
توفيق مساعدية	**أستاذ محاضر "أ"**	**جامعة قسنطينة 1**	**مناقشا**

السنة الجامعية:2025-2026

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

الحمد لله أولًا وآخرًا، ظاهرًا وباطنًا، الذي علّم الإنسان ما لم يعلم، ومنّ عليّ بنعمة السعي في دروب العلم، ووهبني الصبر حين عزّ، والنور حين أظلم الطريق، إليه تُرفع الأكفُّ شكرًا، وله تنحني الجباهُ عرفانًا، فما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت، وبه أستعين.

ثم أتوجه ببالغ الشكر وأصدق الامتنان إلى الدكتورة المشرفة "نبيلة تاوريريت"، التي لم تكن يومًا مجرد موجّهٍ أكاديمي، بل كانت قدوةً في الصبر والحكمة والعلم، لم تبخل بتوجيه أو ملاحظة، ولم تتردد في دعمٍ أو نصيحة، لقد كان إشرافها مصباحًا أنار عتمات السؤال، ورافعةً حقيقية لمساري البحثي، فجزاها الله عني خير الجزاء.

ولا يفوتني أن أقدّم شكري العميق لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، الذين تكرّموا بقبول مناقشة هذه الأطروحة، وخصّوها من وقتهم وعلمهم وملاحظاتهم، فكانت مساهماتهم محل تقدير واحترام كبيرين، وقد زادت من قيمة هذا الجهد، وأغنته علمًا ونقدًا رصينًا.

لكم جميعًا، شكري الخالص، ودعائي الصادق بأن يبارك الله في علمكم، ويجزيكم عني خير الجزاء.

مقدمة

تُعدّ الكتابة الروائية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحًا على التغير والتحوّل، إذ تتميّز بطبيعتها المتجددة، وبقدرتها المستمرة على كسر القوالب السردية الجاهزة ومغامرة الشكل والمضمون على حد سواء، ومن هذا المنطلق، لم تكن الرواية مجرد وسيلة لنقل الحكاية، بل تحوّلت إلى حقل إبداعي حيّ، يعيد مساءلة أنماط التعبير، ويختبر حدود اللغة والوعي الجمالي، ما منحها خصوصية في احتضان الأسئلة الفكرية، وفتح أمامها آفاقًا جديدة للتخييل والتمثيل.

وفي هذا السياق، شكّلت الحداثة لحظة مفصلية في تطور الرواية العربية، حيث لم تقتصر على تبني تقنيات السرد الحديثة فحسب، بل سعت إلى إعادة تشكيل الخطاب الروائي من الداخل، بما يتلاءم مع الخصوصيات الثقافية والتاريخية للمجتمعات العربية، وهكذا ظهرت نماذج روائية جديدة تتجاوز السرد التقليدي نحو بناء جماليات سردية بديلة، تقوم على إعادة توزيع الأدوار داخل النص، وعلى مساءلة الحدث لا كمضمون جاهز، بل كأفق مفتوح للكتابة والتأويل.

وانسجامًا مع هذا المسار، شهد الإبداع الروائي المغربي تحوّلات جوهرية منذ نشأته، متأثرًا بالتحوّلات الحضارية الكبرى التي عرفها المجتمع المغربي والعربي، فقد انخرطت الرواية المغربية في طرح أسئلتها الخاصة حول الذات والتاريخ والهوية مستجيبة للواقع المتعدد والمركّب، وساعية إلى تشكيل لغة سردية تُجسّد هذا التوتر بين الماضي والراهن، بين الثابت والمتحول، ولم تكتف الرواية المغربية بعكس هذا الواقع، بل جعلت منه مادة لصنع تشكيل سردي مفتوح على التخييل والرمز وكثافة اللغة.

وقد تميزت هذه التجربة بانفتاحها على المرجعيات السردية العالمية، خاصة ما قدمته الرواية الغربية من تقنيات جديدة، كتنويع الأصوات، وتفكيك الزمن، واستثمار الذاكرة كأداة سردية وجمالية، غير أن هذا الانفتاح لم يكن تبعية أو استنساخًا، بل جاء منسجمًا مع وعي محلي خاص، جعل من الرواية فضاءً لمساءلة المركزيات، وتفكيك

البنى السلطوية، واستكشاف الهوامش ومن هنا، أصبحت الرواية المغربية تجربة حداثية واعية، لا تكتفي بمسايرة الحداثة شكلًا، بل تبتكر من داخلها أفقًا خاصًا، يراهن على الجدل بين الخصوصية والانفتاح.

وفي هذا الإطار، يبرز اسم الروائي "عبد الكريم جويطي"و روايته " المغاربة" كأحد أبرز الأصوات السردية الحداثية في المغرب فقد أسهم في تطوير الكتابة الروائية المغاربية من خلال مشروع سردي واعٍ، يقوم على تفكيك الأنماط التقليدية، وإعادة تشكيل البنية الروائية استنادًا إلى منظور حداثي متجدد، تتسم أعماله بالسعي نحو التعمق في الزمن الروائي، واستثمار الذاكرة الفردية والجمعية، وتعدد الأصوات، إلى جانب توظيف أساليب تجريبية تُعبّر عن قلق الذات وتحولاتها، ولا يُنظر إليه بوصفه مقلدًا للحداثة، بل بوصفه كاتبًا يُعيد إنتاجها داخل سياق محلي، حريصا على مساءلة الواقع، وتوسيع أفق التلقي، وخلق تجربة فكرية وجمالية متفردة تعيد الاعتبار للكتابة بوصفها فعلًا إبداعيًا مقاومًا للسائد.

وتمّ اختيار هذا الموضوع (حداثة التشكيل السردي في رواية المغاربة لـ: عبد الكريم جويطي) استجابةً لحاجة علميّة ملحّة تعمل على مساءلة الأشكال السردية الجديدة التي أصبحت تتسم بها الرواية العربية المعاصرة، خاصة في التجربة المغربية، التي برزت فيها أسماء راهنت على التجديد، وكشفت عن قدرة استثنائية على التجدّد، كما أن الحداثة، بوصفها أفقًا مفتوحًا على التعدد والتقاطع بين الأجناس والتقنيات، توفر أرضية خصبة لتحليل النصوص الروائية من زاوية فنية وجمالية تتجاوز القراءة التقليدية، وتُعلي من شأن التفاعل مع البنية العميقة للنصوص.

كما أن إختيارنا للروائي "عبد الكريم جويطي" يعود إلى تجربته السردية الغنية التي تُعدّ من التجارب الروائية التي تستحق التوقّف والتأمل، لما تنطوي عليه من خصوصية فنية ومغامرة جمالية تعكس تحوّلًا في مسار الكتابة الروائية المغاربية ومن بين رواياته،

اخترنا رواية"المغاربة" لما تحفل به من مظاهر خرق ومغايرة على مستوى التشكيل، سواء من حيث تعدد الأجناس النصية، أو تداخل اللغات، أو استدعاء تقنيات سينمائية وتراثية، ما يجعل منها نموذجًا خصبًا لدراسة حداثة التشكيل السردي.

ومن هنا تبرز إشكالية الدراسة الأساسية : كيف أسهمت تقنيات التشكيل السردي الحداثي في بناء الدلالة الروائية؟ وكيف تمكّن الروائي من توظيف استراتيجيات سردية مبتكرة لتشييد خطاب مغاير يتجاوز الأطر التقليدية؟ وما ملامح الجمالية التي انبثقت عن هذا التشكيل الحداثي؟

تسعى هذه الدراسة الموسومة بـ "**حداثة التشكيل السردي في رواية المغاربة لـ:عبد الكريم جويطي**"إلى الكشف عن ملامح الحداثة في البناء السردي، وتتبع تجلياتها الشكلية والدلالية، الظاهرة منها والمضمرة، من خلال استقراء مختلف الاستراتيجيات الفنية التي وظفها الروائي لإبداع نص سردي متفرد، يثير فضول القارئ ويحفّزه على التفاعل مع الخطاب الروائي، لا باعتباره وعاءً للحكاية فحسب، بل بوصفه فضاءً جماليًّا لتجريب أشكال سردية جديدة، ومن هذا المنطلق، انصبّ اهتمامنا على تحليل التقنيات السردية الحديثة التي أسّست لهذا التشكيل الحداثي، وذلك من خلال تتبع آليات الاشتغال السردي وكيفية تفعيلها في بناء الرواية.

وقد تم تقسيم البحث إلى ثلاثةفصول، استُهلّت بمدخل نظري عن "الحداثة في الإبداع الأدبي"، وُضّحت فيه المفاهيم المركزية كالحداثة، والتشكيل، والسرد، والرواية الحديثة، مع رصد تمثلات التجريب في الخطاب الروائي المغربي. تلاه الفصل الأول الموسوم بـ "**حداثة التشكيل البنائي في رواية المغاربة لـ:عبد الكريم جويطي** "، حيث تم التطرق إلى بناء العتبات النصية الداخلية والخارجية، وتجلّيات الحداثة في تشكيل الزمن والمكان، وتطور الشخصيات، وتعدد الأصوات وتباين الأيديولوجيات. أما الفصل الثاني، المعنون بـ "**حداثة التشكيل اللغوي في رواية المغاربة لـ:عبد الكريم جويطي**"، فانصبّ

على تحليل اللغة بوصفها بنية دلالية وجمالية، واستكشاف نزوعها نحو المغامرة والاختراق، مع الوقوف عند مظاهر التهجين اللغوي، والكتابة الشذرية، والتناص، واستدعاء التراث. وفي الفصل الثالث، الذي جاء بعنوان "**حداثة التشكيل الفني في رواية المغاربة لـ:عبد الكريم جويطي**"، تمّت دراسة البُعد السينمائي في الرواية، والتقنيات البصرية، والكولاج، والتاريخ المتخيل، باعتبارها عناصر فنية ساهمت في بناء خطاب سردي متجدد.

وقد تم الاعتماد في هذا البحث على المنهج البنيوي، و المنهج السيميائي، إضافة إلى نظرية القراءة و جمالية التلقي، بما يخدم تحليل الرواية المدروسة ويكشف آلياتها العميقة، كما استندت الدراسة إلى مصادر أساسية، على رأسها رواية *"المغاربة"*، ومراجع نقدية نظرية، منها: "الجديد في السرد العربي المعاصر"لعدالة أحمد محمد إبراهيم، *"التشكل والمعنى في الخطاب السردي"*لأحمد صبرة ومعجب العدواني، *"آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي"*لعبد الغني بن الشيخ، *"جماليات التشكيل الروائي"*لمحمد صابر عبيد وسوسن البياتي، *"الرواية العربية والحداثة"*لمحمد الباردي، و"استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة" لمحمد أمنصور.

ولا يفوتنا أن نشير إلى الصعوبات التي واجهتنا، وعلى رأسها محاولة الإحاطة مختلف التقنيات السردية الحداثية ضمن بنية نصية معقدة، الأمر الذي تطلّب جهدًا مضاعفًا في تتبع مظاهر الحداثة، بسبب تشعبها وتداخلها.

وبهذه المناسبة، وفي الختام نعرب عن عميق شكرنا وامتناننا للأستاذة الدكتورة " **نبيلة تاوريريت**"، لما قدمته من دعم علمي وتوجيه رصين ساعدنا على إنجاز هذا البحث بكل جدية والتزام.

المدخل: الحداثة في الإبداع الأدبي

1- سمات الحداثة: المفاهيم المؤسسة والتحولات الكبرى

2- حول مفهوم الحداثة: مقاربة فكرية وأدبية

3- سمات الرواية الحداثية: سرد متجدد وتمثيل مغاير

4- علاقة التجريب بالحداثة: جدلية التداخل والالتباس في السرد العربي الحديث

5- حول مفهوم التشكيل

6- حول مفهوم السرد / السردية / التشكيل السردي

7- الحداثة الروائية ووعي الكتابة المغربية

تمهيد:

شهدت الرواية، باعتبارها جنسًا أدبيًا مرنًا ومتجددًا، تحولات عميقة على مستوى البنية والأسلوب بفضل التطور السردي الحداثي،فكانت استجابة حقيقية لتحولات الواقع وأسئلة الذات المعاصرة، مما أفرز طرقًا جديدة في الحكي والتعبير.

هذه الحداثة الروائية تمثل نقلة نوعية في مسار الرواية، حيث تم تجاوز البنى الكلاسيكية التي تعتمد على تسلسل خطي للأحداث، وشخصيات واضحة، وزمن واحد، نحو أشكال أكثر تركيبًا وانفتاحًا على التعدد الزمني، وتداخل الأصوات، والانزياح عن اللغة المألوفة،مما سمح للروائي بإعادة صياغة العلاقة بين الحكاية والواقع، لتصبح الرواية مجالًا رحبًا للتأمل الفلسفي، والتجريب الفني، وكشف تعقيدات الذات والوجود.

في هذا السياق، لم تعد الرواية مجرد مرآة للواقع أو أداة لسرد الحكايات التقليدية، بل تحوّلت إلى مختبر جمالي وفكري يعيد ترتيب العالم من زاوية مختلفة، حيث أصبح القارئ بدوره شريكًا في إنتاج المعنى، بفضل تقنيات السرد الحديثة و المتجددة.

وقد ساهمت هذه الحداثة الروائية بتشكيلها الفني في إثراء التجربة الروائية، من خلال كسر الحدود بين الأنواع الأدبية، واستثمار تقنيات السينما، والمسرح، والفنون البصرية، وحتى التراث، ما منح الرواية طابعًا مركبًا ومعاصرًا وهكذا، بات النص الروائي الحديث يمزج بين البنية والتفكيك، وبين السرد والتأمل، ليطرح على القارئ أسئلة تتجاوز مضمون الحكاية إلى استكشاف كيفيات بنائها وتشكّلها.

من هنا، تبرز الحاجة إلى التوقف عند بعض المفاهيم المحورية التي أسهمت في بلورة تحولات الرواية المعاصرة، وفي مقدمتها الحداثة، والتشكيل، والسرد، وذلك من خلال مقاربة نظرية تسعى إلى فهم هذه المرتكزات وتبيّن أبعادها الجمالية والفكرية، وهو ما سنعمل على دراسته فيما يلي.

1-سمات الحداثة: المفاهيم المؤسسة والتحولات الكبرى:

يُعد مفهوم الحداثة من أبرز المفاهيم التي شكلت منعطفًا حاسمًا في تاريخ الفكر الإنساني، إذ لم يأتِ هذا المفهوم فجائيًا، بل تأسس على جملة من المبادئ والرؤى الفلسفية التي مهّدت لنموه وتطوره، سواء على الصعيد المعرفي أو السياسي أو الثقافي،فهي ليست مجرد مرحلة زمنية، بل بنية فكرية ومعرفية قامت على إعادة تعريف علاقة الإنسان بالعالم، من خلال عقلنته وفهمه وتفكيك الأسس التقليدية التي حكمته لقرون طويلة.

ومن الأسس الجوهرية التي شكّلت نواة الحداثة هي مركزية الذات، وتحديدًا الذات العاقلة، ويُجسد ذلك ما أعلنه "ديكارت"(Ronnie Descartes) في عبارته الشهيرة: "أنا أفكر إذًا أنا موجود[1]"، التي شكلت بداية وعي الذات بنفسها ككيان مستقل ومصدر للمعرفة، وقد تطورت هذه الرؤية لاحقًا مع "كانط"(Emmanuel Kant)، الذي قدّم الذات بصيغة أكثر شمولًا، إذ أصبحت تمثل "وعيًا مطلقًا"[2]، هذا التحول الفلسفي أعاد تشكيل موقع الإنسان في الكون، بعد أن كان مجرد كائن تابع لمشيئة عُليا أو نظام كوني غامض، ليصبح مركزًا للمعنى والمعرفة والسلطة.

كما أنالحداثة ترتبط بمبدأ الذاتية، وهو مفهوم متعدد الدلالة، فهو يشكل مضمون ما سُمي بالنزعة الإنسانية، ومن ثم فهو يعني مركزية ومرجعية إثبات الإنسانية وفعاليتها وحريتها وعقلانيتها[3] ، هذا البعد يوضح أن الذاتية ليست فقط موقفًا فلسفيًا، بل هي قاعدة

---

[1]- يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1995، ص33.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص33.

[3]- ينظر: نور الدين علوش، الحداثة: المفهوم والسمات والمستويات ، موقع ديوان العرب، https://diwanalarab.com/%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D8%A7%D8%AB%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%81%D9%87%D9%88%D9%85، 14:32، 2025/05/09.

انبنى عليها مشروع الإنسان الحديث، بوصفه فاعلًا حرًا، يمتلك القدرة على الفهم والإرادة والتغيير، لقد أعادت الحداثة الاعتبار للإنسان بوصفه غاية في ذاته لا وسيلة، وهذا ما مهّد الطريق لصعود قيم مثل الحرية، الفردية، وحقوق الإنسان.

وإذا كانت الذات هي المحور، فإنمن أهم ما يميز الحداثة هو ارتباطها الوثيق بالعقلانية، ففكرة الحداثة مقترنة اقترانًا وثيقًا بفكرة العقلنة، والعدول عن إحدى الفكرتين نبذ للأخرى[1]،هذا التداخل بين العقل والحداثة يفسر لماذا كانت العلوم الطبيعية والمنهج التجريبي في طليعة منجزات المشروع الحداثي، وكيف أصبح العقل معيارًا للقبول والرفض، للحقيقة والزيف.

وقد ذهب المشروع الحداثي إلى مدى أبعد، حين اعتبر أن العقل ليس فقط أداة فهم، بل وسيلة للتحكم بالواقع وتوجيهه، فـ "الإنسان يستطيع أن يتحكم في الكون بأسره من خلال العقل، ويرفض الأحكام والأفكار بل والقيم التي لا تستقيم مع حكم العقل... كما تذهب إلى أن هذا التفكير العلمي العقلاني هو السبيل الوحيد إلى التقدم الذي لا تحده حدود"[2]، هذا التصور العقلاني جعل من التقدم فكرة مركزية، وأضفى على المستقبل طابعًا مفتوحًا، يراهن على قدرة الإنسان على تجاوز كل حدود بفضل العلم.

لكن في المقابل، لم تكن هذه النزعة العقلانية من دون ثمن، إذ أدت إلى "نقد للقيم العليا في الحضارة، مما يؤدي إلى تلاشي مفهوم الحقيقة، وانعدام كل أسس للاعتقاد بأسس"[3]،هنا بدأت ملامح التوتر داخل المشروع الحداثي بالظهور، فمع تفكيك القيم

[1]– ينظر: آلان تورين، نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، القسم الأول، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، 1998، ص16.

[2]–أحمد أبو زيد، التنوير في العالم العربي قراءة أنثروبولوجية، مجلة عالم الفكر،ع3 ، مج 29، يناير، 2001،ص31.

[3]–رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة – ما بعد الحداثة في زمنها القادم– ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 41.

التقليدية، ظهرت أزمة المعنى، وتحول العقل من قوة مبدعة إلى أداة تدمير للهويات والقيم المؤسسة .

ويعلق "أسامة محمد البحيري" على هذا المسار بقوله: " ترفع الحداثة في محتواها الفكري والسياسي من شأن قيم التنوير والعقلانية وتحكيم المنهج العلمي في جميع نواحي الحياة، وإعلاء شأن المركزية الأوروبية"[1]، مما يشير إلى البعد الإمبريالي في المشروع الحداثي، حيث تحوّلت أوروبا إلى مركز للمعرفة والتفوق، وتم تهميش الثقافات الأخرى باعتبارها "متأخرة" أو "غير عقلانية."

وقد جاءت ما بعد الحداثة كرد فعل على هذه الرؤية المركزية والواحدة، كما يوضح "البحيري"ذلك في قوله: " تيارات ما بعد الحداثة قدّمت رؤية مخالفة لقيم الحداثة عبر مفاهيم التشظي والتفتيت والتفكيك والتعددية، والاحتفاء بالهوامش والمهمشين، والثورة على المركزية والرؤية الواحدة، وإزالة الفوارق بين ثقافة النخبة والثقافة الشعبية"[2]، وهنا يظهر تحوّل كبير في النظرة إلى الحقيقة والمعنى والسلطة، حيث لم تعد هناك حقيقة واحدة، بل تعدد في الرؤى، وتقدير للهوامش بقدر المركز.

مما سبق ذكره، يمكن القول إن الحداثة شكلت ثورة فكرية غير مسبوقة، قادها العقل والذات الإنسانية، لكنها في مسارها النقدي فقدت أحيانًا القدرة على التوازن بين العقل والإيمان، بين الحرية والمسؤولية، مما أدى إلى نشوء تيارات ما بعد حداثية تحاول مساءلتها وتقويض أسسها ومع ذلك، يبقى مشروع الحداثة نقطة تحول محورية في تاريخ الإنسان المعاصر، يصعب تجاوزها من دون فهمها أولًا.

[1]–أسامة محمد البحيري، الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة طنطا، ص 3.

[2]–المرجع نفسه، ص 3.

2- حول مفهوم الحداثة: مقاربة فكرية وأدبية

كلمة حداثة في اللغة العربية تعود في أصلها الاشتقاقي إلى الجذر [ح . د . ث] وحدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة وأحدثه هو، فهو محدث وحديث، و كذلك استحدثه[1].

و"الحديث في اللغة نقيض القديم ويرادفه الجديد"[2]، إذن كلمة حداثة في اللغة العربية تعود إلى الجذر الثلاثي (ح.د.ث)، الذي يحمل دلالات واضحة على التجدد والانبثاق، حيث يُفهم منها كل ما هو *مستحدث* أو *غير مسبوق*، وهذا الاشتقاق يمنح المفهوم امتدادًا دلاليًا يقوم على *نقيض القديم*، وهو ما يعكس جوهر الحداثة كحركة ترفض الثبات وتسعى إلى التغيير.

كما "تشير الحداثة في مفهومها اللغوي إلى الجدة والابتكار والإبداع غير المسبوق"[3]، فالبعد اللغوي للمصطلح لا يقتصر فقط على الزمن أو الجِدّة، بل يتجاوز ذلك ليشمل روح الابتكار والخروج عن المألوف،وهذا المعنى يفتح الباب أمام الحداثة لتكون رؤية فكرية وجمالية تسعى لتجاوز التقليد واستشراف آفاق جديدة في كل المجالات.

ذلك من جهة الأصل اللغوي في العربية، أما على مستوى اللغات الأجنبية، فنجد أن الأمر يختلف فـ"يرجع مصطلح " حديث modern " إلى المصطلح اللاتيني"modernus»" الذي كان يستخدم في آخر القرن الخامس الميلادي، ليميز رسميا بين الحاضر المسيحي والماضي الروماني الوثني، و استخدم في فترة القرون الوسطى ليميز المعاصر عن الماضي القديم".[4]

---

[1]- ينظر : ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، مج 1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 581.

[2]-جميل صليبا ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية و الانكليزية واللاتينية، دار الكتاب البناني ، ج1، بيروت، لبنان ، 1982 ، ص454.

[3]-أسامة محمد البحيري، الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة طنطا، ص 3.

[4]-المرجع نفسه، ص12.

يشير هذا القول إلى أن مفهوم "الحداثة" يختلف في جذوره ودلالاته بين السياق العربي والغربي، فبينما ترتبط الحداثة في العربية بمعاني الجدة والتجدد والابتكار، نجد أن المصطلح الغربي"*modernus*"نشأ في سياق ديني وثقافي محدد، إذ استُخدم لتمييز الحاضر المسيحي عن الماضي الوثني في أواخر القرن الخامس الميلادي، ثم تطوّر ليُستخدم في القرون الوسطى للفصل بين المعاصر والقديم، هذا الاختلاف يكشف أن الحداثة ليست مفهومًا ثابتًا أو عالميًا، بل هي نتاج سيرورات تاريخية وثقافية تختلف باختلاف البيئات التي نشأت فيها، ما يفرض علينا التعامل معها كمفهوم نسبي يتلون حسب سياقه الحضاري.

يصعب اختزال الحداثة في تعريف واحد ثابت، إذ تتعدد مفاهيمها وتتصارع دلالاتها تبعًا لاختلاف المرجعيات الأيديولوجية، وتباين التوجهات الفكرية والفلسفية للباحثين ومع ذلك، يمكن التوقف عند بعض المحاولات الجادة التي سعت إلى مقاربة هذا المفهوم المركّب، فالحداثة ليست حالة مستقرة أو مفهوماً مغلقًا، بل هي سيرورة مفتوحة من التحولات الفكرية والفنية والثقافية،فقد شاع استخدام مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي العربي منذ ستينات القرن الماضي، "وربما كان ذلك – ضمن جملة أسباب أخرى – عائدًا إلى جهود جماعة مجلة شعر 1955، وخاصة أدونيس في مختلف ما كتب. المصطلح لم يكن يعكس وضوح المفهوم أو الاتفاق حوله، ذلك أن مفهوم الحداثة ظلّ مفهوما ملتبسًا، سواء في تعريفه النظري، أم في تحديد تجلياته في الأدب والثقافة."[1]

فالحداثة في السياق العربي لا تُفهم كقالب جاهز مستورد من الغرب، بل كمسعى دائم لكسر الحدود وتوليد أنماط تعبيرية جديدة تواكب تحولات المجتمع والثقافة.

وقد أشار "عبد الحميد عقار" بأن " ليس للحداثة دلالة أحادية مطلقة، بمعنى آخر لا يوجد هناك تعريف نموذجي للحداثة يقوم بمثابة مرجع، إنها خلافًا لذلك سيرورة تحولات

[1]– أسامة محمد البحيري، الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة ، ص186.

وتجديدات ذات طابع تاريخي ونسبي، وهكذا نلاحظ أن دلالة الحديث انتقلت من مجرد الإحالة على ما يقابل القديم ويرادف الجديد المتسم بقدر من الانتظام في حركة التجديد، لتصبح في القرن 19 ، حركة ترادف الثورة المتواصلة واللانهائية ضد شمولية الوجود الحديث، ومن أجل إعادة اكتشاف الذات والسخرية منها في الآن ذاته[1]."

تُمثل هذه الرؤية جوهر الحداثة كحركة فكرية لا تتوقف عند حدود زمنية أو أطر مفاهيمية جاهزة، بل تسعى إلى زعزعة الثابت وتوليد معاني جديدة باستمرار، ويجسد "مارشال بيرمان" هذه الحالة حين يقول" فمعنى أن نكون محدثين هو أن نجد أنفسنا في مناخ يعيدنا بالمغامرة والقوة والبهجة والنماء وتغيير أنفسنا والعالم، في مناخ يهددنا في الوقت نفسه بتدمير كل ما لدينا، كل ما نعرفه، كل ما نحن عليه. وأن تكون حديثًا هو أن تكون جزءًا من عالم كل ما هو صلب فيه يذوب في الهواء"،[2] فهو يصف الحداثة بأنها مناخ يحرّك الإنسان نحو التغيير والتجدد، لكنه في الوقت ذاته يهدد كل ما هو مستقر، حتى يصبح كل ما هو صلب مهددًا بالذوبان ومن ثم، فإن الحداثة تمثل مسارًا دائم التحول، يجعل الإنسان في مواجهة مستمرة مع عالم سريع الانفلات والتشكل.

في هذا الإطار، لم تكن الحداثة الأدبية بمعزل عن هذا التوتر الفلسفي، فقد انخرط الأدب، وخصوصًا الرواية، في مشروع دائم لإعادة النظر في شكله ومضمونه،فـ"ليست الحداثة الأدبية بغريبة عن هذه الأبعاد والدلالات، وقد فُهمت بالنسبة للأدب – ومنذ دون كيشوت على الأقل بالنسبة للرواية –كونها حركة أدب يوجد دومًا في حالة بحث عن

[1]–عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، المدارس، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2000، ص 81.

[2]–المرجع نفسه،ص 81.

ذاته، وإنزالها منزل التساؤل، ويجعل – مثل ما تقول مارت روبير(Mart Robert) – من شكوكه وإيمانه برسالته الخاصة موضوعًا لقصصه وسروده[1]."

يتجلى حضور الحداثة في الأدب من خلال ما يُحدثه الأثر الأدبي الحديث من "تغيير الشكل الأقصى، ويريد التوترات الجدلية التي بدونها لا يمكن للشكل أن يصبح متغيرًا، ولن يكون سوى تكرار للثابت أو اللامتغير، الأثر الأدبي الحديث لا يُتصور بدون تدمير شكلي، هذا التدمير هو الذي يهبه علامة الحداثة، والتي تُمَوضِعه بالتعارض مع آثار أدبية أخرى في النظام التعاقبي للفن[2]."

من جهة أخرى، يمكن تتبّع مسار الحداثة في الثقافة العربية منذ ستينيات القرن الماضي، حيث شاع استعمال المصطلح بشكل كبير، غير أن هذا الانتشار لم يكن دليلًا على وضوح المفهوم أو الاتفاق عليه، إذ يرى "عبد الحميد عقار" أنمصطلح الحداثة لم يكن يعكس وضوح المفهوم أو الاتفاق حوله، ذلك أن مفهوم الحداثة ظل مفهومًا ملتبسًا، سواء في تعريفه النظري أم في تحديد تجلياته في الأدب والثقافة[3].

ويبرز هذا الالتباس أيضًا في الجدل حول علاقة الحداثة بالمضمون الأدبي، فقد رأى بعض النقاد أن "الحداثة في مضمون الأدب تعني سعي الأديب إلى معالجة الأغراض الفنية التي تحرّره من تبعية التواتر المألوف وهذا الركن من أركان الحداثة هو الذي كان محور المسجلات النقدية عندما انبنت على قضية الالتزام في الأدب، غير أن دعاتها لم يمنعوا أنصار الحرية الفنية من الابتكار في حقل المضامين، مما أهلهم لريادات في الحداثة، وبذلك انفصم الرباط الذي خُيّل أنه تلقائي بين الحداثة والالتزام[4]."

---

[1]–عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص 82.

[2]–المرجع نفسه،ص 82.

[3]– ينظر: المرجع نفسه،ص 82.

[4]–عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة ، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 13.

أما في مجال السرد، فقد واكب فن الرواية هذه التحولات، وتحول إلى حقل مفتوح للرؤى والتجريب، فـ " يؤسس اهتمام الباحثين العرب بفن الرواية مرحلة يصبح فيها فن النثر (السرد) انفتاحًا على كل شيء، رؤى متعددة لعوالم لا حدود لإمكانياتها[1]" ، وقد عبر هذا التوجه عن وعي جديد بالكتابة النثرية، حيث أن "الرواية العربية، وهي تؤسس مشروعها الإبداعي، كانت تسعى لأن تعلن موت التعبير الجاهز، وفي المقابل تعلن عن ميلاد ذلك التردد المدهش أمام الزمن وفي داخله. هذا التردد هو الذي سيجعل من النثر فضاءً للخبرة الاجتماعية ووعيًا وممارسة لها[2]."

يمكننا أن نخلص في الأخير إلى إجمال توصيفات الحداثة كما عبر عنها "صدر الدين القبانجي"، هي[3]:

- التغيير من أجل التغيير وهي تغيير لا يتوقف.
- ثورة مستمرة وتجاوز مستمر وحركةأشكال لا تنتهي واعتدامية لا قرار لها.
- في جوهرها نفي مستمر وتجديد من أجل التجديد.
- عدمية وفراغ المعنى وغياب الغاية يتم ملؤها بالأساطير ومثل بديلة وأصنام جديدة.
- عبارة عن الجديد من أجل جديد.
- الدفاع عن الذات بمقدار ما هي عقلنة.

و في ضوء ما سبق، يمكن القول إن الحداثة ليست قالبًا جاهزًا أو مفهومًا مغلقًا، بل هي حركة مفتوحة نحو التجديد الدائم، ومرآة تعكس التحولات الفكرية والفنية في علاقتها

[1]–عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر،ط1، 2013، ص27.

[2]–المرجع نفسه، ص27، 28.

[3]–صدر الدين القبانجي، الأسس الفلسفية للحداثة، ص9.

بالزمن والذات والعالم، إنها لحظة وعي وإبداع لا تنفك تطرح الأسئلة، وتعيد تشكيل الأجوبة، وتفتح الأفق أمام إمكانيات لا تنتهي.

3- سمات الرواية الحداثية: سرد متجدد وتمثيل مغاير

تُعد الرواية الحداثية محطة أساسية في تاريخ تطور الأدب، حيث مثّلت نقلة نوعية في طرائق الكتابة والتفكير والتعبير،كما أنها ظهرت استجابة لتحولات فكرية وفنية عميقة شهدها العالم، وتفاعلت بشكل خاص مع مبادئ الحداثة التي قامت على رفض التقليد، والانفصال عن أشكال التعبير الموروثة وعلى هذا الأساس، لم تكن الرواية الحداثية مجرد تطوير تقني في البنية أو اللغة، بل كانت إعادة بناء شاملة لمنطق السرد نفسه، ولموقع الكاتب، والمتلقي، والواقع في آن واحد.

ويؤكد عدد من الباحثين على هذا البُعد الجوهري، إذ نجد " محمد الباردي" يصرّح بوضوح أن" الرواية العربية هي نتاج الحداثة ووليدتها الشرعية،"[1]هذا القول لا يعبّر فقط عن علاقة زمنية بين نشأة الرواية وبزوغ الحداثة، بل يدل أيضًا على الانسجام العميق بين ما تطرحه الحداثة من قضايا وما تسعى الرواية إلى معالجته عبر أشكالها الجديدة، فالرواية الحداثية تمثّل تجلّيًا حيًّا لمبادئ التمرد، والتشظي، والشك، والتجريب، وهي جميعًا سمات أساسية للحداثة الأدبية.

غير أن هذا الانتماء للحداثة لا يخلو من التوترات، فالحداثة"باعتبارها حركة رفض للموروث والثابت، لم تستطع أن تجيب عن كل الأسئلة الإبداعية التي طرحتهاعلى نفسها، باعتبارها تكرارًا لإشارات الانقطاع، خندق النمذجة والأمثلة المتشابهة"[2]، يعبّر هذا التصور عن الحداثة، رغم نزعتها التقدمية، وقعت أحيانًا في فخ النماذج الثابتة والتكرار، ما أفرز نوعًا من الجمود داخل مشروع كان يُفترض أن يقوم على التجديد الدائم، وهنا

[1]-محمد الباردي، التحولات السردية الحداثة وما بعد الحداثة، دار الحوار،اللاذقية، سوريا،ط1، 2015،ص 9.

[2]-المرجع نفسه،ص9.

تحديدًا ستبرز إحدى سمات الرواية الحداثية، وهي القدرة على نقد الذات، والخروج على منطلقات الحداثة نفسها، وهو ما مهد الطريق لظهور الرواية ما بعد الحداثية .

ومن السمات المهمة الأخرى للرواية الحداثية، أنها لا تنفصل عن السياق الثقافي العربي الذي ظهرت فيه، فقد نشأت الحداثة العربية في ظل الحداثة الغربية، "تبنت مقولاتها وإن لم تستطع دائمًا أن تحقق إنجازاتها..." [1]، وهذا ما جعل الرواية العربية الحديثة تعيش توترًا دائمًا بين التطلع إلى التجديد، والقيود التي يفرضها الواقع الثقافي والاجتماعي والسياسي، ونتيجة لذلك أصبحت الرواية الحداثية لا تمثّل فقط انعكاسًا لخطاب الحداثة، بل صدى حيًّا لرهاناتها ، فهي تحاول أن تجسد الأبعاد الجمالية للحداثة، لكنها في الوقت ذاته تكشف عن حدود هذه الحداثة في السياق العربي، وتجعل من ذلك مادة فنية وسردية قائمة بذاتها.

بناءً على ما سبق، يمكن تلخيص سمات الرواية الحداثية في النقاط الآتية:

1. **الوعي الذاتي للسرد:** إذ تتحول الرواية إلى نص يتأمل في بنيته، ويتساءل عن معنى الحكي ذاته، كما تقول"مارت روبير": "الأدب يوجد دومًا في حالة بحث عن ذاته وإنزالها منزل التساؤل[2]."

2. **كسر التقاليد السردية:** تتخلى الرواية الحداثية عن الشكل التقليدي للحكاية، وتستبدله ببُنى مفتتة، أو غير خطية، تبحث عن أساليب جديدة للتمثيل، فـ" الرواية العربية وهي تؤسس مشروعها الإبداعي كانت تسعى لأن تعلن موت التعبير الجاهز، وفي

[1]– محمد الباردي، التحولات السردية الحداثة وما بعد الحداثة ، ص10.

[2]–عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص 82.

المقابل تعلن عن ميلاد ذلك التردد المدهش أمام الزمن وفي داخله هذا التردد هو الذي سيجعل من النثر فضاء للخبرة الاجتماعية ووعيا وممارسة لها" [1].

3. التمرد على النمط الثابت :حيث يصبح "تدمير الشكل" ضرورة فنية، مثلما نقرأ في النص: "العمل الأدبي الحديث لا يُتصور بدون تدمير شكلي، هذا التدمير هو الذي يهبه علامة الحداثة[2]."

4. نقد الذات والواقع :إذ تتحول الرواية إلى وسيلة لفحص الذات، ومساءلة الواقع، وإبراز أزماته وتناقضاته، بدل الانصياع له أو إعادة إنتاجه، " وقد وجدت هذه الرؤية الحداثية والتغايرية بعد تفتت البنى السكونية حاضرة اجتماعيا وسياسيا وجماليا، ومن هنا استطاعت الرواية العربيةإنجاز خطابها المفارق في بنيته وطرائق تشكيله للعالم(الواقع) وبأسئلته القلقة نحو هذا الواقع وفق حساسية جديدة في الرؤية الروائية"[3].

5. الارتباط بالسياق الثقافي العربي :فهي لا تنفصل عن سياقها، بل تجسّد صراعاته، وتسجّل طموحاته وأزماته، وتجعل من التعبير الروائي شكلًا من أشكال المقاومة أو الانفتاح على المستقبل[4].

ومنه يمكن القول إن الرواية الحداثية ليست فقط شكلاً فنّيًا متطوّرًا، بل هي موقف فكري وجمالي من العالم، إنها بحث دائم عن المعنى، ومغامرة سردية تبتعد عن المسلمات، وتحتفي بالقلق، واللايقين، والتعدد. ومن خلال هذه السمات، أثبتت الرواية الحداثية قدرتها على تجديد التعبير الأدبي، وتحويله إلى مجال حرّ يعكس تعقيد الذات الإنسانية وتشظيها في عالم دائم التحول.

---

[1]– عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص 27، 28.

[2]–عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب،ص 82.

[3]–عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص29.

[4]–ينظر: حلمي محمد القاعود ، الحداثة العربية المصطلح –المفهوم ، دار الاعتصام ، 1998،ص 28.

4- علاقة التجريب بالحداثة: جدلية التداخل والالتباس في السرد العربي الحديث

يُعدّ مفهوم التجريب من أكثر المفاهيم ارتباطًا بالتحولات التي شهدها الأدب العربي الحديث، لاسيّما في سياق البحث عن بدائل فنية وجمالية للرواية التقليدية غير أن محاولة الإمساك بتعريف دقيق لهذا المفهوم تظل غير مكتملة ما لم توضع في إطار علاقتها بمفهوم الحداثة، وهي علاقة لا تخلو من التعقيد، حيث "تظل كل محاولة لتحديد التجريب تحديدًا دقيقًا منقوصة ما لم تتعرض لعلاقته بالحداثة، وتكمن أهمية هذه العلاقة في طبيعتها الخاصة، ذلك أنها لا تقوم على تعارض واضح بين طرفيها، بقدر ما تقوم على تداخلهما واشتراكهما في العديد من الخصائص، حتى إنهما يبدوان للوهلة الأولى أمرين متلازمين تلازم وجهي الورقة الواحدة، الأمر الذي يزيد من التباس هذه العلاقة، ناهيك عن التباس مفهوم كل من التجريب والحداثة أصلًا في فضائنا الثقافي العربي"[1].

وبما أننا قد تطرقنا إلى مفهوم مصطلح الحداثة، فإنه من الضروري أن ننتقل إلى توضيح معنى التجريب من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية، حتى تكتمل الرؤية وتتضح المعالم بشكل أدق.

فإذا تصفحنا المعاجم والقواميس اللغوية العربية للبحث عن مدلول "التجريب" من الناحية اللغوية، فإننا نجد في معجم "لسان العرب" لابن منظور قوله : جرب الرجل تجربة : اختبره (...) ورجل مُجَرَبٌ : قد بُلَيَ ما عنده، ومُجَربٌ : قد عرف الأمور وجربها (...) ودراهم مجربة : موزونة.[2]

فالتجريب لغة مصطلح مشتق من الفعل (جَرَّبَ) يدور مفهومه حول الممارسة والاطلاع والمعرفة والاختبار.

---

[1]- خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس،ط1، 2012، ص 186.

[2]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، ص 398 – 399.

كما يمكن أن نطلع على دلالة هذا المصطلح في المعجم الإنجليزي (oxford) حيث نجد كلمة تجريبي (Experimentation)، تحمل معنى الدلالات السابقة الواردة في المعاجم العربية وهي الممارسة والاختبار[1] وعليه فإن "التجريب" من الناحية اللغوية يرتبط بالممارسة والتجربة التي تولد المعرفة والعلم بالشيء.

إذا كان مصطلح "التجريب" يدل في جانبه اللغوي على الممارسة والتجربة التي تولد المعرفة والعلم بالشيء، ففي جانبه الاصطلاحي تعددت التعاريف التي وضعت لهذا المصطلح، وانطلاقا من ذلك أخذنا تعريف "أدونيس" الذي يقول في كتابه "زمن الشعر" : "أعني بالتجريبية : المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالبا وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا.[2]

فالتجريب يتحقق من خلال الخروج على طرق التعبير المستقرة، والرفض التام للقوالب والأنماط الجاهزة والبحث عن طرق جديدة للتعبير من أجل فتح آفاق جديدة للكتابة وخلق دلالات مغايرة، فـ " التجريبية لا تنهض وفقا لما هو راهن وإنما تنهض كتجاوز له من أجل الكشف عن بديل أشمل وأعمق وأغنى"[3]، فالتجاوز هنا شرط ضروري لتحقيق عمل إبداعي يخرق جميع النظم والأطر المتداولة.

إن العلاقة بين التجريب والحداثة هي علاقة تداخل وتواشج، لا يمكن فيها فصل المضمون عن الشكل، ولا الفكرة عن الأسلوب، و ضمن هذا السياق، يبرز التجريب بوصفه أحد أبرز تجليات الحداثة السردية، فالرواية التجريبية كما يصفها "غيلوفي"، "هي

[1]-**Experimentation**: *noun* – the process of trying out new ideas, methods, or activities to discover what effect they have. It refers especially to the scientific practice of testing hypotheses through controlled procedures.
Oxford English Dictionary, 2023, *s.v.* "Experimentation."

[2]– أدونيس ، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 6، 2005 م، ص 148.

[3]– المرجع نفسه، ص 148.

المظهر الأجلى للحداثة الروائية في الأدب العربي الحديث، وقد تبلورت الرواية التجريبية وهي تقدم نفسها على أساس أنها البديل السردي بما يحمل من رؤى ومواقف فكرية وفنية للرواية السائدة، وهذه الأخيرة في الحقيقة تعني في الأدب العربي الحديث الرواية الواقعية بأشكالها المختلفة وباتجاهاتها المتنوعة، وقد مثلت الرواية التجريبية نوعًا من الانقطاع داخل مسيرة الرواية العربية"[1]، كما أن الرواية التجريبية تبني" قوانينها الذاتية وتنظر إلى سلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص وتخون أي تجربة خارج التجربة الذاتية المحض."[2]أي أن التجريب و الحداثة يشتركان في مبدأ التجاوز و الابتكار.

من هذا المنظور، لا يمكن النظر إلى التجريب كحالة جمالية منفصلة عن سياقها الحداثي، بل هو فعل نقدي موجه نحو القوالب السردية المستقرة، ووسيلة لإعادة بناء الخطاب الروائي بما يتناسب مع قلق العصر وتعدد أسئلته. لذلك فإن العلاقة بين التجريب والحداثة ليست علاقة إحلال أو تقابل، بل علاقة جدلية، فيها قدر من التفاعل والتجاوز المتبادل.

إن الالتباس الذي يحيط بالمفهومين في الثقافة العربية ليس علامة على غموض منهجي بالضرورة، بل هو في جانب منه انعكاس للطبيعة المتغيرة للخطاب الأدبي نفسه، وللتحولات التي تعتري حساسية الكاتب العربي المعاصر اتجاه اللغة والشكل والدلالة، هكذا يصبح التجريب، في نهاية المطاف، سلوكًا حداثيًا بامتياز، يعكس رغبة الأدب في مساءلة نفسه وتجديد أدواته باستمرار.

بعد أن تناولنا في محاور سابقة مفهوم الحداثة ومعانيها المختلفة، وما يرتبط بها من تحولات فكرية وفنية، إلى جانب الوقوف عند أبرز سمات الرواية الحداثية التي كسرت

[1]–خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض،ص 27.

[2]–محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000 ، ص 242.

البنية التقليدية للسرد ، ثم استعرضنا العلاقة الوثيقة التي تجمع بين الحداثة والتجريب باعتباره سمة بارزة في الممارسات الإبداعية الحديثة ، نجد أنه من الضروري في هذا السياق الانتقال إلى توضيح مصطلح "التشكيل"، لغة واصطلاحًا، بوصفه أحد المفاهيم الجوهرية التي شكلت العنوان.

5- مفهوم التشكيل:

ورد في معجم لسان العرب "شَكَّلَ يُشَكِلُ تَشْكِيلا"كما ورد" شَكَّلَ الشَّكَّلَ: المثل، تقول: هذا على شكل هذا أي مثاله أي أشبه وتشكل الشيء: تصوره، وتشكله: صوره."[1]

و "التشكيل، تفعيل من (شكل)، وهو مصدر قياسي، يدل على مطلق الحدث"، وجاء في مقاييس اللغة أن الفعل شكل يصب في الجانب التصوّري والتمثيلي " تشكل: تصوّر وتمثل".[2]

و يرتبط مصطلح "التشكيل" في معاجم اللغة العربية بالفعل (شكّل)، الذي يعود إلى جذر لغوي يحمل دلالة على التحول والتغيّر، إذ يدلّ هذا الفعل على التصوّر والتمثّل، كما في قولنا "تشكّل الشيء"، أي تَمثّل في هيئة معينة أو اتخذ صورة ما، ويعكس هذا الجذر معنى الحركة من هيئة إلى أخرى، أو الانتقال من شكل إلى شكل مختلف.[3]

يتضح من مجمل التعريفات اللغوية أن مصطلح "التشكيل" يدل على عملية تصور الشيء وتمثّله أو نقله من صورة إلى أخرى، وهو فعل يحمل في جوهره معنى التحوّل والانتقال .

أما من الناحية الاصطلاحية فيُعدّ مصطلح "التشكيل" من المفاهيم المحورية في النقد الأدبي المعاصر، وقد عرف تطورًا ملحوظًا في معناه الاصطلاحي، خاصة حين

---

[1]–ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم)، لسان العرب، مج 1، ص357.

[2]–المرجع نفسه، ص 357.

[3]– ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل النصي، الشعري، السردي، السير الذاتي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2014، ص 119.

انتقل من الحقل الفني إلى الحقل الأدبي، ليكتسب أبعادًا جمالية ودلالية متعددة، فقد ارتبط في الأصل بالمجال الفني التشكيلي، لا سيما في فن الرسم، إلى درجة أنه أصبح مرادفًا له أو دالًا عليه بشكل مباشر، وذلك ما يؤيده "محمد صابر عبيد" في قوله:"يشتغل مصطلح التشكيل بمضمونه الفني والجمالي والتعبيري والمفاهيمي عادة في حقل الفنون الجميلة وفي فن الرسم خصوصًا إلى الدرجة التي أصبح فيها مفهومه دالًا على فن الرسم أو يساويه في أكثر الأحيان"[1]، و يدل هذا القول على أن التشكيل كان في البداية فعلًا بصريًّا يتعلق بإعادة ترتيب العناصر داخل الفضاء الفني.

لكن دلالة التشكيل لم تبقَ حبيسة المعنى البصري، بل تطورت لتأخذ طابعًا أكثر دينامية وتحوّلًا، كما يشير إلى ذلك بقوله " أن مفهوم التشكل يخضع للتبدل وينهض على معنى التغيير والتحول إذ كان العرب القدماء يسمّون كل ما يأخذ صورة أو هيئة من حين لآخر بالتصور أو التشكل، فهو يختص بالصورة المتغيرة والشكل المتبدل ولا يصل في معناه إلى حدود الدلالة على المستقر والثابت في الهيئة"[2] ، من هنا يتضح أن التشكيل ليس مجرد ثبات في الشكل أو تجميد للهيئة، بل هو عملية متواصلة من التغيّر، مما يمنحه طابعًا إبداعيًا حيًّا، يجعل منه أداة لبلورة الرؤية الفنية والفكرية داخل النص.

وقد نال مفهوم "التشكيل" في العصر الحديث اهتمامًا خاصًّا من المناهج البنيوية، التي أولته مكانة مركزية ضمن أدواتها التحليلية، فقد" حظي مفهوم التشكل فيما بعد بعناية المنهج البنيوي وأضحى آلية مركزية من آليات المصطلح البنيوي، إذ إن هدف البنيوية هو كشف بناء النص أيا كانت طبيعته أو كشف العناصر التي تتشكل بها البنية الكبرى للنص"[3]، وهذا يدل على أن التشكيل غدا أداة تحليلية تُمكّن من تفكيك بنية النصوص

[1]–محمد صابر عبيد ، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى، دمشق، سوريا، 2011، ص14.

[2]–المرجع نفسه، ص 15.

[3]–المرجع نفسه،ص15.

واستجلاء أنساقها الخفية، بما يسمح بتكوين فهم أعمق لطبيعة الكتابة وأساليب تشكّل المعنى داخل النص.

وعند تتبع الجذور الفكرية للمصطلح داخل الثقافة الأدبية، نجد أن التشكيل يرتبط بمرجعية قديمة ظلت حاضرة في النقاشات النقدية لقرون، وهي المرجعية القائمة على ثنائية "الشكل والمضمون"، كما يشير " محمد صابر عبيد" بقوله:" إذا ما عدنا في بحثنا الاصطلاحي إلى الجذور المفهومية للتشكيل في الثقافة الأدبية المكتوبة، سنجد أن المرجعية الأساس التي يمكننا من خلالها تحري حضور نوعي لهذا المصطلح تكمن في الثنائية التقليدية القارة 'ثنائية الشكل والمضمون' التي هيمنت فترة طويلة على فعالية رصد حركة إشكالية المعنى النصي في المدونة النقدية القديمة وعرفت إشكالات كثيرة على الصعيدين البلاغي والنقدي خاصة"[1]، ويبرز هذا القول كيف ظل التشكيل ملازمًا لإشكالية العلاقة بين شكل النص ومعناه، وهو ما أفرز أسئلة نقدية جوهرية حول كيفية تلقي النصوص وتأويلها.

ويبلغ التشكيل ذروته في الرؤية التي ترى فيه فعلًا مستمرًا للصياغة والإبداع، لا يتوقف عند حدود الإنتاج، بل يمتد إلى التلقي أيضًا، فـ " بوسعنا القول في هذا الإطار واستنادًا إلى هذه المرجعية المفهومية والاصطلاحية أن التشكيل هو الشكل في وضعية صيرورة وتمثّل دائم ومتموج للرؤية وحراك دينامي حي حتى في منطقة التلقي"[2]، إن هذا التصور يضع التشكيل في موقع مركزي بوصفه عملية تفاعلية، تبدأ من ذات الكاتب ولا تنتهي عند القارئ، بل تتواصل عبر أشكال متعددة من التمثيل والتأويل.

[1]– محمد صابر عبيد ، التشكيل السردي المصطلح والإجراء ، ص 17، 18.

[2]–محمد صابرعبيد ، التشكيل السردي المصطلح والإجراء،ص18.

إن التشكيل، في اصطلاحه النقدي الحديث، هو عملية فنية دينامية تقوم على تحويل النص إلى بنية متحركة ومتجددة، تعبّر عن رؤية المبدع وتدفع المتلقي إلى إعادة تشكيل المعنى باستمرار، وهو بهذا يمثل الشكل في حالته المتغيرة لا الثابتة.

بعد أن بيّنا مفهوم التشكيل من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية، بات من الضروري الانتقال إلى المصطلح الثالث الذي يُعد جزءًا أساسيًا من عنوان هذه الأطروحة، وهو "السرد"، وفي هذا السياق، سنعمل على توضيح معنى السرد وشرح دلالاته.

6- مفهوم السرد/ السردية / التشكيل السردي:

يمثّل السرد أحد المفاهيم المحورية في الدراسات الأدبية والنقدية، وذلك لما له من حضور أساس في مختلف الأجناس والنصوص، سواء كانت مكتوبة أو شفهية، واقعية أو متخيلة، ومن أجل فهم هذا المفهوم المركّب، لا بد من تتبع تطوره وتداخلاته النظرية من خلال ربطه بالبنية السردية وآلياتها.

وينحدر مصطلح "سردية (Narratology) "من أصل أوسع هو "الشعرية " (Poetics)، التي تُعنى بتحليل البُنى الداخلية للأجناس الأدبية، وضبط النظم والقواعد التي تتحكم في خصائصها وبنيتها النصية[1]، وهو ما يجعل السردية علماً يسعى إلى تفكيك النصوص عبر أدوات تحليلية دقيقة تكشف بنيتها ووظيفتها.

أما السرد(Narration) ، من الناحية المعجمية، فهو يُشير إلى المتابعة والتسلسل، كما في قولنا "سرد الحديث"، أي رواه متتابعًا ومرتّبًا[2] ، وهذا المعنى لا يختلف كثيرًا عن دلالته في اللغة الفرنسية، حيث يشير الفعل" *Narrer*" إلى "رواية الأحداث"، في حين يدل

[1]- ينظر: عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2006، ص9.

[2]- ينظر: عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي، دار خيال، برج بوعريريج، الجزائر، ص20.

مصطلح " *Narration*" على فعل القص نفسه، مما يقرّب بين "التلفّظ" و"الملفوظ"، أي بين الإنتاج والمنتَج [1].

أما من الناحية الاصطلاحية فهو كما يعرّفه "جيرار جينيت"، بأنه العملية التي يضطلع بها السارد أو الراوي وينتج عنها النص القصصي، المتكوّن من "اللفظ" أي الخطاب القصصي، و"الحكاية" أي المحتوى أو الحدث ذاته[2]، وهذا التعريف يُبرز تمييزًا مهمًّا بين الشكل والمضمون، بين الكيفية والمحتوى، وهو ما يعكس الطابع المركّب لهذا المفهوم.

ويمتد هذا الفهم إلى تعريف أكثر بساطة ودقة، حيث يُنظر إلى السرد على أنه الطريقة التي يختارها الكاتب لعرض مجموعة من الأحداث التي تقوم بها شخصيات ضمن إطار زماني ومكاني إلى المتلقي[3].

وبالنسبة لمجال الأدب، فإن السرد لا يقتصر على جنس أدبي معين، بل يحضر في الأسطورة، الحكاية، الكوميديا، التراجيديا، الرواية، القصة القصيرة، والسيرة الذاتية، إلى درجة أنه لا يكاد يخلو نص مكتوب من عنصر سردي ما[4]، ومن هنا، يمكن القول إن كل عملية حكي تقوم على عنصرين أساسيين: أولهما وجود قصة تحتوي على مجموعة من الأحداث (سواء أكانت واقعية أم متخيلة)، وثانيهما وجود راوٍ يختار الكيفية التي تُروى بها هذه القصة، أي الطريقة السردية المستخدمة[5].

أما البنية السردية، فهي تمثل الإطار التنظيمي الذي يُبنى عليه النص السردي، إذ يُنظر إليه كرسالة كلامية تنطلق من مرسل (الراوي)، وتتجه نحو متلقٍّ (المروي له)،

---

[1]– ينظر: عبد الغني بن الشيخ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي ، ص20.

[2]– ينظر: عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص10.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص10 ، 11.

[4]– ينظر: عبد الغني بن الشيخ، اليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي، ص21.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص21.

وتتوسطهما مادة الحكي (المروي)[1]، وهذه الترسيمة تُبرز طبيعة النص السردي بوصفه علاقة تواصلية معقدة تتطلب تفكيك عناصرها.

إن السرد، من حيث هو فعل لغوي وفني، يتجاوز مجرد الحكي العفوي، ليصبح طريقة واعية في بناء المعنى وتشكيل الرؤية، ويتأسس على علاقة ديناميكية بين القصة والراوي والمتلقي، محكومًا بمنطق داخلي تنظمه البنية السردية التي تجعل من النص كيانًا لغويًا وفنيًا محكمًا.

أما مصطلح "التشكيل السردي" فيُعدّ من المفاهيم الحديثة التي ظهرت في سياق تطور النظرية السردية، وارتبط بشكل خاص بتحولات الخطاب الروائي الحديث، حيث لم يعد النص السردي مجرد حكاية تُروى، بل أصبح بنية مفتوحة، قابلة للتشكّل وفق منظور فني وجمالي معقّد، يراعي مختلف مستويات البناء النصي وعناصره الداخلية والخارجية، وتكمن أهمية هذا المصطلح في قدرته على تمثيل العلاقة العضوية بين المضمون السردي وأشكال التعبير الفنية التي يجري من خلالها إنتاج الدلالة.

يذهب "محمد صابر عبيد" إلى أن مصطلح "التشكيل السردي" لا يخرج عن الإطار النظري العام لمصطلحات مشابهة مثل التشكيل الشعري والتشكيل الدرامي، بل يُجرّ، في كثير من الأحيان، إلى فضائها ومجال اشتغالها[2]،"إذ إن الرواية في حدود تشكيلها السردي الجمالي ملزمة تشكيلياً وتعبيرياً وثقافياً بكل هذا من أجل الوصول إلى حالة إشراق تخمينية تتوافر على طاقة تعبيرية صادقة للتمثيل والتصوير والتدليل تعزز مفهوم التشكيل وتجلياته في الميدان السردي"[3]، و عليه فإن التشكيل السردي ليس فقط عملية تقنية لتأليف النص، بل هو عملية جمالية وثقافية عميقة تسعى إلى إنتاج دلالة تتجاوز حدود

[1]– ينظر: عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص11.

[2]– ينظر: محمد صابر عبيد ، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، ص22.

[3]–المرجع نفسه، ص22.

الحكاية لتصل إلى أفق إشراقي تعبيري، يقوم على استحضار الطاقات الكامنة في اللغة والرؤية والتصوير.

كما أن "التشكيل السردي"، رغم شموله للعمل القصصي أو الروائي ككل، ينفتح على شبكة من التشكيلات الجزئية التي تشتغل على عناصر محددة من مكونات النص، و هذا ما ذهب إليه " محمد صابر عبيد" عندما أقر بأنه"على الرغم من أن مفهوم التشكيل السردي يشتغل في إطاره العام على الطبيعة الكلية للعمل القصصي والروائي، إلا أن هذا المفهوم العام يتوزع على شبكة مفاهيم صغيرة تشتغل على المفهوم داخل جزئياتها، فثمة تشكيل خاص بالمكونات السردية كل تشكيل على حده، إذ يمكن الحديث عن تشكيل الراوي وتشكيل الحدث السردي وتشكيل المروي له، فضلاً عن تشكيل الشخصية"[1].

هذا التعدد في مستويات التشكيل يؤكد أن النص السردي يتكون من طبقات متداخلة، تتطلب وعياً دقيقاً بكل جزئية من جزئياته، لأنها تشترك جميعها في صياغة المعنى النهائي للنص.

ويمتد التشكيل السردي أيضاً ليشمل العتبات النصية، مثل العنوان، والإهداء، والتصدير، وغيرها من العناصر التي تسبق الدخول إلى النص، فـ"فضلاً عن تنوع آليات التشكيل السردي في مضمار المكونات والعناصر، فإنه ينتقل في هذا السياق إلى تشكيل العتبات، فتمت تشكيل خاص للعنوان وتشكيل خاص للإهداء وتشكيل خاص للتصدير... على السارد الوعي بها وتمثيلها داخل النص تمثيلاً صحيحاً يصب في مصلحة التشكيل السردي العام في النص"[2].

[1]– محمد صابر عبيد ، التشكيل السردي المصطلح والإجراء ، ص23.

[2]– المرجع نفسه، ص24.

فالعتبات ليست مجرد عناصر فنية فحسب، بل هي بوابات تأويلية أساسية توجه القارئ وتؤثر على عملية التلقي من أول وهلة، مما يجعل حضورها ضمن التشكيل السردي ضرورياً.

ويؤكد "محمد صابر عبيد" كذلك على أهمية اللغة السردية والصنعة النصية باعتبارهما قطبين أساسيين في عملية التشكيل، إذ يقول:" ثم كانت اللغة السردية أحد أهم القطبين الرئيسيين في عملية التشكيل السردي مع الصنعة النصية... فإن تشكيل اللغة السردية هو الآخر يجب أن يحظى بالاهتمام المطلوب من أجل بلوغ أعلى المراحل الممكنة للوصول بالتشكيل السردي إلى تكامله وسيرورته... ويجب أن يتضمن بدوره تشكيل الفضاء الذي يتوزع سياقياً على تشكيل الزمن وتشكيل المكان وتشكيل الرؤية[1]". وبذلك تتضح الأبعاد المتشابكة لهذا المصطلح، حيث تشتغل اللغة على مستوى السطح النصي، لكنها في عمقها تؤسس لتشكيل الفضاء السردي بكل مكوناته من زمان، ومكان، ورؤية.

وتقود كل هذه العناصر إلى تحقيق ما يسمى بـ "الهندسة التشكيلية" شاملة للخطاب السردي، وتهدف في تعاملها مع مكونات الخطاب السردي وجزئياته وآلياته المختلفة، إلى تحقيق أعلى مستويات الإتقان الفني لهذا الخطاب، بما يضمن استيفاءه لمتطلبات البناء السردي وشروطه الجمالية، ويجعله مهيأً لتلقي قرائي مثالي، بعدما اكتملت عناصره التشكيلية بالشكل الأمثل[2]، وهو ما يعني أن اكتمال التشكيل السردي مرهون بتحقّق التوازن والانسجام بين جميع مكوناته الداخلية والخارجية، بما يضمن للنص حضوره الفني والمعرفي.

[1]– محمد صابر عبيد ، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، ص24.

[2]– ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، ص24.

إنّ التشكيل السردي ليس مجرّد تقنية تُضاف إلى النص، بل هو بنية فنية وثقافية شاملة تتجسد في كل مفصل من مفاصل النص السردي، من الراوي إلى اللغة، ومن الشخصيات إلى الزمن والمكان، مرورًا بالعتبات النصية. إنه جوهر عملية البناء السردي، ومفتاح إنتاج المعنى، وأساس تحقيق التكامل الجمالي للنص.

7- الحداثة الروائية ووعي الكتابة المغربية:

تُعدّ الرواية المغربية المعاصرة من أبرز فضاءات التعبير الأدبي التي شهدت تحوّلات عميقة، لا على مستوى الشكل فحسب، بل على صعيد الوعي الجمالي والمعرفي بالكتابة أيضًا،فقد أصبحت فضاءً رحبًا للمغامرة الفنية، ومجالًا للتجريب المستمر في اللغة والبناء والتخييل، وبهذا المعنى، فإنها تندرج ضمن جنس أدبي غير مستقر، يتمرد على القوالب التقليدية، ويسعى باستمرار إلى خرق الأنساق الجاهزة وتوسيع آفاق التعبير، في إطار ما يمكن أن نسميه بـ"وعي الكتابة الحديثة."

يتميز الإنتاج الأدبي المغاربي الحديث بسمات وظواهر عديدة تبرز خصوصيته وفرادته: فهو أولاً منتَج متنوع اللغات والمرجعيات الثقافية، يعني هذا التنوع اللغوي والثقافي أن الرواية المغاربية تشتغل ضمن فضاءات متعددة المرجعيات، فهي تستفيد من التراث الشفوي ومن الذاكرة الجمعية، كما تنفتح على الكتابة بالفرنسية وغيرها من اللغات، مما يمنحها عمقًا تركيبيًا خاصًا، إن هذا التعدد ليس فقط تنوعًا في الوسائط التعبيرية، بل هو أيضًا تعدد في زوايا النظر إلى الواقع، وفي أساليب تشخيصه وتخييله[1].

وتأتي رواية "دفنا الماضي"(1966م)كنموذج مبكر يعبر عن هذا الوعي الجديد بالكتابة الروائية، إذ يرى "عبد الحميد عقار أنها"أول رواية بالمعنى الأوروبي تصدر

[1]- ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص20، 21.

بالمغرب... تصور فترة حاسمة من تاريخ المغرب الحديث... ويغلب فيها العرض والحكي بدل التشخيص"[1].

هذه الرواية، على الرغم من وفائها للبنية التقليدية في بعض جوانبها، تؤسس لوعي جديد بالكتابة، من خلال ربط الشخصية الروائية بالخلفية الاجتماعية والسياسية، في اتجاه يجعل من الرواية أداة لاستعادة الهوية والتأمل في المصير الجماعي[2].

كما يبرز الحس الذاتي والاجتماعي بوصفه دافعًا أساسيًا للإبداع الروائي، فـ "السيرة الذاتية والقضايا الاجتماعية يحظيان بأهمية كبيرة... إنه الإحساس بانعدام الملاءمة مع الذات ومع المحيط"[3].

فهذا الوعي بالانفصال بين الذات والعالم هو الذي يغذي الرغبة في الكتابة، ويحوّل الرواية إلى شكل من أشكال المقاومة الرمزية، إذ تسعى إلى التعبير عن الرغبة في التغيير، سواء تعلق الأمر بتغيير الرؤية أو الأشكال التعبيرية.

ومن جهة أخرى، فإن تراكم النصوص الروائية المغربية خلال العقود الأخيرة أفرز تحوّلات جذرية في طبيعة الخطاب الروائي، إذ" أفرز جملة من القضايا يتداخل فيها الشكلي بالدلالي، والبنائي بالمعنوي، والنسقي بالسياقي"[4]، هذا التداخل بين الأبعاد المختلفة للعمل الروائي يعكس وعيًا متقدمًا بمفهوم الكتابة، حيث لم تعد الرواية مجرد وعاء لمضمون ما، بل أصبحت فعلاً جمالياً يتداخل فيه ما هو فني بما هو معرفي وفلسفي.

وقد خضعت الرواية المغربية لجملة من التحولات التي مثلت سمات الرواية المغربية المعاصرة ومن بينها "حضور الوعي النظري بالكتابة... الاشتغال على اللغة

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص24.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص24.

[3]–المرجع نفسه، ص24.

[4]–المرجع نفسه، ص24.

بأفق البحث... حضور المكونات السير–ذاتية... تصوير الانعكاسات النفسية للأحداث بدل تسجيلها..."[1].

هذه الخصائص تبرهن على أن الرواية المغربية قد تجاوزت مرحلة التقريرية والنقل السردي، لتدخل مرحلة الوعي بالكتابة كقيمة في ذاتها، أي أن فعل الكتابة لم يعد انعكاسًا لعالم خارجي، بل أصبح موضوعًا للتأمل والتفكيك والتجديد.

ويتأكد هذا التوجّه الحداثي من خلال تجارب روائية مغربية اخترقت النمط السائد وجرّبت أشكالًا تعبيرية غير مألوفة، كما في رواية "حاجز الثلج" لـ"سعيد علوش" (1974م)، التي" تُسجل ضمن المشروع الروائي العربي في المغرب... وتنفتح على التقنيات الجديدة التي استخدمتها الرواية الأوروبية المعاصرة"،[2] ويُعدّ هذا الانفتاح على التجريب شكلاً من أشكال الانخراط الواعي في الحداثة الأدبية، إذ تمثل هذه الرواية لحظة انتقالية في تطور السرد المغربي نحو أفق أكثر انفتاحًا وتعقيدًا.

أما رواية" زمن بين الولادة والحلم" لـ"أحمد المديني" (1976م)، فهي بحسب "محمد أمنصور"، "أول رواية في المغرب تخوض منحى الحداثة والتغيير والخروج عن المألوف والسائد"[3]، وقد قوبلت هذه الرواية في البداية بالصمت، قبل أن يعترف النقاد بفرادتها، كما عبر "نجيب العوفي" عن ذلك بقوله:

"أرى مغامرة أحمد في روايته... بالغة التطرف والتحرر حيث استهتر بقواعد اللعبة الروائية..."[4]، هذا التمرد على قواعد السرد الكلاسيكي، وخلط الرواية بالشعر و بالقصة،

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب ، ص25.

[2]–محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، المدارس،الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2006،ص 58.

[3]–المرجع نفسه، ص 59.

[4]–المرجع السابق، ص 59.

هو تعبير صريح عن وعي جديد بالكتابة، ورفض للانتماء إلى تصنيفات جاهزة، بل إصرار على خلق كتابة هجينة، غامضة، لكنها ممتلئة بالحداثة والطموح الجمالي[1].

مما سبق ذكره، فإن الحداثة الروائية في المغرب ليست مجرد تأثر بأشكال خارجية، بل هي تعبير عن وعي خاص بالكتابة، وتمرّد على النماذج الجاهزة، وسعي متواصل نحو خلق كيان أدبي يعبر عن خصوصية الذات المغربية وتحولاتها، ويجعل من الكتابة الروائية أفقًا رحبًا للمساءلة والتخييل والمغامرة الفنية.

[1]– ينظر: محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،ص 59.

الفصل الأول: حداثة التشكيل البنائي في رواية "المغاربة" لعبد الكريم جويطي

1- تشكيل العتبات النصية

1-1- المفهوم اللغوي و الإصطلاحي للعتبة النصية

1-2- العتبات النصية الخارجية

1-3- العتبات النصية الداخلية

2- حداثة التشكيل السردي وتعالق الأمكنة

2-1- مفاهيم نظرية للمكان

2-2- سلطة المكان في رواية المغاربة

2-3- التشكيل المكاني في السرد الروائي بين الانتماء والتنافر: حضور الأمكنة وعلاقاتها التضادية بالبناء السردي (إنتماء /تنافر)

3- حداثة التشكيل الزمني في الرواية: (تنوع بنية الإيقاع الزمني الروائي بين التنظير والتداخل)

3-1- مفاهيم نظرية: (تعددية الزمن الروائي)

3-2- الترتيب الزمني

3-3- الإيقاع الزمني للسرد :(الفجوة السردية بين الملء و التأويل)

4-التشكيل الحداثي للشخصيات في رواية المغاربة

4-1- البوليفونية "polyphonic" (مفهوم نظري عام)

4-2- تعدد الأصوات السردية (الشخصيات في الرواية)

4-3-تشكيل أنماط الوعي في رواية "المغاربة"

4-4- حداثة التشكيل السردي والرؤية الأيديولوجية في رواية" :

"مقاربة موضوعاتية"

1- تشكيل العتبات النصية:

تمثل العتبات النصية علامات مهمة لابد من الوقوف عليها، لأنها تعقد صلات وثيقة بمتن الرواية من شأنها أن تكشف بعض أسراره، وأغواره، وقد سعت الرواية المغربية إلى العناية بما يسمى بالمصاحبات النصيةً التي تمثل مفاتيح الاستخراج وتفجير الدالات القابعة بين سطور المشهد الروائي بدءًا بالعنوان وانتهاءً بالغلاف الأخير للمدونة، بالإضافة إلى الوظيفة الدلالية لها، إذ نجد الوظيفة الجمالية، التي تمثل جانبا من التشكيل الجمالي الفني للرواية والتي يطبعها بطابع خاص ويميزها عن غيرها، فالعتبات النصية هي كل ما يحيط بالنص من عناوين وألوان واسم الكاتب، والتجنيس والإهداء، فهي مفاتيح للمتلقي من أجل الدخول إلى النص الروائي، إذ تبعث برسالات إشارية للمتلقي من أجل جذب انتباهه.

ورواية"المغاربة"تحمل عديدا من الدلالات في عتباتها النصية تعكس به متن النص الروائي، فهي تغوص بنا في الجذور التاريخية والسياسية والدينية، التي أثرت على الشخصية المغربية والواقع المغربي المعاصر، وعند قراءتها نشعر أن أحداثها تلامس الواقع المشهود.

ومن هنا يمكن أن نطرح الإشكاليات الآتية:

- ما مفهوم العتبات النصية؟
- ما دورها في إنتاج معاني النص الروائي؟
- فيم تتمثلتجليات العتبات النصية في رواية المغاربة في صورتها الحداثية؟

1-1-المفهوم اللغوي و الإصطلاحي للعتبة النصية:

جاء في لسان العرب لفظة "العتبة": أَسْكُفَةُ البابِ تُوطأُ وقيل العتبة العليا، والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجبُ، السفلى والعارضتان، والجمع عَتبٌ وعتباتٌ والعَتبُ الدّرجُ، وعَتّبَ عَتَبَةً: اتخذتها.[1]

قبل الولوج إلى المتن الروائي لا بد من الإشارة إلى العتبات النصية المصاحبة لهذا العمل، فهي تعكس بالضرورة ما يريد الروائي تبليغه للمتلقي عبر رسائل قصيرة يمررها من خلالها، إذ يمكن اعتبارها كممهدات يقدمها الروائي للمتلقي ليستطيع امتلاك بعض المفاتيح التي من شأنها أن تسهل له فتح مغاليق فصول هذه الرواية والتعامل مع دلالتها ومعطياتها بشكل أفضل.

كما يعتبر "جيرار جينيت"Genette Gerard " الرائد في هذا المجال الذي ركز على دراسة المصاحبات النصية للنص السردي و فك شفرات خطاب عتبات النص، و قد انتقل في دراسته من النص إلى ما يحيط به ، و ذلك نظرا لأهميتها " في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص ، فكما أننا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكن الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته"[2]، لأنها تقوم بالبوح بمكنونات المتن، فنادرا ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل(اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف...)، و هذا قصد تقديمه للجمهور"[3]،فهي تبرز" جانبا أساسيا من العناصر المؤثرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحقيقها التخيلي، كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من

---

[1]- ينظر: إبن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج1، ط4 ،1997، ص948.

[2]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى العتبات النصية دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، بيروت لبنان، دط، 2000، ص23.

[3]- عبد الحق بلعابد ،عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون ط1، 2008، ص44.

الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للحكاية[1]، إذن فالعتبات النصية تكتسي أهمية بالغة تستدعي الوقوف عندها تحليلا و مساءلة وتدقيقا من أجل إضاءة وكشف الدلالة القابعةُ خلف هذه الرواية.

وانطلاقا من ذلك، نحاول الولوج إلى المتن الروائي لرواية "المغاربة"لـ"عبد الكريم جويطي" واستجلاء معانيها عبر عتباتها النصية التيميزت فضاء الرواية.

1-2-العتبات النصية الخارجية:

يقصد بها مجموع المعلومات والمعارف التي يلمحها القارئ على مستوى الواجهة الأولى للرواية (صفحة الغلاف)، و "يمكن اعتبار العناوين و أسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية ، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لابد أن تكون له دلالة جمالية أو قيميّة"[2]، وتعمل هذه العناصر كنافذة أولى تثير فضول القارئ وتوجه تأويله قبل الانغماس في مضمون الرواية، كما تلعب دورًا في التسويق والتأطير الجمالي للنص.

1-2-1- عتبة الغلاف الأمامي:

يعتبر الغلاف العتبة النصية الأولى التي تواجه المتلقي وتلفت انتباهه، فهي تشكل بؤرة تركيزه، لذلك تحول الغلاف" من وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية"[3]، التي من شأنها أن تساعد المتلقي

---

[1]- عبد الفتاح الحجرمي ، عتبات النص: البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص16.

[2]-حميد لحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص60.

[3]-محمد الصفراني ، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م) بحث في سمات الأداء الشفاهي " علم تجويد الشعر"، ص135.

على استقبال وتلقي المتن الروائي، وعليه فقد اعتنى الروائي "عبد الكريم جويطي" بهذه العتبة وأظهر قدرة إبداعية حداثية من أجل إخراجها بهذا الشكل، وسنقوم بتحليل غلاف الرواية وفق عدة تقنيات .

1-2-1-1- عتبة العنوان:

هو الذي يتصدر الرواية أو المحطة الأولى التي يقف عندها القارئ، ويمكن أن نعتبره عنصرا استفزازيا له، من أجل الإبحار في عوالم المشهد الروائي، و سبر أغواره، والتعمق فيه، فهو، "الذي يتيح الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه، لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها"،[1] كما أنه يشهد عملية تفاوض على مستواه بينه وبين القارئ– فإما أن تنتهي بعشق ينبجس، وهنا تحدث لذة القراءة، وإما أن يحدث انشقاق وجفاء[2]، وعليه فإن اختيار ألفاظ العنوان يجب أن تمنح من العناية القدرة الكبير لتحقق وظيفة التواصل مع القارئ، فتكون عملية انتقاء ملفوظات دقيقة جدا بشكل يعكس محتواه ويشمله، فهو تقليص للنص واختصار له، والنص بدوره عملية تمطيط وتوسيع له.

فالعنوان يشكل جملة من الرموز والعلامات والإشارات يعمل عليها القارئ تحليلا وتأويلا، لذا يعرفه"جيرار جينيت"Genette Gerard" بأنه "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف[3]".

في تعريفه للعنوان، ينظر "جيرار جينيت" إليه بوصفه أكثر من مجرد جملة توضع في أعلى الصفحة، بل كعتبة لغوية تحمل دلالات متعددة ووظائف متنوعة، فهو يرى أن

---

[1]– خالد حسين حسين ،في نظرية العنوان–مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2007م، ص6.

[2]– المرجع نفسه ، ص6.

[3]– عبد الحاق بلعابد ،عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص67.

العنوان ليس مجرد اسم للنص، بل هو كيان لساني مستقل، يتكوّن من كلمات أو جمل أو حتى مقاطع نصية، تؤدي دورًا إرشاديًا وتوجيهيًا، فتُعين النص وتُشير إلى مضمونه العام، كما تفتح أفق التلقي للقارئ وتوجهه منذ اللحظة الأولى.

بعبارة أخرى، العنوان عند "جينيت" هو بمثابة البوابة الأولى التي يمرّ منها القارئ إلى عالم النص، ويختزن بداخله وعودًا وتأويلات محتملة، تُغري القارئ وتستفزه للدخول إنه عنصر من عناصر التواصل الأدبي، يُسهم في بناء العلاقة بين النص وجمهوره، ويُعدّ أحد أهم المكونات الخارجية التي لا تقل أهمية عن المتن نفسه، لما لها من دور في تشكيل توقعات القارئ وإثارة فضوله.

وعلى ضوء هذه القراءات للعنوان، سنعمل على استنطاق هذه العتبة واستكناه معانيها، قبل الولوج إلى أعماق المتن الروائي.

لقد اختار الروائي "عبد الكريم جويطي" عنوان "المغاربة" لروايته، وهكذا يكون قد قام بفعل تخصيص هذا العمل بحديثه عن المغاربة فقط، كما نلاحظ أنه ترك اللفظة مستقلة دون أن يلحقها بتفصيل كتاريخ المغاربة أو حياة المغاربة أو ما يخفيه المغاربة... ولكنه ترك فعل تأويل العنوان إلى القارئ الذي أسند له هذهّ المهمة، مهمة تأويل العنوان ولن يتسنى له ذلك إلا باقتحام صفحات الرواية وقراءتها قراءة عميقة والغوص في دلالتها.

إن القراءة السيمائية لهذا العنوان وبربطه مع مضمون الرواية نستدعي عدة دلالات ثانوية ثاويةخلفه،متمثلة في استحضار كل ما يخص المغاربة كشعب داخل هذه الرواية من الناحية الدينية والسياسية والتاريخية وطريقة التفكير ونهج العيش وكل ما يخصهم ، ففي حياتهم الاجتماعية سلط الضوء على تلك العادات و التقاليد التي يبدو أن الكاتب يستهجنها ، كما أثار نقطة حساسة من خلال هذه الرواية و هي التاريخ المسكوت عنه أو المغيب من خلال رصده لبعض مظاهر التهاون فيما يخص التاريخ من طرف الشعب

المغربي، و كذلك عبر تيمة العمى التي طغت على الرواية بدءا بجعلها ميزة تميز البطل عن غيره مرورا ببعض الشذرات التي زرعها في روايته وكأنه يجعل منهم شعبا أعمى ، و لكنه ليس العمى البيولوجي و إنما بسكوته عن الواقع الذي يعيشه و رفضه له ، لكن دون امتلاك الجرأة على الرفض والتغيير أو حتى الدفاع عن النفس و المطالبة بأبسط حقوقه، كما كان للجانب العاطفي مكان في رواية المغاربة من خلال تيمة الحب التي كانت بارزة عبر تلك القصص التي أوردها في المتن.

إن قارئ العنوان للوهلة الأولى لا يمكن له أن يقف على المواضيع التي أثارها الكاتب في المتن ، لأنه قدطغى عليه الطابع الرمزي الذي يقود إلى تعدد الدلالات والتأويلات والانفتاح على معاني أخرى يمكن أن تجول في ذهن قارئه، ولا يمكن للمتلقي استجلاء تلك الدلالات إلا من خلال تصفح الرواية والغوص فيها وربطها بالعنوان وربما كان ذلك عن قصدية من طرف المؤلف، لكي يضمن لروايته الاستمرارية والديمومة، ويعتبر ذلك من باب الحداثة التي تظهر على المستوى اللغوي والدلالي للعنونة.

فـ"عبد الكريم جويطي" فضّل لغة التشفير والغموض على الوضوح والمباشرة، باتخاذه لفظة "المغاربة"وحدها عنوانا كجنوح نحو فعل حداثي، هذا من جهة، كما أنه برمزيته تلك يعمل على استفزاز المتلقي للإقبال على الرواية واستجلاء مدلولاتها الكامنة بين السطور من جهة أخرى، ويبقى ذلك فعلا تجاوزيا أبدع فيه الروائي.

إن نمطية تموقع هذا العنوان على ظهر الغلاف حمل عديدا من الدلالات والإيحاءات "لارتباطه بالوظيفة الإغوائية عبر مقاربة التفاعل الدلالي بين بنية العنوان والصورة (الصور) الموافقة له، حيث ستتعامل القراءة مع العنوان بوصفه لوحة أو صورة تتشكل من التنادي بين الخط والصورة، الأمر الذي يفترض التوسل بسيميوطيقا الصورة والخط، لإنتاج دلالة الغلاف"،[1] فتعاضد الصورة مع الخط من شأنه أن يحيلنا إلى المعنى

[1] –خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان–مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص164.

العام للعنوان، وبالتالي تشكل دلالة الغلاف من خلال تفجير المعاني الكامنة في العناصر الثلاثة (صورة، الخط، العنوان) بالإضافة إلى دلالة اللون.

وبناء على ذلك فإن " الغلاف أضحى علامةسيميوطيقية بصرية في غاية الأهمية لإغراء القارئ أولا، وإثراء العنوان دلاليا ثانيا، ففي الغلاف يحدث ذلك التنادي والتراسل بين اللون والخط والتشكيل(...)، فيتم إخضاع الغلاف للسمطقة، وجعله علامة برسم التدليل[1]".

وعلى اعتبار ذلك ومن أجل تأييد الطرح الذي ذهبنا إليه لابد لنا من قراءة سيميائية للون والصورة.

1-2-1-2- عتبة اللون:

لا شك أن اللون من أهم العناصر الفنية التي تدخل في تشكيل الصورة، لأنه يرتبط ارتباطا وثيقا بنفسية الروائي وحالته، فيمكن اعتباره رسالة مشفرة يمررها الروائي للقارئ، فيعمل على تأويلها وفك شفرتها، فاللون يمثل لغة بصرية تنطوي على عديد من المعاني، فهو يملك "تأثير اعلى خلايا الإنسان، إذ لكل لون موجة معينة، كل موجة لها تأثير على خلايا الإنسان"[2]، فتصبح الألوان لغة تتكفل بإيصال مقصود الروائي، وتحل محل الألفاظ لتترجم دواخله وما يريد البوح به.

وانطلاقا من ذلك سنعمل على تحليل الألوان الواردة في غلاف الرواية، واستكناه المدلولات التي تحيلنا إليه.

لقد اختار الروائي "عبد الكريم جويطي" ألوانا قاتمة لروايته، وذلك باختياره اللوحة الفنية "صراع الهراوات" للرسام "غويا"، ليدخل المتلقي في جو الرواية منذ البداية ويحيلنا

[1]- المرجع السابق، ص164.

[2]- كلود عبيد ، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1434، 2013، ص10.

إلى ذلك التعتيم الذي يعيشه الفرد المغربي في جميع مجالات حياته، فنجد الألوان الطاغية على غلاف الرواية (الأزرق والأخضر وما قاربهما) والتي يطلق عليها الألوان الباردة"فإنها تميل إلى القتامة وهي داكنة إجمالا، سميت بالباردة نظرا لارتباطها بالفضاء القاتم، وعمق مياه البحر، وانتشار الليل (غياب الضوء)[1]" ، بالإضافة إلى اللون الأسود الذي يعبر "عن السلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللامتغيرة " [2]، وهي الحالة التي يعايشها الفرد المغربي، التي تتجلى في جميع تفاصيل حياته التي يسلط الضوء عليها من خلال روايته، فهو يعيش حالة من الركون والاستكانة لكل شيء، لا يبحث عن الحقيقة وإنما يأخذ كل الأمور وكأنها من المسلمات البديهية، لهذا وقع في نوع من التغييب على جميع الأصعدة، دينيا، سياسيا، اجتماعيا،...

لم يعد اللون بتلك التلقائية ولمجرد الزخرف الفني، وإنما أصبح –مع الروائي " عبد الكريم جويطي"– عنصرا استفزازيا للمتلقي لاستجلاء المعاني الكامنة خلفه، شأنه في ذلك شأن العنوان، وصورة الغلاف، فقد جعل "عبد الكريم جويطي" من عالم التشكيل اللوني حقلا خصبا لممارسة فعله الحداثي، فعلى القارئ دخول هذا العالم الذي تمتزج فيه الكلمة باللون ليستطيع بعدها الانتقال إلى دواخل المشهد الروائي .

1-2-1-3- عتبة الصورة:

لا تقل الصورة أهمية عن العنوان واللون من أجل اكتمال المعنى الدلالي للغلاف الذي يحيلنا بدوره إلى المتن الروائي، فلقد انتشر نمط اللوحة التشكيلية من أجل دفع المتلقي وتحفيزه للتعاطي مع العمل الإبداعي،[3] إذن عملية استقراء اللوحة التشكيلية المصاحبة للرواية من شأنه أن يسهل عملية الولوج إلى متن النص السردي .

---

[1]– المرجع السابق، ص22.

[2]– كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالتها)،ص64.

[3]– ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعرالعربي الحديث(1950–2004م)، بحث في سمات الأداء الشفاهي " علم تجويد الشعر"، ص135.

والصورة هنا هي عبارة عن لوحة من لوحات الفنان التشكيلي "فرانسيسكو دو غويا Francisco de goya"[1] الذي صور في عديد لوحاته حروب إسبانيا وبشاعتها، وصورة غلاف الرواية تظهر شخصين يتصارعان بالهراوات بشكل وحشي والدماء تسيل من كليهما، كما تظهر اللوحة الفنية أن أرجل كليهما تغوصان في الرمل في جو كئيب مكفهر وظلال قاتمة، وهو يصور بذلك شدة بشاعة الحرب القائمة، وقد أبدع غويا في طبع أحاسيسه على تلك اللوحة التي تمثل جنون الحرب الذي يقود إلى فقدان المشاعر الإنسانية اتجاه الآخر والسعي إلى تحقيق النصر في النهاية ولو بأبشع طريقة.

وقد إستعار الروائي "عبد الكريم جويطي" هذه اللوحة لتتصدر الغلاف الخارجي لروايته، ليحيلنا إلى هذه الظاهرة الاجتماعية التي يعاني منها المغاربة، فالفرد منهم يحاول أن يقضي على الآخر من أجل تغليب مصلحته الشخصية – من وجهة نظره – كليهما يعتمد بقاؤه على الآخر ولو بالقتل، لكن الحقيقة تكمن في نسيانهماللعدو الرئيسي المتمثل في الرمل، كلا الطرفين يتبادلان المنفعة، لكن تلك البذرة السوداء التي في داخل المغربي ما تلبث أن تطفو إلى السطح في أول نزاع ليظهر أبشع ما فيه اتجاه الآخر، وهذه إحدى الجزئيات التي عرضها الروائي من خلال متن روايته .

[1]– Francisco de goyaa ، (1746–1828)، رسام و نقاش إسباني، ترجم من خلال فنه الإضطرابات السياسية والاجتماعية في زمنه. ينظر: m.marefa.org، 31–08–2022، 23:21.

1-2-1-4- عتبة اسم الكاتب

يعتبر اسم الكاتب من العناصر المهمة التي لا يمكن أن نغفل عنها باعتباره يثبت مشروعية نسب هذا العمل إلى هذا الروائي، ووجوده يؤكد" أحقية تملك الكاتب، فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله".[1] و عند قراءتنا لصفحة الغلاف نجد أن اسم الروائي "عبد الكريم جويطي" يتجلى بشكل واضح دون اللجوء إلى اسم فني خاص، أو التخفي وراء اسم مجهول، وربما يلجأ الروائي لتلك الأشكال لأنه يريد التهرب أو التخوف مما سيعقب هذا العمل ، أو لغايات شخصية أخرى، لكن صاحبه يظهر اسمه واضحا وسط الغلاف ربما لكي يسلط عليه الضوء، و ربما لأنه يريد أن يكون اسمه بؤرة تركيز القارئ، و كأنه لا يتبرأ من هذا العمل و غير متخوف مما سيعقبه من نتائج ، وربما يرجع أيضا لغرض تحقيق الوظيفة الاشهارية، "وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية للكتاب، وصاحب الكتاب أيضا، الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشرائه".[2]

و نخلص إلى أن عتبة اسم الكاتب من العلامات البارزة في سياق الحداثة الروائية، حيث لم تعد مجرد تفصيل شكلي يُدرج على الغلاف، بل غدت جزءًا من استراتيجية الكتابة، ومكوّنًا دلاليًّا موجّهًا للقراءة،ففيالرواية تبرز *حداثة النص* من خلال حضور اسمه في واجهة الغلاف بشكل واضح، في إعلان ضمني عن تبنٍّ كامل لما يحمله العمل من رؤى وأسئلة .

هذا الحضور لا يعبّر فقط عن التملّك القانوني، بل يقدّم الكاتب كذات فاعلة، مؤثرة، وواعية بموقعها داخل الحقل الأدبي،فعتبةالاسمهنا تؤدي وظيفة مزدوجة: إشهارية من

[1]- عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص65.

[2]- المرجع نفسه، ص65.

جهة، وتأويلية من جهة أخرى، وتندرج ضمن ملامح *حداثة* الروايةالمغاربية التي تسعى لكسر النمطية والانخراط في خطاب جديد، أكثر جرأة وانفتاحًا.

1-2-1-5-عتبة المؤشر الجنسي:

يأتي المؤشر الجنسي كعامل مساعد للمتلقي على تحديد نمط النصوص الواردة في العمل الأدبي، وتحت أي جنس يندرج، ليهيئ القارئ استعداداته مسبقا لتلقي هذا العمل شعرا كان أم نثرا.

فالمؤشر الجنسي "ذو تعريف خبري تعليقي، لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنس ي للعمل، أي يأتي، ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي".[1] ويعود تحديد جنس العمل الأدبي لـ "مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان للنص"[2]، فأهم وظيفة يتخذها المؤشر الجنسي هي مساعدة القارئ ومنحه مفتاحا من المفاتيح التي تعينه على تلك النصوص المقبل على قراءتها.

وانطلاقا من ذلك نجد علامة التجنيس في رواية "المغاربة"، تظهر على سطح الغلاف بشكل واضح تحت اسم "رواية" التي كتبت بخط بارز أسفل الغلاف، الأمر الذي يحيلنا إلى أن العمل الذي بين أيدينا عبارة عن نص نثري ، فقد شكل الغلاف على العموم بنية رمزية لا يتم الولوج إلى ما بعده إلا بعد فك شفرات كل مكوناته وعناصره من عنوان ولون وصورة.

[1]- المرجع السابق، ص89.

[2]- عبد الحق بالعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص89.

1-2-2- عتبة الغلاف الخلفي:

الغلاف الخلفي عتبة نصية وجمالية أيضا، وذات أهمية لا تقل شأنا عن الغلاف الأمامي للعمل الروائي، وعادة ما تهمل هذه العتبة دون الوقوف عندها، ولكن سنحاول إعطاء قراءة سيميائية لها، ولما تحمله من دلالات وإشارات.

فنلاحظ في الغلاف الخلفي أن الروائي قد اقتبس مقتطفا من الرواية الوارد في الصفحة 59 و60 وجعله في الغلاف الخلفي، وهذا الفعل لم يكن اعتباطيا وإنما عن قصدية مطلقة، فقارئ هذا المقتطف ستنجلي أمامه ضبابية اللوحة الفنية التي جعلت على الغلاف الأمامي، لأنه مقتطف شارح وموضح لتلك الصورة ، وكأن الروائي يجعل من الغلاف شكلا متكاملا، الأمامي يكمل الخلفي، والخلفي يكمل الأمامي، وبهذا يجنح الروائي نحو فعل حداثي مغاير على عادة الروائيين.

إن عملية استنطاق عتبة الغلاف، وما يشمل عليه من عتبات أخرى نجد أن كل عنصر يساند العنصر الآخر في بنية تلاحمية متميزة أبرزت إبداعية الروائي "عبد الكريم جويطي" الحداثية، وكشفت المعنى، من أجل تزويد القارئ بدلالات إضافية تساعده على الولوج إلى المتن والتنقل بين ردهاته واكتشاف أبعاده الجمالية، وذلك في محاولة من الروائي لكسر الركود والابتعاد عن النمطية التي عرفتها واجهات الدواوين الأخرى، وذلك بجعل القارئ يتفاعل معه من الصفحة الأولى للغلاف، وإقحام المتلقي في هذه المغامرة إلى آخر حرف في الرواية، فيقف عند هذه العتبة ليلاحظ تلك التوزيعات اللونية والتشكيلات الخطية التي تبوح بمكنونات الرواية.

1-3- العتبات النصية الداخلية:

يُطلق عليها أيضًا "النص الموازي الداخلي" أو "النص المحيط"، وهي مجموعة العناصر التي تتكامل مع النص الرئيسي وتشكل جزءًا لا يتجزأ منه، مثل الإهداء،

والشكر، والمقدمة، وتقسيم الفصول، والحواشي، والهوامش. تلعب هذه العناصر دورًا جوهريًا في توجيه القارئ وتقديم إطار مرجعي يساعده على الغوص في أعماق العمل الأدبي وفهمه بصورة أشمل. فالنص المحيط أو المصاحب يشمل كل ما يحيط بالنص داخل الكتاب نفسه، بدءًا من العنوان والعناوين الفرعية، مرورًا بالمقدمة، ووصولًا إلى تسميات الفصول، مما يسهم في بناء تجربة قراءة متكاملة وواضحة.

ومن ذلك نستطيع أن نخلص إلى الوظيفة الأساسية للعناوين الداخلية التي تقوم بها وهي:" الوظيفة الوصفية عند جينيت التي حقق ودقق فيها جوزيب بيزا وهي الوظيفة اللسانية الواصفة لأنها تمكننا من ربط العلاقة بين العناوين الداخلية وفصولها من جهة والعناوين الداخلية وعنوانها الرئيسي من جهةأخرى"[1]، وبذلك فإن العناوين الداخلية تؤدي فعل وصفي لفصول الرواية وللعنوان الرئيسي.

في هذا المبحث، نسلط الضوء على دراسة العتبات الداخلية التي تضمّنتها رواية *"المغاربة"* للكاتب "عبد الكريم جويطي"، وذلك من خلال تحليل الإهداء وعناوين الفصول، إلى جانب استكشاف مدى الترابط بين هذه العناوين الداخلية والعنوان الرئيسي للرواية وسنسعى في هذا السياق إلى تقديم دراسة تحليلية تسلط الضوء على الأبعاد الدلالية لهذه العتبات ومدى انسجامها مع البناء العام للرواية.

[1]– عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جنيت من النص الى المناص، ص 126.

1-3-1- عتبة الإهداء

يعتبر الإهداء من المصاحبات النصية التي لابد من تسليط الضوء عليها فهو" تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين سواء كانوا أشخاصا أو مجموعات"[1]، كما أن الإهداء يقوم على توضيح وتبيين نوعية المرسل إليه.[2]

لقد وجه "عبد الكريم جويطي" إهداءه إلى الروائي والشاعر والسياسي المغربي "محمد الأشعري"، ربما لاعتباره شريك النضال في البحث عن الهوية المغربية وطرح مواضيع حساسة عبر أعماله؛ كالفساد والسلطة والسياسة والتاريخ المغيب والمسكوت عنه لهذا اختاره لكي يقدم له هذا العمل "المغاربة" كتشريف له.

فعتبة الإهداء تجسد مظهرًا من مظاهر الحداثة الروائية، إذ لم تعد الإهداءات مجرّد مجاملات تقليدية أو تحية عاطفية، بل تحوّلت إلى أداة فنية ودلالية تساهم في تشكيل المعنى وتوجيه القراءة ، فحينما يختار الكاتب إهداء عمله إلى "محمد الأشعري"، فهو لا يقدّم مجرد لفتة شخصية، بل يربط نصه بسياق نضالي وثقافي أوسع، ويشير إلى القضايا المشتركة بينه وبين المهدى إليه، كالبحث عن الهوية، وكشف المسكوت عنه، ومساءلة السلطة والتاريخ.

بهذا المعنى، يغدو الإهداء امتدادًا للرؤية الفكرية التي تنهض عليها الرواية، ويُدمج داخل نسيجها كعنصر دلالي يفتح أفق التأويل منذ اللحظة الأولى ، وبهذا التوظيف الواعي يخرج الإهداء من هامش النص ليصبح جزءًا من بنيته الحداثية، مشيرًا إلى أن كل تفصيلة له وظيفة داخل العمل، مما يُرسّخ حداثة الرواية ويفتح أبعادها الرمزية والفكرية.

---

[1]- المرجع السابق، ص93.

[2]- ينظر: محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004) بحث في سمات الأداء الشفاهي "علم تجويد الشعر"، ص144.

1-3-2- العناوين الداخلية:

جزأ "عبد الكريم جويطي" الرواية لثلاثة وثلاثين فصلا، يتناوب على السرد البطلين محمد الغافقي وعبد الهادي الغافقي (العسكري) أخ "محمد". بعض هذه الفصول وضع لهاالروائي عنوانا و بعضها الآخر جعل فيها السلطة للمتلقي في اختيار العنوان المناسب للفصل ، حيث يضعه بين اقتراحين للعنونة.

- **الفصل الأول جاء بعنوان باب الابتلاء أو درب الفاجعة، من صفحة (11 – 20).**

هذا الفصل يحملنا فيه السارد"محمدالغافقي"إلى عوالم الأولياء الصالحين والممارسات الصوفية و الطقوس التراثية التي يؤمن بها المغاربة ويلجؤون لها قصد الاستشفاء، فيصف لنا في هذا الفصل سعي جده الحثيث لعلاجه و محاولة تجنيبه آفة العمى من خلال اللجوء لبعض المعتقدات المتعلقة بزيارة الأضرحة و التقرب للأولياء الصالحين ، ويشير مفهوم الابتلاء إلى الاختبار والامتحان القاسي الذي سيواجه "محمد الغافقي" بطل الرواية، بينما يوحي تعبير *درب الفاجعة* بحالة من الصدمة والمأساة المفاجئة التي تُلقي بظلالها على بطل الرواية " محمد الغافقي" و هي فقدان البصر من خلال هذه التسمية، يهيئ الكاتب القارئ للدخول في أجواء درامية ثقيلة، حيث يصبح الفصل بمثابة بوابة لعبور مرحلة قاسية من المعاناة، وهو ما ينسجم مع الطابع العام للرواية التي تستكشف أوجاع التاريخ والمجتمع.

يقول الكاتب:

"كنا فوق ربوة أنا وجدي نرقب من عل كتائب الجذابة في البسيط الممتد أمامنا المتشحين بالسواد والزبد يتطاير من أفواههم، وهم يدوسون بأرجلهم الحافية أشواك نبات الزريكة الرهيب وبعاج النحل القاتل، رافعين أعينهم إلى السماء ومرددين: الله حي. الله حي. تطوف الكتائب متتبعة خطاً لا يرى لدائرة تحيط بقبة الولي وبرجل كقبس نور

سماوي يقتعد هيدورة في عراء الدائرة التي يتركها الجذابة من حوله. يسجد ويركع ويرفع يديه من حين إلى آخر في حركة ولاء شديد للسماء."[1]

يحمل هذا المقتطف المأخوذ من الرواية طابعًا سرديًا مشبعًا بالرمزية الصوفية، ويكشف عن مشهد طقوسي متخيَّل يتجاوز الوصف المباشر ليدخل في عمق التجربة الروحية الشعبية، فالنص لا يكتفي برسم لوحة فولكلورية عن ممارسات "الجذابة" حول قبة الولي، بل يمنح هذه الطقوس بعدًا دراميًا وجماليًا يعكس تمثلات المجتمع للولاية والقداسة، ويؤطرها ضمن سياق سردي يُبرز التوتر القائم بين الواقع والاعتقاد وعليه، فإن هذا القول يُبرز البُعد الجمالي والتأويلي لعوالم الأولياء وطقوس الصوفية في المخيال السردي، ويُقدّم نموذجًا لكيفية اشتغال الرواية على تحويل الموروث الشعبي والروحي إلى مادة فنية ذات كثافة دلالية، تعبّر عن همّ روحي وجمالي يتجاوز حدود الواقع المادي نحو عوالم الرؤيا والتصوّف والتخييل.

- **الفصل الثاني موت الجد من صفحة (21-30):**

"يمكنك أن تسمي هذا الفصل موت الجد أو نذر الجحيم"[2].

ولعل إفراد الكاتب فصلا كاملا يتحدث فيه عن موت الجد الذي يمثل منعطفا في الرواية لثقل الشخصية وتأثيرها على شخصية البطل محمد، فموته كان نقطة التحول وخصوصا أنه شهد مرضه وانهيار جسده "... كان مُلقى على ظهره ممتقع الوجه، يتملى العالم بدهشة عظيمة... ثم ننتبه إلى أن جسده المرتخي الذي ينثني في يدنا لم يعد ملكاً لإرادته و لا لرغبتنا ...، لكن مرضه القادم سيكون الأخير. حملناه إلى الدار بقلوب مثقلة بإحساس أننا سنفقده وإلى الأبد. وكنت أنا على الخصوص وأنا أطوق رأسه بذراعي فريسة

[1]- عبد الكريم جويطي، المغاربة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2016، ص11.

[2]- الرواية، ص 26.

لأحاسيس متناقضة لم يكن أبداً بهذا القرب والحميمية والهشاشة والحاجة لي ولكنه لم يكن أيضاً بهذا البعد والغموض واللامبالاة"[1].

يتضمن هذا القول مشهدًا سرديًا بالغ التأثير، يعكس لحظة مفصلية في حياة وتطور مسار الشخصية الرئيسية، إذ يمثل موت الجد ليس مجرد حدث عرضي، بل لحظة مكثفة تُفضي إلى تحول عميق في وعي البطل "محمد" ونظرته للحياة ، ولعلّ إفراد الكاتب فصلاً كاملاً لهذه الواقعة لا يُفهم إلا من خلال إدراك ثقل حضور الجد الرمزي ، فغيابه ليس غيابًا جسديًا و إنما انهيار لركيزة وجدانية شكلت مرآة أو مرجعًا داخليًا لشخصية البطل.

الفصل الثالث: المراسلات الدولية للوالد:

هذا الفصل جاء مبني على حادثة تاريخية عاشها المغاربة ، تمثلت في المراسلات الدولية من المواطن البسيط لرؤساء الدول، الأمر الذي يكلفه الكثير من الاموال ، و هي ذريعة باسم الوطنية من أجل نهب أموال الناس و الاستلاء عليها، كما أن هذا الفصل يمثل امتدادا للتاريخ المتخيل الذي ارتكز عليه الروائي في كتابة روايته ، مما هو موضح في قوله : "لم أكن أرى والدي إلا عائداً من سفر أو متأهباً لآخر. كان يطارد لقمتنا في مبيعات الزرابي، ويصل إلى أسواق لا تخطر على البال. يأتي يوم الأحد ليلاً ويقضي يوم الاثنين نائماً ويخرج إلى سوق الثلاثاء ليبيع الزرابي التي جمعها من جبال زيان وواحات دادس وغريس والأودية العليا للأطلس الكبير، ويسافر يوم الأربعاء صباحاً. ونظراً إلى مكانته في رحبة الزرابي كتاجر هادئ بلا مشاكل تذكر، وله تجربة كبيرة تؤهله لمعرفة، بنظرة واحدة، نوعية الزربية وعمرها وأين نسجت ..."[2]

[1]– الرواية، ص26.

[2]– الرواية، ص63.

الفصل الرابع: عودة الباشا(66-104).

من عنوان الفصل يتبين للقارئ أنه تمهيد لأحداث مشوقة مرتبطة بالباشا ،فعودته تمثل منعرجا آخر للرواية، لكن الكاتب ولإضفاء عنصر التشويق والفضول قدم الفصل بعنوان فيه لبس وغموض ، يدفع بالقارئ للانغماس بالقراءة لمعرفة ما سبب عودته وماذا سيقدم للرواية، وخصوصا أن المغاربة عاشوا عصر الباشاوات ، فكيف سيستغل الكاتبهذهالحقبة في روايته التي مزج فيها تاريخ المغاربة بالتخييل السردي، فحتى مقدمة الفصل توحي فعلا بحقيقة عودة الباشا وكأنها شخصية سطرها التاريخ وليس مجرد حدث متخيل من الكاتب،"رأى الناس الذين مروا في الصباح قريباً من البوابة الكبيرة لقصر الباشا أعلاماً وطنية تعلق ومصابيح خضراء وحمراء وعمال البلدية منهمكين في صباغة الطوار وتنظيف الساحة المقابلة. ولم ينتصف النهار حتى كانت المدينة كلها تتحدث عن عودة وشيكة للباشا من منفاه الاختياري أو غيبته الطويلة جداً أو سفره الذي تحول إلى إقامة دائمة هناك."[1]

الفصل الخامس: مقامات الغريب(105-106).

بما أن الرواية عنوانها "المغاربة"، فالكاتب عنون فصول روايته بعناوين تشمل صفاتهم ،تاريخهم وتراثهم ، ففي هذا الفصل الذي يشير فيه للمقامات يقول:"...لا أدري ما أعلمه هو أنني كنت أسير بقلب يحترق وروح مضطربة، أخطو الخطوة، وأعجب كيف لا أسقط. أبتهل فيعجز لساني وشفتاي المتيبستان عن لملمة حروف كلمة تخرج من فمي أو حارة جافة متقصفة لن تصل السماء... وسمعت صوتا يهمس لي:«عليك بسيدي محمد الغريب عليك بسيدي محمد الغريب، عليك... » ، ثم أفقتُ وأنا أتصبب عرقاً ، صدق من قال بأن الكوابيس خلقت لتنذرنا بأهوال جهنم".[2]

[1]- الرواية، ص66.

[2]- الرواية، ص105-106.

فالكاتب يُعيد إنتاج علاقة المغاربة بالتصوف والمقامات، لا بوصفها موروثًا دينيًا و إنما باعتبارها جزءًا أصيلًا من الوجدان الجمعي والتجربة العميقة، فرواية "المغاربة" لا تكتفي باستحضار هذا التراث في سياق سردي عابر، بل تنسج من خلاله هوية سردية ترتبط بالبعد الرمزي للمقام، وتُبرز الصوفية كمكون مركزي من مكونات المخيال المغربي.

بعد تحليلنا لعتبة العناوين الداخلية واستكشاف دلالات بعض عناوين الفصول، يمكننا التأكيد على الدور البارز الذي تلعبه كونها مظهرًا من مظاهر حداثةالتشكيلالسردي، حيث لم تُدرج هذه العناوين كعناصر تنظيمية تقليدية فقط، و إنما جاءت محمّلة بوظائف دلالية وجمالية تتجاوز الشكل إلى المعنى، فكل عنوان داخلي يشكّل عتبة تأويلية تمهّد لما سيأتي، وتوجّه القارئ نحو قراءة واعية لمجريات الأحداث وتحولات الشخصيات.

وقد أحسن الكاتب توظيف هذه العتبات الفرعية بعناية واضحة، فجعل منها جزءًا من النسيج السردي لا يقل أهمية عن العنوان الرئيس، بل يتفاعل معه ويتكامل في صياغة الرؤية العامة للنص بهذا الأسلوب، إذ تنفتح الرواية على أفق حداثي تتداخل فيه البنية السردية مع الأبعاد الرمزية والفكرية، حيث تصبح العناوين مفاتيح لفك شفرات السرد، وتعبيرًا عن وعي الكاتب بجمالية التفاصيل وأثرها في تشكيل رواية حداثية متكاملة.

مما سبق، يمكننا التأكيد على أن العتبات الداخلية، لها الأهمية نفسها للعتبات الخارجية، فهي تؤدي دورًا جوهريًا في البناء الروائي، حيث تشكّل أحد أبرز عناصر المصاحبات النصية التي تسهم في استقراء دلالات المتن وتعميق الفكرة التي يسعى الكاتب لإيصالها فقد نجح عبد الكريم جويطي في توظيف هذه العتبات بمهارة، مما مكّنه

من التعبير بوضوح عن هوية المجتمع المغربي وتاريخه وعاداته وتقاليده، مقدّمًا بذلك رؤية أدبية تعكس عمق التجربة المغربية بكل أبعادها.

وفي ختام هذه الدراسة التحليلية، وبعد الغوص في مختلف العتبات النصية، سواء الداخلية منها أو الخارجية، يمكن القول إن هذه العناصر لم تكن مجرد إضافات شكلية، بل لعبت دورًا حاسمًا في توجيه قراءة النص وتأويله ، فقد جاءت منسجمة مع مضمون الرواية، وأسهمت في كشف معانيها العميقة والقراءة بين سطورها، مما منح القارئ فرصة لاستكشاف المستور والمسكوت عنه في المجتمع المغربي .

إن هذه العتبات لم تكن اختيارًا عشوائيًا أو تفصيلاً ثانويًا، بل شكلت جزءًا أساسيًا من البناء السردي " فالعتبة النصية ليست جديدة ، ولكن كتاب اليوم من الحداثيين أصبحوا أكثر ولعا بها من غيرهم"[1]، حيث مكّنت القارئ من التنقل بين أروقة الرواية وفصولها، والغوص في أبعادها الرمزية والتاريخية، لتكشف بذلك ثقل التاريخ المغربي وتعقيدات الهوية المغربية بأسلوب أدبي متقن.

2-حداثة التشكيل السردي وتعالق الأمكنة :

2-1-مفاهيم نظرية للمكان:

يُعتبر المكان من العناصر الأساسية التي تُركّز عليها جميع الأعمال الأدبية، وخاصة الروايات، إذ يمثل المكان الذي وقعت فيه الأحداث "مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود لأحداث خارج المكان ذلك ان كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين"[2].

[1]- محمد الباردي، التحولات السردية الحداثة و ما بعد الحداثة،دار الحوار ، اللاذقية، سوريا، ص131.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص99.

ونظرًا لأهميته ، فقد يمثل" الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه "[1]،و وجوده في الرواية إذن ليس مجرد إطار للأحداث، بل هو كيان ينبض بالحياة، يتنفس مع الشخصيات، ويتفاعل معها بطرق خفية وأحيانًا مباشرة. إنه أكثر من مجرد خلفية؛ فهو قد يكون حضنًا دافئًا يحتضن الشخصيات، أو سجنًا خانقًا يكشف عن صراعاتها الداخليةفي بعض الأحيان، يُعيد تشكيل ملامح الأبطال نفسيًا وسلوكيًا، فالأحياء الفقيرة مثلا تصنع شخصيات يملؤها التحدي، بينما تعكس القصور الفارهة عوالم مترفة لكنها قد تكون خاوية من الإنسانية هذه العلاقة الجدلية بين الشخصيات والمكان تمنح الرواية عمقًا إضافيًا، " فالشخصيات هي التي تعيش في هذه الأماكن ، تتلاحم معها وتندمج فيها ، تحس بألفتها وثمة شخصيات تتجاوز سلبيتها ، فتنفر من أماكن معينة وربما تعاديها."[2]

فالمكان إذن يعكس نفسية الشخصيات ويحمل بعض الأفكار والمشاعر والأحاسيس،كما يمثل الشخصية المتماسكة في العمل الفني ، بل هو الوعاء الذي تزداد فيه قيمته كلما كان متداخلًا بالعمل الفني.

هذا ولابد أولا من التمييز بين المصطلحات الآتية "الفضاء" و"المكان" و"الحيز".

يشير "عبد القادر بن سالم" إلى أن الفضاء هو" ذلك الفراغ، أي الفضاء الخارجي الذي يحيط بالمادهكما ،أن"المكان" في العربية قد استعمل من قبل الفلاسفة المسلمين للدلالة على "الحيز" مجردا عن الشيء الذي يحتله ويجسده كمفهوم قائم بذاته مستقل عن محتواه"[3]إذن يشكل المكان" البعد الجغرافي الحسي أو الحيز المحدود الذي يشكل ديكورا

[1]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1،2008،ص 229.

[2]– المرجع نفسه، ص 231.

[3]– عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2013، ص 115.

أو إطارا للأفعال والأحداث في حين أن "الفضاء" يتسع لشتى أشكال المكان وأنماطه إنطلاقا من كونه أعم من المكان".[1]

أما فيما يخص علاقة الفضاء بالمكان" فإنه يمكن الإشارةإلىأن مجموع الأمكنة التي تأتي في الروايةهو ما يطلق عليه بفضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان أن المكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء وعلى الرغم من أن الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا.[2]"

مما سبق يمكننا استنباط الفرق بين **الفضاء، المكان، والحيّز**علىالنحو الآتي:

الحيّز: هو المفهوم الأكثر تجريدًا، إذ يشير إلى الامتداد المكاني الذي يمكن أن تشغله مادة ما، دون النظر إلى أي محتوى أو دلالات خاصة به.

المكان: أكثر تحديدًا من الحيّز، فهو الحيّز عندما يصبح محسوسًا ويمتلك حدودًا جغرافية واضحة فالمكان داخل الرواية هو الإطار الملموس الذي تجري فيه الأحداث، ويشكل الديكور الذي يحتضن الشخصيات ويتفاعل معها.

الفضاء: أوسع وأشمل من المكان، حيث يضم كل الأماكن التي تظهر في الرواية لكنه لا يقتصر على البعد الجغرافي فقط بل يشمل الأبعاد النفسية والدلالية للمكان وكيفية تفاعل الشخصيات معه بمعنى آخر، الفضاء هو الرؤية الكلية التي تجمع بين الأماكن المختلفة داخل الرواية وتربطها ضمن سياق سردي متكامل.

[1]– المرجع السابق ، ص115.

[2]– عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص116.

وبذلك، يمكننا القول إنالمكان هو الحيّز عندما يصبح محددًا داخل الرواية، أما الفضاء فهو التجربة الأوسع التي تشمل كل الأماكن داخل النص الأدبي بما تحمله من معانٍ وأثر على الشخصيات والأحداث.

وعليه ، فإن للمكان دور حيوي، فلا يمكن أن يكون النص الروائي خاليًا من مكوناته، إذ يُعد أحد أهم عناصره،لأناالشخصيةتنسجم وتتفاعل معه،لعلاقتهما الوطيدة.

يقول "فيليب هامون""Philippe Hamon"في سياق حديثه عن الوظيفةالأنتروبولوجية لوصف المكان:"إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالاحداث وتدفع بها الى الفعل حتى انه يمكن القول بان وصف البيئه هو وصف مستقبل الشخصية"[1]، فبمجرد الوصف المشهدي لمكان تواجد الشخصية يتبدى لنا بوادر الحدث و ماستنطوي عليه مجريات الرواية"فالمكان في الرواية هو خديم الدراما فالاشارةإلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيئا ما فمجرد الإشارةإلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[2]

من خلال هذا الطرح، تتضح أهمية المكان في الرواية باعتباره عنصرًا أساسيًا لا غنى عنه في تشكيل البناء السردي ، فالمكان ليس مجرد إطار للأحداث، بل هو عامل مؤثر في تطور الشخصيات ، حيث تتفاعل معه الشخصية وتنسجم أو تتصادم، مما يُضفي على النص أبعادًا دلالية وجمالية حداثية تتجاوز الوظيفة التقليدية له .

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الاولى ،1990،الدار البيضاء، المغرب،ص30.
[2]– المرجع نفسه، ص30.

كما يلعب المكان دورًا دراميًا محوريًا، إذ لا يأتي حضوره في الرواية إلا وهو متورط في سير الأحداث ، فالإشارة إلى موقع معين تعني أنه شهد أو سيشهد تطورًا سرديًا، مما يجعل المكان بمثابة محفز للحبكة الدرامية وليس مجرد ديكور جامد.

بذلك يمكن القول إنالمكان في الرواية هو كيان نابض بالحياةيعكس مزاج الشخصيات، ويؤثر في مساراتها، ويشارك في بناء الدلالة الفنية للنص مما يجعله جزءًا لا يتجزأ من التجربة السرديةالحداثية.

2-2-سلطة المكان في رواية المغاربة:

تبرز الرواية"المكان كعنصر أساسي في بنائها السردي، إلى درجة يمكن معها وصفها بأنها "**رواية المكان**"بامتياز،إذ لايؤدي هنا دورًا هامشيًا، بل يشكّل أحد الدعائم الرئيسية التي يقوم عليها السرد، مما يمنحه عمقًا ودلالة تتجاوز كونه مجرد إطار للأحداث.

تتجلى "المغرب" كمكان مفتوح في الرواية المشتغل عليها فهي وطن أغلب الشخصيات، والمكان الذي عاش فيه أبطال الرواية تحت وطأة الاستعمار الفرنسي وما بعد الاستعمار وعصر السلاطين والباشاوات، فهي المكان الأصل للرواية ، الذي "يمارس سلطته السردية على الشخصية ، لذلك فهو لا يظهر بوصفه مكانا متفردا و مستقلا بصفته المكانية بل أنه يظهر من خلال الشخصيات و منظورها السردي العام "،[1] فالمغرب برقعته الجغرافية يمثل الحاضنة الكبرى للشخصيات التي تتفاعل مع الأحداث فيكسب ذلك المكان قيمته من خلال تفاعله و اندماجه مع الحدث السردي.

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ص257.

إقليم بني ملال:

فالقارئ للرواية على امتداد فصولها، يتبين له أنإقليم بني ملال يحضر بوصفه المركز المحوري الذي تتفرع منه بقية الأمكنة، مما يمنحه أهمية خاصة داخل النسيج السردي، فرغم تعدد المواقع الثانوية التي تسهم في تطور الأحداث، فإنها جميعًا تبقى مرتبطة بهذا الفضاء المركزي، مما يجعل المكان في الرواية ليس مجرد ديكور، بل كيانًا حيويًا متجذرًا في بنية النص، يسهم في تشكيل الشخصيات وصياغة مصائرها.

إذ تتراوح أحداث الرواية بين (القصبة الكوشيةوتمكنونت وساحة المسيرة)، وهي تشكل التراث المادي للمدينة؛ وفي تقديري، حين جعل الروائي من بني ملال فضاء لأحداث رواية "المغاربة" إنما هو احتفاء بها، أولا، ورغبة في توقيع الرواية ببصمة خاصة ثانيا، وتأكيد أن فضاءاتها قادرة على توليد متخيل سردي يضاهي أسئلة الإبداع التي تولدها المدن الكبرى ثالثا؛ وحتى عندما تحملنا وقائع الرواية خارج المدينة، فإنها لا تأخذنا إلا إلى فضاءات جبال أطلس أزيلال، بمنعرجات طرقها وبيوتها البسيطة، و هوائها النقي وقممها التي تعانق السحب في منظر عاطفي يستهوي العيون و يخلب الألباب.

ففي "المغاربة" ، يتجاوز المكان حدود الجغرافيا ليُصبح كيانًا سرديًّا حيًّا يفرض سلطته على البناء الروائي، ويعيد تشكيل الوعي السردي وفق تصور حداثي ينفلت من القوالب التقليدية ،فإقليم بني ملال، بكل ما يختزنه من تضاريس وهوية وروح، لا يظهر في النص كخلفية للأحداث فحسب، بل ينهض بدور فاعل في توجيه مسارات السرد وتحفيز التحولات في شخصياته، حيث نلمس في كل تفصيل من تفاصيل المكان حضوره الطاغي كقوة رمزية تخلق جدلًا دائمًا بين الذات والمحيط.

في هذا السياق، تبرز **القصبة الكوشية** ليس كموقع مادي معزول، بل كذاكرة ممتدة تحمل عبق التاريخ وعنفه، تعكس من جهة التمزق الداخلي للشخصيات، ومن جهة

أخرى، تكشف عن البنية العميقة للمجتمع المغربي ما بعد الاستعمار، أما **تمكنونت**، فتُستثمر بوصفها فضاءً هامشيًّا، لكن هذا الهامش سرعان ما ينقلب إلى مركز سارد، يُخلخل النظرة التقليدية للمكان، ويمنح السرد نَفَسًا حداثيًّا يتمرد على المركزية المكانية والرمزية القديمة.

وعندما ننتقل إلى **ساحة المسيرة**، فإننا نلامس تحوّل المكان إلى ساحة للتوترات السياسية والاجتماعية، حيث يغدو الفضاء مفتوحًا على احتمالات متعددة، مما يعكس المفهوم الحداثي للتعدد والانفلات من الحسم ، هذه الساحة لا تحتضن فقط خطى الشخوص، بل تنبض بالتاريخ، بالتظاهرات، بالصراخ الصامت في الذاكرة الجمعية، فتتحول إلى نقطة التقاء بين الفردي والجمعي، بين اليومي والتاريخي، في تجلٍّ واضح لسرد حداثي معقد ومتداخل.

أما **جبال الأطلس وأزيلال**، فإنهما يشكلان النقيض الجغرافي والنفسي للمدينة، يحملان وعورة العيش وقسوة الطبيعة، لكنها قسوة كاشفة، تُعيد تربية الروح، وتُسائل الحضارة والمعنى.

فبني ملال، باعتبارها مركزًا رمزيًّا ، تجمع بين ثقل التاريخ وألم الحاضر، بين انكسارات الفرد وتصدّعات الوطن إنها ليست فقط مسرحًا للأحداث، بل هي كائن سرديّ، ينمو ويتحوّل مع تطور الحكاية، ويُعيد صياغة العلاقة بين الإنسان والمكان في أفق حداثي يعيد الاعتبار للهامشي والمهمّش.

لقد نجح عبد الكريم جويطي في تفعيل سلطة المكان داخل روايته، حيث غدت الأماكن ليست مجرد ديكور بل شريكًا سرديًّافئي صناعة المعنى، وركيزة أساسية في التشكيل الحداثي للروايةفالمكان عنده لا يُروى فقط، بل يُكتب ويُعاد تأويله عبر تعدد

الأصوات وتداخل الأزمنة، مما يجعل من *المغاربة* نصًّا مكانيًّا بامتياز، يستنطق الجغرافيا ليستخرج منها فلسفة سردية تنتمي إلى أفق الكتابة الحديثة.

2-3- التشكيل المكاني في السرد الروائي بين الانتماء و التنافر: حضور الأمكنة وعلاقاتها التضادية بالبناء السردي (إنتماء/تنافر)

ويمكن تقسيم المكان بحسب العلاقة الناشئة بينه و بين الشخصية إلى: (علاقتين إنتماء و تنافر).

فعلاقة الإنتماء:" تتسم بالتداخل والاندماج بين الشخصيه والمكان بحيث تفرز علاقه ألفة وعشق... لان حس المكان حس اصيل وعميق في الوجدان البشري وخصوصا اذا كان المكان هو وطن الالفه والانتماء."[1]

تعكس العلاقة بين الشخصيات وأمكنتها في الروايةارتباطًا عاطفيًا عميقًا يتجاوز مجرد التواجد به فقط، ليصبح المكان امتدادًا للذات ومصدرًا للأمان والاستقرار النفسي.

علاقة الأرض بالجد:

يجد في الأرض والحقول عالمه الخاص، حيث تشكّل خدمة الأرض متنفسه الحقيقي، فهي ليست مجرد مصدر رزق بل فضاء يعكس هويته وانتماءه العميق للطبيعة بين الأشجار والحقول يشعر بأنه في بيئته الأصلية التي تمنحه الإحساس بالحياة.

[1]- عبد القادر بن سالم ، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص126.

علاقة الحديقة بالبوكمازي:

يرتبط "البوكمازي" بحديقته بعلاقة تتجاوز الملموس إلى مستوى الروح، إذ يصفها بأنها الحقيقة الوحيدة التي تخرجه من شعور الاغتراب، فهي ليست مجرد مساحة خضراء، بل نبضه الداخلي الذي يحفظ توازنه وسط عالم يراه غريبًا وكابوسيًا، إنها ليست مجرد مكان بل جزء من كينونته.

علاقة البيت الأسري بـ"محمد الغافقي":

بعد فقدانه البصر يجد في بيته آخر حصونه ، حيث يصبح المنزل أكثر من مجرد مأوى بل عالمه الآمن الذي يحميه من قسوة الخارج ، بين جدرانه يشعر بالطمأنينة في مواجهة وحشية العالم الذي لم يعد يراه لكنه يدرك قسوته.

علاقة المسجد بعبد الهادي الغافقي(العسكري):

ظهر المسجد في الرواية كملاذ روحي، يمنح زواره غذاءً معنويًا ويعيد إليهم الأمل والطمأنينة التي فقدوها إنه مكان يبعث في النفوس السكينة ويُحيي فيها الأمل من جديد ومن أبرز الشخصيات التي تجسد هذا التحول هو عبد الهادي (العسكري)، الذي كان على وشك إنهاء حياته، لكن صوت **الآذان** كان له بمثابة طوق نجاة. فعند سماعه، تراجعت تلك الفكرة المظلمة، ليشعر بأن هناك أملًا جديدًا يمكنه التمسك به." نمت نوم القطا وانا انتظر الفجر توضأت وسرت نحو المسجد كنا بضعة مصلين، مبتهل وقارئ للقرآن، وراكع وساجد، ونائم تكومت على نفسي بينهم متأملا ومنتظرا...صليت صلاة مسرنم، اختلط فيها القرآن بالهذيان."[1]

[1]– الرواية، ص40 ،41.

كل هذه الشخصيات تتعامل مع مكانها بوصفه امتدادًا للذات ومصدرًا للسكينة، مما يجعل المكان في الرواية كائنًا حيًا يتفاعل مع أبطاله ويتحوّل إلى رمز للحياة والأمان وحتى للهوية الشخصية.

في حين نجد علاقةالتنافرفتظهر فيعلاقة خوف وحذر ونفور للشخصية من بعض الأماكن التي تكون مأساويةبالنسبه لها[1].

ففي الرواية نجد أن المكان يشكل عنصرًا هامًا في العلاقة التي تربط "محمد الغافقي"، بطل الرواية، بكل من قصر الباشا والمقبرة الجماعية للجماجم.

قصر الباشا هو المكان الذي يعمل فيه محمد الغافقي بأمر من الباشا عبد السلام.ورغم أنه مجبر على التواجد هناك لتلبية رغبات الباشا وتسليته إلا أن القصر لا يوفر له أي نوع من الراحة النفسية أو الطمأنينة ،فيشعر فيه بالغربة والانفصال عن ذاته ، فلا يجد فيه ما يشده إليه، بل يبدو وكأنه في مكان مفروض عليه دون إختياره بنفسه.

أما المقبرة الجماعية للجماجم، فهي تمثل علاقة تنافر أخرى بين محمد الغافقي ومكان تواجد هذه الجماجم إذ يشعر بالخوف والرعب منه كما يظهر من وصفه له وتفاعلاته معه، حيث لا يستطيع أن يتعامل مع الجماجم بتلك البرودة والحياد الذي يفرضه عليه –المكان– بل بالعكس، تجد هذه الجماجم تستثيره، وتثير في داخله عواصف من الرعب والقلق حتى أنها تظل تلاحقه وتلتهمه في مخيلته، كما يصفها بأنها تحدق فيه بعيون فارغة ، وتجعله يعيش في حالة من الإضطراب الداخلي، يقول:" لم أكن أحس بأنهوة ما تفصلني عن الجماجم ولم أمتلك طرق التعامل معها بذلك الحياد البارد الذي توحي به حجره أنها تخيفني تستثيرني تحرك عواصف بداخلي وتكلمني وأرى محاجرها

[1]– ينظر: عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ص127.

الفارغة تحدق في وتلتهمني حتى في حصص العلوم الطبيعية كانت رؤيه الهيكل العظمي المصنوع من البلاستيك تفزعني[1]".

إذاً، علاقة "محمد الغافقي" بالمكان تتسم بالتنافر، سواء في قصر الباشا،الذي لا يشعرفيه بالراحة، أو في المقبرة الجماعية التي تثير فيه مشاعر الخوف والرعب.

و بناء على ذلك يمكن أن نعتبر "المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث ، فالمكان يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف وتغيير الأمكنةالروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه"[2].

يمكن القول عن المكان إنه المركز والبؤرة للوقائع والأحداث الواقعة في العمل السردي ، من المسلمات التي يسلم بها الفرد هو ثبوته واستقراره ، ويلجأ الأدب للتركيز عليه لأنه يعتبره موقعا جغرافيا لأحداث الشخصيات وإنما أضحى عنصرا جوهريا ومحورا ثابتا "لأن هذا الأدب لا يتعامل مع المكان باعتباره موقعا للحدث أو إظهار له، أو حتى باعتباره جغرافيا للشخصيات فيه وإنما يتناوله كجوهر، كمحور ثابت في مواجهة مجموعة متباينة من المحاور المتغيرة بالصورة التي يصبح معها المكان هو البطل الرئيسي للعمل، أو الموضوع الأساسي للمعالجة.[3]"، ففي الرواية الحداثية، لا يُعامل المكان كديكور ساكن،

[1]– الرواية، ص165.

[2]– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص 32.

[3]– إبراهيم جنداري ، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموزة طباعة ونشر،دمشق، سوريا، ط1 ،2013، ص198–199.

بل ككيان حيّ يوجه السرد ويؤثر في مصائر الشخصيات، وقد غدت سلطته ملمحًا إبداعيًا يعكس عمق التحول في بنية الكتابة الروائية المعاصرة.

3- حداثة التشكيل الزمنيفي الرواية :(تنوع بنية الإيقاع الزمني الروائي بين التنظير و التداخل):

3-1- مفاهيم نظرية: (تعددية الزمن الروائي)

يعد الزمن الروائي من أبرز العناصر التي تشكل بنية السرد في أي عمل أدبي، إذ لا يقتصر على كونه إطارًا زمنيًا للأحداث، بل يمتد ليصبح أداة فنية تعكس رؤى الكاتب وتصوراته للعالم.

ففي الروايةنجد أن الزمن لا يسير بخط مستقيم، بل يتشظى ويتداخل ليخلق سردًا حداثيًا يعكس تعقيد التجربة الإنسانية،هذا الشكل من التشكيل السردي يتجاوز البناء التقليدي، ليحاكي روحالحداثة التي ترفض الخطية الزمنية وتبحث عن أفق جديد يدمج بين الماضي والحاضر والمستقبل في نسيج روائي متداخل.

إذن كيف يسهم الزمن في تشكيل بنية الرواية الحديثة؟ وكيف يمكن أن يكون أداة لإعادة رسم وعي الشخصيات والعالم داخل العمل السردي؟

يُجمع معظم الباحثين على أن مفهوم الزمن قد تحول إلى إشكالية معقدة أثارت جدلًا واسعًا بين الفلاسفة والعلماء في مختلف المجالات فقد تباينت الآراء حوله بين من يراه وهما، ومن يراه لغزًا محيرًا يصعب إدراك كنهه، يقول "القديس أغسطين" عن ماهية الزمن:(فما هو الوقت إذن؟ إن لم يسألني أحد عنه أعرفه. أما أن أشرحه فلا أستطيع)[1]، فهو يجد صعوبة في القبض على معنى الزمن و إدراك معناه،ونجد"عبد الملك مرتاض" الذي يجعل من الزمن شبحا وهميا يقول:(الزمن هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص 205.

أثارنا حيثما وضعنا الخطى بل حيثما إستقرت بنا النوى بل حيثما نكون وتحت أي شكل وعبر أي حال نلبسها فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه هو إثبات لهذا الوجود)[1].

يُقدّم "عبد الملك مرتاض" تصورًا فلسفيًا بديعًا للزمن، لا بوصفه مجرد مقياس للحركة أو إطار لمرور الأحداث، بل ككائنٍ رمزي مراوغ يتخذ هيئة الشبح الذي يلاحق الإنسان في كل موطن ومقام ، فالزمن في تصوّره ليس محايدًا أو خارجيًا عن الذات، بل يتلبّسها ويتماهى معها، فيلاحقها حيثما إرتحلت، ويلازمها تحت كل هيئة وحال .

وبهذا المعنى، يتحوّل الزمن إلى جزء من كينونة الإنسان، بل إلى أحد تجلّيات وجوده نفسه إنه ليس مجرد وعاء تمرّ فيه التجارب، بل هو ذاته التجربة، وهو الشاهد الذي لا يغيب عن تفاصيل الحياة ولا يتخلف عن لحظة من لحظاتها فكأن الزمن عند "مرتاض" ليس كقوة خارجة عن الإنسان، بل كمرآة تعكس وجوده، وتؤكد حضوره، وتضفي عليه معنى وامتدادًا، إن الزمن بهذا التصوّر، ليس فقط ما نعيشه، بل ما يُثبت أننا أحياء، وأن وجودنا له أثر وصدى في نسيجه المتدفق.

بينما نجد"**أندري لالاند**"(**A.Lalande**)يعرفه بأنه: "متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الاحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر[2]".

في هذا التعريف العميق، يصوغ "أندري لالاند" تصوّرًا تصويريًا للزمن، يقرّبه من وعينا الإنساني ويُكسِب هذا المفهوم المجرّد بُعدًا محسوسًا، فهو لا يقدّم الزمن كمفهوم رياضي بارد أو كمجرد سلسلة من اللحظات المتتابعة، بل يرسمه على هيئة "خيط

[1]– عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية– بحث في تقنيات السرد– ، عالم المعرفة، الكويت، 1998،ص 171.
[2]– المرجع نفسه ، ص172.

متحرك"، وكأن الزمن نسيج يمتد باستمرار، وكل لحظة تمرّ تنسج على هذا الخيط مشهدًا جديدًا من المشاهد.

ويُظهر هذا الخيط وكأنه يجرّ وراءه الأحداث، واحدًا تلو الآخر، بطريقة تجعل من الزمن عاملًا فاعلًا، لا مجرد شاهد صامت ، وهنا يتجلى البُعد الفلسفي في التعريف: فالزمن ليس مجرد ظرف تقع فيه الأحداث، بل قوة خفية تدفعها نحو التحقّق، كأنها تيار خفي يسحب الوقائع من عالم الإمكان إلى عالم الفعل.

أما "الملاحظ" الذي يتحدّث عنه "**لالاند**"، فهو الإنسان ذاته، ذلك الكائن الواعي الذي لا يعيش إلا في لحظة الحاضر، لكنه يراقب الأحداث وهي تمرّ أمامه، مدفوعة بهذا الخيط الزمني. فالمراقب لا يستطيع أن يتقدّم على الزمن ولا أن يعود إلى الوراء، بل هو دائمًا في موقع المواجهة مع اللحظة الراهنة، تلك التي لا يمكن الإمساك بها إلا لتتفلت فورًا، وتغدو ماضيًا.

بهذا التصوير، يضع "لالاند" الزمن في قلب التجربة الإنسانية، بوصفه رابطًا حيويًا بين الماضي والمستقبل، وبين الإدراك والحدث، حيث يكون الحاضر هو الملتقى الدائم بين الإنسان والزمن.

ورد في قاموس المحيط:"الزمن و الجمع أزمان و أزمنة، و أزمن بالمكان، أقام به زمانا و الشيئ أطال عليه الزمن"[1] .

و من التعريف اللغوي يتضح أن الزمن يحمل دلالة الإقامة و الوقت المحدود، أما المعنى الاصطلاحي فقد نجده عند "مها حسن القصراوي"بأنه: " روح الوجود الحق ونسيجها الداخلي ، ماثل فينا بحركته اللامرئية حين يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا

[1]– مجد الدين الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، مصر، ج3، ط2، 1952، ص 134،233.

فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده بالإضافةإلىأن الزمن خارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله[1]".

يتضح لنا من هذا المفهوم أن "مها حسن القصراوي"تقدمرؤية مزدوجة للزمن تجمع بين البعد الداخلي للإنسان والبعد الخارجي الكوني ، إذ تصفه بأنه "روح الوجود الحق"، ما يعني أنّ الزمن ليس مجرد إطار للأحداث، بل هو جوهر الحياة ونسيجها الخفي الذي يتخلل كل ما هو كائن. فالزمن، يسكن فينا بحركته اللامرئية، سواءً كان ماضيًا نحمله في ذاكرتنا، أو حاضرًا نعيشه في اللحظة، أو مستقبلاً ننتظره بأمل أو قلق، وهذه الأبعاد الثلاثة لا تمرّ على الإنسان عبورًا، بل تتداخل في تكوين وعيه وتشكل معنى وجوده ومع ذلكفالزمن ليس حبيس الذات، بل هو كيان خارجي، أزلي، لا نهائي، يمارس سلطته على الطبيعة والكائنات إنه قوة خفية تسيّر الكون، وتُحدث التغيّر في كل شيء حيّ أو جامد وهكذا، فإن "القصراوي" تجمع في تعريفها بين الزمن كخبرة داخلية معيشة، والزمن كقوة كونية تفرض نظامها على الوجود بأسره.

في حين نجدهعند"عبد الملك مرتاض"بأنه: " مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نتلمسه ولا أن نراه ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال[2]".

فعبد الملك مرتاض يقدم تصورًا للزمن بوصفه كيانًا "وهميًا" يتغلغل في كل ما هو حيّ أو جامد، فيحوّله ويمنحه طابعًا زمنيًا الزمن هنا لا يُرى ولا يُلمس، لكنه حاضر بقوة

[1]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 13 ،14.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص172، 173.

في كل لحظة من لحظات وجودنا، تمامًا كالأكسجين الذي يحيط بنا ويملأ رئتينا دون أن نراه أو نشعر به مباشرة. فمرتاض يشير إلى أن الزمن لا يُدرك بالحواس، لكنه مع ذلك يمارس تأثيرًا عميقًا وخفيًا على كل شيء، حتى إن الماضي نفسه، رغم كونه غير ملموس أو مرئي، يظل قادرًا على تشكيل حاضرنا وتوجيه وعينا. إنه أشبه بظل دائم يرافق الكائنات ويمنحها صبغة وجودية مرتبطة بالحركة، بالتغيّر، والاستمرارية، فكل ما في الحياة "يتزمن"، أي يكتسب بُعدًا زمانيًا، بفعل هذا الحضور الخفي للزمن وبهذا الطرح، يعيد "مرتاض" تعريف الزمن لا كظاهرة طبيعية فقط، بل كقوة رمزية شاملة، تحكم سير الأشياء دون أن تمنح نفسها للانكشاف الحسي المباشر، مما يجعلنا نعيشها دون أن نملك إدراكها الكامل.

يتميّز الزمن الروائي بخاصية التعددية، إذ لا يخضع لنسق واحدا بل يتنوّع تبعًا لطبيعة بناء الحدث ويتيح البناء السردي هذا التنوع الزمني من خلال اختلاف الأحداث وتباين أزمنتها، كما يُفعل عبر حركية سردية تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل باستخدام تقنيات مثل الاسترجاعاتوالاستباقات والمشاهد السرديةويعملالمنظورالروائي على تشكيل بنى سردية علائقية تتجاوز الخط الزمني الواقعي، لتُنتج ما يُعرف بالتعرجات الزمنية، حيث يبدأ السرد بعد أن تكون الحكاية قد انتهت فعليًا، مما يُتيح بناء زمن بديل يتجاوز التسلسل التقليدي، وبهذا يصبح الزمن في الرواية غير ثابت، بل خاضعًا لتحولات تقنية ترتبط بتطور أشكال الرواية، من الواقعية إلى ما بعد الحداثة، مما يعكس تطوّر الرؤية الفنية للزمن السردي عبر تاريخ الرواية.

و تعتبر رواية "المغاربة" واحدة من الروايات التي تميزت بتوظيف فني متقن للزمن، حيث يتم تشابك الزمن التاريخي مع الزمن الشخصي للشخصيات بطريقة تعكس التحديات الاجتماعية والسياسية التي مرت بها المنطقة.

و نلاحظ في الرواية أن الروائي لجأ الى"نظام التداخل كما في الرواية الحديثة التي يعمد فيها الراوي إلى تكسير خطية الزمن وخلخلة منطقه عن طريق الإسترجاعوالإستقبالبالعودةإلى ما مضى من الأحداث أو بإستباق حدوثها بالتطرق لما سيحدث أو يتوقع أن يحدث[1]" ، فهي رواية حداثية بإمتياز.

تعتمد على السرد التاريخي الروائيالتخييليلتجسيد أحداث مفصلية في تاريخ المغرب، حيث تتناول حقبة تمتد من **30مارس 1912**، تاريخ فرض الحماية الفرنسية بتوقيع السلطان "عبد الحفيظ"، وصولًا إلى استقلال المغرب عام **1956**، ومن ثم الدخول في مرحلة جديدة استمرت حتى أواخر التسعينيات، المعروفة بسنوات الجمر والرصاص .هذه الفترة الطويلة، التي تغطيها هذه الرواية، حافلة بالتحولات السياسية والاجتماعية الكبرى، خاصة في إيالة بني ملال، حيث سعت الرواية إلى تقديم تجسيد سردي حيّ لهذه المنعطفات التاريخية العميقة.

ولأن الزمن عنصر جوهري في البنية السردية، فقد أولاه الكاتب اهتمامًا خاصًا، متجاوزًا التناول التقليدي، حيث بحث في كيفية احتواء هذا الامتداد الزمني الطويل وتجسيده بأسلوب سردي يحقق التوازن بين التاريخي والروائيالتخييلي،فهنا تتجلى مهاراته في التلاعب بخطية الزمن، بحيث لا يظل مجرد إطار للأحداث، بل يصبح عنصرًا ديناميكيًا يتحكم في الإيقاع السردي.

من خلال هذا التمرد على القوانين الزمنية التقليدية، تسعى الرواية إلى بناء زمنها السردي الخاص، مستندة إلى البعد التاريخي دون أن تكون أسيرة له، مما يجعلها تخلق إيقاعًا زمنيًا متشابكًا يمنح القارئ تجربة زمنية مختلفة، وبناءً على ذلك، يمكن تحليل

[1]– عبد الغني بن الشيخ ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريريج، الجزائر، 2019، ص 209.

الزمن في الرواية وفق المحاور التالية :الترتيب الزمني، الإيقاع الزمني، والتحديدات الزمنية، وهي العناصر التي تشكّل جوهر البناء الزمني في العمل.

3-2- الترتيب الزمني:

3-2-1- الاسترجاعات الزمنية في الرواية :

هو مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، وهي من التقنيات الزمنية السردية الأكثر حضورًا وتجليًا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على التسلسل، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءًا لا يتجزأ من نسيجه ، تشكل بالنسبة للسرد استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة،و ذلك لتلبية بواعث جمالية و فنية خالصة في النص الروائي[1].

و تظهر أهمية الاستذكار في أنها تقنية تتمحور حول تجربة الذات، وتعادل وفق المصطلح النفسي ما يسمى بالاستبطان والتأمل الباطني ويعرف بأنّه "معاينة المرء لعملياته العقلية أو المعاينة الذاتية المنتظمة، حيث يقوم الإنسان بتفحص أفكاره ودوافعه ومشاعره والتأمل فيها أشبه ما يكون بتحليل الذات والتأمل في الخبرات الذاتية يوازي تذكر الماضي، والأحداث الماضية بطريقة غير مباشرة، في معناه الضيق ،لأنّ عملية الاستبطان تتم في أعقاب حالة الخبرة والمعايشة وبعد استقرار عناصرها في الذاكرة".[2] ومعنى هذا أن مفهوم الاسترجاع في علم النفس يحمل معنى الإستبطان من خلال النظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي.

---

[1]- ينظر: حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط1 ، 1990،ص121.

[2]- أسعد رزوق ، موسوعة علم النفس،مراجعة عبد الله الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ص33.

ومن وظائف الإسترجاع(السرد الاستذكاري):

تقديم معلومات عن ماضي أحد عناصر الحكاية، سواء تعلّق الأمر بشخصية ما، أو إطار مكاني، أو حتى بالعقدة التي تحرّك الأحداث، وذلك بهدف كشف الخلفيات التي تُفسّر الحاضر وتغنيه. كما يُستخدم هذا الرجوع أحيانًا كوسيلة لسدّ ثغرة سردية قد تكون ظهرت في النص، فيأتي الاستدراك لاحقًا ليُبرّر أو يُكمل حدثًا سابقًا تم تجاوزه مؤقتًا. ومن جهة أخرى، يُوظَّف أيضًا لتذكير القارئ بأحداث ماضية سبق ذكرها، إما بصورة صريحة أو ضمنية، عبر العودة إلى نقطة زمنية سبق التوقّف عندها، مما يعزز تماسك البناء السردي ويُعيد ربط الحلقات الزمنية للحدث داخل النص[1].

وباختصار يمكن القول:"يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي...ونطلق من الآن تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك...وبذلك يمكن لمفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى، وفي الأعم يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية ما".[2]

يتناول هذا القول مفهوم الاسترجاع السردي بوصفه بنية زمنية فرعية داخل الحكاية الأصلية، أي أن كل استرجاع يُعدّ بمثابة حكاية ثانيةتتفرّع عن الحكاية الأساسية، وتبقى تابعة لها من حيث الترتيب الزمني والموقع البنيوي داخل النص. فالحكاية الأولى تُشكّل المرجع الزمني الذي نقيس عليه كل مفارقة زمنية، سواء كانت عودة إلى الماضي أو قفزًا

[1]– ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة،ج 2، الجزائر، ط1، 2010م، ص 192.

[2]–جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى ، المجلس الأعلى للثقافة، ط1997،2،ص60 .

نحو المستقبل. ومن هذا المنطلق، قد تتحوّل مفارقة زمنية ما إلى "حكاية أولى" بالنسبة لمفارقة زمنية أخرى تدخل بعدها، فيتداخل الزمن داخل النص بشكل طبقي ومتسلسل وبصورة أوسع، يمكن اعتبار السياق السردي العام هو الحكاية الأولى، التي تتفرّع عنها تلك المفارقات الزمنية، ما يمنح السرد مرونة وتركيبًا ديناميكيًا يعكس تداخل الأزمنة وتبادل المواقع داخل بنية النص.

- **الاسترجاع في رواية مغاربة:**

لجأ الروائي في روايته إلى الاسترجاع، إذ يظهر جليا في رجوعه لماضي "محمد"، حيث يحاول الروائي من خلال الاسترجاع التعرف أكثر على المحيط والشخصيات التي كانت حوله، كيف صقلت شخصيته كيف تعامل محمد مع رهاب العمى، وكيف تعامل المحيطين به معه.

تعرفنا من خلاله أيضا على شخصية كانت مؤثرة في حياة "محمد الغافقي"ألا وهي (الجد) البستاني البسيط الذي كان رمز الأرض والهوية،حيث سلبت منه أرضه عنوة و هذا ما أثر فيه و أدى إلى تدهور حالته النفسية التي أثرت على صحته مما أدى به إلى الوفاة، فنرى بطل الرواية محمد الغافقي يسترجع حادثة سلب السلطة لأرض جده يقول:" وجاءت الدولة بعد حين بآلات القياس والجرافات والدكاكات والصخب والزلط والطوارات وعصفت بكل الأشجار داست أحواض النعناع وشجيرات الطماطم والباذنجان والقرع السلاوي والخس... تعاطف مراقب عمال مع جدي وهو يرى غيضه المكتوم وسفراته المكلومة وأخذه جانبا وأسر له بأنه سيؤخر قطع أشجاره حتى تنضج الثمار وتجنى.[1]"

[1]– الرواية، ص28.

