وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

الشعبة: دراسات أدبية.

تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر.

العنوان:

بنية السرد في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر رواية– وشيء آخر– لعبد الملك مرتاض أنموذجًا.

إعداد:
➢ فلاحي نوال

إشراف:
أ.د– بن عريبة راضية

المناقشة بتاريخ: 15/.05/.2024 من طرف اللّجنة المكونة من:

اسم ولقب الاستاذ	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
محمد بلعباسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي– الشلف–	رئيسًا
بن عريبة راضية	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي– الشلف–	مشرفًا ومقررًا
إسماعيل زغودة	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي– الشلف–	عضوًا مناقشًا
عبد القادر مربوح	أستاذ محاضر– أ–	جامعة حسيبة بن بوعلي– الشلف–	عضوًا مناقشًا
مصطفى بوفادينة	أستاذ محاضر– أ–	جامعة مصطفى اسطمبولي– معسكر–	عضوًا مناقشًا
إبراهيم بن طيبة	أستاذ محاضر– أ–	جامعة الجيلالي بونعامة– خميس مليانة–	عضوًا مناقشًا
هارون مجيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي– الشلف–	عضوًا مدعوًا

الموسم الجامعي: 1444هـ/ 1445هـ– 2023م/ 2024م.

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي لا يحمد على النعم سواه ولا يُؤتى الشكر إلاّ له، على تبليغه لنا موصلًا من مدارج العلم مبغًا، وعلى أن وفقنا لإتمام هذا العمل.

اتقدم بعميق الامتنان وجزيل الشكر والعرفان للأستاذة المشرفّة الدكتورة "**راضية بن عريبة**" التي تابعت معي العمل وصوبته بحسن إرشادها لي وعلى نصائحها القيّمة فلها مني كلّ الشكّر والتقدير.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى رئيس مشروع الأدب الجزائري الحديث والمعاصر الأستاذ الفاضل الدكتور "**بلعباسي محمد**"

كما أخصّ بالشكر من آثرتني عن نفسها ومنحتني الكثير من وقتها وجهدها أختي وصديقتي الدكتورة "**شقللو عائشة**".

وأتقدّم بالشكر والامتنان للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لقبولهم مناقشة الأطروحة وإثرائها بفيض علمهم كما أتقدّم بالشكر لكلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد.

إهداء

الحمد الله أحمده وأشكره على نعمة النجاح التي وهبني إياها وعلى نعمة العافية وطلب العلم، أهدي ثمرة هذا النجاح إلى الذين غرسا في قلبي التعلم وبفضل دعواتهما مهدا لي طريق النجاح والتوفيق، ويسرا لي الدرب لتحقيق حلمي إلى **الوالدين الكريمين حفظهما الله.**

إلى من تقاسم معي مشقة الطريق أخي **"ياسين"**

إلى كلّ من دعمني ورافقني طيلة سنوات البحث، وأخصّ بالذكر أختي **"فريدة"** وصديقتي **"شقللو عائشة"**

فلاحي نوال

المقدّمـــــــــة

تُعتبر الرواية فنًا نثريًا يملك قدرة كبيرة على تصوير الواقع، فهي تسعى جاهدة للكشف عن خبايا الواقع والغوص في أعماقه وتحليل أسراره بفعل ما تتوفر عليه من مرونة، وقدْرة على مواكبة مجريّات الواقع، وتتبوأ الرواية مكانة بارزة بيّن الأجناس الأدبيّة الحديثّة من حيث الكثّرة والانتشار وهي من أهّم الفنون السرديّة التي يستعملها الرّوائي في التعبّير عن أفكاره وآرائه وانفعالاته، فأصبح هذا الجنس شكلًا من أشكال التعبير عن الأيديولوجيات وصورة من صور المجتمع بمختلف فئاته وأصنافه ونوعًا من الانفعالات والهواجس. وهذا ما مكنّ الرّواية من فرض سيّطرتها وأن تتصدر قائمة الأجناس الأدبيّة الحديثة، بفضل طبيعتها المرنة، وقابليتها الدائمة لمجاراة حركية الواقع بكل مستجداته، وميلها إلى تفعيل التجريب على مستوى الشكل والمضمون، مما حذا بها حذو التقدم المستمر في منجزها السردي، وتفعيله بآليات وتقنيات شتى، وطَرْقِ موضوعات جديدة، كما أن دراسة الروايّة تأتي على رأس قائمة الدراسات النقديّة لأنّها عبارة عن بنيّة تضم مجموعة من المكونات السرديّة المتماسكة تخضع لقوانين تنظّم علاقتها ببعضها البعض.

عرفت الروايّة الجزائريّة هي الأخرى تطورًا كبيرًا بعد أن تسنى لها تجاوز مرحلة التقليد، ومرحلة التمرين، والنضج الفني، وصدرت أعمال روائية متنوعة، شكلت حيزًا لا يمكن إغفاله في خارطة الرّواية العربيّة؛ كما لمعت عدّة أسماء في الإبداع الروائي في وقتّ قصير مقارنة بتأخُر الميلاد الروائي، والذي ساعد في ذلك هو نهوض التجربة الروائيّة الجزائريّة المعاصرة على هاجس البحث والتجاوز السائد الذي ينتجه فعل المغامرة، فجاء الإنتاج الروائي غزيرًا ومتنوعًا، نتيجة إقبال العديد من المؤلفين على احتراف كتابة هذا الجنس الأدبي والإبداع فيه.

ومن المبدعين الجزائريين نخصّ بالذكر **"عبد الملك مرتاض"**، فبالرغم من أن الروائي قد غُيِبَ ذكره إلى حد بعيد في مختلف الدراسات التي تناولت مرحلة التأسيس للروايةّ الجزائريّة إلاّ أنّ أعماله الروائيّة على مرّ سنوات طويلة وإلى اللّحظة الراهنة تشهد له بدوره في التأسيس للرواية الجزائريّة والاسهام في تشكيل معالمها رفقة قلة من الروائيين الجزائرييّن الآخرين. إذ تعتبر رواياته نموذجًا للانفتاح والتجريب الروائي، كما فرضت رواياته نفسها بتميزها الدلالي والفنّي فقدم نوعا من الكتابة السرديّة المخالفة،

خاصة من ناحية اللّغة التي كانت ميزة تفرد بها الروائي فشكلت بتواجدها في رواياته انزياحًا متميزًا، يدلّ على إمكانياته الإبداعيّة التي تبدو واضحة من عمل لآخر.

ومن هذا المنطلق يمكن القول أن "عبد الملك مرتاض" هو النموذج الأنسب لتمثيل الرواية في الجزائر، وعليه جاء بحثنا موسومًا بـــ: **"بنية السرد في الخطاب الروائي الجزائري رواية –وشيء آخر– لعبد الملك مرتاض أنموذجًا"** ومن خلال هذه الدراسة نحاول الكشف على مكونات البنيّة السرديّة في رواية وشيء آخر، إضافة إلى الكشف عن جماليات الرواية من خلال العتبات النصيّة، وإظهار تجليات التراث لما لها من زخم معرفي وثقافي في الرواية.

وكان الدافع وراء اختيار هذه الدراسة هو:

- إشتغالنا على الأدب الجزائري عامة وبالرواية خاصة وهذا من خلال اختيار مدونة جزائريّة للروائي عبد الملك مرتاض.

- فيض التجربة الروائيّة عند "عبد الملك مرتاض" وثراء إبداعه وتميزه بخصائص تجريبية على مستوى السرد وهذا مؤشر على امتلاك الكاتب لقوة الإبداع.

- إهتمامنا بلغة الكاتب المميزة التي عاد بها إلى اللغة العربية الفصيحة بألفاظها القوية وأساليبها المتينة إلى جانب لغته الشعرية والعجائبية التي غطت جانبا مهما من أعماله.

- محاولة اكتشاف العوالم السرديّة وعناصرها، وكيف استطاعت الرواية أن تفرض سيطرتها على بقية الأجناس الأدبيّة.

- ومن بين الأسباب أيضا التي جعلتنا نتجه إلى دراسة هذا العمل هو قدرة الروائي على اثبات مكانته الابداعيّة وخصوصيته الروائيّة في الساحة الأدبيّة الجزائريّة والعربيّة، إضافة إلى قلة الاهتمام بالكتابات الروائية "لعبد الملك مرتاض"، لما يحوم حول شخصيته الأدبية من أحاديث تروج نجاحه في النقد وفشله في الخطاب الروائي.

وعند بحثنا في هذا الموضوع برزت الإشكالية الآتية: إلى أي مدى تم توظيف بنية السرد في رواية وشيء آخر لعبد الملك مرتاض؟

- أين تكْمن خصوصية الإبداع عند "عبد الملك مرتاض"؟

- هل هناك اشتغال مقصود للروائي على المستوى التقني للرواية؟

- كيف وظف الروائي معارفه النظرية في تقنيات الرواية في روايته؟

- كيف استطاع الروائي أن يتلاعب بشخوصه؟

- ما مدى نجاعة "عبد الملك مرتاض" في التجريب على مستوى الزمان والمكان في رواية وشيء آخر؟

ولم يكن البحث سباقا إلى دراسة المتون الروائية "لعبد الملك مرتاض"، بل سبقته إلى ذلك مجموعة من الدراسات التي قدم فيها أصحابها دراسة للنتاج الروائي عند "عبد الملك مرتاض" ولكنها تتباين في قصدية البحث وفي مساحته، وفي مجموع النتائج المتوصل إليها. وتشترك جميعها في ابراز جهود عبد الملك مرتاض الروائيّة، من بينها:

- سهيلة جحيش، تحولات الخطاب الروائي لدى عبد الملك مرتاض من خلال الأعمال السردُيّة الكاملة، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر-، 2014م/ 2015م.

- خالدية جاب الله، تَجليَّات الفَضاء في الرِّواية المغاربية، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة- الجزائر-، 2016م/ 2017م.

- مصطفى قسمية، تقنيات السرد في الرواية الجزائرية الجديدة رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة عمار ثليجي، الأغواط- الجزائر-، 2016م/ 2017م.

- آمال صدّيقي، خصائص السرد في روايات "عبد الملك مرتاض"، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة- الجزائر-، 2019م/ 2020م.

وبناءً على ما سبق تم تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وملحق

استهلنا الدراسة **بمدخل** نظري، تم فيه تحديد بعض المصطلحات الخاصة بالدراسة، كما طُرِحتْ فيه مسألة نشأة الرواية الجزائرية باقتضاب، وإبراز التجربة الروائيّة عند عبد الملك مرتاض باختصار، ليُختم المدخل بحديث بملخص لرواية "وشيء آخر."

وأما الفصل الأول الموسوم بـ: "**التشكيل المعماري للزمن والفضاء في وشيء آخر" لعبد الملك مرتاض** بحثنا فيه عن البنية الزمنية المحققة لخصوصية الخطاب الروائي في المدونة، فظهرت لنا من خلال إجراءات التحليل التي اعتمدناها آليات الاستباق والاسترجاع بكل أنواعها بتناولنا عنصر الترتيب الزمني ثم تطرقنا إلى دراسة الحركات المتعلقة بعلاقة الديمومة والمتمثلة في حركتي تسريع السرد وإبطاء السرد (الوقفة والمشهد، الحذف والتلخيص) ثم دراسة التواتر بأنواعه.

لننتقل في المبحث الذي يليه إلى الحديث عن الأفضية العجائبية في الرواية مثل الزيتونية العليا والسفلى والبئر العجيبة وغيرها من الأفضية العجيبة التي وردت في الرواية.

والفصل الثاني فقد وُسم بـــ: "**الشخصية في رواية وشيء آخر لعبد الملك مرتاض**" تطرقنا فيه إلى عجائبية الشخصيات وطرق تقديمها وتصنيفها.

وأما الفصل الثالث المعنون بـــ: "**البناء الفني في رواية "وشيء آخر"**: تطرقنا فيه إلى العتبات النصية في الرواية (اسم المؤلف، عنوان الرواية، الغلاف الأمامي، الغلاف الخلفي)، وإلى تجليات التراث في رواية وشيء آخر، التي حققت تواصلًا وتناصًا مع التراث بأنواعه (الديني، الشعبي، والأسطوري)

لننتهي في الأخير بخاتمة جمعت أهم النتائج والملاحظات التي أفرزتها الدراسة، إضافة إلى ملحق يتضمن بطاقة تعريفية موجزة حول الروائي "عبد الملك مرتاض".

وقد تم انجاز هذه الدراسة وفق إجراءات تحليلية تضمنها المنهج الوصفي التحليلي وتم الاعتماد على هذا المنهج باعتباره الاجراء التحليلي الكاشف عن بنية النص وعناصره وآلياته بحكم ما تتوفر عليه مستوياته التحليلية المستمدة من الدراسات السردية الحديثة، كما لجأت الدراسة إلى المنهج التاريخي المتبع في المدخل قصد التدرج على مسار الرواية في الجزائر، والتجربة الروائيّة عند عبد الملك مرتاض.

استفادت الدراسة من العديد من المصادر والمراجع التي عالجت البنية السردية نظريًا وتطبيقيًا، من أهمها: – نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض– بناء الرواية لسيزا قاسم– التحليل البنيوي للسرد ميخائيل باختين– بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) حسن بحراوي– بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد الحمداني– معجم السرديات لمحمد القاضي– معجم المصطلح السردي لجيرالد برنس.

وكغيرها من الدراسات واجهتنا بعض الصعوبات، تجلتّ في:

صعوبة المنهج البنيوي السردي الذي يتطلب الإحاطة الواسعة بأصوله وآلياته ليتمكن الباحث من تطبيقه بنجاح على المدونة، إضافة إلى صعوبة تحديد المصطلحات وهذا راجع لعدّم اجماع النقاد والدارسين على وضع حدود فاصلة بين المصطلحات.

ولا يسعني ختاما إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى مشرفتي الدكتورة **"راضية بن عريبة"** لما قدمته لي من توجيهات ونصائح طيلة سنوات البحث

كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتجشمون عناء قراءة هذه الرسالة وتصويبها وتصحيحها بملاحظاتهم الثمينة نحو الاحسن. والله وليّ التوفيق.

فلاحي نوال

مدخـــــــــل:

قراءة في مصطلحات البحث والتجربة الروائيّة عند "عبد الملك مرتاض"

أولا: دراسة في المصطلحات والمفاهيم.

1- مفهوم البنية.

2-مفهوم السرد.

3-مفهوم الرواية.

ثانيا: التجربة الروائية عند "عبد الملك مرتاض".

1- نشأة الرواية في الجزائر.

2- التجربة الروائية عند عبد الملك مرتاض.

3- ملخص رواية «وشيء آخر».

أولا: قراءة في المصطلحات والمفاهيم:

تقتضي أي دراسة علمية الحديث عن المصطلح في أي مجال من المجالات لما له من أهمية في فهم الموضوع المدروس، باعتبار أنّ المصطلحات هي ركيزة العلوم وهي نتاج الفكر والتصور، ولكلّ علم مصطلحاته الخاصة به تكشف عنه، فهو ضرورة لازمة تفرضها جملة من المعطيات سواء تعلقت بالباحث الذي يشتغل بهذه المصطلحات أو بالمجال العلمي الخاص بها

استنادًا على ذلك اشتغلنا في المدخل على تقديم أهم المصطلحات التي ينبني عليها البحث، وذلك بالوقوف على شرح مفاهيمها اللغوية والاصطلاحية، والتي تمثلت في:

1. مفهوم البنية:

1.1. لغة: تحوي كلمة البنية على معاني كثيرة تصل حد التراكم، وبرجوعنا إلى بعض المعاجم اللغوية نجد أنها تحيل إلى كثير من المعان، ومن بين هذه المعاجم التي عرفتْ "البنيّة"، هي:

عرَّف ابن منظور البنية في لسان العرب: بأنّها "من البناء، والبناء مصدر بنى، وواحد الأبنية وهي البيوت...، والبِنية والبُنية، وهو البِنى والبُنى، يقال بِنيته وهي مثل رِشْوَةٍ ورِشًا كأنّ البنية الهيئة التي بني عليها، والبُنى بالضم مقصورة مثل البِنى. يقال بنيته وبنى وبِنيته بكسر الباء مقصور جِريةٍ وجرى فلان صحيح البنية أي الفطرة، وأبنية الرجل: أعطيته بناء وما يبني به داره."[1]، ووردت كذلك البنية في المعجم الوسيط وهي: "البنية (مَا بُني) ج (بنى) وهيئة الْبناء وَمِنْه بنية الْكَلِمَة أَي صيغتها، وَفُلَان صَحِيح البنية، البنية كلّ مَا يبْنى، وَتطلق على الْكَعْبَة، والبُنيّة بُنية الطَّرِيق: طَرِيق صَغِير يتشعب من الجادة."[2]

[1] – ابن منظور، لسار العرب، مج: 14، مادة (ب– ن– ى)، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، ص 130.

[2] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425هـ/ 2004م، ص 102.

ورد في المعجمين بأنّ البنية تفيد معنى الجسم، وإن جاز القول فإن معنى "البنية" من الناحية الأدبية يشير إلى أن بنية الكلمة تعني هيئتها (جسمها) التي تظهر عليها نطقًا وكتابةً، ومن هذا المنطلق رُبط المعنى اللغوي بالرّواية، أيّ أنّها تنهض على مجموعة من البنى التي تتعاون لتشكل بنيتها المتكاملة.

2.1. اصطلاحًا:

يصعب تحديد مفهوم البنية (البنيوية) كونها دخلت عدة مناهج وكتب مختلفة. وهي تنحصر بين رأيين: يقول روادها هي ليست فلسفة وإنّما هي منهج للبحث العلّمي وهي طريقة، وعدها آخرون فلسفة قادت إلى إلغاء الذات وموت الإنسان. فما هو مفهوم البنيوية.

ترتكز البنيوي على مفهوم (Structure) أي البنيّة، وهي "مشتقة من الفعل اللاتيني (Stuere)، أي بنى، وهو يعني الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، أما في اللغة العربية فبنية الشيء، تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت، ولا يتبدل بتبديل الأوضاع والكيفيات."[1] هناك اختلاف طفيف في دلالة البنية عند الغرب والعرب لكن يلتقيان في انّ البنية هي الهيئة الثابتة لا تتغير وهي التي ينبني عليها الهيكل العام للشيء.

البنية كمصطلح مشتق من الأصل اللاتيني Stuere "الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يندي إليه من جمال تشكيلي، والبنية هي ترجمة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة."[2] ومصطلح البِنيَة STRUCTURE ظهر لدى جان موكاروفسكي Mokarovsky الذي عرّف الأثر الفني بأنه بنية أي نظام من العناصر

[1]– بشير تاوريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر– دراسة في الأصول والملامح والإشكالات– النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2008م، ص15.

[2] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 3، 1985م، ص 175/ 122.

المحققة فنيًا والموضوعة في تراتيبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر.[1] البنية: "شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكلّ بالإضافة إلى علاقة كلّ عنصر بالكل، وإذا عرفنا السرد مثلا بأنه يتألف من القصة والخطاب فإن البنية ستكون شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب والقصة والسرد والخطاب والسرد."[2] بهذا المفهوم تقوم البنيّة على كشف العلاقات والعناصر المكونة لبنيّة الأثر الفني.

تعتبر البنيوية من أشهر المناهج النقديّة في الدراسات الأدبيّة واللغويّة في القرن العشرين فمن المعروف أن "البنيوية Structuralisme نهضت على أسس لغوية، مستعينة بالنماذج اللغوية، وبخاصة النموذج السويسري، الذي ميّز بين الكلام Parole واللغة Langue بوصفها نظامًا، وهي بالتالي تقدّم نموذجًا لتحليل الأعمال الفنية نشأ في مناهج علم اللغة المعاصر، ومن هنا فقد قامت البنيوية على التصور القائل بأن علم اللغة يمكنُ أن يكون مفيدا في دراسة الظواهر الإنسانية."[3] الدراسات التي قدمها دي سوسري من أهم الدراسات في اللسانيات البنيوية، وهي تدعو إلى دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، كما أنها تساعد في دراسة الظواهر الإنسانية.

أما سعيد يقطين فيرى أننا: "مع البنيوية في أفق معرفي جديد لأنه يدفعنا إلى إعادة التفكير في مختلف الأشياء من أجل فهمها من داخلها عكس ما كان عليه الوضع سابقًا حيث كان الاهتمام منصبًا على ما هو خارجي، مع جهل تام بما هو داخلي."[4] فالبنية تهدف للوصول إلى إدراك الأمور من داخلها أولا، قبل التفكير في العوامل المحيطة بها، فهي تدعو إلى تفسير العالم وفهمه قبل تغييره.

يتفق أغلب النقاد والدارسين على تعريف شامل وهو: "أن البنيوية في أساسها نظرية في العلم تؤكد أهمية النموذج أو البناء في كل معرفة علمية، ويجعل للعلاقات الداخلية والنسق الباطن قيمة كبرى

[1]- ينظر: لطيف زيتوني، معجم مُصْطلحَات نقد الرِّوايَة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص 37.

[2] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص 224.

[3]- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة- مناهج وتيارات-، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، د.ت، ص 104.

[4]- سعيد يقطين، السرد والسرديات (وهم النظرية السردية العربية)، مجلة نزوى، عدد 56، عمان، أكتوبر م2008، ص15.

في اكتساب أي علم."[1] وبناءً على هذا التعريف فإن البنيوية تعدّ منهجا ونظريّة، تعملُ على اكتشاف الماهيات الكامنة خلف كل بناء، والبنيوية هي دراسة العالقات التي تربط أجزاء كل بناء بعضها ببعض، على اعتبار إن الأجزاء تستمد معناها من الكل. وكذلك تهتم بكشف الروابط المختلفة القائمة بين الأبنية المختلفة.

2. مفهوم السرد:

وُجد السرد منذ وُجد الإنسان وفي كلّ المجتمعات "فالسرد موجود أبدا، يقول بارث. إنه يوجد حيثما وجدت الحياة. لكن الوعي به، حتى في الغرب، لم يتحقق إلا مع تطور تحليل الخطاب السردي وظهور علمين يهتمان به، منذ الستينيات من القرن العشرين، في الدراسات الغربية نفسها. هذان العلمان هما: السرديات والسيميائيّات الحكائيّة."[2] فبعد ظهور هذين العلمين تفطنوا لأهميته كخطاب ظهرت ملامحه وتجلياته باعتباره طريقة الحكي والإخبار في كل الأشكال التعبيرية، ومن هنا حظي السرد باهتمام الدارسين في كتاباتهم النقدية المختلفة تنظيرا وممارسة.

هناك صعوبة في تحديد مفهوم مصطلح السرد وطبيعته، وعليه يجدر بنا تتبع المصطلح والبحث في المعاجم والدراسات النقدية التي مهدت له، وتناولته حديثا للكشف عن ماهيته.

2.1. لغة:

تكادُ تجمع المعاجم اللّغوية القديمة على أن السرّد هو متابعة الشيء للشيء فقد ورد في معجم لسان العرب: "تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأْتي به متَّسقا بعضُه في أَثر بعض متتابعًا **سَرَد** الحديث ونحوه يَسْرُدُه **سَرْدًا** إذا تابعه؛ والسَّرَد: المتتابع وسرد فلان الصوم إذ والاه وتابعه."[3]وجاء في مختار الصحاح " س ر د: درع **مَسْرُودَةٌ** و**مُسَرَّدةٌ** بالتشديد فقيل **سردها** نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض.

---

[1]– مؤيد عباس حسين، البنيوية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، م2010، ص5.

[2]– سعيد يقطين، السرد والسرديات (وهم النظرية السردية العربية)، ص4.

[3]– ابن منظور، لسار العرب، مج: 7، مادة (س ر د)، ص 165.

وقيل **السَّرْدُ** الثقب و**المَسْرُودَةُ** المثقوبة وفلان **يَسْرُد** الحديث إذا كان جيد السياق له و**سَرَد** الصوم تابعه."[1] وهذا يعني أن الدلالات المعجمية لها مسار واحد تنحصر فيه وهو ان السرد يعني الاتساق والتتابع والتسلسل.

2.2. اصطلاحًا:

إن محاولة الإلمام بمفهوم السرد، ليست بالأمر الهيّن، ذلك أن مصطلح السرد واسع إضافة إلى تعدد المصطلحات حوله وكثرت التعاريف له بين النقاد والباحثين وذلك لاختلاف وجهات النظر بينهم.

