وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2-أبو القاسم سعد الله-

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحةمقدمة لنيل شهادةدكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

التّخصص:أدب عربي ونقده

وظيفة السارد في روايات عزالدين جالوجي

The Role Of The Narrator In The Novels Of Azzedīn Djelaoudji

إعداد الطالب(ة):

- لويزة بوشريط
- LWIZA BOUCHER

إشراف الأستاذ(ة) الدكتور(ة):

- الأستاذة الدكتورة : ليلى قاسحي
- LEILA KASHI

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
إنشراح سعدي	أستاذة	جامعة الجزائر 02	رئيسا
ليلى قاسحي	أستاذة	جامعة الجزائر 02	مشرفا ومقررا
نادية نعاس	أستاذة	جامعة الجزائر 02	عضوا ممتحنا
شفيقة بن داود	أستاذة	جامعة الجزائر 02	عضوا ممتحنا
قرطي خليفة	أستاذ	جامعة البليدة	عضوا ممتحنا
عمر عاشور	أستاذ	المدرسة العليا للأساتذة – الجزائر –	عضوا ممتحنا

الموسم الدراسي: 2023/2022

Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Algiers 2

Faculty of Arabic Language and Literature and Eastern Languages
Department of Arabic Language and Literature.

A thesis presented for obtaining a third phase doctorate
Specialization :
Arabic Literature and Criticism

The Role Of The Narrator In The Novels Of Azzedīn DJelaoudji

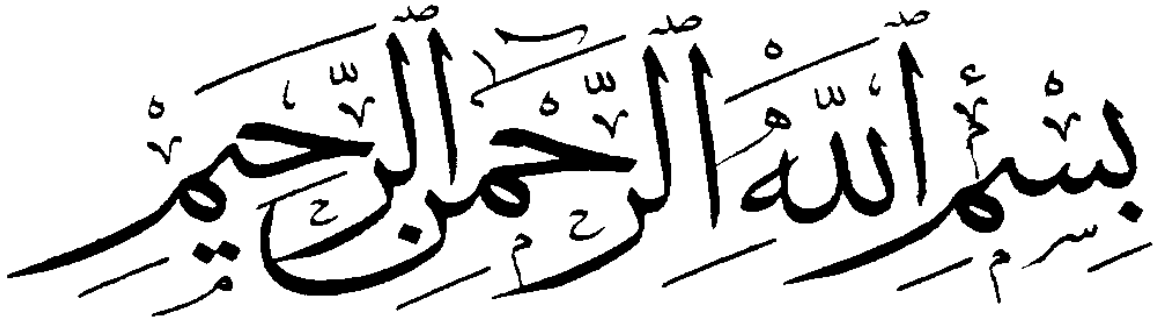
Prepared by :
- LWIZA BOUCHERIT

supervised by
- LEILA KASHI

Jury's Board

Name And Surname	Scientific Rank	Original Univ	Adj
Inchirah saadi	Professeure	University of algiers	AS president
Leila kashi	Professeure	University of algiers	AS SUPERVISOR
Nadia naas	Professeure	University of algiers	AS examiner
Chafika bendaoud	Professeure	University of algiers	AS examiner
Korti khelifa	Professeure	University of blida	AS examiner
Omar achour	Professeure	University of bouzeriaa	AS examiner

Academic Year : 2022-2023


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وتقدير

نتقدم بوافر الشكر والتقديرإلى:

أستاذنا الفاضل الدكتور علي ملاحي، رئيس مشروع التخصص على ما بذله من جهد وما قدَّمه من توجيهات، كما أخص بالشكر الأستاذة والدكتورة ليلى قاسحي التي تفضلت بالإشراف على هذه الأطروحة، كما لا يفوتني أن أشكر كل أساتذة قسم اللغة العربية بجامعة الجزائر، وكل من ساعدنيفي مشواري العلمي ولوبابتسامة أوكلمة طيبة.

إهداء

نهدي هذا العمل إلى الوالدين الكريمين، وإلى كل الإخوة والأخوات، وإلى كل الأصدقاء الطيبين وعلى رأسهم الأستاذ الدكتور أبابكر خالدي والأستاذة الدكتورة حورية الطاهر جبار، وإلى كل الذين يعملون بإخلاص من أجل أن يكون هذا الوطن بخير دائما.

مقدّمة

تعدّ الدّراسات السّردية الحديثة من المقاربات المعرفية والنقدية التي تدفع النقاد إلى محاولة التحكم في مفاهيمها وضبط مصطلحاتها، وإخضاعها للمناهج النقدية المعاصرة وتعد الرواية حقلا خصبا لذلك باعتبارها قد خطت خطوات متقدمة في الفترة الأخيرة سواء من خلال طريقة كتابتها أو من خلال مضمونها الذي لامس مختلف القضايا الفردية والعالمية مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى، ساعية من وراء ذلك إلى ضبط القيم وبث الوعي في الأوساط المجتمعية بمختلف طبقاتها، وذلك بواسطة تقنية السَّارد التي أصبحت مثار اهتمام المشتغلين في حقل السرديات.

وتشكل تقنية السّارد(narrateur)، ركنا أساسيا في أي نص سردي؛ إذ تعمل على الربط بين مكوناته مشيدة بذلك معماريته، وهذه التقنية تختلف من كاتب إلى آخر من حيث المصطلح المفهومي، وقد كانت الدراسات الغربية سبّاقة في تناول هذه التقنية بالدراسة والتحليل باعتبارها (تقنية السارد) بؤرة التخييل السردي، والأداة التي يتكئ عليها الكاتب مستهدفا من ورائها قارئا ما.

والسارد في العمل السردي، هو الذي يسمح لنا بالتعرف على مسارات رؤى مختلف الأركان والمخططات، كالحدث والشخصيات واللغة والفضاء والاسترجاعات والاستباقات والرسائل والمذكرات، هذا ويستوجب وجود السارد مسرود له، يتلقى السرد، والذي يختلف هو الآخر عن كونه مشاركا في الحدث أو مستقبلا له فقط.

و دفعتنا جملة من الأسباب إلى اختيار هذا البحث منهاالموضوعية والذاتية و تمثلت الدوافع الموضوعية في رغبة الوقوف عند الحقيقة النقدية لتقنية السارد، بغية توضيح الرؤية للمتلقين من جانب، ومن جانب آخر قلة الدراسات التي تناولت السَّارد بالبحث وعدم توسعها فيه، إلى جانب غيابها في روايات عز الدين جلاوجي، أما عن الدوافع الذاتية فتمثلتفي النزوع نحو تناول الرواية الجزائريةبالبحث، أمَّا عن سبب تناولي للروايات الثلاث (رواية راس المحنة رواية الرماد الذي غسل الماء، رواية العشق المقدس) بالدراسة،

فيعود إلى فنية تقنية السَّارد على مستواها من حيث التعدد والمشاركة والحياد، كما أنَّها روايات تركز على أبعاد فكرية تخدم الواقع الاجتماعي إلى أبعد مداه.

ومن خلال هذه الدوافع المُقدمة تشكلت فكرة البحث الذي عنون **بوظيفة السَّارد في روايات عز الدين جلاوجي**، والذي بحث في الإشكالية المركزية المتمثلة فيما يلي: ما السارد في النص الروائي؟ وكيف تجلت علاقته بالحدث في الرواية الجلاوجية؟ وهل تجاوز في ذلك حدود السرد التقليدية؟ وقد تفرعت عن هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الجزئية أهمها:

- ما الفرق بين السَّارد والرَّاوي في الدراسات السَّردية؟
- هل وجود السَّارد في النص يُقصي المؤلف ويغيبه تماما عن نصِّه؟
- هل تمتد علاقة السَّارد بالمسرود له إلى القارئ؟
- من المتحكم في لغة السَّارد عبر النص الروائي؟

وللإجابة على هذه الأسئلة التي تم طرحها أُتبعت الخطة الآتية: حيث جرى تقسيم العمل إلى مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة.

عالج المدخل الإرهاصات الأولى لفكرة السّارد كتقنية في السرد عند النقاد الغربيين وعند العرب، في حين تم التطرق في الفصل الأول إلى تقنية السّارد في حدود المصطلح والمفهوم في ظل التّنظير الغربي والتلقي العربي مع التّعرّض لمسألة التّمييز بين السّارد والرّاوي والقاصّ والحاكي والمؤلّف، إلى جانب ذكر أنواعه، وقد رافق ذلك مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية.

وعني الفصل الثاني بإماطة اللثام عن وظائف السارد في الرواية الجلاوجية.

وقد كشف الفصل الثالث عن علاقة السارد بالمسرود له، وذلك من خلال التعرض لجانب ماهية المسرود التي شملت (المفهوم والأهمية والأنواع، والوظيفة)، مع التطرقإلى مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية محل الدراسة.

وعنون الفصل الرابع بعلاقة السارد بالقارئ في ظل نظرية التلقي، حيث تضمن نقد التلقي، وإشكالية النص مع القارئ، وأهم مسوغات الاهتمام به في نظرية الأدب وفاعلية اللغة والمكان في تقريب السارد من القارئ،وقد ذيلت هذه المقاربة العلمية بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي تم التوصل إليها من خلال البحث.

وقد اعتمد في هذا البحث على مقاربات جيرار جينيت ورولان بارت، إلى جانب الاستفادة من نظريات ما بعد البنوية (نظرية التلقي والاستقبال والتفكيك والتأويل والسيميولوجيا) التي اشتركت في كونها تنظر إلى النص باعتباره فضاء مفتوحا، كما اشتركت في اعتراضها على الرأي القائل أنَّ المعنى كامن كليا في النص وملفوظه اللساني.

وقد استأثرت تقنية السارد بجهد تنظيري متميز في الدراسات النقدية الحديثة لذلك أصبحت محورا مهما في الدراسات السردية، ومن أهم الدراسات السابقة للموضوع التي استوقفتنا:

- أطروحة دكتوراه للباحثة: أخضري نجاة، بعنوان الراوي والشخصية في ثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير"، الصادرة عن جامعة الجيلالي اليابس بسيدي بلعباس، بتاريخ 2016م/ 2017م.

وبعض المقالات العلمية المنشورة في عدد من المجلات منها:

- السارد والمؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري للباحثة: وسواس نجاة وسواس، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، العدد الثامن، 2012م.
- السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة، بحث في تقنيات السرد ووظائفه، لعبد الله إبراهيم، جامعة قطر، مجلة علامات العدد 16.

ولبناء فصول هذه المذكرة والتعمق في عناوينها الرئيسة والثانوية تم اعتماد مجموعة من الكتب منها:

- الرَّاوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ليمنى العيد
- موسوعة السرد العربي والتلقي والسياقات الثقافية لعبد الله إبراهيم.
- الراوي والنص القصصي لعبد الرحيم الكردي.
- المروي له في الرواية العربية لعلي عبيد.
- خطاب الحكاية بحث في المنهج، لجيرار جينيت.

ومن أهم الصعوبات التي واجهت البحث قلة الدراسات السابقة والكتب المفردة لتقنية السارد وغيابها عند العربباستثناء كتاب الراوي الموقع والشكل ليمنى العيد الذي تطرقت فيه إلى الراوي بطريقة سطحية وغير واضحة

وأخيرا أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذة الدكتوراه ليلى قاسحي التي تولت عملية الإشراف على هذا البحث، كما لا يفوتوني أنْ أعبر عن عميق شكري وامتناني للأستاذ المحترم صاحب المواقف التي لا تنتسى الدكتور علي ملاحي على صبره الواسع وحرصه الجاد علينا، والذي أشعرنا بحُنو الأب على أبنائه.

وأتوجه بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة مقابل قراءتها للرسالة وتفحص ماجاء فيها من هفوات بغية تصويبها، وأسأل الله أن ينعم على كل أعضائها بدوام الصحة والعافية.

مدخل

السَّارد في الدراسات الغربية وملامحه في السَّرد العربي

1- السَّارد في الدراسات الغربية.

2- ملامح السَّارد في السرد العربي.

1.السَّارد في الدراسات الغربية :

للسَّرد مكانته في الحياة الثقافية بين مختلف الشعوب والحضارات، فهو وسيلة لنقل القيم والأفكار،بل هو أداة من أدوات صنع الوعي العام، وقد اعتبره بول ريكور، مصدر من مصادر معرفة الذات، ومعرفة العالم، وانطلاقا من الدور الذي يلعبه السرد في حياة الفرد والمجتمع، اقتضى الأمر إيجاد قوانين تحكم إطاره المنهجي، والسَّارد كتقنية في السَّرد، لم ترس دعائمه الأولى في ظل الدراسات السردية الغربية، إلا بعد جهود مضنية، كانت بدايتها مع الشّكلانيين الرّوس وهو ما سنوضّحه فيما يلي:

1.1.السَّارد عند الشكلانيين الروس*:

يعتبر الشكلانيون الروس، هم أول من دشَّن البدايات الأولى للنظرية السَّردية وذلك من خلال مساهمتهم الفعَّالة، في التأسيس لحقل السَّرديات الحديثة، بشكل كبير من خلال أفكارهم العلمية، التي انتشرت في الساحة الأدبية الروسية آنذاك، رافضين النظرة التقليدية التي تجعل للنص الأدبي شكلا ومضمونا، قائلين بأنَّ أهم ميزة للخطاب الأدبي هي بروز شكله، وقد استندت دراستهم على عدة مبادئ وأسس ارتأوها نهجا لبسط أفكارهم العلمية.

---

*من هم الشكلانيون الروس؟ " الشكلانيون" هو الاسم الذي أطلقه عليهم خصومهم الإيديولوجيون مثل " تروتسكي الذي يقول في كتابه " الأدب والثورة": " إذا ما تركنا جانبا الأصداء الضعيفة التي خلفتها أنظمة ايديولوجية سابقة على الثورة نجد أنَّ النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلانية في الفن"1924، هذا وقد وصف لوناتشارسكي الشكلانين عام 1930 بأنهم "تخريب إجرامي ذو طبيعة أيديولوجية" هذا وقد نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين أدبيين: – حلقة موسكو اللسانية وكان عنصرها البارز هوياكوبسون الذي كان مهتما بفلسفة اللغة، وحلقة سان بترسبورغ التي كان معظم أعضائها طلبة جامعيين والذي جمع بين هذين التجمعين هو الاهتمام المشترك باللسانيات، والحماسة للشعر الجديد، وهكذا نجد أفكار الشكلانيين حاضرة في الفكر العلمي الحالي، أما نصوصهم فإنها على العكس، لم تستطع تخطي الحدود العديدة التي ظهرت فيما بعد،ويقول إبراهيم الخطيب :"إننا ندين للشكلانية بنظرية أدب محضرة (...) كان من المفروض أن تلتئم، لسانا وفرضا، بنظرية جمال هي نفسها جزء من مذهب انثربولوجي" ينظر: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، ص 9- 10- 15.

1.1.1.السارد عند فلادمير بروب (VladimirPropp 1895-1972):

لقداعتمدت الدراسة التي قام بها "فلادمير بروب" من خلال النموذج الوظائفيفي كتابه (مورفولوجيا الحكاية) عام 1927على بنية الحكاية؛ وذلك باعتبار هذه الأخيرة "هيكل بنية مركبة، معقدة يمكن تفكيكها، واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معيّن"[1].

هذا، وتعدُّ بنية الحكاية الخرافية شبيهة، بنية النبات وأنَّ أجزاء الحكاية الخرافية تتكامل في بناء واحد، يشبه تكامل أجزاء النبات تماما، وأن هناك إحدى وثلاثين وظيفة للحكاية الشعبية، وهذه الوظائف تعد عناصر ثابتة، وباقية في الحكاية بالرغم من الكيفية التي تمت بها، أو بواسطة من أتمَّ تحقيقها، وتشكل هذه الوظائف – عنده–أجزاء أساسية[2].

وقد أسند النَّاقد "فلادمير بروب" جهة الوظائف التي حددها إلى شخصيات أساسية أوكل لها مهمة القيام بها، والتي حددها بسبع شخصيات وهي[3]:

- الشرير أوالمعتدي
- المانح أو الواهب
- المعين أو المساعد
- الأميرة

---

[1]–مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا،سمير المرزوقي، جميل شاكر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط دت، ص 23.

[2]– مورفولوجيا الحكاية الخرافية، فلادمير بروب، تر: أبو بكر أحمد وآخرون، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية د.ط 1989، ص 77.

[3]– قراءة التراث السردي العربي، تجربة – عبد الفتاح كيليطو، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012 ص 23، 24.

- الباعث أو المرسل
- البطل
- البطل المزيف.

وعليه، فهذه الشخصيات في نظر"فلادمير بروب"، لا أهمية لنوعيتها، وأوصافها إنَّما تكمن أهميتها في نظره عند قيامها بجملة الوظائف التي حدّدها، وهنا يقول النَّاقد المغربي "حميد لحمداني" عن هذه الشخصيات أنَّها"لم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية، بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال، ولا يستثنى من هذا التحديد إلا شخصية واحدة وهي الأميرة التي أثبتها بروب"[1]؛ مما يعني أنَّ هذه الشخصيات لا وجود لها إلافي نطاق الدور الوظيفي الذي تقوم به.

كما أنَّ،"فلادمير بروب" لم يجعل السَّارد عنصرا، أو وظيفة ثابتة في بناء الحكاية بل جعله من العوامل المتغيرة، وجعل حريته مقيدة بترتيب الوظائف وعددها، فلا يتحرك السَّارد إلا في إطار هذه البنية الثابتة، وعلى السَّارد أن يختار من الوظائف الإحدى والثلاثين، الطريقة التي يتم بها تشكيل هذه الوظائف، حتى يمكنه توليد الحكاياتمع الاحتفاظ بالوظائف، وترتيبها فوظيفة الشرّ مثلا قد يجعلها سارد من الساردين قتلا ويجعلها آخر سرقة ويجعلها ثالث وشاية، وهكذا[2]؛ مما يعني أن السَّارد عند "فلادميربروب"، هو مجرد وظيفة لا أكثر، وأنَّه يتسم بصفة الوظيفة التي يقوم بها.

وعليه، فإنَّ "فلادمير بروب" هو أول من قام بدراسة قواعد السَّرد، دراسة علميةوقد أحرزت دراسته هذه، تطورا لم يكن ينتظره؛ حيث أنَّ الباحثين بعده تبين لهم أنَّ النموذج

[1]–بنية النص السردي، من منظور النَّقد الأدبي، حميد لحمداني، المركزالثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت–لبنان ط1، 1991، ص 25.

[2]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ص 42.

المقترح من طرفه، يمكن أن يغطي أنواعا أخرى، فأخذوا في تحريره وتعميمه بحيث صار موضوع البحث هو السَّرد بصفة عامة[1].

هذا، وقد كان الناقد الروسي "فلادمير بروب" رائدًا في دراسته؛ لأنّه يعد من السبَّاقين الذين وضعوا أسس المنهج البنيوي؛ حيث أنَّ عمله "يعد البداية الحقيقية لمرحلة جديدة من تاريخ "علم القصّ"؛ حيث كشف عن وجود نموذج فريد للبنية الحكائية الخرافية الروسية"[2]، وهو ما يؤكده الناقد الفرنسي "جيرار جينيت " بقوله:"فنحن نعلم أنَّ التحليل الحديث للحكاية بدأ مع فلادمير بروببدراسات انصبّت أساسًا على القصّة منظورا إليها (ما أمكن) في حدّ ذاتها ودون كبير اهتمام بالطّريقة التي تروى بها- بل التي ترسل بها بوسيلة غير سردية (سينما رسوم هزلية رواية مصورة)"[3].

غير أنَّ ما توصل إليه الناقد "فلادمير بروب" في دراسته، جعل النقاد يتأثرون بأفكاره ومن هؤلاء نجد "كلود بريمون"، و"رولان بارت" الذي قال عنه أنه "فتح الطريق أمام الدراسات الحديثة"[4]، كما يعد "غريماس" من النقاد الذين اتخذوا "فلادميربروب" مرتكزا لدراساتهم، وهو ما يؤكده أحد الباحثين من خلال قوله "تتأسس أبحاث غريماس حول السرد على الاستعادة النقدية لأعمال بروب ووضعها حصرا ضمن منظور سيميائي وبنيوي"[5].

---

[1]- ينظر: الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1 1982، ص 30.

[2]- تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، عبد القادر شرشار، منشورات دار القدس العربي-وهران، ط1، 2009 ص 134.

[3]- عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، تر : محمد معتصم،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000ص 16.

[4]- ينظر: السرد ومناهج النقد الأدبي، عبد الرحيم الكردي، ص 105، 106، 107.

[5]- ينظر: المرجع نفسه،ص 107، 108.

هذا، وقد حاول "تزفتان تدوروف" أن يحذو هو الآخر حذو "فلادمير بروب"في بحثه عن بنية القصة، لكنه لم يعتمد نموذجه الوظائفي، بل استند في تكوينه لنماذج قصص الديكاميرون على النَّماذج النحوية[1].

كما أنَّ الأمر لم يتوقف عند هذا، بل نتج عن هذا التأثر الكثير من القضايا والمسائل، التي تصدَّى لها البحث فيما بعد، غير أنَّ أفكار الناقد "فلادمير بروب" لم تسلم من النقد وذلك بسبب:

- إهماله الدور المركزي والأساسي للسَّارد في بناء الحكاية بأن "جعله مجرد عامل متغير"[2].
- أنَّ دراسته "ليست كافية وحدها للإحاطة بالدلالة نظرا لكون الدلالة لا توجد في نهاية المحكي، وإنما على امتداده"[3].
- أنَّ منهجه مستند على تتالي الوظائف، وفق آلية ميكانيكية، لا يمكن أن يصلح لتحليل ملفوظات حكائية معقدة كالرواية، لذلك اقترح "غريماس" أن تنتظم هذه الوظائف كثنائيات بحيث يستدعي كل ملفوظ يذكر نقيضه، وتبدو هذه الثنائيات كالآتي[4]:

---

[1]– ينظر: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 1994، ص 24.

[2]– المرجع نفسه، ص 43.

[3]–تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، عبد القادر شرشار، منشورات دار القدس العربي–وهران، ط1، 2009 ص138.

[4]– تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، عبد القادر شرشار، منشورات دار القدس العربي–وهران، ط1، 2009 ص138 – 139.

رحيل ⟷ م ⟷ عودة.

وجود النقص ⟷ م ⟷ القضاء على النقص.

حرمة المحظور ⟷ م ⟷ خرق المحظور.

الشكل رقم (01): يوضّح ثنائية غريماس المقترحة لتنظيم وظائف (فلادمير بروب).

2.1.1.السَّارد عند ايخنباوم بوريس (BorisEikhenbaum 1809- 1852) :

يعد الناقد"ايخنباوم بوريس"من الشكلانين الروس، الذين تركوا بصمات أفكارهم في تاريخ النقد الغربي،وقد قامت دراسته حول نظرية النثر؛ من خلال إشارتهإلى الناقد"أوتولودفيجOttolud widj"، الذي فرق بين نوعين من السَّرد؛ حيث اقتصر النوع الأول على توجه الكاتب، أو السَّارد المتخيل إلى المستمعين؛ ليكون الحكي بذلك أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي، بل قد يكون العنصر الأساسي في بعض الأحيان الأخرى أما النوع الثاني من السَّرد وهو السَّرد المشهدي؛ حين يحتل الحوارَ بين الشخصيات الصدارة فيه ويكتفي من القسم الحكائي بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه ليقارب بذلك الشكل المسرحي[1].

ومن هنا، نلاحظ أنَّ الناقد "أوتولودفيج" قد ارتبط السَّارد عنده بالتخييل السَّردي وهذا يحسب له، إلا أنَّه قد تعرض للنَّقد؛ نظراً لكونه جعل نظرية النثر تقتصر على مشكل

[1]– ينظر: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، مراد عبد الرحمن مبروك دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية–القاهرة، ط1، 2002، ص 29.

تركيب الأثر الأدبي، وهذا الفرق يظهر كما لو كان بدون معنى، كما أنَّ هذه النظرية لا تزال إلى الآن في حالة جنينية؛ لأننا لم ندرس بعد العناصر التي تحدد شكل سرد معين[1].

3.1.1.السَّارد عندتوماشفسكي (Tomachevski1890-1957):

بعد أنْ ميز الناقد"توماشفسكي"بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي، قام بوضع كشف لعناصرالفنّ السّردي، وجعل للسَّارد أنواعًا فهو إمَّا أن يقوم بفعل القص، أو أنْ يكون شاهدا عليه، أو طرفا ثالثا يعلم عن طريق الآخرين، وتبعا لذلك تتميز القصة الذاتية عن القصة الموضوعية[2].

ومن خلال هذا، نستشف أنَّ (توماشفسكي)، قد تعرض لأنواع الرؤية السَّردية وميَّز بين أنواع السَّرد الروائي؛ حيث أنَّه عندما يقول (السَّارد يقوم بفعل القص) هنا؛ إمَّا أنْ يكون السَّارد مشاركًا في الأحداث له اسم وملامح، وهذا يستلزم وجود الرؤية المصاحبة والسَّرد المتجانس، أو القصة الذاتية بتعبير (توماشفسكي)، أماإذا قام السَّارد بفعل القصّ وكان غير معروف وغائب عن الأحداث، فهذا يستدعي وجود الرؤية من الخلف (السارد العليم)، وسيادة السَّرد الموضوعي، أمَّا إذا كان السَّارد شاهدا أو طرفا ثالثا، فهذا يستوجب وجود الرؤية من الأمام.

كما نلاحظ أنَّ، الناقد "توماشفسكي" قد تعرض لأهم وظيفة يقوم بها السَّارد، وهي وظيفة السَّردوالإخبار، ليكون بذلك هوأول من تطرق لمسألة زاوية الرؤية السَّردية في النَّقد الروسي، لتتوالى الاهتمامات بعد ذلك بنظريات السَّرد، ويصبح محط عناية الكثيرين لأجل النهوض بنظرية سردية واضحة المعالم، والاتجاهات، ومن هؤلاء نجدأصحاب المدرسة الأنجلوسكسونية.

---

[1]– نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت–لبنان ط1 1982، ص 107.

[2]–ينظر: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، محمد عزَّام، دار الحوار–اللاذقية–سوريا ط1، 1996 ص 24.

2.1.السَّارد في الدراسات الأنجلوسكسونية:

1.2.1.الساردعند "هنري جيمس"(HENRYGAMES1843-1916):

يُعد "هنري جيمس" من النُّقاد الذين درسوا الكثير من القضايا التقنية، التي ساهمت في إثراء الفكر السَّردي كثيرا، ولعل من أهم القضايا التي شغلته موضوع الرؤية السَّردية نظرا لارتباطه بالسَّاردوطريقتهفي السَّرد؛ حيث وسَّع نطاق البحث عن السَّارد لتصبح بعد ذلك دراسة السَّارد وزاوية الرؤية والمسافة من أكثر القضايا السَّردية اهتماما ودورانا على ألسنة النُّقاد، وقد رأى "النَّاقد هنري جيمس" أنَّ السَّارد الحديث يجب أن يتخلىعن السلطة التي ورثها عن أساليب القصص القديمة، ويجب عليه أن ينزع عنه سلطان المعرفة الذي يدعيه، ويتحول إلى مجرد وعاء أوإطار أوزاوية أومرآة[1]، مما يعني أنه يرفض الرؤية من الوراء.

أمَّا عن موقفه من موضوع الرؤية عموما، فقد كان واضحا حيث نجده يقول:"إن بيت العمل الخيالي ليس له نافذة واحدة، بل مليون نافذة، وعدد لا حصر له من النوافذ الممكنة، حيث يمكن أن نتناول من مسافات مختلفة عملية تمثيل الحياة"[2].

وعليه فإنَّ المتأمل لدراسة الناقد "هنري جيمس" يجد أنَّه يندد بوجود السَّارد العليم الذي يجعل الأحداث تسير وفق رؤيته الخاصة، متدخلا في كل التفاصيل دون أن يكون للشخصيات سلطة الإنفراد بالرأي والتصرف، معلنًا بذلك استبداديته وديكتاتوريته وهيمنته ليسيطر أسلوب السَّرد على أسلوب العرض، لذلك حسب رأيه يجب أن يتنحَّى هذا السَّارد جانبا، ويترك المجال سانحا أمام الشخصيات القصصية، التي تتولى عملية التعبيرعن أرائها، وأفكارها، وذاتها، دون وجود عائق يحيل بينها وبين ذلك، وفي ظل هذا يسيطر

---

[1]– فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، محمد عزَّام، دار الحوار–اللاذقية–سوريا ط1 1996، ص 32.

[2]– استنطاق النص الروائي من السرديات والسيميائيات إلى علم الأجناس الأدبية، عبد الحكيم سليمان المالكي دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، دط، 2008، ص37.

أسلوب العرض السردي وتطغى عليه الموضوعية، وتتم مسرحة الحدث، وهذا يعتبر من أهم الإنجازات التي حققها الناقد"هنري جيمس" في مجال السرديات.

2.2.1.السَّارد عند بيتش (BITSCHS):

بعدما جعل الناقد "هنري جيمس" قضية السَّارد تتوهج وتعلن صيتها من خلال إعلان ثورته على السَّارد العليم؛ الذي يدعي علمه بأدق التفاصيل وأبسطها، قام النَّاقد "بيتش" يشرح الطريقة الجديدة التي أذاعها "هنري جيمس"؛ إذ أخذ يبحث في أنماط الرواية عامة؛ حيث أنَّه تحدث عن زاوية الرؤية،كما أنَّه تحدث عن السَّارد الخفي، ثم توصل إلى نتيجة عامة مفادها أنَّ "القصَّة تحكي نفسها بنفسها، وتتحدث إلى نفسها والمؤلفلا يلتمس الأعذار أو يتمحل العلل لشخصياته، ولا يخبرنا بما يفعلون، بل يدعهم يعبرون عن ذلك بأنفسهم بل إنَّهم هم الذين يخبروننا عما يفكرون فيه،ويشعرون به وعن ماهية الانطباعات التي توارت على عقولهم منذ أن تبوأوا مواقعهم التي وجدوا أنفسهم فيها"[1].

ليكون بذلك النَّاقد "بيتش" موافقا لما أقرَّه الناقد "هنري جيمس"، ولم يخرج عن مساره بل أيَّده وأصرَّ على فتح المجال أمام الشخصيات التي تتولى عملية إخبارنا بأفكارها وشعورها، مؤكدا على ضرورة الابتعاد عن السَّارد العليم.

3.2.1.السَّارد عند الناقد "بيرسي لوبوك " (percylubbuok**1879**-1965):

إنَّ الناقد "بيرسي لوبوك" هو الآخر لم يبتعد عن دراسات الناقد "هنري جيمس"و"بيتش"، بل واصل عليها، مضيفا إلى ذلك طريقة لم يتكلم عنها "هنري جيمس" لكنه استخدمها في قصصه وهي طريقة وسطى بين أسلوبي العرض والسرد المبسطين حيث أنَّ هذه الطريقة ترى أن القصة تحكى، كما لو كانت مروية على لسان إحدى شخصياتها، لكنها في الحقيقة تروى عن طريق ضمير الغائبفي الوقت الذي يتفاعل

[1]–استنطاق النص الروائي من السرديات والسيميائيات إلى علم الأجناس الأدبية، عبد الحكيم سليمان المالكي إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، دط، 2008، ص 33.

القارئ معها ويندمج في أحداثها، كما لو كانت تجربة مصفّاة أو مقطرة من خلال وعي إحدى الشخصيات[1].

وهذا، ما يؤكده أحد الدارسين، حين بيَّن أن "بيرسي لوبوك" قد اهتم بما قدمه "هنري جيمس" مطورا فكرته إذ أنَّه رأى"أن هناك طريقتين في السرد طريقة بانوراميه عند ثاكري وأخرى تجمع بين التصوير والدراما عند فلوبير وأنَّ هذه الطريقة الثانية تتحقق في القصص الحديثة من خلال الحوار الدرامي، والوصف التصويري، حيث أنَّهفي الطريقة الأولى ينصت القارئ إلى الحاكي، أما في الطريقة الثانية فإنَّه يولي وجهه اتجاه القصة ويشاهدها"[2].

مضيفا إلى ذلك بأنَّ"الروائي–كما يقول – يكتب نوعامن الدراما، ثم إنَّ الامتداد الزّماني يدرك في القصَّة الحديثة أيضا من خلال الانطباع الذاتي للسَّارد وبذلكفإنَّ الطريقة البانورامية التي انتهجها أمثالثاكري، لا تتيح الفرصة أمام الرَّاوي كي يجسم رؤيته عن تجربة المؤلف نفسه، وبذلك لا تتحقق موضوعية القصة، بل تكون بمثابة الخطاب المباشر بين الكاتب والقارئ، ومن ثم نشأت تلك الزاوية التي يدرك الرَّاويمن خلالها العالم القصصي، والتي يسميها لوبوك، زاوية الرؤية **(pointofvieu)**وهي نفسها الزاوية التي يدرك القارئ بها هذا العالم أيضا"[3].

وبهذا يعد الناقد "بيرسي لوبوك" قد فرَّق بين العرض والسَّرد وأوجد ثلاثة طرق لتقديم الحدث وهي:

– أنْ يقدم الحدث بواسطة السَّارد العليم الذي شاع في السَّرد التقليدي.

[1]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ص 34.

[2]– السرد ومناهج النقد الأدبي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة –مصر، دط، 2004، ص 103.

[3]– ينظر: السرد ومناهج النقد الأدبي، عبد الرحيم الكردي، مرجع سابق، ص 103.

– أنْ يقدم الحدث بواسطة السَّارد المحايد الغائب عن الأحداث، والذي يكون باستعمال ضمير الغائب.

– أنْ يقدم الحدث بواسطة السَّارد المشارك كشخصية من شخصيات الحدث.

ومن هنا، نجد أنَّ الناقد "بيرسي لوبوك" قد حدد لنا أنواع الرؤية السردية (الرؤيةمن الخلف – الرؤية مع– الرؤية من الأمام)، كما أننا نجده قد أطلق على"العرض اسم الأسلوب غير المباشر وعلى السرد الأسلوب المباشر، ثم أعلن أنَّ عبقرية جيمس تكمن في مهارته في الأسلوب المباشر، وأنَّه جعل القصة تحكي نفسها بنفسها وذلكمن خلال تقنية العرض"[1]،وإلى جانب هذا، نجده كما يقول النَّاقد "عبد الرحيم الكردي" "قد أقرَّ مجموعة من المصطلحات السَّردية التي ظلت النظريات السردية تتوارثها حتى الآن، مثل مصطلحات السَّارد، والمؤلف والقارئ، والعرضوالإخبار، والموقع، كما أنَّ هذه الدراسة أثارت مجموعة من الأسئلة التي طورها البلاغيون بعد ذلك مثل: من الذي يسرد القصة؟ وما الموقع الذي يسرد منه؟ وما نوع المعلومات التي يقدمها؟ وعلى أي مسافة؟ يقع المؤلف من السَّارد ومن الشخصيات؟ "[2].

وبالرغم مما توصل إليه الناقد "هنري جيمس" وأتباعه من النقاد، "بيتش" و"بيرسي لوبوك"، إلاَّ أنهم لم يسلموا من النقد؛ وذلك لأنهم اهتموا بالسَّرد وأهملوا اللغة والخطاب وفي هذا يقول الناقد "تزفتان تودوروف"يقدم لنا التمييز بين الخطاب والسَّرد فهما أفضل لقضية أخرى في النظرية الأدبية تلك هي قضية (الرؤية) أو(وجهة النظر) ونحن معنيون هنا بالتحويلات التي تمر بها فكرة الشخص في السَّرد الأدبي، هذه القضية التي طرحها هنري جيمس أول من طرحها، عولجت مرات أخرى منذ أن طرحها في فرنسا جان بويون،

[1]– ينظر: استنطاق النص الروائي من السرديات والسيميائيات إلى علم الأجناس الأدبية، عبد الحكيم سليمان المالكي ص 27.

[2]– السرد ومناهج النقد، عبد الرحيم الكردي، ص 103–104.

وكلود أدموند ماغنى وجورج بلان، ولم تنجح هذه الدراساتفي تفسير هذه الظاهرة تفسيرا كاملا، لأنَّها لم تأخذ طبيعتها اللغوية بنظر الاعتبار، رغم أنَّها وصفت أهم مظاهرها"[1].

وبعدها أتى الناقد "واين بوث""**waynebouth**" بفكرة المؤلف الضمني، دافعا بدراسة البلاغة السَّردية خطوات إلى الأمام، إذ توقف "واين بوث"عند السَّارد؛ ورأى أنّ"معظم الاختلافات التي تحدث في التأثير السَّردي، تنشأ من استقلال الرَّاويأومشاركته للمؤلف الضمني في الهيئة والاعتقاد، لأنَّ السَّرد عندما يخلو من الرَّاوي الدرامي– كما يقول– يصنع صورة لمؤلف يقف خلف المنظر، كالمخرج المسرحيأو محرك الدمى في مسرح الطفل، وعلى هذا فإنَّ الرَّاوي الدرامي هو الصَّانع الحقيقي للسَّرد"[2]؛ مما يعني أنَّ ناقد يعترف بضرورة وجود السَّارد في السَّرد، كما أنَّه أتى بفكرة المؤلف الضمني، الموجود على مستوى النَّص السردي.

وإلى جانب ما تقدم، نجد أنَّ "واين بوث" لم يتوقّف عند هذا الحد، بل "جعل أنواع السَّرد تتحدد تبعا لملامح هذا السَّارد وموقعه، هل هو سارد مشاهد، أم مشارك؟ داخلي أم خارجي؟ وهل المسافة التي تفصله عن المؤلف الضمني مسافة أخلاقية؟ أم متعلقة بالذكاء وهل المعلومات التي يقدمها تظهر أنَّه أكثر ذكاء من الشخصيات؟ أم أنَّ المسافة التي تفصله عنهم لا تظهر؟ والأمر نفسه يمكن أن يقال عن القرَّاء، إذ يتساءل أيضا عن نوع المسافة التي تفصل بين المؤلف الضّمني والقرَّاء، وهل السَّارد نفسه ثقة أم غير موثوق فيه؟"[3].

وعليه، فإنَّ كل سؤال يقتضي إجابة يتحدد من خلالها نوع من أنواع السَّرد، وبذلك كما يرى النَّاقد "عبد الرحيم الكردي" "تتحقق البلاغة التي يمكن فهمها على أنَّها مهارة فنية

---

[1]– في اللغة والخطاب الأدبي، تزفتان تودوروف، تر: سعد الغانمي–المركز الثقافي العربي–بيروت، دط، 1990 ص 50.

[2]– السرد ومناهج النقد الأدبي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر، دط، 2004، ص 104.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 104.

لدى المؤلف يصوغها في تقنيات خاصة من خلال السَّرد، والتي يمكنه من خلالها التأثير في المتلقي، فالتقنيات السَّردية من وجهة النظر البلاغية هي أساس العمل الفني لأنَّ المؤلف –كما يقول بوث–لا يمكن أن يتجنب البلاغة، يمكنه فقط أن يختار نوع البلاغة، لكنه ليس حُرًا أنْ يؤثر في القارئ أولايؤثر".[1]

3.1.السَّارد عند البنويين (جهود المدرسة الفرنسية):

لقد انطلق البنويون في دراستهم السَّردية بناءً على مرجعية أساسها رؤية "هنري جيمس"و"جون لوبوك"، وقد قاد مادة السردية الفرنسية مجموعة من النقَّاد الرُّواد وعلى رأسهم "رولان بارت، وجيرار جينيت وتودوروف" وهو ما سيتم التعرض له بإيجاز من خلال ما يلي:

1.3.1.السَّارد عند رولان بارت (Rolan barthes 1915–1980):

لقد تحدث النَّاقد "رولان بارت" عن السَّارد[2]: تحت عنوان "التواصل السردي" بدءًا من فكرة أنَّه لا يوجد سَّرد دون سارد، ودون مستمع، (أو قارئ) أي أنَّ هناك دائما مانحا للسرد، وهناك مستقبلا له، منطلقا من إشكالية مفادها من هو المانح للسرد؟ قائلا هناك ثلاثة تصورات يبدو أنها هي المعروفة لحد الآن:

التصوّر الأول: يرىأنَّ السرد يبثه شخص (بالمعنى النفسي للكلمة)، وهذا الشخص يحمل اسما بعينه، إنه هو المؤلف، الذي يمسك القلم كل مرة ليكتب قصة وأنَّ السرد (ولا سيما الرواية) ليس سوى تعبير عن " أنا" خارج عنه.

أمّا التصوّر الثاني: فهو الذي يجعل من السَّارد ضربا من ضروبالوعي الكلي الذي يبدوفي الظاهر لا شخصيا، لكنه يبث القصة من وجهة نظر أعلى، هي وجهة نظر الله،

[1]– السرد ومناهج النقد الأدبي، عبد الرحيم الكردي، (مرجع سابق)، ص 104.

[2]– التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، تر: حسن بحراوي وآخرون، آفاق ع 8–9، 1988، ص 21.

ليتخذ السَّارد بذلك مستويين داخلي بالنسبة إلى شخصياته (لأنه يعلم كل ما يجري داخل أعماقها) وخارجي (لأنه لا يتماهى أبدا مع هذه الشخصية أو تلك).

أمَّا التصور الثالث: وهو أحدث التصورات في نظره (تصور هنري جيمس وسارت) والذي ينصّ على أنَّ:"السَّارد ملزم بأن يتوقف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أو معرفته، فكل شيء يجري كما لو أنَّ كل شخصية هي بالتناوب مرسلة للسرد"[1] مما يعني أنَّه فرق بين المؤلف والسَّارد الذي قد يكون شخصية من شخصيات القصة.

إلا أنَّ، الناقد "رولان بارت" علَّق على ذلك فيما بعد؛ حين أصبح ينظر إلىالسَّارد والشخصيات بشكل جوهري على أنَّهاكائنات من ورق، وأن المؤلف (المادي) لسرد مالا يمكن أن يلتبس في أي شيءٍ آخر مع سارد هذا السَّرد، وأنَّ منْ يتكلم (داخل السرد) ليس هو من يتكلم (في الحياة)، ومن يكتب ليس هو من يوجد في السرد[2].

هذا، ولم يتوقف "رولان بارت" عند هذا الحد، بل نجده يعلن موت المؤلف وينتصر لفكرة الكتابة النصوصية **(Textuality)**؛ بناء على مبدأ أنَّ اللغة هي التي تتكلم، وليس المؤلف الذي لم يعد هو الصوت الذي خلق العمل، أوالمالك للغة، أو مصدر الإنتاج، وأنَّ وحدة العمل لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنهاتأتي من مصيره ومستقبله[3].

---

[1]– التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، تر: حسن بحراوي وآخرون، آفاق ع 8–9، 1988، ص 21.

[2]– المرجع نفسه، ص 21–22.

[3]– الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 73.

2.3.1.السَّارد عند "تزفيتان تودوروف" (TzvetanTodorov1939-2001):

تحت عنوان مظاهر السَّرد، أدرج "النَّاقد تزفتان تودوروف" حديثه عن السَّارد قائلا: "إن المظهر Aspect يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) il (في القصة) وبين ضمير المتكلم (أنا) je (في الخطاب)، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السَّارد"[1]

هذا، ويرى النَّاقد "تزفتان تودوروف" أنَّ الإدراك الداخلي للقصة يتخذ أصنافًا رئيسية ثلاثة هي[2]:

- السَّارد > الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف)، وهذه الصيغة هي التي يستعملها السَّرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان؛ إذ أنَّه في هذه الحالة يكون السَّارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، وهو لا ينشغل بأنْ يشرح كيف اكتسب هذه المعرفة، إنَّه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصياته الروائية أسرار.

- السَّارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع)، وفي هذه الحالة يعرف السَّارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، وهنا أيضا يمكن القيام بتمييزات كثيرة؛ فمن جانب يمكن القيام بالسَّرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد (الشيء الذي يبرر هذه الطريقة التي يتساوى فيها السَّارد مع الشخصية الروائية معرفة)، أو بضمير الغائب، ولكن دائما بحسب الرؤيةالتي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث.

- السارد <الشخصية (الرؤية من الخارج) وفي هذه الحالة يعرف السَّارد أقلَّ مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية، وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه...فقط.

---

[1]- مقولات السرد الأدبي، تزفيطان تودوروف، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق، ع 8-9، 1988، ص45.

[2]-ينظر : المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا، ولم يتوقف النَّاقد "تزفتان تودوروف" عند هذا الحد، بل أضاف رؤية أخرى سمَّاها الرؤية المجسمة، وهي التي يتم فيها متابعة الحدث الواحد مسرودا من قبل شخصيات عديدة، مما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه[1].

وعليه، فإنَّ ما يلاحظ على الناقد "تزفتان تودوروف" أنَّه قد تفنن في توضيح الطرق التي يستعملها السَّارد في إدراك أحداث القصة ومجرياتها، من خلال الشرح المفصل لأنواع الرؤى السردية التي رأيناها؛ وهذا يوحي وُينمُّ على أنَّ مسألة تمييز السَّارد من المؤلف واضحة لديه، كما أنَّه تجاوز إصدار النقد والأحكام القيمية بشأن الدراسات السابقة له، كما أننا نرى في دراسته هذه إضافة نوعية إلى مجال الدراسات السردية.

3.3.1.السارد عند "جيرار جينت"(Gérar Genette 1930 – 2019):

لقد أولى الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" مسألة الرؤية السردية التي قال بها "تزفتان تودوروف" أهمية من جانبه، مخالفا إياه في المصطلحفقط؛ حيث نجده يتخذ لفظة التبئير (Focalisation) التي ربطها بشخص السَّارد وفي هذا يقول: "ولو انطبقت مبئر على أي أحد، لما أمكن أن تنطبق إلا على ذلك الذي يبئر الحكاية، أي السَّارد"[2]، على أنَّ التبئير عنده اتخذ صيغا مختلفة، اختلفت بحسب موقع السَّارد من السرد وقد كانذلك كالتالي[3]:

- **التبئير في درجة الصفر:** حيث يكون السَّارد دائما على وعي، وعليم بكل الوقائع والأخبار الممكنة والنوايا.

---

[1]_ ينظر: بنى النص ووظائفه، (مقاربة سميائية لنص" الأقوال" لـ " عبد القادر علولة")، فاطمة ديلمي، مدار كنعان دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص 38.

[2]– عودة إلى خطاب الحكاية، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط1 2000، ص 95–96.

[3]– ينظر: بنى النص ووظائفه، (مقاربة سميائية لنص" الأقوال" لـ " عبد القادر علولة")، فاطمة ديلمي، دار كنعان دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص 37–38.

- **التبئير الداخلي:** وهو الذي يمتزج فيه حقل الرؤية والمعلومات بالشخصية المبئرة، وهذا الحقل قد يكون متغيرا، وقد يكون ثابتا.

- **التبئير الخارجي:** حيث لا نتعرف إلاَّ على ما هو خارجي بطريقة موضوعية وباردة.

بيد أنَّ الناقد "جيرار جينيت" لم يتوقف عند هذا الحد، بل نجده يميز بين أنواع الساردين؛ حيث يقول " أنَّ السارد قديكون خارج حكائي (Extradiegetique) أوداخل حكائي (Intradiegetiue) والسَّارد الداخلي بدوره قد يكون بصدد سرد حكايته؛ أي متماثل حكائيا (Homodiegetique)، أويكون بصدد سرد حكاية غيره أي متباين حكائيا(Heterodiegetique)"[1].

ومنه، فإنّ المتأمل في دراسة النَّاقد "جيرار جينيت"؛ يجد أنَّه لم يتوقف عند السَّارد المهيمن، أو الرؤية السردية الخاصة بالسَّارد العليم، بل تجاوز الأمر إلى أبعد من ذلك حيث أنَّه "تجاوز الدور التقليدي للسَّارد وهو مجرد الإخبار عن الأحداث بل جعل له وظائف أخرى قال عنها، إنه يبدو غريبا لأوّل وهلة أن يُعزَّى إلى سارد ما خاصية ذاتية أكثر من وظيفة الإخبار عن حكاية، لكن الحقيقة أن خطاب السَّارد يمكن أن يكون له وظائف عديدة"[2].

وعليه، فإنَّ النَّاقد "جيرار جينيت" مقارنة بالذين سبقوه في الحديث عن السَّاردنجده قد توسع في هذا النطاق من خلال مصطلح "التبئير"، كما أنَّه جعل للسَّارد وظائف أخرى تتجاوز وظيفة الإخبار، وهو ما سنتطرق إليه في الفصل الثالث.

---

[1]_ بنى النص ووظائفه، (مقاربة سميائية لنص" الأقوال" لـ " عبد القادر علولة")، فاطمة ديلمي، دار كنعان دمشق سوريا، ط1، 2005، ص 36.

[2]–ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ص 48.

إلا أنَّ، الأمر المتعلق بقضية السارد لم يتوقف مسار البحث فيه عند البنيويين، بل تواصلت الاجتهادات والمباحث فيه؛ حيث ظهرت المدرسةالأسلوبية التي أولته العناية والاهتمام وفق رؤية نقدية خاصة ويظهر ذلك فيما يلي:

4.1.السَّارد عند الأسلوبيين:

لقد اختار الأسلوبيون نهج النَّاقد "ميخائيل باختين" منطلقا لدراستهم الخطابات السردية عامة، وخطاب الرِّواية خاصة،ليتعامل الأسلوبيون (ليتش) و(شورت) مع القصة أو الرواية علىأنَّها"خطاب لغوي مكون من عدة خطابات متداخلة، والخطاب عند الأسلوبيين لا يخرج من كونه حوارا بين طرفين تربط بينهما رسالة صادرة من مخاطب إلى متلقي، ليكون بهذا العمل القصصي نفسه عبارةعن رسالة صادرة من المؤلف إلى القرَّاء، وأنَّ هذه الرسالة تحتوي على سارد يوجه رسالة إلى مسرود له، وهذه الرسالة تحتوي على مجموعة من الشخصيات، تخاطب نفسهاأو تخاطب مجموعة أخرى"[1]، وهذا ما يمكن توضيحه من خلال الشكل التالي:

المؤلف ←رسالة ←القارئ.

السارد ←المسرود ← المسرود له.

الشخصيات ←رسالة ← الشخصيات.

ليكون السَّارد بالنسبة للأسلوبيين مجرد موقع خطابي، أو جهة يقبع فيها مخاطب يوجه حديثه إلى مخاطَب، من خلال رسالة تحتوي على شخصيات وأحداث وأقوال وأفكار[2].

[1]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، مرجع سابق، ص 50.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتأسيسا على كل ما تقدم، نجد أنَّ الدراسات الغربية قد أولت السَّارد أهمية كبرى انطلاقا من الناقد "هنري جيمس"، الذي تجاوز السَّارد العليم، إلى "رولان بارت" الذي قال بفكرة موت المؤلف، وأنَّ السَّارد شخصية ورقية.

هذا، وقد تمَّ التحدث عن السَّارد عند النقاد الغربيينانطلاقا من علاقته بالشخصية الروائية، لتختلف تِبعا لذلك تسمية العلاقة عندهم، غير أنَّ ما يجب التنبيه له، أنَّ فكرة السَّارد لا تتحقق في النص، إلا من خلال عنصر اللغة، سواء كانت شفاهية أو مكتوبة؛ مما يعني أن اللغة هي المركز الرئيسي، ومحور التقاطب في كل عمليات التواصل.

2.ملامح السَّارد في السرد العربي:

1.2.ملامحالسَّارد في التراث العربي القديم:

إذا كانت الدراسات المقدمة من طرف النقاد الغربيين شاهدة على وجود سرد عندهم يتولى عملية تقديمه سارد تختلف تمظهراته، بحسب موقعه من السرد، فهل هذا ينفي وجود سرد عربييعبر عن ثقافته؟ خصوصا في ظل غياب نظرية سردية تفرض تقنياتها في الميدان؟ أم أنَّ الأمر يسير بخلاف هذا الطرح المفترض؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هي ميزاته التي تفرد بها؟ وهل كان هناك سارد بالمعنى المتعارف عليه اليوم؟

وعليه، فانطلاقا من الفكر الغربي ذاته، نؤكد وجود سرد عربي، وذلك ما يؤكده الناقد "رولان بارت" حين أعرب عن رأيه قائلا:" المسرودات في العالم لا تعد ولا تحصى، فالمسرود حاضر في الأسطورة وفي الخرافة وفي الحكاية الرمزية وفي القصة القصيرة والملحمة والقصة والمسرحية والمأساة والدراما والملهاة والإيماء واللوحة المرسومة والزجاج المرسوم والسينيما والترويجات الهزلية Comics، والحوادث والمحادثة وكذلك فإن المسرود موجود بكافة أشكاله وفي جميع الأزمنة والأماكن والمجتمعات، بل إن المسرود بدأ مع فجر البشرية نفسه لا يوجد ولم يوجد في أي مكان من العالم شعب بلا مسرود والطبقات كلها والمجموعات البشرية كلها لها مسرودات"[1].

وهو رأي يؤكد وجود السرد في مختلف الأجناس الأدبية، والأشكال الفنية دون تمييز بينها، فهو لا يقتصر على" الكتابة أوالأدب بل يتجاوزهما إلى الأنساق التواصلية الأخرى"[2]، ويؤكد الناقد "جيرالد برنس""Geraldprince" ذلك، حين يقول "إنَّ السَّردأوالحكي ظاهرة إنسانية تضرب بجذورها في عمق التاريخ البشري، ولا يخلو تراث أي لغة من

---

[1]– شعرية المسرود، رولان بارت وآخرون، ترجمة عدنان محمود محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ط1 2010، ص 07.

[2]– نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، حسين خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 ص 48.

ظواهر سردية نطلق عليها تسميات مختلفة، فنسميها قصة أو رواية أو حكاية شعبية أو أسطورة أو مقامة، أوغير ذلك مما قد لا يتأتى حصره بسبب عمق تاريخ السَّرد وتنوع أنماطه في الثقافات المختلفة"[1].

وهذا رأي يؤكد أن العالم العربي، قد عرف كغيره من الشعوب سرداً متفردا له ميزاته الخاصّة، ويختلف عن غيره بحسب ظروفه، وبيئته، وهنا نجد النَّاقد المغربي"سعيد يقطين" يعتبر السرد"خزان الذاكرة الجماعية، وخزان كل الأحلام والآمال والآلام فهو مخزنالمتخيل الجماعي"[2]، وقد عرَّف السَّرد على أنَّه: "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أوغير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[3].

وما نطمح إليه حين التحدث عن السَّرد العربي القديم، هو رصد أهم المميزات التي كانت تطبع سرده مع التطلع إلى إمكانية وجود السَّارد أو ما يماثله ضمن النصوص السردية آنذاك، إذ أنَّ الباحث في تراث السرد العربي بنوعيه شعرا ونثرا، يجد أنَّه قد تفرَّد وتميَّز وتعدد وتنوع "منفتحا بذلك علىحقول معرفية عدّة؛ حيث أنَّه يشمل قصص الحيوان والقصة العجائبية والمقامات والسير الشعبية، وأيام العربوالقصص الإسلامي القرآني والمسجدي، وقصص الأنبياء وكرامات الصوفية والمنامات وغيرها"[4].

هذا، وقد احتلالسَّرد مكانة مهمة في حياة الإنسان العربي قديما، كونه يعتبر فسحة ومتنفسًا له يبث من خلاله شجونه، وأوجاعه مفاخره، وبطولاته، وكرمه، وفضائله فهو الشَّاهد على حياته، ووجوده.

---

[1]– المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصرط1، 2003، ص 5.

[2]– السرد العربي مفاهيم وتجليات، سعيد يقطين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 2006، ص 61.

[3]– الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997 ص 19.

[4]– ينظر: السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ضياء الكعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2005، ص11.

هذا، وقد جاء في حديث النَّاقد "عبد الفتاح كيليطو" أنَّ "الحديث عن التراث العربيهو حديث عن كيان الإنسان العربي، عن وجوده كحلقة في سلسلة التاريخ الإنساني"[1].

كما يضيف الناقد "علي حرب"قائلا: "نعم نحن نفكر اليوم بصورة مغايرة لتفكير القدامى من يونان وعرب ولكن لا يمكن التفكير من دونهم، ولا حتى السير دون الالتفات إلى خطاهم لأن ذلك هو قانون الوجود"[2].

لكن، نظرا لما تميزت به البيئة العربية آنذاك، من اعتماد الشفاهة في إلقاء أدبها شعرا، ونثرا، وأنَّ هذه الشفاهية لم تكن "نظاما طارئا في الثقافة العربية بل كانت حصنا نشأ فيه كثير من مكونات تلك الثقافة في مظاهرها الدينية والتاريخية واللغوية والأدبية وهو أمر ترك أثرا واضحا في أساليب النثر القديم وأبنيته، ومعروف أن هذا النثر قام أساسا على مجموعة ضخمة من الأخبار والحكايات المختلفة أغراضا وموضوعات"[3].

غير أنَّ سيادة طابع الشفاهية في ظل ذلك العهد، نجم عنه ضياع الكثير من الإرث السَّردي العربي؛ وذلك لأن التدوين فيما بعد لم يُثبّت إلا "آخر صورة بلغها المروي"[4]، وهو ما يؤكده الناقد "عمرو بن العلاء" في قوله "ما انتهى إليكم ما قالت العرب إلا أقلَّه، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير"[5].

وفيهذا الصدد، نجد الناقد "محمد معتصم" يشير إلى أنَّ "انتشار الحكاياتفي الأرياف والبواديوهيمنتها على مخيلة وحياة أهل البوادي والقرى في كل الأقطار العربية يعلن عن

---

[1]– التراث السردي العربي بين المحلية والعالمية في كتابات عبد الفتاح كيليطو، فايزة لولو، دار الحامد للنشر والتوزيع عمان، دط 2018، ص 21.

[2]– النص والحقيقة، نقد النص، علي حرب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2005، ص 95.

[3]– النثر العربي القديم، بحث في ظروف النشأة وأنظمة البناء، عبد الله ابراهيم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث الدوحة – قطر، ط1، ،2002، ص 6.

[4]–السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص24.

[5]–أدب العرب في عصر الجاهلية، حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ط3 1997، ص 13.

أهمية الشفهي، وأسبقيته على المكتوب، وأسبقية الخرافة والحكاية علىالمنطق والعقل، ثم إنَّ انتشار الخرافة والحكاية يدل على العزلة المضروبة على الصعيد الجواني وابتعاده عن الحياة الفعلية"[1]، وهذه الخرافات والحكايات الشفهية المتداولة بين أبناء القبيلة الواحدة والعشيرة تعرف بالأدب الشعبي، ولازالت قائمة إلى يومنا هذا ويقوم بها الرَّاوي.

وهو ما يؤكده النَّاقد "إبراهيم عبد العزيز الذي " يرى بأنَّه نشأ على هامش صناعة رواية الشعر وشرحه، صناعة أخرى هي صناعة الخبر –وقد وجد الرُّواة والمفسرون والشراح في روايتهم للشعر مادة خصبة، لتكوين سرودهم المرافق للقصائد، وبمرور الوقت تكونت سرودا، وأخبارا، كان الشعر أحد مكوناتها، ولأنَّ الشعر فنُّ العربية الأول فقد لقي ترحيبا، وتبارى الرواة في حفظه، وتقديمه عبر سلسلة من الإسناد، لتحقيق الإيهام الواقعي له[2]، ومن هنا يتبين لنا أنَّ الراوي هو شخص ناقل للأخبار وليس تقنية في النص.

ونظرا لكون طابع المشافهة، هو الميزة الغالبة على الحياة الأدبية في العصر الجاهلي، فإن الأمر اقتضى ضرورة وجود (رواة)، ينقلون الأدب الجاهلي من جيلإلى جيل، وقد كان "المواطن العربي مسجلة أدبية متنقلة هو في حد ذاته طوال قرون"[3].

مما يعني؛ أنَّه لم يكن هناك فرق بين راوي الحديث، والشعر، والحكواتيوقد تحدث "ابن رشيق" عن رواية الشعر العربي حيث يقول: "وجدنا الشاعرمن المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه برواية الشعر، ومعرفة الأخبار والتلمذة بمن فوقه من الشعراء فيقولون

[1]– بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، محمد معتصم، دار الأمان، الرباط –المغرب، ط1 2010، ص 18.

[2]– ينظر: السرد في التراث العربي " كتابات أبي حيان التوحيدي"، ابراهيم عبد العزيز زيد، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2016، ص 47، 48.

[3]–القصة في الأدب العربي القديم، عبد المالك مرتاض، دار ومكتبة الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر لأصحابها مرزاقة وبوداود وشركائها، الجزائر، ط1، 1968، ص24.

فـلان شـاعر راويـة، يريـدون أنـه إذا كـان راويـة عـرف المقاصـد وسـهل عليـه مأخـذ الكلام..."[1].

هذا، وقد "كثرت الرواية في العصر الأموي رواية الحديث ورواية الأخبار المتعلقة بأيام العرب في الجاهلية وبالأدب عامة وباللغة والنحو، ولا ريب في أن نفرا كثيرينمن رواة الحديث واللغة والنحو والأدب والتاريخ قد دونوا كثيرا من رواياتهم هذه وبدأوا ما يمكن أن يكون حركة تأليف ولكن لم يصل إلينا شيء مما ألف في العصر الأموي على الرغم من أن عدد من أسماء الكتب قد وصل إلينا"[2]، ومن هنا، يتضح لنا، أنَّ الرَّاوي في القديم قد يكون هو مؤلف المسرود ذاته، نظرا لغياب تقنية الكتابة.

لنجد أنّ، مصطلح الرَّاوي قد وُظّف في نقل الموروث السردي القديم، وهو ما يوضَّحه النَّاقدالعراقي "عبد الله إبراهيم"؛ حين يقول "أنَّ السير الشعبية كانت تكثرمن إيراد مصطلح الراوي دلالة على من سمع قولا ما وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه وتورد أحيانا مصطلحات رديفة، للراوي أيضا مثل المؤلف والمصنف والنَّاقلوالراوي المؤلف".[3]

ممّا يعني؛ أنَّ الرَّاوي لا ينتمي إلى العالم المروي، هذا، وقد برع الإنسان العربي كراوي في القديم، وهو ما يؤكده النَاقد "فريدريش" في قوله بأنَّ" العربي أفضل من يروي حكاية أو يسردها، فإذا كان الهنود قد أوتوا موهبة في توليد الحكايات، فإن العرب رواة للحكايات، ويضيف هذا الباحث قائلا أنَّ مهارة العرب في صناعة الراوي تعود إلى تلك القدرة التي أمدتهم بها البداوة من قوة الملاحظة، ودقة التصوير"[4].

---

[1]– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن ابن رشيق، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط5، 1981، ج1 ص 197.

[2]– تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، دار العالم للملاين، بيروت–لبنان، ط7، 1997، ص 360.

[3]– ينظر: النثر العربي القديم، بحث في ظروف النشأة وأنظمة البناء، عبد الله إبراهيم، (مرجع سابق)، ص 162.

[4]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، ص 10.

وإضافة إلى كل ما ذُكر، نجد أن العرب القدامى قد أثمرت مواهبهم أشهر الرُّواة فيالتاريخ، كشهرزاد وعيسى بن هشام، والحارث بن همَّام، وأخذ كل فن عربي جيد يتخذ من الراوي وسيلة للإجادة، والتفوق، والحقيقة أن القاص العربي لم يهتم بصناعة الرَّاويبل أولع به، وتفنن في استخدامه، وفتن به؛ لذلك نجد الحكاية الواحدة من حكايات العشاق مثلا تروى عدة مرات بطرق مختلفة، دون أن يملَّ القاص أو يمل المتلقي منها[1].

إلا أنَّ، استعمال مصطلح الرَّاوي ينبه إلى أن الكثير من الأنواع السردية النثريةقد تأثرت بالأصول الدينية التي "وجهتها أول الأمر، وجهة دينية، قبل أن تنفصل عنها وتؤسس كيانها الخاص، كما أنَّ التداول الشفاهي أثر هو الآخر، مباشرة في صياغة المرويات السردية، إلى درجة أنَّ مكونات البنية السردية من راوي ومروي ومروي له، هي إذا أمعنا فيها النظر تنحدر من أصول دينية"[2].

غير أنَّ، ما يجب التنبيه له أن الرَّاوي في المجال الديني، يعتمد على سند صحيح حتى يكتسب ثقة المستمع، بغية الاقتداء بما يروى له؛ لأن الإسلام جاء لإصلاح خلق الفرد وتهذيبه، والحفاظ على النفس البشرية، والقضاء على الكثير من العادات السيئة التي كانت منتشرة في الأدب الجاهلي؛ كالتعصب القبلي الذي كان يؤدي إلى سفك الدماء لأتفه الأسباب، وتعذيب النساء ووأدهن.

بيد أنَّ ما يجب التنبيه له، هو أنَّ راوي السرد التخييلي كان يسعى إلى بعث اللذة والمتعة في جمهور المستمعين، وهو ما يثبته النَّاقد "عبد المالك مرتاض" من خلال قوله: «كان الحكام العرب يلتمسون المضحكين والإخباريين والرواة وقد كانوا يجدونفي ذلك من اللذاذة ما لا يعدله إلا ما كان اليونان يجدون من لذاذة فيما يشاهدونمن تمثيل"[3].

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 10، 11.

[2]– النثر العربي القديم، بحث في ظروف النشأة وأنظمة البناء، عبد الله إبراهيم، (مرجع سابق) ص8.

[3]– القصة في الأدب العربي القديم، عبد المالك مرتاض، الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر لأصحابها مرزاقة وبوداود وشركائها، الجزائر، ط1، 1968، ص26.

وهذا، ما كشفت عنه شهادات الرحالة الغربيون في بلاد المغرب العربي، خلال القرن التاسع عشرالميلادي عن رواج مرويات السيرة الشعبية والحكايات العجائبية؛ إذ يذكر"ج. دي. شابرو" "G·dechabrol"أنَّ آلاف الأشخاص في القاهرة كانوا يترددون يوميا على المقاهي ويستمعون إلى رواة القصص الشعبية، كما أنَّه يذكر أنَّ القاهرة وبولاق ومصر القديمة، تحتوي على أكثر من ألف وثلاثمائة مقهى، تستقبل المقاهي الفخمة منها، بين مائتين ومائتين وخمسين زائرا كل يوم، ويتزاحم الجمهور في المقاهي حيث الرواة، والمنشدون يقصون بحماسة ملتهبة، مغامرات عجيبة تجلب الألباب بطريقة فريدة[1].

وبناء على ما تقدم، فإنه لا يسعنا إلا القول بأنّ مصطلح السَّارد كتقنية لم يتم الحديث عنه في القديم، وإنما شاع مصطلح الرَّاوي فقط، الذي يختلف من حيث المفهوم عن السَّارد، وبالرغم من ذلك، فإنَّ الخطأ الشائع اليوم في النقد العربي هو المساواقبين الرَّاوي* الشخص والسَّارد التقنية، الذي لا يتواجد إلا على مستوى النص السردي والذي يمتزجبوقائع نابعة من التخييل؛ الذي يعد الكذب دعامته الكبرى بالمعنى الأخلاقي، في حين أنَّه في الأمور الدينية يصحُّ اصطلاح الرَّاوي الذي يعتمدعلى سلسلة من الرُّواة الذين يشترط فيهم الأمانة والصدق الخلقي نظرا لأهمية النفع فيما ينقلونه للبشرية جمعاء.

هذا، ويرى النَّاقد "إبراهيم صحراوي" أنَّ الرويَّ بمعنى الساقي والرَّواؤون روَّاء القوم...وكأن راوي الحديث (وربما يكون هذا الحديث شعرا)، رويُ أو روَّاء يشبع ظمأ

[1]– ينظر: السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، عبد الله إبراهيم، ص 438.

المستمعين له إلى الحديث أو الأخبار[1]، وقد كان للراوي أهمية كبرى في نظره لأنه ساهم في نشر الوعي والمعلومة فيالعالم العربي[2].

في حين، يرى النَّاقد "عبد المالك مرتاض" أنَّ العرب كانت تطلق لفظ الرَّاوية على ناقل الشعر، اعتقادا منهم بوجود التشابه المعنويبين الري الروحي الذيهو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر، والارتواء المادي، الذي هو العب في الماء البارد، الذي يقطع الظمأ ويشفي الغليل، ليقع الارتواء بين مادتين اثنتين نافعتين تكون حاجة الجسم والرُّوح معا إليهما شديدة[3]، وهو رأي نراه أقرب للصواب.

غير أنَّ، مايلفت الانتباه هو أنَّ غياب تقنية السَّارد التي عرفت كمفهوم في التنظير السردي الغربي، لا يعني غيابها كتقنية في السَّرد العربي القديم، وقد ترك لنا العربمنذ أقدم العصور أشكالا وأنواعا سردية متعددة؛ كالخطاب اليومي والشعر ومختلف الخطابات التي أنتجوها؛ تعد دليلا على وجود تقنية السارد عندهم، ومن أمثلة ذلك نذكر المقامة الهمذانية التي سنتبين تقنية السَّارد من خلالها، وقد تم استهلالها بما يلي:"حدثنا عيسى ابن هشام قال...".

وعليه، فعند تأمل هذا المقطع السردي للمقامة يمكننا أن نجد أكثر من سارد يضطلع بمهمة حكاية الأحداث، كل وموقعه من السرد فهناك؛ السَّارد الخارجيغير المشارك في الأحداث صاحب جملة "حدثنا عيسى ابن هشام قال..." وهو الذي يتولى تقديم السَّارد الثاني عيسى ابن هشام، وهذا الأخيرهو الذي يقدم الأحداث مباشرة فهو سارد داخلي.

* الرَّاوي: قد يكون ظاهرا في الشخص الناقل للقصة أو الحكاية وكل ما يمثل مسرودا، كما أنَّه قد يكون غير ظاهر وذلك حين يتعدد وحينما يكون شخصا منقولا عنه.

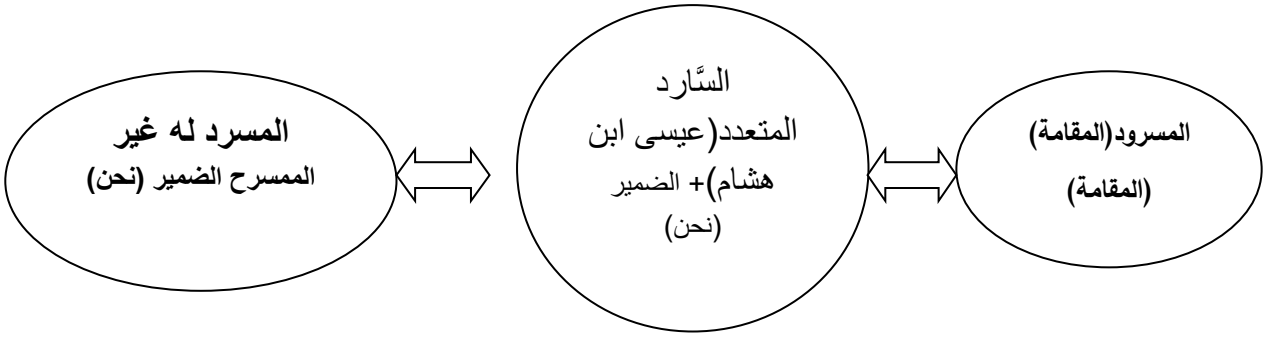
[1]– ينظر: السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008، ص 29.

[2]– السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ص 29.

[3]– في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد المالك مرتاض، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص 22.

لكن، إذا كان السَّارد هو (عيسى ابن هشام) فإلى من يتوجه بمسروده؟ لا شك أنَّ هذا السؤال يدفعنا إلى إيجاد المسرود له، باعتباره مكونا سرديا تقتضيه هيكلة السرد.

ومنه، فالمسرود له في هذا المقطع المقدم أعلاه من فنِّ المقامة، يظهر بطريقة غير مباشرة، ويتجلى في الفعل (حدثنا)من خلال ضمير الجمع (نحن) الدال بصفة ضمنية على المسرود له، كما يحيل هذا الضمير على سارد خارجي غير مشاركفي الأحداث، ليلعب بذلك دورا مزدوجا في مسرود المقامة الهمذانية، ولتوضيح ذلك اعتمدنا الترسيمة الآتية:



الشكل رقم (02) يوضح أطراف عملية التواصل السردية بالمفهوم الحديث كتقنية ضمن متن المقامة الهمذانية.

غير أنّ ما يلاحظ على السّرد في المقامة الهمذانية، أنَّها لم تكتف بالسّارد الواحد بل امتثلت المعاصرة على مستواها؛ من خلال وجود تقنية السارد المتعدد، وهذا يوافق الآراء التالية بأن "مبادئ النظرية كافية في تراثنا وهي قابلة للتطوير والإنضاج"[1]، وأن تراثنا العربي يحتوي "لو أحسنا قراءته على ما نستورده من الغرب من نظريات أي أنهملا يعترضون على الأفكار أو " البدع " لكنهم يحبون أن تكون تلك البدع "صناعة محلية" والحقيقة أنَّ جهدهم لا يختلف كثيرا عن جهد أولئك الذين يبحثون عن آخر منجزات

[1]– جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، مسلم حسن حسين، دار السياب، لندن، ط1، 2008 ص 191.

العلوم المادية في القرآن الكريم فيما يسمى بالإعجاز العلمي للقرآن، مما يصح معهأن يطلق هؤلاء النُّقاد على جهدهم عنوان الإعجاز النَّقدي للتراث"[1].

وغير بعيد عن فنِّ المقامة الهمذانية، التي تعد سند شهادة على القدرات الفكرية واللغوية التي يتمتع بها الإنسان العربي آنذاك، نقرُّ ونؤكّد إقرارنا أنَّه لمن الصعوبة بما كان أن نجد كاتبا في عصر العولمة هذا، يستطيع مضاهات العربي القُّح فيما كتبومعلقات الذهب شاهد ذلك، وأنَّالتقنيات التي تحدث عنها النُّقاد الغربيون تماثلتعلى مستوى المتون السردية العربية القديمة سواء على مستوى الشعر أوالنثر، إلا أنَّها كصياغة وكملفوظ، لم تستعمل آنذاك.

2.2.بدايات التعرف على تقنية السَّارد عندالعرب في العصر الحديث:

لقد كان المتخيل السردي العربي القديم، على اختلاف مشاربه، وأنواعه من أسطورة وخرافة، وسيرة شعبية، ونادرة، وقصة ومقامة، وقصيدة سردية، لا يحظى بالعناية والاهتمام؛ وذلك لجهلهم بإجراءات البحث والتحليل التي تُقرّها النظريات النَّقدية الحديثة كما يؤكده النَّاقد "محمد عوين" الذي يرى أنَّ نُقَّادنا القدماء لم يعنوا بالأدب الموضوعي ولم يهتموا كذلك بوحدة العمل الأدبي، غنائيا كان، أم غير غنائي، ولم يلتفتوا إليه على أنَّه رسالة فنية، أو ينظروا إلى هذا الأدب على أنَّه أجناس أدبية لها قواعدها الخاصة وقيمها الإنسانية[2].

إلا أنَّ، هذا الوضع لم يستمر، بل شهد مسارا آخر في ظل نظرية التلقي، وأصبح لنظريات السَّرد التي أوجدها الفكر النَّقدي الغربي، حضورا متميزاً في ساحة السَّرد العربي

[1]– المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة–مصر ط1، 2003، ص5.

[2]– ينظر: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، أحمدعوين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009 ص 5.