ثم يردف قائلا :"إبتسم جدي بيأس أسود وبتلويحه من يده أفهمه بأنه لا فائدة من ذلك وحين إبتعد المراقب أسر لي كلاما لم أفهم مغزاه آنذاك لم يكفه أنه نحرني،إنه يريد أن يبقي السكين طويلا في دمي[1]"،

كما قام باستذكار الحالة النفسية لجده بعد أن سلبت منه أرضه فيقول:" ولأن كبرياءه كفلاح وراءه إرث مقدس في تبجيل العمل لم يسمح له بأن يعيش بطالته المتأخره في ظل الحيطان وكما لو أنه قرر أن يعاقب نفسه كان يقوم بطواف طويل على ظهر الحماره منذ طلوع الشمس حتى أذان العصر وقت عودته من الجنان يتيه في المسارب يحادث فلاحين منهمكين في إنجاز أعمالهم يتآخى مع مجاري الماء وهو يشيعها حتى تربتها يقدم نصيحة يساعد في حمل ثقل أو إنجاز مهمة صغيرة[2]".

كما يسترجع لنا الروائي قصة الشيخ الذي يسكن المقبرة يقول:" فمنذ 20 سنة فتن الناس وقاد الجموع وكان هناك من هو مستعد للموت من أجله بل أن قول الناس كل دعاه جبار تبدو وكأنها قيلت فيه بالضبط بدأ من الصفر لم يكن يمتلك إلا معرفة دقيقة بخريطة الأولياء الصالحين ومواقيت مواسمهم".[3]

وفي موضع آخر للإستذكار المأساوي في قصة من قصص سنوات الجمر والرصاص يسرد لنا الراوي ما حدث لوالد الخبير يقول:" خمسة في الهزيع الأخير من الليل فتحوا الباب بعنف والقوه أمامنا ويداه مكبلتان ثم جرجروه إلى حجرة نومه كنا نسمع خبطا يتلوه تاوه وتوسل ونشيج ونرى العلكة في فمي من يبقينا تحت رجليه ويأمرنا بالهدوء بل أنه يقول لنا مبتسما لا تخافوا سيعترف أين خبأ بعض الأشياء ونترككم في سلام"[4] ثم يواصل استذكاره فيقول:" وقف المجرم فوق رأس أمي المريضة بالقلب وأمرها أن تعطيه

[1]- الرواية، ص29.

[2]-الرواية، ص30.

[3]- الرواية، ص51.

[4]- الرواية، ص191.

حبلا وهي منهارة وعاجزة على أن تتحرك وتفكر حتى لطمها وركلها فزحفت على بطني وأخرجت حبلا أزرق خبأته تحت الثلاجة لألعب به لعبة الحبل مع أختي أخذه مني المجرم ومسح على رأسي بيده القوية دلالة الرضا".[1]

تمكن الروائي من إبراز موهبته الفذة في إستحضار الماضي، موظفًا ببراعة تقنية الإستباقأوالإستذكار، وهي من الأساليب السردية الحداثية التي أضفت على نصه عمقًا وجاذبية. وقد أتقن توظيف هذه التقنية بأسلوب متميز جعل روايته أكثر تشويقًا، مما يعكس قدرته على تشكيل نص روائي حداثي متقن يعكس رؤيته الإبداعية.

كما نجده يسترجع طفولة "حسن أوشن"بقوله:

"حين ولد حسن وتبينت أمه بعد شهور بأنه أعمى وأن هزاله غريب ولم تعد تكف عن ... ومن يأس عسو القاتل غرق أكثر فأكثر في الشرب وصار يؤجل دخوله للبيت في البداية حتى الهزيع الأخير من الليل، ... أخذت الجدة على عاتقها إنقاذ حسن وسارت في الدرب اليائس لإيجاد نور لبؤبؤيه الخاويين وطافت به بين المستوصفات والمستشفيات وجربت كل ما لدى العطارة بغير فائدة. كان حسن اتهاماً دائماً يتقاذفه عسو ومليكة بينهما كلما جاء للدار، فهو لم يكن أعمى فقط، بل كان يعاني من خلل عصبي يجعل حركاته وهو يحاول أن يقف ويسير على رجليه أشبه بالرسوم المتحركة".[2]

يعدّ توظيف تقنية الاسترجاع في الرواية عنصرًا أساسيًا في بناء السرد، خاصة وأن الرواية تحمل طابعًا تاريخيًا يستدعي الغوص في الماضي للكشف عن تأثيراته على الحاضر فقد مكّن الاسترجاع الروائي من إعادة إحياء الأحداث التاريخية وربطها بالسياق الحاضر للرواية، مما منح السرد بعدًا زمنياً متداخلاً.

[1]- الرواية، ص192.

[2]- الرواية، ص 282-290.

إلى جانب ذلك، أتاح هذا الأسلوب للقارئ فرصة لفهم تعقيدات الهوية المغربية من خلال استحضار محطات تاريخية مفصلية، مما جعل الرواية أقرب إلى شهادة حية على التحولات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عاشها المغرب فكان الاسترجاع بمثابة جسر يربط بين الماضي والحاضر، ويُظهر كيف أن التاريخ (فترة الإحتلال الفرنسي، وسنوات الجمر و الرصاص)، رغم تعاقب الأزمنة، لا يزال يلقي بظلاله على الواقع.

بذلك، نجح عبد الكريم جويطي في توظيف هذه التقنية بذكاء، حيث لم تكن مجرد أداة سردية، بل لعبت دورًا محوريًا في بناء عالم الرواية، ومنحها عمقًا تاريخيًا وإنسانيًا، مما جعلها شهادة أدبية تعكس واقع المغاربة في امتداداته الزمنية المختلفة.

3-2-2- الاستباقات: (هندسة السرد وإعادة تشكيل الزمن)

الاستباق بعكس الاسترجاع هو "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر الى المستقبل) ، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة (أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مكانا للاستباق) توقف، لقطة مستقبلية ، منظور مستقبلي"[1]، ولم يخرج "نور الدين السد" عن مضمون هذا المفهوم حيث عرف الاستباق، الذي يعطيه مصطلح " السرد الاستشرافي" « بأنه عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه وهذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد.»[2]

ويعرف الإستباق أيضا على أنه "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل منمستجداتفي

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر،ط1، 2003، ص 186 .

[2]- نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، ص189.

الرواية"،[1]كما"يحدث الاستباق في لحظة زمنية قابلةللإستجابة لمتطلبات التوقف الزمني عندما يكون بمقدور الروائي بث شريط سينمائي عن أحداث قادمة ستقع فيما بعد وربما كانت التنبؤات أو التطلعات أو الرؤى الإستشرافية هي أفضل النماذج السردية الصالحة لمثل هذا التوقف الزمني السردي والتنبؤ هو إستقدامأمر غيبي مشروط بحدوثه"[2].

أما تقنية الإستباق عند "جيرار جينيت" هي" حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[3].

نخلص إلى وجود نوعين من المفارقات الزمنية: النوع الأول هو الإسترجاع (الإستذكار)، الذي يتخطى زمن السرد للعودة إلى حوادث سابقة، الثاني هو الاستباق، حيث يتم تقديم الأحداث بشكل مسبق في السرد، مما يمنح إمكانية رؤية الأمور قبل وقوعها الفعلي.

وفي خضم تقنية المفارقات الزمنية، حين تتقاطع الأزمنة وتتشابك المسارات، تبرز تقنية الاستباقكأحد أعمدة التشكيل الحداثي التي تُعيد تعريف العلاقة بين الزمن والسرد فهي ليست مجرد أداة تمهيدية تُشير إلى ما سيأتيبل هي ضربٌ من الهندسة السردية التي تُوظّف التلميح والإيحاء لتوسيع أفق القراءة، فتجعل من الأحداث شبكة متداخلة، يتردد صداها بين الماضي والمستقبل، لتخلق تجربة فنية غنية بالدلالات والتأويلات، كما يلجأ الروائي إلى الاستباق ليس فقط لإثارة التشويق أو الإيحاء بالمصير القادم للشخصيات، بل أيضًا لإضفاء إحساس بالواقعية العميقة على نصه، إذ تعكس هذه التقنية طبيعة الذاكرة البشرية، حيث يتقاطع الحاضر والماضي مع التوقعات المستقبلية في نسيجٍ نفسيٍّ معقد

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن– الشخصية)، ص132.

[2]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، ص215 ،216.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص51.

وهنا، يصبح السرد أشبه بمرايا متعددة، تعكس أكثر من مستوى زمني في آنٍ واحد، مما يمنح الرواية بعدًا حداثيًّا يجعل القارئ جزءًا من عملية الكشف والتأويل.

و تتمثل إحدى أبرز فوائد هذه التقنية في قدرتها على خلق ترابط تفاعليداخل النص، مما يجعل القارئ يعيد النظر في كل تفصيل صغير، محاولًا فك شيفرات الرواية قبل أن تتكشف أمامه، كما أنها تفتح الباب أمام لعبة سردية ممتدة، حيث يمكن للكاتب أن يموّه الخيوط، ويزرع ظلالًا خادعة، ليُثير التساؤل حول الحقيقة والمصير والإحتمالات المتعددة للحدث.

أما في إطار التشكيل الحداثي، فإن الاستباق يتجاوز كونه مجرد أداة تقنية ليُصبح وسيلة تفكيكية تعيد صياغة الحبكة التقليدية، فيمنح الرواية بُعدًا لا خطيًّا يُحاكي تشتت الزمن وتشظيه ومن هنا، يتحول الاستباق إلى لعبة ذهنية بين الكاتب والقارئ، حيث تُبنى التوقعات وتُهدم ويُعاد تشكيل المعنى عند كل قراءة جديدة.

إن هذه التقنية ليست مجرد لمسة جمالية، بل هي قلب الإبداع الحداثي، حيث تتحول الرواية من حكاية ذات بداية ونهاية محددتين إلى نسيج سردي متداخل، يجعل الزمن مرنًا، والشخصيات أكثر عمقًا، والحبكة أكثر إدهاشًا، مما يُثبت أن الاستباق ليس مجرد تقنية، بل لعبة سردية تُعيد تشكيل علاقتنا بالزمن داخل النص الأدبي.

و في رواية "المغاربة"، يتجلى توظيف تقنية الاستباق بشكل محدود مقارنةً بكثرة الاسترجاعات التي تهيمن على السرد ويعود ذلك إلى الطابع التاريخي للمادة الروائية التي تشكّل الأساس في بناء الخطاب السرديفبماأن الرواية تستند إلى أحداث وشخصيات ذات بعد تاريخي، كان من الطبيعي أن يطغى الاسترجاع بوصفه أداةً لإحياء الماضي وربط الحاضر به، في حين جاء الاستباق بقدرٍ أقل، ليتوافق مع طبيعة السرد التي ترتكز على استكشاف ما كان، أكثر من استشراف ما سيكون.

فنجد أن الروايةتتفتح على مقطع سردي إستباقي يتنبأ بنهاية الرواية، يصف لنا شخصين دون ذكر اسميهما لنكتشف لاحقا أن أحدهما "محمد الغافقي" الأعمى بطل الرواية والآخر صديقه "حسن السمسار" الذي غدر به و سرق منه زوجته "صفية"، فيصور لنا الساردان أحدهما ميت والأخر في حالة حرجة نتيجة صراع نشب بينها من أجل أن يسترجع "محمد الغافقي"زوجته، يتواجدان داخل سيارة إسعاف سائقها غير مبال بمن يركب وراءه" انتهى كل شيء وصار بإمكاني أن أتعامل مع ما يجري بحياد تام هو الآن ممد بجانبي شيه جثة هامدة ونحن في سيارة إسعاف لا تتحرك بالعجلة المعتادة بل إنها لم تشغل منبها وبدل ذلك شغل سائقها شريط أغنية صاخبة كأنه يسير في موكب عرس".[1]

و تأتي هذه البداية لتضع القارئ منذ اللحظة الأولى أمام جوهر الصراع الروائي، مما يخلق حالة من التوتر والترقب تدفعه للغوص في الأحداث بحثًا عن الأسباب والخلفيات التي قادت إلى هذه المواجهة كما أن هذا التوظيف لتقنية الاستباق يعزز الإحساس بالمصيرو ما سيحدث لاحقا، حيث يبدو أن الماضي يُلقي بثقله على الحاضر لتتحول الرواية إلى عملية كشف تدريجي لأسباب هذا الصراع ، مما يمنح السرد عمقًا ويجعل القارئ شريكًا في تفكيك خيوط الرواية.

كما نستطيع أن نضع يدنا على نص إستباقيآخر وذلك عندما قرر "محمد الغافقي" الذهاب رفقه صديقه "حسن السمسار" ليخطب له حبيبته صفية فيقدم لنا الروائي مشهدا استباقيا يصف فيه الصراع الداخلي النفسي الذي يعيشه "محمد الغافقي" أثناء الخطبة، حيث يستبطن دواخله ليصور لنا تلك الإنفعالاتالداخليه التي يكتمها في مشهد استباقي مثير يقول":

[1]– الرواية، ص7.

" كنت في قلب ما يحدث، موضوع كلام طويل بين توفيق وأمها، ومادة للتأمل تجري من حولها حركات وإشارات وضحكات مشتتة. وكنت مطرقاً من خجل ومن ضعف ومن ضياع ولا سبيل لي إلى كلمة مما يتبادلونه تستلّني من هذا الخواء الذي أتكوم عليه، كلمة فيها بريق نبع أو نصل نهاية. وسمعت نداء قوياً. خارج الدار باسم صفية، فعظم انفعالي، ولم يعد لي حين سمعت ماعزاً صاخباً يقترب من الدار إلا أن أقاوم إحساساً بأنني على حافة الإغماء".[1]

كما نجد الروائي يضمن روايته بين الحين والآخر بعض الاستباقات التي تخدم السرد وتبث عنصر التشويق لدى القارئ ومن ذلك قوله:" قال لي العسكري بعد أسابيع ضاحكا بأنني كنت أبدو كمهرج في حفلة تنكرية"[2] ، وفي قوله:" سيقول لي"صدقي الصغير" حين صار لي صديقا بأن جدران المكان مصفحة ويمكن أن تقاوم قذيفة مدفع وليس صياح ديكة ومنبه سيارة بعيدة وشدو طائر ليلي"[3].

تلعب تقنية الاستباق في رواية "المغاربة"دورًا محوريًا في إضفاء بُعد حداثي على التشكيل السردي، حيث يكسر عبد الكريم جويطي النمط التقليدي للحبكة الخطية، ليجعل الزمن مرنًا ومتداخلاً هذا التوظيف لا يقتصر على التشويق، بل يعكس رؤية الكاتب الحداثية حيث تبدو الأحداث وكأنها تتحقق داخل دائرة زمنية مغلقة، يتكرر فيها الصراع والخيانة والانكسار، ومن خلال الاستباق لا يُقدَّم الحدث كنتيجة مفاجئة، بل كحقيقة يقترب القارئ من فهم أبعادها مع كل تفصيل جديد، مما يجعل الرواية أكثر عمقًا وتركيبًا، ويدمج القارئ في عملية تأويل مستمرة تعكس روح السرد الحداثي المتجدد.

[1]– الرواية، ص 308.

[2]– الرواية، ص 234.

[3]– الرواية، ص 234.

3-2-الإيقاع الزمني للسرد: (الفجوة السردية بين الملء و التأويل)

3-2-1- مفاهيم نظرية لـ "نظرية جمالية التلقي":

ينبغي الإشارة أولا إلى أبرز المفاهيم الاجرائية في نظرية جمالية التلقي عند "هانز روبرت ياوس""Hans Robert Jauss":

أولا:أفق التوقع:

يرتكز "ياوس" في منهجه التأويلي على مفهوم أفق التوقّع بوصفه أداة أساسية لفهم التاريخ الأدبي من منظور المتلقي، حيث لا يتعامل القارئ مع النص كصفحة خالية، بل من خلال شبكة من المعارف والخبرات السابقةالتي تشكل خلفيته الثقافية والاجتماعية والتاريخية ووفقًا لهذا التصور، يغدو النص الأدبي نسيجًا من الفضاءات والفجوات المفتوحة على التأويل، لا يكتمل معناه إلا عبر تفاعل القارئ معه، وهنا تبرز أهمية أفق التوقّع، بوصفه الوسيلة التي تتيح للمتلقي قراءة فاعلة بعيدًا عن التردد والغموض، إذ يختلف هذا الأفق من قارئ لآخر تبعًا لخصوصياته الذاتية، مما يُنتج تعدّدًا في التأويل ويفتح النص على معانٍ غير نهائيةولا يتحقق الفهم العميق للنص إلا من خلال انصهار الآفاق، أي التفاعل الحيوي بين أفق القارئ وأفق النص، في حركة تأويلية مستمرة تربط بين الماضي والحاضر، وتُعيد إحياء النص في كل قراءة جديدة[1].

ثانيا: المسافة الجمالية:

المسافة الجمالية، في تصور ياوس، ليست مجرد فرق زمني أو فني بين النص والقارئ، بل هي ذلك التوتر الخلّاق بين ما يتوقعه المتلقي سلفًا وبين ما يقدمه النص

[1]-ينظر: فاطمة عبد الرزاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري، نظرية التلقي، شعبة النشر والخدمات المعلوماتية، إصدار يوليو 2022، ص 13.

بالفعل. إنها المسافة الفاصلة بين أفق التوقّع الذي يصحبه القارئ إلى العمل، وبين الطرحالجديد الذي يقدمه المؤلف. وكلما نجح النص في زعزعة هذه التوقعات أو تخطيها، ظهر أثره الجمالي بوضوح، إذ تُقاس جمالية العمل الأدبي بمدى خروجه عن المألوف، وبقدر ما يُحدث من خيبة توقّع لدى القارئ. أما النصوص التي تندمج كليًّا مع أفق انتظار المتلقي، وتلبّي رغباته من دون مفاجأة أو انزياح، فتبقى ضمن حدود المألوف والعادي، لأنها لا تُضيف جديدًا ولا تُحفّز القارئ على إعادة التفكير أو إعادة التأويل[1].

ثالثا: التجربة الجمالية و شرط المتعة:

تُعدّ التجربة الجمالية وشرط المتعة مرحلة جوهرية في نظرية جمالية التلقي، حيث يرتبط النص الأدبي بقدرته على إحداث لذّة القراءة لدى المتلقي غير أن هذه المتعة لا تتحقّق إلا عبر التذوّق الجمالي، وهو فعل لا يخضع لمعايير ثابتة، بل يتشكّل بتأثير عوامل متغيّرة تتعلق بثقافة القارئ وذوقه وتكوينه الشخصي والاجتماعي ولأن الذوق مسألة نسبية، فقد أثارت عبر التاريخ نقاشات واسعة دون أن تُحسم، ويشير ياوس إلى أن متعة القارئ لا تكتمل إلا بمشاركة الآخرين هذه المتعة، إذ تنتقل سلطة النص من المؤلف إلى القارئ الذي يُعيد تشكيله جمالياً، فكل خطاب أدبي رفيع لا يكتسب قيمته إلا من خلال الشعرية التي يحتويها، وهي ما يضمن استمرار القراءة النوعية للأعمال الأدبية عبر الزمن[2].

و في المقابل يقترح "جيرار جنيت" أن يُدَرَسَ الإيقاع الزمني أو المدة الزمنية أو وتيرة السرد من خلال التقنيات الحكائية التالية[3]:

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص 14.

[2]– ينظر:فاطمة عبد الرزاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري، نظرية التلقي، ص15.

[3]– حميد الحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص76.

(Scène) المشهد،(L'éllipse) القطع،(Pause) الاستراحة، الخلاصة (Sommaire).

وهذه التقنيات الأربع يمكن دراستها وفق مستويين:تسريع السرد وتبطئ السرد.

3-2-2- تسريع السرد:

يلجأ الراوي أحياناً إلى إيجاز واختزال سرد بعض مجرياتالوقائع التي اخذت وقتاً طويلاً، فيركز على الحدث الأساس ويغض الطرف عن الأحداث الفرعية، "حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فتره زمنيه طويله من القصه"[1]، و تقوم هذه العملية على تقنيتين مختلفتين ومتمايزتين هما: الخلاصة والحذف.

3-2-2-1-الخلاصة: soummaire

تعد الخلاصة تقنية زمنية يلجأ إليها الروائي في حالة تناوله أحداثا حكائية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها بالمرور سريعا على الاحداث و عرضها مركزة بكامل الايجاز و التكثيف .[2]

وتتجلى هذه التقنية في كونها تشكل بؤرة سردية تركز على تكثيف الملفوظات الدالة التي توظف لهذا الغرض، وتعمل سرديًا لتحقيقه ويظهر ذلك في استخدام الراوي لعبارات مثل: "بضع سنوات"، "أشهر عديدة"، "أيام قليلة"، "ساعات محدودة"، وهي تعابير زمنية غير محددة. أما التحديد الزمني الدقيق، فيكون عبر إستخدام أرقام واضحة مثل: "سبع سنوات"، "ثلاثة أشهر"، وغيرها[3].

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن- الشخصية)، ص144.

[2]- ينظر: المرجع نفسه ، ص145.

[3]-ينظر:محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي،ص219.

يقول السارد في باب عودة الباشا "بوزكري":"لم ينتصف النهار حتى كانت المدينة كلها تتحدث عن عودة وشيكة للباشا من منفاه الإختياريأو غيبته الطويلة جدا أو سفره الذي تحول إلى إقامة دائمة هناك لا أحد كان يملك الوصف الدقيق لهذا البعد الذي دام أزيد من أربعين سنة كاملة.[1]"

وفي قوله:" فطيلة هذه المدة الطويلة كانت الأعلام الوطنية والمصابيح الخضراء والحمراء تعلق في البوابة الكبيرة ويصبغ الطوار وتنظف الساحات المقابلة ما لا يحصى من المرات.[2]"

و من الملاحظأن في التشكيل الروائي الحداثي، لا تقتصر الخلاصة على كونها مجرد اختصار للأحداث، بل تصبح وسيلة لإعادة بناء الزمن داخل النص، مما يخلق تفاعلًا بين القارئ والنص من خلال تحفيزه على استكمال الفجوات السردية بذاته كما تتيح هذه التقنية تنقلات حرة بين الأزمنة المختلفة، ما يمنح الرواية بعدًا تفاعليا .

3-2-2-2-الحذف (القطع): L'éllipse

وهو تقنية زمنية تتكامل مع الخلاصة لتسريع إيقاع السرد في الرواية، حيث يتيح للراوي تجاوز فترات زمنية معينة وإسقاطها من السياق السردي، مما يخلق إيقاعًا أكثر تكثيفًا وانسيابية داخل الزمن الروائي.

وتتمثل هذه الآلية في قدرة الكاتب على التلاعب بحبكة المقاطع الزمنية داخل النص، بحيث يعيد تشكيلها وفق رؤية سردية دقيقة فالسارد قد يجد أن ذكر بعض الفترات الزمنية يؤدي إلى إطالة غير ضرورية قد تخل بتوازن النص، مما يدفعه إلى حذفها، شرط ألا يؤثر هذا الحذف على التسلسل الزمني أو على وضوح الأحداث المعروضة.

---

[1]- الرواية ،ص 66.

[2]- الرواية،ص 66.

وعند اللجوء إلى الحذف، غالبًا ما يشير الراوي إلى مواضعه باستخدام تعابير زمنية واضحة تعكس مرور الوقت، مثل: "مضت سنوات عديدة" أو "مرّت ثمانية أيام"، ما يدل على وجود حذف زمني يمكن أن يكون محددًا أو غير محدد، فالحذف المحدد يتجلى في التصريح بالفترة الزمنية المحذوفة، مثل: "ثلاثة أيام"، في حين أن الحذف غير المحدد يتجسد في عبارات أكثر عمومية، مثل: "سنوات عديدة"، حيث يُترك للقارئ استنتاج الفترة الزمنية المحذوفة دون تحديد دقيق[1].

هذا و يحمل الحذف معنى القطع " إذ يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي عادةً بالقول مثلاً :"ومرت سنتان" أو انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته ... ويسمى هذا قطعا. ويتضح في هذين المثالين بالذات أنّ القطع إما أن يكون محددًا أو غير مُحَدَد».[2]

كما هو موضح في قول السارد:"بعد شهورمن العذاب وتردي البصر المتواصل، تكاثفت فيها غشاوه وصارت تحول بيني وبين الاشياء، زرت فيها طبيب عيون عين مؤخرا بالمستشفى[3]".

و يقول أيضا:" بعد شهر، جاءني العسكري بالعدة الرسمية للأعمى: عكاز ونظارة سوداء اشتراهما من بائع خردة خنقني إحساس بالضيم يومها"[4].

[1]–ينظر: محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي،ص 220،221.

[2]– حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص77.

[3]–الرواية، ص111.

[4]–الرواية، ص 158.

و في موضع آخر يقول:" بعد خمسة عشر يوما من العدم المطلق أفقت على واقع أنني أعاني من إنهيار عصبي حاد تطلب منحي وعبر السيرومأدوية منومة لكي لا أفكر ولا أحس ولكي لا يركبني ذلك الهياج الهستيري الذي لا يتحمله جسدي"[1].

فالزمن لم يعد يُعرض بشكل خطي متتابع، بل أصبح أكثر تفككًا وتشظيًا، مما يخلق مساحات فارغة بين الأحداث تدعو القارئ إلى التفاعل مع النص واستنتاج ما لم يُذكر صراحة ومن هنا، يصبح الحذف أداة فنية لا تهدف فقط إلى تسريع الإيقاع السردي بل أيضًا إلى تعزيز البعد التأويلي للنص، حيث يتم استدعاء الفجوات الزمنية عبر إشارات ضمنية أو تعابير تدل على مرور الوقت، مثل: "مرت سنوات عديدة"، أو "بعد فترة طويلة"، و هذا جزء من التشكيل الروائي الحداثي.

3-2-3-إبطاء السرد: (تعطيل السرد)

وهو على النقيض من تسريع السرد، حيث يعتمد على تقنيتين: المشهد الحواري والوقفات الوصفية.

3-2-3-1- المشهد: Scene

"يقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري في النص السردي،حيث يتوقف السرد ويسند الكلام للشخصيات فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته، في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهديrécit scénique ."[2]

تُجسّد المشاهد في السرد اللحظات التي يكاد يتساوى فيها زمن الحكي مع الزمن الفعلي للأحداث، مما يمنحها طابعًا حيًّا ومباشرًا ونتيجة لهذا التطابق الزمني، يُعدّ المشهد أحد أكثر المقاطع الروائية قربًا من طبيعة الحوار في القصة، حيث ينقل التفاصيل كما لو كانت تحدث أمام القارئ في الزمن الحقيقي.

---

[1]-الرواية، ص 330.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص95.

- **المشهد الحواري في رواية "المغاربة"**

يتعلق بالمشهد الحواري بين الشخصيات حيث يعمل على تبطئ حركة السرد أو الحكي، ونستطيع أن نلتمس هذه التقنية في الرواية من خلال مجموعة من الحوارات القائمة سواء كان حوارا ذاتيا داخليا (المونولوج) أوبين أكثر من طرف، وما يدور بينها من كلام وأحداث.

ومن بين تلك المشاهد الحوارية في الرواية نذكر:

" تحدثنا عن الطقس وعن نتائج فريق المدينة لكرة القدم وعن العمل وتساقطت المواضيع التافهة تباعاً حتى لم يعد له ما يناور به فبادرني:

- كانت سهرتك الأولى مع الباشا
- فأجبته بسرعة المتحفز الحازم :
- نعم
- كيف وجدته ؟
- تساءلت بسرعة عن الجواب الذي يمكن أن أجيبه به ولا يظفر مني بشيء. وقلبت أجوبة محتملة بداخلي وقلت له بعد جهد كبير:
- رجل لطيف جداً.
- فضحك ضحكة مرتجة وقلقة :
- لم تسمعه وهو غاضب يسب ويتوعد . ثم واصل فيما يشبه التمتمة. ويكون مخيفاً حتى إنني أتجمد في مكاني وتختنق أنفاسي. ...
- قال بصوت حاول أن يحمله كل حيرته:

–ما الذي يجعل رجلاً بكل ذلك التاريخ، والمال الموزع في العالم، والعلاقات الراقية والنفوذ يختار شباباً بلا تجربة، وثقافتهم محدودة، جداً ليجالسهم؟ أهو العمى فقط؟ أم أن

هناك أسباباً أخرى يتعذر علينا معرفتها ؟ هل يفكر في إنشاء جمعية لتبليغ فكرة ما ؟ أم أنه يزجي الوقت؟ وتلك الألقاب المضحكة، ما رأيك؟

– لم أتزحزح قيد أنملة عن محارة البرودة التي كنت أحتمي بها، وقلت لأحبطه تماماً ولأحطم ألاعيبه:

– لم أفكر في الأمر نهائياً على النحو الذي ذكرته. ولا أشغل نفسي بلماذا نحن؟ حضرة الباشا أعلم بمبرراته ودواعيه لفعل ذلك."[1]

حملت رواية المغاربة عدة مشاهد حوارية بين محمد وأخيه عبد الهادي نذكر من بينها:

حوار عبد الهادي لأخيه محمد حين وجد ان دعاء وتضرع محمد لم يجدي في شفاء عينيه

– قال لي مستشهداً بقول أحدهم، لم أعد أذكر اسمه :لم ينجح الإيمان بعد في تحويل جبال حقيقية من مكانها، ولو أن البعض يدعي ذلك، لكنه يعرف كيف يضع جبال هناك حيث لا توجد، أستغفر الله.[2]

حوار عبد الهادي وسيدي الشيخ:

- السلام عليكم سيدي كيف الحال؟
- رد بصوت واهن كأنه يصعد من جوف بئر
- كما ترى
- لا ارى شيئا
- لن ترى بعينيك طبعا انظر بقلبك واعرض عنا
- كرر اخي كأنه مصمم على ان يغيظه:

[1]– الرواية، ص258–259.

[2]– الرواية، ص 36.

- لا أرى شيئا

- يا بني لا يحتاج الذل والانكسار والضعة الى عينين بل الى قلب يحس ويأسى ترى القبور امامك هذا وأشار بيده إلى صدره هذا قبر آخر [1]

- **حوار محمد وصديقه حسن السمسار:**

- "ماذا تريد؟

-أين صفية؟ أين زوجتي؟

-لا أعرف. إن بقيت تخبط الباب سأطلب لك الشرطة.

عظم هياجي، اعتقدت أنه يهزأ بي ويمازحني ذلك المزاحالأرعن غير الموفق. تمتمت قائلاً:

-أرجوك يا حسن. كفّ عن مزاحك هذا.

- فقال لي بجفاء فظ: من قال لك أنا أمزح رح لحالك وأغلق النافذة."[2]

بالاعتماد على المفاهيم التي بلورها "هانز روبرت ياوس" في نظريته حول جمالية التلقي، يمكن القول إن الحوارات التي تنسجها رواية *"المغاربة"* لا تُقدَّم بوصفها أداة تواصل مباشر أو تبادل تقليدي للمعاني، بل بوصفها فضاء تأويليًا متوترًا، يَشحذ وعي القارئ ويدفعه إلى التورط في إنتاج الدلالة بدل تلقيها جاهزة ففي كل حوار، يتعمد السارد إخفاء المعنى خلف طبقات من الإيحاء والمراوغة والاحتمال، مانحًا اللغة انزياحًا واضحًا عن المباشرة والوضوح، وهو ما ينتج فجوة سردية تستدعي جهدًا تأويليًا مضاعفًا من المتلقي.

[1]- الرواية، ص51.

[2]- الرواية،ص324 .

هذه الفجوة لا تُعدّ عيبًا في البناء، بل على العكس، هي جوهر الحداثة السردية في هذا العمل، إذ تُبنى على أساس كسر أفق التوقع، بما يمنع القارئ من الركون إلى الأجوبة الجاهزة أو المعاني المستهلكة، فالسؤال هنا لا يطرح ليُجاب عليه، بل ليُنقل إلى القارئ نفسه، ويغدو الحوار بذلك مساحة مفتوحة لإثارة القلق المعرفي، وزعزعة اليقين، واستدعاء المشاركة الفاعلة في إنتاج المعنى.

إن هذا الاشتغال الواعي على المسافة الجمالية –كما صاغها ياوس– يتجلى في تحويل الحوار من مجرد وسيلة لنقل المعلومات إلى حقل دينامي مولِّد للدلالة، يشتبك فيه الذاتي بالموضوعي، وينفتح فيه خطاب الفرد على أسئلة الجماعة والتاريخ والهوية ومن هنا، لا يعود الحوار في *"المغاربة"* مجرد أداة سرد، بل يصبح ذاته فعلًا جماليًا، وبنية تأويلية قادرة على توسيع أفق التلقي، واستدراج القارئ إلى قلب التجربة السردية بكل توتراتها وممكناتها.

2-2-3-2- الوقفة: pause (الوقفة الوصفية)

فقد تعمل الوقفة مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي، حيث يتم توقيف زمن الحكاية الذي ينتج عنه الاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد، وتمثل الوقفة الوصفية بذلكل"ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن"[1].

وعليه فالوقفة تقنية يلجأ إليها الكاتب للتوقف من مسار السرد متنقلاً إلى استعمال الوصف الذي يضيء من خلاله الحدث القادم.

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص96.

و تُعدّ هذه المقاطع بمثابة استراحة يلجأ إليها الراوي عندما يبلغ السرد درجة عالية من التكثيف، حيث تمثل أداة فنية لإزاحة الزمن أو إيقافه تمامًا ومع ذلك، من المهم التمييز بين الوقفات الوصفية التي تُستخدم لتعطيل تدفق الزمن السردي، وتلك التي تتخلل السرد دون أن يكون لها تأثير مباشر على تسلسل الزمن داخل الرواية."[1]

وقد احتوت الرواية على تقنية "الوقفة الوصفية" نذكر منها:

- وصف مزاجية جد البطل بلسان " محمد الغافقي":" هو ذا جدي، جدول مرح وحدب على الآخرين، وكرم حين يكون رائقاً، وصخرة صماء حين تعتريه الأحوال وينقبض عن الناس. جدي حكاء السير الذي يتلقى الصباح الأغبر والمصاعب والرزايا وآفات الحقل وخيبات غلال هب بسمة هازئة تعبر الأهوال كما يعبر الغيم شدير الحقول، والذي يحمل مدراته وتوثب هو جسارته ليذود عن ماء حقله في الليالي الحالكة أول وقف أيد عابثة .وحين يردّ عليها لوارد يصير مغتماً منكسراً، لا نعنيه لا نحن، ولا الحقل، ولا العالم."[2]

- وصف "عبد الهادي" لملامح صديقه "البوكمازي" اليائسة " كنت أراه منزوياً حزيناً، ينكث الرمل بعود، ولا يرفع رأسه إلا نادراً .وحين يفعل ذلك ترى وجهاً ملائكياً يدافع رغبة في البكاء"[3]

- و في موضع آخر وصفه بقوله:" كان أنبل وأشرس محارب لا بالطلقات التي سددها ولا بدمائه المراقةوانما بالخضرة اليافعة التي استنبتها في مكان لا يلد الا الهباء والثعابين والعقارب والسحالي والريح المدمرة".[4]

---

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد، سوسن البياتين جماليات التشكيل الروائي، ص223.

[2]- الرواية، ص14،13.

[3]- الرواية، ص42.

[4]- الرواية،ص 44.

يعتمد "عبد الكريم جويطي" في *روايته* على تقنية الوصف بوصفها أداة سردية مركزية، لا لمجرد نقل التفاصيل، بل لتشييد رؤية جمالية ومعرفية متعددة الأبعاد، فالكاتب يوظف الوصف كوسيلة لاستكشاف الهوية المغربية في عمقها، حيث تتكشف عبر التفاصيل اليومية الدقيقة و ملامح التناقضات التي تحكم الواقع المغربي، بما يحمله من صراعات داخلية وأسئلة كبرى عن الذات والانتماء كما يساهم الوصف في إبطاء الإيقاع الزمني للسرد، مانحًا المتلقي فرصة التأمل والتفاعل مع الزمن الداخلي للشخصيات. وإلى جانب ذلك، يشكل الوصف أداة فعالة في بناء الأجواء النفسية والتاريخية، حيث تتداخل الأزمنة والفضاءات، ويتمازج الواقعي بالمتخيل، في صورة سردية تعكس تحولات المغرب ومآلاته عبر التاريخ. أما على المستوى الجمالي، فإن لغة الكاتب، التي تأخذ من الشعر والفلسفة، تضفي بعدًا فنيًا عميقًا على السرد، حيث يصبح الوصف مجالًا للتأمل والتكثيف الدلالي، مما يمنح الرواية طابعًا حداثيًا مميزًا، يتجاوز الحكي إلى تشكيل رؤية.

لقد شكلت الوقفة الوصفية في الروايةدورًا محوريًا في تحديث التشكيل الروائي، حيث تجاوزت وظيفتها التقليدية كأداة لإبطاء السرد، لتصبح آلية جوهرية في بناء الرؤية الحداثية التي يعتمدها "عبد الكريم جويطي"، فالكاتب يعمد من خلالها إلى كسر خطية السرد التقليدي، متحررًا من منطق تسلسل الأحداث، ليُفسح المجال أمام التأمل والتجريب الأسلوبي، مما يمنح النص بعدًا تركيبيًا مغايرًا، كما تُسهم هذه الوقفات في دمج الواقعي بالرمزي، حيث تتحول الشخصيات والأمكنة إلى علامات ذات دلالات أعمق، تعكس توترات الواقع المغربي، وتختزن في طياتها أبعادًا تأويلية متعددة.

وإلى جانب ذلك، تُحدث هذه التقنية تنويعًا في الإيقاع السردي، حيث يتأرجح النص بين لحظات الحركية والانفعال، ومقامات التأمل والانكفاء الداخلي، ما يمنح الرواية بُعدًا فنيًا مركبًا ومعقّدًا، وبهذا المعنى فإنها لا تُعدّ مجرد خيار فني، بل تمثل لبنة أساسية في

مشروع الكاتب لتجديد الكتابة الروائية المغربية، إذ تُزاوج بين الأصالة الرمزية والتجريب الحداثي، مُشكّلة بذلك رؤية سردية تنفتح على عوالم التأويل والاختلاف.

3-2-4- المسافة الجمالية والإيقاع الزمني: نحو تشكيل سردي حداثي في رواية "المغاربة"

تشكل الرواية نصًا سرديًا مركبًا ينزع إلى تقويض البنية التقليدية للزمن الروائي، ويعيد تشكيله وفق منطق تأويلي مفتوح يجعل من فعل التلقي مكوِّنًا جوهريًا في إنتاج الدلالة، وفي هذا الإطار تنكشف المسافة الجمالية، كما صاغها "هانز روبرت ياوس"، بوصفها مركزًا فعّالًا في تحفيز القارئ على اجتياز الفجوة التأويلية التي يتركها النص عمدًا، لا باعتبارها خللًا أو نقصًا، بل باعتبارها أداة فنية تتيح للرواية تجديد شكلها وتجاوزها للمألوف.

يتجلّى الإيقاع الزمني في هذه الرواية من خلال تقنيات سردية واعية، كالخلاصة، والقطع، والمشهد، والوقفة، وكلها تعمل على إعادة تنظيم المادة الحكائية على نحو لا يراعي خطيّة الزمن بقدر ما يراعي توتر العلاقة بين السرد والتلقي، فالزمن لا يُقدَّم كمجرى متصل، بل كسلسلة من الانقطاعات والتسريعات والانعطافات التي تخلق نوعًا من "الفراغ السردي"، فراغ لا يُملأ من داخل النص بل من خارج حدوده، من أفق القارئ نفسه، وهو ما يشكل نواة لفعل تأويلي يدمج المتلقي في دينامية بناء المعنى.

في هذا السياق، لا تظهر المسافة الجمالية كعائق بين القارئ والنص، بل كمساحة توتر خلاقة، توفّر إمكانًا لتجاوز التوقع، وتوسيع أفق التلقي. فكلما زادت هذه المسافة، وازدادت الفجوات النصية، كلما اندفع القارئ نحو استنطاق المعاني الضمنية، وتفعيل آليات التأويل، ما يجعل القراءة في ذاتها تجربة إبداعية موازية لفعل الكتابة. وهذا التوتر

بين الحضور والغياب، بين ما يُقال وما يُسكت عنه، هو ما يمنح الرواية طابعها الحداثي، ويجعل من شكلها السردي بنية مفتوحة على احتمالات المعنى.

إن توظيف تقنيات الحذف، والتسريع ، ليس إجراءً جماليا بل يمثل إعادة صياغة للزمن الروائي من منطلق جمالي يؤمن بأن المعنى لا يُسلَّم للقارئ تسليمًا، بل يُقترَح عليه اقتراحًا. هنا، يتحول القارئ إلى شريك فعلي في إنتاج النص، ويتحوّل السرد من مسار مغلق إلى حقل خصب للتفاعل الجمالي، حيث تتحول "الفجوة" من نقص إلى شرط بنائي للحداثة السردية.

وتأتي الوقفات الوصفية والمقاطع الحوارية المطولة لتؤكد هذا الطرح، إذ تسمح بإبطاء السرد دون أن تجمّد الزمن، بل تمنح القارئ مساحة للتأمل والتفاعل مع الشخصيات، ومساءلة الوقائع ضمن أفق ذاتي يتفاوت من قارئ لآخر. وفي ذلك تكمن حداثة التشكيل السردي في *المغاربة* :لا في كسرها لترتيب الزمن فقط، بل في قدرتها على تحويل هذا الكسر إلى فعل تأويلي يمارس فيه القارئ دوره بوصفه مبدعًا للنص في كل قراءة جديدة.

بهذا المعنى، تغدو *"المغاربة"* رواية لا تُقرأ كما هي، بل كما يُعاد تشكيلها في ضوء خبرات التلقي الفردية، ومن خلال تجاوب القارئ مع المسافات التي تنسجها الرواية عمدًا بين ما تقدمه من سرد، وما تتركه للتأويل. ومن هنا، فإن حداثة التشكيل السردي في هذا العمل ليست معطى شكليًا، بل هي نتيجة طبيعية لانخراط الرواية في إعادة صياغة علاقة النص بالقارئ، وتوسيع مدارك القراءة إلى ما يتجاوز المعنى الجاهز.

4- التشكيل الحداثي للشخصيات في رواية المغاربة :

4-1- البوليفونية"polyphonic" (مفهوم نظري عام)

المقصود بالبوليفونية –لغة– تعدد الاصوات،و هو مصطلح انتقل من حقل الموسيقى إلى الأدب والنقد، بفضل الناقد الروسي ميخائيل باختين"Bakhtine1929"في دراسته أعمال دويستوفسكي. يشير هذا المصطلح إلى تعدد الأصوات داخل النص الروائي، حيث قارن (باختين) الرواية البوليفونية بالرواية المونولوجية التي هيمنت على الساحة الأدبية، والتي تروج لنظرة أيديولوجية أحادية نشأت عن هيمنة صوت الكاتب الواحد والراوي الوحيد[1].

فالرواية البوليفونية تقوم على أن تسرد «كل شخصية الحدث الروائي بطريقتها الخاصة بواسطة منظورها الشخصي ومن زاوية نظرها الفردية وبأسلوبها الفردي الخاص بمعنى أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة وهذا ما يجعل القارئ الضمني الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب ويرتضي المنظور الإيديولوجي الذي يلائمه ويوافقه دون أن يكون المتلقي في ذلك مستلبا أو مخدوعا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حد سواء »[2].

ومنه، فالروايةالبوليفونية هي" تلك التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة وتتعدد فيها وجهات النظر وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية بمعنى أنها رواية حواريةتعدديةإديولوجية، تنحو المنحى الديمقراطي[3]".

---

[1]- ينظر: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس،ط1، 2010،ص 101.

[2]- جميل الحمداوي،أسلوبية الرواية، مقاربةأسلوبية لرواية (جبل المعلم) لأحمد المخلوفي، صحيفة المثقف،ط1، 2016م،ص39.

[3]- المرجع نفسه،ص38.

إذن فهذا النوعيتميز بتعدد زوايا الرؤية وتنوع المستويات اللغوية، مما يجعل شخصياتها تتحدث بأصوات مختلفة تعكس خلفياتها الفكرية والاجتماعية، لكن هذا التعدد لا يقتصر فقط على تعدد الأصوات، بل يمتد ليشمل اختلافًا في الرؤى والأفكار والأساليب التعبيرية، وهو ما يمنح الرواية طابعها البوليفوني الحقيقي، ومن الطبيعي أن يؤدي هذا التنوع إلى فتح المجال أمام تأويلات متعددة، حيث يصبح القارئ شريكًا أساسيًا في عملية الفهم والتلقي، نظرًا للدور الحيوي الذي يلعبه في فك رموز النص وتحليل تناقضاته.

4-2- تعدد الأصوات السردية(الشخصيات في الرواية) :

4-2-1- الشخصيات الرئيسية (المتطورة):

أ/ شخصية محمد :

يمثل أحد الشخصيات الرئيسية التي تنضوي عليها مجريات الأحداث و الذي استخدمها الكاتب لسرد الوقائع و الأحداث فهو يتناوب على السرد مع أخيه "عبد الهادي الغافقي" المدعو في الرواية ب" العسكري".

يعيش "محمد" في "بني ملال" في كنف عائلة مكونة من الجد و الجدة و أم، وأب، وأخوه الأكبر العسكري في قرية فلاحية (إقليم بني ملال) حيث يمتلك جده بستان ذو طبيعة خلابة.

محمد الإبنالأصغر ،حمل اسم جده، عانى منذ صغره من المرض و ضعف نظره الذي كان ينقص يوميا ما أشغل تفكير جده،"حملي لاسمه محمد ومرضي المبكر وهزالي و عجزي البين عن مجاراتالاقران".[1]

رسم لنا الروائي صورة (محمد الطفل) من خلال سرد صفاته الجسدية على لسانه أنه كان هزيل البنية ضعيف الجسد كثير المرض، بالإضافة لمعاناته من ضعف بصره الذي ينقص كل سنة، محمد الصبي الصغير الذي حاول ورغم جسده أن يحلق عاليا، أن يعيش طفولته كما يعيشها أقرانه"أجري لملاقاة طفولة العالم، حيث لا يموت الأبطال، ولا يهزمون، وتمشي الخوارق على أرجل، ويمسخ الناسفين في هيئة غربان، وقردة، وخنازير، وأحجار وتكفي الجسارة وحده لتطويع قوى الشر."[2]

[1]- الرواية، ص14.

[2]- الرواية، ص34.

كان حلمه أن يركض معهم في سباقاتهم، لكن لطالما واجه مشاكل حتى في أبسط الأمور، وقوعه المتكرر في الحفر، خطه الزائغ عن السطر، تعرضه لجروح مثل يوم أن قلد أقرانه وركض خلف الكلب وانتهى به الأمر بانغراس رؤوس الأسلاك الشائكة بصدره "أذكر يوم جريت خلف أبناء الدرب، وهم يطاردون كلباً صغيراً، وكيف تسللوا من بين أسلاك شائكة، وارتطمت بها أنا، فانغرست رؤوسها بقوة في صدري وشدتني إليها طويلاً ... مازال صراخي الوحشي من الألم، ... يتردد في أعماقي إلى الآن .أذكر سقوطي المتكرر في سواق وحفر يجتازه أقراني بيسر، لأنني أسيء تقدير المسافة، وخطوط كتاباتي الزائغة عن السطر أبداً، وليالي أرقي وأحلامي الهائمة عن قصور ذهبية، وأنهار خضراء، وجنيات رحيمات، وأشجار تين ورمان[1]"

ما زاد في يأس "محمد" هو وفاة جده بسبب فقدانه لبستانه. لطالما كان يذهب مع جده إلى البستان، ممسكًا بيده، متأملًا في السماء والزهور والحيوانات بناءً على طلب جده، كان يأمل أن يؤثر هذا الأمر على عينيه، كانت وفاته صدمة كبيرة له، خاصة لأنه كان متأكدًا من أن جده توفي بسبب عدم قدرته على إيجاد معنى لحياته، وأن يجد شيئًا آخر يحل محل شغفه بالبستان .

الروائي من خلال الرجوع إلى الوراء، عاد إلى طفولة "محمد" و وضح العناصر التي كان لها تأثير عليه كطفل، مع التركيز على من أثّر فيه وكيف شكلت هذه المرحلة من حياته شخصيته، ثم انتقل للحديث عن "محمد" الشاب الذي فقد بصره في النهاية، حيث أُغلقت عينيه في الحادية والعشرين من عمره، لذا فإن مواجهة هذه الحقيقة والسعي للتكيف معها لم يكن نقطة تحول في حياته، بل كان نتيجة حتمية انتظرها لسنوات، "عمر الحادية والعشرين وثلاثة أشهر وأربعة أيام وسبع ساعات(عرفت الساعة من المذياع الذي كنت أصحو على صباحياته) وقع ماكنت أحذره... لم أرشيئاً، فركت عيني بيدي،

[1]– الرواية، ص34 .

وعاودت النظر ولم أر شيئاً... عاودت التحديق لعله انخطاف مؤقت للبصر فقط، لكنني، وبعد دقائق من المحاولات الحثيثة لحثّ الأجفان المطرقة على طرد العتمة إلى الخارج، أدركت أنّ الليل المنسحب في الفجر أناخ في عيني ولنيبرحهما، كما سبق أن تنبأ بازوف اللعين".[1]

الواقعة التي حلت بـ"محمد" و خسارة بصره كما أخبره الطبيب الروماني "بازوف"و رغم أنه كان متوقع و تهيأ له لكن هذا لم يمنع أن يشعر باليأس والحزن و السخط ورفض الواقع الجديد، "بكيت لأنني صرت في عيني العسكري أعمى تاماً وكاملاً بلا أمل ولا رجاء. وبكيتُ لأنه وفي الوقت نفسه والحجرة نفسها صار هناك عكازان، وعاجزان، وكآبتان[2]" ، حاول "عبد الهادي"إنقاذ أخيه من العمى الكلي، غير طبيبه و صلى و تضرع لله، زار مزارات الأولياء، طرق كل الابواب المتاحة، لكن قدر "محمد" كان ينتظره بسن الواحد و العشرين فما كان له إلا أن يؤازره ليس لأنه أخوه الأكبر فقط بل لأنه معطوب مثله، العكاز سيكون رفيقهما،"فاجأني العسكري وأنا أنتحب لهول الهدية تحت اللحاف. جلس بجانبي وربت على كتفي وبعد صمت طويل قال لي: ستتعود، وستقبل، فهي حين تحطمنا تماماً تمد لنا يدها، وتساعدنا على الوقوف، بل إنها تزرع بسمة مدهشة في شفتينا وذواتنا وأملاً وسط حطام ودخان صدورنا، ستتعود يا أخيفقي يدها الزمن تلاعبه كيفما شاءت."[3]

عاند "محمد" في بدء الأمر ورفض استخدام عكازه لأيام، لكن في النهاية لم يكن له خيار آخر واستسلم حينما رماه أخوه العسكري في حجره، "لم ألمس العكاز بقي لأيام بجانب السرير، هادئاً وساخراً ينتظر استسلامي بصبر ما تنبو الحوادث عنه ... حين

[1]– الرواية، ص153.

[2]– الرواية، ص159.

[3]– الرواية، ص159.

ألقاه العسكري في حجري، وفهمت يومها أنه يحضرني لدخول نادي الظلام المخيف. مددت يدي للعكاز في النهاية، ونقرت به الأرض"[1].

فعلاقة "محمد" وأخوه الأكبر كانت علاقة أخوية محبة، فلطالما اعتنى به ورعاه، و حين فقد الأمل من أن يشفى كان حله الأخير أن رمى له كتاب "**طه حسين**" لتهيئته نفسيا لما هو قادم.

من بين الأمور التي كانت نقطة في حياة "محمد"، تعرفه على "حسن السمسار"، فسرعان ما تحول تعارفهما لصداقة قوية، ليكتب فصلا جديدا من حياته "محمد"، فصل نهايته ليست سعيدة انتهى بكارثة، وكأن الحياة سخرت من "محمد"، فاعتقاده أنها منحته صديقا يعتمد عليه لم يكن سوى دجالا، خائنا، سرق منه محبوبته "صفية".

المرأة التي جعلته يثمل من شجن صوتها يلاحق 'زونداكو' (مثل الدخان)، وقرر المخاطرة و البوح في خطوة جريئة كتب في ورقة اسمه و نيته ووضعها بعلبة ورماها "لم أصدق أنني فعلت ذلك. هنا حيث أقف بعد أن خطوت خطوتين متصلبتين أعتصر في يدي العلبة وأذني على تلك الحركة التي تدفع بها باب سلة القصب وقلبي يركض وطبول تهدر في جسدي... ولا أتزحزح ولا أهن...الطبول المصممةتدوي وتتوعد. ولكن الله رمى."[2] في نفس العلبة عادت إليه للتوّ بجوابها، و بداخلها خصلتها المبلبلة.

يقول: "أحسست أن يدي أصيبت بالشلل وهي تضعه في راحتها... سأعرف بسرعة إن كانت الورقة التي كتبتها ، لكنني لامست شيئاً ندياً رطباً وقفز قلبي من صدري، فقد اعتصرت أصابعي خصلة شعر مبلولة"[3].

لكن سرّهما سرعان ما انفضح، وطردت صفية لتعود لأهلها.

---

[1]– الرواية، ص 159.

[2]– الرواية، 218.

[3]– الرواية، ص 219.

ب/ شخصية عبد الهادي:

و هي شخصية رئيسية بطلة في الرواية إلى جانب أخوه " محمد الغافقي" حيث يتناوبان على السرد، وعلى لسانه سرد الروائي بعض الفصول من الرواية، يحمل اسمه دلالة الهدوء والسكون، رغم ما واجه من صخب الحياة، وضجيجها الذي لا يهدأ، وهو الأخ الأكبرلبطل الرواية "محمد".

"عبد الهادي" الجندي الذي لم تخنه صحته فقط، بل تعرض للخيانة من دولته التي أخذ عهدا على نفسه أن يحميها بحياته ويضحي من أجلها، لكن ما إن عاد من الحرب معطوبا تخلت هي عنه. الإعاقة التي جعلته يحس ليس فقط بالآلام الجسدية و النفسية، بل دفعت به ليهم بالانتحار ظناً منه أنه الحل الأمثل لينهي معاناته، و ينهي حالة اليأس التي آل لها، لكن و لحسن الحظ تم انقاذه، و ما جعله يتراجع عن الانتحار هو الحالة الروحانية التي عاشها في المشفى، حيث حاول"عبد الهادي"الإنتحار وهم بخنق نفسه لولا صوت الأدعية من مئذنة الجامع كما خيل له في بادئ الأمر، الأصوات التي سمعها بروحه وتغلغلت بداخله، دفعت به إلى التراجع عن الانتحار؛"لففت ملاءة السرير في رتاج الباب، وهممت بخنق نفسي، لكن صوتاً ملائكياً واهناً بالكاد يصل الأذن تسلل إلى قيامتي الصغيرة: يا واسع الرحمة والمغفرة يا جابر القلوب المنكسرة، يا رحيم الدنيا والآخرة، اعف عنا واغفر لنا وارحمنا ... جلست على طرف السرير مرتجفاً، وبدأت أغوص وأتلاشى هل سمعت بصوت يتحوّل إلى مكنسة تنفض كل ما حولك، تغيض الأرض تحت قدميك، وينسحب السرير من تحتك، وتختفي الملاءة والجدران ورائحة الدواء وفكرة الانتحار والألم نفسه ".[1]

وعاد إلى قريته يحمل ندوبا في جسده وأخرى في روحه. فمعاناته لم تقتصر على الإعاقة في رجله، بل الظلم الذي تعرض له عندما استغنوا عن خدماته كجندي ولم يدفعوا

[1]– الرواية، ص37 .

إليه تعويضات، هضمت حقوقه كجندي معطوب من الحرب، لكنه يتوانى عن إرسال الرسائل للمسؤولين، فلما لم يصله أية ردود لم ييأس واعتقد أن السبب في أسلوبه، فقرر عدم الاستسلام للقدر الذي أعاده لقريته عاجزا معاقا، توجه "عبد الهادي" للأدب لعله يكون سبب نجاته وهم بشراء الكتب والروايات الأدبية ليحسن أسلوبه عسى رسالة ما تذوب صخرة العناد، ورغم محاولاته لاسترجاع حقوقه عبر الاتصال بمختلف الجهات المسؤولة، لم يتلق أي رد، تقبل الواقع رغما عنه، إعاقة في رجله، بدون عمل، وكأن كتب الأدب التي اشتراها لاسترداد حقوقه كانت سببا ليرضى بقدره.

"تجربة روحية غريبة صالحته قليلاً مع ما وقع له، أو جعلته يتجرع ببطء وسكينة وصبر ظاهري مرارة العجز بعد عودته، سيوزع أخي وقته بين رعايتي والإصرار على تجنيبي آفة العمى وكتابة سيل من التظلمات والطلبات للقيادة العليا للجيش، والرسائل المفتوحة للجرائد للحصول على ما يراها على أنها حقوقه المغتصبة"[1]. ثم يصف السارد حالته بعد ذلك بقوله:"بدأ يذهب إلى السوق ويشتري كتباً أدبية، خواطر وقصصاً وروايات وكذا، كتباً تعلم كتابة الرسائل، وطفق يأخذ منها استشهادات، ويستعير منها كلمات وتعابير يستقوي بها على قلوب متحجرة لا تهزها ريح. غير أن سحر الأدب قذف به في دوامة من الحزن اليائس. مهما حاول فلن يتمكن من الكتابة بمثل قوة وتأثير وإتقان كاتب"[2]. و بعدها يتوصل إلى نتيجة حتمية مفادها أن كل" كتب الأدب مليئة بالآلام والدموع، غير أن كل ذلك لا يرقى للحظة ألم حقيقي واحدة، عظمة الأدب تكمن في لا جدواه التامة، إنه زهرة برية نبتت على قارعة طريق تعبرها فيلة غاضبة. لأمر ما، توقف نهائياً عن كتابة الرسائل، ولم يعد ينتظر شيئاً. حرت في سبب ذلك، ولم أجرؤ على أن

[1]– الرواية، ص37 .

[2]– الرواية، ص 32.

أسأله. ربما فتحت قراءته للأدب عينيه على صلافة العالم وملأته يأساً من إمكانية تقويم مظالمه ومفاسده. "[1]

"عبد الهادي"الجندي الذي ذاق ويلات الحرب، يحمل في صدره أسرارا حول ما يجري خلف الستار، ناقما على التاريخ المزور، الطبقية الاجتماعية والفكرية، فما كان له إلا أن يرعى أخاه ويهتم به طبيا خوفا عليه من أن يصبح أعمى كليا و يكون في البيت معاقين، كان أمله ليكون لحياته معنى، مهمة تشغله عن نفسه "عاجزاً عن مصالحة روحه مع البطالة المديدة التي فرضت عليه، وعن قبول قدر جسده الذي لن يسعفه للقيام بأي شيء، لذا اعتبر إنقاذي من العمى القادم قضية حياته، أخذني إلى طبيب المستوصف مراراً، وتكفل بتقطير وصفاته في عيني، وتتبع مفعولها بدقة شديدة"[2]، و تبقى حاله على نفس المنوال،"وبالعزم نفسه، يتردد مراراً على المدرسة ليسأل عن النقط التي أحصل عليها في مختلف المواد. يترجى المعلمين أن يعيروني اهتماماً خاصاً، لأنني مهدد بآفة، ويوصيني بأن أقتعد الصفوف الأولى، وأن أحدق بقوة في السبورة لا وقت لديك، يكرر مراراً، حدق، فأحدق."[3].

وبعد أن سئم ويئس أخذه أخوهالعسكري إلى الطبيب الروماني (بازوف)، وهذا ما يظهر حرص "عبد الهادي" على أخيه، وتفانيه في الاعتناء به، وأهم سبب أنه يخشى أن يصيب بالعمى فيصبح في المنزل معاقين، "بعد أن يئس أخي من طبيب المستوصف، أخذني ذات صباح إلى طبيب عيون روماني اسمه "بازوف" فتح للتو عيادته في الحي الإداري، ... فحصني طويلاً ثم أخذ ورقة وشرح لأخي طبيعة مرضى بحياد وبرودة جلاد. وبشاعرية موجعة، ودون أن يكترث لفداحة ما سيقوله على قلب صغير غض،

[1]– الرواية، ص 32–33.

[2]– الرواية، ص33.

[3]– الرواية، ص33.

...الولد مصاب بارتفاع حاد في ضغط الشرايين الدقيقة التي تصل شبكة العين بالدماغ، ارتفاع يعرضها لتلف تدريجي، عليه أن يواجه بعد سنوات حقيقة فقدانه البصر."[1]

فكل تلك الأحداث و المجريات ساهمت في رسم تقاسيم وملامح شخصية العسكري.

[1]– الرواية، ص35.

4-2-2-الشخصيات الثانوية(الثابتة):

أ/ شخصية "حسن أوشن":

تعد شخصية "حسن" من بين الشخصيات الفاعلة في الرواية، ذلك لما تحمله من معان ورموز ودلالات ساهمت في سيرورة الأحداث، فهو صديق "محمد"،وهو أعمى بدوره، جمعتهما الإعاقة وبيت الباشا و فرقتهما الأنانية و الشجع، وهو الشخصية المجسدة للخيانة و نوازع الطمع حيث سلب من صديقه "**محمد**" زوجته "**صفية**".

ب/ شخصية الجد "محمد":

لا يمكن تلخيص الجد في البستاني البسيط، لأنه كان يمثل الفكرة العميقة لحفيده محمد التي تجسدت في الكرامة، الأرض، الهوية والقبيلة. كان بمثابة العين والبصيرة التي لا تقدر بثمن.

سرد الكاتب على لسان "محمد" صفات الجد فتارة يكون متفائلا مقبلا على الحياة، فيتحول من المتفائل المحب للحياة والمقبل عليها إلى الإنعزال حتى عن عائلته في كوخ القش.

غيبوبة الجد التي كانت الأمر والأقسى على "محمد" الحفيد، الغيبوبة التي دامت ثلاثةأيام وعلى إثرها توفي، وقد عاشها "محمد" بكآبة واصفا إياهابتسول أخرس، يقول:"بتسول أخرس عشت غيبوبة جدي التي دامت ثلاثة أيام طويلة كئيبة كنصل يقطع ببطء وقسوة مؤلمة حياتي إلى قطعتين، ما عشته في ظله في الجنان خصوصا، وفي الحكايات، و فوق الحمار، و في حجرة نومه، وفي السوق، وقرب المسجد، وهو ينتظر الآذان وما علي أن أعيشه بعيدا عنه في هذا العالم الذي أفهمني مبكرا و ببلاغة بأنه لا يرحم"[1].

[1]- الرواية، ص28.

في الرواية يوضح لنا الروائيأن السبب الحقيقي لموت الجد لم يكن حادثة سقوطه من فوق الحمار وإنما عجزه عن ابتكار مهمة لنفسه " لم يمت جدي لأنه سقط من على رأسه من فوق الحمار ... بل مات لأنه عجز هو البستاني العتيق عن ابتكار مهمة لنفسه منذ أن لم تجد الدولة في الخلاء الفسيح المحيط بالمدينة غير حقله لتقيم مكانه تجزئة سكنية رمته بتعويض تافه أكل معظمه المحامي الذي نصبه للدفاع عنه ضد الدولة، شيء غامض أنهى حياته اسمه المصلحة العامة"[1]، فالعجز و الخيبة قيدا روح الجد و أنهكاه فلم يستطع المضي قدما.

ج/ شخصية صفية:

حب العمر لبطل الرواية "محمد الغافقي"، الشخصية التي أحدثت تحولا في أحداث الرواية، الفتاة البسيطة الخادمة الجميلة التي قدمت من "واد آيتبوكماز" بثقافة ولغة مختلفة، بادلت الحب العذري النقي لـ"محمد"، طردت "صفية" وعادت لمسقط رأسها، ثم تتزوج به لكن سرعان ما تتلاشى سعادتها عندما يغدر بهم "حسن أوشن" صديق "محمد".

تكمن أهمية هذه الشخصية في أنها كانت نقطة لتحول أحداث الرواية وتغير شخصية البطل "محمد"، وإن كان عيبها أنها فتاة جميلة ذات صوت جميل، من جبل أزيلال تتكلم اللغة الأمازيغية و تنشد بها، لتفتن قلب "محمد" وتدفع بصديقه "حسن أوشن" لخيانته، ليثأر لتلك الخيانة فيما بعد، كل هذا وهي الفتاة البسيطة الجميلة، ذكر اسم "صفية" في الاستباق في أولىالصفحات عند احتضار "محمد" وهو يتذكر كلمة من الأغنية الأمازيغية التي ترددها "زونداكو"، ليتبادر لذهن القارئ من "صفية" ولما هي من يتذكرها في احتضاره، الإنسان لا يتذكر إلا أحب الأشخاص إليه أو الأشخاص الذين ظلمهم،

[1] – الرواية ، ص28.

"زونداگوزونداگو كانت صفية، وهي تستحم في حمام سلة القصب تغني لوعود حبيب تبددت مثل الدخان. "[1]

وكأن الكاتب لم يختر لها اسما اعتباطيا، "صفية" الذي يدل على الصفاء، الخالية من العيوب، الناعمة ، النقية، "صفية"الخادمة في بيت الباشا، التي طردت من بيته ، "صفية" التي سافر إليها "محمد"، لريف لا يعرف لغته ولا أهله ليتزوجها فينتهي بها الأمر ببيت صديقه الخائن في خديعة كبرى تعرضت لها.

د/ والد محمد:

تعد شخصية من الشخصيات الثانوية التي ترمز للمواطن البسيط فهو تاجر زرابي يبحث عن لقمة العيش لعائلته أينما كانت، المتشبع بالوطنية التي يغلبها السذاجة، لهذا كان سببا بأن تنطلي عليه عبثيات السلطة والسياسيين.

هـ/ شخصية البوكمازي:

سُمِّي بهذا الاسم نسبةً إلى قريته وادي أيتبوكماز، وكان الصديق المقرب للبطل الثاني في الرواية، عبد الهادي الغافقي، ورفيق دربه في معارك الصحراء، حيث جسّد روح المقاومة في وجه زحف الرمال. لم يواجه هذا الكابوس بالسلاح فقط، بل اختار المقاومة بأسلوب مختلف، فأنشأ وسط الصحراء حديقة صغيرة نابضة بالحياة، ملأها بشتى أنواع النباتات، من الصبار والأزير إلى شجيرات الكاليبتوس وغيرها، وكأنها رمزٌ للأمل والتحدي.

لكن القدر لم يمهله طويلاً، فقد استشهد خلال إحدى المعارك الصحراوية، وحينها استعاد الرمل سطوته وابتلع الحديقة التي كانت شاهدة على نضاله، وكأنها لم تكن، قال عنه صديقه العسكري بأسى: "كان أنبل وأشرس محارب عرفته لا بالطلقات التي سددها

[1]– الرواية، ص9.

ولا بدمائه المراقة وإنما بالخضرة اليافعة التي استنبتها في مكان لا يلد إلا الهباء والثعابين والعقارب والسحالي والريح المدمرة "[1]، فقد جعل الروائي شخصية "البوكمازي" رمزا للأمل والنور رغم كل السواد الذي يلف به.

و/ شخصية الباشا "بوزكري":

يمثل باشا مدينة بني ملال، حمل هذا الاسم توددًا للمحتسب، اسمه الكامل "بوزكري بن موسى الصغير بن يحيى بن إبراهيم بن موسى الفقيه"، وُلد شتاء عام (1880م) لأم مالية تُدعى "سامبا"، عاشت حياة قاسية، منبوذة ومحتقرة، لا تملك من الدنيا سوى عملها وابنها.

مع مرور الزمن، تغيّرت مكانتها تمامًا، فلم تعد مجرد امرأة جاءت ضمن قافلة عبيد إلى الصويرة، بل نُسبت إلى بيت علم وشرف من الساقية الحمراء، وفيما بعد، تحدث عنها المؤرخ الفرنسي "شارل فيغور"، الذي جمع ثروة من كتاباته المزيفة، في كتابه "أعيان المغرب"، حيث وصفها بأنها شريفة، فقيهة، شاعرة عظيمة، محبة للخير، وتمتلك من الخصال الرفيعة ما لا تناله إلا صاحبة نسب كريم.

عاش حياة قاسية وشاقة، امتاز بقوة بدنية هائلة وبنية ضخمة ورثها عن أمه ،صلابته لم تكن جسدية فقط، بل امتدت إلى قلبه الغليظ وروحه الصارمة. بفضل هذه الصفات، صعد في الرتب العسكرية حتى أصبح باشا مدينة "بني ملال"، فحكمها بقبضة من حديد، ناشرًا الرهبة في نفوس أهلها الذين لم يكن خوفهم منه مجرد احترام، بل كان رعبًا حقيقيًا من سطوته وقوته التي لا ترحم.

[1]– الرواية، ص44.

و قد جعل الروائي من شخصية الباشا بوزكري رمزا للجبروت و القسوة و اليد الضاربة التي تبطش بالناس دون شفقة أو رحمة كما أشار لنا من خلال سرد حياته إلى بعض الشذرات عن تحريف التاريخ و سلطة المخزن الظالمة التي اتخذت من الباشاوات و كبار العائلات المغربية يدهم التي يبطشون بها و يخضعون القبائل و الشعب عن طريقهم.

ز/ شخصية الباشا "عبد السلام":

جعل الروائي من شخصية "عبد السلام" ابن الباشا "بوزكري" وخليفته في الحكم،رمزا للبذرة الطيبة التي قد تولد من القسوة فهو مختلف تمامًا عن والده، فقد امتلك شخصية هادئة رقيقة، على عكس طبع أبيه الناري القاسي برزت شجاعته عندما حاول إنقاذ رقية من الكهف الموجود في المقبرة رغم تحذيرات والده الباشا "بوزكري" و ماسيفعله به عند علمه بالأمر، كما أن والده رأى في طباعه تهديدًا لمشروعه الذي بناه بالقوة والهيمنة، فقرر إرساله إلى فرنسا في صيف عام(1934م).

أمضى هناك شهرين، عاد بعدهما مبهورًا بما شاهده، خصوصًا بعد لقائه بفتاة تدعى روزماري، وهي ابنة عائلة أرستقراطية جاءت في رحلة صيد استضافهم الباشا بناءً على توصية من الرباط، وخلال أسبوع إقامتهم، رافقهم عبد السلام، مُبهِرًا إياهم بإتقانه للفرنسية. لاحقًا، تزوج من "روزماري"، التي حملت اسم "كنزة"، وأنجبا ابنًا أعمى يدعى "طه."

ح/ شخصية روز ماري:(كنزة)

التي غيرت اسمها إلى "كنزة" بعد زواجها من الباشا "عبد السلام" ابن الباشا "بوزكري"، جاءت من فرنسا في رحلة صيد إلى المغرب، وحينها تعرفت على "عبد

السلام" وتزوجته وأنجبا إبناأعمى أطلق عليه فيما بعد اسم "طه" تيمنا بالكاتب "طه حسين".

ط/ شخصية رقية:

"رُقيّة"، المرأة التي لم تعرف موطنًا غير بلدتها، وحين ضاقت بها الحياة، لجأت إلى المقبرة وسكنت كهفًا هناك، وكأنها اختارت الموت قبل أن يأتيها من الباشا "بوزكري"؛ حيث عرضت به في إحدى أغانيها و أرسلت للباشا، عبر أحد حراسه، رسالة مقتضبة : "قل له، الشيخة رُقيّة ماتت"[1].

كانت رقيّة قد عانت طويلًا من بطش الباشا "بوزكري"، الذي ضيّق عليها وأهانها، حتى صارت حياتها سلسلة من النفي والقهر، فاختارت أن تعيش في عزلة، تاركة خلفها عالمًا لم يمنحها سوى الألم.

ي/ شخصية الباشا الكلاوي:

صديق الباشا "بوزكري"، يعينه على قضايا الحكم ويقدم له النصيحة.

ك/ شخصية إيزابيل:

تأتي هذه الشخصية ضمن الشخصيات الثانوية، التي كانت إضافتها كلمسة روحانية"لم أنجح في السيطرة عليه إلا بالصلاة والتخشع والبكاء صحت : «يا رب إن لم تتداركني برحمتك ضعت يا رب احفظ بصري ...»، تزاحمت الكلمات في فمي، تهاويت إلى الأرض الندية الباردة، وتكومت على نفسي كدب جريح، وبدأت ألعق روحي المكلومة. ثم ربتت على كتفي يد حانية"[2].

[1]– الرواية، ص 85.

[2]– الرواية، ص 118.

إن الكاتب يعرف كيف يظهر شخصياته في الفصول الملائمة فـ"إيزابيل" جاءت في فصل "محمد الغريب" الولي الذي حلم به "محمد" وسافر إليه ليأخذ بركاته لعله يكون أمله الأخير في نجاته من العمى الكلي المحقق، وبعد دعائه وترجيه وتوسلاته ظهرت إيزابيل الإسبانية النحيلة "فتاة نحيلة جداً بوجه مستدير تكاد تخفيه نظارات طبية وخصلات شعر متطايرة وهي تضع أمامي خبزاً وجبناً وقنينة ماء وتنسحب لتجلس قبالتي على جذع شجرة، وقد أنارت وجههاالقريب من الكشاف الضوئي، ابتسامة رضى من يُسدي خدمة خيرة"[1].

"إيزابيل" الرسالة السماوية في أن يتقبل مصيره وقدره، استجابة دعائه، فرغم أنها كانت معطوبة؛ عرجاء إلا أنها كانت تسدي لمحمد نصائح في التقبل والرضا "اقبل الأمر ..القبول يعبر بك نصف طريق التغلب على الإعاقة"[2].

تميز الكاتب في روايتهذه بتوظيفه المتقن للشخصيات، حيث أضفى على السرد المغربي طابعه الحداثي عبر تنوع الأدوار وتعدد الأصوات، فمن خلال التشكيل السردي البوليفوني، برزت الشخصيات الرئيسية التي قادت مسار الأحداث، بينما أدت الشخصيات الثانوية أدوارًا محورية في كشف الأبعاد النفسية والتناقضات الداخلية، مما أضفى عمقًا على الرواية.