حضر مصطلح السرد بكثرة في المعاجم النقدية المتخصصة وعند النقاد ويُعرف "السرد أو القصّ NARRATION هو فعل يقوم به الراوي الذي يُنتج القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية التي تحيط به. فالسرد عملية انتاج يمثّل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك."[2] وهذا ما ذهب إليه لطيف زيتوني في تعريف السرّد فهو "المصطلح العامّ الذي يشتمل على قص حدث او أحداث أو خبر أو أخبار سواءٌ أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال."[3] فالسرد هو فعل يقوم به الراوي يشتمل على الزمن والمكان والحدث سواء كانت هذه التقنيات حقيقية أم خيالية.

ويُعرفه جيرالد برنس بأنّه "الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبًا ما يكون ظاهرًا) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبًا) من المسرود لهم."[4] ومعنى

[1]– عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، باب السّين، دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، لبنان، د.ط، م1986، ص 165.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مُصْطلحَات نقد الرِّوايَة، ص 105.

[3]– مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي– فرنسي– عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 341.

[4] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 145.

السرد عند "برنس" هو عملية إنتاج حكاية روائيّة ذات حدث خيالي أو حقيقي والتي تكون تجمع بين طرفين مسؤولين عليها هما السّارد والمسرود له.

وعند "بول ريكور" فالسرد يعني: "تنظيم الاختلاف واللاإنسجام (سيرورة اختلاف dedifférentiation processus)، فهو توزيع ووضع منظم للأحداث، الأفعال، العواطف (المشاعر) وهو أيضا التوافق التصويري أو التركيبي (سيرورة إدماج dintégration processus) للوقائع، الأفعال، المشاعر...،إن السرد ليس مجرد وسيلة للدلالة، أو مجرد إظهار أو تعبير عن رأي، ولكن هو الدلالة عينها[1]"، فالسرد عند "ريكور" ينشطر إلى معنيين المعنى الأول: هو الجمع بين المتفرقات، والمعنى الثاني: هو إدماج هذه المتفرقات في وحدة موحدة، والسرد في كل هذا ليس وسيلة للدلالة بل هو في حد ذاته دلالة، إضافة إلى ذلك السرد ليس مجرد علاقة تربط بين أحداث متفرقة ولكنه الأحداث نفسها.[2] السرد يقوم على تنظيم الأفعال و الأحداث في صياغة تصويرية ويجمع الوقائع والافعال والظروف في الحبكة، ثم يوحّد العناصر الزمنية بالعناصر اللازمنية ويجمع بينهما، والسرد هو حدث بنفسه.

ويذهب سعيد يقطن في تعريفه للسرد "أنّ السرد (Narration) هو التواصل المستمر الذي من خلال يبدو الحكي(Narrative)كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه. والسرد ذو طبيعة لفظية (Verabal) لنقل المرسلة. وبه كشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية."[3] فالسرد يُعتبر كعملية تجمع بين المرسل والمرسل إليه، ويتميز عن بقية الأشكال الحكائيّة بأنّه وسيلة فعالة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة وتوزيعها بين ثنايا النص الروائي.

[1] - Andrée PARENTE, Cinéma et narrativité, Editions L hamattan, France, 2005, p40.
[2] - Ibid, p42.
[3] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السّرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997م، ص 41.

3. مفهوم الرواية:

يصعب تحديد مفهوم الرواية لاختلاف أساليبها وتنوع مصادرها وتمردها على القوالب واستيعابها لكثير من الفنون وانتشارها في كلّ الآداب المعاصرة، وهذا ما صعب تحديد تعريف واحد جامع لها، وفي محاولتنا لتعريف الرواية كانت البداية مع المعاجم اللّغوية.

1.3. لغة: بالعودة إلى المعاجم العربية المختلفة للبحث عن مفهوم الرواية يظهر أن هذه اللفظة تدل على معنى واحد وهو نقل الماء وحمله كما تدل على نقل الخبر واستظهاره

جاء في **لسان العرب**: "رَويتُ القومَ أرْويهم: إذا اسْتقيت لهُم، يُقال من أَينَ رضيَّتكُم، أي أَين تَروُون الماءَ، وَرَوَيتُ الحَديثَ والماءَ فأَنا رَاو في الماء والشّعر من قَوم رُواة."[1] كما جاء في **قاموس المحيط**: "رَوِيَ من الماءِ واللَّبَنِ، رَيًّا ورِيًّا ورَوَى، وتَرَوَّى وارْتَوَى :بمَعْنًى، والاسْمُ :الرِّيُّ، وأرْوانِي، وهو رَيَّانُ، وهي رَيَّا، ج :رِواءٌ. رَاوِيَةُ :المزَادَةُ فيها الماءُ، والبَعيرُ، والبَغْلُ، والحِمارُ يُسْتَقَى عليه . رَوَى الحديثَ، يَرْوِي رِوايَةً وتَرَوَّاهُ: بمَعْنًى، وهو رَاوِيَةٌ للمُبالَغَةِ، رَوَى على أهْلِهِ، ورَوَى لهم: أتاهُم بالماءِ، . رَوَى على الرَّحْلِ: شَدَّهُ على البَعيرِ لِئَلاَّ يَسْقُطَ، . رَوَى القَوْمَ: اسْتَقَى لَهم."[2] وجاء في **معجم الوسيط**: "رَوَى على الْبَعِير ريًّا: اسْتَسقى، رَوَى الْقَوْم وَعَلَيْهِم وَلَهُم: استقى لَهُم المَاء، وَالْبَعِير شدّ عَلَيْهِ بِالرَّوَاءِ وَيُقَال: روى على الرجل بِالرَّوَاءِ شده عَلَيْهِ لِئَلَّا يسْقط من ظهر الْبَعِير عِنْد غَلَبَة النّوم والْحَدِيث أَو الشّعْر رِوَايَة حمله وَنَقله فَهُوَ راو (ج) رُوَاة وَالْبَعِير المَاء رِوَايَة حمله وَنَقله وَيُقَال روى عَلَيْهِ الْكَذِب كذب عَلَيْهِ وَالْحَبل ريا أنعم فتله وَالزَّرْع سقَاهُ. (رُوِيَ) من المَاء وَنَحْوه ريا وَرُوِيَ شرب وشبع وَيُقَال روى الشّجر والنبت تنعم فَهُوَ رَيَّان وَهِي ريا وريانة (ج) رواء."[3] ومن هذه التعاريف تجمع المعاجم على المصطلح أخذ معنى واحد وهو السقاية بالماء والحمل ونقل الأخبار والأحاديث والشعر.

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج: 2، ص1261.

[2] – الفيروز آبادي مجد الدين، القاموس المحيط، فصل الراء، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ص 1290.

[3] – إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، د.ط، د.ت، ص384.

من خلال هذه التعاريف اللغويّة نلاحظ أنّها تحمل مدلولات مشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي "الماء" أو الروحي "النصوص والأخبار " وكلا النوعين كان ذا أهمية في حياة العربي قديمًا، فلقد كان الماء هدفهم المنشود من أجله يحلون ويرتحلون، وكانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرّواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسير.

2.3. اصطلاحًا:

تبدو الرواية معروفة، في حين أن تعريفها ليس بالأمر الهين وهذا راجعٌ لحداثتها وتطورها المستمر، وهذا ما جعل من تعريف الرّواية أمر يصعب الإمساك به، "إن ازدهار الرواية وتعدّد أنواعها واتساع أغراضها، واختلاف أساليبها، وتدرج مستوياتها وتنوع مصادرها وسرعة تطورها ورحابة مجالها، وتمرّدها على القوالب واستيعابها لكثير من عناصر الفنون وانتشارها في كل الآداب المعاصرة، كلّ ذلك جعل الوصول إلى تعريف واحد جامع ودقيق في آن واحد أمرًا صعبًا."[1] ومن هذا المنطلق سنحاول تعريف الرّواية باستعراض بعض التعاريف التي أوردها بعض الدارسين والباحثين، بداية "لم يعترف المفكرون والفلاسفة القدماء بجنس الرواية لعدم وضوحه، وبروز ملامحه على تلك العصور الموغلة في القدم، إذ نلفي أرسطو لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته ذات الصلة بالتنظير للأدب، ولكنه جنح بها نحو الشعر والخطابة والملهاة خصوصا. ولعل هيجل أن يكون أول من اختص من الفلاسفة الغربيين جنس الرواية بشيء من العناية، فتحدث عنها ضمن نظرياته حول علم الجمال"[2]. ومما جاء في تعريف الّرواية هي: "سَرْد نثري خيالي طويل عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية."[3] فالرواية إذن هي نوع من أنواع السّرد تتصّف بطول الحجم وحضور عنصر الخيال وتحتوي على عدة عناصر مختلفة في وقت واحد.

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 99.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م، ص 26.

3- مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، ص 354.

ويُعرف لطيف زيتوني بأنّ الرواية هي "نَصّ نثري تخييلي سردي واقعي غالبًا يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة يشكّل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقّق وظائفها من خلال شبكة تسمى الشخصية الروائية. فالرواية تصوّر الشخصيات ووظائفها داخل النصّ وعلاقاتها فيما بينها، وسعيها إلى غايتها، ونجاحها أو إخفاقها في السعي."[1] يشتمل هذا التعريف على إضافة عنصر الشخصيات والحدث والوصف والاكتشاف والخيال في الرّواية، كما تعتبر الرّواية الفنّ الذي يمثل ويعبر عن المجتمع وحياة الفرد.

أما إبراهيم فتحي فيرى بأن الرواية هي: "هي سرد قصصي نثري طويل يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الاحداث والافعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية."[2]يشير هذا التعريف إلى ان الرواية هي قصة مطولة كما تضمن على مجموعة من التقنيات التي تعد عمود الرواية وهي السرد والشخصيات والأفعال، كما أشار إلى أن الرواية ظهرت مع ظهور البرجوازية التي حررت الفرد

تتمتع الرّواية بخصائص خاصة بها "فتعرف الرواية وتحدد بصفة أقل انطلاقا من علاماتها الشكلية، من مدلولها، الذي يقترن عادة بفكرة الخيال. (...) يظهر أن ما هو روائي على شاكلة "أدب الأفكار" لا يتمتع بكتابة خصوصية بل إن الموضوعات المطروقة هي التي تجعله كذلك "مغامرات خيالية" "شخصيات غير واقعية" "حبكات متصورة" يقع خطاب الرواية في اللاواقع حيث يتقاسم الفضاء الرمزي مع قصص البطولة الخارقة، الأسطورة الملحمة."[3] فالرواية الجيدة تُقاس على أساس الخيال واللاواقع وعلى الشخصيات الخيالية، فالخيال الواسع هو الذي ينتج عمل إبداعي مميّز.

1- لطيف زيتوني، معجم مُصْطلحَات نقد الرّوِايَة، ص 99.

2- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، ط1، 1988م، ص 176.

3 - برنار فاليت، الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2002م، ص 9.

أما "عبد الملك مرتاض" فيذهب إلى أن "الرواية من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف، والأدب السَرِيّ. فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين."[1] بهذا المفهوم الرواية هي عمل أدبي فنّي شديد التعقيد بعناصره تتشكلّ مادته الأولى من اللغة والخيال.

ثانيا: التجربة الروائية عند "عبد الملك مرتاض":

1. نشأة الرواية في الجزائر:

بداية كان الجنس الأدبي "الرواية" فنا دخيلا على الأدب العربي "فالرواية الفنية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور، بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب تشترك في بعضه مع شعوب المشرق العربي، وتتميز في بعض آخر بفعل تميزها التاريخي نظرا لما شهدته المنطقة من تعاقب الحضارات، وإذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإن تطورها كان سريعا، إذ أن فترة السبعينات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي تحطمت معها مقولة المشرق "بضاعتنا ردت إلينا" بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى."[2] حظيت الروايّة في المغرب العربي باهتمام كبير من طرف النقاد والدارسين وهذا ما ساعد في انتشارها وتطورها.

في إطار تتبع مسار الرواية في الساحة الأدبيّة الجزائرية فقد جاءت متأخرة عن الأقطار العربية، والسبب في ذلك يعود إلى الأوضاع السياسيّة المتمثلة في الاستعمار الفرنسي وما خلفه من أوضاع

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، ص27.

[2]- صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربيّة، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 13/12.

مزرية، كانت سببا في تخلف المجال الأدبي بالجزائر، فالاحتلال الفرنسي عمل جاهدًا على محو كلّ ماله صله بالفكر والعلم والتعليم والفنّ.

فالرواية الجزائرية لم تلق ذلك الاهتمام الذي تستحقه في الساحة الأدبيّة الجزائريّة، إلا في مرحلة متأخرة من تاريخ الأدب الجزائري، ويرى أبو القاسم سعد الله أن هذا التخلف والضعف لم يقتصر على جنس الرواية فقط وإنما مسّ كل الأجناس التعبيرية، ويعود ذلك الى الاستعمار الفرنسي في الجزائر الذي عمل على سياسة التجهيل وتخريب كلّ القيم الفكريّة، ويقول، في ذلك: "إذا كان الاستعمار قد افاد بعض البلاد العربية حين نقل إليها المطبعة والصحف والمجالس العلميّة ونحو ذلك، فإنه في الجزائر كان على عكس ذلك تمامًا، إذا لم يأت لينشر حضارة وإنما جاء ليسلب أفكار الشعب، ويزور تاريخه...، ونتج عن هذا التباطؤ من جانب الحركة الأدبيّة، تحجر وجمود في الحركة الفكرية عمومًا وحركة الأدب...، لذلك ساد الركود والجمود حركة الأدب."[1] وهذا ما أدى لتأخر الأدب عامة وجنس الرّواية خاصة في الظهور والانتشار، وفي فترة النهضة كانت الجهود منصبة على الشعر والفقه وعلوم الدين والقرآن الكريم لاسترجاع الهوية العربية الإسلامية ومنه كانت نهضة تقليدية.

مع بداية الأربعينيات من القرن العشرين بدأت الساحة الأدبية في الانتعاش خاصة مع الفنون السردية، وكانت البداية مع رضا حوحو الذي ساعدته ثقافته المزدوجة وتأثره بالأدب الفرنسي لفكتور هيجو، إضافة إلى رحلاته المختلفة لبلاد المشرق والغرب، فكان أول عمل روائي مكتوب باللغة العربية هو رواية "غادة أم القرى" "لرضا حوحو" وهذا ما صرح به "واسيني الأعرج" وقال عنها: إنها ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهير بالرغم من آفاقها المحدودة،[2] فبالرغم من تقنياتها المحدودة إلا انها استطاعت ان تحمل في طياتها وعي الكاتب وتعبر عن المجتمع والمرأة خاصة.

[1]- أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص22.

[2]- ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربيّة، ص 19.

إنَّ الكتابة الأدبية باللغة العربية في الجزائر عمرها قصير، ولكن على الرغم من قصر عمرها يمكننا اليوم الحديث عنها موازنة بالأدب العربي والعالمي، وخاصة في مجال الكتابة الروائية (لتعدد موضوعاتها وجمالياتها الخاصة) فالرواية الجزائرية سواء المكتوبة بالعربية أم بالفرنسية تعيد صياغة المجتمع بوصفه كيانًا موضوعيًا يتميز بوجوده المستقل عن الذات. لكن هذا الوجود ليس مفصولًا تمامًا عن الذات المبدعة أو تحركه حتمية ميكانيكية، وإنما هي علاقة مؤسسة على صلة جدلية وثقى بين الأدب والواقع، إنّ الحركة الأدبية في بلادنا ارتبطت منذ نشأتها بالمسألة الوطنية والنضال الوطني، حتى أن الحركة الأدبية قبل حرب التحرير قد غيبت أدبية الأدب وجماله بمنح الصدارة للعمل الإصلاحي والنضال السياسي. فالرواية الجزائرية بقيت سجينة النظرة الإصلاحية والنضال السياسي المباشر في بداياتها، ثم لعل أكبر خاصية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تتمثل في بحثها الدائم عن الثورة في الشكل والمضمون لإيجاد معمارية فنية تتضمن التوازن بين القطبين. وبالرغم من ذلك استطاعت أن تحقق نسبة كبيرة من النجاح في نماذج معدودة موازنة بالرواية العربية والعالمية وقياسًا خاصًا على التجربة القصيرة التي عاشتها الكتابة الروائية في بلادنا حتى الآن.[1]

يرى أغلب النقاد ومؤرخي الأدب على أنّ الرواية ظهرت في بداية السّبعينات من القرن الماضي، فقد دفعت هذه الفترة بالكاتب الجزائري إلى التكيف مع المناخ الإيديولوجي الذي كان سائدا في هذه الرحلة إلى درجة أصبحت فيها تلك الإيديولوجيا هي الضابط الأولي لنظام الكتابة الروائية، التي صارت بنية أساسية، ترصد تاريخ الثورة وآثارها وفق منظور واقعي—اشتراكي تارة وانتقادي تارة أخرى– وتكتبه وفق آليات سرية جديدة.

أما واقع الثمانينات، فقد كان من مفرزات مرحلة تاريخية انتقالية على المستوى السياسي والاقتصادي والثقافي، فقد وضعت التجربة الروائية الجزائرية في موضع المواجهة القلقة مع توترات الواقع ومن ثمة بدأت الكتابة تتخذ مسار جديدا، ومعها بدأ يتشكل وعي جديد، دفع بهذه الكتابة إلى

[1]– ينظر: مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000م، ص 107/ 108.

التخلي عن التقليديّة، والولوج في عوالم المغايرة والتجريب، فهذه الفترة كانت بمثابة المرحلة المفصلية في تاريخ الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية حيث تحولت الكتابة من مسار التقليد، إلى مسار التجريب.[1]

بدأ اتضاح معالم الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية في " فترة السبعينيات، من مثل روايات: "ريح الجنوب"، "بان الصبح"، لعبد الحميد بن هدوقة، "اللاز" و"الزلزال" للطاهر وطار)، "طيور في الظهيرة" لمرزاق بقطاش،"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" لواسيني الأعرج، "نار ونور" و"دماء ودموع" لعبد الملك مرتاض."[2] وهي أعمال شكلت مرحلة تأسيسية للأدب الروائي العربي في الجزائر، وهذا بفضل اطلاع الأدباء الجزائريون على أدب الرواية في الأدبين العربي والعالمي، فظهرت تجربة روائية تمعن في تجاوز الأشكال العقيمة، وتؤسس لكتابة مفتوحة تتعالق جدليا مع واقع اجتماعي مأزوم ومنفتح في الآن ذاته على كل الاحتمالات وهذا ما فتح المجال امام التجريب بالبحث عن أساليب وأشكال تعبيريّة فنيّة جديدة، تنهض بالفن الروائي الجزائري.

وبهذا تكون الرواية الجزائرية قد مرت بمراحل مرتبطة بالسياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية، وهذا لتشكل خطابها المتميّز سواء على المستوى الفني أو المضموني، وجمع الدارسون والباحثون ان الرواية كان لها ثلاثة مراحل لتطورها، وهي: "فترة السبعينات تقابلها مرحلة التأسيس، وفترة الثمانينات تقابلها مرحلة التأصيل، وفترة التسعينات وما بعدها تُقابلها فترة التجريب."[3] تختلف هذه المراحل الثلاث عن بعضها فكلّ مرحلة إلاّ ولها خصائصها ونتاجها الخاص شكلًا وفنّا وأسلوبًا، غير أنها تجتمع في "ذلك

[1]- ينظر: عرجون الباتول، مستويات التشكل المعماري المتشاكل في الرواية التجريبية الجزائرية المعاصرة، أعمال الملتقى الدّولي الأوّل- الأدب الجزائري في ميزان النقد العربي بحث في النص ومقارباته العربيّة، منشورات مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده، جامعة الشهيد محّه لخضر-الوادي، الجزائر، 2021م، ص533/ 534.

[2]- يوسف وغليسي وآخرون: عاشق الضاد، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2018م، ص429.

[3]- السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019م، ص 101.

الحسّ القويّ في التّعامل مع واقعنا الجزائري الفني بما فيه من تنوّع ومع قضاياه الكبرى ...قضايا الثورة التحريرية الكبرى، وقضايا تطور وتجدّد المجتمع الجزائري لمرحلة ما بعد الاستقلال."[1]

المتتبع للسرد الجزائري يجد بروز "جنس الرواية" وطغيانها على الساحة الأدبيّة، لما لقته من اهتمام كبير في الدراسات النقديّة الأكاديميّة، بحيث أن الرّواية هي أكثر الأجناس استيعابًا على حمل تطلع الفرد والمجتمع، ولما لها من قدرة كبيرة في تنويع مصادرها وتمردها على القوالب واستيعابها لكثير من الفنون، كما استطاعت الرواية الجزائرية أن تنجز نموذجها المستقّل بذاتها.

وبالرغم من تأخر ظهور الرواية الجزائرية مقارنة بالرواية العربية والغربية، إلا أنها استطاعت أن تقتحم الساحة الأدبية بشكل قوي بعد ظهورها لأنها عرفت تطورا في تقنيات الكتابة، مما جعلها تقفز قفزة نوعية متجاوزة بذلك طور النشأة والتأسيس، وتحرز مكانة متقدمة من مراحل النضج والاكتمال، مع كتاب أبدعوا في إنتاج نصوص روائية بلغت درجة عالية من النضج.

2. التجربة الروائية عند عبد الملك مرتاض:

"عبد الملك مرتاض أُعجوبة من أعاجيب العربية المعاصرة، وفَلْتة من فلتات اللّسان الجزائري، و «كوكبُ بلاغات يسعى على الأرض» كما وصفه ناقد جزائري؛ فهو الاسم الذي صنع الاستثناء في تاريخ العربية بجزائر الاستقلال؛ عفريت نقديّ برؤوس منهجية متعدّدة، ومبدع صاحب تجارب روائية مختلفة، ومثقف موسوعيّ في عصر آفته الاختصاص."[2]

عبد الملك مرتاض ناقد وروائي جزائري معروف على المستوى العربي (ولد 10 أكتوبر 1935م بتلمسان)، ألّف ما يزيد عن سبعين كتابًا، أبرزها: نظرية الرواية، نظرية البلاغة، نظرية القراءة، نظرية

[1]– عمر بن قينيه، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعمالا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009م، ص87.

2 ـ حوار مع الكاتب الجزائري الدكتور عبد الملك مرتاض أجرى الحوار: د. يوسف وغليسي، https://elbassair.dz/6006/ (2023/09/25)

النقد، نظريّة اللغة العربيّة ... كما له أكثر من اثنتا عشرة روايةً، أشهرها: نار ونور، وادي الظلام، رباعية الدم والنار، الخنازير، صوت الكهف، حيزية، ثلاثية الجزائر (الملحمة، الطوفان، الخلاص).

هناك من يشكك في ابداعات "عبد الملك مرتاض" الروائية ويستكثرون عليه "أن يكون روائيا إلى جانب كونه ناقدا لا ريب فيه، حتى لكأن الأمر يتعلق بجريرة الجمع بين الأختين."[1] غير أن اعماله الروائية كانت ردًا قويا على من اتهمه بالتطفل على الرّواية، وإذا أردنا أن نؤرخ للكتابات المرتاضية الأولى، لاحظنا أنّه كتب روايته الأولى في أفريل 1963م، بينما ألف أوّل كتبه النقدية وغيرها عام 1967م، ممّا يعني أنه وُلد روائيا أصلًا، قبل أن يحيد عن الأصل، ثم يعود إليه تارة أخرى.[2] وبهذا يكون "عبد الملك مرتاض" من الروائيين الجزائريين الذين دشنوا تجربتهم الأدبية بكتابة فن الرواية في الجزائر.

نسعى بإطلالة قصيرة إلى تتبع المسار الروائي عند عبد الملك مرتاض وكانت البداية الروائيّة مع:

1. رواية (دماء ودموع)، هي فاتحة عهد مرتاض بالكتابة الروائية، كتبها عام 1963، ونشرها عام 1977.
2. رواية (نار ونور) كتبها عام م1964، ونشرها عام 1975م (دار الهلال القاهرة.
3. (قلوب تبحث عن السعادة)، رواية لا تزال مخطوطة.
4. (حياة بلا معنى)، رواية لا تزال كسابقتها.
5. رواية (الخنازير) كتبها عام 1978م ونشرها في الجزائر عام 1985م.
6. رواية (صوت الكهف) كتبها عام 1982م، ونشرها في بيروت عام 1986م.

[1]- يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، م2009، ص 245.

[2]- المصدر نفسه، ص 246.

7. رواية (حيزية) وقد نشرها عام 1988م.