على مستوى الممارسة، والتطبيق النصّي –وإن كان حظها من هذا قليل–وذلك بفعل عامل الترجمة، الذي سمح بالاطلاع على الدراسات الغربية، ومنها التنظيرات السَّردية

غير أنَّ، هذا لم يتأت للنَّاقد العربي على بساط من حرير؛ نظراً للطَّابع الذي يتفرد به النص السَّردي العربي من حيث بنيته التركيبية؛ حيث أنَ "تجربة من هذا القبيلا يمكن إلا أن تعترضها صعوبات...جمة يتداخل فيها الحد المعرفي بالإطار الثقافي الحاضن له بحيث يتحول هذا المعرفي إلى مكوّن ضمن مكونات ثقافية عديدة تؤلف نسق القيم الخاصة بمجتمعنا المعاصر ومفاهيمه وآلياته النَّقدية"[1].

وعليه، فمن خلال التوسع الثقافي، والتقدم التكنولوجي، والانفتاح العالمي الذي شمل جميع الميادين والمجالات، أصبح النص السردي العربي مسرحا لتطبيق نظريات السرَّد الغربية "فتطورت المفاهيم والآليات الإجرائية من الناحية النظرية والتطبيقية كنتيجة للانفتاح على الثقافة الغربية فأصبح ينظر إلى النَّص الأدبي كبنية نسقية قائم على علاقات الاختلاف والائتلاف المتجلية من خلال عناصره اللغوية وفق الرؤية البنيوية للنص أوينظر إليه باعتباره نظاما من العلامات اللغوية كما يحدد ذلك الطرح السيميائي أوباعتماد سياقات تلقي النص وتفاعله مع القارئ أو إعطائه بعدا تأويليا بخلق صور معانيه المتخيلة"[2].

بيد أنَّ، السَّارد كما قال عنه النَّاقد "محمد عبد المطلب" "هذا الموروث الممتد زمنيا لحقيقة الرَّاوي ووظائفه"[3]؛ باعتباره تقنية في السرد تم تمهيد التعرف عليه كمصطلح في النَّقد العربي الحديث في الربع الأخير من القرن العشرين؛ حين انتشرت الدراسات السَّردية

[1]– ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السَّردي، شرف الدين ما جدولين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007 ص 13.

[2]– قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كيليطو، عبد القادر نويوة، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2012، ص 50.

[3]– بلاغة السَّرد، محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2001، ص 73.

للرواية العربية، والتي كانت نتيجة اهتمام الدراسات العربية بترجمة النَّقد الغربي مما ساعد على بزوغ فجرٍ سردي عربي جديد، تميز بغلبة الجانب النَّظري على الجانب التطبيقي فيه[1]، وبعد الانفتاح على مجتمع الفكر الغربي، مرت الرِّواية العربية بمراحل مخاض عدة لم تتجاوزها إلا في فترة السبعينيات من الألفية الثانية لِتنْغرس في روح العربي بل صارت "مجالاً لتوليد النَّقد والدلالة ومجلى للذات والكينونة والوجود"[2].

ومن بين الدراسات السردية العربية، التي ظهرت خلال مطلع السبعينيات، نجد كتاب"مشكلة البنية"للنَّاقد "زكريا إبراهيم" والذي يُعد فيه الفصلان المعنونان "بالبنوية اللغوية" و"البنوية الماركسية" بداية التشكيل الجنيني لميلاد السرديات، لتأتي بعدها دراسة النَّاقد "صلاح فضل" تحت عنوان "نظرية البنائية في النَّقد الأدبي" التي تتبع من خلالها جذور المدرسة البنائية، وموقع السَّرد فيها لتُعدَّ دراسته رائدة في ميدان النُّقد العربي الحديث[3].

أَما في مجال القصة، فقد تحدث النَّاقد "أحمد عوين" على أنَّ الوعي الفنّي العربي قد بدأ يتلمس جنس القصة من مواردها الناضجة في الآداب الغربية منذ أواخر القرن التاسع عشر، حين أخذ كتابنا العرب المحدثون بتعريب موضوعات القصص الغربية مع التحوير فيها، حتى تطابق الميول الشعبية، وتساير وعي الجمهور آنذاك؛ فكان الكاتب يعيد صياغة الموضوع من جديد متتبعا الأصل الأجنبي فاتحا حرية المجال أمامه في تغيير ما يشاء، وقد وجدت هذه القصص صدى لدى المعاصرين لها، ومن هؤلاء الكتاب، حافظ

---

[1]– ينظر: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة" التحفيز نموذجا"، مراد عبد الرحمن مبروك، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002، ص 32.

[2]– الرواية المغربية وقضايا النوع السَّردي، جماعة من الباحثين، منشورات دار الأمان. الرباط، المغرب، دط، دت ص 20.

[3]– ينظر: آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، مراد عبد الرحمن مبروك دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية–القاهرة، ط1، 2002، ص 32، 33.

إبراهيم الذي ترجم قصة البؤساء لـ (فيكتور هيجو) ورفاعة الطهطاوي الذي ترجم قصة (مغامرات تليماك) للكاتب الفرنسي (فنلون)[1].

والرواية باعتبارها جنسا أدبيا، لا تقوم إلا على عناصر بناء ضرورية هي المكان والزمان والشخصية واللغة، إلا أنَّ هذه العناصر مجتمعة، لا يثبت لها عنصر الحيازة في الرواية إلا بوجود المؤشر الأول في السَّرد؛ والذي نعني به السَّارد، الذي لم يحظ بنصيب من العناية، والاهتمام في الدراسات النَّقدية ، مقابل عناصر الرواية الأخرى كالزمان والشخصية، لكن مع تطور الدراسات النَّقدية أصبح عنصر السَّارد ظاهرة سردية تضاربت الآراء النقدية حولها، بين منكر ومؤيد، ليصبح من أكثر الموضوعات حضورا في ساحة السَّرد النَّقدية.

[1]– ينظر: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، أحمد عوين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009 ص 5.

الفصل الأوّل

تقنية السَّارد في روايات عز الدين جلاوجي

تمهيد:

1- السّارد دراسة في حدود المصطلح والمفهوم.

2- أنواع السارد في الرواية.

3- علاقة السّارد بالرواية مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية.

تمهيد:

تعدّ المجهودات التي قدمها النُّقاد الغربيون، في مسار السَّرديات ذات أهمّية كبرى على اعتبار أنَّهم أقاموا الدَّعائم الأولى للنظرية السَّردية، الّتي لا يزال الاهتمام بها قائمًا حتى اليوم، كما أنَّ الجهود الّتي أولاها المتخصصون في الترجمة قد ساهمت في إثراء ساحة النَّقد السرديّ العربيّ؛ لتصبح بعد ذلك، العديد من المصطلحات الشائعة في تنظير النُّقاد الغربيين تتمتّع بحضورها على مستوى النَّقد العربي المعاصر؛ وذلك بفضل عامل الترجمة، والمثاقفة، والاحتكاك بالآخر، ومن بين هذه المصطلحات الّتي تم توظيفها في الدراسات النقدية السَّردية العربية، مصطلح السَّارد، الذي سنحاول توضيح مفهومه كعنصر من العناصر المهمة الّتي تقوم عليها بنية النص الروائي.

1.السَّارد دراسة في حدود المصطلح والمفهوم:

1.1.الجذور اللغوية للسارد عند العرب:

مصطلح السَّارد في النَّقد العربيّ، مشتقّ من الجذر اللغوي (سرد)، وكلمة سرد في المعاجم العربيّة القديمة سبق ورودها في القرآن الكريم مرّة واحدة، لقوله تعالى مخاطبًا نبيّه الكريم داوود عليه السَّلام: ﴿ وأَنِ اعْمَل سَابِغَتٍ وقَدّر في السَّردِ واعْمَلُوا صَالحاً إنّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴾ (سورة سبأ الآية 11)، وقد تمّ تفسير السَّابغات بالدُّروع الّتي تغطّي الفخذين؛ وهي في الغالب للفارس وتنسج من حلق الحديد، حلقة حلقة بتتابع وتناسق وترتيب، فإذا كانت مضاعفة فتنسج حلقتين حلقتين، وبتتابع وتناسق أيضا، لينتقل المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، ويصبح السَّرد هو تتابع أجزاء العمل الرّوائي جزءً جزءً كلمة، أوتركيبًا، أوعنصرًا، بتناسق وترتيب[1].

هذا، وقد تمّ تفسير جملة﴿ وقدّرْ في السَّرْدِ ﴾؛ أيّ: نسج الدروع، قيل لصانعها سَرَّاد أيّ اجعله بحيث تتناسب حِلَقُه، وهذا بعد أن تمّ تفسير لفظة﴿ سابغاتٍ ﴾بالدّروعالّتييجرها

[1]– البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، بان البنَّا، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2014ص 12.

لابسها على الأرض[1]، ومن نعم الله على سيّدنا داوود أن ألان له الحديد ليعمل الدّروع السَّابغات، وعلَّمه تعالى كيفيّة صنعته، بأن يقدره في﴿ السَّرْدِ ﴾؛ أي: يقدره حلقًا ويصنعه كذلك، ثم يدخل بعضها ببعض[2].

وقد عرَّف اللغوي العربي ابن منظور في معجمه القيّم لسان العرب السَّرد على أنَّه: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في إثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وجاء في صفة كلامه صلى الله عليه وسلم أنّه لم يكن يسرد الحديث سردا؛ أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه وسرد فلان الصَّوم إذا والاه وتابعه"[3]،ومنه لفظ السَّارد الذي جاء تعريفه في المعجم نفسه عند ابن عمرو"السَّارد الخراز"[4]، ووضح معجم الوسيط معناه وهو صانع الخرز، والخرَّاز من حرفته خياطة الجلد[5].

وعليه، فإنَّ التعريف اللغوي يشترك مع التعريف الاصطلاحي للسَّارد؛ بأنْ جعل كلٌّ منهما السَّارد جامعا للشتات؛ حيث أنَّ معجم الوسيط جعله جامعا لقطع الجلْد والتعاريف الاصطلاحية جعلته جامعا لخيوط السَّرد.

هذا، وقد قدَّم التعريف اللغوي إشارات تبيّن خصائص السّرد المعروفة في الدّراسات الأدبية الحديثة، وهي الاتّساق والتتابع والتتالي للأحداث، والمعروف على التعاريف اللغوية الموجودة في المعاجم العربية القديمة؛ أنّها تقدم صيغا اشتقاقية متعددة مع توضيح

---

[1]– ينظر: تفسير الجلالين، جلال الدين بن أبي بكر السيوطي، جلال الدين بن أحمد المحلي، دار ابن الهيثم، القاهرة مصر، ط1، 2011، ص 564.

[2]– تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، عبد الرحمن بن ناصر السعدي، مكتبة الإمام مالك للنشر والتوزيعمصر، ط1، 2016، ص 599.

[3]– ينظر: لسان العرب لابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، مادة (س رد) ص 1987.

[4]–ينظر: المصدر نفسه، ص 1988.

[5]– المعجم الوسيط ،مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 226.

معانيها، وهو منعدم في معجم لسان العرب الذي قدَّم تعريفا لكلمة السَّارد بعيدا عن مفهومه كمصطلح أدبي معاصر.

أما عن تعريف السَّرد في الاصطلاح فهو"المصطلح العام الذي يشتمل على قصِّ حدث وأحداث أوخبر أوأخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أومن ابتكار الخيال"[1].

وعليه، فإنَّ التعريفات السابقة لم تتعرّض لتعريف مصطلح السَّارد؛ لكونه مصطلحا مستحدث النشأة في ميدان النَّقد السَّردي العربي؛ فهو وليد النَّقد الغربي أساسًا، هذا ويمثل السَّارد عنصرا مهما في عملية التواصل السردية، الأمر الذي يقتضي منا ضبط معالمه وتحديد مفهومه كمصطلح في حقل السرديات اعتبارا من أنَّ: "أي تواصل لغوي لا يتحققبين الناس إلا بالمفاهيم، إذهي جوهر اللغة الطبيعية العادية ولب اللغة العلمية الاصطناعية والمفاهيم هي ما يجعل الإنسان يفرق بين شيء وشيء، وكائن وكائن وكيان وكيان"[2].

كما أنَّ الناقد المصري "عبد الرحيم الكردي"قد نبه إلى أنَّ أصحاب الدّراسات السّردية، قد اختلفواحول عدّة مفاهيم نقدية، من بينها مفهوم السَّارد، والقارئ، والكاتب، بل اختلافهم شمل مفهوم السَّرد نفسه[3]؛ وهذا له علاقة بـ"تنوع الاهتمامات السّردية، إذ أن بعضا منالمشتغلين بالسرديات يهتم بالمستوى الخطابي اللغوي في الظاهرة السردية، ومن ثم فإنه يولي عنايته للأشكال السردية المكتوبة، وبعض منهم يركز على التركيب السردي والصيغ، وبعض آخر يهتم بالدلالة التركيبية أو الخطابية، من ثم نشأت اتجاهات متعددة في دراسة السرد، وتبلورت في مجاله مدارس كثيرة صاغت فلسفتها في نظريات مستقلة"[4].

---

[1]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح بيروت ط2، 1984.

[2]– المفاهيم معالم، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1996، ص 6.

[3]– السرد ومناهج النقد الأدبي، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، دار الأوبرا، القاهرة–مصر، دط، 2004،ص 83.

[4]– المرجع نفسه، ص 83.

2.1.مصطلح السارد وإشكالية الترجمة:

لكلّ مجال علميّ مصطلحاته الخاصّة به، والّتي تعمل على ضبطه وتحديد مفاهيمه كما يعد المفهوم والمصطلح من أكثر الموضوعات الّتي يعاني منها هذا المجال أوذاك وتكون المعاناة أكثر إذا كان هذا المصطلح وليد ثقافة أخرى، ونتج فيها وترعرع ثم أعطته هذه الثقافة خصوصيتها في فهمه، ثم بعد ذلك يُعمل على نقل هذا المصطلح إلى ثقافة أو ثقافات أخرى، من خلال الترجمة أو التوظيف المباشر؛ أي استخدام الكلمة ذاتها في اللغة، ومن هنا فإن معاناة الثقافات دائماهي معاناة مصطلح ودلالة أكثر منها معاناة معرفة، ولعل هذا ما عاناه مصطلح السّارد في الثقافة العربية، إذ هو مصطلح قلق في دلالته وشروطه الّتي يعتمدها، على الرغم من اتسامه بالبساطة والوضوح في هذه الدلالة عند مؤسسي السَّرد الذين اعتمدوه كمصطلح يشكل ركنا تشترطه عملية التخييل السردي[1].

لذلك، قبل أن نُعرّف مصطلح السّارد، يجب أن نعرّج على أصل الكلمة الّتي تعود إلى الجذر "س ر د"، والذي تعترضه العديد من الإشكالات؛ سواء على مستوى الترجمة أو ضبط المفهوم؛ وذلك لحداثة "علم السرد أو السردية **Narratology** بالنسبة للنقد الأدبي الحديث، فلا يمكن عزل رصيده الاصطلاحي عما تراكم من رصيد اصطلاحي في مجال النقد الأدبي واللسانيات الاجتماعية واللسانيات النفسية وعلم السيمياء، وغير ذلك من العلوم والحقول المعرفية ذات الصلة بتطور هذا العلم "[2]، هذا من جهة ومن جهة أخرى؛ نظرا لكونه جزءًا من المصطلح النَّقدي الذي يعرف اضطرابا وتعقيدا في العصرالحديث؛ بسبب انصراف النُّقاد ومنظري الأدب عن هذا المجال، واهتمام العلماء والمترجمين بترجمة مصطلحات الميادين العلمية الأخرى، كالرياضيات والفيزياء وجعل

[1]– ينظر: محاضرات في الأدب المقارن، أحمد العرود، المركز القومي للنشر، اربد، الأردن، د ط، 2007، ص17.

[2]– اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط1، 1994، ص 178.

العلوم الإنسانية في المرتبة الثانية من جملة اهتماماتهم؛ وذلك لكون المصطلحات الأدبية والنقدية تحمل خلفيات إيديولوجية متعددة تُصَعّبُ من نقل حمولته المفهومية، ولا تعكس خصائص بيئته الاجتماعية[1].

كما أنَّ أول مشكلة تتصادم مع المترجم، أوالنَّاقد العربي وجها لوجه، تتعلق بمصطلح السَّردية Narratology، وجذره اللغوي سردNarrate؛ حيث تصادف القارئ أو الباحث العديد من المقترحات الترجمية، المقدمة لمصطلح Narratologyوهي: علم السَّرد السَّردية – السَّرديات–نظريةالقصَّة–القصصيَّة–المسَّردية–القصيَّات–السَّردلوجية–النَّاراتالوجيا[2].

غير أنَّ، ما يمكن ملاحظته على هذه المصطلحات؛ أنَّ معظمها ذات بنية عربية وإن اختلفت في التركيب؛ فمثلاً مصطلح علم السَّرد مصطلح مركب من علم وسرد، أمّا مصطلح السَّردية فهو مصطلح بسيط جاء على صيغة مصدر صناعي، أمّا المصطلحان السـرَّدولوجيا والنَّاراتولوجيا فهما ليسا عربيين؛ ف"سرد" و"لوجي" مصطلح منحوت من أصل عربي السَّرد وآخر غربي "لوجي" والذي يعني العلم أمَّا النَّاراتولوجيا فهي معرَّبة عن Narratology وجاءت بصيغة مصدر صناعي مختوم بياء بعدها ألف المد.

كما يضيف الناقد "محمد عنَّاني" مصطلحين آخرين إلى هذه المقترحات الخاصة بترجمة المصطلح Narratology وهما "علم القصّ، وعلم الرّواية"[3]، ليجمع هذا الأخير بين القصة والرواية كعلم.

إلّا أنَّ هذه المصطلحات وإن كانت تشترك في اللفظ العام؛ فإنها تختلف من حيث الدلالة، وهذا ماجعل المصطلح السردي يعدُّ عنصرا إشكاليا لدى النُّقاد[1]، كما أنَّ ما يمكننا

---

[1]– المصطلح النَّقدي والصناعة المعجمية، دراسة في المعاجم المصطلحية وإشكالاتها المنهجية، عباس عبد الحليم، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط1، 2015، ص 79.

[2]– ينظر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامرالمركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط1 2015، ص 178.

[3]– المصطلحات الأدبية، محمد عنَّاني، مكتبة لبنان– بيروت، ط1، 1966، ص 60.

ملاحظته على هذه المصطلحات التسعة الّتي تقدم ذكرها أنَّها يتقاسمها جذران عربيان أصيلان هما: سرد وقصَّ وكلاهما معجميان لا غبار عليهما فلا وجود للبس في جذر (سرد)، واشتقاقاته المختلفة فالسردية مصدر صناعي معروف، كمأنَّ مصطلح "السرديات"هو الآخر قياس مقبول وشائع على غرار الرياضيات واللغويات والطبيعيات والإنسانيات وما شابه ذلك، إضافة إلى مصطلح Narratalogy تثار أيضا مشكلة اشتقاقات الجذر في لغته الأصلية مثل: Narrate- Narrator- Narratee- Narative- Narrativity NarrationNarrating.[2]

وعليه، فقد ترجمت هذه المصطلحات الّتي تعود إلى جذور متفرقة وهي: سرد وقصَّ وروى وحكى ترجمة ذاتية، بناء على نوع هذه الفنون، وهو ما أثبته النَّاقد فاضل ثامر الذي يرى أنّه غالبا ما يترجم الفعل Narrate بلفظي (سرد وقصَّ) وأحيانًا روى أوحكى أمَّا الاسم Narrator فيترجم بـ (الرَّاوي) أو(السَّارد) وقرينه Narratee يترجم بالمروي له أوالمسرود له، أما مصطلح Narative – بوصفه صفة– فيترجم عادة بالسَّردي أوالقصصي، وترجم الاسم Narative بالمرويات أو المسرودات، ولفظة Narration ترجمت بالسَّرد أو القصَّ أو الروي أوالحكي و قد أثار مصطلح Narrativity صعوبات مركبة فهناك من اكتفى بترجمته بالسَّردية أوالقصصية[3].

غير أنَّ ما يلفت الانتباه هنا، هو أنَّه إذا كان المصطلح في لغة منشئه يعرف اضطرابات في جذره واشتقاقاته، فكيف للترجمة العربية أن تسلم من هذا التعدد؟ وخير مثال على ذلك، الاختلاف القائم بين النُّقاد الفرنسيين، والإنجليز فنجد: رولان بارت مثلا في دراسته "مدخل للتحليل البنيوي للسرد" لا يستخدم كلمة "Narration الفرنسية إشارة

---

[1]– ينظر: مستويات نقد السَّرد عند عبد الله أبوهيف، فليح مضحي أحمد السامرائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 2011.

[2]– ينظر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر المركز الثقافي العربيبيروت – لبنان، ط1، 1994، ص 178.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 178– 179.

للسرد بل يستخدم كلمة أخرى هي(Récit) الّتي تعني فيما تعني الحكاية، والقصة، والرواية بينما يستخدم المترجم الإنجليزي اللفظة ذاتها؛ المصطلح الإنجليزي للسرد وهو Narrative ويمكن المقارنة بين العنوانين، فالعنوان الفرنسي الأصلي جاء كالتالي:

Introductioná L´analyse structuraldes récits

في حين أنّ العنوان الإنجليزي ترجم على النحو الآتي: Introduction To thes Tructural Analusis of Narrative.[1]

هذا، وقد أشار الناقدالفرنسي "جيرار جينيت" إلى ذلك بقوله: "إننا نستعمل بطلاقة الكلمة الفرنسية (Récit) دون الانشغال بغموضها، أحيانا ودون استيعاب لها وبعض الصعوبات الّتي تواجهها السَّرديات إنما تأتي من هذا الغموض"[2].

وتأسيسًا على كل ما سبق ذكره، نجد أنَّ مصطلح السرد يواجه اضطراباعلى مستوى المفهوم في الدراسات الغربية، أما في الدراسات العربية الحديثة فإنه يعاني من وضع ترجمي غير مستقر، وغير مضبوط، خاصة في المعاجم الأدبية مثل معجم مصطلحات نقد الرواية للناقد اللبناني لطيف زيتوني الذي لم يفرق بين لفظتي السَّرد والقصّ[3].

هذا، وقد جاء تعريف لطيف زيتوني لهما كالآتي: "السَّرد أو القصَّ فعل يقوم به الرَّاوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشتمل السَّرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمنية الواقعية والخيالية الّتي تحيط به

[1]– ينظر:اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر المركز الثقافي العربيبيروت – لبنان، ط1، 1994، ص 180.

[2] – آليات اشتغال السَّرد في الخطاب الروائي الحداثي، (ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف أنموذجا، دراسة نظرية تطبيقية)، عبد الغني بن الشيخ، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريرج، الجزائر، دط، 2019، ص 18.

[3]– المصطلح النقدي والصناعة المعجمية دراسة في المعاجم المصطلحية وإشكالاتها المنهجية، عباس عبد الحليمعباس كنوز المعرفة عمان – الأردن، ط1، 2015، ص34.

فالسرد عملية إنتاج يمثل فيهاالراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة"[1].

غير أنّ، التَّعريف الذي قدَّمه المعجم الموحّد لمصطلحات الآداب المعاصرة الصّادر عن مكتب تنسيق التعريب، لم يكن أحسن حالا من التعريف الذي قدمه لطيف زيتوني فكان على النحو الآتي:"السرد هوخطاب مغلق يتداخل مع زمن الدّال في تعارض مع الوصف، لذلك كان خطابا غير منجز يخضع لمنطق الحكي والقص الأدبي"[2].

إلا أنَّ، ما يحسب للعرب هو أنهم قد تمكنوا نوعا ما من ضبط مفهوم السَّرد، رغم أنَّه لم يظهر عندهم كعلم مستقل بذاته تم التنظير له من قبلهم، لكن الفعل" harrat" يقابله أربعة ألفاظ ذات جذور عربية هي: سرد–روى–قص–حكى[3]، وهو ما يدفع بنا إلى التوقف عند جذر كل كلمة كالتالي :

أ/ سرد: فعل ثلاثي صحيح واشتق منه اسم الفاعل سارد واسم المفعول المسرود له.

ب/ روى: فعل ثلاثي لفيف مقرون واشتق منه اسم الفاعل راوي واسم المفعول مروي له.

ج/ قصَّ: فعل ثلاثي مضعَّف أصله قصص واسم فاعله قاص.

د/ حكى: فعل ثلاثي معتل الآخر واسم فاعله حاكي الذي مقابله حكَّاء.

لكن هذه المصطلحات الّتي أوردنا جذورها، لها مفاهيم في الدراسات النقدية الحديثة بغض النظر عن اشتقاقاتها، الأمر الذي يقتضي توضيحها انطلاقا من معاجم عربية حديثة كمعجم الوسيط الغني بالتعاريف الاصطلاحية لبعض المصطلحات الأدبية (مع أنه معجم

[1]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت – لبنان ط1 2002، ص 105.

[2]– المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مكتب تنسيق التعريبالرباط، 2015، ص 106.

[3]– ينظر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل ثامر المركز الثقافي العربي بيروت – لبنان، ط1، 1994، ص 178.

لغوي)، وسيقتصر الأمر على لفظة القاصْ والحكَّاء ونترك السَّارد والرَّاوي للتفصيل فيهما لاحقاً باعتبارهما محور الدراسة:

أ/ القاصْ: هو الذي يقص القصَّة على وجهها، والقاصُّ الذي يصنع القصَّة والقاصُّ الخطيب يعتمد في وعظه على القصص(ج) قصَّاصُ، (...) والقصَّاص مرادف للقاص[1].

ب/ الحكَّاء: الكثير الحكاية، والحكَّاء من يحكي حكاية في جمع من النَّاس[2].

ومن هنا، يتبين لنا، أنَّ جوهر الفرق بينهما يكمن فيما يلقيانه على المتلقي لتختلف بذلك قصة القاص عن خكاية الحاكي ويظهر ذلك فيما يلي:

أ/ القصة (story): جنس أدبي قصير، يتضمن أحداثا متسلسلة، وهي: "سرد واقعي أوخيالي لأفعال وقد يكون نثرا أو شعرا يقصد به إثارة الاهتمام والإمتاع أو تثقيف السَّامعين أو القرَّاء"[3].

ب/ الحكاية (Anecdote): لفظ عام، يدل على قصة متخيلة، أو على حدث تاريخي خاص، يمكن أن يلقي الضوء على خفايا الأمور، أو على نفسية البشر، كما يدل على أي سرد منسوب إلى راو[4]، هذا، وقد عرَّفها المعجم الموحد بأنَّها:"سرد أحداث خيالية وعجائبية قصد التسلية، ترتبط بالتقليد الشفهي والشعبي، كمحكى موجز ينتهي بعبرة أخلاقية وحياتية"[5].

كما أنَّ الحكاية، قد تأتي شفوية أو كتابية، تدور أحداثها على حدث معين، قد يكون واقعيا أومتخيلا، وتعد الحكاية أقدم فن عرفته البشرية، وذلك لكون "الفنون الحكائية

---

[1]– مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث،المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرةمصر ط 4، 2004، ص 240 .

[2]– المرجع نفسه، ص 240 ص 190.

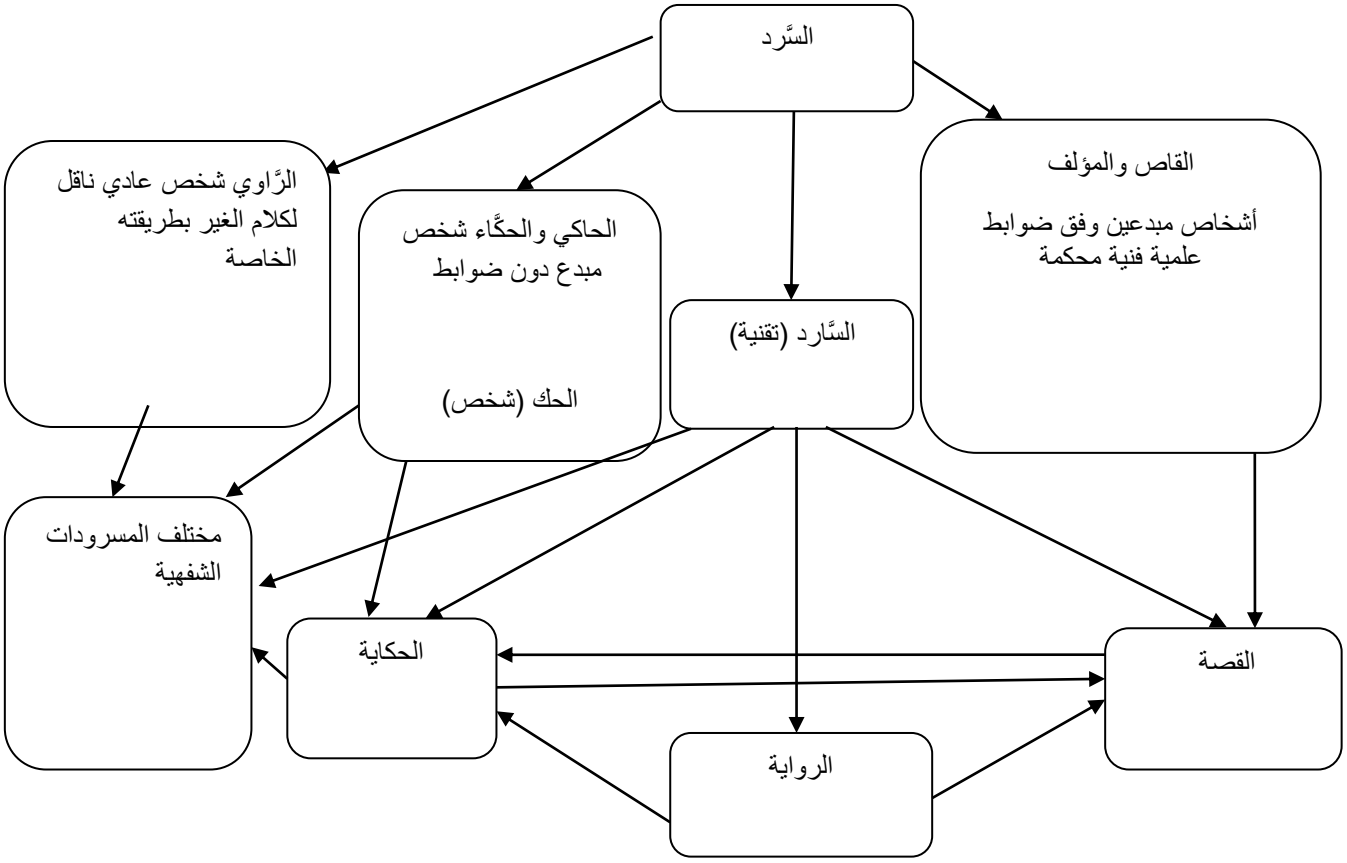
[3]– معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقي، الجمهورية التونسية، دط 1986، ص 272.

[4]– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلحبيروت، ط2، 1984، ص 152.

[5]– المعجم الموحد للمصطلحات المعاصرة، مكتب تنسيق التعريب، ص 149.

هي الفنُّ الذي ظل النَّاس يبحثون عنه مع مرور الزمن، ولم يكتشفوه إلا في عصرنا الحاضر على الرغم من أنَهم يمارسونه على مَرِّ الأزمنة والعصور من خلال سردهم للتاريخ والأساطير والخرافات والبطولة"[1].

والحكاية هي المادة الأولية في فن السرد، وذلك لكونها هي: " الضابط الذي يحتكم إليه النقد، فيميز عندئذ الزمان وتحولاته، ومفارقاته، والمكان وصفاته، من حيث عموميته وخصوصيته، وانغلاقه وانفتاحه، والشخصيات وطبيعتها، إن كانت ثانوية أم رئيسية، إنْ كانت مسطحة أم مدورة، إن كانت نامية أم وظيفية عابرة"[2]، وحتى يتضح الأمر أكثر ارتأينا وضع المخطط التالي حتى نحدد مكانة الحكاية من الأجناس الأدبية.



الشكل رقم (03): يوضح المفاهيم المشتركة لمصطلح سرد.

[1]– منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، سامح الرواشدة، دار الشروق، عمان – الأردن، ط1، 2006، ص 9.

[2]– المرجع نفسه، ص 9 – 10.

ومن خلال هذا المخطط نستنتج أنَّ: السرد هو الذي تنطوي تحت غطائه كل الفنون الأدبية، لّتي يتم إبداعها من طرف (القاص الحاكي، الروائي، الراوي) هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو؛ الذي يجمع بينهم كأشخاص من خلال احتكامهم إلى تقنية السَّارد سواء في القصَّة أوالرّواية أوالحكاية، كما أنَّ الحكاية تمثل الانطلاقة الأساسية لكل من القصة والرِّواية؛ كونها تشكل المادة الخام لأيِّ فنٍ سردي.

كما تجدر الإشارة إلى أنَّ، المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة، الصادر عن مكتب التنسيق والتعريب بالمغرب والذي يعد همزة وصل بين المغرب العربي ومشرقه، لم يعرف القصة، كما أنَّه لم يُفصّل في الفروقات القائمة بين القاص والرَّاوي والحاكي بل ذكر مصطلح السَّارد فقط.

في حين أنَّ، التفريق بين القصَّة والحكاية، يعد حجر الزاوية في نظرية الناقد الفرنسي "جيرارجنيت" فالحكاية عنده هي: المنطوق السردي، الذي يضطلع برواية حدث أوسلسلة من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة، وقد أطلق اسم القصة على المدلول أوالمضمون السردي، واسم الحكاية على الدال أوالمنطوق أوالخطاب أوالنص السردي نفسه، واسم السَّرد على الفعل السَّردي المنتج، بل على مجموع الوضع الحقيقي أوالتخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل، ومن ثمة فالقصَّة والسَّرد لا يوجدان في نظره إلا بواسطة الحكاية لكن العكس صحيح أيضا؛ فالحكاية لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة[1].

هذا، وقد حدد الناقد "اللبناني لطيف زيتوني" الفرق بينهما من خلال قوله: "ينبغي عدم الخلط بين الحكاية والقصة هي هذه المادة نفسها بعد تصنيعها، الأولى تقدم الأحداث بصورتها البدائية الشبيهة بالواقع، والأخرى تقدمها بشكل فني جمالي مشوق أوهادف".[2]

---

[1]– ينظر: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافةالمشروع القومي للترجمة، ط2، 1997، ص 37، 38، 39، 40.

[2]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار بيروت– لبنان، ط1، 2002، ص 77.

كما أضافت الناقدة العراقية "ناهضة ستار" فرقا آخر بين القصة والحكاية وهي أنَّ ما تريد (الحكاية) قوله في عشرين كلمة، قد تستغرق القصة سبعين أو ثمانين كلمة لقول هذه الحكاية؛ وذلك لأن القصة لا تحمل معها الحكاية فقط، وإنما الأسلوب والترتيب والبلاغة والاستهلال والخاتمة وتفصيل صفة الشخصيات في إطار زماني ومكاني معين...[1].

وقد أكَّد هذا الاختلاف، الناقد السوري "محمد التنوجي" بقوله "فالقصة تشبه الحكاية في السرد والمظهر العام، ولكنهما تختلفان فنيا ذلك أن القصَّة الحديثة تطالب الكاتب بالعقدة والفنية والأسلوب المشوق، والصور الوصفية، والحبكة، بينما الحكاية تعتمدعلى السرد وأسلوب الراوي ومزاجه في الأسلوب والأداء، وفي خلق روح المغامرة والإثارة "[2].

وبالرغم من هذا الاختلاف القائم بين القصة والحكاية، إلا أنَّ هذه الأخيرة تعد عنصرا مهما في القصة كما تقدم ذكره؛ بحيث "لابد للقصة من عنصر الحكاية لوصف البيئة الزمانية والمكانية الّتي يعيش فيها أشخاص القصة، وتفسير ما يقومون به من أفعال..."[3].

وعليه فالحكاية لا يمكننا الإقرار بوجودها في ظل غياب قصة تسرد، والعكس صحيح أيضا على اعتبار أنَّ ما يجمع بينهما يسمى بـ "الرحم النّصي"[4]، فما يجمع بينهما علاقة استلزام بالمفهوم الرياضي وهو ما يوضحه الشكل التالي:

القصة ⟺ الحكاية

الشكل رقم (04) لتوضيح العلاقة بين القصة والحكاية.

[1]– بنية السرد في القصص الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات دراسة، ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، دط، 2003، ص 11.

[2]– المعجم المفصل في الآداب، محمد التنوجي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط2، 1999، ص 373.

[3]– تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، الوراق للنشر والتوزيععمان – الأردن، ط1، 2005، ص 175.

[4]– السرد في التراث العربي (كتابات أبي حيان التوحيدي)، ابراهيم عبد العزيز زيد، داركنوز المعرفة للنشر والتوزيع ط1، 2016، ص 48.

هذا، وإنْ حددت المعاجم الاصطلاحية ضبطا لمفهوم القصة والحكاية، فإنَّ الوضع لم ينجح معها بالنسبة للرواية وذلك "لتعدد أنواعها واتِّساع أغراضها واختلاف أساليبها وتدرُّج مستوياتها، وتنوُّع مصادرها، وسرعة تطورها، ورحابة مجالها وتمرُّدها على القوانين واستيعابها لكثير من عناصر الفنون وانتشارها في كل الآداب المعاصرة، كل ذلك جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع ودقيق في آن واحد أمرا صعبا"[1].

وهو ما يؤكده الناقد "محمد القاضي" حين يقول: "يجد دارسها صعوبات جمَّة لوضع تعريف "جامع مانع" لهذا الجنس الأدبي يحيط بخصائصه الأجناسية، والفنية، فينزلها منزلة القواعد المحددة لطرائق الكتابة في هذا الجنس، فالآثار الّتي تنتسب إلى جنس الرواية سواء في الغرب مهد الرواية، هي من الاختلاف والتلوّن والتعدد؛ من حيث تقنيات الكتابة والمواضيع ورؤى العالم إلى الحد الذي يصعب معه أنَّ نقرَّ بوجود نقاط تشابه وتماثل بين الروايات، ونواجه هذا التنوع حتى في التفاسير المعجمية الّتي صاحبت مصطلح "Roman""[2].

ومن هنا، يتبين لنا، أنَّ المعاجم العربية الاصطلاحية تعاني صعوبة في ضبط المفاهيم والمصطلحات، وهذا يعود لمشكل الترجمة من جهة، وعدم توحيد الجهود الفكرية والمنهجية بين الأقطار العربية من جهة أخرى، وقد تحدث عن هذا الكثير من النقاد كالنَّاقد اللغوي "عبد الرحمن الحاج صالح" صاحب مشروع الذخيرة اللغوية*

كما يرى بعض النقاد أنَّ الرِّواية إلى جانب كونها فنًا أدبيا راقيا هي قطعة متحركة أوحيَّة من التاريخ، والاقتصاد، والاجتماع، والسياسة، والدين، والطبِّ والعلم والجنس

[1]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النَّهارللنشر، بيروت–لبنان ط1 2002، ص 99.

[2]– ينظر: معجم السرديات محمد القاضي، محمد الخبو وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 202.

* وهي مشروع من وضع الدكتور عبد الرحمن الحاج صالح، وهي عبارة عن بنك من النصوص الّتي يستعان بها في تحديد معاني الألفاظ ومفاهيم المصطلحات، وهذا المشروع لم يكتمل انجازه بسبب موت صاحبه.

والسحر، بل والشعر والدراما والقصة والسيناريو والحوار والخطبة والرسائل والوثائق والمقال...إلخ؛ بمعنى أنَّ الرواية الجيدة يمكن أن يطلق عليها أم الفنون[1].

ونفهم مما تقدم، أنَّ الرواية تمتد إلى مختلف مجالات الحياة؛ فهي جزء من ثقافة المجتمع بتعبير الناقد الروسي "ميخائيل باختين"، الذي يوافق رأي الناقد "فرديريك شليكل" في رسالته عن الرِّواية؛ حيث يقول"إنَّ الرِّواية لا يمكن أن تستحق اسمها، إذا لم تكن خليطا من المحكي، والنشيد، ومن أشكال أخرى"[2]، لتكون الرواية بذلك جنسا تعبيريا مفتوحا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمدا منها بعض عناصرها[3].

فالرواية في حقيقتها قصة طويلة تحوي حكاية بين جوانحها؛ وذلك لأنَّ الحكاية هي العالم الذي يقدمه النص الروائي، وهي تتكون تدريجيا مع تكون الرواية أو مع سير القراءة، أي صفحة صفحة[4]، إلا أنَّ طبيعة الرِّواية وخضوعها لطابع التجدد المستمر حسب ما تقتضيه الحياة هو الذي يجعلها زئبقية غير قابلة للضبط والتحديد.

غير أنَّ ما يجب التنبيه له، هو أنَّ وجود الحكاية في الرِّواية، يتخذ صورة مخالفة عن فنِّ الحكاية قائمةً بذاتها، وذلك لأنَّ"كل رواية هي محاولة لإحلال الحكاية المرصودة في ذهن المبدع مُنزلة ما في السَّرد وقد ينجح في ذلك، وقد يعجز عن ذلك، وقد يحالفه الحظ وقد يجانبه التوفيق، لكن الحكاية لا تبقى على حالها المجردة، ولكنها تُنزل منزلة

---

[1]– الحياة في الرواية (قراءات في الرواية العربية والمترجمة)، أحمد فضل شبلول، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 54.

[2]– الخطاب الروائي، ميخائيل باختين(المقدمة)، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط1987، ص 4.

[3]– ينظر المرجع نفسه، ص 3.

[4]– ينظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي، إنجليزي، فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، ناشرون دار النهار للنشر بيروت – لبنان، ط 1، 2002، ص 77.

جديدة متوقفة على ما يحالف صاحبها من توفيق، وأن كل حكاية تحتل منزلة في العمل الروائي"[1].

بيد أن هناك فرقا بين القصة والرواية يظهر فيما يلي[2]:

– القصة قصيرة متوسطة، في حين الرواية طويلة غالبا.

– الرواية تمزج الفلسفة بالفن القصصي بينما تعالج القصة حدثا منفردا.

– تهتم القصة بتطوير الأحداث كما هي في الواقع، بينما تدرس الرواية تاريخ المشكلة.

– تهتم الرواية بالصراع بين الإنسان والقدر.

– الرواية حديثة النشأة مقارنة بالقصة، فهي جنس غير مكتمل التنظير.

وهي فروق وضحت الفروق الفنية بين الجنسين إلا أننا نرى أنَّ مسألة أن الرواية تهتم بالصراع بين الإنسان والقدر هي فكرة ضيقة جدا وهي عبارة عن حكم عام لا غير ذلك.

وتأسيسا على كل ما تقدم، نجد أنَّ الطابع السردي التخييلي، هو الحقل المشترك بين الرَّواية والقصَّة والحكاية؛ وأنَّ كل منهما ينتمي إلى بنية لغوية واحدة " تقوم على نظام مشترك من الأحكام"[3]، وهو ما يؤكده الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" حين اعتبر أنَّ"كل حكاية ولو كانت في مثل طول رواية بحثا عن الزمن الضائع هي إنتاجا لغويا"[4].

ويوضح المخطط الآتي أهم الأمور المشتركة بين الرَّواية والقصة والحكاية، ويحدد موضع السَّارد من هذه الأجناس الأدبية الثلاث.

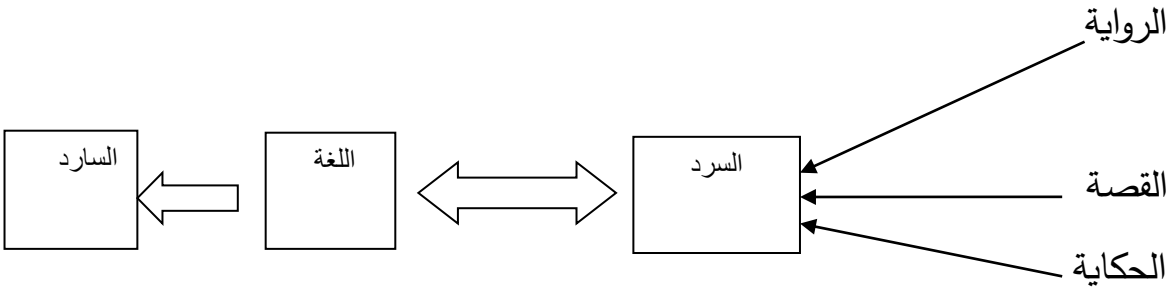
---

[1]– منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، سامح الرواشدة، دار الشروق، عمان– الأردن، ط1، 2006 ص 10.

[2] – تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 205، ص 172.

[3]– اللغة العربية في العصر الحديث (قيم الثبوت وقوى التحول)، نهاد الموسى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط1، 2006، ص 29.

[4]– ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية مصر، ط2، 1997، ص41.



الشكل رقم (05) يوضح العلاقة الّتي تجمع بين القصة والرواية والحكاية

ومن خلال هذا المخطط نستنتج: أنَّ كلاً من الحكاية والرَّواية والقصَّة، يجمعهم نطاق السرد، الذي يستلزم وجود السارد واللغة؛ باعتبارهما القاسم المشترك بين الأجناس الأدبية في مجال الحقول السردية.

غير أنَّ، توضيح مفهوم كل من القصة والحكاية والرواية، يقتضي تحديد مفهوم للنص، والذي يقصد به ذلك الخطاب المنطوق أو المكتوب المتعهد بالقول، وبشكل مبسط هو ما نقرأ وضمنه لا تظهر الأحداث بالضرورة في ترتيب كرنولوجي، وحقيقة الأمر أنَّ القصة والسرد لا يمكن رؤيتهما إلا كبنيتين للنص؛ بحيث يكون استحضار الأولى عبر مضمونها القصصي والثانية عبر إنتاجها[1].

لكن إذا كان النص السردي منطوقا أو مكتوبا، فإنَّ مضمونه يقوم على تفاعل دينامي بين المسرود له والسارد، الذي يرى البعض أنه مرادف للراوي، ودليل ذلك استعمال العديد من النُّقاد والدَّارسين للفظة الرَّاوي الدالة عندهم في معناها على السَّارد ومثال ذلك الناقدة اللبنانية يمنى العيد في كتابها الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي وهذا يعود ربما إلى"تعصب كثير من الباحثين للتراث فيحاولون إيجاد مقابل له في تراثنا العربي"[2].

لكنَّ الحقيقة النقدية تقتضي استعمال مصطلح السَّارد بدل الرَّاوي؛ وذلك لأن الرَّاوي شخص نلمسه ونحسه، وأنَّ الراوي مصطلح ديني متوارث يستعمل في الأسانيد الدينية وقد

[1] – ينظر: التحليل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيعالدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995، ص 13.

[2]– معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 14.

توسع مفهومه لينتقل إلى القضايا النقدية، في الدراسات العربية الّتي تشهد غياب نظرية سردية تحسم في أهم القضايا النقدية، لذلك نجد بعض الدراسين يستخدمون مصطلح الراوي ويقصدون السارد كمفهوم، في حين أنَّ السَّارد هو مجرد تقنية يستخدمها الراوي في سرده الشفوي أمام جمهور المتلقين.

كما أنَّ تقنية السَّارد نستعملها حين يكون الخيال حاضرا، فهو من صنع المبدع الذي اتخذه كتقنية لبث المتخيل الذي أنتجته قريحته،وبغية إخراج ذاتيته من النص إلى جانب أنَّ القول بالخيال يجعلنا نبتعد عن الصدق واليقين القولي، نظرا لما تقتضيه ضرورة العمل الإبداعي، ودليل ذلك فيما يقره النَّاقد العراقي "عبد الله إبراهيم" من أنَّ الرواية:"كذبة جميلة وجذابة تلفت انتباه القارئ أياً كانت ثقافته أومستواه الاجتماعي والاقتصادي"[1]،وهذه الصورة التخيلية المميزة لمظهر السَّارد تجعله حسب النَّاقد الغربي "كيت فريدمان" يتطور عضويا مع التخييل الأدبي نفسه[2].

والرأي الصائب الذي نراه، هو التخلي عن مصطلح الرَّاوي في الدراسات النقدية واستبداله بمصطلح النَّاقل التخييلي، تجنبا للملابسات الّتي لا تخدم النقد الأدبي، وتماشيا مع النظرية السردية الغربية الّتي تصبو إلى دقة المصطلح وضبطه.

والسَّارد باعتباره مظهرا من مظاهر السَّرد، قد تعددت تعريفاته، وتنوعت من قبل الدَّارسين والنُّقاد، لذلك سنحاول تتبعه في بعض الدراسات النقدية بعدما لاحظنا عدم ضبط تعريف له من قبل المعاجم اللغوية العربية.

---

[1]– السرد بين الرواية المصرية والأمريكية (دراسة في واقعية القاع)، عفاف عبد المعطى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2007، ص 145.

[2]– من يحكي الرواية؟ (السارد في لعبة النسيان)،عبد الرحيم العلام، دار العين للنشر، القاهرة– مصر، ط1، 2013 ص 16.

1.3.تعريف السَّارد في الدراسات النقدية:

1.3.1.تعريف السَّارد عند النُّقاد العرب:

لقد تعددت تعريفات السَّارد عند النُّقاد العرب في الدراسات الحديثة والمعاصرة؛ حيث استأثر بعناية كبيرة، خلافا لما كان سائدا في السابق؛ حين كان الدَّارسون يتجنبون الحديث عنه، اعتقادا منهم أنَّ المؤلف هو من يسرد الحكاية، وقد عرَّفه النَّاقد العراقي "عبدالله إبراهيم" على أنَّه "الشخص الذي يسرد الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أنَّ يكون اسماً متعينا فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع"[1]؛ مما يعني أنَّ "النَّاقد عبد الله إبراهيم" من المتأثرين بالتراث الذين يستعملون مصطلح الرَّاوي ويقصدون في الآن ذاته تقنية السَّارد.

هذا، ويعرفه النَّاقد "إبراهيم خليل"على أنه "الشخص الذي يسرد الحكاية، وهو من اختراع المؤلف وتصوراته الخاصة، وهو–أي المؤلف–هو الذي يختار له موقعا يقرّبه من الحوادث والشخوص والعناصر الأخرى المتداخلة في الحكاية كالزمان والمكان"[2].

أمّا النَّاقد المقارن المغربي "سعيد علوش" فإنَّه يُعرِّفه على أنَّه "الشخص الذي يصنع القصة، وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي الأدبي، والسارد وسيط بين الأحداث ومتلقيها، وسارد الرواية وسيط فني يلازم ضمير المتكلم، في الغالب"[3].

غير أنَّ ما يلفت الانتباه إلى هذا التعريف، أنَّه تعريف قد تمت إعادته في المعجم الموحد للمصطلحات المعاصرة والذي يعرَّف السَّارد على أنه "شخص يصنع القصة ليس

---

[1]– موسوعة السرد العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2005 ص 8–9.

[2]– بنية النص الروائي، (دراسة)، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 77.

[3]– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1985، 111.

هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي، وهو وسيط بين الأحداث ومتلقيها، يلازم ضمير المتكلم في الغالب"[1].

إلا أنَّ هذا التعريف هو الآخر تعريف قاصر؛ كونه حصر السَّارد في حدود القصة فقط دون غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، ومن جهة أخرى فإنَّ هذه التعريفات الّتي تقدَّم ورودها اتفقت كلها على أن تجعل من السَّارد شخصًا، لكن هل هو شخص حقيقي أم تخييلي؟ فقدجاءت اللفظة على إطلاقها وعمومها،الأمر الذي يجعل باب التأويل فيه مفتوحاعلى مصراعيه، في حين أنَّ السَّارد هو مجرد تقنية إجرائية تقتضيها العملية الإبداعية تحقيقا لشرط الموضوعية، ولا يتم التكلم عن هذه التقنية إلا داخل حدود النص السردي.

أمّا النَّاقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" فإنَّه لا يفرق بين السَّارد والمؤلف؛ حيث أننا نجده يقول "إنَّ اصطناع ضمير الغائب في السَّرد يحمي السَّارد من إثم الكذب، يجعله مجرد حاك لا مؤلفا يؤلف أو مبدعا يبدع [...] فهو ببعض هذا السلوك ينتقل من وضع السَّارد الكاتب إلى وضع السَّارد الشفوي"[2].

ممّا يعني؛ أنَّه يعترف بالرّاوي والحكَّاء الموجودين في السرد الشفهي، ويظهر ذلك في تعريفه للسرد بأنَّه "الطريقة الّتي يختارها الراوي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي"[3].

هذا، ويواصل الناقد "عبد المالك مرتاض" فكرة الكاتب السَّارد مع ضمير المتكلم حيث يقول: "إنَّ "الأنا" معادل، أو ضمير المتكلم ("Le "je)، يذيب النص السَّردي في النَّاص فإذا القارئ ينسى المؤلف، كما سبقت الإشارة إلى بعض ذلك، الذي يستحيل إلى مجرد

[1]– المعجم الموحد للمصطلحات المعاصرة، مكتب تنسيق التعريب، المطبعة الأمنية، الرباط – المغرب، ط 2015 ص 107.

[2]– في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص 159.

[3]– مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات) عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص53.

إحدى الشخصيات الّتي لا تعرف من تفاصيل السَّرد المستقبلية وأسرارها إلا بمقدار ما تعرف الشخصيات الأخرى"[1].

مما يعني أنَّ فكرة السَّارد التقنية غائبة عند النَّاقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" الذي يجعل المؤلف للنص يتحول إلى مجرد شخصية في الرواية تتساوى معرفته مع باقي الشخصيات الروائية الأخرى، في حين يستحيل أن يتساوى الشخص الحقيقي مع الشخص التخييلي، إلاَّ في نطاق السيرة الذاتية، وإن كان ذلك بطريقة غير مباشرة كما أنَّ ما تقدم ذكره، يجعلنا نستنتج أنَّ مصطلح السارد يعاني ضبطا على مستوى المفهوم والمصطلح والاستعمال في النقد العربي.

2.3.1.تعريف السَّارد عند النُّقاد الغربيين:

يعد مصطلح السَّارد مقتبسا من اللفظ اللاتيني"Narrateur"وليس مشتقا من الفعل (روى) (Narret)، وتقابله لفظة "Narrator"في اللغة الإنجليزية[2]، ويتحدد مفهوم السَّارد عند النُّقاد الغربيين كالتالي:

فقد عرفه الناقد "رولان بارت"(Roland barthes)على أنَّه "الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب، هذا السَّارد هو الذي يرتب عمليات الوصف فيضع وصفا قبل آخر، رغم تقدم هذا على ذاك في زمن القصة، والسَّارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينيه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك بعينيه دون أنَّ يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر

[1]– مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات) عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص 160 .

[2]–Dictionnaire des littératures de langue française, Jean pierre de Beaumarchais Daniel Couty Alain rey,Bordas,Paris,3em édition,1998,(M R),P 1721.

حوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف "موضوعي""[1]، وهنا نجد "رولان بارت" يحدد لنا مهام السارد، ووظائفه داخل النص السردي، كما يحدد لنا أنواع السارد في السرد.

هذا، ويضيف الناقد "رولان بارت" إلى ما تقدم أنَّ "السَّارد والشخصيات بشكل جوهري هي كائنات من ورق، وأنَّ المؤلف المادي لسرد ما لا يمكن أن يلتبس بأي شيء آخر مع سارد هذا السَّرد، فمن يتكلم داخل السَّرد ليس هو من يتكلم في الحياة، ومن يكتب ليس هو من يوجد في السَّرد، وبالفعل هناك عدد من السرود لا مؤلف لها، مثل: الخرافات الشعبية والملاحم المنسوبة للمنشدين"[2]، ليبتعد رولان بارت بذلك عن فكرة الخلط بين السارد والمؤلف المبدع، متجاوزا بذلك الفكر التقليدي الذي يمزج بينهما.

كما يعرفه النَّاقد "جيرالد برنس(Gerald prince) السَّارد على أنَّه "الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه"[3]،وهو تعريف يقرُّ بالسَّارد المشارك في الأحداث، والسارد المتعدد، كما أنَّه يحصر السَّارد داخل حدود النص السردي وليس خارجه، كما أنَّه يقول بمصطلح السارد الشخص، في حين أنَّ السَّارد هو مجرد تقنية نصية يستعين بها المبدع الشخص لإخراج ذاتيته من النص، ولإيهام القارئ بصحة الحدث.

ولم يتوقف الناقد "جيرالد برانس" عند هذا الحد، بل يميَّز بين السَّارد والمؤلف بقوله أنَّ "السَّارد الذي يكون منبعثا من السرد يجب أن لا يخلط بينه وبين المؤلف الذي لا يشكل

---

[1]– طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، رولان بارت وآخرون، ترجمة حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط المغرب، ط1، 1992، ص 64.

[2]– البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، موفق رياض مقدادي، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2012ص 76.

[3]– ينظر: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،لقاهرةمصر، ط1، 2003، ص 158.

عنصرا سرديا"[1]، كما يؤكد من جانب آخر على أنَّ الباحث في فن القصّ لا يعول على ما كان سائدا قبل البنيوية من خلط بين السَّارد والمؤلف، وهو ما يوضَّحه النَّاقد لطيف زيتوني الذي يقول إن كان لهذا الخلط ما يبرره في الحكايات التاريخية أوالسيرة الذاتية الحقيقية فاليوم لا شيء يُبرّرُه في الحكايات الخيالية؛ حيث أنَّ السَّارد نفسه مجرد دور مختلق[2]، وهنا، يوضح "جيرالد برنس" حقيقة السارد في السرد بأنْ جعله مجرد وظيفة في النص.

هذا، وقد نبه الناقد الألماني"فولفغانجإيزر"(Wolfgang ayser) إلى أنَّ السَّارد شخصية مختلفة تنتمي إلى العمل الأدبي في جملته، وأنَّ السَّارد في فن المحكي ليس أبدا المؤلف المعروف أوالمجهول بل يمثل دورًا يختلقه المؤلف ويبتنيه[3]، وبهذا يتوافق الناقد الألماني في طرحه مع الناقد "جيرالد برنس" حيث أنَّ كل منهما يرى أنَّ السارد في النهاية هو مجرد وظيفة داخل النص السردي.

في حين يرى الناقد "ج. كورتيس" "J.Courtés" أنَّ السارد محفل نصي؛ يمكن تحديده انطلاقا من قرائن نصية، كما أنه يدخل ضمن عملية خطابية هي السرد، كما أنَّ السَّارد والمسرود له في النص هما الممثلان المباشران اللذان ينوبان عن المتلفظ والمتلفظ له[4] وهو رأي نقدي، ومنطقي مكمل للأراء السابقة؛ حيث أنه فصل بين المبدع وعمله من خلال تقنية السارد التي تحددها الضمائر النصية.

---

[1]–المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة– مصرط1، 2003، ص 158.

[2]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي– انجليزي– فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر بيروت– لبنان، ط1، 2002، ص 117.

[3]– هندسة الرواية دراسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب، عبد المنعم زكريا القاصي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية مصر، ط1، 2016، ص 141.

[4]– السرد وإنتاج المعنى، بديعة الطاهري، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص 24.

كما يلاحظ الناقد "ستانزلStanzel" أنَّ "السَّارد يبدو لأول وهلة مماثلا للمؤلف ومع ذلك فإن التدقيق في الأمر يكاد يظهر دائما أن شخص المؤلف يختلف بشكل قطعي عن شخصية السارد، فالسارد يعرف أقل، وأحيانا أكثر مما يمكن انتظاره من المؤلف ويجهر بآراء ليست بالضرورة أيضا بآراء المؤلف، فهو مجرد صورة مستقلة، يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيات الرواية"[1].

أما الناقد "دولوزل"(Dolezel) فإنَّه يستنتج: "أنَّ تاريخ الرواية يثبت بإسهاب أن لا وجود لأي علاقة محددة سلفا بين مؤلف نص سردي وبين سارده، وهذا التفريق يشكل الآن إحدى مسلمات النَّقد الأدبي الجاد"[2].

بيد أنَّ هناك، وضعا يتساوى فيه التخييلي مع الواقعي، وذلك عند الحديث عن السيرة الذاتية الّتي تعتبر حسب فيليب لوجون(Philippe Lejeune) "سردا استعاديا بصيغة نثر يقوم به شخص حقيقي حول كيان وجوده عندما يركز سرده حول حياته الفردية، وخاصة حول قصته الشخصية"[3].

وبناء على كل ما تقدم نستنتج:

– أنّ الرؤية النقدية للسارد كانت واضحة ومفهومة في النقد الغربي مقارنة بالنقد العربي وأنَّ السَّارد كوحدة بنائية في النص لا يمكننا حتى مجرد التفكير في وجوده خارج النص على اعتبار أنَّه تقنية الكاتب ولعبته الفنية الّتي يتوسلها في عمله الإبداعي.

– أنَّ السَّارد قد يتخذ شكل الشخصية المشاركة في أحداث السرد مما يجعل شكله يختلف بحسب رغبة المؤلف، الذي قد يجعل منه كائنًا تخييليًا يتخذ صورة الإنسان أو شيئًا ما

---

[1]– مستويات النص السردي الأدبي، جاب لينتفلت، تر: رشيد بن حدو، آفاق، ع 8– 9، 1988، ص85.

[2]– ينظر: التداخل السردي في المتن الحكائي (دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع)، نزيهة زاغر، منشورات مخبر وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها؟ ط1، 2010، ص 112.

[3]– الراوي والمروي له والقارئ (دراسات في التواصل السردي)، بشار سامي شيوع، دار الرافدين، بغداد– العراق، ط1 2018، ص 10 نقلاعن:

Lejeune Philipe, Le Pacte Autobiographique, éd Du Seuil, Coll,Points Paris, 1975, 1996,p, 14.

كأن يكون معطفًا أو محفظة أوجمادا أوحرفًا مثلما فعل كافكا، أو شيئا آخر مثلما فعل الناقد "مارك توين" (Mark Twain) الذي اختار"ميكروب الكوليرا لكي يقوم بمهمةالرَّاوي"[1].

2.أنواع السَّارد في الرواية:

إنَّ السارد باعتباره التقنية الأولى الّتي تتوقف عندها عملية التواصل في الخطاب الروائي فإن عملية تحديده على مستوى النّص؛ تنطلق من وظائفه داخل النَّص أولاً، ومن مستوى علاقاته المختلفة، سواء بما يحكيه أو بالشخصيات أو بالمؤلف ثانياً[2]؛ لذلك فإنَّ السَّارد أنواعا، تختلف من عمل سردي إلى آخر، فما هي أنواع السارد في العمل السردي التخييلي؟

2.1السارد العليم*(Omniescientnarrator): و هو الذي يعرف عن الشخصيات أدقَّ تفاصيلها و هو على علم تام بأفكارها؛ حيث أنَّه يعرف قراراتها قبل صدورها؛ يعلم طبيعة أحاسيسها يعرف عن الشخصيات أكثر مما تعرفه عن نفسها "فكأنَّه ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأنا إلى أقلها شأنا كتابا منشورا أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها"[3].

كما أنَّ، هذا النمط من السَّاردين يُذكرنا"بالمسرودات الشعبية الّتي يتولى أمرها سارد عليم خارج عن الأحداث وغير مشارك فيها، ينقلنا إليها على الرغم من بعد الشقة الزمنية

---

[1]– الراوي والمروي له والقارئ (دراسات في التواصل السردي)، بشار سامي شيوع، دار الرافدين، بغداد– العراق ط12018 ص 8.

[2]– وضع السارد في الرواية بالمغرب، عبد الحميد عقار، مجلة دراسات أدبية و لسانية،ع 1، 1985، ص 27.

*وقد تعددت تسمية هذا السَّارد؛ نظرا لتعدد ترجمته فتطلق عليه تسمية الساردالموضوعي والسارد الكلي الوجود و السارد الغائب والسارد غير الممسرح، ويتخذ هذا السَّارد ضمير الغائب في العادة، كما أن وجوده في السرد يجعلنا نقتنع ونسلم بمصداقية ما يسرده، كونه يملك قدرة تفسير كل ما يدور في أذهان الشخصيات كلها.

[3]– بناء الرواية(دراسة)، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، مصر، دط، 2004، ص 185– 186.

بيننا وبينها ويجعلنا نسلم أسماعنا لمسروده مصدقين ما يقول وكأنه كلام لا يدخل إليه الباطل من بين يديه ولا من خلفه؛ فيمتلك المسرود الشعبي عندئذ قداسة في أذهان المتلقين وكأنه حقيقة تامة لا مجال لمناقشتها أو رفضها، ولا يصلح معها إلا هذا النمط من الساردين، أقصد السارد كلي العلم؛ لأنه لو تولى السرد سارد محدود العلم أو سارد مصاحب سيثير الريبة في نفوس المتلقين وهو ما يخالف الرسالة الّتي من أجلها تصاغ الحكاية الشعبية الّتي يكون هدفها خلق حالة مؤثرة ومغيرة في نفوس النَّاس"[1].

لكن، هذا السَّارد يصنف ضمن نطاق أسلوبية الرواية التقليدية، وقد كان شائعا في ظل الأنظمة الديكتاتورية المتسلطة، ثم تراجع اعتماده بزوال هذه الأنظمة، هذا وإن كانت بعض الروايات تعتمده اليوم فذلك يعود إلى كونها "ما تزال تحتفظ ببقايا شفوية فالراوي في الأدب الشعبي الشفاهي يستخدم هذا الراوي للإيهام بصدق الأحداث وبواقعيتها، لأن الراوي العليم يقنع القارئ أو يوهمه بأنه صادق عن طريق كثرة المعلومات الّتي يعرفها"[2].

هذا، ويعد العزوف عن استخدام السَّارد المحيط بكل شيء معرفة، من أبرز المؤشرات على انحراف حركة السرد نحو التجديد والمعاصرة ليصبح السارد "إحدى الشخصياتالأساسية في الرواية، حيث يعبر عن منظور محدد"[3]، وقد تحدثت النّاقدة "يمنى العيد" عن هذا بقولها: "إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته؛ أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمني فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم ويقدم لهم منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة وبذلك يكشف الفني

---

[1]– منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، سامح الرواشدة، دار الشروق، عمان– الأردن، ط1، 2006 ص 1999– 2000.

[2]– الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، مصر– القاهرة،ط2، 1996، ص 101 102.

[3]– عين النقد على الرواية الجديدة، صلاح فضل، دار قباء للطباعة والنشروالتوزيع، القاهرة– مصر، دط، 1998ص 113.

عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق والتعبير"[1]، والسارد العليم صاحب السيطرة المطلقة والقدرة غير المحدودة على شخوصه في السرد نوعان:

1.1.2.السارد العليم المحايد: وهو الذي يتمتع بالمعرفة الكاملة بكل شيء إلا أنَّه يلتزم الحياد حيال مواقفه وأرائه؛ حيث أنه يظل صامتا قابعا هناك دون إبداء أي وجهة نظر منه والسارد المحايد "حسب مصطلحات كيت فريدمان، هو الذي يصف الأحداث والشخصيات دون تفسير لها، وعلى نحو يمنع القارئ من تأويلها وتفسيرها بنفسه"[2].

فمهمة السارد المحايد إذا، تقتصر على رصد الظواهر، ووصف المظاهر الحسية والباطنية للشخصيات، وذلك من خلال توضيح الانعكاسات الداخلية والخارجية لكل حدث، كما تبدو لدى الشخصيات، وليس من خلال رؤية السَّارد، وفي هذه الحال يستطيع القارئ أن يكون لنفسه موقفا لا يمليه عليه السَّارد، بل يستنتجه من خلال التقائه بالحدث وبأصدائه النفسية في نفوس الشخصيات ومن أهم ما يترتب على هذا الأسلوب هو الإغراق في الوصف وخاصة الوصف الحسي للأمكنة وهيئات الشخصيات[3].

2.1.2.السارد العليم المنقح:هو السَّارد الذي يسعى دائما إلى التأكُد من صحة ما يسرده؛ حيث أنَّه يتدخل مباشرة ليظهر بهجته بالحدث، أو ضيقه به، أو سخريته منه أوعدم تصديقه له، أويعمل على التقليل من شأنه والدعوة إلى هجرته من خلال التحذير من مخاطره، أوالدعوة إلى الاتعاظ بما حدث لفاعله، وهو السَّارد الذي يوافق تسمية السَّارد النَّاقد أوالسَّارد المعلم، أوالسَّارد الواعظ، ويكون تدخله في صورة أسلوب تقريري مبسط أوفي صورة بعض المواعظ المباشرة[4]، كأن يخاطب القارئ قائلا: أدرس الطبَّ جيدا

---

[1]– الراوي الموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1986، ص 11.

[2]– بنية الخطاب في الرواية الفلسطينية، حفيظة أحمد، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله– فلسطين، ط1 2008 ص 31.

[3]– الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة–مصر، ط2، 1996، ص 116.

[4]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة–مصر، ط2، 1996 ص 109.

فنحن مقبلون على حرب بيولوجية.

هذا، ويطلق الناقد "ستانزل" "Stanzel" على هذا السَّارد تسمية " السَّارد الغفل" Narrator anonyme وقد اشتق ستانزل اللفظ من Auctor اللاتينية الّتي تعني من يبدع خبرا أو من يذيعه ويضمن صدقه، وتعني كذلك من يرشد أويعلم، وهذه الأدوار منوطة بسارد القصص الذي يستخدم ضمير الغائب، وهو الذي يسميه الناقد "جيرار جينيت" سارد غير مشارك في الحكاية لكنه يمثل مركز التوجيه الرئيسي في مستويات وجهة النظر والزمان والمكان وسجلات القول[1].

لكن اعتماد هذا النوع من السَّاردين يبعد الرواية عن فنيتها، وجماليتها وتصبح مجرد نصائح ومواعظ، ويجعلهاتصنَّف أيضا، كما قال الناقد "عبد الرحيم الكردي" ضمن مجال المقالات الّتي تستعين بالأسلوب القصصي، وفي ظل تواجد هذا السَّارد يجد القارئ نفسه أمام صعوبة التمييز بين المؤلف والسّارد، كما نجد السرد الذي يعتمد هذا السَّارد شخصياته عبارة عن نماذج مسطحة غير مرنة لا حياة فيها، ولا تطور وذلك لأن المواعظ الّتي يقدمها السَّارد تعتبر بمثابة قوانين، فمن أخذ بها فسلوكه سوي ومن خالفها فهو غير سوي ليصبح الصراع في القصة دائرا بين معسكرين وليس بين أشخاص تخييلين[2]، وكل هذا يجعل السَّرد يبتعد عن عنصر التشويق، ويعلن غياب شرط الموضوعية.

[1]– معجم السرديات، محمد القاضي، محمد الخبو وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس ط1، 2010، ص 197.

[2]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة – مصر، ط2، 1996 ص 109 112.

2.2.السَّارد المشارك والسَّارد غير المشارك:

1.2.2.السَّارد المشارك: هو الذي يساهم في صنع الأحداث، ويشارك فيها بصفته شخصا محوريا أو أحد شخوص القصة الرئيسين، وقد تم استحداثه كرد فعل على السَّارد المهيمن الذي يسيطر على القص التقليدي، وفي إطار السَّارد المشارك تقْصر المسافة الّتي تفصل بينه وبين الشخصيات، وبين المسرود، ولهذا السبب كلما قصَّرنا المسافة "نصل إلى رواية معاصرة تماما للحوادث الّتي ترويها"[1].

والسَّارد المشارك كما سمَّاه الناقد "جيرار جينيت" واحد من الأنماط السردية الّتي تطور استخدامها في النصف الثاني من القرن العشرين؛ حيث "الرغبة في التعبير عن النزعات الفردية، وهو ما تسمح به الموازاة بين علم السارد وعلم الشخصية"[2].

كما يطلق عليه الناقد"دانون باولو" (Danon- Boileau) تسمية الراوي العلني أوالصريح (Narrateurexplicite) وهو يتمتع بهوية مرجعية، تمكنه من أن يكون "ذات ملفوظ" ويطلق عليه الناقد الغربي ريفارا (Rivara) مصطلح الراوي السير ذاتي وذلك لأنه يسرد حكايته الخاصة، حكاية طفولته أو فترة مهمة من حياته[3]، ويسمى هذا السَّارد بالسَّارد الممسرح ويدل عليه ضمير المتكلم في الغالب، وبصدد هذا الشأن يقر الناقد"ميشال بوتور" (Michel Butor) "أننا نستعمل صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا، كما فعل دانيال ديفو في كتابيه "روبنسون كروزيه" و"مذكرات عام الطاعون"..."[4]، وميزة هذا النوع من السَّاردين، هي أنَّه يتحمل تبعات ما يسرد؛ لأنه إذا نسينا المؤلف عند قراءة مسرود السَّارد فإن هذا يخوله كامل ثقتنا، وهذا

---

[1]– بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط2، 1982 ص 67.

[2]– الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، هيثم الحاج، الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2008، ص 162.

[3]– معجم السرديات، محمد القاضي، محمد الخبو وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 196.

[4]– بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – لبنان، ط2، 1982 ص 65.

النوع من السَّاردين ينشئ علاقة مباشرة بالقارئ، ويغدو هذا الأخير على تماس بإحدى شخصيات القصة، أي أنَّ المسافة بين القارئ والقصة، تتراجع إلى أدنى درجة ممكنة[1].

وعليه، إن كان السارد العليم غير مرغوب فيه في العصر الحديث، فإن السَّارد المشارك يعد أكثر قربا من القارئ؛ بحيث يجعله يتفاعل مع مسروده، ويشاركه مشاعره وانفعالاته، إلا أننا نجد السَّارد حين يشارك في الأحداث ينفث نوعا من الذاتية خصوصا عندما يتعلق الأمر بالحوار الداخلي حيث أنَّه "لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات، فنحن إذن أمام ضمير مغلق، وتبدو القراءة عندئذ كأنها حلم"بفضح وهتك" يرفضه الواقع باستمرار"[2]، وبالرغم من هذا الرأي الذي نظنه أكثر حيادا يبقى السَّارد المشارك في أحداث السرد، من أهم الميزات الّتي تطبع السرد بطابع الحداثة والمعاصرة.

2.2.2.السَّارد غير المشارك: هو الذي نتحدث عنه عندما تزداد المسافة بين السَّارد والشخصيات، ويصبح مجرد ملاحظ لتصرفاتها، ومراقب لأفعالها من بعيد، فهو داخل الحكاية ولا يشارك فيها، بل يكتفي بالرَّصد والمشاهدة وهو ما يسمى بالسَّارد الشَّاهد الذي "لا يعرف عنه أي شيء عمليا سوى أنَّه موجود، الإخوة كارامازوف".[3]

3.2.السَّارد الثقة والسارد غير الموثوق فيه:

1.3.2.السارد الثقة*: المقصود بالثقة هنا، هو اطمئنان القارئ إلى صحة المعلومات الّتي يقدمها السّارد؛ وحتى يصبح هذا السَّارد محط ثقتنا كقرَّاء، لا بد من وجود معايير تقتضيها قوالب العملية السردية، ومنها استخدام أماكن معروفة بأوصافها الحقيقية كوصف شوارع المدن وذكر الأسماء المعروفة، والتقيد بالتواريخ ذات الأحداث المشهورة ثم

[1]– ينظر: بنية النص الروائي (دراسة)، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 79.

[2]– بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، مرجع سابق، ص 68.

[3]– المصطلح السردي (معجم السرديات)، جيرالد برانس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة– مصر ط1، 2003، ص 160.

مطابقة الأحداث المذكورة للأحداث الّتي تتعلق بهذه الأماكن، وهذه الأسماء وهذه التواريخ في الواقع المعيش، وهو الذي تقترب رؤيته من رؤية المؤلف الضمني[1].