حضر في السرد صوت الشخصيات التي عبّرت عن ذاتها بحرية، وعلى رأسها البطل محمد الغافقي، الذي استعرض معاناته مع فقدان البصر وما تبعه من خيانة صديقه "حسن أوشن" المعروف بالسمسار، إضافة إلى علاقته بصفيّة كما برز صوت شقيقه "عبد الهادي"، الملقب بـ"العسكري"، الذي تفرّد بإدلاء شذرات داخل نسيج الرواية، إلى جانب شخصيات ثانوية مثل الباشا"بوزكري"والباشا"عبد السلام" و"صفية".

[1]– الرواية، ص 118.

[2]– الرواية، ص120.

لقد نجح الروائي "عبد الكريم جويطي" في تقديم شخصيات نابضة بالحياة، لا تكتفي بتأدية أدوارها التقليدية، بل تكشف عن دواخلها بصدق، بين الطيبة والقسوة، بين المعاناة والأمل، وبفضل هذا التعدد الصوتي، تشكلت *رواية* المغاربة كعمل روائي حداثي بامتياز، يُجسد روح البوليفونية في السرد المغربي، ليجعل منها تجربة سردية متفردة تثري الأدب المغربي المعاصر.

4-3- تشكيل أنماط الوعي في رواية "المغاربة":

يمنح الروائي في الرواية البوليفونية شخصياته حرية كاملة للتعبير عن انتماءاتها الأيديولوجية دون قيود، مما يضفي على السرد طابعًا متنوعًا ومفتوحًا على زوايا نظر متعددة، "فغدت الروايةالبوليفونية على ذلك الشكل الأنسب للتعبير وغدا تعدد الساردين وتعدد الأصوات في الرواية الحديثة استجابة جمالية لمقتضيات تنسيب الحقيقة وترجمة الشك والإرتياب التي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته ومن الآخر ومن العالم".[1]

و قد أدى هذا التنوع إلى إفساح المجال لتعدد وجهات النظر وأنماط الوعي، حيث تعكس الشخصيات الواقع الاجتماعي والتاريخي المتخيل الذي تنسجه الرواية، فمن خلال حواراتها وتعبيراتها، تكشف الشخصيات عن منظومتها القيمية وأفكارها المختلفة، مما يمنح الرواية عمقًا أيديولوجيًا متشعبًا، وقد تجلّت هذه التعددية بوضوح، إذ حملت الشخصيات رؤى وأفكارًا متباينة، كان لها دورا أساسيا في تشكيل النسيج الفكري لها، ومن أبرز هذه الأفكار نذكر:

أ/ محمد: السقوط في ظلام لا ينتهي

"محمد" لا يرى العالم، لكنه يشعر به بكل ثقله، لم يكن فقدان بصره مجرد حادث جسدي،

[1]- مريم جبر فريحات،البوليفونية في الرواية العربية ودراسات أخرى، الناشر وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2013،ص 14.

بل كان امتدادًا لفقدان آخر، أشد إيلامًا: فقدان الثقة، الحب، والقدرة على تغيير المصير حين خانه "حسن" وسرق منه "صفية"، لم يكن الأمر مجرد خيانة صديق، بل كان إعلانًا بأن هذا العالم لا يترك مساحة للضعفاء حتى الحب، الذي ظنه طوق نجاة، سُلب منه بوحشية، وكأن الحياة تعاقبه على الأمل.

ب/ عبد الهادي: الجندي الذي قاتل من أجل وطن لا يراه

بينما فقد "محمد" بصره، فقد "عبد الهادي" إيمانه عاد من الحرب بجسد منهك وروح مثقلة، ليجد نفسه منسيًا وسط بيروقراطية صماء كل رسالة كتبها للمسؤولين كانت محاولة يائسة ليُثبت أنه موجود، لكن الصمت كان الإجابة الوحيدة التي تلقاها، لم يعد يعرف إن كان يقاتل من أجل حقوقه أم من أجل ألا ينهار فقط، وجد عزاءه في الكتب، لكنه اكتشف أن الأدب مثل الحياة، مليء بالخداع والوهم، لا يمنح حلولًا بقدر ما يفتح جراحًا جديدة.

ج/ حسن السمسار: انتهازية باردة بلا ندم

"حسن" لم يكن يرى في "محمد" سوى شخصٍ ساذج، شخص لم يفهم قوانين اللعبة القاسية، الحياة ليست مكانًا للأحلام الرومانسية، بل معركة ينتصر فيها من يعرف كيف يستفيد من الفرص حيث لا مكان للعواطف في هذا العالم، ومن يعتقد غير ذلك فهو مجرد فريسة تنتظر من يلتهمها.

د/ صفية: صوت يختفي في الضجيج

"صفية" لم تكن مجرد امرأة أحبت "محمد"، بل كانت نموذجًا لمصير المرأة في مجتمع لا يغفر لها شيئًا؛ حين طُردت من عملها بسبب علاقتها به، لم يكن ذلك عقابًا له، بل لها وحدها كأنها كانت هي الجانية، وكأن الحب خطيئة لا تُغتفر إلا للرجال اختفت من حياة "محمد" بصمت، كما لو أنها لم تكن يومًا، كأنها ظل تلاشى مع ضوء النهار.

هـ/ عبد الهادي: الجندي الذي لا أحد يتذكره

حارب، نزف، عاد معطوبًا، لكنه لم يجد شيئًا الدولة التي قاتل من أجلها نسيته، كأنه لم يكن سوى سلاح استعمل في الحرب أدرك أن لا فائدة ترجى من تلك المراسلات، فالسلطة لا تعيره اهتماما، والفقراء ما زالوا يدفعون الثمن، و سيظل ينزف لبقية حياته معبرا عن ذلك من خلال الأدب (الشذرات) فذلك ما يبقي إحساسه بأنه إنسان.

و/ محمد: العمى كمرآة للمجتمع

"محمد" يرى العمى ليس فقط كحالة جسدية، بل كحالة عامة، يعيشها الجميع من فقد بصره، ومن فقد ضميره، ومن فقد الأمل ، جده الذي مات حسرة بعدما سُلب منه بستانه، لم يكن سوى صورة مصغرة لما يحدث في البلد كله، حيث الأرض تفلت من أيدي أصحابها، والمصائر تُقررها قوى لا تُرى، لكنها تُشعر الجميع بسطوتها.

ز/ المسؤولون: الصمت الذي يتحدث أكثر من أي صوت

ليس هناك مسؤول يتكلم في الرواية، لكن غيابهم صارخ، هم حاضرون في الظل، يتجاهلون، يتنكرون، يتركون الناس يصرخون دون أن يلتفتوا ، صمتهم هو أقسى أشكال القمع، لأنهم لا يحتاجون حتى إلى الرفض، يكفي أن يتجاهلوا حتى يدرك الجميع أن لا أحد سيجيب.

ح/ البوليفونية: تعدد الأصوات وتعدد الحقائق

لا تقدم رواية "المغاربة"تفسيرًا واحدًا للأحداث، بل تتيح لكل شخصية أن تروي قصتها من زاويتها الخاصة، محمد يعيش في عتمة فرضها عليه القدر، وعبد الهادي يصرخ في وجه عالم أصم، وحسن يبرر خيانته بقوانين البقاء، وصفية تُمحى من المشهد

بلا أثر في النهاية، كل صوت يعكس جزءًا من الواقع، لكن لا أحد يملك الحقيقة كاملة، وكأن الرواية تقول إن المغرب ليس قصة واحدة، بل آلاف القصص التي تتداخل دون أن تكتمل.

و تعتبرهذهالرواية واحدة من الأعمال السردية التي نجحت في توظيف البوليفونية أو تعدد الأصوات السردية بشكل حداثي، ما جعلها تتجاوز البناء الروائي التقليدي الأحادي الصوت، لم يكن هذا التوظيف مجرد تقنية أسلوبية، إنما كان خيارًا سرديًا مقصودًا، يعكس تعدد الرؤى والتجارب داخل المجتمع المغربي، ويُحوّل الرواية إلى مساحة يتقاطع فيها وعي الشخصيات، دون أن يُهيمن صوت واحد على الحقيقة.

في الرواية التقليدية، غالبًا ما يكون هناك راوٍ واحد يوجه الأحداث وفق رؤيته الخاصة، لكن الكاتب هنا كسر هذا النمط عبر إفساح المجال لشخصيات متعددة كي تعبّر عن وجهات نظرها،فقدعد "بعض الدارسين الروايةالبوليفونية من أكثر الأشكال الحداثية شيوعا من بداية الستينيات وتعبيرا عن ضجر الروائي بوحدة الصوت والفعل السرديين في الرواية التقليدية كما لاحظ بعضهم أن مظهر التحديث في الرواية التقليدية انطلق من تعدد الاصوات"[1]، هذا التداخل في الأصوات في رواية "المغاربة" لم يكن مجرد تقنية سردية، فقد كان آلية أساسية لطرح الأسئلة العميقة التي تشغل الرواية :من يملك الحقيقة؟ وكيف تتشكل الرواية الكبرى للمجتمع المغربي؟

عبر هذا التعدد، لم تصبح الرواية مجرد حكاية "محمد الغافقي" الذي فقد بصره، أو "عبد الهادي الغافقي" الجندي المنهزم، إنما صارت مشهدًا تتشابك فيه مصائر الشخصيات، ويُعاد من خلاله سرد التاريخ المغربي من زوايا مختلفة، حيث لا صوت يملك السلطة المطلقة، بل تتكامل الأصوات أو تتناقض لتكشف عن واقع مركب ومعقد.

[1]– مريم جبر فريحات،البوليفونية في الرواية العربية ودراسات أخرى، ص 14.

إن ما فعله "عبد الكريم جويطي"في"المغاربة"ليس مجرد توظيف لتقنية السرد المتعدد الأصوات، بل كان إعادة صياغة للكيفية التي يمكن أن تُروى بها التجربة المغربيةمن خلال البوليفونية، لم تعد الرواية مجرد قصة فرد، بل صارتمساحة سردية تُجسّد مجتمعًا بأكمله، بتاريخه، ومآسيه، وأحلامه الضائعة، إنها ليست فقطرواية عن المغاربة، فقد كانترواية المغاربة أنفسهم، كلٌ بصوته، وكلٌ بحكايته، فغدتالبوليفونيةبذلك تقنية حداثية ساهمت في التشكيل السردي للرواية.

4-4- حداثة التشكيل السردي والرؤية الأيديولوجية في رواية "المغاربة": مقاربة موضوعاتية":

4-4-1- مفهوم الأيدولوجيا Idéologie:

الإيديولوجيا هو مصطلح دخيل على مختلف اللغات الحية، لكن يمكن اعتبارها كلمة تعود للأصل الفرنسي ويقصد بها"علم الأفكار"، "ولكن لم تحتفظ بالمعنى اللغوي إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية، ليس من الغريب في هذه الحالة أن يعجز كتاب العرب عن ترجمتها بكيفية مرضية، إن العبارات التي تقابلها: منظومة فكرية، عقيدة ذهنية تشير فقط إلى معنى واحد من بين معانيها "،[1]حيث تُعد الأيديولوجيا منظومة فكرية تؤمن بها جماعة من الناس، وتشكل الإطار المرجعي الذي تستند إليه في التعبير عن آرائها وتوجهاتها، فلكل جماعة أيديولوجيتها الخاصة التي تنطلق منها لفهم العالم واتخاذ مواقفها إزاء مختلف القضايا.

تُعد الأيديولوجيا إطارًا فكريًا يعبر عن الاستقلالية في التفكير لدى الفرد أو الجماعة، إذ تستند إلى أسس نظرية تفسر طبيعة الإنسان والمجتمع، وتنهض بوظيفة الشمول والتكامل بين الأفراد، فهي تحدد المنظومة الفكرية ووجهات النظر التي تجمع مجموعة من الناس، وتسهم في توحيدهم حول قضايا معينة، مما يساهم في بناء موضوع فكري مشترك، بعيدًا عن مظاهر التشتت والصراع، لذافإن"**الإيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع، إلا أن وعيه زائف لأنه يجهل القوى الحقيقية التي تحركه، ولو عرفها لما كان فكره إيديولوجيا** "[2]، ورغم كونها نتاجًا لعملية تفكير واعية يقوم بها المفكر، إلا أن هذا الوعي في حقيقته وعي زائف، ذلك أن المفكر، وهو يبني تصوّراته وأفكاره، يغفل

[1]- عبد الله العروي،مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، ط8، 2012، ص 9.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

عن إدراك القوى العميقة والخفية التي توجه فكره وتحركه دون وعي منه، مثل البُنى الاجتماعية أو الاقتصادية أو الثقافية، ولو كان واعيًا تمام الوعي بهذه القوى المحركة، لما ظل تفكيره أسيرًا للإيديولوجيا، بل لارتقى إلى تفكير نقدي أكثر تحررًا وموضوعية.

أما "ميشيل فادية" فترى أن:"مفهوم الإيديولوجيا من أبشع المفاهيم حالياً، واللفظ من أكثر الألفاظ تداولاً، ولكن معناه من أكثر المعاني إثارة للجدل، ومن ثم فهو أقل المفاهيم ثباتاً"[1]،لكونها"مفهوم متعدد الاستخدامات وتعرف بناء على الحقل الذي توظف فيه فنجدها في علم السياسة والقانون وعلم الاجتماع والعلوم الانسانية بما فيها الأدب والنقد وفي كل ميدان تأخذ دلالة تتناسب والسياق العام الذي وظفت فيه"[2]، لكننا نجد المفهوم الأكثر تداولا هو " علم الأفكار" وهي:" مجموعة الآراء والمعتقدات والفلسفات التي تؤمن بها أمةأو شعب أو حزب أو جماعة في هذا السياق يعرفها "محمد برادة" بقوله مجموع الأفكار والمعتقدات وطرائق التفكير المميزة لفئة ما مثل أمةأوطبقةأوطائفةأو فرقةأو حزب سياسي"[3].

يُطرح مفهوم الإيديولوجيا في هذا التعريف بوصفه "علم الأفكار"، ويُقصد به مجموع الآراء والمعتقدات والفلسفات التي تعتنقها جماعة بشرية، سواء كانت أمة أو شعبًا أو حزبًا أو طائفة،فالمصطلح هنا لا يفهم كمجرد أفكار مبعثرة أو مواقف فردية، بل كنسق فكري منظم يشكل الوعي الجماعي ويوجه السلوك والمواقف إزاء قضايا الحياة المختلفة، ويعمق "محمد برادة" هذا التصور حين يحددها بأنها مجموع الأفكار والمعتقدات وطرائق التفكير المميزة لفئة معينة، مما يضيف بُعدًا إجرائيًا للتعريف، إذ تصبح إلى جانب مضمونها الفكري، طريقة خاصة في التفكير والتأويل والتعامل مع الواقع، ومن هذا المنظور تظهر

[1]– ميشيل فادية، الإيديولوجية وثائق من الأصول الفلسفية، تر: أمينة سيد البحراوي،دار التنوير، بيروت، لبنان، ط8 2006، ص 10.

[2]– زهيرة بارش،الأنساق الإيديولوجية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، سطيف، الجزائر،2023، ص 342.

[3]– المرجع نفسه ، ص 342.

الإيديولوجيا كقوة خفية تؤطر الهوية الجماعية، وتصوغ التمثلات الاجتماعية، وتحدد مواقف الجماعات ورؤاها المستقبلية، كما تعكس الصراعات الرمزية القائمة بين القوى المختلفة داخل المجتمع، وهكذا يغدو التعريف أفقًا لفهمها–الإيديولوجيا– بوصفها منظومة فكرية شاملة تتجاوز حدود المضامين إلى أنماط التفكير وآليات الفهم.

تشكلالإيديولوجيا أحد المرتكزات الخفية والفاعلة في بنية الرواية الحديثة؛ إذ لم تعد الرواية مجرد حكاية تُروى، إنما أصبحت مساحة لتصادم الأفكار وصراع القيم والرؤى، وقد أجمع دارسوها على أن "تحققها المادي يبدو في نصوصها المنتجة في مرحلة تاريخية ما، تتحدث بنمط التطور الحاصل في المجتمع وما يكتنفه من صراع طبقي أو صراع ثقافي اجتماعي، ولئن كان الأدب في مجمله نصوصًا تتجلى بواسطة اللغة، فإن شرط الإيديولوجيا وشرط تحققها هو لغويتها؛ وبذلك فإن المجال العام الذي تشترك فيه المادة الأدبية والإيديولوجيا هو اللغة."[1]

فنجد الروائي يوظفها لطرح تصوره للعالم، والتعبير عن انحيازاته الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية. بل إنه أحيانًا يكشف من خلالها عن تناقضات المجتمع وتحولاته، ومن خلال الشخصيات والأحداث والبناء السردي، تتسلل الإيديولوجيا إلى النص لا بوصفها خطابًا مباشرًا، بل كخيط خفي يوجه السرد وينحت ملامح الشخصيات ويؤطر الصراعين الداخلي والخارجي للرواية، فـ"باعتبار الأدب فعلاً لغويًا فإن ذلك يحيلنا مباشرة إلى فعل الاختيار المستمر الذي يمارسه الأديب في فضاء اللغة، وباعتبار هذه الممارسة التي تنهل من فضاء اجتماعي قوامه اللغة، فإن ذلك يؤسس لإيديولوجية كل فعل لغوي، فالأدب فعل لغوي؛ وحين ندرك هذه الحقيقة البسيطة نبدأ في استقراء منطوياتها، وندرك

[1]– كمال رايس، الإيديولوجيا والرواية إيقاعات معرفية للمفهوم والعلاقة، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014،ص 125.

بشكل حاسم أن الأدب فعل في فضاء إيديولوجي، بل ندرك أهم من ذلك بكثير: لأن الأدب، على وجه الخصوص، فعل لغوي، فهو في الآن نفسه فعل إيديولوجي[1]."

وهكذا يغدو النص الروائي ساحة للتفاوض بين الواقع والمتخيل، حيث تتداخل الإيديولوجيا مع الفن لتمنح الرواية عمقًا دلاليًا وبعدًا نقديًا، يتجاوز ظاهر الحكاية إلى ما تحمله من معانٍ رمزية ورؤى فكرية.

ففي الرواية، يعمد الكاتب إلى توظيف عدد من الإيديولوجيات الدينية والسياسية والفكرية، مما يعكس التنوع الاجتماعي والثقافي الذي يتميز به المجتمع المغربي، ويبرز في الوقت نفسه عمق تعقيداته وتحولاته التاريخية، ويمكن تفصيل حضور هذه الإيديولوجيات في الرواية كما يلي.

4-4-2- تعدد الإيديولوجيات وتجلياتها في النسيج السردي للرواية:

4-4-2-1- الإيديولوجيا الدينية:

تتناول الرواية مجموعة من التصورات الدينية التي تتوزع بين التصوف والمذهب المالكي، يظهر التصوف كنهج روحي عميق، حيث تتجلى بعض الشخصيات من خلال ممارسة طقوس دينية وعادات اجتماعية متوارثة، وهو ما يعكس حضور الدين الشعبي في الوعي الجماعي المغربي، أما المذهب المالكي فقد أبرز الكاتب تبنيه في المغرب باعتباره لم يكن مجرد خيار ديني، بل اختيارًا سياسيًا بامتياز، يخدم مصالح السلطة المركزية، فبمرونته الفقهية واهتمامه بفقه المصالح والمقاصد، وفر المذهب المالكي أرضية مناسبة لترسيخ الحكم السلطوي، وهو ما يتجلى في قول الروائي: «المغاربة مالكيون، لأن المذهب أرضى الجميع، لاءم السلاطين أولًا لأن مالك بن أنس يأمر بطاعة الخلفاءويرىأن سلطانا

[1]- المرجع السابق، ص 126،127.

جائرا سبعين سنة خير من أمة سائبة ساعة نهار ولأنه أيضا أجاز قتل الثلث لإصلاح الثلثين.[1]"

ويقول في موضع آخر:"أحب المغاربة جميعهم في المذهب المالكي قابليته من خلال المصالح المرسلة والذرائع لاستيعاب ما يستجد في الواقع ومرونته وسهولته في استيعاب الجديد وتيسير حياة الناس".[2]

4-4-2-2- الإيديولوجيا السياسية:

رصد الكاتب من خلال الرواية مجموعة من التيارات السياسية التي أثرت في المشهد المغربي، يأتي في مقدمتها "إيديولوجيا المخزن"، حيث تظهر السلطة المركزية وقد أحكمت قبضتها على المجتمع عبر القمع والاستبداد، واستطاعت التحكم في الحياة السياسية من خلال صناعة أحزاب وزعامات موالية، في مشهد يعبر عن تحكم خفي بالمشهد الانتخابي رغم وجود شكليات ديمقراطية يقول السارد:"هاأنت ترى، فهم لم يعودوا في حاجةإلى اختطاف صناديق الإقتراعأو التأثير على الناس وتوجيههم للتصويت لجهةمعينةأو تركهم يصوتون على هواهم وبعد ذلك يخرجون النتيجة التي يريدونها فقد عاثوا فسادا في الحياة السياسية وبنوا أحزابا كثيرة وقيادات وزعماء يهشون عليهم ليصطفوا حيثما شاؤوا فصار المشهد كهذا: من جهة هناك صناديق ومراقبون ومحاضر لا يشكك فيها أحد ومن جهةأخرى هناك يد حاذقة تعيد ترتيب ما أفرزته الصناديق وتوجيهه عبر ما يسمى بالتحالفات حيثما شاءت[3]" ، كما أبرز الكاتب دور البرجوازية التجارية، موضحًا كيف أن توحيد المذهب الفقهي ساهم في خلق سوق وطنية موحدة ومتماسكة، مما سهل حركة التجارة عبر البلاد، إلى جانب ذلك سخر الروائي من التيار الإصلاحي، واصفًا مدعي الإصلاح بأنهم غالبًا ما يتحولون إلى أدوات للفساد، مما أفقد الناس الثقة في

[1]- الرواية، ص 133.

[2]- الرواية، ص 134.

[3]- الرواية ، ص134 ، 135.

الخطابات الإصلاحية،"لأن ما لا يحصى من مدعين للإصلاح مروا أمام هذا الشعب ورآهم وهم يتحولون إلى مفسدين كبار فقد صارت هذه الكلمة داعرة وصار من يزعم أنه مصلح يبدو للناس الذين صاروا مشككين في كل شيء كمهرج جدير بضحكة مرة وساخرة"[1]، ويقول في موضع آخر:

"عقود من كذب التلفزيون والساسة والمصلحين والمنظرين، عقود من تدريب الناس على عدم الثقة في أي شيء عقود من تكسير أي لحمة خلاقة بينهم ودست الأنانية والجشع والإرتياب عقود من تمجيد وإعلاء الإنسان القصبة الذي ينثني عند الحاجة ولا شيء يجري بداخله غير صفير الخواء لكن ماذا ستفعلون بصمت القبور وباندحار المندحرين وبيأس اليائسين وبخبل هذا الإذعان المعمم؟ وماذا ستفعلون حين سيداهم هذا الوطن خطب ما وتريدون تحريك الجثة فلا تجدون إلا النتانة والدود والذباب الأزرق"[2].

4-4-2-3- الإيديولوجيا الفكرية:

لم تقتصر الرواية على تناول القضايا الدينية والسياسية فحسب، بل امتدت أيضًا إلى الكشف عن تيارات فكرية متنوعة، فمن جهة يبرز الفكر التقليدي المحافظ عبر تمسك بعض الشخصيات بالعادات الشعبية والموروثات الدينية، مثل زيارة الأولياء وأضرحتهم طلبًا للبركة والشفاء ويعبر الكاتب عن هذا الفكر التقليدي من خلال نقده لجمود الذهنية العامة وانعدام الخيال لدى الشعب المغربي، إذ يقول: "لم تحس أبدا أمام إبداع مغربي ما بذلك الذهول الذي يصاب به المرء أمام الكمال ولا بذلك الانتشاء الديني الذي يقول لك بأن ما تراه وما تقرأه فيه يد الله... خيال فقير وركاكة البدايات وفجاجة انعدام الموهبة، لكن ماذا بوسع شعب مرتاب في كل شيء وقدري، شعب بلا جنون خلاق، لم يعش التراجيديات الكبرى التي عاشتها شعوب أخرى، عاش تاريخًا وضيعًا ومكرورًا وسط طبيعة

[1]- الرواية ، ص135.

[2]- الرواية ، ص136.

بلا خيال أو جموح تمنحه شمسًا ومطرًا... شعب لم يجهد نفسه أبدا في أن يتسامى ويتميز وترك الخيال والشعر يموتان بداخله[1]."

تعكس هذه النظرة إيديولوجيا فكرية نقدية ترى أن تخلف الإبداع الفني والثقافي يعود إلى بنية ذهنية قدرية متشككة، عاجزة عن الخروج من أسر التقليد والارتقاء بالخيال نحو آفاق التجديد فالشعب، كما يصوره الكاتب، عاش في رتابة تاريخية ولم يعرف المآسي الكبرى التي تلهب الخيال وتغذي الإبداع، مما أدى إلى جمود الخيال وجفاف الروح الإبداعية.

ومن جهة أخرى، تتجلى في الرواية ملامح الفكر الفلسفي الوجودي، من خلال شخصية "العسكري" الذي يعيش صراعًا داخليًا حول قضايا الحرية والمعنى والمصير، يتجسد هذا الصراع في تساؤله العميق حول قدرة الإنسان على التحكم في مصيره، حيث يقول السارد: "هناك سؤال أخلاقي كبير يجب أن يطرحه هذا الشعب على نفسه. الدولة ازدردت كل جرائمها بجرعة ماء الإنصاف والمصالحة، ومررت قطنا ينز بيتادين على الجراح المتقيحة التي ينخرها الدود. هل صارح هذا الشعب نفسه واعترف بجبنه وصغاره حين كان الناس يساقون في الليل إلى المسالخ كالدواب، وحين كانت الأبواب تكسر والناس يختفون، والأسر تشرد لأنهم يقرؤون جريدة أو ضبطت لديهم منشورات أو كاسيت للشيخ إمام أو كتاب للينين؟[2]."

وتتجسد هذه الإيديولوجيا الفكرية الوجودية في تمزق "العسكري" بين إرادته الحرة وقدره المفروض عليه، بعد فقدانه رجله في حرب الصحراء، واضطراره لتحمل مسؤولية

[1]– الرواية، ص132.

[2]– الرواية، ص195.

رعاية أخيه الكفيف إثر وفاة جده، مما يدفعه إلى معاناة وجودية عميقة بين طموحه الداخلي وحتميات الواقع القاسي.

إن توظيف هذه الأيديولوجيات في الروايةأسهم بشكل فعّال في تجديد بنية السرد، إذ منح النص طابعًا حداثيًا يتجاوز البناء الحكائي التقليدي، فقد أتاح هذا التنوع الإيديولوجي للرواية أن تعبر بعمق عن التحولات الكبرى التي شهدها المجتمع المغربي، مما أضفى عليها أبعادًا فلسفية وسياسية عززت من طاقتها التعبيرية، وبهذا لم تكتف الرواية بسرد الأحداث، بل انفتحت على مساءلة الأسس التي تحدد هوية الفرد والجماعة، وهو ما جعل من التشكيل السردي فضاءً تفاعليا؛ يتفاعل مع أسئلة الوجود والمعنى.

في ختام هذا الفصل، كنا قد تناولنا بالتحليل مظاهر حداثة التشكيل البنائي في رواية "المغاربة"لـ"عبد الكريم جويطي"، حيث تمكن الروائي من إرساء معالم تشكيل سردي حديث يخرج عن أنماط السرد التقليدي، وقد تجلى ذلك بوضوح من خلال دراستنا لتكوين العتبات النصية، سواء الداخلية منها أو الخارجية، حيث ساهمت هذه العتبات في فتح آفاق جديدة أمام المتن الحكائي، ومنحت الرواية طابعًا حداثيًا مميزًا.

كما كان لتوظيف المكان دور أساسي في تحقيق حداثة التشكيل السردي، إذ لم يكتف الكاتب باستخدام المكان بوصفه خلفية للأحداث، بل منحه سلطة رمزية جديدة، مما أضفى على الرواية طابعًا مغايرًا وجعل من المكان عنصرًا فاعلًا في توليد الدلالات وإعادة تشكيل التجربة السردية.

إلى جانب ذلك، ساهم تنويع بنية الإيقاع الزمني وهندسة السرد، من خلال لعبة الاسترجاع والاستباق، في تجديد آليات بناء الزمن داخل الرواية، وقد أتاحت هذه التقنية السردية إعادة تشكيل العلاقة بين الحاضر والماضي والمستقبل بطريقة مرنة وحيوية، مما عمق من حداثة التشكيل السردي.

أيضًا جاء بناء الشخصيات فيالروايةمعتمدًا على البوليفونية وتعدد الأصوات السردية، وهو ما منح الرواية بعدًا غنيًا؛ فاختلاف أنماط الوعي وتعدد زوايا النظر أفضى إلى تجديد البنية السردية، ومنح القارئ فرصة لاكتشاف الرواية من داخلها عبر أصوات متعددة ومتباينة.

كما وقفنا على تنوع الأيديولوجيات الموظفة في النص بين الدينية والفكرية والسياسية، حيث ساهم هذا التعدد الإيديولوجي في ترسيخ حداثة التشكيل السردي وتعميق أبعاد الرواية الفكرية، وهكذا استطاع الكاتب أن ينجح في إنجاز رواية مغربية حداثية بامتياز، تمثل إضافة نوعية إلى السرد العربي المعاصر.

الفصل الثاني: حداثة التشكيل اللغوي في رواية "المغاربة" لـ:عبد الكريم جويطي

تمهيد:

1- اللغة الروائية بوصفها بنية دلالية وجمالية: من التوصيل إلى التشكيل

2- نزوع الرواية المغربية الجديدة نحو المغامرة اللغوية

3- التداخل بين اللغة الروائية واللغة الشعرية

3-1- اللغة الشعرية

3-2- اللغة الشعرية في رواية" المغاربة": تشكيل حداثي سردي ورؤية متجددة

3-3- شاعرية الشذرات: (شعرية الومضة)

3- التهجين و التعدد الغوي

4-التناص وتداخل الأجناس في الخطاب الروائي : نحو فهم لتشابك البنى وتنوع الأفق الدلالي

5-التناص وتداخل الأجناس في الخطاب الروائي : نحو فهم لتشابك البنى وتنوع الأفق الدلالي

5-1- التناص

5-2- تداخل الأجناس

6- التراث والحداثة في الرواية: جدلية الأصالة والتشكيل السردي الجديد

(البعد التراثي كآلية لإعادة تشكيل الخطاب السردي الحداثي)

6-1- البعد النظري للتراث

6-2- التراث في الرواية: آليات التوظيف وجماليات التحويل من الموروث إلى النص الإبداعي

7- تحوّلات الدلالة ووظيفة الثيمات في تشييد الحداثة السردية: مقاربة في بنية الرواية

7-1-عتبة للإضاءة

7-2- قراءة في البنية الثيمية لرواية المغاربة : رؤية سردية للواقع المغربي

تمهيد:

شهدت الرواية العربية المعاصرة انفتاحا على الأنواع الأدبية والفنية مما أسهم في تطور شكلها ومضمونها.

هذا التطور جاء نتيجة لتأثير التيار الحداثي على النص الأدبي، مما دفع بالروائيين إلى تخطي عتبة المألوف، و تجاوز الأنماط التقليدية ، و هذا ما نلمسه عند الروائي "عبد الكريم جويطي" من خلال روايته " المغاربة" فقد عمد إلى تشكيل تقنيات سردية حداثية تظهر على عدة مستويات: كإعادة تشكيل العتبات النصية الداخلية و الخارجيةوتشظي الزمن و تكسير خطيته ، و إقحام البوليفونية، أما على المستوى اللغوي فنلمس تعدد اللغات (التهجين اللغوي) وتداخل الأجناس، وإشراك التناص بأنواعه مما يجعل الرواية تكتسب طابع سردي حداثي.

1-اللغة الروائية بوصفها بنية دلالية وجمالية: من التوصيل إلى التشكيل

تُعدُّ اللغة في الرواية أكثر من مجرد وسيلة للتواصل، بل هي الأداة التي تمنح النص الروائي هويته الخاصة، وتحدد إيقاعه ونغمته، وتعكس رؤى الكُتّاب وفلسفاتهم، فتعتبر" – من حيث كونها مفردات وتعابير وجمل – هي أداة فن الأدب بكل أنواعه، مثلما أن لكل فن من الفنون الجميلة الأخرى أداته. ولأن الرواية نوع أدبي، فإن اللغة تُعد من عناصرها الأساسية؛ لأنها العنصر الذي يظهر ويتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي يتكون منها العمل الروائي"[1]،فهي ليست مجرد كلمات تُرصّ فوق بعضها البعض، بل هي نبض الرواية وروحها الحية، بها تتشكل العوالم، وتنمو الشخصيات، وتتجلى الأفكار.

[1]– محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، الجزائر، عدد21 ، 2004، ص1.

يختلف توظيف اللغة في الرواية باختلاف الأسلوب السردي، فهناك من يعتمد لغة بسيطة مباشرة، تنساب بسلاسة وتخاطب القارئ دون تعقيد، بينما يميل آخرون إلى لغة شاعرية مفعمة بالصور البلاغية، تخلق عالماً جمالياً يأسر المتلقي كما أن للغة دورًا جوهريًا في بناء الشخصيات، إذ تعكس طريقة حديثهم مستوى ثقافتهم، بيئتهم الاجتماعية، وحتى تكوينهم النفسي.

ولا يمكن إغفال تأثير اللغة على إيقاع الرواية، فمن خلالها تتحدد سرعة السرد، وتتباين الأجواء بين المشاهد الهادئة والمشحونة بالتوتر، كما أن اختيار المفردات والتراكيب يسهم في تحديد النبرة العامة للنص، سواء كانت درامية، ساخرة، تأملية أو حتى غامضة.

إنّ اللغة في الرواية ليست مجرد أداة، بل هي كائن حي يتشكل وفق رؤية الكاتب، فتغدو في بعض الأحيان واضحة تكاد تُرى من خلالها الأحداث كما لو أنها مشهد سينمائي، وفي أحيان أخرى تصبح غامضة تستفز القارئ وتدعوه للتأمل والغوص في معانيها العميقة.

فاللغة الروائية ليست مجرد أداة لنقل الأحداث أو سرد الوقائع، بل هي نبض النص وحقيقته المتجسدة، بها تتنفس الشخصيات، وتنمو العوالم، وتتشكل الإنفعالات إنها ليست مجرد كلمات تُكتب، بل نسيج متكامل من الصور والإيقاعات والتراكيب التي تمنح الرواية روحها الخاصة[1].

[1]– ينظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2000 ،ص 79.

واللغة الروائية تحقق وظيفتين؛ وظيفة تواصلية تؤسس هوية الفرد وتحقق اجتماعيته، ووظيفة الشعريةأو الإبداعية التي تشيد خصوصية النص الأدبي وتميزه، وبالتالي تمنح المبدع وهو فرد إجتماعي قدرا من التعالي لأنه يعيد تصريف اللغة[1].

2- نزوع الرواية المغربية الجديدة نحو المغامرة اللغوية:

لم تعد الرواية المغربية الحديثة مجرد وعاء لنقل الحكايات أو تصوير الواقع بأسلوب تقريري مباشر، بل أصبحت فضاءً تجريبياً يتحرر من القوالب التقليدية، ويندفع نحو مغامرة لغوية جريئة تعيد تشكيل بنية السرد وتمنح اللغة أبعادًا جديدة، فقد عملت على "الاشتغال على اللغة بأفق البحث لإغنائها وتطويعها وتجديدها لقد أصبحت اللغة في هذه الروايات موضوعا لتشخيص أدبي حواري هجين وساخر مثل ما أصبحت حقلا للعب ولخلق أسباب الإستلذاذ بهذا اللعب في ذاته" [2]، فقد تجاوزت اللغة في هذه الرواية وظيفتها الإخبارية أو الوصفية، لتصبح ذات طابع حداثي ، تتداخل فيه الأصوات، وتتشابك فيه الأنساق، بحيث لم تعد مجرد وسيط ينقل الحدث، بل غدت هي الحدث نفسه، تتحرك، تتغير، وتعيد تشكيل العالم الروائي وفق رؤى حداثية متجددة.

إن هذا النزوع الحداثي نحو المغامرة اللغوية لم يكن مجرد ترف أسلوبي، بل جاء كاستجابة لحاجة داخلية في الرواية المغربية إلى تفكيك البنى التقليدية وإعادة بناء الواقع من منظور أكثر عمقًا وتعقيدًا، لم تعد اللغة في الرواية الجديدة أداة محايدة، بل أصبحت تنحرف عن المألوف، تتلاعب بالدلالات، وتكسر رتابة النمط السائد، مما يمنح النص بعدًا ديناميكيًا يفرض على القارئ أن يكون شريكًا في إنتاج المعنى، لا مجرد متلقٍّ سلبي.

بهذا المعنى، لم تعد الرواية المغربية الجديدة مجرد امتداد للتجارب السردية السابقة، بل صارت مختبرًا للغة، تُختبر فيه حدود الدلالة، ويُعاد تشكيل النسيج السردي وفق

[1]-ينظر: المرجع السابق ،ص 79.

[2]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص25.

إيقاعات متغيرة تواكب تحولات الفكر والمجتمع. لقد باتت اللغة الروائية حدثًا قائماً بذاته، يتجاوز كونه مجرد وسيلة للتواصل، ليصبح تجربة جمالية تفتح أبواب التأويل، وتكسر ثنائية الشكل والمضمون، في سعي دائم نحو أفق تعبيري لا نهائي.

تجدر الإشارة إلى أن توظيف هذه اللعبة اللغوية يختلف من روائي إلى آخر، بل ويتباين أحيانًا داخل أعمال الكاتب الواحد وفقاً لطبيعة كل نص، وفي هذا السياق سنسعى إلى استكشاف الأساليب اللغوية التي اعتمدها الكاتب"عبد الكريم جويطي" في روايته، وتسليط الضوء على آليات اشتغاله على اللغة في هذا العمل.

3- التداخل بين اللغة الروائية واللغة الشعرية:

3-1- اللغة الشعرية:

ارتبط حضور اللغة الشعرية في الرواية العربية بنشأة الرواية الحديثة،فـ" من المنجزات الحداثية في بناء النص السردي المزاوجة بين السرد والشعر، وهذا ما يعرف بتراسل الأجناس الأدبية"[1]،فنتحصل على مايسمى بالرواية الشعر،"ولا نقصد بالرواية الشعر اتصاف لغة الرواية بسمات الأسلوب الشعري في التكثيف والإيحاء واستخدام المجاز، فهذا ملمح نراه في الرواية التقليدية، خاصة الروايه الرومانسية ولكن نقصد به أن الرواية تقوم بسرد في طابع شعري بالمعنى الواسع للشعري في اجتماع السرد والحكاية والشخصيات والأحداث والأفكار(من السرد) مع العواطف والأنساق الموسيقيةأو التشكيلية(من الشعر)[2]"حيث أصبحت إحدى سماتها البارزة التي منحتها طابعًا خاصًا وقد جاء هذا التحول متزامنًا مع التغيرات العميقة التي طرأت على الأدب عمومًا، وعلى السرد الروائي بشكل خاص، مما دفع الرواية الحديثة إلى استلهام جماليات التعبير الشعري

[1]- عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص259.

[2]- المرجع نفسه، ص260.

واستثمارها في بنيتها السردية، مستفيدةً من طاقتها الإيحائية وسحرها الجمالي في تشكيل عوالمها الفنية، فالشعرية اللغوية هي كل ما " يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الادبي اي الادبية"[1]، ويؤكد الناقد الروسي "باختين"على أهمية اللغة الشعرية في إخفاء وتمويه البعد الأيديولوجي للرواية، ويؤكد أن شعرية الرواية لا تختلف جوهريا عن شعرية القصيدةالتي تعني مجموعة المبادئ الجمالية، وهذا يرشد الكاتب في عمله الأدبي، ويحقق السمو والتميز و الإنزياح عن المعنى القاموسي للتركيب.[2]

وكذلك اللغة الشعرية في السرد تعني" امتزاج لغة السرد بلغة الشعر واقتراضه من سماته وهو ناتج عن تفاعلات السرد مع الشعر وتداخل الأجناس الأدبية في العصر الحديث وثمة خصائص تتسم بها اللغة الشعرية تميزها عن غيرها،إذ يمكن أن يميزها القارئ والناقد عند قراءته لنص أدبي نثري يستخدم فيه الأديب اللغة الشعرية ومن أبرز خصائصها ما يأتي:إستخدام المفارقة والدلالات الإستعارية، واستخدام الرمز والإنزياح الأسلوبي والإستخدام الخاص للغة، والاعتماد على التصوير"،[3]و يرى "محمد الباردي" أن الرواية الشعرية" تأخذ من الرواية سرديتها وحكايتها وشخصياتها وتعدد فضاءاتها وتقاطع أزمنتها، وتستعير من الشعر صوره واستعاراته ورومانسيته الآخاذة"[4]، و تلك التوليفة التي تقوم على امتزاج السرد بالشعرتضفي على الرواية بُعدًا حداثيًا، إذ يتحول عند انصهاره في النص السردي إلى أحد أشكال التجريب الأدبي، وبهذا المعنى، تتجلى هذه

[1]– تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990، ص23.

[2]– ينظر: زهراء ناظمي، اللغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة حولياتالتراث،العدد (13)، الجزائر، 2013، ص 123.

[3]– صدام هايل حسن و آخرون، تجليات اللغة الشعرية في رواية مصائر" لربعي المدهون، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الانسانية والاجتماعية، المجلد (4)، الإصدار (2)، 2023، ص59.

[4]– محمد الباردي: التحولات السردية ،الحداثة وما بعد الحداثة ، دار الحوار ، ط1، 2015 ،ص 137.

الرواية كعمل تجريبي بامتياز، قادر على استيعاب الشعر وإعادة توظيفه ليصبح طاقة دافعة للتمرد والتجاوز على البنى السردية التقليدية[1].

تتجلى مظاهر الشعر في السرد من خلال الإبداع اللغوي والأشكال التعبيرية المتنوعة، إذ إن الشعر بطبيعته عملية خلق تعتمد على النضج والتجدد، ويتجلى ذلك في الانزياح الذي يحمل بين طياته لغة هاربة من القواميس، كما عبر عن ذلك "نزار قباني"، فهذا البعد الشعري لا يقتصر على التعبير عن الواقع فحسب، بل يمتد ليعكس تطور الإنسان ثقافيًا وعاطفيًا، متجاوزًا حدود الواقع إلى فضاءات خيالية من نسج الروائيومن هنا، تؤدي اللغة الشعرية دورًا جماليًا بالغ التأثير.

3-2- اللغة الشعرية في رواية "المغاربة": تشكيل حداثي سردي ورؤية متجددة

تمثل رواية "المغاربة" لـ"عبد الكريم جويطي" نموذجًا بارزًا للتجديد في البناء الروائي، حيث استطاع الكاتب أن يدمج اللغة الشعرية داخل النسيج السردي، مما أضفى على العمل طابعًا جماليًا عميقًا يثري التجربة القرائية ويمنح السرد بعدًا أكثر تكثيفًا وإيحاءً، فاللغة هنا ليست مجرد وسيلة للتعبير، بل هي عنصر جوهري يعيد تشكيل الواقع الروائي، ليحمل القارئ في رحلة شعورية وفكرية تعكس عمق القضايا التي يطرحها النص.

لقد تجاوزت الرواية الطابع التقليدي للسرد، فلم تعد الأحداث تُروى بشكل خطي مباشر، بل تحولت إلى تجربة تستكشف أعماق الشخصيات وتفاصيل حياتها الداخلية، وهو ما انعكس على لغة النص التي اتسمت بقدر كبير من التكثيف والتصوير الفني؛ فالرواية توظف الإيقاع الشعري في بنيتها السردية، سواء من خلال الصور البلاغية ، أو عبر الإيقاع الداخلي ، الذي يجعل القارئ ينغمس في النص وكأنه يتذوق قصيدة متدفقة بالمشاعر والأفكار.

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 138.

كما أن تداول شخصيتين على السرد في الرواية يُعدّ جزءًا من هذه البنية الشعرية، حيث تسترسل الشخصيتان في حواراتها لتكشف عن صراعاتها وهواجسها العميقة، وهذا ما يخلق تعددية صوتية في السرد (البوليفونية)، إذ تتحول كل شخصية إلى صوت منفصل يعبر عن رؤيته الذاتية مستخدمًا لغة مفعمة بالإيحاءات ، مما يعكس تشكيل لغوي حداثي سردي.

بهذا الأسلوب، لا تبقى"المغاربة" مجرد حكاية عن شخصيات وأحداث، بل تتحول إلى تجربة روائية متكاملة تعيد تعريف العلاقة بين السرد والشعر، لتؤسس لرؤية روائية جديدة تتسم بالثراء اللغوي والعمق الدلالي، حيث تتجلى اللغة الشعرية كأداة للتعبير عن تعقيدات الواقع الإنساني، دون أن تفقد الرواية هويتها السردية الحقيقية،فهي لغة "قائمة على منطق الانحراف أو الانزياح وهي تشكل بذلك إشعاعا دلاليا مكثفا والكلمة فيها توحي أكثر مما تقول،إنها لغة تريد البوح عن أسرار هذا العالم وألغازه الميتة والموسيقى في هذه الحقيقة الشعرية هي موسيقى صاخبة تحدثنا وتقص لنا أوجاع وإيقاع العالم المعاصر،"[1]فيجب على الروائي أن تكون لغته الروائية لغة متفردة " فاللغة الابداعية هي كل شيئ في الكتابة الحداثية ".[2]

يمكن اعتبار رواية"المغاربة"على أنها أشبه بقصيدة طويلة، حيث تلاشت فيها حدود الشعر والنثر، ومعنى الشعري في الرواية هو تزويد لغة الرواية بالشعرية أي شعرنة السرد، وتتجسد عند "عبدالكريم جويطي" في إدخال أبيات أو مقاطع شعرية، لشعراء عرب مثل "المتنبي"أو أشعار من تأليفه، أو حين يستعير ذلك الخيال الشعري و الإيقاع الموسيقي من الشعر مضمنا إياه قصيدته، نرصده فيمايلي.

يقولالروائي في أبيات شعرية من تأليفه:

[1]– بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،2010، ص 579.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية،ص 109.

كم نخاف الحرية

كم نكره النوافذ

ربما كما قال كفافيس

« ربما سيأتي الضوء

بطغيان آخر ..

يدري أي أشياء سيكشفها».[1]

كما استحدث الروائي أسماء شعراء من وحي خياله خدمة للسرد ، فجاء في الرواية قول الشاعر "بن عثمان" يحيي الباشا "بوزكري" قائلا:

قيل لنـــا لما تنزلنا ربوعكـــم وتوسموا سمة الغريب الهائم

سيروا إلى الباشا الكريم بداره يلقاكـــم بطلاقـــة ومكـــارم

وهذا "صالح الكردودي" ينشد:

أيها النفس لا تحزني ولا تمتري ففي الدنيا الباشا بوزكري[2]

كما يستحضر أبيات للمعتمد بن عباد ملك إشبيلية و آخر ملوك الطوائف، منها:

من بات بعدك في ملك يسر به فإنما بات في الأحلام مغرورا[3]

كما يستحضر أبيات الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب" يقول:

لك الحمد مهما استطال البلاء

ومهما استبد الألم

---

[1]–الرواية، ص129.

[2]–الرواية ، ص84.

[3]–الرواية ، ص109.

لك الحمد إن الرزايا عطاء

وإن المصيبات بعض الكرم

لك الحمد يا راميا بالقدر

ويا كاتبا بعد ذلك الشفاء.[1]

كما ضمن روايته بيت شعري آخر للمتنبي ورد على لسان "عبد الهادي الغافقي" قائلا:

مما أضر بأهل العشق أنهم هووا وما عرفوا الدنيا وما فطنوا[2]

لجأ الروائي إلى توظيف تلك الأبيات الشعرية داخل روايته بأسلوب فني متقن، حيث دمج أبياتًا من تأليفه تارة، وأبياتا للمتنبي تارة أخرى، وكذلك أبياتًا للمعتمد بن عباد، مما أضفى على السرد عمقًا لغويًا وإيقاعًا موسيقيا خاصًا يعكس ثراء النص وانفتاحه على أشكال تعبيرية مختلفة.

هذا التوظيف لا يمكن اعتباره مجرد إقحام لغوي أو إضافة فنية فحسب، بل هو جزء من حداثة التشكيل اللغوي داخل الرواية، حيث يتداخل الشعر مع السرد بطريقة متميزة تجعل اللغة الروائية أكثر تجددا، مما يخلق إيقاعًا خاصًا للنص ويسهم في إبراز الحالات الشعورية ويعزز المواقف الدرامية بشكل أكثر تأثيرًا.

من جهة أخرى، اختيار "المتنبي" و"المعتمد بن عباد" لم يكن عشوائيا، فالأول يُجسد قوة اللغة العربية في عصرها الذهبي، بينما الثاني يعكس تجربة إنسانية مليئة بالمفارقات بين العظمة والانكسار، و ما آل إليه في آخر مطافه بعد أن فقد ملكه و كأنه يومئ إلى

[1]–الرواية ، ص 160.

[2]–الرواية ، ص 350.

المغرب المفقود كما فقدت إشبيلية و الأندلس وهو ما يتناغم مع الموضوعات التي تطرحها الرواية حول الهوية، سلطة المخزن، والانهيار، و التسلط، و الفقد.

و عليه، يمكن القول إن الروائي وظّف الشعر بوصفه عنصرًا حداثيًا داخل التشكيل اللغوي لروايته، ليس فقط عبر دمجه مع السرد، بل أيضًا من خلال إعادة تأويله داخل سياق جديد، مما يعزز من دلالات النص ويوسّع آفاقه الجمالية .

3-3- شاعرية الشذرات(شعرية الومضة):

3-3-1- الكتابة الشذرية:

ماهو أدب الشذرات؟

هو"عبارة عن نص منقسم ومنفصل إلى مجموعة من القطع والفقرات والمتواليات المستقلة بنفسها على المستوى البصري والمتكاملة مع الشذرات الأخرى دلاليا وتركيبيا وتداوليا[1]"و"هي نصوص صغيرة الحجم متناهية الدقة وتتماز كذلك بروعة الأسلوب وجودة التعبير علاوة على ذلك، فهي تتسم بالتكثيف والإضمار والإيجاز والحذف والتركيز والتبئير... وغالبا ما تحمل مضامين الشذرات رؤى فلسفية وتأملية عميقة.[2]"

و منه فإن نصوص الشذرات تتسم بالدقة والتكثيف اللغوي، حيث يتم اختزال الفكرة في أقل عدد ممكن من الكلمات دون الإخلال بعمق المعنى وهذا يفسر اعتمادها على الإضمار، الإيجاز، الحذف، والتركيز،بالإضافة إلى ذلك، تحمل الشذرات رؤى فلسفية وتأملية مما يجعلها نصوصًا تحتاج إلى تأمل عميق لفهم أبعادها المخفية.

و تسمى" الكتابة الشذرية (L'écriture fragmentaire)، أو الكتابة المقطعيةأو أسلوب النبذة (Aphorisme)كما عند نيتشه "[3].

كما تعرف على أنها"متواليات مقطعية منفصلة عن بعضها البعض غيرأنها قوية وجذابة تحمل صورا دلالية عميقة قائمة على الانزياح والمفارقة والسخرية والإيحاء والترميز والإرباك والإدهاش... ويتميز تتابع هذه الشذرات بحركيةإيقاعية سريعة قوامها: الحركة والنشاط والدينامية"[4].

---

[1]- جميل حمداوي، التطبيق الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، شبكه الألوكة، ص6.

[2]- المرجع نفسه، ص6.

[3]- المرجع نفسه، ص4.

[4]- المرجع نفسه، ص6،7.

وبالتالي" فالشذرات مقاطع تأملية، وخطرات فلسفية، وقبسات صوفية، وشطحات عرفانية، وانطباعات عقلية ونفسية في شكل خواطر شاعرية، تعتمد على المسدود الذاتي والخطاب غير المعروض وتشغيل ضمير الحضور، واستدعاء الذات المتكلمة".[1]

ومن خلال التعريفات السابقةللشذرة يمكننا أن نستنتج تأثير الشذرات على لغة الرواية في عدة نقاط، حيث تسهم في إحداث تحول جوهري في البنية السرديةوالأسلوبية،مما يجعل النص الروائي أكثر تكثيفًا ، وإيحاءً، و هذا ما يجعله حداثيا بعيدا عن الطابع التقليدي، ويمكن تلخيص هذا التأثير في النقاط الآتية:

أولا: تكثيف المعنى والإيجاز الدلالي؛ حيث تجعل الشذرات لغة الرواية أكثر اختزالًا وعمقًا، إذ تضيف مقاطع مكثفة تحمل دلالات عميقة دون الحاجة إلى الشرح المطوّل.

ثانيا: كسر خطية السرد وإضفاء إيقاع لغوي؛ تمنح الشذرات السرد إيقاعًا مختلفًا عن السرد التقليدي، حيث تتحرك اللغة بين لحظات تكثيف وانفراج، مما يخلق إحساسًا بالتفاعل والسرعة داخل النص.

ثالثا: إدخال عنصر الإدهاش والإرباك، باستخدام المفارقة، السخرية، والانزياح اللغوي داخل الشذرات يجعل الرواية أكثر إثارة ودهشة.

رابعا: تحويل اللغة إلى أداة شعرية داخل السرد؛ عبر الإيحاء والترميز الذي تضفيه الشذرات، حيث تتحول لغة الرواية من مجرد أداة للتواصل إلى وسيلة تعبيرية جمالية، حيث تصبح أشبه بمقاطع شعرية أو تأملات فلسفية تضيف بعدًا شاعريا إلى السرد، و بذلك تصبح " الرواية تحفة أدبية تزخر شاعرية في أسلوبها كما تزخر شاعرية في بنائها السردي".[2]

[1]– جميل حمداوي، التطبيق الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، ص7.

[2]– عدالة أحمد محمد إبراهيم،الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 269.

و من بين خصائص الكتابة الشذريةنذكر"التركيز والاختزال والاقتضاب والاقتصاد والتحرك السريع والتخلص من الحشو والإطناب والاستطراد والاعتماد على بلاغة التكثيف".[1]

ومن الملاحظ أن الروايةالمشتغل عليها عندما وظفت الشذرات أصبحت " يتخللها السرد المتقطع والحكي المتشظي حتى أن الخاصية الشاعرية هي التي تهيمن على الحكي وتستغرقه.. ومن هنا فهذا النص الحداثي يربك القارئ تقبلا واستجابة ويخيب أفق انتظاره الذي تعود عليه في القراءةأو التلقي، بل يؤسس مفهوما حداثيا جديدا لدى القارئ في التعامل مع الإبداع الروائي لأن الكاتب يتجاوز السرد التقليدي والسرد الجديد على حد سواء"[2].

ويمكن اعتبار هذه الرواية رواية شاعرية، وقد تحدث عن هذا النوع من الكتابة "إيف تاديه" (Jean-Yves Tadie) في كتابه "المحكي الشاعري "le recit poetique "، حيث نجد أن السرد يتقاطع فيه مع الشعر،[3] و هذا ما سنرصده فيمايلي.

[1]- جميل حمداوي، التطبيق الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، ص7.

[2]- المرجع نفسه، ص22.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص22.

3-3-2- الكتابة الشذرية كصوت ذاتي باطني في رواية المغاربة: البوح والتفكك والتشكيل

نجد الروائي يوظف الشذرات داخل روايته بأسلوب يعكس العمق النفسي لشخصياته، حيث تأتي هذه المقاطع على لسان "العسكري" "عبد الهادي الغافقي"، شقيق البطل "محمد الغافقي"، الذي يعاني من آثار الحرب المدمرة، ليس فقط على جسده، ولكن على روحه أيضًا.

إصابته ببتر ساقه في الحرب لم تكن مجرد جروح جسدية، بل أصبحت رمزًا للخذلان الذي يملأ حياته بعد التجربة القاسية التي مر بها وسط هذا الألم، وجد "العسكري" في كتابة الشذرات وسيلة للهروب من عزلته الداخلية، كأن الكلمات أصبحت طريقته لإعادة ترتيب عالمه الذي حطمته الحرب، يقول: "روحي قلقه، متقلبه، وملوله تجد نفسها في الكتابه لانها احتفاء بالمتقطع والعابر، بذلك الشيء الذي يتجلى للحظة ويمضي ، بذلك الشيء المتلفع بكبريائه والمكتفي بذاته وليس في حاجة لان يسنده أو يبرره شيء آخر. ثم بالكتابة الشذريةأحفظ لنفسي الحق في أن أكون متناقضا، وأن أحطم الأنساق التي نسجن أنفسنا بداخلها. أكتب الشيء ونقيضه في الآن نفسه. إنها كتابة ما بعد الكارثة حين ينهار كل شيء بداخلك ويتمزق، ويفقد معناه، ... حتى الله ولأنه يعرف ما زرع في العالم من فوضى فقد كلم رسله بطريقة شذرية."[1]

تمثل هذه الشذرات لحظات تأمل وصراع داخلي، حيث تعكس إحساسه العميق بالضياع وخيبة الأمل، ورغبته في استعادة إنسانيته وسط الخراب النفسي الذي يعيشه الكتابة بالنسبة له ليست مجرد تعبير، بل شكل من أشكال المقاومة ضد الألم الذي فرضته عليه الحياة العسكرية، حيث تمنحه فرصة لكسر الصمت والتعبير عن المشاعر التي لا يستطيع البوح بها في عالم محكوم بالقسوة و قيود سلطة المخزن.

[1]-الرواية ، ص144.

ولأن العسكري يسعى إلى صياغة هذه المشاعر ضمن إطار أدبي يعبر عن إحساسه بالعزلة والاغتراب، فقد استلهم شخصية "فيرناندو بيسوا" "FernandoPessoa"[1]، الذي يعد أحد أهم الأدباء في القرن العشرين، ليحاكي عبره إحساسه العميق بالانفصال عن الذات والعالم، و يقلد منهجه في الكتابة.

عنوان الفصل الشذري الأول:

"شذرات النهايات على خطى بيسوا "[2]

حيرة

تعذبني الإمكانات المتاحة أمامي، ويشلني عذاب التردد: وراء كل فكرة طريق، ووراء كل طريق عذاب...

ليث الفتى حجر

أحسد الأشياء لأنها لا تتعذب بحثاً عن هدف لحياتها : الخنجر يذبح، والبندقية تطلق النار، والكرسي معد للجلوس. ليتني شيء يعرف ما هو منذور له في هذه الحياة.

فكرة ميتة

كانت الفكرة خط دفاعي الأخير، أتمترس وراءها في الهزات والنكبات، والخيبات. أقول لنفسي : هناك ما هو أسوأ في هذه الحياة الفسيحة مما وقع لي. وحين صارت روحي، وأنا في الثلاثين من العمر تختلج في جسد شاخ في أربعة أشهر حتى جاوز الثمانين.

صرت أردد، وقد ضاقت الحياة ليس هناك أسوأ في هذه الحياة مما وقع لي.

---

[1]- **أنطونيو فرناندو نوغيرا دي سيابرا بيسوا** (بالبرتغالية Fernando Pessoa)، (13يونيو 1888/30- نوفمبر1935) شاعر وكاتب وناقد أدبي، ومترجم وفيلسوف برتغالي، يوصف بأنه واحد من أهم الشخصيات الأدبية في القرن العشرين، وواحد من أعظم شعراء اللغة البرتغالية.

[2]-الرواية ، ص21-25.

خردة

في ركن مهمل من روحي تتجمع كل الدوافع، والشهوات، والأحلام التي فقدتها، كما تتجمع خردة لا طائل من وراءها. هنا ترقد عدة غزو للحياة لن يتم أبداً : سيوف شهوات لن تبرح أغمادها، رماح قوى صدئة تتكئ من الوهن على بعضها، خوذات أحلام مدحورة، ودروع مشاعر بريئة ومتفائلة تجاه الحياة أهيل عليها التراب .

روح خربة

لدي هذا فقط، روح تتحلل، وذباب أزرق، فرح ونتانة قادمة. كم يلزمني من ملح، ومن شمس أغسطس لأجفف روحي فوق حبل الغسيل .

أنا. .

أنا مجرى نهر تعبره مياه سيول محملة بالطمي، وجثث، وأثاث أناس الأهالي، وجذوع الأشجار، والحشائش والأحجار. لا أمتلك حياة، بل حيوات لم أتدخل في صنعها ولو بلمسة واحدة. ولا أملك مصيراً، بل لوحة دائرية تتعلم فيها الحياة رمي النبال. لا أمتلك لا إرادة الأقوياء، ولا غل ومكر الضعفاء، وأفضل أن أترك السمكة في البحر على أن أعود بها، وللمباهاة وحدها، هيكلاً عظمياً إلى الميناء..

أنا

أنا مدينة مغربية قديمة خرائب، أكوام تراب وحجر، بقايا فسيفساء باهتة أعمدة مطمورة تماثيل بلا رؤوس، ولا أرجل، ولا أيدي، وأسوار شاهقة ومتماسكة، أسوار، أسوار طويلة حد البصر..

أنا

أنا شاهد فقط على ما جرى لي حياتي عاشها إنسان آخر غريب عني. حين أتذكر بأني كنت على حافة الانتحار أو الجنون أستعظم القوة التي جعلتني أفلت من الأمر .

تلك القوة غريبة عني، ولاأحس أنها وجدت في يوم ما لدي. وبما أن القوة التي جعلتني أجتاز المحنة غريبة، فلا شك أن الضعف الذي أحسه الآن هو أيضا غريب عني. أنا حصيلة حالات غير أصيلة، أنا عاصفة وأنواء، أنا ريح مالت حين لا تميل الحياة..

أنا

حرمت حتى من هذا : الناس يعرفون ما هم، ويجهلون ما سيصيرون إليه. أنا أعرف، وبكل دقة ومرارة، سحنة العبد القابع تحت سياط سيده العجز التي ستكون لي أعرف مشاعر النقمة على الحياة التي ستتملكني أعرف الملل والعيون المنطفئة، ونول الأسى الذي سأنسج فيه خيوط عذابي، وأعرف أيضاً هذا : أن الحياة قد لفظتني كما تلفظ المصفاة الحصى التافه، وتبقي نثار الذهب.

إفراط

ماذا أفعل بكل هذا الحزن؟

فكرة العاجز

كنت كالجالس قبالة نافذة فسيحة، أمتلك ما أراه، الشمس والغيوم، وقطعان الماشية، وأسراب الطيور، والعابرون والأشجار، والأزهار والفراشات والنحل، والهوام الأشياء تذبل أمامي وتتوارى، وتزهر وتتسامى أرى النور والظلمة، وأناساً يضحكون ويبكون يختفون ويظهرون يولدون ويضجرون ويحزنون، ويمرضون، ويأملون ومع كل ما أراه تولد أفكار بداخلي وتموت وحين أنزلت الحادثة ستارة داكنة على النافذة، صرت لا أرى شيئاً، ولا أتطلع لشيء، وبداخلي يتردد عويل فظ. لك يا هذا فقط : انطفاء وانطواء وضجر اليائس. ولك أيضاً أن تجتر حتى الموت فكرة واحدة أنت عاجز، عاجز، عاجز.

حرب

داخل روحي تدور رحى حرب طويلة، غبار يتطاير، وصهيل وكر وفر، وسيوف تلمع وآهات وأنين، وأقواس نصر لا يعبرها أحد، وأعلام منكسة وقتلى وجرحى مرميين، ودخان وأنا الضربة والجرح، الطلقة والهدف المنتصر والمهزوم، والقاتل والمقتول ...

نقف عند هذه الشذرات الشاعرية ذات الدفقة الشعورية القوية التي تعبر عن هواجس " العسكري" و ما يختلجه من مشاعر بأسلوب سلس عذب عذوبة قصيدة شعرية،معتمدا الإيجاز و التكثيف و العمق، وهو نهج حداثي يجعل اللغة تتجاوز مجرد نقل المعنى إلى التعايش الفعلي مع السارد، مما ساهم في إثراء الرصيد اللغوي للرواية، و أضفى تشكيلا لغويا حداثيا جديدا.

و من المهم أن نقف للإجابة على التساؤل المطروح: لماذا إختار الروائي " عبد الكريم جويطي" الكاتب "فرناندو بيسوا" "Fernando Pessoa"تحديدا؟ و للإجابة عن ذلك يجب أن نعقد مقارنة بين الشخصيتين " العسكري" و " بيسوا"، لتتضح الرؤيا، فنقول:

إن وجه التشابه بين "بيسوا" وشخصية "العسكري" في الرواية يظهر في الازدواجية الداخلية والتعددية الفكرية التي يعاني منها كلا الشخصين« بيسوا» من خلال شخصياته المتعددة أو "الهويات الأدبية" التي جسدها في الشذراتف "غالبا ما تشكل تصورات الكاتب ورؤيته محور نصه، نجد هذا جليا في شذرات بيسوا على سبيل المثال لا سيما في كتابيه: " لست ذا شان" و"اللاطمأنينة" حيث كان يتحدث باستمرار عن ذاته وصراعاتها مع الوجود ومكنوناته" [1]، فالكتابات الشذرية تمثل له" لقاء عفويا مع الذات، حديثا ارتجاليا معها، ليس من ثمة رسالة يحاول الكاتب إيصالها من خلال كتابته، إنه يكتب لنفسه ومن

[1]– شيماء يوسف، الكتابة الشذرية: التفكك المتماسك،
https://www.ida2at.com/fragmentary-writing-coherent-disintegration/
21/02/2025،17:30.

أجلها"[1]،فقد عاش حياة مليئة بالتناقضات، حيث كان يكتب من خلال عدة أصوات مختلفة تعكس جوانب متنوعة من شخصيته وأفكاره هذا التعدد في الهويات يعكس صراعًا داخليًا بين الذات والواقع، وبين التطلعات والألم الداخلي.

على نفس المنوال، شخصية العسكري في *المغاربة*، الذي فقد رجله في الحرب، يعاني من تمزق داخلي بين مظهره العسكري الصارم والصلب، وبين مشاعره الضعيفة والهشة، التي لا يستطيع التعبير عنها بسهولة مثل "بيسوا"، الذي وجد في الكتابة متنفسًا له، فإن العسكري أيضًا يجد في كتابة الشذرات وسيلة للتعبير عن مشاعره وأفكاره المخبأة، ما يسمح له بمواجهة الصراع الداخلي الذي يعصف به بعد تجربته القاسية في الحرب.

4- التهجين و التعدد الغوي:

لقد اتجه مؤلفو الرواية الحديثة إلى كسر القوالب التقليدية، محدثين قفزة نوعية شملت الشكل والمضمون، وكان أبرزها أسلوب التعبير اللغوي، فقد انتقلت الرواية من النمط اللغوي الواحد إلى أسلوب التعدد اللغوي، فما المقصود بالتعدد اللغوي؟ و كيف يتجلى داخل المتن الروائي؟

يرى "باختين" أن من أبرز سمات الكاتب الروائي قدرته على التعبير عن ذاته من خلال لغة الآخرين، وفي الوقت ذاته، نقل أصوات الآخرين عبر لغته الخاصة ومن هنا، يلجأ الروائي إلى عدة أساليب لكسر بنيته اللغوية وإعادة تشكيلها، بحيث لا تبدو مباشرة أو أحادية المعنى، وبهذا، يصبح التنوع اللغوي والشكل السردي وسيلة لكسر نوايا الكاتب، مما يمنح النص الروائي طابعًا متعدد الأصوات ويعزز ثنائيته التعبيرية[2].

---

[1]- المرجع السابق،

https://www.ida2at.com/fragmentary-writing-coherent-disintegration/

17:30،21/02/2025

[2]- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد براده ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 29.

كما قد"اتسع اهتمام الروايات بتهجين جسمها النصي بمقامات تلفظية متباينة ومتعارضةأحيانا وبارودية نقدية، في الغالب هذا التهجين يساهم في تكسير أحادية الملفوظ ويحد من(نقاء) شكل الرواية ومعياريته، فالفسيفساء التي تبدو عليها روايات هذا الاتجاه تفترض حوارا جديدا بصدد مسألة التجنس وما يرتبط بها من وعي الكاتب وشروط إدراكه لقضايا التركيب الأدبي ومقولاته الجمالية"[1].

يُعد التهجين تقنية سردية تعبر عن التنوع اللغوي، كما يعكس نوعًا من التفاعل الجدلي والصراع الخفي بين وجهات النظر وأنماط التفكير والسلوكيات، وهو ما يتجلى بوضوح في هذا النص قيد الدراسة.

أما السمة البارزة في هذه الرواية توظيفها لتعددية الأصوات اللغوية، مما يعكس التنوع اللغوي الذي يشهده المجتمع وقد اختار الروائي "عبد الكريم جويطي" تجاوز النمط اللغوي الأحادي، متمردًا على الأساليب التقليدية التي تطغى على النصوص الأدبية، مما أتاح مساحة واسعة للتنوع اللغوي والأسلوبي، ويتجلى ذلك من خلال إدماج بعض المصطلحات والجُمل باللغة الفرنسية، إلى جانب تضمين مفردات أمازيغية، ومن ذلك على سبيل المثال قوله : " و كان المراقب المدني يكلم بالهاتف رؤساءه ملخصا الوضع في« Il y a un bras de fer entre le père et le fils »."[2]

و قوله:

"لم تكن تسمع طيلة النهار إلا « On ne fait pas ça »."[3]

[1]– عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ص90.

[2]– الرواية، ص 92.

[3]–الرواية، ص 93.

و قوله: " فبعض السلاطين كانوا يصدرون Bon de commande لقوادهم و يحددون فيها عدد الرؤوس التي يجب أن تصلهم".[1]

كما طعم الروائي روايته بالأمازيغية حيث جعل شخصية "صفية" محبوبة البطل "محمد الغافقي" أمازيغية، فيورد على لسانها إنشاد أمازيغي يقول: " إينكر إيدا إيوفان لوكانزوند آكو.. زوند آكو)[2].

لجأالكاتب في روايته إلى تقنية التهجين اللغوي، حيث وظّف بعض الجمل باللغة الفرنسية، وهو اختيار سردي مدروس يخدم عدة أبعاد في النص، سواء من حيث المضمون أو البنية الفنية.

فهي تجسّدالتعدد اللغوي الذي يميّز الواقع المغربي من خلال إدماج الفرنسية في السرد والحوار، بما يعكس طبيعة الحياة اليومية ويُقرب النص من القارئ المغربي هذا التوظيف لا يقتصر على محاكاة الواقع، بل يُستخدم أيضًا لتمييز الشخصيات وفق خلفياتها الطبقية، حيث ترتبط الفرنسية بالنخب المخزنية ذات الامتداد الاستعماري و هذا ما لاحظناه عند الباشوات كما يضفي هذا التنوع اللغوي بُعدًا جماليًا على النص، فيكسر رتابة الأسلوب ويُعزز الإيقاع السردي والبعد الحداثي في البناء الروائي.

يتجلى التهجين اللغوي كأحد مظاهر البوليفونية التي أشرنا إليها سابقا في الفصل الأول ، حيث تتعدد الأصوات وتتداخل اللغات لتعكس التعدد اللغوي في المجتمع المغربي،بالإضافةإلى الإستعانة بالمقاطع الشعرية فهي وجه آخر لهذا التعدد، و هذا التنوع لا يقتصر على الشكل اللغوي فحسب، بل يمتد إلى التناص مع الخطابات الأدبية و الدينية و التاريخية –و هذا ما سيتم تحليله في العنصر الموالي– التي تشكل وعي الشخصيات ومع تعددها داخل الرواية، تتجسد التعددية الأيديولوجية (ينظر الفصل

[1]–الرواية ، ص 294.

[2]–الرواية ، ص199.

الثالث)، إذ يحمل كل صوت رؤيته الخاصة للعالم، مما يخلق فسيفساء سردية تتجاوز السرد الأحادي وهكذا، يصبح التعدد اللغوي أداة لإبراز هذا التنوع، حيث يعكس الصراع بين الهويات الثقافية المتداخلة داخل المتن الروائي.

5- التناص وتداخل الأجناس في الخطاب الروائي: نحو فهم لتشابك البنى وتنوع الأفق الدلالي

5-1-التناص:

برز هذا المصطلح للمرة الأولى ضمن الدراسات النقدية المرتبطة بالنظريات الحداثية، ثم وجد طريقه إلى الأدب العربي،"والأصل الصرفي له : التناصص، وهو التفاعل بين النصوص"[1]،و ينسب أول ظهور للمصطلح للكاتبة "جوليا كريستيفا" حيث تعرفه بأنه" جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص ان تكون ذات معنى وما أن نفكر في معنى النص اعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فاننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص"[2]،كما أنه"منذ أن صرحت في أواسط الستينيات تصورها عن النص كإيديولوجيم، باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع و التاريخ، هيمن مفهوم التناص بشكل سريع و مثير...تعددت دلالات التناص وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر و من قطر إلى غيره من الأقطار"[3]، من خلال دراسة أبحاث "جوليا كريستيفا"، يتضح أن التناص يمثل آلية تتجسد من خلالها عملية توليد النصوص الجديدة، فهو شكل من أشكال الاقتباس غير المباشر،

[1]- محمود المقداد، مستويات التناص بين (المقامة الأسدية) لبديع الزمان الهمذاني و(صفة الأسد) لأبي زبيد الطائي، مجلة جامعة دمشق،مج 29، العدد (1+2)،2013 ، ص45.

[2]- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي،مجلة عيون المقالات، عدد 2، الدار البيضاء،المغرب، 1986، ص 93.

[3]- سعيد يقطين،انفتاح النص الروائي –النص و السياق- ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب ، ص 93.

حيث تتداخل النصوص الأدبية، سواء كانت شعرًا أو نثرًا، قديمة أو حديثة، مع نصوص سابقة، في سياق يضمن انسجامها وترابطها مع الفكرة التي يسعى الكاتب إلى إيصالها.

فالتناص "يتعلق بالصلات التي تربط نصا بآخر وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنيا عن قصد أو غير قصد وأي نص كيف ما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقةأو المعاصرة له لذلك كانت تتجه العديد من الآراء إلى إحكام الصلة بين التناص والتواصل... وعليه فإن شعرية النص بشكل أساسي تتحقق بفضل إمكانيته على استيعاب النصوص الخارجة عنه والتفاعل معها"[1]،فهو جوهر التفاعل بين النصوص، حيث لا يوجد أي نص بمعزل عن غيره، بل يتشكل دائمًا من خلال روابط تربطه بنصوص أخرى، سواء بشكل مباشر أو ضمني.