كانت هذه الروايات الأولى لعبد الملك مرتاض لتليها العديد من الروايات الفنيّة التي أظهرت براعة الكاتب في جنس الرواية وكلّ هذا بلغة رفيعة حضارية أثبت على قدرة صاحبها في الابداع والتألق، كما شيّد عبد الملك مرتاض خصوصيته الأدبيّة لفنّ الرّواية بالخروج عن المألوف والغوص في غمار التجريب الفنيّ.

لقد مرّت التجرّبة الروائية عند "عبد الملك مرتاض" بمراحل أساسية قسمها يوسف وغليسي إلى ثلاثة، وهي:

أ- المرحلة الأولى (مسار البدايات)، أو مرحلة التأسيس والتقليد.

يعتبر الواقع والثورة من بين المرجعيات الأساسية في الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض، وهذه كانت بدايات الكتاب السردية عند "عبد الملك مرتاض"، وفي كتاب "السّرْدُ والسّرْدانيةُ" يروي لنا كيف طلب منه يوسف وغليسي أن يكتب شيئًا عن تجربته الروائيّة فكان ردّه كالآتي: "لم أعد أذكر على وجه اليقين متى شرعت في كتابة أوّل عمل سرديّ ما. ويبدو أن ذلك كان إمّا في سنة سبعٍ وخمسين وتسعمائة وألف (1957م)، وإمّا في السنة التالية لها ...، ولعلّ تيك الكتاباتِ الأوّليّةَ كانت تدرُج في جنس السيرة الذاتيّة."[1] وبعد هذه المحاولة أعاد الكاتب تجربة كتابة رواية من نبع خياله لكنّ هذا الامر استعصى عليه، ومع اطلاعه للأعمال الروائية الغربية والعربية أصبح عنده وعي بالرواية وتقنياتها، وفي هذا الصدد يقول: "وإنّ أوّل رواية كتبتها، وإن لم اكُ، من الوجهة الفنّيّة- وخصوصًا من الوجهة التِّقنيّة- فيها موفّقًا، هي رواية **"دماء ودموع"** التي استعنت في كتابتها ببعض أحداث من سيرتي الذاتيّة إذ قد يكون من العصير على شابّ أن يكتب روايةً كبيرة لأوّل مرّة من صنع الخيال الخالص."[2]

[1]- عبد الملك مرتاض، السّرْدُ والسّرْدانيةُ- عرضٌ لنظريّات السردانيّة العربيّة المعاصرة، وتحليلات لبعض نصوصها-، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2019، ص 6.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

لتليها بعد ذلك رواية "**نار ونور**" "التي نشرتْها دار الهلال المصريّة في شهر نوفمبر من سنة 1975م.. فقد لاقتْ من النقاد الشباب يوم صدورها شتائمَ مقذعة بلغت حدّ الغضب عليها."[1] ولكن هذا لم يمنعها من ان تحقق غايات مضمونية ثورية. فقد كتب بعدها أربع روايات نُشرت بعنوان "**رباعيّة الدم والنار**" ويعود الفضل لذلك في قوله: "ويبدو أنّ الثورة الجزائرية المباركة كان لها فضل عظيم عليّ في بدايات كتاباتي الروائيّة"[2] وهذه كانت بدايات الكتابة الروائية عند عبد الملك مرتاض التي اعتمد فيها على التقليد والثورة.

ب- المرحلة الثانية (مسار التحول)، أو مرحلة التخطّي والتحديد، التي شكلت بدايات تجاربه "التجريبية": في هذه المرحلة خلع عبد الملك مرتاض عباءته السردية القديمة، وتجاوز خطيّة مساره الروائي، وشرع في التّحول والعدول عن مسار البدايات، منذ نهاية السبعينات، وكانت البداية مع رواية "**الخنازير**" التي تخلى فيها الروائي عن الرواسب السرديّة القديمة.

ت- المرحلة الثالثة: (مسار الانعطاف)، وهي مرحلة أكثر عمقًا، وأكثر تجريبًا، وأشدّ انقلابًا، وأجرأُ توغلًا في أعماق المرحلة السابقة: وكانت البداية مع رواية "**الخنازير**" التي تعدّ شاهدًا على مرحلة سرديّة جديدة وانقلابا فنّيًا حقيقيًا أكثر تميزًا في حياة صاحبها، ويكون صاحبها أشدّ تفرّدا بمواصفاتها تلك. وتستغرق هذه المرحلة كلّ نصوصه الروائيّة الأخيرة المكتوبة منذ مطلع الثمانينات إلى اليوم[3]، أي من "**صوت الكهف**" إلى "**عين التينة**" وهي آخر رواياته، وكلّ هذه الروايات قد وفقت في توظيف تقنيات الرّواية الجديدة، وتشترك كذلك في مجموعة من المميزات وهي الراوي المتموقع خارج الحكي، والرواية بضمير المخاطب (أنت)، توظيف كائنات وأفضية عجائبية أسطورية ، استخدام اللغة التراثية الراقية العالية، كما أنها تنهض على اللعب باللّغة التي تقوم على حركيّة اللّغة وتوليده بواسطة اللعب

[1]- عبد الملك مرتاض، السّرْدُ والسّرْدانيةُ، ص 18.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- ينظر: يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، ص 254.

بالألفاظ التي تتفاعل وتتعاطى فيما بينها؛ وعلى اصطناع الجملة الطويلة جدًّا بحيث كانت تبلغ أحيانًا صفحة كاملة[1]، وهذا ما لاحظناه بشكل مكثف في رواية **"وشيء آخر"**.

بعد هذ الإطلالة القصيرة يمكن القول بأن "عبد الملك مرتاض" روائي وناقد، وهذه الأعمال السردية تبرهن على ذلك،

وهذا ما أثبته "يوسف وغليسي" في العديد من الدراسات وخير دليل على ذلك جمعه وإعداده لحصيلة الأعمال السردية لعبد الملك مرتاض في أربع مجلدات بعنوان **"الأعمال السردية الكاملة"**، والتي عمل مختبر السرد العربي لجامعة منتوري قسنطينة بطبعه سنة 2012م، وهذا العمل ما هو إلا اسهاما من مؤلفها لتعزيز التجربة الجزائرية بمختلف مراحلها من التأسيس الى اليوم، وتأكيد منه على أهمية هذا الفن والحاجة اليه، وإبراز الكتابة الروائيّة المرتاضيّة.

3. ملخص رواية «وشيء آخر»:

تعدّ رواية "وشيء آخر" لعبد الملك مرتاض نموذجًا متفردًا في الكتابة العجائبية في الساحة الأدبيّة العربيّة والجزائريّة، فهي رواية العجيب بامتياز؛ لكون جلّ مكوناتها السردية قد جاءت بقناع العجيب المتمثلة في الشخصيات والزمان والمكان والأحداث وحتى عنوانها.

تْنبني هذه الرواية على أنقاض قصة قصيرة، كان مرتاض قد نشرها في مجموعته (هشيم الزمن) وهي قصة (صوت الصّمت)؛ وهي عادة ليست جديدة عليه؛ إذ فعل ما يشبهها في رواية (صوت الكهف) التي بناها على قصته (موسم التين) في إطار إستراتيجية سردية تميّز كتابات مرتاض. والدافع وراء تحويل قصّة: «صوت الصمت» إلى رواية «وشيء آخر» هو اهتمام فريق من أساتذة النقد السرديّ في الجامعات الجزائريّة، يقول في ذلك عبد الملك مرتاض: والحقّ أنّ الذي جعلني أبادر إلى إحالة صوت الصمت إلى رواية، ما رأيت من الباحثين في جامعة قسنطينة، في أيّام تكريمي بهذا الصرْح القسَنْطِيِّ

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، السّرْدُ والسّرْدانيةُ، ص 29.

العظيم، حيث لاحظت أنّهم قدّموا عن هذه القصة ثلاثة أبحاث على الأقلّ، من حيث لم تنل أيّ قصّة أخرى من قصص مجموعتي ما نالتْه من عناية واهتمام نقدي، فحفزني ذلك على أنْ أوسّعها إلى رواية واخترت لها عنوان: «وشيء آخر» فظهرت للنور في شهور.[1]

تدور أحداثّ الروايّة العجيبة في جو جعل غير المتوقع متوقعا، وغير المعتاد معتادا، والموحش مؤنسا، وهذا ما لاحظناه في حدث خروج الجنيةّ خناتيتوس أمام سارة (المرأة الوحيدة التي غاب عنها زوجها سبع سنوات) في حقلها فجأة، واعتياد سارة على ذلك كلّ مرة، دون خوف ولا هلع، بل زاد الحدث غرابة حين انتقل إلى مرحلة الحوار بين الإنسية سارة والجنية خناتيتوس في مشهد مثير للدهشة والغرابة، وأصبحت بينهما صداقة قويّة، فكانت الجنيّة "خناتيتوس" تساعد "سارة" وتغدق عليها بمختلف العطايا من حلي وألبسة فاخرة وكنوز لا نظير لها في عالم الإنس، وبعودة "عمر" زوج "سارة" تختفي "خناتيتوس" وتنجب سارة ولدًا وبنتًا (كريم ورميم)، لتنتهي قصة "سارة" ويدخلنا الروائي في قصة مختلفة وتحكي قصة الشاب الجزائري (كريم) الذي وقع في حب فتاة فرنسية (كاترين)، أثناء سفره بالقطار من باريس نحو ستراسبورغ، في رحلة صامتة استغرقت أربع ساعات، لم يستطع خلالها أي واحد منهما التلميح ولو بكلمة للطرف الآخر غير ان الشاب قام بالمبادرة عند نزولها، لتتطّور العالقة بينهما إلى رغبة في الارتباط وبعد بعددّ اللقاءات تسافر (كاترين) بعدها إلى بلدة كريم (الزيتونية العليا) وهناك تكتشف جمال ذلك الفضاء الذي يختلف عن كلّ فضاء، وتحضر عادات وتقاليد وأعراس الزيتونية العليا وتنبهر بكلّ تفاصيل حياتهم، وبعد انتهاء اقامتها بالجزائر تعود إلى فرنسا ثم تسافر إلى أمريكا وهناك تنتهي الرّواية بموت (كاترين) حبيبة (كريم) إثر أحداثَ 11 سبتمبر، يقول الراوي: "...**صعدوا في المعراج بثلاثة دولارات إلى السطح الأعلى. جلسوا فيّ المقهى. بدءوا يتناولون بعض المشروبات الغازيّة المثلّجة، ويتفرجون على المحط وتمثال الحريّة، وبقيّة أبراج نيويورك الأخرى...**

1 – ينظر: عبد الملك مرتاض، السّرْدُ والسّرْدانيةُ، ص 35.

بينما أنتم كذلك وإذا البرج يهتزّ تحتكم اهتزازًا مروّعًا. [...] لم تزِيدي أنتِ على التلفّظ بلفظين: كريم! ماما! قبل أن تتلاشيْ بين الأنقاض التي كانت تتهاوَى."[1] وهنا تنتهي الرواية بقول الروائي: **"إلى اللقاء في رواية جديدة"**[2] لتكون بعد ها آخر رواية للروائي "عين التينة".

أضاف الروائي في الرواية حمولته التراثية التي تنضح بالخيال والأعاجيب حول الزيتونيتين العليا والسفلى، وحكايات الشجرة العظيمة والعين العجيبة، وما وقع لـ"سارة الخلوفية" رفقة جنيتها الطيبة، ومهما يكن من عجيب في الرواية؛ فإنها تحمل الكثير من الأحداث الأخرى التي تزداد كلّما تابعت السرد، بل كلما كررته، وبالتالي تبقى القراءة هي من تخلق الإبداع.

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، د.ط، 2018م، ص 522/ 523.

[2]– المصدر نفسه، ص 523.

الفصـــــل الأوّل

التّشكيل المعماري للزمن والفضاء في رّواية وشيء آخر.

أولا/معمارية الزمن في الرّواية.

1. مفهوم الزمن.
2. تجليات الزمن في الرّواية
3. المفارقات الزمنية
4. مستوى المدة
5. مستوى التواتر

ثانيا/عجائبية الفضاء في الرّواية.

1. تعريف المكان
2. تعدد مصطلح المكان
3. أنواع الأفضيّة في الرّواية

معمارية الزمن والفضاء في رواية وشيء آخر:

يرتكزُ الخطاب السردي على تقنيتّي الزمن والفضاء اللّذين يعتبران بنيتيّن أساسيتين في سيّر الأحداث وتفاعل الشخصيات، يُشيرُ الزمن في الرواية إلى طريقة الكاتب في طرحه لتسلسل الأحداث ومدّتها في الخطاب السرّدي، في حين أن الفضاء يعرضُ الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وفي هذا الفصل حاولنا دراسة كلّ تقنيّة على حِدَةٍ. ومن هذا المنطلق حاولنا حلّ الإشكالية الآتية: ما مفهوم كل منهما؟ وما الدور والأهمية الذي اكتسبه كل من الزمن والفضاء في الرواية؟ وكيف شاركا كتقنيتين في تشكيل بناء الخطاب الروائي؟

أولا– معمارية الزمن:

يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي تقوم عليها الرواية، وسوف نحاول عرض أهم تعريفات النقاد وآرائهم في الزمن الروائي، قصد تعريفه وفهمه وسعيا إلى تحليله ودراسته، لننتقل بعدها إلى اشتغال الزمن في الرواية باعتباره تقنية زمنية متعددة المحاور والتقنيات.

1– مفهوم الزمن: قبل الدخول إلى تطبيق البنية الزمنية على الرواية ارتأينا أن نقف على مفهوم الزمن لغة واصطلاحا.

1.1. لغة:

جاء في عدة معاجم لغوية تعريف للزمن من بين هذه المعاجم: معجم القاموس المحيط جاء به "الزَّمَنُ، وزَمانٌ: العَصْرُ، واسْمانِ لقَليلِ الوَقْتِ وكثيرِه. ج: أزْمانٌ وأزْمِنَةٌ وأزْمُنٌ."[1] وجاء في لسان العرب "زمن: الزّمَنُ والزَّمانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم **الزَّمَنُ والزَّمانُ** العَصْرُ، والجمع أَزْمُن وأَزْمان وأَزْمِنة وزَمَن زامِنٌ: شديد وأَزْمَنَ الشيءُ: طال عليه **الزَّمان**، والاسم من ذل **الزَّمَنُ** والزُّمْنَة؛ وأَزْمَنَ بالمكان: أَقام به زَمانًا وعامله مُزامنة وزَمانًا من **الزَّمَن. والزمان** يقع على الفَصْل من فصول السنة وعل

[1] – الفَيرُوزآبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط8، 1426هـ/ 2005م، ص1203.

مُدّة ولاية الرجل وما أشبهه"[1] أما في معجم الوسيط فجاء كالآتي: "**الزَّمَنُ: الزمانُ**. والجمع: أزمانٌ، وأزْمُنٌ. (أزمن) بالمكان: أقام به زمنا، والشيء طال عليه الزمَنُ، ... (الزمان): الوقت قليله وكثيره، ويقال: السنة أربعةُ أزمنةٍ: أقسام أو فصول. وجمعها أزمنَة وأزمُنٌ."[2]

كما ورد تعريف الزمن في معجم مقاييس اللّغة على النحو الآتي: "(زَمِنَ) الزَّاءُ وَالْمِيمُ وَالنُّونُ أَصْلٌ وَاحِدٌ يَدُلُّ عَلَى وَقْتٍ مِنَ الْوَقْتِ. مِنْ ذَلِكَ الزَّمَانِ، وَهُوَ الْحِينُ، قَلِيلُهُ وَكَثِيرُهُ. يُقَالُ زَمَانٌ وَزَمَنٌ، وَالْجَمْعُ أَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ"[3].

وبناءً على هذه المفاهيم اللغوية نلاحظ أن هذه المعاجم تتفق على ماهية كلمة الزمن، وأنها جاءت في مادة (ز م ن) وهي تعني الوقت قَلِيلُهُ وَكَثِيرُهُ، وجمعه أَزْمَانٌ وَأَزْمِنَةٌ.

2.1. مفهوم الزمن في المعاجم الأدبيّة:

مُعظم المعاجم الأدبية تحمل في طياتها مصطلح الزمن، وأخذنا بعض تعريفات هذه المعاجم كالمعجم الأدبي الذي قدّم مجموعة من التعريفات من بينها: الزّمن "هو نظام تلك العلاقات المتتابعة لكل حدث مع الآخر كالماضي والمضارع والمستقبل، فهو غير محدد، بل دوام مستمر يلاحظ ويعتبر بذلك الذي يتبع الحدث فيه الحدث الآخر."[4]ويضيف كذلك "النقطة أو الفترة التي يحدث فيها حدث ما.[5] وهنا ربط بين الزمن والحدث، فالزمن في ديمومة مستمرة ويكشف عنه بحدث يقع فيه ومن خلال علاقاته المتتابعة المتمثلة في السرعة، التتابع والحذف.

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مادة (ز–م–ن)، بيروت، لبنان، مجلد 13، د.ط، د.ت، ص 199.

[2] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425هـ/2004م، ص401.

[3] – ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: إبراهيم شمس الدين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2011م، ص 532.

[4] – نواف نصار، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م، ص 95.

[5] – المرجع نفسه، ص95.

وفي معجم مصطلحات النقد الأدبي قد ورد أن للحكاية زمان مزدوج "الزمن الدال بعد زمني لدال خبر، وزمن المدلول هو بعد زمني لمدلول خبر في التعبير"[1] يقصد بالأول زمن الخطاب أو زمان الرواية وهو زمان يعنى بعرض الأحداث بغض النظر عن التتابع، والثاني زمن القصة أي زمان الشيء المروى يخضع بتتابع وترتيب الأحداث.

أما في معجم مصطلحات نقد الرواية فنجد أن "جيرار جينيت" يؤكد على أهمية الزمن في الرواية بحيث يرى أنه "من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل."[2] فالزمن له أهمية وأولوية على المكان ولذلك يتم تعيين الزمن على تعيين المكان.

3.1. اصطلاحًا:

لقد شغل الزمن فكر الفلاسفة والنقاد ودخل جميع المجالات لأهميته في حياة الإنسان وعلاقته بالوجود، لكن الزمن يخدعنا إذ نعتقد أننا نعرفه وحقيقة الأمر نحن لا نعرفه كما قال القديس أوغسطين "لو سألني أحد إن كنت أعرف الزمن؟ فسأجيبه: إني أعرف. ولو سألني ما هو؟ سأجيب: بأنني لا أعرفه"[3] نحن يتبادر في أذهاننا أننا نعرف الزمن لكن الواقع أننا نحمل فقط مفهوم نفسي من خبرة الإنسان.

إذا ذهبنا إلى تعريف الزمن في الرواية بحيث يعتبر من أحد أهمّ تقنياتها فنجده يمثل روح الرّواية فالزّمن يحمل حياة خاصة تؤثر على تكون السارد ومراحل تواصله مع الكون الإنساني والكون العقلاني

[1] – سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، مارس 2019م، ص606.

[2] – لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002م، ص103.

[3] – كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2002م، ص24.

وكون الطبيعة، والزمن هو صيرورة التحول وغربة الثبات.[1] وهو بذلك يحدد أحداث الرواية ويولد لديها الفكر الإبداعي.

1.3.1. الزّمن عند الشكلانيين الروس (Formalistes Russes):

يمثل الزّمن عنصرًا من العناصر الأساسيّة التي يقوم عليها فنّ الرواية، وكان الشكلانيون الروس هم أوّل من اهتمّ بدراسة الزّمن والكشف عن خصوصيّته في بناء النصّ الروائي، في العشرينات من القرن العشرين انطلاقا من **توماشفسكي (Tomachevski)** الذي ميز بين المتن الحكائي **(fable)** والمبنى الحكائي **(sujet)** حيث يقول: "إننا نسمي متنًا حكائيًا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل. إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة علمية **pragmatique** (برغماتي)، حسب النظام الطبيعي. ...في مقابل المتن الحكائي، المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا."[2] وبهذا المفهوم فالمتن الحكائي هو مجموع الأحداث اليومية التي تخضع لمبدأ السببية والترتيب والتتابع المنطقي، في حين أن المبنى الحكائي يعرض لنا الأحداث نفسها لكن دون تتابع وترابط لها، بل وفق ترتيب جديد لا يقوم بإظهار تسلسل الأحداث كما لا يقيد بالتسلسل الزمني.

2.3.1. الزّمن عند البنيويين:

لقد تأثر البنيويون بالدراسات السرديّة للشكلانيين الروس فواصلوا على خطاهم، ومن بين النقاد البنيويون نجد **تزتيفان تودروف (Tzvetan Todorov)** الذي اعتمد على ما قدمه توماشفسكي من تمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وعليه فقد ميز بين زمن القصّة وزمن الخطاب "فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن

[1] – ينظر: مسعد العطوي، السرد فكرًا وبناءً، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2014م، ص 19.

[2] – توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي– نصُوصُ الشكلانيين الرّوس–، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، م1982، ص180.

لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا يأتي الواحد منها بعد الآخر، من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث."[1] يقصد بزمن القصة ذلك الترتيب الطبيعي والمنطقي للأحداث، أما زمن الخطاب فهو يقدم الأحداث دون ترتيبها المنطقي التسلسلي بل يتلاعب في ترتيب الأحداث ولا يتبع نظام زمني محدد لأغراض جمالية. ويحدد "تودروف" طبيعة العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب في إطار ثلاثة أشكال سردية هي: التسلسل* – التناوب** – التضمين***.

في حين ذهب **جيرار جنيت (Genette Gérard)** وهو أحد أبرز أعلام البنيوية، ويعود له الفضل الكبير في دراسة زمن الخطاب الذي أفاد بدوره من مدرسة الشكلانية، ويتضح عمله في كتابه **"figures III "** فقد ميّز بين زمن القصة و زمن الحكاية بقوله: "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المروي، وهو زمن القصة الذي يتبع نظام تتابعي في سرد الأحداث. وزمن الحكاية (الزمن الزائف/ الكاذب) الذي يصعب الإمساك به في الرواية (زمن المدلول وزمن الدال)".[2] وهذا ما ذهب إليه الشكلانيين الروس حين ميزوا بين المتن الحكائي (زمن القصة) والمبنى الحكائي (زمن الحكاية)، وقد عمل "جينيت" على مقاربة زمن الحكاية (الخطاب) من خلال المحاور الثلاثة التالية: الترتيب الزمني، المدّة، التواتر.

[1] – تزفيطان تودروف، طرائق تحليل السرد الأدبي– مقولات السرد الأدبي–، تر: الحسن سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1992م، ص55.

* – يقوم التسلسل بالتتابع في الحكي أي: بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية.

** – التناوب وهو يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورا والأخرى طورا آخر، ومتابعة إحداهما وهكذا دواليك.

*** – التضمين هو إدخال قصة في قصة أخرى، يقصد به أن القصة الأصلية تستوعب قصصا فرعية.

[2] – جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط2، 1997م، ص46/45.

أما **رولان بارت (Roland Barthes)** فيرى أن الزمن ليس سوى "طبقة بنيوية من طبقات القصة (الخطاب). ومثلها في ذلك مثل اللغة، فالزمن لا يوجد فيها إلا بشكل نظام. وأما من وجهة نظر القصة، فإن ما نسميه "الزمن"، لا يوجد إلا وظيفيًا، شأنه في ذلك شأن أي عنصر من العناصر في نظام (سيميائي): فالزّمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل معنى الكلمة، ولكن إلى المرجع، أما الزمن "الحقيقي" فوهم مرجعي و"واقعي""[1] وبحسب بارت هذا ما يجب دراسته في التحليل البنيوي، أي أن دراسة البنية الزمنية للنص السردي تتمركز على مستويين، هما زمن الشيء المحكي وزمن السرد ذاته، أي زمن المدلول وزمن الدال.

2- الزّمن والرّواية:

لقد استطاعت الظاهرة الزمنية داخل الفن الروائي تحديدا أن تنال القسط الأوفر من هذه الدراسات ومن أن تحوز على أكبر الاهتمام من طرف الكتّاب والنّقاد الّذين شدّت انتباههم طرائق اشتغالها وكيفيات تمظهرها داخل النّصوص المختلفة، من بينهم الناقد "مندولا" **(A.A. Mendalaw)**الذي يرى أن الزمن هو السبب الرئيس لتلقي الرواية بقوله: "هي تقرأ لا لأنها جديرة بالقراءة في حد ذاتها، وإنما لكونها تقدمت في الزمن،"[2] لأن الزمن روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي، فهو مائل فينا بحركته اللامرئية حين يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا.[3] فعنصر الزمن هو الأساس في جميع مجالات الحياة، وهو عنصر أساس في تشكيل الفن الروائي.