إلّا أننا نجد الناقد المصري"عبد الرحيم الكردي" يرى أنَّ "التصريح بمصدر المعرفة في الرواية الحديثة لم يعد أداة للاعتقاد في صدق ما يقال، بل أصبح إجراءا فنيا يعمل على تماسك النص، وعلى تقديم المبررات الواقعية المنطقية لقبوله، فصدق الأحداث وصدق العلاقات لا يعتمد على مجرد الإسناد إلى هذا القائل، كما هو الحال في القصص القديمة وإنما يعتمد على براهين سببية وعلى معطيات مادية مستقلة عن الراوي تمام الاستقلال"[2]، وهو رأي نراه أكثر منطقية وواقعية، لأنَّ طبيعة العمل السردي التخييلي تركز على الفكرة والمغزى أكثر من التركيز على دقة التفاصيل المتعلقة بالزمان والمكان الّتي تعد من مهمة مدوني التاريخ.

2.3.2.السَّارد غير الموثوق فيه: هذا النمط من الساردين يتواجد في الغالب في النصوص التجريبية الّتي تغرق في الخروج عن المألوف، وحقيقة استخدام هذا السَّارد هو بمثابة الكشف بطريقة شائعة عن الفجوة الّتي تفصل الأمور الظاهرة عن الأمور الواقعية، ومن خلال هذا السَّارد تظهر قدرة الإنسان في تشويه الواقع، أوإخفائه تماما حتى وإن كان ذلك لا يتم عن رغبة واعية أو شريرة من جانبه[3]، وهو سارد لا يتوافق سلوكه وأعرافه، وقيمه، وذوقه وأحكامه مع ما يملكه المؤلف الضمني أو المضمر من ذلك[4].

---

*السَّارد الثقة حسب بعض النقاد هو الذي لا يتعارض مع قيم وأحكام المؤلف الضمني؛ حيث أنَّه يتصرف وفقا لأحكامه وضوابطه.

[1]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة–مصر، ط2، 1996 ص 94.

[2]– السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط1، 2006، ص 119.

[3]– ينظر: الفن الروائي، ديفيد لودج، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة – مصر، ط1، 2002 ص 176.

[4]– ينظر: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة مصر ط1، 2003، ص 242.

ويقدَّم النَّاقد "عبد الرحيم الكردي" أنموذجا لهذا السَّارد من خلال قصة"ريم تصبغ شعرها" للقاص مجيد طوبيا؛ حيث نجد السَّارد غير الثقة عند حديثه عن والد ريم يقول: "كان والد ريم مزواجا، تزوج ثلاث نساء أنجب منهن عشرة، مات ثلاثة وعاش ستة" ثم لا يخبرنا بعد ذلك عن مصير الابن العاشر، فثلاثة وستة يساويان تسعة لا عشرة! وأضاف عبد الرحيم الكردي يقول أنَّ هذا السَّارد يعمل في أحيان كثيرة على تفكيك العمل السَّردي لأنه مصدر تشويش لا مصدر ثقة، فهو يصنع بناء ذا إطار ممزق![1].

هذا، وقد لجأ بعض الروائيين إلى السَّارد الكاذب بصورة مقصودة (السقوط لكامو Camus)، ويختلف السَّارد غير الجدير بالثقة عن غيره، بحسب الاتجاه والمعيار الذي يتخذونه حيال معايير المؤلف[2].

لكن ما يلفت الانتباه إلى أنَّ مسألة الضمير ليست مثار جدل عند الحديث عن هذا السَّارد؛ مما يعني أنَّه قد يتخذ صفة أي نوع من السَّاردين، مثلا السَّارد العليم غير الموثوق فيه أو السَّارد المشارك غير الموثوق فيه، وإذا سلمنا بوجود هذا النوع من السَّاردين فإنَّ السؤال الذي يظل يطرح نفسه هو هل يعدُّ امتثال هذا السَّارد على مستوى النَّص السردي أمرا مرغوبًا فيه؟ وهل بوجوده تتحقق فنية العمل الأدبي؟

4.2.السَّارد المفرد والسَّارد المتعدد: قد يعمد المبدع إلى اختيار نهج روائي خاص لبسط أفكاره، ومن ذلك التوقف عند نوع السَّارد الذي تقتضيه العملية الإبداعية، فيجد نفسه بين أمرين يا إمَّا اعتماد السَّارد الواحد أو السَّارد المتعدد، بحسب طبيعة الحدث وما يقتضيه.

---

[1]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة – مصر، ط2، 1996 ص97، 98.

[2]– شعرية المسرود، رولان بارت وآخرون، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشقسوريا، ط1، 2010، ص 86.

1.4.2.السَّارد المفرد: نجده حين يختار المؤلف ساردا واحدا لعرض وجهة نظره بحيث؛ يطغى صوت السَّارد على جميع شخصيات القصة، وقد أطلق النَّاقد الروسي "ميخائيل باختين "على هذا النوع من السرد سرد وحيد الصوت.

لكن الناقد المصري "عبد الرحيم الكردي" يرى أنَّ وجود هذا النوع من السَّاردين يجعل جانبا واحدا من جوانب الحقيقة أو العالم المصور هو الذي يلقى عليه الضوء فقط، كما أنَّ الاعتماد على هذا النمط يعد ترسيخا للطابع الذاتي النسبي في النص الأدبي؛ مما يعني الابتعاد عن الموضوعية[1]، إلا أنَّ ما يمكن قوله أنَّ هذا السارد قد يتخذ صفة السارد العليم بنوعيه، أوالسارد المشارك، أوالسارد المحايد، أوالسارد الثقة، أوالسارد غير الموثوق فيه.

2.4.2.السَّارد المتعدد: و هو الذي نتحدث عنه عندما يعمد المؤلف في روايته إلى إسناد مهمة الحكي إلى عدد من السَّاردين، وقد تتشارك جميع الشخصيات الموجودة في الرواية مهمة القيام بالسَّرد، ومثاله السارد في رواية "لعبة النسيان" للناقد"محمد برَّادة"، وقد تحدث النَّاقد "لطيف زيتوني" عن هذا النوع من السَّاردين قائلا: "وقد يتعدد الرواة في الرواية الواحدة كما في الرواية التراسلية والبوليسية، فيروي كل واحد منهم ما يعرف أي جزء من مادة الرواية، ويكون هناك راو رئيس يقدم إطار الحكاية ولا بد من افتراض وجود هذا الراوي الرئيسي وإن لم تتضمن الرواية أي إشارة مباشرة إليه (حال الراوي المندمج بالكاتب الضمني)"[2]،وهذا النوع من الساردين يحبذه الناقد "ميخائيل باختين" ويرى أنَّه

[1]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة–مصر، ط2، 1996 ص 138.

[2]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي– انجليزي– فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر بيروت– لبنان، ط1، 2002، ص 95.

من مقتضيات الرواية المعاصرة وهو ما يعرف عنده بالبوليفونية أو الحوارية أي "السَّرد المتعدد الأصوات"[1].

3.علاقة السَّارد بالحكاية في الرواية الجلاوجية:

إذا كان السَّارد كتقنية سردية، متجذرا في الفكر الغربي؛ من حيث التنظير والممارسة فالوضع يشهد عكس ذلك في الدراسات النَّقدية العربية، باستثناء بعض الدراسات التحليلية فقط، لتبقى مسألة السَّارد من أهم المسائل النَّقدية الّتي يعتريها التعقيد، والكثير من الضبابية والغموض في النَّقد العربي، إلا أنَّ هذا لم يمنع من وجود نتاج سردي على مستوى الوطن العربي مؤهل للبحث والتحليل، لذلك سنحاول البحث عن أهم التجليات الخاصة به على مستوى الرواية الجلاوجية، وهو بحث عن مختلف الأوضاع الّتي تتعلق به، وهنا نجد النَّاقد المغربي عبد الحميد عقار يقول: "الحديث عن وضع السَّارد هو حديث عن علاقاته ووظائفه وصيغ حضوره داخل نص الرواية، وصيغ إنجازه وإتمامه فعليا للرسالة السردية بالخطاب"[2]، لذلك سنركز في هذا المجال التطبيقي على موقع السَّارد ومظاهر حضوره في الرواية الجلاوجية.

1.3.السارد في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء):

الحديث عن مظاهر حضور السَّارد في الرواية؛ يعني تتبع أثره داخلها من خلال الإشارة إلى كل ما يقوم به، مع التركيز على الموقع الذي يحتله في علاقته بالحكاية الّتي يسردها، وعليه فما هو نوع السارد المسيطر على الرواية؟ هل هو سارد يشارك في الأحداث أم أنه غريب عنها؟

1.1.3.وضع السَّارد في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء): إنَّ دراسة وضعية السَّارد في الرواية؛ تعني رصد صوت السَّارد في الرواية، وتتبع أثره والإجابة عن السؤال

---

[1]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي– انجليزي– فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر بيروت– لبنان، ط1، 2002، ص 107.

[2]– وضع السَّارد في الرواية بالمغرب، عبد الحميد عقار، مجلة دراسات أدبية و لسانية ،ع 1، 1985، ص 27.

من يتكلم في الحكي؛ بمعنى تحديد الموقع الذي يتكلم منه السَّارد ويسرد القصة[1]، وعليه فما هو وضع السَّارد في رواية الرَّماد الذي غسل الماء؟ وما علاقته بالأحداث والشخصيات؟ هل هو غريب عنها أم تربطه علاقة بها؟

إنَّ المطلع على أحداث المتن الروائي، يجد أنَّ السَّارد فيها قد اتخذ وضع السَّارد العليم غير الممسرح، السَّارد الذي يعرف كل ما يتعلق بحياة شخوصه داخليا وخارجيا فهو يتمتع بسلطة استحواذية على أفكار شخوصه الذهنية ومناجاتها الداخلية وقراراتها الّتي لم تنطق بها بعد؛ بحيث يقبع السَّارد في "موقع يسمح له برؤية الشخصية، ومعرفة كل شيء عنها، ما يُمكِّنه من متابعة عالمها بدقة متناهية ووصف مجريات الحدث الروائي، فيبدو للمتلقي عدسة فوتوغرافية تتبع الحدث والشخصية"[2]، فهو سارد عليم بامتياز باعتباره يتواجد في كل الأماكن الّتي تتواجد بها الشخصيات والّتي لا تتواجد بها، فهو يملك كل المعلومات الّتي تعرفها والّتي لا تعرفها الشخصيات، وقد سجَّل هذا السَّارد حضورا كبيرا في السرود التقليدية وهذا، يعود حسب الناقد المصري "عبد الرحيم الكردي" إلى أنَّ القصة العربية الحديثة ما تزال تحتفظ ببقايا شفوية وقد كان يُعمد في الأدب الشعبي الشفهي إلى استخدام هذا السَّارد للإيهام بصدق الأحداث وبواقعيتها، لأن السَّارد العليم يقنع المتلقي أو يوهمه بصدق الأحداث وبواقعيتها وذلك لكثرة المعلومات الّتي يعرفها[3].

والسَّارد العليم المجهول الاسم والأوصاف في الرواية الذي لا تربطه أية علاقة بالشخوص والأحداث، يرصد كل التحركات الّتي تقوم بها الشخصية ويقوم بجسِّ نبض أفكارها، ووساوس نفسها؛ بحيث يحاصرها من كل الجوانب والاتجاهات، وهو ما يشهد عليه متن الرواية، ومثال ذلك قول السَّارد: "**دخل فواز بوطويل على مهل وقد ازدادت**

---

[1]– تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)،محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 85.

[2]– بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية (دراسة نقدية)، حفيظة أحمد، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله فلسطين، ط1، 2008، ص 41.

[3]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996 ص 101،102.

دقات قلبه أكثر من اللازم رغم محاولته اليائسة .. كبح جماحه..ألقى التحية وبقي واقفا ينتظر ردَّ فعل الضابط سعدون الذي لم يأبه بوجوده واستمر في مكالمته الهاتفية ... أحس فواز أنَّ قلبه قد زادت دقاته ... وأحس بريقه بدأ يجف أكثر...هم أن يخرج سيجارة بسرعة ويلتهمها بنهم شديد"[1].

يتبين لنا هنا من خلال هذا المقطع أنَّ السَّارد يعلم حتى دقات قلب الشخصية "فواز" ويعلم إحساسه بارتفاع هذه الدقَّات، ويعلم حتى ما تريد الشخصية "فواز" القيام به حين همَّت بإخراج السيجارة ورغبتها في التهامها، إلا أنَّ هذا المثال غير كافٍ لمعاينة نوع السَّارد في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء)، وتحديد موقعه الذي يسرد منه؛ لذلك استلزمت الدراسة تحديد مقطع سردي بحسب عدد أسفار الرواية في جدول إحصائي كالتالي:

المحطات السردية في رواية الرماد الذي غسل الماء	المقاطع السردية	طبيعة وضع السارد
السفرالأول من [ص7 إلى ص، 108].	المقطع رقم (1) يتعلق بالشخصية سالم الذي "ردد في قرارة نفسه ما ينقص عزيزة هي أنها ليست امرأة طيعة.. وأما غير ذلك فهي امرأة كاملة يتمناها كل رجل" ص22 .	السارد عليم؛ لأنه يعلم ما ردَّده سالم العلواني في نفسه
السفرالثاني من[ص109إلى ص 215].	-"امتص عمار كرموسة نفسًا عميقا[...] وقال وهو يتأمل بعطف ملامح صاحبه: لا تعجبني حالتك اليوم يا سمير: سخر سمير في قرارة نفسه من هذا الكلام"ص 125 126	سارد عليم لأنه يعلم بسخرية سمير الداخلية.

[1]- رواية الرماد الذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 118.

السفر الثالث من [ص 216 إلى ص275].	"لحقته وجلست قبالته وهمت أن تضيف جملة من الأسئلة تزاحمت في ذهنها" ص 216.	هنا السارد يعلم ما يدور في ذهن الشخصية نوارة التي لحقت الشخصية خليفة.
السفر الرابع من [276 إلى ص287]	وخرج الجميع من البيت دون أن يتفقوا على وجهة معينة، وفي نفس كل واحد منهم رأي في الأمر.. كان عمار كرموسة وسمير يعتقدان أنَّ عزوز ربما اختفى لسر بينه وبين الزريوط في شأن المخدرات، وكانت العمة تميل إلى أنه فقد الذاكرة فهام حيث لا يدري.. أما عبد الله فلم يكن يصدق الحادثة أصلا، ويعتقد أنه عبث صحف لا غير.	السارد يعلم ما يجري في نفسية شخوصه.

جدول رقم (01) يتعلق ببعض المقاطع الدَّالة على وضع السَّارد وطبيعة موقعهمن السَّرد في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء).

ومن خلال ملاحظة المقاطع الموجودة في الجدول أعلاه، نجد أنّها أمثلة تؤكد على وجود سارد واحد يهيمن على السرد برمته، وهو السَّارد العليم، الذي يعرف ما يدور في خُلْد الشخصية وذهنها، فليس لشخصياته أسرار فهو يسيطر عليها من كل الجوانب.

كما أنَّ ما يميز السَّارد العليم في "رواية الرماد الذي غسل الماء" أنَّه سارد محايد يتولى نقل سرد بعض الشخوص، دون تصرف منه، وهو ما يوضحه المقطع التالي:"**وأحس السجين بالحالة الصعبة الّتي يمر بها، فراح يحكي عن نفسه رحم الله جدتي كانت تقول إذا كنت تعيسا فابحث عمن هو أتعس منك.. وكنت حين أجدهم أرضى بحالي [...] واستمر السجين يحكي الجالس أمامك دخل هذا السجن مرتين**

من قبل..هل تعتقد أني مجرم؟ [...] واستمر السجين يحكي بصوت خافت حتى لا يزعج النائمين من حوله.. وراح كريم يهدأ ويغشاه الكرى حتى نام"[1].

غير أنَّ، إسناد السَّارد السَّرد لشخصياته، لا يعفيه ولايبرئه من المسؤولية السَّردية فمنحه الشخصية السردية فرصة التعبير عن أنّاتها الداخلية، وهمومها، وانشغالاتها، يظل مؤطرا من قبل السَّارد العليم؛ ليصادر بذلك الميزة الخاصة بشخصياته ويجعلها موافقة لأفكاره ورؤاه الفردية وهذا يؤدي إلى "ليّ عنق الخطاب الروائي وفق سياق معين يرتبط بموقف السَّارد العليم ورؤيته ويحقق غايته وأهدافه"[2].

وتأسيسًا على كل الأمثلة المقدمة من خلال المقاطع السَّردية، نجد أنَّ السَّارد في علاقته بالحكاية، يتخذ وضع السَّارد الغريب عنها؛ فهو خارج عن الحكاية بعيد عنها غير مشارك في أحداثها، وهو ما يسمى حسب مصطلحات الناقد"جيرار جينيت" سَّارد خارج عن القصة–غيري القصة، والجدول التالي يلخص ذلك:

السَّارد (نوعه)	سارد كلي العلم (غير ممسرح، محايد، عليم، تعددت تسميته بتعدد الترجمة الخاصة به...)
مؤشراته (مظاهره)	المؤشر اللساني: استعمال ضمير الغائب – المعرفة الخارجية: يعرف ما يقع خارج شخصياته – المعرفة الداخلية: يعرف مايدور في أذهان شخصياته وما تشعر به من مشاعر (ذكر الفعل أحس في الرواية اثنان وستون مرة على صيغة الفعل الماضي، وجاء على صيغة المضارع ثلاث مرات.)
علاقته بالحكاية (موقعه)	سارد غير مشارك في أحداث القصة
وضعيته في السَّرد	سارد خارج الحكاية

جدول رقم (02) يلخص وضع السَّارد في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء).

[1]– ينظر: الرواية، ص 253.

[2]– بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطنية (دراسة نقدية)، حفيظة أحمد، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله فلسطين، ط1، 2008، ص 44.

ونستنتج من خلال كل ما تقدم، أنَّ الحدث الروائي في البناء التخييلي لرواية (الرَّماد الذي غسل الماء)؛ قد تنامى وفق رؤية سردية واحدة، والّتي ترتب عنها نسق خطابي موحد، وقد تمظهر ذلك من خلال المقاطع النصية المقدمة في الجدول أعلاه كما أنَّ الأمر الذي يؤخذ على هذا السَّارد العليم، أنَّه سَّاردٌ غير موثوق فيه؛ كونه لم يصرح باسمه، واعتمد ضمير الغائب الذي لا يعمل عمل اسم العلم، إلى جانب تصريحه ضمن المتن السَّردي أنَّ المكان المدينة الذي تكرر في سرده بنسبة 51 مرة لا أثر له، ويظهر ذلك عند قوله "**عمد علماء الآثار إلى البحث عن مدينة عين الرَّماد فلم يجدوا لها أثرا فأجزموا أنها لا تعدوا أن تكون قصة نسجت خيوطها مخيلة أحد الأدباء**"[1]. وكل ذلك لا يساهم في عملية الإيهام بالواقع السردي، كما أنَّ وجود السارد العليم في الرواية يجعلها رواية كلاسية بامتياز، وهذا أمر يرفضه واقع السرد الحديث والمعاصر، أما عن وجود السارد غير الموثوق فيه فيعود لطابع الرواية التجريبي.

2.3.السَّارد في رواية (راس المحنة1+1=0):

إنَّ موقع السَّارد في الرِّواية هو الذي يشكل فنية الأداء الروائي، وهو القادر على إقصاء الغاية الوعظية والقصدية الفكرية، ليعطي الفرصة للصراع الطبيعي داخل الرواية فتثبت أراء وتسقط آراء أخرى، تبعا لمسيرة الأحداث الروائية[2]، وانطلاقا من هذا الدور الفعال للسَّارد فما هو الموقع الذي يتخذه في رواية (راس المحنة1+1=0؟

1.2.3.وضع السارد في رواية (راس المحنة1+1=0):

إنَّ رواية (راس المحنة1+1=0) كبنية نصَّية تجري أحداثها عبر امتداد زمني ينطلق من أيام ثورة التحرير الكبرى إلى يومنا هذا، فهي عالم فني معاصر تَبين من خلاله كيف اندثرت القيم الاجتماعية واختلت الموازين تحت وقع الظلم والاستبداد ويبدو السَّارد

---

[1]–الرواية، ص 258.

[2]– وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط 2000 ص 33

في رواية (راس المحنة1+1=0) مشاركا في الأحداث مضطلعًا بها، مشكلا بؤرة الحدث فيها، متماهيًا مع شخوصه المحورية، قائمًا على إلغاء المسافة السَّردية بينهم وقد جسَّد ذلك كثرة الأفعال في المسرود وتتابعها مثل:"**هرولت..اجتزت مخمرة..هززت رأسي..قرأت عليها مخمرة الاستقلال..؟ أغلقت عيني..هرولت..فتحتها..قابلتني البلدية**"[1].

إلا أنَّ هذا غير كافٍ؛ لذلك يقتضي الأمر لاستدراج موقع السَّارد في العالم التخييلي لرواية (راس المحنة1+1=0) استظهار القرائن النصِّية، الّتي تعدُّ دليلاً قاطعا نضبط بواسطته طبيعة السَّارد ونوع علاقته بمسروده، وعليه فقد اقتضت عملية إحصاء السَّارد في الرواية إعداد خطاطة الجدول التالي:

[1]– رواية راس المحنة1+1=0، عز الدين جلاوجي، ص 34.

العنـــاوين الفرعيـــة في الرواية	المظاهر النصّية في رواية "راس المحنة1 +1=0"		السَّارد	القرائن اللغوية	نوع التبئير
شرفة أولى	**المقطع الأول**	– «لا تخـافي يـا الجازيـة يـا أمـل الجميـع [...] امسـحي دموعك الزاحفة على ربوة الخد ها ذياب يعـود [...]عمـي الهاشـمي.. أبـي صـالح..نانا علجية..أمَّا عرجونة..» ص 13– 14	السّاردة الجازيـة بنـت صـالح العلـواني (تحدث نفسها)	– ضـمير المـتكلم المتضـمن فـي الأفعـال والأسـماء: (لا تخـافي، امسـحي، عمـي أبـي، نانا، أمَّا)	– تبئير داخلي.
الخروج إلى التابوت	**المقطع الأول**	– «لم أعد أحس بالتعب وأنا أمارس طقوس العمل في هذه الأرض..أكره الليل حين يلقي علينا برنسه الأسود شفقة علـي..[...] لمـا خرجـت إلـى الـدنيا أسماني والدي صالح ..على اسم جدي حتى يبقى الاسم حيا متداولا..ولدت في حضن هذه الرؤم » ص 16، – «كـان عمـري إذ ذاك سـبعة عشـر عامـا..أول معركة خضتها أسماني الإخوة صالح الرصاصة..	السَّارد صالح العلواني مشارك في الأحداث	– ضـمير المـتكلم المفـرد: (أنـا) – ضـمير المـتكلم المتضـمن: (لـم أعـد أحـس، أكـره، علـي، جـدي ولـدت، عمـري أسماني، جريت أحذر)	– تبئير داخلي.

		جريت ثلاثة كيلومترات على نفس واحد كي أحذر المجاهدين» ص 17			
	المقطع الثاني	–«زارني ضيفان الربيع والسعيد أخويَّ في الثورة..لا أحد يمكنه أن يتصور كم فرحت..فتحت لهما قلبي وفتحت الدار القبلية» ص 19 – «أنا ما كنت آكل الطعام لكني كنت آكل الذكريات.. ذكريات الشباب وذكريات الثورة لما كنا لا شيئ يجمعنا غير الحب .. حتى كنا نقتسم التمرة الثلاثة والأربعة..ونقتسم الرصاصة والدمعة .. » ص19	السَّارد صالح العلواني مشارك في الأحداث	– ضمير المتكلم المفرد: (أنا) – ضمير المتكلم المتضمن: (زارني، أخويّ فرحت، فتحت قلبي، فتحت، آكل) – ضمير المتكلم الجمع المتصل: (كنا، يجمعنا نقتسم)	ا– تبئير داخلي.
	المقطع الثالث	– «وكنت أنا وذياب نكبر رأي والدي ونقره..» ص 24 – «أصبحت أراه قد بدأ يميل إلى المعارضة السياسية.. وكنت دائما أقول له: يا ذياب هذا بحر لا نحسن السباحة فيه..يكفينا بحر الحب.. كنت	السَّاردة الجازية بنت صالح العلواني مشاركة في الأحداث	– ضمير المتكلم: (أنا) – ضمير المتكلم الملحق: (أصبحت، أراه كنت، أقول، مني) –	– تبئير داخلي.

		على يقين أن هذا الطريق سيخطفه مني..لقد كان يمارس نوعا من الثورة غير المتزنة..» ص 25		ضمير المتكلم الجمع المتصل: (نحسن، يكفينا)	
	المقطع الرابع	– «وأنا وحدي أسترجع ذكرياتي الحلوة والمرة.. وأتمشى مع أم الأولاد..أداعبها وتداعبني ونسترجع ذكرياتنا ؟» ص 2 – «وأقنعت نفسي بالأمر الواقع لا بأس يا صالح.. عامل بالمشفى..حارس في المشفى..وهو رمز صحة هذا الشعب..وصحة هذا الشعب هي صحة هذا الوطن الغالي.. وهذا معناه أنني ما خنت وما بدلت..أنا دائما على نفس الدرب الذي سار عليه المخلصون والأوفياء والشهداء » ص 27	السَّارد صالح العلواني مشارك في الأحداث	–ضمير المتكلم: (أنا) – ضمير المتكلم المتضمن: (وحدي، أسترجع ذكرياتي، أتمشى أداعبها، تداعبني أقنعت، نفسي، أنني، ما خنت ما بدلت) – ضمير المتكلم الجمع المتصل: (نسترجع ذكرياتنا) – التوكيد اللفظي:	– تبئير داخلي.

				الضـمير أنـا والاسـم صالح	
	المقطـــــع الخامس	– «التحقت أنا بمركز التكوين شبه الطبي لأتخرج منه ممرضة وها أنذا أعين بمشفى الأطفال .. في ذاتـي أمـواج للجـزر والمـد تكـاد تهـد حصـوني الرملية..» ص 30	السَّاردة الجازيـة بنـت صـالح العلـواني مشاركة في الأحداث	– ضمير المتكلم: (أنا) – ضـمير المـتكلم المتضـمن: (التحقـت، أتخرج ذاتي، حصوني)	– تبئير داخلي.
	المقطـــــع السادس	– «رجعت إلى البيت ليلا يفترس القلق قلبي ..وفي نفسـي كنـت أردد..هـل خـدعونا حـين أوهمونـا أننـا انتصرنا على الاستعمار؟ لقد توقفنا وسط المعركة ما الذي أستطيع أن أفعله وحدي..ليكن ما يكون أنا كالمحراث الذي تعود والدي أن يضرب به المثل» ص 33	السَّارد صالح العلواني مشارك في الأحداث	– الأفعـال: (رجعـت، كنـت أردد، أسـتطيع أفعل، أسكت) – يـاء المـتكلم: (قلبـي، نفسـي وحـدي، دمـي أصحابي، مني)	– تبئير داخلي.

	المقطع السابع	«أنا لن أسكت..تالله لن أسكت.. أنا صالح الرصاصة.. دمي ودم أصحابي سقى هذه الأرض ..ولن يذهب سدى»ص34 – «خرجت للعمل وقد بدأت نفسي تهدأ وتنسى..اقتربت من المشفى توقفت فجأة وقد هزتني الحيرة..هذا ليس مشفانا على الاطلاق.. تراجعت إلى الخلف..عدت أتأمل ما الذي جرى؟ لست مجنونا بالتأكيد [...] فركت عيني..أنا في حلم جننت..ما الذي وقع؟» ص 38		–ضمير المتكلم المفرد (أنا)+ ياء النسبة (دمي، أصحابي). وجود الأفعال المتصلة بتاء المتكلم: خرجت بدأت، اقتربت، توقفت تراجعت، عدت،	
	المقطع الثامن	– «انسحبت إلى حجرتي ...دون أن تنسحب الجازية من ذاكرتي ..ارتميت فوق سريري وبت[...]أتصفح تضاريس الجازية..وبت أفكك شفرات العينين وطلاسم الشفاه..حزن عميق كنت أراه» ص 42	السَّارد ذياب زوج الجازية المستقبلي مشارك في الأحداث	– ضمير المتكلم المتضمن: (انسحبتحجرتي، تنسحب ذاكرتي، ارتميت سريري، أتصفح بت، أفكك، كنت أراه)	– تبئير داخلي.

	المقطع التاسع	-« صالح لا يقبل الضيم وأعداؤه أصبحو كثيرين... ترددت هذه الهواجس في نفسي ولكني ما فتئت أن دخلت إلى البيت بعد أن ألقيت آخر نظرة على الشارع أحسست بالصمت الرهيب يغتال الطمأنينة من حولي» ص 43 - «بت مكاني متضرعة لله» ص 44،	الساردة عرجونة بنت عْمَرْ زوجة صالح العلواني مشاركة في الأحداث	- ضمير المتكلم الملحق بالأفعال والأسماء: (نفسي، لكني، مافتئت أن دخلت، ألقيت أحسست، حولي بت مكاني)	- تبئير داخلي.
	المقطع العاشر	- «وأحس أنَّ الرجل عاقل وليس كما كنت أتوهمه ولا أملك فعل شيء سوى أن أدفع نفسي دفعا عائدة إلى حجرتي أتجرع مرارة الحياة..لقد فقدت كل شيء الزوج.. الأولاد..صحتي..» ص 46	الساردة عرجونة بنت عْمَرْ زوجة صالح العلواني مشاركة في الأحداث	- الأفعال الّتي تعود على السَّاردة (أحس- كنت أتوهم- أملك- أدفع أتجرع- فقدت) - ياء المتكلم: (نفسي- حجرتي صحتي)	- الرؤية مع

البحث عن العشق	**المقطع الأول**	–«وقفت مندهشا أرقب المشهد أعيد إيماني بالأسباب والمقدمات والنتائج [...] علمت بعد ذلك ما لم يكن في حسباني تماما..عمي صالح العلواني هو الذي ولدت في بيته حين فرت والدتي من بطش عساكر فرنسا..ثم بقيت هناك بعد أن التحقت والدتي بالجبل لأرضع من صدر زوجته أمًّا عرجونة" ص 50	السَّارد منير أخو الجازية مشارك في الأحداث	– الأفعال المتصلة بتاء وهمزة المتكلم: (وقفت، أرقب، أعيد علمت، عمي والدتي، بقيت التحقت، والدتي)	– تبئير داخلي.
	المقطع الثاني	– «خرجت من القرية ..ومن المشفى وها هم أخيرا يطردونني من البيت لأنه ملك للمشفى[...] لم نرثها نحن بل ورثتها طبقة لسنا ندري علاقتها بالثورة.. في الوقت الذي استحوذ المدير على مسكني رحت أنا أبحث عن وكر يسترني مع عائلتي في إحدى الضواحي الفقيرة» ص51–52 – «التقيت بمنير..لست أدري ما الذي جذبني إليه بالضبط.. أحسست وأنا أراه لأول وهلة أنَّه أقرب	السَّارد صالح العلواني المشارك في الأحداث	– ضمير المتكلم المتضمن : – (خرجت يطردونني– ندري مسكني– رحت أبحث– يسترني التقيت– أدري– جذبني– أحسست أراه– إلي– أبنائي كدت–	– تبئير داخلي.

		إليَّ من أبنائي [...] ما كدت أفاتحه في همي حتى أخرج كل مفاتحه السحرية.. وجرني في تلك اللحظة ليحقق هدفي الذي جئت أسعى من أجله.. » ص 52		أفاتحه همي– جرني هدفي– جئت أسعى) – ضمير المتكلم الجمع المنفصل والمتصل: (نحن) (ندري، نرثها، لسنا) – ضمير المتكلم المنفصل: (أنا)	
	المقطع الثالث	–«ذلك الصباح ونحن نهم بمغادرة حارة الحفرة..رأيت دمعة حزينة في مقلتي أمي المحمرتين الغائرتين[...] وقرأت على محياها القمحي خوفها علي وأنا الأحب إليها[...] لم تكن تريدني أن أكون مثل بنات الأمس...مجرد صفصافة تأوي إليها طيور الليل والنَّهار» ص 54	السَّاردة الجازية بنت صالح العلواني مشاركة في الأحداث	– ضمير المتكلم المفرد والجمع المنفصل: (أنا) (نحن) – ضمير المتكلم المتضمن: (رأيت أمي، قرأت، علي تريدني)	– تبئير داخلي.
	المقطع الرابع	–« كل شيء من حولي مقرف هذه المدينة عاهرة	السَّارد عبد الرحيم بن	– ضمير المتكلم	– تبئير داخلي.

		سمطاء ... البقاء فيها ضرب من المستحيل ..غدا كل شيء فيه ضدي ..في البيت تحاصرني نظرات والدي المرة وأنين والدتي الساحب.. في الشوارع أحس نفسي أشبه بكيس بلاستيكي قديم» ص 56	صالح العلواني مشارك في الأحداث	المتضمن: (حولي- ضدي تحاصرني والدي والدتي أحس نفسي)	
	المقطع الخامس	- «كان عبد الرحيم يستمع إلي وأنا أصب عليه أطنانا من اللوم لقد كنت أعتبره دوما عدة البيت[...] لا هو نجح في دراسته كأترابه.. ولا هو عمل فأزال الغبن عني وعن أختيه وأمه... ولا هو تزوج فأفرح الجميع » ص 59	السَّارد صالح العلواني مشارك في الأحداث	- ضمير المتكلم المنفصل: (أنا) - ضمير المتكلم المتضمن: (أصب- كنت أعتبره). - ضمير المتكلم الملحق بالحروف: (إلي- عني)	- تبئير داخلي.
	المقطع السادس	-«وانصرف أبي داخلا إلى البيت ولم أشأ أن ألحق به كانت هواجس متعددة تتصارع داخلي.. » ص60	السَّارد عبد الرحيم مشارك في الأحداث	- ضمير المتكلم (أنا) - ضمير المتكلم المتضمن: (أبي ألحق-	- تبئير داخلي.

		–«وعدت باللوم على نفسي أنا لم أكمل دراستي وقد كنت أنجب طلاب الاعدادية» ص 63		داخلي عدت – نفسي دراستي– كنت أنجب)	
	المقطع السابع	–«خرجت من الحمام كانت نفسي رائقة وجسمي حفيفا[...] فرقعت أصابعي..حاولت إدارة الخواتم الذهبية اللماعة[...] مررت راحة يدي اليمنى فاليسرى على بطني..انتفخت أكثر مما يجب[...] ركبت سيارتي الطيارة ..اليخت.. كما تسميها خليلتي سوسن» ص 64 –« أبطرتك النعمة يا ولد الكلب يا ولد الحركي[...] ماذا بقي لصالح كي يخاف عليه؟[...] لم أشأ أن أنحني ولا أن ألوث يدي بمصافحته[...] كان يظن أني سألهث كالكلب أمامه مرحبا» ص 68	السَّارد امحمد الملمد المشارك في الأحداث السَّارد صالح العلواني المشارك في الأحداث	– ضمير المتكلم المتضمن: (خرجت، كانت نفسي، فرقعت أصابعي، حاولت مررت، يدي بطني، انتفخت ركبي، سيارتي خليلتي). – ضمير المتكلم المتضمن: (أبطرتك، أنحني ألوث، يدي، أني ألهث)	– تبئير داخلي.
	المقطع	–«دخلت البيت وجدت وجه أبي عبوسا قمطريرا رمى بستائر همومه على وجهي فابتلع كل فرحة	السَّارد عبد الرحيم مشارك في الأحداث	–ضمير المتكلم المتضمن في الأفعال	– تبئير داخلي.

	الثامن	لدي..وقفت مشدوها.. ما رأيت أبي في مثل هذه الحالة» ص69		والأسماء: (دخلت، وجدت أبي، وجهي وقفت)	
اقراصنة الأحلام	**المقطع الأول**	– «نزلت وأنا أصفع الباب..أعدو في جنون..أدخل بوابة المشفى..لم أبال باستفسار البواب وأنا أدوس كل الكلمات الّتي قالها..دخلت..عبرت الباب.. اتجهت مباشرة إلى قسم الإنعاش..لم يعترضني أحد حتى وجدت نفسي وجه لوجه معها» 74	السَّارد امحمد الملمد مشارك في الأحداث	– ضمير المتكلم المفرد: (أنا) – ضمير المتكلم المتضمن: (نزلت أعدو، أدخل، أدوس، دخلت عبرت، اتجهت يعترضني، وجدت، نفسي)	– تبئير داخلي.
	المقطع الثاني	– «ولاحظت أنَّ عبد الرحيم قد تحدث أكثر من اللازم فقاطعته قائلا: يا عبد الرحيم ما قلته أعرفه لكن الذي حيرني هوكثرة كلامك اليوم وعهدي بك غير ذلك»ص 76– 77	السَّارد منير مشارك في الأحداث	– توظيف ضمير المتكلم الملحق بالأفعال والأسماء: (لا حظت، قاطعت، أعرف حيرني،	– تبئير داخلي.

				عهدي)	
	المقطـــــــع الثالث	– «كنت قدابتعدت أكثر من اللازم..ولم تعد كلماتها المبحوحة الممزوجة بقهقهات الفتيان تصلني..لكني توقفت فجأة كتمثال حجري ورحت أعيد شريط ما سمعته من العجوز عكة» ص 79	السَّارد منير مشارك في الأحداث	– توظيف تاء المتكلم: (كنت ابتعدت، توقفت رحت، أعيد سمعت) – توظيف ياء المتكلم: (تصلني لكني)	– تبئير داخلي.
	المقطع الرابع	– «لم أجد القدرة للتعقيب على لامه فسكت..كنت أتفرس في الجدران والطرقات والأبواب والنوافذ كلها انت حزينة تلعن صمتنا وخذلاننا» ص 81	السَّارد منير مشارك في الأحداث	– ضمير المتكلم المتضمن: (أجد كنت، أتفرس) – ضمير المتكلم الجمع المتصل: (صمتنا، خذلاننا)	– تبئير داخلي.
	المقطـــــــع الخامس	– «لكني لمحت أديم وجهها يكفهر دفعة واحدة وتجهش بالبكاء اللامتناهي.. جمدت مكاني..لم أحر جوابا..ولا نبست بكلمة..بل ولم أتحرك أصلا..لقد	السَّارد منير مشارك في الأحداث	– ضمير المتكلم المتضمن: (لكني لمحت، جمدت	– تبئير داخلي.

		خدرت كل أحاسيسي..كنت أنتظر أن تتوقف حين تفجر بركانها» ص 89		مكاني، نبست أتحرك، خدرت أحاسيسي كنت، أنتظر)	
	المقطـــــع السادس	1-«خرجت من المنزل وقد اعتدل رأسي من الطأطأة الّتي تعودها.. أنا الآن شرطي وقد تغيرت نظرة النَّاس إلي دون شك ورغم أني لم أحضر إلى البيت باللباس الرسمي قط إلا أنَّ الخبر فشا في النَّاس حتى قبل أن أباشر عملي» ص 93 2-«حككت شعري بأصابعي المعروقة ثم أعدت شاشيتي على رأسي وقلت: ومتى كنت بخير؟ كأن القدر يلاحقني دون الخلق جميعا» ص 95	السَّارد عبد الرحيم مشارك في الأحداث السَّارد صالح العلواني مشارك في الأحداث	– ضمير المتكلم المتضمن: (خرجت، رأسي احضر، أباشر شرطي، عملي) – ضمير المتكلم المنفصل: (أنا) ضمير المتكلم المتضمن : (حككت، شعري أصابعي، أعدت شاشيتي، رأسي، قلت، يلاحقني)	– تبئير داخلي. – تبئير داخلي.
	المقطـــــع	– «عدت إلى مكاني أحدث نفسي.. إذا اختلطت		– ضمير المتكلم	– تبئير داخلي.

	السابع	الأديان قم على دينك..هذا كلام الأولين.. تمددت أنتظر آذان الفجر أمرر في يدي حبات السبحة..سرحت لحظات وأنا أتأمل فراش ابني عبد الرحيم..» ص 98	السَّارد صالح العلواني مشارك في الأحداث	المنفصل: (أنا) – ضمير المتكلم المتضمن : (عددت، مكاني أحدث نفسي تمددت، أنتظر أمرر سرحت أتأمل، ابني)	
	المقطع الثامن	1–«..كنت أحس بالقلق الشديد ..أجلس مكاني لا أنبس ببنت شفة..لا أحسن إلا أن أنعم لأحد المتحدثين وأبتسم ابتسمات خفيفة كعادتي» ص 100، 101 2– «نسيت كل شيئ وقع واشتد خفقان قلبي يتجاوب مع خفقان قلب وهيبة بجواري» ص 104	السَّارد عبد الرحيم مشارك في الأحداث السَّاردة الجازية مشاركة في الأحداث	– (تاء) و(ياء) ضمير المتكلم المتضمنة في الأسماء والأفعال: (كنت، أحس أجلس، أنبس أحسن، أنعم أبتسم، مكاني). – ضمير المتكلم المتضمن في شكل (تاء) و(ياء): (نسيت،	– تبئير داخلي. – تبئير داخلي.

				قلبي جواري)	
	المقطع التاسع	1-«كنت أجلس تمثالا حجريا باردا لا أبدي حركة ..بجواري كان يقبع أبي صالح وقد تدثر كعادته بقشابيته» ص 106	السَّاردة الجازية مشاركة في الأحداث	- استعمال ضمير المتكلم المتضمن (كنت، أجلس أبدي، جواري أبي). - ضمير المتكلم المتضمن في الأفعال والأسماء (اهتززت، مكاني شهقت، عدت أغلق، خيُّل مكاني عيني، أسرعت مددت، يدي، رقبتي، هممت اصرخ، أقوم أرمي، نفسي)	- تبئير داخلي.
		2- «واهتززت من مكاني فشهقت وعدت لفجاج الصمت وأنا أغلق عيني يكفي..خُيِّل إلي أنَّ عبد الرحيم قد تحول إلي..فتح عينيه..وصرخ بملء فيه: أنت الذي قتلتني..وأسرعت فمددت يدي إلى رقبتي خوف الاختناق.. وهممت أن أصرخ فيه أني بريء . . وهممت أن أقوم من مكاني فأرمي بنفسي » ص 108	السَّارد أبو صلاح الدين		
الرصيفة وعفونة		- « وأنا أقترب من حارة الحفرة التقيت الخيِّر	السَّارد صالح العلواني	- ضمير المتكلم	- تبئير داخلي.

	المقطع الأول	بلعـوط.. حيـاني وراح يسـير إلـى جـواري دون أن أنطق.. » ص112	مشارك في الأحداث	المنفصل: (أنا) – ضـــمير المـــتكلم المتضـمن فـي الأفعـال والأسماء (أقترب التقيت حياني جواري أنطق)	
	المقطـــــع الثاني	– «أغلقت باب المكتبة بإحكام ومددت يدي فجذبت الستار الحديدي إلى الأسفل وحين كدت أهوي به أحسست بيد تلمس كتفي ..اقشعر بدني فتركت الستار واستدرت سريعا وما فتئت أن ابتسمت مبتهجا مهللا.. لم يكن القادم إلا السيد معرفة وهو مفتش التربية والتعليم » ص 114	السَّارد منيرمشارك في الأحداث	– ضـــمير المـــتكلم المتضـــمن فـــي الأفعال:(أغلقت مددت، كدت، أهوي، أحسست اقشـــعر، تركـــت اســـتدرت، فتئـــت ابتسمت)	– تبئير داخلي.
	المقطـــــع الثالث	– «بحركة آلية فتحت جهاز التلفازوأنا أفك أزرار قميصي .. تجاوزت مجموعة من القنوات الأجنبية الّتـــي اعتـــدت مشـــاهدتها...توقفت...عند القنـــاة	السَّارد منيرمشارك في الأحداث	– ضـــمير المـــتكلم المتضـمن فـي الأفعـال والأســـماء: (فتحـــت	– تبئير داخلي.

		الوطنية.. » ص 116		تجاوزت اعتدت توقفت قميصي). – ضمير المتكلم (أنا)	
	المقطع الرابع	–«لا بد أن أتصل بذياب في العاصمة لا بد أن أجرَّه وإن استلزم الأمر السفر إليه..لقد انقطعت أخباره منذ اشهر.. لم يعد يخابرني..ولم يعد يراسلني» ص 123	السَّاردة الجازية بنت صالح العلواني	– ضمير المتكلم المتضمن في الأفعال في شكل همزة وتاء وياء (أتصل، أجرَّه يخابرني،يراسلني)	– تبئير داخلي.
	المقطع الخامس	–«رددت التحية دون أن أتوقف..واندفعت ألج باب المركز..لم يعترض سبيلي أحد واجهني كريم الضابط ..ودون أن أنطق سحبني من يميني إلى مكتبه..أجلسني.. وجلس قبالّتي يتأملني بعينين حائرتين» ص 124	السَّارد صالح العلواني	– الأفعال الّتي تعود على السَّارد (رددت أتوقف اندفعت أنطق) – ضمير المتكلم المتضمن في الأسماء والأفعال (سبيلي واجهني سحبني، يميني	– تبئير داخلي.

				أجلسني،قبالّتي يتأملني)	
	المقطـــــــع السادس	– «خمسة أيام كاملة قضيتها في الحجر دون أن أعرف سببا لذلك لم أكن قلقا [...] وما تهمتي؟ لم أفعل شيئا.. أنا واثق من براءتي »ص 126	السَّارد منيرمشارك في الأحداث	– ضـــمير المـــتكلم المتضـــمن فـــي الأفعـــال والأســـماء: (قضـيت، أعـرف لـم أكن، لم أفعل براءتي) – ضـــمير المـــتكلم المنفصل: (أنا)	– تبئير داخلي.
	المقطـــــــع السابع	– «قررت أن أذهب رأسا إلى سيدي فرج حيث يقيم ذياب...أعتقد أنني سأجده هناك [...] وصلت الفندق تملكتني الرهبة..تضعضع كل الجسد كأنما كنت أنتظر صاعقة.. اقتربت من باب غرفته.. تأكدت من الرقم..مددت يدًا مرتعشة ودققته دقات محتضرة..لم أتلق ردا..دب الوهن في رجلي وتسلل سريعا عبر الساقين..أظلم الرواق في عيني..	السَّـــاردة الجازيـــة مشاركة في الأحداث	– الأفعال الّتي تعود علـــى الســـاردة : (قررت، أذهب، أعتقد أنني، أجده وصلت تضعضـــع، كنـــت أنتظر، اقتربت تأكدت، مددت أتلق)	– تبئير داخلي.

		وتهاوت الجدران من حولي..» ص 129- 130		– ضـــمير المـــتكلم المتضـمن فـي الأفعـال والحـــروف والأســماء: (أننـي تملكتنـي، رجلـي عيني، حولي)	
	المقطـــــــع الثامن	– «وقفـت عنـد البـاب.. هـرع إلـي الخـادم متـذللا يخبرني بصوت خافت أنَّه أكمل تنظيف السيارة أنها تنتظـر أن أشـرفها بركوبي..صـغر أمـامي ورأيتـه حشرة معوقة.. دسته بقدمي وأنا أردد غاشي..وعبرت..» ص 133	السَّارد امحمد الملمد مشارك في الأحداث	– وجود ضمير المتكلم المتضمن في الأفعال والأســـماء: (وقفـــت يخبرني، أشرف أمامي، رأيـــت دســـت، أردد عبرت) – وجود ضمير المتكلم المتصـــل بـــالحروف: (لي) المنفصل (أنا)	– تبئير داخلي.
	المقطـــــــع	– «جاءني الضابط كريم هذا الصباح..أخرجني من	السَّـارد منيـر مشـارك	– اســـتعمال ضـــمير	– تبئير داخلي.

	التاسع	الحجز البارد.. أخذني في لطف إلى مكتبه..لم أتفوه بكلمة ظللت صامتا أتجرع تعاسة هذا الوطن[...] صمت لحظات دون أن أرد تفرست فيه وأنا أعيد إلى ذاكرتي بيت الشاعر المغتال مبارك جلواح» ص 135- 136	في الأحداث	المتكلم : - المتضمن في الأفعال والأسماء (جاءني أخرجني، أخذني أتفوه، ظللت أتجرع، صمت تفرست، أعيد) - المنفصل: (أنا)	
	المقطع العاشر	-«كنت مشتتة الفكر بين بيتنا حيث والدي وأخي منير..وبين ذياب في العاصمة.. لقد أخبرني ياسين أنَه غادر الفندق منذ مدة وأنَّه يعيش مختبئا لا أحد يعرف مكانه إلا هو[...] هدأت نفسي بعد سماعي هذه الأخبار عنه» ص 143	السَّاردة هي الجازية مشاركة في الأحداث	- استعمال ضمير المتكلم : - المتضمن في الأفعال: (كنت مشتتة، هدأت أخبرني،سماعي) - المتصل بالأسماء: (بيتنا والدي، أخي	- تبئير داخلي.

				نفسي)	
	المقطـــــع الحادي عشرة	– «وأنا أقصد منير في مكتبه لا بد أن أضع معه النقاط على الحروف [...] مرت أربع سنوات ونحن مخطوبان دون أن نحقق حلمنا في بناء عشنا...» ص 144	السَّاردة حسناء زوجة منير المستقبلية	– اســتعمال ضــمير المتكلم المنفصل (أنا)، (نحن) والمتصل (نحقق حلمنا، عشنا)	– تبئير داخلي.
	المقطـــــع الثانيعشرة	– «بت أقلب دفاتر حارة الحفرة ورقة ورقة.. أقرؤها سطرا سطرا..أفتش خلف حروفها حرفا حرفا..لماذا هي حفرة وليست ربوة؟ وما الذي يمنعنا من أن نجعلها ربوة والكبار عندنا يقصون أنها كانت أرفع مكان » ص 146	السَّارد منير مشارك في الأحداث	استعمال ضمير المتكلم المتضمن في الأفعال (بت أقلب، أقرأ أفتش)	– تبئير داخلي.
الخـــروج من التابوت	**المقطع الأول**	– «وصلت من العاصمة البارحة متعبة نفسيا وجسديا..كانت نفسي تتنبأ بكل الشر في حارة الحفرة وفعلا استقبلني ذلك..بل وجدت ما هو أدهى وأمر. انتقل أبي كما أخبرني منير إلى القرية منذ أيام دون أن يعود ولا أحد يعرف عنه شيئا..زادت حالة والدتي	السَّـــارد الجازيـــة مشاركة في الأحداث	– اســتعمال ضــمير المتكلم: 1– المتضــمن فــي الأفعــال: (وصــلت، كانـت وجـدت، أخبرنـي	– تبئير داخلي.

		سوء..» ص 151		استقبلني) 2- المتضمن في الأسماء: (نفسي)	
	المقطع الثاني	1- «وجدته خارجا لتوه من البيت برفقة الجازية، كأنما يهمان بالسفر.. كنت معهما السيارة دون أن أسأل..» ص 156	السَّاردة حسناء زوجة منير المستقبلية	- استعمال ضمير المتكلم المتضمن في الفعل وجدت، كنت أسأل).	- تبئير داخلي.
		2- « لن أتركك يا منير تقتله سأقتله أنا..أنا أولى بذلك..حين تقتله سيكون ذلك تدنيسا لك يا سيد الرجال... وحين أقتله أنا سيكون عارا يطارده حتى في قبره..لن أكون الجازية حقا إن لم أفعلها أيها الحقير» ص 157	السَّاردة الجازية مشاركة في الأحداث	- استعمال ضمير المتكلم: 1- المتضمن في الأفعال (أتركك، أقتله أكون، أفعل) 2 - ضمير المتكلم المنفصل (أنا)	
		3- «كان أبي يحمل على ظهره حزمة حطب يابس وفي يمينه فأسًا حادة..هرولت الجازية إليه تحتضنه ولحقت بها أمسك عنه حمولته..» 159	السارد منير مشارك في الأحداث	- استعمال ضمير المتكلم في شكل (ياء)	

				– ضـــمير المـــتكلم المتضـمن فـي الأفعـال (لحقت أمسك)	
	المقطـــــــع الثالث	– «ولـم تكلـف والـدتي نفسـها تعـب التفكيـر أو استشـارتي واستشـارة والـدي المغلـوب علـى أمـره بـل هللت موافقة على الفور[...] لم تكمل حديثها حين قاطعتها لقد سمعت كل شيئ ..وهذا العرس أنا لا أريده لقد اخترت طريقي وكفى» ص 163	السَّـــاردة حســـناء مشاركة في الأحداث كونهـا تسـرد تفاصـيل خطبتعـا مـن امحمـد الملمد	–اســـتعمال ضـــمير المتكلم (والدتي والدي، طريقـــي)–اســـتعمال ضـميرالمتكلم المتضـمن فـــــي الأفعـــــال (قاطعـــت، ســـمعت اخترت، أريد) – اســـتعمال ضـــمير المتكلم المنفصل (أنا)	– تبئير داخلي.
	المقطع الرابع	1–«حـين كنـا عائـدين كنـت صـامتة حزينة..هـذا الـدهر أفقـدني كـل شـيئ ولا بـد أن أنـتقم مـن أحـد زبانيته» ص 163،	السَّـــاردة الجازيـــة مشـــاركة مـــن خـــلال سرد أناها الداخلية	– اســـتعمال ضـــمير المـتكلم الجمـع المتصـل بالناســـــخ (كنـــــا)	– تبئير داخلي.

		2- «كنت أحس أنني فارغ تماما..لم أجد أمامي إلا قصة الشيخ الهاشمي فاندفعت أرويها» ص 165	السَّارد منير مشارك في الأحداث	- استعمال ضمير المتكلم المتصل بالأفعال (كنت أفقدني أنتقم). - استعمال ضمير المتكلم : 1- المتضمن في الأفعال (أحس أجد، اندفعت أروي) 2- الملحق بالنواسخ والظروف (أنني أمامي)	- تبئير داخلي.
	المقطع الخامس	- «ما الذي يريده هؤلاء السفلة الرعاع؟ ما زالوا مستمرين في عنادهم رغم كل شيئ ...لقد أثبتت لهم الأيام أنني الأعظم والأكفأ..وأنني قادر على شرائهم بما يملكون من أكواخ وأثاث ..أطفأت سيقارا	السَّارد امحمد الملمد مشارك في الأحداث	- استعمال ضمير المتكلم: 1- المتضمن في الأفعال (أطفأت	- تبئير داخلي.

		وأشعلت آخر..» ص 167		أشعلت) 2- المتصل بالنواسخ (أنني)	
	المقطع السادس	- «داهمت مجموعة من اللصوص بيتي وعاثو فيه فسادا حيث أحرقوا مئات الكتب وما كتبت من أعمال أدبية المخطوطة ..لأول مرة أحس أنني انهزمت..لأول مرة أحس أنني انتهيت قد أتمكن من تعويض الكتب.. ولكن هل أتمكن من إعادة صياغة ما كتبت من روايات..ورواياتي اعتقال للحظة هاربة من زمني..حياتي..» ص 168	السَّارد منيرمشارك في الأحداث كونه يسرد تفاصيل إحراق مكتبته	1- استعمال ياء المتكلم الملحقة بالأسماء (بيتي رواياتي- زمني حياتي) 2- ياء المتكلم المتصلة بالنَّاسخ (أنني) 3- استعمال ضمير المتكلم المتضمن في الفعل عن طريق الهمزة والتاء (كتبت،أحس انهزمت، انتهيت)	- تبئير داخلي

أشرفة أخيرة	**المقطع الأول**	– «يا الجازية بلغ القلَبَ العفنُ انتفضي[...] اقتليه اشحذي الخنجر المسموم واقتليه.. قتلك ألف مرة...» ص 173	السَّاردة الجازية: تخاطب نفسها محاولة شحذ همتها من أجل قتل امحمد الملمد	– ياء المتكلم في (انتفضي اشخذي) – تبئير داخلي.

جدول رقم (03) يوضح طبيعة وضع السَّارد في رواية (راس المحنة1+1=0) لعز الدين جلاوجي.

وباستقراء الجداول أعلاه نجد أنَّ السَّارد يبدو مزامنا للحدث، معاصرا له فاعلا فيه حريصا على نقله من خلال حضوره مسرح الأحداث، ومشاركته فيها، ليكون هذا إثباتاعلى طبيعة العلاقة الّتي تجمع السَّارد بحكايته، كما أنَّ هذه العلاقة تعكس الوضع الذي يتخذه السَّارد حيال مسروده، وهو أنَّه داخل الحكاية الّتي يتولى غمار سردها.

وإضافة إلى كل ما تقدم في الجدول أعلاه، نجد أنَّ أهم ما يلفت النظر في رواية "راس المحنة1+1=0"، هو أنها رواية تتميز بتعدد ساردیها الذين اتخذوا صفة السَّارد المشارك في الأحداث (تبئير داخلي*) من خلال ضمير المتكلم (أنا) و(نحن).

وعليه فإن رواية "راس المحنة1+1=0"، كفضاء سردي؛ تُشكل نسقا خطابيًا تعدد فيه السَّاردون الذين، لم تتباين أصواتهم بل ثارت كلها ضد الواقع المُر الذي جسَّده مدير المستشفى والشخصية "امحمد الملمد"، كما أنَّ أهم انطباع يميز أصوات السَّاردين في رواية "راس المحنة1+1=0" هو أنهم يمثلون أصوات الطبقة الواعية والمثقفة؛ التي تعي الوضع الذي يحيط بها محاولة تجاوزه، كما أنَّها أصوات عملت على تعرية الواقع وإبراز الوضع المأسوي فيه، الذي ينتج عن التسلط والغطرسة الّتي يمارسها أفراد المجتمع بحق بعضهم البعض، وقد ضرب السَّارد صالح العلواني مثالًا لذلك من خلال مدير المستشفى؛ الذي اعتقدها مِلكًا له وعاث فيها فسادا حيث يقول:".. **هبطت الوادي..؟ وكانت المفاجأة الصاعقة.. مئات العلب ملآنة دواء مكومة محروقة..كادت النَّار تقضي عليها..قلبت بعضها هذا الدواء كله غير صالح للاستعمال**"[1]، ليوضح هذا المقطع السردي بشاعة التسيير وإهدار المال العام وحرمان المرضى من أبسط حقوقهم، وهي أخذ الدواء للعلاج والتشافي من المرض.

* فضلنا تسمية التبئير الداخلي لاعتمادنا مقاربة الناقد الفرنسي "جيرار جينيت"، مع العلم أن تسمية الرؤية السردية تتعدد حيث يسميها جون بيون الرؤية مع، وتزفتان تودوروف السارد الشخصية، وأوسبنسكي منظور ذاتي، وحسب بيرسي لوبوك السارد المحدود العلم أوالمعرفة، والرؤية المصاحبة مع رولان بارت.

[1]– الرواية، ص 39.

هذا، وقد تبعثرت أوراق الأوضاع المخفية في رواية "راس المحنة1+1=0" لتكشف عن مدى الاستلاب الحقوقي في ظل غياب الحس الوطني، وتغليب النزعة الفردية الّتي يؤطّرها الجهل، والمال، عن النزعة الجماعية الواحدة، ليُضرب الوطن في الصّميم من طرف أبنائه، ويختل اختلالا لم تشرع له القوانين الداخلية ولا المواثيق الدولية؛ لتسود بذلك سياسة القوي يأكل الضعيف، ومثال ذلك ما يمثله وضع السارد المشارك عبد الرحيم الشرطي الذي تم اغتياله من قبل الجماعات المسلحة أمام ناظري زوجته، وهيبة وأخته الجازية "**وفتح الأمير عينيه إلى نهايتها فظهر وجهه بلحيته الكثة السوداء كوجه بومة..وفهم الأشقر الإشارة بإطلاق رصاصتين إحداهما استقرت في قلبه.. والأخرى في عنقه**"[1].

كما أنَّ، رواية "راس المحنة1+1=0" تصنف ضمن روايات تيار الوعي، الذي يلعب فيه المنولوج (Monologue) دورا بارزا، إضافة إلى أنَّها رواية عملت على إفراز الهموم والمشاكل الّتي شكلت منعرجا قاسيا في حياة الفرد الجزائري، منعرج عذاب دفع ثمنه أبناء الوطن وحدهم، وقد كان ذلك عَبْر رُؤية ذاتية مفعمة بالمشاعر والأحاسيس.

هذا، ولم تحرص رواية "راس المحنة1+1=0" على التباين بين أصوات شخوصها الّتي جمعتها ظروف القهر، واللاعدالة، والرغبة في الانتصار على الظلم، وتجاوز الواقع المتأزم، وقد مثل تيار مناهضة هذا الوضع والثورة عليه في رواية "راس المحنة1+1=0" الشخصية المحورية "ذياب"، الذي حاول تسخير قلمه الصُّحفي للدفاع عن المظلومين وشدِّ الرأي العام لقضياهم، وهو ما يوضحه المقطع التالي الذي جاء على لسان السارد الأنثى زوجته الجازية: "**كنت مشتّتة الفكر بين بيتنا حيث والداي وأخي منير..وبين ذيابفي العاصمة..لقد أخبرني ياسين أنّه غادر الفندق منذ مدّة وأنّه يعيش مختبئا لا أحد يعرف مكانه إلّا هو..يلتقيه كلّ مساء ليحضر من عنده مقاله الذي أصبح يوقعه**

[1]–الرواية ،ص 105.

باسم مستعار..لقد تلقّى عشرات التهديدات عبر البريد والهاتف وتعرّض لمحاولة اغتيال خاصّةً بعد مقالته النَّارية الّتي كتبها ضدّ الأثرياء أصحاب الامتيازات ودورهم في تموين الإرهاب"[1].

إلى جانب ذلك، نجد أنَّ رواية "راس المحنة1+1=0" تقوم على الترهين السَّردي لأنّ السَّارد فيها يصارع الواقع بأمّ عينيه؛ فهو يرى ويسْرد ويصِف ومثال ذلك قول السَّارد صالح العلواني **"ولجت المشفى يا لطيف! كل شيء يلمع.. غيرو للمرضى كل شيء.. البلاط يبرق..الرّائحة الطيّبة تفوح منه..وتحوّل الإسطبل إلى جنّة..دخلت مكتب الأمير..آ..المدير قام من مكانه مرحبا..عجبت..اقترب منّي..ضمّني إلى صدره..سلّم علي..أفقت من دهشتي..قلت في سرّي متمتما..رائحة الثّعلب..قال لي: اقعد اقعد يا سي صالح..أنت مجاهد كبير..أنت رمز هذا الوطن وهذا الشّعب وخيرك لن ينسى..وفضلك فوق رؤسنا جميعا".[2]**

إلى جانب ذلك نجد أنَّ رواية "راس المحنة1+1=0" تشكّلت بنيتها النصِّية؛ بالاستناد إلى الظّروف الاجتماعية والسياسية، الّتي تعدّ أمرا سابقا على النصّ الرّوائي؛ لذلك تعددت أصواتها السردية لتمثّل امتدادا للواقع، وليست خلقا له، وكان الصّراع قد احتدم بين القيِّم والمثل؛ لأنّ الممارسات السياسية وعنفها مع الثّوابت الأخلاقيّة (صالح العلواني وأسرته)قد تردّد صداها داخل المجتمع، فكانت أصوات الساردين أصوات تدليل على سوء التحوّلات السياسية؛ من خلال انفعالها وتعاطفها مع الثّوابت القيمية الّتي أنتجتها البيئة الاجتماعية[3].

---

[1]– الرواية، ص 143.

[2]– المصدر نفسه، ص39 .

[3]– وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا دط، 2000، ص 114.

كما أنَّ الأصوات السّردية الّتي تعددت في رواية "راس المحنة1+1=0" اتجهت كلها وجهة واحدة في رفض الواقع والثورة عليه، وقد ساعدها في سبيل ذلك الحوار الذي يعدّ "تقنية مساعدة، وجزءً مكوّن من أجزاء السَّرد وأهميته كبيرة في انبناء النصّ وقدرته الدّلالية؛ إذ يحمل دلالات خطابية متنوّعة تكون من المرامي الرئيسية أحيانا"[1]، ومن أمثلة ذلك الحوارالّذي نجده قد تعدّد في الرواية؛ كحوار السَّارد صالح العلواني مع صديقه أيام ثورة التحرير" **قال لي الربيع وهو يرفع شاربيه الكثين إلى الأعلى:**

يا صالح يا رصاصة..مالك لا تريد أن تتبدل؟

قلت وأنا متعجب:

– أتبدل كيف ماذا تقصد ؟

قال السعيد وهو يضحك: فات وقت الرصاص يا صالح يا خُيِّ..اليوم نحن في عصر الأسلحة النووية والكيماوية.."[2]، كما أنّنا نجد الحوار المُنْدغم في السَّرد ماثلا في الرواية وقد جسَّدته السَّاردة الأنثى "الجازية" حين حاورت نفسها مستخدمة المناجاة الداخلية لينتج عن ذلك: "تعزية روحية مطلقة دون مخاطب"[3]، وقد وافق ذلك خاتمة الرواية التي جاء فيها:"**لا بدّ أن أذبحه..في عروقي ما زالت تجري دماء الفحولة..انظر والدي..انظر عبدالرحيم..انظر ذياب..منير..أمَّا عرجونة..الهاشمي..حسناء..عبلة..عزيز.. انتفضي حارة الحفرة..انظريني أطهرك من الرجس.."**[4].

لنجد أنَّ هذا الصّوت النّسوي المنبعث من قبل الساردة الجازية يمثّل جزءًا من أنّاتها اقتطعته من ذاتها وراحت تخاطبه كما لو كان شخصا آخر.

---

[1]– مضمرات النص والخطاب، (دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي)، سليمان حسين، مشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – سوريا، دط، 1999، ص 339.

[2]– الرواية، ص 19.

[3]– مضمرات النَّص والخطاب، (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي)، سليمان حسين، اتحاد الكتَّاب العرب دمشق، سوريا، دط، 1999، ص 340.

[4]– الرواية، ص 174.

إضافة إلى أنَّ ما يميز رواية "راس المحنة1+1=0" أنَّها رواية تميّزت بوجود السَّارد الموثوق فيه وقد تأكّد ذلك، من خلال وجود أماكن معروفة مثل: (الجزائر، ص 18) (العاصمة، ص 23)، (سطيف، عين الفوارة، ص 55)، (بسكرة، ص 55)، (باش جراح ص 109)، (القصبة، ص 122) (سيدي فرج، ص 129)، (المدية، تبسة، باتنة، بلعباس، ص 141)، (المدينة المنورة، ص171)، (مقر جريدة الشروق اليومي)، إضافة إلى وجود المقاطع السَّردية الّتي توثق الحدث، وهو ما فعلته السَّاردة الجازية العلواني الّتي وثّقت سردها من خلال تحديد مصدر معلوماتها وذلك من خلال قولها " **فتحت جريدة الشروق اليومي أول عنوان صادفني، هو مجزرة في المدية واختطاف سيناتور في تبسة [...] عاودني الفضول إلى فتح الجريدة ..مجموعة إرهابية تحت جنح الظلام إلى عمق مدينة المدية**"[1].

إلى جانب أنَّ ما يبعث على الثّقة في رواية "راس المحنة1+1=0" هو:

– اتخاذالسَّارد فيها اسمًا يُعرف به، مع اعتماد ضمير المتكلم الذي يعمل عمل اسم العلم مشكلا بذلك توكيدا لفظيا، إضافة إلى وجودالتكرار كقول السَّارد"**هم الآن أسموني صالح المغبون..صالح المجنون..صالح..صالح الغبي ما رأيكم؟ أنا الذي كان الجن يخاف مني..العفريت ترتعد فرائصه لما أطل..أنا الآن يا إخوان صالح المغبون..صدقوا أولاتصدقوا أنا صالح المغبون..صالح المغبون..صالح المغبون..**"[2]،

–اعتماد الفعل المضارع المسبوق بحرف النصب والنفي (لن): **(المَسْكن روح .. حياة.. ولن يكون كذلك إلا إذا صمّمته بانتمائك وخصوصياتك لن يكون كذلك حتى تنفخ فيه من روحك، لن أسكت..تالله لن أسكت..لن أسكت،)**[3]، والفعل المضارع المسبوق بأداة الجزم (لم) مثاله: (لكنّي لم أفعل إلّا تمطيط شفتي، لم يكن لها أولاد)[4].

---

[1]–الرواية، ص 141.

[2]– المصدر نفسه، ص 35.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 27، 34.

[4]– ينظر: المصدر نفسه، ص 26، 29.

كما أنَّ ما يلاحظ على السارد في رواية "راس المحنة1+1=0" أنه تجاوز الطابع التقليدي في السَّرد؛ وذلك لمشاركة معظم شخوصه في السرد ، وهذا يعدُّ من أهم وأبز خاصيات الخطاب التجريبي، لتحقّق بذلك جانبًا من المعاصرة الفنّية.

هذا، وقد تميزت رواية "راس المحنة1+1=0" بالنّهاية المفتوحة، وهذا يعد من سمات سرد تيّار الوعي، الذي تجاوز القارئ المستهلك إلى القارئ المنتج، وإن كان البعض يرى بخلاف ذلك.

كما أنَّ أهمّ ميزة طبعت السّارد المتعدّد في رواية "راس المحنة 1+1=0" هي الاضطراب والتشظّي والانسحاق الدّاخلي، وهو وضعٌ يعبّر حسب الناقد المغربي"محمد برادة" عن المجتمعات الحديثة المطبوعة بالاستلاب واهتزاز القيم حيث أنّ السَّارد العالم بكلّ شيء لم يعد قادرا على تشخيص الواقع المتعدّد، المتقاطع المتناقض؛ لذلك فتعدّد الأصوات في المسرود الحديث هو استتيقية لمقتضيات تنسيب الحقيقة، وترجمة علاقة الشكّ والارتياب الّتي باتت تطبع موقف الإنسان من ذاته، ومن الآخر، ومن العالم[1].

إلى جانب أنَّ السَّارد في رواية "راس المحنة 1+1=0" هو سارد إشكاليّ يتصارع وحيدا ضدّ عالم متهافت، هو سارد يبحث عن العدالة والإنسانية في شتّى المجالات، بغية تجسيد قيم إنسانية راقية وأصيلة.

3.3.السَّارد في رواية (العشق المقدس): رواية العشق المقدس هي رواية تشكلت أحداث السرد فيها من تداخل عدة أحداث قاد السرد فيها سارد اتخذ وضعا خاصا في علاقته بالحكاية وهو ما سنحاول الكشف عنه من خلال مؤشرات السرد الدالة عليه في الرواية.

1.3.3.وضع السارد في رواية (العشق المقدس):

لقد اتخذ السَّارد المجهول السِّمات والأوصاف في رواية (العشق المقدس)؛ صفة السَّارد المشارك، وذلك من خلال استخدامه ضمير المتكلم، سواء كان مفردا أوجمعا

[1]– ينظر: فضاءات روائية، محمد برادة، وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص39.

و هو ما يترجمه المقطع التالي:"**قلت لهبة وأنا أملأ كل صدري بنسمة عبقة رقصت حوالينا**"[1]. أوفي قوله "**ورفعناها ونحن نسير، وفي لحظات كنا أمام الخليفة وحولنا رماح وسيوف**"[2].

فالأفعال الموجودة في المقطع أعلاه (قلت، رفعناها، نسير، كنا) توحي بوجود السَّارد المشارك في الأحداث، والجدول التالي يلخص فكرة السَّارد المشارك في رواية (العشق المقدس) كما يلي:

السَّارد	مؤشرات ومظاهر مشاركة السَّارد
سارد حاضر مشارك في الأحداث	- **المؤشر اللساني:** استعمال ضمير المتكلم المفرد والجمع (أنا- نحن) - **مظاهر المشاركة:** الشخصية تسرد تفاصيلها بنفسها كقولها: «وأدركت أخيرا اننا نجونا من شر مستطير، وأننا صرنا إلى مأمن، وأسررت إلى حبيبتي هبة وأنا أرسم على وجهي ابتسامة عريضة، دون أن أحول عيني عن الطريق الذي لم يخل من حفر هنا وهناك»[3]
العلاقة	السَّارد مشارك في القصة
الوضعية	داخل الحكاية

جدول رقم (04) يوضح وضع السَّارد على مستوى رواية (العشق المقدس)

وعليه، فإنَّ ما يثبته هذا الجدول أعلاه، أنَّ السارد في رواية (العشق المقدس) هو سارد مفرد قام بنقل الأحداث الّتي شاهدها إلى المتلقي، من وضع سردي داخل حكائي حيث أنَّه كان ساردا محايدا من جانب نقله أحداث مدينة تيهرت، وفي نفس الوقت كان ساردا مشاركا من خلال تعرضه لتقلبات المكان الذي كان يتنقل فيه.

[1]- رواية العشق المقدس، عز الدين جلاوجي، منشورات المنتهى، الجزائر، ط2، 2016، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص 15.

[3]- المصدر نفسه، ص31.

الفصـل الثّانـي

وظائف السَّارد في الرواية بين التنظير والتطبيق

تمهيد:

1- **وظائف السارد في الدراسات النقدية:**

- تعريف الوظيفة.
- وظائف السارد في التنظير الغربي.
- وظائف السارد عند العرب.

2- **وظائف السارد مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية:**

- وظائف السارد في رواية "راس المحنة 1+1= 0".
- وظائف السارد في رواية "الرماد الذي غسل الماء".
- وظائف السارد في رواية "العشق المقدس".

تمهيد:

يبنى هيكل السّند الرّوائي، من تظافر عدّة عناصر، ينفرد كلّ منها بوظائفه الخاصّة والسّارد باعتباره تقنية مسؤولة، عن تلاحم المركّب الرّوائي، وجمع شتاته، ينفرد هو الآخر بوظائف أساسية، وأخرى ثانوية، رصدها النقّاد الغربيّون، وتبعهم بعد ذلك النقّاد العرب عبرجسر الترجمة؛ حيث كان التنظير الغربيّ أكثر دقّة، في تقسيمها خاصّة عند الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" الّذي حدّدها في خمسة وظائف، واضحة المعالم، مقارنة بالنقّاد العرب الّذين اختلفوا وتباينت آراءهم حول وظيفة السّارد؛ من حيث العدد والتسمية.

1.وظائف السَّارد في الدراسات النقدية:

1.1.تعريف الوظيفة: إنّ الحديث عن وظائف السارد يجعلنا نتوقّف أولا عند الناقد الفرنسي جيرارجينيت كونه يُعدُّ من "أوائل المتعمّقين في هذه القضية"[1]، وقد جعل للسارد وظائفا، انطلاقا من وظائف اللغة الّتي حدّدها"رومان ياكبسون" (RomanJackobson) لكن قبل تحديد هذه الوظائف لابدّ من تعريف الوظيفة في حدّ ذاتها، والّتي عرَّفها الناقد "فاضل الساقي" في الاصطلاح على أنّها "المعنى المحصَّل من استخدام الألفاظ أوالصّورة الكلامية في الجملة المكتوبة أوالمنطوقة على المستوى التحليليّ أوالتركيبيّ"[2].

ليركز هذا التعريف على المعنى من الرّسالة فقط، ويهمل الوسيلة الّتي تم بها هذا المعنى؛ مما يعني أنه يعطي كامل العناية للمضمون بغض النظر عن مصدره، هذا وقد عرَّف الناقد "فلادميربروب" الوظيفة بأنْ جعلها ترتبط بأفعال الشّخصيات؛ وذلك من خلال

[1]– ينظر: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، الصادق بن الناعس قسومة، الرياض، السعودية، دط، 2009ص 252.

[2]– صيغة أفعل التفضيل المجردة عن معناها في العربية والقرآن الكريم، علي عبد الله حسين العنبكي، دار المنهجية عمان، ط1، 2018، ص 15.

قوله: "عمل شخصية ما وهو عمل محدّد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة"[1] مما يعني أنَّ الوظيفة هي أي فعل يقوم به الشخص ويساهم في نمو الحبكة السردية.

أمّا الفيلسوف والنَّاقد الفرنسي "رولان بارت"فإنّه يعّرف الوظيفة على أنها "وحدة من وحدات المضمون مستقلّة عن الوحدات اللغوية، لأنّها تتمثّل حينا بما يتعدَّى الجملة (مجموعة جمل قد تشمل الكتاب بكامله)، وحينا بما هو أقلّ من الجملة (عبارة كلمة)"[2].