وبغض النظر عن قصد الكاتب فكل نص، مهما كان نوعه أو جنسه الأدبي، يحمل في طياته تأثيرات من نصوص سابقة أو معاصرة، مما يجعله جزءًا من شبكة أدبية متداخلة ولهذا، يرى بعض النقاد أن التناص يرتبط ارتباطًا وثيقًا بفكرة التواصل، حيث يصبح النص وسيطًا يعيد إنتاج أفكار وخطابات مأخوذة من نصوص أخرى وبهذا المعنى، فإن شعرية النص، أي جماليته وقوته التعبيرية، تتحقق من خلال قدرته على امتصاص هذه النصوص الخارجية وإعادة تشكيلها داخل بنيته الخاصة، مما يمنحه بعدًا جديدًا وأكثر ثراءً.

والتناص عند"ريفاتير" (Michel Riffaterre)هو"ملاحظة القارئ لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه"[2]، فهو يرى أن دراستهتمثل "الآلية الخالصة

[1]– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية– دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة– ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن، ط1، 2010، ص319.

[2]– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر و التوزيع ، ط1، 2009،ص 21.

للقراءة الأدبية، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص أدبية كانت أو غير أدبية أن تنتج غير المعنى"[1]، فالتناص "يلفت اهتمامنا الى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطةإستقلالية النص لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص كما أنه يدعون إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري"[2].

و يرى " فتحي بوخالفة" أن " التجربة الروائية المغاربية سعت إلى تحديد أساليب التواصل مع النصوص الخارجة عن إطارها المحدد من منطلق الفهم الجيد لطبيعة تلك النصوص واستيعاب مضامينها الجمالية،إذ تحقق التجربة الروائية المغاربية غناها واحترافيتها بدافع الموروث الجمالي الذي تشتمل عليه نتيجة تفعيل تقنياتها الفنية"[3].

و بذلك يعتبرالتناص أداة فنية تثرِي المتن الروائي، حيث يمنح النص أبعادًا متعددة من خلال تفاعله مع نصوص سابقة أو معاصرة، مما يضفي عليه طبقات من المعنى والتأويل، فحين يوظف الكاتب التناص بذكاء، فإنه لا يقتصر على استدعاء نصوص أخرى، بل يعيد تشكيلها داخل رؤيته السردية، مما يعزز عمق العمل الأدبي ويربطه بتراث أدبي وثقافي أوسع، كما يساعد في إغناء شخصيات الرواية وتوسيع دلالاتها، حيث يمنحها خلفية فكرية وثقافية وبذلك، يتحول التناص إلى جسر بين الماضيوالحاضر، يخلق تفاعلًا بين الأزمنة والأفكار، مما يجعل الرواية فضاءً مفتوحًا على التأويل والإبداع.

---

[1]– المرجع السابق، ص 21.

[2]– صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، عدد 2، الدار البيضاء،المغرب، 1986، ص 93.

[3]– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية– دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة– ، ص319.

5-2- تداخل الاجناس:

لم تكن قضية الأجناس الأدبية نتاج العصر الحديث، بل هي إشكالية ضاربة في القدم، نشأت في الأصل من الرؤية الغربية لمفهوم النص الأدبي وتطورت عبر المدارس الأدبية المختلفة، متأثرة بالبنية النصية وتحولاتها وقد تناول "جيرار جينيت" هذا الموضوع في كتابه *مدخل إلى جامع النص*، حيث سلط الضوء على تطور التصنيفات الأدبية وأسس تشكلها: " ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تُشكّل من هذه الأنواع نظاماً موحداً قابلاً للإحاطة بكامل الحقل الأدبي "،[1]فكل نص ليس كيانًا مستقلًا تمامًا، بل هو جزء من منظومة أدبية أوسع تشمل أنماط الخطاب، والصيغ التعبيرية، والأجناس الأدبية، وهي عناصر تحدد طبيعة أي نص وتضعه ضمن إطار معين.

و ستتم معالجة التناص وتداخل الاجناس الأدبية داخل رواية المغاربة وفقا للنقاط التالية:

- **تناص أدبي**
- **تناص ديني**
- **تناص تاريخي**

[1]- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)، بغداد، العراق، ص 05.

5-2-1- تناص أدبي:

5-2-1-1- تناص روائي/سيري: مع كتاب "الأيام" لـ "طه حسين"

لم يكن اختيار الروائي لشخصية "طه حسين" في الرواية أمرًا عشوائيًا، بل جاء مقصودًا بعناية، نظرًا لما يجمع بينه وبين البطل، "محمد الغافقي"، من نقاط تشابه ، فقد جعل الروائي من "طه حسين"مرجعًا دلاليًا لبعض المشاهد، مما يرسّخ العلاقة العميقة بين الشخصيتين، يتجلى هذا التشابه في المسار الحياتي لكل منهما، فقد" عاش طه معذبا بالزمن ، بالصيرورة (لذا سمى سيرته الأيام)"[1]حيث خاضا تجربة الصراع مع الإعاقة البصرية، التي لم تكن مجرد عائق جسدي، بل تحوّلت إلى عنصر محوري في تشكيل هويتهما الإنسانية والفكريةفكلٌ منهما استطاع تجاوز العمى وتحويله من نقطة ضعف إلى قوة إرادة وتصميم، مما جعل قصتيهما نموذجًا للإصرار والتحدي.

من خلال هذا التناص، يستحضر الروائي "طه حسين" كرمز للإبداع والتحدي، مما يمنح الرواية بعدًا فكريًا عميقًا كما أن هذا التوظيف لا يقتصر على تعزيز شخصية محمد الغافقي، بل يُبرز أيضًا التأثير الثقافي لطه حسين في الأدب العربي و يصور صراع الإنسان مع القدر، وسعيه الدائم إلى إثبات ذاته رغم الإعاقة.

فنرى في احدى مقاطع الرواية "محمد الغافقي" يستلهم قوته و ثباته من رواية الأيام فيقول: (ليس من السهل أن تكون أعمى قالت لي الأيام ستعير و تزدرى و تنقص بعاهتك، و عليك أن تشق بالأظافر الأحجار الصلدة لتدرك نورك الخاص...)[2].

و في مشهد آخر يقول :(قالت لي الأيام أيضا و بحلمه هذا يمكنه أن يعنف العالم القبيح الذي أساء إليه)[3].

---

[1]-الرواية، ص49.

[2]-الرواية ، ص46.

[3]-الرواية ، ص46.

كما يضمن بعض المقاطع من كتاب الأيام في قوله:

- "لابد من أن أقول لك ذلك، فأنا أحبك؟ وصرخت وقد أذهلتني المفاجأة، بفظاظة. ولكنني لا أحبك. كنت أعني الحب بين الرجل والمرأة ولا شك. فقال بحزن:" آه، إنني أعرف ذلك جيدا وأعرف جيدا كذلك أنه مستحيل[1]."
- "أنت لا تعرف صاحبك كما ينبغي أن تعرفه، وأنت لا تتبين خليطك وعشيرك كما ينبغي أن تتبينه، ومن هنا تقع بينك وبينه الخصومات، ويسوء بينك وبينه الظن".[2]

كما يستحضر الروائي في موضع آخرمشهدا من قصة الحب التي عاشها "طه حسين" و زوجته "سوزان" عن طريق إيراد هذا الحوار:(أننا سوف نسير من جديد ، أقوياء بهذا الحب نحو المستقبل الذي ربما سيشبه الماضي ، أو لعله سيكون أفضل منه أو ربما سيكون أسوء منه ، و لكن ما همنا ؟ سوزان لنتابع المسير، أعطني يدك)[3]، و كأنه يشير بذلك إلى قصة حبه مع "صفية"، يمكننا أن نلمس أوجه التشابه بين حب "محمد الغافقي" و"صفية" في الرواية ، وبين حب "طه حسين" و"سوزان" في"الأيام".

و ذلك من خلال البعد الإنساني العميق الذي يتجاوز حدود الإعاقة الجسدية ففي كلتا القصتين، لم يكن الحب مجرد عاطفة، بل أصبح قوة دافعة مكّنت البطل الأعمى من مواجهة تحديات الحياة، حيث شكلت "صفية" بالنسبة لـ"الغافقي"نورًا أنار مسيرته ومنحه الأمل والقوة للاستمرار، تمامًا كما كانت "سوزان" لـ"طه حسين"، إذ لم تكن مجرد زوجة، بل رفيقة دربه التي ساندته في التغلب على قيود العمى وألهمته فكريًا وإنسانيًا.

يُبرز هذا التوازي بين القصتين الحب كحالة من التكامل الروحي، حيث يصبح الشريك مصدر دعم وإلهام، مما يمنح الفرد القدرة على تحدي العقبات وتحقيق الإنجازات،

[1]–الرواية ، ص223.

[2]–الرواية ، ص 231.

[3]–الرواية ، ص 212.

ليؤكد أن الحب الحقيقي ليس مرتبطًا بالحواس الظاهرة، بل هو رابطة إنسانية عميقة تُضيء الطريق وسط العتمة.

5-2-1-2- تناص مع الأغاني: (نصوص فنية)

- تناص من أغنية عبد الوهاب من غير ليه و أغنية لفريد الأطرش:

لم يكن اختيار الأغنية إعتباطيا و عشوائيا، بل كان بطريقة فنية و أعطت دلالة جمالية للسرد إذ الأغنية أتت و كأنها أجوبة لتساؤلات "محمد الغافقي".

"وطلب من الحاج أن يُسمعه من غير ليه لمحمد عبد الوهاب ، لا أعرف لماذا أحسست بأنّ حضرته اختار الأغنية من أجلي أنا فقط.

هي رسالة منه إليَّ ، فكلمات الأغنية تجاوزت السطح اللاهي للحياة ، ونزلت إلى القعر المظلم الذي يحوي السر الأعظم للوجود : لماذا نحن هنا ؟ ومن أين أتينا وإلى أين نسير؟ وأليست حياتنا سوى:

مشاوير مشاوير مرسومة لخطاوينا

نمشيها في غربة لياليا

حتى في عزّ عذابي بحبك.

وأنا من غيرك. ..كل حياتي تضيع. ..تضيع معانيها.

خايف طيور الحب تهجر عشه.

وترحل بعيد

خايف على بحر الدفى

ليلة الشتا

يصبح جليد. "[1].

[1] عبد الكريم جويطي: المغاربة ، ص356-357.

-و في موضع آخر يقول على لسان الباشا " عبد السلام":

" أسمعنا شيئاً لفريد الأطرش، الأغاني القصيرة من فضلك.

فانثالت الأغاني تباعاً : **فوق غصنك يا لمونة، نورا، يا ليتني أطير أطير حواليك، وأكتب على أوراق الشجر، ما تقولش لحد، يا بو ضحكة جنان يا جميل يا جميل أنا وأنت، وياك.. وياك،** ثم أوقف الحاج فريد وهو في بداية تقسيم على العود لأن الباشا أمره بذلك، لا محالة، بإشارة من يده. "[1] ثم أردف حديثه بقوله: " أسمعنا أغانيه في في الغربة يا حاك(نطقها بالمصرية).

فخرج صوت فريد المبلل بالدموع، يغني: **يا منى روحي سلاما من غريب يرسل النجوى إلى دار الحبيب[2]**"

لجأ الكاتبإلى توظيف هذه الأغاني داخل روايته لا كعنصر فني يضفي بعدًا جماليًا على اللغة السردية ، وإنما كأداة تحمل معاني رمزية ودلالية تتقاطع مع حالات الشخصيات وأفكارها وهواجسها ، فالأغاني التي اختارها لم تكن مجرد استحضار عابر، فقد كانت بمثابة صدى داخلي لشخصيات الرواية.

فالقارئ لهذه الرواية، قد يتساءل عن سبب استدعاء الكاتب هذه الأغاني في متنه الروائي، فقد يتبدّى توظيف الأغاني في الرواية بوصفه مكوِّنًا سرديًا جوهريًا يُسهم في إرساء حداثة التشكيل الروائي، إذ لا تُدرج الأغاني كزخرف لغوي أو دون قصدية، بل كعنصر دلالي فاعل يشتبك مع البناء النفسي للشخصيات، ويعيد تشكيل البنية السردية على نحوٍ يُكسر فيه التسلسل الخطي التقليدي، ويُفتَح أفق التأويل أمام القارئ ففي اللحظة التي يطلب فيها محمد الغافقي الاستماع إلى "من غير ليه"، تتقاطع نغمات الأغنية مع تساؤلاته الوجودية، لتتحول الكلمات إلى صوت داخلي يعكس حيرته وتيهه، مما يخلق

[1]–الرواية ، ص263.

[2]– الرواية ، ص263

حالة تماهٍ بين النص الغنائي والنص السردي، ويُضفي على الحكاية عمقًا لغويًا يتجاوز الحكي المباشر.

أما اختيار الباشا "عبد السلام" لأغنية "فريد الأطرش" "يا منى روحي سلامًا من غريب"، فلا يمكن فصله عن حالته النفسية، إذ تغدو الأغنية مرآة لغربته الداخلية وعزلته، في تعبير صامت عن فوضاه الوجدانية، وهو ما يُشكّل انزياحًا جماليًا يُحيل الأغنية إلى أداة تشخيص سردي وتنعكس هذه التقنية بشكل أوضح من خلال حضور الأغاني الكلاسيكية لفنانين كبار كعبد الوهاب وأم كلثوم، حيث تُستدعى هذه الأعمال ضمن النسيج السردي ليس بهدف التوثيق فقط، بل من أجل توليد طبقات شعورية كثيفة تعبّر عن الحنين، والفقد، والانكسار، مما يمنح الشخصيات أبعادًا مركبة تتجاوز ما تقوله الأفعال أو السرد الظاهري.

تتّسم هذه الممارسة السردية بالتناص الواعي مع الذاكرة الثقافية الجماعية، إذ لا تُستحضر الأغاني بوصفها نصوصًا جاهزة، بل بوصفها أدوات لتوليد المعنى وتوسيع دلالات الزمن والمكان داخل الرواية، ومن خلال هذا التداخل الفني بين النص الروائي والنص الغنائي، ينجح الكاتب في تجاوز البنية التقليدية للسرد، ويؤسس لوعي روائي حداثي يُعيد النظر في مفهوم الحبكة والشخصية والزمن، بما ينسجم مع رؤيته الفنية لواقع الإنسان المغربي المعاصر.

5-2-1-3- التناص المسرحي:

5-2-1-3-1- المسرح:

شهدت التجربة الروائية الحداثية انفتاحًا واسعًا على الفنون الأخرى، مما أسهم في إغناء بنيتها السردية وإعادة تشكيلها بأساليب إبداعية جديدة ويُعد توظيف المسرح داخل المتن الروائي أحد أبرز مظاهر هذا الانفتاح، حيث لم تعد الرواية الحديثة تقتصر على السرد التقليدي، بل أصبحت فضاءً يتداخل فيه الحوار المسرحي مع البناء الروائي، مما أضفى على النص حداثة في التشكيل السردي وجعله أكثر دلالة، هذا التفاعل بين الرواية والمسرح أكسب السرد بُعدًا بصريًا وحواريًا يعكس تطور الأساليب الفنية في الكتابة الروائية، ليؤكد أن الرواية المعاصرة لم تعد مجرد حكاية تُروى، بل نسيج متشابك من الفنون يعيد إنتاج الواقع بطرق أكثر حداثية.

يختلف المسرح عن باقي الفنون الأدبيةإذ يتميز" بخاصية معينة وهي أن العرض المسرحي هو الإكتمال الفني للنص وهذا يؤدي بالتالي إلى عدد من الأولويات والبديهيات فالنص المسرحي عمل ناقص إن كان مكتوبا فقط لأن المسرح هو تزاوج الأدب بالفن وليس إحياء لأحدهما على حساب الآخر وطبعا نقص النص المسرحي لا يأتي نتيجة لغياب عنصر المؤثرات الشكلية الإضافية كالملابس والموسيقى والإضاءة والديكور والإكسسوار وإنما نتيجة لعدم حضور النص المسرحي على المسرح "[1] فالمسرح إذن هو" كلمة، وممثل، وجمهور، المسرح علاقة واتصال حيوي تشترك فيه الإنسانية لأنه يقوم داخل نطاق المجتمعات البشرية ومن أجلها[2]."

و المسرحية لا تتحقق إلا إذا أثبتت على أرض الواقع، و لا يتسنى لها ذلك إلا عن طريق التجسيد الذي يتأتى بالإخراج، " فحضور النص المسرحي لم يقصد منه أن يكون

[1]- جوزيف ناشف، البناء الفني للنص المسرحي ، مجلة آفاق المعرفة، العدد 623 ،2015، ص 204.

[2]- المرجع نفسه، ص 204.

هناك إلقاء فقط بل لابد أن يكون هناك تشخيص أيضا لأنه إذا كانت الرؤية الأدبية متوفرة في النص المسرحي كجوهر وأساس فلابد من من وجودها بل خلقها أيضا فنيا من خلال عمل المخرج فالإخراج ليس عملا تقنيا يقوم على معطيات محددة تضاف كل مرةإلى النص المسرحي حسب ما تقضي الأمور بل هو عمليةإبداع وإعادة خلق،إن الرؤية الأدبية تظل غير مكتملةإلى أن يلبسها المخرج رؤيته الفنية المتجسدة[1]" .

و في ظل التطور الروائي المتجدد، أصبح توظيف الرواية للمسرح واحدًا من التقنيات الإبداعية التي تعكس تحولات التشكيل السردي في الأدب المعاصر،فلم يعد النص الروائي مجرد سرد للأحداث، بل بات ينفتح على المسرح، مستفيدًا من آلياته الحوارية وبنيته المشهدية، مما أضفى على الرواية طابعًا بصريًا وأدائيًا يعزز تفاعل القارئ مع النص، هذا التداخل ليس مجرد مزج شكلي، إنما هو جزء من روح الحداثةالتي تسعى إلى تجاوز القوالب التقليدية النمطية، و"لا شك أن التناص لدى كل المبدعين وسيلة يثرون بها تجاربهم ونصوصهم ويدللون على ثقافتهم ووعيهم الإنساني بالحضارة والتراث إن كان في بيئتهم الخاصةأم في البيئة الإنسانية الواسعة التي تشربوا ثقافتها".[2]

5-2-1-3-2- التناص المسرحي في رواية المغاربة: تفاعل الأجناس وتكثيف الدلالة عبر المشهد الدرامي

ومن هؤلاء المبدعين "عبد الكريم جويطي" الذي عمل على توظيف المسرح في روايته من خلال تناص مسرحي من مسرحية"ويليام شكسبير" المعنونة بـ"هاملت" حيث يقول:" هاملت: دعني أراها. كنت أعرفه لا حد لنكته وذكائه ومقالبه. أعرفه حين يسلطه الملك على من يغضب عنه ليسفهه أمامه. أعرف هذه الفك حين كانت تتمطى وتتلوى

[1]- العياضي محمد، آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي ،مجلة مقاليد، العدد 15، ديسمبر 2018، ص 120.

[2]- أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، التناص في روايةإلياس خوري، جامعة الشمس الوطنية – كلية الدراسات العليا، 2005، نابلس، فلسطين ،ص 241.

لتضحك. أعرف بريق هذين العينين اللتين تسكنان هذين المحجرين الفارغين وأعرف حزنهما ومرارتهما أيضا. أرجوك يا هوراشيو أخبرني، يجيب مساعده: بماذا يا مولاي؟..."[1]، و قدوظّف الكاتبهذاالمقتطف، حيث يتأمل هاملت جمجمة "يوريك"، مهرج القصر، باعتبارها رمزًا لفكرة الموت والفناء، وقد استدعى هذا المشهد بعناية ليضعه في سياق مماثل داخل الرواية، يتمثل في قضية اكتشاف مقبرة جماعية تضم جماجم بشرية بمنطقة القصبة الكوشية بإقليم بني ملال ومن خلال هذا التوازي، يربط الكاتب بين الموقفين، موظفًا جمجمة يوريك كرمز تتكرر دلالاته داخل نصه، لتصبح المقبرة الجماعية مرآة تذكّر بفناء الإنسان، وتعكس الواقع المأساوي الذي يتقاطع فيه الموت الفردي مع العنف الجماعي في التاريخ المغربي.

وبعدها يستعير من هاته المسرحية أسماء البطلين "هاملت" و"هوراشيو" ليطلقهما على شخصيتي الخبير الأركيولوجي و مساعده، ويخوض في عدة نقاشات حول المقبرة الجماعية للجماجم حيث يشير إلى سنوات الجمر والرصاص في شكل حوار مسرحي يدور بينهما ، فنجده يقول:" أتذكر يا هوراشيو حين كنا نريد ان نسقط النظام بالمسرح والأندية السينمائية وأغاني الشيخ إمام وشارات النصر وسراويل الجينز والشعور الطويلة وقراءة ماركس ومهدي عامل.."[2].

ثم يردف قائلا:" ما أغبانا يا هوراشيو.. لم يكن النظام في حاجه الى الضغط على الزناد فقط سلط علينا اصحاب:" أحد.. أحد"، و" جيش محمد سيعود" وعود الأرك، وكل شيء عورة، فصرنا نتصارع معهم كالديكة وهو يرقب المشهد بانتشاء غامر.."[3].

و في موضع آخر يقول:" هاملت: لكنهم يشهرون المصاحف يا هوراشيو في وجوهنا.. ماذا بإمكاننا أن نفعل إزاء المصاحف؟ كأننا يهود خيبر يا هوراشيو..

---

[1]–الرواية، ص168.

[2]–الرواية، ص 170.

[3]– الرواية، ص 170.

هوراشيو: ماذا بإمكاننا أن نفعل إزاء المصاحف يا مولاي؟

هاملت: نحن بإمكاننا أن ندعي بأن هذه الجماجم تعود لرفاقنا الشهداء الذين اختطفوا وعذبوا وقتلوا وانتزعت رؤوسهم ودفنت بعيدا عن أجسادهم، لكي لا يتعرف أحد عليهم.. هم بلا شهداء يا عزيزي هوراشيو ولا جماجم"[1].

لجأ "عبد الكريم جويطي" إلى تقنية المسرحة، مستعينًا بشخصيتي هاملت وهوراشيو، ليفتح من خلالهما نافذة سردية مغايرة تسمح بطرح قضايا ثقيلة تتعلق بالمقبرة الجماعية وسنوات الجمر والرصاص في المغرب، دون السقوط في الخطاب التقريري أو المباشر فهاملت، بشخصيته المتأملة ، يمثل نموذج الإنسان الذي تُفاجئه فظاعة الواقع، ويحاول جاهدًا فهمه وتفكيكه، بينما يُجسد هوراشيو دور الشاهد الصامت والعقلاني، الذي يدوّن ويحتفظ بالذاكرة، وكأن الكاتب يوكل لهما معًا مهمة النبش في الماضي المغربي المثقل بالعنف المسكوت عنه.

إن تحويل هذا المشهد إلى حوار مسرحي لم يكن تنويع أسلوبي فحسب، إنما اختيار ذكي يمنح اللحظة قوة تعبيرية وشحنة رمزية، ويمنح القارئ مسافة للتأمل بدل التلقي المباشر، فالمسرح، بطبيعته، فضاء لطرح التساؤلات الكبرى، والكاتب يوظفه هنا ليطرح مرحلة من التاريخ المغربي اتسمت بالقمع والتغييب، حيث تتحول الجماجم إلى شواهد صامتة تروي ما عجزت الذاكرة الرسمية عن قوله.

كما تضمنت الرواية مقاطعا من مسرحية "كتاب الموتى" حيث تقمص الخبير الأركيولوجي (هاملت) و مساعده (هوراشيو) دور شخصيتين من المسرحية:

"أتذكر يا صديقي مسرحية "كتاب الموتى" التي كنا نشتغل عليها؟

تمتم هوراشيو:

[1]– الرواية، ص 171.

- وفشلنا في ذلك، لم تكن قابلة للتحويل... ولو واصلنا العمل لكانت النتيجة محبطة.

- نعم نعم. لأن النصوص المأخوذة عن بردية آني الفرعونية عبارة عن أناشيد، ولا تتضمن عناصر درامية.. لا أقصد هذا.."[1]

و بعدها يردف قائلا:

- "وماذا تقصد؟

- أقصد أن أرواحنا كانت تتهيأ لهذه الشهور وسط الجماجم. أتذكر (وقف) حين كنت أقف هكذا وأقول على لسان أوزيريس آني: الجلال لك أيها الإله العظيم رب... الماعين".[2]

فبدل أن يكتفي الكاتب بالسرد العادي،نجده يضيف بعدًا مسرحيًا مختلفًا، فيجعل الخبير ومساعده يتقمصان شخصيتي هاملت وهوراشيو، ويؤديان مقطعًا من *كتاب* الموتى الفرعوني، هذا الدمج بين المسرح والنص القديم يعكس تشابهًا عميقًا بين ما تحمله البردية من تأملات في الموت ، وبين موضوع الجماجم الحاضر في الرواية، فكما كانت البردية تتحدث عن أمور ما بعد الموت، يبحث الخبير ومساعده وسط الجماجم عن ذلك أيضا بهذا المشهد، يوصل الكاتب رسالة عميقة: الموت ليس مجرد نهاية، بل علامة تحتاج من يفهمها وينصت لها و يبحث في أسرارها.

يشكّل توظيف التناص المسرحي في الرواية أحد أبرز ملامح حداثة التشكيل السردي، حيث يكسر الكاتب البناء التقليدي للرواية عبر إدماج مشاهد مسرحية تُمزج فيها الحوارات والمشاهد الوصفية بأسلوب سردي محكم و هذا التداخل بين المسرحي والروائي يعتبر استراتيجية جمالية تمنح النص بعدا تعبيريًا ، وتُسهم في توسيع أفق التلقي من خلال استحضار آليات المسرح مثل الحوار المباشر، وتعدد الأصوات، وفضاء

[1]–الرواية ، ص 345.

[2]–الرواية ، ص 345.

التمثيل،هكذا تتحول الرواية إلى عمل مفتوح يحتفي بالتجريب، ويعيد تشكيل الواقع بلغة تتقاطع فيها الأجناس الأدبية لتنتج رؤية فنية حداثية متعددة الدلالات.

5-2-2- تناص ديني

5-2-2-1- اقتباس من القرآن الكريم:

يلجأ الكاتب لتوظيف الاقتباس من القرآن الكريم"آية" بلفظها أو معناها، دون الإشارة إلى ذلك، وقد وظف الكاتب الإقتباس من القرآن في روايته في عدة مواضع نذكر منها:

1- "**وما رميت** لم أصدق أنني فعلت ذلك... **إذ رميت**. مهما وقع وحتى لو هربت روحي مني... **ولكن الله رمى**"[1].

و هو مقتبس من قوله تعالى :﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ ٱللَّهَ رَمَىٰ﴾[2].

2- "شعب بلا خيال لم يحلم بمجتمع آخر الا من خلال متنبئين فاشلين ومدعين للمهدوية**أينما وليت وجهك** ترى الشعب وزع كل الأمة على القبور وخاص كل واحد منها بشفاء مرض وقعد على قارعة التاريخ ينتظر الكرامات"[3].

و هو مقتبسمن قوله تعالى:﴿وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾[4].

3-"حضرته حريص على رفاه من يعطف عليهم" **ولسوف يعطيك فترضى**"[5]،وفي قوله أيضا: "...ننظم هذه السهرات للباشا لكي يستمتع، فكن من صناع استمتاع الباشا **ولسوف يعطيك فترضى**" [6].

---

[1]- الرواية ، ص218.

[2]-سورةالأنفال، الآية 17.

[3]- الرواية ، ص122.

[4]- سورة البقرة، الآية 115.

[5]- الرواية ، ص180.

[6]- الرواية ، ص233.

وهما قولين مقتبسين من قوله تعالى: ﴿**وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰ**﴾[1].

4- "فالله منح كل أمة أعمى يهديها السبيل ليفهمها جيدا بأن **العيون لا تعمى وإنما القلوب التي في الصدور**"[2]

و هو مقتبس من قوله تعالى:﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى ٱلْأَبْصَارُ وَلَٰكِن تَعْمَى ٱلْقُلُوبُ ٱلَّتِى فِي ٱلصُّدُورِ﴾[3].

5- "ربط العسكري على كتفي وقال لي برعونة:" لا عليك.. **ليس على الأعمـحرج** وضحك بحذر"[4].

و هو مقتبس من قوله تعالى:﴿**لَّيْسَ عَلَى ٱلْأَعْمَىٰ حَرَجٌ**﴾[5].

لجأ الكاتب إلى توظيف التناص القرآني في روايته "المغاربة"بوصفه أداة فنية حداثية تحمل أبعادًا متعددة ، فنجد أن هذا التوظيف كان فعلًا سرديًا مقصودًا، استهدف به الكاتب تعميق البنية الروائية وإثراء خطابها الجمالي والمعرفي، في سبيل خلق شكل تعبيري حديث يتجاوز النمط التقليدي للسرد العربي.

إن استحضار النص القرآني داخل المتن الروائي منح الرواية امتدادًا دلاليًا قويًا، لأن القارئ العربي يختزن هذه النصوص في لاوعيه الثقافي، ويتفاعل معها على مستويات متعددة، ومن هنا فإن إدراجها داخل سياقات الرواية يعيد شحنها بدلالات جديدة، ويتيح للكاتب أن يعبر من خلالها عن مدلولات كثيرة، دون الحاجة إلى شروحات

---

[1]- سورة الضحى، الآية 5.

[2]-الرواية ، ص265.

[3]- سورة الحج، الآية 46.

[4]-الرواية ، ص226.

[5]- سورة النور، الآية 61، وقد وردت أيضًا في: سورة الفتح، الآية 17، و سورة الحشر الآية 6 بصيغة مشابهة.

مطولة فكل آية تحمل معها شحنة ثقافية كاملة، تفتح أفقًا للتأويل وتعمّق المعنى بطريقة موجزة وموحية.

و قد وظّف الكاتب هذا النوع بذكاء، بحيث لم يقدمه كاقتباس مباشر، بل أدمجه بسلاسة في نسيج السرد، حتى بدا وكأنه جزء من اللغة اليومية للشخصيات، بهذه الطريقة، أصبح التناص أداة لتوليد المفارقة والسخرية أحيانًا، أو التأمل والتساؤل في أحيان أخرى، فانعكس على البناء النفسي للشخصيات، وساهم في إبراز تعقيداتها الداخلية.

أما على مستوى التشكيل السردي، فقد لعب التناص القرآني دورًا محوريًا في ترسيخ حداثة النص، إذ حرّر الرواية من سرديتها الخطية المباشرة، وربطها بنصوص عابرة للزمن، مما أكسبها عمقًا تأويليًا وفتحها على مستويات متعددة من الفهم و التفسير.

وبذلك، يمكن القول إن التناص القرآني في "المغاربة"لم يكن مجرد وسيلة للتأثير البلاغي، بل كان ركيزة أساسية في صياغة تجربة سردية حداثية، تُعيد مساءلة المفاهيم السائدة من داخل المرجعية الدينية نفسها.

5-2-2-2- تجليات التناص الصوفي في الرواية: مقاربة في انفتاح الخطاب الروائي على البُعد الرمزي والتجربة الصوفية

ورد بمعنى الخلق وهو ما أشار إليه "ابن القيم" قائلا:" واجتمعت كلمة الناطقين في هذا العلم على ان التصوف هو الخلق"[1].

كما ورد بمعنى الصفاءو منه قول الكتاني:" التصوف خلق فمن زاد عليك في الخلق زاد عليك في الصفاء"[2].

[1]- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي،دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط3، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

فالتصوف إذا عند "ابن القيم" و "الكتاني"جاء بمعنى الخلق و الصفاء، وهو أساس الدين.

كما يورد "الطوسي" في كتابه "اللمع" تعريف للمتصوفة فيقول:" هم العلماء بالله وبأحكام الله العاملون بما علمهم الله تعالى المتحققون بما استعملهم الله عز وجل ،الواجدون بما تحققوا، الفانون بما وجدوا، لأن كل واجد قد فنى بما وجد".[1]

إن هذا القول يختصر خريطة الطريق الصوفي؛ من العلم بالله، إلى العمل بأحكامه، إلى التحقق العملي والسلوكي، إنها ليست رحلة فكرية، بل مسار تحوّل جذري في الوعي والوجدان والسلوك ، حيث لا يبقى من الإنسان إلا صدق محبته، ونقاء قلبه.

كما سئل "عبد الواحد بن زيد" وكان من كبار تلامذة "الحسن البصري"–رحمه الله:"من الصوفية عندك؟ فقال القائمون بعقولهم على همومهم، والعاكفون عليها بقلوبهم، المعتصمون بسيدهم من شر نفوسهم، هم الصوفية"[2]

أي أن الصوفي الحق هو من لا يعيش غافلًا، بل يقوم بعقله في وجه همومه،فيتعاملون مع هذه الهموم بقلوبهم، أي بحسّهم الروحي العميق، ثم يختم بقوله : "المعتصمون بسيدهم من شر نفوسهم"، وهنا تتجلّى روح التوحيد التي تميز التصوف الحق، فالصوفي لا يرى لنفسه حولًا ولا قوة، بل يستعين بالله، ويعتصم به من شرور نفسه، من غرورها، و من أهوائها، ومن غفلتها و هو يعلم أن أكبر أعدائه ليست في الخارج، بل في داخله، وأن النجاة لا تكون إلا بالاعتصام بالله، لا بمجرد الزهد الظاهري أو الادّعاء المزيف.

[1]– أبي نصر السراج الطوسي، اللمع في التصوف، تحقيق عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، 1960، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص45.

فالقول كله في جوهره، لا يعرف الصوفية بوصفهم فئة من الزهاد فحسب،إنما يصفهم بأنهم أصحاب يقظة عقلية وروحية، يخوضون جهادًا داخليًّا مستمرًّا، لا عن طريق الشعارات، بل بالتأمل، والتوكل، والصدق مع النفس، ثم بالرجوع إلى الله والاعتصام به.

إنه تعريف يختزل روح التصوف النقي، في صورته الأخلاقية والروحية العميقة، بعيدًا عن المظاهر أو الطقوس.

فالتجربة الصوفية" بطبيعتها تند عن الوضوح والتحديد، وتتجاوز المحدود إلى المطلق، والملموس إلى الغيب، فالتصوف تجربة ترفض التأطير لأنها تقوم على المكاشفة والحلول والإتحاد والتجليات، التي يعني بها ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب[1]".

لقد شدّت التجربة الصوفية انتباه عدد من الروائيين المعاصرين، إذ رأوا فيها أفقًا إبداعيًّا مختلفًا يستحق الوقوف عنده والتأمل فيه، ومن بين هؤلاء يبرز الكاتب"عبد الكريم جويطي"، الذي استشعر ما تحمله هذه التجربة من طاقات جمالية ورمزية قادرة على ملامسة أعماق الذات البشرية،فقد وجد فيها وسيطًا تعبيريًّا ينسجم مع نزوعه الفني وميولاته الفكرية، فاستحضرها ليغوص من خلالها في باطن شخصياته، تلك الشخصيات المثقلة بأوجاع الواقع، فهو يسعى من خلال معالجته مقتضيات التجربة الصوفية "إلى تحقيق خصوصية جديدة تتمثل في إحكام الصلة بالتراث العربي الإسلامي وتمتين العلاقة معه وذلك بتحقيق إنزياح نوعي على مستوى الفكرة والأسلوب"[2] ، فاستحضار التناص الصوفي و"تجسيده في ثنايا الخطاب الروائي المغاربي كان نتيجة استيعاب مقومات الفكر الصوفي وفق مقتضيات الظروف الراهنة وكأن الفكرة الصوفيةإمكانية جديدة لفهم طبيعة الحياة المميزة في الواقع"[3].

[1]– عدالة أحمد محمد ابراهيم،الجديد في السرد العربي المعاصر، ص177–178.

[2]– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية– دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة–، ص195.

[3]– المرجع نفسه، ص189.

فنجد الروائي يستند في معجمه القاموسي الروائي إلى توظيف بعض المصطلحات الصوفية إلى جانب رصد بعض المظاهر التي تتعلق بالممارسات الصوفية فيلجأ إلى" استخدام لوازم التجربة الصوفية في البناء الروائي، وذلك للتعبير عن قضايا معاصرة ، يجد الكاتب في التجربة الصوفية ثوبا وإطارا فنيا لها"[1].

فيتّضح أن الرواية الحداثية قد وجدت في التراث الصوفي ملاذًا غنيًّا ورافدًا فنيًّا متجددًا، فأقبل عليه عدد من الروائيين المعاصرين لا بوصفه مجرد ماضٍ يُستعاد، بل كمنبع حي يفيض بالرموز والدلالات، ومجال إبداعي رحب يتيح آفاقًا جمالية وفكرية جديدة، فقد تحوّلت الصوفية، في نظر هؤلاء، من تجربة روحية تاريخية إلى ممارسة فنية وحداثية تنبض بالحياة، تُغني النص الروائي وتُضفي عليه عمقًا رمزيًّا وجذرًا تراثيًّا أصيلًا، وإذا كانت الصوفية في سياقها التاريخي تمثّل ثورة فكرية، فإن حضورها الإبداعي في الأدب الحديث يمنح النص طابعًا حداثيًّا لا ينفصل عن جذوره، بل يستمد منها شرعية جمالية وفكرية، تجعل الخطاب الصوفي جسرًا تواصليًّا يربط الماضي بالحاضر، لا قطيعة بينهما[2].

إنه و بالرجوع إلى فقرات و مقاطع الرواية نلحظ بعض التمفصلات الصوفية إما بتوظيف رمز صوفي أو حادثة تشبه تقاليدهم أو استعارة ألفاظهم و بعض من مدلولاتها.

المشهد الاول:

باب الإبتلاء أو درب الفاجعة:

"كنا فوق ربوة أنا و جدي نرقب من عل كتائب الجذابة في البسيط الممتد أمامنا المتشحين بالسواد و الزبد يتطاير من أفواههم ...رافعين أعينهم إلى السماء و مرددين : الله حي..الله حي. تطوف الكتائب متتبعة خطا لا يرى لدائرة تحيط بقبة الولي و برجل

[1]– عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص177.

[2]– ينظر: عائشة سواعدية، تجليات التجربة الصوفية في روايتي (عائلة من فخار وشعلة المايدة لمحمد مفلاح)، مجلة (لغة– كلام)، مجلد10، العدد: 2– أفريل 2024، غليزان، الجزائر، ص 140.

كقبس نور سماوي يقتعد هيدورة في عراء الدائرة ...يسجد و يركع و يرفع يديه من حين إلى آخر في حركة ولاء شديد للسماء ."[1]

يتجلى الخطاب الصوفي في هذا المشهد من خلال مجموعة من العناصر التي تضع المتلقي أمام طقس روحي حيّ، يبدأ بترديد الجذّابة لعبارة "الله حي.. الله حي"، وهو ذكر متواصل يحملهم إلى حالة من الصفاء الداخلي والاتصال المباشر بالله، في قلب هذا المشهد، يظهر الإمام كمن يشع نورًا من السماء، في صورة قريبة لما يعتقده المتصوفة في أوليائهم، الذين يرون فيهم علامات القرب الإلهي، أما حركة الطواف التي تقوم بها الجموع حول قبة الولي، فهي لا تجسّد مجرد فعل جسدي، بل تعبّر عن نوع من التقديس العميق، حيث يصبح المكان مركزًا للارتباط الروحي، ويكتمل هذا الجو الصوفي بجلوس الإمام على هيدورة بسيطة، وسجوده ورفعه ليديه نحو السماء، في مظهر من مظاهر التواضع والخشوع التام لله. كل ذلك يجري قرب مقام الولي، الذي يُنظر إليه كوسيط للبركة، ومصدر روحاني يلجأ إليه الناس طلبًا للقرب من الله وتخفيفًا لما في نفوسهم من تعب أو ألم.

والملاحظ أن الكاتب قد أفرد فصلا كاملا وجعله مخصصا لبعض المقاطع والحكايات المأخوذة من كتب التصوف القديمة،وقد عنون هذا الفصل بـ "باب الأولياء الصالحين"، وهو الفصل الثالث من فصول "هذيانات مغربية" ، و قد وضعها بشكل مباشر؛مستخدما إياها كوسيلةللكشف عن مفارقات الواقع، ونقد السلطة، والتدين الشكلي، وفتح بها المجال للتفكير والتأمل، وهذا ما جعل بنية الرواية مختلفة وحداثية، لأن السرد فيها لم يكن خطيًا أو بسيطًا، بل كان متداخلًا وعميقًا.

و من بين هذه المقاطع نورد النماذج الآتية على سبيل التمثيل:

[1]–الرواية ، ص11.

النموذج الأول:

لحمانهم وألبانهم حرام وفروج نسائهم حلال

"كان عبد الله بن ياسين شديد الورع في المطعم والمشرب، فكان طول إقامته فيهم لا يأكل شيئاً من لحمانهم، ولا يشرب من ألبانهم، فإن أموالهم كانت غير طيبة لشدّة جهلهم، فكان يتصيد ويتعيش من لحوم الصيد، وكان مع ذلك كثير النكاح يتزوج كل شهر عدداً من نسائهم ويطلقهن، ولا يسمع بامرأة جميلة إلا خطبها"[1].

الأنيس المطرب ابن أبي زرع

النموذج الثاني:

تركة الولي

"حين أدرك الموت أبا يعزى آل نور، ألح في طلب ابنه الفاجر، العاق، الذي ابتعد عنه. وحين جيء به تفل في فمه. وفهم كل من حضر الواقعة بأنه يعهد له بأمور الزاوية الكبيرة والغنية من بعده، كانت التفلة وصية وإرثاً "[2].

المعزى في مناقب الشيخ أبي يعزى أبو القاسم الصومعي.

النموذج الثالث:

هل هي الدنيا حقاً؟

"سمعت عبد الرحمن بن موسى يقول: ربما شوهدت في بيت أبي زكرياء (عاش ومات أعزباً) ، جارية تخدمه وتطحن له، فسئل عن ذلك فيقول : هي الدنيا تركتها"[3].

[1]–الرواية، ص 372.

[2]–الرواية، ص 372، 373.

[3]–الرواية، ص 373.

التشوف لرجال التصوف ابن الزيات التادلي

النموذج الرابع:

ولي في النعيم والبلاد في مجاعة

"كان الشيخ بلقاسم بن محمد الزعري ذا وفر في الدنيا وتوسعة من غنم وبقر وإبل وأكثر ماله الغنم. ولا يأكل إلا مما تأكل النفساء مثل بركوكش بالحليب والسمن في الفطور والثريد بالمرق في وسط النهار والكسكسو باللحم والإبزار في الليل حتى إن ثديه يسيل مثل ثدي المرأة"[1].**يتيمة العقود الوسطى محمد بن عبد الكريم العبدوني**

ففي النموذج الأول ينقل لنا الكاتب صورة رجل دين كان متشددًا في الأكل والشراب، لكنه في الوقت نفسه كان يُكثر من الزواج والطلاق بشكل غريب، و قد استعمل هذه الحكاية داخل روايته ليُظهر التناقض بين الشكل والمضمون، بين الورع الظاهري والرغبة الشهوانية.

هذا التناقض يعكس كيف أن بعض الشخصيات الدينية في الواقع تستغل موقعها للهيمنة باسم الدين، في حين أن أفعالهم تناقض كلامهم.

ومن خلال هذا التوظيف، جعل الكاتب الرواية أكثر جرأة وواقعية، وكسر صورة رجل الدين المثالي، وهو ما يعكس حسًا سرديًا جديدًا لا يكتفي بتكرار الصور النمطية، بل يسائلها.

أما في النموذج الثانيفقد أورد حكاية عن ولي صالح، حين شعر بقرب موته طلب ابنه العاق وبصق في فمه، وفُهم أن هذه البصقة تعني أنه سلّمه الزاوية من بعده.

[1]–الرواية، ص 373.

" عبد الكريم جويطي" لم يورد هذه الحكاية عبثًا، بل أراد أن يُظهر من خلالها كيف أن بعض الزوايا الصوفية تحولت من فضاء للروح والتعبد، إلى مؤسسة تورث كأنها شركة أو ملك خاص.

هنا يظهر نقد ضمني وسخرية و تهكم، من كيفية انتقال السلطة حتى في المجال الديني، وكأن البركة أصبحت سلعة، وبهذا المعنى، يتحول النص الصوفي إلى أداة لفهم كيف تشتغل السلطة والوراثة، ويضيف عمقًا للرواية ويجعلها تبعث برسائل مشفرة.

و في المقطع الثالث، نسمع عن شيخ صوفي يعيش وحيدًا، ومع ذلك تظهر في بيته جارية تخدمه وحين يُسأل عنها، يجيب بأنها "الدنيا."

الكاتب يعرض هذا الموقف ليطرح سؤالًا حول معنى الزهد الحقيقي.

هل من الزهد أن تعيش مع خادمة وتبرر ذلك بتخلي أهلها عنها ؟

هذه المفارقة تحمل سخرية مقصودة، وتكشف عن التناقض بين القول والفعل في حياة بعض المتصوفة، من خلال هذه الصورة، يضيف الكاتب نغمة ساخرة ويفتح النقاش حول المعنى الحقيقي للزهد، مما يُغني الرواية ويمنحها بُعدًا فلسفيًا دون أن تقع في الوعظ بشكل مباشر.

أما في المقطع الرابع يروي حياة شيخ صوفي يعيش في ترف، يأكل أفضل الطعام، بينما الناس من حوله في مجاعة، الكاتب يضع هذه الصورة في الرواية ليُبرز تناقضًا صارخًا: الشيخ في نعيم والناس في جحيم.

الكاتب لم يُدرج هذه النصوص الصوفية اعتباطًا، بل اختارها بذكاء في رواية "المغاربة" لتكون وسيلة نقدية وسردية في آنٍ واحد، فهذه النصوص أكسبت الرواية بعدًا ثقافيًا وروحيًا، لكنها في الوقت نفسه ساعدت في تفكيك الصور الجاهزة وكشف التناقضات الاجتماعية والدينية، ومن خلال هذه المقاطع استطاع الكاتب أن يخلق سردًا

متشعبًا، غنيًا بالرموز والدلالات، يخرج عن الشكل الكلاسيكي للرواية، ويقرّب القارئ من تجربة قراءة مختلفة، تُشركه في إنتاج المعنى.

وهذا بالضبط ما يُسمّى بـ"حداثة التشكيل السردي"؛ أي أن الرواية لم تعد فقط حكاية تُروى، بل أصبحت فضاءً مفتوحًا لتعدد القراءة والتأويل.

5-2-3-التناص التاريخي في الرواية: استدعاء الذاكرة الجماعية وإعادة تأويل السردية التاريخية

غالبا ما يستدعي الكاتب لحظاتٍ من التاريخ في النص الروائي، لا بوصفه مادة جاهزة، بل باعتباره رصيدًا من الأحداث والرموز التي يمكن أن تُعاد قراءتها في ضوء الحاضر، فـ"اعتبار التاريخ مرجعية للنص الروائي يستدعي القول: إن هذا المرجعي يقتضي حضورا داخل الرواية لا خارجها ليشكل هذا المرجعي نسيج الخطاب أثر ذلك وإن كان هذا المعنى الخصوصي يرتبط بمكونات بينوية للخطاب الروائي... وبذلك تبدو الرواية في تلاحمها مع النص التاريخي خطابا له معناه الخاص[1]"،ويظهر التناص التاريخي حين يُدرج الروائي حدثًا تاريخيًا معروفًا، كما هو أو بإحالات مباشرة، في متن الرواية، ليمنحه وظيفة جمالية أو دلالية جديدة.

بهذا التوظيف، لا يأتي التاريخ مجرد خلفية جامدة، بل يصبح عنصرًا حيًا يُثري السرد ويفتحه على أبعاد تأويلية متعددة،"ومن هذا التوظيف الحي للكتابة وللوثيقة التاريخية الحية يتمظهر مفهوم التاريخ في تصور المؤلف فالتاريخ ليس فقط موضوعا للخطاب، يسجل وقائع حدث بالفعل في الماضي، بل رؤية وفلسفة للتاريخ، تتناول موضوع الحتمية والصيرورة الإجتماعية"[2]، وفي ظل كل هذا التداخل ، يغدو النص

[1]- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية- دراسة في الفعاليات النصية وآليات القراءة-، ص19.

[2]- حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري (آفاق التجديد ومتاهات التجريب)، دار اليازوري ، عمان،الأردن ، 2015، ص378.

الروائي كيانًا مفتوحًا على مستويات زمنية متداخلة، يتطلب قارئًا قادرًا على التقاط الإشارات التاريخية المتعالية، وقراءة التناصات التي تُشكّل طبقات النص، فالفهم العميق لهذا النوع من التوظيف لا يتم إلا من خلال ممارسة قراءة نصية دقيقة، تنظر إلى الرواية بوصفها خطابًا معقّدًا يخاطب الوعي والتاريخ في آنٍ معًا،إذن " التاريخ هنا جملة من القيم الرمزية، تصورأنساق وسياقات اجتماعية وحضارية ودينية، التاريخ مظهر من مظاهر التفاعلات الاجتماعية في مظهرها السياسي وعلاقه الشعب بالسلطة"[1].

ففي هذه الرواية – محور الدراسة– لا يكتفي "عبد الكريم جويطي" بنسج حكاية متخيلة تنبض بالحياة، بل يذهب أبعد من ذلك، حين يعمد إلى استحضار وقائع وأحداث تاريخية حقيقية، مرفقة بأزمنتها الدقيقة وتواريخ حدوثها هذا التوظيف الواعي للتاريخ داخل النص السردي لم يكن عشوائيًا أو عابرًا، بل جاء ليخدم بناء الرواية ويمنحها عمقًا زمنيًا ويمنح القارئ شعورًا بأن ما يقرؤه ينبض بجذور ضاربة في التاريخ.

لقد أحضر التاريخ في "المغاربة" بأسمائه وأرقامه، فجاء كعنصر فاعل في تشكيل مسار الشخصيات، وكمرآة تنعكس فيها التحولات التي عرفها المغرب عبر مراحل مختلفة،و هو ما سنحاول الوقوف عنده في ما يلي، من خلال تتبع أبرز اللحظات التي استدعاها الكاتب من كتب التاريخ وأدرجها في نسيج روايته، مع تواريخها الدقيقة وسياقات توظيفها.

فكيف وظّف "عبد الكريم جويطي" هذه الوقائع التاريخية داخل البناء السردي؟

وما الغاية من استحضار أحداث بعينها بأزمنتها الدقيقة؟

هل جاء هذا التوظيف ليخدم فقط الإطار الزمني للرواية، أم أنه يحمل دلالات أعمق تتعلق بالهوية والتاريخ والذاكرة؟

[1]– المرجع السابق، ص378.

ثم كيف تفاعل النص الروائي مع هذه الأحداث؟ هل إلتزم بها كما وردت في المصادر التاريخية، أم أعاد تأويلها وفق رؤية فنية خاصة؟

وأخيرًا، ما الذي يجعل حضور التاريخ في "المغاربة" مختلفًا عن حضوره في نصوص روائية أخرى؟

بلغت الاقتباسات التاريخية من المصادر والمراجع الواردة في الرواية أربعة و ثلاثون اقتباسا، وقد أفرد لهذا التناص التاريخي فصلا كاملا بعنوان هذيانات مغربية (باب السلاطين) كما بث في باقي الرواية بعض الوقائع التاريخية المشفوعة بتواريخها ، و من هذه الاقتباسات نورد مايلي:

- **السلطان وتوظيف السوقة**

"ثم جمع رضي الله عنه (عبد المومن بن علي الكومي) السوقة بأجمعهم كبيرهم وصغيرهم، وقال لهم اليوم أعرف أن مالي إخوانا ولا جيرانا غيركم، وأنتم أهل الأمانات، بارك الله لنا فيكم، وأعطاهم السلاح سيوفا ورماحا ودرقا وسكاكين، وأمرهم أن يعملوا زقاقا من إيمي ن تكمى (اسم أمازيغي لمكان بمدينة مراكش) حتى إلى السجن وأمر بإخراج أعداء الله من السجن عشرة في عشرة وكانوا يقتلونهم بإخصائهم"[1].

- **أخبار المهدي بن تومرت البيدق**

كما يضمن الكاتب في متن روايته ما وقع في أحداث مسفيوة التي بدأت بجريمة كبرى، حين قامت القبيلة بقتل القائد الذي عيّنه السلطان "سيدي محمد بن عبد الله" عليها، ولم تكتف بذلك، بل مثّلت بجثته. السلطان لم يردّ فورًا، فقد كان منشغلًا باضطرابات أخرى في الشمال، لكنه لم ينسَ، واحتفظ بغضبه في نفسه ،"وحين عاد ظافرا إلى مراكش، ... فأرسلوا له نادمين تائبين يقبلون تراب الرجلين الكريمتين ويلتمسون بأن يأذن لهم بأن

[1]– الرواية، ص 245.

يأتوه في قصره بولائهم وهداياهم حتى يصفح عنهم وافق السلطان على استقبالهم وضرب لهم موعدا ... كانوا مائة و خمسين من أعيان وشيوخ وفقهاء القبيلة... وأبيد المائة والخمسون عن آخرهم إلا قاضيا رافقهم كما حكى ذلك جورج هوست القنصل الدنماركي الذي حضر الحدث في كتابه عن السلطان".[1]

و نجده يعرج على بعض المتفرقات التاريخية التي يقف عندها، التي نجدها مبثوثة هنا و هناك كاستدعاء تاريخ تأسيس "حزب الإستقلال " ببني ملال ، الذي صادف تعيين عبد السلام خلفا لوالده بوزكري و كيف كان يتعامل مع هذا الحزب من خلال سلطة الحماية ثم حدث نفي السلطان محمد الخامس و تولية فرد آخر من السلطة الحاكمة مكانه " فحين أراد الباشا الكلاوي و بإيعاز من سلطات الحماية عزل محمد الخامس ، و تولية فرد آخر من الأسرة الحاكمة مكانه ..تذكر ما قيل له ، لم يتسرع و لم يبد موقفه بوضوح ... و حين نفي محمد الخامس بايع من عرفه ، و قبل يده بتضاؤل مقيت و قدم له ستة خيول بيضاء هدية"[2].

- **و كذلك ذكر تاريخ اليسار المغربي:**

يقول عبد الكريم جويطي:" في شهر رمضان سنه 1960 وقع ببني ملال حادث أثبت له بأنه كان على حق في كل توقعاته، فقد اندلعت ما صار يعرف في أدبية اليسار بانتفاضة القائد (البشير بن التهامي)، الذي اغتيل رفقة القائد حمو الفاخري، عميد الشرطة، وقبل وفر إلى الجبال المجاورة لبني ملال، وهناك هاجمه رفقة من انضاف إليهما(يردد الباشا أسماء قادة جمهورية تاكلفت الخاطفة واحدا واحدا وهو يبتسم بسخرية

[1]–الرواية ، ص 72،73.

[2]–الرواية ، ص 102، 103.

مرة: محمد المذكوري، محمد بوكرين، حماد أوبوجو، الذهبي اللاص، سيدي موح احنصال، حسن العريبي وحدوأومحى)"[1].

- **ذكر تاريخ تأسيس الفديك(جبهة الدفاع عن المؤسسات الدستورية):**

في 20 مارس 1963 و الإشارة إلى رموزها والى أحداث مولاي بوعزة سنة 1973، و ما حدث بعدها.

لجأ "عبد الكريم جويطي" في "المغاربة" إلى التناص التاريخي باعتباره أداة فنية وجمالية تفتح أفق الرواية على الزمن العميق للمغرب، وتمنح السرد بعدًا تتداخل فيه الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية، في نسق حكائي يتجاوز الحاضر الآني ليعيد ربطه بالجذور.

فقد وظّف "جويطي" أحداثًا تاريخية موثقة ومروية، بعضها من بطون المصادر التاريخية مثل أخبار المهدي بن تومرت البيدق، حين يُستحضر مشهد تجنيد السوقة بأمر من "عبد المؤمن بن علي" وتنفيذهم عمليات قتل فظيعة، حيث يعيد الكاتب صياغة هذا الحدث داخل الرواية ليكشف كيف كان العنف جزءًا من مشروع السلطة منذ بدايات الدولة.

كما يعيد سرد واقعة مأساوية وقعت في القرن الثامن عشر، تتعلق بإبادة وفد قبيلة مسفيوة على يد السلطان "سيدي محمد بن عبد الله"، مستندًا إلى شهادة القنصل الدنماركي "جورج هوست"، وهو استحضار لا يخلو من دلالة على مكر التاريخ وتكرار أنماط البطش والهيمنة، رغم تغيّر الزمن.

ثم نراه ينتقل إلى فترات أكثر حداثة، مستدعيًا أحداثًا سياسية مفصلية مثل تأسيس حزب الاستقلال، ونفي السلطان محمد الخامس، وانتفاضة البشير بن التهامي، وظهور

[1]– الرواية ، ص185.

رموز اليسار المغربي والفديك، بل يذهب أبعد من ذلك في سرده، حين يذكر تفاصيل دقيقة من الذاكرة المحلية لبني ملال، مما يحوّل المدينة إلى مرآة لعلاقة المغاربة بالسلطة، بالثورة، وبالخيانة أحيانًا.

هذا الحضور القوي للتناص التاريخي يدل على أمرين أساسيين:

1. أن التاريخ في رواية "عبد الكريم جويطي" ليس مجرد خلفية زمنية، بل هو فاعل سردي، حاضر بشحمه ولحمه في بناء الشخصيات، وتشكيل وعيها، وتوجيه مصائرها. فالباشا، مثلاً، لا يتخذ موقفه من الملك إلا وهو يستحضر تاريخًا طويلًا من التقلبات والخيانات والانكسارات.

2. أن الرواية تحاول كسر الصورة الأحادية للتاريخ الرسمي، وتقديم سرد بديل، أقرب إلى الناس، إلى المهمّشين، إلى من لم يُذكروا في كتب المؤرخين. فهي تحفر في المسكوت عنه، وتعيد تشكيل الماضي بمنطق الذاكرة، لا بمنطق التوثيق، مما يمنحها شرعية فنية وفكرية في آن.

باختصار، فإن "عبد الكريم جويطي" يُحمّل التناص التاريخي وظيفة مزدوجة: فنية؛تُغني البنية السردية، وفكرية؛ تسائل الهوية والسلطة والزمن، عبر استدعاء لحظات مكثفة من التاريخ المغربي، لا بوصفها أحداثًا منتهية، بل باعتبارها شظايا ما تزال تسكن الحاضر وتوجّه سلوك الإنسان المغربي وتفكيره، و "من هنا يمكن الجزم أن الرواية العربية في تعالقاتها مع التاريخ لم تعد تنجز لأجل المتعة وجلب النوم عند الإستلقاء بل صارت تشكل بحثا وتدبرا مستمرا في قراءة التاريخ، وما بين السطور للوقوف على حركية التاريخ والاطلاع على أسباب النصر، وأسباب الهزيمة وعلى اقتران مصائر الشعوب وتماثل حيواتهم في أحيان كثيرة "[1].

[1]– أحمد صبرة ومعجب العدواني، التشكل والمعنى في الخطاب السردي، دار الإنتشار العربي، الرياض، المملكة العربية السعودية ، ط1، 2013، ص427.

فقد شكل التناص التاريخي في الرواية أداة فنية فعالة تُسهم في إضفاء طابع حداثي على البناء السردي، إذ يضيف إلى المتن الروائي وقائع وأسماء حقيقية مأخوذة من التاريخ كما هي، دون إخضاعها للتخييل أو التحوير، هذا الحضور المباشر للماضي داخل الرواية لا يُقلّل من قوتها الإبداعية، بل يمنحها عمقًا دلاليًا وزمنيًا لافتًا، ومن خلال هذا التوظيف، تنفتح الرواية على مستويات متعددة من القراءة، حيث يلتقي السرد الأدبي بالتاريخي الواقعي، فيتشكل نصّ غني بتعدده ومفتوح على أزمنة متداخلة، وهو ما يعكس مظهرًا من مظاهر حداثة التشكيل السردي في الرواية المعاصرة.

6- التراث والحداثة في الرواية: جدلية الأصالة والتشكيل السردي الجديد:

(البعد التراثي كآلية لإعادة تشكيل الخطاب السردي الحداثي)

6-1- البعد النظري للتراث:

إنّ الرواية الحداثية، بطبيعتها المتحرّرة من القوالب التقليدية، أتاحت للكاتب أن يُعيد النظر في مفاهيم الهوية والتاريخ والانتماء، ومن خلال استحضار التراث الديني، والأسطوري، والشعبي، والتاريخي، و غيره، يزرع الروائي طبقات سردية متداخلة تُثري النص وتمنحه عمقًا معرفيًا وجماليًا، هذا التوظيف لا يأتي اعتباطًا، بل يُعبّر عن وعي فني يسعى إلى مساءلة الماضي بعيون الحاضر، وإلى تقديم تجربة سردية تستفزّ المتلقي وتدعوه إلى تأمل جذوره من جديد.

فنجد "رمضان الصباغ"يعرفه بأنه:" الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني وكل ما يتصل بالحضارةأو الثقافة، وتراثنا هو الموروث عن السلف سواء كانوا ممن يقطنون نفس المنطقةأو غيرها أي أن تراثنا هو الموروث في كل أنحاء العالم، القصص، والحكايات، والكتابات، وتاريخ الأشخاص وما ظهر من قيم وما عبر عن هذه جميعا من عادات أو تقاليد وطقوس"[1].

فهو يقدّم لنا تعريفًا للتراث يتسم بالشمول والاتساع، حيث لا يقتصر فيه على جانب دون آخر، بل ينظر إليه بوصفه كل ما ورثناه عن الأجيال السابقة من عناصر ثقافية وفكرية ودينية وأدبية وفنية، فالتراث في نظره، ليس محصورًا في رقعة جغرافية محددة، بل يمتد ليشمل كل ما تركه "السلف" في أي مكان من العالم، مادام قد ساهم في تشكيل الوعي الإنساني وتراكم المعرفة، بهذا المعنى يغدو التراث بمثابة ذاكرة جمعية، تضم القصص والحكايات، والكتابات والمأثورات، والسير الذاتية، والمواقف التاريخية، والقيم التي

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية- ، دار الوفاء، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص368.

تجسّدت في سلوك الأفراد والجماعات، سواء عبّرت عنها طقوس أو عادات أو تقاليد، إنّه نهر متدفق من الخبرات والتجارب والرموز، يُعَدّ منبعًا غنيًا لفهم الذات والآخر، ولصياغة رؤية أكثر عمقًا للهوية والحضارة.

كما يعرفه "جبور عبد النور" بقوله:" هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والانساني والسياسي والتاريخي والخلقي ، و يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[1].

انطلاقًا من التصور الشامل الذي طرحه "رمضان الصباغ"، الذي يرى في التراث مرآةً تعكس الموروث الثقافي والديني والفني والأدبي للإنسان أينما كان، يأتي تعريفه ليُكمل هذا التصور ويمنحه بُعدًا أعمق يرتبط بالهوية الجماعية للشعوب فهو لا يكتفي بوصف التراث كمجموعة من الحكايات أو الطقوس أو الممارسات، بل يراه كحصيلة متراكمة من التجارب الإنسانية، تشكّلت عبر العصور، وصاغتها التقاليد والعادات والفنون والعلوم والخبرات ، حتى أصبحت جزءًا لا يتجزأ من كيان الأمة وملامحها الحضارية.

والتراث بمفهومه الواسع يقصد به:" كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة"[2]، إذ يشمل كل ما انتقل إلينا من الماضي وأصبح جزءًا من نسيج الحضارة المعاصرة، فهو يمثل استمرارية الحياة الثقافية، بما تحمله من قيم ومعارف وتجارب، داخل الإطار الذي نعيش فيه اليوم.

و في ظل التحوّلات الكبرى التي تشهدها الرواية العربية، بات الروائي المعاصر يشعر بحاجته إلى نقطة ارتكاز تمنحه عمقًا في الطرح وامتدادًا في الرؤية، فكان التراث

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص63.

[2]– حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1992، ص14.

أحد أهم المفاتيح التي عاد إليها، فقد كانت خطوة واعية لاستحضار ما يحمله من رموز ودلالات وإرث ثقافي غني، يُمكن إعادة توظيفه داخل النص الروائي بأسلوب يُضيء الحاضر ويطرح أسئلته ، هكذا تحوّل التراث إلى مساحة حوارية داخل الرواية، يُعيد من خلالها الكاتب صياغة العلاقة بين القارئ وتاريخه،و بين الذاكرة والواقع.

و رغم بروز أصوات ترفض توظيف التراث في الرواية المعاصرة، باعتباره يتعارض مع مفاهيم الحداثة – وهو رأي يتبناه أنصار الحداثة الصارمة – نجد في الجهة المقابلة من يتمسك بالتراث رفضًا لكل جديد، وهو موقف التيار السلفي. وبين هذين الاتجاهين، برز تيار ثالث يُعرف بالموقف الجدلي، يسعى إلى تجاوز هذا الانقسام من خلال رؤية تفاعلية تربط بين الماضي والحاضر. وهو الذي لا يتعامل مع التراث كمجرد إرث جامد، بل يدرسه في ضوء حيويته وصلته بقضايا العصر، محاولًا فهم أبعاده التاريخية بما ينسجم مع أسئلة الواقع وتحدياته الراهنة"[1]، إذن "فالروائي يؤوب مدرجا إلى الزمن الماضي وهو مسكون باسئلة الواقع وقضاياه لكي يبحث في ثناياه عن المشترك في تاريخ البشر الذي ينفلت من قانون الزمن أو ما يسميه الروائي العربي جمال الغيطاني بوحدة التجربة الانسانية بمعنى أن ثمةأشياء تتجاوز الزمن والمكان لتكون الجوهرية في الإنسان.[2]"

وهكذا فقد تمكّن الروائي المعاصر من إدماج التراث في نسيج الرواية الحديثة، ليصوغ من خلاله عملاً إبداعيًا حداثيًا بامتياز، يجمع بين الأصالة والتجديد في آنٍ واحد، فـ" الحداثة لا تقف حائلا دون استمرار الماضي والتراث في الحاضر، وأن عملية تحديث الحاضر لا تبدأ من الصفر ولا تتم بإلقاء التراث في سلة المهملات. إن الحداثة... لا

[1]– ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2022، ص 23، 24.

[2]– طارق غرماوي، الرواية المغربية استعارة التاريخ ونقد السلطة، مجلة الخطاب، المغرب، المجلد 12، العدد الأول، ص155.

تعني رفض التراث ولا القطيعة مع الماضي بقدر ما تعني الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث إلى مستوى ما نسميه بالمعاصرة Contemporary"[1].

6-2- التراث في الرواية: آليات التوظيف وجماليات التحويل من الموروث إلى النص الإبداعي

اعتمد "عبد الكريم جويطي" في روايته "المغاربة"على توظيف واعٍ للتراث، جعله مكوِّنًا بنيويًا في تشكيل المعمار السردي، لا مجرّد خلفية تاريخية ، فقد استحضر التراث بمختلف تجلياته و بخاصة التراث الشعبي ليُفعّله داخل النص الروائي بوصفه أداة تأويلية تعكس الذات المغربية و تفاعلها مع ذاكرتها وهويتها ، هذا التوظيف لم يكن عشوائيا، بل جاء منسجمًا مع رؤية سردية حداثية، تسعى إلى مساءلة الماضي في ضوء إشكالات الحاضر. وهذا ما سنحاول الوقوف عنده من خلال تحليل آليات الاشتغال على التراث في الرواية، واستكشاف وظائفه الجمالية والدلالية.

ورد في قوله:

"لم يكن يمتلك إلا معرفة دقيقة بخريطة الأولياء الصالحين ومواقيت مواسمهم، كان يسير من ولي إلى آخر، عُرف ببكائه، والزبد المتطاير من فمه، وسبحته الخشبية الهائلة، والعصابة الخضراء التي تشد رأسه، يقتسم خبزه مع الجميع، ويقوم بتأوهات وحركات استعراضية تثير الانتباه، يزاحم الفقهاء ومرددي الأذكار، ويبدي حماسه في أداء شعائر الزيارة...، كاد أن يقتل نفسه وهو يعبر حجرة مولاي بوعزة، ... وكاد يموت في موسم بوعبيد الشرقي. لا يجد نفسه إلا حين يُغشى عليه، فتتعهده أيدي النساء البضة المخضبة بالحناء، وترشه بماء الزهر"[2].

[1]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 24.

[2]- الرواية، ص 52،51.

في هذا المقطع يرسم الروائي صورة دقيقة لشخصية " سيدي الصاحب" التي تمثل نموذجًا خاصًا من أولياء الله الصالحين، ليس بوصفه وليًا حقيقيًا، وإنما كشخص عادي نجح في خلق هالة من القداسة حول نفسه، متوسلًا بجملة من الممارسات الشعائرية والسلوكية (السبحة الخشبية ، العصابة الخضراء، حالات الإغماء، زيارة الأولياء،...) التي تنتمي إلى التراث المغربي، فتنقلاته بين الأضرحة، واندماجه في الطقوس، ومبالغته في إظهار المعاناة ، كلها آليات اجتماعية وثقافية استثمرها لبناء صورة الزاهد المتفاني، مما يسلّط الضوء على كيفية تشكُّل الولاية الشعبية في المخيال الجمعي، لا بوصفها حالة روحية خالصة، بل أحيانًا كأداء اجتماعي مسرحي.

ومن خلال هذه الشخصية، يُمارس الكاتب نقدًا دقيقًا لبنية الاعتقاد الشعبي، حيث تتداخل الأسطورة بالتمثيل، ويُصبح التراث أداة لإعادة إنتاج رموز كاذبة للقداسة، إن زيف الولاية هنا لا يقلل من قوة الموروث اللامادي، بل يكشف هشاشة التلقي الجماعي حين يغيب العقل ويُستبدل بالإعجاب الطقوسي والانفعال الجماهيري، فالشخصية التي يدّعي الناس أنها ولي صالح ليست سوى مرآة لاحتياجاتهم النفسية والروحية، ولذلك فإن الروائي لا يكتفي بسرد الظاهرة، بل يستخدمها لتفكيك آليات التقديس الشعبي داخل مجتمع ما زال أسيرًا لقوة الطقس وتأثيره في تشكيل رموزه.

و يقول في مشهد آخر:

"أخرج فتية ثورا أسود من خيمة معصوبة العينين مخضبا بحناء طازجة وتناوبوا على شبك وشاح أخضر بين قرنيه وعلى دفعه وسط الساحة ...فتمكنوا من سحبه بلهاث وصياح وبالشراسة البدائية لمن يريد أن ينتفع من دم كائن آخر، تراءت إحدى قوائمه في الهواء ثم اختفت وسط الجمهرة... وتداعى الجذابة من كل صوب يحثون دمه مخلوطا بالتراب، والأشواك ويزدردونه أو يمرغون فيه وجوههم... سقطت الهدية الدامية على بعد

أقدام من الأمام الذي كان مستغرقا في ابتهالاته وصلواته وغير عابئ بالدماء التي يتنازعها الناس بالقرب منه.[1]"

في هذا المقطع يوظف الكاتب التراث المغربي الشعبي بطريقة فنية تعكس عمق الموروث الثقافي في حياة الناس وتصوراتهم، فالمشهد الذي يبدأ بإخراج ثور أسود من خيمة، وهو معصوب العينين ومخضب بالحناء، ينتمي إلى طقوس مغربية متجذرة تُمارس في سياقات دينية وشعبية، وترتبط غالبًا بالمواسم والمناسبات التي تُذبح فيها القرابين طلبًا للبركة أو دفعًا للشر.

الثور في هذا السياق ليس مجرد حيوان يُذبح، بل يتحول إلى رمز محمّل بالمعاني، لونه الأسود يوحي بالرهبة، وعصب عينيه يجرده من المقاومة، وكأن فيه إشارة إلى تسليم النفس، أما الحناء، التي تُستخدم عادة للزينة، فقد صارت هنا رمزًا للطهارة والتقديس، ويتعزز هذا البعد الرمزي بربط وشاح أخضر بين قرنيه، لأن اللون الأخضر في الثقافة المغربية مرتبط بالولاية والصلاح.

أما السلوك الجماعي للجذابة، الذين هرعوا إلى الدم المختلط بالتراب والأشواك، يعكس صورة من صور الإيمان الشعبي الذي يرى في دم القربان وسيلة للشفاء والبركة، فهم لا يرون الدم كنجس، بل كوسيلة للتطهر.

بهذا التوظيف للتراث، لا يسرد الكاتب فقط مشهدًا مألوفًا في الثقافة المغربية، بل يمنحه بعدا رمزيا، ويجعله أداة لفهم الإنسان في سعيه نحو الخلاص.

و كتمثيل آخر لتوظيف التراث في متن الرواية نمثل لذلك بقوله:

"توقف الإمام، اتجه ببصره نحو الجموع كأنه يشهدهم، ثم، وبيد واثقة ومصممة، رفع الرمح وهوى به على الأرض، فتعالى بعد برهة قاتلة ومروعة ألق فضي لماع غمر

[1]–الرواية ، ص17،18.

الرمح، وبلل ثياب الإمام وصاحت الحشود: «ماء. ماء .. الله أكبر. ماء»، عمائم تتطاير، وهدير، وأجساد تسقط وتداس، وغبار، وزغاريد تعلو وتتكسر وزبد فائض يتدلى من الأفواه. اختطف الإمام أول الواصلين، وجروا به نحو خيمة قبيلتهم ومرغ الباقون الأقل قوة وحظاً، أجسادهم في البركة الصغيرة التي خلفتها ضربة الإمام، وتنازعوا الغيس المقدس بفرح فطري ".[1]

في هذا المقطع يعمد الكاتب إلى توظيف مشهد طقسي مشبع بالرموز التراثية التي تعبّر عن معتقدات راسخة في الوعي الشعبي المغربي. فالإمام وهو شخصية ترمز إلى الصلاح والاتصال بالمقدس، يرفع رمحًا ويضرب به الأرض، ليظهر بعد لحظة ماء فضي يبلل الرمح وثياب الإمام هذا الفعل لا يُفهم على أنه مجرد ضربة، بل يرمز إلى طقس استسقاء شعبي يُنتظر منه جلب البركة والخلاص، وهي عادة متجذرة في الثقافة المغربية خاصة في الفترات التي يسود فيها الجفاف.