يعتبر الزمن عنصرًا أساسيًا في الرواية وله أهميّة فنيّة في تشكيل البنيّة الروائية "حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها. فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على

[1] – رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سورية، ط1، 1993م، ص54.

[2] – مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص19.

[3] – ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص8.

العناصر الأخرى. الزمن هو القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع."[1] فالزمن يتشكل من خلال حركته وهو الإيقاع النابض في الرواية، فالحوار والشخصيات والأحداث الداخلية والخارجية للرواية تتحرك وتتشكل في فضاء زمني، ولا يتم السرد دون حركة الزمن، لذلك ينساب الزمن الروائي مرنًا يتحرك إلى الأمام، وفي لحظة ما يسترجع الماضي أو يستشرف المستقبل[2]، وهذا ما يجعل الرواية ليست بنية ثابتة التشكيل ولا يمكن الإمساك بها فهي دائمة التحول بصيرورة الزمن وحركته.

يشكل الزمن أحد الركائز الأساسية في الرواية التي تسهم في بناء المتن الروائي فنيًا وجماليًا، فهو الرابط الحقيقي للأحداث باعتبار أن "كل رواية جيدة لها نمطها الزمني وقيم الزمن الخاصة بها، وتستمد اصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم وإيصالها إلى القارئ... الرواية تركيبة معقدة من قيم الزمن، فلا غرابة إذًا في أن معظم الكتّاب الذين لعبوا دورًا هامًا في موكب القصة قد أبانوا عن انشغال ذهني بالزمن وأطالوا الحديث عنه"[3] لأنه بنيّة زئبقيّة يصعب الإمساك بها.

3- مستويات الزمن السردي/ زمن القصة وزمن الخطاب:

استنادًا لما سبق فقد اعتمد البنيويون في تقسيمهم للزمن على ما قدمه توماشفسكي (Tomachevski)، وعلى رأسهم تزفيتان تودروف (Tzvetan Todorov) الذي ميّز بين زمن القصّة وزمن الخطاب على اعتبار أن القصة تقابل المتن الحكائي والخطاب يقابل المبنى الحكائي.

ومن هذا المنطلق تشمل مستويات الزمن السردي على زمنيين رئيسيين هما:

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، مصر، د.ط، 2004، ص 37.

[2] – ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص42.

[3] – مندولا، الزمن والرواية، ص75.

1- زمن القصة (Le temps de La fiction): وهو زمن يخضع لترتيب وتتابع منطقي للأحداث، أيّ أنّ ترتيب الأحداث في القصة يأتي وفق ترتيب زمني متصاعد يسير بالقصة سيرًا حثيثًا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب.[1] فلكلّ قصة بداية ونهاية.

2- زمن السرد (Le temps de La narration): ويَستعمل بعض الباحثين مصطلح زمن الخطاب (Le temps du discours) بدل زمن السرد،[2] هو زمن لا يتقيد بترتيب منطقي ولا يعطي الأحداث ترتيبها ونظامها بل يخرق هذا الترتيب.

ومن هذا نستنتج أنّ زمن القصة يخضع للتتابع المنطقي للأحداث، بينما زمن السرد لا يخضع للتتابع المنطقي، ويمكن توضيح الفرق بين الزمنيين في الشكل الآتي:

زمن القصة: أ ← ب ← ج ← د

زمن السرد: ج ← د ← ب ← أ [3]

وقد وضع جيرار جينيت (Gérard Genette) العلاقات التي تربط بين زمن القصة وزمن الحكاية (في كتابه الأشكال الثلاثة figures III) وحددها في ثلاثة أنواع وهي:[4]

1- علاقة الترتيب الزمني بين تسلسل الأحداث في القصة وبين ترتيبها في الحكي.

← يدرس هذا النوع المفارقات السردية المتمثلة في الاستباق والاسترجاع.

---

[1] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص 119.

[2] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 87.

[3] - ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص 73.

[4] - ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي- دراسة في روايات نجيب الكيلاني-، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص 48.

2- علاقة المدة بالمتغير بين أحداث القصة ومدة الحكي الخاضعة لعلاقة السرعة.

← يتجه هذا النوع إلى دراسة التلخيص والوقف والحذف والمشهد.

3- علاقات التواتر بين أنواع التكرار في القصة والحكي على السواء.

← أما النوع الاخير يتعلق بالحدث وعدد المرات التي تكرر فيها.

يعدُ ما قام به جيرار جينيت gérard genette من دراسات حول تحليل الرواية مرحلة هامة ومتطورة في مجال تحليل البنية الزمنية في الرواية، ولذلك تعتبرُ مؤلفاته المصدر الأساسي لدراسة بناء الزمن في العمل السردي الروائي.

في تحليلنا لرواية وشيء آخر سنستعين بمنهج جيرار جينيت (Gérard Genette)، وبداية سنبحث عن زمن القصة في الرواية، ثم ننتقل إلى زمن السرد ونحاول الكشف عن المفارقات الزمنية والمدة والتواتر وغيرها من التقنيات التي تستدعيها الرّواية، فلكلّ رواية ما يميزها وقد نجد في رواية ما لا نجده في أخرى.

1.3. زمن القصة في رواية وشيء آخر:

أشرنا سابقا أنّ زمن القصة يخضع لترتيب وتتابع منطقي للأحداث، فهو زمن حقيقي تكون فيه الأحداث متصلة ومتتابعة كما حصلت في الواقع. وقد جاءت رواية وشيء آخر مليئة بالأحداث المتشابكة والمتداخلة، مما أدى إلى صعوبة استخراج زمن القصة وما زاد من الصعوبة هو كثرة المفارقات الزمنية بالإضافة إلى تداخل الزمن الخيالي بالزمن الحقيقي، فأحداث الرواية حقيقية وخيالية في نفس الوقت ولا يمكن الفصل بينهما. كما أن الروائي لم يذكر أية قرائن تاريخية ماعدا تاريخ زيارة كاترين للجزائر الذي كان يوم ←15 جويلية 2001م، وتاريخ وفاتها الذي كان يوم الثلاثاء 11 ديسمبر 2001م. هذا هو التاريخ الوحيد المحدد في الرواية.

احتوت الرواية على زمنيين الحاضر والماضي، تمثل الزمن الحاضر بوجود شخصية كريم في القطار وتأمله المناظر وتذكره تاريخ بلدته الزيتونة، والتقاءه بكاترين والأحداث التي كانت بعد اللقاء، ثم عودته إلى الجزائر ولحاق كاترين به، وذكر الأجواء التي عايشتها كاترين في الجزائر ثم عودتها إلى فرنسا وسفرها إلى أمريكا لتلفظ بآخر كلمات لها يوم الثلاثاء 11 ديسمبر 2001.

أما الزمن الماضي تمثل في شباب عمر وسارة وزعرور، وزواج عمر وسارة، بعد أشهر من الزواج غادر عمر بلدته وهنا كانت نقطة انطلاق الرواية، فتتعرف سارة على خناتيتوس ملكة الجن، وتتحسن أحوالها وتصبح غنية بفضل الخيرات التي قدمتها لها صديقتها خناتيتوس، في الوقت نفسه كان عمر في مدينة الصفاء، ثم انتقل إلى مدينة الشقاء وهناك دخل السجن، وبعد معاناته الطويلة التي دامت سبعة سنوات يعود إلى بلدته الزيتونة بفضل مساعدة خناتيتوس، وبعد عودة عمر ترحل خناتيتوس. وتتغير أحوال عمر وسارة للأفضل وينجبا طفلين كريم ورميم.

وفيما يلي سنحاول تلخيص وترتيب أهم أحداث الرواية التي عمل الروائي على كسر تتابعها، وترتيبها في جدول يوضح الأحداث كما وقعت تسلسليا في الزمن الحقيقي رغم أن الروائي لم يحدّد زمن الرواية بدقة إلاّ أنَّنا سنعتمد على بعض المؤشرات الزمنية لتساعدنا على ترتيب الأحداث زمنيًا كما في الواقع، أما الزمن الخيالي فلم نحاول تتبعه لكثرة الوقائع المذكورة في الرواية وتشابكها مع بعض.

الحدث	مضمونه	الصفحة
1	خطبة عمر لسارة وما قدمه لها من صداق	112/ 165/169
2	الحوار الذي دار بين زعرور وعمر، وهو السبب الذي تركه يغادر	155- 156/ 148- 150

3	اليوم الذي غادر فيه عمر	36- 38
4	اللقاء الأول بين سارة وخناتيتوس	40- 45/ 313- 316
5	صداقة سارة وخناتيتوس وتحول سارة إلى إمرأة غنية ومتعلمة لجميع العلوم	40- 70
6	اتهام زعرر سارة بالرذيلة	61- 70/113- 118/131- 139
7	رحلة عمر بين مدينتي الصفاء والشقاء (تزامن مع حدث صداقة سارة والجنيّة خناتيتوس)	288- 292
8	عودة عمر بعد غياب دام سبعة سنوات بمساعدة خناتيتوس	120- 128
9	توديع خناتيتوس لسارة	290
10	إنجاب سارة وعمر لطفلين كريم ورميم	
11	لقاء كريم ابن سارة بكاترين	348/ 421
12	وصول كاترين للجزائر لزيارة كريم وعائلته	485
13	رجوع كاترين إلى فرنسا وسفرها إلى أمريكا	516- 523

14	موت كاترين يوم الثلاثاء 11 ديسمبر 2001	523

يَظهرُ من خلال الجدول أهم الأحداث التي وردت في القصة بشكلٍ متسلسل فبالرغم من أن الروائي لم يحدد الأحداث تحديدًا زمنيًا دقيقًا، إلا أننا حاولنا ترتيب الأحداث في زمن القصة من البداية إلى النهاية بالاستعانة بالمؤشرات الزمنية في الرواية بالرغم من قلتها وغموضها وتداخلها مع الخيال، وتلاعب الروائي بالزمن وخلخلته مما منح الرواية بعدًا فنيًا جماليًا رائعًا.

2.3. زمن السرد/الخطاب: Le temps de la narration/ Discours:

زمن السرد أو زمن الخطاب وهو الزمن الذي لا يخضع للترتيب المنطقي للأحداث، وهو الطريقة التي يتبعها الكاتب في طرح حوادثه وتسلسلها. بالتلاعب بالزمن في العالم المتخيل "فاللعب بالأزمنة داخل القصة عملٌ جماليٌ بحث لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والجوهر، وإنما من حيث الصياغة والترتيب."[1] ومن خلال خلخلة الزمن يمنح الكاتب روايته بعدًا فنيًا.

تعتبر رواية وشيء آخر رواية حديثة، اعتمد فيها الروائي على التلاعب بالأحداث واختراق التتابع المنطقي لها، وسنحاول في تحليلنا لزمن السرد في رواية وشيء آخر على تقسيمات جيرار جنات البنيوية القائمة على العلاقة بين زمن القصة وزمن السرد وفق ما يلي: النظام الزمني- الإيقاع الزمني- التواتر.

أولا: مستوى نظام/ المفارقات الزمنية (Anachronies de temps):

تُعنى المفارقات الزمنيّة عند "جيرار جنيت" "بدراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة بنظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السردي بنظام تتابُع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيّة نفسها

[1] – سلمان كاصد، الموضوع والسرد- مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي-، دار الكندي، إربد، الأردن، د.ط، 2002م، ص261.

في القصة."[1] فالرواية لا تستجيب للتتابع الطبيعي في عرض الأحداث فقد تبتعد كثيرًا أو قليلًا عن المجرى الخطي للسرد فهي تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثًا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آت أو متوقع من الأحداث، وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية، فتارة نكون إزاء سرد استذاكري récite analeptique يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، وتارة أخرى نكون إزاء سرد استشرافي récit proleptique يعرض لأحداث لم يطلها التحقق بعد أي مجرد تطلعات سابقة لأوانها."[2] وبناء على هذاُ يمكن التمييز بين نوعين من المفارقات الزمنية هما: **الاسترجاع (Analepse) والاستباق (Prolepse)**، وقد ركّزت الرواية الحديثة على هاتين المفارقتين بشكل كبير عكس الرواية التقليدية، التي اعتمدت كثيرًا على مفارقة الاسترجاع، ورواية وشيء آخر وظّفت هذه المفارقات بطريقة متداخلة وبشكل مكثف بحيث الواحدة تتضمن الأخرى.

أ- المدى والاتساع في الفارقة:

تتشكلُ المفارقة الزمنيّة من استرجاع لأحداث ماضيّة أو استباق لأحداث لاحقة، "وكلّ مفارقة سردية يَكُونُ لها **مدَّى (Portée) واتساع (Amplitude)**، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة."[3] والسعة تكون بارزة في النّص من خلال المسافة التي تحتّلها المفارقة ضمن زمن السّرد. فإذا كان مدى المفارقة يقاس بالسّنوات والشهور والأيام..

[1] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م، ص47.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص 119.

[3] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 74.

فإن سعته سوف تقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي تغطيها المفارقة من زمن السّرد.[1] وبهذا يمكن تلخيص المفلاقة الزمنية في:

- **المدى**: هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي وصلها السرد والنقطة التي عادت إليها المفارقة.

- **السعة**: وهي عدد الأسطر أو الصفحات التي تغطيها المفارقة في الرواية.

1- الاسترجاع/ الاستذكار (Analepse):

يُعتبر مصطلح الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في الرواية الحديثة، ويطلق عليه عدة تسميات كالاستذكار أو الفلاش باك (Flash black) وهو مصطلح روائي يعني الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب، أي أن الراوي يتوقف عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية.[2] ويستخدم "حسن بحراوي" مصطلح الاستذكار ويُعرفه بأنّه "كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة."[3] فلكل قصة في الزمن الحاضر لها ماضي كانت فيه وتشكلت، لذا لابد من استذكار الماضي لتفسير الأحداث. وتُعرف "سيزا قاسم" الاسترجاع بقولها: "هو ترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها."[4] ومن خلال هذا يمكن اعتبار أن الاسترجاع من أهم التقنيات السردية التي يقوم فيها الراوي بالتوقف في العملية السردية من اجل استرجاع واستذكار ذكريات واحداث سابقة عن النقطة التي وصلها السرد.

---

[1] – ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 125.

[2] – ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2015م، ص103/ 104.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، ص121.

[4] – سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، مصر، د.ط، 2004م، ص57.

1.1. وظائف الاسترجاع: تأتي الاسترجاعات لتحقيق مجموعة من الوظائف تتلخص أهما في النقاط الآتية:[1]

1- ملء الفجوات التي يُخلفها السرد بتقديم معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد.

2- سد الفراغ الذي حصل في القصة بالإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبًا وذلك باستخدام الاسترجاع.

3- التكرار والتذكير بأحداث سبقت إثارتها.

4- تغيير أو تفسير دلالة بعض الأحداث السابقة.

5- يُخلص الاسترجاع النص من الرتابة الخطية، ويكشفُ عن عمق التطور في الحدث، والتحول في الشخصية بين الماضي والحاضر، كأن يقارن السارد بين وضعية الشخصية الحالية ووضعيتها في بداية الحكاية، سواء كان ذلك لإبراز تشابه الوضعين أو اختلافهما.[2]

2.1. تقنيات الاسترجاع: يُوظف الراوي الاسترجاع في الرواية باستخدام تقنيات مختلفة، من أهمها:[3]

- المونولوج وهو الحوار الداخلي للشخصيات في استرجاع الماضي.

[1] - يُنظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص 121/ 122.

[2] - يُنظر: يعقوب عالية محمود، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م، ص30.

[3] - يُنظر: الشريف حبلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص141.

- الاعتماد على الذاكرة وهي الوسيلة التي يستحضر بها الراوي ماضي الشخصيات أو الأحداث.

- الحوار الخارجي وهو أهم إطار تتجلى فيه الاسترجاعات بحيث تُطلع الشخصيات بعضها البعض عما حدث.

- استخدام الروائي عبارات تدل على الاسترجاع مثل: لقد أخذ يتذكر- من زمن بعيد- وعادت الذكريات- علمت من فلان- عرفت فيما بعد- ... وغيرها من المصطلحات التي تدل على الماضي، إضافة إلى عبارات ضمنية لا يُمكن الكشف عنها إلا بعد قراءة الرواية عدة مرات.

3.1. تمظهرات الاسترجاع في رواية "وشيءٌ آخر":

تحتلُ مفارقة الاسترجاع مساحة كبيرة في رواية "وشيءٌ آخر" كونها رواية حديثة تقوم على التلاعب الزمني، لم يكن من السهل كشف الاسترجاعات كون الرواية حملت في طياتها مجموعة كبيرة من القصص المتداخلة فيما بينها، إضافة إلى أن الرواية جمعت بين الزمن الحقيقي والخيالي.

الجزء الأكبر من الرّواية ما هو إلا استرجاع يخاطب فيه الراوي شخصية كريم فيقول: "**قُطُركُم، حيث وُلدْتَ، أنتَ؟ لا! هي تسير على سِكّتها النَّخِرةِ، الهُوينى. ربما يحضُركَ قول الشاعر الذي يصلُح أن يصدق على قُطُرِكم الوئيدةِ المتثاقلة التي تشبه الشيخَ الواهن المصعِدَ في شِعْبٍ بإحدى أوْعر الثَّنايا، والذي كان لقنكه أستاذ الأدب العربي في المدرسة الثانوية، يوما:**

***ذا شَيْبةٍ يمشي الْهُوَيْنَى حَوْقَلَا*"**[1]

يُذكر الراوي هُنا كريم ببلدته الزيتونية وكيف كانت الحياة فيها، ووسائل النقل التي توفرت بها، ويقارنه بين بلدته الزيتونية القديمة وبين دولة فرنسا المتطورة. يأخذ هذا الاسترجاع مدى بعيد وسعة تُقاس بإحدى عشر صفحة، يُعرفنا الراوي من خلال هذا الاسترجاع بمدينة الزيتونية العليا والحياة الصعبة

[1] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2018م، ص 3.

التي يعيشها سُكانها وقد أورد الراوي العديد من العبارات التي تدل على الاسترجاع منها: كنتَ- كان- قطارُكم ذكرت هذه اللفظة عدة مرات- كانت- لا تزال تذكر- كان أهل القرية.

أما النموذج الثاني من الاسترجاع يتمثل في: "**كان أهل الزيتونية العليا تجمعهم بئرٌ واحدةٌ يستقُون الماءَ منها. وعيونٌ سبعٌ ثرثارة كانوا يسقون بها حقولهم وحدائقهم الفيحاء. [...] لقد ثَبتَ لعقلائهم أنّ الجنّ كانت تزاحمهم فيها أيضًا. تيقّن ذلك الشأنُ لديهم تيقُّنًا. كان الزيتونيّون من الإنس يستقون بالنهار وكانت الجنّ تستقي ليلًا. كان الفريقان يتعايشان بتقاسمهما الماءَ، دون الفضاء. كان للجنِّ الأسفلُ، وللإنس، من الأجداد، الأعلى.**

ولا أحد كان يعرف متى حُفرت تلك البئرُ، ولا متى طُوِيَتْ، أيضًا؟ ولا مَن حفرها؟ ولا مَن طواها؟ كانت أزليّة التاريخ. سحيقة القِدم."[1] يعتبر هذا الاسترجاع بعيد المدى بحيث أن الأحداث كانت أزلية التاريخ فلا أحد يعرف متى حدثت، أما سعته فقد احتلت أربعة وعشرون صفحة، بَيَّنَ فيها الراوي أن مدينة الزيتونية ليست مدينة عادية كبقية المدن بل هي مكان فيه الكثير من الغموض والأمور العجائبية التي تجمع بين الإنس والجن.

يسترجعُ لنا الراوي شخصية عمر قبل سفره؛ قائلا: "**كان عمرُ ترك لها حقلًا صغيرًا كان يشتغل فيه، كان ابوه اقتطعه له من أملاكه يوم أن تزوّج سارة الحسناء. ترك لها ذلك الحقلَ قبل ان يسافرَ عنها. سفرًا مفاجئًا. كان فلاّحًا يحبّ حقله كثيرًا.** "[2] ويُضيف الراوي كذلك في استرجاع شخصية عمر إذ يقول: "**كان عمرُ، زوجُها الغائبُ، فلاّحًا فقيرًا حين تزوّجَها. بنى له أبوه قريبًا من دار العائلة بيتًا طينيًّا بسيطًا. فيه غرفة للنوم دون نافذة. وغرفة أخرى اتُّخِذتْ مطبَخًا. وفيها مغسلة صغيرة منفصلة عنهما. وباحةٌ للدار إلى الضِّيقِ ما هي. لا يجاوز مداها من باب غرفة النوم إلى باب الدار أكثرُ من عشرِ خُطىً، لم يقدّم عمر لسارة من الصداق إلا ثلاثَ شِياهٍ وخابية قمحٍ وحِنْيَ**

[1] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 12/ 13.

[2] - المصدر نفسه، ص 36.

عسلٍ، وكِساءً واحدًا، وفراشًا باليًا، وخاتمًا فضّيًّا."[1] يعود بنا الراوي في هذا المقطع المسترجع ليُبرز الحياة الماضيّة لكلّ من شخصيتيّ عمر وسارة وكيف كانا يعيشان حياتهما، فعمر شخصية فقيرة، وهذا الاسترجاع يُفسر أحداثًا عديدةً في الزمن الحاضر للرواية.

ويتمثل الاسترجاع في المقطع الآتي حيثُ تقول خناتيتوس: "**منذ أن تطلّقتُ، من بعلي الملك الضّالّ، أصبحتُ أمْلِك وقتي أكثرَ ممّا مضى. كنت أخرُج إلى ظاهر الأرض لأشَمَّ نسيم الهواء، كما قلت لكِ ذلكِ قبْلًا. كنت أتفسّح في حدائقكم التي أقمتموها على ماء بئرنا وعيوننا. لاحظتُ من حيث أراكِ ولا تريْنني أنّكِ كلّ يومٍ تأتين إلى هذا الحقل المنعزل لتكدحي فيه وحدَك كدْحًا. [...] كنت أتابع خُطاك، من حيث كنت أراك ولا تريْنني. ولم أكن أفارقك إلاّ حين تغادرين حقلك مع المساء"**[2]، من خلال هذا الاسترجاع أعطت "خناتيتوس" معلومات عن ماضيها، وكيف كانت تراقب "سارة" من بعيد، وتضيف كذلك في تقديم نفسها قائلةً: "**ملِك الجنّ، في أعرافنا لا يجوز له أن يتزوّجَ إلاّ بامرأة عالة حسناءَ معًا. ومن أجل ذلك تزوّجني أولًا، قبل أن يَفْرَكَني فيُطلّقَني آخرًا. في نزوةٍ نزَقيّة رعْناءَ. قدّمتُ له يومًا إحدى قريباتي من الفتيات، بعد أن طلبتْ منّي ذلك رغبةً في التسليم على الملك والتشرّف بمعرفته. بنيّة طيّبة قدّمتُها [...] ما كاد الملك يراها حتّى تعلّق بها. [...] قال لي يومًا: ماذا أفعل يا خناتيتوس؟ أريد أن أكون معك صادقًا. أنت ملكة الجنّ وأنت أمُّ أولادي، حقًا. لكن اعْذِريني فإنّ لي قلبًا. [...] ثمّ طلّقني طلاقًا بائنًا، وتزوّجها..."**[3] في هذا المقطع الاسترجاعي تعود بنا "خناتيتوس" إلى حياتها الماضية لتسترجع مرحلة مهمة في حياتها، وهنا يفضي الاسترجاع إلى أحداث سابقة عن الزمن الحاضر قدرت سعتها بثلاث صفحات. والاسترجاع هنا أضاء جانبًا مهمًا من شخصيّة "خناتيتوس" تمثل في سبب وحدتها وبحثها عن صديقة إنسية تشاركها همومها.

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 112.

[2] – المصدر نفسه، ص 46.

[3] – المصدر نفسه، ص 105/ 106/ 107.

يُشكل الحوار آلية من آليات الاسترجاع فكان له حضورًا في الرواية، تمثل في هذا المقطعالآتي:

" لم تعرِف سارة دوافعَ سفرِ عمرَ إلاّ بعد وقوعه بأكثرَ من عام. جاءها يومًا أخوها لزيارتها في بيتها، فلاحظ على وجهها حزنًا واكتئابًا. تألّم في نفسه لحالها. لم يتمالك أن قال لها كاشفًا عن سِرِّ جَلاءِ بعْلها:

– أختي سارة! الشيطان، هو الذي كان وراء سفر عمر!