وما يلاحظ على هذا التعريف، أنه يتوافق مع التعريف الاصطلاحي للوظيفة؛ كونه يركز على المعنى في تعريفه للوظيفة، في حين ربط الشّكلانيون الوظائف بالأعمال الّتي يقوم بها الأبطال، دون تقديم توضيح عن طبيعة هذه الأعمال.

ولا غرو أنّ تعريف "رولان بارت" كان أكثر وضوحًا، ومعاصرةً مقارنة بتعريف الشكلانيين الرّوس، كما أنَّ البطل الّذي قال به الشكلانيون الروس، كان زمن الملحمة وقد أصبح يعني الشخصية المحورية بتعبير الناقد "جيرار جينيت" في السَّرد الحديث والمعاصر، كما أنَّ هذه الشخصية، قد تحتلّ موقع السَّارد في الحكي، وبالتّالي يناط بها القيام بوظيفة سردية.

2.1.وظائف السَّارد في التنظير الغربي:

بالرّغم من أهمية تقنية السارد، في حقل السرديات، إلا أنَّ طبيعة دراسته لم تكن شاملة، من طرف النقاد؛ وما يثبت ذلك ندرة الدراسات النقدية التي تولي عناية تامة بوظائف السَّارد، في العملية السَّردية، مقارنة بالمسائل السردية الأخرى، وفي ظلّ هذا الإجحاف النقدي المتعلّق بوظائف السارد نجد الناقد "جيرار جينيت" يتصدّى للمسألة معتبرا أنَّ تدبّر وظائف السّارد مسألة جديرة بالنظروالاهتمام، شأنه في ذلك شأن جلّ

[1]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النَّهار، بيروت لبنان، ط1، 2002، ص 174.

[2]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النَّهار للنَّشر بيروت– لبنان، ط1، 2002.

دقائق المعرفة الأخرى، وقد حدّد للساردخمسة وظائف تظهر من خلال قوله :"يبدو لي أنَّه يمكن توزيع هذه الوظائف (تقريبا كما يوزع ياكبسون وظائف اللغة) حسب مختلف مظاهر الحكاية (بمعناها الواسع) الّتي ترتبط بها"[1]، مما يعني أنَّ مؤشر فكرته مستمد من فكرة الناقد اللغوي الروسي "رومان ياكبسون"، ومن جانب آخر نجد أنَّ وظائف اللغة عند الناقد الروسي "رومان ياكبسون" يمكن أن تظهر من خلال وظائف السارد في النص.

وعليه، فقد تحدّدت وظائف السّارد عند الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" كما يلي[2]:

1-الوظيفة السَّردية وهي: الّتي تختصّ بالقصّة، ولا يمكن لأي سارد أن يحيد عنها وهي الوظيفة التي يقدم السَّارد من خلالها العالم السردي، وما يتضمنه من شخصيات وأماكن وأشياء.

2-وظيفة الإدارة والتنظيم وهي: التي تختصّ بالنصّ السردي؛ حيث يبين السَّارد من خلال تعليقاته على نصّ حكايته ما في هذا النصّ من علاقات، ومفاصل، وارتباطات ووشائج صلة؛ أي تنظيمه الدَّاخلي.

3- وظيفة التواصل: وهي تختص بالوضع السَّردي نفسه، الّذي محركاه هما المسرود له - الحاضر أو الغائب أو الضمني- والسارد نفسه؛ حيث أنَّ توجه السَّارد إلى المسرود له واهتمامه بإقامة صلة به، بل حوار معه (حقيقي، كما في رواية "مصرف نوسينكن" أوتخييلي، كما في رواية " تريسترامشاندي") أو الحفاظ عليه، توافقه وظيفة تُذكِّر في الوقت نفسه بالوظيفة "الإنتباهية" (التحقق من الاتصال)،والوظيفة "الندائية" (التأثير في المرسل إليه) عند "رومان ياكبسن"، أما "عند جيرار جينيت" فإنَّه يطلق على هذه الوظيفة تسمية وظيفة التواصل.

---

[1] - خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 264.

[2]- ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 264، 265.

4-وظيفة البينة أو الشهادة: تتعلق بموقف السَّارد من النص الّذي يسرده؛ أي تتعلق بمشاركة السَّارد في القصة الّتي يسردها؛ حيث تتناول العلاقة الّتي يقيمها معها (علاقة عاطفية، أخلاقية، فكرية)، والّتي يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط، كما هو الشأن عندما يشير السَّارد إلى المصدر الّذي يستقي منه خبره، أو درجة دقّة ذكرياته الخاصّة أوالأحاسيس الّتي تثيرها في نفسه مثل هذه الحادثة، وهذا شيء يمكن تسميته وظيفة البيّنة أو الشهادة.

5- الوظيفة الأيديولوجية: تختص بموقف السَّارد من الحكاية، والذي يمكن أنْ"يتدخل بصورة مباشرة أوغير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي"[1]، وهي وظيفة تتعلق بالخطاب التنويري، أوالتربوي، أوالأخلاقي، أوالمذهبي، الّذي يحمله السَّارد في عباراته، وفي طريقة سرده للأحداث، وتتعلق أيضا بالقوانين الّتي يستعملها في ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف هذه القوانين عن الاتجاه الفكري الّذي تدعو له القصة أوتعبر عنه، ومثال ذلك أن يكون موت البطل نتيجة أفعاله الشريرة، أونتيجة لعاداته الصحية غير السليمة، وشرط هذه الوظيفة ألاَّ يزيد الخطاب التنويري عن حدّه؛ لأنَّه بزيادته تتحول القصة، أوالرواية إلى خطبة دينية، أو أخلاقية، أومنشور سياسي[2].

هذا، وقد نبَّه الناقد "جيرار جينيت" إلى أنَّ هذا التقسيم، لا يعدُّ جامعا مانعا؛ فهو ليس على سبيل الحصر، وإنَّما على سبيل الإطلاق، وأنَّ هذه الوظائف ليست خالصة تماما باستثناء الوظيفة السردية؛ باعتبارها وظيفة أساسية تماما، وفي الوقت نفسه ليست أي من هذه الوظائف قابلة للتحاشي، مهما بذل من عناية في سبيل هذا التحاشي[3].

---

[1]- معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، دار النَّهار للنَّشر بيروت – لبنان، ط1، 2002،، ص 97.

[2]- ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة – مصر، ط2، 1996 ص 65.

[3]- ينظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي ص 265.

إلا أنّ، أمر بحث وظائف السارد عند الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" لم يتوقف هنا بل نجد إلى جانبه الناقد "لوبوميردولوزيل" (LubomirDolezel) الذي يسند "للسَّارد وللشخصيات وظائف أولية أوضرورية، و وظائف ثانوية أواختيارية"[1]، وهو ما سيتم توضيحه فيما يأتي:

1-الوظائف الأولية الضرورية للسارد[2]:

إنَّ أول وظيفة أساسية للسَّارد هي القيام بالفعل السردي، الذي يرتب وظيفة التصوير Repeésentation، والدور الأساسي للشخصية يتمثل في مشاركة "شخصية درامية" في الفعل الروائي، وهي بذلك تمارس وظيفة فعل،كما أنَّ السَّارد يستطيع أن يؤطر خطاب الشخصية بخطابه الخاص، بينما العكس غير ممكن؛ لأن الشخصية دائما تعبر عن موقف ذاتي تجاه الأحداث المسرودة، وتؤدي إذن وظيفة تأويلية.

2-الوظائف الثانوية أو الاختيارية للسارد[3]:

وهي التي يتم الحديث عنها حين يتبادل السَّارد، والشخصية المواقع؛ بحيث تصبح الوظائف الإلزامية للسَّارد هي الوظائف الاختيارية للشخصية، والوظائف الإلزامية للشخصية، هي الوظائف الاختيارية للسَّارد؛ بحيث يستطيع السَّارد أنْ يُظهر موقفه الإيديولوجي ممارسا وظيفة التأويل، كما يمكن له أن يؤدي وظيفة الفعل متماهيا بذلك مع الشخصية، ومن ثم يضطلع بوظائف التصوير والمراقبة.

ليتجاوز بذلك الناقد (لوبوميردوليزل) الطرح التقليدي، بأنْ جعل السَّارد إحدى شخوص القصة، إلا أنَّه لم يوضح ذلك صراحة، كما أنَّه لم يجعل تقسيمه لوظائف السَّارد أمرًا محسوما فيه، من حيث الضرورة والاختيار؛ حيث أنَّه لم يذكر الوظائف الاختيارية

---

[1]- السيميائيات السردية نمذجة سردية، الأشكال السردية- وظائف العنوان، ج. لينتفيلت- ج. كورتيس- ج. كامبروبي تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 23، 24 .

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

أصلًا، بل نجده تحدث عن تبادل الأدوار بين الشخصية والسَّارد، تاركا الأمر في ضبابية مطلقة، كما نجده يوافق الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" في جعله وظيفة السرد وظيفة إلزامية للسارد.

3.1.وظائف السَّارد عند العرب: إن تحديد وظائف السارد عند "جيرار جينت" لا يمنع من ذكر بعض الجهود العربية في هذا الشأن، ولنا في أبي الدراسات السردية العربية "عبد الله إبراهيم" أنموذجا في ذلك، إلى جانب الناقد المصري "عبد الرحيم الكردي"، والناقد التونسي "الصادق بن الناعس قسومة"؛ حيث أن كل واحد منهم حدد وظائفا للسارد انطلاقا من مفهوم عندهم أنَّ السارد هو الراوي، هذا وقد خصَّ الناقد "عبد الله إبراهيم" ذِكر وظائف السارد بالسرد الشفهي دون الكتابي، مقتصرا بذلك على السيرة الشعبية الّتي جعل الوظائف فيها تنقسم بحسب الوضع الّذي يتخذه السَّارد من السرد، وهذا ما سيتم توضيحه فيما يلي:

1.3.1. وظائف السَّارد المفارق لمسروده[1]:

1.1.3.1.وظيفة اعتبارية: وتتحقق عندما يقوم السَّارد بإضفاء صفات اعتبارية عالية الشأن على أبطال السير، وأفعالهم كقول السَّارد: "هذه قصة الأمير سيف بن ذي يزن مبيد الكفرة أهل الشرك والمحن في سائر الأمصار والدمن ومخمد الأسحار والفتن".

2.1.3.1.وظيفة تمجيدية: ويعمد إليها السَّارد بغية منح ما يسرد أهمية خاصة ولأجل إثارة حماسة المتلقي كقوله "السيرة العجيبة، المطربة الفائقة الغريبة".

3.1.3.1.وظيفة تنسيقية: وهي من الوظائف البنائية؛ وفيها يقوم السَّارد بتنسيق مسرودات الساردين، ويجعلها متماسكة حول شخصية البطل، ومثال ذلك قوله: "أحببت

[1]– ينظر: السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 164، 165، 166، 167.

أن أجمع سيرة تكون نزهة السامعين لما فيها من الانتفاع لكل المطالعين، وأنا أسأل الله الإعانة على ترتيب هذا الكلام العظيم"

4.1.3.1.وظيفة استباق: وفيها يقوم السَّارد بالإعلان عن أحداث ستقع، ولم يكن سياق السرد قد منحها تحققا بعد، ومثال ذلك ما يورده السَّارد في سيرة "عنترة" من أنَّ "زبيبة" قد مانعت عن نفسها، ولم ترض غير شداد معاشرا لها، وذلك لأنها من نسل قوم كرام.

5.1.3.1.وظيفة إلحاق: وفيها يقوم السَّارد بإلحاق جزء من الحكاية بجزء كان قد قدَّمه من قبل، كأن يقدم شخصية في بداية السَّرد، ثم يقوم بالكشف عن أصولها في نهاية السَّرد.

6.1.3.1.وظيفة توزيع: وفيها يقوم السَّارد بتوزيع محاور الوحدات الحكائية، حسب وقوعها في الزمان، أو حسب علاقتها بالشخصيات، ومثاله أنْ يورد السَّارد مشهدا يخص البطل ومعاضديه تارة، والخصم ومعاضديه تارة أخرى.

7.1.3.1.وظيفة إبلاغية: وهي الّتي تأتي صياغتها باستخدام أسلوب السَّرد المباشر كأن يدعي السَّارد أنَّه شاهد الوقائع بنفسه.

8.1.3.1.وظيفة تأويلية: وفيها يقوم السَّارد بإيجاد علاقة ما بين ما يسرد والبنية الثقافية للمرجع، من أجل شحن الخطاب بدلالته المطلوبة في زمن سرده.

2.3.1.وظائف السَّارد المتماهي مع مسروده:[1]

1.2.3.1.وظيفة وصفية: و هي التي نجدها عندما يقوم السَّارد بتقديم مشاهد وصفية للمنازلات وأعمال الفروسية، دون أن يعلن عن حضوره، بل يظل متخفيا، وكأنَّ المتلقي يراقب مشهدا حقيقيا لا يوجد للسَّارد حضور فيه.

2.2.3.1. وظيفة توثيقية: وهي الّتي يعمد السَّارد فيها إلى توثيق سرده كاعتماد المصادر التاريخية، حتى يوهم المتلقي بأنه يسرد تاريخا موثقا.

[1]– ينظر: السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروثالحكائي العربي، عبد الله إبراهيم، ص 170.

3.2.3.1.وظيفة تأصلية: كأن يربط السَّارد مسروده بالمآثر العربية المعروفة في الانتصار على الخصوم، كمعارك الفتوح الإسلامية والمواجهات العربية الرومية.

وما يمكن ملاحظته على هذا العمل أنَّه مجهود عربي تفرد بنظرته السردية الموافقة لطبيعة المسرود الشعبي العربي آنذاك، إلا أن ما يلاحظ على هذا الناقد العربي أنَّه قد جعل سارد الحكاية الشعبية يتخذ وضعين اتجاه الحكاية، إما مشاركا فيها ومتماه معها أومفارقا لها لا علاقة له بالمساهمة في أحداثها، وهذا يوافق ما جاء به الناقد "جيرار جينيت" حين تكلَّم عن السَّارد الداخل حكائيا والسارد الخارج حكائيا، ومن جهة أخرى نجد أن بعض الوظائف المذكورة يصحُّ إدراجها في الوظيفة السردية كوظيفة الاستباق والإلحاق والوصف، والتمجيد والاعتبار، في حين تدرج وظيفة التنسيق في الوظيفة التنظيمية أمَّا وظيفة التأصيل والإبلاغ فيتم إلحاقها بالوظيفة التوثيقية، في حين يتم دمج الوظيفة التأويلية ضمن نطاق الوظيفة الإيديولوجية.

وعليه، فإننا نرى أنَّ وظائف الراوي التي تكلم عنها النَّاقد العراقي"عبد الله إبراهيم" في السرد الشفهي، هي وظائف السارد نفسه، كما أنَّنا نرى أنَّ الراوي المفارق لمرويه هو نفسه السارد العليم، والسارد المتماهي مع مرويه هو السارد المشارك في الأحداث بالمفهوم الحديث والمعاصر.

أمَّا الناقد المصري "عبد الرحيم الكردي"، فنجده يحدد للسَّارد عشرة وظائف، وقد عدَّها علامات تبرز وجوده إذا كان ظاهرا، وتدل على اختفائه إذا كان مستترا ويمكن تلخيص هذه الوظائف فيما يلي[1]:

1-وظيفة الحكي أو الإخبار: وهي في رأيه أبرز الوظائف وأشدها رسوخا وعراقة فحيثما وجد سرد؛ دل ذلك على وجود سارد يحاول التأثير في مخاطب ما، وينشأ عن ذلك ما يسمى لدى نُقَاد القصة بمصطلح الخطاب السردي[2].

---

[1]- ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص59.

[2]- ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 59.

2-وظيفة الشرح والتفسير: وهي وظيفة لا يكتفي السَّارد فيها بنقل الأحداث وتصويرها بل يُعلق عليها، ويبين أهم عللها؛ أي أنَّ السَّارد فيها يتجاوز تقديم الحكاية إلى البحث عن أصل الحكاية، وهي وظيفة جمعها الناقد "جيرار جينيت" مع وظيفة الحكي، وأطلق عليها الوظيفة السردية[1].

3-وظيفة التقويم: وهي من الوظائف التي تتصل اتصالا مباشرا بوظفتي الحكي والتفسير؛ وفيها يعمد السَّارد إلى النقل المتحيز لكلام الشخصيات وفكرها والتفسير المغرض لأفعالها، وكذلك مناقشة سلوكياتها وبيان درجة صوابها أوخطئها، ثم تأييد فكرها أوتفنيده أوتطويره[2].

4-الوظيفة المباشرة: وهي التي نجدها حين يشير السَّارد إلى أشياء في الحياة المعيشة الّتي يحياها القُرَّاء، ويحْياها المُؤلف نفسه، ثم يلحقها هذا السَّارد بأشياء داخل القصة و ذلك مثل الإشارات الّتي تحدد الطبقة الاجتماعية للشخصيات، أومستواها الوظيفيأوالاقتصادي أوالفكري أوالاجتماعي[3].

5-الوظيفة التعبيرية: وهي التي تتطابق مع الوظيفة الانفعالية عند الناقد "رومان جاكبسون" وتظهر في الإيماءات الغنائية الّتي تنطلق من فم السَّارد، ولا يكون لها هدف سوى التعبير عما يجول في نفسه هو، وقد أفرطت الرواية السيكولوجية ورواية تيار الوعي والاعترافات فيها[4].

6-الوظيفة الأيديولوجية:"وهي وظيفة تتعلق بالخطاب التنويري أو التربوي أو الأخلاقي أو المذهبي؛ الّذي يحمله السَّارد في عباراته وفي طريقة سرده للأحداث، وتتعلق أيضا

1- ينظر: المرجع نفسه، ص62.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 63.

3- ينظر: المرجع نفسه، 64.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص 65.

بالقوانين الّتي يستعملها في ترابط هذه الأحداث، إذ تكشف هذه القوانين عن الاتجاه الفكري الّذي تدعو له القصة، أوتعبر عنه"[1].

7-وظيفة التأليف أو الوظيفة الجمالية: ويتم التحدث عنها حين يختار السَّارد جزئية في الحدث دون أخرى، أوصورة تعبيرية دون أخرى، ولا يكون هناك أي سبب لهذا الاختيار، إلا انسجام النص وتناغمه وإبراز إيقاعه فقط[2].

8-وظيفة التغريب: وهي وظيفة يتم من خلالها النظر إلى الأشياء برؤية جديدة؛ حيث يخرج السَّارد الأشياء من كونها موجودة وجودا محايدا، إلى كونها أشياء ذات دلالة ويقطعها عن سياقها الحياتي إلى سياق آخر فني[3].

9-وظيفة التوثيق: يهدف السَّارد من خلالها إلى التأثير في القارئ، فيصبح أكثر ثقة فيما يلقى إليه، ويتم ذلك مثلا حين يكون السَّارد جندا من جنود الحرب الّتي يسرد عنها أوأسيرا من أسراها، أومؤرخا وقعت في يده مجموعة من الوثائق الّتي كشف النقاب عنها[4].

10-وظيفةإدخال سمات شفوية على الأدب المكتوب: وتعتمد على صورة المتكلم في توصيل الدلالة؛ كأنْ يصف السَّارد حركات الشخصيات وهي تتحدث، ولون وجهها عندما تخاف وتغضب، مما يجعل الرواية أقرب للكلام، ومن ثم أكثر حيوية[5].

إلا أنه، وبالرّغم من تجاوز النَّاقد المصري"عبد الرحيم الكردي" في تقسيمه لوظائف السَّارد الناقد الفرنسي "جيرار جينيت"، إلاأننا نجده قد تراجع عن ذلك، وجعل هذه الوظائف تنحصر في وظيفتين اثنتين هما: وظيفة الحكي ووظيفة التأثير؛ وذلك من خلال قوله: "ويمكن إجمال هذه الوظائف العشرة في وظيفتين اثنتين هما الحكي والتأثير فحيثما

---

[1]-ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 65.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 66.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص67.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 68.

وجد راو يحكي حكاية وأمامه مستمع حقيقي أوضمني وفي نية الراوي التأثير على المستمع بطريقة ما – كما يقول بنفست– وجد الخطاب السردي"[1].

وبخلاف كل ما تقدم نجد الناقد التونسي "الصَّادق بن النَّاعس قسومة" يقدم وظائف السَّارد كما يلي[2]:

1–وظيفة القصّ أو الرِّواية: وهي كبرى وظائف السَّارد، وتتمثل في نقل عالم الحكاية سواء بسرد الأعمال أوبتمثيل المشاهد، ولا يخلو من هذه الوظيفة أي عمل قصصي ولهذا عدَّها الناقد "دوليزال" وظيفة أساسية إجبارية، وهي علة وجود السَّارد، وترد عادة ضمنية لكن المنشئ قد يصرح بها أحيانا كقوله في رواية زينب لهيكل "وهنا أستسمح نفسي وأستسمح قارئي في ذلك...".

2–**الوظائف الثانوية أوالاختيارية:** وهي وظائف يمكن الاستغناء عنها ولا يؤدي غيابها أي عرقلة في السَّرد ومن هذه الوظائف نذكر[3]:

1–2–**وظيفة تواصل:** وتتمثل في جميع ما يتعلق بالتواصل بين السَّارد والمسرود له؛ أيّ بمدّ وشائج الصلة بينهما، والمحافظة عليها من خلال استعمال السَّارد ضمائر المخاطب وما شاكلها، وقد يكون ذلك من باب استهواء المتلقي، أو إقناعه أومناقشته، وقد كان ديدرو(Diderot) مثلا يكثر من هذا الأمر بمثل قوله: "ما رأيك أيها القارئ (...) اتبعني أيها القارئ العزيز، والحق أنني لا أدري إلى أين سيؤول بي المسار ولكنها لذة الرحلة على كل حال".

2–2–وظيفة ما وراء السردية: تتمثل في التعليق على السرد ونظامه الداخلي داخل السرد ذاته، ولكن في مستوى ثان وراء مستوى اللغة.

---

[1]– ينظر: الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص68.

[2]– ينظر: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، الصادق بن الناعس قسومة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض السعودية ط1، 2009، ص 252.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 255، 256.

2-3-وظيفة الشهادة: وتتمثل في أمور كثيرة ممكنة منها: ذكر السارد ثقته أوعدم ثقته في صحة خبره، وذلك من خلال إتيانه بحجج وقرائن مدعمة لما يذكره، أويبرز انفعاله إزاء ما يقصُّ؛ كالتعبير عن العجب أوالثورة أوالتعاطف، كما تظهر هذه الوظيفة في إصدار أحكام ومواقف كقول السارد: "الواقع أن الغربة والبعد عنهم هو الّذي جعله ينسى الدار وما فيها...".

2-4-وظيفة إيديولوجية: وتتمثل هذه الوظيفة في جميع تدخلات السارد" المحيلة على ثقافة معينة، أوعقيدة محددة، أوموقف فكري، أوإيديولوجيا، وقد تتجلى هذه الوظيفة من خلال إبراز معنى المغامرة، أومغزاها، لكنها قد تكون غالبا ذات صلة واهية بعالم المغامرة بل قد تغيب هذه الصلة تماما"[1].

2-5-وظيفة تفسيرية: وتتجلى في التفسيرات الّتي يُقدمها السَّارد في روايته كتفسير نظام مؤسسة معينة أو تفسير تسيير جهاز معين.. وللسارد أن يستعين في هذا المقصد بهوامش عديدة وهو أمر معروف عند جرجي زيدان مثلا[2].

غير أنَّ، ما نلاحظه على الناقد التونسي من خلال هذا التقسيم أنه متأثر هو الآخر بالناقد الفرنسي"جيرار جينيت"؛ وذلك من خلال تركيزه على وظيفة القصّ والرواية (الوظيفة السردية) فقط، واعتباره الوظائف الأخرى مجرد وظائف ثانوية.

2.وظائف السَّارد مقاربة تطبيقية في الرِّواية الجلاوجية:

تستلزم طبيعة كل مسرود، أيا كان وضع السارد فيه؛ توافر وظائف سردية محددة تسم العمل السردي بميزته الخاصة، وتعكس العمق الفكري المجسد من خلال الشكل والمضمون، وعليه فهل تحققت جل الوظائف السردية المذكورة سابقا في النماذج الروائية

[1]-ينظر: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، الصادق بن الناعس قسومة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض السعودية ط1، 2009، ص 256

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 257.

المختارة (راس المحنة، الرماد الّذي غسل الماء، العشق المقدس)؟ وهل كان لهذه الوظائف دور في إبراز فنية الرواية، وتميزها عن مثيلاتها من الرِّوايات الأخرى؟

1.2.وظائف السَّارد في رواية"راس المحنة 1+1=0":

تميزت رواية "راس المحنة 1+1=0" بتعدد وظائفها السردية شأنها في ذلك شأن باقي الروايات التي لا يمكن التحدث عنها دون التطرق إلى أهم الأدوار التي يمكن للسارد أن يؤديها فيها، فما هي أهم وظيفة سردية تفردت بها رواية" راس المحنة 1+1=0" ؟

1.1.2.الوظيفة السردية: وهي من أولى المهام الّتي يقوم بها السَّارد، وأشدّها رسوخا وعراقة؛ فحيثما وجد السرد دلَّ ذلك على وجود سارد، نسج خيوط المسرود، وفق تخمين خاص به، ثم قام بعد ذلك بإخراجه إلى حيز الوجود، عن طريق عملية السرد، الّتي يقوم بها؛ وهذا ما يسمى بالوظيفة السردية، والّتي يستحيل التكلم عن السرد في ظل غيابها هذا، ويعد النسيج التخييلي في رواية "راس المحنة 1+1=0" دليلا قاطعاعلى تحقق الوظيفة السَّردية ومثال ذلك قول السَّارد:**"لم أعد أحس بالتعب، وأنا أمارس طقوس العمل في هذه الأرض..أكره الليل حين يلقي علينا برنسه الأسود شفقة علي.. جمعت أدوات العمل.. كومتها ناحية، ووقفت ممتد القامة.. مسحت كل ما حولي وانطلقت عائدا مملوء بالهواجس.. أكاد أتهجى على صفحات الأرض كل كلمة خططناها هاهنا.."**[1]

وعليه فمؤشرات السَّرد واضحة في المثال، وشاهد ذلك وجود أفعال الحركة (لم أعد أحس أمارس، أكره، جمعت، وقفت، مسحت، انطلقت، أكاد أتهجى)، ووجود ظرف الزمان (حين)، وجود لفظة (الليل)، أوفي قوله :**"خدمت خمسة أشهر أجيء في الصباح قبل الوقت بنصف ساعة..أساعد في التنظيف وسقي الأشجار.. وربما زيارة المرضى.. وأزيد العشية نصف ساعة أخرى أقوم بنفس المهمة"**[2]، وفي هذا المثال تبرز مؤشرات

[1]– الرواية ص 19.

[2]– المصدر نفسه، ص 28.

السرد بوضوح وذلك من خلال؛ الفعل الماضي (خدمت)، والأفعال المضارعة الدالة على الزمن الماضي (أجئ، أساعد، أزيد، أقوم)، ووجود الزمن (خمسة أشهر، في الصباح نصف ساعة العشية).

2.1.2.وظيفة الإدارة والتنظيم: وهي وظيفة تختص بالنص الروائي، وتُسمى وظيفة التنسيق أوالمراقبة، يبين السَّارد من خلالها حيثيات الحكاية الكبرى، ويربط بين أجزائها ويضبط ما بينها من علاقات، كما أنّه يسعى من خلالها إلى تنظيم زمن الحكاية بالإضمار، والارتداد، والاستباق وغيرها، والتصرف في طرائق إدراج أقوال الشخصيات واختيار نمط الخطاب المناسب لنقلها؛ أي أنَّها تتعلق بكل ما يخص التنظيم الداخلي للنص[1]، وقد تجلَّى هذا بوضوح في رواية "راس المحنة 1+1=0" الّتي تميزت بتعدد أصواتها السردية، إلا أنَّنا لميزة أسلوبها لا نكاد نعرف متى يختفي سارد ويظهر سارد آخر يتولى سرد الأحداث فيها، كما أنَّها رواية تميزت باختلاف عناوينها، إلا أننا نجد توحدا على مستوى أفكارها الّتي تمازجت فيما بينها مشكلة بنية تخييلية؛ هي رواية جمعت بين الماضي البعيد والماضي القريب، دون أن نشعر برتابة السَّرد أو انشطاره فيها.

3.1.2.الوظيفة الأيديولوجية: تعد الأيديولوجيا مكونا من مكونات النص السردي وذلك باعتبارها "مكونة من وحدات معنوية تدخل كمؤسس جمالي بنائي فيها"[2]، ويعتبر مفهوم الأيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد، وقد برز في الستينيات والسبعينيات إجماع على تحديد الأيديولوجيا، بأنَّها "نسق كلي لتأويل" العالم الاجتماعي""[3]، والأيديولوجيا

---

[1]– ينظر: البناء السردي في روايات إلياس خوري، عالية محمود صالح، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2005، ص 171.

[2]– النقد الروائي والأيديولوجي من سوسيولوجيا النَّقد الروائي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1 1990 ص 53 .

[3]– معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، حمَّادي صمود، المركز الوطني للترجمة تونس، 2008 ص 292.

هي جلُّ الأفكار (الأحكام/ الاعتقادات) الخاصة بمجتمع ما، والأيديولوجيا تحكم العلاقات الخيالية لأفرادها بالعلاقات الواقعية الّتي يعيش هؤلاء في ظلها[1].

هذا، وقد اعتبر النَّاقد المصري "زكي نجيب محمود" (1905- 1993) كلمة إيديولوجية دخيلة على اللغة العربية، وهي تتكون من جزئين(Idea) ومعناها فكرة و(Logic) ومعناها علم، وبهذا فهي تعني عنده علم الأفكار، ويرى أنَّ أنسب اسم عربي لها هو كلمة "مذهبية"،أما الفيلسوف الإسلامي الفارابي(874- 950) فيستخدم كلمة الملة لهذا المعنى، والملة هي مجموع الأفكار، والمعتقدات الّتي تلتف حولها فئة معينة من الناس يناصرونها، ويلتزمون بها[2].

كما تعد الأيديولوجيا، من المقومات الفنية الّتي تساهم في تشكيل النسيج الروائي وذلك بوصفها "مكونا جماليا يساند صياغة المبدع لعالمه الخاص، الّذي لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال مكوناته الأولية، إلى الحدِّ الذي دعا بعض النُّقاد إلى القول بأنَّ النص الروائي هو منتج للأيديولوجيا، دون أن يحتاج الأمر بالضرورة إلى أن تطفو هذه الأيديولوجيا على سطح العمل الروائي في صوت خطابي جهير"[3]، هذا، ويعتبر النَّاقد الروسي "ميخائيل باختين"، أنَّ الأيديولوجيا ليست مقتبسة من الواقع، ولكنها تجسيد لواقعية الإيديولوجيا نفسها؛ أي مظهر من مظاهرها، فالنصُّ عنده ليس موجودا خارج الواقع الأيديولوجي، ولكنَّه منغمس فيه[4]؛ مما يعني أنَّ الأيديولوجية مجال متسع النطاق

---

[1]- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط1، 1985 ص 41.

[2]- ينظر: في الإيديولوجيا والحضارة والعولمة، عبد الرحمن خليفة، فضل الله محمد إسماعيل، مكتبة بستان المعرفة القاهرة – مصر، دط، 2007، ص 38.

[3]- قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ثناء أنس الوجود، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط 2000ص 100-101.

[4]- ينظر: النقد الروائي والأيديولوجي من سوسيولوجيا النَّقد الروائي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1990، ص 07.

متعدد المجالات، لا يعبر عنه نص أدبي واحد بل نصوص نقدية متعددة، لا تنتهي إلا بانتهاء الفكر الإنساني.

وعليه، فقد تجلّى البعد الأيديولوجي في رواية "راس المحنة 1+1=0"عبر بعده الاجتماعي والسياسي والإسلامي؛ حيث قام السَّارد المشارك في الأحداث بإبراز الواقع الأيديولوجي من خلال تجسيد حجم التناقض الّذي أصبح سائدا في مجتمعه، وهو ما يبينه السَّارد المشارك صالح العلواني، حين يسرد تفاصيلا من حياته، عاشها ويعيشها في ظل واقع مرير، حوَّله من بطل ثوري اسمه صالح الرَّصاصة إلى صالح المغبون، والمجنون والغبي حيث يقول: **"كنت صالح الرَّصاصة يوم كان الرِّجال رجالا، فلمَّا تحررت البلاد أسموني صالح المغبون...وفي آخر عمري صالح المجنون"**[1]، وقد عمد السَّارد المشارك إلى هذا الأسلوب؛ على اعتبار أنَّ "الكنى تحدد هُوية الأفراد مدحًا أو ذمًا لما لها من طابع إيديولوجي، ومن خلاله يتموقع طبقيا وفكريا في حالات كثيرة صاحب الكنية"[2]؛ حيث أنَّ السَّارد المشارك في الأحداث يذكر تكاليف واجب دفاعه عن الوطن الذي منحه بطنا مخروقة، ورجلا عرجاء ليصبح حارسًا لمستشفى بعد الاستقلال، لا يتوانى عن تقديم خدمات إضافية جعلته محلا للتقارير اليومية **"قالوا يتدخل في عمل غيره ومن تدخل فيما لا يعنيه وقع فيما لا يرضيه"**[3].

وإلى جانب ما تقدم ذكره نجد السَّارد المشارك، صالح العلواني الشخصية المتشبعة بقيم الإخلاص والوفاء للوطن، يبرز حجم الاستلاب والتغريب الممارس بحق سكان حارة الحفرة، الّتي يقطنها، الأمر الّذي حزَّ في نفسه، دافعا به إلى مقاومة السكوت حيث يقول:**"لم أستطع أن أسكت ... ما سكتنا على الّذين يصوبون في صدورنا الرَّصاص**

---

[1]– الرواية، ص 40.

[2]– وظائف السارد في روايات باب الشمس، الهادي الغابري، مجلة علامات، ج59، مج 5، مارس 2006، ص 311.

[3]– الرواية، ص 27.

والمدافع فكيف نسكت اليوم على هؤلاء الفئران؟ كيف نتركهم يدمرونالبلاد ويمتصون دمها؟ لما جاهدنا إذن أو كنَّا نلعب ..؟ أتذهب تضحيات الملايين في مهبِّ الرِّيح"[1].

ويواصل السَّارد المشارك سرد التفاصيل، الّتي أدت إلى تشكيل صُور تنطق بالواقع الاجتماعي، وترسم الحقيقة المأساوية الّتي يكابدها معظم أفراده، في ظل غياب الضمير المهني، والرقابة القانونية؛ ومن مظاهر ذلك حرق أدوية المرضى لتجاوزها الأجل المحدد لتثور ثائرة السَّارد بالصراخ "**خونة خونة اكتشفتكم اكتشفت جريمتكم حرقتم أدوية المرضى في الواد وهم محتاجون قرصا أحرقتم أعمارهم ودماءهم وأرواحهم...سحبني الحراس بعيدا وقالوا للوزير هذا مجنون[...] وفصلوني عن العمل...طرقت كل الأبواب...اشتكيت للمسؤولين كتبت للجهات الرسمية وغير الرسمية كلهم اتفقوا على أنني مجنون"[2].**

وعليه، فإنَّ هذه التفاصيل المُقدمة من قبل السَّارد المشارك، صالح العلواني تُعد دليلاً قاطعا على وجُود نظام سياسي، يتسم بالفساد؛ يسيِّره أشخاص لا يتمتعون بالمؤهلات العلمية الكافية لذلك، ولا يضعون مصلحة الوطن في المقدمة، وهنا يضرب السَّارد المشارك أمحمد الملمد (ابن أحد العملاء الفرنسيين أيَّام الاستعمار)، الّذي أصبح رئيس مجلس شعبي بلدي لحارة الحفرة، مثالا لذلك حيث يقول:"**سكان حارة الحفرة هم الأكثر وسأحتاج إلى أصواتهم في الانتخابات. ما معنى لثري مثلي لا يجلس على كرسي القيادة؟ أنا ما خلقت لأملك المال فحسب؟ بل خلقت لأقود النَّاس وأتزعمهم وهذه سنة الله ولا تبديل لسنته، وظيفة الفقراء العمل عند أسيادهم والتصفيق لهم والائتمار بأوامرهم لا غير وماذا يحتاج الزعيم، ليس الشهادات العلمية كما يتوقع بعض الأغنياء بل المال والفطنة منذ الاستقلال إلى اليوم لم أعرف في هذه المدينة رئيس**

[1]– الرواية، ص 29.

[2]– المصدر نفسه، ص 40.

بلدية تجاوز مستواه الابتدائي، منير مثقف هل يقدر على قيادة النَّاس؟ هؤلاء غاشي همج لا بد لهم من زعيم حلوف [...] يا أهل حارة الحفرة أنا ربكم الأعلى"[1].

ويقول في مقطع آخر "**في طريقي لم أكن أرى النَّاس أمامي...وما كنت أحب أن أراهم، يخيل إلي أن أياد تلوح بالتحية بين حين وآخر لكني ما كنت آبه بهم...أولاد الكلب كلما أمعنت في إذلالهم ازدادوا لي خنوعا...جوع كلبك يتبعك"[2].**

هذا، ولم يتوقف السَّارد المشارك صالح العلواني عند المثال السابق، بل تحدث كذلك عن مدير المستشفى الشخصية (سي سليمان)، الّذي أصبح وزيرا؛ وهو لا يحسن حتى تكلم اللغة الرسمية (اللغة العربية)؛ وما يدل على ذلك هذا المثال الذي نقله صالح العلواني عنه "**أمامنا عمل بزاف ومشاكل قد الجبال Parce Que وزارتنا Importante.. .Inportantetrès لازم نخطط ونشيد عمرانات باش نقضي على مشكل السكن الخطير ونسهل Les Habitant البسطاء السكن ولو بالأديان. وارتفع صوت أحد الصحفيين مصححا بالديون"[3].**

بيد أنَّ، ما جاء في هذا المقطع المقدم، شاهد على إستراتيجية العبث السياسي الممارسة بحق المحكومين، مجسدًا حجم اللاوعي السياسي الّذي تنجر عنه أنهار من الجحيم، لا يحترق بها إلا السَّارد المشارك صالح العلواني، وأمثاله، ليَضرب الاستبداد جرَّاء ذلك بجذوره عميقا، وتدفع الأغلبية السَّاحقة المحكوم على أمرها ثمن جريمة صمتها الّذي يشكل حافزًا أمام المسؤولين، لممارسة شتى أساليب النهب والسرقة، مع التلاعب بالقوانين، وإنّ نَطقت الأقلية فإنها تدفع الثمن أضعافا مضاعفة؛ مثلما حدث مع السَّارد المشارك صالح العلواني صاحب الحس الثوري العميق، الذي عاد عليه بالسلب، وهو ما يظهره المقطع التالي: "**استحوذ المدير على مسكني رحت أنا أخبط في غير رشد أبحث**

---

[1]– المصدر نفسه، ص 133.

[2]– الرواية، ص 65.

[3]– المصدر نفسه، ص 116.

عن وكر يسترني مع عائلتي في إحدى الضواحي الفقيرة؛ فنحن الآن لا نملك من الشجاعة ما يكفي للعودة.."[1].

واستنادا على كل ما تقدم؛ فإنَّ القارئ لرواية "راس المحنة1+1=0" يجد أنَّ معظم الوحدات السَّردية فيها محملة بالأيديولوجيا تقريبا؛ هي رواية عمل السارد فيها على إظهار الفوارق الاجتماعية، وتجسيد الهُوَّى الطبقي بين الأثرياء، والفقراء، وقد عبر السَّارد المشارك منير عن هذا بقوله: **"لكني أؤمن أن هذا ظلم المجتمع..ظلم طبقة تغتني بطرق ملتوية وتكنز الذهب والفضة لطبقة أخرى خانتها ظروفها، أو سارت على الطريق السوي فبقيت أقل من الأولى"[2]**، ويساند هذا الاستشهاد قول السَّارد المشارك أمحمد الملمد (ابن أحد العملاء الفرنسيين) **"هذا عصر المادة لا أحد يمكنه أن يقف أمامي..سأدوسكم جميعا كالصراصير.. من يملك المال يملك كل شيء إنَّه إكسير البشرية أصحابه يحققون كل ما يصبون إليه...سخَّرت الجميع...الكل خضع لإرادتي والّذين أبوا الويل لهممن سطوتي...رحلعبد الرحيم إلى غير رجعة...جُنَّإبراهيم...الشيخ صالح في طريقه إلى الجنون أوالانتحار منير حبكت له تهمة لن يفلت منها ليس أقل من الإعدام أوالمؤبد...ذياب شردت به محاصرا طريدا..دربي الآن ممهد كل الحجارة أزلتها من حذائي..كل الينابيع الّتي كانت تسقي غطرسة الجازية جففتها وإلى الأبد...والآن يجب على الجازية أن تركع أمام قدمي صاغرة.."[3].**

وإلى جانب كل ما تقدم، فإننا نجد المكان قد ساهم هو الآخر في توضيح النسق الأيديولوجي في الرواية؛ حيث أنَّ السّارد يتخذ من المكان وسيلة للوقوف على حقيقة الوضع الاجتماعي، والطبقي للشخوص، ويبين ذلك السَّارد المشارك، صالح العلواني الذي يقول:**"أبناء حارة الحفرة ليس لهم ما يخسرونه لقد استأثرت أحياء الأغنياء بكل شيء**

[1]– المصدر نفسه، ص 51، 52.

[2]– الرواية، ص 147.

[3]– المصدر نفسه، ص 133.

حين دلفت شارعنا كانت رائحة القنوات تجلد بقذارتها أنفي وكانت المياه العفنة تتدفق شاقة لنفسها نهرا"[1].

وإذا كانت الإيديولوجية السياسية، عبارة عن عملة واحدة، ذات وجهين، يخفي أحدها نوايا حقيرة؛ فإنَّ السَّارد المشارك في الرواية يضرب مثالا لذلك في المقطع التالي:"**دخلت مكتب الأمير آ المدير قام من مكانه مرحبا...عجبت...اقتربمني...ضمنيإلىصدره ...سلمعلي...أفقت من دهشتي قلت في سري متمتما...رائحةالثعلب...قال لي:**

– أقعد أقعد يا سي صالح...أنت مجاهد كبير...أنت رمز هذا الوطن وهذا الشعب... وخيرك لن ينسى...وفضلك فوق رؤسنا جميعا...جلست أنظر إليه بدهشة...وازدادت دهشتي حين قال لي:

– لا تخف اليومان اللذان غبتهما لن يخصما من راتبك...سامحتك نعم سامحتك...نظرا لجهادك...بل وأمنحك ثلاثة أيام أخرى تستريح فيها..أعرف أنك تعبان استرح كما يحلوا لك...لا تقلق نفسك...وحين تستريح عد للعمل...وهل عندنا ألف من أمثالك أنت من البقية الصالحة المخلصة أنت رمز..أنت بركة".[2]

وفي ظل هذه الأيديولوجية السياسية، برزت الأيديولوجية الإسلامية الّتي لقبت بالجبهة الإسلامية للإنقاذ محليا، واتخذت اسم الإرهاب عالميا، والّتي ظهرت نتيجة منعها من ممارسة حقها في السلطة؛ وذلك بعد فوزها بالانتخابات، ليتخذوا بعد ذلك من الجبال مساكنا، معلنين الحرب على كل من له يد في حماية الدولة، ليرتكبوا باسم الدين أعمالا وحشية، نزفت الجزائر سنوات من الدم خلالها، وهو ما ذهب ضحيته السَّارد المشارك عبد الرحيم العلواني؛ الذي كان شرطيا، وتم اغتياله من طرف هذه الجماعات المسلحة، وهذا ما يمثله صوت الأخت الساردة الجازية؛ حين تقول:"...**وأسرع الآخرون يجرَّون عبد**

[1]– المصدر نفسه، ص 124.

[2]– الرواية، ص 43.

الرحيم بعيدا في عمق الغابة وهو يصيح أنا أخوكم..أقسم أنني بريء..أقسم أنني لم أظلم أحدا...أنا فقير أعيل خمسة أفواه ضعيفة..ارحموني يرحمكم الله وأشهر أحدهم وكان أشقر طويلا بدينا رشاشه وقال: هل تأمر يا أمير؟ وفتح الأمير عينيه إلى نهايتها فظهر وجهه بلحيته الكثة السوداء كوجه بومة وفهم الأشقر الإشارة..فأطلق رصاصتين إحداهما استقرت في قلبه والأخرى في عنقه"[1]، وقد تكلم الأدب الجزائري عن ظاهرة الإرهاب كثيرا*

وتبعا لكل ما تم ذكره، فإنَّ المتأملَ في رواية "راس المحنة1+1=0" يجد أنَّها جسدت الواقع الجزائري؛ إبّان حرب التحرير إلى غاية اليوم، لتستمد بذلك كل مقومات السرد من منطلق الجمع بين واقع الماضي القريب، والحاضر المعاش، في نطاق المتخيل الّذي"يحيل على الواقع ويستند إليه"[2]، إنّها رواية غلب عليها الطابع الأيديولوجي؛ حيث يأخذ السَّارد المشارك فيها على تعدده مساحات عريضة لطرح أفكاره، وتعليقاته الصارخة الّتي تعبر عن أناه الهشيم.

4.1.2.الوظيفة التوثيقية: وهي وظيفة يكتسي السرد من خلالها طابع الموثوقية لدى المسرود له، الذي يجد السَّارد المشارك المتعدد في رواية "راس المحنة1+1=0" محل ثقة تامة تستبعد الشك؛ وذلك لكونه شاهدًا على الأحداث، حاضرًا فيها، حضورا عينيا ونفسيا الأمر الّذي يؤكد الصِّدق الفني لمنتج النص؛ ويظهر ذلك من خلال استعمال السَّارد المشارك لضمير المتكلم (أنا)؛ حيث أنَّ "المتكلم هنا هو في الآن نفسه سارد وشخصية محورية تتقاطع تجاربها مع ما عاشه المؤلف وعايشه، ولا يؤدي هذا الضمير وظيفة

---

[1]– المصدر نفسه، ص 105.

*وذلك في عدة روايات نذكر منها: فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي، الورم للنَّاقد محمد ساري، الطاهر وطار في الشمعة والدهاليز، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي...إلخ.

[2]– فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، حسن خمري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 43.

تخصيص الحكاية بصفتها سيرة ذاتية"[1]، ولذكريات السَّارد المشارك صالح العلواني البطل الثوري في هذا صدق الشهادة واليقين حيث يقول:"**أنا ما كنت آكل الطعام لكني كنت آكل الذكريات .. ذكريات الشباب وذكريات الثورة لما كنا لاشيء يجمعنا غير الحب حتى كنا نقتسم التمرة الثلاثة والأربعة ونقتسم الرصاصة والدمعة ونقتسم الابتسامة**"[2].

وعليه، فإنّ هذا المقطع المليء بالحس الثوري، لا يترك ذرةً من الشك في نفسية المسرود له؛ لأنها شهادة ثوري عايش الحدث جسديا وروحيا، هي شهادة بطل مجاهد لا يمكن طمسها مهما سار بنا الزمن قُدما، ستظل راسخة شاهدة على صدق النوايا.

كما أنَّ، ما يجعل المسرود له يثق في السَّارد هو لجوءه إلى الأسلوب المؤثر الّذي يدفع المسرود له إلى التفاعل مع الحدث، ويظهر ذلك في قول السَّارد الشخصية منير: "**داهمت مجموعة من اللصوص بيتي وعاثوا فيه فسادا حيث أحرقوا مئات الكتب وما كتبت من أعمال أدبية مخطوطة لأول مرة أحس أنني انهزمت أول مرة أحس أنني انتهيت قد أتمكن من تعويض الكتب ...ولكن هل أتمكن من إعادة صياغة ما كتبت من روايات... ورواياتي اعتقال للحظة هاربة من زمني.. حياتي يفنى الزمن وتبقى هي دائما حية متألقة**"[3].

فالسَّارد باستخدامه للأفعال أحس، انتهيت، وأسلوب الاستفهام، في المقطع أعلاه يجعل المسرود له يتأثر، وينفعل بحقيقة ما يسرده، كما أنَّ السَّارد المشارك في رواية "راس المحنة1+1=0" يوسع مجال ثقته بلجوئه إلى الشهادة المكتوبة، والشهادة الشفوية ويظهر ذلك في مقال الصحفي "ذياب" الذي تحدث عنه السَّارد المشارك منير: "**وأعادتني**

---

[1]– خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 13.

[2]– الرواية، ص 19.

[3]– المصدر نفسه، ص 168.

الجازية إلى الواقع وهي تفتح أمامي جريدة الشروق اليومي وقد توسطها موضوع يعلوه عنوان بخط كبير.

"بارون التهريب والمخدرات"

تصفحت عناوينه على عجل

- **أمحمد املمد يتحايل على الضرائب**
- **رشاوي بالملايين**
- **شبكة مخدرات مغاربية**

وقد ذيل الموضوع باسم كاتبه

م. ذياب»[1].

فهذا المقال المتضمّن في جريدة الشروق، يبعث على صدق الخبر ويقينيته، فهو شهادة حيّة ميدانية على حقيقة ابن العميل الفرنسي أمحمد الملمد؛ الّذي مارس أبشع الجرائم في ظل سياسة المحاباة، وانتشار البيروقراطية، كما أنَّ السَّاردة الجازية تقدم دلائل على صدق ما حدث في الوطن خلال سنوات التسعينيات حيث تقول: "**فتحت جريدة الشروق اليومي..أول عنوان صادفني هو مجزرة في المدية...اختطاف سيناتور في تبسة...اغتيال رئيس محكمة بباتنة ودركيين ببلعباس...قوات الأمن تقضي على عشرين إرهابيا في جبال بابور وبوطالب وحربيل[...] عاودني الفضول إلى فتح الجريدة..مجموعة إرهابية تتسلل تحت جنح الظلام إلى عمق مدينة المدية...تقتحم ثانوية...وتغتال ببشاعة خمسة عشر طالبا داخليا تتروح أعمارهم بين ستة عشر وعشرين عاما ثم لاذوا بالفرار**"[2].

[1]– الرواية، ص171.

[2]–المصدر نفسه، ص 141.

هذا، وتبقى الأمثلة التي تدل على صدق السارد كثيرة في رواية "راس المحنة 1+1=0" إلا أننا اكتفينا ببعضها فقط؛ كنماذج يُعزَّى إليها صدق السَّارد المشارك، ولتكون بمثابة الشهادة، أوإقرارا منه على صحة ما يسْرده، أو ينقله إلى المسرود له؛ وذلك لأنَّ السَّارد في النصوص المسرودة بضمير المتكلم "يعبر عن موقف فكري، أوأخلاقي أوانفعالي، ويشهد على مصدر معلوماته أو دقة ذكرياته أو المشاعر الّتي تولدها فيه بعض الحوادث المروية"[1].

وعليه، فوظيفة التوثيق تظهر بوضوح في "رواية راس المحنة 1+1=0" نظرًا لطابعها التاريخي، إلى جانب اعتمادها ضمير المتكلم؛ الّذي يعمل على زيادة الشوق لدى "القارئ باعتباره يقرأ قصة أحدهم أو يطَّلع على أسرار حياة شخص ما"[2].

هذا و نجد الناقد "ميشال بوتور" (**MichelButor**1926 – 2016) بشأن ضمير المكتكلم يقول: "أننا نستعمل بالطبع، صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة، وإثباتا كما فعل دانيال ديفو (**Daniel Defoe**1961– 1973) في كتابيه"روبنسون كروزويه" و"مذكرات عام الطاعون" ولو كان قد استعمل صيغة الغائب لكان جرَّنا إلى طرح السؤال التالي: لماذا لا يعرف أحد غيره شيئا عن هذا الأمر"[3].

5.1.2.الوظيفة الاتصالية: وهي الوظيفة الّتي بواسطتها يتأثر المسرود له بسرد السَّارد وحتى يتسنى لهذا الأخير ذلك؛ لابد من اختيار الأساليب المؤثرة، والكلمات السالبة للألباب؛ الّتي يكون وقعها على النفوس عميقاً؛ وذلك بغية استمالة المسرود له؛ لأنَّ السَّرد

---

[1]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، بيروت – لبنان، ط1 2002، ص 97.

[2]– فضاء النص الروائي (مقاربة بنوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، محمد عزَّام، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1 1996، ص 106.

[3]– بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 1982 ص 65.

في الأخير ما هو إلا عبارة عن وظيفة يؤديها السَّارد، وفق نظام لغوي معين، يستهدف بها المسرود له لا غير، فضلا على أنَّه عبارة عن وصف يبعث عنده نوع من الاطمئنان من غير صدمة[1].

ومما لا مجال فيه للشك، أنَّ الوظيفة الاتصالية تتداخل مع الوظيفة التأثيرية والتعبيرية، التي يقول بها الناقد اللغوي "رومان ياكبسون"، والسَّارد حسب رأينا حتى يتسنى له شد أواسر الصلة بالمسرود له؛ يلجأ إلى استخدام عدة أساليب بغية التأثير فيه منها:

1.5.1.2.استخدام ضمير المتكلم: وهو الضمير الّذي يجعل السَّارد متماهيا بمسروده يدفع في الآن ذاته المسرود له إلى متابعة أحداث الحكاية المسرودة، منقبا عن أدقِّ التفاصيل فيها، محاولا بذلك معرفة المزيد عن هذا السَّارد؛ وذلك لأنَّ "الأنا" يعتبر"معادلا من بعض الوجوه لتعرية النفس، والكشف عن النوايا أمام القارئ، مما يجعله بها أشد تعلقا وإليها أبعد تشوقا"[2]، وقد رافق ضمير المتكلم كل صفحات رواية "راس المحنة 1+1=0" لأنَّ كل سارد فيها يعبِّر عن رؤيته الخاصة، ومثال ذلك قول السَّارد المشارك صالح العلواني: **"كان عمري إذ ذاك سبعة عشر عاما..أول معركة خضتها أسماني الإخوة صالح الرصاصة...جريت ثلاث كيلومترات على نفس واحد كي أحذر المجاهدين المجتمعين من قوات العدو الّتي حضرت كي تحاصرهم"[3].**

2.5.1.2.اضطلاع السَّارد برصد الحقائق وكشفها: ويتم ذلك من خلال اللجوء إلى الوصف والنَّقد، ومن أمثلة ذلك: وصفه لحال المستشفى الّذي تغير فيه كل شيء عند زيارة الوزير؛ حيث نجده يقول: **"ولجت المشفى يا لطيف! كل شيء يلمع ...غيَّروا للمرضى كل شيء...البلاط يبرق الرائحة الطيبة تفوح منه...وتحول الإسطبل**

---

[1]– مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، فليح مضحي، أحمد السامرائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق سورية ، ط1، 2011، ص 17.

[2]– في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص 160.

[3]– الرواية، ص 17.

إلى جنَّة"[1]، ليواصل القول: " **يامنير هذه دولتكم ..دولة الذُّل والطحين...نحن أكبر دولة لإنتاج الغاز عالميا...وغازنا يصل إلى أعالي أعدائنا بأوروبا بثمن بخس..ونحن ما زلنا في القرن العشرين نشتري قارورة الغاز من السوق السوداء وبتوسط المعارف..؟"**[2].

3.5.1.2.إضفاء السارد طابع الغرابة على حكايته[3]: حيث نجد السارد يضفي على حكايته نوعا من الغرابة من أجل شد انتباه المسرود له؛ وقد تحقق ذلك في الرواية من خلال امّحاء قيم الإنسانية في ذات السَّارد أمحمد الملمد الذي يقول"**لو زوجوني الحلوة لفرشت لهم حارة الحفرة ذهبا ولكنهم عاندوا ودفعوني إلى اغتصابها ثم هامت على وجهها تبيع جسدها مومسا على قارعات الطرق، ولو زوجوني الجازية لفرشت لهم أرض حارة الحفرة وسماءها درا وجواهر...ولكن لأتزوجنَّها أو لأغتصبنَّها لتكون عبرة للجميع"**[4].

وهنا، يجد المتأمل أنَّ الأفعال"**لأتزوجنَّ ولأغتصبنَّ**" الواردة في المقطع أعلاه محملة بدلالة العُنف والتسلط، واستعمال القوة مع الإصرار على ذلك، نظرا لاقترانها بلام التوكيد.

إنَّه مقطع، يوحي بمدى اضمحلال القيَّم الإنسانية في ذات السَّارد المشارك أمحمد الملمد، على الرغم من وجود المنظمات العالمية الّتي تدافع عن حقوق الإنسان؛ هي جريمة تُشتت الفكر، وتجعل المسرود له في تساؤل مستمر، كيف يستطيع الإنسان باسم المادة أن يسحق المشاعر الإنسانية؟ محاولا بذلك استعباد غيره من البشر! وبأيِّ حقٍ يتأتى له ذلك؟

---

[1]– المصدر نفسه، ص 38.

[2]– الرواية، ص 97.

[3]– ينظر: وظائف السارد في روايات باب الشمس، الهادي الغابري، مجلة علامات، ج59، مج 5، مارس 2006، ص 337.

[4]–الرواية، ص 167.

هذا، وقد مثل السَّارد المشارك – أمحمد الملمد – سلطة الاستبداد بامتياز؛ بعد فوزه بانتخابات المجلس الشعبي البلدي لحارة الحفرة، ليقرر بعدها الذهاب إلى البقاع المقدَّسة ويظهر ذلك في قوله: "**علمت أيضا أنَّ أمحمد املمد قد ذهب إلى البقاع المقدسة.. وأنَّ الصرح الّذي قام مكان المركز الثقافي الّذي كنا نحلم به هو مركز تجاري لأمحمدالملمد**"[1].

ومن الأساليب الّتي تدعو للغرابة أيضا؛ ما يعبر عنه السَّارد المشارك صالح العلواني الذي يقول: "**استدعاني المدير... دخلت... قعدت... زمجر في وجهي...من سمح لك بالقعود؟ قف... هزتني الدهشة ماهذه العداوة ضدي...؟ انتبهتإلى نفسي ما زال يصرخ في وجهي..**"[2].

وعليه، فالملاحظُ لسلوك مدير المستشفى، يجد أنَّه يبعث على الاستغراب؛ حيث أنَّه من غير المعقول أنْ يعامل بطل ثوري بهذا الأسلوب، فهو الّذي وهب شبابه لمدافع العدو لأجل أن ينعم المدير، وأمثاله بنعمة الأمان، كما أنَّ ما يجعل المسرود له يحتار؛ هو مواصلة السَّارد المشارك صالح العلواني، خدمة الوطن بعد الحرب، بكل حب وإخلاص رغم حقوقه المهضومة علنا من طرف الدولة، ورغم بطنه المخروقة، ورجله العرجاء الّتي أورثته إياها اشتباكاته مع العدو.

4.5.1.2.لجوء السَّارد إلى التكرار والصيغ الاستفهامية[3]: ويعمد السارد إلى تكرار تعابير وصيغ استفهامية والتي من معانيها التصديق، قصد تنبيه المسرود له وتشنيف حاسة السمع لديه ثم شده إلى حبل الحكاية[4]؛ وهو ما يوضحه المقطع التالي للسَّارد

---

[1]– المصدر نفسه، ص 139.

[2]– الرواية، ص 27.

[3]– –ينظر: وظائف السارد في روايات باب الشمس، الهادي الغابري، مجلة علامات، ج59، مج 5، مارس 2006، ص 336

[4]– ينظر: وظائف السارد في روايات باب الشمس، الهادي الغابري، مجلة علامات، ج59، مج 5، مارس 2006، ص 336.

المشارك صالح العلواني: "**تذكرت أيام زمان...تذكرت الرجال الّذين مشينا معهم على طريق واحد، تذكرت الحب والإخلاص..تذكرت المعارك الّتي خضناها ببنادق الصيد.. تذكرت النشيد، أعظم نشيد يهز القلب**"[1].

لنلاحظ أنَّ الفعل "**تذكرت**"، قد تكرر أكثر من خمس مرات، في المثال المذكور أعلاه، الأمر الذي يجعل المسرود له، يركز على ما تمَّ تذكره من قبل السَّارد؛ الذي يعتمد أسلوب السرد الذاتي، جاعلاً من المسرود له طرفا يشاركه رحلته الاستذكارية، حين شده الحنين إلى سلف الرجال، الّذين كان يجمعهم حب الوطن الواحد، كما أنَّ طبيعة اللغة الّتي تعبر عن أنين السَّارد، تساهم في استمالة المسرود له، مما يجعله أكثر تعلقا بأحداث المتن الروائي، محاولا الوصول إلى معرفة أكثر التفاصيل؛ لأن "كل كلمة أدبية تشد إليها بدرجة قوية أوضعيفة مستمعها، أوقارئها أوناقدها، وتعكس في متنها اعتراضاته أوأحكامه أووجهات نظره المسبقة"[2].

أما عن الاستفهام، فإننا نجده قد أخذ مساحة كافية في رواية "راس المحنة 1+1=0" ومن ذلك قول السَّارد صالح العلواني "**اقتربت من المشفى توقفت فجأة وقد هزتني الحيرة...هذا ليس مشفانا على الإطلاق... تراجعت إلى الخلف...عدت أتأمل ما الّذي جرى؟ [...] أنا في حلم أوجننت...ما الّذي وقع؟ تركت المكان صحراء قاحلة في يومين أصبح جنَّة**"[3]، أو في قوله: " **مدَّ الربيع يده يودعني وقبل أن يسحبها قال بحيرة وهو يمسك رشاشه تحت قشابيته الدرعاء متى نهنأ في هذا الوطن؟**"[4].

---

[1]– الرواية، ص 36، 37.

[2]– الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، عبد الفتَّاح كيليطو، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان ط1، 1982، ص 43.

[3]– المرجع نفسه، ص 38.

[4] – الرواية، ص 96.

وعليه، فإنَّ ما يمكن قوله بشأن الوظيفة التواصلية، أنَّها في نظرنا وظيفة أساسية شأنها شأن الوظيفة السردية، بل هي متلازمة مع الوظيفة السردية؛ وأنَّ كل الوظائف الأخرى هي وسيلة مساعدة تخدم الوظيفة التواصلية، بل إنَّ الأمر يتعدى أكثر من ذلك حيث؛ أنّ تحقق هذه الوظائف في النص يساعد على تحقق الوظيفة التواصلية في أعلى مستوياتها.

2.2. وظائف السَّارد في رواية "الرَّماد الّذي غسل الماء":

لا يمكن التحدث عن تقنية السارد في ظل غياب المهام والوظائف على مستوى النص السردي، وذلك باعتبار السارد في حد ذاته وظيفة أو دورا على مستوى النص التخييلي فما هي أهم المؤشرات الدالة على تحقق أهم الوظائف السردية في الرواية؟

1.2.2.الوظيفة السردية: وهي الوظيفة الأساسية والمحورية في قيام الخطاب السردي وتعدُّ جميع الأحداث الّتي قدَّمها السَّارد العليم المجهول السَّمات والهُوية في رواية "الرماد الّذي غسل الماء" شاهدة على تحققها، ووجودها؛ حيث أنَّه في ظل غيابها تنتفي جميع الوظائف الأخرى بصفة إلزامية؛ لأنَّه إذا غاب السرد تغيب الأحداث وتنعدم وبالتالي فإنَّ التكلم عن وظائف في ظل غياب نص سردي، يعدُّ من سبيل الوهم والهذيان، وتسمى هذه الوظيفة حسب الناقد "جاب لنتفلت" (Jaap lintvelt) بوظيفة التمثيل؛ ومنها يستمد السَّارد "علة وجوده أيا كانت درجة حضوره في الخطاب"[1].

هذا، وقد تحققت الوظيفة السردية في الرواية من خلال؛ قول السَّارد العليم مثلا **"حين خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء، لم تبلغ عقارب الساعة التاسعة ليلا كانت الأمطار تصفع وجه الأرض بغضب مارد استوى في سيارته الحمراء أدار محركها فراح يدمدم ومعه تعالت أصوات موسيقى الراي أحس أنه يضيع شطر عمره بمغادرته أجواء الحفل الراقص وقد انطلق لتوه.. وأنه يضيع عمره كله حين يدع جسد لعلوعة الراقصة**

[1]– معجم السرديات، محمد القاضي، محمد الخبو وآخرون، دار محمد على للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 473.

للعيون الشرهة تلتهمه دون شفقة ولكن لا مندوحة، شرب قبل الأوان أكثر مما يجب، وأنفق على "الشلة" كل ما معه من مال هم أن يوقف السيارة، ويعود أدراجه، ولكنه ضغط على دواسة السرعة لينطلق في طريق عودته. "[1].

بيد أنَّ، المتأمل لهذا المقطع أعلاه، يجد أنَّ مؤشرات السرد تظهر بوضوح من خلال وجود الأفعال (خرج، كانت، أدار، أحس... إلخ)، ظرف الزمان (حين) استعمال الوقت (التاسعة ليلا)، تحديده المكان (ملهى الحمراء)، إلى جانب وجود نمط الوصف الذي يعد خادما لنط السرد.

2.2.2.الوظيفة الإدارية التنظيمية: وتتعلق هذه الوظيفة بكيفية تولي السَّارد تنظيم أحداث رواية مدينة عين الرماد، من وصف لشخوصها، وكيفية تناسب الأسماء فيها مع الأعمال المخول لهم القيام بها، مثل عزيزة الجنرال الّتي لم تكن تسميتها بهذا الاسم من محض الصدف، والافتراء، وإنَّما تناسب ذلك مع مهامها، وهو ما يوضحه قول السَّارد **"إذا أردت قضاء مآربك فعليك بعزيزة الجنرال هكذا يردد الجميع، وهكذا يعتقدون أيضا كلما ذاقت الدنيا بأحدهم هرع إليها، وهي تعرف الجميع، تمد خيوطها السحرية فإذا الحق باطل والباطل حق، وقد سماها الناس الجنرال لنفوذها ولعلاقاتها بالجنرال صاحب ملهى الحمراء"**[2]، ومن خلال هذه الوظيفة انتظمت أحداث الرواية؛ حيث تم تنسيق أماكن وقوع الأحداث، وأدائها، فهي وظيفة هندسية، يتولى السَّارد بواسطتها رسم قوالب ومخططات، ثم يلجأ إلى إفراغ الأحداث فيها.

3.2.2.الوظيفة التواصلية: إنَّ ما يُلاحظ على رواية "الرماد الّذي غسل الماء" أنها تتسم بملامح وسمات السرد البوليسي؛ وذلك لوجود سر يسعى السَّارد العليم إلى إخفائه

[1]– رواية الرماد الّذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، دت، ص7.

[2]– المصدر نفسه، ص 79.

عن المسرود له، حتى يتعلق بالنص الروائي؛ لأنَّ"السرد في الآثار الروائية البوليسية لا يخلو البتة من تشويق وجذب وإمتاع، وهي أمور تستحب وتطلب في كل أثر روائي"[1].

هذا، وقد عمد السَّارد العليم إلى إشغال ذهن المسرود له، وتشتيته في رواية "الرماد الّذي غسل الماء" بداية من السفر الأول؛ عندما خرج فواز بوطويل من ملهى الحمراء مرتكبا تحت تأثير الخمرة جريمة القتل، ليستفيق بعدها "**وأدرك أنَّه ارتكب جريمة قتل وهو تحت تأثير الخمرة**"[2]، إلا أنّ هذه الجثة اختفت بعدما تم تبليغ الشرطة عنها من طرف الشخصية كريم السَّامعي "**وعندما خرجوا لمعاينة الأمر لم يجدوا الجثة**"[3].

فهذا الأسلوب المعتمد من قبل السَّارد؛ يجعل المسرود له مندهشا، وينشغل فكره بمعرفة مكان اختفاء الجثة، ومن قام بإخفائها؟ وما غايته من ذلك؟ ويظل المسرود له يتابع تفاصيل الأحداث، دون الوصول إلى إجابة تشفي غليل تساؤلاته، وهذا يعد من أهم سمات السرد بضمير الغائب الّذي "يبرر وجود السَّارد العليم، الّذي يقدم الحدَّ الأقصى من المعرفة، ولكن هذا السَّارد قد يمسك عن تقديم بعض المعلومات بقصد مفاجأة القارئ فالكتم إذا هو إغفال مقصود للمعلومة من دون نية التخلي عنها"[4].

هذا، وقد راح السَّارد العليم في رواية "الرماد الذي غسل الماء" يشغل ذهن المسرود له طيلة الأسفار الثلاثة، ليصبح الأمر بعدها أكثر تعقيدا؛ خصوصا عندما تشتري الشخصية عزيزة الجنرال أم فواز بوطويل مرتكب جريمة القتل الجريدة، وتقرأ فيها خبر رؤية عزوز المريني حيا "...**أكَّد شهود عيان أنهم رأوا عزوز المرنيني كان قد قتل منذ**

---

[1]– الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، عادل فريحات، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2009، ص 80.

[2]– رواية الرماد الذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، ص 8.

[3]– المصدر نفسه، ص 26.

[4]– معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت– لبنان ط1، 2002، ص 136، 137.

خمس سنوات...وحكم على قاتله بعشرين سنة سجنا ما زال يقضي بقيتها في سجن تازولت بباتنة..."[1].

ومن هنا، نجد أنَّ السَّارد العليم استعان بهذا المقطع المدون أعلاه؛ حتى يصور لنا الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية الروائية؛ أي حالة التشتت والضياع التي تمر بها الشخصية عزيزة الجنرال، على الرغم مما تتمتع به من نفوذ وسلطة، ليترك للمسرود له فرصة تخيل المشهد، إلى جانب إشغاله بحقيقة صدق الخبر من عدمه، بل يزيد السَّارد من حدة الاستغراب عند المسرود له؛ عندما يُخبره بحادثة ذهاب عزيزة الجنرال إلى المقبرة حيث "**وقفت عند قبر كبير وراحت تدور به من كل جانب تتفقد كل شبر فيه ممعنة النظر في بنائه مرددة بصوت مسموع مستحيل...مستحيل**"[2].

فالسَّارد العليم هنا، يترك المسرود له يتخبط في دوامة من الأسئلة التي يسترسل في طرحها، كأنْ يتساءل هل عزيزة الجنرال هي من أخفت جثة عزوز المرنيني؟ وهل هذا القبر الّذي زارته يعود له؟ وما قصة انبعاثه حيا من جديد؟ لتبقى إجابة الأسئلة مجهولة لدى المسرود له؛ الذي لا يملك فرصة ما يطفئ ضمأ معرفة الحقيقة لديه، إلا بمتابعتة الأحداث السردية مع السارد، كما أنَّ السَّارد العليم لم يتوقف عند هذا الحد، بل يشغل ذهن المسرود له مرة أخرى بحادثة اغتيال الضابط سعدون، من طرف أيادٍ مجهولة بعدما تم التأكَّد من أنَّ فواز بوطويل هو مرتكب الجريمة، كما أنه فتح أمام المسرود له مجال البحث عن سرِّ اختفاء عزيزة الجنرال من المدينة نهائيا.

وتأسيسا على ما تقدم ذكره؛ نجد أنَّ السّارد العليم، قد اتخذ من فلسفة الأسئلة الّتي لم تنته بنهاية أسفار الرواية، أسلوبا مشوقا؛ جعل المسرود له يصاحبه، برغبة وإصرار

[1]– رواية الرماد الّذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، ص 280.

[2]– المصدر نفسه، ص 285، 286.

منه، مترقبا الكشف عن الحقيقة، ليتحقق بذلك شرط التفاعل، والاشتراك الّذي تقتضيه عملية التواصل السردي.

4.2.2.الوظيفة الأيديولوجية: تعد الأيديولوجية ضرورة حتمية، تستدعيها فنية النص الروائي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وقد تجسدت الأيديولوجيا في رواية "الرماد الّذي غسل الماء"؛ من خلال بعدها السياسي، الشديد الصلة بالبعد الاجتماعي؛ على اعتبار أنَّ "الأيديولوجيا عندما تدخل النص لا تتمتع بالقوة نفسها الّتي لها في الواقع فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض"[1].

هذا، وقد تجلت الأيديولوجية في رواية "الرماد الذي غسل الماء"؛ من خلال طغيان ظاهرة الفساد السياسي؛ حيث يُضرب القانون عرض الحائط عندما يفرض المظهر والمال تواجدهما في الساحة، والّذي يؤكد ذلك في النص هو إطلاق صراح فواز بوطويل بعد تأكد الضابط سعدون من ارتكابه الجريمة، وتنفيذ عزيزة الجنرال لتهديدها حيث "**تغير كل شيء، لقد أطلق سراح فواز معززا مكرما، ووصل الضابط سعدون أمر بالانتقال إلى الصحراء بعيدا عن مدينته بمئات الأميال...وأدرك سعدون أن يد عزيزة أطول مما توقع وأنَّ القانون فعلا تحت بعض الناس**"[2].

كما تجلت الأيديولوجية؛ من خلال استغلال المناصب الحكومية، لتحقيق الأهواء النفسية والمآرب الشخصية، مرتكبين بذلك جريمتي استغلال المنصب والتعسف في استخدام السلطة؛ مثلما فعل مختار الدابة؛ أثناء توليه منصب رئيس المجلس الشعبي البلدي بعين الرماد؛ حيث حاول استمالة العطرة ذات الجمال الفتَّان، الّتي ماتت أمها كعاملة نظافة بالبلدية، محاولا استغلالها، وقد ظهر ذلك في الرواية عندما سأله نائبه

[1]– النقد الروائي والأيديولوجيا، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990 ص 26.

[2]– رواية الرماد الّذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، ص 252.

نصير الجان عن إدخال العطرة قائلا: "**هل ادخلها أم نبدأ بمشاكل المواطنين؟**"[1]، ليرد عليه مختار الدابة "**دائما تفسد علي أحلى لحظات عمري أيها الغبي..وهي وأنا ألسنا من المواطنين؟ ومتى وأين تطرح قضايانا؟**"[2]، ومن المظاهر الّتي تدل على استغلال مختار الدابة لوظيفته في النص؛ نجد المقطع التالي "**ومدَّ يده يصافحها ويتعمد الضغط على أصابعها...وأحسب الإلهام يغمره كالشلال**"[3].

كما أنَّ من مظاهر الفساد السياسي؛ تولي مختار الدابة الحكم، بالرغم من أنَّه أميّ وقد صرح بذلك علنا:"**أنا أمي حقيقة ولا عيب فقد كان رسولنا الكريم أميا غير أني أفهم في السياسة وسأخرج عين الرماد من أزمتها كما أخرج رسولنا الناس من الظلمات إلى النور**"[4]، ومن مظاهر التعسف البارزة في النص كذلك هي؛ إتاحة الفرصة لذوي النفوذ لتحقيق مصالحهم الفردية، ومن ذلك استيلاء عزيزة الجنرال على قطعة أرض وسط المدينة، وعلى جزء من حديقة الأمير، وعلى مدرسة ابتدائية صُرِّح زورا أنها مهددة بالسقوط، كما أنَّ عزيزة الجنرال "**كونت جمعية خيرية هدفها إعادة ترميم مقبرة النصارى والحفاظ على حرمة المقابر..سألت الإمام فأخبرنا أنَّ الإسلام يدعونا إلى احترام الموتى وحماية قبورهم مهما كانت دياناتهم، وأخبرني أنَّ هذا الفعل أعظم من الحج ذاته وهو صدقة جارية**"[5].

وكلها مظاهر؛ تنمُّ عن استفحال الفساد وغياب القيم الأخلاقية واندثارها، وهو ما يؤكده السَّارد: "**سكان عين الرَّماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون**"[6]، ووجود مثل هذه السلطة الجائرة، قد انعكس على الوضع

---

[1]– المصدر نفسه، ص114.

[2]– رواية الرماد الّذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، ص 114.

[3]– المصدر نفسه، ص 115.

[4]– المصد نفسه، ص 176.

[5]– المصدر نفسه، ص 112.

[6]– المصدر نفسه، ص 43.