تفاعل الحشود مع الماء الذي ظهر فجأة يكشف عن قوة هذا الاعتقاد الشعبي؛ فهم لا يرون في الماء مجرد عنصر مادي، بل يحمل عندهم بعدًا مقدسًا، وهو ما يظهر في الصياح الجماعي "ماء... الله أكبر"، وفي التهافت الجنوني على لمس الماء أو التبرك به فتعلو الزغاريد، ويتحول المشهد إلى طقس من الطقوس الشعبية.

الروائي لا يكتفي بسرد هذه الطقوس، بل يجعل منها وسيلة لفهم طبيعة العلاقة التي تربط الناس بالرموز الدينية في التراث، وكيف يُمكن للإنسان أن يُقبل على ما يظنه مصدرًا للبركة دون وعي، فمن خلال هذا التوظيف، يعكس الكاتب نقدًا ضمنيًا لذهنية تسلم بالقداسة دون تمحيص عقلاني منطقي، كما يُسلط الضوء على كيفية تحول التراث، في بعض مظاهره، إلى مسرح جماعي للبحث عن الخلاص بأي ثمن كان.

[1]–الرواية ، ص18،19.

كما يتجلى توظيف التراث أيضا في قوله: "ذات مساء انتصرت أمي على تردُّدها، وأجبرتني على تعريض عيني لدخان مجمر تحترق فيه قطعة قرع سلاوي يابسة. وباستثناء إحساسي بالاختناق والغثيان جراء الرائحة الكريهة، فقد كان طقساً عارضاً لا رجاء وراءه سوى طي صفحة الذهاب إلى هناك، والعودة إلى طريق تجريب أدوية"[1].

و في قوله: "ولا شك أن الوالدة تحارب الآن بجداول يكتبها لها مشعوذون وببخور وبنذور هذه العين الشريرة التي سلطت على ولديها ويلات متصل بعضها ببعض. أعرف أنها تبكي كثيراً حين لا أكون في الدار، وتحاول بكل ما أوتيه قلب الأم من قدرة على المقاومة أن تنقذ شيئاً ما من هذا الغرق الكبير".[2]

و في القولين السابقين تتجلى ممارسات شعبية تراثية كانت تقوم بها النسوة قصد المداوات أو دحض العين الحاسدة، و هي من المعتقدات السائدة في العقل المغربي عمد الروائي على تجسيدها في المتن الروائي.

اعتمد الكاتب في روايته على توظيف التراث المغربي بشكل ذكي وفعّال، ، فقد كان عنصرا أساسيا في تشكيل البنية السردية وإغنائها، و ذلك بإدخال المعتقدات والطقوس الشعبية، خاصة تلك المرتبطة بالأولياء، في سياق روائي يسمح بإعادة قراءتها وتفكيك دلالاتها مما أضفى على الرواية عمقًا رمزيًا وثقافيًا،فالعودةإلى النص التراثي" لا تعني الاستنساخ الفج للتراث، بل تعني إعادةإنتاجه ضمن سياق جديد، ورؤية مختلفة، وصياغة مغايرة، لملامسة قضايا الراهن وأسئلته الملحة، إنها تندرج ضمن استراتيجية فنية واعية تسعى لتقويض النماذج المبتذلة، ونقض الأنماط التقليدية المستهلكة، وتجاوز المضامين المكرورة، والرواية المغربية الجديدة تستفيد في كل ذلك من خاصية التجريب باعتبار الرواية بحسب "ميخائيل باختين" بطبيعتها غير قابلة للتقنين"[3]، كما أن هذا التوظيف منح

[1]– الرواية، ص 154.

[2]–الرواية، ص154.

[3]– طارق غرماوي، الرواية المغربية استعارة التاريخ ونقد السلطة، ص 152.

السرد طابعًا حداثيًا مختلفًا، حيث تم دمج الماضي بالحاضر بطريقة تفتح المجال للتأمل في هوية الإنسان المغربي وتحولاته، وتكشف كيف يمكن للتراث أن يكون أداة للتفكير لا مجرد استحضار للموروث، وهو ما ساعد الرواية على كسر النمط الكلاسيكي في السرد وابتكار شكل تعبيري أقرب إلى روح الحداثة.

7- تحوّلات الدلالة ووظيفة الثيمات في تشييد الحداثة السردية: مقاربة في بنية الرواية:

7-1- عتبة للإضاءة:

تُعدّ الثيمات عنصرًا أساسيًا في بناء الرواية، لأنها تعبّر عن المواضيع المتكررة التي يطرحها النص وتُعطي للأحداث والشخصيات معنى واضحًا ومترابطًا، ومن خلال تتبع هذه الثيمات،يمكن فهم كيف يعالج الكاتب قضايا واقعية واجتماعية تهم القارئ وتجعله قريبًا من النص. ففي الرواية تتنوع الثيمات بشكل لافت للانتباه، إذ تلامس موضوعات مثل: العمى، العجز، العنف و الإرتياب، الألم ، الحب،... مما يجعل تحليلها مدخلًا مهمًا لفهم طريقة بناء الرواية، وكيف تمّ توظيف هذه الموضوعات لخدمة السرد، وإبراز ملامح الشخصيات، ورصد تحولات المجتمع المغربي كما يصورها الكاتب.

إن التيمة (thème) حسب "برنارد دوبريي" (B.Dubriez) هي: "الفكرة المتواترة في العمل الأدبي وتستعمل أحيانا بمعنى الحافز الكثير التواتر ،غير أن التيمةأكثر تجريدا وتجاوزا،فالفكرة المتواترة والمتكررة في العمل الأدبي تجعله يدور حول شبكة من التيمات المترابطة فيما بينها، ويمكنها بذلك أن تتمحور حول تيمة مركزيةأو عدةتيمات محورية تضمن للعمل الأدبي انسجامه وبنائه الخاص، وهذه التيمات يمكن أن تكون مشتركة في أعمال متعددة للكاتب نفسه[1]".

فهو يرى أن التيمة في العمل الأدبي ليست مجرد فكرة عابرة، أو عنصر يتكرر بشكل سطحي، بل هي فكرة متواترة تحمل طابعًا أكثر شمولًا، فالتيمة تُعدّ من العناصر الأساسية التي تمنح النص وحدة داخلية، إذ تشكّل شبكة مترابطة من المعاني تساهم في تنظيم السرد وتوجيهه، وقد تدور حولها أحداث الرواية أو تتفرع منها تيمات فرعية، مما

[1]- سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2014، ص 76 .

يخلق تماسكًا دلاليًا داخل النص. وغالبًا ما نجد أن بعض التيمات تتكرر في أعمال مختلفة للكاتب نفسه، مما يدل على عمق انشغاله بها، وعلى كونها تعكس أسلوبه الخاص و نهجه في الكتابة.

و يرى "ميشال كولو" .(Michel. C) في دراسة تركيبية لمفهوم التيمة في النقد الموضوعاتي "أن الثيمات يمكن أن تتحدد بحسب محتواها، فتبرز باعتبارها علاقة خاصة وجودية، ومعيشة مع العالم الخارجي أو بصفتها تتجلى ضمنها ، أو بشكل متكرر ومتنوع بهدف تنظيم النص إلى شبكة موضوعاتية تضمن معمار العمل الأدبي"[1].

فهو يُبرز في دراسته لمفهوم التيمة ضمن النقد الموضوعاتي أن التيمات لا تُفهم فقط كأفكار أو موضوعات متكررة، بل يمكن تحديدها من خلال محتواها العميق وعلاقتها بتجربة الإنسان مع العالم من حوله، فهي تمثّل ارتباطًا حيويًا بين الذات والواقع، وقد تظهر هذه التيمات في النص بأشكال متعددة ومتجددة، مما يساعد على تنظيم العمل الأدبي في شبكة من الموضوعات المتداخلة، وبهذا التنظيم تسهم التيمات في بناء المعمار الداخلي للنص، وتمنحه تماسكه وانسجامه، سواء على مستوى الشكل أو المضمون.

7-2- قراءة في البنية الثيمية لرواية *المغاربة* :رؤية سردية للواقع المغربي

7-2-1-تيمة العمى:

تحضر تيمة العمى في الرواية بشكل مزدوج؛ إذ يعمد الكاتب إلى توظيف هذه التيمة بوعي سردي لافت، يظهر بدايةً في شخصية البطل "محمد الغافقي"، الذي يُصاب بالعمى في سن الثانية والعشرين، ليبدأ رحلة قاسية في عالم مظلم، يواجه خلالها نظرة المجتمع إليه، ويعيش تحولات داخلية عميقة تكشف عن أبعاد إنسانيته، يقول:" أنا أعمى غرّ، بلا تجربة، ولا مكر دفاعي، وعليَّ أن أشحذ حواسي الأخرى لتعوِّض فقداني البصر. في

[1]- المرجع السابق، ص 76.

أيامي الأولى، كنت أدفع صرخة وحشية قوية تتجمع كعاصفة في حلقي، لعلها تُحدث ثلمة في جدران الظلام التي أطبقت عليَّ، وأدفعها بتصنُّع هدوء خادع، بابتسام يائس، بالثرثرة مع مَن حولي، بمحاولة التفكير في عميان انتصروا على العاهة"[1]، لكن العمى في الرواية لا يقتصر على البصر، بل يتجاوز ذلك ليصبح عمى بصيرة، يرمز من خلاله الكاتب إلى حالة الجمود واللامبالاة التي يعيشها الشعب المغربي اتجاه ما يجري حوله.

هذا العمى الرمزي يمثل عجزًا جماعياً عن الرؤية والتمييز، حيث يُصوّر الناس وكأنهم يعيشون في غفلة دائمة، يقبلون بالواقع دون مساءلة، وينصاعون للسلطة دون مقاومة، وتترسخ هذه الدلالة من خلال عدد من المشاهد الرمزية التي يتكرر فيها حضور العمى: فالثور الذي يُقدَّم قربانًا في بداية الرواية يكون معصوب العينين، والكوبرا التي قتلها الجد كانت عمياء، والخبير الأركيولوجي القادم للتحقيق في مقبرة جماعية يظهر فاقدًا للبصر، وكذلك "طه" حفيد الباشا بوزكري، وصديق الغافقي "حسن أوشن" الذي خانه وسرق منه زوجته، و استدعاء شخصية "طه حسين" إلى جانب " بشار بن برد"، كلهم يظهرون في صورة العمى، وكأن الكاتب ينسج شبكة من الرموز التي تفضح عمى الوعي الجماعي ، العمى الأخطر على شعب المغاربة عمى البصيرة ، الذي جعله يكرر أخطاءه وأخطاء أجداده، العمى الكبير كما أطلق عليه السارد مقتبسا كلامه من مسرحية "هاملت" على لسان شخصية "هوراشيو":"هل هي دماؤه أم دمائي، أم هما معاً؟ وفي النزع الأخير، وكل شيء يتلاشى تدريجياً أمامي، وأنا أدخل نفق الإغماء أو الموت، تذكرت فقط صوت هاملت وهو يقول لهوراشيو : "إنه زمن الجنون الكبير والعمى الهائل، يا صديقي."[2]

من خلال هذا التوظيف المكثف لتيمة العمى، يبعث الكاتب برسالة تدعو القارئ المغربي إلى الانتباه، و كسر هذا الصمت العميق، والنهوض من حالة الاستسلام،

[1]–الرواية، ص156.

[2]–الرواية، ص399.

والسعي نحو الوعي بالحقيقة، ومساءلة ما يبدو بديهيًا أو مفروضًا، فالرواية هنا لا تكتفي بالسرد، بل تتحول إلى دعوة ضمنية للاستفاقة والخروج من الظلمة.

7-2-2-تيمة العجز:

تُعدّ تيمة العجز من أبرز التيمات التي اشتغل عليها الكاتب في الرواية، حيث لم يقدّمها بشكل مباشر أو سطحي، بل حمّلها أبعادًا رمزية عميقة، تتجاوز المعنى الفيزيولوجي الظاهر لتلامس بنية الواقع الاجتماعي والسياسي الذي تتحرك داخله الشخصيات، فالعجز في هذه الرواية ليس مجرد خلل جسدي، بل يصبح وسيلة فنية للتعبير عن حالة أوسع من الجمود ، تطال الفرد والمجتمع معًا.

يتجسّد هذا العجز في شخصية "محمد الغافقي"، من خلال إصابته بمرض في عينيه، في دلالة رمزية واضحة على اضطراب الرؤية وفقدان القدرة على إدراك الحقيقة، فالعين التي لا ترى ليست فقط عاطلة عن النظر، بل ترمز إلى عقل مشوش، غير قادر على التمييز أو فهم الحقائق ، يقول السارد: "شعب خرج من أفدح ما في التراجيديات اليونانيه قتل والده وهو لا يعرف، تزوج أمه وهو لا يعرف، وهكذا فكل حقارات الإنسان وغرائزه البهيمية، وانقياده لحب التسلط والتملك واقترافه لأفظع الجرائم في حق أخيه الانسان، لا يعود لدواخله المعتمة حيث تمتزج وضاعة النار بصفاقة التراب، بل لأقدار ومشيئةبعيدة عنه ، لا أحد يتحمل المسؤولية هنا حتى الذين أضاعوا أجيالا أو الذين عذبوا وقتلوا وشردوا، لا أحد يعترف أو يعتذر، كل شيء حدث ويحدث بلا علم ولا إرادة منا، شعب من الملائكة يقترف ما يذهل الشياطين نفسها "[1]،من جهة أخرى، يظهر العجز الجسدي أيضًا في شخصية "عبد الهادي الغافقي"، الأخ الذي فقد رجله أثناء حرب الصحراء، فالعاهة هنا لا تُختزل في بعدها البدني، بل تتحوّل إلى رمزيعطي الكثير من الدلالات.

[1] عبد الكريم جويطي، المغاربة ، ص 123.

فهذه التيمةإذن تعبّر عن واقع أعمق يعيشه الشعب المغربي، من خلال شخصية الأخوين "محمد" و "عبد الهادي" ، فهو يرمز إلى فقدان الشعب قدرته على رؤية الحقائق بوضوح، وعلى عدم اتخاذ خطوات حقيقية نحو التغيير،" شعب بلا خيال لم يحلم بمجتمع آخر إلا من خلال متنبئين فاشلين ومدعين بائسين للمهدويةأينما وليت وجهك ترى الشعب وزع كل آلامه على القبور، وخص كل واحد منها بشفاء مرض وقعد على قارعة التاريخ ينتظر الكرامات"[1]، فالعين المريضة والساق المبتورة ليست سوى صور مجازية لعطب أصاب الوعي الجمعي، ولعجز أوسع يعانيه المجتمع بأكمله، فالكاتب يُلمح من خلال هذه التيمات إلى حالة من الاستسلام والتردّد، حيث يتراجع الفعل، وتغيب المبادرة، ويحلّ مكانها الانتظار والتسليم بالأمر الواقع،"لو حول المغاربة فائضة طاقة عدم الرضا عن البلد إلى طاقة تغيره نحو الأفضل، لخلقوا منه جنة عوض جهنم التي يشتكون منها"[2]، إن العجز هنا هو مرآة رمزية لواقع سياسي واجتماعي مثقل بالصمت، والعجز عن الرؤية هو في جوهره عجز عن الفهم، عن النقد، وعن الحلم بمستقبل مختلف.

7-2-3-تيمة الحب:

تُعدّ هذهالتيمة من أبرز التيمات التي حضرت بقوة في مختلف أشكال التعبير الأدبي، لما تحمله من عمق إنساني يجعلها قادرة على ملامسة وجدان القارئ في كل زمان ومكان، فالحب ليس مجرد علاقة عاطفية بين شخصين، بل هو تجربة تكشف عن طبيعة الإنسان، وعن حاجته الدائمة إلى الانتماء والتواصل والأمان لذلك فقد يكتسب في المتن الروائي بعدًا يتجاوز العاطفة، ليصبح مدخلًا لفهم التحوّلات النفسية والاجتماعية التي تعيشها الشخصيات، ومرآة تعكس صراعاتها الداخلية بين التوق والخذلان، الأمل والخيبة.

[1]-الرواية ، ص122.

[2]-الرواية ، ص125.

يُوظّف "عبد الكريم جويطي" تيمةالحب في رواية "المغاربة"بشكل لافت، فيجعل منها عنصرًا حيًّا مساهما في بناء الشخصيات وتحريك الأحداث، إذ يظهر في صور متعددة، أولها قصة عشق جدّ "محمد الغافقي" لأرضه، وهو حب عميق الجذور لم يكن مجرد ارتباط بمكان، بل كان امتدادًا للذات، فحين انتُزعت منه الأرض، شعر بأن الحياة فقدت معناها، ومات حسرةً وكمَدًا، يقول السارد:" لم يمت جدي لأنه سقط على رأسه من فوق الحمارة الرواية الرسمية التي بقيت متداولة في الدار... بل مات لأنه عجز هو البستاني العتيق عن ابتكار مهمة لنفسه، منذ أن لم تجد الدولة في الخلاء الفسيح المحيط بالمدينة غير حقله لتقيم مكانه تجزئة سكنية، رمته بتعويض تافه أكل معظمه المحامي الذي نصبه للدفاع عنه ضد شيء غامض أنهى حياته، اسمه المصلحة العامة."[1]

كما تتجلّى هذه التيمة أيضا في علاقة "محمد الغافقي" – رغم عماه – بالخادمة "صفية"، خادمة الجيران، التي وقع في حبها قبل أن تُطرد من بيت الباشا غير أن طردها لم يُطفئ جذوة الحب في قلبه، بل زاده إصرارًا على الارتباط بها، فسافر نحو أهلها طالبًا يدها، مستعينًا بصديقه حسن أوشن، مدفوعًا بعزيمته القوية، وإيمانه بالحب، ورغبته في بناء حياة مشتركة رغم عاهته، يقول السارد:" هزتني فرحةأنها ادخرت لي ردا جديرا بأروع قصص الحب الكبيرة حين تحس الحبيبة بأن ما تملكه من كلمات باردة يخون النار المتأججة بداخلها فتعمد للمقص وتقص ضفيرتها وتضعها رفقة وردة يابسة في ظرف وترسله للحبيب البعيد، حاولت أن أتذكر ضحكتها وهي تنحني لتلتقط العلبة، السر كله في تلك الضحكة السريعة كالومض، الحادة كالنصل. "[2]

ولا يكتفي الكاتب بهاتين القصتين، بل ينسج في ثنايا الرواية شذرات أخرى من الحب في صور غير تقليدية، مثل حب "البوكمازي" لمزرعته الصغيرة، التي أنشأها وسط الصحراء ليقاوم بها العزلة، ويُداوي وجعه النفسي؛ فغرس فيها الصبار واللوز والخروب

[1]– الرواية، ص 28.

[2]– الرواية، ص 220.

والكاليبتوس والصنوبر، فصارت ملاذه وعشقه الصامت يقول:" هذه الحديقة الصغيرة هي الحقيقة الوحيدة التي تشعرني بأنني لا أعيش كابوسا في حياةأخرى غريبة عني "[1]، كما يقدّم لنا حبًا من نوع آخر، في علاقة الباشا "عبد السلام" بالفرنسية "روزماري"، علاقة تُوّجت بالزواج وأنجبا منها "طه"، حفيد الباشا.

وبهذا التعدد في تمثلات الحب، يرسم "عبد الكريم جويطي" تيمة الحب في الرواية كقوة خفية تسري وسط العجز، والبؤس، واليأس، لتمنح النص نَفَسًا إنسانيًا دافئًا، وتنثر نسمات من الروح والحنين في مشهد روائي يغلب عليه الحزن والخذلان.

7-2-4- تيمة الخراب:

يُعد توظيف تيمة الخراب في الرواية من أبرز الأدوات التعبيرية التي استند إليها الكاتب لتصوير الواقع الاجتماعي والنفسي للمجتمع المغربي، فقد تجلّى الخراب بوصفه رمزًا عميقًا لحالة التشظي والانهيار التي يعيشها الأفراد والجماعات، معبرًا عن الأزمات التي طالت الروح والجسد والمكان على حد سواء، مما أضفى على الرواية طابعًا دراميًا وإنسانيًا شديد الوقع على المتلقي.

لقد نجح الكاتبمن خلال روايته في إبراز تيمة الخراب بصورة جلية، حيث تسربت مظاهر الخراب إلى ثنايا السرد في أكثر من موضع، بحيث يتتبع القارئ تجلياته بدءًا من شخصية الجد، الذي مُني بانكسار روحي عميق حين انتُزعت منه أرضه قسرًا، إذ كانت الأرض بالنسبة إليه رمز الهوية والجذور، هذا الفقد الجسيم طال كيانه الداخلي، فأصبح أسير حالة من الانهيار النفسي استمرت معه حتى توفي حسرة وألمًا، يقول السارد:"... كنت قادرا آنذاك على تخمين الحرائق المشتعله بداخله كان حزنه كبيرا وجليلا وعزيز حتى انه فاض عن ذاته وشملني فصرت حزينا لحزنه ومنكسرا لانكساره"[2].

[1]- الرواية، ص 42.

[2]-الرواية ، ص29.

تتكرر صورة الخراب مع السارد "محمد الغافقي"، الشخصية الرئيسة الأولى، الذي ابتُلي بآفة العمى، فامتد الخراب إلى جسده وروحه معًا، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل تعمقت جراحه الروحية عندما فقد زوجته صفية، بعدما انتزعها منه صديقه الأعمى "حسن أوشن"، يقول السارد:" أحاول أن أعثر على شيء بداخلي أرسلوا روحي إلى ما وراء الكثبان الثقيلة والمتراكمة فوقي إلى ما وراء الحياد الكبير من حولي إلى ما وراء جسدي الهامد والعاجز، لتستطلع ما هناك فتؤوب فارغة تتعجل العودةإلى غيبوبتها الرحيمة كنت بلا ذاكرة مثل ألواح الأطفال في الكتاب حين تمحى بالصلصال لتستقبل كتابة جديدة".[1]

أما الوجه الآخر لهذه التيمة، فيتجلى من خلال شخصية "عبد الهادي الغافقي"، الأخ الأكبر لمحمد والسارد الثاني، الذي لُقّب بـ"العسكري"، إذ عاد من حرب الصحراء وقد فقد إحدى رجليه، ليحمل جسدًا مخربًا وروحًا مثقلة بالهزيمة والانكسار، يقول السارد في شذرة من شذراته بعنوان "روح خربه":" .. لدي هذا فقط روح تتحلل وذباب أزرق فرح ونتانة قادمة كم يلزمني من ملح ومن شمس أغسطس لأجفف روحي فوق حبل الغسيل"[2].

ويقول في موضع آخر:"... وحين أنزلت الحادثة ستارة داكنة على النافذة صرت لا أرى شيئا ولا أتطلع لشيء وبداخلي يتردد عويل فرض لك يا هذا فقط: انطفاء وانطواء وضجر اليائس ولك أيضا أن تجتر حتى الموت فكرة واحدة: أنت عاجز عاجز عاجز..".[3]

من خلال هذه القصص، يصور الروائي نوعين من الخراب: خراب الروح وخراب الجسد، وهما يعكسان بعمق حالة المجتمع المغربي، الذي يعاني من تشظي جسدي وضياع روحي لم يجد من يجمع شتاتهما، و حضوره في الرواية ليس مجرد وصف للدمار الظاهري، بل رمز لحالة الضياع التي تطغى على الإنسان المغربي، وقد تمكن الكاتب

[1]– الرواية ، ص 226، 225.

[2]–الرواية ، ص 22.

[3]–الرواية ، ص 24.

من التقاط هذه المعاناة برؤية جمالية رمزية بليغة، فجاء تصويره للخراب يلامس وجدان القارئ ويصل إليه بصدق وتأثير بالغ.

اعتمد الكاتب في روايته على توظيف تيمات العمى، العجز، الحب، والخراب بشكل محكم وواعٍ، مما أضفى على النص بعدًا دلاليًا وجماليًا عميقًا، فالعمى والعجز جاءا ليجسدا حالة فقدان السيطرة على المصير، وانكشاف هشاشة الإنسان أمام قوى تتجاوزه، بينما مثّل الحب نزعة مقاومة للحطام الداخلي والخارجي، وكأنه خيط رفيع من الأمل في وسط العتمة. أما الخراب، فقد شكّل خلفية سردية تؤطر الأحداث والشخصيات في فضاء مأزوم، يكشف عن تصدعات الذات والمجتمع معًا. لقد ساهم هذا التوظيف المدروس للتيمات في كسر الأنماط السردية التقليدية، إذ لم تعد الرواية تكتفي بسرد متسلسل للأحداث، بل أصبحت بنية حية نابضة بالتوترات والإيحاءات، مما أتاح تحقيق حداثة التشكيل السردي في الرواية، وهكذا أصبحت التيمات ليست مجرد مضامين، بل مكونات بنائية فاعلة في صياغة رؤية جديدة للعالم وللفن الروائي معًا.

وفي ختام هذا الفصل، يتأكد أن رواية" المغاربة" لـ"عبد الكريم جويطي" قد حققت هدف التشكيل السردي اللغوي بتميز واضح، إذ استطاع الروائي أن يدفع باللغة إلى أفق حداثي متجدد، عبر توظيف لغة شعرية عالية الحساسية، فقد تجلت حداثة التشكيل اللغوي فيها من خلال اعتماد شاعرية الشذرات، وشاعرية المشاهد كما ينقلها العسكري، مما أضفى على النص طابعًا تصويريًا يلامس تخوم الشعر، كما برز التهجين والتعدد اللغوي بوصفهما أدوات أساسية في تفجير طاقات السرد وإغنائه بتنوع إيقاعاته وأصواته، وهو ما دعم هذا المسار الحداثي في بناء اللغة الروائية، إضافة إلى ذلك، اعتمد الكاتب على التناص الأدبي والديني والتاريخي، واستثمر التراث بشكل حيّ داخل النسيج السردي، مما أغنى الرواية بعمق ثقافي وأعطاها طابعًا تركيبيًا مميزًا، وقد ساعد توظيف الثيمات الكبرى مثل: العمى، العجز، الحب، والخراب على تعميق البنية الدلالية للنص، وربط اللغة بالمعنى والوجود معًا، وبهذه التقنيات جميعها، تمكن "عبد الكريم جويطي" من بلوغ حداثة التشكيل اللغوي في "المغاربة"، مجددًا بذلك مسار الرواية العربية وموسعًا آفاق تلقيها الجمالي.

الفصل الثالث: حداثة التشكيل الفني في رواية "المغاربة" لـ: عبد الكريم جويطي

تمهيد

1- بين الرواية والسينما : (ضبط مفاهيم)

1-1- مفهوم الرواية: مقاربات نظرية في ضوء التحولات السردية

1-2- الرواية السينمائية

2- الاختلاف الجوهري بين الرواية والفيلم: بين الوفاء للنص وخيانته الإبداعية

3- السرد الروائي والسرد السنيمائي وبناء السيناريوهات

3-1- السرد الروائي

3-2- السرد السينمائي

3-3- السيناريو

4- تقنيات السينما وسلطة الصورة المشهدية

4-1- حول مفهوم المشهد

4-2- الصورة المشهدية

4-3- جمالية المشهد والصورة المشهدية في رواية المغاربة: نحو قراءة بصرية للسرد

5- المونتاج: مفهومه وأنواعه

5-1- مفهومه

5-2- المونتاج السردي

5-3- أنواع المونتاج السردي و تقنياته

6- الكولاج

6-1-الكولاج بين المفهوم والمصطلح "Collage"

6-2- تشظي السرد وتراكب الصور: تقنية الكولاج في رواية المغاربة

7- توظيف "المتخيل "كوسيط بين التاريخ والرواية

7-1- تمثلات التاريخ المتخيل في رواية المغاربة

تمهيد:

تربط الروايةَ والسينما علاقةٌ دينامية معقّدة تتجاوز مجرّد التفاعل السطحي، لتمتد نحو تأثير متبادل قائم على الإلهام والتلاقح الفني، صحيح أن السينما، في بداياتها، لم تكن تُدرَك بوصفها امتدادًا طبيعياً للأدب، بل كفنٍّ مستقل له لغته الخاصة ووسائطه المغايرة، غير أن تطوّر هذا الفن البصري وتزايد انفتاحه على الأجناس السردية الأخرى، وبخاصة الرواية، دفع بالعلاقة بينهما إلى مستويات أعمق وأكثر تركيبًا.

لقد غدت الرواية، في كثير من الحالات، منبعًا أساسيًّا للسينما، إذ تُستلهم منها نصوص تتحوّل إلى سيناريوهات قابلة للتجسيد البصري، لكن هذا التحول لا يتم بطريقة آلية أو نقل حرفي، بل يخضع لتكييف إبداعي يأخذ في الحسبان طبيعة الوسطين، فالرواية تتكئ على الوصف الداخلي والسرد النفسي والتأملات الفردية، بينما تعتمد السينما على الإيقاع البصري والحركة والصوت لتوليد الأثر الدرامي.

من جهة أخرى، تمنح الرواية لمؤلفها فسحةً رحبة للتغلغل في عمق الشخصيات ورصد تحوّلاتها النفسية بدقة سردية عالية، في حين تُضطر السينما، بفعل طبيعتها المرئية والزمنية، إلى اختزال تلك الطبقات الداخلية في مشاهد محدودة تعوّل على التلميح والإيحاء، وهذا الاختلاف يُبرز، رغم ما فيه من مفارقة، إمكانات جديدة لكل فن على حدة، ويجعل من عملية الترجمة من الحرف إلى الصورة رحلة فنية قائمة على إعادة الاكتشاف.

وتزداد هذه الفروقات وضوحًا حين يتعلق الأمر بتقنيات الزمن. فبينما تنفتح الرواية على إمكانات اللعب الزمني والانتقال الحر بين الماضي والحاضر والمستقبل دون قيد، تتطلب السينما نوعًا من الإيقاع المحدد والتسلسل السردي الذي يسهل على المتلقي متابعته، وهو ما يفرض على المخرج ابتكار حلول جمالية لسد هذا الفرق وإعادة تشكيل الزمن سينمائيًّا.

كما أنّ تجربة التلقي تختلف جذريًّا بين الجنسين، فالرواية تُبنى على خيال القارئ الذي يعيد تشكيل المشاهد والأحداث بطريقته الخاصة، مما يجعل التجربة ذاتية وشخصية، في حين أن السينما تقدّم عالماً جاهزًا ومجسّدًا، يطبع المتلقي بتجربة حسية قوية قد تتجاوز تخيلاته الخاصة، لكنها في الآن ذاته تحدّ من حريته في التخييل.

انطلاقًا من هذا التفاعل المركب، لا يمكن النظر إلى تحويل الرواية إلى فيلم كعملية نقل فنية فحسب، بل كفعل إبداعي يعيد تشكيل النصّ من جديد، ويُلبسه رؤيةً بصرية وثقافية تتناسب مع لحظة الإنتاج، قد يحمل الفيلم تأويلًا جديدًا للنصّ الأصلي، يضيء زواياه من منظور مختلف، أو يُعيد ترتيب أولوياته الجمالية والسردية بما يناسب الوسيط السينمائي ومتطلبات الجمهور المعاصر.

وعليه، فإن العلاقة بين الرواية والسينما تظل حيوية ومفتوحة، قائمة على تحديات دائمة وفرص إبداعية متجددة، تُثري كلَّ فنٍّ على حدة وتمنح المتلقي تجارب متنوعة ومتعدّدة الأبعاد.

في ضوء هذا التفاعل الفني بين السرد الأدبي والسينمائي، تبرز أسئلة تمهيدية تفتح المجال لدراسة مظاهر حداثة التشكيل الفني في رواية *"المغاربة"*": فكيف توظف الرواية تقنيات سردية تستعير شيئًا من لغة السينما؟ وهل يمكن اعتبار "المغاربة" مثالًا على تقاطع الأجناس الفنية داخل الرواية المعاصرة؟ إلى أي حدّ استطاع "عبد الكريم الجويطي" أن يكسر أفق التلقي التقليدي عبر إعادة تشكيل البنية السردية على نحو بصريّ وزمنيّ مغاير؟ هذه الأسئلة وغيرها ستشكل محاور هذا الفصل، الذي يسعى إلى رصد تجليات الحداثة في التشكيل الفني للرواية.

1- بين الرواية والسينما (ضبط مفاهيم):

يشهد السرد الروائي المعاصر تحولات جمالية لافتة، تجعله أكثر انفتاحًا على لغات فنية موازية، وفي مقدمتها السينما، التي لم تعد مجرد وسيط بصري موازٍ للأدب، بل أصبحت شريكًا حقيقيًا في إعادة تشكيل اللغة السردية وفي هذا السياق، تبرز سينمائية التشكيل السردي كأحد أهم مظاهر هذا التداخل، فـ"نجد اليوم تفاعلا متميزا بين الروايه والسينما فالسينما تستعين بالروايه ولاجل هذا نجد ان السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيره للادباء المحترفين[1]"، حيث "أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائي؛إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخيلي، وتخصيب جمالياتها الخاصه،[2]" مما يمنح النص الأدبي بعدًا بصريًا يوسع من دائرة التلقي، ويضفي على التجربة السردية حيوية تتجاوز الكلمة المكتوبة إلى فضاء المشهد المتخيل.

إن القول "بأن الرواية سينمائية يعني أن استعارة التقنيات أو التكتيكات السينمائية واستخدامها لم يتوقف عند بعضها كالمونتاج، وتجاوز المشاهد وغيرها لأننا بشكل عام نجد في كل رواية بعض التقنيات السينمائية واعتبار هذه الرواية رواية سينمائية، يثبت لنا أن تلك التقنيات تكثر في الرواية".[3]

إذا نقول على الرواية أنها سينمائية عندما تأخذ من السينما تقنياتها وأدواتها ويتجلى ذلك بالنسبة للرواية، في توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج،[4] و غيرها من التقنيات التي تؤكد سنمائيتها.

---

[1] خليل برويني، آليات السينما في رواية قناديل ملك الجليل لابراهيم نصر الله ، مجلة إضاءات نقدية، العدد 17، 2015، ص5.

[2] المرجع نفسه، ص5.

[3] المرجع نفسه، ص6.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص5.

1-1-مفهوم الرواية: مقاربات نظرية في ضوء التحولات السردية

منذ نشأتها، ظلّت الرواية جنسًا أدبيًا مفتوحًا تتجاذبه التعريفات النقدية والثقافية، بين من حاول تقييدها بخصائص شكلية ومضمونية محددة، ومن منحها صفة السرد الحر المتحرر من القوالب الجاهزة. هذا التعدد في التعريفات لا يعكس اضطرابًا في الفهم، بقدر ما يكشف عن مرونتها القابلة للتطور، وانفتاحها على التحولات الفكرية والجمالية. وقد تنوعت تصنيفات الرواية بين الواقعية والرومانسية والتاريخية وغيرها، بحسب طبيعة الرؤية التي تحملها، والزمن الذي تُكتب فيه. ومع ذلك، ظلت الرواية تُحافظ على جوهرها كفضاء إنساني واسع، يمنح كاتبه حرية التعبير عن الذات والواقع من منظور شخصي، يتقاطع فيه الخاص مع العام، ويستجيب لشروط السياق دون أن يُقيد به.

فحين نعود إلى القواميس العربية المختلفة لتحديد مفهوم الرواية نجد أن هذه اللفظة تدل على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه كما تدل على نقل الخبر واستظهاره.

نقول: رويت الحديث و الشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر، من قوم رواة، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته، وتقول : أنشد القصيدة يا هذا ،ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها،[1] ولقد جاء في المعجم الوسيط قولهم:" روى على البعير ريا:استسقى،روى القوم عليهم ولهم: استسقى لهم الماء، روى البعير ، شد عليه بالرواء : أي شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله و نقله،فهو راوٍ (ج) رواة، وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال

[1]ينظر: ابن منظور ، قاموس لسان العرب ، إنتاج المستقبل ، بيروت ،لبنان ، 1995م ، برمجة و تنظيم طراف خليل طراف مادة "روي" نقلا عن طبعة دار صادر، بيروت، لبنان، 1990 ص : 280.281.282.

روى عليه الكذب، أي كذب عليه وروى الحبل ريا: أي أنعم فلته، وروى الزرع أي سقاه ، والراوي : راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله،والرواية : القصة الطويلة . " [1]

أما من الناحية الاصطلاحية، تُعد الرواية من أكثر الأجناس الأدبية إثارة للجدل عندما يتعلق الأمر بتحديد مفهومها وحدودها، فقد وصفها "عبد الملك مرتاض" بأنها ذات "مفهوم زئبقي"، نظرًا لصعوبة القبض على تعريف جامع لها، حيث يقول بصراحة لافتة : "والحق أننا بدون خجل ولا تردد نبادر إلى الرد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة[2]"، والمقصود بالسؤال هنا هو: ما هي الرواية؟ إن هذا الاعتراف بعدم القدرة على تحديد مفهومها بدقة، يفتح المجال للتفكير في طبيعة الرواية كجنس أدبي متحول وغير ثابت.

في السياق ذاته، يرى المفكر الروسي "ميخائيل باختين" أن الرواية لا تزال تفتقر إلى تعريف دقيق بسبب ″تطورها الدائم، وصعوبة القبض على كنهها[3]″ فالرواية من وجهة نظره، لا تستقر على شكل أو بنية ثابتة، بل تتغير باستمرار وفقًا لتحولات السياق الثقافي والاجتماعي والفني، مما يجعل من الصعب رسم حدود قاطعة لها.

ورغم هذا الإقرار بصعوبة التعريف، لم تتوقف المحاولات النقدية عند عتبة الحيرة، بل سعت إلى تقديم تصورات تقريبية لهذا الفن المتجدد. من بين هذه المحاولات نجد تعريفًا للناقد الفرنسي "سانت بوف"(Ste Beuve) الذي ينظر إلى الرواية على أنها : "حقل فسيح من الكتابات التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية بل على كل الكيفيات، إنها ملحمة المستقبل وربما تكون الملحمة الوحيدة التي ستحتويها

[1]إبراهيم مصطفى ، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات ، محمد علي النجار – المعجم الوسيط – ج1 – المكتبة الإسلامية ، اسطنبول ، تركيا،
ص384.

[2]عبد الملك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام، العدد 11–12 ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1986، ص 124.

[3]باختين ميخائيل، الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، مجلة الفكر العربي ، ط1 ، بيروت، لبنان، 1982.ص 66.

التقاليد منذ الآن"[1] يعكس هذا التصور طبيعة الرواية كجنس أدبي مرن، قادر على احتضان شتى أشكال الإبداع الإنساني، بل إنه يتنبأ لها بأن تصبح الشكل الأدبي الأكثر حيوية وتأثيرًا في المستقبل، وهو ما أثبته الواقع فعلًا، إذ أصبحت الرواية اليوم الجنس الأدبي الأكثر انتشارًا ومقروئية على مستوى العالم.

وتقارب تعريفات أخرى الرواية من زاوية بنيتها السردية، إذ نجد من يعرفها بأنها:"جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية ... في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرًا لتصوير الشخصيات، والزمان والمكان، والحدث يكشف عن رؤية للعالم"[2] ، يتضح من هذا التعريف أن الرواية ليست فقط نقلًا للأحداث، بل هي أداة فنية تعكس نظرة الكاتب إلى الحياة والوجود، معتمدة على السرد النثري في بناء شخصياتها وعوالمها.

أما "فتحي إبراهيم"، في معجم المصطلحات الأدبية، فيعرف الرواية بأنها " سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية، من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية تشكيل أدبي جديد، لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرير الفرد من ربقة التبعيات الشخصية" [3]" ،يبرز هذا التعريف الجانب التاريخي والاجتماعي لنشأة الرواية، إذ ربط ظهورها بمرحلة تحرر الإنسان من القيود الطبقية والاجتماعية، مما يفسر اتساع أفقها لتناول قضايا الفرد وهمومه اليومية.

انطلاقًا من هذه التعريفات المختلفة، يمكن القول إن الرواية تمثل مرآة متعددة الزوايا تعكس الحياة بكل تفاصيلها وتحولاتها، فهي ليست فقط سردًا لأحداث، بل هي بناء فني معقّد، يجمع بين الخيال والواقع، ويمنح الكاتب مساحة رحبة للتعبير عن رؤاه وتصوراته.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، 1998، ص16.

[2] سمير سعيد حجازي ،النقد العربي و أوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة، ط 1 ، القاهرة، مصر،2005 ، ص297.

[3] فتحي إبراهي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس، تونس، 1986ص 173 .

إن الرواية، بهذا المعنى، تظل أكثر الأجناس الأدبية تفاعلاً مع الحياة، لأنها تتصل بالإنسان ومصيره وتفاصيل وجوده اليومي، في الزمان والمكان معًا، لتغدو بذلك شاهدًا على العصر، ومجالًا حرًا للتعبير الإنساني المتجدد.

1-2-الرواية السينمائية:

الرواية السينمائية تولي اهتمامًا كبيرًا ببناء الحبكة، حيث تُنسج أحداثها بعناية لتسلط الضوء على موضوعات محددة كالخيانة، أو الحظ السيئ، أو التضحية، أو حتى المفاجآت السعيدة. وبدلًا من التركيز على استدرار العاطفة المباشرة تجاه البطل أو الضحية، تعتمد هذه الرواية على لغة ذات طابع فني تعبيري، يمنح المعاني بعدًا وجدانيًا أعمق. إنها تُخطط لتسلسل الأحداث بدقة متناهية، فتقود المتلقي عبر مسار درامي محسوب، دون أن تترك مساحة كبيرة للتطور الداخلي العفوي أو الانسياب النفسي التدريجي، كما هو الحال في الرواية الأدبية التقليدية التي تمنح الشخصيات مجالًا للنمو من الداخل، في تناغم مع الزمن والتحولات الوجدانية[1].

1-2-1- السينما:

تُعد السينما من أبرز الفنون الحديثة التي وُلدت من رحم التطور التقني في أواخر القرن التاسع عشر ، فهي" فن انتاج واخراج الافلام التي تعرض على الشاشه البيضاء امام الناظرين ويطلق عليها الفن السابع، فيلم/ تصوير سينمائي- حفله سينمائيه"[2]،فهي "فن صناعه الصوره والصوره السينمائيه هي تلك التي تجسد حدثا وتعبيرا عن فكر وراي او حركه مجتمعه نرى من خلالها الحياه ونتعرف على جوانبها المجهولة بالنسبةإلينا كل ذلك عبر الصورة السينمائية شكلها ومضمونها"[3]، وسرعان ما تحوّلت إلى وسيلة تعبير

[1]ينظر: نزار حسين راشد، الرواية السينمائية والرواية الأدبية، صحيفة الكترونية، رأي اليوم، 18:54، 08/03/2024.

[2]أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصر، ط1، ج2، عالم الكتب ، القاهرة ،مصر ، 2008، ص1152.

[3]جمال بن زروق، القيم السياسية والثقافية المنقولة عبر الصورة السينما دراسة نظرية و تحليلية لفيلم trulies ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، 2010، ص395.

إبداعية تنقل الواقع وتُعيد تشكيله بصريًّا ودراميًّا، فهي فضاء سردي قادر على استيعاب مختلف أشكال الحكي الإنساني، من خلال الصورة والصوت والحركة تجمع السينما بين الفنون الأدبية والبصرية، وتستند إلى تقنيات سردية دقيقة في بناء المشاهد وتوظيف الإضاءة والمونتاج والموسيقى، مما يمنحها قدرة فريدة على التأثير في المتلقي وجذبه إلى عوالمها الخاصة.

فالسينما"فنا من الفنون ووسيلة من الوسائل التعليمية والاتصال الجماهيري فلم تظهر في البدايه كفن وإنما كآلة ناجحة عن اختراع والابتكار، والعرض التي تجعل الصور تبدو متحركة هي نتيجة الاختراع، وعلى ذلك فإن كلمة السينما تجمع كل من الآلة والفن الجديد"[1]، وقد أصبحت اليوم مرآة تعكس تحولات المجتمعات، وأداة حيوية في تشكيل الوعي الجماعي والثقافي عبر سرد قصص تُحاكي الهم الإنساني في أبعاده المختلفة.

1-2-2- آليات تحويل الرواية إلى عمل سينمائي: قراءة في تقنيات التكيف والتحويل

إن تحويل العمل الروائي إلى فيلم سينمائي لا يُعدّ مجرد انتقال مباشر من وسيط لغوي إلى آخر بصري، بل يُعدّ عملية إبداعية معقدة تتطلّب إعادة صياغة وتأويل للنص الأصلي وفق منظور جديد يتلاءم مع خصوصيات اللغة السينمائية، فبينما تعتمد الرواية على الكلمة لبناء عالمها، ترتكز السينما على الصورة والحركة والإيقاع لتوليد المعنى، ومن هذا المنطلق، فإن الفيلم لا يسعى إلى استنساخ الرواية، بل يستنبط فكرتها ثم يعتمدها، وهي عملية ذهنية تفترض المعنى الذهني وفق شكل حضوره في ذهن السيناريست أو المخرج[2] .

[1]جمال بن زروق، القيم السياسية والثقافية المنقولة عبر الصورة السينما دراسة نظرية و تحليلية لفيلم trulies ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، 2010، ص395.

[2]ينظر: نوال بن صالح ، من الرواية الى السينما: بحث آليات الاقتباس، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 1، جامعه بسكرة ، الجزائر، 2020، ص181.

كما أن تحويل الرواية إلى عمل سينمائي (فيلمًا أو مسلسلًا) عملية إبداعية معقدة، لا تقتصر على النقل الحرفي للنص، بل تتطلب تفكيكًا وإعادة بناء للنص الأصلي بما يتناسب مع طبيعة الفن السابع ومحدوديته الزمنية والمرئية، ولهذا يلجأ صانعو الأفلام إلى جملة من التقنيات السردية التي تتيح نقل الرواية إلى الشاشة بأسلوب يحافظ على الجوهر مع مراعاة اختلاف الوسيطين التعبيريين: الكتابة والتصوير.

تشير الباحثة "نوال بن صالح" إلى أن عملية اقتباس الرواية و تحويلها إلى فيلم تمر عبر مجموعة من الآليات التي تُحدث تحولات جوهرية في النص الأصلي، مثل الحذف، والإقحام، والاختزال، وإعادة ترتيب الأحداث، وتكثيف الزمن، بالإضافة إلى التصعيد البصري للصورة، وتُبرز مثالًا على ذلك رواية "المليونير المتشرد"، حيث شهد الفيلم المقتبس عنها تغييرات بارزة شملت حذف شخصيات محورية، وإضافة قصة حب جديدة لم تكن في النسخة الأصلية، ما يؤكد أن الاقتباس لا يعني أبدًا المطابقة الحرفية، بل إعادة بناء المعنى ضمن شروط جديدة.[1]

وتعدّ تقنية "الفلاش باك" من الوسائل الأساسية في هذا السياق، حيث تُستخدم لإعادة ترتيب الزمن الروائي في صيغة بصرية تخدم الحبكة، ويتجلى ذلك بوضوح فيعدة افلامكفيلم *" who wants to be a milionaire"*، الذي استند إلى مشاهد استرجاعية ترتبط بالإجابات على الأسئلة، وتُحاك عبرها القصة من خلال حياة البطل.[2]

[1] ينظر: نوال بن صالح ، من الرواية الى السينما: بحث آليات الاقتباس، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 1، جامعه بسكرة ، الجزائر، 2020، ص185.

[2] ينظر: نوال بن صالح ، من الرواية الى السينما: بحث آليات الاقتباس، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 1، جامعه بسكرة ، الجزائر، 2020، ص176.

و سنحاول فيما يلي عرض و إجمال لأهم تقنيات تحويل الرواية إلى السينما:

1-2-2-1-تقنيّة الحذف:

تُستخدم هذه التقنية نتيجة الفارق الكبير بين الزمن السردي في الرواية والزمن المتاح في الفيلم، فالرواية غالبًا ما تكون غنية بالتفاصيل والشخصيات الفرعية والحبكات الجانبية التي لا يمكن استيعابها كلها في عمل سينمائي محدود بالوقت والإنتاج، لذا يلجأ المخرج إلى اختزال بعض الخطوط السردية، والاستغناء عن شخصيات قد تكون "جوهريّة" في السياق الروائي، لكنّها غير ضروريّة في بناء الفيلم، الحذف هنا ليس تقليلًا من قيمة الرواية، بل استجابة لضرورات بصرية وسردية تفرضها طبيعة الوسيط السينمائي[1].

1-2-2-2- تقنيّة الإضافة:

غالبًا ما تُوظف هذه التقنية كحلّ تعويضي عن الحذف، حيث يُضيف السيناريست مشاهد أو شخصيات أو حتى حوارات جديدة لم تكن موجودة في النص الأصلي، الهدف من ذلك هو الحفاظ على الترابط المنطقي للسرد، وتلاقي الفراغات التي قد تحدث نتيجة حذف بعض المقاطع، الإضافة أيضًا قد تُستخدم لتعميق البعد البصري أو لتكييف الحبكة مع السياق الثقافي أو الزماني للفيلم، خصوصًا إذا كان موجّهًا لجمهور مختلف عن جمهور الرواية[2].

1-2-2-3- تقنيّة إعادة البناء:

تأتي هذه التقنية بوصفها نتيجة مباشرة لتقنيتي الحذف والإضافة. فحين يُعاد تشكيل النص من جديد، تتغير بنيته، وقد تختلف تفاصيل كثيرة عن الأصل الروائي، ما يجعل

[1]ينظر: أحمد الديداموني محمد إسماعيل، "ذات" من اللص الروائي الى العرض السينمائي، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، العدد 71، مصر، 2024، ص 524.

[2]ينظر:المرجع نفسه، ص 524.

الفيلم عملًا مستقلاً بذاته، يشبه الرواية في الجوهر أو الثيمة العامة، لكنه يختلف عنها في البنية والتفاصيل. إعادة البناء تعني أنّ التحويل ليس مجرد نقل، بل خلق جديد يستلهم الأصل دون أن ينسخه[1].

1-2-2-4- تقنيّة الاختصار (التكثيف):

تُستخدم هذه التقنية عندما يُراد نقل مشهد أو موقف معين من الرواية إلى السينما، ولكن بطريقة مختصرة لا تُخلّ بالمعنى الأساسيفي هذه الحالة، يقوم المخرج بتكثيف الأحداث أو الحوار، ويعرضها في مشهد واحد بدلاً من صفحات طويلة. هذه التقنية تُظهر قدرة السينما على الاقتصاد السردي دون أن تفقد العمق، وهي من أكثر التقنيات استخدامًا في الأعمال المقتبسة، خصوصًا حين يتعلق الأمر بمونولوجات داخلية أو توصيفات طويلة في النص الروائي[2].

1-2-2-5- تقنيّة التمطيط:

وتُعدّ النقيض المباشر للاختصار، في بعض الأحيان يمنح المخرج حيزًا زمنيًا أكبر لمشهد أو فكرة عابرة في الرواية، فيُضخّمها ويُطيلها لإبراز دلالتها أو لإضفاء طابع درامي أعمق. قد يتعلق الأمر بمشهد صامت، أو لحظة تأمل، أو حدث رمزي صغير يُوظَّف في الفيلم كبؤرة دلالية، تمطيط المشهد يُتيح للمتلقي التفاعل الوجداني والبصري بشكل أوسع، لكنه قد يُفضي أحيانًا إلى الإطالة غير المبررة إذا لم يُوظف بذكاء[3].

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص 525.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 526.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 526.

1-2-2-6- تقنيّة المواءمة:

تُشير هذه التقنية إلى تكييف النص الروائي مع سياق ثقافي، اجتماعي، أو زماني جديد، يختلف عن السياق الأصلي الذي كُتبت فيه الرواية. قد تكون المواءمة ضرورية لجعل القصة مفهومة أو مقبولة لدى جمهور معاصر، أو لتجاوز رقابة ثقافية أو سياسية. المخرج هنا يتدخل ليُعيد توزيع القيم والمواقف، ويُعيد تأويل الأحداث وفق رؤية سينمائية تراعي واقع العرض ومستوى التلقي[1].

1-2-2-7- تقنيّة الترجمة:

وهي من التقنيات المعقدة التي تُعنى بتحويل المؤشرات الدلالية في الرواية إلى إشارات بصرية وصوتية، فالكلمة في الرواية تُترجم إلى حركة، أو مشهد، أو نغمة موسيقية، أو حتى صمت. كما يُعاد تشكيل المختزل (ما هو ضمني في الرواية) في شكل مفصل على الشاشة، وفق منطق السينما. هذه التقنية تتطلب مهارة في فهم الرموز وتحويلها من وسيط لغوي إلى وسيط بصري، دون الإخلال بعمقها الدلالي. إنها ترجمة جمالية تتجاوز الحرفية إلى الإبداع[2].

إن تحويل الرواية إلى عمل سينمائي ليس عملية تقنية فقط، بل هو فعل إبداعي مركّب يستدعي فهمًا عميقًا لروح النص، وقدرة على تأويله بصريًا، تُعد التقنيات مثل الحذف، الإضافة، إعادة البناء، التكثيف، التمطيط، المواءمة، والترجمة أدوات أساسية في يد المخرج والسيناريست لصناعة عمل يتوازن بين الوفاء للأصل والإبداع السينمائي. وكلما كانت هذه التقنيات موظفة بذكاء ووعي، كلما كان العمل الناتج أكثر إقناعًا وتأثيرًا.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 526.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص527.

2- الاختلاف الجوهري بين الرواية والفيلم: بين الوفاء للنص وخيانته الإبداعية

إن أحد الفروقات الأساسية بين الرواية والفيلم يكمن في طبيعة الوسيط المستخدم: فالرواية تُنتَج عبر الكلمة، بينما يتشكل الفيلم من خلال الصورة، وقد أشار "صلاح فضل" إلى أن الخطاب السينمائي يتميز بالحركية وامتلاك إيقاعه الخاص، ويتبع بلاغته الخاصة المتراكبة من خلال المجاز والحذف والتقديم والتأخير.[1]

أما على مستوى التلقي، فثمة اختلاف جذري أيضًا؛ إذ يُمنح القارئ في الرواية حرية واسعة لتخيل الأحداث والشخصيات والمواقف، بينما يُفرض عالم الفيلم بصريًا عليه من خلال عدسة المخرج، ولهذا فإن الرواية تمنح المتلقي فسحة واسعة للتخيل، بينما الفيلم يحد من تلك الفسحة عبر خيارات المخرج في التصوير والإخراج[2].

وتُطرح في هذا السياق إشكالية مركزية تتعلق بمدى التزام الفيلم بالنص الروائي الأصلي، وهي إشكالية تختزلفكرة الوفاء الإبداعي والخيانة المقصودة، وتُبرز الباحثة "نوال بن صالح" أن الأمانة الكاملة للنص المكتوب تكاد تكون مستحيلة، بل إن الفيلم في بعض الأحيان يمارس خيانة مقصودة ليكتب رواية موازية[3]، ويرجع ذلك إلى جملة من الاعتبارات الفنية والجمالية والإنتاجية، التي قد تفرض حذف بعض المقاطع أو إدخال عناصر جديدة، دون أن يعني ذلك بالضرورة خيانة جوهر النص، فالإبداع الحقيقي في الاقتباس لا يعني النقل الحرفي، بل القدرة على الحفاظ على جوهر المعنى والرؤية الإنسانية للنص، حتى وإن تغيرت بعض عناصر السرد[4].

---

[1] ينظر: صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، ط1، القاهرة، مصر، 1997، ص 11.

[2] ينظر: نوال بن صالح ، من الرواية الى السينما: بحث آليات الاقتباس، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 1، جامعه بسكرة ، الجزائر، 2020، ص191.

[3] ينظر: نوال بن صالح ، من الرواية الى السينما: بحث آليات الاقتباس، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 1، جامعه بسكرة ، الجزائر، 2020، ص184.

[4] ينظر: نوال بن صالح ، من الرواية الى السينما: بحث آليات الاقتباس، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 1، جامعه بسكرة ، الجزائر، 2020، ص183.

إذن، لا يمكن النظر إلى تحويل الرواية إلى فيلم على أنه مجرد إجراء تقني، بل هو فعل تأويلي إبداعي يعيد خلق النص الأصلي ضمن لغة مغايرة، فالرواية والسينما تلتقيان عند المضمون الإنساني العميق، لكنهما تفترقان عند مستوى الشكل والوسيط، ومن هنا، فإن الفيلم لا يُعدّ نسخة تابعة للنص الروائي، بل يُنظر إليه بوصفه عملًا فنيًا قائمًا بذاته، يستلهم من الرواية مادتها الأولية ليعيد تشكيلها من خلال بنية الصورة والحركة والزمن والإيقاع.

و رغم التباين الظاهر بين الرواية والفيلم من حيث الوسيط والأدوات، إلا أن كليهما يشتركان في وظيفة جمالية وتواصلية، تتجسد في جذب المتلقي نحو تجربة سردية مشوقة وغنية بالمعاني الإنسانية، فكلاهما يسعيان إلى إغواء المتلقي بسرد مشوّق ودرامي يعكس تجربة إنسانية ذات أبعاد جمالية ومعرفية[1]، كما أن البناء السردي المكون من بداية ووسط ونهاية يظل قاسمًا مشتركًا، حتى وإن اختلفت طرائق التقديم بين النصين.

3- السرد الروائي والسرد السنيمائي وبناء السيناريوهات:

بما أن السرد في السينما يعتمد على تسلسل المشاهد واللقطات التي تُبنى عبر الصورة وعناصرها التعبيرية، فإن الرواية، على النقيض من ذلك، تقوم على بناء عالمها السردي من خلال اللغة فقط، وتكمن الإشكالية التي تمكّن المخرج السينمائي من تجاوزها في القدرة على تحويل نص أدبي مكتوب بلغة خاصة إلى تجربة بصرية تدرك من خلال العين، أي أنه استطاع الانتقال من الحكي القائم على الكلمة إلى حكي بصري يتوسل الخيال، حيث تمكنت الصورة السينمائية من تجاوز حدود السرد الأدبي، من خلال ما تتيحه من واقعية حسية تُجسّد الشخصيات والأماكن والحياة في شكل ملموس يُعرض أمام المتلقي في فضاء قاعة السينما.

[1] ينظر: نوال بن صالح ، من الرواية الى السينما: بحث آليات الاقتباس، مجلة الخطاب، المجلد 15، العدد 1، جامعه بسكرة ، الجزائر، 2020، ص179.

3-1- السرد الروائي:

تتميّز الرواية بوصفها نوعًا أدبيًا في المقام الأول باعتمادها على الكلمة المكتوبة كوسيلة لبناء عالمها السردي، حيث يشكل السرد نواتها الأساسية. هذا السرد لا يعمل بمعزل عن الوصف، بل يتشابك معه ليصنع إيقاعًا خاصًا تحكمه علاقة منطقية تقوم على تعاقب الأسباب والنتائج، كما تقوم الرواية على عناصر أساسية تُشكّل بنيتها، مثل السارد، والشخصيات، والزمن، والفضاء، التي تتداخل فيما بينها لتشكيل نسيج حكائي مترابط ومتعدد المستويات.

هناك مجموعة من الباحثين الذين يعتبرون أن السرد الروائي يتكون من أربعة أنساق رئيسية:

-نسق التتابع: هو الذي يكون فيه المتن السردي في الرواية يتكون من تتابع مكوناته بشكل متسلسل دون انقطاع أو استرجاع أو استباق، ويعتبر هذا النمط هو النظام السائد في الرواية التقليدية[1].

-نسق التداخل: تتفاعل عناصر النص مع بعضها البعض، حيث يقوم القارئ بإعادة تشكيل مكونات السرد وتنظيمها وفقاً لسياقات معينة[2].

-نسق التوازي: تتطور مكونات المتن السردي من خلال التوازي بين الأحداث التي تشكله، حيث توجد وقائع تتزامن زمنياً رغم اختلاف أماكن حدوثها.[3]

[1] ينظر: محمد كريم إبراهيم، اقتباس السينما من الرواية ، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، تصدر عن كلية الآداب جامعة القادسية، العراق، العدد 2 ، المجلد 12 ، ص 16.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 16.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 16.

نسق التكرار: يتكرر ظهور مكونات المتن الحكائي في الرواية عدة مرات نتيجة لتنوع الرؤى ووجهات النظر المعروضة، حيث تتباين علاقة الراوي وفقاً لاختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يرويه.[1]

تخضع الرواية لبنية سردية تتسم بالتسلسل المنطقي، على غرار ما نجده في الحكاية، حيث يُعد السارد المحرك الأساسي لهذا البناء، إذ يتولى تنظيم الأوصاف وتحديد ترتيب الأحداث. وهو من يختار الطريقة التي يُعرض بها التغير في مجريات القصة، سواء من خلال الحوار بين الشخصيات أو عبر وصف محايد للأحداث، ويذهب رولان بارت إلى أن السرد لا يقتصر على اللغة المكتوبة أو المنطوقة، بل يمكن أن يُجسد أيضًا من خلال الصورة، سواء أكانت ثابتة أم متحركة. ويُنجز السرد في الرواية عبر اللغة، التي تُنتج تسلسلات جمالية، توظَّف فيها كل جملة لتؤدي دورًا دلاليًا مستقلًا، لكنها في الوقت نفسه تُساهم مع باقي الجمل المجاورة في بناء الدلالة الشاملة للنص الروائي[2].

فالسرد الروائي إذن لا يقتصر على كونه مجرد وسيلة لنقل الأحداث، بل هو بنية معقدة تتداخل فيها أنساق متعددة، تُنتج دلالة متكاملة من خلال تفاعل السارد مع الزمن والشخصيات والفضاء، كما أن تعدد أنماط السرد بين التتابع، والتداخل، والتوازي، والتكرار، يمنح النص عمقًا وتركيبًا يجعله مفتوحًا على تأويلات مختلفة، وعليه، فإن السرد يشكّل القلب النابض للعمل الروائي، ويُعد الأداة الأساس في تحويل اللغة إلى تجربة جمالية ومعرفية متكاملة.

3-2-السرد السينمائي:

عند تأمل بدايات السينما ومسار تطورها، يتبين بوضوح أن السرد كان ولا يزال مكونًا جوهريًا في تشكيل العمل السينمائي، إذ يمثل الأساس الذي تُبنى عليه بنية النص

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص 16.

[2] ينظر: طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ ،اللص والكلاب دراسه تطبيقية، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر،2013/ 2014، ص 107.

الفيلمي، ويُعدّ العامل الحاسم في توجيه المعنى وإيصاله إلى المتلقي. فوظيفة السرد هنا لا تندرج ضمن الخيارات الجمالية فحسب، بل تشكّل ضرورة بنيوية تحدد أسلوب عرض القصة، وتسهم في تنظيم العناصر البصرية والسمعية ضمن نسق دلالي متكامل. وفي هذا الإطار، "يُعتبر مصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة نظرًا لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والفيلم وتكنولوجيا نقل المعلومات، حيث اعتمده الناقد "مارسيل مارتن" في كتابه "اللغة السينمائية"، وفيه عكس كل المظاهر التعبيرية التي قدمتها السينما في نصف قرنها الأول، ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر إيقونية متحركة تشتغل في صنع الدلالة[1]."

وما يعزز هذا الطرح أن اللغة السينمائية لا تقتصر على كونها مجموعة منالصور المتتابعة، بل تقوم على مكونات متعددة مثل الحركة، الصوت، اللون، الإضاءة، والكتابة، وهي عناصر قادرة على حمل الدلالة حين تُوظف داخل السياق السردي ، فنجد الفيلم السينمائي في بنائه الجمالي والتواصلي يستند إلى منظومة من القوانين التي يصنّفها الباحث "*كريستيانميتز**" (وفقًا لتأطير فانوي) إلى نوعين: سنن خالصة وسنن غير خالصة. فالسنن الخالصة تُعد مكونات تقنية محضة تنتمي إلى اللغة السينمائية ذاتها، مثل حركة الكاميرا وتنوّع اللقطات (كالأمريكية، والمقرّبة، والإيطالية، والمتوسطة)، إلى جانب تقنيات كاستعمال ما هو خارج الحقل الصوتي أو الصورة، وبناء التناظر الحقلي، وتركيب الصور، واستخدام المؤثرات الصوتية كالكلمات أو الضجيج. كما تشمل هذه السنن علامات الإيقاع البصري كالإبطاء أو التسريع، وأساليب الربط بين المشاهد سواء

[1]سعيد عموري، من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءه في اشتغال المصطلحات، مجله الاكاديميه للدراسات الاجتماعيه والانسانيه، العدد 12، قسم اللغه العربيه وادابها، جامعه عبد الرحمن ميرة، بجايه، الجزائر،ص15.

*Christian Metz:هو عالم اجتماع و ناقد سينمائي فرنسي، (1993/1931).

عبر الفصل (كالربط بالسواد) أو عبر الوصل التسلسلي، إضافة إلى الخدع البصرية التي تشكّل جزءًا من أدوات التأثير السينمائي[1].

أما السنن غير الخالصة، فهي عناصر تعبيريّة ذات مرجعيات خارجية، مثل الموسيقى التصويرية، والنصوص المكتوبة، والحوار المنطوق، وحركات الشخصيات وإيماءاتهم، إضافة إلى الأزياء، وأنماط الأدوار، والموضوعات المطروقة، وكلها تساهم في بناء الدلالة داخل الفيلم، رغم أنها لا تنتمي حصريًا للغة السينما[2]، إذ "إن مستويات اللغة السينمائية: تصوير، حركات، صوت، لون، إضاءة، كتابة، يمكن أن تكون عناصر لغوية بالمعنى الحقيقي شريطة أن تأخذ مكانتها في سياق النص لا بصورة آلية بل مقرونة بدلالة معينة، ويمكن أن نستكشف من استخدامها أو رفض استخدامها ترتيبًا إيقاعيًا قابلاً للتمييز بسهولة[3]."

كل هذا يدل على أن تطور اللغة السينمائية جاء نتيجة وعي جمالي وفني بكيفية تطويع الأدوات التعبيرية لتخدم السرد، وتمنحه أبعادًا حسية ودلالية غنية.

يُعد السرد في الفيلم السينمائي البنية التي تربط بين نواة الحكاية أو الحبكة، وبين مختلف العلامات التي تُحوِّل ما هو متخيَّل إلى صور قابلة للتصوير داخل السيناريو، ففي الرواية، يعتمد فهم الأحداث والشخصيات على مبدأين أساسيين: قابلية النص للقراءة، وقدرته على استحضار الخيال، أي أن إدراك المعنى يتم عبر القراءة الذهنية، أما في السينما، فالمعنى يُبنى عبر ثلاث دعائم رئيسية: ما يُرى، وما يُسمع، وما يتحرك، وهو ما يجعل تمثيل الحدث يتم بصورة حسية مباشرة من خلال توظيف الصورة، بأشكالها

[1] سعيد عموري، من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءه في اشتغال المصطلحات، مجله الاكاديميه للدراسات الاجتماعيه والانسانيه، العدد 12، قسم اللغه العربيه وادابها، جامعه عبد الرحمن ميرة، بجايه، الجزائر،ص15.

[2] ينظر: عبد الرزاق الزاهير: السرد الفيلمي قراءة سيميائية دار توبقال للنشر الدار البيضاء المغرب ،1994، ص 31.

[3] سعيد عموري، من النص السردي الى الفيلم السينمائي قراءه في اشتغال المصطلحات، مجله الاكاديميه للدراسات الاجتماعيه والانسانيه، العدد 12، قسم اللغه العربيه وادابها، جامعه عبد الرحمن ميرة، بجايه، الجزائر،ص17.

المختلفة، والتنسيق بين المضمون البصري والمحتوى السردي، ما يُنتج شبكة من الرموز والدلالات المرتبطة بالمشاهد والمواقف المعروضة على الشاشة[1].

يشكّل السرد السينمائي الآلية التي تمكّن الفيلم من إيصال إشارات دلالية إلى المتفرج، والذي لا يكتفي بدور المتلقي السلبي، بل ينخرط في عملية تفسيرية نشطة لفهم مجريات الحكاية وبناء المعنى، فالسرد هنا ليس مجرد وسيلة لعرض الوقائع، بل هو العمود الفقري الذي يمنح العمل تماسكه ويضبط تفاعله مع الجمهور ومن هذا المنطلق، يتحول المتفرج إلى شريك في إنتاج الدلالة، إذ يتعين عليه الربط بين العناصر المعروضة وتوظيفها ضمن نسق ذهني منظم للوصول إلى المعنى المقصود، أما الحبكة فهي الإطار الذي تتبلور فيه الأحداث، حيث تُبنى وفق منطق مألوف مستمد من سلوكيات الحياة اليومية، مما يتيح للمتفرج تتبّع مجريات السرد بسهولة عبر ما يُعرف بالمخطط وبهذا المعنى، لا يقدم الفيلم سردًا مكتملًا ومغلقًا بذاته، بل يُسهم في دفع المشاهد إلى ترتيب ما يتلقاه من معطيات وتنظيمها ضمن بنية سردية متكاملة تساعده على إدراك القصة وفهم أبعادها.[2]. بهذا الشكل، تقوم الأفلام بمنح المتفرج مجموعة من العلامات والإشارات التي تساعده على استنتاج الأحداث وتكوين صورة ذهنية لما يجري، فالسينما، رغم سعيها الظاهري إلى تقديم مضمون مباشر ومحدد، غالبًا ما تترك وراء الصورة دلالات أعمق تتطلب من المتفرج تأملًا وتفسيرًا يتجاوز الظاهر وفي هذا السياق، يلعب الأسلوب دورًا مهمًا ضمن البنية السردية، إذ لا يمكن فصل الحبكة عن الطريقة التي تُعرض بها فالمشاهد يعتمد على تفاعله مع عناصر الحبكة، كما يستعين بالأسلوب الفني المستخدم، لبناء إدراك شامل ومتكامل للقصة التي يقدمها الفيلم[3].

---

[1] ينظر: طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، ص 101.

[2] ينظر: دانيال فرامبتون، تر: أحمد يوسف، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009، ص163-164.

[3] المرجع نفسه، ص1663-164.

بهذا الشكل، تقوم الأفلام بمنح المتفرج مجموعة من العلامات والإشارات التي تساعده على استنتاج الأحداث وتكوين صورة ذهنية لما يجري. فالسينما، رغم سعيها الظاهري إلى تقديم مضمون مباشر ومحدد، غالبًا ما تترك وراء الصورة دلالات أعمق تتطلب من المتفرج تأملًا وتفسيرًا يتجاوز الظاهر، وفي هذا السياق، يلعب الأسلوب دورًا مهمًا ضمن البنية السردية، إذ لا يمكن فصل الحبكة عن الطريقة التي تُعرض بها. فالمشاهد يعتمد على تفاعله مع عناصر الحبكة، كما يستعين بالأسلوب الفني المستخدم، لبناء إدراك شامل ومتكامل للقصة التي يقدمها الفيلم.[1]

في ضوء ما سبق، يتضح أن السرد السينمائي لا يُعد مجرد تقنية لنقل الأحداث، بل هو بنية دلالية معقدة تجمع بين الصورة والصوت والحركة لتكوين خطاب بصري يستثير المتفرج ويدفعه نحو إعادة بناء المعنى من خلال التفاعل والتأويل. فالسينما، إذن، لا تكتفي بعرض الوقائع، بل توظف الأسلوب والحبكة والعناصر التعبيرية لتقديم تجربة حسية ومعرفية متكاملة، تجعل من المشاهد طرفًا فاعلًا في إنتاج الدلالة، مما يضفي على السرد طابعًا ديناميكيًا متجددًا، تتجاوز به حدود التلقي السلبي نحو الفهم النشط والمشاركة التأويلية.

3-3-السيناريو:

من أجل الولوج إلى دراسة السيناريو السينمائي، لا بد من التمهيد بفهم التحولات الكبرى التي شهدها النص الروائي الحديث والمعاصر، إذ أصبح من الضروري مقاربته بأدوات تحليلية دقيقة، تأخذ بعين الاعتبار انفتاحه المتزايد على تقنيات السينما وأساليبها

[1] ينظر: محمد فاتي، الخطاب الروائي والخطاب السينمائي جدليه الاتصال والانفصال، صحيفة المثقف العربي، 2018، 2023/05/18، 18:50، https://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=925066&catid=265

التعبيرية. فقد استعارت الرواية العديد من أدوات الفيلم مثل التقطيع والمونتاج والحذف والاسترجاع الزمني (الفلاش باك)، ودمجتها ضمن نسيجها السردي، في محاولة لتوسيع إمكاناتها التعبيرية وتكثيف أثرها البصري والزماني، هذا التداخل بين الفنّين ساهم في خلخلة البنية الخطية التقليدية للسرد، حيث لم يعد الزمن الروائي يتحرك في مسار مستقيم من الماضي إلى المستقبل، بل صار يتحرك بحرية بين الأزمنة والأمكنة، بما يخلق نوعًا من التشابك الزمني والمكاني الذي يثري التجربة السردية ويمنحها بعدًا ديناميكيًا معقدًا، وفي مقابل الصورة الجاهزة التي يتلقاها المتفرج في الفيلم، يشارك قارئ الرواية في بناء المشاهد ذهنياً، معتمدًا على خياله المتفاعل مع اللغة، وهو ما يمنحه دورًا تأويليًا فاعلًا في إنتاج المعنى، تمامًا كما يفعل كاتب السيناريو حين يخطط لبناء عالمه البصري والدرامي من خلال الكلمة قبل أن تتحول إلى صورة.

3-3-1- حول مفهوم السيناريو (scenario):

سيناريو: جمع سيناريوهات، و يشمل السيناريو السنمائي أو المسرحي المتضمن تعليمات المخرج و حركات الممثلين ، و الديكور من حيث المناظر و الإضاءة،فالسيناريو هو فن كتابة يتألف من مشاهد مختلفة، ويُستخدم في الأفلام أو المسرحيات. يتضمن السيناريو تعليمات تفصيلية للمخرج والممثلين حول كيفية تنفيذ المشاهد، بما في ذلك التوجيهات الخاصة بالمناظر والإضاءة وحركات الشخصيات[1].

أما من الناحية الاصطلاحية فهو" سلسلة من المشاهد يرتبط بعضها ببعض وتصل بينها فكرة واحدة ذات بداية و وسط و نهاية . إنها صورة مصغرة للسيناريو كما هي الحال في الخلية التي تحتوي على خصائص الكون الاساسية "[2].

[1]ينظر: أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصر، ط1، ج2، عالم الكتب ، القاهرة ،مصر ، 2008، ص1152.

[2]سد فيلد، السيناريو، تر:سامي محمد، دار المأمون للترجمة و النشر، 1989، بغداد، العراق،ص105.