– من تقصد؟ أيّ شيطان؟

–ومَن غيرُه من الشياطين في الزيتونيّة العليا كلّها؟

– لعلكَ تقصد... زعرورًا؟

–إنّه هو، يا أختي الغالية."[1]

جاء الحوار هنا متخذًا وظيفة إخبارية استخدمه الراوي لسرد أحداث ماضية، فعاد الحوار بين الشخصيات لتوضيح الحدث الأساسي الذي غير حياة شخصية "سارة"، فعرفت أن السبب وراء سفر زوجها هو "زعرور" الذي سخر من عمر وفقره في مجلس القعدة الكبرى، وهذا ما جعل "عمر" يقرر في نفسه أن يملك المال ويكون ذا مكانة اجتماعية.

وجاء استرجاع آخر على النحو التالي: **" غير أنّ عمرَ بدأ، هو أيضًا، كمعظم شباب الزيتونيّة العليا، يتعلّق بها. لكنّ فقره كان يمنعه من الإقدام على مُساورتها والتعريض لها بزواجه منها، تمهيدًا لاختطابها. صادف أن التقى بها يومًا، وهي عائدة من البئر حيث كانت تغتسل ثيابها وثياب أسرتها [...] تجرّأَ عمرُ فنظر إليها ابتسم لها فردّت عليه بابتسامة رقيقةٍ فيها ألفُ مغزى ومغزىً. ثمّ خاطبها بصوتٍ شديد الاضطراب، لكنّه مفعمٌ بالحنان والرجاء:**

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 148.

– صباح الخير!

– صباح الخير!

– أنا مجنون بكِ يا سارة الحسناء. أنت أجمل النساء الكون طُرًّا...

[...]أعلنت سارة قبول عمر زوجا لها، بعد أسبوع من التفكير."[1]

تجاوزت سعت هذا الاسترجاع خمس صفحات، قام فيه الراوي باطلاعنا على اللقاء الأول الذي جمع بين "سارة وعمر"، وكيف أن عمر معجب بها فقام بخطبتها رغم أن سارة رفضت كلّ شباب الزيتونيّة العليا الذين اختطبوها من قبل، لكن سارة كان لها رأي آخر حول عمر فقد رأت فيه ما لم تراه في بقية الشباب من أخلاق حميدة. وهذا ما أثار غيرة الفتيان وخاصة الأغنياء الذين كانوا اختطبوا سارة قبل عمر.

كما ورد في رواية "وشيءٌ آخر" استرجاع يعود بنا إلى مرحلة طفولة شخصية جديدة "كريم" ابن عمر وسارة، يقول في الراوي: **"وأنت تلميذٌ، كنت تذهب إلى المدرسة القرآنية راجلًا، كانت أمّك سارةُ تصطحبك إلى المسيد صبحًا وعشيًا. كانت تعلّمك إذا عدتَ إلى البيت بنفسها [...]. كانت أختُك رميمُ أصغرَ منك سنًّا. بسنتين اِثنين تحديدًا. [...]. كم مرّةٍ اختزلت سنوات الدراسة فانتقلت إلى المستوى الدراسيّ الأعلى... الثالثة إلى الخامسة في تعليم الابتداء. ثمّ من الثانية إلى الرابعة في المدرسة الإكماليّة. [...]. انتهيتَ من الدراسة الابتدائيّة والثانويّة وأنت في سنِّ السادسةَ عشرَ".[2]**

في هذا الاسترجاع عاد الراوي بشخصية كريم إلى ماضيه أيام الطفولة وكيف كانت حياته ومساره الدراسي، فكان طفلًا خجولًا ومجتهدًا في دراسته، كما ذكره بمنزله بالزيتونية العليا وكيف كان يعامله

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 166 /169.

[2] – المصدر نفسه، ص 368/ 373/ 374.

الناس كونه ابن كبير التجار عمر، وخاصة امه سارة الحسناء وحياتها العجائبية التي صارت متداولة بين الناس ولها مكانة مهمة في البلدة.

ومن الاسترجاعات التي كان لها الأثر الكبير في الرواية، هو عودة عمر بالذاكرة لسرد الأحداث التي وقعت له في أيام سفره، وقائلًا: **"حين خرجت من البيتِ كنت أحُلُّ بالقرى، واحدةً، بعد أخرى. بحثًا عن عمل يناسبني. كنت أخِيبُ في كلّ ما أحاوله فلا أجني من وراء سعْيي إلاّ خِيبةً وفشَلًا. لم أكن أدري لما ذا كان الرحمان يصاحبني ولا يفارقني حيث كنت أحُلّ من أقطار الدنيا. كنت أغادر القرية التي دخلتُها، أمام الحرمان الذي كنت ألاقيه فيها، ثمّ ألتمس قريةً فلا أُلاقي فيها، هي أيضًا، إلاّ حرمانًا ونكَدًا."**[1] الاسترجاع هنا مداه سبع سنوات وسعته اثنان وأربعون صفحة، وهو أطول استرجاع تشهده الرواية، سردَ فيه "عمر" كلّ ما وقع له خلال السنوات السبع، بحيث ذهب في رحلة طويلة لمدينتي الصفاء والشقاء، في المدينة الأولى (الصفاء) عاش فيها بسلام ووجد عملًا بها وبأجر مرتفع، لكن لظروف معينة أضطر للمغادرة، لينتقل لمدينة الشقاء وهناك تعرض لكلّ أنواع العنف والحرمان والظلم.

توفّرت الرّواية على العديد من الاسترجاعات، نحاول تلخيص أهمّها في الجدّول الآتي:

	مقطع الاسترجاع	المؤشر	المدى	السعة	الصفحة
1	"كانت سارةُ اختارت أن لا تُشْغَلَ بالعلوم الدقيقة والطبيعيّة في دراستها. لأنّ ذلك لم يكُ مرسومًا في اهتمامها. لكن دأبت على التعلّم، ثمّ التبحّر في العلوم الإنسانيّة."	كانت	بعيد	ست صفحات	179

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 249.

2	"لقد كان زعرور يعشق سارة منذ الصبا"	كان	بعيد	خمس صفحات	70
3	"لم أقطعْ عنكِ أخباري مُختارًا. بل كانت ظروف قاسية، بل مُدْلَهِمَّةٌ جدًّا."	كانت	بعيد	صفحة	288
4	"أنّي تعلّمت مع السجناء الذين كان الأميّون منهم يتعلّمون الكتابة والقراءة. انخرطت مع المتقدّمين في العلم فكنت أحضر الدروسَ معهم.	تعلمت/ انخرطتُ	بعيد	صفحتين	229
5	"ظهر لعمرَ في بعض خلوةٍ مِن سجنه ظهورًا. تمثَّل له بَشرًا. طمأنه بان لا يَفْزَعَ من شيئًا. أخبره بأنّه صديق من الجنّ لا يريد له إلاّ خيرًا."	تمثَّل له/ أخبره	بعيد	صفحتين	295
6	"وإذا سيّدةٌ جميلة أنيقةٌ هي في قامتي تقريبًا. ولكنّها كانت امرأةً عَوانًا. ربما كانت في الأربعين من عمرها."	كانت	بعيد	ثلاث صفحات	314
7	"تلك كانت حكاية سارة الحسنات في الزيتونيّة العليا، مع ملكة الجنّ خناتيتوس، لمدينة الشخشضار في الزيتونيّة السفلى"	تلك كانت	بعيد	ثلاث أسطر	321

8	"كنتم متّفقين على انّ الشيخ دحنون هو وحدَه الذي يحتفظ بتاريخ بلدتكم. كان هو ذاكرتَها الأمينة"	يحتفظ	بعيد	خمس وأربعون صفحة	322
9	"ذكرْتَ أمّكَ حين كانت تستقبلك مع المساء، فتأمرك بتغيير ملابسك، قبل أن تأوِيَ إلى مخدعك لترتاح قليلًا."	تذكُر أيام الطفولة	بعيد	سبع صفحات	376
10	"... لا أحدَ كان يطالبهنّ بأن يحتجِبْن على أن لا يتبرّجن تبرّج الجاهليّة الأولى. لم يكن المجتمع، يومئذ، يُنكر على عَذاراهُ وصباياه سَتْر الشعور، [...]، ولا تغطيَة السيقان فكنّ يتخلْخَلن بخلاخيلِ الفضّة عليها."	تذكُر أيام البلدة	بعيد	صفحة	385
11	"ولا سيّما ما عشناه من جَواثِيمَ مُرْعِبةٍ جعلتْ سفرَنا هذا، فيما يبدوا لي، أنا على الأقلّ، جحيمًا."	ما عشناه	قريب (أربع ساعات)	صفحة	429
12	"كأنّكِ نسِيتِ ما كنت قلت لك أمسًا! ألم أقل لك إنّ شعبي قاوم وجودكم عندنا، إذِ احتللتُم أرضَنا قهرًا."	احتللتُم/ أمسًا!	بعيد/ قريب	صفحة	411
13	"أنا لستُ من هذه المدينة أصلًا، إلاّ من أمي. أمّا أبي فأصله من مدينة مارسيليا...." في هذا	سرد الشخصية	بعيد/ قريب	سبع صفحات	442

	الاسترجاع الطويل تسرد كاثرين كلّ تفاصيل حياتها.	حياتها الماضية			
14	"قضت كاترين شهرًا كاملًا مستمتعة بجوّ الزيتونيةّ العليا: شمسها وهوائها. واحتفاء كثيراتٍ من فتياتها بها."	قضت	قريب	أربع صفحات	502

وبناء على ما سبق نلخص إلى النقاط التالية:

* أبدع الروائي في توظيف الاسترجاع في رواية "وشيءٌ آخر"، ويظهر من خلال الجدول أن الروائي أراد من تقنية الاسترجاع إلقاء الضوء على عدد من الشخصيات وما مرت به في ماضيها القريب والبعيد، وتوضيح الأحداث الغامضة في السرد الحاضر، ويظهر كذلك أنّ أغلبية الاسترجاعات في الرواية بعبدة المدى وسعتها كانت تحتل صفحات طويلة، من أجل فهم وربط الرواية بكلّ تفاصيلها.

* نوّعَ الروائي في استخدام تقنيات الاسترجاع كالحوار والتذكر، والتنوع في استعمال الأفعال الماضية خاصة فعل كان الذي كان له الحضور الكثيف في الرواية.

* جلّ الاسترجاعات في رواية وشيء آخر تعود إلى كشف ماضي الشخصيات، وذلك لإبراز الفرق بين ماضيها وحاضرها "وقد ساق الكاتب الاسترجاعات بمختلف أنواعها لتؤدي دورًا فنيًا، حيث استطاع بواسطتها تقديم ماضي شخصياته وسرد أحداث ماضية كانت سبب أحداث أخرى حاضرة أو لسد ثغرات أحدثها السرد، فيعود للتذكير بحدث ما أو دمج شخصية جديدة"[1] وختامًا يمكن القول إن الروائي "عبد الملك مرتاض" أظهر براعته في استحضار الماضي، وتوظيفه في ثنايا الرواية وهذا ما أضاف عليها جمالا وتملقًا.

[1] – حبيلة الشريف، الخطاب الروائي عند نجيب الكيلاني، ص141.

2- الاستباق/ الاستشراف (Prolepse):

سبق وعرفنا أن الاستباق هو من المفارقات السردية وهو عكس الاسترجاع الذي يعود بنا إلى الماضي، ويصطلح عليه كذلك مصطلح الاستشراف يستعمل "للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثًا سابقةً عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها"[1]، يعمل الاستباق على كسر سيرورة الزمن بمقاطع سابقة لأوانها فهو "يدل على كلّ حركة سرديّة تقوم على أن يروي حدث لاحق أو يذكر مقدمًا."[2] برزتْ تقنية الاستباق كميزة جديدة في الرواية الحديثة التي تدعو إلى التجديد، فالراوي يتوقف أثناء السرد لاستباق احداث بإشارات توحي بالآتي ولا تكتمل الرؤيا إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية[3]، فالاستباق قد يتحقق وقد لا يتحقق في نهاية الرواية.

يتخذُ الاستباق مجموعة من الآليات للكشف عنه في الرواية فيأتي أحيانًا على شكل حلم كاشف للغيب، أو شكل تنبؤ، أو افتراضا صحيحًا نوعًا ما بشأن المستقبل.[4] أو باستخدام الفعل المضارع للدلالة على وقوع الحدث في المستقبل، والأغلب في هذه الحال أن يكون الفعل مسبوقا بالسين أو سوف.

1.2. وظائف الاستباق: يُمكن حصر وظائف الاستباق كالآتي:[5]

1- يُعتبر الاستباق بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة.

2- التكُهن بمستقبل إحدى الشخصيات.

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 132.

[2] - نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض أنموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2016م، ص 222.

[3] - ينظر: يعقوب عالية محمود، البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص 34.

[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص 34.

[5] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص132.

3- إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات (موت- مرض- زواج- ...).

4- ملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق.

5- يوضح مدى قدرة الكاتب على استشراف المستقبل والحدس به، والكشف عنه في صورة رؤى وأحلام[1].

6- يخلق لدى القارئ أفق التوقع والانتظار والتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية.

2.2. تمظهرات الاستباق في رواية "وشيء آخر":

تجلت مفارقة الاستباق في رواية "وشيءٌ آخر"، بشكل متنوع لكن أقلّ قياسًا بالاسترجاع لأنّ أغلب الرواية جاءت بصيغة الماضي، لكن هذا لم يمنع الراوي من إدراج الاستباق في الرواية بصورة متنوعة، وأوّل استباق تمثّل في الرواية كان في الصفحة الأولى والمقطع الأول؛ يقول الراوي: "... **ولا يزال القطارُ يندفع نحو الأمام اندفاعًا شديدًا. يعدو لاهثًا. يَصْفِر بصوت محموم. بصوتٍ ينتشر دَوِيُّه في الفضاء.**"[2] جاء هذا الاستباق كإعلان عن أحداث سيشهدها السرد في وقت لاحق، ويضيف في ذلك الراوي قائلًا: "**قُطُرُك، حيث وُلِدْتَ، أنتَ، وحيث كنتَ؟ لا! هي تسير على سِكّتها النَّخِرةِ، الهُوَيْنى.**"[3] نلاحظ من هذا الاستباق أن الراوي يُحدث شخصية ويُذكرها بماضيها، ويُقارنها بين بلدته وبين البلد الذي هو فيه، ومع نهاية الرواية يكشفُ لنا الراوي عن هذه الشخصية وهي شخصية كريم، وأن بلدته الأصليّة هي بلدة الزيتونيّة، وهو الآن في فرنسا للدراسة، أي أن الراوي قدم إشارات عن شخصية وأحداث سابقة عن أوانها، ثم يبتعد عنها ليعود إليها في الصفحات الأخيرة.

[1] - نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 2016م، ص211.

[2] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 3.

[3] - المصدر نفسه، ص 3.

يَحْضُرُ في الرواية استباق كتمهيد على أهم حدث في الرواية، تجلى في قول الراوي: "**أما أمُّك فقد كانت عجائبيّة الوجود، عجائبيّة الحال. كانت تُراوح حالهَا بين الإنس والجانّ.**"[1] ويضيف الراوي في ذلك: "**كما ظهرت الجنيّة لأمك عِيانًا.**"[2]. وردَ الاستباق في هذا المقطع بصيغة الماضي، إلا أن الراوي يشير في هذا الاستباق إلى شخصية وأحداث لم يصلها السرد وهو استباق تمهيدي، قفز به الروائي قبل أوانه لِيُمهدَ للحدث الرئيسي اللاحق في الرّواية.

يُقول الشيخ دحنون لشباب الزيتونيّة: "**إن أردت أنت تعرف الحقيقة، حقيقةَ البئر، وأنّها ليستْ لنا وحدَنا، فاسْرِ إليها عِشاءً، فإنّك ستسمع ما تسمع، وسترى في بعض الظلام، هناك، ما ترى، ممّا لا يُرى!** "[3] إنّ الاستباق في هذا المقطع مؤكد وليس مجرد شك إذ يتحقق في الصفحات الموالية، حين يذهب الشباب إلى البئر ويسمعون ويشاهدون أمورًا غريبةً، ويدّركون أنّ ما حدثهم به الشيخ دحنون كان حقيقيًا.

يتوفر في الرواية استباق عن الهدف الذي يسعى إليه عمر بحيث "**كان يطمح إلى أن يملِك مالًا أوفرَ. يصير في مكانة اجتماعيّة أفضل.**"[4] ويقول في ذلك عمر: "**لأنّي أريدك أن تكوني أسعدَ حالًا، وأنعمَ عيشًا، وأفضلَ مكانًا، من كلّ نساء الزيتونيّة العليا، فإني أزعمتُ الذَّهابَ إلى حيث أنال من المال ما نغيّر بفضل اكتسابه قِوام حياتِنا. سأعود إليك بعد عامٍ، فتصبّري.**"[5] يهدف عمر من خلال هذا الاستباق إلى تحقيق رغباته بعيش حياة أفضل وتوفير كلّ المتطلبات لزوجته، كونها اختارته رغم كلّ شباب الزيتونيّة الأغنياء، تحقق هذا الاسباق بعد جهد كبير ومعاناة وحرمان دام سبع سنوات.

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص11.
[2] – المصدر نفسه، ص 12.
[3] – المصدر نفسه، ص 16.
[4] – المصدر نفسه، ص 36.
[5] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 37.

وردّ في الرواية استباق لتغيّر أحوال شخصية "سارة" من الفقر إلى الغنى بفضل صديقتها الجنيّة، في المقطع الآتي: **"ولأنّي أريدكِ أن تكوني ملِكة الزيتونيّة العليا [...] أعرض عليك حُلِيّي لِتتلَّيْ بها. أنا لي الكثير منها. ومَا لله لأُهْدِيَنَّكِهَا إهداءً! وما لله لَنا صادقةٌ قولًا! سآتيك غدًا وأنا أكثرُ تهويلًا بها ممّا ترَيني عليه حالًا! أريدك أن تتحلَّيْ تَحَلِّيًا فاخرًا. أريدك حين تمشين يسمع مَن بقُربك وسْوسةٌ وتَغْتَغَة ورنينٌ يهيم بسماعه الرجال هِيامًا.**[1] وتضيف الجنيّة "خناتيتوس" قائلةً: **"أريد أن أراكِ مُهَوّلةً، لأزداد بجمالك الفتّان، وغصنك الرّيّان، إعجابًا. أريد أن تظهري للزيتونيّين والزيتونيّات بالمظهر الذي أريدكِ أن تظهري لهم به روْنقًا وبهاءً. سيكثُر حواسِدُك!"**[2] هنا استباق تحقق لاحقًا بفضل الهبات والمساعدات التي كانت تقدّمها "خناتيتوس" "لسارة" من الحليّ الثمين الذي لا مثيل له حتى عند أغنياء الزيتونية، والملابس الفاخرة فألبستها ثيابًا من حرير، لتتفاخر بنفسها بين نساء الزيتونيّة، كما جعلت لها خدمًا في خدمتها وجهزت بيّتها بكلّ أصناف الأثاث والأفرشة الفاخرة والجميلة، وهنا أصبحت "سارة" امرأة راقية وغنية من أغنى نساء الزيتونيّة، وجميع الأهالي منبهرين بها ومستغربين من التحول المفاجئ الذي طرأ عليها.

ومن الاستباقات التي وردت في الرواية قول الراوي: **"أمّا الخوف من اللصوص فأنّي سأوكّل مَن يحرسك من أتباعي، ولن يلحَقك من أيّ منهم أذىً. سيحاول اللصوص غالبًا. لكنْ حتّى إذا رُجم مَن يحاول سرقتَك سيتسامع كلّ اللصوص [...] ولن يقتربوا منكِ، بعد ذلكِ، أبدًا."**[3] وهنا استباق لحدث وقَعَ بالفعل، حيث تتعرض سارة لمحاولة السرقة من "سرحان" لكنّها نجت بمساعدة الحراس الذين سخرتهم لها صديقتها الجنية، فقد وضعت حراسا من عتاة الجن يحرسونها في الليل والنهار من كيد السارقين والحاقدين لها من أهل الزيتونيّة.

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 53.

[2] – المصدر نفسه، ص 50.

[3] – المصدر نفسه، ص 54.

يردُ في الرواية استباق عن رغبة "سارة" في الإنجاب إذّ تقول: **"إن كان ولدًا سَّميته كريمًا، وإن كان بنتًا سّميتها رميمًا"**[1]، في هذا المقطع تفصح "سارة" "لعمر" عن رغبتها في إنجاب طفليّن مستقبلًا وكيف ستسمي أبناءها، وهنا الاستباق تحقق وأنجبت طفليّن الأوّل كريم والثانيّة رميم.

توفَرَ في الرّواية العديد من الاستباقات حاولنا تلخيصها في الجدول الآتي:

	مقطع الاستباق	مؤشراته	تحقق أم لا	الصفحة
1	"أريدك أن تكون فيلسوفًا كبيرًا."	أن تكون	تحقق	375
2	"ستتزوّج ابنتُها هناك، أيضا. وأنا مدعوّة لحضور زِفافها الذي سيكون صيفًا..."	ستتزوّج	تحقق	456
3	"وأنا أدعوكِ لحضور زِفاف أختي رميم الذي سيكون في بداية الصيف، أيضًا. ستشاهدين عندنا من تقاليد أفراحنا، ومظاهر احتفالاتنا ما سيَبْهَرُك بَهْرًا..."	سيكون	تحقق	456
4	"أراك مشروع فيلسوف"	المستقبل		461
5	"تواعد كريم وكاترين على أن يلقيا في الساعة الخامسة من مساء غدٍ بالمقهى نفسه الذي فيه تعارفا."	غدٍ	تحقق	437
6	"وأنا أدعوك إلى لقاءٍ غدًا، على أن لا يكون في هذا المقهى، ولكن يكون إن شئت، في بيتنا."	غدًا	تحقق	461

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 292.

7	"في السنة القادمة نُقيم عُرسنا في الزيتونيّة العليا، وسيكون زِفافًا مشهودًا. وسيكون حضورُك ضروريًّا."	السنة القادمة	لم يتحقق	475
8	"ابتداءً من الغد ستجدين حقلك على أحسن ما يُرام ويُرى! سيكون أحسنَ حقو الزيتونيّة العليا كلّها. سترَيْنَ ذلكِ بنفسكِ غدًا!"	من الغد ستجدين	تحقق	45
9	"أعدك بأني سأعلمك كل ما أعلم..."	سأعلمك	تحقق	105
10	"إذا أفاق من غيبوبته التي هو فيها"	إذا أفاق	لم يتحقق	91

استنادًا إلى ما سبق نلاحظ أن "عبد الملك مرتاض" في روايته "وشيءٌ آخر"، وظيف الاستباق أقل من الاسترجاع، وهذا راجع إلى أن كلّ أحداث الرّواية كتبتْ في الزمن الماضي، ومع ذلك كان للاستباق دورٌ كبير في الرّواية، فالراوي كان يستبق معظم الأحداث اللاحقة فيضيف على الرّواية لمسة جماليّة إبداعيّة، ومن خلال الجدول يتبيّن أن كلّ الاستباقات تحققت في الرّواية ماعدا بعض الاستباقات، مثل الاستباق الذي تمثّل في رغبة كريم وكاثرين بالزواج، وهذا ما لم يتحقق بسبب وفاة كاثرين. كما أن الاستباق أسهم في اِحداث فضاء مشحون بالترقب والتكهّن لدى القارئ.

نوّع الروائي في توظيف المفارقات الزمنيّة المتمثّلة في الاسترجاع والاستباق في الرواية لخلخلة النظام الروائي للأحداث، وكسّر خطيّة الزمن والتلاعب به، وهذه التقنيّة تجعل النّص فنّيًا أكثر، كما تساهم في إضاءة الجانب المبّهم في الرّواية وتوضيح بعض الجوانب أو القضايا أو الشخصيات الغامضة في الرّواية، وحضورها في الرواية أضفى عليها بواعث جماليّة وفنيّة.