الاجتماعي في جميع مناحيه، وأصبحت الطبقة المثقفة تعاني اضطهادا سياسيا، ونفسيا ومن أمثلة ذلك؛ أستاذ علم الاجتماع – فاتح اليحياوي– الّذي تعرض" **لانتكاسات كبيرة جعلته يعيد حساباته، ويصاب بإحباط رهيب ويفقد الثقة في الناس جميعا، فينطوي على نفسه بعيدا عن الجميع وقد آمن أنَّ هذا النوع من البشر لا يمكن إصلاحهم"**[1].

والأمر نفسه حدث مع أستاذة العلوم بدرة؛ التي أصبحت تفكر في الانتحار، وقد تأكد ذلك في قول السارد:"**وصارت بدرة كالمجنونة تغيرت في الطباع والمزاج والنظرة إلى النَّاس وفقدت كل أمل في الحياة وهي ترى الزلزال يضرب كل قلاعها فيهدها دفعة واحدة وكثيرا ما صارت فكرة الانتحار تلح عليها وكثيرا ما دخلت مع مدير المؤسسة في خلاف لتأخرها وكثرة غيابها عن العمل وبالغت هي في الأمر رغم تهديد المدير بتوقيفها عن العمل"**[2].

وعليه، فقد جسدت "رواية الرماد الذي غسل الماء" بعض مظاهر البعد الإيديولوجي المتفشية في المجتمعات؛ نتيجة إسناد الأمر إلى غير أهله، والتشجيع على سياسة الكسب غير المشروع؛ مما يؤدي إلى استفحال الجريمة على اختلاف أنواعها، واندثار القيم الأخلاقية؛ الأمر الذي يعجل نتيجة موت الإنسان، إما غرقا في متاع الحياة وملذاتها وإما سُحقا من مآسي الحياة وعذاباتها.

5.2.2.الوظيفة التوثيقية: وهي"الوظيفة الّتي يتم بموجبها توثيق سمة مميزة موتيف أوتقرير سردي (يضفي عليه الوضع الحقيقي أوتضفي عليه أية قيمة، موثق في مقابل اللاموثق)، وفي سرد الشخص الثالث– على سبيل المثال– فإن السمات المميزة أوالموتيفات التي يعرضها خطاب الشخصيات الروائية لا تعتبر موثقة، ويمكن أن تصبح موثقة أوغير موثقة وفقا لما يقرره السارد أوحسب مجرى الأحداث"[3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 219.

[2]–رواية الرماد الّذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، ص 238.

[3]– معجم المصطلح السردي، جيرالد برانس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 33.

و منه، فالمتأمل في رواية "الرماد الّذي غسل الماء" يجد أنَّها؛ تخلو من الوظيفة التوثيقية؛ وذلك لكون السَّارد فيها قد أبعد كل الدلائل الّتي توحي بصحة ما يسرده وبرهان ذلك، وجود الفعل "**قيل**"*الذي يدل على عدم تأكُّده من صحة الخبر الذي ينقله وهو ما يظهر من قوله: "**قيل إنَّ أبناء المدينة من الفقراء والمساكين والمشردين والمنبوذين قد خرجوا عن بكرة أبيهم فقطَّعوا عزيزة الجنرال وأتباعها، ثم أشعلنا النار في كل المدينة فاحترقت كما احترقت روما**"[1]، فالسارد هنا، غير متأكد من الخبر الذي ينقله، فهو يشبه الرواي أو الحكواتي في الظاهر كونه ينقل حدثا لم يشارك فيه.

6.2.2.الوظيفة التفسيرية: وهي وظيفة ثانوية، ينهض بها السارد علاوة على الوظائف الّتي حددها الناقد "جيرار جينيت" (Gerard Genette)؛ إلا أننا آثرنا التكلم عن هذه الوظيفة في رواية "الرماد الّذي غسل الماء" لأنها بارزة بقوة، والوظيفة التفسيرية هي التي"يؤديها الخطاب التفسيري قصد تقديم شروح لبعض عناصر الحكاية"[2].

هذا، وتظهر الوظيفة التفسيرية في رواية "الرماد الّذي غسل الماء"؛ من خلال الحواشي الموظفة في المتن الروائي؛ للتعريف ببعض الأماكن من خلال تحديد مواقعها ووصفها، ومثال ذلك قول السارد: "**يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبراء القوم وساداتهم**"[3].

---

* السارد العليم عندما استخدم الفعل "قيل" أصبح يشبه شهرزاد في سردها عندما تستعمل لفظة "بلغني"؛ مما يعني أنها غير مشاركة في الأحداث وغير متأكدة منها، وهو ما يجعل للسارد في رواية "الرماد الذي غسل الماء" شجرة أنساب كلاسكية.

[1]– رواية الرماد الّذي غسل الماء، عز الدين جلاوجي، ص 286.

[2]– معجم السرديات، محمد القاضي، محمد الخبو وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 473.

[3]– رواية الرماد الّذي غسل الماء، مصدر سابق، ص 10

كما أننا، نجد السَّارد قد استخدم الحواشي للتعريف ببعض شخوص الرواية كقوله: **"لا أحد يدري بالضبط من أين جاءت لعلوعة ولم يكلف أحد نفسه طرح هذا السؤال[...] ولكنها هي تذكر جيدا أنها درجت صغيرة في ضاحية منعزلة من ضواحي عين الرماد، وتذكر جيدا ذلك الصباح الّذي كانت برفقة أمها في السوق تجمعان فضلات الخضر والفواكه لتعودا بها مساء إلى بيتها القزديري المعزول، تذكر حين التقتهما السيدة جميلة، وكيف راحت تحدق في الصبية وفي عينيها دهشة قائلة: "ترمين الدر في المزابل وتدثرينه بالخرق البالية؟ عقابك عند الله عسير بيعيني الفتاة، ومدت يدها فأمسكتها، ودق قلب الأم خوفا فتشبثت بها واتفقا أخيرا أن تمنحها مليونين كل شهر مقابل أن تعيرها لعلوعة أربعة أيام في الأسبوع"**[1]، فالسارد من خلال هذا المقطع، يقدم للمسرود له كل التفاصيل التي تتعلق بحياة الشخصية لعلوعة؛ حتى لا يستفسر فيما بعد عن سبب اشتغالها بمهنة الرقص.

واستنادا إلى كل ما تقدم؛ نجد أنَّ الوظائف المقدَّمة في رواية "الرماد الذي غسل الماء"، تعد دليلا قاطعا على أنَّ السَّارد "ليس مجرد صوت ولا مجرد عنصر قصصي"[2]. لتتأكد مع ذلك مقولة أنَّ السَّارد هو موضوع السرد برمته.

3.2.وظائف السَّارد في رواية "العشق المقدس": كل خطاب سردي يُسيِّر دفة الحكي فيه سارد، تختلف درجة حضوره في السرد، ويترتب عن تواجده وجود وظائف يقوم بها ورواية"العشق المقدس" كغيرها من المسرودات تتضمن سارداً مشاركًا استأثر بعدة وظائف هي:

1.3.2.الوظيفة السردية:وهي الّتي تتعلق بطريقة تقديم السَّارد لمادته الحكائية المتخيلة إلى المسرود له، ومن ورائه القارئ على اختلاف أنواعه؛ وذلك عن طريق تجسيد الوقائع

[1]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]– معجم السرديات، محمد القاضي، مرجع سابق، ص 474.

والأفعال، والأحداث، على اعتبار أنَّ السرد يعني"إعادة تشكيل الواقعة سواء أكانت حقيقية أم متخيلة من خلال مكونات اللغة المنطوقة أوالمقروءة أوالمكتوبة في عملية صياغة وعرض وإعادة إنتاج وفق نظام يحدده السارد، مشكلا الحبكة الّتي تمتلك نظامها الخاص في إظهار الحدث وكيفية بنائه، وتشكيل مواده الأولية ضمن نظام زمني جديد وتضمين النص الرؤى والمضامين والدلالات والغايات باستخدام سلسة من التقنيات القادرة على توزيع الوظائف بما ينسجم مع كل مستوى يقوم عليه النص"[1].

هذا، وتظهر الوظيفة السردية في النص من خلال عدة مقاطع؛ منها قول السارد المجهول السمات والأوصاف "**حين فتحت عيني في ساعة من الليل، كنت قد أترعت كؤوسي من نوم عميق كان الظلام يحاصر الكون من كل الجهات، وكان ضوء القمر كحلم بهي يتغشى كل شيء، وكان الصمت يزرع في كل ما يحيط بنا دفئا من راحة ويقين، وينتهي إلى سمعي صوت طائر عذب، اعتدلت في جلستي...**"[2]، فظرف الزمان (حين)، وتحديد الوقت (ساعة من الليل)، ووجود الأفعال على اختلافها يؤكد تحقق الوظيفة السردية.

وعليه، فالسَّارد هو الّذي يجسد الصورة التخييلية في رواية "العشق المقدس" التي امتزج فيها الواقعي بالتخيلي، محددا الزمان والمكان، وموقعه من السرد، سعيًا إلى إفادة المسرود له، وإعلامه عبر أسلوب فني خاص، يراعي قدرات المسرود له، ومدى استيعابه لتنامي الوقائع، والأحداث، مشكلا بعدًا فكريا متميزًا، عبرت عنه صورة الرواية النهائية وقد استعان السَّارد في ذلك بالوصف، الّذي لا نستطيع التخلي عنه في السرد؛ لكونه "تقنية

[1]– البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ميساء سليمان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق، دط، 2011، ص 12.

[2]– رواية العشق المقدس، عز الدين جلاوجي، دار المنتهى الجزائر، دط، 2016، ص28.

ضرورية لتجسيد المواقف، وتقريب ملامح الشخصيات، وتحليل نفسياتها، وتشيء الدلالات في علاقة تواصلية بين الأشياء الطبيعية والنفس البشرية"[1].

و قد افتتح السارد روايته بوصف قائلا: "**امتدت حول الممرات أشجار وأزهار متعانقة، يتوسط كل ذلك بركة صغيرة بها نافورة تمج الماء بهدوء، وخلف البركة بسطت زرابي ونمارق، يجلس الأمير في قلبها متكئا على جدار مرتفعا قليلا عن المحيطين به وخلفه راية كبيرة كتب عليها بالأبيض "لا إله إلا الله محمد رسول الله" وتحتها بالضبط "إن الحكم إلا لله""**[2]، فهنا نجد السارد باشر سرده بوصف للمكان، الذي تجري فيه الأحداث الروائية.

2.3.2.الوظيفة الإيديولوجية: لقد تجسد الصراع الإيديولوجي في رواية "العشق المقدس"من خلال محور الصراع على السلطة (بين الفِرق الثلاثة الخوارج الشيعة والسنة) حيث أسس الإباضيون الدولة الرستمية بتيهرت، وذلك بقيادة عبد الرحمن بن رستم، إلا أنَّ الرافضين الّذين ظلوا ينشدون الثأر لم يسئموا، محاولين تحقيق ما يؤمنون به.

ومن شواهد الصراع الإيديولوجي في الرواية نجد"**وقال الشيخ عبد الله الجبرين: "فالرافضة بلا شك كفار..." وما كاد الشيخ ينهي كلمته حتى تعالت الأصوات بمحاربة الشيعة الضالين قال أميرالمؤمنين مطمئنا المتحمسينحن بصدد عقد ملتقى كبير بعنوان"ملتقى أسود السنة الأخيار في محاربة العلمانيين والمعتزلة، والرافضة الأشرار" سيحضره كل علماء السنة من أصقاع العالم مصر والشام والحجاز وحتى أفغانستان وسيبث الأمر معهم في حينه"**[3]، أوفي قول السارد"**إن المسلمين جميعا يحملون في أعناقهم دم، إمامهم وإن لم يجاهدوا للاقتصاص له فسيسألهم الله عنه يوم**

[1]– البعد الاديولوجي في الرواية العربية، ملاح الجيلالي، علامات، ج 54، م14، ديسمبر 2004، ص 489.

[2]– رواية العشق المقدس، عز الدين جلاوجي، دار المنتهى الجزائر، دط، 2016، ص 9.

[3]– المصدر نفسه، ص 50.

القيامة»[1]، أوفي قوله « **تمتم الفارس خلف يعمر من السلف الصَّالح؟ عليه اللعنة ثم رفع صوته متحدياالسلف الصالح هم آل البيت وأتباعهم ولم يكن عمر إلا سارقا لحقهم منحرفا عن نهج رسول الله صلى الله عليه وسلم"**[2].

وقد جاء هذا المقطع الأخير، بعد مقتل الإمام عبد الرحمن بن رستم غدرا، ليخلفه ابنه عبد الوهاب بعد ذلك، إلا أن نار الفتنة لم تخمد، ومثال ذلك قول السَّارد"**دخلنا ساحة الحي حيث يقام مسجد خاص بمذهب الطائفة عند بابه يقف شاب يفيض حماسة يدعو العشرات حوله إلى إسقاط الإمام عبد الوهاب لاعنا الوهابية وأتباعها، داعيا إلى مبايعة شعيب المصري مقارنا بين الرجلين"**[3].

ومن هنا، يتبين لنا، أنَّ السَّارد من خلال ما تقدم؛ يحاول إدانة الواقع السياسي العربي القديم، وما انطوى عليه من عبث وحماقات، وتنازع حول السلطة، وضربٌ لتعاليم ومبادئ الشريعة الإسلامية، السمحة؛ الّتي جعلت دم المسلم على المسلم حرام، كما كانت غاية السَّارد من خلال كل ذلك، تعليمية محضة؛ بغية الابتعاد عن كل ما يجعل الإنسان ينسى، ويقتل أخاه الإنسان، مدعيا خدمته، وتسيير شؤونه فيما بعد، فكيف لمن يبيح القتل قبل الوصول إلى السلطة أنْ لا يفعل ذلك بعد الوصول إليها؟ هو سؤال يحمل إجابته في طياته؛ فكأن السَّارد ومن ورائه الكاتب، يحاول إفادة المتلقي، وتوجيهه لأجل أخذ العبرة والحرص بألاَّ يعيد التاريخ نفسه مرة أخرى.

3.3.2.الوظيفة التواصلية: حتى يتحقق التواصل بين السَّارد والمسرود له، لابدمن وجود نواميس مشتركة بينهما، ومنها اللغة المستعملة؛ بحيث لا بد للسَّارد أن يستخدم لغة مشتركة بينه وبين المسرود له، حتى يستطيع هذا الأخير ومن ورائه القارئ فهم ما يصبو إليه، كما أنَّ السَّارد مجبرٌ على أنْ"ينتصب رقيبا على القارئ يختبر فهمه، ويوجه فعل

---

[1]– رواية العشق المقدس، عز الدين جلاوجي، دار المنتهى الجزائر، دط، 2016، ص 55.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص 62.

قراءته، ولأجل ذلك يسعى الراوي إلى توضيح المفاهيم الغامضة، وشرح بعض الألفاظ المستعصية، الّتي قد تعطل عملية التواصل بينه وبين المتلقي، ولا غرابة في ذلك فالوظيفة الميتاغورية، تم التعبير عنها كذلك بالوظيفة المعجمية(La Fonction De Glose)ومنها(Le Glossaire)وهو المعجم المستخدم في شرح الكلمات الغامضة أومسرد الكلمات الصعبة"[1].

وعليه، فمن السبل التي انتهجها السارد في رواية" العشق المقدس" أنَّه "أدمج التاريخي في الأدبي والواقعي بالتخييلي ليشد المسرود له، حتى لا يمل سماع حكاية طويلة"[2]، ومثال ذلك قول السارد"**رفع فيه الإمام عبد الرحمن بن رستم رأسه، ثم واصل وهو يمد بصره بعيدا:**

– وأود اللحظة أن أقدم إليكم وفد إخواننا من إباضية العراق. وتلفت الجميع خلفهم حيث نظر الإمام، وعبر ممر واسع أقبل كهل أزعر اللحية، اندفع بحماس حتى جلس بجوار الإمام، بعد أن ألقى السلام، وتعلقت به العيون وقد زغردت عليها الفرحة قال الإمام:

– هؤلاء إخوانكم في الله تعالى، تجشموا وعورة المسلك وخطورة الطريق، يحملون إليكم من حلال مالهم، ما انتزعوه من أفواه أبنائهم، لتقيموا به دولة الحق"[3]

إلا أنَّ، ما يلاحظ على المسرود له، في رواية "العشق المقدس"، أنَّه يتقن اللغة الفصحى؛ مما ينم عن عمقه الثقافي ودرجة وعيه ؛ وهو بذلك يعكس صورة سارده، كما أنَّ ما يجعل التواصل يحتدم بينهما، هو عمق التواصل بينهما؛ والّذي لا يتأتى إلا

[1]– السرد والحكاية قراءات في الرواية المغربية، رواية الهاشمين في المدينة المغربية ("سلستينا" ليوسف فاضل)، عبد القادر اللطيفي، منشورات المختبرات، مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء المغرب، دط، 2010 ص 195.

[2]– وظائف السارد في روايات باب الشمس، الهادي الغابري، مجلة علامات، ج59، مج 5، مارس 2006، ص 337.

[3]– رواية العشق المقدس، عز الدين جلاوجي، ص 12.

من خلال قدرة السَّارد على جذبه إليه بشتى الطرق، وكأنَّ السَّارد لا بد أن يكون على درجة من الوعي بالمسرود له، ومن ورائه القارئ؛ يعني يعرف مستواه الثقافي والفكري؛ لأن هناك من يبحث عن الأفكار، والأخبار والإثارة، وهناك من يملك القدرة على مجادلة النص، وهذا يؤدي إلى وجود "القارئ المبدع الّذي يحمل فكرا ويحمل ثقافة ومنهجا وانفتاحا عقليا وله القدرة على إبداع نفس نقدي من خلال التداخل مع النص"[1].

ومنه، فإن اتجاه النص له من الفعالية بما كان، في التأثير على المسرود له ويظهر أن المسرود له – في الملفوظ "غير الممسرح" في رواية "العشق المقدس" من هواة التاريخ الإسلامي العريق، من هواة الأبطال وصانعي الأحداث والمواقف الّتي سيظل التاريخ يذكرها على توالي الأعوام، وبالتالي فإنَّه حسب ما يرى النَّاقد السعودي "مسعد بن عيد العطوي" أنَّ الشكل السردي يفرض ذاته، على المتلقي فكل يميل إلى لون أولغة أومضمون وهذا يمثل التلاحم بين السَّارد والمسرود له ومن ورائهما المبدع والمتلقي[2].

هذا، وبقدر إتقان السارد لعبته في إقناع المسرود له، ومحاولة التأثير فيه تكون"الأواسر الرابطة بين الإبداع والتقبل أكثر متانة، ويجد الخطاب عند متقبله مكانا مكينا، فجوهر الأدب منطقة وسط يتماسّ فيها النص مع مقاصد مبدعه وأفق تقبله"[3].

وعطفا على كل ما تقدم، نجد أنَّ الوظيفة التواصلية، لا تتحقق إلا عند اشتداد أواسر الترابط، والتلاحم بين السارد والمسرود له، وأنَّ ذلك لا يتأتى؛ إلا من خلال إتباع استراتيجية محكمة المعالم، من قبل السَّارد، الّذي يشكل مفتاح السرد وكبسولة الزمن فيه.

---

[1]– السرد فكرا وبناء، مسعد العطوي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، دط، 2014، ص 09.

[2] –ينظر: السرد فكرا وبناء، مسعد العطوي، عالم الكتب الحديث، إربد – ا لأردن، دط، 2014، ص 09.

[3]– الأمين مبروك، الواقع/ الحكاية أو البناء على البناء في رواية درب السلطان، السرد والحكاية قراءات في الرواية المغربية، منشورات، المختبرات، مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، المغرب، دط، 2010، ص 128.

4.3.2.وظيفة الإدارة والتنظيم: وتعني كيف أدار السَّارد تنظيم الأحداث، وتولى ترتيبها داخل الرواية؛ فهو الّذي اختار البداية ورتب النهاية، وحدد المكان والزمان، كما حدد لغة الاستعمال، وقسَّم الرواية، إلى تسعة عشر عنوانا، وكل عنوان يتناسب ويتوافق مع مغزى الأحداث، وهذه العناوين هي: (الجاسوسان والخليفة، العيون والمناظرة، بئر الموت في ساحة الرجم، شعيب بن المعروف المصري والنكار، تحت ظلال السيوف البيعة الثانية، مغارة الدم، كلها بياض، تداول على السلطة، المركبات الشبحية، قهوة ووشاية، نبش قبر النبي، تنهشنا السباع، الطريق إلى الله، لا حاكم إلا الله، عمار العاشق عواصف الفتنة، الهدية المقدسة، الناي والطائر).

5.3.2.الوظيفة التوثيقية: لقد عمد السَّارد إلى استعمال ما يدفع المسرود له إلى الاطمئنان، والوثوق في سرده؛ وذلك من خلال توظيف التاريخ العربي الإسلامي نظرًا لكون الرواية "أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار"[1].

وتتجلى الوظيفة التوثيقية في رواية "العشق المقدس"؛ حين يرحل بنا السَّارد بنا إلى عهد الدولة الرستمية بمدينة تيهرت، الّتي أسسها القائد عبد "الرحمن بن رستم" بعد قدومه من القيروان؛ وذلك لأنَّ؛ السرد كما عبَّر عنه النَّاقد التونسي "بوشوشة بن جمعة" "يستمد نسغه من ارتحاله الدَّائم في الزمان والمكان راسما تاريخ الكائن والكون، عبر أفانين من القص تتراوح بين المنطوق من الكلم والمكتوب من الحرف، مما يجعل الصيرورة متمكنة منه"[2].

هذا، ونظرا لكون المسرود له ومن ورائه المتلقي المجرد، يعجب دائما بالبطل الّذي يجعل من المستحيل ممكنا؛ فإننا نجد السَّارد قد عمد إلى التحدث عن السلطان "عبد الرحمن بن رستم" هذه الشخصية الحقيقية، الّتي يذكرها التاريخ الإسلامي بفخر؛ حتى

[1]– البنية السردية للقصة القصيرة، عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ص 66.

[2]– ارتحالات السرد الروائي المغاربي، بوشوشة بن جمعة، علامات، ج 56، م 14، يونيو 2005، ص 370.

يستميل المسرود له ويجعله يثق فيه، ويتابع أحداث روايته، شوقا إلى معرفة المزيد عن شخصه، كما أنَّه ذكر الأماكن المعروفة كمدينة تيهرت، ومكتبة المعصومية، ليجعل المسرود له يشعر بموثوقية المصدر، ويتطلع إلى محاولة معرفة المزيد، إلى جانب أنَّ ما يوهم بصدق الواقع التخييلي، هو مشاهدة السَّارد الأحداث بأم عينه، يعني حضر الميدان شخصيا، واعتراه الرعب والهلع، ومارس الاختفاء، وتحدث مع الأمراء، والمتطرفين عبر رحلته في البحث عن الطائر العجيب؛ كقول السارد "**وأسرعت أؤكد له ما قرأ علينا وأضفت:**

– بل وبها أيها الأمير إمام عادل، لا يظلم عنده أحد، القوي في رعيته ضعيف حتى يأخذ الحق منه، والضعيف قوي حتى يرد الحق إليه"[1].

وبناءعلى كل ما تقدم، نجد أن الروايات الثلاث قد تحققت فيها كل الوظائف السردية، باستثناء الوظيفة الموثقية التي غابت في رواية "الرماد الذي غسل الماء"، كما أننا من خلال هذه الوظائف نستشف قمَّة الطرح الفكري، وفنية العمل الروائي، المتميز والخاص بالكاتب "عز الدين جلاوجي"؛ مما يعني أن أداء هذه الوظائف في النص وتحققها يتوقف على الكاتب أولا، وهو ما تؤكده الناقدة "عالية محمود صالح" الّتي ترى أنَّ وجود هذه الوظائف "مرهون بما يرغب الكاتب في إبرازه أو التشديد عليه"[2].

وبناءعلى كل ما تقدم، نستنتج أنَّ السَّارد من خلال أدائه هذه الوظائف، لا يقيم إلا جسرًا، يشكل محطة لعبور الفكر الثقافي، والإيديولوجي للمؤلف الحقيقي، باتجاه القارئ محققا بذلك بعده التواصلي، ومثبتا في الآن ذاته قدرات الكاتب الفكرية؛ التي تتجلى في إبداع تخييلي؛ يسهب في بعث بعضٍ من مقومات التغيير المؤدي إلى النهضة والتقدم.

---

[1]– رواية العشق المقدس، عز الدين جلاوجي، ص 38.

[2]– البناء السردي في روايات إلياس خوري، عالية محمود صالح، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005 ص 172.

الفصل الثّالث

علاقة السارد بالمسرود له في نطاق الرواية الجلاوجية

تمهيد:

1- ماهية المسرود له كبنية في السرد.

2- أنواع المسرود له، دراسة بين التنظير والتطبيق في الرواية الجلاوجية.

3- وظائف المسرود له بين التنظير والتطبيق في الرواية الجلاوجية

التمهيد:

على الرغم من أهمية السارد كعنصر أساسي في النص الأدبي، إلا أنَّ أهميتهلا تكتمل في ظل غياب المسرود له، الذي بدأ التفطن لأهميته عقب ظهور نظرية التواصلعند العالم اللغوي "رومان ياكبسون"(Roman Jackobson)، وتساؤولات"هنري جيمس"(Henry James) عن أطراف الإبلاغ القصصي، ليصبح المسرود له بعد ذلك طرفا ضروريا، يشارك السَّارد في تشكيل العالم الفني للرواية، باعتبار هذه الأخيرة شكلا من أشكال التواصل، القائم وجوبا على ثنائية الباث والمستقبل[1].

وعليه، فهل حظي المسرود له بمستوى من العناية التي حظي بها السَّارد من قبل النقَّاد؟ وماذا نقصد به كعنصر في السرد؟ وما فارق الاختلاف بينه وبين القارئ الحقيقي؟ وما هي أهميته في نطاق التلقي الداخلي للنص؟ وكيف يتم ضبط وجوده في الرواية؟ وما هي حدود علاقته بالسَّارد؟

1.ماهية المسرود له كبنية في السرد:

1.1.المسرود له كبنية في السرد من حيث المفهوم:

1.1.1.تعريف المسرود له (Narratee): للمسرود له أهميته الخاصة في نطاق التخييل السردي، لدرجة أنَّ مجرد امتلاك "أنا" ما مسرودا ما لا يوفر لها استحقاق صفة السَّارد، وإنَّما لا بدَّ من وجود مسرود له بينه وبين السَّارد سياق مشترك يقع في فعل القص[2].

والمسرود له كمصطلح فإنَّ أول من استخدمه هو النَّاقد الفرنسي "جيرار جينيت"(GerardGenette) وذلك حين يقول "وقبل توضيح هذا البعد الأخير للعون

[1]– ينظر: علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، الصادق بن الناعس قسومة، الرياض، السعودية، دط، 2009 ص248.

[2]– ينظر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط 1998ص 110.

السّردي لدى بروست، علينا أنْ نقول كلمة أشمل حول هذه الشخصية التي أطلقنا عليها اسم المسرود له"[1].

أما الناقد"جيرالد برنس"(Gérald Prince) فإنَّ المسرود له عنده يعني الشخص الذي يُسرد له والمنطبع في السَّرد، وهناك على الأقل مسرودا له لكل سرد يقع في مستوى الحكي للسَّارد نفسه، الذي يوجه الكلام له، أو لها، وفي سرد ما يمكن أن يكون هناك عدة مسرودين لهم، كل واحد منهم يوجه له الكلام، بالتناوب من سارد واحد، أوسارد مختلف والمسرود له مثل السَّارد يمكن أن يمثل واحدا من الشخصيات، ويؤدي دورًا أقل أو أكثر أهمية في الوقائع والمواقف المسرودة[2].

ومن هنا، نجد أنَّ هذا التعريف الُمقدم قد بيَّن قيمة المسَّرود له، وخصَّه بميزة من الخصوصية والتفرد، التي تجعل منه عنصرا سرديا، يترتب عن تجاهله نقدًا سلبيا يوجه للدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، ويُحمِّلها قصورًا غير قابل للتبرير، على اعتبار أنَّه يمثل عنصرا جوهريا يعكس المتلقي في عملية التخييل السردي.

على أنَّ المسرود له في بعض المعاجم الأدبية يقصد به"السَّامع أوالقارئ الذي توجه إليه القصَّة، وهو ليس مجرد فرد تُقص عليه القصة، إذ ينبغي أن يتضمن النص ما يشير إلى أنَّ القصة موجهة فعلا إلى "جمهور" أوقارئ معين، مما يعني ضرورة تضمين النص ما يوحي (ولا نقول ما يقطع) ذلك"[3].

إلا أنَّ، ما يؤخذ على هذا التعريف أنَّه لم يفرق بين القارئ الذي تقتضيه عملية التلقي الخارجي وبين المسرود له الذي تقتضيه عملية التلقي الداخلي للنص ليزيح بذلك

---

[1]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، دار محمد للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 29.

[2]– معجم المصطلح السردي، جيرالد برانس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 142، 143.

[3]– المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي عربي، محمد عناني الشركة المصرية العالمية للنشر ط3، 2003 ص 59.

الحدود الفاصلة بين المستوى الخارجي للنص والمستوى الداخلي للنص الذي يُجسّده التخييل وذلك لأنه "غالبا ما يلتبس مفهوم المسرود له لدى جمهور الدارسين، بمفاهيم مختلفة من قبيل القارئ المجرد أو الافتراضي أوالخيالي أوالضمني أو المثالي أو من قبيل المرسل إليه أو المخاطب أو السَّامع أو المتلقي وما إلى ذلك"[1] من هذا القبيل.

في حين أن المسرود له، هو بخلاف ذلك تماما، فهو المرسل إليه، أوالمخاطب أوالسَّامع في نطاق التخييل لا الواقع؛ لذلك نجد أنَّ الناقد"جيرالد برنس" يميَّز بين المسرود له والقارئ الحقيقي والقارئ الضمني، كما يميز بين الكاتب الفعلي والسَّارد، على أساس أنَّ النص عنده بنية مغلقة، وأنَّ السَّارد والمسرود له وجودان قارَّان في النص، وليس خارجه" إذ هما شخصيتان داخل نصية يجب أن نتناولهما بحذر، حتى لا يختلطا مع غيرهما"[2].

كما يضيف "جيرالد برنس" توضيحا لذلك حيث يقول:"المسرود له- بناء سردي محض- يجب ألاَّ يخلط مع المتلقي، أو القارئ الحقيقي، ففي النهاية فإنَّ القارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السرديات (كل منها يحتوي على مسرود له مختلف)، أوالسرد نفسه (الذي يحتوي دائما على نفس المجموعة من المسرود لهم)، والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القرَّاء الحقيقيين، والمسرود له يجب أن يميز عن القارئ الضمني أوالمضمر فالأول يشكل جمهور النص ومنطبع كذلك فيه، أما الأخير فيشكل جمهور المؤلف الضمني (وهو مستنتج من السرد بأسره)"[3]، وهذا الرأي يؤكد على أنَّ المسرود له "قارئ متوهم

[1]- المسرود له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 18.

[2]- ينظر: مقدمة لدراسة المروي عليه، جيرالد برنس، مجلة فصول، مج 12، ع 2، صيف 1993، ص 75.

[3]- معجم المصطلح السردي، جيرالد برنس (مرجع سابق)، ص 143.

في النص"[1]، وأنَّه يختلف عن القارئ الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون "محايثا للسَّرد أو يمكن استنباطه منه"[2].

وبهذا الشكل، فقد تبين لنا، وبوضوح، أنَّ "جيرالد برنس"قد فصل تماما بين ماهو داخل النص وما هو خارجه؛ ليبعد بذلك كل الاحتمالات الجامعة بين المتلقي داخل حدود الإطار التخييلي للنص، والمتلقي خارج خطوط النص السَّردي، بخلاف بعض الذين لم يفرقوابين القارئ الضمني والمسرود له والقارئ الحقيقي؛ حسبما يقرّهُ الناقد الألماني فولفجانجكايزر والذي يقول:"حتى الآن لم يهتم النقد في تحاليله الأسلوبية بما فيه الكفاية بالعلاقة التي يعقدها الراوي مع قارئه، ولا بالدور المخصص لهذا القارئ"[3].

وعليه، فإن ما يقصده النَّاقد من القارئ ليس القارئ الحقيقي، وإنَّما القارئ الضمني أوالمضمر"الذي يتحدد وجوده داخل النص من خلال استخدام آليات وحيل معينة"[4]؛ مما يعني أنَّه ناقد يعترف بالكاتب الضمني المسؤول عن إنتاج المعنى في النص، كما يعتقد بعض النقَّاد أمثال تزفتان تودوروف متعارضا في ذلك مع النَّاقد"جيرار جينيت" الذي يرفض المؤلف الضمني على أساس أن للحكاية كاتبا حقيقيا يكتبها وساردا يسردها، ولا يوجد –ولا حاجة لوجود–ثالث بينهما[5].

---

[1]– معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان، ط1، 1985، ص 111.

[2]– قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 163.

[3]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 17، نقلا عن:
Wolfganang, kayer: ui raconte le roman, paru originalement en 1958, puis (in) poétique du récit, pari,ed: du seiul, 1977, p: 69

[4]– دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005 ص 284.

[5]– ينظر: البناء السردي في روايات إلياس خوري، عالية محمود صالح، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2005، ص 171.

هذا، ويرى "جيرار جينيت " أنّ المسرود له، مثله مثل السَّارد، فهو أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه؛ أي أنَّه لا يلتبس قبليا بالقارئ ولا نستطيع نحن القرَّاء أنْ نتماهى مع هؤلاء المسرود لهم التخيليين، أكثر مما يستطيع أولئك الساردون داخل القصة أن يخاطبونا، أو حتى يفترضوا وجودنا[1].

واعتبارا لكل ما تقدم، نجد أن المسّرود له تخيليي شأنه شأن السَّارد، تقتضيه عملية السَّرد التخيلية كطرف ضروري؛ لتعديل كفَّة السرد التي يتوسطها المسرود باعتباره سلعة منتجة يلعب فيها المسرود له دور المستهلك والسَّارد دور المنتج[2]، في حين أنَّ القارئ الحقيقي هو شخص نلمسه ونحسه، ويتواجد خارج نطاق النصّ، شأنه شأن المؤلف الحقيقي وهذا ما يؤكَّده الناقد السعودي "هيثم سرحان"؛ حين يرى أنَّ المسرود له (Narratee) "بنية سردية تختلف عن القارئ الفعلي الذي ينجز القراءة ضمن مرجع معين، في حين أنَّ المسرود له هو الذي يتوجه الخطاب إليه بصرف النظر عن أنواع القرَّاء"[3]، ليبقى المسرود له في النهاية شأنه شأن السَّارد لا وجود له إلا من خلال حصيلة الإيماءات التي تنشئه[4]، كما أنّ المسرود له في الرواية، ما هو إلا عبارة عن حيلة سردية مرصدة لمقروئية النص[5].

---

[1] – خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 268.

[2]– البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، موفق رياض مقدادي، عالم المعرفة، الجزائر دط، 2012، ص 15.

[3]– الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم، هيثم سرحان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط1 2008، ص 61.

[4]– نظريات القراءة والتأويل الأدبي، وقضاياها (دراسة)، حسن مصطفى سحلول، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنيت، ص، 40.***www.auru- dam. Org*** ، **أطلع عليه يوم: 03/03/ 2021، في الساعة : 16**

[5]– المرجع نفسه، ص211 .

* يرى النَّاقد "بيار كونتز" أن سبب الإهمال الذي لحق بالمسرود له يعود إلى نموذج ياكبسون التخاطبي إلا أنَّ ما يلاحظ على هذا الناقد أنَّه لم يوضح فكرته جيدا حين علَّق الأسباب على أنموذج اللغوي "رومان ياكبسون"بل زاد الأمر غموضا بخلاف "رولان بارت" الذي وقف عند حدِّ السبب الحقيقي الخاص بإهمال المسرود له

2.1.أهمية المسرود له في التنظير النقدي:

إذا كان السَّارد قد شهدت عملية البحث فيه، مدًا، وجزرًا، حتى أصبح من المسائل المُهمَّة في النقد الحديث، والمعاصر، فإنَّ وضع المسرود له، قد شَهد عكس ذلك تمامًا وهو الأمر الذي لابد من الإشارة إليه، قبل التطرق لأهمية المسرود له، حيث أنَّ المتأمل في المسار النقدي للمسرود له، يجد أنَّه لم يحظ بالدراسة والاهتمام وهو ما يشهده واقع البحث فيه، الذي لا يكاد يقتصر إلاعلى وجود بعض المقالات الأدبية فقط؛ وذلك يعود لعدة أسباب تختلف حسب النقاد ومنها:

أنَّ الناقد "رولان بارت" يرى "أن الباحث فيه يتلقى صعوبة جمَّة، وذلك من خلال قوله:"ولا يخفى أن الباحث في المسرود له في الرواية يشق سبيلا لم يكثر سالكوها، وقد تهيبها أهل بعض الاختصاص وذلك لانعدام جرد دقيق"[1].

في حين يرى النَّاقد "عبد الله إبراهيم"، أنَّ الاهتمام المتأخر بالمسرود له؛ يعود إلى الاهتمام الكبير الذي أثارته نظرية التلقي، في أوساط المعنيين بالدراسات السردية وأنَّ البحث فيه قد جعل البحث في البنية السردية، أكثر موضوعية من ذي قبل، وذلك لاستكمال أركان الإرسال الأساسية من سارد ومسرود، ومسرود له، مما يُسهل فعَّالية الإبلاغ السردي الذي يرتب آثارًا سردية تخص المتلقي في النهاية[2].

وتأسيسا على كل ما تقدم، فإنَّ أهمية المسرود له كطرف في السرد، تتحدد انطلاقا من قاعدة مفادها أنَّ المادة السردية إنَّما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقي؛ الذي لا يتم

---

[1]– ينظر: نظريات القراءة والتأويل الأدبي، وقضاياها (دراسة)، حسن مصطفى سحلول، مرجع سابق، ص 19، 20 نقلاعن:

Roland barthes: introuctionál´analyse structurale des récits (in) communication (8), paris, ed tu seuil, 1981. 25

[2]– ينظر: السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص 20، 21.

إلا بين السَّارد باعتباره قطب الإرسال، والمسرود له باعتباره قطب التلقي[1]، وقد أكَّد النَّاقد "جيرالد برنس" على أنَّ أهمية المسرود له لا تقلُّ عن أهمية السَّارد، بل له عنده نفس الدرجة ويضرب لذلك مثلا بشهرزاد في (ألف ليلة وليلة)، بوصفها ساردا، وشهريار بوصفه مسرودا له؛ حيث يتوقف استمرار السرد على مزاج شهريار، الذي سيقوم بقتل شهرزاد إذا أصابه الملل من سردها، وبالتالي، فإن مصير السَّاردة والسرد على السواء لا يعتمد على قدراتها من حيث هي ساردة، ولكن على مزاج المسرود له؛ حيث أنَّ الملك لو تعب وتوقف عن الاستماع؛ فإنَّ شهرزاد ستموت وينتهي السرد[2].

ومن هنا، يتبين لنا، أنَّ المسرود له في نظر النَّاقد "جيرالد برنس" ليس مجرد تقنية بسيطة في السَّرد، بل لا تكتمل معادلة الخطاب الروائي في ظل غيابه، وأنَّه فكرة "ليست مهمة لتنميط النوع السردي فحسب أولتاريخ التقنيات الروائية، إنَّ هذه الفكرة تلفت الانتباه بالطبع لأنها تتيح لنا إتقان دراسة الطريقة التي يؤدي بها السرد وظائفه"[3].

وبناء على كل ما تقدم، تظهر الأهمية الكبرى للمسرود له في السرد، فهو ليس مجرد عنصر يمكن تجاهله، أوالاستغناء عنه، فهو القطب الموازي لقطب السَّارد، ويشكل محورا أساسيا في دائرة اللعبة السردية، فهو الذي يتلقى الإشعاعات الأولية للسَّرد ويُعطي الضوء بانطلاقها وذلك لكونه يشكل الدافع والمحرك والمحفز لإنتاج المسرود، فهو الذي "يعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي"[4].

---

[1]–ينظر: التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله ابراهيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط1، 2000، ص9.

[2]– ينظر: مقدمة لدراسة المري عليه، جيرالد برنس، مجلة فصول، مج 12، ع 2، صيف 1993، ص 75، 77.

[3]– المرجع نفسه، ص 82

[4]– البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، ميساء سليمان الابراهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق، دط، 2011، ص108

2.أنواع المسرود له – بين التنظير والتطبيق في الرواية الجلاوجية:

1.2.أنواع المسرود له في الدراسات النقدية:

إذا كانت القراءة تستدعي قارئا يتعدد، ويختلف كل حسب مستواه، فإننا بالمقابل نجد كل نص سردي يستوجب وجود مسرود له، يتخذ هو الآخر شكلا معينا لا يخرج على" ثلاثة تصنيفات واحدة من وضع "جينات" وواحدة من وضع "برانس" والأخرى لـ"جون روسي"[1].

وعليه، فإنَّ طبيعة الموضوع تفرض علينا استعراض هذه التصنيفات الثلاث، انطلاقا من الناقد الفرنسي "جيرار جينت" الذي صنَّف المسرود له إلى صنفين هما:

– **المسرود له من داخل الحكاية (Narratair intradiégétique):** وهو مسرود له لا تربطه أي علاقة بخارج الحكاية أو خارج النص، فهو شخصية في الحكاية سواء بصفة معلنة أومضمرة [2].

– **مسرود له خارج الحكاية (Narratair extradiégétique):** وهو "وسيلة لاستدعاء القارئ وإشراكه في العمل الأدبي حتى يستوعب الإرسال الحكائي، ويمنح حق ترجمة عالم النص وفق مقاصد معينة ثاوية في الأثر، ويستند "جينات" في ذلك إلى مفهوم "زاوية التوجه" في الخطاب (La vectorialité) "[3].

غير أنّ، ما يلاحظ على دراسة "جيرار جينيت" النقدية، يجد أنَّه لم يكن متعصبا حيال تحديده لأنواع المسرود له، بل كانت دراسته واضحة بعيدة عن التعقيد؛ حيث أنَّه اكتفى بمسرود له خارج النص والحكاية معا، لا تربطه علاقة بالقارئ، ومسرودا له داخل

---

[1]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 165

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 165، نقلا عن: Gérard Genette: Figure III; op.cit.pp: 265 267

[3]– المرجع نفسه، ص 165– 166، نقلا عن: Gérard ,nouveau discours du récit op. cit. p 103 Genette

الحكاية يمثل القارئ، في حين أنَّ المنطق النقدي في رأينا يستدعي قارئا ما للنص، بغض النظر عن طبيعة المسرود له سواء كان خارج الحكاية أو داخلها.

أما النَّاقد "جيرالد برانس" فقد كان تصنيفه للمسرود له مستقلا ومعمقا نسبيا؛ وذلك لكونه تقسيما يقوم على ثنائية الضد، ويظهر ذلك في وجود المسرود له من الدرجة الصفر والمسرود له الخصوصي، والمسرود له المعلن/ والمسرود له المضمر في الملفوظ، والمسرود له الرئيسي / والمسرود له الثانوي، والمسرود له المفرد/ والمسرود له الجمع، ثم المسرود له القارئ/ والمسرود له المستمع[1].

غير أنّنَّا، نلاحظ أنَّ هذه التقسيمات الضدية للمسرود له التي أتى بها النَّاقد "جيرالد برانس" لم تكن ضرورية بأكملها؛ وذلك لأنَّ المسرود بغض النظر عن نوعه، لا يشترط دائما مسرودا له بعينه حتى تتم العملية السردية، كما أننا، نجد أنَّ الناقد "جيرالد برانس" يجعل القارئ ضدا للمستمع، في حين أنهما يمثلان المتلقي عامة، كما أنَّ المسرود له المفرد يمثل جزءا من المسرود له الجمع، يمثله، وينوب عنه، وليس ضدا له.

ووفقا لما تقدم يتبين لنا، أنَّ النَّاقد "جيرالد برانس" عندما يقول بثنائية المسرود له المعلن والمسرود له المضمر، يتداخل في ذلك مع "جيرار جينت" ؛ حيث أنَّ المسرود له المعلن عندّ "جيرالد برانس" هو الذي يتموضع داخل الحكاية والنص، وفقا للناقد "جيرار جينيت" متخذا بذلك أحد الأوضاع التالية، إما أنْ يكون ساردا في موضع، ومسرودا له في موضع آخر، أوسارد ومسرودا له في الآن نفسه (مسرودا له ذاتيا)، أما المسرود له المضمر (غير المعروف) عند الناقد "جيرالد برانس" هو الذي يكون خارج النص والحكاية، وفقا لتصور الناقد "جيرار جينيت".

---

[1]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 166، 167، نقلا عن:
Gérarld prince, Introduction a l´étude du narratair. op. cit. p: 179- 181- 183-187-188-189

هذا، وبغض النظر عن أنواع المسرود له، عند الدارسين، إلا أنَّه يخضع لعلامات واحدة يدل عليها سرد السَّارد (الضمائر، النداء، الاستفهام، التشبيه، الفراغات النصية التي تشمل الزمن والبيضات المطبوعة في السرد).

إلا أنَّ، الدراسات الأجنبية التي تم ذكرها لم تمنع من وجود قراءة عربية بشأن المسرود له، ونخص هنا بالذكر النَّاقد التونسي "علي عبيد" والنَّاقد العراقي "محمد صابر عبيد"الذي تحدث عن اجتهاده بخصوص المسرود له في كتابه (جماليات التشكيل الروائي)، ويظهر ذلك فيما يلي[1]:

– **المسرود له الممسرح:** وهو الذي يتم الحديث عنه عند تواجد شخصية واضحة المعالم والقسمات داخل العمل الأدبي، يتوجه إليها السَّارد بتفاصيل حكايته؛ ويتمسرح المسرود له من خلال الإشارات التي يبثها السَّارد عنه صراحة، لينقسم بذلك إلى قسمين هما:

–**المسرود له الإطاري:** يقع مكانه خارج السرد

–**المسرود له داخل السرد:** وهو الذي يتخذ أشكالا عديدة تخضع لأفق السَّارد وتطلعاته خاصة في النصوص التي تتخذ الطابع الحواري سمة بارزة لها، فيتحول جرَّاءها السَّارد إلى مسرود له[2]. مما يعني أنّ المسرود له الإطاري هو الذي يتواجد في النص، لكن لا يشارك في السرد؛ أي لا يتخذ صفة السَّارد.

– **المسرود له غير الممسرح:** وهو الذي لا يشارك في الحدث السردي، ولا نجد له هوية تسردنه داخل النص الروائي، أي أنه شخصية عائمة لا موقع لها يذكر.

ومن هنا، يتضح لنا، أنَّ الناقد "محمد صابر عبيد" متأثر بالناقد "جيرار جينيت" ولو جزئيا حيث أنَّ المسرود له الممسرح هو المسرود له الذي يتواجد داخل النص عند

[1]– ينظر: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان)، محمد صابر عبيد سوسن البياتي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012، ص 129، 130.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 137، 138.

"جيرار جينيت" والمسرود له غير الممسرح هو الذي يتواجد خارج الحكاية والنص عند "جيرار جينيت".

أما الناقد التونسي "علي عبيد" فإننا نجده يحدد نوع المسرود له من خلال كتابه (المروي له في الرواية العربية) بالشكل الآتي:

– **المسرود له – في الملفوظ:** وهو الذي يكاد يحمل سمات السَّارد نفسه، وهو الذي عليه أنْ يوافق السارد في مواقفه وميولاته ويدعم حججه؛ حتى يحترم المثاق المبرم بينهما[1]؛ مما يعني أنَّه مسرودا له خارج الحكاية.

– **المسرود له – القصصي:**هو الذي يجسد المُخاطب، سامعا كان أو قارئا؛ فهو ذاك الإنسان، بنسائه ورجاله، بشيبه وشبابه المستدعى لتلقي الرسالة الإبلاغية، وهو مضمر متضمن في النص، متماه مع القارئ الافتراضي، مستدعى حينا ليكون قارئا نموذجيا ومقصى أحيانا؛ لأنه قارئ مبتذل، كما أنَّه قد يكون السّارد نفسه حين يستعمل المنولوج (الحوار الباطني)، إلا أنَّ هذا االمسرود له؛ قد يكون معلنا أحيانا تفضحه صيغة الخطاب والنداء الناتج عن الحوار الذي تضطلع به الشخصية المحورية مع بقية الشخصيات[2]، فهو مسرودا له يتواجد داخل النص، سواء كان ذات السارد أو أي شخصية في النص، سواء كانت واضحة المعالم والصفات، أوعكس ذلك تماما.

إلا أنّ، ما يجب التنبيه له من خلال هذا التعريف المقدم؛ أنَّ أي مسرود له يمثل المتلقي في النص، كما أنَّا المسرود له القصصي هو نفسه المسرود له الممسرح عند النَّاقد العراقي "محمد صابر عبيد"، مما يعني أنَّ النقد العربي متأثر بالنقد الفرنسي، وتحديدا بنقد الناقد "جيرار جينيت".

---

[1]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 173، 174.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 182– 184 – 213.

- **المسرود له-خارج الحكاية:** وهو الذي يكون خارج النص، ويمثل القارئ المجرد والواقعي، الذي يتوجه إليه المؤلف المجرد؛ بغية الإفضاء إليه، فمقاسمته آلامه، وترديد صداه تنفيسا عن ذاته التعيسة، ومن الملامح الدالة عليه مثلا؛ كأن يستخدم السارد عبارة "الناس" كقوله: فإنْ أنا حذرت الناس من عدم تدريس الأولاد، فعلى أمل أن يكون وطني بخير[1].

وتأسيسا على هذه الدراسات التنظيرية، سنسعى إلى البحث عن أنواع المسرود له في النماذج الروائية المختارة من خلال المقاربة التطبيقية، معتمدين في ذلك على التسمية العربية:

2.2.المسَّرود له في الروايةالجلاوجية مقاربة تطبيقية:

إنْ كانت صورة المسرود له في الرواية، لا تتشكل إلا بحسب الطابع الذي يرسمه لها السَّارد؛ فإنَّه لا يتم التكلم عن هذه الأشكال في نطاق السَّرد؛ إلاَّ بوجود علامات دالة عليها يتم من خلالها معرفة المسرود له في النص، وتؤدي هذه العلاماتدورًابالغ الأهميةفي «تجليةصورته وتحديد صنفهووظيفته»[2].

غير أنَّ، ضبط العلامات الخاصة بالمسرود له، قد اتخذ النُّقاد حيالها مواقف واضحة حيث؛ أنهم تهيبوها أثناء معالجتهم للمسرود له؛ وذلك لكونها ملتبسة، ومستعصيةعلى الضبط والتأويل[3]، وقد تدخل الناقد "جيرالد برانس" في هذا الشأن، وحدد بعض المؤشرات الدالة على وجود المسرود له في الرواية بصورة مباشرة، قائلا:"ونحن نضعفي هذه الفئة الجمل التي يخص فيها الراوي المروي عليه بكلمات، مثل "القارئ" أو"المستمع"أويشير إليه بتعبيرات من مثل "عزيزي" أو"صديقي[4] .

---

[1]- ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 186.

[2]- المرجع نفسه، ص59.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- مقدمة لدراسة المروي عليه، جيرالد برنس، مجلة فصول، مج 12، ع2، صيف 1993، ص 81.

هذا، وقد أقرَّ النَّاقد التونسي "علي عبيد" في كتابه (المروي له في الرواية العربية) مؤشرات تؤكد وجود المسرود لهفي السرد وهي: الاستفهام النداء، صيغ النفي وصيغ التأكيد كالقسم، التشبيه، أسماء الإشارة، التعليقات، أسلوب التعليل، الوصف التفسير وهي علامات ناطقة غير مباشرة، ترافقها علامات صامتة يعبر عنها البياض النصي والفراغات[1].

لذلك، سيتم تحديد المسرود له في النماذج الروائية المختارة، وفقا لمرجعية أجنبية أساسها النَّاقد "جيرالد برانس" الذي حدد مؤشرات المسرود له كما تبين أعلاه.

1.2.2.علامات المسرود له في رواية "الرَّماد الذي غسل الماء":

باعتبار البنية الفنية لرواية "الرَّماد الذي غسل الماء"، قد تشكلت وفق مرجعية الأدب البوليسي، وأفلام الرعب والإثارة؛ التي قام من خلالها السَّارد العليم المجهول السِّمات والأوصاف بتشويق المسرود له، ودفعه إلى محاولة اكتشاف المسؤول عن إخفاء الجريمة ومتعلقاتها المادية، فما هي المؤشرات الدالة على وجود المسرود له في الرواية؟

إنَّ المتأمل في رواية "الرَّماد الذي غسل الماء"، يجد أنَّ العلامات الدَّالة على وجود مسرود له واضح المعالم والأوصاف بصفة مباشرة غائبة؛ وذلك لأنَّ الرواية لا تتوفرعلى العبارات التي توحي بالتبجيل، والاحترام والتقدير؛ كأن يقول السارد عزيزي القارئ أوصديقي السَّامع أوعزيزي المتلقي...إلخ[2].

وعليه، فإنَّ ما يطبع رواية "الرماد الذي غسل الماء"؛ هو وجود سّارد عليم– مجهول السّمات والأوصاف–يستدعيمسرودا له يشبهه؛ أي مسرود له غير ممسرح بتعبير النَّاقد العراقي"محمد صابر عبيد"؛ غير واضح المعالم يستشف وجوده من خلال العلامات التالية:

---

[1]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص (129، 89، 92، 99، 101 102 ، 105، 106، 145).

[2]– المرجع نفسه، ص 59.

– **توظيف الاستفهام:** الذي يعد من العلامات المتضمنة للمسرود له في الرواية، والتي يستخدمها السَّارد في مخاطبته المسرود له، مورطا إياه في أسئلته النصية التي لا يعني بها نفسه، بقدر ما يخص بها المسرود له، الذي يروم إقحامه في جلِّ استفهاماته[1].

ومن قبيل الاستفهامات التي تعددت في رواية "الرَّماد الذي غسل الماء" نذكر الاستفهام الذي نقل السَّارد بواسطته حيرة كريم السَّامعي إلى المسرود له من خلال قوله: "**ظل كريم السامعي يغالب ظنا يلح على نفسه إلحاحا مقلقا... ما الذي رآه ممتدا يمين الطريق؟ أهو جثة إنسانطوحت به سيارة مجنونة... أم غدر به ورمي على قارعة الطريق؟**"[2]، لتنتقل بذلك الحيرة إلى المسرود له؛ الذي يحاول جاهدا معرفة الحقيقة المجهولة لدى الشخصية كريم السامعي، مشاركا بذلك السارد نسج خيوط حكايته.

كما أنَّ، ما يميز الاستفهام في رواية "الرماد الذي غسل الماء" هو التتابع، ويؤكد ذلك الضابط سعدون؛ عندما يقوم باستدعاء كل منمراد لعور، وعمار كرموسة، محاولا سحب الحقيقة منهما متسائلا: "**ماذا تخبئ هذه الملامح؟ ومن أين أبدأ في قراءتها؟ وإلى أين أنتهي؟ وهي كتاب ضخم جمع كل مآسي أبناء هذا الشعب... هل يصدق أن يكونوا مجرمين وليسوا ضحايا؟ إلى متى يسلب هؤلاء ولا يمنحون؟**"[3]، وهي أسئلة موجهةإلى المسرود له، تدفعه إلى البحث عن السبب الذي جعل مراد لعور، وعمار كرموسة يصلان إلى الحالة التي جعلت الضابط سعدون يقع في حيرة اتهامهما، ليتحول المسرود له غير الممسرح، هنا إلى محلل اجتماعي.

غير أنَّ، السَّارد لم يتوقف عند بلبلة فكر المسرود له غير الممسرح، وتشتيت فكره فحسب، بل ظلَّ يحاول الربت على كتف المسرود له؛ من خلال اعتماده التوضيح

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص89.

[2]–رواية الرماد الذي غسل الماء، عزالدين جلاوجي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط 4، دت ص 12.

[3]–المصدر نفسه، ص81.

والتفصيل الذي نراه من المؤشرات الدالة على وجود مسرود له، وقد تجلَّى ذلك في استعمال طريقة الشرح بالحواشي من طرف السّارد العليم ، ومثال ذلك ما مثلته الحاشية الأولى التي جاء فيها "**يقع ملهى الحمراء في جوف الغابة تحضنه أشجار الصنوبر والفلين من كل حدب وصوب كقلب محاط بالأضلاع... كان زمن الاستعمار بيتا لحاكم المدينة... وصار بعد الاستقلال مركزا لبحوث الزراعة... وتنازلت عنه الدولة لجنرال متقاعد ليحوله إلى ملهى يؤمه كبار القوم وساداتهم**"[1].

هذا، وقد تكرر الأمر نفسه، مع مدينة "عين الرَّماد"؛ التي راح السَّارد االعليم، يرسم صورة لها واضحة المعالم، في ذهن المسرود له قائلاً:"**تمتلئ مدينة عين الرَّماد بالحفر وببرك المياه القذرة يتوسطها سوق منهار السور..تتلوى شوارعها وأزقتها التي تضيق وتتسع في غير نظام إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة.. وحدها هذه الجهة تقوم بها بنيات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسوا المدينة التي سموها** (labelleville) **المدينة الجميلة وما فتئت الكتل الإسمنتية تتكتل حولها كخلايا سرطانية حتى شوهت كل ما حولها من هكتارات ضخمة**"[2]، فوصف المدينة بهذه الطريقة؛ أي اعتماد الحواشي إنما يستهدف به السارد؛ تزويد المسرود له بمعلومات عن مدينة عين الرماد بغية عقد اتفاق تواصل بينهما.

إلا أنَّ، ما يلفت الانتباه، هو أنَّ السارد العليم في "رواية الرماد الذي غسل الماء" لم يتوقف عند الأساليب التي تقدم ذكرها، بل أوجد أسلوبا آخر، يدل على وجود مسرود له وهو:

- **أسلوب الوصف**[3]: الذي يوضحه المثال الآتي الذي يتعلق بالشخصية سالم بوطويل حين "**ردد في قرارة نفسه، ما ينقص عزيزة هي أنها ليست امرأة طيعة وأما غير ذلك**

---

[1]- المصدر نفسه، ص10.

[2]-الرواية، ص12.

[3]- المروي له في الرواية العربية، علي عبيد (مرجع سابق)، ص100.

فهي امرأة كاملة يتمنَّاها كل رجل لم يعرف شيئا عن طبيعتها..."[1]، فالسارد هنا، استخدم هذا المقطع؛ لأنه يعلم أنَّ المسرود له على علم بطبيعة عزيزة الجنرال؛ وهذا يفسر على أنَّ هناك علاقة قائمة بينهما موصوفة بالاطِّراد.

– **اعتماد التعليق**[2]: ومثال ذلك ما يعلَّق به السَّارد على لسان الشخصية نصير الجان نائب رئيس المجلس الشعبي لمدينة عين الرَّماد حين يقول:"**ومن يتزوج هذا الحي، وكل نسائه عاهرات...إلا إذا كان كبيرا يقصد اللذة لا الذرية**"[3]، وهو تعليق ينم عن نقد، يتبين من خلاله للمسرود له، أنَّ مدينة عين الرماد، مليئة بالضحايا، والمكلومين، ضحايا الفقر والفساد بشتى أنواعه.

– **اعتماد أسلوب القسم:** الذي يفترض وجود مسرود له في ذهن السَّارد، إليه يتوجه ويحرص على إقناعه بصحة قوله[4]، ومن ذلك ما أقسم به الشخصية كريم السَّامعي عند رؤيته الجثة "**كانت هنا أقسم أنَّها كانت هنا...**"[5]"أو" **وراح كريم يقسم بأغلظ الأيمان؛ أنَّه رءاها وأنَّه تأملها كثيرا، وجس نبضها عن طريق شرايين الرقبة وعن طريق دقات القلب وأنَّه تأكَّد من موتها**"[6]، وهو قسم يفصح عن سياق ديني مشترك، بين السَّارد والمسرود له فكلاهما يلوح مسلما؛ يشهد أنَّ الله واحد لا شريك له في الملك، ويعرف الصلاة والزكاة والصوم والحج إلى بيت الله لمن استطاع إليه سبيلا[7]، لكن المنظومة النقدية لا تشترط أنْ يكون توجه المسرود له العقائدي هو دائما توجه السَّارد، لأن الأعمال الإبداعية بعدها تعليمي فني جمالي موجه للبشرية جمعاء.

---

[1]– الرواية، ص 22.

[2]– المصدر نفسه، ص 100.

[3]–المصدر نفسه، ص 87.

[4]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، (مرجع سابق)، ص 98.

[5]– الرواية، ص17.

[6]– المصدر نفسه، ص 17.

[7]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، (مرجع سابق)، ص 99

-**اعتماد التشبيه:**وهو أسلوب يحضر في سجل السارد التخاطبي مع المسرود له، ويعتبر قاسما مشتركا بينهما[1]، ومن بين التشبيهات التي اجتاحت ثنايا النَّص الروائي نجد المقطع التالي:"**كانت نوارة كالنحلة تنتقل من مكان إلى آخر تعدُّ طعام العشاء**"[2]، وقوله كذلك"**كالأمير كان يجلس على أريكته الفاخرة التي كانت أول ما جدد حين دخوله البلدية... وكجارية أندلسية... كجميلة أريسيَّة كانت تقف إلى جانبه كباقة جمعت كل أطياف الزهر...**"[3]، وهذه التشبيهات هي علامات توحي بوجود مسرود له في السَّرد، يتقاسم السَّارد معه رؤاه وتصوراته الخاصة به، وذلك وفق منطق تخيلي تقتضيه طبيعة القضايا المتداولة في النِّطاق السّردي، الذي يقتضيه عالم السَّارد.

غير أنَّ السَّارد في "رواية الرماد الذي غسل الماء" لم يكتف بهذه العلامات كدليل على وجود المسرود له، بل هناك علامات صامتة، تؤكد وجود المسرود له في النص الروائي منها:

- **أسلوب الفراغات البيضاء عقب نهاية كل سفر:** وهي علامات صامتة منطوقة، تستهوي المسرود له وتستدعيه إلى أن يستنطقها ويكملها على النحو المرجو[4]، وهي متعددة في رواية " الرماد الذي غسل الماء"؛ منها ما يبدو في السفر الأول الذي يرافقه بياض، شهدت نهايةالصفحة مائة وثمانية، حيث نجدبياضا طاغيا، استحوذ على معظم الصفحة تقريبا؛ وذلك لاحتواء الصفحة سبعة أسطر فقط، وقد تكرر الأمر نفسه مع نهاية السفر الثاني الذي سجلت الصفحة الأخيرة (مائتين وخمسة عشر) منه ثلاثة أسطر على الأكثر، ليستمر انتشار البياض مع السفر الثالث، والرابع، في الرواية، وهي نصوص

---

[1]- المرجع نفسه، ص 100

[2]- الرواية، ص 120.

[3]- المصدر نفسه، ص 158.

[4]- ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 146.

صامتة، توحي بالكثير من المعاني، والدلالات في طياتها؛ حيث تقع مسؤولية التأويل والبحث فيها على عاتق المسرود له.

وتتوفر رواية "الرماد الذي غسل الماء" على بؤر صمت عديدة، تصدم المسرود له غير الممسرح، بدلالات كثيرة، نذكر منها ما ورد في نهاية الرواية:**"تناقلت الأنباء أنَّ عزيزة اختفت من المدينة بأسرها وكأنها فص ملح داهمته الأمواج العاتية..وأنَّ النَّاس ظلوا الأيام الطوال ينتظرون المحاكمة دون جدوى"**[1]، فالسَّارد العليم هنا، في هذا المقطع لم يتحدث عن تفاصيل اختفاء عزيزة الجنرال، تاركا للمسرود له أمر توضيح ذلك، كما أنَّ الأيام الطوال التي ذكرها السَّارد تحوي بياضا يستهدف المسرود له؛ لأجل استنطاقه وتقدير الأيام الطوال والوقوف عند حجم المعاناة التي يكابدها الناس انتظارا لمحاكمة عادلة؛ ويكون هذا التقدير انطلاقا من رؤية المسرود له التخييلية.

هذا، وقد عبر النَّاقد"بيار فان دان هيفل" (PierreVanDenHeuvel)عن البياض المنتشر في صفحات المتن الروائي، بمصطلح الصمت (LeSilence)؛ معتبرا أنَّ الصمت شكل جمالي، يقصد منه استدعاء المرسل إليه عن طريق المكتوب، كما أنَّ هذه البؤر الفارغة عنده،هي شكل من أشكال القول، وذلك لأنهاتحمل معنى شيء غير ناجزفي الفعل التلفظي، وهي فراغات تنطوي على دلالة تضاهي، أوتفوق الكلام المُحين، وتعدُّ الفراغات النصية حسب "فان دان هيفل" سرّ القول المكتوب، وتتوجه إلى المسرود له والقارئ الافتراضي والواقعي؛لإشراكهم في ملئها وحملهم على أن يترجموا عن ذواتهم فيرحلوامع ذات النص في حوارية مخصَّبة[2].

وبناء على ما تقدم، نجد أنَّ المسرود له غير الممسرح (المسرود له خارج الملفوظ) في رواية "الرَّماد الذي غسل الماء"، قد اتخذ شكل المسرود له الخارج حكائيا، بتعبير

---

[1]– الرواية، ص 286.

[2]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 64 –65.

النَّاقد الفرنسي "جيرار جينيت" والذي يتسم بسمات سارده المجهول الاسم والأوصاف، كما أنَّه مسرود له أحادي، قد رافق سارده الأحادي من بداية الرواية إلى نهايتها، متعجبا، ومستغربا ومدفوعا إلى المتابعة اليقظة، فعلاقته بالسَّارد علاقة تبعية؛ لأنَّ مستواه المعرفي لم يرق إلى مستوى سارده، الذي هيمن على كافة أجزاء الرواية، لينتصب المسرود له بعد ذلك سامعا، وقارئا، ملزما بالفهم، والحكم على الأشياء طوعا، وكأنَّ مفارقته تلك وظفت لتكون تماهيا، واستيعابا للدرس الملقى عليه من قبل السَّارد[1].

ويعتبر المسرود له غير الممسرحفي رواية "الرَّماد الذي غسل الماء" متماهيًا، مع القارئ الافتراضي؛ الذي بإمكان كل قارئ حقيقي أن يرى فيه صورته، كما أنَّه مسرود له تجمعه بسارده لغة واحدة، وهي اللغة العربية الفصيحة، إلى جانب المفاهيم المتبادلة والسياق العام الذي تدور فيه الأحداث[2].

إلّا أنّ عالم رواية "الرَّماد الذي غسل الماء"، تميّز بالنهاية المفتوحة؛ الّتي تستمرّ معها أبواب الأسئلة المفتوحة، من طرف المسرود له غير الممسرح، الذي يقابله القارئ الحقيقي في العالم الواقعي، ونتيجة لذلك "أضحى العالم في حاجة إلى التحليل والفهم، وأضحت الرسالة مرتبكة ميَّالة إلى الغموض؛ إذ فقدت وضوحها وشفافيتها، وهكذا استبدل السَّارد وظيفته الإعلامية البيداغوجية، بوظيفة تحليلية، واستبدل نزعته الوثوقيةوالحقائقيةبنزعة التباسية ميَّالة إلى الشكّ"[3].

2.2.2.أساليب تجليَّ المسرود له في رواية "راس المحنة 1+1= 0":

إنَّ أهم ميزة تطبع رواية "راس المحنة 1+1= 0" هي: أنَّها عالم فني، تعدد الساردون فيه، وانصهرت أفكارهم، ورؤاهم وفق إستراتيجية واحدة، مثلتها الرؤية

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 174.

[2]– ينظر: لمرجع نفسه، ص 211.

[3]– إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، محمد البارودي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص151.

المصاحبة، لتبتعد الرواية بذلك عن نمط السرد التقليدي، لكن هل امتدت صفة السَّارد المتعدد في الروايةإلى تعدد المسرود له؟

وعليه، فبعد معرفة طبيعة السارد في الرواية، فإنَّ الأمر يقتضي تحديد طبيعة المسرود لهم في الرواية، ومن بين الساردين في رواية راس المحنة 1+1= 0"، نجد السارد الأنثى الذي مثلته الشخصية النسوية "الجازية"؛ وهي ساردة مشاركة في أحداث السرد فاعلة فيه وهو ما يوضحه المثال التالي:**"وحدك يا الجازية وحدك تذرعين الأزقة المتربة الضيقة وحدك تصهلين في مسمع الليل البهيم تدكين عروشه... تمزقين سدوله... تغتالين همومه وما تستطعين أن تفعلي؟"**[1].

ومنه، فإنّ المتأمل للمقطع أعلاه؛ يجد أنَّ السَّاردة تخاطب ذاتها عبر أسلوب المناجاة (المنولوج)؛ وهذا يحدث عندمايكون المسرود له في روايةما، هو السَّارد في الوقت ذاته، ولا يقصد بالسرد أي شخص غير نفسه[2]، ومن هنا، تتحد طبيعة المسرود له، على أنَّه مسرودا له ممسرحا (مسرود له قصصي (ذاتي)، بتعبير الناقد التونسي" علي عبيد)، ليكون بذلك حوار الساردة مع ذاتها، أول علامة لتجلي طبيعة المسرود له في الرواية.

غير أنَّ، تحديد المسرود له في الرواية، لا يتوقف على تقنية الحوار الذاتي فقط، بل هناك علامات أخرى غير مباشرة، تؤكد وجود المسرود له في الرواية وهي:

1-الاستفهام: وهو الذي يعد من العلامات المتضمنة للمسرود له، والتي يستخدمها الساردفي توجهه إليه، مورطا إياه في أسئلته، طالبا مشاركته في البحث معه عن أجوبة، عجزهو عن توفيرها، أو تظاهر بفشله في ذلك، أو اعتقد أنَّها يمكن أن تخالج المسرود له[3]، هذا وقد تكرر الاستفهام في رواية "راس المحنة 1+1=0"، وهو ما يجسده المثال

---

[1]- رواية راس المحنة 1+1= 0 عزالدين جلاوجي، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 2015، ص 14

[2]- مقدمة لدراسة المروي عليه، جيرالد برنس، مجلة فصول، مج 12، ع 2، صيف 1993، ص 85.

[3]- ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص، 129.

الآتي: "**أنَّى للحب أن يشرق وسحائب الدم ما زالت تهدر حوله؟ كيف يمكن للقلوب أن تعشق وتقتل في الآن ذاته؟ من يقدر على ارتداء فستان الفرح في أزقة الجماجم؟ ما معنى أن نحمل وردة وسكينا...؟**"[1].

وعليه، فإنَّ الأسئلة الواردة في المقطع؛ توحي بوجود مسرود له، يتخذ صفة المسرود له الممسرح؛ أي (مسرودا له قصصيا)؛ تشاركه السَّاردة "الجازية" أسئلتها المفعمة بالكثير من التناقض، والمفارقة، وكأن السَّاردة تشارك المسرود له أوجاعها، وتبثه أحزانها، التي باتت ترى أنَّه من العسير إيجاد منفذ لها، نتيجة وضعها المتأزم، والذي تأزمت معه نفسيتها.

- **أسماء الإشارة**[2]: وتظهر في قول الجازية:"**هذا الدرب طويل... طويل...**"[3]"، أو"**ها المدينة باهتة بليدة بطعم الغباء**"[4]، أوفي قولها"**هاهم كالجرذان ينخرون الأسى، ينخرون الجدران... يقتلعون الجذور**"[5]، فاسم الإشارة هنا، هو بمثابة القاسم المشترك الذي يربط السَّاردة بالمسرود له الممسرح، فكلاهما مدرك، أنَّ الطريق طويل، وأنَّ المدينة أصبحت باهتة، وحديث السَّاردة عن المدينة كأنها بطريقة غير مباشرة تدفع بالمسرود له إلى ضرورة الاعتناء بهذه المدينة.

هذا، ولم تكتف السَّاردة "الجازية" بالعلامات المحددة أعلاه للتدليل على طبيعة المسرود له، بل استخدمت أسلوبا آخر تمثل في:

2-أسلوب النداء[6]: كإشارة منها على وجود المسرود له في الرواية، وهو ما يظهره المقطع التالي:"**وحدك يا الجازية...أيتها الوشم الرابض على فوهة المدفع...أيتها الدمعة**

---

[1]- الرواية، ص12.

[2]- المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 102.

[3]- الرواية، ص 12.

[4]-المصدر نفسه، ص12.

[5]- المصدر نفسه، ص13.

[6]- ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، مرجع سابق، ص 95.

الحيرى على شفير الوطن...ياربيع الشهداء. ياجراحاتهم العبقة بأوسمة الفداء...وحدك يا الجازية"[1]، وتهدف السَّاردة من خلال هذا الأسلوب؛ إلى تنبيه المسرود له (القصصي الذاتي دائما)، إلى حجم الألم الذي تكابده.

هذا، ولم تتوقف السَّاردة عند صيغة النِّداء فقط، بل عززت ذلك بصيغ أخرى، حين جمعت بين الأمر، والنهي، والاستفهام في سياق واحد، كقولها: **"لا بد أن تقتلي هذا الصنم اللعين...لابد من تدميره لإنقاذ الحارة...من لسكانها غيرك...؟ من للشتلات اليانعاتمن قرِّ الصقيع؟ لا تخافي يا الجازية، يا أمل الجميع"**[2]، وكل هذه الصيغ الإنشائية الواردة في المقطع؛ توجهها الساردة "الجازية" إلى ذاتها؛ نظرا لما مرت به من صعوبات في حياتها، تطلبت منها وقفات تأمل مع ذاتها؛ بغية الانتقام من أعدائها، وتأديبهم، مثل امحمد الملمد الذي أراد الزواج منها نكاية في أبيها.

وتبعا، لهذا المقطع نجد أنَّ الساردة "الجازية" الآمرة، الناهية، المستفهمة، متماهيةمع المسرود له (القصصي دائما)؛ يجمعها به تبئير داخلي[3]، ليتساوى وعيه في ذلكمع وعي الأنا السَّاردة "الجازية".

إلا أنَّ، السَّاردة "الجازية"؛ لم تكتف بهذه العلامات الناطقة غير المباشرة، للتدليلعلى وجود مسرود له، يقاسمها تفاصيل السرد، وحيثياته، بل نجدها؛ توظف العلامات الصامتة في هذا الشأن كنقاط التتابع[4]، التي امتثلت على مستوى المقطع التالي"**أشرقي أيتها المشكاة المشكاة في زجاجة، الزجاجة كأنَّها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة"**[5]. وهي نقاط تؤشرلكلام تم إسقاطه قصدا، من طرف السَّاردة؛ بغية استفزاز المسرود له

---

[1]– الرواية، ص12،13.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

[3]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 76.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص 153.

[5]–الرواية، ص14.

وتحميله مسؤولية إتمامه، كطرف مقابل لها في السرد؛ وذلك لأنَّ "**التواصل في الأدب عملية لا يحركها أو ينظمها قانون مسبق، بل تفاعل مقيد وموسع، متبادل بين المعنى الواضح والمعنى الضمني، بين الكشف والخفاء، بحيث تثير فراغات النص المركبة عملية التخييل التي لا تتم إلا من خلال الأعراف الأدبية من جهة وقوانين النص من جهة أخرى**"[1].

وبناء على كل ما تقدم؛ نجد أنَّ السَّاردة "الجازية"، قد نوعت في العلامات الدَّالة على المسرود له، إلا أنَّ هذا الأخير، ظل موسوما بصفة المسرود له الممسرح؛ والذي لم يخرج عن الأنا الساردة "الجازية"، التي أقامت حوارا باطنيا مع ذاتها، لتكون هذه الأخيرة مرآة تعكس مأساتها؛ التي لم تكن إلا نتيجة فساد النظام السياسي؛ الناتج عن فساد المسؤولين وطغيانهم.