و هو كما يعرفه كتاب السيناريو المحدثون بأنه " سلسلة من التتابعات المرتبطة و المتصلة بعضها ببعض بخط قصصي درامي"[1].

يُعد السيناريو الصيغة اللغوية المقابِلة للمصطلح المسرحي الإنجليزي الشائع "Script"، والذي يُستخدم في الأوساط الفنية للإشارة إلى النص المكتوب للعمل الدرامي. ويدل هذا المصطلح من حيث الأصل اللغوي على "خطة العمل"، أي الكيفية التي يُعاد بها تنظيم النص الدرامي المقرر إخراجه في شكل مكتوب يتضمن رؤية إخراجية شاملة. يتطلب هذا السيناريو أن يشمل وصفًا دقيقًا لحركة الممثلين، وتفاصيل المشاهد والديكورات، مع رسم المساقط الرأسية الخاصة بكل مشهد على صفحة مقابلة للنص، إلى جانب تحديد مواقع الإضاءة وأنواعها، بل وتصميمها أحيانًا بما يخدم الرؤية الفنية. وقد يتوسع السيناريو ليشمل أيضًا تصورًا للأزياء الخاصة بالشخصيات الرئيسية والثانوية، فضلًا عن تضمينه تقارير يومية توثق ما تم إنجازه خلال مراحل تنفيذ العمل[2].

فالسيناريواذن هو :" نص أدبي يكتب على الورق ثم يأتي مفسر النص ومحلله وهو المخرج بكافه ادواته الفنيه فياخذ هذه الكلمات المكتوبه ويحولها بحسب رؤيته الاخراجيه الى صور تنبض بالحياه في الفيلم المنتج ووفق هذا المنطلق فان السيناريو هو قصه تروى بالصور"[3].

---

[1] المرجع نفسه، ص105.

[2] ينظر : أشرف فالح الزعبي، الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، جامعه الشرق الاوسط للدراسات العليا، 2009/ 2010، ص71.

[3] أشرف فالح الزعبي، الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، جامعه الشرق الاوسط للدراسات العليا، 2009/ 2010، ص71،72.

3-3-2- تقنية السيناريو في رواية "المغاربة:"حضور البنية السينمائية في التشكيل السردي

تُجسّد رواية" المغاربة" تجربة سردية متفردة، تتداخل فيها الأساليب الأدبية الحديثة مع تقنيات مستمدة من عالم السينما، في مقدمتها تقنية "السيناريو" التي تشكّل إحدى الأدوات المركزية في بناء النص الروائي،" وهذا هو الاساس المتبع في بناء السيناريو في السينما: تقطيع القصه الى مشاهد كل منها يمثل وحده قائمه بذاتها مكمله للاخرى فاي سيناريو لابد من ان يضم قصه تحكى وله وسائله التقنيه في ايصال هذه القصه"[1]، ويبدو هذا التوظيف مقصودًا من طرف الروائي، الذي يسعى من خلاله إلى زحزحة البنية السردية التقليدية، والانتقال إلى شكل أكثر تحررًا من القيود الزمنية والمكانية، مما يمنح السرد طابعًا حداثيا.

تستند هذه التقنية في الرواية إلى مبدأ التقطيع واللصق بين المشاهد، وتُوظَّف من خلالها عناصر مثل المونتاج، والاسترجاع الزمني (الفلاش باك)، والتنقل السلس بين الحاضر والماضي، بطريقة تجعل القارئ يعيش التجربة الروائية كما لو كان يشاهد مشاهد متتابعة على الشاشة، ف"في السيناريو لا يمكن اعطاء اي دلاله عن طريق الكتابه الا بما يمكن ترجمته فيما بعد الى صوره: الديكور المظهر المادي للشخصيات وسلوكاتها وافعالها الامر الذي يضطر المؤلف الى قفز عقلي مستمر عليه من خلاله ان يسعى جاهدا لترجمه جميع المفاهيم المجرده الى عبارات محسوسه" [2]،هذا البناء السردي لا يُقدَّم بشكل خطي، بل يعتمد على تقطيع زمني ومكاني يسمح بتعدد مستويات السرد وتداخل الأصوات، ويخلق نوعًا من التوتر الدرامي الذي يُبقي القارئ في حالة تفاعل مستمر.

---

[1] اميمه عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزاره الثقافه،ط1، عمان، الاردن، 2015،ص 318.

[2] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزاره الثقافه،ط1، عمان، الاردن، 2015،ص317.

ومن خلال هذا الاشتغال الذكي على تقنيات السينما داخل النص الروائي، يكشف الكاتب عن وعي فني عميق بكيفية تجاوز حدود الكتابة الروائية التقليدية، مفسحًا المجال أمام أشكال تعبيرية جديدة تدمج بين البصري واللغوي بذلك، تمثل *رواية* "المغاربة" مثالًا لافتًا على التفاعل الإبداعي بين السينما والأدب في المشهد السردي العربي المعاصر، وتجربة تسعى بوعي إلى إعادة تعريف حدود السرد وتوسيع أفق التلقي.

وبناء على ما سبق نقدم بعض المشاهد الحوارية للدراسة على النحو التالي:

- حوار العسكري مع الخبير [1]

الخبير: لابد من ديباجة نحدد فيها أسباب النزول، يا صديقي.

- وأضاف مساعده

- لابد أن يكون للتقرير باب يدخل منه من سيقرأه: وليمازح الخبير العسكري أضاف:

- تريد الدماء من أول سطر، على مهلك يا صديقي بدا من صمت العسكري بأنه غلب على أمره، انبرى الخبير يرتجل:

- في يوم وشهر وسنة كذا انتقلت، أنا فلان، خبير أركيولوجي، والسيد كمال الدندوني تقني، إلى مدينة بني ملال المعاينة وفحص مقبرة جماعية. التفت نحو المساعد وقال له : اكتب اكتب، ثم واصل : مقبرة جماعية عُثر عليها هناك،..."

و في مشهد حواري آخر يقول السارد[2]:

"واصل الخبير:

[1] عبد الكريم جويطي، المغاربة، ص291.

[2] الرواية، ص292.

– وطيلة المدة التي قضيناها بمدينة بني ملال، قمنا بأبحاث تاريخية لفك لغز هذه المقبرة الجماعية واستعنا ببعض الباحثين والمهتمين بالتاريخ المحلي لاستجلاء الظروف المحيطة بها، ولا يسعنا إلا أن نشكر السيد عبد الهادي الغافقي.

– صاح العسكري:

لا لا أرجوك. لا تذكر اسمي. هذا واجبنا نحوك يا صديقي أنتَ من فتحت أعيننا على التاريخ. لا أهمية لذكر اسمي".

يكشفالحوار بين العسكري والخبير و المساعد الوارد في الرواية و منه هذا المقطع؛ عن اشتغال سردي محكم يُوظف تقنية السيناريو السينمائي بمهارة أدبية، حيث يتداخل الفعل الحواري مع الوصف الحركي والنفسي في مشهد حيّ متحرك، منذ البداية، يُفتتح الحوار بعبارة تحمل طابعًا إجرائيًا كما لو أننا بصدد إعداد مشهد افتتاحي لتقرير وثائقي : "لابد من ديباجة نحدد فيها أسباب النزول، يا صديقيّ، وهي جملة لا تُؤسس فقط لبداية التقرير، بل توحي بتراتبية سلطوية ضمنية، يتصدرها الخبير كمخرج ينظم المشهد ويعيد ترتيب عناصره وفق رؤيته الخاصة.

تتكرّر في الحوار تعليمات مباشرة تشبه إرشادات كاتب السيناريو إلى المصور أو الممثل، مثل: "اكتب اكتب ,"أو "شطب على كلمة إلحاح."هنا، لا يكتفي الحوار بالكلمات، بل يدمج الإيماءة والفعل والتعديل في آن، وهو ما يجعل القارئ كأنه يراقب عملية التصوير الحي لتقرير ميداني، حيث الكاميرا تلتقط التردد، التوتر، وحتى الصراع على سلطة القول.

الصوت المهيمن في الحوار هو صوت الخبير، ويتجلى حضوره السلطوي من خلال تحكمه الكامل في ما يُقال وما يُحذف، وفي طريقة السرد، وفي ضبط اللغة العلمية، يقول مثلاً:"كلمة هائل، مبالغ فيها ولا تناسب تقريرًا علميًا، اكتب عبارة: "عن كم من الجماجم بدون هياكل عظمية"،هذا التدخل في الصياغة اللفظية يُبرز وعياً لغويًا وتقنيًا بوظيفة

الخطاب الرسمي، ويماثل ما يقوم به كاتب السيناريو حين يعيد تحرير الحوار ليتماشى مع طبيعة الجمهور أو الرقابة.

في المقابل، يكشف صمت العسكري ومداخلاته المحدودة عن احتقان داخلي ناتج عن شعوره بالتهميش فحين يقول السارد: "يبدو أن الخبير يمارس صلاحياته كاملة، ولا يتنازل عن حبة خردل من سلطته"، فإن ذلك يُظهر أن الحوار لا يُستخدم فقط كوسيلة لتبادل المعلومات، بل كأداة للكشف عن الصراع النفسي بين الشخصيات. وهذه من خصائص السيناريو الدرامي، حيث تُدار الحوارات على مستويين: ظاهر مباشر، وآخر باطني فيه الكثير من التوتر والكمون العاطفي.

يتصاعد هذا الصراع حين يرفض العسكري أن يُذكر اسمه في التقرير، ويصرّ على ذلك بقوله: "لا لا أرجوك. لا تذكر اسمي، هذا واجبنا نحوك يا صديقي."هنا يُستثمر الحوار لتوليد لحظة درامية محورية، يُعلق فيها التقرير، ويتجمد المشهد في انتظار الحسم، هذه التقنية تُحاكي تمامًا ما يُعرف في السينما بـ"البلوك الدرامي"، أي تلك اللحظة التي يبلغ فيها التوتر ذروته، فيتوقف الحدث، وتُركّز الكاميرا على الانفعال الداخلي.

يتحول الخبير بعد ذلك إلى راوٍ للتاريخ، يربط بين مكان المقبرة والسياق التاريخي الدموي الذي أحاط بها، قائلاً: ""هي مسألة مبدأ اكتب: توجد المقبرة على مبعدة من ما يُسمى هنا القصبة الكبيرة"...ثم يضيف في مشهد شعري قاتم: "كانوا يقتلون ويحرقون ويعلقون الرؤوس فوق السور لإفهام الغاضبين"، هذا الأسلوب لا يُقدّم المعلومة فقط، بل يُجسّدها بصريًا ويُحول التقرير إلى شريط وثائقي ينبض بالحياة والعنف والتاريخ الدموي، والعبارة "كما يفعلون تمامًا حين يطلبون الزيت والعسل والسمن لقصورهم"، تكشف عن رمزية بليغة توظف التهكم والسخرية.

وفي ختام المشهد، يعلّق العسكري مبررًا حدة عباراته:" أنا أوضح فقط. أعرف بأن التقرير لا ينبغي أن يقول الحقيقة كاملة، لأنها جارحة وتزعج الخرافات الكثيرة التي لدينا

عن أنفسنا"، هذا الوعي الذاتي بما لا يجب أن يُقال يُذكّر بوظيفة السيناريو حين يُضطر إلى التخفيف من حدّة الواقع لخدمة الرقابة أو الذوق العام، وهنا يُستخدم الحوار لتفكيك علاقة السلطة بالحقيقة، ويُصبح التوثيق ذاته مادة للجدل والمساومة.

بهذا الشكل، تتجاوز الحوارات في هذا المقطع وظيفتها التقريرية، وتتحول إلى مشهد حيّ تكتمل فيه عناصر السيناريو: شخصية مهيمنة، صراع داخلي، حركة وتوتر، بناء تاريخي، سرد بصري، وحتى تعليق ساخر، إنها كتابة تُمسرح الحدث داخل نص روائي، وتمنحه بعدًا تصويريًا يجعل المتلقي لا يقرأه فحسب، بل يراه ويسمعه ويشعر بثقله التاريخي والنفسي.

كما نذكر بعض المشاهد الوصفيه التي عمد فيها الروائي على اعتماد تقنية السيناريو:

يقول سارد في وصف بوابة قصر الباشا "بوزكري":" تفتح وتغلق بسرعه ويسترق الناس نظرة خاطفة للساحة الكبيرة المبلطة بباجماط أبيض وأزرق، وفي وسطها نافورةأندلسية تصعد مائها ورضاضه للسماء، وفي جوانبها أشجار ذات خضرة باهرة، وورود لا تذبل أبدا"[1].

تعتمد الفقرة الوصفية على بناء مشهدي دقيق يستلهم تقنيات السيناريو السينمائي، حيث تتحرك "عين السارد" كما لو كانت كاميرا تلتقط لحظة بصرية خاطفة، تبدأ الحركة من البوابة التي "تفتح وتغلق بسرعة"، في لقطة سريعة توحي بالتوتر والفضول، ثم تنتقل تدريجيًا إلى عمق الساحة، مرسخة تقنية الزوم البصري، لتصف الأرضية المزخرفة، والنافورة الأندلسية المتدفقة، والأشجار الخضراء، والورود التي لا تذبل، في تتابع بصري مدروس يجعل المكان ينبض بالحياة والحركة.

[1] عبد الكريم جويطي، المغاربة، ص67.

يُوظَّف اللون في هذا المشهد توظيفًا سينمائيًا واضحًا، فالأبيض والأزرق يمنحان إحساسًا بالهدوء والنقاء، بينما الخضرة والورود تضيفان بعدًا يوحي بالجمال، هذا التناسق بين الصورة والحركة يمنح الفقرة بعدًا بصريًا يخدم التلقي، ويحوّل الوصف إلى مشهد سينمائي متكامل العناصر، تتقاطع فيه الحواس والخيال، مما يعكس وعيًا سرديًا بأسلوب العرض البصري المستلهم من تقنيات الكتابة السينمائية.

المشهد الوصفي الثاني:

يقول السارد:"جداول تهرب، بريقاً أختلس من الشمس بمهارة، وتراب متلهف بشقوق غائرة لعناق الماء، يمام حزين طير قباج القاتل الذي يطنّ فوق نعناع يتضوع عبقاً حالماً، نمل لا يكل ولا يضجر من مدافعة تفاهات نحو غيرانه، نحل راقص، ذات ظهيرة قائظة سرت وراء جدي، كان يقتلع بعض الحشائش من مجرى الماء، وكنت منشغلاً بأنثى دوري تسرعت في إخراج فرخ وجل مترنح من العش إلى غصن شجرة زيتون وتقيم جلبة لتثني يد القدر عن كتابة واقعة مأساة وشيكة، حين صرخ عالياً وبحزم وحشي. "[1]

تعتمد هذه الفقرة على الوصف الحيّ والمشحون بالحركة والانفعالات، وهي تكتب المشهد بلغة شاعرية كثيفة تتجاوز السرد التقليدي نحو تشكيل بصري وسمعي يستلهم تقنيات السيناريو السينمائي، خاصة في تركيب اللقطات وتوزيعها داخل المشهد، بحيث تتوزع العناصر بتوازن دقيق بين الضوء والصوت والحركة، نلاحظ منذ البداية كيف يتعامل السارد مع الطبيعة ككائن نابض؛ "جداول تهرب، بريقاً أختلس من الشمس بمهارة"، هذه العبارة تُحاكي لقطة مقرّبة تُركّز على انعكاس الضوء على الماء، وتمنح للمشهد إيقاعًا بصريًا خاطفًا يشبه حركة الضوء في عدسة الكاميرا.

ثم يتدرج السرد إلى وصف الأرض "وتراب متلهف بشقوق غائرة لعناق الماء"، ما يخلق توازيًا تصويريًا بين الأرض والسماء، بين العطش والانهمار، في حركة تصويرية

[1] المصدر نفسه، ص15.

هادئة تستلهم تقنية اللقطة البانورامية البطيئة (Slow panoramic shot)، حيث تنتقل الكاميرا فوق سطح المكان لتلتقط حركة الطبيعة والطيور والحشرات في لقطات متتابعة، فنرى اليمام، النحل، النمل، وكلها توظف في إطار مشهدي حي تتحرك فيه الكائنات بنشاطات متعارضة ولكنها متداخلة، كما لو كانت الكاميرا تتحرك من عنصر إلى آخر داخل مشهد واحد ممتد في الزمان والمكان.

التصوير هنا لا يكتفي بإبراز الحضور البصري، بل يشحنه بعاطفة داخلية هادئة: "نمل لا يكل ولا يضجر من مدافعة تفاهات نحو غيرانه، نحل راقص ."...هذا التوصيف يحوّل التفاصيل إلى دلالات رمزية تصنع توازنًا بين جمالية الطبيعة ومأساة الحياة، ما يُقربها من وظيفة اللقطة الشعرية (Poetic Shot)التي تعبر عن الانفعال الداخلي من خلال التفاصيل الخارجية[1].

وعندما يدخل السارد إلى المشهد بضمير المتكلم" :*سرتُ وراء جدي*"...، فإن السرد يتحول من الكاميرا المعلقة إلى الكاميرا المحمولة(Hand-held camera)، ليمنح القارئ شعورًا بالمشاركة المباشرة في الفضاء السردي. يتصاعد التوتر فجأة حين يصف حركة أنثى الدوري وفرخها المرتبك، في لقطة ديناميكية سريعة تعبر عن القلق والارتباك والخطر القادم، حتى يبلغ المشهد ذروته مع صرخة الجد؛ " حين صرخ عالياً وبحزم وحشي"، هذه الصرخة تُغلق المشهد على نغمة عالية من الانفعال، كتلك التي تُستخدم في نهاية المشاهد المكثفة دراميًا في السينما لتُحدث كسرًا مفاجئًا في الإيقاع وتعلن عن نقطة تحوّل.

بهذا، يتضح أن الفقرة تُبنى على تقنية المونتاج البصري المتدرج، إذ تنتقل الكاميرا من العناصر الطبيعية إلى الطيور فالحشرات، ثم إلى فعل بشري مباشر، في حركة

[1]ينظر: وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية و السينما، دراسه في السرديات المقارنه لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، منشورات زين،ط1، 2011، بيروت، لبنان، ص228،229

متدرجة تصنع انسجامًا سرديًا وسينمائيًا في آن، وتُبرز قدرة الرواية على تجسيد الحياة في لحظة خاطفة، مكثفة، ومشحونة بالدهشة والتوتر.

4- تقنيات السينما وسلطة الصورة المشهدية:

يختلف بناء المشهد فنياً وموضوعياً عن غيره فيما يتعلق بالنص الروائي، لذا وجب الغوص في دلالة المشهد اللغوية والاصطلاحية.

4-1- حول مفهوم المشهد:

"المشهد " "Scène " ودلالته اللغوية: "تعود جذور كلمه مشهد إلى تراجيديا العهد الاغريقي ومما كان يراد بها انها حوار مسرحيه يدوم وقتا معينا ويجري في فتره زمنيه فاصله بين نشيدين تقوم بهما الجوقه[1]". يُعتبر المشهد جزءًا منفصلًا، ومجموع هذه المقاطع أو المشاهد يشكل فصلاً، وقد اعتبر البعض أن المشهد مرادف للفصل، لانه قد يشكل بمفرده فصلا[2]

و المشهد هو "ما يشهده الناسعامة على خشبة المسرح من مناظر وتمثيل أو رقص وإيماء.[3]

أما اصطلاحا فهو "مجمع" أو "محضر" من الناس ، فلا يطلق على المكان هذه الكلمة إلا حين يتوافد إليه الناس، إذ إن وجودهم هو ما يمنحه الحيوية ويُضفي عليه معنى. فالمكان الخالي من البشر يفتقر إلى هذه الصفة، بينما يُصبح "مشهدًا" حيًّا بفضل ما يجلبه الأفراد من أحداث وتجارب، سواء كانت جديدة أم قديمة. بذلك، يرتبط المشهد ارتباطًا وثيقًا بالمكان من جهة، وبالأشخاص من جهة أخرى. وتُعدّ ألفاظ مثل "المجمع"

---

[1]أسماء بوبكري: المشهد في المعجم و المصطلح، دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، جامعة احمد دراية، أدرار، الجزائر، ص76.

[2]ينظر:أسماء بوبكري: المشهد في المعجم و المصطلح، دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، جامعة احمد دراية، أدرار،الجزائر، ص76.

[3]مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، لبنان،ص367.

و"المحضر" و"المشهد" أسماء مكان تُشير إلى تكرار الفعل ووقوعه أكثر من مرة، ما يجعل هذا التكرار عادةً متكررة وسلوكًا مألوفًا[1].

تُسهم تقنية المشهد في إضفاء طابع حركي وحيوي على السرد الروائي، إذ تخرج النص من حالته الساكنة إلى فضاء تفاعلي نابض بالحياة، من خلال توظيف الإحساس الدرامي في عملية الوصف، ويُلاحظ في هذا السياق تركيز كبير على تصوير التفاصيل الحركية والصوتية، بما يجعل المشهد أقرب إلى تجربة سينمائية تُخاطب حاستي السمع والبصر معًا، بدلًا من أن يظل محصورًا في البعد الوصفي الساكن للنص الأدبي التقليدي وبذلك، لا يبقى السرد مجرد نقل للوقائع، بل يتحول إلى تمثيل بصري وسمعي يعزز من حضور الحدث ويمنحه طابعًا دراميًا متحركًا[2].

و ترتبط بعض الروايات الحديثة ارتباطًا وثيقًا بتقنيات السينما، ويتجلى هذا الارتباط بوضوح في توظيف تقنية "المشهد"، التي تُعد أداة فنية تمنح السرد أبعادًا بصرية وسمعية، فتُخرجه من دائرة السكون إلى فضاء دينامي متحرك، " ويتشكل المشهد من ثم عبر تشكيل لوني وصوتي صاخب، وكأننا أمام صورة سينمائية مرئية، حيثمنحت تقنياتالسينما الخطاب الروائي... أبعادًا جديدة تستثير حاستي السمع والبصر وأمدته بطاقة حيوية أماطة اللثام عما يسطخب داخله من صراعات وتناقضات ذات عمق درامي"[3].

ومن خلال هذا التوظيف، تقترب الرواية من آليات العرض السينمائي، "وذلك عن طريق تصوير كل ما يؤطر السارد من حيثيات نفسية ترتسم عبر الأصوات، والأشكال والألوان وغيرها من الأمور التي تسهم في بناء صورة توضيحية أكثر لما يضطرم في

---

[1]ينظر: أسماء بوبكري: المشهد في المعجم و المصطلح، دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، جامعة احمد دراية، أدرار،الجزائر، ص77.

[2]ينظر: محمد درق، التقنيات السينمائيه في الكتاب الروائيه عند وسيم الاعرج قراءه في روايه ذاكره الماء، مجله آفاق سينمائيه، مجلد7، العدد 2، مغنيه، الجزائر،2020، ص105.

[3]محمد درق، التقنيات السينمائيه في الكتاب الروائيه عند وسيم الاعرج قراءه في روايه ذاكره الماء، مجله آفاق سينمائيه، مجلد7، العدد 2، مغنيه، الجزائر،2020، ص105.

نفسية الكاتب أو السارد أو شخصية من شخوص الرواية"[1]، وبذلك لا تكتفي الرواية بنقل الحدث، بل تسعى إلى تعميق التجربة الشعورية وتصوير ما يجري في الداخل النفسي للشخصيات، بأسلوب يُجاري ما اشتغلت عليه السينما نفسها، "حيث ذهب الكثير من المخرجين السينمائيين إلى ترصّد المظاهر الخفية للنفس الإنسانية ومحاولة إسقاط الصور العالقة في اللاشعور على العروض السينمائية المشاهدة والمحسوسة في عالم الوعي."[2]

ومن هذا المنظور، تغدو الرواية الحديثة قريبة في لغتها وطرائقها من الفن السينمائي، إذ توظف المشهد لتفتح أمام القارئ نافذة حسية على عوالم الشخصيات، وتجعله يعيش التجربة لا كمتلقٍّ سلبي، بل كمشارك في التفاعل الدرامي.

4-2-الصورة المشهدية:

تشكل الصورة المشهدية في الرواية أحد أبرز تجليات التحول البصري في الكتابة السردية الحديثة، إذ لم يعد السرد يقتصر على الحكي والوصف التقليدي، بل بات يُبنى على مشاهد حية تُشبه إلى حد كبير اللقطات السينمائية، فالصورة المشهدية تُسهم في نقل الحدث إلى القارئ كما لو أنه يراه بعينه، من خلال توظيف الألوان، والحركة، والإضاءة، والأصوات، في تمازج يخلق تجربة حسية بصرية غنية. وبذلك، تتحول الرواية إلى فضاء تفاعلي، تتداخل فيه الكلمات مع الإيحاءات البصرية، لتمنح المتلقي شعورًا بالمشاركة في الحدث، لا مجرد تأمله من الخارج.

تُشير المشهدية السينمائية إلى مجموع العناصر التي تُكوِّن الحركة الدرامية داخل الموقف المصوَّر، وتشمل الصورة البصرية والسمعية التي تلتقطها الكاميرا من زوايا متعددة وبأبعاد مختلفة، ويُفترض في كل مشهد، على أقل تقدير، أن يقدِّم عنصرًا واحدًا

[1]محمد درق، التقنيات السينمائيه في الكتاب الروائيه عند وسيم الاعرج قراءه في روايه ذاكره الماء، مجله آفاق سينمائيه، مجلد7، العدد 2، مغنيه، الجزائر،2020، ص106.

[2]محمد درق، التقنيات السينمائيه في الكتاب الروائيه عند وسيم الاعرج قراءه في روايه ذاكره الماء، مجله آفاق سينمائيه، مجلد7، العدد 2، مغنيه، الجزائر،2020، ص106.

من المعلومات الأساسية التي يحتاجها القارئ أو المشاهد لفهم القصة، وتُشكِّل المشاهد الجزئية في مجموعها الصورة الكلية للمشهد السينمائي العام، ووفقًا لـ"هانز ماغنوس"، فإن العنصر اللغوي الأساسي في الفيلم هو المشاهد، التي هي في لغة الفيلم جمل مركبة من الصور، أما "ميشيل وين"، فيؤكد أن المشهد يختص بحدث جزئي يتم في نفس المنظر وبين نفس الشخصيات، كالمشهد السينمائي، يتكون بالضرورة من حراك درامي وزمان ومكان، على غرار أي عمل أدبي سردي كالقصة والرواية والمسرح، لكن ما يُميّز السينما هو اعتمادها على "عين الكاميرا" في نقل المشاعر والدلالات والإيحاءات التعبيرية، مما يمنح المتلقي تجربة حسية أقوى وأكثر تفاعلًا. فالمشهد السينمائي، مقارنة بالنصوص الأدبية، يملك قدرة مضاعفة على إثارة الاستجابة الانفعالية لدى المشاهد، كما يُعزز من فاعلية الخيال والتأمل وسائر العمليات الذهنية المركبة[1].

4-3-جمالية المشهد والصورة المشهدية في رواية المغاربة: نحو قراءة بصرية للسرد

في مستهل رواية "المغاربة"، يوظّف الكاتب تقنية "المشهد" بأسلوب يُحاكي السينما، مستثمرًا أدواتها البصرية والحركية لجذب القارئ من اللحظة الأولى، ويأتي ذلك من خلال افتتاح الرواية بمقطع يحمل ملامح مشهد سينمائي تراجيدي مكثف، يُستخدم فيه الاستباق كأداة سردية تكسر خطية الزمن وتُقدم النهاية في البداية، بأسلوب يقترب من بناء المشهد السينمائي المتكامل، يقول السارد في افتتاح الرواية:

"انتهى كل شيء. وصار بإمكاني أن أتعامل مع ما يجري بحياد تام. هو الآن ممدد بجانبي شبه جثة هامدة، ونحن مرميان في سيارة إسعاف لا تتحرك بالعجلة المعتادة، بل

[1] ينظر : راشد علي عيسى، المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار قباني ،مجلة دراسات، المجلد 45، العدد3، عمان، الأردن، 2018، ص 56.

إنها لم تشغل منبهاً وبدل ذلك شغل سائقها شريط أغنية صاخبة كأنه يسير في موكب عرس"[1].

هذا المشهد ينهض على عناصر واضحة من *الصورة المشهدية السينمائية*، فهو يتكئ على وصف بصري دقيق، ينتقل من المشهد الخارجي إلى العمق النفسي الداخلي، ويستعمل اللغة لتكوين "لقطات" متتالية، فصوت الأغنية الصاخبة، والهدوء الغريب لحركة سيارة الإسعاف، والملمس البارد لليد، كلها مكونات تُقارب تقنيات "المونتاج " و"اللقطة المقربة" في السينما، أما وصفه لتجربة الانفصال عن الجسد، فيمثل نوعًا من *التحليق الداخلي* الذي يُشبه ما تقدمه الكاميرا في السينما الحديثة، حيث يرى المشهد من داخل الشخصية لا من خارجه.

إن ما يمنح هذا المقطع طابعًا مشهديًا سينمائيًا هو تعدد زوايا الرؤية، ومرونة الانتقال بين المسافات الزمنية، حيث يقول السارد لاحقًا:

"حين وصلنا المستشفى سمعتهم يقولون: واحد مات، والآخر، في نزعه الأخير... كأن ما يجري لي يحدث لشخص آخر"[2].

هنا تتداخل تقنيتا "الاسترجاع" و"المونولوج الداخلي" لتشكّلا صورة متراكبة، تُشبه ما تفعله الكاميرا حين تتنقل بين الحاضر والذاكرة، بين الجسد واللاشعور، بل وتلجأ إلى إعادة الصورة بصيغ مختلفة لتعميق تأثيرها في المتلقي، كما تفعل السينما عبر التأثيرات البصرية.

إن الكاتب لا يعرض الحدث، بل يشكّله بصريًا في ذهن القارئ، معتمدًا على التقطيع السردي والتركيب المشهدي، مما يجعل النص يتجاوز كونه سردًا أدبيًا نحو بنية سينمائية، وفي هذا، تتقاطع الرواية مع السينما في قدرتها على إنتاج مشهد مركّب، متعدد

[1] الرواية، ص7.

[2] الرواية، ص 8.

الزوايا والدلالات، يحاكي أدوات التصوير والإخراج، ويمنح القارئ تجربة بصرية حسية، ضمن فضاء روائي معاصر ينفتح على تشكيل حداثي سردي وتوسيع حدود الكتابة السردية.

و في مقطع آخر مكثف و مشحون من الرواية ، يوظّف الكاتب تقنيات المشهدية السينمائية بكفاءة سردية عالية، ليقدّم مشهد صراع دامٍ بين بطل الرواية: "محمد الغافقي" وصديقه الخائن "حسن أوشن"، والمقطع يكاد يُرى لا يُقرأ، إذ يصوغه الكاتب كأنّه لوحة حيّة تتحرك أمام عين القارئ، مفعمة بالتوتر والانفعال البصري والجسدي، ومبنية بأسلوب بصري يذكّر بالمشاهد السينمائية التي تبلغ فيها الدراما ذروتها، و هو المقطع نفسه الذي جعله في الغلاف الخلفي للرواية و يعبر في الآن نفسه عن اللوحة الفنية التي تتصدر الرواية و كنا قد فصلنا ذلك في الفصل الأول .

"**رجلان في عراك دام، يوشك أحدهما بأن يجهز على الآخر بضربة هراوة**"[1]...

هذا المدخل الحاد، المباشر، يشبه اللقطة الافتتاحية في مشهد قتال سينمائي *لقطة متوسطة* تُظهر العنف الجسدي في ذروته، ثم تتصاعد تدريجيًا مع كل تفصيل بصري، استخدام الهراوتين يجعل الصورة تتحول إلى مشهد بطيء الحركة(Slow Motion) ، حيث كل شيء متوتر ومعلّق، وكأن الكاميرا تُبطئ الزمن لتضخيم اللحظة الدموية القادمة.

ثم يخلق الكاتب تباينًا بصريًا مثيرًا حين ينقل الكاميرا السردية من الاشتباك الجسدي إلى المشهد الطبيعي المحيط:

"**فالأرض من حولهما هضاب جرداء، متفحمة، وغاضبة، وأرجلهما تغوص تدريجياً في الرمال...**"[2].

[1] الرواية، 59.

[2] الرواية، 59.

هذا الانتقال يُماثل ما تفعله السينما حين تستعمل اللقطات الواسعة (Long Shot)لإظهار خلفية القتال، ليس فقط لتحديد المكان، بل لتعميق البُعد الرمزي، فالرمال هنا ليست مجرد أرض، بل خصم خفي يسحب الجميع إلى الهلاك يُشبَّه الصراع وكأنه يتم داخل لوحة سينمائية تُعيد خلق المأساة البشرية الأولى، "قابيل وهابيل"، في شكلها الأكثر بدائية، حيث لا قانون، ولا رادع، سوى غريزة الفناء.

"**في خلفية لوحة غويا: عراك بالهراوات تتجمع نذر عاصفة...**"[1].

الإشارة إلى *لوحة* "غويا" تفتح بعدًا تشكيليًا بصريًا حادًا، وكأن الكاتب يستخدم تقنيات *السينما التشكيلية* التي تدمج بين اللوحة والصورة الحية، ليُضفي على المشهد طابعًا رمزيًالا يعود العراك بين شخصيتين فحسب، بل يتحول إلى صراع الإنسان ضد ذاته، ضد شريكه، وضد الأرض التي تبتلعهما معًا.

كما أن التشظي في الزمن، وتعدد الإمكانيات المفتوحة ("يُقتلان معاً"، "يقتل أحدهما"، "يخرّان جريحين")، يمثل تقنية التشويق، والتي تُستخدم في السينما لجعل المشهد في حالة توتر دائم، لا قرار نهائي فيه حتى اللحظة الأخيرة، وكأن كل سيناريو ممكن، وكل نهاية واردة.

وأخيرًا، تأتي العبارة الختامية:

"**ما أغبى الإنسان، ما أغبى الإنسان**"[2].

كأنها لقطة نهائية صادمة(Cut to Black) ، تُغلق المشهد على صوت داخلي ثقيل يعلو فوق صوت العراك، صوت يعلّق على المأساة من علٍ، ويحوّل المشهد برمته إلى درس فلسفي مُرّ عن عبثية العنف الإنساني.

[1] الرواية، ص60.

[2] الرواية، ص60.

المقطع يُقدَّم بأسلوب بصري صرف، تتحكم فيه الكاميرا السردية بتنقلاتها الدقيقة بين اللقطة المقربة والبعيدة، بين الجسد والأرض، بين العراك والرمز، مما يجعله مشهدًا سينمائيًا بامتياز،"عبد الكريم جويطي" لا يكتب هنا رواية فحسب، بل يرسم صورة حركيةحيّة، تدمج بين النص واللوحة والفيلم، وتؤكد قدرته على استخدام تقنيات المشهدية لبناء لحظة سردية كثيفة، تتجاوز السرد الكلاسيكي لتلامس أبعادًا بصرية حداثية.

و في مشهد سينمائي آخر مأخوذ من الرواية، يصوره الكاتب بلغة أقرب إلى المشهدية السينمائية المركزة على التفاصيل:

- **مشهد محاولة انتحار العسكري**

حيث سرد الكاتب مشهد محاولة انتحار العسكري بطريقة تراجيدية سينمائية يندمج القارئ في المشهد حيث يخيل له انه امام مشهد من فيلم، يعيش القارئ ألم ويأس العسكري وكيف استسلم لبؤسه ثم كيف يتسرب الصوت الذي وصفه الكاتب بالملائكي ليعيش القارئ المشهد الذي ينقله بين الألم واليأس والحزن السعادة.

يقول السارد: " لففت ملاءة السرير في رتاج الباب، وهممت بخنق نفسي[1] " هذا التوصيف الدقيق للفعل يُقابل في لغة السينما بلقطة "كلوز-آب (close-up)[2]على اليد وهي تلف الملاءة، ثم على الوجه المتأزم، فالجسد المستعد للموت، إنها لحظة مفصلية، لا تحتاج إلى تعليق، بل تُنقل بالصورة والفعل، فيُوضع القارئ مباشرة داخل التوتر، كما لو أنه أمام مشهد انتحار حيّ على الشاشة.

و في قمة التوتر، يحدث الانفراج التدريجي عبر عنصر صوتي غير متوقع:

---

[1] الرواية، ص 37.

[2] تعرف اللقطة القريبة بأنها تصوير لموضوع أو جسم من مسافة قريبة لإظهار تفاصيل أكبر للمشاهد.

The power of the close-up shot in / /https://www.studiobinder.com/blog/close-up-shot **film** / **12** .**08:4/05/2025**.

"لكن صوتاً ملائكياً واهناً بالكاد يصل الأذن تسلل إلى قيامتي الصغيرة[1]"

هذا الصوت لا يُقدَّم كنداء خارجي، بل كصوت داخلي مخترق للواقع النفسي للشخصية، بما يشبه تقنية "الصوت من خارج الكادر"[2](voice-over) في السينما، التي تُستخدم لإيصال صوت الضمير، اختراق الصوت للمشهد يفتح بعدًا غير مرئي، كأنه يكسر حاجز المشهد ويحوّله من واقعة انتحار إلى لحظة مغايرة.

بعد دخول الصوت، يبدأ المشهد في الانفلات من الواقع الملموس إلى فضاء داخلي مائع، حيث تختفي مكونات الغرفة شيئًا فشيئًا:

"تغيض الأرض تحت قدميك، وينسحب السرير من تحتك، وتختفي الملاءة والجدران ورائحة الدواء وفكرة الانتحار"[3].

هنا يتجلّى بوضوح استخدام تقنية "الذوبان السينمائي"[4](dissolve transition)، حيث تتلاشى الصورة الواقعية وتُستبدل بصور متخيلة أو رمزية، هذه الفقرة تُحاكي تصويرًا مركبا، حيث يفقد المكان شكله، ويتحوّل إلى انعكاس لحالة نفسية.

يستمر المشهد في اتساعه، لينتقل من حالة شخصية إلى مشهد جماعي، حيث يُحاط العسكري بأصوات وأشكال تمثل الألم الإنساني العام:

---

[1] الرواية، ص 37.

[2] هو صوت من خارج الكادر يُستخدم كأداة سينمائية لنقل صوت شخصية أو راوي فوق مشهد معين، مما يضيف بُعدًا إضافيًا للسرد البصري.

ينظر: Britton Perelman، EVERYTHING YOU NEED TO KNOW ABOUT NARRATION AND VOICEOVER، HTTPS://SCREENCRAFT.ORG/BLOG/EVERYTHING-YOU-NEED-TO-KNOW-ABOUT-NARRATION-AND-VOICEOVER/، 2025/05/4، 15:41.

[3] الرواية، ص 37.

[4] الذوبان السينمائي المعروف أيضًا باسم"lap dissolve" ، هو انتقال تدريجي من صورة إلى أخرى مع تراكب الصورتين تُستخدم هذه التقنية لربط لقطتين مرتبطتين دلاليًا، أو للإشارة إلى مرور الزمن أو تغيير في المكان.

ينظر: MasterClass، What Is a Dissolve in Filmmaking? How to Know When to Use a Dissolve Transition، https://www.masterclass.com/articles/what-is-a-dissolve-in-filmmaking-how-to-know-when-to-use-a-dissolve-transition، 2025/05/4، 16:00.

"ثم صعدت منه حشود من الثكالى، والمعذبين، والأرقين، والضائعين، حشود من الذين انكسرت قلوبهم"[1].

هذه الصورة توازي ما يُعرف باللقطة البانورامية (panoramic shot)[2]التي تَعرض مشهدًا واسعًا يعكس واقعًا جمعيًا،فالكاتب لا يصور الألم باعتباره حالة فردية فقط، بل يربطه بمأساة جماعية، مما يمنح للمشهد بعدًا إنسانيًا ، تتعدى فيه الذات حدودها وتذوب في الآخرين.

يُختم المشهد بحركة بسيطة لكنها محمّلة بدلالات متعددة:

"رميتُ نفسي على السرير، كأن يداً مصممة دفعتني لذلك[3]"

رغم بساطة الجملة، إلا أنها تفتح بابًا للتأويل، هل تراجع العسكري عن الانتحار بإرادته؟ أم أن قوة خارجية منعته؟ هنا يستخدم الكاتب تقنية النهاية المفتوحة، المشابهة لـ"القطع غير المكتمل(open cut) "[4]في السينما، حيث لا يُقدَّم الجواب النهائي، ويُترك المتلقي معلقًا بين احتمالات الحياة والموت، الخلاص والانكسار.

---

[1]الرواية ، 37.

[2]تُعرّف هذه اللقطة البانورامية بأنها حركة أفقية للكاميرا من اليسار إلى اليمين أو العكس، حيث تبقى الكاميرا ثابتة في موقعها وتدور حول محورها الأفقي. تُستخدم هذه التقنية لاستكشاف البيئة المحيطة أو متابعة حركة معينة داخل المشهد.

/https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-camera-pan-definition

2025/05/5، 14:52.

[3]الرواية، 38.

[4]تقنية "القطع غير المكتمل" أو ما يُعرف بـ " **Open Cut**" ليست مصطلحًا شائعًا أو موثقًا بشكل واسع في أدبيات المونتاج السينمائي التقليديةومع ذلك يمكن فهمها على أنها نوع من القطع الذي يترك المشهد مفتوحًا دون إغلاق تقليدي، مما يخلق إحساسًا بالاستمرارية أو الغموض.

في هذا السياق، يجدر الإشارة إلى مشروع" **Open Cut**" الذي أُطلق في عام 2008، والذي دعا المشاركين إلى إعادة تحرير لقطات فيلمية خام لإنشاء أفلام قصيرة جديدة هذا المشروع سلط الضوء على أهمية المونتاج الإبداعي وكيف يمكن للقطع غير التقليدي أن يفتح آفاقًا سردية جديدةتم توثيق هذا المشروع في مقال نشرته مجلة**Wired** بعنوان "**Movie Editing Contest: Cut It Your Way**"، ينظر:

https://www.wired.com/2008/06/movie-editing-c/?utm ، 2025/05/5 ، 20:15.

لقد نجح الكاتب في تحويل هذا المقطع من لحظة انتحار فردية إلى مشهد سينمائي متكامل، تبرز فيه عناصر التصوير والتوتر ،فقد اعتمد على أدوات سردية دقيقة تحاكي تقنيات السينما: اللقطة القريبة لتصوير التوتر، الصوت الداخلي ، الذوبان البصري لنقل التحول النفسي، واللقطة الجماعية لتوسيع الإحساس بالوجع، ثم النهاية المعلقة و المفتوحة التي تفتح باب الأسئلة.

إن ما يجعل هذا المشهد قويًا ليس فقط محتواه التراجيدي، بل الطريقة التي كُتب بها؛ فقد جمع بين اللغة الأدبية المكثفة والوعي البصري السينمائي، مما جعله حيًّا في ذاكرة القارئ، وكأنه لم يُقرأ بل شوهد ، هذا الإبداع في التوظيف السينمائي داخل النص السردي هو ما يميز أسلوب " عبد الكريم جويطي" ويمنحه فرادته.

في ختام القول، يتبيّن أن توظيف الكاتب لتقنية المشهد السينمائي في الرواية شكلت أداة سردية فعالة أسهمت بعمق في بناء التشكيل السردي الحداثي للرواية، فقد مكنت هذه التقنية الكاتب من تقديم الأحداث بكثافة بصرية ودرامية، مما منح السرد حركية، وقرّب القارئ من التجربة الشعورية للشخصيات، كما ساعدت هذه المشهدية في تجاوز الخطية التقليدية، وفتح المجال أمام تنويع زوايا الرؤية، وتكثيف المعنى، مما جعل النص أشبه بفيلم حيّ ينبض بالتوتر، والانفعال، والدلالة وبهذا، أضحت تقنية المشهد السينمائي عنصراً بنائياً يسهم في تحقيق البنية الجمالية والفكرية الحداثية للرواية.

5- المونتاج: مفهومه وأنواعه

يُعدّ المونتاج "montage" من أبرز التقنيات السردية التي استعارتها الرواية من عالم السينما، لما يتيحه من إمكانيات فنية في تنظيم المشاهد، وتكثيف الأحداث، وكسر التسلسل الزمني التقليدي وفي رواية *المغاربة*، يبرز حضور المونتاج كأداة بنائية تُمكن الكاتب من الانتقال السلس بين الأزمنة، وتفكيك المشاهد ثم إعادة تركيبها وفق منطق داخلي يخدم دلالات النص، فالمونتاج في هذا السياق لا يقتصر على التقطيع الشكلي،

بل يتحول إلى وسيلة تعبيرية تكشف عن عمق التجربة النفسية، وتُبرز التوترات والصراعات التي تعيشها الشخصيات، ومن هنا، تكتسي دراسة المونتاج في هذه الرواية أهمية خاصة لفهم البنية السردية، وكيف أسهمت هذه التقنية في إثراء الدلالة وإضفاء إيقاع داخلي على النص.

5-1- مفهومه:

يُعدّ المونتاج السينمائي من الركائز الأساسية التي يقوم عليها فن السينما، إذ لا تُبنى الأفلام فقط على التصوير أو أداء الممثلين، بل على كيفية ترتيب اللقطات وربطها ببعضها لإنتاج دلالة موحدة ومتكاملة، وقد ذهب بعض النقاد، وعلى رأسهم المخرج الروسي: *"إيزنشتاين"* *، إلى اعتبار أن فن السينما يقوم قبل كل شيء على تقنية التركيب (المونتاج)، حيث يقول: *" فن السينما، ذلك يعني قبل كل شيء المونتاج[1]"* ،هذا التصور لا يعني إلغاء باقي العناصر السينمائية، بل يلفت النظر إلى الأهمية المحورية للمونتاج في بناء اللغة السينمائية، وتوليد المعاني، وتشكيل الجمالية الخاصة بالصورة المتحركة[2].

يعمل المونتاج على أكثر من مستوى داخل الفيلم، فهو لا يقتصر على تجميع المشاهد وربطها فقط، بل يقوم على تقطيع المادة المصورة سلفًا ثم إعادة تركيبها وفق ترتيب جديد يخدم الغايات الفنية والدلالية للفيلم، وكما ورد في إحدى المقاربات النظرية بأن المونتاج يقطع أجزاء الفيلم المصورة سلفًا ويحدد لها ترتيبًا جديدًا حسب الغايات التي يريد الفيلم الوصول إليها، رابطًا بين ما يتعلق بالشريط البصري وتنافره أو انسجامه مع

* سيرجي آيزنشتاين (1948/1898): هو مخرج روسي، من أشهر الأفلام التي أخرجها فيلم "المدمرة بوتمكين".

[1] قدور عبد الله ثاني، سيميائيه الصوره مغامره سيميائيه في اشهر الارساليات البصريه في العالم، دار الغرب، ص 262.

[2] ينظر: قدور عبد الله ثاني، سيميائيه الصوره مغامره سيميائيه في اشهر الارساليات البصريه في العالم، دار الغرب، ص 262،263.

الشريط السمعيهذا الربط يضمن تماسك الإيقاع الداخلي للفيلم، ويشكل أساسًا لتحريك السرد نحو نهايته، وهو ما يجعل من المونتاج أداة فنية ودلالية في آنٍ واحد[1].

كما يُنظر إلى المونتاج بوصفه عملية تركيب خلّاقة، لا تقتصر على الجمع الفيزيائي بين اللقطات، بل تتعداه إلى تشكيل الأفكار والمشاعر والإيقاع والتوتر الدرامي، مما يضمن وحدة فنية للفيلم ككل، كما أن *المونتاج بمعناه الفني هو عملية تركيب خلاقة لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والإيقاع والحركة*[2]، هكذا يتحول المونتاج إلى معادل سردي وزمني يتحكم في تدفق الحدث، ويعيد بناء الزمن بشكل غير خطي، عبر التقديم والتأخير أو عبر حذف مقاطع أو إسراع وتيرتها.

وتكمن أهمية هذه التقنية في قدرتها على التحكم بالزمن السردي داخل الفيلم، إذ يمكن من خلال المونتاج ضغط زمن طويل في مشهد قصير، أو على العكس، إبطاء حركة معينة لإبراز شعور أو لحظة حاسمة،فالهدف الضمني للمونتاج هو الإيهام بوجود الزمن، لأن اللحظات التي تقدم فيها الصورة بهذه التقنية قد تعبر عن مراحل زمنية طويلة أو قفزات زمنية داخل سياق الفيلم،وهذا ما يساهم في خلق ما يعرف بـ الإيقاع الداخلي الذي تتحكم فيه خيارات المخرج أثناء عملية التوليف[3].

---

[1] ينظر: وافيه بن مسعود، تقنيه السرد بين الروايه والسينما دراسه في السرديات المقارنه لروايه عماره يعقوبيان والفيلم، دارالوسام العربي، ط1، عنابه، الجزائر، 2011،ص 478.

[2] ينظر: وافيه بن مسعود، تقنيه السرد بين الروايه والسينما دراسه في السرديات المقارنه لروايه عماره يعقوبيان والفيلم، دارالوسام العربي، ط1، عنابه، الجزائر، 2011،ص 478،479.

[3] ينظر: وافيه بن مسعود، تقنيه السرد بين الروايه والسينما دراسه في السرديات المقارنه لروايه عماره يعقوبيان والفيلم، دارالوسام العربي، ط1، عنابه، الجزائر، 2011، ص 479.

ولعل الوظائف الأساسية للمونتاج يمكن تلخيصها في عدة مراحل واضحة :انتقاء اللقطات، تنظيم ترتيبها، تحديد نقاط القطع، وضع الروابط البصرية أو السمعية بينها، والتحكم في سرعة السرد، وذلك حسب ما يقتضيه السياق الدرامي والسيميائي .[1]

ولا يمكن الحديث عن تطور هذه التقنية دون الإشارة إلى رائد المونتاج السينمائي "دي. دابليو. جريفيث" (D. W. Griffith)، الذي يُعتبر الأب المؤسس للمونتاج بالمعنى المعاصر، وقد ساهم بشكل كبير في تطوير البناء الدرامي داخل السينما من خلال تنويع اللقطات، واستخدام اللقطة القريبة واللقطة العامة والمونتاج المتوازي، مما أثر بشكل واسع على السينما الأمريكية والروسية معًا، فكل الإسهامات في هذا المجال تنسب إلى "جريفيث" [2]، أما في روسيا، فقد شكل المونتاج أساسًا للتجريب الفني بعد الثورة، حيث قام "كوليشوف" بتطوير ما يعرف بـ"تأثير كوليشوف"، معتبرًا أن اللقطات لا تكتسب معناها إلا من خلال ترتيبها الفني، لأن الفيلم السينمائي يبدأ لحظة بدء عملية الربط بين أجزائه، لا لحظة تصويره[3].

إنّ تقنية المونتاج السينمائي ليست مجرّد أداة تقنية تُستخدم في نهاية عملية صناعة الفيلم، بل هي جزء من جوهر تشكيل المعنى وبناء السرد وتوليد الإيقاع، وإذا كانت السينما قد طورت هذه الأداة لتخدم أهدافها البصرية والدرامية، فإن الرواية الحديثة – ومن ضمنها رواية المغاربة –قد استثمرت هذه التقنية ودمجتها في بنيتها السردية، ليس فقط عبر التقطيع الزمني أو الانتقالات المفاجئة، بل من خلال خلق سرد مشهدي يقوم على تجاور المقاطع، وتضفير الأصوات، وتكثيف اللحظات الدرامية.

---

[1] ينظر: وافيه بن مسعود، تقنيه السرد بين الروايه والسينما دراسه في السرديات المقارنه لروايه عماره يعقوبيان والفيلم، دارالوسام العربي، ط1، عنابه، الجزائر، 2011،ص 480،481.

[2] ينظر: كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظريه والممارسه،تر: احمد يوسف، المركز القومي للترجمه، العدد 1689،ط1، القاهره، مصر، 2011،ص37.

[3] ينظر: احمد عبد سليمان ، قراءه اوليه في نظريه المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهبي ، المجله الاردنيه للفنون ،مجلد 6، العدد الاول، اربد، الاردن ،2013،ص141.

ومن هنا، فإن دراسة تقنية *المونتاج* في رواية *"المغاربة"* ستقوم على تتبع لحظات التقطيع والتركيب السردي، وتحليل كيفية توظيف الكاتب لهذه الأداة السينمائية في تشكيل الرواية، وتنويع الإيقاع الداخلي للنص، بما يحقق تجربة روائية جديدة تمزج بين الأدب والسينما في لغة سردية حداثية غنية ومركبة.

5-2- المونتاج السردي:

يُعدّ المونتاج من المفاهيم الأساسية في صناعة السينما، وقد ترك أثرًا بالغًا في بنية السرد الأدبي، خصوصًا في الرواية الحديثة، فعلى الرغم من اختلاف الوسيطين (السينما والأدب)، فإن المونتاج الروائي يلتقي مع نظيره السينمائي في عدد من التقنيات والغايات، أهمها تنظيم المادة وفق ترتيب يخدم البناء العام للنص. ففي الروايات التقليدية، غالبًا ما يراعي السرد التتابع الزمني الطبيعي، ويقتصر المونتاج الروائي على حذف ما لا يخدم الحبكة وإعادة الربط بين الأجزاء لضمان التماسك. أما في الروايات الحديثة، فإن المونتاج يأخذ طابعًا أكثر حرية، حيث يتم التلاعب بالزمن من خلال التقديم والتأخير، والحذف والاختزال، مع اعتماد وصلات سردية تتيح للقارئ فهم تسلسل الأحداث وإعادة بناء المسار الأصلي للنص. هذا التحول في الممارسة السردية يعود في جزء كبير منه إلى تأثير تقنيات التصوير السينمائي، كما ارتبط برغبة بعض الروائيين في كتابة نصوص قابلة للتحويل إلى سيناريوهات، أو في تأليف روايات تراعي خصوصيات الفن السابع وتخاطب جمهوره.[1]

5-3- أنواع المونتاج السردي و تقنياته:

تُبنى عملية المونتاج، سواء في السينما أو في السرد الأدبي، على منطق جمالي ودلالي يتجاوز التتابع الزمني التقليدي للأحداث، إذ يتم ترتيب المشاهد أو المقاطع

[1] ينظر:لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار ، مكتبة لبنان ناشرون ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص162،163.

النصية بما يحقق الأثر المطلوب لدى المتلقي، سواء كان مشاهدًا أو قارئًا، هذا المبدأ يشكل جوهر نظرية المونتاج عند "سيرجيه أيزنشتاين"، الذي بيّن أن الجمع بين لقطات متفرقة وغير مترابطة ظاهريًا يمكن أن يولّد معنى جديدًا يفوق مجرد تسلسلها العادي، وقد فصل "أيزنشتاين" رؤيته هذه في كتابيه "الإحساس الفيلمي" و"الشكل الفيلمي"، حيث اعتبر المونتاج أداة خلاقة تُستثمر لإعادة تشكيل الواقع بطريقة تتجاوز محاكاته المباشرة.[1]

ينقسم المونتاج السردي إلى نوعين: مونتاج على أساس التماثل ومونتاج على أساس التناقض[2].

5-3-1-مونتاج على أساس التماثل:

يبنى هذا النوع من المونتاج" بطريقتين يقدم في إحداهما مجموعة من اللقطات المتماثلة في مجريات الحدث أو المعطيات الدلالية، التي لا تكون أي علاقة بينها ليشكل من حاصل جمعها مضمونا واحدا[3]".

أما في الأخرى فيتم عرض" مشهدين أو عددا من المشاهد تتشابه من حيث طبيعة الحدث والجو العام مع إهمال التوافق الزمني والمكاني وإن كان المكان أقل أهمية، فيتولد من تجاورها معنى لا يمكن تحقيقه أو إبرازه إلا من خلال هذه المجاورة" .[4]

تُعد هذه التقنية من الركائز الجوهرية في فن المونتاج، وقد استثمرها الروائي بذكاء في تشكيل بنية روايته على نحو يحاكي البناء السينمائي، تقوم هذه الأداة على تجميع لقطات متشابهة من حيث الحدث أو الدلالة، رغم عدم وجود ترابط مباشر بينها، لتُفضي في النهاية إلى معنى موحّد يتكوّن من تراكب تلك المشاهد.

---

[1]ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة ،ط1، عمان، الأردن ،2015، ص269.

[2]ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص270-271.

[3]أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص273.

[4]أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص273.

يوظّف الكاتب تقنية المونتاج القائم على التماثل بشكل فني دقيق، مما يمنح السرد طابعًا بصريًا يجعل القارئ يشعر وكأنه أمام مشاهد سينمائية تتقاطع وتتوالى بذكاء، دون الحاجة إلى تسلسل زمني تقليدي ويُعد هذا التوظيف عنصراً محوريًا في تجديد البناء السردي داخل الرواية، حيث تتجاور مشاهد مختلفة في ظاهرها، لكنها تتقاطع دلاليًا وشعوريًا، لتكوّن في النهاية لوحة سردية موحّدة.

من أبرز النماذج الدالة على المونتاج التماثلي في *"المغاربة"*، المشهد الذي يصوّر استدعاء البطل "محمد الغافقي" إلى قصر الباشا، يبدأ المقطع بلقطة داخلية نفسية، يُعبّر فيها الغافقي عن ضعفه وانكساره، قائلاً:

"كنت أتمتم أجوبة بلهاء ويخرج صوتي ضعيفًا مترددًا. كنت منْدحرًا، مهزومًا، أرفع في وجهي المنهك راية استسلام..."[1]

ثم ينتقل السرد فجأة إلى مشهد آخر لا تربطه علاقة دلالية مباشرة بما سبقه، من خلال عرض تقرير تفصيلي عن حياة الغافقي، جاء فيه:

"سيدي محمد الغافقي، 22 سنة، طالب جامعي في السنة الثانية شعبة اللغة العربية وآدابها... والدك الحاج المعطي الغافقي أمين تجار الزرابي..."[2].

هنا يتجلّى المونتاج التماثلي بوضوح؛ إذ يُعيد الكاتب ترتيب مشهدين يتشابهان من حيث الجو العام وطبيعه الحدث لكن لا توجد اي علاقه بينهما ، فالأول يعبّر عن الهزيمة الداخلية التي يعيشها البطل، والثاني يُقدّم خلفية سوسيولوجية عنه، تبرز ملامح وضعه الاجتماعي وبذلك، تتضافر اللقطتان لتقديم شخصية مركبة، تجمع بين وصف الشعور الداخلي واالحالة الاجتماعية، دون الحاجة إلى ربط تقليدي بين المشهدين.

[1] الرواية، ص 177.

[2] الرواية ، ص177.

هذه الآلية تتكرر في مواضع متعددة من الرواية، حيث يلتقط الكاتب مشاهد متفرقة من الحياة المغربية، ويربط بينها عبر خيوط تماثلية: تماثل في الدلالة، أو في الشعور، أو في الخلفية الثقافية وبهذا، تتشكل بنية الرواية حيث تُرصف فيها القطع المتناثرة لتُنتج سردًا موحَّدًا عن واقع مغربي متشظٍّ، ومعقّد في آن، فالأحداث لا تُروى من خلال تسلسل تاريخي، بل من خلال مشاهد متفرقة تستحضر معاناة الناس، وخيباتهم، وعلاقتهم بالتاريخ والمكان، وكل ذلك يتم بأسلوب تصويري يعتمد على تماثلات داخلية أكثر من اعتماده على ربط سببي مباشر.

لقد نجح الكاتب في توظيف تقنية المونتاج التماثلي بأسلوب سردي حديث، مكّنه من تجاوز الأشكال الكلاسيكية في كتابة الرواية، من خلال الجمع بين مشاهد متشابهة في الإحساس والمعنى رغم تباعدها في الحدث، استطاع أن يُنتج سردًا ذا طابع بصري داخلي، يقارب السينما في عمقها الشعوري، ويعكس في الوقت ذاته خصوصية التجربة المغربية. فالمونتاج هنا لا يُستخدم لمجرّد التنويع، بل لإنتاج وحدة سردية جديدة تتجاوز منطق التسلسل الخطي، نحو بناء متداخل، غني بالتماثلات، وراسخ في الذاكرة البصرية للقارئ.

و في موضع آخر يأتي مشهد تعبيري عن حالة الذل و الهوان الذي تمارسه سلطة المخزن على الشعب المغربي، في مشهد سلب الدولة لأرض جد "محمد الغافقي" تحت شعار المصلحة العامة فوق الجميع، من أجل إقامة تجزئة سكنية، مصورا الكاتب ذلك في لقطة واصفة بقوله:(جاءت الدولة بعد حين بآلات القياس و الجرافات و الدكاكات والصخب و الزلط و الطوارات ، و عصفت بكل الأشجار ، داست أحواض النعناع و شجيرات الطماطم و البدنجان و القرع السلاوي و الخس و طمست السواقي و طردت الطيور و الفراشات و النحل...)[1].

[1] المغاربة، ص 28.

و بعد هذا المشهد مباشرة يأتي مشهد تعبيري عن حالة الخذلان و الخوف و اليأس و الضياع و التشتت التي عاشها الجد بعد ان سلبت منه أرضه .

(...يجمع ببطء شديد ، كانه يسترحم الزمام ليتوقف ن حاجياته الصغيرة في قفة ثم يأخذها بيد ، و يمسك الفأس بيد اخرى و يسي امام النار التي تقتفي خطاه و سرب من طيور الدوري يودعه يسير بالفأس التي لن تشق الأرض بعد اليوم ، كما يحمل جندي في نهايات حرب خاسرة بندقية لن يعود بامكانها إرسال طلقة واحدة)[1].

وضع الكاتب هذين المشهدين جنبا الى جنب مجسدا عمق إحساس الخوف والعنف الذي يعيشه جد البطل ، و في خضم هذا المشهد الدرامي الكئيب ينتشلنا الكاتب الى مشهد نقيذ يعبر فيه الكاتب عن الامل و عدم الرضوخ و الاستكانة و الاستسلام .

(و لأن كبرياءه كفلاح وراءه إرث مقدس في تبجيل العمل ، لم يسمح له بأن يعيش بطالته المتأخرة في ظلال الحيطان ...كان يقوم بطواف طويل على ظهر الحمارة منذ طلوع الشمس حتى آذان العصر وقت عودته من الجنان ...يحادث فلاحين منهمكين في انجاز اعمالهم، يتآخى مع مجاري الماء ...)[2].

جاء توالي المشاهد في الرواية بأسلوب سريع ومتتابع، تتلاحق فيه اللقطات كما في شريط سينمائي نابض بالحركة، مما يمنح النص بُعدًا بصريًا واضحًا يعزز جمالية الكتابة ويؤكد اعتماد الروائي على تقنية المونتاج في بناء سرديته هذه المشاهد، رغم تباعدها الظاهري، تتقاطع في مضمونها ودلالتها، إذ تُظهر وضعية الأفراد داخل المجتمع المغربي وهم يخضعون لهيمنة السلطة، ممثلة في "المخزن"، فيتكرّر الإحساس بالخذلان والخضوع في أكثر من مشهد، دون أن يكون هناك ترابط زمني صارم، بل تتحد هذه اللقطات في زمن شعوري موحّد ومكان رمزي مشترك.

[1] الرواية، ص 29.

[2] لرواية، ص 30.

تُبرز الرواية حضورًا قويًا لمشاهد متفرقة، تم ترتيبها بوعي مونتاجي سينمائي، فتخلق لوحات سردية معبّرة لا تخلو من البعد البصري والتعبيري، تجعل المتلقي يقرأ وكأنه يُشاهد. ويُلاحظ في بعض المقاطع ظهور ما اصطلح عليه بالمونتاج التماثلي أو على أساس التماثل، حيث تتجاور لقطتان أو أكثر تتقاطعان دلاليًا دون اتصال سببي مباشر، مما يعمّق البعد الرمزي للمشهد.

من هنا، يمكن القول أن الكاتب نجح إلى حد بعيد في استثمار تقنية المونتاج، وخاصة "المونتاج القائم على التماثل"، لتقديم واقع اجتماعي وسياسي معقّد، عبر بناء روائي لا يُعنى بالتسلسل التقليدي بقدر ما يهتم بإحداث صدمة شعورية وبصرية لدى القارئ وهذا التوظيف الذكي يمنح الرواية طابعًا حداثيًا يعكس وعيًا عميقًا بأدوات السرد المعاصر، ويجعل من "المغاربة" تجربة سردية بصرية فريدة.

ونلمس المونتاج على اساس التماثل في موضع اخر من الروايه نحلله على الشكل التالي:

المشهد الاول في سخريته و تهكمه على الشعب المغربي:"ماذا بوسع شعب مرتاب في كل شيئ و قدري، شعب بلا جنون خلاق ، لم يعش التراجيديات الكبرى التي عاشتها شعوب اخرى ، عاش تاريخا وضيعا و مكرورا وسط طبيعة بلا خيال او جموح ... طبيعة بلا غموض او سحر و لا اساطير و لا انفلاتات مفاجئة و مدمرة، شعب لم يجهد نفسه ابدا في ان يتسامى و يتميز"[1]

المشهد الثاني في تحامله على مذهب الشعب المغربي:" المغاربة مالكيون ، لان المذهب أرضى الجميع لاءم السلاطين أولا لان مالك بن أنس يأمر بطاعة الخلفاء ،

[1] المغاربة،ص 132.

ويرى أن سلطانا جائرا سبعين سنة خيرمن أمة سائبة ساعة نهار ، و لأنه أيضا أجاز قتل الثلث لإصلاح الثلثين ...فالخير لا يكون برفع السيف في وجه السلطة القائمة"[1].

فهذان المشهدان يتشابهان من حيث طبيعة الحدث و الجو العام، فكل من المشهدين يصوران حالة التهكم و السخرية التي يمارسها الراوي (العسكري) على الشعب المغربي في اي فرصة سانحة لذلك ، على الرغم من اختلاف موضوع السخرية ، فتارة تجده يسخر من جموده الذهني و عقله المتصلب الذي عجز عن الإبداع و الخيال ، و تارة أخرى يهزء بمذهبه ، إلا أن المشهدان يتوافقان من حيث طبيعة الحدث مع إختلاف المكان و الزمان.

5-3-2- مونتاج على أساس التناقض:

يعتمد هذا النوع من المونتاج على مبدأ التناقض ، حيث يتم تركيب لقطات او مشاهد متناقضة وعدم ترتيبها بطريقة منطقية و فكرية، مما يساهم في إبراز التلاحم بين النقيضين ، يهدف هذا الأسلوب إلى تحقيق تسلسل متتابع في السنما بحيث يؤدي تجاور المشاهد المتضادة إلى الكشف عن مفارقات متنوعة[2].

اعتمد الروائي على توظيف تقنية "المونتاج على أساس التناقض" كآلية فنية لإحداث تصادم بين المشاهد والحالات النفسية، مما يمنح السرد طاقة درامية داخلية ويكشف عن تشظي الذات والواقع، ليأتي هذا التناقض لكشف التوتر العميق الذي يعيشه الإنسان المغربي في زمن فقدان اليقين وفي هذا السياق، سنحاول رصد كيف يتجلى هذا الشكل من المونتاج داخل الرواية من خلال أمثلة مختارة، مبرزين كيف تستخدم هذه التقنية لتوليد دلالات جديدة، وإبراز المفارقات التي تشكل جوهر التجربة السردية في هذا العمل الحداثي.

---

[1] المغاربة،ص 133.

[2] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 301.

يقول السارد:

"...لو فتحت شقا لدوده التردد لقضمت وقفتي تلك في لمح بصر ولا شلت يدي ولا بقيت مسمرا في تلك الفرجه البلهاء والمسليه للجدار تدحرجت العلبه سمعت ارتطامها بارضيه السطح سمعت أنتها الصماء تأتي للقاء زفره الانتصار على خجلي الخارجة من صدري ومثل ما يداعب مطر ارضا متشققه وناشفه سمعت ضحكه جذلى تنتشلني من عذاب تلك الصيحه الغاضبة[1]".

وبعد هذا المشهد ينتقل السارد بناإلى مشهد آخر يقول:" هزتني فرحةأنها ادخرت لي ردا جديرا بأروع قصص الحب الكبيرة، حين تحس الحبيبة بأن ما تملكه من كلمات باردة يخون النار المتأججة بداخلها، فتعمد للمقص وتقص ضفيرتها وتضعها رفقة وردة يابسة في ظرف وترسله للحبيب البعيد، حاولت أن أتذكر ضحكتها وهي تنحني لتلتقط العلبة، السر كله في تلك الضحكة السريعة كالومض ، الحادة كالنصل ، و الجذلى كقبلة فوق شفة ناشفة، السر كله في طبيعة تلك الضحكة الخاطفة هل كانت ضحكة فرح أم سخرية" [2].

ينطلق المقطع الأول من لحظة تأمل داخلي مكثف يعيشها السارد وسط مشاعر متشابكة من التوتر والخوف والتردد، وتُقدَّم هذه اللحظة من خلال لغة حسية، تصور التفاصيل الدقيقة لحالة نفسية متأرجحة بين الانفعال والانتظار، حيث يقول: "**ولا شلت يدي ولا بقيت مسمرا في تلك الفرجة البلهاء والمسليه للجدار...** "[3]، ليصف موقفًا مشبعًا بالقلق و التوتر، المشهد يعجّ بالأصوات الصماء والارتطامات الغامضة، مما يضفي عليه توترًا داخليًا عميقًا.

[1]لرواية، ص 218، 219.

[2]الرواية، ص 220.

[3]الرواية، ص 218.

في المقابل، ينتقل السارد في الفقرة التالية إلى مشهد عاطفي شديد الاختلاف، أشبه بصورة سينمائية كلاسيكية تُستحضر من خيال قصص الحب القديمة، حيث يقول: "**هزتني فرحةأنها ادخرت لي ردا جديرا بأروع قصص الحب الكبيرة**"[1]ثم يصف تلك الضحكة الخاطفة التي تحوّلت إلى مركز تأويلي للسارد:

"**السر كله في طبيعة تلك الضحكة الخاطفة هل كانت ضحكة فرح أم سخرية**"[2].

إن الانتقال المفاجئ من مشهد نفسي مكثّف قائم على الاضطراب الداخلي والمعاناة الذاتية، إلى مشهد مليء بالدهشة العاطفية والانخطاف الرومانسي، يُجسد بوضوح تقنية المونتاج على أساس التناقض، فالمونتاج هنا لا يحدث عبر الزمن فقط بل بين حالتين شعوريتين متعارضتين:

- من **الخوف والانقباض والظلام الداخلي:**

"دودة التردد"، "الفرجة البلهاء"، "عذاب الصيحة"

- إلى **الفرح والانفتاح والتأويل الرومانسي:**

"فرحه"، "قصص الحب الكبيرة"، "ضحكة جذلى"

هذا التباين الكبير في الحالة النفسية والأسلوب اللغوي والبنية الشعورية يشبه تمامًا ما يُعرف في السينما بـ "**المونتاج التناقضي**"، حيث يوضع مشهدان متضادان جنبًا إلى جنب لخلق دلالة ثالثة تنبع من تصادمهما، وليس فقط من كل مشهد على حده.

تُساهم هذه التقنية في دفع الرواية نحو كتابة حداثية، لأن التناقض هنا يُستخدم لإبراز التعقيد الداخلي للشخصية، وتفكيك الصور النمطية حول الحب، التردد، واليقين.

[1] الرواية، ص 220.

[2] الرواية، ص 220.

فالقارئ يُجبر، عبر هذا "القطع"[1] بين لحظة وأخرى، على إعادة بناء المعنى، وطرح الأسئلة بدلًا من تلقي أجوبة جاهزة وفي هذا السياق، تتجلى الحداثة في كون الرواية لا تقدم سردًا خطيًّا تقليديًا، بل سردًا تفكيكيًا حركيا يحاكي حركة الفكر الإنساني المتقلبة.

إن قول السارد:

"السر كله في طبيعة تلك الضحكة الخاطفة هل كانت ضحكة فرح أم سخرية"[2]

هو تلخيص بليغ لهذا التحول في المعنى الناتج عن تصادم المشاهدفهو لم يعد متيقنًا مما رأى أو سمع، بل أصبحت الحقيقة متعددة ومفتوحة على التأويل، وهي خاصية جوهرية في الأدب الحداثي.

في ضوء هذا التحليل، يمكن القول إن الكاتب يستخدم تقنية "المونتاج على أساس التناقض" فيروايتهكأداة فنية لبناء تجربة سردية حداثية متحررة من التتابع الخطي، تنقل القارئ بين عوالم شعورية متنافرة، وتُغنيه عن اليقين السردي عبر صدمة التناقض، إن هذا النوع من المونتاج لا يُثري فقط البنية الجمالية للنص، بل يجعل الرواية فضاءً

---

[1] القطع :(Cut) و هو نوعين:

1-مرادف للكلمه الفرنسيه قطع صريح (coupe franche) وتركيب ناشف او لصقه (collure) او كلمه تعني الانتقال من لقطه الى اخرى دون فعل ارتباطي (مزج صورتين بنقل الواحده تدريجيا الى الاخرى).

2- القطع الاخير :(final cut) هو الحق الذي اتخذه بعض المنتجين في اعاده التلاعب مره أخيره بالتجميع (المونتاج).

ينظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائيه، تر: فائز باشور، ص26.

و يُعدّ القطع(Cut) من الأدوات الفنية الجوهرية التي ترتكز عليها تقنية "المونتاج على أساس التناقض Montage) " (par contraste، وهو أحد الأساليب السينمائية الرائدة التي قام بتطويرها المنظّر والمخرج السوفييتي "سيرجي آيزنشتاين"، حيث يقوم هذا النمط على خلق صدمة بصرية ومعنوية ناتجة عن تعارض لقطات متجاورة، ومن جهة أخرى، قدّم "كوليشوف" تصورًا جديدًا للتوليف، اعتبر فيه أن المادة الأساسية للفن السينمائي ليست اللقطات الفردية، بل طريقة ترتيبها وتوصيلها وفق منطق فني محدد، مؤكدًا **أن** السينما تبدأ فعليًّا من لحظة تركيب هذه الأجزاء بشكل واعٍ ومقصود، يخلق منها وحدة فنية ذات معنى.

ينظر: أحمد عبد سليمان، قراءة اولية في نظرية المخرج السينمائي وفلسفته في المونتاج الذهني، قسم الدراما، المجلة الاردنية للفنون، مجلد 6،العدد الأول، جامعه اليرموك ،اربد، الأردن، 2013 ، ص 141.

[2] الرواية، ص 220.

لتجريب سردي يُعيد تشكيل العالم الداخلي للشخصية بوسائل قريبة من اللغة السينمائية الحديثة، مما يُسهم بشكل فعال في تحقيق حداثة التشكيل السردي داخل الرواية المعاصرة.