ثانيا: الإيقاع الزمني La durée:

أطلق عليها النقاد عدّة مصطلحات من بينها: المدة، الديمومة، سرعة النص، الحركة السردية، وهي ما تتعلقُ بالتفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد. "ويتمثل تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل. وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له."[1] يرى جينيت Genette أنّه "يمكن للقصة أن تعمل دون مفارقات زمنية، لكنها لا تستطيع أن تعمل دون أثار الإيقاع،"[2] كما يطلق عليها الحركات السردية الأربع، وهما الطرفان (الحذف والوقفة الوصفية) ووسيطان هما: المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان، والذي سبق أن رأينا أنهُ يحقق نوعًا من المساواة بين زمن الخطاب والقصة تُحقيقًا عُرفيًا؛ ثم الخلاصة وهو مصطلح نترجمه بالإنجليزية «Summary» وهو الحكاية المجملة أو بالمجمل على سبيل الاختصار- وهو شكل ذو حركة متغيرة بينما للثلاثة الأخرى حركة ثابتة، من حيث المبدأ على الأقل، تستغرق بمرونة كبيرة في السير كلّ المجال المتضمن بين المشهد والحذف.[3] ومن خلال هاتين الحركتين سيتم تحليل الشواهد والنماذج في الرّواية وفق الإيقاع الزمني.

وعليه يعملُ الإيقاع الزمني على مظهرين رئيسيين هما:

1- تسريع السرد ويكون ذلك بالتلخيص sommaireالذي يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث، والحذف ellipes الذي يتميز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصة.

[1] -سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، دت، ص85.

[2] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 102.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص 108.

2- تعطيل الزمن السردي يشملُ: تقنية المشهد scénique الذي يهتم بالمشاهد الحوارية، وتقنية الوصف أو الوقف pause وهي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لِإحدى الشخصيات.

1- تسريع السرد: تقوم هذه التقنية على تسريع مراحل من الرواية وتتمثل في:

1.1- تقنية الخلاصة «Sommaire»:

وهو سرد موجز كما تُعرف بمصطلحات عديدة منها: التلخيص أو الإيجاز أو المجمل، يكون فيها زمن الخطاب أصغر من زمن القصة، فالخلاصة تعتمد "في الحكي على سرد أحداث ووقائع يُفْتَرَضُ أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أسْطُرٍ أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل."[1] التي يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ وغير نافعةٍ في سرد الأحداث. في هذه التقنية يكون زمن القصة أطول من زمن الخطاب، يرمز إليه بـــ: زخ< زق.[2]

2.1. وظائف التلخيص: لتقنيّة التلخيص عدة وظائف لخصتها سيزا قاسم في: [3]

1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.

3- تقديم عام لشخصية جديدة.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

[1] - حمدي لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، ص76.

[2] - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 109.

[3] - سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة، مصر، د.ط، د.ت، ص 82.

6- تقديم الاسترجاع.

3.1. تجليات التلخيص في الرواية:

ومن النماذج التي اقترنت بتقنية التلخيص، نستحضر المثال الآتي في قول الراوي: **"أما أمُّك فقد كانت عجائبيّة الوجود، عجائبيّة الحال. كانت تُراوح حالهَا بين الإنس والجانّ. كما أخبرتْك بذلك هي نفسُها، وكأنّك لمّا تصدّقها. عاطفتك تدعوك إلى تصديقها، وعقلك يدعوك إلى تكذيبها. فلا أنت تكذّبها، ولا أنت تصدّقها"**[1] يُمثل هذا المقطع استرجاعًا لخص فيه الراوي قصة "سارة"، كما أنّه لخّص في نفس الوقت شعور "كريم" الذي اتّسم بالغرابة والحيّرة حول ما يتعلق بأمه من عجائبية.

يتجسدُ التلخيص في المقطع الآتي: **"أيقن أهل الزيتونيّة العليا أنّه لن يعود إليها، أبدًا. وقعتْ له واقعة. غالبًا. لا أحدَ كان يعرف طبيعتَها. أصابتْه مصيبةٌ. وانتهى!"**[2] تجاوز الراوي هنا الخوض في أحداثُ عديدة، فعمر ذهب ولم يعد وأصبح كلّ شخص يؤلف قصة للأسباب التي لم يعد من أجلها، فاختصرها الراوي بقوله: **"أصابتْه مصيبةٌ. وانتهى!"**[3] يعني كما يقول المثل: الغائب حجته معه. فالراوي لم يُرد استباق الأحداث بل تركها تأتي متتاليّة مع الأحداث.

يَردُ تلخيص في قول الراوي: **"لم يكد يغادرها، حتّى خلتْ إلى نفسها، ثمّ بدأت تبكي بكاءً مرًّا. كثيرًا ما ينفّس الهمَّ البكاءُ. بل كانت تُقِيم مجلس بكاءٍ كلّ صباح ومساء. ولكنْ شيئًا فشيئًا، بدأت حُرقة البَيْنِ تخفّ عنها قليلًا. ولو إلى هونٍ ما."**[4] يُلخص هذا المقطع المشاعر والأحاسيس التي اعترت "سارة" عندما ذهب عنها زوجها وكيف بدأت تعتادُ على غيابه شيئًا فشيئًا.

---

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص11.

[2] – المصدر نفسه، ص 34.

[3] – المصدر نفسه، ص 34.

[4] – المصدر نفسه، ص 38.

يعرضُ الراوي تلخيص لشخصيّة جديدة في المقطع الآتي: **"استعانتْ بخدمة ابنة أُختها، وكان اسمها ليلى. كانت في عمر الثانيةَ عشرةَ تقريبًا. كانت تستقي لها جِرارًا من الماء. كانت تنظّف لها البيت حين تذهب هي إلى الحقل. تخلُفها في إطعام الدواجن من البطّ والدجاج. كانت ليلى تبَات معها في ليالٍ."** [1] قُدم من خلال هذا المقطع تلخيص عام لشخصية جديدة وما تقوم به دائما من أعمال لمساعدة "سارة"، وهذا الاختصار لم يتجاوز ستة أسطر. كما يوجد تلخيص عن شخصية ثانية في الرواية؛ تمثل في: **"كان التاجر كهلًا وسيمًا. ذا لحية أنيقة غير طويلة قد بدأ الشيبُ يَخِطُهَا. كانت البسمة لا تفارق فمه وهو يتسلّم النقود التي كانت تُدفع إليه مقابل بيع بضائعه."** [2] هنا كذلك تلخيص عام لشخصية جديدة، لم يُرد الروائي الإطالة في الحديث عنها لأنّها شخصية ثانوية جاءت لتحقيق غاية معينة.

ومن الأمثلة الواردة في الرواية ما جاء في قول "كريم": **"ستشاهدين عندنا من تقاليد أفراحنا، ومظاهر احتفالاتنا ما سيَبْهَرُك بَهْرًا... [...] الطقوس الفولكلوريّة التي تصاحب حفلات الزِّفاف لدينا، تختلف، في الحقيقة، اختلافًا تامًّا عن طقوس الزفاف لديكم هنا. هنا البساطة ولا شيءَ غيرُها. وعندنا، لا! استقبال مئات الضيوف. ذبْح الذبائح والإفراط في النّفقات."** [3] يُلخص "كريم" في هذا المقطع مظاهر الاحتفالات والطقوس والتجهيزات التي تقام في الأعراس، كما يُبين الفرق بين أعراس الغرب والعرب.

اتخذتْ الخلاصة في الرواية أشكالاً متنوعة اعتمد من خلالها الراوي اعتمد تلخيص بعض الشخصيات والمرور سريعًا على بعض الوقائع، حازتْ الخلاصات على مساحات قليلة في الرواية، إلا

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 39.
[2] – المصدر نفسه، ص 252.
[3] – المصدر نفسه، ص 456.

أنها كانت ذات أهمية في تسريع وتيرة بعض الأحداث التي لا نفع منها، كما ساهمت في ربط الأحداث بعضها ببعض وتماسك الرواية.

2.1– الحذف «L'éllipes»:

يُعرف كذلك بمسميات عديدة منها: القطع، القفز والإسقاط،

وهو التقنية الثانية من تقنيات تسريع السرد يعملُ على إسقاط فترةٍ زمنيةٍ من زمن الحكاية، دون أن يتطرَّق إلى ما جرى فيها، من أحداث وما مرّ بها، من شخصيات، بل اكتفى بتحديد العبارات الزمنيّة الدالة على مكان الفراغ الحكائي بالقول مثلًا: ذهب منذ ثلاث سنوات، أو أنه عمد إلى عدم تحديدها بقوله: عاد بعد سنوات.[1] ، وهنا يكمن الفرق بين الخلاصة التي تعمل على تلخيص الأحداث، بينما يقوم الحذف بإسقاطها كلّها ويُشير عليها بعبارات زمنية تدلّ عليها. في هذه التقنية ينعدم فيها زمن الخطاب ويطول زمن القصة، ويرمز إليه بـــ: زخ<∞ زق.[2]

2.2. أنواع الحذف: قسمه جيرار جينيت إلى نوعين:

1– الحذف المحدد/ المُعلن/ الصريح: يُقصد به "إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح"[3] أيّ أنّ المدة المحذوفة من سرد الزمن تحدد بفترة معيّنة[4]، ومثال ذلك من الرواية: **"قضت كاترين شهرا كاملا مستمتعة بجو الزيتونة العليا."**[5]، نلاحظ هنا أنّنا أمام حذف صريح تمّ تحديد فيه المدة التي بقيت فيها كاترين بالجزائر وهي شهرًا كاملًا.

[1] – ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015م، ص 126.

[2] – ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 109.

[3] – خسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 159.

[4] – لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 75.

[5] – عبد الملك مرتاض، وشيء أخر، ص 502/ 503.

يستخدمُ الراوي الحذف المحدد في قوله: **"وقد مضى عليك الآن ثلاث سنوات".**[1] اعتمد الراوي هنا تقنية الحذف المحدد ليمر سريعًا على فترة الثلاث سنوات التي مكث فيها كريم في فرنسا.

ومن الفترات التي تم حذفها وأُشيرَ إليها بفترة زمنية محددة قول الراوي: **"مضَوْا على ذلك شهرًا كاملًا. لم يقتنع زعرور بذلك حتّى كلفهم بأن يرصدوا بيتَها ليلًا، شهرًا ثانيًا، ثم ثالثًا... [...]طَوالَ ليالي الثلاثةِ الأَشهرِ التي قضَّيناها نرصد فيها بيت سارة الحسناء."**[2] يُصرحُ الراوي في هذا المقطع مدة تَعقُّبِ "سارة" من طَرَف "زعرور" والتي قدّرت بثلاثةِ أشهرٍ كاملةٍ.

ومن الفترات التي تم حذفها بشكل مصرح به نجد: **"عشتما، في ميلوز، أسبوعًا جميلًا معًا."**[3] هنا حدد الراوي الفترة التي قضتها "كاثرين" مع أمها وابنة خالتها.

2- الحذف غير المحدد: وهو الحذف غير المصرح أو غير المعلن، "ذاك الذي لا تتحدد فيه المدّة المحذوفة من زمن السرد."[4] فو الحذف "الذي لا يعلن فيه الراوي صراحةً عن حجم الفترة الزمنيّة المحذوفة."[5]، ومن أمثلته في الرواية: **"فتعلمت الرقص الزيتوني في أسبوعين تقربا"**[6] أي أنّ "كاثرين" تعلمت الرقص في فترة غير محددة بالضبط فاكتفى الراوي بقول أسبوعين تقربًا.

ومثال هذا النوع نجده في تاريخ البئر إذ لم يحدد أحد متى بنيت **"في العهود الأولى. [...] كانت أزليّةَ التاريخ"**[7] لم يتم تحديد أي فترة لحفر البئر فلا أحد يعلمُ متى وكيفَ وُجِدتْ.

[1] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 381.
[2] - المصدر نفسه، ص 116/ 117.
[3] - المصدر نفسه، ص 517.
[4] - لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 75.
[5] - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 128.
[6] - عبد الملك مرتاض، وشيء أخر، ص 502/ 503.
[7] - المصدر نفسه، ص 12/ 13.

كما لم يتم تحديد الفترة التي جمعت بين صداقة سارة وخناتيتوس، **"لقد أَلِفتْ ذلك منها منذ سنواتٍ تترى..."**[1]، بقيت الفترة المحددة لصداقتها مجهولة أو تتجلى بين ست أو سبع سنوات.

نستعرض بعض نماذج الحذف في الجدول التالي:

	مقطع الحذف	نوعه	المؤشر	الصفحة
1	"بعد سبع سنوات غبورا" "تصوري، يا حبيبتي! سبعة أعوام من التجمير والحرمان!..."	محدد	سبع سنوات	/158 292
2	"سارةَ الخلوفيّة وقعت لها واقعة منذ عهد قريب جدًّا."	غير محدد	عهد قريب	34
3	"فرّقوا في الآفاق القُصوى. غبَروا عنها شهورًا..."	غير محدد	شهورًا	159
4	"بعد أسبوع من التفكير والتقدير بمشاركة أمّها."	محدد	أسبوع	169
5	"وظلْتُ على ذلك زمنًا دام شهورًا أو أكثر من ذلك كثيرًا أو قليلًا."	غير محدد	دام شهورًا أو أكثر	205
6	"ظلْتُ على ذلك شهورًا طِوالًا."	غير محدد	شهورًا طِوالًا	272

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص185.

7	"طرَأ عليّ في الحقيقة منذ أسابيعَ."	غير محدد	أسابيعَ	300
8	"بعد زهاء شهرين اِثنين من بدء البحث عنك عدتَ لي الأسبوع الفارط ليلًا."	غير محدد	زهاء شهرين	319
9	"زُجَّ به في السجن خمس سنوات."	محدد	خمس سنوات	371
10	"طَوالَ أربعِ ساعات لم تحادثْني بكلمة واحدة."	محدد	أربعِ ساعات	422
11	"عاش جّي بعده بضعَ سنوات."	غير محدد	بضعَ سنوات	444
12	"أُصيبتْ منذ ثلاثِ سنواتٍ تقريبًا..."	غير محدد	ثلاثِ سنواتٍ تقريبًا	446
13	"إنّه مضطرٌّ إلى إخبار أمّه بعلاقته الغراميّة مع كاثرين منذ أربعة أشهر تقريبًا."	غير محدد	أربعة أشهر تقريبًا	482
14	ستغادر المسكينة بعد عشرة أيّام تقريبًا."	غير محدد	عشرة أيّام تقريبًا	531

بناءً على النماذج الواردة في الجدّول نستنتج أن الروائي نوّع في تقديم الحذف في الرّواية بيّن المحدّد وغير المحدّد، كما نلاحظ قلّة الحذوف المحددة مقارنة بالحذوف غير المحدّدة، والروائي يلجأ إلى

تقنيّة الحذف لتخطي لحظات أو أحداث ثانويّة لا فائدة من التوسع والإطناب فيها، فيعتمد على الاختيار والانتقاء لما هو مهم في السرد.

نوّع الروائي في توظيفه تقنية تسريع السرد (الخلاصة والحذف) من أجل العمل على تسريع وتيرة الحكي، بِتجاوز الأحداث الثانويّة التي لا يريد التعمق والتوسع فيها وإيراد المهم منها فدفع بأحداث نصه إلى القفز والتقدّم نحو الأمام. ومن خلال تجسيد تقنية تسريع السرد يلخص الراوي أحداثًا يجد أن إغفالها والتغاضي عن إيرادها أفضل من ذكرها وسرد تفاصيلها وخلفياتها، منعًا للإطالة غير المحتملة في خاصية التشكيل السردي الجمالية أو إشعار القارئ بملل لا داعي منه.[1]

2- إبطاء السرد: أو تعطيل السرد هو وهو كذلك يستند على تقنيتين هما: المشهد والوقفة الوصفية.

1.2- المشهد «Scéne»: وهي تقنية توقف الراوي، أو اختياره "المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضًا مسرحيًا مركزًا تفصيليًا".[2] فالراوي يقوم بعرض الحدث المهم أو الشخصيّة بشكل واسع، "ويقوم المشهد أساسًا على الحوار المعبر عنه لغويًا والموزع إلى ردود répliques متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية، وقد لا يلجأ الكاتب إلى تعديل كلام الشخصية المتحدثة فلا يضفي عليه أية صبغة أدبيّة أو فنيّة، وإنما يتركه على صورته الشفوية الخاصة به."[3] يتخذُ المشهد أسلوب الحوار ويتركُ فيه الراوي الحرية للشخصيات للتعبير عن نفسها. وفي هذه التقنيّة زمن الخطاب يساوي زمن القصة وهو ما يرمز إليه بـــ: زخ= زق.[4]

[1] - ينظر: محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جمالية التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012م، ص 187

[2] - آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص132.

[3] - حسن بحراوي، بنيّة الشكل الروائي، ص 166.

[4] - ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 109.

وردَ في رواية "وشيءٌ آخر" العديد من المشاهد الحوارية الطويلة والقصيرة؛ ومن بينها: الحوار الذي دار بين "سارة" وأخوها حين أخبرها عن الدوافع التي سافر "عمر" من أجلها:

"– أختي سارة! الشيطان، هو الذي كان وراء سفر عمر!

– من تقصد؟ أي شيطان؟

– ومن غيرُه من الشياطين في الزيتونيّة العليا كلّها؟

– لعلكَ تقصد زعرورًا؟

– إنّه هو، يا أختي الغالية.

– وما شأنه هو في سبب سَفر عمرَ إلى حيث لا ندري من الأرجاء؟

–لم أُرِدْ أن أخبرك من قبلُ بالأسباب الحقيقيّة لجَلاءِ عمر المفاجئ عن الزيتونيّة العليا، وخروجه إلى غير وِجهةٍ يُعرف قصْدُها. بينَما كان عمر جالسًا، ذات مساء، مع الفتيان في مجلس القعدة الكبرى، بعد زواجكما بشهورٍ، وإذا زعرورٌ، ابن ثريّ الزيتونيّة العليا يعرّض بفقر عمر تعريضًا مؤذيًا قاسيًا لقد سخِر منه سَخَرًا. لأن زعرورًا كان اختطبك، كما تعرفين، قبله، فرفضتِ الزواج منه رفْضًا..."[1] يُمثل هذا المشهد الحواري الذي دار بيْن "سارة" وأخوها، والموضوع الذي تحدثا فيه تعلق بأسباب سفر "عمر" التي كانت تجهلُها "سارة"، حيث اكتشفت أن "زعرور" كان وراء ذلك من شدّة حقده وغيرته، هذا المشهد الحواري بيّن العلاقة العلاقة الطيبة والاحترام المتبادل بين الأخوين، كما أظهر لنا شخصية "زعرور" الذي يتصف بالخبث والغرور والحقد.

وظفَ الراوي مشهدًا حواريًا أخذ حيزًا كبيرًا من الرّواية، وهو الحوار الذي دار بين "سارة" "وعمر" بعد عودته من السفر، جاء هذا الحوار من الصفحة [206] إلى الصفحة [292]، في هذا

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 149/148.

المشهد الحواري ترك فيه الراوي المجال "لعمر" كي يقدم نفسه ويحكي مغامراته التي استغرقت سبع سنوات، جاء الحوار كسيرة ذاتيّة تحدث فيه مطولًا عن رحلته للبحث عن عمل بداية كانت بمدينة الصفاء التي عاش فيها سعيدًا، ولظروف انتقل إلى مدينة الشقاء حيث عاش فيها كلّ أنواع الألم والحرمان، كما تحدث عن حبه واشتياقه لزوجته.

ومن المشاهد المهمّة التي اسوقفتنا في الرواية الحوار الذي جمع بين "سارة" و"الجنيّة خناتيتوس":

"– أعوذ بالله منكِ إن كنت امرأةً شريرة تريد إلحاق بِيَ الأذى!

– بل ما أنا إلاّ صديقةٌ فلا تخافي ولا تفزَعي منّي شيئًا. بل سأنفعك، إن شاء الله، نفعًا. لا تخافي، فأنا ما أريد لك إلاّ خيرًا. ولَتَجِدِنَّني، إن شاء الله، من خَيْراتِ النساء...

– وما جاء بك إلى حقلي، إذًا؟ وكيف وقعْتِ لي فجأةً بهذه الطريقة التي تطير لها القلوب فزَعًا؟

– أنا أسكنُ في المدينة القائمة تحت هذا الحقل. [...] أنتِ أجملُ وأكرمُ مِنْ أن تخدمي الأرضَ وتكدحِي فيها! أنت لم تُخلقي لهذا. يا...

– سارة...

– يا سارة الحسناء! يُؤْنِقُني جمالُك الفتّانُ، وقدّكِ الرّيّان. [...]

– شكرًا! ولكنْ ما بالُكِ أنتِ؟ وهلاَ أخبرتني باسمك أيضًا؟

– أنا! اِسمي ثقيلٌ في النطق. أعتذر منك إن كان على لسانك ثقيلًا. اسمي... خَنَاتِيتُوس."[1]

يُعتبر هذا المشهد الحواري من أهم المشاهد في الرواية فهنا تعرفت الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 42/41.

("سارة" و"خناتيتوس")، من هذا المشهد تبدأ أحداث الرواية وتتحوّل حياة الشخصيتيّن، فبفضل هبات "الجنيّة خناتيتوس" تتغير أحوال سارة من امرأة فقيرة عاطلة وجاهلة، إلى أكثر امرأة غنيّة تملك أغلى المجوهرات وأفخم الأثاث وعالمة بكلّ بحور العلم في الزيتونيّة العليا.

أعطى الروائي تقنيّة المشهد أهميّةً كبيرةً ووظّفها في الرّواية بشكلٍ كبيرٍ، وكلّ مشهد إلاّ واحتلّ العديد من الصفحات، مثل المشهد الحواري الداخلي (المونولوج) لكريم وهو في القطار ينظرُ للفتاة الحسناء التي كانت تجلس أمامه، هذا المشهد أخذَ أربع وثلاثون صفحة من الرّواية، أظهر من خلاله الروائي كلّ ما يختلجُ دواخل شخصيّة "كريم".

برزَ في الرواية كما أشرنا سابقًا العديد من المشاهد حاولنا استحضار أهمها في التحليل لطولِها، حضرَ في الرواية المشهد الحواري بنوعيه: الخارجي والداخلي، لجأ إليه الروائي لتوقيف الزمن وإطالته، وتمّ توظيفه كذلك ليترك للشخصيات حرية التعبير والإفصاح عن نفسها، إضافة إلى إدخال الراوي كطرف شاهد على أحداث وأطراف الرّواية.

2.2– الوقفة الوصفية «Pause»:

وتُسمى الاستراحة وهي النوع الثاني من آلية إبطاء السرد، "تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحْدِثُها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنيّة، ويعطل حركتها."[1] كما لا تخلو أيّة رواية من تقنية الوصف "التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض spéctacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجية عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 76.

أنفاسه."[1]هذه التقنية تمثّل لحظة وقوف الراوي ووصفه لأشياء أو أشخاص. وفي هذه التقنية يكون زمن الخطاب أول من زمن القصة، يرمز إليه بـ: زخ∞> زق.[2]

1.2.2 وظائف الوصف: يقومُ الوصف على وظيفتيّن أساسيتيّن؛ وهما:[3]

1- وظيفة جمالية: تُشكلُ استراحة في وسط الأحداث، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي. فالراوي عندما يقومُ بوصف منظرٍ أو شخصية ما فهو يفعلُ ذلك من أجل تقديم دلالة جماليّة.

2- وظيفة توضيحية تفسيرية: للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي، لينير للقارئ الأحداث أو الشخصيات.

2.2.2. تجليات الوصف في الرواية: كان للوقفة الوصفية الحِصّة الأكبر من الرواية، فالروائي وقف على وصف العديد من الشخصيات والأماكن في الرّواية، فحاولنا تتبعها وكشف وظيفتها داخل الرواية من خلال الجدول الآتي:

	مقطع الوصف	الموصوف	وظيفته	الصفحة
1	"يا سارة الحسناء! يُؤْنقُني جمالك الفتّانُ، وقدّكِ الرّيّان. إنّكِ فتنةٌ لكلّ ذي قلب من الرجال يعشق ويهوى. كلّ ما فيك مقدَّر تقديرًا بديعًا. لا أنت سمينة ولا أنت نحيلة. لا أنت طويلة ولا أنت قصيرة. لا	سارة	يجتمعُ من خلال هذا الوصف الوظيفيّن، تتمثل الجماليّة في إبراز جمال سارة الذي قلّ له مثيل. والتوضيحيّة تظهر من	43

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص175.

[2] – ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 109.

[3] – ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 79.