هذا، ولم تتوقف عملية تحديد طبيعة المسرود له في رواية "راس المحنة 1+1=0"على السارد الأنثى فقط، بل رافقها في ذلك السّارد الرجل "صالح العلواني" الأب الخاص بالسَّاردة الجازية، الذي تولى بداية السرد في العنوان الفرعي الثاني "الخروج من التابوت" كشخصية محورية فاعلة، ومساهمة في الأحداث السردية، متخذًا كمقابل له في ذلك مسرودا له قصصيا (مسرود له قصصي داخل الحكي بتعبير الناقد "علي عبيد")، ثبت وجوده من خلال عدة علامات نذكر منها:

3-الضمائر: وهي التي تعد دليلا بارزا على وجود مسرود له في السرد[2]، ومن بين الضمائر التي وظفها السارد "صالح العلواني" نجد الضمير"نحن" الذي يدل بصفة ضمنيةعلى المسرود له[3]، وذلك من خلال قوله:"**لما ثار الشعب ضد المحتل، كنا كلنا**

---

[1]-ينظر: جماليات الشعرية، خليل الموسى، سلسلة الدراسات (4)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008 ص 320.

[2]- ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 126.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص، 60.

سباقين... كل واحد يسبق الآخر ويسبق حتى نفسه، لأننا آمنا بصدق وبعمق أن أرضنا عطشانة وما يرويها غير الدم[1]، فمن خلال المثال يبدو المسرود له غير ممسرح (مسرود له خارج الملفوظ بتعبير"علي عبيد")، هذا ولم يتوقف السارد "صالح العلواني" عند استعمال ضمير الجمع "نحن"، بل استعمل ضمير المتكلم المفرد"أنا"، كدليل على وجود مسرود له، ويظهر ذلك من خلال قوله : "**وأقنعت نفسي بالأمر الواقع، لا بأس يا صالح، عامل بالمشفى، حارس بالمشفى [...] وهذا معناه أنني ما خنت وما بدلت...أنا دائما على نفس الدرب الذي سار عليه المخلصون والأوفياء والشهداء**"[2].

غير أنَّ، ما يجب التنبيه له هنا، أنَّ ضمير المتكلم المفرد يعبر عن ضمير المتكلم الجمع؛ وذلك لأنَّ السارد يمثل كل فئات المجتمع، وأنَّ السارد عندما نقل للمسرود له (غير الممسرح) هذه التفاصيل؛ فهو إنما يريد بطريقة غير مباشرة أنْ يحثه على التحلي بروح الإخلاص، والوفاء للوطن مهما كانت الظروف.

4-أسماء الإشارة: وهي من العلامات التي ما تفتأ تحيل على المسرود له فارضة نفسها[3] في رواية "راس المحنة 1+1=0"، وهو ما نجده ماثلا من خلال هذا المقطع الذي أورده السَّارد الشخصية "صالح العلواني" قائلا:"**أكاد أتهجى على صفحات الأرض كل كلمة خططناها ها هنا... لما خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح على اسم جدي حتى يبقى الاسم متداولا ولدت في حضن هذه الرؤمهذه القرية الصغيرة تنام حالمة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار ليس هناك مكان للنفاق والخديعة ولا للزيف والمكر**"[4].

---

[1]- الرواية، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص 28.

[3]- ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، مرجع سابق، ص 113.

[4]- الرواية، ص 16.

ومن هنا، نجد أنَّ أسماء الإشارة قد تكاثفت، في هذا المقطع المحمل باسترجاعات السارد "صالح العلواني"؛ وقد خُصَّ بها المسرود له غير الممسرح، لتكون بذلك؛ أداة فعَّالة تساهم في توطيد العلاقة بين السَّارد والمسرود له غير الممسرح.

5-النفي[1]: وهو علامة من العلامات الناطقة غير المباشرة، الدَّالة على وجود المسرود له (غير الممسرح) في السرد، ومثال ذلك قول السَّارد صالح العلواني"**لن أسكت تاله لن أسكت لن أسكت أنا صالح الرصاصة...دمي ودم أصحابي سقى هذه الأرض ولن يذهب سدى**"[2]، وهو مقطع يؤكد نوايا السارد "صالح العلواني"؛ اتجاه ما يقوم به مخربيّ الوطن؛ كمدير المستشفى، وامحمد الملمد، كما أنَّه مقطع يستهدف المسرود له بالدرجة الأولى وذلك من أجل تحريضه على أنْ يكون رجلا، مفعما بالوطنية، رافضا للظلم، والإهانة بشتى أشكالها، مطالبا بتحقيق العدالة الاجتماعية.

هذا، وقد ساهمت السَّاردة "الجازية" إلى جانب أبيها السارد "صالح العلواني" في إدارة دفة الحكي في رواية (راس المحنة 1+1=0)، معلنة بذلك حضورها، الذي استقطب وجود مسرود له، اتخذ في علاقته بالقصَّة وضع المسرود له غير الممسرح (مسرود له خارج الملفوظ)، وقد دلَّ على ذلك وجود ضمير المتكلم الجمع "نحن" في سردها، وهو ما يوضحه المثال التالي:"**معا أشرفنا على هذا الكون...وعلى محيا أرضه درجنا ندغدغ تضاريسهابأقدامنا الصغيرة ومعا سعينا خلف الخرفان الوديعة ومعا وردنا الحاسي والجابية نحمل فوق البهائم براميل الماء وكان لنا حقل للنمل نرعاه ونقيم حوله حصنا منيعا بأحلامنا**"[3].

ومن هنا، فالسَّاردة "الجازية" تشارك المسرود له (غير الممسرح)، سرد قصة حبّها وعشقها لخطيبها ذياب؛ حيث راحت تبوح للمسرود له بتفاصيل حياتها الخاصة مع

---

[1]- المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 92.

[2]- الرواية، ص34.

[3]- المصدر نفسه، ص 24.

خطيبها وهذا ما يجعل المسرود له يشعر بثقة السَّاردة، الأمر الذي يوطِّد روابط الصِّلة بينهما، كما أنَّ ما يلاحظ على الساردة "الجازية"، أن صورة المسرود له، قد تنوعت عندها، من مسرود له اتخذ صفة الذاتية، إلى مسرود له غير ممسرح (مسرودله خارج الملفوظ)، يتماهى مع القارئ المجرد، وهذا يكشف عن اتساع الأفق الرؤيوي للساردة وتشعبه.

أمَّا في عنوان "البحث عن العشق"فإننا نجد السَّارد "صالح العلواني" يواصل الحكي رفقة المسرود له، الذي يلعب دور المتلقي الأول لمسروده، وما يدل على هذا المسرود له وجود التشبيه؛ الذي يعد علامة غير مباشرة، تحيل على وجود مسرود له[1]، ومن مقاطع التشبيه في الرواية، نجد المقطع التالي "**هذه المدينة كالعاهرة لا تتزوج إلا لتجعل من زوجها مشجبا تعلق عليه خيباتها وها أنا أغدو فيها كالشجرة التي نقلوها من تربتها بعد فوات الأوان**"[2]،وهي تشبيهات غرضها التشخيص، عمد السَّارد من خلالها إلى محاولة تقريب حقيقة ما يؤلمه، ويؤثر فيه إلى المسرود له غير الممسرح.

إلا أنَّ استخدام التشبيه؛ كان وسيلة السَّارد أمحمدالملمد الذي (يمثل القطب المعادي في الرواية أوجهة التيار اللأخلاقي؛ التي تمثل صوت الفساد والبيروقراطية)، استعان به للدلالة على وجود مسرود له، ويظهر ذلك في قوله: "**هؤلاء المسؤولون الذين تهتفون لهم في الصباح والمساء كالكلاب**"[3]، ليكون السّارد هنا، أكثر جرأة في الكلام، وأبلغ قدرة في الوصف؛ حيث يختصر الكثير من التفاصيل أمام المسرود له (غير الممسرح)؛ بهدف إطلاعه على حقيقة المسؤولين في البلاد.

غير أنَّ ما يلفت الانتباه في رواية (راس المحنة 1+1= 0)، هو أنَّها لا تخلو من المسرود له القصصي (المسرود له الممسرح)، الذي فرضته طبيعة الحوار، وهو ما نجده

---

[1]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 135.

[2]–الرواية، ص 51.

[3] – المصدر نفسه، ص 64.

بارزًا في الحوار، الذي يجمع السَّارد عبد الرحمن بالسَّارد صالح العلواني، الذي أضحى يمثل مسرودا له(ممسرحا)، وهو ما يجسده المقطع التالي:**"لماذا أخرجتم فرنسا؟ لو تركتموها لكنا أحسن حالا"**[1].

ليكون بذلك المسرود له الممسرح (المسرود له داخل الحكي)، هو السَّارد "صالح العلواني" الماثل كشخصية في الرواية، إلا أنَّ الأمر لم يتوقف هنا فقط، بل نجد الساردة "الجازية العلواني" قد تحولت هي الأخرى إلى مسرود له ممسرح (مسرود له داخل الحكي) وذلك حين إنصاتها إلى السَّارد "منير"، الذي راح يسرد بعضا من سيرة بني هلال **"وهجر ذياب قبيلة بني هلال وأقسم إن لحقه أحدهم أن يقتله لقد كره تنافر قومه من أجل التفاهات ووقع القوم في هول شديد وكان لا بد من الاتصال بذياب [...] وكانت العرافة قد أنبأتهم أن لا منفذ لهم إلا ذياب من شر عدو قاهر يقتله فارس يلبس لامة في وجهه شامة"**[2].

وبناء على ما ورد في هذا المقطع المقدم، فإننا نجد السارد "منير" ينوه بثقافة المسرود له المسرح "الجازية"؛ لأن السارد لولا تيقنه من وجود هذه الأسطورة في ذهن المسرود لها لما توسل بها البتتة، كما أنَ هذا الوضع يشير إلى الثقافة المشتركة بين السارد والمسرود لها كما أنَّه لجأ إلى الأدب الشعبي؛ حتى ينشط حفيظة المسرود لها ويوطد صلته الإبلاغية بها[3]

ومن جهة أخرى، نجد السَّارد "منير"يتحول إلى مسرود له ممسرح (مسرود له قصصي) أيضا، حين قالت له الجازية وقد خالطت صوتها بحة: **"أعذرني قد أتعبتك معي لكن أنت تعلم أنني لا أجد صدرا دافئا أفرغ فيه أحزاني إلاَّ صدرك الطيب كل من حولي**

---

[1]– الرواية، ص97.

[2]– الرواية، ص 89.

[3]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، مرجع سابق، ص 141.

أصبحوا لا يعنوني في شيء ..كرهت كل شيء... حتى البيت والمشفى والمدينة والحياة"[1].

وهذا يوحي بجانب الثقافة والتفاهم بين الساردة والمسرود له.

وبناء على كل ماتقدم ذكره، من دلائل، وعلامات ناطقة غير مباشرة، تتعلق بوجود المسرود له في رواية "راس المحنة 1+1=0"؛ فإنَّ هذا لم يمنع من وجود علامات صامتة تدل على وجود مسرود له في الرواية، وهي علامات رافقت النص من بدايته إلى نهايته معلنة حضور المسرود له بالقوة، كنظير للسَّارد في رواية (راس المحنة 1+1= 0)، وعليه فما هي القرائن النصِّية الصامتة التي ينطق سكونها معلنا عن وجود مسّرود له في ثنايا النص الروائي؟

وعطفا على كل ما تقدم، نجد أنَّ نسيج رواية (راس المحنة 1+1= 0)، اشتملعلى العديد من الفراغات النصية؛ التي يسكت عنها السَّارد "عن قصد أو دون قصدوهي تتخذ مطية لاستدعاء المرسل إليه، ولا تفرز إلا صمتا مطبقا، وبياضا ونقصا ناجماعن سبب ما"[2]، وعليه فمن بين العلامات الصامتة التي أعلنت حضورها في النسيج الروائي نجد:

1-إنتشار البياض والفراغات النصِّية في رواية "راس المحنة 1+1=0: حيث أننا نجد "رواية راس المحنة1+1=0" تحفل ببياضات عدة، تسجل حضورها على صفحات الرواية وقد لاذ بها السارد؛ حتى يزج بالمسرود له في السرد، بغية أن ينوبه في إكمال القصّ مقلصا الفارق المعرفي بينهما، وموطدا التواصل، فاسحا المجال أمامه، ليخط خطوطه ودوائره ونقطه السوداء[3].

وهذا، ما نجده ماثلا في الرواية بداية من أول عنوان فرعي فيها "شرفة أولى"؛ حيث شهدت نهاية صفحته بياضا، استمر وجوده إلى الصفحة التي تليه، وهي الصفحة

---

[1]-الرواية، ص 91.

[2]- المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، مرجع سابق، ص 145.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 149.

الخامسة عشر، التي كانت كلهاعبارة عن بياض، ليستمر الحال نفسه مع ثاني عنوان فرعيمن الرواية وهو"الخروج إلى التابوت"، الذي تشهد نهاية الصفحة (سبع وأربعون) منه عن وجود سبعة أسطر فقط، وقد تكرر الوضع نفسه مع العنوان الفرعي الثالث"البحث عن العشق"،الذي اختتم في الصفحة (ثلاثة وسبعون) منه؛ والتي تم تقسيمها بين سواد وبياض، ليتواصل الأمر نفسه مع العنوان الفرعي الرابع "قراصنة الأحلام"، الذي شهدت نهاية الصفحة فيه (مائة وعشرة) على الجمع بين الكتابة والعدم، وقد تواصل الحال مشابها لما سبق مع العناوين اللاحقة.

إلا أنَّ ما تقدَّم ذكره من بياض، سبقه وجود فراغات مملوءة بنقاط تتابع، لحقها بياض وأمثلة ذلك من النص ما يلي:

" لا تدعهم يدخلون...إنـ.....

بقي بعضهم في الحجرة الأرضية وصعد آخرون معي إلى الحجرة العليا...كنت واقفا متكئا على الجدار في الوقت الذي انهمك فيه الجميع يقبلون كل شيء...المكتبة الأشرطة فتحوا جهاز الإعلام الآلي قلبوا السرير فتشوا داخل كل شيء يمكن أن يخفي دليلا..."[1]،"تأملت الصرح وقد كاد يستوي وتذكرت حلمي وحلم عمي صالح كنت أقول له دائما لا بد أن نسعى في إقامة دار للثقافة حارة الحفرة مليئة بالمواهب الفقراء وحدهم هم المبدعون الفقراء خير الإنسانية لولاهم لامَّحت كل القيم كان ينظر إليَّ بعين الإعجاب ويقول والأغنياء سوس الإنسانية "[2].

لتكون هذه البياضات المتروكة في النص، بمثابة صورة معبرة عن كلام محذوف، ترك فيه السارد الحرية للمسرود له، بغية إتمامه، كما أنَّ ما يميز الرواية هو الخاتمة المفتوحة وهي الطريقة التي يعمد السارد من خلالها إلى ترك المجال مفتوحا أمام القارئ

[1]–الرواية، ص 119.

[2]– المصدر نفسه، ص 139.

المجرد والمسرود له على اختلافه في الرواية، ليصبحا مسؤولين عن"تخيل نهاية لائقة تستجيب للإشكاليات المحيرة التي تسكن النص ورأسيهما"[1]، وهو الأمر الذي نتج عنه تحول العناية النقدية من النظر إلى"النص باعتباره بناء محققا للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعا على الورق"[2].

وتأسيسا على كل ما تقدّم، نجد أنَّ المسرود له في رواية (راس المحنة 1+1=0)، قد تعددت أشكاله من مسرود له ذاتي (غير ممسرح)، إلى مسرود له ممسرح (مسرود له قصصي)، وهذا يعكس الكفاءة المعرفية والثقافية لمنتج النص الروائي.

3.2.2.تجليات العلاقة القارة للمسرود له في رواية "العشقالمقدس":

إنَّ أغلب الروايات تستدعي مسرودا له، يتلقى سرد السارد، بغض النظر عن الموقع الذي يحتله؛ وذلك تحقيقا لأغراض نفعية، وفنية، تراها بصيرة السَّارد، وعليه فالسَّارد المشارك في رواية (العشق المقدس)، قد رسم وحدد شكل المسرود له في الرواية، فما هي سماته؟ وهل اتخذ نفس موضع السَّارد محل السّرد؟

غير أنَّ الإجابة على هذه الأسئلة، تقتضي تتبع مسار المسرود له في رواية "العشق المقدس"، والوقوف عند أهم العلامات الدَّالة على طبيعة وجوده في النص، وعليه فمن خلال النص المطروح أمامنا، نجد أنَّ من أهم العلامات الدَّالة على وجود المسرود له هي:

1/الاستفهام: وهوصيغة من صيغ الأسلوب الإنشائي، يقتضي أغراضا بلاغية عدة، وقد تكرر وجوده في النص، ومن أمثلة ذلك قول السَّارد في المقطع التالي"**هل يقاس الرجال**

[1]– المصدر نفسه، ص 153.

[2]– دور الاتصال والتأثير في تشكيل الرؤية النَّقدية عند العرب، شعبان عبد الحكيم محمد، دارالعلم والإيمان للنشر والتوزيع مصر، دط، 2011، ص 11–12.

بلحاهم؟ "[1]، فالسَّارد هنا بطرحه لهذا السؤال يستهدف مسرودا له ما، والذي اتخذ صفة المسرود له في الملفوظ (غير ممسرح)، كما أنَّ هذا السؤال يخفي الكثير من الدلالات والمعالم الدينية، التي تخص مسرودا له معينا في تلك الفترة الحرجة.

2/التشبيه: وهو نوع من البيان، تقتضيه البلاغة بغية تقريب الحقيقة من السَّامع وقد استحضره السَّارد في الرواية، وذلك بهدف تقريب الحقيقة من المسرود له، وقد تجلَّى ذلك فيالرواية، ضمن فقرات عديدة ومن أمثلة ذلك قوله:"**ولمحت من بعيد الفارسالملثم وهو يقفز من مكان إلى آخر، كأنَّه نمر يشق الصفوف ويخترقها يريد طليعتها"**[2]، وقوله فيمقطع آخر"**انكمشت هبة كحمامة مذعورة"**[3]، فالسَّارد من خلال هذا الإيجاز، يختصر العديد من المفاهيم، التي يتوجب على المسرود له الكشف عنها، ومحاولة استيعابهامن خلال أبعادها المتعددة.

3/النفي: حيث نجد السَّارد ينقل للمسرود له الخبر، من خلال استخدام أسلوب النفي، الذي تؤكده أمثلة عديدة ومنها قوله "**لن نستطيع الفرار من أقدارنا للأسف الشديد"**[4]وقوله كذلك"**لم نكن نحن نهتم بكل ما يقع خارج "المعصومة من مؤامرات وفتن"**[5]، وقد تحقق النفي هنا، من خلال وجود حرف النفي والنصب "**لن**"وكذلك من خلال وجود الفعل المضارع الناقص المجزوم "**لم نكن**"، فالسَّارد باعتماده هذه الأساليب إنما يؤكد الخبر بصفة الجزم للمسرود له، كما أنَّ لجوء السَّارد إلى هذا الأسلوب، إنَّما يهدف من خلالهإلى إطلاع المسرود له،على حدة الوضع والخطورة التي عاشها السَّارد رفقة حبيبته هبةأثناء بحثه عن الطائر العجيب في مدينة تيهرت.

---

[1]– الرواية، ص 32.

[2]– الرواية، ص 56.

[3]– المصدر نفسه، ص 126.

[4]– الرواية، ص 138.

[5]– المصدر نفسه، ص 163.

4/ التعليق المنطوي على تعجب: وقد تجلى في الأمثلة التالية: "**كل مكانس الأرض لن تنظف عقولهم إن كان لهم عقول**"[1]، "**ما تصورت أن يبتهج بشر برجم بشر حتى الموت**"[2]، فالمسرود له من خلال هذه الأمثلة، يكتشف تعدد المعتقدات واختلافها في المكان الواحد، مما يعكس طبيعة الوضع الأمني غير المستقر في المكان.

5/ البياض:وهو إشارة صامتة، توحي بوجود مسرود له في النص الروائي، وقد تم توظيفه من قبل السَّارد في نهاية فصول الرواية، و تجسَّد ذلك في الصفحة الثمانية عشر التي كان معظمها بياضًا،ثم في الصفحة التاسعة والعشرين، التي احتوت ثلاثة أسطرعلى الأكثر، لتأتي الصفحة الموالية لها، معلنة بياضها كاملا، وقد تكررت الظاهرة نفسها في الصفحتين الواحدة والأربعين والاثنتين والأربعين، ليتواصل الأمر نفسه في الصفحة الثانيةوالخمسين التي احتوت أربعة أسطر فقط، وأما الصفحة الستةوالستون،فقد جمعت بين الكتابة والبياض هي الأخرى، وتواصل البياض معلنا حضوره في الصفحة السبعة والسبعين، إلا أنَّه شمل الصفحتينالثمانين والسبعين في مجملها، هذا وقد تواصل البياض مع نهاية كل فصول رواية (العشق المقدس).

إلا أنَّ، هذه الفراغات في رواية السَّارد، ما هي إلا علامات مرصدة لمخاطبة المسرود له في الملفوظ، واستدعائه للمشاركة بقسط في استنطاقها[3]، كما أنَّنا نجد هذا الصمت الذي تميّز به النص الروائي، له وزنه وثقله من حيث الدلالة؛ وذلك لأن " الكتابة لا تستطيع التعبير عمَّا يوجد في الذَّات والعالم إلا بنسبة ضئيلة "[4]، كما أنَّ هذه الفراغات هي عبارة عن سكون ناطق؛ حيث أنَّها "لا تدل على معنى فحسب، وإنما لتثير في الذهن

---

[1]– المصدر نفسه، ص 125.

[2]– المصدر نفسه، ص 48.

[3]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003، ص 155.

[4]– المرجع نفسه، ص 165.

إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورًا لا يمكن حصرها، وهذا ما أسماه القرطاجني بالتخييل"[1].

وعليه، فإنَّ ما يلاحظ على رواية (العشق المقدس)، أنَّها رواية لم يتعدد فيها المسرود له، بل اتخذ شكلا واحدا، وهو المسرود له في الملفوظ (المسرود له غير ممسرح)، شأنه في ذلك شأن المسرود له في رواية (الرماد الذي غسل الماء).

3.وظائف المسرود له في الرواية الجلاوجية:

1.3.وظائف المسرود له في المباحث النقدية:

إنَّ وجود المسرود له في النص الروائي، يترتب عليه التزامات تتمثل في الأدوار والغايات، التي يؤديها في المسرود، ولا ينبغي فهم دور المسرود له على أنَّه دور من يتلقى فقط، وينفعل ويتأثر بما يرسل إليه، بل له وظائف عدة، وقد حصرها الناقد "جيرالد برنس" في أربع وظائف هي: وظيفة التوسط، ووظيفة التمييز، والوظيفة السردية، ووظيفة النطق بالجانب الأخلاقي[2]، إلا أنَّ وجود هذه الوظائف يقتضي جانبًا من الشرح والتوضيح، وهو ما بينه النَّاقد المصري عبد المنعم زكريا القاضي فيما يلي[3]:

1.1.3.وظيفة التوسط بين السَّارد والقارئ: وتكون من خلال التوجيهات والإرشادات والتوضيحات الموجهة إلى المسرود له، وذلك من خلال التركيز على أحداث بعينها أوتكرارها، أوتبرير أفعال ما، أو عبر حوارات واستعارات ومواقف رمزية.

---

[1]– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1988، ص 27.

[2]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 241.

[3]– ينظر: البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبى)، عبد المنعم زكريا القاضي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 164، 165.

2.1.3.وظيفة التمييز أوالتشخيص: وهي الوظيفة التي يسهم المسرود له من خلالها في بلورة صورة السَّارد، ولا سيما عندما يكون السَّارد إحدى الشخصيات داخل الحكاية، وعلى النقيض من ذلك، فإنها تتقلص إلى الحد الأقصى حين يكون السَّارد مضمرًا في النص.

3.1.3.الوظيفة السردية: وهي التي يقوم فيها المسرود له بأدوار إضافية، كأن يتحول إلى سارد وشخصية، ويساهم في تحديد إطار السرد وتطوير الحبكة.

4.1.3.الوظيفة الأخلاقية: وهي التي تتعلق بالأثر الأخلاقي الذي يعنى به المسرود له[1].

2.3. وظائف المسرود له في الرواية مقاربة تطبيقية:

كل عضو تركيبي موجود في النسيج السردي للرواية يؤدي وظيفة ما، وتختلف الوظائف باختلاف العنصر المؤدي لها، والمسرود له كعنصر له مكانته في السرد؛ حيث أنَّه يساهم في تشكيل الشبكة السردية، بطريقته الخاصة، ويرى النَّاقد "جيرالد برنس" أنَّ" نمط المروي عليه الذي نجده في سرد ما والعلاقات التي تربطه بالرواة والشخصيات والمروي عليهم الآخرين والمسافات التي تفصله عن القرَّاء النموذجيين أوالواقعييناوالحقيقيين كلها تحدد جزئيا طبيعة هذا السرد، لكن المروي عليه يمارسوظائف أخرى يتفاوت عددها وأهميتها وارتباطها به، ومن المفيد بذل الجهد في سرد هذه الوظائف ودراستها بالتفصيل"[2].

وعليه، فإنَّ الأمر يقتضي تبيين وظائف المسرود له، في النماذج الروائية المختارة فما هي وظائف المسرود له؟ وهل تحقق وجودها في روايات عز الدين جلاوجي؟

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص، 165.

[2]– مقدمة لدراسة المروي عليه، جيرالد برنس، مجلة فصول، مج 12، ع 2، صيف 1993، ص 86.

1.2.3. وظيفة المسرود له في رواية (العشق المقدس):

1.1.2.3.وظيفة التوسط: وهي من أوضح أدوار المسرود له، وأكثرها أهميةفي السرد؛ حيث نجده يتوسط المسرود له بين السَّارد، والقارئ، أوبين المؤلف والقارئ، لأنَّه من اليسير الدفاع عن قيم لا بد من الدفاع عنها، أو إيضاح الجوانب الغامضة التي تحتاج إلى إيضاح بواسطة الإشاراتالجانبية الموجهة إلى المسرود له، والتي يمكن من خلالها أن نبرز أهمية سلسلة الأحداث، وإعادة تأكيد أحدها، أوتصعيبه، أوتبرير أفعال معينةأوالتهوين من اعتباطيتها، لكن التوسط لا يتم دائما بطريقة مباشرة، ومن ثم فإنَّ العلاقة بين السَّارد والمسرود له تتطور أحيانا، في أسلوب ساخر كما توجد طرق أخرى للتوسط بين المؤلفين والقرَّاء، كالإحالة إلى نظام فكري بعينه، والحوار والمجاز وغيرها من طرق التلاعب بالقارئ وتوجيه أحكامه والسيطرة على ردود أفعاله[1].

كما أنَّ السَّارد عند استدعائه المسرود له –في الملفوظ كنظير له في السرد، لا يتم له ذلك، إلا وفق إستراتيجيةخاصة، يرتضيها السَّارد، ولا يتحقق ذلك في ظل غياب المسرود له الذي يلعب دور الوسيط، و"يضطلع بدور الربط بين الراوي والقارئ المجرد عبر تلك العلامات المزروعة داخل–الحكاية"[2].

وعليه، فإنَّ المسرود له في –الملفوظ (المسرود له غير الممسرح)، والذي تم استدعاءه من قبل السَّارد في رواية (العشق المقدس)؛ كان لغاية تعليمية بالدرجة الأولى، وهي تمكين المتلقي من الإطلاععلى جهود عبد الله بن رستم، والتي تمثلت في جهاده وذودهعن الحق، وإقامة الدولة الرستمية، التي كان من مهامها، الاعتناء باللغة العربية، وإنشاء المكتبات الكبرى، كمكتبة "المعصومية"، إلى جانب هذا، ذكَّر بالفتن، والانقلابات التي كانت قائمة آنذاكبشأن الأوضاع السياسية، وما نتج عنها من غدر وهدر للدماء.

---

[1]–ينظر: المرجع نفسه، ص 87.

[2]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 241.

فالسَّارد هنا، نقل حقيقة تاريخية، ممزوجة بالخيال الذي تقتضيه طبيعة الرواية؛ بغية تلقين المتلقي،وعبر توسط المسرود له، مجموعة من الخصال، والقيم، والتي من بينها تنبيه المتلقي بالآثار،والانعكاسات السلبية، التي كانت نتيجة الغلضة، والتعصب، وعدم استخدام العقل، ومن جهة أخرى، تذكيره بالدور الذي قدَّمه الرجال، أمثال عبد الله بن رستم، من أجل الدين، واللغة العربية، وكل ذلك كان وفق رؤية فنية تخييلية، على اعتبار أنَّ الرواية وفق ما أقرَّه النَّاقد التونسي "الأمين مبروك" "لا تعيد المرجع إلينا على صورته وهيئته بل تعيد بناء علاقتنا به، إنها تسعى سعيا دؤوبا لترسخ لدى القارئ، انطباعًا بأنَّ ما يقرأه هو الحقيقة عينها ولأجل ذلك لا بد أن توائم بين التخيل والصورة الأسطورية التي يدرك القارئ الواقع وفقها"[1]، وكأن السَّارد وبتوسط من المسرود له، يستهدف القارئ، بغية دفعه إلى الاقتداء بعبد الرحمن بن رستم، في مجال الذود عن الدين وإعلاء همة اللغة العربية.

وإلى جانب ذلك، فالسَّارد المشارك عندما يعلن شغفه بالقراءة من خلال المقاطع التالية:"**لم يكن يدور في خلديالآن إلا أن أدخل حضن سريري وأنام، بل وأعتكف كما تعودت لألتهم عشرات الكتب التي برمجت قراءتها**"[2]،"**كان همنا العثور على كتبفي الفلسفةوالأدب**"[3]، إنَّما يريد من خلال ذلك؛ توجيه الكلام إلى المسرود له ومن ورائه القارئ الحقيقي، حتى يكون محبًا للمعرفة، والبحث والاطلاع، وهذا يُنبئ عن الدور الفعَّال الذي يؤديه السَرد في شتى المجالات.

[1] – الواقع/ الحكاية أو البناء على البناء في رواية درب السلطان، الأمين مبروك، منشورات المختبرات، مخبر السرديات جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء المغرب، دط، 2010، ص 128.

[2] – الرواية، ص 98.

[3] – المصدر نفسه، ص 45.

وكمثال حي على ذلك، نجد النَّاقد"مسعد العطوي" يعترف بأنَّ القصص المترجم والقصص العربي، كانا من مكونات الفكر لديه، وقد تعرف على الكثير من الشعوب والحضارات والقيم من خلال السرد[1].

2.1.2.3. وظيفة التشخيص أوالتمييز: وهي الوظيفة التي نقف من خلالها على معرفة حقيقة السَّارد الذي تكشفه نداءاته، واستفهاماته وتأكيداته، التي يوجهها للمسرود له، تعبيرا عن مدى إعجابه به[2].

وعليه، فكل المؤشرات التي استخدمها السَّارد في الرواية، للدلالة على وجود المسرود له–في الملفوظ (المسرود له غير الممسرح)، تؤكد إعجابه به، مما جعله يسافر معه عبر رحلة تخيلية، ليطلعه على بعض الحقائق التاريخية، التي تتعلق بتأسيس الدولة الرستمية وذلك لأنَّ؛ الأدب في النهاية نتاج معقد، لتناقضات التاريخ، والمرحلة التي أنتج فيها، كما أنَّ الأدب والتاريخ، والزمن، والعلاقات الاجتماعية، تشكل جميعا، وحدة متناقضة وديناميكية معقدة[3].

وتأسيسًا على كل ما تقدم، نجد أنَّ وظيفة التمييز، عند المسرود له تؤدي دورًا بالغ الأهمية، لكونها تطلعنا على حقيقة جوهر السَّارد، الذي تميز بفكر حضاري واضح من خلال الرواية، وروح مُحبة للسلام، وشغوفة بالبحث والتعلم، حتى وإن كان مجهول السماتوالأوصاف الفيزيولوجية التي تحدد شكله الخارجي، إلاَّ أنَه يثبت للقارئ، أنَّ قيمة الإنسان تكمن في طريقة تفكيره، ومدى قدرته على تطوير ذاته، وخدمة غيره من الإنسانية جمعاء، ليترك بذلك أثرًا يخلده، كما فعل عبد الرحمن بن رستم.

---

[1]– السرد فكرا وبناء، مسعد العطوي، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، دط، 2014، ص 04.

[2]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص242، 243.

[3]– الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، عباس إبراهيم، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1 2005، ص 50.

3.1.2.3. وظيفة السرد: إذا كان السَّارد هو الذي يقوم بعملية التلفظ في الرواية، فإنَّ المسرود له هو المتلقي الأول لكلامه، وهذا، إنْ دلَّ فإنَّما يدل على أنَّ المسرود له طرف مشاركفي السرد؛ كونه هو الذي يحفز السَّارد على سرد أحداث الرواية، وعليه فلا حديث عن السرد ولا عن وظيفة السَّارد السردية في ظل غياب المسرود له.

وعطفا على ما تقدم، يرى النَّاقد "علي عبيد" أنَّ المسرود له هو الذي يتلقى سرد السَّارد؛ وذلك من خلال السمع أوالقراءة، كما يساهم في ضبط الإطار السردي، ويضمن التتابع المنطقي للأحداث، وييسر مهمة القارئ الحقيقي[1]، وعليه فكل الأساليب الإنشائية والصور البيانية والإحالات الفكرية، وغيرها من المؤشرات الموجودة في رواية (العشق المقدس)، إنَّما تؤكد وبصورة صريحة، أنَّ كل شيء يتوقف في ظل غياب المسرود له الذي يؤسس الإطار العام للسرد ويضبطه.

4.1.2.3. الوظيفة الأيديولوجية: تختلف الإيديولوجيا في الأدب، عن باقي الإيديولوجيات؛ وذلك من حيث كونها، تأتي موضوعا لالتقاء مجموعة من التناقضات[الصراعات]، التي تبحث عن حل تخييلي في العمل الأدبي[2]، غير أنَّ الوصول إلى حل تخييلي، لا يكون إلا من خلال "الضرورة الداخلية التي تحكم السيرة الأدبية"[3].

وعليه، فمن خلال تواجد المسرود له، تتحدد إيديولوجية النصوتبرز معالمها، باعتبار المسرود له، هو الذي يتلقى فلسفة السَّارد ورؤيته الخاصة، وقد تبدَّى البعد الإيديولوجيفي رواية (العشق المقدس)، من خلال تصارع عدة قوى، على إمارة الحكم (الإباضيين والسنَّيين والشيعيين)؛ حيث رأت كل واحدة منها أحقيتها في الحكم، ومثال ذلك قول السَّارد

---

[1]– ينظر: الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، عباس إبراهيم، دار كوكب العلوم، الجزائر ط1، 2014، ص 244، 245.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص47.

[3]– المرجع نفسه، ص 48.

"لا بد لأهل السنة أن يسودوا، وأنتم إن شاء الله من أنصار الفرقة النَّاجيةنجانا الله وإياكم من الفرق الضالة"[1].

2.2.3.وظائف المسرود له في رواية (راس المحنة 1+1= 0):

1.2.2.3.الوظيفة السردية: إنَّ وجود رواية (راس المحنة 1+1= 0)، ضمن إطار سردي محكم، في قالب تخييلي، تحكمه ضوابط فنية، لا يتأتى إلا من قبل السَّارد الذي ينظم عملية التلفظ، وصيرورة الخطاب من خلال التدخل بالتعليق، والتأويل، ليشكل حضوره حضورا لسلطة ما[2]، كما أنَّ السارد في النص الروائي "مهما حاول الاختفاءأوبدا مختلفافي رؤاه واتجاهاته عن شخصيات العمل السَّردي، فإنَّه لا مناص له من البوح لها أوعنها"[3].

ومنه، فإنَّرواية (راس المحنة 1+1= 0)، ناتجة عن تلبية السَّارد ضرورة السرد تحقيقا لمساعي، ومتطلبات المسرود له، الذي تنوع بين المسرود له الذاتي، كالجازية العلواني التي تقول:**"وحدك يا الجازية وحدك تذرعين الأزقة المتربة الضيقة وحدك تصهلين في مسمع الليل البهيم تدكين عروشه تمزقين سدوله تغتالين همومه وما تستطيعين أن تفعلي؟ جاوزتك الأحداث الصنم المعبود غدا أكبر تنسل من كل فتحاته شياطين ودراويش وهل تقدرين على مقاومة هؤلاء الملايين الذين تفرقوا في كل شبر من المدينة؟ ها هم كالجرذان ينخرون الأسس ينخرون الجدران يقتلعون الجذور.. كل شيء يموت يا الجازية"[4].**

---

[1]– الرواية، ص 51.

[2]– وضع السَّارد في الرواية بالمغرب، عبد الحميد عقار، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، العدد1، 1985، ص24.

[3]– البعد الإيديولوجي في الرواية العربية، ملاح الجيلالي، مجلة علامات ج54، م 14، ديسمبر 2004، ص 491

[4]– الرواية، ص 13.

فالمسرود له الذي اتخذ صفة الذاتية، من خلال المقطع أعلاه، نجده هو الذي يدفع بالساردة الجازية إلى التعبير عن حيرتها، وأنَّاتها الداخلية، وقلقها حيال انتشار الفساد وتفشيه في مدينتها، لكن السَّرد بهذه الطريقة يجعل من السّارد مسرودا له وذلك لأنَّ "حديث الأنا في عمقه الروائي هو خطاب الأنت، حتى ولو كان هذا الأنت هو المتكلم نفسه"[1].

أمَّا المسرود له الثاني في رواية (راس المحنة 1+1= 0) فهو مسرود له قصصي (مسرود له ممسرح)، وقد تمثل في الساردة الجازية التي أصبحت مسرودا له قصصيا بصفتها مستمعة أمام السَّارد منير، الذي سرد لها بعضًا من سيرة بني هلال كقوله "**وهجر ذياب قبيلة بني هلال وأقسم إن لحقه أحدهم أن يقتله لقد كره تنافر قومه من أجل التفاهات** "[2].

فهنا، المسرود له القصصي الذي تمثل في شخصية الجازية، هو الذي دفع بالسَّارد منير على أنْ يأتي بهذا المقطع السردي، من سيرة بني هلال؛ وذلك لكون المسرود له القصصي، المتمثل في شخصية الجازية هو الذي منح السَّارد منير، فرصة الاستماع والإنصات إليه، لنجد أنَّ "كل متلفظ مدفوع تلقائيا إلى أن يعقد صلة بينه وبين مخاطبه يستمد منه وجوده بصفته كائنا لغويا مجبولا على التواصل مع الآخر"[3].

أمّا المسرود له الثالث، الذي تواجد في رواية (راس المحنة 1+1=0)، فهو المسرود له–في الملفوظ (غير ممسرح)، وقد استحوذوهيمن على معظم المتن الروائيدافعا السَّارد على اختلافه، وتعدده إلى البوح بسرده، على اعتبارأنَّه "وجودا تخييليا لا يعرف شيئا وإنما

[1]– وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، محمد نجيب التلاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا دط، 2000، ص 102.

[2]– الرواية، ص 89.

[3]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، مرجع سابق، ص 39.

هو موكل بالتلفظ لا غير، لأن الذي يعلم حقا هو الكاتب ومن ورائه المسرود له الذي يصل إلى المعرفة تدرجا"[1].

2.2.2.3.الوظيفة الأخلاقية: إنَّ المسرود له في رواية (راس المحنة1+1=0)، أوجد بالتبعية ساردا مشاركا في الأحداث، ومساهما فيها، والشاهد على ذلك، هو وجود ضمير المتكلم سواء كان مفردا، أوجمعا، منفصلا، أومتصلا بالأفعال، ومثال ذلك السَّارد صالح العلواني الذي دفع به المسرود له، إلى الاعتراف والتعبير عن الأوضاع المتأزمة، التي يعيشها، وقد تجلى ذلك من خلال تصريحاته المتعددة منها: "**كلكم اتفقتم على التخريب كلكم تآمرتم على هذا الوطن أنا لن أسكت، تالله لن أسكت، لن أسكت، أنا صالح الرصاصة دمي ودم أصحابي سقى هذه الأرض، ولن يذهب سدى، أملكوا ما شئتم.. خذوا ما أردتم، المسؤوليات السيارات الفيلات لست راغبا في مزابلكم**"[2].

فالمسرود له، باعتباره الممثل للجانب الأخلاقي، هو الذي تسبب في وجود الدافع والحماسة لدى السارد، مما دفع بهذا الأخير إلى رفض الأوضاع وانتقادها، مهددا بعدم الصمت والسكوت، اتجاه من يخرب هذا الوطن، ويخون أمانة الشهداء، فالسَّارد رفض كلما يناقض ذاته، المشبَّعة بحب الوطن، والغيرة عليه،ومثال ذلك قوله "**منعوني الحراس من الدخول صرخت خونة خونة اكتشفتكم اكتشفت جريمتكم حرقتم أدوية المرضفي الوادي وهم محتاجون قرصا...أحرقتم أعمارهم ودماءهم وأرواحهم...سحبني الحراس بعيدا وقالوا للوزير هذا مجنون مرة بعد مرة يصاب بنوبة عصبية وفصلوني عن العمل...طرقت كل الأبواب...اشتكيت للمسؤولين...كتبت للجهات الرسمية وغير الرسمية ... كلهم اتفقوا على أنني مجنون ولا أصلح للخدمة... كنتُصالح الرصاصة يوم كان الرجال رجالا...فلما تحررت البلاد أسموني صالح المغبون.. وفي آخر عمري**

[1]– بنية الخطاب السردي، حسناء بن سليمان، مجلة علامات، ج 54، م 14، ديسمبر 2004، ص 286.

[2]– الرواية، ص 34.

صرت صالح المجنون والحل الهروب الهروب كل شيء يصرخ في أذني أهرب أهرب يا صالح"[1].

فالسَّارد هنا، ومن خلال ضمير المتكلم، يكشف للمسرود لهخفايا المؤسسات الاستشفائية، التي تهضم حق المريض، وتزيده مرضا، الأمر الذي تولَّد عنه شعور السارد بالتذمّر، والإحباط الداخلي؛ نتيجة انتهاك حقوق المرضى، والضعفاء، ومناهضة كلمن يحاول إظهار الحقيقة، والانتصار لها، وقد جسَّد طرده من العمل، صورة حيَّة على عدم خيانته المثل، والقيم الثورية التي ظلت ترافقه بعد الاستقلال، مما زاد في تأزمه .. وقد فتحت له مبادئه، وأفكاره، الطريق حتى "يستنطق ذاته ويعتصرها ليستخرج ما تبقى من ذكريات ممزوجة بألم الواقع المرير"[2]، فالسَّارد لإحساسه بالضعف، والانكسار والتشتت الداخلي وعجزه عن التغيير، وعدم قدرته على خيانة مبادئ، وقيم الثوار، لجأ إلى الهروب حتى يثبت براءته، اتجاه مزاحمة ضميره، والمسرود له.

وعليه، فقد تحرك (المسرود له)؛ ليعلن انتصار القيم السامية من خلال رفض السَّارد صالح العلواني، العمل مع خائني الوطن، ولجوئه إلى الهروب، مكتفيا بتأزمه منغلقا على ذاته، مستمرا بالجهاد، والتحمل، بعيدًا عن جرائم الخيانة، لتكبر بداخله سمات الوفاء والإخلاص لهذا الوطن.

1.2.2.3.الوظيفة الإيديولوجية: إنَّ المسرود له كطرف متلقٍ في السرد، يدفع السَّارد إلى إظهارإيديولوجيته في الرواية؛ وذلك باعتبار أنَّ "الخطاب المكتوب إنما هو بشكلمن الأشكال جزء لا يتجزأ من نقاش إيديولوجي يمتد على نطاق واسع جدا إنَّه يردعلى شيء ما ويفنِّد ويؤكد ويستبق الأجوبة والاعتراضات المحتملة ويبحث عن سند... إلخ"[3].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 40.

[2]– وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، محمد نجيب التلاوي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط،2000، ص 61.

[3]– النقد الروائي العربي والمرجع العربي، نجية سعدات، مجلة علامات، ج 54، م 14، ديسمبر 2004، ص 216.

وانطلاقا من الغياب القطعي لبراءة أي نص، من توظيف البعد الأيديولوجي؛ فإنَّنا نجد رواية (راس المحنة1+1=0)تتجاذبهاإيديولوجيا السارد المتعدد، السارد الرافض، والمعارض لقوى الظلم، والفساد،لتي مثلها كل من (مدير المستشفى، وأمحمدالملمد رئيس المجلس الشعبي البلدي)، فالسَّارد هو الذي عرض أفكاره، وبيَّن مواضع اللاتوازن، والاختلال الاجتماعي، معلنا انجذابه صوب العدالة، والقيم السامية، مرسخا البعد الأخلاقي الذي يقابله جانب الإدانة والرفض، لكل ما يسحق القيم الإنسانية، داخل الذات، التي تتجردمن الأحاسيس، وتصبح الأداة الفعَّالة لتوسيع هُوَّى الظلم، والجور، والاستعباد، فالسَّارد لم يتوان عن التوضيح، والاستدلال، ملبيا رغبة المسرود له، مستجيبا لطلباته.

4.2.2.3.وظيفة التمييز: من خلال هذه الوظيفة التي يقتضيها المسرود له، نجد أنَّ السَّارد قد ارتسمت صورته، واستوضحت سماتها الفيزيولوجية، والفكرية، وقد كان كل ذلك تحت إذن المسرود له، وإمرته، الأمر الذي يقتضي وجود جدول يوضح ذلك:

عناوين الرواية الفرعية	السَّارد وسماته	أمثلة توضح وضع السَّارد وعلاقته بالمسرود
شرفة أولى [ص 12- ص 14]	**الجازية العلواني:** سمراء بلون الأرض المعطاء ممتلئة مفتولة القوام في عينيها حس متمرد وكبيرياء كئيبة، ممرضة أطفال	- **تقول الجازية:** وحدك يا الجازية وحدك تذرعين الأزقة المطرية الضيقة ووحدك تصهلين في مسمع الليل البهيم، تدكين عروشه تمزقين سدوله.. تغتالين همومه.. ص 13
الخروج إلى التابوت من [ص 16- ص 47]	تعدد الساردون في سرد أحداث هذا العنوان كالتالي: **1/- صالح العلواني:** ممتد القامة أسمر اللون، نحيلا تتوج رأسه عمامة خفيفة.. في ملامحه كبرياء ظاهر وفي عينيه حيرة وغضب رجله عرجاء، بطنه تعاني آثار حرب، تولى السرد في الصفحات	**يقول صالح العلواني:** « لما خرجت إلى هذه الدنيا أسماني والدي صالح ..على اسم جدتي حتى يبقى الاسم حيا متداولا...ولدت في حضن هذه الرؤوم » ص 16

	التالية: [ص 16 إلى ص 23] ومن [ص 26 إلى ص 29] ثم من [ص31 إلى ص40] **-2/- الساردة الجازية ابنة صالح العلواني:** تولت السرد من [ص 23 إلى ص 26 ومن ص 29 إلى ص 31] **-3/- السارد ذياب:** صحفي موظف في جريدة الشروق. **-4/-الساردةعرجونةبنت عمر:** زوجة صالح العلواني تولت السرد من [ص 42 إلى ص 47]	- **تقول الجازية:** «لحق بي ذياب فتغشاني محفل الفرح سار إلى جنبي سحابا مركوما..» ص 24 - **يقول ذياب:** «ولم تعطيني فرصة كي أطوف بها في حدائق أحلامي.. أن أقول لها لقد أكملت دراستي هذا العام وسأوظف صحفيا بجريدة الشروق وسأسخر قلمي لخدمة شعبي ووطني سأجعل منه كابوسا يقضي مضاجع اللصوص والخونة» ص 42 - **تقول عرجونة:** « مددت يدي إلى رأسي فأعدت شد المحرمة عليه جيدا.. وخرجت كالعادة إلى الفناء أحمل في يدي كرسيا صغيرا فاقتلعت مكانا يطل على الشارع الخالي إلا من بعض المتسكعين والمنحرفين.. رحت أرقب كل حركة فيه» ص 44
البحث عن العشق من [ص 48 إلى ص 73]	**-1/- السَّارد منير:** تربى يتيما أمه شهيدة صاحب مكتبة أسمر، نحيف، بشوش، يحب القراءة والكتابة.	**يقول منير:**« ازددت التصاقا بالرجل ..لقد جبلت على حب الفقراء...سحبت يدي من بين أصابعه وقلتقد تكون محظوظا بجوارنا مسكن شغر منذ يومين» ص 48، 49.

	-2/- السارد صالح العلواني: تولى السرد من [ص 51 إلى ص 53]، ومن [ص 59 إلى ص 06] ثم في [ص 73] **- 3/- الساردة الجازية:** تولت السرد من [ص 53 إلى ص 55] . **-4/- السارد عبد الرحيم:** من سماته أنَّه: صاحب بشرة سمراء اللون، لا يكاد يغطي وجهه إلا جلد لا يكاد يستر عظامه، عيناه تدوران كما البركان، تولى السرد من [ص 56 إلى ص 59] ومن [ص 60 إلى ص 64] ثم من [ص 69 إلى ص 73]	**-يقول صالح العلواني:** «خرجت من القرية.. ومن المشفى ... وها هم أخيرا يطردونني من البيت لأنه ملك للمشفى..»ص 53 . **-تقول الجازية:** « ليس من السهل أن يسمح رجل بدوي كأبي يسكن حارة الحفرة لابنته أن تتابع دراستها في مدينة بعيدة» ص 54 . **- يقول عبد الرحيم:** «غدا كل شيئ ضدي، في البيت تحاصرني نظرات والدي وأنين وادتي الشاحب...في الشوارع أحس نفسي أشبه بكيس بلاستيكي قديم تترماه الرياح في شوارع المدينة». ص 56
قراصنة الأحلام من [ص74 إلى ص 110]	**1/- السارد امحمدالملمد:** في العقد الربع من العمر ممتلئ الجسم أشقر اللون، أخضر العينين يميل إلى الطول عليه ثياب أنيقة، أمي، في ذراعيه وشم كبير لثعبان ضخم رأسه ينام على ظهر اليد، تولى السرد من [ص 74 إلى ص 75] **2/- السارد منير:** تولى السرد من [ص 75 إلى ص 93] ومن[ص 97 إلى ص 98] ثم من[ص 97 إلى ص 98]	**يقولامحمدالملمد:** « نزلت وأنا أصفع الباب.. أعدو في جنون.. أدخل بوابة المشفى.. لم أبال باستفسار البواب وأنا أدوس كل الكلمات التي قالها.. دخلت.. عبرت الباب.. اتجهت مباشرة إلى قسم الانعاش.. لم يعترضني أحد حتى وجدت نفسي وجها لوجه معها» ص 74.

	3/- السارد عبد الرحيم: تولى السرد في[ص 93] ومن [ص 101 إلى ص 103] **4/- السارد صالح العلواني:** تولى السرد من [ص 94 إلى ص 97] ومن [ص 98 إلى ص 101] **5/- الساردة الجازية:** تولت السرد من [ص 103 إلى ص 106] **-6/- السارد أبو صلاحالدين ووهيبة**	**- يقول أبو صلاح الدين :** « عليك اللعنة يا صلاح الدين؟ ... يا فساد الدين لو لقيتك لذبحتك وشربت دمك كله .. كنت أنتظر منك أن تعزني حين تتقدم بي السن فإذا أنت تذلني... تقتل زوج أختك... تقتل أخا ظل أبواه لنا جميعا أبوين» ص 109
الحبوعفونة الرصاص من[ص111 إلى ص ص 150]	**-1/-السارد صالح العلواني:** تولى السرد من[ص 111 إلى ص 114] ومن [ص 123 إلى ص 125] **-2/- السارد منير:** تولى السرد من [114 إلى ص 122] ومن [ص 126 إلى ص 129] ثم من [ص 135 إلى ص 141] **3/- الساردة الجازية:** تولت السرد	

	من[ص 122 إلى ص 123] ومن [ص 129 إلى ص 132] ثم من [ص 141 إلى ص 143] **-4/- الساردة حسناء:** تولت السرد من [ص 143 إلى ص 145]	
الخروج من التابوت من[ص 151 إلى ص 171]	**-1/- الساردة الجازية:** تولت السرد من [ص 151 إلى ص 152] ومن [ص 157 إلى ص 159] ثم من [ص 160 إلى ص 161] **-2/- السارد منير:** تولى السرد من [ص 152 إلى ص 160] ومن [ص 164 إلى ص 166] ثم من [167 إلى ص 171] **-3/- السارد حسناء:** تولت [ص 156 إلى ص 157] ومن [ص 161 إلى ص 163] **-4/-السارد صالح العلواني:** تولى السرد من [ص 159 إلى ص 160] **-5/-السارد امحمدالملمد:** تولى السرد في ص 167.	
شرفة أخيرة من[ص 173 إلى ص 176]	**الساردة الجازية:** تولت السرد من [ص173إلى ص 176]	

الجدول رقم:(05) يمثل جدولا توضيحيا يشمل مختلف الساردين وسماتهم في رواية "راس المحنة 1 +1=0".

وعليه، فإنَّ ما يلاحظ على هذا الجدول أنَّ المسرود له، قد كشف عن تعدد الساردين الذين اختلفت سماتهم، وتنوعت، وقد اتخذ كل منهم وضع السارد المشارك في القصة التي يسردها.

إلا، أنَّ ما يلاحظ على هذه الرواية، أنَّ أكثر ساردیها تأزمًا هو السَّارد صالح العلواني الذي احتضن بذور المأساة، التي أفقدته الشعور بالأمان، وأصبحت شخصيته واضحة الأبعاد في ذهن المتلقي، خارج النص، وقداستمال عاطفة القارئ نتيجة دفاعه عن كل ما يؤذي الوطن.

5.2.2.3.وظيفة التوسط: وهي التي يضطلع فيها المسرود له، بدور الربط بين السَّارد والقارئ المجرد، عبر تلك العلامات المزروعة داخل – الحكاية[1].

إنَّ المسرود له في رواية (راس المحنة 1+1=0)، نجده قد اتخذ من السَّاردعلى اختلافه، وتعدده، مطية لإيصال رسالته إلى المتلقي، وقد تجلت وظيفة التوسط عبر ما يلي:

فقد سمح المسرود له–الذي اتخذ شكل الذات، على أن تبلغ الجازية رغبتها في الانتقام من الشخصيةأمحمدالملمد، وأمثاله، حتى يكون عبرة لمن يعتبر، وقد خولت ذات الساردة (الضمير العائد أنت) باعتبارها مسرودًا له، للسَّاردة أن ترسم صورة مخاطب"سامع مأمول تتوفر فيه شروط تلقي حديثهمن قدرة على القراءة والفهم والحكم"[2].

كما، أنَّ المسرود له من خلال وظيفة التوسط، قد كشف للقارئ تأثير الظلم، والفساد على نفسية السَّاردة الجازية، نظرًا لكونها مواطنة صالحة، وقد حزّذلك في نفسها مما دفع بها إلى التفكير في اقتلاع جذور الشر، والطاغوت، الذي كان سببه السكوت، وعدم وجود

[1]– ينظر: المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، مرجع سابق، ص 241.

[2]– المرجع نفسه، ص 241.

مناهضين ومدافعين، ويهدف المسرود له من وراء كل ذلك، إلى شحذ همة القارئ بمبادئ الرفض، وعدم الخنوع لقوى الظلم والتجبر.

أما المسرود له – في الملفوظ، فقد توسط ليبلغ رسالته إلى القارئ، من طرف السَّارد صالح العلواني، الذي شنَّ هجومه على مخربي الوطن، كمدير المستشفى، سي سليمان الذي أحرق أدوية المرضى،وأمحمدالملمد، الذي اغتصب شرف حارة الحفرة، وأصبح راعيا عليها ليفسح بذلك المجال أمام "تشكيل قارئ مقصى غير مرغوب فيه لأنَّه في حل من تلك الشروط "[1]، وفي الآن ذاته، فقد كشف المسرود له عن حقيقة السَّارد صالح العلواني، الذي وافقت تسميته خصاله الروحية، التي تأبى الظلم، وترفض كل ما يمت بصلة للغدر والخيانة دافعا بذلك القارئ، بصفته متلقيا واعيا، إلى محاولة الاقتداء والتضحية في سبيل الوطن.

أما المسرود له – القصصي (مسرود له غير ممسرح)، فنجده يتوسط؛ ليمكن القارئ من الاطلاع على بعض من سيرة بني هلال، وحتى يدفعه بطريقة غير مباشرة لمعرفة المزيد عنها أكثر، وذلك من خلال اطلاعه عليها، ومحاولة تنمية روح البحث وحب المعرفة لديه.

3.2.3.وظيفة المسرود له في رواية (الرماد الذي غسل الماء):

1.3.2.3.وظيفة السرد: المسرود له هو الذي دفع بالسارد إلى ممارسة فعل السرد الذي تجلى في (الرماد الذي غسل الماء) بالرغم من وجوده خارج الملفوظ، فهو الذي يساهم في ضبط الإطار السردي، ويضمن تتابعا منطقيا للأحداث، وييسر مهمة المتلقيومن مظاهر السرد في الرواية نجد "**كانت الساعة الحادية عشر ليلا حين توقفت سيارة الشرطة**

[1]– المرجع نفسه، ص 242.

تسبقها سيارة مدنية، وتلحقها أخرى ونزل رجال الشرطة في المكان الذي حدده كريم السامعي"[1].

2.3.2.3.وظيفة التمييز: وهنا، يرى النَّاقد التونسي "علي عبيد" أن للمسرود له "فضل في تحديد السارد وإبرازعلاقاته ومعرفة صنف تبئيره ومدى إعرابه عن توجهات المؤلف المجرد"[2]، ومنه، فوظيفة التمييز توضح صورة السَّارد وجل اهتماماته عند المتلقين وقد بدا السَّارد في رواية (الرماد الذي غسل الماء)، خارج عن أحداث القصة التي يسردها لا تربطه أي علاقة بها، كما أنَّه مجهول السمات والأوصاف وأنَّه من هواة السرد البوليسي القائم على الإثارة والتشويق.

3.3.2.3.وظيفة التوسط : فقد ساعد المسرود له في الملفوظ، القارئ على إدراك عواقب الجهل، التي تقتل الضمائر، والنفوس، مثلما حدثمع عزيزة الجنرال التي اتهمها أستاذ علم الاجتماع فاتح اليحياوي "**بنشر الفساد والمخدرات، والاستلاء على ممتلكات الشعب بطريقة غير شرعية**"[3]، كما أنَّه نقل إلى القارئ عواقب جرائم المخدرات ساعيافي رغبة غير مباشرة منه، إلى أنْ يصنع منه قارئا رافضا لمثل هذه الأساليب في الحياة على اعتبار أن المسرود له يفتح المجال أمام المتلقي؛ حتى يتلقى الرسالة التي يبتغي السارد،بثها إليه والمتضمنة الإشارة بأصبع الاتهام إلى السلطات المسؤولة في الدولة، كونها تركت عزيزة الجنرال وأمثالها يخربون البلاد لامتلاكهم المال.

كما أنّها لم تنظم شروط تسيير المجالس الشعبية البلدية، بأنْ تركت الباب مفتوحا أمام أشخاص يتسمون بالجهل، ويتقنون فن التحايل، أمثال مختار الدابة، ونائبه نصير الجان، لرعاية سكان مدينة عين الرماد التي راحوا يستغلون شرف بناتها مثلما حدث مع

1- الرواية، ص 15.

2-المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، مرجع سابق، ص 243.

3- الرواية، ص 94.

العطرة ابنة منظفة البلدية "**واضطرب نصير الجان دون أن يدري ماذا يفعل، وسأل مترددا وقد اشتد ظهروا حوله:**

– هل أدخلها أم نبدأ بمشاكل المواطنين؟

واعتدل مختار الدابة في جلسته وقد بدا القلق على محياه، وراح يدوس سيجارته في المرمدة.

– دائما تفسد علي أحلى لحظات عمري أيها الغبي، وهي وأنا ألسنا من المواطنين؟ ومتى وأين تطرح قضايانا؟"[1]

كما أنّها أهملت مجال البحث عن مشاريع، تأخذ بها بأيادي العاطلين عن العمل، كعمار كرموسة، ومراد لعور، كما نبه السَّارد، عن طريق المسرود لهإلى غياب سلطة ردعية، قاهرة، ضد الأعمال المشبوهة، التي تؤدي إلى تفشي الآفات الاجتماعية وانتشار الجريمة.

4.3.2.3.الوظيفة الأخلاقية: إنَّ المسرود له في رواية(الرماد الذي غسل الماء)، تكفل بالكشف عن مقاصد السَّارد، ومن ورائه المؤلف، وقد تمثلت هذه المقاصد في محاولة زرع فكرة التشبث بالمبادئ السامية، والأخلاق الرفيعة، التي تنعكس إيجابا على الصالح العام وتساهم في الحدِّ من الجريمة، وتُشعر المواطن بالأمان، وقد ضرب بشخصية فاتح اليحياوي أنموذجا لذلك حيث يقول: "**كان فاتح اليحياوي أكثر الشباب حماسة، وأكثرهم ثورة على كل مظاهر الانحراف الاجتماعي والسياسي، وكان يدرك جيدا أن سكان عين الرماد هم ضحية مؤامرة بين من يملكون الدينار ومن يملكون القانون.. وما كادت عزيزة الجنرال تستولي على أراضي الفلاحين البسطاء، وتأخذها منهم عنوة، وما كادت**

[1]– المصدر نفسه، ص 99.

تشتري شركة البناء التي تشغل مئات العمال، وما كادت تضع يدها على أملاك دولة فتشتريها بأسعار رمزية حتى ثار في المدينة يقود الناقمين"[1].

كما حاول من جانب آخر نبذ الأخلاق الفاسدة، التي تكون عواقبها وخيمةعلى الإنسان، كما قدَّس فكرة التضحية من أجل الوطن، وتقديم المصلحة العامةعلى المصلحة الخاصة، وضرب بتضحية الضابط سعدون مثالا على ذلك، وهذا بعدما أثبت هذا الأخير أنَّ فواز ابن عزيزة الجنرال هو المجرم الحقيقي الذي أطلق سراحه "**معززا مكرما ووصل الضابط سعدون أمر بالانتقال إلى الصحراء بعيدا عن مدينته بمئات الأميال، وأدرك سعدون أن يد عزيزة أطول مما توقع، وأن القانون فعلا تحت بعض الناس"[2]**، إلا أنّ الأمر تجاوز ذلك حيث تم اغتيال الضابط سعدون ويظهر ذلك في قول السارد "**وتناقلوا أنَّ أيادي السوء والجريمة قد امتدت إلى سعدون الضابط فاغتالته وعلقوا جثته في ساحة المدينة"[3]** لتنفذ بذلك عزيزة الجنرال وعدها، حين قالت: "**أما الضابط سعدون فسيدفع الثمن غاليا"[4].**

وبالنظر إلى كل ما تقدم،تتضح العلاقة بين السارد والمسرود له؛ حيث أنَّه لا يسعنا التكلم عن السَّارد في ظل غياب مسرود له، يتوجه إليه السارد بسرده،كما أنَّه لا يسعنا الحديثعن وظائف المسرود له، في ظل غياب مسرود يسرد من قبل السَّارد، وهذا ما يؤكده الناقد "تزفتان تودوروف"؛ حين يرى أنَّه بمجرد التعرف إلى السَّارد حتى يتحتم علينا أن نقرَّ بوجود "مرافقه"؛ أي الذي يوجه إليه الخطاب الملفوظ، وهو الذي نسميه اليوم

1- الرواية، ص 38.

2- المصدر نفسه، ص 240.

3- المصدر نفسه، ص 250.

4- المصدر نفسه، ص 238.

بالمسرود له وهذا الظهور المتزامن ،لا يعدو أن يكون بمقتضاه "الأنا" و"الأنت" (أوبالأحرى مرسل ملفوظ ما ومتلقيه) دوما مرتبطين[1].

إلا أنَّ، ما يلاحظ على وظائف المسرود له، أنها تتقاطع مع وظائف السَّارد باستثناء وظيفة التوسط والتمييز، التي يتفرَّد بها المسرود له، كما أنَّه من خلال هذه الوظائف يستطيع "المؤلف المجرد تحقيق أهداف التواصل مع القارئ المجرد"[2]، وهذا حسبما أقرَّه الناقد "سيمورجاتمان" (chatmanseymour)،الذي يرى أن النص السردي يكون نتاجا لأحد المستويين من بينهما، مستوى المؤلف الضمني الذي يتجه بالخطاب إلى قارئ ضمني، الذي تعود لهمهمة إنتاج الأثر السردي المجرد، قبل أن تغذيه القراءة بإمكاناتالتأويل.[3]، وهذا يعد اعترافا ضمنيا بإمكانية تجاوز حدود النص التخييلي؛ حيث القارئ الحقيقي الذي يتعدد ويختلف الأمر الذي يؤدي إلى تعدد التأويلات.

وبناء على ما تقدم، نجد أنَّ، علاقة السارد بالمسرود له تشبه علاقة الروح بالجسد لا يمكن تخيل أحدهما في ظل غياب الآخر، ولا يمكن التكلم عن تشكيل إبداع سردي دون اجتماعهما؛ حيث أنَّ كل منهما يشكل تقنية لا تكتمل، حلقة ترتيب الأثر الفني الجمالي بفقدانها، فاجتماعهما يشكل الدارة الكهربائية التي ينطلق منها النور السردي باتجاه المصابيح التي تبقى حرية تشغيلها بيد القارئ الحقيقي.

لكن النَّاقد الفرنسي"ميشيل بيكار" (MichelPicard) يرى أن "الإيغال في متاهات المروي له المجردة كالقارئ القائم في النص، أوالقارئ الضمني أوالقارئ النموذجي وإلى غير ذلك من دقائق وتصورات طريفة، يبدو في كثير من الأحيان وكأنه هروب خجول من مواجهة حقيقة شائنة، وهي ببساطة أن للقارئ الحقيقي جسدا يعيش فيه ويقرأ فيه

---

[1]– البنية والدلالة في الرواية دراسة تطبيقية، محمد نجيب العمامي، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013 ص 57.

[2]– المروي له في الرواية العربية، علي عبيد، ص 244.

[5]–التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله ابراهيم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2000، ص نقلا عن:
Seymour Chatman,Story and Discourse (London, Cornell University Perss, 1978) p.34

كذلك والقارئ الحقيقي ليس أبدا روحا تائهة تنفلت في سماوات الحكاية دونما قيد، إنه إنسان موجود حقا ينفعل بصفته هذه أمام النص وأمام ما يقترحه النص من عواطف وأهواء أو من أشكال فكرية وعقائدية"[1].

ليكون هذا الرأي، بمثابة إعلان صريح عن تجاوز النظرة التقليدية، وتوسيع دائرة التلقي وربطها بالقارئ الحقيقي، وذلك لأنَّ النص الروائي ناقص بنيويا، ولابد من مشاركة القارئ في إتمام النص من خياله، كما أنَّه بدلاً من النظر إلى النظام السردي، على أنه بنية قائمة بذاتها، مستقلة، يصبح من الواجب علينا أن نحلله من جهة علاقته مع القارئ ويصبح من واجبنا التساؤل عن تصرف القارئ حيال الدور الذي يقترحه عليه النص الأدبي[2].

وهذا ما سيتم التطرق إليهفي الفصل الرابع.

[1]– نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها (دراسة)، حسن مصطفى سحلول، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنيت، ص 54.www. Auru- dam. org. أطلع عليه يوم 03/24/ 2021 في الساعة 17.

[2]– ينظر المرجع نفسه، ص 52–64.

الفصل الرابع

علاقة السارد بالقارئ في ظل نظرية التلقي

مقاربة تنظيرية تطبيقية

تمهيد:

1- نقد التلقي وإشكالية النص والقارئ.

2- السارد وفاعلية العنوان الرئيسي في تقريب السارد من القارئ مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية.

3- فاعلية اللغة والمكان في تقريب السارد من القارئ مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية.

تمهيد:

إذا كانت علاقة السارد بالمسرود له تستمد شرعية وجودها من النطاق التخييلي للمسرود؛ فإنَّ هذا لا يمنع من امتداد العلاقة إلى خارج النص، انطلاقا من مقولة أن"هناك دائما أناسا بالقرب"[1]، إلى جانب ذلك، أنَّ القارئ في المناهج السياقية غير القارئ في المناهج النسقية المختلفة؛ حيث جعلت هذه الأخيرة القارئ يعتلي قمة الهرم النصي مساهما من خلال ذلك في إعادة إنتاج النص وفق مستواه المعرفي، والثقافي.

وعليه، ففي ظل هذه التغييرات المنطقية، التي تستدعي ضرورة أخذ القارئ بعين الاعتبار؛ فإن الأمر يقتضي منا النظر في حدود العلاقة بين القارئ والسارد الذي يتجاوز حدود العالم التخييلي؛ ساعيا إلى إقامة صلة بينه وبين حدود العالم الواقعي، في ظل نظرية التلقي والاستقبال.

1.نقد التلقي وإشكالية النص والقارئ:

1.1. القارئ ومسوّغات الاهتمام به في نظرية الأدب:

لقد تعرض القارئ للإهمال والتهميش، والانشغال، في خضم العهد البنيوي الذي جعل"الاقتراب منه أمرا محظورا"[2]، وهو ما يؤكده الناقد الأمريكي "ستانلي فش" (StanleyFich) في عام 1980، حين نجده يقول: "منذ عشرين عاما لم يكن النقاد ليقتربوا من الكلام عن القارئ أو–على الأقل–لم تكن تجربته هي بؤرة النقد"[3].

ليصبح الوضع بعد ذلك، خلافا لما تقدم؛ حيث أعاد النقد الاعتبار للقارئ الذي رُجّحت الكفة لصالحه، وأصبح له وزنه في ظل نقد التلقي، الذي قلب الموازين، وأولى أهمية التركيز على سياقات النص المتعددة، التي تفضي إلى إنتاجه، واستقباله، أو تلقيه،

---

[1]– خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 269.

[2]– نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، السيد إبراهيم، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، دط، دت، ص 8.

[3]– المرجع نفسه، ص 8.

إلى الحدِّ الذي يصبح معه استقبال النص، يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة، وتحديد معنى النص وتأويله[1]، والقارئ على اختلافه وتعدده؛ أضحى يحظى بمطلق العناية والاهتمام من طرف نظرية الأدب، التي تعددت مناهج ما بعد البنيوية فيها من دلالية إلى تناصية إلى سيميولوجية إلى تفكيكية إلى تأويلية، مما سمح بإثراء النص المفتوح، الذي تعددت معالجته بسبب تطور ثقافة المنهج ومعطياته.[2].

هذا، وإن كان النص الأدبي على العموم، والروائي على الخصوص، يقطع صلته بالعالم الخارجي مؤقتا لتأسيس عالمه المتخيل، إلا أنَّه يعود ويرتد إلى هذا العالم؛ عبر أنظمته الإشارية، وعبر تفعيله – أي النص–لدور القراءة، ومن هنا، لا ينفصل ما هو شكلي عما هو دلالي، فكل بنية تحمل في ذاتها عناصرها الدالة[3].

مما يعني؛ أنه ينعكس بالإيجاب على العملية الإبداعية، التي يتطلب أمر النظر فيها توسُّل زوايا عدة، وقد لا يتحقق ذلك في ظل اعتماد المنهج الواحد، لكن هذا التحول المفاجئ في نظرية الأدب، لم يتأت على سبيل الصدفة، أوالمفاجأة؛ بل بعد عراك نقدي، أفضى إلى تغيُر الوجهة أوالمسار، باتجاه القارئ.

وعليه، فالقارئ في ظل النقد الجديد هو "مفسر الشفرة أو مفسر (السرد المكتوب)، ولا ينبغي الخلط، بين هذا القارئ الحقيقي والقارئ الضمني للسرد، أو بينه وبين المروي له والذييختلف عنهما في أنه ليس محايثا للسرد أويمكن استنباطه منه" أما عن مسوغات تغير الوجهة النقدية لنظرية الأدب في الاهتمام بالقارئ فإننا نجد عدة أسباب من بينها:

---

[1] – ينظر: دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005 ص 283.

[2] – ينظر: جماليات الشعرية، سلسلة الدراسات (4)، خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008 ص 308.

[3]– استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، محمد مصطفى حسانين رواية (السفينة)، لجبرا إبراهيم جبرا نموذجا، دطدت، ص07.www.kotobarabia.com، أطلع عليه يوم 03/24/ 2020 سا 20.

1-وصول أزمة الأدبية خلال فترة المد البنيوي، إلى حد لا يمكن قبول استمراره، والثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية؛ إلى الحدّ الذي وجهت معه عدة انتقادات عنيفةإلىالبنيويين، والشكلانيين الروس، والأسلوبين، من طرف اتجاهات السيميوطيقا الاجتماعية والسوسيونقد، نتيجة إفراطهم في التركيز على النص، وإبعاد المتلقي؛ بحيث جردُّوا الخطاب من حمولاته الإيديولوجية، ورواسبه الاجتماعية إلى الحدِّ الذي جعل أحد أقطابها-جيرار جينيت-يصفها بالسرديات الحصرية[1].

ونتيجة لحدة الوضع القائم، أصبحت ضرورة النظر في مسلمات النقد السردي، ضرورة حتمية، استدعتها الحاجة الابستيمولوجية؛ من أجل تجاوز نزعتها الشكلانية المغلقة، والانفتاح على علوم ونظريات أخرى، تتيح إحداث دينامية جديدة في البحث والاستكشاف؛ من خلال إثارة أسئلة معرفية، وفكرية، تعيد موضعة مفهوم البنية في سياقاته الاجتماعية، والرمزية والفكرية[2].

2-بروز عدد من المنظرين، والمفكرين الكبار في مجال التلقي، ك «هانز روبرت ياوس" **(Hans Robert jauss)**، و"فولفجانجإيزر" إلى جانب العديد من الكتابات، التي أخذت تتوجه بصفة أساسية نحو القارئ[3].

إضافة إلى أنَّ البنيويين الجدد (التفكيكيونون والشكلانيون الجدد)، مثل الفيلسوف الفرنسي البلغاري الأصل "تزفتان تودوروف"، والفيلسوفة الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا، والناقد الفيلسوف الفرنسي ذو المولد الجزائري جاك دريدا؛ قد أكَّدوا على الأهمية البالغة للقارئ، لما له من دور هام في فهم النص، وتفسيره، وتأويله، وقد ظهرت نظريات كبربفي هذا الشأن، تركز على أهمية القارئ، مثل النظريات الاجتماعية، ونظريات التخاطب

---

[1]- ينظر: حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، محمد بوعزة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 2016 ص 112.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 112.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 69.

ونظريات الاتصال[1]، وقد أقَّر هذا التوجه الجديد على أنَّ"النص لا يحيا إلا بقراءته وإذا وجب فحصه وجبت بالتالي دراسته من خلال عيني القارئ"[2].

-3-معادلة الناقد الألماني "فولفجانج آيز" التي تقوم على أنَّ "القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ"[3].

-4-الدعوة الصريحة "لرولان بارت" بموت المؤلف بعدما أضحى النص شكلا مفرغا من أية دلالة قبلية؛ بحكم اعتباطية اللغة، وتلاشي الإنسان أمام سلطة اللغة، التي لا يجد بُداً من الخضوع لهيمنتها وسلطتها، وهذا ما دعا الناقد "رولان بارت" إلى القول بوجود علامات فارغة على مستوى النص، وعلى القارئ القيام بمهمة ملئها ليصبح القارئ بعد ذلك خالقا للنص، لا بوصفه تابعا للسارد[4].