و في مشهد آخر يقول السارد:

"كانت أمي تبكي أبا ، و جدتي تبكي زوجا ، و أخواتي و إخواني يبكون جدا، و كنت أبكي شيئا أكثر عمقا من كل ذلك كنت ابكي فكره عن الحياه والكرامه والارض والصبر وداخل هذا الشريط المظلم والمتلاطم المسمى حياه وعلى حافه اجرافها ومهاويها وحفرها كانت حكاياته ومأثوراته ومواقفه تومض في ذهني فتهبني هذا النفس الاوحد الذي يبقيني واقفا"[1]

ثم ينقلنا مباشرة إلى مشهد مغاير:

" و جاءت الدولة بعد حين بآلات القياس و الجرافات و الدكاكات و الصخب و الزلط و الطوارات، و عصفت بكل الأشجار داست احواض النعناع وشجيرات الطماطم والباذنجان والقرع السلاوي والخس وطمست السواقي وطردت الطيور والفراشات والنحل وطاردت الهوام في الغيران وبين الشقوق تعاطف مراقب عمال مع جدي وهو يرى غيضه المكتوم وزفراته المكلومه واخذه جانبا واسر له بانه سيؤخر قطع اشجاره حتى تنضج الثمار وتجنى"[2].

في هذه الرواية يبرع الكاتب في توظيف تقنية المونتاج على أساس التناقض لإبراز عمق التحولات الفردية والجماعية التي يعيشها الإنسان المغربي، لا عبر تسلسل سردي خطي، بل من خلال التصادم القوي بين مشاهد ومواقف متناقضة تُعرض جنبًا إلى جنب،

[1] الرواية، ص28.

[2] لرواية، ص28.

فتمنح المتلقي رؤية مركبة وغنية للواقع، لا تسجن المعنى في بعد واحد، بل تحفّزه على التعدد والتفاعل.

في الفقرة الأولى، ينقل السارد لحظة حداد لا تنحصر في الفقد الجسدي للجد، بل تمتد إلى ما هو أوسع: فقدان القيم والمعاني، كل فرد يبكي وفق علاقته بالفقيد، بينما السارد يتجاوز هذه الروابط المباشرة ليعبّر عن بكاء القيم:

"كانت أمي تبكي أبا، وجدتي تبكي زوجًا، وأخواتي وإخواني يبكون جدًا، وكنت أبكي شيئًا أكثر عمقًا من كل ذلك. كنت أبكي فكرة عن الحياة والكرامة والأرض والصبر[1]". هنا نلامس انكسارًا داخليًا صامتًا أمام انهيار الرموز التي كانت تمنح الحياة معناها وثباتها، في مشهد يطغى فيه الحزن، ويؤسس لحالة شعورية متوترة .

لكن المشهد التالي ينقل القارئ بشكل مفاجئ إلى واقع خارجي صاخب ، حيث تُجتاح الأرض وتُقتلع جذور الحياة البسيطة بأدوات الدولة الثقيلة:

"وجاءت الدولة بعد حين بآلات القياس والجرافات والدكاكات والصخب والزلط والطوارات..."[2].

هذا المشهد، بكل تفاصيله ، يأتي في تناقض واضح مع المشهد السابق، فيغدو كأننا انتقلنا من فضاء داخلي مليء بالحنين إلى فضاء خارجي تسيطر عليه الحدة والخراب.

هذا التناوب بين مشهد الحزن العميق والمشهد التدميري العنيف، يشكل لبّ تقنية المونتاج على أساس التناقض، إذ لا يسعى الكاتب إلى بناء خط درامي متواصل، بل يراهن على خلق صدمة شعورية وفكرية لدى القارئ، تجعله يعيد النظر في العلاقة بين الماضي والحاضر .

---

[1] الرواية، ص28.

[2] الرواية، ص28.

تكشف هذه الأمثلة بوضوح كيف أن تقنية المونتاج على أساس التناقض ليست مجرد بناء شكلي في الرواية، بل هي أداة فنية تُمكِّن الكاتب من التعبير عن التمزقات العميقة التي يعيشها المجتمع المغربي على مستوى الهوية والذاكرة والمكان، ومن خلال هذا التناوب بين الحنين والخراب، وبين الداخل المتأمل والخارج العنيف، تترسخ حداثة التشكيل السردي في الرواية، حيث يُعاد بناء المعنى من خلال التوتر والتصادم، لا من خلال السرد المستقر، وهذا ما يجعل *"المغاربة"* رواية حداثية بامتياز، قادرة على مساءلة الواقع من داخله.

6- الكولاج:

6-1- الكولاج بين المفهوم والمصطلح"Collage":

كلمة معربة، أصلها من كلمة "Collage" الفرنسية؛ فهو بمعنى اللصق أو الالتصاق[1]، ويقصد بالكولاج " التجميع والتلصيق، ... وتستخدم في معجم الفن على أنها صورة مؤسسة كلية أو جزئية على استخدام قصاصات القماش أو الورق أو ما شابه ذلك من الخامات التي تلصق على القماش المعد للتصوير"[2]،و قد لمع الكولاج في أعمال الأدباء التكعيبيين الذين استخدموا اوراق الجرائد في صورهم، وأدخلوا فوقها الطلاء واتبعوا أدوات أخرى متنوعة، حيث ظهرت هذه التقنية في استخدامات التجار لأوراق الجرائد، إذ ترجع الأبحاث انها استخدمت بداية في أعمال الرسام الإسباني "بيكاسو" والرسام الفرنسي "جورج براك" مؤسسي المدرسة التكعيبية.[3]

---

[1]ينظر: شهرام دلشاد، السرد الكولاجي وخصائصه في رواية "اسكندريتي" لإدوارد الخراط، مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها، العدد33، 2021، ص 62.

[2]شهرام دلشاد، السرد الكولاجي وخصائصه في رواية "اسكندريتي" لإدوارد الخراط، مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها، العدد33، 2021، ص 62.

[3]ينظر: مها محمد السديري، الكولاج في اعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر ،المجلة الأردنية للفنون،مج10، عدد2، الأردن،2017، ص 141.

و "اللصق""Collage" كتقنية أدبية، لاقت رواجا بين الأدباء في العقود الأخيرة، وهو مستعار من الفنون التشكيلية الجميلة، ثم السينما[1].

وهو أيضا عملية نقل وتحويل مواد من حقول معرفية ما وتركيبها في نص أدبي يجري تشكيله[2]، وهذه التقنية تعد " وسيلة لإزالة الفجوة بين الأدب والواقع"[3]، بإدخال مقتطفات من نصوص أخرى متنوعة، كالقصاصات الصحفية والشعارات واللافتات والرسائل والاغاني وأدب المنامات، و" إدماج مواد مختلفة من الواقع"[4]،فيدرج الروائي مختلف العلامات اللغوية لحاجة الروائي لإسهاب عمله الأدبي وتقوية دلالته وإضفاء الواقعية فالكولاج " في جوهره عمل تركيبي، يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيل وما ينتمي إلى الواقع[5]"مما يساهم في بناء النص السردي نتيجة لتفاعل النصوص وتشابكها.

وحسب ما يشير اليه "معجم السرديات" أن أول من وظف مصطلح كولاج هو "ماكس أرنست""Max Ernest" عام (1930م) في روايته بعنوان " حلم فتاة صغيرة"، التي كانت أول رواية أطلق عليها مصطلح رواية كولاج.[6]

و يُعدّ الكولاج (القص واللصق) تقنية سردية حداثية تستند إلى إدماج عناوين وصفحات من الجرائد والمجلات داخل النسيج الروائي، في تماهٍ فني مع بنية النص، بهدف تحويل الوقائع والحقائق من سجلها التقريري إلى تجربة إبداعية نابضة وتأتي هذه التقنية لتُعبّر بأسلوب فني عن واقع متذبذب ومفتوح على التأويل، مستندة إلى شواهد

[1]ينظر: مسعود ناهلية، الكولاج عند واسيني الأعرج بين التأثيث النصي وفيوضات المعنى، مجلة المدونة، المجلد 7، العدد2، الجزائر، 2020، ص501.

[2]مسعود ناهلية، الكولاج عند واسيني الأعرج بين التأثيث النصي وفيوضات المعنى، مجلة المدونة، المجلد 7، العدد2، الجزائر، 2020، ص501.

[3]جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1989، ص 93.

[4]محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 358.

[5]المصدر نفسه ، ص 358.

[6]ينظر: معجم السرديات، ص358.

واقعية دامغة تُضفي على النص بُعدًا توثيقيًا وجماليًا في آن، يجعل من هذا الواقع مادة إدانة لا مجرّد خلفية حكائية.[1]

6-2- تشظي السرد وتراكب الصور: تقنية الكولاج في رواية "المغاربة"

إن تقنية الكولاج في رواية "المغاربة" تُعدّ أحد أبرز ملامحها الحداثية، حيث تعمد الرواية إلى تفكيك السرد التقليدي وإعادة تركيبه عبر تداخل أجناس أدبية وأنماط سردية متعددة، حيث يُوظَّف الكولاج كآلية تُعبّر عن التعددية في الأصوات والمنظورات، ما يعكس طبيعة الحكاية المغربية المتشظية بين التاريخ والحاضر، الواقع والخيال، المكتوب والشفوي.

كما تكشف هذه التقنية عن إمكانية أن تكون الرواية نسيجًا متعدّد الطبقات، تتجاور فيه الأصوات والأساليب دون هيمنة صوت واحد أو نمط سردي واحد، فالكولاج في الرواية لا يقتصر على الشكل فحسب، بل يمتد إلى المضمون، مما يخلق نصًا ديناميكيًا لا يمكن قراءته وفق خطية تقليدية.

هذا التداخل في الأجناس الأدبية يُعدّ سمةً حداثية أساسية، إذ يسعى الكاتب إلى زعزعة القوالب السردية الجاهزة، وتقديم رؤية أكثر انفتاحًا على تعددية الهوية المغربية،فالاعتماد على هذه التقنية يضع القارئ أمام تجربة غير مألوفة، تتطلب منه الانخراط في عملية التأويل وإعادة البناء و بذلك تصبح الرواية أشبه بلوحة فسيفسائية، حيث تتجاور الأجزاء المختلفة لتشكيل صورة كلية تتجاوز حدود الزمان والمكان، ما يجعل من "المغاربة"نصًا حداثيا بامتياز، يعكس روح الحداثة السردية وتجديد الرواية العربية.

[1] ينظر: عدالة احمد محمد ابراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر،ص 231.

وظف الكاتب تقنية اللصق (الكولاج college) في رواية "المغاربة" بشكل واضح، وقام بتوظيفه في فصوله بما يخدم الرواية فتنوع الكولاج بين الرسائل، الاقتباسات من مسرحيات، والمنامات ، و نمثل لذلك ببعض المنامات*[1] في قوله:

" قال: من أي البلاد خرجت، وعن أيّها درجت؟ فقلت له من المغرب الأقصى والأمد الذي لا يحصى، ومن البلد الذي لا تصل إليه الشمس حتى تكلّ أفلاكها، وتضجّ أملاكها، ولا القمر حتى يتمزق سرجه، ويتداعى برجه، ولا الرياح حتى يحجم إقدامها ، وتحفى أقدامها . قال : فكيف معرفتك بدهرك، ومن تركته وراء ظهرك ؟ فقلت له : أما البلاد فقد قلبت جنوبها وكشفت عيوبها "[2]**منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**

و يقول في موضع آخر:

" كتب كلب إلى كلب : أما بعد يا أخي – أدام الله حراستك – فإن بني آدم قد تسافلوا إلى حد ما عليه من مزيد، حتى بقيت أنا وأنت بالإضافة إليهم كمعن بن زائد وطلحة الطلحات فارتع في المجازر وقم في المزابل وارفع ساقك، وبُل على من لقيت منهم والسلام "[3]**.الوهراني: منامات الوهراني ومقاماته ورسائله**

[1]المنام هو "فن ابتدعه ابن محرز الوهراني لم يجاريه فيه أحد، وهو نص نثري و عمل سردي مبتدع ذو خصوصية نصية سردية، مفتوح على موضوعات مختلف وأكثر ما يميزه تركيبه العجيب، فالمنام خيال وأوهام تنم عن حديث النفس وهو صورة تعكس واقع التعاسة وعدم الانصاف الذي تعرض له الوهراني خلال حياته ورحلته في البحث عن التكسب والمكانة العالية،... إذ نجد الوهراني المصدوم بالواقع يتخذ من المنام مطية يسمح له بتجاوز الحدود لاختراق المحرم الاجتماعي ليتحول إلى وسيلة للتفلت من الرقابة بمختلف أشكالها"، محمد صالح، موضوعات السرد في منامات الوهراني – قراءة وصفية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ، مجلد 09، عدد 5، تامنغست، الجزائر، 2020، ص 472.

[2]الرواية، ص121.

[3]الرواية، ص 136.

و نجده يقول:

"لأن نفوس أهل المغرب مجبولة على الاستنصار، وقيل الحقد مغربي، وعلى الحقيقة فلا يجب أن يُعاب أحد بشيء وضع في جبلته، وإنما يُعاب المرء بما يحمله عليه نظره السيئ الفكرة وتخلقه العقربي الكسبي"[1].

كتاب الاستبصار في عجائب الأمصار

لمؤلف مراكشي مجهول

نلاحظ أنشخصية "العسكري" في "الرواية"تمثل صوتًا ساخرًا ومتهكمًا، يُعيد قراءة التاريخ والواقع بأسلوب ينتمي إلى تقاليد أدب المنامات والمقامات، وهو ما يظهر جليًا في هذه الاقتباسات الثلاثة، هذه المقاطع تعكس توجّه الرواية نحو الحداثة والكولاج السردي، حيث يتم توظيف السجع، التهكم، الرمزية، والخطاب التراثي لتقديم رؤية نقدية للتاريخ والهوية.

فالمقطع الأول يتبع أسلوب المقامة والمنام، حيث نجد السجع، والتوصيف التاريخي للمغرب الأقصى، و الحوار بين الشخصية والمحاور يعكس ثنائية العارف والجاهل، وهي تقنية كلاسيكية في الأدب العربي، حيث يُستخدم السؤال الاستنكاري لإبراز حكمة المتكلم وسخريته من الواقع.

و نجد أن "العسكري" يوظّف هذه التقنية لإعادة صياغة الهوية المغربية بطريقة تهكمية، حيث يصبح التاريخ مادة قابلة لإعادة التفسير ، مما يعكس تشظي السرد وتعدد الأصوات داخل الرواية.

أما بالنسبة للمقطع الثاني فهو نموذج لرسائل التهكم الرمزي، حيث يُستخدم الحيوان (الكلب) كمتحدث ساخر ينتقد البشر، وهو تقليد معروف في الأدب العربي (مثل *كليلة*

[1] الرواية، ص 131.

ودمنة ورسائل الجاحظ)، النبرة الساخرة هنا تعكس ازدراء العسكري للحالة الاجتماعية والسياسية، حيث يُشبه البشر بالكلاب، لكنه يجعل الكلاب أكثر شرفًا منهم.

و هذه الرسالة تتماشى مع منهج الكولاج السردي، حيث يتم دمج التراث الأدبي العربي (رسائل المقامات والمنامات) مع خطاب تهكمي حديث، مما يعزز الطبيعة الحداثية للنص، إذ يتنقل بين الأساليب دون التقيد بسرد خطي أو موحد.

أما المقطع الثالث فيقدم تأملًا أنثروبولوجيًا وسوسيولوجيًا عن الشخصية المغربية، حيث يتم تصوير أهل المغرب كمجبولين على الاستنصار والحقد، لكن مع الإشارة إلى أن الطبيعة الفطرية للإنسان لا ينبغي أن تكون محل إدانة،هذا الخطاب يحمل أبعادًا فلسفية، حيث يميّز بين الصفات الموروثة والصفات المكتسبة، وهو ما يعكس وعيًا نقديًا تجاه الثقافة والمجتمع.

فالرواية توظّف هذا النوع من النصوص داخل نسيجها الكولاجي، حيث يتم استدعاء مقاطع ذات طابع حكمي، مما يخلق تعدّدًا في الأصوات ويُضفي على النص بُعدًا توثيقيًا، يجمع بين الخطاب الأدبي والخطاب التاريخي.

إنهذه الاقتباسات الثلاثة، كما كتبها "العسكري" في الرواية، تُمثل مزجًا متقنًا بين التراث السردي العربي (المقامات، المنامات، الرسائل) والتشكيل السردي الحداثي،عبر استخدام الكولاج، حيث تتعدد الأساليب والخطابات، مما يجعل الرواية نصًا مفتوحًا، يُعيد قراءة التاريخ والهوية من منظور ساخرو تهكمي، العسكري هنا ليس مجرد راوٍ، بل هو صوت نقدي يكشف الحقيقةويعكس طبيعة السرد المتعدد في الرواية.

يأتي توظيف "فن المنامات" في الرواية كتقنية فنية حداثية تُسهم في بنائها الكولاجي، حيث يستلهم الكاتب هذا اللون الأدبي الذي ظهر في القرن السادس الهجري، ليخلق فضاءً سرديًا مغايرا، ضمن قالب أدبي رصين، يتيح هذا الأسلوب تجاوز حدود

السرد التقليدي، إذ تصبح المنامات وسيلةً لتفكيك السلطة الرمزية للأحداث والشخصيات، وإعادة تشكيلها في سياقات تأويلية متعددة.

7- توظيف"المتخيل" كوسيط بين التاريخ والرواية:

في هذا العنصر سنرصد " التضافر النصي و الإئتلاف الناشئ بين خطابين يجمعهما السرد و يفرقهما الصدق و الكذب ، و نعني بهما التاريخ و الرواية ، الأول خطاب غاية ما يأمله و يرنو إليه هو تدوين الأخبار و الوقائع و الأحداث و المنعرجات الزمنية ... أما الخطاب الروائي فلا يهمه الصدق و الكذب بقدر ما تستهويه الشخصية ككائن ورقي في هويتها و اختلافيتها"[1].

يرى "العموري الزاوي" في كتابه "آليات التجريب الروائي: التاريخ والمتخيل السردي"أن العلاقة بين الرواية والتاريخ تقوم على إمكان التقاطع بين خطابين مختلفين في الجوهر، رغم ما يفصل بينهما من خصائص بنيوية ووظيفية، فالسرد الذي يجمع بين هذين الخطابين، يكشف عن تفاعل خصب يُغني كلاً من التاريخ والرواية دون أن يُقصي أحدهما الآخر أو يصادر دوره، وإذا كان التاريخ يُحيل إلى مادة منجزة ومكتملة، مضى عليها زمن كافٍ، فإن الرواية – على الرغم من طابعها الإبداعي القائم على التخييل – لا تنفصل عن الواقع، ولا تتجاهله. ومن هنا، يصبح مصطلح "المتخيل" هو الأنسب للتعبير عن تلك المسافة التأملية التي تفصل بين التاريخ، في حرصه على تناول الواقع وفق سياقاته ومفاصله الكبرى، وبين الرواية التي تنشغل بتفاصيل الحياة الدقيقة وتلتقط الجزئيات المغفلة[2].

و مما سبق يمكن إستعراض أبرز نقاط التشابه و الإختلاف بين التاريخ و الرواية:

---

[1] احمد صبره ومعجب العدواني :التشكل والمعنى في الخطاب السردي ،دار الانتشار العربي ،الطبعه الاولى، 2013 ،الرياض، المملكه العربيه السعوديه ، ص 426.

[2] ينظر: أحمد صبره ومعجب العدواني ، التشكل والمعنى في الخطاب السردي ،دار الانتشار العربي ،ط1، 2013 ،الرياض ،المملكة العربية السعودية ، ص 426.

من الواضح أن هناك تداخلًا بين التاريخ والرواية على الرغم من الاختلافات الجوهرية بينهما، فالتاريخ يعتمد على أحداث واقعية وقعت في الماضي، بينما تستند الرواية إلى الخيال والإبداع، ومع ذلك، يمكن للرواية أن تستمد إلهامها من التاريخ، والعكس بالعكس. إن هذا التداخل يُنشئ حوارًا مثمرًا بين المجالين، مما يعزز قيمتهما معًا.

و من الملاحظ أن التاريخ يحرص على تسجيل الوقائع والأحداث الماضية، بينما الرواية تعتمد على التخييل والإبداع الفني ومع ذلك، فإن الرواية، رغم طابعها التخييلي لا تنفصل عن الواقع بل تعيد تشكيله بأسلوب فني هذا ما يخلق مساحة تأملية تربط بين الواقع والمتخيل.

ويُستخدم مصطلح "المتخيل" كجسر يربط بين التاريخ والرواية، فالتاريخ يركز على الأحداث الكبرى والوقائع العامة، بينما تتعمق الرواية في التفاصيل الدقيقة والحياة اليومية للأفراد، هذا التفاعل بين العام والخاص، بين الواقعي والمتخيل، يُثري العلاقة بين المجالين.

و يشير الكاتب إلى أن الرواية تعيد صياغة الواقع من خلال التركيز على التفاصيل الصغيرة، في حين يركز التاريخ على الأحداث الكبرى، هذا التفاعل بين العام والخاص يُحدث توازنًا بين المجالين مما يعزز فهمنا للواقع.

و يمكن اختزال مفهوم التخييل في خمسة معانٍ رئيسية:

1. **التخييل كنقيض للحقيقة:** يُنظر إليه كنوع من الكذب أو الوهم، ويستخدم في اللغة اليومية لوصف ما هو غير حقيقي[1].

[1]ينظر : سعيد جبار، من السرديه الى التخيليه بحث في بعض الانساق الدلاليه في السرد العربي ،ط 1 ، دار الامان، الرباط، المغرب، 2013،ص53.

2. **التخييل كبناء تصويري** :يُعتمد عليه في الفلسفة، كما عند "كانط"، حيث يساعد على تأويل الواقع دون أن يكون منافيًا للحقيقة، وهو المفهوم السائد في الدراسات الأدبية[1].

3. **التخييل كعالم دلالي** :يتعلق بالعوالم التخييلية في الأدب، ويحدد علاقتها بالواقع وفق نظرية العوالم الممكنة[2].

4. **التخييل كجنس أدبي** :يُستخدم في الدراسات الغربية للإشارة إلى الأدب التخيلي مقابل الأنواع الجادة كالسيرة الذاتية، مع جدل حول معاييره النصية[3].

5. **التخييل كحالة ذهنية** :يشمل تقمص الشخصيات في الفنون والألعاب، مما يخلق اندماجًا عاطفيًا وفعّالًا في التجربة التخييلية[4].

لم تعد الرواية العربية، في علاقتها بالتاريخ، تقتصر على الترفيه وإضفاء المتعة قبل النوم، بل أصبحت وسيلة للبحث والتأمل العميق في قراءة التاريخ، والتوقف عند ما تخفيه السطور لفهم ديناميكية الأحداث، وأسباب الانتصارات والهزائم، وتشابه مصائر الشعوب وحيواتهم في كثير من الأحيان.

وبات الروائي، بحسه الفني والإبداعي، مدركًا لتقاطعات الخطابين التاريخي والسردي، لكن بعد جهد كبير في دراسة الوقائع التاريخية وتحليلها بعمق. إذ إن استحضار الأحداث التاريخية داخل الرواية وإعادة تشكيلها تخييليًا ليس بالأمر السهل، بل يتطلب مهارة دقيقة في المزج بين الحقيقة والخيال.

وبذلك، تتحول الرواية إلى وثيقة تكشف أحيانًا عن المسكوت عنه في الخطاب التاريخي، حيث تلجأ إلى المصادر لتوثيق سردها وتعزيز مصداقيته، وهو جهد لا ينفصل

[1] ينظر: المرجع نفسه ، ص 53.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص 53.
[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 54.
[4] ينظر: المرجع نفسه ، ص 54.

عن استراتيجيات التشكيل الحداثي في الرواية العربية. ومن هذا المنطلق، توسعت آفاق الرواية لتستوعب أحداثًا وشخصيات مستوحاة من الواقع، لكنها مع ذلك قريبة من المرجعيات التاريخية. وقد ظهرت أنماط روائية كسرت الحواجز المنطقية بين الواقع والخيال، حتى تداخل التخييل بالمخيال، إلى جانب روايات أخرى استندت إلى محاكاة الوقائع، سواء تلك المرتبطة بتجربة الكاتب في السيرة الذاتية أو بالأحداث التي نسبها المؤرخون إلى الماضي، كما هو الحال في الرواية التاريخية[1].

7-1- تمثلات التاريخ المتخيل في رواية "المغاربة":

إن العلاقة بين التاريخ والرواية هي علاقة تكاملية، فالتاريخ يوفر المادة الخام للرواية، بينما تعيد الرواية قراءة التاريخ من منظور فني،وهذا ما نلاحظه من خلال استحضار عدة محطات تاريخية نوردها على الشكل التالي:

أولا: قصة الباشا بوزكري وسلالته (البرجوازيات الجديدة):

استحوذت هذه القصةعلى تسعة فصول من الرواية تبرز مسار الباشا بوزكري وولده عبد السلام وحفيده طه الأعمى الذي يكشف حقيقة باشواتالمغرب قبل الاستقلال، وما تركوه من جروح، ومآسي، وقهروتسلط في نفسية المغاربة، وما يهم من هذه الرواية هم سكانبني ملال الذي تحدث عنهم الكاتب في جل الرواية.

حيث يبرز الصراع الدائر بين المخزن، الذي يستعين بالباشا بوزكري الذي حكم بني ملال بالحديد و النار و التعاون الصريح مع المستعمر الفرنسي وابنه عبد السلام، اللذين قادا مواجهة شرسة ضد قبائل إقليم بني ملال بهدف إخضاعها، لقد لعب القائد بوزكري دورًا محوريًا كوسيط بين السلطة المركزية والمتمردين من زعماء القبائل، حيث يعكس السرد بوضوح طبيعة هذه الوساطة التي مارسها الباشا لصالح المستعمرالفرنسي.

[1] ينظر :أحمد صبرة و معجب العدواني: التشكل و المعنى في الخطاب السردي، ص428.

" أجمعت كل الوثائق التاريخية على أنه كان وراء مفاوضات استسلام كل قبائل تادلة بل كان وراء دخول الاحتلال في 16 يوليو 1916 إلى قصبة بني ملال بدون قتال وفي 21 سنة.... خير للجميع."

ما بين هذا وذاك يرتحل بنا الروائي"عبد الكريم الجويطي" ويحلق بنا بخياله الروائي المحكم عبر تفاصيل وأحداث مشوقة عما يجري في قصر الباشا "بوزكري" وزواج ابنه عبد السلام، و ميلاد حفيده ولي العرش " طه"، الذي يولد أعمى.

ثانيا: قصة اكتشاف مقبرة كبيرة:

في الرواية، يتجلى الموت كحقيقة راسخة في تاريخ بني ملال، حيث تتشابك الحكايات والأرواح العالقة بين طبقات الزمن ومن بين المشاهد المروعة التي يوردها الروائي، يبرز مشهد العثور على جماجم بشرية مدفونة بكميات هائلة أثناء عملية حفر خندق ، يصور جويطي هذا الاكتشاف وكأنه صرخة من الماضي، حيث تخرج الجماجم من رحم الأرض لتشهد على تاريخ دموي لم يُكتب بالكامل، لا وجود لهياكل عظمية، فقط رؤوس مقطوعة كأنها رسالة صامتة من حقبة مضت، تحكي عن القمع، عن الحروب، عن انتقام السلطة من القبائل الثائرة.

تتردد الأسئلة بين شخصيات الرواية: لمن تعود هذه الجماجم؟ هل هم ضحايا حرب خفية، أم أن السلطة دفنتهم هنا ؟ وبينما ينبش السرد في الماضي، يظل الغموض مخيّمًا، مثل ظل طويل يمتد عبر تاريخ بني ملال، حيث لا شيء يختفي تمامًا، بل يظل نائمًا تحت التراب، بانتظار من يوقظه، لترسل السلطات لجنة بحث تتكون من الخبير الأعمى و مساعده المعتوه بأدوات بدائية و كأن السلطة تريد المدارات على شيئ ما و لا تريد أن تفضحه، ليفضي التقرير في النهاية بعدم معرفة لمن تعود هذه الجماجم.

يقدم السارد عدة فرضيات لوجود هذه الجماجم و منها:

- الفرضية الأولى:

"إن هذه الجماجم قد تعود لجماعات قتلت على يد جنود الحامية بالقصبة الكوشية التي بناها المولى اسماعيل سنة (1688) من أجل فرض الهيمنة والسيطرة يقول" يكفي أن تفتح كتاب تاريخ وتتصفحه لتعرف كم من الدماء سالت في هذا البلد، وكم من الرؤوس حزت، فبعض السلاطين كانوا يصدرون bon de commande لقوادهم ويحددون فيها عدد الرؤوس التي يجب ان تصلهم كما يفعلون تماما حين يطلبون الزيت والعسل... تاريخنا اجرامي وهمجي[1]"

- الفرضية الثانية : يقول السارد:

"وقعت هذه الإعدامات الجماعية فيما عرف بمحنة الإعتراف التي قام عبد المؤمن بن علي الكومي ثاني ملوك الدوله الموحديه واقتدى فيها بمحنه التمييز التي أشرف عليها المهدي بن تومرت مؤسس الدولة وهي تصفية دموية باردة وجماعية للخصوم والمعارضين بدعوةأن إيمانهم ضعيف وإخلاصهم مشكوك فيه ربما هذه الجماجم المحيطة بنا هي الشواهد المتبقية من جرائم الاستفراد بالحكم، والتعصب الديني الأعمى الذي كان يقتل فيه الناس جماعات على ترك الصلاة... لقد قتل الدين من جدودنا أكثر مما قتلت الفتن والمجاعات والأوبئة."[2]

- الفرضية الثالثة:

ثم يضيف العسكري فرضيةأخرى حول هذه الجماجم فيقول:" ربما تعود الجماجم إلى أولئك الأمازيغ المساكين الذين صنع منهم سيدي يوسف احتصال جيشا جرارا من حيث العدد ومضحكا من حيث الأسلحة والاستعداد كان ذلك سنة (1733) حين أحس سيدي

[1] عبد الكريم جويطي: المغاربة، ص294.

[2] المصدر نفسه، ص 296.

يوسف الشيخ الزاوية الحنصالية بأن صراع أبناء المولى اسماعيل يعطيه فرصة لا تعوض للاستيلاء على الحكم فأنزل المساكين من جبالهم وقدمهم لقمة سائغة لجيش المولى عبد الله بن اسماعيل".[1]

- الفرضية الرابعة:

ثم يواصل العسكري ليضيف فرضيةأخرى لكنها جريئة فيرجع تلك الجماجم إلى سنوات الجمر والرصاص يقول:" لماذا لا تكون هذه المقبرة الجماعيةأحدث مما يمكن أن تتصور فتعود ببساطةإلى تلك الفتره السوداء التي امتدت من الستينيات إلى بداية التسعينيات، التي كان فيها هنا مكتب للبوليس السري ضم مجموعة من عتات المجرمين الذين كانوا ينشطون في المنطقة الوسطى والجبال المحيطة بها وكانوا يختلقون المؤامرات على نظام لسوق أكبر عدد من الأبرياء لمسالخهم "[2].

نجد الروائي يستعير من التاريخ وقائع و شخصيات حقيقية ويلبسها ثوب الخيال،على اعتبار أن التاريخ جنس غير أدبي تم تطويعه داخل هذا العمل الروائي بشكل متناغم.

في المحصلة، الكاتب لا يلجأ إلى تقديم التاريخ في صورته التوثيقية الجامدة، بل يُعيد تشكيله سرديًا داخل نسيج تخييلي يعكس رؤية فنية عميقة فالتاريخ هنا لا يُروى كوقائع جافة أو أحداث معزولة، بل يُذاب في الحكي اليومي للشخصيات، ويُعاد بناؤه من خلال تجاربهم الذاتية، مما يجعل حضوره داخل النص "حضورًا غير مُعلن"،فهو لا يؤدي وظيفة المؤرخ، بل يُمارس الفعل الحداثي للكتابة بإعادة تخييل الماضي، وفق منظور إنساني وشخصي.

[1] المصدر نفسه، ص297.

[2] المصدر نفسه،298.

و عبر تقنيات سردية حداثية متعددة، يتجاوز فكرة استنساخ الوقائع التاريخية، ليمنحها حياة جديدة من خلال ما يمكن وصفه بـ"إعادة تأويل التاريخ بدل استنساخه"، فالتاريخ داخل الرواية لا يُقدَّم كحقيقة مطلقة، بل يُرى من زوايا مختلفة، عبر عدسة الشخصيات ومواقفها، حتى يبدو كل حدث وكأنه شهادة ذاتية وليست معلومة موثقة وبهذا، تتحول الرواية إلى فضاء تأملي في التاريخ، حيث لا تسعى إلى النقل الآلي و إنما إلى الفهم والتفكيك والتخييل، و هو نهج حداثي نهجه الروائي عبر روايته.

كما أن الكاتب يدرك تماما أن استحضار التاريخ داخل العمل الروائي ليس بالأمر البسيط فقد صار " بحسّه الفني والإبداعي على دراية بتقاطعات الخطابين (التاريخ والرواية)، ولكن بعد جهد معتبر في فحص وقراءة عميقة للوقائع التاريخية، لأن جلب هذه الوقائع إلى رقعة الرواية وإعادة تحويلها وتخيّلها سرديًا ليس بالأمر الهين أو اليسير، وبذلك تتحول الرواية إلى وثيقة تجيب أحيانًا عن المسكوت عنه في خطاب التاريخ"[1].

وفي السياق ذاته، نجد صدى لهذه الرؤية في قول "جورجي زيدان"، رائد الرواية التاريخية في الوطن العربي، حين يؤكد على أنه "لا يكفي الأديب تقرير الحقيقة التاريخية الموجودة، وإنما يوضحها ويزيدها رونقًا من آداب العصر وأخلاق أهله وعاداتهم، حتى يُخيّل للقارئ أنه عاصر أبطال الرواية وعاشرهم وشهد مجالسهم ومواكبهم واحتفالاتهم".[2]

وهكذا لا تبقى الرواية مجرد إطار ناقل لتاريخ جاهز وموثّق، بل تتحوّل إلى فضاء تخييلي يعيد تشكيل الماضي برؤية أدبية خلاقة،فالتاريخ المتخيل هنا لا يُستعاد بوصفه سلسلة من الوقائع الثابتة، بل يُعاد بناؤه من خلال الحاضر، بما يسمح بكشف المسكوت عنه، واستحضار الهامشي والمنسي، وتقديم تأويلات جديدة للتجربة التاريخية وهذا التفاعل الإبداعي مع الماضي يشكل مظهرًا من مظاهر حداثة التشكيل السردي، حيث تغدو

[1] أحمد صبرة و معجب العدواني: التشكل و المعنى في الخطاب السردي، ص427.

[2] عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 129،130 .

الرواية وسيلة لاستنطاق التاريخ لا تدوينه، ومنصة لرؤية إنسانية تستبدل التوثيق بالتمثيل والتخييل.

في خاتمة هذا الفصل، يتبيّن بوضوح أن "عبد الكريم جويطي" قد نجح في إرساء ملامح حداثة التشكيل السردي داخل رواية "المغاربة"، من خلال اعتماد مقاربات فنية معاصرة، كان أبرزها استدعاء اللغة السينمائية، وإدماج تقنياتها ضمن النسيج الروائي بشكل ذكي ومدروس، فقد تمكن من بناء سرد يستجيب لآليات تحويل الرواية إلى فيلم أو مسلسل، حيث استثمر تقنيات كالسيناريو والمونتاج، مستفيدًا من التقطيع الزمني وغيره من التقنيات البصرية، مما أضفى على النص طابعًا بصريًا واضحًا ومتناغمًا مع جماليات المشهد الروائي.

إلى جانب ذلك، لعبت سلطة الصورة المشهدية دورًا حاسمًا في منح الرواية بعدًا تأويليًا بصريًا، يُغني تجربة القراءة ويقربها من حس المشاهدة السينمائية، كما تجلت ملامح المونتاج السردي بأنواعه، سواء على أساس التماثل أو التناقص، وهو ما يُعد مؤشرًا صريحًا على التحديث الجمالي في التشكيل الروائي.

ولا يمكن إغفال توظيف تقنية الكولاج، التي جاءت لتجسّد تشظي السرد وتراكب الصور ، مما يعكس بنية حداثية متمردة على النسق التقليدي، أما حضور التاريخ المتخيل، فقد ساهم في تحرير الرواية من الإطار الوثائقي الصلب، مانحًا إياها بعدًا تأمليًا ورؤية ذاتية للتاريخ من الداخل، تُعيد الاعتبار للمهمّش والمسكوت عنه.

كل هذه العناصر مجتمعة تكرّس"المغاربة" عملًا سرديًا حداثيًا بامتياز، يزاوج بين فنية التشكيل وعمق الرؤية، ويجعل من الرواية مختبرًا حيًّا لتقاطع الأجناس الفنية في خدمة تجربة سردية متجددة.

الخـاتمة

ارتكزت هذه الدراسة منذ بدايتها إلى نهايتها من سؤال جوهري يتعلق بحداثة التشكيل السردي، مسلطة الضوء على الكيفيات التي تجلت من خلالها تقنيات السرد واستراتيجياته الحداثية التي اعتمدها الكاتب "عبد الكريم جويطي" في بناء روايته "المغاربة"، وقد أسفر هذا البحث عن جملة من النتائج نذكر منها:

- تجلت حداثة التشكيل البنائي في الرواية من خلال إعادة تشكيل العتبات النصيّة، حيث لم تعد هذه العتبات مجرد مكوّنات تقليدية، بل تحوّلت إلى أدوات دلالية فاعلة؛ فالعتبات الخارجية (كالعنوان، الغلاف، الصورة، المؤشر الجنسي) والداخلية (الإهداء، العناوين الفرعية) أصبحت تسهم في إنتاج المعنى وتوجيه التلقي، وهو ما يعكس تحولًا في وعي المؤلف بوظيفة هذه العناصر في البناء السردي الحداثي.

- تَمثَّل البعد الحداثي للتشكيل السردي في الحضور الرمزي المكثف للمكان، إذ لم يعد مجرد خلفية للأحداث، بل اكتسب دورًا تفاعليًا مع الشخصيات والوقائع، مما أضفى على النص عمقًا دلاليًا ووسّع أفق التأويل السردي.

- انبثقت حداثة التشكيل الزمني من خلال التحكم في إيقاع الزمن الروائي، إذ استخدم الكاتب تقنيات التسريع (كالخلاصة والحذف) والتبطئة (كالوقفة والمشهد) بهدف تعميق الرؤية السردية، ما منح الزمن بعدًا تفاعليا مرتبطًا بتجربة الشخصيات لا بخطية الحدث فقط.

- ساهمت المفارقات الزمنية، وخاصةً تقنيتا الاسترجاع والاستباق، في خلخلة النظام الزمني التقليدي للرواية، مما أدى إلى تشظي الحكاية وفتح إمكانات سردية متعددة تتماشى مع مقومات التشكيل السردي الحداثي.

- شكّل الإيقاع الزمني في الرواية عنصرًا جماليًا مركزيًا، إذ تجاوز دوره التنظيمي ليصبح محركًا للتأويل، ما ساعد على بناء تشكيل سردي حداثي يراهن على إشراك القارئ في عملية ملء الفجوات وإعادة تركيب المعنى.

- تجسدت حداثة التشكيل السردي في بنية الحكي المتشظية، التي قامت على التداخل والتنقل بين صوتي الساردين (محمد الغافقي وعبد الهادي)، وهو تناوب سردي منح النص طابعًا متعدد الطبقات وأبرز تعدد زوايا الرؤية.

- أتاح اعتماد البوليفونية وتعدد الأصوات في الرواية تجلي مستويات وعي مختلفة، مما أرسى خطابًا سرديًا مرنًا تتقاطع فيه المرجعيات وتتصادم فيه الأيديولوجيات، في انسجام تام مع مقومات التشكيل السردي الحداثي.

- تعزز الطابع الحداثي في بنية السرد من خلال التعدد الأيديولوجي الذي احتوى على تفاعلات دينية وسياسية وفكرية، ما جعل الرواية فضاءً للحوار الثقافي المفتوح وسردًا يعكس تنوع الواقع المغربي وتشابكاته.

- برزت حداثة التشكيل اللغوي في الرواية من خلال مغامرة لغوية واعية، تجاوزت النمط التقريري نحو لغة شعرية مشحونة بالانزياح، تمزج بين التعبير الجمالي والتكثيف الرمزي.

- كثافة الشذرات الشعرية في المتن السردي أضفت طابعًا لغويًا خاصًا، حيث تحوّلت كل شذرة إلى وحدة دلالية مستقلة تحمل شحنة وجدانية وفكرية، ما يعمّق البنية الحداثية للنص ويعيد تعريف العلاقة بين اللغة والتجربة.

- مكّن التهجين اللغوي من بناء تشكيل سردي مفتوح على تعدد الأصوات والثقافات، حيث تداخلت مستويات لغوية متباينة عززت من ثراء النص وأضفت عليه طابعًا تعدديًا من حيث التأويل والسياقات.

- كشف التناص في مستوياته المتعددة (الأدبي، الديني، التاريخي) عن حوار متين بين النص الروائي ومصادر ثقافية متنوعة، مما أغنى البنية المعرفية للنص وأسهم في تعميق تشكيله السردي الحداثي.

- أغنى الروائي "عبد الكريم جويطي" روايته بتناصّات أدبية شملت السيرة والشعر والأغاني والمسرح، ما أضفى على المشهد السردي كثافة دلالية وحداثة في التشكيل الفني.

– اعتمد الكاتب تناصًا دينيًا متينًا، يتجلى في حضور نصوص قرآنية وإشارات صوفية، مما فتح النص على البعد الرمزي والتجربة الروحية، وأسهم في بناء تشكيل سردي ذي أفق معرفي وروحي عميق.

– كما أدرج الروائي التناص التاريخي واستدعى الذاكرة الجماعية لتغذية التخييل السردي، بما يكرّس حداثة التشكيل السردي في علاقته بالوعي الجماعي والتمثيل الرمزي للتاريخ.

– ساهم تحويل التراث من موروث ثابت إلى نص إبداعي حي في إعادة تشكيل الذاكرة السردية بمنظور حداثي، ما مكّن الرواية من التفاعل مع المرجعية الثقافية بطريقة إبداعية لا تقليدية.

– جسّدت الثيمات الكبرى (كالعمى، العجز، الحب، الخراب) حالات فكرية ذات رمزية عميقة، ربطت التشكيل السردي بتجربة إنسانية مركّبة، وجعلت من الرواية نصًا يحمل قلق الحداثة وأسئلتها.

– تأكد الطابع الحداثي للرواية من خلال الحضور اللافت لتقنيات السينما داخل النص، حيث تم توظيف آليات الكتابة السينمائية (السيناريو، المشهد، الصورة المشهدية، و غيرها) في بنية السرد، ما منح الرواية إمكانية التحول إلى عمل بصري دون فقدان هويتها الأدبية.

– تُعد *رواية" المغاربة"* عملًا سرديًا حداثيًا قابلاً للتحويل السينمائي، إذ تحتوي على بنية مشهدية واضحة وتقنيات بصرية متقدمة، من بينها المونتاج وتقطيع المشاهد، ما يجعل منها نصًا مرنًا منفتحًا على لغة الصورة.

– استخدم الروائي تقنيات المونتاج السردي، بنوعيه التماثلي والتضادي، لتفكيك الأحداث وإعادة تركيبها بطريقة مشهدية، ما ساعد في تجسيد التشكيل الحداثي داخل الحكي.

– برزت سلطة الصورة المشهدية كآلية فعالة في بناء التلقي البصري، حيث جعل الكاتب من النص مجالًا لتوليد صور ذهنية مكثفة، توازي عملية القراءة البصرية للمشاهد الروائية.

– تم توظيف تقنية الكولاج السردي، عبر تفكيك وحدة السرد وإعادة بنائه بطريقة تعكس التشظي والتعدد، بما يواكب روح الحداثة القائمة على التراكب والاختلاف.

– أضفى الحضور القوي للتاريخ المتخيل بُعدًا تأويليًا للرواية، حيث لم تُقدَّم الوقائع على أنها توثيق مباشر، بل باعتبارها تمثيلات رمزية تعكس وعيًا جمعيًا وهواجس فردية، في إطار كتابة مضادة للتاريخ الرسمي.

– عبّرت *رواية" المغاربة"* عن المسكوت عنه في التاريخ المغربي، وطرحت تمثيلًا سرديًا عميقًا للواقع الشعبي، مما يجعلها شهادة أدبية على التجربة المغربية من الداخل، عبر تشكيل سردي حداثي نابض.

– وبناءً على مجموع هذه المعطيات، تُعد الرواية عملًا حداثيًا بامتياز، لما توفّرت فيه من تقنيات سردية متطورة، مكّنت الكاتب من مواكبة روح العصر، وتقديم مشروع سردي يتجاوز المألوف.

انطلاقًا من هذه النتائج، يمكن التأكيد على أن "عبد الكريم جويطي" قد أنجز في *رواية "المغاربة"* مشروعًا سرديًا حداثيًا متكاملًا، انصهرت فيه البنية، واللغة، والمكونات الفنية ضمن رؤية حداثية تتجاوز القوالب النمطية، إنه تشكيل سردي يعكس وعيًا حداثيًا بالكتابة الروائية، يفتح أبواب التلقي على مصراعيها، ويمزج بين الأدب والفنون البصرية والمرجعيات الثقافية، وتجدر الإشارة إلى أن هذه النتائج لا تمثّل نهاية البحث، بل تشكل أرضية صلبة للانطلاق نحو دراسات أعمق في موضوع الحداثة، بما أنه حقل زئبقي يحتمل قراءات متعددة ولا يقبل الانغلاق، تمامًا كما هي الكتابة الأدبية الكبرى.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموزة طباعة ونشر، دمشق، ط1، 2013.

2. إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات ، محمد علي النجار، المعجم الوسيط ،ج1، المكتبة الإسلامية ، اسطنبول ، تركيا.
3. أحمد صبرة ومعجب العدواني، التشكل والمعنى في الخطاب السردي، دار الانتشار العربي، د ط، 2013 ، الرياض ،المملكة العربية السعودية.
4. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصر، ط1، ج2، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008.

5. أدونيس ، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 6، 2005
6. أسامة محمد البحيري، الحداثة وما بعد الحداثة في الرواية العربية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة طنطا، د ط.
7. أمل أحمد عبد اللطيف أحمد ، التناص في رواية الياس خوري، جامعة الشمس الوطنية كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، د ط، 2005.

8. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2015.
9. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،د ط،2010.
10. بوبكري، المشهد في المعجم و المصطلح، دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، جامعة أحمد دراية، أدرار ،الجزائر.
11. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

12. جميل حمداوي ، الكتابة الشذرية بين التنظير والتطبيق، موقع إلكتروني .

13. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية، دار الكتاب البناني ، ج1، بيروت، لبنان ، د ط، 1982.

14. حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء ، المغرب، ط 1 ،1990.

15. حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط4، 1992.

16. حفصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع ، ط1، 2009.

17. حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري(أفاق التجديد ومتاهات التجريب)، دار اليازوري ، عمان، الأردن ،د ط، 2015 .

18. عبد الحق بلعابد ، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2008.

19. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 ،2000.

20. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

21. خالد حسين حسين ، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط 1، 2007 .

22. خليفة غيلوفي، التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار تونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012.

23. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى العتبات النصية دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، بيروت لبنان، د ط، 2000.
24. رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة – ما بعد الحداثة في زمنها القادم– ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2003.
25. رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر– دراسة جمالية– ، دار الوفاء ، الاسكندرية، مصر، ط1، 2002 .
26. زهيرة بارش، الأنساق الإيديولوجية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، جامعة سطيف، الجزائر ،2023.
27. سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي البنيات والأنساق، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2014 .
28. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة ، بيروت، لبنان، ط1.
29. سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة، القاهرة، مصر، ط1، 2005.
30. طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب دراسة تطبيقية، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر ،2013/ 2014.
31. عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006 .
32. عبد الغني بن الشيخ ، آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي، دار خيال للنشر والترجمة ، برج بوعريريج، الجزائر ،دط.
33. فاطمة عبد الرزاق كرمستجي، بلقاسم الجطاري ، نظرية التلقي، شعبة النشر والخدمات المعلوماتية، إصدار يوليو 2022.

34. عبد الفتاح الحجرمي ، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

35. فتحي إبراهي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، صفاقس، تونس، دط، 1986.

36. فتحي بوخالفة ، التجربة الروائية المغاربية– الدراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة ، عالم الكتب الحديث ، إربد ،الأردن، ط1، 2010.

37. عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، دار الأمان، الرباط، المغرب ، ط1، 2013.

38. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم–، دار الغرب ، دط.

39. عبد الكريم جويطي، المغاربة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2016.

40. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط 1، 1434هـ–2013م.

41. كمال رايس، الإيديولوجيا والرواية إيقاعات معرفية للمفهوم والعلاقة، قسم الآداب واللغة العربية ، جامعة بسكرة، دط، 2014.

42. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

43. عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط8، 2012.

44. مجد الدين الفيروز أبادي ، القاموس المحيط، مصر، ج3، ط2، 1952.

45. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، لبنان.

- محمد الباردي:

46. التحولات السردية، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الحوار، ط 1، 2015.
47. الرواية العربية والحداثة، دار الحوار، د.ط.
48. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م)، بحث في سمات الأداء الشفاهي " علم تجويد الشعر" .
49. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2022.
50. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 2008.
51. مريم جبر فريحات، البوليفونية في الرواية العربية ودراسات أخرى، الناشر وزارة الثقافة ، عمان، الأردن، 2013.
52. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج4 ، ط1، 1997.
53. مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2004.
54. أبي نصر السراج الطوسي، اللمع في التصوف، تحقيق: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دط، 1960.
55. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، ج 2، ط1، 1992.
56. نور الدين علوش، الحداثة -المفهوم والسمات والمستويات- ، موقع ديوان العرب.

57. وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، ط1، 2011.

58. أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط3.

ثانيا: المراجع المترجمة:

59. آلان تورين، نقد الحداثة الحداثة المظفرة، القسم الأول، صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا، دط، 1998.

60. تودوروف، الشعرية ، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 1990 .

61. جاكوب كورك، اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب ، ليون يوسف، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، دط، 1989.

62. جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى ، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

63. جيرالد برنس، المصطلح السردي، عابد خزندار ، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2003 .

64. دانيال فرامبتون، أحمد يوسف، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، دط، 2009 .

65. سد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، العراق، دط.

66. كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة، تر:أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ع 1689 ، القاهرة، مصر، ط1، 2011 .

- ميخائيل باختين:

67. الخطاب الروائي، تر: محمد براده، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

68. الملحمة والرواية، تر: جمال شحيد، مجلة الفكر العربي ، بيروت، لبنان، ط1 ، 1982.

69. ميشيل فادية، الإيديولوجية وثائق من الأصول الفلسفية، تر:أمينة رشيد سيد البحراوي ، دار التنوير ، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

70. يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحداثة، فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

71. **Oxford English Dictionary**, 2023, *s.v.* “Experimentation.”

72. مجلة بعنوان : **Wired « MovieEditingContest: Cut It YourWay**

رابعا: المجلات والدوريات:

73. أحمد أبو زيد، التنوير في العالم العربي قراءة أنثروبولوجية، مجلة عالم الفكر، ع3، مج 29، يناير، 2001.

74. أحمد الديداموني محمد إسماعيل، "ذات" من اللنص الروائي إلى العرض السينمائي، مجلة كلية الآداب، جامعة بني سويف، ع 71، مصر، 2024.

75. أحمد عبد سليمان ، قراءه أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهبي ، المجلة الأردنية للفنون، مج 6، ع1، إربد، الأردن ،2013.

76. أسعد رزوق ، موسوعة علم النفس، مراجعة عبد الله الدايم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987.

77. جمال بن زروق، القيم السياسية والثقافية المنقولة عبر الصورة السينما دراسة نظرية وتحليلية لفيلم trulies ، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، 2010 .

78. جوزيف ناشف، البناء الفني للنص المسرحي، مجلة آفاق المعرفة، ع 623، 2015.

79. خليل برويني، آليات السينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصر الله ، مجلة إضاءات نقدية، ع 17، 2015.

80. راشد علي عيسى، المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار قباني، مجلة دراسات، مج 45، ع3، عمان، الأردن، 2018.

81. زهراء ناظمي، للغة الشعرية في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، مجلة حوليات التراث، ع (13)، الجزائر، 2013 .

82. سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية ، ع 12، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، الجزائر.

83. شهرام دلشاد، السرد الكولاجي وخصائصه في رواية "اسكندريتي" لإدوارد الخراط، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع33، 2021 .

84. صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع 2، الدار البيضاء، المغرب، 1986 .

85. صدام هايل حسن وآخرون، تجليات اللغة الشعرية في رواية مصائر" لربعي المدهون، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعية، مج (4)، الإصدار (2)، 2023.

86. طارق غرماوي، الرواية المغربية استعارة التاريخ ونقد السلطة، مجلة الخطاب، مج 12، ع1 ، المغرب .

87. العياضي محمد، آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي، مجلة مقاليد، ع 15، ديسمبر 2018.

88. محمد درق، التقنيات السينمائية في الكتاب الروائية عند وسيم الأعرج قراءة في رواية ذاكرة الماء، مجلة آفاق سينمائية، مج7، ع 2، مغنية، الجزائر،2020.

89. محمد كريم إبراهيم، اقتباس السينما من الرواية، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، ع2، تصدر عن كلية الآداب جامعة القادسية، العراق.

90. مستويات التناص بين (المقامة الأسدية) لبديع الزمان الهمذاني و(صفة الأسد) لأبي زبيد الطائي، محمود المقداد، مجلة جامعة دمشق، مج 29، ع1-2، 2013.

91. مسعود ناهلية، الكولاج عند واسيني الأعرج بين التأثيث النصي وفيوضات المعنى، مجلة المدونة، مج 7، ع2، الجزائر، 2020.

92. عبد الملك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام، ع 11-12 ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1986.

93. مها محمد السديري، الكولاج في أعمال التصوير التشكيلي السعودي المعاصر، المجلة الأردنية للفنون، مج10، ع2، الأردن،2017.

خامسا: الرسائل الجامعية:

94. الطيب مسعودي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص و الكلاب ، رسالة دكتوراه كلية الآداب والفنون، جامعة وهران الجزائر، 2013-2014.

سادسا : المواقع الإلكترونية:

95. Britton Perelman ، EVERYTHING YOU NEED TO KNOW ABOUT NARRATION AND VOICEOVER

96. https://diwanalarab.com .

97. HTTPS://SCREENCRAFT.ORG/BLOG/EVERYTHING-YOU-NEED-TO-KNOW-ABOUT-NARRATION-AND-VOICEOVER .

98. https://www.almothaqaf.com.

99. https://www.masterclass.com.

100. https://www.studiobinder.com .

101. https://www.wired.com

102. The power of the close-up shot in film.

103. نزار حسين راشد، الرواية السينمائية والرواية الأدبية، صحيفة الكترونية، رأي اليوم.

الملاحق

الملحق الأول: التعريف بالروائي " عبد الكريم جويطي"

هو كاتب ومترجم مغربي وُلد في 13 مايو 1962 بمدينة بني ملال، المغرب، تلقى تعليمه العالي بجامعة القاضي عياض بمراكش، حيث حصل على الإجازة، ثم تابع دراسته بكلية الآداب بالرباط، ونال دبلوم الدراسات المعمقة، شغل عدة مناصب في وزارة الثقافة المغربية، منها أستاذ، ومندوب، ومدير جهوي، ويعمل حالياً مكلفاً بالدراسات في جهة تادلة أزيلال .

قائمة الأعمال الكاملة:

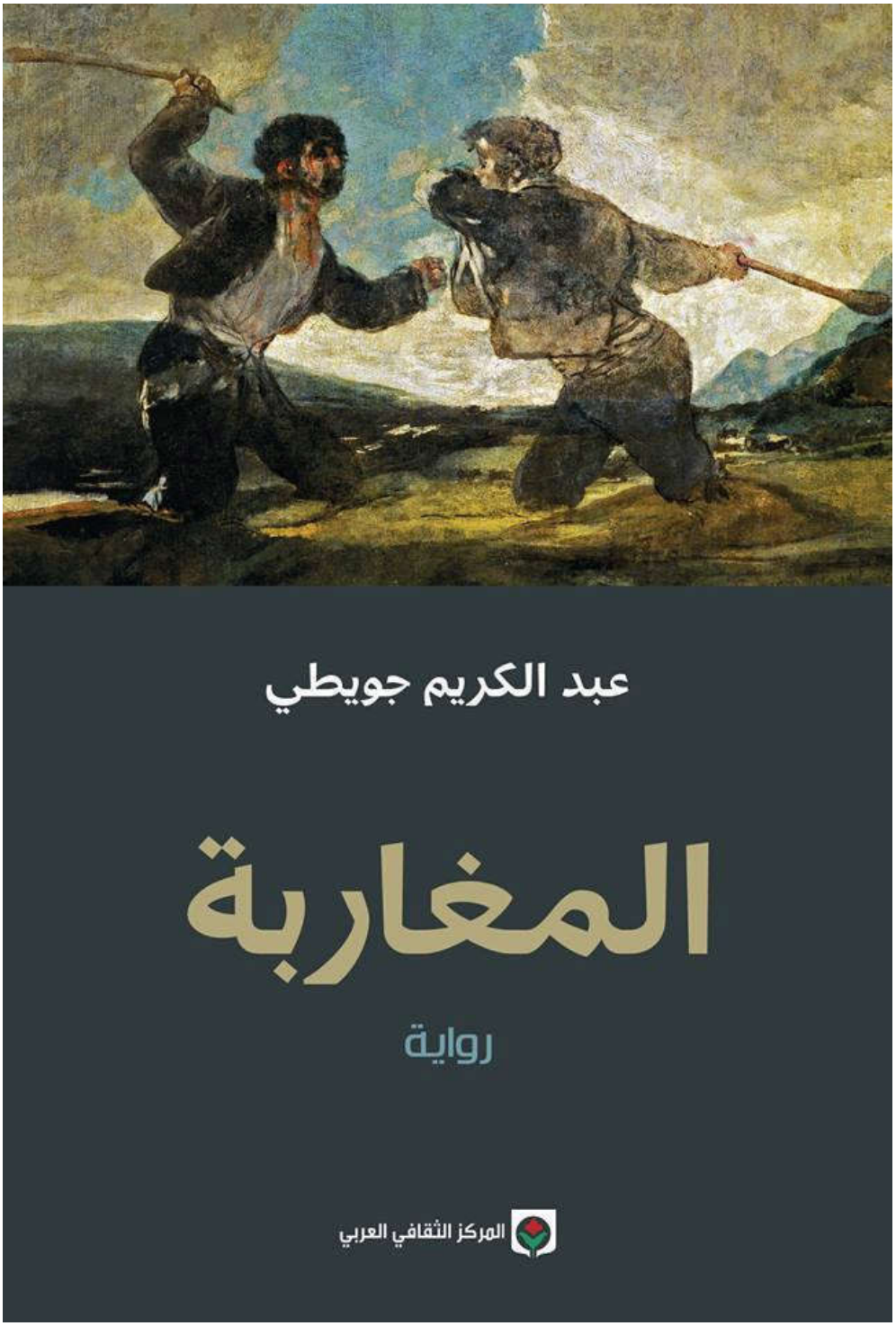
1. **ليل الشمس** (1992)فازت بجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب.
2. **زغاريد الموت** (1996)تُرجمت إلى الفرنسية.
3. **رمان المجانين**(1998).
4. **الموريلا الصفراء**(2002).
5. **مدينة النحاس**(2004).
6. **كتيبة الخراب** (2007)وصلت إلى القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية عام 2009.
7. **المغاربة** (2016)حصلت على جائزة المغرب للكتاب لعام 2017، ووصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر العربية في نفس العام.
8. **ثورة الأيام الأربعة** (2021)الجزء الأول من رباعية روائية .

الجوائز والتكريمات:

1. **جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب** عن رواية "ليل الشمس" (1992).
2. **جائزة المغرب للكتاب** في صنف السرديات عن رواية "المغاربة" (2017).
3. **القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية**(البوكر) عن رواية "كتيبة الخراب" (2009).
4. **القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية**(البوكر) عن رواية "المغاربة" (2017).

بالإضافة إلى أعماله الروائية، قام "عبد الكريم جويطي" بترجمة رواية "نظافة القاتل" للكاتبة البلجيكية "إيميلي نوثومب" إلى اللغة العربية .

الملحق الثاني: الغلاف الخارجي للرواية



المغاربة
مكتبة الرمحي أحمد
«رجلان في عراك دام، يوشك أحدهما بأن يجهز على الآخر بضربة هراوة. أحدهما سيقتل في النهاية، يظهر ذلك من شراستهما، والعصف الكامن في جسديهما المندفعين والمتوثبين، ثم ليس هناك من يفض الخصام الضاري بينهما. هراوتان في الهواء تأخذان نفساً عميقاً وقاتلاً من الجاذبية لتهويان بقوة وحسم. هناك جلالٌ ما في هذا العراك الحراقي. بعد حين سيسفح دم، وسيخرّ جسد إلى الأرض، لكن ماذا سيفعل المنتصر بنصره؟ فالأرض من حولهما هضاب جرداء، متضخمة، وغاضبة، وأرجلهما تغوص تدريجياً في الرمال. يتعاركان وهما لا يدركان بأنّ العدو الحقيقي يتمثّل في الرمل الذي يستدرجهما إلى حتفهما. أيّ عمى أصابهما؟ ألا يحتاج أحدهما إلى الآخر في هذه الأرض الجحيمية التي تُشع بقداحة لها ولسلالتهما من بعدهما؟! في هي الهجوم المتبادل بينهما، والعاطفة العنيفة التي تزيّن لأحدهما فكرة أنّ العالم سيكون أفضل من دون أحدهما، وفي اللحظة التي كان فيها كل شيء ممكناً: يقتل أحدهما، يُقتلان معاً، يخرّان جريحين نازفين بدون إمكانية إسعاف. كان هناك شيء واحد يقف رابط الجأش بينهما محترساً من إشراقة تعقّل تنبثق بداخلهما فيتوقفان: إنها الجريمة في كمال وحشيتها وقداستها منذ أن دفع رُهاب المزاحمة قابيل لقتل أخيه هابيل. في خلفية لوحة غويا: «عراك بالهراوات» تجمّع نذر عاصفة، ستقتلع كلّ شيء من جذوره وتطوح به بعيداً. ما أغبى الإنسان! ما أغبى الإنسان!».
المركز الثقافي العربي

فهرس المحتويات

شكر وعرفان	/
مقدمة	أ–د
مدخل: الحداثة في الإبداع الأدبي	
1- سمات الحداثة: المفاهيم المؤسسة والتحولات الكبرى	09-07
2- حول مفهوم الحداثة: مقاربة فكرية وأدبية	15-10
3- سمات الرواية الحداثية: سرد متجدد وتمثيل مغاير	18-15
4- علاقة التجريب بالحداثة: جدلية التداخل والالتباس في السرد العربي الحديث	21-18
5- حول مفهوم التشكيل	24-21
6- حول مفهوم السرد / السردية / التشكيل السردي	29-24
7- الحداثة الروائية ووعي الكتابة المغربية	32-29
الفصل الأول: حداثة التشكيل البنائي في رواية "المغاربة" لعبد الكريم جويطي	
1- تشكيل العتبات النصية	34
1-1- المفهوم اللغوي و الإصطلاحي للعتبة النصية	35
1-2- العتبات النصية الخارجية	36
1-2-1- عتبة الغلاف الأمامي	36
1-2-1-1- عتبة العنوان	37
1-2-1-2- عتبة اللون	40
1-2-1-3- عتبة الصورة	41
1-2-1-4- عتبة اسم الكاتب	43
1-2-1-5- عتبة المؤشر الجنسي	44
1-2-2- عتبة الغلاف الخلفي	45
1-3- العتبات النصية الداخلية	45
1-3-1- عتبة الإهداء	47
1-3-2- العناوين الداخلية	48

2- حداثة التشكيل السردي وتعالق الأمكنة	53
2-1- مفاهيم نظرية للمكان	53
2-2- سلطة المكان في رواية المغاربة	57
2-3- التشكيل المكاني في السرد الروائي بين الانتماء والتنافر: حضور الأمكنة و علاقاتها التضادية بالبناء السردي (إنتماء /تنافر)	60
3- حداثة التشكيل الزمني في الرواية: (تنوع بنية الإيقاع الزمني الروائي بين التنظير و التداخل)	64
3-1- مفاهيم نظرية: (تعددية الزمن الروائي)	64
3-2- الترتيب الزمني	70
3-2-1- الاسترجاعات الزمنية في الرواية	70
3-2-2- الاستباقات: (هندسة السرد وإعادة تشكيل الزمن)	75
3-3- الإيقاع الزمني للسرد :(الفجوة السردية بين الملء و التأويل)	80
3-3-1- مفاهيم نظرية لـ" نظرية جمالية التلقي"	80
3-3-2- تسريع السرد	82
3-3-2-1- الخلاصة soummaire	82
3-3-2-2- الحذف (القطع) L'éllipse	83
3-3-3- إبطاء السرد: (تعطيل السرد)	85
3-3-3-1- المشهد Scène	85
3-3-3-2- الوقفة: pause (الوقفة الوصفية)	89
3-3-4- المسافة الجمالية و الإيقاع الزمني : نحو تشكيل سردي حداثي في رواية " المغاربة"	92
4-التشكيل الحداثي للشخصيات في رواية المغاربة	94
4-1- البوليفونية "polyphonic" (مفهوم نظري عام)	94
4-2- تعدد الأصوات السردية (الشخصيات في الرواية)	96
4-2-1- الشخصيات الرئيسية (المتطورة)	96
4-2-2- الشخصيات الثانوية(الثابتة)	104

4-3-تشكيل أنماط الوعي في رواية "المغاربة"	111
4-4- حداثة التشكيل السردي والرؤية الأيديولوجية في رواية" : "مقاربة موضوعاتية"	116
4-4-1- مفهوم الأيدولوجيا "Idéologie"	116
4-4-2- تعدد الإيديولوجيات وتجلياتها في النسيج السردي للرواية	119
4-4-2-1- الإيديولوجيا الدينية	119
4-4-2-2- الإيديولوجيا السياسية	120
4-4-2-3- الإيديولوجيا الفكرية	121
الفصل الثاني: حداثة التشكيل البنائي في رواية المغاربة لعبد الكريم جويطي	
تمهيد:	126
1- اللغة الروائية بوصفها بنية دلالية وجمالية: من التوصيل إلى التشكيل	126
2- نزوع الرواية المغربية الجديدة نحو المغامرة اللغوية	128
3- التداخل بين اللغة الروائية واللغة الشعرية	129
3-1- اللغة الشعرية	129
3-2- اللغة الشعرية في رواية" المغاربة": تشكيل حداثي سردي ورؤية متجددة	131
3-3- شاعرية الشذرات: (شعرية الومضة)	136
3-3-1- الكتابة الشذرية	136
3-3-2- الكتابة الشذرية كصوت ذاتي باطني في رواية المغاربة: البوح والتفكك و التشكيل	139
4- التهجين و التعدد الغوي	144
5- التناص وتداخل الأجناس في الخطاب الروائي : نحو فهم لتشابك البنى وتنوع الأفق الدلالي	147
5-1- التناص	147
5-2- تداخل الأجناس	150
5-2-1- تناص أدبي	151

5-2-1-1- تناص روائي/سيري: مع كتاب" الأيام" لـ "طه حسين"	151
5-2-1-2- تناص مع الأغاني:(نصوص فنية)	153
5-2-1-3- التناص المسرحي	156
5-2-1-3-1- المسرح	156
5-2-1-3-2- التناص المسرحي في رواية المغاربة: تفاعل الأجناس وتكثيف الدلالة عبر المشهد الدرامي	157
5-2-2-تناص ديني	161
5-2-2-1- اقتباس من القرآن الكريم	161
5-2-2-2- تجليات التناص الصوفي في الرواية: مقاربة في انفتاح الخطاب الروائي على البعد الرمزي و التجربة الصوفية	163
5-2-3- التناص التاريخي في الرواية: استدعاء الذاكرة الجماعية وإعادة تأويل السردية التاريخية	171
6- التراث والحداثة في الرواية: جدلية الأصالة والتشكيل السردي الجديد (البعد التراثي كآلية لإعادة تشكيل الخطاب السردي الحداثي)	178
6-1- البعد النظري للتراث	178
6-2- التراث في الرواية: آليات التوظيف وجماليات التحويل من الموروث إلى النص الإبداعي	181
7- تحوّلات الدلالة ووظيفة الثيمات في تشييد الحداثة السردية: مقاربة في بنية الرواية	187
7-1-عتبة للإضاءة	187
7-2- قراءة في البنية الثيمية لرواية المغاربة : رؤية سردية للواقع المغربي	188
7-2-1- تيمة العمى	188
7-2-2- تيمة العجز	190
7-2-3- تيمة الحب	191
7-2-4- تيمة الخراب	193

الفصل الثالث: حداثة التشكيل الفني في رواية المغاربة لعبد الكريم جويطي	
تمهيد	198
1- بين الرواية والسينما : (ضبط مفاهيم)	200
1-1 - مفهوم الرواية: مقاربات نظرية في ضوء التحولات السردية	201
1-2 - الرواية السينمائية	204
1-2-1- السينما	204
1-2-2- آليات تحويل الرواية إلى عمل سينمائي: قراءة في تقنيات التكيف والتحويل	205
1-2-2-1- تقنيّة الحذف	207
1-2-2-2- تقنيّة الإضافة	207
1-2-2-3- تقنيّة إعادة البناء	207
1-2-2-4- تقنيّة الاختصار: (التكثيف)	208
1-2-2-5- تقنيّة التمطيط	208
1-2-2-6- تقنيّة المواءمة	209
1-2-2-7- تقنيّة الترجمة	209
2- الاختلاف الجوهري بين الرواية والفيلم: بين الوفاء للنص وخيانته الإبداعية	210
3- السرد الروائي والسرد السنيمائي وبناءالسيناريوهات	211
3-1- السرد الروائي	212
3-2- السرد السينمائي	213
3-3- السيناريو	217
3-3-1- حول مفهوم السيناريو(scenario)	218
3-3-2- تقنية السيناريو في رواية المغاربة :حضور البنية السينمائية في التشكيل السردي	220

4- تقنيات السينما وسلطة الصورة المشهدية	227
4-1- حول مفهوم المشهد	227
4-2- الصورة المشهدية	229
4-3- جمالية المشهد والصورة المشهدية في رواية المغاربة: نحو قراءة بصرية للسرد	230
5- المونتاج: مفهومه وأنواعه	237
5-1- مفهومه	238
5-2- المونتاج السردي	241
5-3- أنواع المونتاج السردي و تقنياته	241
5-3-1- مونتاج على أساس التماثل	242
5-3-2- مونتاج على أساس التناقض	247
6- الكولاج	253
6-1-الكولاج بين المفهوم والمصطلح "Collage"	253
6-2- تشظي السرد وتراكب الصور: تقنية الكولاج في رواية المغاربة	255
7- توظيف "المتخيل "كوسيط بين التاريخ والرواية	259
7-1- تمثلات التاريخ المتخيل في رواية المغاربة	262
خاتمة	272-269
قائمة المصادر والمراجع	283-274
الملاحق	288-285
فهرس الموضوعات	295-290
الملخص	

الملخص:

انطلقت الدراسة من مساءلة مظاهر الحداثة السردية في رواية *"المغاربة"* لعبد الكريم جويطي، مركّزة على تفكيك بنيتها النصية واستراتيجياتها الفنية، وقد بيّنت أن التحديث السردي يتجلى منذ العتبات النصية التي أصبحت أدوات دلالية موجّهة، والمكان الذي تحوّل إلى عنصر تأويلي فاعل، كما كشفت الرواية تحكّمًا زمنيًا دقيقًا من خلال تقنيات السرد الحديثة التي كسرت خطية الحكي وأنتجت إيقاعًا تأويليًا مفتوحًا.

وتجلّت الحداثة أيضًا في التعدد الصوتي والبوليفونية، مما أغنى النص بتنوع المرجعيات والرؤى. لغويًا، اختارت الرواية أسلوبًا شعريًا بعيدًا عن التقريرية، مدعّمًا بالشذرات والتهجين التعبيري، ما منحها طابعًا تركيبيًا متجددًا، أما التناص فقد حضر في مستويات ثقافية وتاريخية ودينية متعددة، كما استعارت الرواية تقنيات بصرية من السينما منحتها بعدًا مشهديًا حيًا، في المقابل، تم تناول التاريخ من منظور رمزي يستبطن الذاكرة الجماعية ويكشف الهامشي والمسكوت عنه، وخلصت الدراسة إلى أن الرواية مشروع سردي حداثي متكامل، يتجاوز الأشكال التقليدية، ويعيد تشكيل العلاقة بين الأدب والواقع ضمن رؤية منفتحة على أفق حداثي متجدّد.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، التشكيل، السردي، المغاربة، التجاوز

Abstract:

This study embarks on an inquiry into the manifestations of narrative modernity within Abdelkrim Jouaiti's novel "The Moroccans," focusing on the deconstruction of its textual structure and artistic strategies. The analysis reveals that narrative modernization is evident from the paratexts, which have evolved into directive semantic tools, and the setting, which has transformed into an active interpretative element. Furthermore, the novel demonstrates precise temporal control through modern narrative techniques that disrupt linear storytelling and generate an open interpretative rhythm.

Modernity is also manifested in the polyphony and multivocality, enriching the text with a diversity of references and perspectives. Linguistically, the novel adopts a poetic style that deviates from reportorial language, bolstered by fragments and expressive hybridization, lending it a renewed synthetic character. Intertextuality is present across multiple cultural, historical, and religious levels. Additionally, the novel borrows visual techniques from cinema, granting it a vivid scenic dimension. Conversely, history is approached from a symbolic perspective that internalizes collective memory and unveils the marginal and the unspoken. The study concludes that the novel constitutes a comprehensive modern narrative project that transcends traditional forms and reshapes the relationship between literature and reality within a vision open to a renewed modern horizon.

Keywords: modernity, formation, narrative, Moors, transcendence.