	أنت بيضاء ولا أنت سمراءُ. يشُبُّكِ فرْعُكِ فإذا بياض وجهكِ يُظهر سواد شعرك إظهارًا. لونك ناضر كغصن الريحان النضير. سحنتك نقيّة كالصباح الجديد. ثغرُك كالغزالة حين تُشرق فتضيء الكون بأشعّتها المتوهّجة في صباح ضاحٍ، كأهداب الحرير. عيناكِ خضروان نجلوان قلّ لهما المثيل بين عيون النساء. إذا نظرتِ بهرْت، وإذا رَنَوْتِ فتَنْتِ."		خلال تركيز الراوي على تقديم "سارة" في أبهى صورة وبأجمل التعبيرات، ليظهر للقارئ أن شدّة جمالها هي من جعلتها محطّ اهتمام كلّ الرجال، وغيرة كلّ النساء منها.	
2	"رأتْ فيها امرأةً عوانا. لم تكن فتاةً مُعْصرًا، ولا عجوزًا شمطاء. كانت تبدو في هيئة أنيقةٍ جدًّا. آثار النعمة بادية على لباسها. كما كانت آثارُ النَّعْمة ماثلةً في نضارة وجهها وكثرة حُليّها. لاحظت أنّ ساقيْها مشعّرتان كثيرًا. كانت رجلاها تشبهان رجلي الحمار. على فائق جمالها. على أناقة سِبْرِها. على تَهْويلِها. الحريرُ لباسًا والذهبُ حَلْيًا. كان في رجليها شيء يشبه حوافر الدّابة."	خناتيتوس	في هذا المقطع كذلك اجتمعت الوظيفتين، تتجلى الجمالية في وصف "خناتيتوس"، والثانية لتُفسر للقارئ أنها امرأة ليست كسائر النساء، وإنما هي سعلاة.	40
3	"كان يزعم الشيخ دحنون، أكبر معمّري الزيتونيّة العليا، إذ كانت سنُّه جاوزتْ قرنًا وثلاثين عامًا، بل قيل: قرنًا وخمسين عامًا، ...، كانت الزيتونية العليا تعود إليه فيما كان يَحزُبها من طوائِل تاريخها. وفي	الشيخ دحنون	هنا كذلك نجد الوظيفتين الأولى في وصف الشيخ دحنون، والثانيّة يسعى من خلالها الراوي لابراز مكانة الشيخ دحنون في	14/ 326

	معرفة آثار أجدادها وما كان حولها." "... فإنما أنا شيخ خَرِعٌ قد أهرَمتْه السِّنونُ حتّى تقوّس ظهرهُ فصار مُحدوْدِبًا."		الزيتونيّة، فهو كبيرها وتاريخها.	
4	"الجنّ أقدرُ الخلْق على فعْل ما تريد، وفي المكان الذي تريد، دون عَناء، ...، وقيل: إنّها إذا أحسّت بالتزاحم في مدنها عمدتْ إلى تضئيل أجسامها، فإذا هي تشبه البعوض والذباب وما في حكمها من الحشرات الصغرى. [...] ويحدُث كلّ ذلك لِلَباقة الجنّ وذكائها. في حين أنّ الجنّ إذا همّت بالفتْك والبطش عتَتْ وتضخّمتْ وتعمْلقتْ تعَمْلُقًا"	الجنّ	يشملُ هذا المقطع على الوظيفين الجمالية وصف الجنّ، والتوضيحية تظهر عن طريق إظهار الراوي العجائب والخوارق التي يستطيع الجنّ القيام بها.	32/ 33
5	"هو مَربوعُ الخَلْق. لا طويلٌ ولا قصير. في لون وجهِه سُمْرة مشبَعةٌ بالبياض. عيناه نجلاوان. كان أشْيَمَ. له شامةٌ سوداءُ على يمين أنفه. كان يلتحي حين فارقني. لحيته كانت عريضةً سوداء، غيرَ طويلة، طبعًا. كان يبدوا بهيًّا وسيمًا. كان في الخامسة والعشرين، الآن هو في الثانية والثلاثين. بعد سبْعِ سنواتٍ غُبُورًا."	عمر	وظيفة جمالية قدّم فيها الراوي وصفًا للشكل الخارجي لعمر.	158
6	"حرَموني من غسْل لحيتي ومَشطها وتشذيبها، إلاّ مرّة واحدة في شهريًّا. [...] كنت أتمثّل نفسي شخصًا بشِيعًا	عمر	وظيفة توضيحيّة طرح من خلالها الراوي وصفًا لحالة عمر أثناء مكوثه	237

	مُخيفًا. كما جئتكِ اليوم قذِرًا مُنتنًا. [...] هالَكِ منّي ما رأيتِ من لحيتي التي استطالت وبشُعتْ حتّى كدت أتعثّر فيها حين أمشي، فأشبهتْ لِحَى الحَمْقى! منت كأنّي راهب في دير منزوٍ في المنفى. وشَعَر رأسي الذي أصبح طويلًا يشبه شعرك، ولكنْ مع انتفاء المقارنة بين الحرير الناعم والدِّيس الجارح الأجْسَى. كان القمل يعشّش في شعري، بل في ملابسي، تعشيشًا."		بالسجن وما حلّ به من معاناة وآلام وحرمان، حتى ملامحه تغيّرت من قلّة الأكل وكثرة التّعب وعدم الراحة.	
7	"... يبدو شابًّا وسيمًا. بل وسيمًا جدًّا. أنيقًا أيضًا. يُحسن مُزاوجة الألوان في لباسه. شعَرٌ أسود قصير وذراعان مفتولتان حين كشف عنهما...، يبدو أسمرَ وسيمًا حقًّا."	كريم	وظيفية جمالية تمثلت في ابراز ملامح كريم.	392
8	"تبدو جميلةً جدًّا. تبدو ساحرة. كأنّها إلهة الجمال العبقريّ تجلّت أَمامك، كان شعرُها الأشقر مرسَلًا على كتفيْها العاريتيْنِ. كان شعرها حريريًّا ينساب ويتحرّك لمجرّد التفاتةٍ خفيفة تأتيها. ابتسمتْ. بدت أسنانها بيضاء كحبّات البَرَد. السِّنَّانِ الأماميّتان في الفكّ الأعلى	كاثرين	وظيفة جماليّة: اعتمد فيها الراوي على ذكر أوصاف كاثرين، وإبراز جمالها.	409

	كأنّهما ناشزتان قليلًا. لكنّهما زادتاها فتنة وسحرًا."			
9	"ولا أحدَ كان يعرف متى حُفِرت تلك البئرُ، ولا متى طُوِيَتْ، أيضًا؟ ولا مَن حفَرها؟ ولا مَن طواها؟ كانت أزليّة التاريخ. سحيّقة القِدم. عجائبيّة الوجود. كانت أعرض من البئر كثيرًا. كانت كأنّها نهرٌ بُنِيَ عليه، ثمّ طُوِيَ طيًّا. كان عمقُها قريبًا. لكن غوْرَ مائها كان بعيدًا جدًّا. كانت بئرًا نهرًا. كان أيّ واحدٍ من الأطفال يستطيع أن يستقِيَ منها بدلو معلَّقةٍ بِترْشاءٍ."	البئر	وظيفة توضيحية تظهر من خلال ابراز الراوي عجائبية البئر والأمور التي تحدث حوله، والأسئلة التي تدور حوله لكنّ لا أحد يعرف الإجابات.	13
10	"وما هم إلاّ أن جاءوا إليها، واقتربوا منها، إذا هم يسمعون أصواتًا منكَرةً لا يميّزون لغتها. كانوا يسمعون قعقعةً وهَمْهَمةً، وجعجعةً ودمدمةً، هنّ من عجائب الأصواتِ التي لم يسمعوا قطُّ مِثلهَا. كما تحسّسوا أمواهًا تتقاطر مِن الأعلى نحو أسفل البئر من دِلائها. كأنّ كائناتٍ كانت تتماقَلُ وتتغاطس في لُجة الماء. وتعبث فيه عبثًا. ثمّ سمعوا أصواتًا منكرةً، وهمهماتٍ غريبة، تُفزّع الشجاع تفزيعًا، فيطير فؤادُه لها شعَاعًا! [...] رأوْا أوّل مرّة نارًا تشتعل في نفسها. لا حطبَ ولا	البئر والجنّ	برزت في هذا المقطع كلاّ الوظيفتين، ظهرت الجمالية من خلال وصف البئر والجن، والتوضيحية عن طريق طرح الراوي للصفات الغريبة للجن التي تقوم بها حول الجن، وليُظهر لشباب الزيتونيّة حقيقة وجود الجن بينهم.	20/ 21/ 22

	فحمًا. ذُعِروا من رؤيتها [...] وها أنتم أُولاء تسمعون أصواتًا لا أشخاصًا. كانت أصواتًا متداخلةً متناشزةً متناغمةً مُتصاديَةً متعابثةً متضاحكة معًا. غريبةَ المخارج حتّى قد يكون من المستحيل على أيّ كائن بشريّ تعلُّمها. وَضَحَ لكم أنّ اللغة التي كان الحديث يجري بها بين تلك الكائنات العجائبيّة في أعماق البئر لم تكن بشريّة. قطعًا حاولتم أن تحتفظوا ببعض ما سمعتم من مقاطع من أصواتها.			
11	"في زيتونيّك العليا النائية عن مركز الحياة، يومًا. كانت بلدتك –الزيتونيّة– أوّلَ أمرها، مجرد مجموعةٍ من القبور يسكنها أحياءٌ، ولا أحياءَ على الأقلّ في بداية أمرها. كانت مقبرتُكم وزيتونيّتكم سواءً. [...] كانت بلدتُكم دُورُها طُوبيّةَ الحيطان. كانت سقوفها من الأخشاب والعيدان. تسكنها الفئران. بل أجْحار تثْوي فيها الثعابين والكائنات الضارة الأخرى.[...]كانت دُورُ قريتكم الزيتونيّة العليا، في العهود الأوّلى، فيما أخبرك جدُّك رحمون، لا تزيد عن ثمانين أو تسعين بيتًا. كان بعضها يجاور بعضًا. وبعضُها كان يبتعد عن بعض قليلًا. كان بعض الزيتونيّين يزعمون أن الجنّ تزاحمهم	الزيتونيّة العليا	وظيفة توضيحية ظهرت في وصف الراوي لبلدة الزيتونيّة العليا وكيف كانت قديمًا، بلدةً تفتقر لأبسط أمور الحياة. ويطول الوصف هنا وينتقل طرح مقارنة بين الزيتونيّة العليا التي لا تتوفر على شيء جديد، وبلاد الغرب المتطورة ومناظرها الخلابة.	9/ 10/ 11/ 12

	فيها. بنوا بجانب كلّ دارٍ، دَارًا. غير أنّكم لا ترونها. لأنّ الجنّ لا تُرى. إلاّ من ظهرتْ له بعناية السماء."			
12	"فيها بنيان وقصور وحدائقُ ونخيل ورمّان. وما شئت من الأشجار والثمار. [...] غير أنّ مملكتها العظمى تظلّ ثابتة التخطيط والمظهر، كما ثبت لدى الشيوخ في الروايات الموثّقة، فيظلّ بنيانها رفيعًا أنيقًا جميلًا يخطف الألباب خطفًا. هي من الزينة والأناقة والجمال والبهاء والنّقاء ما ينبهر أمامه العقل البشريّ انبهارًا. فلا حرمنا الله من مشاهدتها يومًا!"	الزيتونيّة السفلى	هنا وظيفة جمالية توضيحية، تجلت في وصف الراوي جمال مدينة الجن، وإظهار براعة الجن في البناء والتخطيط.	33/31

استنادًا على هذا الجدول يتبّن لنا أن الوقفة الوصفية كان لها حضورًا كبيرًا في رواية "وشيءٌ آخر"، إضافة إلى أنّ الراوي قدّم هذه التقنية بوظيفتيها الجماليّة والتوضيحيّة، والمقاطع الوصفيّة كانت كثيرة حاولنا طرح أهمها في الجدول، فالراوي كان يُقدم وصفًا تفصيليًا لكلّ شخصية ومكان، وهذا من أجل أن يسمح للقارئ بأن يكون جزءً من الرواية، تبرزُ جمالية الوقفة الوصفية في منح العمل السردي دورًا فنيًا يقوم على إبطاء السرد.

ثالثًا: مستوى التواتر «Fréquence»:

يطلق عليه كذلك التردد أو التكرار وهو يتعلق بالعلاقة بين الوقائع والأقوال ومدى تكرارها، أي أن التواتر يتحدد "بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه، أو وقوعه، من أحداث وأفعال على

مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية"[1]، ينقسم التواتر حسب "جينيت" G. Genette إلى أربعة أنواع وهي:[2]

1- **الحكاية التفردي « Le récite singulatif»** : أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.

2- **الترجيعي التفردي «Singularité rétrograde»**:أن يروى مرات عديدة ما وقع مرات عديدة.

3- **الحكاية التكرارية « Le récit répétitif»** : أن يروى مرات عديدة ما وقع مرة واحدة.

4- **الحكاية الترددية «Le récit itératif» :** أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات عديدة.

سنحاول عرض أهمها في الجدوّل الآتي:

	المقطع الروائي	صيغ تكراره	الصفحة
11	"كان الشباب المغامرون حين اقتربوا من البئر كمَنُوا تحت بعض الأشجار التي كانت تجاورها. رأوا أوّل مرّة نارا تشتعل في نفسها. لا حطب ولا فحما. ذعروا من رؤيتها."	الحكاية التفردية	21
22	"قصة سلمى والحادثة التي وقعت بين شابين أحدهما من الزيتونة والآخر من المشيخة الغربية". هذه القصة حدث مرة واحدة وذُكرت مرة واحدة.	الحكاية التفردية	355

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 129.

[2] – ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص130/ 131.

33	ذهاب سارة إلى الحقل للقيام بأعمال الحقل والبستنة.	الترجيعي التفردي	/39 /40 /42 .47
44	" تجمع فتيان الزيتونة العليا، كدأبهم، في مجلس القعدة الكبرى، كل عِشاء."	الترجيعي التفردي	90
55	سفر عمر الذي دام سبع سنوات وتصبرِ سارة على غيابه وما لحق بها من أحداث، هذا الحدث كررّ عدّ مرات.	الحكاية التكرارية	
66	"البئر" البئر حُفرت مرّة واحدة، لكن هذا الحدث ذُكر مرات عديدة.	الحكاية التكرارية	
77	"بعد تكرار اللقاءات" كانت هذه اللقاءات متعددة بين سارة وخناتيتوس وهذا دليل على صداقتها والألفة بينهما فأصبحتا تلتقيان باستمرار.	الحكاية الترددية	
88	"كانت تقيم مجلس بكاء كل صباح ومساء." فسارة كانت دائما تبكي على عمر بعد سفره لكن الراوي قام بتكثيف هذه الحالة السردية للإيجاز.	الحكاية الترددية	38

يظهرُ من خلال الجدول أن الروائي نوع في تقديم الأحداث وصيغ تكرارها وفق ما يخدمُ القصّ، وذلك حسب أهمية الأحداث الروائيّة، ومثالًا على ذلك كرر الروائي كثيرا الحدث المتعلق بسفر عمر،

لما له من أهميّة ويُمكننا القول أنّ هذا الحدث هو بداية الانطلاق في الرواية، باختصار قدم الراوي بوجهة نظره طُرقه المختلفة والمتنوعة في طرح الأحداث.

وخُلاصة القول يمكننا أن نقول إن الزمن الخطابي في رواية "شيءٌ آخر" اتخذ أبعادًا متنوعةً تشكلتْ في المفارقات الزمنية ، التي تعملُ على تحطيم زمن القصة وتكسير تسلسله وتتابعه المنطقي، وجاءتْ المفارقات الزمنية في الرواية متنوعة من مستوى النظام ومستوى المدة ومستوى التواتر، بالنسبة لمستوى النظام طغت الاسترجات بنسبة كبيرة على الاستباقات، وفي مستوى المدة نوع الروائي بين تقنية تسريع السرد وتبطيئه لما لهما من دور كبير في بناء النص، كما اهتم أكثر بتقنية تبطيء السرد لذكر ووصف كلّ حدث بتفاصيله ليُبين الراوي أن كلّ حدث في الرواية له أهميته ودوره في تشكيل النص السردي. أما مستوى النص فقد ساهم في التركيز على الأحداث وتكرارها.

ثانيًا: عجائبيّة الفضاء في رواية. "وشيءٌ آخر".

يمثلُ عنصر الفضاء بنيّة أساسية من مكونات البنية السردية لما له من أهميّة في تشكيل الخطاب الروائي، فهو ليس ذا أبعاد هندسية وحسب بل فضاء أو مكان ننجذبُ نحوه لأنّه يكثّف الوجود والألفة والعلاقات بين سكانه[1]، "والحال أن المكان لا يعيش منعزلًا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث،"[2] ذلك لأنه لا يمكن وجود أحداث وشخصيات أن تلعب دورها في الفراغ دون فضاء معين.

لذلك سنقف عند هذا المكون انطلاقا من المفهوم اللغوي في المعاجم العربية، ثم نعرج على التعريف الاصطلاحي، لنتعرف بعدها على المصطلحين (المكان والحيز) اللذان يتداخلان مع مصطلح الفضاء، لنقف بعد ذلك على مستويات الفضاء في رواية "وشيء آخر" للروائي عبد الملك مرتاض.

[1] – ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1404هـ/ 1984م، ص31.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 26.

1: مفهوم (الفضاء– المكان– الحيّز):

حظيت تقنية الفضاء بأهميّة كبيرة وأصبح من أهم العناصر الأساسيّة المكونة للنصّ السرديّ، وهذا بعد انتقاله إلى المعرفة النقدية العربية الجديدة إذ لم يظهر إلاّ في السنوات الأخيرة، وقد كان استخدامه مختلفًا من باحث لآخر، ومن تجربة نقدية لأخرى، فمرة يرد بلفظ "الحيز" ومرة بلفظ "المكان"، ومرة بلفظ "الفضاء".[1] ومن هذا المنطلق سنحاول تقديم تعريف لكلّ مصطلح.

1–1 – تعريف الفضاء:

أ– لغةً: وردَ في معجم لسان العرب في مادة (ف– ض– ا): "الفَضَاءُ: الْمَكَانُ الْوَاسِعُ مِنَ الأَرض، وَالْفِعْلُ فَضا يَفْضُو فُضُوًّا فَهُوَ فَاضٍ. وَقَدْ فَضَا المكانُ وأَفْضَى إِذا اتَّسَعَ. والفَضَاء :الْخَالِي الْفَارِغُ الْوَاسِعُ مِنَ الأَرض. والفَضَاء: الساحةُ وَمَا اتَّسَعَ مِنَ الأَرض."[2] كما ورد في كتاب تاج العروس للزبيّدي أنّ "الفَضَاءُ: السَّاحةُ، وَمَا اتَّسَعَ من الأرضِ. هُوَ الواسِعُ من الأرضِ. هُوَ مَا اسْتَوَى من الأرضِ واتَّسَعَ."[3] وفي قاموس تاج العروس الفضاء هو: "فَضَا المكانُ فَضَاءً وفُضُوًّا: اتَّسَعَ، كأَفْضَى، الساحةُ، وما اتَّسَعَ من الأرضِ."[4] من هذه التعريفات نلاحظ أنّ كلّ المعاجم اجتمعت على أنّ للفضاء دلالة لا تخرج الأجواء الواسعة والاتساع والشموليّة.

ب. اصطلاحا:

يُشكل الفضاء أحد أهم العناصر الأساسية في الرواية الحديثة لما له من جماليات في العمل الأدبي، ولهذا نجد العديد من الباحثين يحاولون تحديد ملامحه وعلى الوقوف على مفهوم واضح يخدم وظيفته داخل الرواية، يرى شريبط أحمد شريبط أن مصطلح الفضاء هو الأكثر حضورًا في الدراسات

---

[1] – شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية "غدًا يوم جديد"، مجلة الثقافة، عدد 115، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 1997م، ص143.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مجلد 7، مادة (فضا)، دار صادر – بيروت، ط3، 1993م، ص157.

[3]– محمّد مرتضى الزَّبيدي، تاج العروس، الجزء 39، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2001م، ص 240.

[4] – الفيروزآبادى، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط8، 2005، ص 321.

والبحوث النقدية، لأنه أكثر دلالةً وتجربةً والأعمق بعدًا، ويعتبر –حسب رأيه– أنّ الباحث سعيد علوش هو أوّل من أدخل مصطلح "الفضاء" إلى المعجم الأدبي العربي الحديث.[1]

يُؤكد حسن نجمي على أهمية مصطلح الفضاء إذ يقول: "أنه موجود على امتداد الخط السردي، إنّه لا يغيب مطلقًا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة. الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات في الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي."[2] فهو يختلف عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال اللغة. كما أنّ "الفضاء أكثر شمولية من المكان ففضاء الرواية يتسع ليشمل مجموعة الأمكنة فيها; حيث المكان الروائي ليس واحدًا بل هو متعدد بتعدد الأحداث فكل حدث قرين مكان وكل شخصية روائية يضمها مكان تتحرك فيه وتبادله التأثر والتأثير وهذا المكان/الأمكنة في تعددها وتنوعها وتقاطعها وتماسها يضمها فضاء واحد"[3] يوضحُ الناقد من تعريفه أن مصطلح الفضاء أوسع وأشمل من المكان، فالفضاء هو الذي يحتوي لكلّ المكونات المشكلة للعمل الفني والروائي.

تطرق حميد الحمداني إلى معالجة الفرق بين مصطلح المكان والفضاء وأنواعه (الفضاء الجغرافي– فضاء النص– الفضاء الدلالي– الفضاء كمنظور) والتمييز بينها فالمكان جزء من الفضاء كما "إنّ الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنيّة مع كلّ حركة حكائية."[4] ويشير كذلك إلى أنّ: "الفضاء أشمل، وأوسع من المكان. والمكان بهذا المفهوم هو مُكَوِّنُ الفضاء. وما دامت الأمكنة في الروايات غالبًا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يَلُفُّها جميعًا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائيّة. إن الفضاء وفق هذا التحديد شُموليّ إنه يشير إلى "المسرح" الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقًا بجال جزئي

[1] – ينظر: شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية "غدًا يوم جديد"، مجلة الثقافة، عدد 115، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 1997م، ص144.

[2] – حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص 65.

[3] – مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2018م، ص54.

[4] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص64.

من مجالات الفضاء الروائي."[1] المكان هو جزءٌ من الفضاء فهو أوسع بحيث يشمل كلّ عناصر الرواية من الشخصية والزمن والوصف فحضوره يكون من خلال انسجامه مع كلّ المكونات السردية الأخرى.

يُقسم حميد لحمداني الفضاء إلى أربعة أشكال وهي:[2]

1. الفضاء الجغرافي (L'espace géographique) وهو مقابل لمصطلح المكان، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.

2. الفضاء النصّي (L'espace textuel) هو فضاء مكاني غير أنه يختص بالمساحة التي تشغلها الكتابة النصية كونها أحرفًا طباعية تكتب على مساحة من الورق، ويشمل عتبات النص.

3. الفضاء الدلالي (Espace sémantique) يهتم باللّغة وتجاوزاتها.

4. الفضاء كمنظور (Espace comme vision) ويتعلق بالرؤية، أو منظور الكاتب الذي يستطيع بوساطته أن يهيمن على عالمه الحكائي.

يُشير سعيد يقطين إلى أن فضاء الرواية مثله مثّل المكونات السرديّة الأخرى لا يوجد إلا من خلال اللّغة ولهذا استبعد استعمال مقولة مفهوم المكان، لأنه يوحي إلى البعد الجغرافي، أو الحيز المحدد، إن الفضاء أعمّ من المكان لأنه يُشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا، إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء.[3] يبقى مصطلح الفضاء من أكثر المصطلحات استخدامًا وهذا راجعٌ لشموليته واتساعه فهو لا يعنى بالمكان وحده وإنما يبحث في مختلف العلاقات التي تربطه مع بقيّة العناصر الروائيّة.

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص63.

[2] – المصدر نفسه، ص62.

[3] – ينظر: سعيد يقطين، قال اراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997م، ص240.