ومن خلال هذه المسوغات، يتضح أنَّ علاقة القارئ بالنص، قد كانت مثار جدل بين نقَّاد ما بعد الحداثة؛ الذين أقَرُّوا بأحقية العلاقة بين السَّارد والقارئ، كل من منظوره الخاص ومن منطلق الوجود النصي، الذي يعد المشيمة الجامعة بين السارد والقارئ، ومن خلال تعدد الآراء حول المتلقي، قد تبين لنا أنَّ هذا الأخير، قد تغير وضعه من كونه مرسلا إليه إلى كونه "متلقيا قادرًا على الدخول، أوالعبور إلى النص، أوالاندماج فيه"[5].

وبناء على كل ما تقدم ، نلاحظ أنَّ الفارق بين القارئ والمسرود له؛ يكمن في أنَّ هذا الأخير يعد مرسلا إليه فقط؛ نظرًا لكونه لا يساهم في تعدد دلالات النص، وتوليد

---

[1]– دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي، دار نشر المعرفة، الرباط المغرب، دط، 2013 ص 107.

[2] – ينظر: التحليل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء المغرب، ط1، 1995، ص 171.

[3]– دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، سعد البازغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط4، 2005 ص 285.

[4]– ينظر: جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، مسلم حسب حسين، دار السياب، لندن، ط1، 2008 ص 174.

[5] – المرجع نفسه، ص 100.

معانيه بالرغم من مشاركته السَّارد في قيام المسرود، إلى جانب كونه يظل قابعا داخل النص في نطاق سياج التخييل، بخلاف القارئ الذي نسمع صوته، ونلمس صدى حركاته، والذي يلعب دورا ديناميكيا في خطاب التلقي، وذلك بمساهمته الفعَّالة في سبر أغوار النص واستنطاق لغته الصامتة من خلال ممارسته فعل القراءة، التي توجد حسب ما يقرُّه الناقد "ميشال تشارلز" Charles Michel(1853– 1920) "داخل النص ولكنها غير مكتوبة، إنها تسكن المستقبل"[1]، كما أنَّ المسرود له، يعد هو المتلقي المباشر لسرد السارد، بخلاف القارئ الذي يعد متلقيا غير مباشر في ذلك.

2.1.حدود التجاذب بين النص والقارئ:

بعد أنْ ذاع صيت نظرية التلقي في منتصف الستينيات، تركز اهتمام الدراسات النقدية المعاصرة حول القارئ في النص، الذي أصبح يتمتع بسلطة المشاركة في النص من خلال الدخول إلى عالمه، والمساهمة في إتمام نقائصه، وفق منافذ خاصة تسمح له بذلك، هذا وقد تعددت المدارس النقدية التي تناولت المتلقي بالدراسة، إلا أنَّ طبيعة الدراسة تقتضي ذكر البعض فقط، على سبيل التوضيح لا أكثر، وقد وقع اختيارنا على النَّاقد الفرنسي المعاصر "رولان بارت" باعتباره أحد الذين أعادوا الاعتبار للقارئ، الذي همشته الثقافات السابقة؛ وذلك من خلال إعلانه موت المؤلف، الذي يؤدي حسبه وظيفة ثلاثية "فهومن جهة يسمح بادراك النص في تناصه، ومن جهة ثانية يبتعد بالنقد عن النظر في "الصدق والكذب" (عقيدة الأخلاق الأدبية) والتنقيب عن أسراره، ليجعله مدركا

[1]– المقام والتواصل، عبد الله الكدالي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2019، ص 94، نقلا عن:

Michel charles«rhétorique de la lecture» édition du seuil, paris 6, 1977, p: 9

في لعبة أدلته ومن جهة ثالثة – وهو الأهم– يفسح المجال لتموضع القارئ إذ أن(مولد القارئ يجب أن يؤدى ثمنه بموت المؤلف)"[1].

وبالنظر إلى ما تقدم، نجد أنَّ الناقد الفرنسي "رولان بارت" يعد صاحب الخطوة الجريئة في هذا الموضوع، الأمر الذي جعله يُلقب بفارس النص حسب ما أقرَّه الناقد العربي"عبد الله الغذَّامي" في كتابه (الخطيئة والتكفير)، كما أنَّ ما يميزه عن غيره هو أنه "من موقف مختلف عن موقف جون بول سارترالفينومينولوجي، وعن طرح روبير اسكاربيت التجريبي، ومفهوم القراءة السوسيولوجيلدى الناقد الغربي الذي تتلميذ على يد لوسيانغولدمان، جاك لينهارتوبلاغة القراءة لدى ميشيل شارل، وكذا جمالية التلقي مع قطبيها الشهيرين هانس روبيرياوس، وولفجانجإيزر، من موقف مختلف عن هذه المواقف جميعا حاول رولان بارت طرح مفهوم سيميولوجي للقراءة، هذه القراءة هي لذة وليست واجبا ذلك لأن؛ القارئ لا يكون قارئا في اللحظات التي يكون فيها مرغما على القراءة، ولكن في اللحظات التي تكون فيها القراءة رغبة"[2].

وعليه، فإنَّ انطلاقة الناقد "رولان بارت" في خطاب القراءة اتسَّمت بوجود مبررات؛ حيث أنَّه بعدما حدد أساس وجود القارئ، لم يتوان عن تحديد علاقته بنص القراءة التي قيدها بشرط اللذة، وهو الذي يقول في هذا الشأن "حينما أكون مع من أحب ويأخذني الهاجس في شيء آخر سواه هذه هي كيفية وقوعي على أفضل حالة لابتكار ما هوضروريلعملي، وكذا الحال هي مع النص إنه يبعث فيَّ أجمل المتع إن استطاع أن يجعل نفسه مسموعا بطريقة غير مباشرة، إن كنت في قراءتي له أندفع إلى الاستماع إلى شيء آخر وليس ضروريا أن يستحوذ عليَّ " نص اللذة" من الممكن أن تكون العملية

[1]– لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، عمر أوقان، إفريقا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، دط، 1991، ص 61 .62

[2]– لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، عمر أوقان، مرجع سابق، ص 62.

حالة حفيفة ومعقدة وربما مكسرة للمخ كحركة مفاجئة للرأس مثل حركة رأس الطير الذي لا يفهم ما نسمع لكنه يسمع ما لا نفهم"[1].

لكن شرط اللذة الذي أوجده الناقد "رولان بارت"، وقام بوصفه من خلال المقطع المقدم لا ينطبق على كل النصوص، بل يقتضي نصا بعينه، وهو ما أسماه "رولان بارت" بالنص الكتابي والذي ميز بينه وبين النص القرائي كما يلي[2]:

النص الكتابي، هو نص يمثل الحضور الأبدي، وأن القارئ أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له؛ حيث أن القارئ يعمد فيه إلى التفسير والكتابة؛ لأن النص ليس بنية من الدلالات، ولكنه مجرة من الإشارات، وهذا بخلاف النص القرائي؛ الذي يتصف بأنه نتاج لا إنتاج، والذي من الممكن أن يقرأ دون أن تعاد كتابته، وقد وضح ذلك في كتابه "لذة النص" الذي صرَّح فيه على أنَّ النص البارد جنسيا "Frigide" وهو نص عصابي؛ لا يقدم لذة لقارئه، ولكن نص اللذة نص حار وإيروسي، وهو الذي يأتي من الثقافة ولا يقطع صلته بها وهو الذي يسعد ويفهم ويغبط، وهو الذي يفصل بين أفكار القارئ، وجسده مهما كان نوع هذه الأفكار؛ لأن الجسد تتعدد أفكاره، وفي نص اللذة يصبح الجسد رهينة الأفكار الخاصة، التي يترتب عنها وجود معنى يستشف من خلال عملية القراءة، وهذا المعنى يخضع لسلطة القارئ وثقافته ومزاجه، وهنا، تظهر سلطة القارئ على النص[3].

ومنه، فإنَّ الناقد الفرنسي "رولان بارت"؛ قد جعل النص ينفتح على قراءات متعددة تخضع لثقافة المتلقي، وتنوعه، الأمر الذي يؤدي إلى تنوع معاني النص، الذي تصبح

---

[1]– الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر)، عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 76.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 75.

[3]– ينظر: جماليات الشعرية، سلسلة الدراسات (4)، خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب–دمشق، 2008، ص 305.

معه[1]: حركية الخطاب اللغوي لا تعرف التوقف، فالمتكلم يبني خطابه على سابق كلام تلقاه، ويتوقع في الآن نفسه لاحق هذا الكلام، من لدن متلقين آخرين، فالمعاني، والأفكار تختزن في الذهن وتختمر مع مرور الزمن، تنتظر لحظة انفعالية تصرَّف في صورة دوال لا متناهية الدلالة تمتد في الزمان، وتتعدد بتعدد المتلقين، وتختلف باختلاف الأوساط الثقافية، والبيئات الاجتماعية الأمر الذي يترتب عليه، أنَّ النص لا يبقى وفيا للقراءة الأولى، بل يهب نفسه باستمرار لقرَّاء جدد.

إلا أنَّ فعل الاتصال بين النص والقارئ، القائم على اللذة والانجذاب التي قال بها الناقد "رولان بارت"؛ لا يتحقق إلا بتوافر شروط معينة، تلعب دور العامل الرئيسي في تلاحم علاقة المتلقي بالنص، والتي نذكر من بينها أن يكون النص:

1-"باثا وموحيا ومغريا إلى الحد الذي يحرك فضول القارئ المعاصر ودوافعه وغرائزه إلى القراءة ومتابعتها ويكون ذلك بفعل الإمتاع والتشويق ودغدغة الوجدان وملامسة العقل والكشف الذي يرضي ميول القارئ ويؤكد استقلال شخصيته، فيكون للنص جاذبية خاصةوإغراءات تدفع القارئ إلى محاولة اللف والدوران للتعرف على طبيعة النص وملامسته وعشقهحركة الإغراء من النص كأن يكون النص الشعري من المجال الذي يهتم به القارئ"[2].

وهذا يعني، أنْ يكون النص نصا أدبيا شعريا، فيه من اللغة الإيحائية اللافتة، التي تنم عن فنية متنامية، تعكس إستراتيجية السارد، ومساهمته في بث نمنمات سحرية داخل جسد المسرود، ويقول الناقد الألماني فولفجانج آيزر صاحب البعد الافتراضي الجامع بين النص والتخيُّل، في هذا المقام أنَّ "أي نص أدبي ينبغي أن يؤخذ على النحوالذييكون فيه

[1]- ينظر: المقام والتواصل عبد الله الكدالي، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2019، ص 13.

[2]- جماليات الشعرية، سلسلة الدراسات (4)، خليل الموسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 304.

التزام بإثارة خيال القارئ، وذلك لأن القراءة لا يمكن أن تتحول إلى متعة إلا عندما تكون فاعلة وخلاقة"[1].

وهذا يوافق ما ذهب إليه أرسطو(Aristote) حين نجده يقول:"ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يمتع ويسر"[2].

في حين يرى البعض، أنَّ من بين أساليب الإغراء النصّي؛ هو وجود التأجيل الذي يحول عملية القراءة إلى لعبة تخمين، تقتضي وجود ما يسمى بالشفرة التأويلية عند "رولان بارت"؛ حيث تبنى هذه اللعبة بواسطة وحدات متنوعة، ليست بحاجة إلى التجلي كلها في أي نص وذلك لأنَّ؛ وجود النص يشترط اللامعروف واللاواضح لمدة طويلة قدر الإمكان وعلى نحو ضمني، تَعِدُ النصُوص القصصية، القارئ بجائزة الفهم الكبرى لاحقا، من فكرة أنَّ الأحسن سيأتي بعد، لا تتوقف عن القراءة الآن[3].

2- وجود فراغات في النص، يشكل فاعلا مهما بالنسبة إلى القارئ؛ وذلك من خلال دفعه إلى ملئها، وسَدّ فجوات النص، حتى يكتمل المعنى، وقد تكلَّم أحد رواد نظرية التأثير والاتصال الناقد "فولفجانج إيزر" عن هذا حين قال :"الفراغات جزء لا يتجزأ من النص وملؤها شرط تحقيق التواصل خصوصا أن هذه البياضات لا يمكن أن تملأ من طرف النسق نفسه وبالتالي فإنه يستتبع ذلك أنها لا يمكن أن تملأ إلا من قبل نسق آخر، ومتى سدَّالقارئ الفراغات بدأ التواصل وتعمل الفراغات كنوع من المحور الذي تدور حوله مجموعة العلاقة بين النص والقارئ"[4].

---

[1]- الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، حامد أبو أحمد، القاهرة-مصر، ط2، 2003 ص 112.

[2]- جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)، موسى سامح ربابعة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان-الأردن ط1،2008، ص 26.

[3]- ينظر: التحليل القصصي الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1995، ص 184، 183.

[4]-فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، فولفجانغ إيزر، تر: حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-المغرب، دط، دت، ص 101.

مما يعني؛ أنَّ السحر الذي تنفثه اللغة في النص، غير كاف لشَدّ روابط الصلة بين المتلقي والنص، بل لا بد من وجود فراغات، تخاطب القارئ في صمتٍ يستدعي استخدام ذخيرة القارئ المعرفية، وقدراته الفكرية، من أجل التوقف عند المعاني الحقيقية التي أسدلت على نفسها ستار البياض، فاتحة المجال للتأويل وتعدد المعنى.

2.فاعلية اللغة والمكان في تقريب السارد من القارئ مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية:

1.2. فاعلية اللغة الروائية في تقريب السارد من القارئ في الرواية:

اللغة هي سبيل السارد إلى إيصال الحقائق، والتعبير عن أفكاره بطريقة فنية تجذب المتلقي، بغية استخراج المعنى المطلوب، فهي عنصر أساسي في تشكيل كيان النص السردي لأن؛ هذا الأخير"يقدم للقارئ كشكل من الكلمات أي بناء خارجي يتألف من الجمل والفقراتأوبما تحمله من صور متتابعة ومفاهيم"[1].

وتختلف طبيعة اللغة المستعملة في السرد، من سارد إلى آخر؛ وذلك وفق رؤية فنية خاصة، تعبر عن توجه معين، فهناك من يفضل الفصحى فقط، وهناك من يمزج بين الفصحى والعامية، فكيف كانت لغة السرد في الرواية الجلاوجية محل الدراسة؟

1.1.2.طبيعة اللغة في رواية "راس المحنة1+1=0»: إذا كان بعض النقَّاد يرون أنَّ لغة الرواية يجب أن تكون "قريبة من لغة الحياة اليومية، فهي عامية مفصَّحة، أو قل إنَّها فصحى سهلةتبتعد عن المهملة؛ حتى لا يحتاج قارئ الرواية إلى إستخدام المعجم"[2]؛ فإن القارئ لرواية "راس المحنة1+1=0" يجد أن السَّارد استخدام فيها لغة واحدة؛ وهي لغة ذات بعدين: لغة مطابقة للواقع ولغة شعرية.

---

[1]– تلقي الرواية الحديثة (رواية يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد)، حفصة زيان، مطبعة حيرش–الجلفة–الجزائر، ط1 2009، ص 286.

[2]– تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الغني المصري، مجد الباكير البرازي، الوراق للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 172.

1.1.1.2 لغة السارد المطابقة للواقع: والتي يدخل في نطاقها:

1.1.1.1.1.2.استعمال السارد للغة الفصحى البسيطة في رواية "راس المحنة1+1=0":

والمقصود باللغة الفصحى هي: "اللغةالمطابقة للواقع تقترب كثيرا من لغة الاستعمال اليومي وهي أحادية الدلالة"[1]، وقد شغلت الفصحى مساحات شاسعة من متن المسرود، مبتعدة بذلك عن التعقيد؛ حتى يتمكن القارئ من فهم المعاناة الحقيقية للأفراد، الناجمة عن تهميش الأشخاص المخلصين، الملتزمين بالقيم الوطنية، كشخصية صالح العلواني، الشخصية الثورية التي تسكن الحفر بعد الاستقلال، واتهمت بالجنون، وطردت من العمل، لتنفتح الطرق وتزدهر الحياة مع أبناء خائني الوطن، أمثال الشخصية امحمد الملمد، الذي ابتسمت له الدنيا وفتحت له الحياة مصرعيها، ليصبح من كبار رجال النفوذ في البلاد، وتصبح له سلطةعلى أسياده الذين لم يرضخوا للذلِّ، والعبودية أمثال السَّارد صالح العلواني، وأسرته.

والسَّارد هنا نجده يعمد إلى هذه المفارقة؛ حتى يستطيع القارئ الوقوف على قمة الوجع والحسرة والانكسار، الذي تعيشه شخصيات وهبت النفس والنفيس فداءً للوطن غداة استعماره لتكافأ بالصد، والجحود بعد استقلاله، الأمر الذي يرتب أجسادا ميتة، مع أرواح معلقة، تصرخ ألما، يكبر شرخه يوما بعد يوم، ويزداد أنينه، لتختار في النهاية الاختفاء والصمت؛ الذي يعبر عن عدم الرضا والاستياء، والمكابرة وعدم الاستسلام، وعدم الموت، وعدم الرضوخ ومثال ذلك قول السَّارد صالح العلواني "**من يمشي في الظل، ويدهن السير لتسير، ويساهم في تخريب هذه البلاد التي مات من أجلها الشرفاء ذاك هو الرجل الصنديد...لعن الله هذه الرجولة وهذه الفحولة**"[2].

---

[1]– المأساة الفلسطينية في روايات صبحي فحماوي، ماجدة صلاح، دار وائل للنشر، الأردن، عمان، ط1، 2018 ص 204.

[2]– الرواية، ص 41.

2.1.1.1.2.مزج السارد بين اللغة الفصحى واللهجة العامية: إن القارئ لرواية "راس المحنة 1+1=0" يجد أن السَّارد يوظف اللهجة العامية فيها، إلى جانب اللغة الفصحى ويظهر ذلك؛ في قول السارد صالح العلواني **"ماذا بقي لصالح كي يخاف عليه؟ وهل سأعيش أكثر مما عشت عليه؟ طُز في الدنيا وما فيها، كل ما فيها لا يساوي قلامة ظفر من كرامتي"[1].**

هذا، وقد توسل السَّارد هذا الأسلوب، للإيهام بواقعية ما يسرده؛ وحتى يكون أكثر قربا من القارئ؛ وذلك لأن "الرواية في نهاية المطاف ما هي إلا محاكاة من حيث الشخصيات والحوادث، وجل ما يجري الكلام عليه في الرواية، إنما هو صورة لذلك العالم الذي نعيش فيه ونتحرك بما يميزه من حوادث وشخوص وأمكنة وزمان "[2].

2.1.1.2.اللغة الشعرية للسارد: "وهي اللغة المشحونة بالتصوير الغنية بالدلالات"[3]. مما يعني؛ أن اللغة الشعرية هي اللغة المليئة بالصور البيانية، الكثيرة الإيحاء، والتي تجعل القارئ يبحث عن معناها، الذي يختلف باختلاف السياق، بعدما تشُده إليها مسلطة عليه شذى سحرها "فاتحة المجال أمامه لاكتشاف دلالات غنية ومتنوعة، بما يتيح لهذا المتلقي إضفاء شيء من ثقافته، وروحه على قصدية النص، فينفتح هذا الأخير على فضاءات، وآفاق وتأويلاتمتعددة، تتعدد بتعدد المتلقين"[4]، ومنه، فإنَّ اللغة الشعرية تكتسب فاعليتها من الأثر الذي تتركه في المتلقي، الذي يحاول التوقف عند جمالياتها من خلال المجاز، والحذف والإيقاع[5].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 83.

[2]– بنية النص الروائي(دراسة)، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 240.

[3]– بناء الرواية عند حسن مطلك "دراسة دلالية"، عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، دار الكتب والوثائق القومية، دط 2012ص 147.

[4]– الرواية، ص 147.

[5]– السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيثم شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004، ص 23.

1.2.1.1.2.المجاز: يعدُّ من أهم مقومات اللغة الشعرية، وقد تجلى في مقاطع كثيرة من رواية (راس المحنة 1+1=0) نذكر منها، قول السَّارد صالح العلواني: "**أي سحر يملكه هذا التراب تعطيه كل شيء وتحس أنك لم تعطيه شيئا هذا التراب يعطي بسخاء ولا يأخذ أبدا، ما معنى حبات العرق التي نذرفها الآن على خده؟**"[1].

بيد أنَّ القارئ لهذا المقطع؛ يجد أنَّ السَّارد فيه يؤنسن الجماد، ويبث الحياة فيه؛ حيث أنَّه جعل من الوطن إنسانا، شديد السَّخاء، يعطي بلا مقابل، بعد أن أطلق عليه تسمية التراب الذي يمتاز بالثبات واللاتغير؛ مما يعني أنه ثابت في عطائه، مستمر في هباته، باق على حاله لا يتغير.

وعليه، فإنَّ القارئ للمقطع المذكور آنفا؛ يجد أنَّ لغة المقطع تعكس حب السَّارد لأرضه وتعلقه بها، لدرجة أنه يحادث نفسه عنها، ضاربا للقارئ صورة من صور الوفاء والحب الوطني، غير قابل للمساومة، والشك في أي لحظة من الزمن، كما يستمر المجاز باسطا وشاحه عبر مقاطع الرواية، كقول السَّارد صالح العلواني "**أنا ما كنت آكل الطعام لكني كنت آكل الذكريات ذكريات الشباب وذكريات الثورة لما كنا لاشيء يجمعنا غير الحب حتى كنا نقتسم التمرة الثلاثة والأربعة ونقتسم الرصاصة والدمعة... ونقتسم الابتسامة**"[2].

وهو مقطع آخر، مليء بالإيحاءات التي تستوقف القارئ، وتشده إليها شداً، وهو مثال جسَّد الذكريات، وجعلها شيئا ماديا ملموسا، ليبين مدى حب السَّارد لذكرياته وتعلقه بالأيام التي مضت، وأنها حيَّة بداخله لا تموت، أيام تجسد فيها معنى الإخلاص، وذوبان الفردفي روح الجماعة، وهو مثال يعكس مدى حنين، واشتياق السارد لزمنه، زمن كانت تسوده مشاعر النبل، والإخلاص، زمن يتشاركون فيه الموت، والحياة، زمن الثقة المطلقة، والمشاعر الصادقة، والسَّارد عبر هذا الاسترجاع، الحامل للدلالات ذات المعنى العميقً،

[1]– الرواية، ص 15.

[2]– الرواية، ص 19.

إنما يريد أنْ يعطي للقارئ صورة عن معنى إنساني، بات مفتقداً في عصرنا الذي سادت فيه نزعة السادية والأنانية، والتسلط، وعدم الشعور بالغير، تاركًا له مجال المقارنة والتعجب.

وعليه، فقد وظَّف السَّارد في رواية "راس المحنة1+1=0" العديد من الأساليب والتراكيب، والصور الدالة على شعرية اللغة النثرية، ومن ذلك قوله:"**يا كل الدفء الدافئ في شراييني... عشت العمر كله أحلم بي طائرا يبني عشه في جنباتك...يغرد في أفيائك يصدح في عليائك يسبح في أفلاكك، يستحم في عينيك**"[1].

كما أنَّ شعرية الرواية، لا تتوقف عند هذا المقطع، بل نجدها تمتد عبر أفق المتن الروائي بكامله، مشكلة لوحة فنية ذات ألوان زئبقية، توحي بمعان شتى، يصعب القبض عليها وذلك "لأن عالم المعاني أوسع بكثير من عالم اللغة، وهو ما أثبته فلاسفة عديدون من أمثال شوبنهاور وديوي، وايتهيدو، وغيرهم مما اقتنعوا بأن اللغة ليست السبيل الأوحد إلى التعبير عن المعاني وأنه ليس من الضروري أن يكون كل ما لا يقبل الصياغة اللفظية مجرد انفعال أو حالة وجدانية"[2].

2.2.1.1.2.الحذف: وهو حيلة من الحيل التي يعمد إليها السَّارد؛ ليبرز حيلة نفسية خاصة به، وليوسع أفق البحث أمام القارئ، الذي يحاول البحث عن تخريجات أو تأويلات لمثل هذه الحذوفات التي يراها أمامه[3].

هذا وحتى يستطيع القارئ الانغماس في العمل الفني، وتحقيق التواصل معه، لا بد له أنَّ يُظهر البعد الجمالي للنص، وذلك من خلال عملية ملء الفراغات، التي تصل باللامتوقع من خلال تشكيلها عن طريق الحيل الأسلوبية التي يعمد إليها المبدع[1].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 111.

[2]– الرؤى والتشكيل الروائي لدى (جميل عطية إبراهيم) –دراسة تحليلية–علاء الدين، سعد جاويش، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية مصر، ط1، 2015، ص 275.

[3]– ينظر: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، موسى ربابعة، دار جرير للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2008 ص 114.

وعليه، فمن الفراغات الموجودة في النص، نجد الفراغ الذي تركه السَّارد منير من خلال قوله بشأن الشخصية الجازية مثلا "**قلت في نفسي وأنا أتأمل جمالها الساحر لو لم ..... ولعلها قالت ما قلت وحلمت بما حلمت ما أسعدني والأقدار تمنحني هذه الأخت الرائعة**"[2]، هو فراغ من الفراغات الموجودة بكثرة في الرواية؛ ويلجأ إليها السَّارد؛ حتى يترك للقارئ فرصة المشاركة في السرد؛ من خلال مهمة التخمين في إيجاد اللفظ الحامل للمعنى، الذي يدل عليه الفراغ ليساهم القارئ جراء ذلك في العملية الإبداعية، ممارسا فعل التأويل، الذي يتجلى في "الصمت الذي يصوغه القارئ، فالقارئ يصوغ صمت النص ودلالاته الهاربة إلى لغة يولد فيها أبدا بهذه الصياغة يضاء اللامنظور، الخفي التائق لأن يكون حضورا دائما في الزمن"[3].

هذا، ويعد متن رواية "راس المحنة 1+1=0" حافلا بالفراغات التي تحتاج الحضور الذهني، والفكري لقارئ النص؛ وذلك لأنه من مظاهر الحساسية الجديدة، أنَّ النص القصصي مطالب بأن ينتزع هذا المتلقي؛ لكيلا يوجد النص إلا بمشاركة إيجابية، وخلق من القارئوقد قال فولتير في هذا الشأن أن أحسن الكتب هي التي يكتب قارئها نصفها[4].

3.2.1.1.2.الإيقاع: يساهم الإيقاع في شعرية النص الروائي، ومن مظاهره وجود التكرار، السجع، الجناس، وسنحاول توضيح ذلك فيما يلي:

---

[1]– ينظر: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي للنشر، الأردن، دط، دت، ص 23.

[2]– الرواية، ص 109.

[3]– تلقي الرواية الحديثة رواية يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد، مرجع سابق، ص 305.

[4]– ينظر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970–2000)، ناصر يعقوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 58.

1-التكرار: حضور التكرار في الرواية، يضفي على النص دلالات متنوعة، تتنوع بتنوع القول المكرر[1]، ويشكل التكرار نمطا أسلوبيا، صوتيا، يتصل بالسارد؛ من حيث موقفه، واختياره أسلوبا ما، كما أنه يتصل بالمتلقي؛ من حيث تجاوبه مع ظاهرة التكرار التي يلح عليها المبدع[2].

وعليه سنحاول الوقوف عند بعض مظاهر التكرار في الرواية من خلال الجدول التالي:

أقوال السارد	ص	القائل	الدلالة
"لا بد يا صالح أن تصير صالح الصاروخ...صالح الرأس النووي...صالح القنبلة الذرية.."	20	السارد صالح العلواني	تكررت لفظة "صالح" في النص بغية التأكيد والإصرار على إقناع صالح بترك القرية والالتحاق بالمدينة
اتركاني أرجوكما ..إذا كنتما تحباننني فاتركاني لحالي...أنا خواف.. أخاف المدينة...المدينة عاهرة فاجرة ستفسدني...تبدلني...تغيرني...تبلعني...المدينة يا ناس قذرة وسخة ستوسخني .. خذوا كل شيء ..كل شيء..المال..الجاه..الفيلات ودعوني لحالي..	23	السارد صالح العلواني	تنوع التكرار في النص بين اللفظة والجملة؛ ليدل على أنَّ السارد قد تعلق بقريته لما فيها من ذكريات، وهو شديد الرفض لمغادرتها؛ خوفا من أن يفقد مبادئه الوطنية.

[1]- التأويل الدلالي في النص الروائي (دراسة دلالية تأويلية لروايتي: " أنتم الآخرون" و"مقامات الذاكرة المنسية")، صليحة جلاب، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019، ص 302.

[2]- ينظر: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيثم شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004ص 39.

"لابأس يا صالح...عامل بالمشفى حارس في المشفى...وهو رمز صحة هذا الشعب...وصحة هذا الشعب هي صحة هذا الوطن الغالي...وهذا معناه أنني ما خنت وما بدلت..أنا دائما على نفس الدرب الذي سار عليه المخلصون والأوفياء والشهداء"	30	السارد صالح العلواني	السارد لجأ إلى التكرار هنا، من أجل دعم معنوياته، حيال شعوره بالذنب؛ نتيجة مغادرته القرية.
أخرجت زجاجة العطر ورحت أرشهم قبرا قبرا وأنا أبكي وأستغيث...اسمحولياسمحولياسمحولي..لم تركتموني وراءكم وحدي..."	ص 40	صالح العلواني	وهذا التكرار جاء من أجل التعبير عن عدم قدرة صالح العلواني التعايش مع مظاهر الزيف والخداع بالمدينة
"أنا لن أسكت.. تالله لن أسكت.. لن أسكت.. أنا صالح الرصاصة.. دم ودم أصحابي سقى هذه الأرض	39	السارد صالح العلواني	تكرار يؤكدثورة صالح العلواني وإسراره على محاربة الفساد وكشف الحقيقة.
"تذكرت أيام زمان...تذكرت الرجال الذين مشينا معهم على طريق واحد.. تذكرت الحب والإخلاص.. تذكرت المعارك التيخضناها ببنادق الصيد، تذكرت النشيد.. أعظم نشيد يهز القلب"	43	السارد صالح العلواني	تكرار يؤكد هروب صالح العلواني من الواقع الأليم ولجوئه إلى الذكرى التي باتت عزاءه الوحيد، حيال انقلاب الزمن وتغيره عليه.
"حتى امحمدالملمد غدا رجلا وتجرأ على خطبة ابنتي...ابنتي الجازية...الكلب بن الكلب...اللقيط بن اللقيط.."	119		تكرار تتلخص دلالته في التقليل من شخصية امحمدالملمد (ابن أحد العملاء).

جدول رقم (06) يوضح مظاهر التكرار في رواية "راس المحنة 1+1=0".

وعليه، فمن خلال الجدول أعلاه، نكتشف بعض مظاهر التكرار التي توزعت على مستوى متن الرواية؛ والتي تكشف عن الاضطراب، والتشتت الذي تعيشه الشخصية الساردة؛ جرَّاء غياب القيم، والمبادئ الإنسانية، كما أنَّ السارد يوظف التكرار؛ حتى يمنح النص أبعادًا موسيقية ودلالية؛ لأن التكرار باعتباره أداءً لغويا، هو فاعلية موسيقية وبنائية تساعد في الكشف عن جماليات اللغة، وتساهم في الكشف عن سكونية اللغة، واستقصاء عوالمها الرحبة الفسيحة[1].

2-السجع: تكرر السجع في رواية "راس المحنة1+1=0" ومن أمثلة ذلك قول السارد "**كل شيء فقد جنسيته، كل شيء فقد عذريته**"[2]وقوله كذلك " **لست ثرثارا مثلكم، لست مهذارا مثلكم، لا أعرف ديماغوجيتكم**" فالسجع يعلن عن حضوره في المثالين، من خلال كلمتي (جنسيته، عذريته) و(مثلكم، ديماغوجيتكم)، ويتخذ هذا السجع تكرار لازمة يكررها، ويأتي هذا التكرار مفصحا عن محور المتن الروائي، متناغما مع نفسية السَّارد[3]، التي يجد القارئ أنَّها تعتصر وجعا، وقهرا مميتا، جعلها تفقد لذة الشعور بالأشياء، كما أنَّها، نفس تأبى الانتماءإلى مستوى إنساني، لا يعرف إلا الثرثرة، وكثرة الكلام الذي لا فائدة ترتجى منه.

كما أنَّ شعرية اللغة في الرواية، لا تتوقف عند هذه الأساليب الفنية، الموظفة من قبل السَّارد، بل تمتد لتشمل كامل النص الروائي، الذي يشتمل على دلائل أخرى تحقق له شعريته كالميل إلى التخييل، والعجائبية، وتجاوز قواعد النحو، والصرف، وتقاطع الأجناس، والأنواع التي تنصهر في رحم النسيج القصصي، فتتنوع طبقاتها بحسب تعدد

[1]- ينظر: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيثم شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004ص 39،40.

[2]- الرواية، ص 48.

[3]- ينظر: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيثم شعبان، مرجع سابق، ص 38.

الأصوات، واختلاف القضايا[1]، وعليه سنحاول بالاستناد إلى متن رواية "راس المحنة 1+1=0" التوقف عند بعض هذه الظواهر ومحاولة استجلائها كما يلي:

3-ميل السَّارد إلى تجاوز قواعد النحو والصرف: ويظهر ذلك عندما يعمد إلى تقطيع مكونات الاسم.[2]

وعليه فالسارد من خلال هذا الأسلوب يحدث رنينا صوتيا موسيقيا، يشغل القارئ ويضفي بعدًا جماليًا على النص، وبهذا التفكك، واشتقاق لغة شعرية من اللغة النثرية، تستمد الرواية حداثتها؛ لأن التشظّي، والتفكك، هو أسلوب يسعى إلى تدمير أنساق الأسلوب التقليدي[3].

4-ميل السَّارد إلى توظيف الجمل القصيرة: المتأمل في الرواية يجد أن السَّارد فيها يوظف الجمل القصيرة "المرتبة ترتيبا عموديا يحذو كتابة الشعر المعاصر من حيث التفكك الظاهري والانتقال من حالة إلى أخرى، ومن جملة إلى جملة، دون وجود روابط منطقية، مما جعلها قريبة من مقاطع الشعر الحديث"[4]، وهذا ما يتجلى من خلال الأمثلة التالية:

ترجلنا..

السكون يعرش في كل مكان..

عناية فائقة ظهرت فيه..

فرح في التربة..

رقصة في الأوراق..

سمفونية يعزفها كل شبر..[5]

---

[1]- ينظر: البناء الفني ودلالته في الرواية العربية الحديثة، نزيهة خليفي، سلسلة إضاءات (1)، الدار التونسية للكتاب، دط 2012، ص 169، 170.

[2]- الرواية، ص 225.

[3]- ينظر: البناء الفني ودلالته في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 170.

[4]- البناء الفني ودلالته في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 171.

[5]- الرواية، ص 203.

فهنا السَّارد باعتماده هذه الطريقة في الكتابة، يحدث إيقاعا متميزا، له تأثيره الخاصعلى القارئ، الذي يجد نفسه أمام شكل من الكتابة؛ يعبر عن مظهر من مظاهر شعرية النص السردي.

وعليه، فإنَّ ما يطبع طبيعة اللغة في رواية (راس المحنة 1+1=0)؛ أنَّها لغة فصيحة باستثناء بعض المفردات العامية، كما أنَّها رواية تربعت على لغة شعرية فريدة من نوعها تجعل القارئ يتفاعل مع الحدث، بكل جوارحه، متناسيًا الفارق الزمني، وطبيعة العمل التخييلي كما أنَّها لغة صامتة، تفتح باب التأويل أمام القارئ، لتتحقق غاية المؤلف من وراء وجود النص الروائي، التي تتعدد بتعدد المتلقي.

2.1.2.طبيعة اللغة في رواية "الرَّماد الذي غسل الماء: إن القارئ لمتن هذه الرواية يجد أنَّ السَّارد استعمل فيها اللغة الفصحى البسيطة، واللغة الشعرية التي تتميز بكثرة الإيحاء والمجاز وتنوع الدلالة، وهو ما يظهر فيما يلي:

1.2.1.2.اللغة الفصحى البسيطة: كقول السَّارد "**عادت عزيزة إلى مصحة الشفاء حيث تركت زوجها بانتظارها...كانت ثيابها مبللة، ودون مبالاة دخلت المصحة متجهة مباشرة إلى مكتب الطبيب الذي وجدته بانتظارها مع زوجها** "[1]؛ وعليه فالقارئ العادي أي كان مستواه يفهم هذه اللغة، وذلك لبساطتها وبعدها عن التكلف.

2.1.2.2.اللغة الشعرية: وقد تمثلت في النص عن طريق عدة مظاهر سنقتصر على ذكر بعض منها، وذلك كالتالي:

1-وجود المجاز وقد تمثل في النص بكثرة، ومن أمثلة ذلك قول السارد:"**الخمرة تسدل ستائرها**"[2]، فالقارئ هنا، من خلال الاستعارة المكنية، يكتشف بعدًا اجتماعيًا، وهو تفشي شرب الخمر في المجتمع، الأمر الذي أدى إلى غياب الوعي لدى الشخصية فواز؛ نتيجة إفراطه في الشرب، وقد انجر عن ذلك سفك روح بريئة، كما أنَّ القارئ، يجد أنَّ الشخصية

[1]- الرواية، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، ص 9.

فواز ما هو إلا أنموذج حي، عن مجتمع تفشت فيه ظاهرة الانحلال الخلقي، وغياب الوازع الديني.

ويتجلى المجاز كذلك، من خلال قول السَّارد "**استيقظ على صوت المؤذن يجلجلفي الفضاء يمزق غشاءالصمت الرهيب**"[1]، وهو عبارة عن استعارة ذات بعد ديني، يتجلى في أن صوت المؤذن، ما هو إلا دليل على بقاء الدين قائما، صامتا أمام الظلام، والجهل والغي، الذي اكتسح المجال الحياتي للأفراد.

كما تجلى المجاز كذلك، من خلال التشبيه الآتي "**مدينة عين الرَّماد كالمومس العجوز تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات**"[2]، فالمومس هي المرأة العاهرة التي تمارس أعمال الرذيلة، والبغاءمع من يريدها، وقد شبه السَّارد المدينة بذلك؛ دلالة على كثرة الفاحشة فيها، مما جعل القيم الأخلاقية، تنطمس وتموت بموت الوازع الديني وتصبح أجساد البشر كبقايا رماد، تنعدم فيها الحياة؛ لانعدام الأخلاق.

2-اختفاء أدوات الربط: وهو من شروط اللغة الشعرية التي ذكرهاالناقد "ناصر يعقوب"في كتابه "شعرية اللغة"[3] ويظهر في مقاطع عدة من النص، منها قول السارد: "**وبقي كريمفي مكانه لا تطرف عيناه، تتزاحم على ذهنه مئات القضايا...قتلُ عزوز...زواج بدرة...إفلاس الفلاحة...ثراء رفاقه في عالم الفن...زمن حرية المرأة...نصير الجان.. عزيزة الجنرال ... مختار الدابة.. الحاج حشحوش**"[4].

هذا، ويلجأ السَّارد إلى اعتماد هذا الأسلوب؛ حتى يشعر القارئ" بلقطات الصورة، ويقوم القارئ بخلق التجانس بينها، فاختفاء أدوات الربط للدلالة على العالم غير المنطقي،

---

[1]- الرواية، ص 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

[3]- ينظر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، ناصر يعقوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشربيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 205.

[4]- الرواية، ص 136.

الذي يستمد أوصاله وروابطه من الواقع النفسي للسارد وذلك لإقامة وحدة عضوية باطنية للعمل يتحقق فيه تجانس التجربة النفسية أوالفكرية".[1]

3-وجود التكرار في النص: ومثال ذلك "**مقتول يرجع للحياة. مقتول يرجع للحياة. مقتول يرجع للحياة**"[2]، وللتكرار دور المساهمة في اتساق النص وانسجامه، حتى لا يتشتت المعنى الفني للنص لدى القارئ.

4-السجع: ومثاله قول السَّارد "**ما أقساك أيها الزمن الغادر كلما فتحنا كوة للشمس أغلقتها وارتدت عن فجاج وساوسها، وفي نفسها إصرار على هزيمة الحزن داخلها**"[3]، للسجع تأثير على القارئ، كونه يلفت انتباهه، ويحدث رنة موسيقية تحن الأذن إلى سماعها، وتطرب بها.

5-وجود الفراغات النصية: حيث تعد هذه الأخيرة، من أهم شروط الشعرية، التي لا تتحققفي الرواية إلا من خلال"شحن اللغة بالتوتر والفجوات وتكوين الفراغات والمفارقات الدلالية في بنيتها، فيكون المتلقي إزاء فضاء من الاحتمالات الدلالية"[4]، ومن الفراغات التي تستلزم وجود القارئ في النص نجد "**ولد...أين هو؟ لم يأت...؟ مازال يتحداني...؟ سأدفنه حيا...سأحرمه حتى من التشهد. ومراد أين هو؟ هو أيضا يتحاشى لقاءنا كالنساء يبعن أعراضهن في البداية، ثم يتظاهرن بالشرف، ولكن اطمئن ...** "[5].

وعليه، فهذه بعض من مظاهر شعرية اللغة في النص السردي التي تجذب القارئ نحوها؛ بغية مشاركته في تحقيق البعد الجمالي للرواية، والوقوف على العمق الدلالي فيها.

---

[1]- اللغة الشعرية وتجلياتها، ناصر يعقوب، ص 206.

[2]- الرواية، ص244.

[3]- المصدر نفسه، ص 105.

[4]- السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004، ص 26.

[5]- الرواية، ص 167.

3.2.1.2.الجمع بين سردية اللغة وشعريتها: كقول السَّارد:**"كان سمير تمثالا حجريا قديما عبثت به الطبيعة القاسية...وكان قلب عبد الله يبكي كما تبكي النوارس التي ضيعت أعشاشها. وعلى ربوتي الخدين الموردين انسابت دموع ساخنة هادئة من ينبوع قلب العطرة المفجوع"**[1].

غير أنَّ، ما يميز طبيعة اللغة في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء)، أنها لغة فصيحة تخلو من اللهجات العامية، كما أنها لغة شعرية، تعمل على استمالة المتلقي، لفهم فحوى سطورها، وتحقيق غاية تفاعل القارئ مع النص، لتكون اللغة بذلك، هي طُعم السارد الذي يمثل صنَّارة الصِّياد (المؤلف) التي تبحث عن السَّمكة (القارئ).

3.1.2.طبيعة اللغة السردية في رواية (العشق المقدس): رواية (العشق المقدس) تقوم على الجمع بين اللغة العادية المتيسرة الفهم بالنسبة للقارئ، أي كان مستواه، ولغة شعرية مليئة بالإيحاءات والأبعاد الدلالية.

1.3.1.2.اللغة الفصحى البسيطة: وتظهر من خلال قول السارد مثلا: **"كان الطريق واسعا مبلطا بالحجارة الحمراء، على جانبيه أقيمت بيوت مختلفة، يظهر على كثير منها الثراء تحتضن أسوارها الأمامية حدائق لأشجار مختلفة يغلب عليها السفرجل والزيتون اتخذتها الطيور مؤوى لهاوملهى"**[2].

1.3.1.2.اللغة الشعرية: تقوم رواية "العشق المقدس" على دعامة الاستلهام من التاريخ وذلك من خلال وصف دولة عبد الرحمن بن رستم، وإبراز أهم المعالم الهندسية والمعمارية فيها، ويظهر ذلك من خلال قول السارد: **"كان المكان فسيحا، تتعانق فيه عشرات من أشجار مختلفة، اعتلت جذوعها وأغصانها فوانيس غطيت بزجاج شفاف يغلب عليها اللونان الأحمر والأخضر، وامتدت حول الممرات أشجار أزهار متعانقة، يتوسط كل ذلك**

[1]– المصدر نفسه، ص67.

[2]– رواية العشق المقدس، عز الدين جلاوجي، دار المنتهى، الجزائر، ط2، 2016، ص 20.

بركة صغيرة بها نافورة تمج الماء بهدوء، وخلف البركة بسطت زرابي ونمارق يجلس الأمير في قلبها متكئا على جدار"[1].

وعليه، فإن تقنية الوصف، تبرز الجانب الشعري من الرواية بقوة؛ وذلك لأنَّ من دعائم الوصف وجود المجاز، والانزياح الذي يساهم "في تحقيق شعرية النص لأن الوظيفة الرئيسية للانزياح إنما هي المفاجأة التي ترتبط بالمتلقي"[2]، ومن المجاز الذي وظفه السارد في النص نجد الكناية التي تجلت في قول السارد"**المدينة حبلى بالفتن والناس عطشى إلى الدماء"[3].**

وهو أسلوب يوحي إلى المتلقي، أنَّ المدينة يقطنها أناس تعددت مذاهبهم، و يزعم كل واحد منهم بأحقيته في السلطة، مما يجعلهم يبحثون عن أتفه الأسباب لسفك الدماء وإراقتها وهو ما يؤكده السارد في جانب آخر من النص كقوله عندما نقل محاورة الخطيب مع عبد الوهاب ابن عبد الرحمن بن رستم :"**وإنك لتريد أن تسن في المؤمنين بدعة تجري لها الدماءودينا، كما سنها من قبلك بنو أمية وبنو العباس"[4]**، وهي كناية أخرى تكشف عن اضطراب الوضع السياسي، وعدم استقراره على حال ثابتة، وقد ساهم المجاز هنا في إعطائنا الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، وهو مصمم ليثير فينا القلق والتوتر[5].

كما أنَّ، ما يساهم في شعرية النص السردي، هو وجود المحسنات البديعية من سجع وجناس، وطباق، ومقابلة، ومن أمثلة ذلك نذكر الجناس كقول السارد:"**في حين**

---

[1]– الرواية، ص 9.

[2]– السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004، ص 26.

[3]– الرواية، ص 62.

[4]– المصدر نفسه، ص 64.

[5]– السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004، ص 25.

أسرعت أنا أتخفف من ملابسي، كنت أحس بارتفاع حرارتي، وبحبات عرق تقرص أماكن من جسدي"[1] "عجلت أرتدي ثيابي، وخرجت أجفف شعري"[2].

أما، عن الجناس فنجده في عدة مقاطع من النص نذكر منها قول السارد "**بقي القائد منتصب القامة، مرفوع الهامة"[3]**، "**وتحولت المناظرة إلى معركة اختلط فيها الحابل بالنابل"[4]**. ويظهر الجناس من خلال لفظتي: **القامة والهامة** في المثال الأول ولفظتي **الحابل والنابل** في المثال الثاني، وهو جناس ناقص، ومنه، فإنَّ كل من السجع والجناس يشتركان في دور واحد وهو إحداث ترنيمة موسيقية لدى القارئ.

هذا، ولم يتوقف السَّارد عند حد هذا اللون البديعي المقدم، من سجع وجناس، بل حفل النص بالطباق والمقابلة كذلك، ومن ذلك نذكر الطباق في قول السارد"**القوي فينا ضعيف حتى يؤخذ الحق منه"[5]**، والمقابلة في المقطع التالي: "**ولكننا نكار للباطل وطلاب للحق"[6]** فالسَّارد هنا، وظَّف التضاد حتى يجعل المعاني أكثر وضوحا لدى المتلقي.

وعليه، فإنَّ ما يتضمنه متن الرواية من صور بيانية، وبديع، وتكرار؛ يساهم كله في تحقيق البعد الجمالي للرواية، كما أنَّ البعد الجمالي في الرواية، ليس قائما في مستوى الجملة أوالعبارة، أوالمقطع، بل له علاقة بالنسيج اللغوي والأسلوبي للرواية؛ حيث أنَّه لا يكتسب قيمته من ذاته، بل من موقعه في الكل الروائي[7].

ونستنتج من خلال كل ما تقدَّم، أن لغة السارد في الرِّواية الجلاوجية، قد عبَّرتعن أفكاره، وأنَّها لغة جمعت بين الدين، والشعر، والأدب، والأغاني، فتعددت مراجعها وتنوعت

---

[1]– الرواية، ص 48.

[2]– المصدر نفسه، ص 49.

[3]– المصدر نفسه، ص 13.

[4]– المصدر نفسه، ص 25.

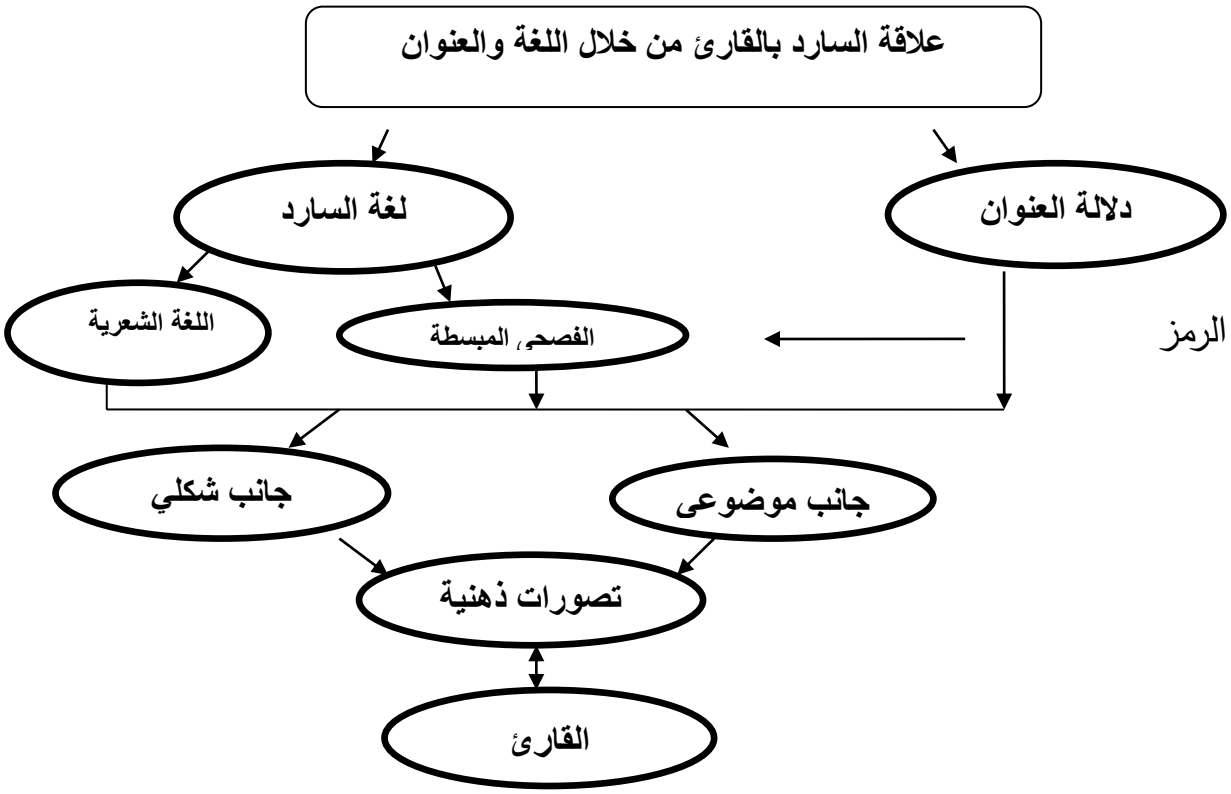
[5]– المصدر نفسه، ص 11.

[6]– المصدر نفسه، ص 64.

[7]– ينظر: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970–2000)، ناصر يعقوب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 68.

مستوياتها، وقد استهدف السارد من خلال لغته قارئا مثقفا، خصوصا حين وظف النص الديني الذي جاء نتيجة "لأهداف بنائية فنية من جهة ومعرفية دلالية من جهة أخرى"[1].

لكن وجود اللغة يقتضي وضع ترسيمة، تلخص علاقة السارد بالقارئ وذلك كما يلي:



الشكل رقم: (06) يوضح علاقة السَّارد بالقارئ.

[1]– بنية النص الروائي (دراسة)، إبراهيم الخليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 203.

2.2.فاعلية المكان الروائي في تقريب السارد من القارئ مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية:

لا يتشكل العالم السردي في ظل غياب الأحداث، التي يمثل المكان مسرحا لها وبالرغم من أهمية المكان في الرواية، إلا أنه لم يحظ بالعناية اللازمة في نظرية الأدب، مقارنة بالزمن إلا مع التقنيات الحديثة للرواية، ليصبح المكان بعد ذلك عنصرا حكائيا قائما بذاته[1].

وعليه، فإنَّه لا يمكن لأي نص سردي أن يتشكل في ظل غياب المكان، فهو يعادل الزمن من؛ حيث الأهمية، وهو ما يثبته النص الروائي الجلاوجي الذي تنوع فيه المكان كالتالي:

1.2.2.المكان في رواية (راس المحنة 1+1=0): إنَّ القارئ لرواية (راس المحنة 1+1=0) يجد أنَّ أكثر الشخصيات تأثرا بالمكان فيها، هي شخصية السَّارد صالح العلواني، ابن البادية والرِّيف التي تبعث على السكينة، والهدوء، رغم شدة العناء والتعب، وفي ذلك يقول السارد: **"لم أعد أحس بالتعب وأنا أمارس طقوس العمل في هذه الأرض...أكره الليل حين يلقي برنسه الأسود شفقة علي. [...] ولدت في حضن هذه الرؤوم. هذه القرية الصغيرة تنام حالمة بريئة كرضيع في حضن جبل جبار، كل شيء جميل ورائع وليس هناك مكان للنفاق والخديعة ولا للزيف والمكر...كسرة الشعير وطاس اللبن كان طعامنا جميعا...عشرة، عشرون...ثلاثون ليس بيننا جوعان، نرقد كلنا في فراش واحد [...] الحب ينثر فوقنا أكاليل الورود"**[2].

ومنه يتبين لنا، أنَّ السارد يهدف إلى إظهار ما كان سائدا في قريته، من خصال طيبة وهذا، يعكس مدى حنينه لذلك المكان، وتعلقه به، المكان الذي غرس فيه النبل

[1]– ينظر: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، محمد عزَّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص 66.

[2]– الرواية، ص 15، 16.

والتضحية وعلَّمه الحب والعطاء، علَّمه حب كل شبر من الجزائر، وانتقال السَّارد صالح العلوانيمن قريته الريفية إلى المدينة؛ هي دعوة للانتقال بين ثنائية المغلق والمفتوح[1]، لكن هل وجد السَّارد صالح العلواني عوضًا عن قريته في المدينة؟

إنَّ انفتاح السَّارد على المدينة، التي دخلها كمكان للإقامة، نزولا عند رغبة صديقيه"السعيد" و"الربيع"، لم يُرحه من الفقر، ولم يعطيه فرصة التمتع بنعمة استقلال الوطن، لم تمنحه المدينة دفئا يضاهي حبه للجزائر، بالرغم مما تتوفر عليه من مرافق، ووسائل تساعدعلى العيش اليسير "**فهناك يا صالح في المدينة الماء والكهرباء والغاز والجامعات والمشافي والطرق المعبدة من حق الأولاد أن يدرسوا، من حقهم أن يتحضروا ويعرفوا العالم**"[2]

وفي ظل وجود هذا الفارق الشاسع بين بيته القديم، وبيت المُعمر الذي بات يقطنه في المدينة؛ البيت الذي يتميز بالحجرات الواسعة، والذي يحتوي حسب ما يؤكده صديقه "السعيد" على"**الماء...الكهرباء...الغاز...المرحاض...البلاط...كل شيء يا صالح المغبون، خلصك الله من التعب والشقاء...البهائم والبراميل، وسقف الحلفاء والديس...ومصباح المازوت...هنا كل شيء عصري**"[3]، إلا أنَّ روح السَّارد صالح العلواني، لم تألف المكان، ولم تغمرها نشوة الفرح، بل على العكس من ذلك تمامًا، وهو ما يصرَّح به السارد صالح العلواني قائلا:" **لم أفرح .. نعم لم أفرح، أحسسته قبرا، مجرد قبر بارد لا غير...قبر لا تنتظر فيه إلا الدود والحشرات المتوحشة...أين الحوش الواسع ؟ أين الشجر؟ أين الغنم؟ أين الدار القبلية، دار الضيوف؟ وأين الفسحة؟ أين أخرج في الليل أتجول...وأتأمل السماء الصافية...والنجوم تلمع...تداعب بعضها بعضا...وأنا**

---

[1]– ينظر: البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، بان البنا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014 ص 32.

[2]– الرواية، ص 22.

[3]– المصدر نفسه، ص 29.

وحدي أسترجع ذكرياتي الحلوة والمرة...أو أتمشى مع أم الأولاد...أداعبها وتداعبني ونسترجع ذكرياتنا؟"[1].

وهنا نجد السَّارد يقارن، بين البيت الجديد، وبيته القديم بالقرية؛ وذلك لأن "المكان يعبر عن القيم والماضي وعراقة الإنسان وبتذكره يستحضر الإنسان مراحل من عمره قضاهافي المكان حيث نشأ وترعرع"[2]، وقد ظل شعور القلق وعدم الراحة، يساوره في المدينةإلىأنْ وجد السَّارد صالح العلواني عملاً في المدينة، (حارس بالمستشفى) و في هذا يقول:"**وأقنعت نفسي بالأمر الواقع لا بأس يا صالح عامل بالمشفى...حارس في المشفى...وهو رمز صحة هذا الشعب...وصحة هذا الشعب هي صحة هذا الوطن الغالي...وهذا يعني أنني ما خنت وما بدلت...أنا دائما على نفس الدرب الذي سار عليه المخلصون والأوفياء والشهداء "[3].**

وعليه، فبعد أنْ وجد السارد عملا، ينسيه فقر القرية، وعيشها الزهيد، فقد جعلمن عمله ذاك، عملاً مكملاً لواجبه اتجاه الوطن، الذي أخلص له، وفداه بروحه، وكل ما يملك أيام الاستعمار، حتى لُقِّب بصالح الرصَّاصة، وهو لم يتجاوز السابعة عشر من عمره، ونتيجة حبه الجارف للوطن، الذي تأبد عشقه فيه، راح يتجاوز في ساعات عمله، مؤديا خدمات إضافية الأمر الذي جعله يدخل أولى معاركه، أثناء تواجده في المدينة، التي شكلت له مكانا معاديًا، وليس مكانا للسلم والسكينة، كما ظن صاحبيه "الربيع والسعيد"؛ حيث بدأت تكتب التقارير في حقه وهو الذي يقول" **وصدمت.. بعدما كنت أنتظر الشكر والاعتراف واحترام الجميع تلقيت عكس ذلك تماما...وبدأت التقارير والوشايات تصل إلى**

---

[1]– المصدر نفسه، ص 29.

[2]– الرؤى والتشكيل الروائي لدى جميل عطية، إبراهيم " دراسة تحليلية"، علاء الدين سعد جاويش، مؤسسة حورس الدولية القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص 197.

[3]– الرواية، ص 30.

المدير والمسؤولين وتهبط على رؤوسهم كالغبار...قالوا يتدخل في عمل غيره...ومن تدخل فيما لايعنيه وقع فيما لا يرضيه"[1].

لتزداد حيرة السَّارد صالح العلواني بعد ذلك، وتتمزق روحه التي تعلقت بالوطنحتى الوله، وهو الذي قدَّم حب الوطن على نفسه، وعائلته، وقد ازدادت معه حيرة القارئ الذي تكسَّر أفق الرؤية لدية، خصوصا حين تفاجأ من ردة فعل مدير المستشفى مع صالح العلواني الذي يُعتبر أنموذجا يحتذى به في التضحية، والإخلاص، مقارنةً بالعمال الآخرين، الذين يأتون إلى العمل متأخرين، وبعدها يكونوا أول من يغادر، ويبقى السبب وراء معاملة مدير المستشفى لصالح العلواني بهذه الطريقة، مجهولاً لدى القارئ ويحتمل عدة إجابات تقع على عاتق القارئ مهمة معرفتها، وإيجاد تفسيرات تتعلق بها.

وعليه، فقد غدت المدينة مكان الإقامة العالم المفتوح، والواسع، أمام كل من يرتدُّ عليه في نظر السَّارد صالح العلواني، مكانًا ضيقا يخنقه حدَّ الشنْق؛ وذلك بسبب تصرفات قاطنيها ومسؤوليها، الذين انتفت فيهم سمة التحضر، والوطنية؛ وذلك لأنَّ "الذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تبسط خارج هذه الحدود وتصبغ كل ما حولها بصبغتها وتسقطعلى المكان قيمتها الحضارية"[2].

وأمام حدة هذا الوضع، وتأزمه لم يجد السَّارد صالح العلواني أمامه إلا الذكرى مؤنسا وفي ذلك يقول" **وتذكرت في هذه اللحظة أبي ووصيته الغالية...وتذكرت الرفاق الذين كنا نقتسم معهم التمرة والرصاصة والدمعةوالفرحة...ما كنا نعرف هذه الشكليات وهذه المظاهر الخداعة والزائفة...شيء واحد كنا نعرفه...الحب"[3].**

---

[1]–المصدر نفسه، ص 30.

[2]– البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، بان البنا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 25 .26

[3]– الرواية، ص 31.

وهنا نجد أنَّ الصراع الداخلي للسَّارد، بدأ يحتدم؛ حيث أنَّ روحه باتت تَئنُّ، وتتعذب حيث أنَّ المدينة لم تمنحه الاستقرار، بل حرمته يومه، وليله، انتزعت منه سكينته، وأمنه الداخلي، ويظهر ذلك في قوله "**في نفسي يتصارع رأيان يلتهبان كألسنة اللهب تأكل بعضها بعضا...دخولي المدينة كشف لي زيف الواقع...دخولي المدينة زيف لي الحقيقة**"[1].

ليجد السَّارد نفسه أمام واقع، لم يحسب له حساب، وتشتت أفكاره، وأصبح قلقًا رغم دخوله البيت الذي يتميز بالغرف الواسعة، التي تبعث على الراحة، والأمان إلا أنَّه لم يشعر بذلك، وراح يبحث عن حل ينسيه قهره المميت، ليفرَّ من المدينة التي باتت تشبه السجن في نظره، كونه لم يشعر فيها بالألفة، بل بالعداء، مفضلاً بذلك المكان العشوائي باتجاه المقبرة حيث رفاق الثورة، الذين افتدوا الوطن بأرواحهم، ليشكوهم حاله، ويبثهم أشجانه قائلا "**كنتمتسموننني صالح الرصاصة...هم الآن أسموني صالح المغبون...صالح المجنون...صالح صالح الغبي ما رأيكم؟ أنا الذي كان الجن يخاف مني [...] لم تركتموني خلفكم لم يبق غيركم ألجأ إليه...اسمحوا لي سأنام الليلة هنا وسطكم...والله لن أرجع إليها مطلقا تنازلت عن كل شيء...أعطوني قبرا لألحق بكم [...] دعوني أرقد وسطكم ليلا ليلا فقط...أما نهارا سأجد لأمري حلا. وفعلا رقدت وسطهم كالصبي ينام في حضن أمه ومع الفجر استيقظت...فتحت عيني أحسست بالراحة القصوى...ألذ نوم ذقته في حياتي**"[2]، فالسَّارد هنارغم امتلاكه بيتا، إلا أنه ينام وسط القبور؛ بحثا عن الأنس والسكينة، الأمر الذي يهز القارئ ويجعله يتعاطف معه.

غير أنَّ، نَوْم السَّارد بالمقبرة ليلاً، لم يمنعه من تأدية عمله صباحا بالمستشفى الذي تغير فيه كل شيء، وشاهد ذلك قوله "**اقتربت من المشفى، توقفت فجأة وقد هزتني الحيرة، هذا ليس مشفانا على الاطلاق، تراجعت إلى الخلف...عدت أتأمل ما الذي**

[1]– المصدر نفسه، ص 33.

[2]– الرواية، ص 40، 41، 42.

جرى؟ لست مجنونا بالتأكيد لقد تغير المدخل كلية، لافتات...أعلام...ألوان...طلاء كل شيء مزين، الأشجار، الأرصفة، الطرقات [...] تركت المكان صحراء قاحلة في يومين أصبح جنة، [...] ولجت المشفى يا لطيف! كل شيء يلمع...غيروا للمرضى كل شيء، البلاط يبرق...الرائحة الطيبة تفوح منه...وتحول الإسطبل إلى جنة"[1].

فالسَّارد هنا، أعطى المستشفى صورته الجديدة، من خلال اعتماده الوصف؛ الذي يعمل على "تجسيد الأشياء بطريقة ظاهراتية تتناول وجودها في بعدها الفضائي الذي تقع فيه"[2]، وذلك حتى يدرك القارئ، حقيقة هذا المكان الذي كان عبارة عن إسطبل، ثم تغير كل شيء فيه فجأة؛ وذلك لأن وزير الصحة على مشارف زيارته، ليس إلا، ليعمل السَّاردمن خلال المكان على تعرية الواقع للقارئ، بغية تنبيهه وبث الوعي فيه على أبعد مستوياته.

كما أنَّ الأمر، لم يتوقف عند ذلك، بل تغيرت معاملة مدير المستشفى للسَّارد الشخصية صالح العلواني، حين استدعاه قائلا: **"لا تخف اليومان اللذان غبتهما لن يخصما من راتبك.. سامحتك نعم سامحتك.. نظرا لجهادك بل وأمنحك ثلاثة أيام أخرى تستريح فيها".[3]**

لكن السَّارد صالح العلواني لم يخن مبادئه، ويرضخ لإغراءات مدير المستشفبل ثار غاضبا جرَّاء ذلك، وراح يكشف عن صمته قائلا **"خائفون مني؟ تريدون إبعاديعن أسيادكم..؟ حياتكم كلها كذب على الشعب...وعلى الله.. وعلى نفوسكم.. وعلى التاريخ.. وحتى على أسيادكم...خافو الله"[4].**

---

[1]– المصدر نفسه، ص 44، 45.

[2]– استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، رواية (السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا (نموذجا)، محمد مصطفى علي حسانين، دط، دت، ص 15. www.kotobaria.com)أطلع عليه: يوم 11/04/ 2020، على سا 18.

[3]– الرواية، ص 45، 46.

[4]– المصدر نفسه، ص 46.

هذا،ولم يتوقف السارد صالح العلواني عند هذا الحد، بل واصل كلامه، منتقدا الوضع المأسوي بحدة "**وحدها مدننا لا تتزين إلا لأولي الأمر والنهي .. وسكت وخرجت...أين أنداح..؟ للمدينة...؟ وحش مفترس أصبحت لا أقدر على رؤيته...حتى بيتي عفتها.. كرهتها..**"[1]، وعليه، فقد أصبحت المدينة جحيما يلسع السَّارد، وجمرا ينام فيه، محترقا بكيِّهليعكس بذلك المكان الحالة النفسية للسَّارد، ويعبر عنها؛ وذلك لأن للمكان "علاقة وثيقة بالحالة النفسية للشخصية"[2].

لكنَّ، السَّارد أصرَّ على تحدي الوضع، ومحاربته من خلال استغلال فرصة تواجد الوزير بالمدينة، ومحاولة إخباره، إلا أنَّه أُتهمَ بالجنون من طرف العاملين بالمستشفى وتمَّ طرده من عمله، وهو ما يظهرفي قوله: "**سحبني الحراس بعيدا وقالوا للوزير هذا مجنون مرة بعد مرة يصاب بنوبة عصبية. وفصلوني عن العمل...طرقت كل الأبواب...اشتكيت للمسؤولين...كتبت للجهات الرسمية وغير الرسمية...كلهم اتفقوا على أنني مجنون ولا أصلح للخدمة...حز ذلك في نفسي...كنت صالحالرصاصة يوم كان الرجال رجالا...فلما تحررت البلاد أسموني صالح المغبون...وفي آخر عمري صرت صالح المجنون**"[3].

بيد أنَّ، السَّارد صالح العلواني، الذي أحبَّ الوطن، وحاول محاربة الفساد فيه، لم تفلح خطته في كشف الوضع الحقيقي للمستشفى، أمام الوزير، الأمر الذي حزَّ في نفسه، فأصبح لا يملك قدرة البقاء في المدينة، التي أصبحت وحشا ينهشه، فراح يبحث عن بعض الهدوء الداخلي، فلم يجد غير حارة الحفرة ملجئا له، حارة الحفرة، هذا المكان الشعبي الذي يوحي اسمه بدلالات كثيرة؛ فهي تشبه القبو، الذي يكاد حتى الهواء الذي

---

[1]– الرواية، ص 46.

[2]– البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، بان البنا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 27.

[3]– الرواية، ص 47.

تتغذى به كل خلايا الجسم ينعدم فيه، إلا أنَّه وبالرغم من ذلك فقد آثر السَّارد الشخصية صالح العلواني البقاء فيه قائلا: "**المهم أن نخفي رؤوسنا.. ويفعل الله ما يشاء**"[1].

وعليه، فقد استطاع السَّارد التأثير في القارئ، وكسْب وِدَّه، وثقته، جرَّاء ما حدث معه كما أنَّه سلْط الضوء على قطاع حسَّاس في البلاد، وهو قطاع الصِّحة، الذي يُعاني سُوءًافي التسيير؛ نتيجة غياب المراقبة، والزيارات المفاجئة للمسؤولين.

كما أنَّ، تواجد السَّارد في حارة الحفرة منحه بعضًا من الطُمئنينة، والهدوء الداخلي خصوصا حين التقى بأمه علجية "**وكان فرحي كبيرا وأنا ألتقي بأماعلجية.. هاته العظيمة التي ظلت سنوات أمُّنا جميعا ونحن نخوض حربا شرسة ضد عساكر فرنسا..وكانزوجها الشهيد عمي سليمان أبا للجميع وقائدا للجميع..**"[2].

إلا أنَّ الهروب من المكان، لم يتعلق بالسَّارد صالح العلواني، بل شمل ابنه عبد الرَّحيم الذي صار يفكر بالهجرة إلى المدن الغربية الكبرى، بعدما شكَّلت له المدينة التي يقطنها مكانًا معاديا، يعيش فيه بلا عملٍ، وقد كَشف للقارئ ذلك قائلا: "**كل شيء من حولي مقرف مقزز..هذه المدينة عاهرة شمطاء.. البقاء فيها ضرب من المستحيل..غدا كل شيء ضدي.. في البيت تحاصرني نظرات والدي المرة وأنينوالدتي الشاحب.. في الشوارع أحس نفسي أشبه بكيس بلاستيكي قديم تترماه الرياح في شوارع المدينة..**"[3].

فهنا، نجد السَّارد الشخصية عبد الرحيم، قد أطلع القارئ على حقيقة تأثير المكان فيه وذلك لأن "البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بهاإلى العمل حتى إنه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"[4].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 59.

[2]– المصدر نفسه، ص 62.

[3]– الرواية، ص 67.

[4]– الرؤى والتشكيل الروائي لدى جميل عطية إبراهيم "دراسة تحليلية"، علاء الدين سعد جاويش، مؤسسة حورس الدولية القاهرة، مصر، ط1، 2015، ص 179.

ومن هنا، فالسَّارد الشاب عبد الرحيم، لم يعد يطيق البقاء في المدينة، وقد وجد أنَّ حُلم الخلاص منها هو الهجرة، التي تخلصه من البطالة، والألم، والتهميش، وكل شيء يقلقه، وقد عبَّر عن ذلك أثناء حديثه مع منير"**حدثته عن رغبتي الملحة في أن أعبر البحر.. لا بد أن أسافر إلى فرنسا..فرنسا وحدها قادرة على أن تمسح أحزاني وفقري.. يجب أن أسافر وهناك يجب أن أتزوج فرنسية تسوي لي وضعيتي وأستقر هناك إلى الأبد..**"[1].

ليتبين لنا، أنَّ وضع السَّارد عبد الرحيم، يعكس، وضع كل شباب في حارة الحفرةالتي تم وصفها من قبل أمحمد الملمد "**أحسست بالاختناق ..الروائح النتنة...الهواء الساخن المغبر...أصوات الصبية كالشياطين يندفعون حفاة شبه عراة صاعدين هابطين خلف بعضهم البعض**"[2].

ليشكل بذلك المكان جسرًا، يتم من خلاله نقل الحقيقة المرة للقارئ، الذي تزداد دهشته عندما يجد أنَّ حارة الحفرة، أصبحت تثير التقزز لدى المسؤولين، الذين تُناط بهم مهمة القيام بشؤونها، وهو ما نجده ماثلا في المقطع التالي"**انطلقت أنحدر من حينا الراقيإلى حارة الحفرة .. بدأت الملامح تتغير.. البنايات..الطرقات..الوجوه.. حتى الهواء راح يتعفن .. والجويختنق غبارا.. بدت حارة الحفرة وأنا أطأها أبشع وأوطأ.. وفعلاً إنها تزداد كل عام بل كل شهر غورًا ودناءةً بل وتوحشًا.. "**[3].

وعليه فالقارئ هنا، ومن خلال هذا الوصف لحارة الحفرة من قبل السارد، يصاب بالدهشة ويصبح أكثر تعجبًا، عندما يتجرأ الشخصية أمحمد الملمد باعتباره قائما، على شؤون سكان حارة الحفرة، بالقول لعبد الرحمن باعتباره أحد رعياه "**هل تعرف أن هذا**

[1]– الرواية، ص 69.

[2]– المصدر نفسه، ص 84.

[3]–الرواية، ص 170، 171.

الغبار الذي يلتصق بنا يأتينا من أحيائكم الفقيرة؟ يجب أن نطالب الدولة بنصب سور بيننا وبينكم.."[1].

ليُكوِّن القارئ من خلال هذا المقطع، صورة واضحة عن طبيعة الحياة، التي يحياها سكان حارة الحفرة، أمثال عبد الرحيم، وعائلته الذين لم يجدوا بُدًا من البقاء في المكان، نتيجة الظلم الممارس عليهم من قبل الجهات المسؤولة، وما يجعل الصورة تتجلى أكثر أمام القارئ هو وضع المرأة المأسوي الذي مثلته الشخصية الحلوة "**التي وقعت في شراك أمحمدالملمد الذي اقتادها كالفريسة واغتصب شرفها.. وما إن أشبع غريزته الحيوانية حتى أطلق سراحها.. وحين ذهبت إلى الشرطة لتبلغ أبقوها عندهم خوفا عليها من أبيها**"[2]، لتعكس هذه الصورة قمَّة الذلِّ، والانحطاط الذي يعيش فيه سكان حارة الحفرة، التي أصبحت تشكل مكانا معاديا لكل قاطنيها.

وتأسيسا على كل ما تقدَّم، نجد أن المكان في رواية"راس المحنة 1+1=0 " قد عبَّر عن الحالة الاجتماعية، والنفسية لشخوصه، الذين ذاقت بهم الحياة سواء في حارة الحفرة أوالمدينة التي رغم شساعتها إلا أنها باتت تمثل اتجاها، معادلا للمكان المغلق، المكان المعادي السالب لحرية المقيمين فيه.

كما أنَّ المكان، يكشف في رواية (راس المحنة1+1=0) للقارئ ظلم المسؤولينوتعسفهم، مثلما فعل مدير المستشفى سي سليمان، ورئيس البلدية أمحمد الملمد، كما نبَّه المكان في الرواية باعتباره مسرحا للأحداث، القارئ إلى أنَّ اعتماد نظام الإدارة اللامركزية دون مراقبة الدولة يؤدي إلى هدر المال العام، من خلال سرقته، واستعماله وسيلة لتحقيق المآرب الخاصة؛ مما يؤدي إلى هضم حقوق الأفراد الرَّعايا، وخصوصا الناشئين، كما يترتب عن ذلك وجود شباب محبط العزيمة، فاقد للثقة في سلطات الدولة، ويفكر في مغادرة ربوع الوطن، بحثًا عن الشعور بالذات المفتقدة لديه.

---

[1]– المصدر نفسه، ص 77.

[2]–الرواية، ص 103.

2.2.3.المكان في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء): للمكان أهميته في العمل الروائي فهو الذي يساهم في تقريب الحقيقة من القارئ، الحقيقة الاجتماعية، والسياسية، والأخلاقية والفنية؛ أي يعبر عن كل ما يشكل وعي الإنسان الحضاري[1]، فالمكان يجعل المتلقي يعطي أبعادًا، خاصة للعمل المقروء؛ حيث يجعله يطَّلع على الشخصيات، والأحداث ومختلف السلوكيات ويعطي تفسيرات لها بعد القراءة[2].

وعليه، فإنَّ قارئ رواية (الرَّماد الذي غسل الماء)، يجد أنَّ المكان فيها قد تنوع بين الأماكن المفتوحة (مدينة عين الرَّماد، الملاهي، مصحة الشفاء، الأحياء، والشوارع حديقة الأمير)، والأماكن المغلقة (البيوت، الحمامات، السرير، السجون، الغرف، قاعة الاستقبال الأقبية، والسراديب، المعابد)، لكن هل عكست هذه الأماكن حقيقة ما يعيشه الماكثون فيها؟

وتدور أحداث رواية (الرَّماد الذي غسل الماء) بمدينة عين الرَّماد، التي يصفها السَّارد معرفا القارئ بها على أنَّها "**مدينة عين الرماد كالمومس العجوز، تنفرج على ضفتي نهر أجدب أجرب تملأه الفضلات التي يرمي بها الناس والتي تتقاذفها الرياح.. تتدرج فيها البنايات على غير نظام ولا تناسق.. يسد عليها الريح من الجنوب أشجارغابة صغيرة.....وتمتلئ مدينة عين الرماد بالحفر وببرك المياه القذرة.. تتلوى شوارعها وأزقتها التي تضيق وتتسعفي غير نظام.. إلى جانب من جنوبها تمتد مساحة كبيرة مستوية تلتصق بالمدينة ثم تغوص في الغابة.. وحدها هذه الجهة تقوم بها**

[1]– ينظر: استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، رواية (السفينة) لجبرا ابراهيم جبرا (نموذجا)، محمد مصطفى علي حسانين، (مرجع سابق)، ص 64.

[2]– ينظر: تلقي الرواية الحديثة، رواية يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد، حفصة زيان، مطبعة حيرش، الجلفة الجزائر، ط1، 2009، ص 152.

بنايات أنيقة منظمة أقامها الفرنسيون يوم أسسو المدينة التي سموها *(la belle ville)* المدينة الجميلة "[1].

فالسَّارد هنا، ومن خلال المكان، يجعل القارئ يعرف أن مدينة عين الرَّماد كمكان إقامي عام مفتوح، تنقسم إلى قسمين، قسم سفلي خاص بالأحياء الشعبية التي يقطنها الفقراء والمنبوذين من المجتمع، وقسم علوي، خاص بالأحياء الراقية، التي يقطنها أغنياء المنطقة، وقد عمد السارد أثناء تعريفه بالمنطقة؛ إلى اعتماد الوصف، الذي يعدُّ من أهم الأساليب الفنيةالتي يعتمدها السَّارد على "اعتبار أنه لا يوجد عمل إبداعي تعرف الحكاية طريقه يأتي خاليا من الوصف، فالوصف آلية فاعلية في عالم السرد، حتى إنه لا ينهض بذاته"[2].

وعليه، فالقارئ من خلال هذا الوصف، يجد نفسه أمام وضعين متناقضين في مدينة واحدة، وضع الأغنياء، كعزيزة الجنرال التي يدل بيتها على ثرائها، ويظهر ذلك من خلال المثال التالي "**لم يعد سالم بوطويل إلى فراشه [...] انزوى في قاعة الاستقبال دون أن يشعل النور ودون أن يقفل جهاز التلفاز[...] جلس على الأريكة الحمراء الفاخرة.."[3].**

وعليه، فوجود زوج الشخصية عزيزة الجنرال في هذا الوضع، يعكس جانب حياتهم المادية بالنسبة للقارئ، الذي له حرية تخيل نعومة المكان وجماله، كما يؤيد السَّارد ذلك بالمقطع التالي" **وفي غرفتها لم تنم عزيزة رغم أنها أخذت حماما دافئا، وأنها لبست ثياب نومها [...] وكان جنباها يراوحان الاتكاء على غطاء السرير الحريري"[4].**

---

[1]– الرواية، ص 11.

[2]– المأساة الفلسطنية في روايات صبحي فحماوي، ماجدة صلاح، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص 82.

[3]– الرواية، ص 14.

[4]– المصدر نفسه، ص 15.

ليتضح للقارئ بعد ذلك نمط عيش الشخصية؛ لأن "بيت الإنسان مرآة له ولطبقته وذوقه، ومستواه ولذلك من الخطأ النظر إلى البيت كركام من الجدران والأثاث يمكن تطويقه بالوصف الموضوعي، والتركيز على مظهره الخارجي، وصفاته الملموسة مباشرة دون النظر إلى الدلالات الكامنة فيه"[1].

ولكن، بالرغم من المساحة الواسعة التي يتربع عليها بيت الشخصية عزيزة الجنرال والفخامة التي يتميز بها، إلا أنَّها لم تكن تشعر بالراحة فيه، ولم تذق طعم الأمان الداخلي أثناء تواجدها فيه، وما يؤكد ذلك المثال المدون أعلاه؛ حيث حرمت عيناها من النوم دلالة على وجود أمور كثيرة تشغلها.

وبالموازاة مع هذا البيت الذي "يشتغل سرديا بوصفه البؤرة المكانية الأولى التي يشغلها الإنسان لتحقيق وجوده البشري"[2]، يوجد بيت عمار كرموسة في الحي العتيق (القديم)؛ وهو بيت تلخصه غرفة فقط، وهو ما يكشف عنه المقطع التالي:"**وفتح غرفته المتعددة الصلاحياتفهي مرقد، ومطبخ، وحمام، ووكر للمخدرات، ومعرض كبير للصور الخليعة، وصور المغنيات والرياضيات والممثلات.. وتهالك فوق السرير الحديدي الذي أنَّ تحته مرات قبل أن يركن لأنين خافت متقطع، [...]ورنا ببصره إلى السقف الإسمنتي الأسود، وقد كاد يمتلئ عناكب...ورفع دعوة عميقة لذلك المحسن الذي اشترى له هذا البيت بالأموال التي جمعها للحج، ولولاه لما زال حتى الآن يؤنس القطط والكلاب المشردة في شوارع المدينة ينامعلى فوهات المخابز شتاء وعلى فوهات المبردات صيفا.."**[3].

---

[1]– بناء الرواية عند حسن مطلك " دراسة دلالية"، عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، المكتب الجامعي الحديث، العراق دط 2012، ص 76.

[2]– جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية" مدارات الشرق" لنبيل سليمان، محمد صابر عبيد، سوسن البياتي عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2012، ص 206.

[3]– الرواية، ص 168.

ومن خلال هذا الوصف المكاني، يدرك القارئ نفسية عمار كرموسة، ويتبادرإلى ذهنه مدى حجم الألم الذي يسكن داخله؛ لأن لكل مكان دلالته الخاصة؛ حيث أنَّ "دلالة المكان المفتوح تكون عادة مقترنة (بالحرية والسعادة والفرح والحالة النفسية المستقرة) في حين يكون اقتران المكان المغلق بمعاني (الانطواء والعزلة والحزن أو حتى الكبت والاضطهاد)"[1].

وعليه، فقد تمكن السَّارد بواسطة المكان؛ من أنْ يُقرب للقارئ الصورة الحقيقيةللوضع المعيشي للشخصية عمار كرموسة، وأمثاله، لتتولد لدى القارئ بعد ذلك صورة الوضع المزري الذي يعيشه فقراء الحي العتيق، بمدينة عين الرماد، التي بات الشباب الفقير فيها، يمتهن بيع المخدرات، وينغمس في كل ما ينسيه واقعه الأليم، وهذا ما حدث مع الشخصية عمار كرموسة ومراد لعور، وسمير المرنيني، وقدور الخبزة، الذين كان يستغلهم الزربوط لتوزيع أكياس المخدرات، وقد أكَّد ملهى خربة الأحلام اجتماعهم؛ حيث أنه صار"**متنفسا للفقراء والمنبوذين يتقيأون فيها همومهمويحلقون بين حجارتها وجدرانها الخربة خلف أحلامهم الضائعة كدخان في يوم ريح، وأهم نزلائها عمار كرموسة ومراد لعور سمير المرنيني وأخوه عزوز وقدور الخبزة وخيرة راجل وسحنون النادل ودعاس لحمامصي وعياش لبلوطة، قبل أن يتغير حاله إلى الثراء فيصير من ندماء الجنرال**"[2].

ليشكل بذلك ملهى الأحلام، مكان ألفة، وأنس لشباب مدينة عين الرَّماد، الذين كانوا يهرعون إليه أثناء اضطرابهم النفسي؛ فيجدون الأمان والراحة فيه، الراحة التي افتقدوهافي حياتهم وبيوتهم؛ لأنَّ البعض منهم لا بيت له إلا الشارع مثل الشخصية الثانوية

[1]– البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، بان البنا، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص 31.

[2]– الرواية، ص 115.

فتيحة الطارتا التي ظلت حين زحف الليل على مدينة عين الرَّماد "**تبحث عن جدار رحيم... عن رصيف دافئ.. عن حضن من التراب تأوي إلى صدره...**"[1].

غير أنَّ وجود الشخص في المكان، يكسبه سمات خاصة، بحيث يؤثر على مسار حياته الاجتماعية، والثقافية؛ وذلك لأنَّ ما يترتب عن المكان "من علاقات ليست مجرد إحداثيات مكانية هندسية مجردة لا علاقة لها بواقع الإنسان، ومحيطه الاجتماعي، والسياسي والأخلاقي بل تمثل مفاهيم تصورية أساسية في وصف الواقع الاجتماعي، وفي الأحكام الثقافية، والأخلاقية وفي التصنيفات الأيديولوجية"[2].

وحتى يبرر السَّارد للقارئ، سبب وجود هذا الوضع بمدينة عين الرَّماد، لجأ إلى نقل اعتراف الشخصية عمَّار كرموسة أحد قاطني مدينة عين الرَّماد الذي يقول:"**كل الأبواب غلقت في أوجهنا.. اليتم..الفقر..البطالة.. فتصعلكنا وتشردنا.. مرة لنكسب لقمة العيش.. ومرة لننسى.. ومرة لننتقم.. أنا تجاوزت الأربعين...لا بيت.. لا مال.. لا عمل.. لا زوجة..لا أولاد.. أليست حياة كلاب؟**"[3]، وهو مقطع نابض بالحركة، التي تحرك مشاعر القارئ وتجعله يشعر بعمق المأساة، والمعاناة، التي يكابدها أبناء مدينة عين الرَّماد، أمام تعجرف المسؤولين الذين باتت تهمهم أنفسهم لا غير، كعزيزة الجنرال، والطبيب فيصل الذي حاول تضليل العدالة، متناسيا يمينَهُ الطبية، متسببا في سجن شخص بريء لمدة خمس سنوات وممثل الثقافة الذي يرتاد على الملاهي جريًا وراء نزواته الخاصة.

ليكتشف القارئ من خلال المكان، أنَّ مدينة عين الرَّماد تقتل أبناءها، وتجعل منهم رمادًا تعثو به الرياح، بل حتى المثقفون فيها لم يسلموا من تبيعاتها، مثل أستاذ علم

---

[1]– المصدر نفسه، ص 73.

[2]– تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 102.

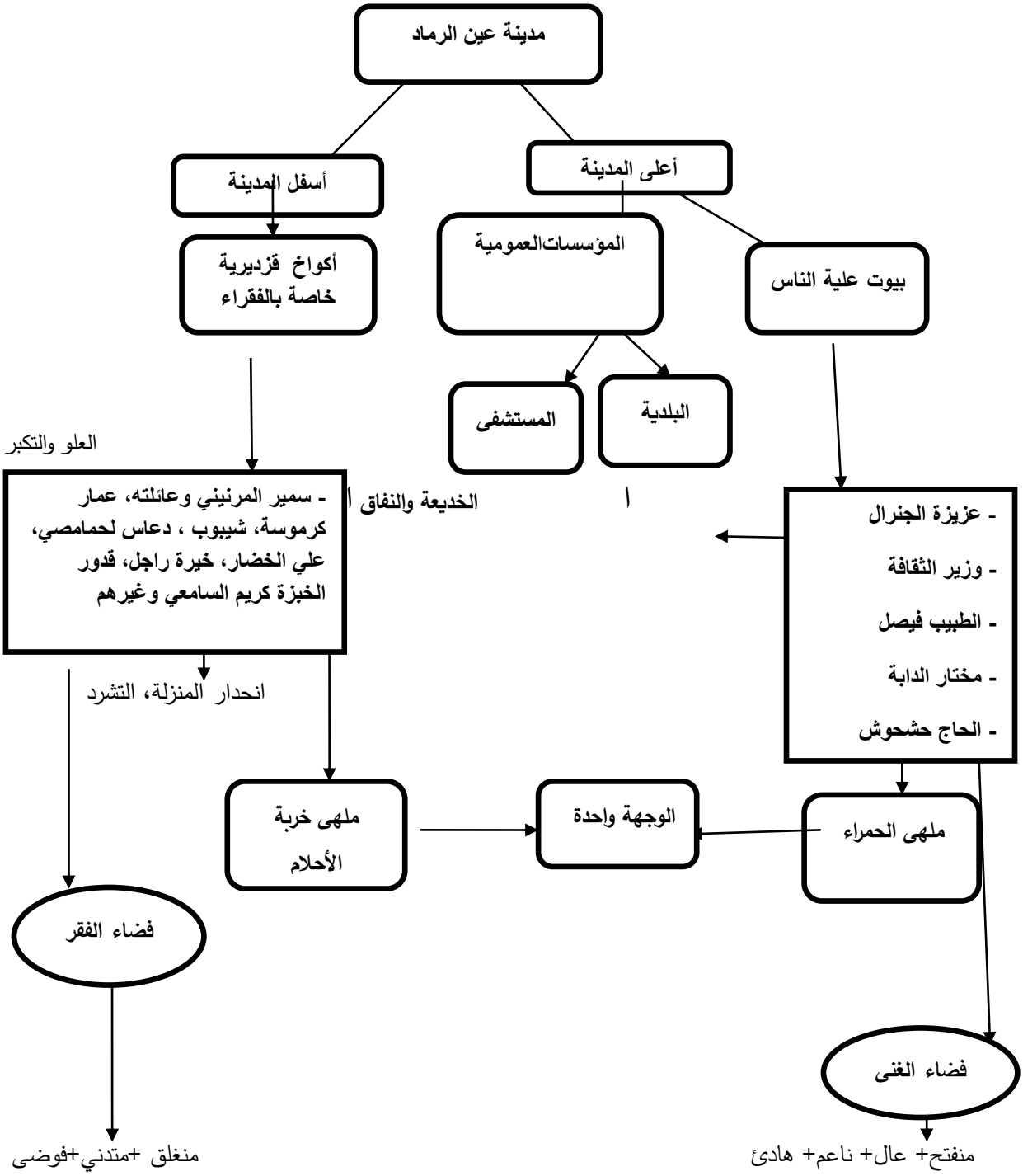
[3]– الرواية، ص 71، 72.

الاجتماع فاتح اليحياوي، الذي حاول التصدي لأثرياء المدينة ومسؤوليها، إلا أنَّه "**وجد نفسه منبوذا .. ثم وجد نفسه أمام الشرطة متهما بالتحريض على الشغب..**"[1].

كما، يجد القارئ من خلال رواية (الرَّماد الذي غسل الماء) أنَّ أصحاب المنازل الراقية يستطيعون دخول بيوت الفقراء، وسحب الأمان منهم، والعكس غير صحيح، مثلما فعلت عزيزة الجنرال مع الشخصية بدرة، التي دخلت بيتهم الفقير رغبة في النَّسب، إلا أن هذا كان سببا ظاهرا فقط؛ في حين أنَّ السبب الخفي هو حتى لا يشك النَّاس في أن بدرة تتزوج قاتل أخيها لتشتت بعد ذلك شملها وتسحب منها راحة الشعور بالأمان.

واستنادا على كل ما تقدم، فإنَّ ما يكتشفه القارئ من خلال المكان، هو أنَّ أثرياء مدينة عين الرماد أغلبهم لم يشعروا بالارتياح في بيوتهم الخاصة، التي شكلت مكانًا معاديًا لهم باستثناء الملاهي (ملهى الحمراء، وملهى خربة الأحلام)؛ التي تعتبر من الأماكن التي حققت حضورها في الرواية، والتي كانت تعتبر متنفسا لسكان مدينة عين الرماد، متنفسا ينسيهم همومهم وانشغالاتهم، لتصبح الملاهي بعد ذلك، المكان الوحيد الذي يوحد بين فقراء المدينة وأثريائها، ويمكن تلخيص عوالم المكان في الرواية بالترسيمة التالية:

[1]– الرواية، ص 153.



الشكل رقم (07) يلخص خريطة المكان في مدينة عين الرماد.

غير أنَّ ما يكتشفه القارئ من خلال هذا الشكل، هو أنَّ منازل الأغنياء بالرغم مما تتوافر عليه من وسائل تساعد على الشعور بالراحة الرخاء، إلا أنَّهم يشتركون مع الفقراءفي الوجهة الواحدة (الملاهي)، هذا، وإنْ كانت الأسباب تختلف عند كل واحد منهم، إلا أنَّ الألم يوحدهم، فبالرغم من أنَّ للأغنياء عالم يفضي بهم إلى الخارج، عالم يأخذ بهم إلى أماكن أخرى أكثر عُلوًا، بحسب ما يرغبون وفي الوقت الذي يريدون، إلا أنهم يستسلمون لرغباتهم الخاصة، التي تجعلهم في كفة واحدة مع الفقراء، الذين يتميز عالمهمبالانغلاق، والتقييد وتطبعهم سمة الخضوع، والانقياد، لأوامر السلطة.

كما أنّ المكان في رواية (الرماد الذي غسل الماء)، يبين أنَّ مدينة عين الرماد ماتت الحياة فيها، وأُحرقت القيِّم الإنسانية، وأصبح الكل يهوي في هاوية الهلاك، حيث غُيبت العقول وماتت الضمائر وأصبح الإنسان لا يملك سلطة التأثير والتحكم فيها، فيهوي بذلك كل شيء وتصبح المدينة بقايا رماد، لأنَّ الإنسان في الحقيقة حيٌ بعقله وأفعاله، فإذا غُيِّب العقل صار الإنسان مثل الدَّابة وصارت الأهواء تتقاذفه في كل مكان، وتصبح المدينة بعده رمادًا لأن المكان حي بساكنيه.

3.2.3.المكان في رواية (العشق المقدس):

لقد ارتبط المكان في رواية (العشق المقدس)، برحلة السَّارد التي برمجت للبحثعن الطائر العجيب، الذي أوصى به السيد قطب، لذلك تعدد المكان وتنوع تبعا لتنقلات السَّارد رفقة حبيبته هبة، وعليه فقارئ الرواية يجد أنها تنفتح على أماكن مغلقة، وأخرى مفتوحة وذلك لأن:"الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها، ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها أيضا، إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق،

أوالانفتاحوالانغلاق فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة فهي دائما مفتوحة على المنزل والمنزل على الشارع"[1].

وعليه فالمكان في رواية (العشق المقدس)، قد اتخذ أشكالا عدة، وهو ما يوضحه الجدول التالي:

أماكن الإقامة		أماكن الإنتقال
أماكن إقامة اختيارية	أماكن إقامة جبرية	أماكن انتقال عامة
دار الإمـــام، البيـــوت (البيـــوت القصـــديرية، بيوت الأثرياء)، القصر	المغـارة، السـرداب المقبرة	مجلس الإمامة، الساحة العامة، ساحة الحي، الساحة الكبرى، الساحة الكبيرة ساحة اليرموك شارع الشهيد أسامة بن لادن، البســتان، مكتبــة المعصــومة مكتبـة ابـن تيميـة، المسـجد الجـامع، المتجر السوق، الغابة، النهر

جدول رقم (07) يوضح أهم الأماكن التي حل بها سارد رواية (العشق المقدس).

وعليه، فمن خلال الجدول نلاحظ، بأنَّ السَّارد قد أكثر من ذكر الأماكن العامة، مقارنة بالأماكن الأخرى؛ وذلك لأنَّه كان دائم الحركة والتنقل؛ حيث أنَّه لم يثبت في مكان، وأنَّ أماكن الإقامة التي تم تواجده فيها كانت للضرورة فقط؛ وذلك نتيجة تعرضه لطبيعة ما تفرضه علاقة المكان بشخوصه؛ لأن المكان "ليس وعاءًا عرضيا أو إطارا تكميليا بل إن

[1]– بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1، 1991، ص 72.

علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزمذاتالإنسان وكيانه"[1]، كما أنَّ الساحة لم تكن واحدة، بل تعددت في رحلة السَّارد، وهو ما يدل على أنَّ السارد كان كثير التواجد بالخارج، أكثر من الداخل كما أنَّ هذه الأماكن المذكورة في الجدول أعلاه، بها أماكن جزئية كالغرف والدهاليز.

وعليه، فالسَّارد لم يقدم هذه الأماكن إلى القارئ هكذا، بل لأنَّها "أماكن تنفتح بدلالات ذات معان تأويلية، تختلف في بناها العميقة عمَّا وضعت عليه في بنيتها الظاهرة، فبدا المكان ليس إطارا هندسيا اعتباطيا وإنما يحمل دلالات قابلة للتأويل المغاير"[2]، وتبقى للقارئ على اختلافه، قدرة الوقوف على المدلول الحقيقي للمكان، الذي لم يقدمه السَّارد بصفة اعتباطية في الرِّواية.

ومن هنا، نجد أنَّ السَّارد عند تقديمه أماكن سير الحدث في الرواية، يلجأ إلى أسلوب الوصف؛ وذلك لأنَّ النص الروائي لا ينهض مكانيا إلا عن طريق الوصف[3]، وقد اختلفت طريقة الوصف من طرف السارد، الذي نجده يخص بعض الأماكن بالوصف الموسع، وبعضها الآخر بالوصف المبسط وبعض الأمكنة اكتفى بذكرها فقط، دون وصف؛ حيث اقتصر على "إشارات عابرة تدعو إليهاالضرورة لإقامة الحكي"[4]، وهذا يعدُّ من أهم مميزات الأدب الحديث والمعاصر حيث يجعل السَّارد قرَّاءه يساهمون في "إكمال صورة المكان الموصوف عن طريق امتياحهممن الخيال أواعتمادهم على الذاكرة"[5].

---

[1]– عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، سلمان كاصد، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1 2017، ص 132.

[2]–عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، سلمان كاصد، ص 147– 148

[3]– ينظر: عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، سلمان كاصد، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط1، 2017، ص 131.

[4]– بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروتط1991،1، ص 67.

[5] – تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية (1400، 1420ه)، هيفاء بنت محمد الفريح، المركز الثقافي العربي بيروت ط1، 2009، ص 138.

هذا، وقد قدَّم السَّارد المكان إلى القارئ، وفق استراتيجيته الخاصة؛ حيث أنَّنا نجده يصف بعض جزئيات المكان في المدينة، ثم ينتقل إلى وصف المدينة، وبعدها يعود إلى وصف بعض جزئياتها كذلك، ومن الأماكن التي خصَّها السَّارد بالوصف **مجلس الإمامة** بمدينة تيهرت "**كان المكان فسيحا تتعانق فيه عشرات من أشجار مختلفة، اعتلت جذوعها وأغصانها فوانيس غطيت بزجاج شفاف يغلب عليها اللونان الأحمر والأخضر وامتدت حول الممرات أشجار أزهار متعانقة يتوسط كل ذلك بركة صغيرة بها نافورة تمج الماء بهدوء، وخلف البركة بسطت زرابي ونمارق يجلس الأمير في قلبها متكئا على جدار مرتفعا قليلا عن المحيطين به وخلفه راية كبيرة كتب عليها بالأبيض "لا إله إلا الله محمد رسول الله" وتحتها بالضبط " إن الحكم إلا لله" [...]وتوزع في المجلس كهول وشيوخ بألبستهم البيضاء ولحاهم التي عبث الشيببأغلبها...."**[1].

فالسَّارد هنا، نجده يصف المكان بكثير من الدهشة، والإعجاب؛ عن طريق حاسَّة البصر ليكشف المكان بذلك، عن الحالة الشعورية للسَّارد "بل وقد ساهم في التحولات الداخلية التيتطرأ عليها"[2]، ليترك السَّارد بعد ذلك، فرصة تَخيل المكان للقارئ الذي ينتقل"من عالمه الذي يعيش فيه إلى عالم الرواية، فينشأ نوع من الألفة بين القارئ وفضاء النص"[3].

كما أننا، نجد أنَّه من الأماكن التي أثارت إعجاب السَّارد، وقام بوصفها "دار الإمامة" حيث يقول:"**وهي تعتلي ربوة تشرف منها على المدينة كلها كأنها الحارس الأمين، كل الشوارع والأزقة والساحات كانت في قبضة أعيننا مجللة بالبياض مدثرة**

---

[1]– الرواية، ص9.

[2]– بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ص 30.

[3]– السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، هيام شعبان، دار الكندي، للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004، ص 285

بالخضرة تدغدغ رغبتنا في اكتشافها"[1]، فالسَّارد هنا، نجده قد اعتمد طريقة الوصف الفوقي، لدار الإمام فمن خلال وصفه تبين لنا، أنَّ دار الإمام تعتبر البؤرة المكانية في مدينة تيهرت، وأنَّها المكان الذي آثار في السَّارد رغبة جامحة في اكتشاف المزيد من الأماكن.

هذا، وتعد مكتبة المعصومة من أهم الأماكن التي استأثرت باهتمام السارد، وشدت انتباهه، وفي ذلك يقول "**انجذبنا إليها، وفي لحظات وقفنا عند بوابتها الخشبية المنقوشةأدرك الدليل اهتمامنا بها، فراح يقدمها لنا، مركزا على الأشكال التي برع عمار العاشقفي نقشها، لفتنا اهتمام عميدها الذي كان يقف قريبا منا، فأسرع يأخذ بأيدنا داخلها حيث تركن مئات الآلاف من الكتب تتوزع على غرف عملاقة وتتجاور في رفوف خشبية تعانق السقف، وإلى جانبها غرف للنساخ، وغرف للمطالعة، وحيث ينشط عشرات العمال يقومون على شؤون الزبائن من طلبة العلم**"[2]،وعليه، فمن خلال المكان (مكتبة المعصومة)، يجعل السَّارد القارئ، يطَّلع على مدى الاهتمام الذي كان مخصصا للمجال العلمي، والثقافي في عهد الدولة الرستمية.

أمّا عن وصف السَّادر للمدينة، فقد كان كالآتي:" **كانت مدينة عملاقة... تكاد خضرة الأشجارتحفي كل معالمها، غير بيوت عالية بيضاء أوبعض منارات مساجد ارتفعت هنا وهناك [...] كان الطريق واسعا مبلطا بالحجارة الحمراء على جانبيه أقيمت بيوت مختلفة يظهر على كثير منها الثراء، تحتضن أسوارها الأمامية حدائق لأشجار مختلفة، كان الدليل لا يفتأ يشير إلى هذا البيت أوذاك معرفا بصاحبه، مركزا على الاختلاف العرفي أوالديني، هذا لكوفي وذاك لمالكي وذاك لفارسي، وهناك بيت نصراني وآخر ليهودي وهلمَّ**

[1]– الرواية، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص 23–24.

جرا وكنا نقف متأملين العناية الشديدة في بناء المداخل واختلافها مما يعكس أذواق أصحابها ودرجة ثرائهم وانتماءاتهم الطائفية والعرفية والعقدية"[1].

وعليه فالقارئ، يجد أنَّ السارد فيها قد ركَّز عند وصفه للمدينة على المشاهد الطبيعية كذكره للغابات، والأشجار الخضراء، وذلك "لما تضفيه الطبيعة من دلالات الصفاء والجمالوالصدق والسمو"[2]، كما نجده يركز على الجانب المادي، من خلال ذكره للطرق الواسعة المبلطة بالحجارة الحمراء، وذكره لأنواع البيوت التي اختلفت باختلاف مذاهب أصحابها، والتي تمثل صوت الإنسان الذي تعدد بتعدد المذاهب التي أذكت نار الفتنة بين الخصوم.

إلا أنَّ هذا، لم ينس السَّارد الجانب الروحي، وذلك من خلال ذكره للمساجد، وقد دعَّم هذا الوصف في موضع آخر؛ وذلك بوصفه المسجد الجامع؛ حيث نجده يقول:" **يضمكل أتباع المذاهب خاصة أيام الجمع والأعياد ويقصده المسافرون، ويعتنق فيه طلبة العلم الشرعي، ويفصل في أهم قضايا الناس"[3]**، فوجود المسجد في المدينة يدل على صوت الحق، الذي ظل صامدا، رغم تعدد المذاهب وتكالبها على السلطة.

وبناء على كل ما تقدم، نجد أنَّ السَّارد عند وصفه للمدينة، يعمد إلى ذكر البيوت باعتبارها "**المكان الذي يعيش فيه الإنسان ويقضي فيه معظم وقته، إذا ما استثنينا ساعات العمل والسفر وغيرها من الواجبات، التي يقضيها خارجه، وهو مكان الراحة والأكل والنوم وممارسة النشاطات الاجتماعية والعائلية المختلفة"[4]**، غير أنَّ السارد ذكر بيوت الأثرياء فقط، دون بيوت الفقراء التي وصفها في موضع آخر من الرواية وصفا مبسطا حيث نجده يقول:"**اخترقنا البيوت القصديرية المحيطة بالمدينة، نباح**

---

[1]– الرواية، ص 19–20.

[2]– تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية (1400–1420ه)، هيفاء بنت محمد الفريح، ص132.

[3]– الرواية، ص23.

[4]– بناء الرواية عند حسن مطلك (دراسة دلالية)، عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، المكتب الجامعي الحديث، دط، دتص 76.

كلاب وروائح عفن سواق وبرك مكفهرة الملامح، أطفال يتجمعون في الزوايا كقطعان الأغنام والماعز يحدقون فينا ببلاهة أحيانا، يطاردوننا، ويرموننا بالحجارة تارة أخرى"[1].

فالسَّارد هنا، ومن خلال هذه المفارقة الوصفية للمكان، ينقل للقارئ أن الحياة لم تكنعلى مستوى واحد من العيش، والثقافة، حيث الرفاهية داخل المدينة، والفقر والتشرد خارج المدينة لتحمل هذه المفارقة، معان متعددة، وأبعادا شتى، متروكة لتخمين القارئ، وتأويله ليساهم المكان بذلك في "خلق المعنى داخل الرواية"[2].

كما أنَّ ما يلفت الانتباه في رواية (العشق المقدس)، أنَّ السَّارد عند وصفه المكان للقارئ، لم يعتمد على حاسة البصر فقط، وإنما شارك ذلك حاسة الشم، وهو ما**حتى دخلنا سردابا تتغشاه الظلمة أحيانا وتغازله أشعة متسلسلة من بين أغصان متعانقة في دهليزه [...] نقلت بصري في الغرفة الضيقة دغدغت أنفي رائحة الرطوبة التي قضت على لون الجدران فصارت سوداء قائمة ملحقة بالضوء المتسلسل من نافذة ضيقة هزيمة نكراء، غطى معظم الأرضية فراش من حلفاء، حاصرته العفونة ... قرب الوسادة خزانة خشبية صغيرة تتلوى تحت ثقل عشرات الكتب في الزاوية اليسرى حوض صغير، ومن زنزانة هبة... كانت هائجة... صرخت فيها [...] معظم من دخل إلى هذا المكان لم يخرج إلا جثة هامدة، خلف زنزانة رفيقك بئر عميقة، ترمى فيها الجثث بعد أن تبلل بالبنزين وتحرق "[3].**

---

[1]–الرواية، ص128.

[2] – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 1991، ص 70.

[3]– الرواية، ص39، 40.

وهنا نجد أنَّ، السارد عند تحدثه عن المكان، يوظف حاسة الشم من خلال قوله: (دغدغت أنفي رائحة الرطوبة، وفراش من الحلفاء حاصرته العفونة)؛ وذلك لأنَّ الرائحة تعبر عن "رمزية الواقعالفاسد الذي أرادنا أن نشمه في المكان"[1].

وعليه، فقد فعَّل السَّارد كل حواسه أثناء الوصف؛ بحيث لم يتوقف عند حاسة البصر التي تفردت بذكر المظهر الخارجي للمدينة، وما يجري فيها، بل وظف حاسة الشم، وحاسة السمع التي وظفت لنقل أحداث المدينة وما يجري فيها من صراعات.

وغير بعيد عن السرداب، نجد السَّارد قد وصف فيه أماكن جزئية، وصفا مبسطا؛ وهي الغرفة الضيقة، البئر العميقة التي ترمى فيها الجثث، مع تركيزه على اللون الأسود من خلال ذكره للفظة (ظلمة، بقع سوداء)، وكلها مؤشرات سيميائية دالة، فهي أوصاف تكشف عن نوازع السارد، ومعاناته رفقة حبيبته هبة، في المكان المعادي الذي سلب حرية السارد مما دفعه إلى التذمر، والامتعاض، وتوقه إلى "التخلص منها، للدخول في معترك الحياة المتغيرة وتعبيد (مكان جديد تحت أشعة الشمس)"[2].

وعليه، فإنَّ ما يلفت الانتباه في رواية (العشق المقدس) أنَّ أغلب الأمكنة التي وطأتها قدما السارد رفقة حبيبته هبة، شكَّلت مكانا خانقا له (مكانا معاديا)؛ نظرا لما تعرض له فيها من خوف وعقاب، وفي النص أمثلة كثيرة دالة على ذلك منها قول السَّارد:" **علمت أيضا أنَّ الشيعة وأنصارهم قد خرجوا لملاقاتهم موعدهم هذا الوادي الذي يمتد فسيحا تحت هذه الهضبة، والجميع متفق على تسميته "وادي الموت""**[3].

---

[1]– عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، سلمان كاصد، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017ص 138.

[2]– تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية (1400، 1420ه)، هيفاء بنت محمد الفريح، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2009، ص 167.

[3]– الرواية، ص 172.

وقوله كذلك :**"لقد كانت المدينة مترعة بالفرق والجماعات، ويجب أن نغادرها سريعا ستكون الأيام القادمة حبلى بالصراعات وسيذهب ضحيتها كثير من الأبرياء"**[1]، أوكقوله كذلك:" **بدأنا نخوض لجة الغابة، وصار سيرنا أبطأ، وصرنا الآن أشد حذرا، قد يباغتنا خطر ما في أي لحظة، شوكة النكارية بقيادة يزيد بن فندين لم تكسر بعد، رغم الهزيمة النكراء التي تلقوها، حتى جرت دماؤهم عند باب المدينة كالسيل، وسهام عشرات الجماعات والفرق المتصارعة ظاهرية كالعباسيين والأدارسة والأغالبة، وباطنية كالشيعة، تتعطش كلها إلى الدماء في كل واد وزاد الأمر سوء دخول الإمام في حرب شرسة مع قبيلة هوارة حين تزوج إحدى عشيقات فتى منهم وإن أخطأتك سهام كل هذه الجماعات والعصابات، فلن يخطئك حيوان مفترس في هذه الغابة العملاقة، التي كثرت فيها السباع "**[2].

وبالنظر إلى كل ما تقدم، نجد أنَّ المكان في رواية (العشق المقدس) بالرغممن إنفتاحه، إلا أنَّه لعب دور المكان المعادي؛ حيث أنَّ السارد لم يذق فيه طعم السكينة والأمان، كما أنَّ حريته كانت مسلوبة فيه؛ حيث أنّ كل أماكن الرواية كانت مكهربة وملغمة وخطر الانفجار فيها وارد في أي لحظة؛ مما دفع بالسَّارد إلى استشعار"غربة المكان وفجائعيته بحيث لم تعد هذه الأمكنة مجرد أشكال هندسية وجدران، بل تصبح حقلا دلاليا ينهض بعدد من الأبعاد والمستويات الرمزية"[3]

وبناء على كل ما ذكر، نجد أنَّ المكان في رواية (العشق المقدس) قد ساهمفي تضيق الخناق على السَّارد، وهذا يعد من أهم مميزات الرواية المعاصرة؛ حيث أنَّ المكان

---

[1]– الرواية، ص 62.

[2]– المصدر نفسه، ص 86.

[3]– بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، عبد القادر بن سالم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013ص 123.

"هو الذي يسيطر على الرواية المعاصرة، مما ينمي الحقد والكراهية أحيانا، أو التمرد والثورة أحيانا أخرى"[1].

كما أنَّ ما يميز (رواية العشق المقدس) أنَّ السارد فيها قد اتخذ "المؤشر التاريخي المادة المحرك في رسم أحداثها"[2]؛ محاولا بذلك إدماج القارئ في نصّه من خلال التركيز على وصف المكان؛ باعتباره يعطي انطباعا للقارئ عن ساكنيه.

هذا، وقد ساعد اختلاف المكان في رواية (العشق المقدس) على إبراز المعالم الحضارية والهندسة المعمارية، التي كانت سائدة أيام الدولة الرستمية، والتي تعكس البعد الحضاري والثقافي الذي تميزت به مدينة تيهرت آنذاك.

[1]– غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، صبحية عودة زعرب، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص 95

[2]– السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة) "دراسة"، عبد القادر بن سالم، منشورات تحاد الكتاب الجزائريين الجزائر، ط1، 2009، ص 58.

الخاتمة

وبعد الانتهاء من مسيرة البحث في مجال تقنية السارد وأهم وظائفه تم التوصل إلى النتائج الآتية:

– لم يعرف العرب السَّارد بمفهومه الحديث في الدراسات السَّردية، ولكن كان له مقابل وهو الرَّاوي ولم يستعمل في الروايات لأنها فن حديث عند العرب.

– يختلف المؤلف عن الرَّاوي في كون الأول منتج النص، والثاني يلقي بأحداث الرواية شفويا على جمهور المستمعين.

– يختلف الراوي عن السَّارد كون أنَّ الرَّاوي هو شخص حقيقي والسَّارد تقنية تتجسد في النص من خلال الضمائر.

– السارد تقنية سردية يتم القول بها في النصوص التخييلية فقط، دون النصوص القرآنية التي تبتعد بذلك عن فكرة الخضوع للمنهج البنوي.

_ لا يمكن الحديث عن السارد في ظل غياب وظيفة أساسية وهي الوظيفة السَّردية والتي يمكن أن ترافقها وظائف تكميلية وهي الوظيفة الإيديولوجية والوظيفة التوثيقية والوظيفة التواصلية، ووظيفة البينة والإقرار.

– السَّارد عند الغرب يعاني ضبطا على مستوى المصطلح، وليس على مستوى المفهوم بخلاف العرب الذين لازال السَّارد عندهم يعاني ضبطا على مستوى المصطلح والمفهوم والاستعمال.

– السَّارد لا يقصي المؤلف من النص لأنَّ السَّارد تقنية مجردة، وليس شخصا بجسد محسوس.

– السَّارد في رواية "راس المحنة1+1=0" هو سارد إشكالي، منشغل بالبحث عن الحلول والقيم المثلى دائما.

– التماس تقنية السَّارد مكَّن عز الدين جلاوجي من توثيق الجانب التاريخي بطريقة فنية بغية ربط الماضي بالحاضر.

– السَّارد في الرِّواية الجلاوجية تنوع بين القدم والمعاصرة؛ أي بين السَّارد العليم والسَّارد المشارك في الأحداث متجاوزا السَّارد الفردي إلى السَّارد المتعدد.

– وسَم السَّارد الرِّواية الجلاوجية بالنهايات المفتوحة؛ مما يجعل باب التأويل مفتوحا أمام القارئ، كما يؤهل الرِّواية الجلاوجية لحيازة بعضًا من مؤشرات الرواية الجديدة.

– روايات عز الدين جلاوجي تستهدف القارئ المثقف، وتبني شخصية القارئ النَّاقد بفضل تصويره الواقع المعيش.

– عكس السَّارد في روايات عز الدين جلاوجي؛ شخصية الكاتب الثائرة ضد الأوضاع الراهنة، مركزا على إبراز المستوى الفكري والثقافي لفئة الشباب، الذي يعاني اختلالا على كافة الجوانب والمسارات.

– إن المواضيع التي عالجها عز الدين جلاوجي في رواياته من خلال تقنية السارد كانت وسيلة لبناء نقده الاجتماعي غير المباشر.

– غياب التنظير للسَّارد عند العرب لا يعني غيابه تطبيقيا ودليل ذلك توظيف المؤلفين العرب له في رواياتهم، وقصصهم وأشعارهم، ومن بينهم عز الدين جلاوجي.

– غياب نظرية سردية عند العرب صعَّب من استيعاب المصطلحات والمفاهيم الغربية مما ترتب عنه أزمة المصطلح والتقنية.

– وجود السَّارد لا يغيب المؤلف عن المتن السردي، بغض النظر عن الرِّواية السير ذاتية وما يبرز ذلك وجود الأمثال والحكم والتناص الديني على مستوى الرَّواية، كما أنَّ المتحكم في لغة الرِّواية هو المؤلف بالدرجة الأولى.

– وظيفة السَّارد مرتبطة بوظيفة المؤلف، فإذا كان المؤلف ذا توجه ديني أو سياسي يستحيل أن يخالفه السَّارد.

– وجود السَّارد في التخييل لا يقصي القارئ ويغيبه، بل يكسر الحواجز بين الواقعي والمتخيل، لتمتد علاقة السَّارد بالمسرود له إلى القارئ.

– السَّارد هو لعبة المؤلف الفنية التي تجنبه الوقوع في منزلق الذاتية.

– أهم وظيفة للسارد في الرواية الجلاوجية هي الوظيفة الإيديولوجية، وأهم وظيفة في السرد هي الوظيفة التبليغية .

– السارد هو نفسه المؤلف على المستوى التخييلي.

– دراسة السَّارد في الرِّواية تنفي اعتماد المنهج البنوي كاملا كونه يدعو إلى موت المؤلف في حين لايمكن فصل الرواية عن مؤلفها.

ملخص رواية (الرَّماد الذي غسل الماء):هي رواية تجري أحداثها في مدينة خيالية اسمها مدينة عين الرماد، الّتي تميزت بتفاوت طبقي كبير بين ساكنيها، هي مدينة افتُتح السرد فيها بجريمة ارتكبها الشخصية فواز بوطويل بحق الشخصية عزوز المرنيني تحت تأثير الشرب، بعد أنْ كان عائدا من ملهى ليلي، وقد حاولت أمه عزيزة الجنرال حمايته بشتى السبل؛ حيث اتصلت بالطبيب فيصل بغية كتابة تقرير طبي ينص على أن الشخصية فواز بوطويل كان بالمستشفى، حين ارتكبت الجريمة، وقد تم إخفاء الجثة من طرف أياد مجهولة، لم يكشف عنها السَّارد المحايد، وقد تكفل الضابط سعدون بملف الجريمة، وحاول البحث عن مرتكبيها، إلا أنّه لم يتوصل إلى مرتكب الجريمة، ليُسجن بريئا مكان فواز بوطويل، إلا أنَّ ملف القضية لم يغلق، وأسرَّ الضابط سعدون على متابعة خيوط الحقيقة، ليتوصل بعدها إلى مرتكب الجريمة.

ملخص رواية (راس المحنة1+1=0): تتلخص أحداث الرواية، في أنَّ الشخصية صالح العلواني، قد شارك في ثورة التحرير الجزائرية الكبرى، وقد لُقِّب بصالح الرصاصة؛ نظرا لسرعته في إنقاَض الثوار من العدو الفرنسي، وقد كانت تجمعهم محبة قائمة على الإيثار والإخلاص يتشاركون الدمعة والابتسامة والهدف الواحد، وهو تحرير الوطن، ثم بعد الاستقلال قررصالح العلواني مغادرة القرية باتجاه المدينة حتى ينعم بحياة هادئة، تليق بمن قدَّموا النفس والنفيس من أجل تحرير الوطن من الأعداء، وحتى يستفيد أبناءه من حقهم في التعليم.

إلا أنَّ السَّارد الشخصية صالح العلواني أثناء تواجده بالمدينة أصبح يعيش حالة من الدهشة، واللاإستقرار؛ نتيجة اكتشافه زيف المدينة القائم على الخداع والمحاباة وانتشار البيروقراطية بكل أشكالها، وهذا بعد أن تمَّ تَعينهُ حارسًا بأحد مستشفيات المدينة، لتتحول حياته إلى جحيم، بعد أنْ طُرد من المستشفى ومن بيت أحد المعمرين الذي كان يقطنه.

ليستقرّ مقام السارد صالح العلواني رفقة أبنائه في النهاية بحارة الحفرة الّتي لا تتوفر على أدنى سبل العيش (روائح النفايات والقذورات، والبناءات الفوضوية)، ليزداد وضع حارة الحفرة سوءا وازدراء في ولاية الشخصية أمحمد الملمد ابن أحد العملاء الفرنسيين الذي أصبح رئيس مجلس شعبي بلدي فيها؛ حيث كان يسعى إلى تحقيق نزواته

ورغباته الخاصة، وقد وصل به الأمر إلى خطبة صالح العلواني في ابنته الممرضة الجازية خطيبة الصحفي ذياب لتبدأ معانتها بمحاصرة أمحمد الملمد لها، وقد قام بقتل أخيها عبد الرحيم، وإحراق مكتبة أخيها منير الّتي تعتبر مصدر رزقه الوحيد، وملاحقة زوجها ذياب الذي سخَّر قلمه لمحاربة الفساد والجريمة.

قيقي، إلا أنَّ الشخصية عزيزة الجنرال بفضل نفوذها أبعدته بعيدا عن المنطقة. لكن الضحية عزوز المريني أشيعخبر ظهوره حيا في إحدى الشوارع، الأمر الذي أثار الرعب في نفسية عزيزة الجنرال الّتي ذهبت مسرعة إلى قبر كبير بالمقبرة وهناك داهمها الضابط سعدون لتسقط مغشيا عليها.

ملخّص رواية (العشق المقدنس):هي رواية تتربّع على مائة وثلاثة وسبعين صفحة تولّى السرد فيه سارد مجهول الاسم والأوصاف؛ حيث قام بسرد أحداث وتفاصيل رحلته مع خطيبته هبة، أثناء بحثهم عن الطائر العجيب، ليقودهم البحث إلى ولوج مدينة تيهرت الّتي أسّسها عبد الرحمن بن رستم، لينبهر السارد بجمالها، الّذي يعكس تطوّرها الحضاريّ وبعدها الفكري العميق، وأهم ما شدَّ اهتمام السارد بالمدينة هو مكتبة المعصومية الّتي تشتمل على رفوف عديدة من الكتب، كما تأثر السَّارد بلطف، وحكمة وعدالة مؤسّس مدينة تيهرت عبد الرحمن بن رستم، الذي كانت تحيط به جواسيس الخصوم الّتي تزعم بأحقيتهافي الخلافة،(أهل السنة والشيعة)، ليتم قتل الإمام عبد الرحمن بن رستم بعد ذلك، وتتغيّر مدينة تيهرت في ظلّ غيابه وحكم أبنائه، ليعود السّارد بعد ذلك إلى الجزائر دون الحصول على الطّائر العجيب.

قائمة المصادر

والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش**

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر:

1. جلاوجي عز الدين ، رواية العشق المقدس، منشورات المنتهى، الجزائر، ط2، 2016
2. جلاوجي عز الدين ، رواية راس المحنة 1+1= 0، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، ط4، 2015
3. جلاوجي عز الدين، رواية الرماد الذي غسل الماء، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت

قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية:

4. إبراهيم عبد الله، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000
5. ابراهيم عبد الله، النثر العربي القديم، بحث في ظروف النشأة وأنظمة البناء، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث الدوحة – قطر، ط1، ،2002
6. إبراهيم عبد الله، موسوعة السرد العربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 2005
7. أبو أحمد حامد، الخطاب والقارئ (نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة)، القاهرة–مصر، ط2، 2003
8. أحمد حفيظة، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية (دراسة نقدية)، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، رام الله فلسطين، ط1، 2008

9. أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009
10. أوقان عمر، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، دط، 1991
11. إيزر فولفجانغ، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، تر: حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء–المغرب، دط، دت
12. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي (المقدمة)، ترجمة محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، دط1987
13. بارت رولان وآخرون، شعرية المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشقسوريا، ط1، 2010
14. بارت رولان وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ترجمة حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب الرباط المغرب، ط1، 1992
15. البارودي محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004
16. البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، ميجان الرويلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005
17. بان البنَّا، البناء السردي في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2014
18. بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990
19. برادة محمد، فضاءات روائية، وزارة الثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2003

20. بروب فلادمير، مورفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبو بكر أحمد وآخرون، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية د.ط 1989
21. بن الشيخ عبد الغني، آليات اشتغال السَّرد في الخطاب الروائي الحداثي، (ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف أنموذجا، دراسة نظرية تطبيقية)، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعريرج، الجزائر، دط، 2019.
22. بن سالم عبد القادر، السرد وامتداد الحكاية (قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة) "دراسة"، منشورات تحاد الكتاب الجزائريين الجزائر، ط1، 2009
23. بن سالم عبد القادر، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013
24. بن سالم عبد القادر،مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001
25. بنية النص الروائي (دراسة)، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010
26. بوتور ميشال، بحوث في الرواية الجديدة،تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت–لبنان، ط2، 1982
27. بورايو عبد الحميد، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر 1994
28. بوشوشة بن جمعة، ارتحالات السرد الروائي المغاربي، علامات، ج 56، م 14، يونيو 2005
29. بوعزة محمد، تحليل النص السردي، (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

30. بوعزة محمد، حوارية الخطاب الروائي، التعدد اللغوي والبوليفونية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1 2016
31. البياتي محمد صابر عبيد سوسن، جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012
32. التلاوي محمد نجيب، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا دط، 2000
33. ثامر فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1994
34. ثامر فاضل، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1 2015.
35. ثناء أنسالوجود ، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط 2000
36. جاويش سعد علاء الدين، الرؤى والتشكيل الروائي لدى (جميل عطية إبراهيم) – دراستتحليلية–مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية مصر، ط1، 2015
37. الجبوري عبد الرحمن محمد محمود، بناء الرواية عند حسن مطلك "دراسة دلالية"، دار الكتب والوثائق القومية، دط 2012
38. الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1998
39. جلاب صليحة، التأويل الدلالي في النص الروائي (دراسة دلالية تأويلية لروايتي: " أنتم الآخرون" و"مقامات الذاكرة المنسية")، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2019

40. جماعة من الباحثين، الرواية المغربية وقضايا النوع السَّردي، منشورات دار الأمان. الرباط، المغرب، دط، دت
41. الحاج هيثم، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت–لبنان، ط1، 2008
42. حرب علي، النص والحقيقة، نقد النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2005
43. حسن حسين الحاج، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان ط3 1997.
44. حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب، (دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي)، مشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق–سوريا، دط، 1999
45. حسين مسلم حسب، جماليات النص الأدبي، دراسات في البنية والدلالة، دار السياب، لندن، ط1، 2008
46. الحمداني حميد، النقد الروائي والأيديولوجي من سوسيولوجيا النَّقد الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 1990
47. الحمداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط1، 1991
48. الحمداني حميد، بنية النص السردي، من منظور النَّقد الأدبي،المركزالثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت–لبنان ط1، 1991
49. حمداوي جميل، دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الرباط المغرب، دط، 2013
50. حميد الحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990

51. الخطيب إبراهيم، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982
52. خليفة عبد الرحمن، إسماعيل فضل الله محمد، في الإيديولوجيا والحضارة والعولمة، مكتبة بستان المعرفة القاهرة–مصر، دط، 2007
53. خليل إبراهيم، بنية النص الروائي(دراسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010
54. خمري حسن، فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002
55. خمري حسين، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007
56. ديلمي فاطمة، بنى النص ووظائفه، (مقاربة سميائية لنص" الأقوال" لـ " عبد القادر علولة")، مدار كنعان دمشق، سوريا، ط1، 2005
57. ربابعة موسى سامح، جماليات الأسلوب والتلقي (دراسة تطبيقية)، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان–الأردن ط1، 2008
58. الرواشدة سامح، منازل الحكاية (دراسات في الرواية العربية)، دار الشروق، عمان–الأردن، ط1، 2006
59. الرويلي ميجان، البازغي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط4، 2005
60. زاغر نزيهة، التداخل السردي في المتن الحكائي (دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع)، منشورات مخبر وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها؟ ط1، 2010

61. زيان حفصة، تلقي الرواية الحديثة (رواية يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد)، مطبعة حيرش–الجلفة–الجزائر، ط1 2009
62. زيد ابراهيم عبد العزيز، السرد في التراث العربي " كتابات أبي حيان التوحيدي"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2016
63. السامرائي فليح مضحي أحمد، مستويات نقد السَّرد عند عبد الله أبوهيف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 2011.
64. ستار ناهضة، بنية السرد في القصص الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات دراسة، –من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، دط، 2003
65. سرحان هيثم، الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان ط1 2008
66. السعدي عبد الرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مكتبة الإمام مالك للنشر والتوزيعمصر، ط1، 2016
67. سليمان ميساء، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق، دط، 2011.
68. السيد إبراهيم، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، دط، دت
69. السيوطي جلال الدين بن أبي بكر، المحلي جلال الدين بن أحمد، تفسير الجلالين، دار ابن الهيثم،القاهرةمصر، ط1، 2011
70. شبلول أحمد فضل، الحياة في الرواية (قراءات في الرواية العربية والمترجمة)، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، دط، دت،
71. شرشار عبد القادر، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي–وهران، ط1، 2009

72. شعبان هيثم، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2004
73. شيوع بشار سامي، الراوي والمروي له والقارئ (دراسات في التواصل السردي)، دار الرافدين، بغداد–العراق، ط1 2018.
74. الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض السعودية ط1، 2009
75. صالح عالية محمود، البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 2005
76. صحراوي إبراهيم، السرد العربي القديم الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008
77. صلاح ماجدة، المأساة الفلسطينية في روايات صبحي فحماوي، دار وائل للنشر، الأردن، عمان، ط1، 2018
78. الطاهري بديعة، السرد وإنتاج المعنى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015.
79. عباس إبراهيم، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1 2005
80. عباس إبراهيم، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار كوكب العلوم، الجزائر ط1، 2014
81. عباس عبد الحليمعباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية دراسة في المعاجم المصطلحية وإشكالاتها المنهجية، كنوز المعرفة عمان – الأردن، ط1، 2015

82. عبد الحكيم سليمان، استنطاق النص الروائي من السرديات والسيميائيات إلى علم الأجناس الأدبية، المالكي دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، دط، 2008.

83. عبد القادر اللطيفي،السرد والحكاية قراءات في الرواية المغربية، رواية الهاشمين في المدينة المغربية ("سلستينا" ليوسف فاضل)، منشورات المختبرات، مختبر السرديات، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء المغرب، دط، 2010

84. عبد الله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2000

85. عبد المطلب محمد،بلاغة السَّرد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، دط، 2001

86. عبد المعطى عفاف، السرد بين الرواية المصرية والأمريكية (دراسة في واقعية القاع)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، 2007

87. عبيد علي، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003

88. عبيد محمد صابر، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية" مدارات الشرق" لنبيل سليمان، سوسن البياتي عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2012

89. العرود أحمد، محاضرات في الأدب المقارن، المركز القومي للنشر، اربد، الأردن، د ط، 2007.

90. عزَّام محمد، شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005

91. عزَّام محمد، فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار–اللاذقية–سوريا ط1، 1996

92. العلام عبد الرحيم، من يحكي الرواية؟ (السارد في لعبة النسيان)، دار العين للنشر، القاهرة–مصر، ط1، 2013
93. عنَّاني محمد، المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان–بيروت، ط1، 1966.
94. العنبكي علي عبد الله حسين، صيغة أفعل التفضيل المجردة عن معناها في العربية والقرآن الكريم، دار المنهجية عمان، ط1، 2018
95. عوين أحمد، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2009
96. الغذامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998
97. فروخ عمر، تاريخ الأدب العربي، دار العالم للملاين، بيروت–لبنان، ط7، 1997
98. الفريح هيفاء بنت محمد، تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية (1400، 1420ه)، المركز الثقافي العربي بيروت ط1، 2009
99. فريحات عادل، الخطاب وتقنيات السرد في النص الروائي السوري المعاصر، منشورات اتحاد الكتَّاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2009
100. فضل صلاح، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشروالتوزيع، القاهرة–مصر، دط، 1998
101. قاسم سيزا، بناء الرواية(دراسة)، مكتبة الأسرة، مصر، دط، 2004
102. القاصي عبد المنعم زكريا،هندسة الرواية دراسة في بنية السرد الموازي عند محمد قطب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية مصر، ط1، 2016
103. قسومة الصادق بن الناعس، علم السرد (المحتوى والخطاب والدلالة)، الرياض، السعودية، دط، 2009

104. كاصد سلمان، عالم النص دراسة بنيوية في الأساليب السردية، دار مكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1 2017

105. الكدالي عبد الله، المقام والتواصل، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2019

106. الكردي عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، مصر– القاهرة، ط2، 1996.

107. الكردي عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)،مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط12006

108. الكردي عبد الرحيم، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، دار الأوبرا، القاهرة–مصر، دط، 2004،

109. الكعبي ضياء، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2005

110. كنعان شلوميت ريمون، التحليل القصصي الشعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيعالدار البيضاء، المغرب، ط1، 1995

111. كنفاني غسان، جماليات السرد في الخطاب الروائي، صبحية عودة زعرب، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006

112.كيليطو عبد الفتاح، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1 1982

113. كيليطو عبد الفتاح، قراءة التراث السردي العربي، تجربة –، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012

114. كيليطو عبد الفتاح، لولو فايزة، التراث السردي العربي بين المحلية والعالمية في كتابات، دار الحامد للنشر والتوزيع عمان، دط 2018

115. ماجدولين شرف الدين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السَّردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007

116. مبروك الأمين، الواقع/ الحكاية أو البناء على البناء في رواية درب السلطان، منشورات المختبرات، مخبر السرديات جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء المغرب، دط، 2010

117. مبروك مراد عبد الرحمن، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة" التحفيز نموذجا"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002

118. محمد عبد الحكيم، دور الاتصال والتأثير في تشكيل الرؤية النَّقدية عند العرب، شعبان دارالعلم والإيمان للنشر والتوزيع مصر، دط، 2011

119. محمد نجيب العمامي، البنية والدلالة في الرواية دراسة تطبيقية،مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013

120. مرتاض عبد المالك، القصة في الأدب العربي القديم، الشركة الجزائرية للتأليف والترجمة والطباعة والترجمة والطباعة والتوزيع والنشر لأصحابها مرزاقة وبوداود وشركائها، الجزائر، ط1، 1968

121.مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998

122. المرزوقي سمير، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط دت

123. مسعد العطوي، السرد فكرا وبناء، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، دط، 2014

124. المصري محمد عبد الغني، البرازي مجد محمد الباكير، تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق،الوراق للنشر والتوزيععمان – الأردن، ط1، 2005

125. مضحي فليح، السامرائي أحمد، مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق سورية، ط1، 2011

126. معتصم محمد، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، دار الأمان، الرباط –المغرب، ط1 2010

127. مفتاح محمد، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، ط1، 1996

128. مقدادي موفق رياض، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2012

129. نهاد الموسى، اللغة العربية في العصر الحديث (قيم الثبوت وقوى التحول)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن ط1، 2006

130. نويوة عبد القادر، قراءة التراث السردي العربي، تجربة عبد الفتاح كيليطو، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2012

131. يعقوب ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970–2000)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1، 2004

132. يقطين سعيد، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر، 2006.

133. يقطين سعيد، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

134. يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، بيروت–لبنان، ط1، 1986

المراجع المترجمة

135. تودوروف تزفتان، في اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعد الغانمي–المركز الثقافي العربي–بيروت، دط، 1990

136. ج. لينتفيلت–ج.كورتيس–ج. كامبروبي، السيميائيات السردية نمذجة سردية–الأشكال السردية–وظائف العنوان، تر: عبد الحميد بورايو، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013

137. جينيت جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافةالمشروع القومي للترجمة، ط2، 1997

138. جينيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000

139. لودج ديفيد، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، ط1، 2002

140. لينتفلت جاب، مستويات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، آفاق، ع 8–9، 1988

المجلات والدوريات والملتقيات:

141.بارت رولان، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، آفاق ع 8–9، 1988

142. برنس جيرالد، مقدمة لدراسة المروي عليه، مجلة فصول، مج 12، ع 2، صيف 1993

143. بن سليمان حسناء، بنية الخطاب السردي، مجلة علامات، ج 54، م 14، ديسمبر 2004

144. تودوروف تزفيطان، مقولات السرد الأدبي،تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق، ع 8-9، 1988

145. الجيلالي ملاح، البعد الأيديولوجي في الرواية العربية، علامات، ج 54، م14، ديسمبر 2004

146. خليفي نزيهة،البناء الفني ودلالته في الرواية العربية الحديثة، سلسلة إضاءات (1)، الدار التونسية للكتاب، دط 2012

147. سعدات نجية، النقد الروائي العربي والمرجع العربي، مجلة علامات، ج 54، م 14، ديسمبر 2004

148. عقار عبد الحميد،وضع السَّارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، العدد1، 1985

149. عقار عبد الحميد، وضع السَّارد في الرواية بالمغرب، مجلة دراسات أدبية ولسانية، ع 1، 1985

150. الغابري الهادي، وظائف السارد في روايات باب الشمس، مجلة علامات، ج59، مج 5، مارس 2006

151. القاضي عبد المنعم زكريا، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبى)، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، مصر، ط1، 2009

152. الموسى خليل، جماليات الشعرية، سلسلة الدراسات (4)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2008

المعاجم والقواميس:

153. ابن رشيق أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت–لبنان، ط5، 1981، ج1

154. ابن منظور. لسان العرب، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرون. دار المعارف، مصر. مادة (س رد)، ص 1987.

155. الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

156. برانس جيرالد، المصطلح السردي (معجم السرديات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر ط1، 2003

157. برانس جيرالد، معجم المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003

158. برنس جيرالد، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003

159. التنوجي محمد، المعجم المفصل في الآداب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط2، 1999

160. الخبو محمد وآخرون، معجم السرديات محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

161. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر بيروت–لبنان، ط1، 2002

162. صمود حمَّادي، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري، المركز الوطني للترجمة تونس، 2008

163. علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1985.

164. عناني محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر ط3، 2003

165. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية،التعاضدية العمالية للطباعة والنشر صفاقي، الجمهورية التونسية، دط 1986

166. مجمع اللغة العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث،المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرةمصر ط 4، 2004

167. المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مكتب تنسيق التعريب الرباط، 2015

168. مكتب تنسيق التعريب، المعجم الموحد للمصطلحات المعاصرة، المطبعة الأمنية، الرباط–المغرب، ط 2015

169. وهبة مجدي، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح بيروت ط2، 1984.

المراجع الأجنبية:

175.Dictionnaire des littératures de langue française, Jean pierre de Beaumarchais Daniel Couty Alain rey, Bordas, Paris, 3em édition, 1998,(M R)

المواقع والعناوين الإلكترونية:

181. حسانين محمد مصطفى، استعادة المكان (دراسة في آليات السرد والتأويل)، رواية (السفينة)، لجبرا إبراهيم جبرا نموذجا،دط دت، ص07.www.kotobarabia.com

182. سحلول حسن مصطفى، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها (دراسة)، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنيت، ص 54.www. Aur- dam. Orge

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المحتويات	الصفحة
بسملة	
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ–د
مدخل: السَّارد في الدراسات الغربية وملامحه في السّرد العربي	05
1.السَّارد في الدراسات الغربية	06
1.1.السَّارد عند الشكلانيين الروس	06
1.1.1.السارد عند فلادمير بروب	07
2.1.1.السَّارد عند ايخنباوم بوريس	11
3.1.1.السَّارد عند توماشفسكي	11
2.1.السَّارد في الدراسات الأنجلوسكسونية	12
1.2.1.الساردعند "هنري جيمس	12
2.2.1.السَّارد عند بيتش	13
3.2.1.السَّارد عند الناقد بيرسي لوبوك	14
3.1.السَّارد عند البنويين (جهود المدرسة الفرنسية)	18
1.3.1.السَّارد عند رولان بارت	18
2.3.1.السَّارد عند تزفيتان تودوروف	19
3.3.1.السارد عند جيرار جينت	21
4.1.السَّارد عند الأسلوبيين	22
2.ملامح السَّارد في السرد العربي	24
1.2.ملامح السَّارد في التراث العربي القديم	24

2.2.بدايات التعرف على تقنية السَّارد عندالعرب في العصر الحديث	34
الفصل الأول: تقنية السَّارد في روايات عز الدين جلاوجي	38
تمهيد	39
1.السَّارد دراسة في حدود المصطلح والمفهوم	39
1.1.الجذور اللغوية للسارد عند العرب	39
2.1.مصطلح السارد وإشكالية الترجمة	42
1.3.تعريف السَّارد في الدراسات النقدية	57
1.3.1.تعريف السَّارد عند النُّقاد العرب	57
2.3.1.تعريف السَّارد عند النُّقاد الغربيين	59
2. أنواع السَّارد في الرواية	63
1.2 السارد العليم	63
1.1.2.السارد العليم المحايد	65
2.1.2.السارد العليم المنقح	66
2.2.السَّارد المشارك والسَّارد غير المشارك	67
1.2.2.السَّارد المشارك	67
2.2.2.السَّارد غير المشارك	68
3.2.السَّارد الثقة والسارد غير الموثوق فيه	69
1.3.2.السارد الثقة	69
2.3.2.السَّارد غير الموثوق فيه	69
4.2.السَّارد المفرد والسَّارد المتعدد	71
1.4.2.السَّارد المفرد	71
2.4.2.السَّارد المتعدد	71

3.علاقة السَّارد بالحكاية في الرواية الجلاوجية	72
1.3.السارد في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء)	73
1.1.3.وضع السَّارد في رواية(الرَّماد الذي غسل الماء)	73
2.3.السَّارد في رواية (راس المحنة1+1=0)	78
1.2.3.وضع السارد في رواية (راس المحنة1+1=0)	78
3.3.السَّارد في رواية (العشق المقدس)	111
1.3.3.وضع السارد في رواية (العشق المقدس)	111
الفصل الثاني: وظائف السَّارد في الرواية بين التنظير والتطبيق	113
تمهيد	114
1.وظائف السَّارد في الدراسات النقدية	114
1.1.تعريف الوظيفة	114
2.1.وظائف السَّارد في التنظير الغربي	115
3.1.وظائف السَّارد عند العرب	119
1.3.1. وظائف السَّارد المفارق لمسروده	119
2.3.1.وظائف السَّارد المتماهي مع مسروده	120
2.وظائف السَّارد مقاربة تطبيقية في الرِّواية الجلاوجية	126
1.2.وظائف السَّارد في رواية "راس المحنة 1+1=0	126
1.1.2.الوظيفة السردية	127
2.1.2.وظيفة الإدارة والتنظيم	127
3.1.2.الوظيفة الأيديولوجية	128
4.1.2.الوظيفة التوثيقية	135
5.1.2.الوظيفة الاتصالية	138

2.2.وظائف السَّارد في رواية "الرَّماد الّذي غسل الماء	142
1.2.2.الوظيفة السردية	142
2.2.2.الوظيفة الإدارية التنظيمية	143
3.2.2.الوظيفة التواصلية	144
4.2.2.الوظيفة الأيديولوجية	146
5.2.2.الوظيفة التوثيقية	149
6.2.2.الوظيفة التفسيرية	149
3.2.وظائف السَّارد في رواية "العشق المقدس	151
1.3.2.الوظيفة السردية	151
2.3.2.الوظيفة الإيديولوجية	152
4.3.2.وظيفة الإدارة والتنظيم	156
5.3.2.الوظيفة التوثيقية	156
الفصل الثالث: علاقة السارد بالمسرود له في نطاق الرواية الجلاوجية	159
التمهيد	160
1.ماهية المسرود له كبنية في السرد	160
1.1.المسرود له كبنية في السرد من حيث المفهوم	160
1.1.1.تعريف المسرود له (Narratee)	160
2.1.أهمية المسرود له في التنظير النقدي	165
2.أنواع المسرود له – بين التنظير والتطبيق في الرواية الجلاوجية	167
1.2.أنواع المسرود له في الدراسات النقدية	167
2.2.المسَّرود له في الرواية الجلاوجية مقاربة تطبيقية	171
1.2.2.علامات المسرود له في رواية "الرَّماد الذي غسل الماء	172

2.2.2.أساليب تجليَّ المسرود له في رواية "راس المحنة 1+1= 0"	179
3.2.2.تجليات العلاقة القارئة للمسرود له في رواية "العشق المقدس	189
3.وظائف المسرود له في الرواية الجلاوجية	192
1.3.وظائف المسرود له في المباحث النقدية	192
1.1.3.وظيفة التوسط بين السَّارد والقارئ	192
2.1.3.وظيفة التمييز أو التشخيص	193
3.1.3.الوظيفة السردية	193
4.1.3.الوظيفة الأخلاقية	193
2.3. وظائف المسرود له في الرواية مقاربة تطبيقية	193
1.2.3. وظيفة المسرود له في رواية (العشق المقدس)	194
2.2.3.وظائف المسرود له في رواية (راس المحنة 1+1= 0)	198
3.2.3.وظيفة المسرود له في رواية (الرماد الذي غسل الماء)	208
الفصل الرابع: علاقة السارد بالقارئ في ظل نظرية التلقي مقاربة تنظيرية تطبيقية	213
تمهيد	214
1.نقد التلقي وإشكالية النص والقارئ	214
1.1. القارئ ومسوّغات الاهتمام به في نظرية الأدب	214
2.1.حدود التجاذب بين النص والقارئ	218
2.فاعلية اللغة والمكان في تقريب السارد من القارئ مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية	223
1.2. فاعلية اللغة الروائية في تقريب السارد من القارئ في الرواية	223
1.1.2.طبيعة اللغة في رواية "راس المحنة1+1=0"	223

2.1.2.طبيعة اللغة في رواية "الرَّماد الذي غسل الماء	233
3.1.2. طبيعة اللغة السردية في رواية(العشق المقدس)	237
2.2.فاعلية المكان الروائي في تقريب السارد من القارئ مقاربة تطبيقية في الرواية الجلاوجية	241
1.2.2.المكان في رواية (راس المحنة1+1=0)	241
2.2.3.المكان في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء)	251
3.2.3.المكان في رواية (العشق المقدس)	258
الخاتمة	266
قائمة المصادر والمراجع	275
فهرس الموضوعات	294

فهرس الجداول

الجدول رقم	العنوان	الصفحة
01	يتعلق ببعض المقاطع الدَّاالة على وضع االسَّارد وطبيعة موقعهمن السَّرد في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء).	74
02	يلخص وضع السَّارد في رواية (الرَّماد الذي غسل الماء).	75
03	يوضح طبيعة وضع السَّارد في رواية (راس المحنة1+1=0) لعز الدين جلاوجي.	103
04	يوضح وضع السَّارد على مستوى رواية (العشق المقدس)	111
05	يمثل جدولا توضيحيا يشمل مختلف الساردين وسماتهم في رواية "راس المحنة1+1=0".	206
06	يوضح مظاهر التكرار في رواية "راس المحنة1+1=0".	230
07	يوضح أهم الأماكن التي حل بها سارد رواية (العشق المقدس).	258

فهرس الأشكال

الشكل رقم	العنوان	الصفحة
01	يوضّح ثنائية غريماس المقترحة لتنظيم وظائف (فلادمير بروب).	11
02	يوضح أطراف عملية التواصل السردية بالمفهوم الحديث كتقنية ضمن متن المقامة الهمذانية.	33
03	يوضح المفاهيم المشتركة لمصطلح سرد.	48
04	لتوضيح العلاقة بين القصة والحكاية.	50
05	يوضح العلاقة الّتي تجمع بين القصة والرواية والحكاية	54
06	يوضح علاقة السَّارد بالقارئ.	239
07	يلخص خريطة المكان في مدينة عين الرماد.	256

ملخص:

تروم هذه الرسالة إلى تحديد وظيفة السارد في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة باعتبارها تقنية أساسية، في عملية التخييل السردي؛ فهو يمثل الرابط الحيوي بين باقي عناصر السرد، والمتحكم فيها في الآن نفسه؛ لأنه يحدد الحدث، متوقفا عند مكان وقوعه الذي يتنوع بين الانغلاق والانفتاح، مع التركيز على عنصر الزمن، الذي يرتبط ارتباطا وثيقا بالأحداث السردية، دون إهمال للشخصيات التي تتفاعل مع الأحداث، ويعتمد السارد في كل هذا لغة تحقق هدفا يتجاوز المسرود له باتجاه القارئ المستهدف، مع أنَّ السَّارد قد يكون شخصية مشاركة في الأحداث، ويحصر الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" السارد في خمسة وظائف هي: الوظيفة السردية، وظيفة الإدارة والتنظيم، وظيفة الاتصال وظيفة الشهادة أو الإقرار، الوظيفة الإيديولوجية، وهذه الوظائف الأربعة الأخيرة تخدم كلها الوظيفة السردية، كما تجدر بنا الإشارة إلى أنَّ الوظيفة الإيديولوجية تعكس فكر الكاتب وتوجهاته وأنَّ غياب هذه الوظائف يغيب وظيفة الوعي والتوجيه التي يستهدفها السرد.

ويستثمر الروائي الجزائري "عزالدين جلاوجي" تقنية السارد في الكشف عن طبيعة النظام الجزائري منذ الاستقلال إلى يومنا هذا، وذلك من خلال "رواية راس المحنة 1+1=0"، كما نجده يعطي صورة عن المستوى الأخلاقي المتدني في المجتمعات والذي أدَّى إلى تهميش الكفاءات العلمية، ومحاربتها في رواية "الرماد الذي غسل الماء" كما أنَّه يعدد فضائل عبد الرحمن بن رستم أثناء تسيره شؤون الدولة الرستمية في رواية "العشق المقدنس"، وبالرغم من نجاح عز الدين جلاوجي في توظيف تقنية السَّارد في رواياته، إلا أنَّ حضوره تجلى من خلال التناص القرآني وبعض التوجيهات غير المباشرة إلى القارئ.

Abstract

This essay aims to define the function of the narrator in modern and contemporary critical studies as a basic techniques in the process ofnarrative imagination.Because it determines the event depending on the place of its occurrence, which varies closure and openness with a focus on the time required by some events in between the novel, without neglecting the characters who are also moving events according to a language that suits the target reader, although the narrator may berole`s character participatingin in the events and limits the FrenchcriticGerard genet in five functions; the narrative function, the management and organization function, the communication function, and the acknowledgement function, the testimony function, these last four functions all serve the narrative function. It is also that ideological function reflects the writer`s thought and mention worth orientation, and that the absence of these functions misses the function of awareness and targeteddirection by the narration.

The Algerian novelist Azzedine Jalaouji invests in the narrator`s technique in revealing the nature of the Algerian regime since independence to the present day. through the novel Ras Al-mihna, we also find him giving an image of the law moral level in the society, which led to the marginalization and the fight of scientific competencies in the novel of “the ashes that washed the water”

It also enumerates the virtues of Abd al Rahman ibn Rustam while managing thesacred love, and despite the success of ``affairs of Rustamiya state in the novel of Izz din Din Jalawji in employing the narrator`s technique in his novels, his presence was evident through the Quranic intertextuality and some indirect directives to the reader.