1-2- تعريف المكان:

من الباحثين الأوائل الذين اهتموا بالمكان غاستون باشلار «Gaston Bachlard» الذي عمل اكتشاف الدّلالات الشعورية التي يُخلفها المكان في ذاكرة الإنسان فيُعرفُ المكان بأنه: "هو المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنيّة التي تُذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور."[1] المكان في العمل الأدبي لا يمثّل الأشكال الهندسيّة وإنما يُعبر عن تجار إنسانيّة لأفراد المجتمع، وهذا ما ذهب إليه الشريف حبيلة في قوله: "المكان ليس حيزًا جغرافيًا هندسيًا فقط، إنما هو حامل تجربة إنسانية تعيش في ذاكرة كل إنسان يتذكرها من حين إلى حين وُيجسدها المبدع في كتاباته بكل أبعادها."[2] المكان بكلّ أنواع سواء كان بيت، مدرسة، شارع، مسجد إلخ، إلا ويحمل في طياته قصص وذكريات متنوعة يحملها الإنسان معه دائمًا في ذاكرته، وهنا يأتي دور المبدع بإعادة إحياء هذه الذكريات والمشاعر وصياغتها في عمل أدبي.

ومن النقد الذين وظفوا مصطلح المكان في كتاباتهم، نجد سيزا قاسم وترى أن امكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وترى أن الرواية تأخذنا إلى أزمنة مختلفة كما تذهب بنا إلى أمكنة متعددة ومتنوعة فبقراءة الرواية نجد أنفسنا ننتقل لعالم مختلف عما نعيشه ونسافر بعيدًا مثل باريس بروايات بالزاك، والقاهرة محفوظ، وهذا عن طريق كلمات الروائي وخياله[3] التي تخلق لنا عالم خاص خيالي أو واقعي له خصوصياته ومميزاته. المكان في الرواية لا يعبر عن الجدران والاثاث، وإنما يُجسد مشاعر ترتبط بالإنسان لتحقيق خصوصيّة العمل الأدبي، ومن خلال قراءة الرواية يجد القارئ نفسه بين أماكن ومشاعر مختلفة.

---

[1] - غاستون باشلار، جماليات المكان، ص6.

[2] - الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي- دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص190.

[3] - ينظر: سيزا قاسم، بناء الرواية، ص106/ 103.

1-3- تعريف الحيّز:

تفرّد عبد الملك مرتاض بمصطلح "الحيّز" وأصرّ على ضرورة استعماله بدل المكان والفضاء، كما نجد أن الناقد دافع عن مصطلحه في العديد من كتاباته النقدية موظفًا في ذلك الأسباب والدوافع التي جعلته ينتقي مصطلح الحيّز مقابلًا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Espace, Space) على الفضاء والمكان يقول في ذلك: "إذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضْطَرَبِه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل"[1] فهو ذو أهمية مثله مثل باقي العناصر وله علاقة بها لا يمكن الاستغناء عنه فمن خلاله ندرس علاقة المكان بالخطاب وبهذا يكون عنده الحيز أوسع من المكان والمكان جزء من الحيز.

حَادَ عبد الملك مرتاض عن استعمال مصطلح المكان إذ يصرح في قوله: "إننا لا نرتاح إلى هذه التسمية الجغرافية في النقد الروائي حيث ان المكان أصبح قاصرًا أمام إطلاقاتٍ أخراة اشمل وأوسع وأشسع مثل الحيزِ أو الفَضَاء. [...] نطلق الحيز على كلّ فضاء خرافي، أو أسطوري، أو كلّ ما يندّ عن المكان المحسوس: كالخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والأشياء المجسّمة مثل الأشجار، والأنهار وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير."[2] ألحَ الناقد على قناعته في استعمال مصطلح الحيّز في جلّ أعماله النقدية ولا رجعة فيه، بقوله: "نحن لا نزال نصرُّ على اصطناع هذا المصطلح الذي ننفرد به، ونرى بأنّ مثل الفضاء، والمجال، والمكان، مفاهيم قاصرة عن أن تؤدي المضمون الدلالي لمفهوم "الحيز" الذي نُؤْثره نحن بالاستعمال لما فيه من عمومية الدلالة المكانية بأبعادها الفضائيّة والخطيّة، والحجمية والوزنيّة أو الثِّقَليّة، والصوتية والحركيّة، والعمودية والأفقية ولكل ما يمتد لهذه المفاهيم بصلة ما."[3] اختيار عبد الملك مرتاض لمصطلح الحيز في دراساته النقدية يعكس مدى وعيهِ ورؤيتهِ النقدية في

---

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 1998م، ص 125.

[2] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995م، ص 245.

[3] – عبد الملك مرتاض، السّرد والسّردانيّة –عرض لنظريّات السردانيّة العربيّة المعاصرة وتحليلات لبعض نصوصها، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، د.ط، 2019م، ص 172.

قراءة الأعمال الإبداعية، فهو قدّم مصطلح مع الشرح والتبرير ووضع الفروقات بين بقيّة المصطلحات وهذا يعكس مدى النضج النقدي عند الناقد.

اتبع العديد من النقاد نهج عبد الملك مرتاض في تبنيه لمصطلح الحيز، من بينهم مراد عبد الرحمن مبروك إذ يعني بالحيز: "التضاريس المكانية المحدودة بحدود معينة في النص الأدبي، سواء كانت هذه التضاريس حقيقية أو مجازية وسواء كانت واقعية أو فنيّة، وتتمثل هذه التضاريس في الأمكنة المختلفة الواردة في النص الروائي، والعلاقات بينها هي التي تكوّن الانتظام في نسق النص."[1] فالحيز يُعنى بجميع أنواع الأمكنة والعلاقات التي تربطها مع بقية العناصر الواردة في الرواية.

يُعتبر مصطلح الفضاء من أكثر المصطلحات رواجًا وتداولًا في النقد المعاصر، فهو أكثر اتساعًا من مصطلحي "المكان والحيز" وأكثرهما شمولًا، إضافة إلى أنهما جزءٌ من الفضاء اللامتناهي، ورغم ذلك لا زال مصطلح الفضاء يكتنفه الغموض عند بعض النقاد لاختلاف الترجمات والدراسات، ومع ذلك يبقى مصطلح الفضاء الأكثر شيوعًا في الدراسات النقديّة والسرديّة.

2- أهميّة الفضاء في العمل الرّوائي:

يكتسبُ الفضاء الروائي أهميّة كبيرة في الرواية ارتباطه الوثيق بالنص وما يحتويه من شخصيات وأزمنّة وحوادث، وللفضاء قيمة فنيّة وإبداعيّة والكاتب هو من يعطيه أبعاده والقضايا التي يحملها معه، "المكان الفني له حدوده الهندسية المشكلة له وهو متجانس مع ما حوله من الأشياء ويؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه فلا يوجد مكان فارغ أو سلبي"[2]، فهو دائما يحمل دلالات ومعاني وذكريات في نفسية الإنسان لأنه جزء منه.

[1] – مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي "تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص68.

[2] – ينظر: مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011م، ص 33.

يرى أصحاب النظريّة الشعريّة أن المكان يمثل مثل بقيّة العناصر المكوّنة في العمل السردي أهميّة كبيرة، فهو "ليس فقط المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها."[1] فهو جزء من العمل السردي يتفاعل معه ويُؤثر فيه وينمو ويتطور مع معطياته وأجزاءه وتفاصيله، كما يساعد في تشكيل العمل الأدبي والتجانس والتفاعل مع بقية تقنيات السرد.

يعتبر المكان كينونة الكاتب وجزء من عالمه وأفكاره ومبادئه لما يحمله من مشاعر اتجاهه، فالمكان "دون سواه يثير إحساسًا ما بالمواطنة وإحساسًا آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم فكان وكان واقعا ورمزا،"[2] فبغض النظر عن إذا كان المكان حقيقي أو خيالي فهو يعبر عن تجربة الكاتب أو مجتمعه وهويته وعن وطنه وتاريخه وتراثه، سواء بشكل صريح أو غير صريح أي عن طريق الرموز مبنى على أساس التخيل والانزياح اللغوي.

يدلُ المكان في الرواية على واقعيتها وحقيقة حدوثها "فهو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها"[3] فلا وجود لحدث إلا وهناك مكان وقع فيه وهنا يأتي عنصر الخيال الذي يلعب دورًا هامًا في تجسيد وتصوير وتأطير أمكان للأحداث سواء حقيقية أو خيالية من كلمات الكاتب، فوظيفة الفضاء هي وظيفة جمالية دلالية من خيال المبدع الذي ينقلنا إلى فضاءاته المتنوعة.

3- أنواع الأفضيّة في رواية "وشيء آخر":

الفضاء في الرواية لا يأتي من فراغ بل له دلالات ومعاني وهو يتطور من خلال الأحداث وحركة الشخصيات التي تضمن انسجام وترابط عناصر الرواية وتفاعلها مع بعض، "إن المكان في الرواية هو

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 28.

[2] – نفلة حسن أحمد، التحليل السميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات)، دار الكتب والوثائق القومية، د.ط، 2012م، ص 196.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 65.

خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على انه جرى أو سيجري به شيء ما"[1] فالروائي لا يذكر المكان بشكل عشوائي إلا وله علاقة بالأحداث التي وقعت أو ستقع، فهو جزء مهم في الرواية يمثل دواخل الشخصيات وأبعادها وحركتها.

وظّف عبد الملك مرتاض أفضيّة عديدة بأبعاد متنوعة وقد مزج بين الحقيقي والخيالي العجائبي الذي يُشير إلى الغرابة والدهشة. بداية آثارنا استخدام مصطلح الفضاء في دراستنا لأنه أوسع من المكان، ورواية "وشيء آخر" تحتوي على أفضية واسعة غير محدودة ومصطلح المكان سيضيق دلالاتها ويُقلصها، وفي تحليلنا قسمنا الفضاء في الرواية إلى قسمين: أفضيّة عجائبيّة وأفضيّة جغرافيّة.

1.3– الفضاء العجائبي في رواية "وشيء آخر":

تعددت الأفضية العجائبيّة في رواية "وشيء آخر" وانصهرت بين الخيالي والواقعي، استطاع الروائي من خلالها الغوص في عالم الخيال الواسع اللامتناهي من أجل بناء نصّ روائي ينضج بالعجائبية في كلّ ثناياه. قدم الروائي الأفضيّة في الرّواية بدقة عالية وانسجام، ومنحها بعدًا عجائبيًا يدعو فيه القارئ إلى الدهشة والغموض، ومن أهم هذه الفضاءات التي ركز عليها الكاتب هي (البئر العجيبة– الزيتونة العليا– الزيتونة السفلى) إضافة إلى (مملكتي الصفاء والشقاء).

1– البئر العجيبة:

أخذ فضاء البئر حيزًا كبيرًا في الرواية بحيث أن العيون والآبار تعتبر من بين أهم الأفضية العجائبية التي يزخر بها الموروث العربي، وقد استغرق "الحديث عن البئر صفحات طويلة، تطعّم الفضاء العجائبي، الذي جاء مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالموروث الشعبي، الذي يؤسس لهذه الحكايات المتوارثة، والضاربة بجذورها في عمق الثقافة الشعبيّة"[2]، وقد استعان بها الروائي لتشكيل روايته لما له من عجائبيّة وغرائب. فضاء البئر في الرواية لم يكن مجرد بئر عادية بل تعدى ذلك بكثير إذ كان محل صراع أو تشارك بين الإنس

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

[2] – خالدية جاب الله، تجليات الفضاء في الرواية المغاربية، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة–، الجزائر، 2016م/ 2017م، ص239.

والجن، واستغرق الحديث عنه صفحات طويلة، بحيث كان يتقاسم هذه البئر الإنس (نهارًا) والجن (ليلًا)، وكانت محلّ أسئلة كثيرة كونها مجهولة التاريخ؛ يقول الراوي: **"ولا أحدَ كان يعرف متى حُفِرت تلك البئرُ، ولا متى طُوِيَتْ، أيضًا؟ ولا مَن حفَرها؟ ولا مَن طواها؟ كانت أزليّة التاريخ. سحيّقة القِدم. عجائبيّة الوجود. كانت أعرض من البئر كثيرًا. كانت كأنّها نهرٌ بُنِيَ عليه، ثّم طُوِيَ طيًّا. كان عمقُها قريبًا. لكن غوْرَ مائها كان بعيدًا جدًّا. كانت بئرًا نهرًا. كان أيّ واحدٍ من الأطفال يستطيع أن يستقِيَ منها بدلو معلَّقةٍ بِترْشاءٍ."**[1] طُرحت حول البئر أسئلة كثيرة دون الإجابة عنها، تبدأ رواية القصص عن عجائبيّة البئر مع "الشيخ دحنون" وهو من أكبر معمري الزيتونيّة إذ كانت سنّه قد تجاوزت قرنا وثلاثين عامًا يقول الشيخ حول البئر: **"كان لا يزال يزعم للزيتونيين ان أغلب الظّنّ أنّ تلك البئرَ المتدفقة المياه التي لا تتأثر غزارة مياهها بجدبٍ ولا بجفاف سرْمَدًا. ولا قحط عام الرَّمادة الذي لم يبق زرعًا ولا ضرعًا! إحتفرتها الجنّ منذ عصور سحيقة لا أحد يعرف تاريخ حفرها تحقيقا...."**[2] كانت البئر موضوع تساؤلات عديدة أهما كانت حول من حفر البئر: هل هم الإنس أم الجنّ؟ ليتقين بعض ذلك أهل الزيتونة من كلام الشيخ أنّ البشر لا يستطيعون حفر بئر بهذه العجائبية وهم لا يملكون وسائل حفر غير فؤوس، إذ يضيف قائلا: **"لولا ما فعلت العفاريت من أجيال الجن الأولى؟ والبئرُ، بعدُ، قد حفرت في مصخرة ما كان يمكن الفؤوس العاديّة أن تعمل فيها، ...، ذلك هو الاعتقاد الذي كان سائدا. بين أهل الزيتونة العليا من الرجال والنساء."**[3] في هذين المقطعين تظهر عجائبية البئر وتاريخها الأزلي ومن يكون قدّ حفرها.

ومن التساؤلات العديدة التي طُرحت حول البئر، حقيقة تشارك الإنس والجن للبئر، بحيث يسأل أحد شباب الزيتونة غير مصدقًا لهذه الرواية ومستنكرًا حقيقة تقاسم الإنس والجّن للبئر قائلًا: **"وكيف تركت الجن بئرها للإنس تستقي منها فتروى، ولم تحرك لذلك ساكنا؟ ولمَ لمْ تتدخل لحماية**

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 13.

[2] – المصدر نفسه، ص14.

[3] – المصدر نفسه، ص 15.

ممتلكاتها؟..."[1] ليردّ عليه الشيخ متحديًا وبكلّ ثقة عن من يشكك في رواته قائلًا: **"على رسلك يا ولدي! فأنت إن أردت أن تعرف الحقيقة، حقيقةَ البئر، وأنّها ليستْ لنا وحدنا، فاسْرِ إليها عشاءً، فإنّك ستسمع ما تسمع، وسترى في بعض الظلام، هناك، ما ترى، مما لا يُرى!... فهنالك ستسمع دَلاءً تُقعْقِعُ، وأصواتًا تُجعجع، إذْ تَمتَحُ بها الماء كائنات غريبة ضئيلة أنت لا تراها، ولكنْ تتحسسها تحسُّسًا. بل ربما تسمع أصواتها، ولو على غموض مّا. ستسمع اصواتًا، ولا ترى إذن، أشخاصًا؟ ستسمع كائنات وهي تغتمس في الماء. كأنّها تسبح في خضمّ البئر سَبْحًا. فهل كنتم تعتقدون أنّ الملائكة المقربين هم الذين يفعلون ذلك في دياجير الدُّجى؟ إنّهم الجنّ الذين احتفروا البئر منذ عهود سحيقة فيما روَيْناه عن أجدادنا."**[2] قدم "الشيخ دحنون" مؤشرات ومواصفات كثيرة عن عجائبية البئر وحقيقتها، لكن بالرغم من هذا ظل الفضول يساور شباب الزيتونة حول حقيقة البئر، مما أدى بهم إلى الاتفاق إلى رؤية البئر ليلًا واكتشاف إن كان كلام "الشيخ دحنون" حقيقة أم تخريف. وهنا يذهبُ بنا الراوي إلى وصف مغامرة الشباب؛ قائلًا: **"وما هم إلاّ أن جاءوا إليها، واقتربوا منها، إذا هم يسمعون أصواتًا منكَرةً لا يميّزون لغتها. كانوا يسمعون قعقعةً وهَمْهَمةً، وجعجعةً ودمدمةً، هنّ من عجائب الأصواتِ التي لم يسمعوا قطُّ مِثلهَا. كما تحسّسوا أمواهًا تتقاطر مِن الأعلى نحو أسفل البئر من دِلائها. كأنّ كائناتٍ كانت تتماقَلُ وتتغاطس في لُجة الماء. وتعبث فيه عبثًا. ثّم سمعوا أصواتًا منكرةً، وهمهماتٍ غريبة، تُفزّع الشجاع تفزيعًا، فيطير فؤادُه لها شعَاعًا! [...] رأوْا أوّل مرّة نارًا تشتعل في نفسها. لا حطبَ ولا فحمًا. ذُعِروا من رؤيتها [...] وها أنتم أُولاء تسمعون أصواتًا لا أشخاصًا. كانت أصواتًا متداخلةً متناشزةً متناغمةً مُتصاديَةً متعابثةً متضاحكة معًا. غريبةَ المخارج حتّى قد يكون من المستحيل على أيّ كائن بشريّ تعلُّمها. وَضَحَ لكم أنّ اللغة التي كان الحديث يجري بها بين تلك الكائنات العجائبيّة في أعماق البئر لم تكن بشريّة. قطعًا حاولتم أن تحتفظوا ببعض ما سمعتم من مقاطع من أصواتها. كلّ واحدٍ منكم يذكر منها صوتا. ولكن سُدىً، للجِنّ لغة بمخارجِ حروفٍ لا تشبه مخارج ما تتحدث به الإنس من لغى. كذلك بدا لكم منها، ما بدا. كأنّ**

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص15.

[2] – المصدر نفسه، ص16/ 17.

الحروف البشريّة لا تستوعبها. ليست ألِفًا ولا باءً، ولا تاء. وليست غَينًا ولا قافًا ولا ياء! لو عرض لها ألْفُ عالِمِ لغةٍ من البشر لَمَا عرف منها لفظًا!"[1] في هذا المقطع أخذنا الروائي إلى عالم عجيب حول البئر والجنّ بلغة أدبية راقية، ووصف دقيق لكلّ ما يقع حول البئر من عجائبيات وظواهر خارقة للعادة، يغوص بها الراوي في عمق الثقافة الشعبيّة.

يطول الحديث عن وصف البئر العجيبة في صفحات عديدة، فهذا الفضاء العجائبي له سحر لا يصفه كلام مهما طال الحديث عنه، فهو مرتبط بالأساطير وأكثر ما يزيد من سحر هذا الفضاء هو تلك اللّمسة المتعلقة بالموروث الثقافي حين قال الراوي: **"بل كان الناس يقصدون البئر من أقاصي الأرجاء ليتبركوا بمائها، وربما استشفوا به استشفاء. كان الذي يشربه بنيّة التبرّك لا يشكو من وجع في بطنه أبدًا. ولذلك لم يكن أيّ طبيب في الزيتونة العليا يعالج المرضى، إذْ لا مريض! على الرغم من أن المشيخة بنتْ بِأَخَرةٍ مستشفى. كان الزيتونيين جميعا أصحاء. كان الناس يستغنون عن الدواء، في محاربة الأدواء [...]فلَكأنّ ماء تلك البئرِ جمع بين سحر الجنّ، وبركة الأولياء، وعناية السماء".**[2] جمع فضاء البئر بين كلّ ما هو استثنائي وخيالي، كما تميز بوحي رباني تمثل في معالجة الناس بمائه المبارك. فكان كلّ مريض يقصدُ البئر من أجل الشفاء أو التبرك.

أهمّ ما يميّز هذا الفضاء هو تداول الأساطير حول من حفره أو من أين جاء هل هو من عين وبار؟ أو من احتفره هل الجن أم سيدي حسنان؟ أم أنها تنتمي إلى الزيتونية العليا والسفلى ويتحدث في ذلك كبير الجن قائلًا: **"حقا أنتم نقبتم عليه، وأنته حفرتم البئر وطويتموها. ولكن الماء لم تأتوا أنتم به من أرض بعيدة، على ما يزعم بعض قدماء الجنّ من أنّهم بثقوه من عين وبار، باطلا. بل لا نرى إلاّ أنّه ماء الزيتونة العليا، والسفلى معا، يتبجّس من أرضها الطيبة الخصباء، ومن بين هذه الصخور الكريمة التي هي قِوامٌ جبَلِها. ثم لم تلبثوا أن أسّستم تحت البئر المباركة مملكتكم العجيبة، التي لا تضاهيها إلاّ مملكة عين وبارِ العظمى."**[3] ويأكدُّ كبير الجنّ على أن حقيقة ماء البئر ليست

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 20/ 21/ 22.

[2] – المصدر نفسه، ص 25.

[3] – المصدر نفسه، ص 18.

من عين وبار مضيفًا في قوله: "**عجبا! كيف تذرون العقل وتفزعون غلى التخريف والهراء؟ شاعت هذه الرواية بين ضعاف العقول من الجنّ حتّى كادت تطغى على الحقيقة طَغيًا. ...إنّ بيننا وبين عين وبار من المسافات ما لا يحصى. أفليس لكم عقول تفكرون بها؟ وإلاّ فكيف يصدّق عقل هذا؟ ثم إنّ وَبَارِ، كما ثبت في رواية محمد بن إسحاق بن يسار، هي بلدة يسكنها النَّسناس* المنحط في شيء إطلاقا، فما هذا الخلط إذا؟...**"[1] لم تقتصر الأسئلة والفضول على الجنّ فقط، بل حتى الإنس الذين يعيشون في الزيتونية العليا لم يتيقنوا بأي رواية عن حفر البئر، يقول الراوي: "**فهل كانت تلك البئر بئر سيدي حسنان من احتفار الجأن أم من احتفار الولي الصالح الراقد تحت هذه الأرض الثَّرْيَاء؟ هذا سؤال لم يتّفق عليه شيوخ الزيتونية العليا.**"[2] وهناك من يقول: "**ذلك الماء كان من نهر جبل قاف الذي تحرسه أفعى**"[3] تعددت الاحتمالات والآراء حول احتفار البئر ولم يكن لأي أحد العلم بالقصة الحقيقيّة وراء البئر، وقد جمع هذا الفضاء بين التراث والأساطير القديمة كقصة الأفعى التي قيل كانت تحرس الكعبة الشريفة.

كان للبئر أهمية كبيرة عند الإنس والجنّ فكان بينهما مصالحة ومشاركة تمثلت في اشتغال الإنس نهارًا والجنّ ليلًا في البئر، وكانت الجنّ هي من تقوم بتنظيف البئر وهذا ما كان يتباهى به سكان الزيتونية العليا. "**لقد وُكِلَتِ الجأنُّ بتنظيف ماء البئر كلما شابه بعض الحَشاش والغُثاء. كان الزيتونيّون يرون ذلك في بعض الأصباح أمرًا عاديًّا. الغريبُ قد يُصبح أليفا، والموحش قد يسير مأنوسًا. كانوا يجدون أكواما من الغُثاء والأحوال بجوار البئرِ، لَقىً. كانوا يُحِسون بأنهم فضّلهم الله على كثير من العالمين تفضيلًا. فاصل الحياة الماءُ وماءُ بئرهم لا ينضب ولا يغيض بالاستقاء. بل لا يغلظ ولا**

---

* – لقد وهب الله سكان عين وبار خيرا كثيرا وعظيما لكنهم طغوا وكانوا قوما جبابرة فلم يعرفوا حق نعم الله تعالى فبدل الله خلقهم وجعلهم نسناسا للرجل والمرأة منهم نصف رأس ونصف وجه وعين واحدة ويد واحدة ورجل واحدة فخرجوا على وجوههم يهيمون في تلك الغياض إلى شاطئ البحر يرعون كما ترعى البهائم. ينظر: الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، مج 5، د.ط، 1398هـ/1988م، ص357.

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 19/18.

[2] – المصدر نفسه، ص 27.

[3] – المصدر نفسه، ص 27.

يترنق سرمدًا. لأنّ الجنّ كانت موكّلةً بالقيام على خدمة البئر وتنظيفها [...] كان الزيتونيّون يتباهَوْن بذلك بين المشيخات المجاورة فلم تكن تسَعهم فِجَاج ولا أفضية، من شدّة الأشر وشموخ الكبرياء. أي قبيلة حبَاها الله بما حبا به الزيتونيّة العليا بالفاكهة والأبِّ، وبالماء والمرعى؟!"[1] كلُفت الجنّ بنظافة ونقاء البئر ليلًا والحفاظ عليها من كلّ ما قد يحوم حولها.

أعطى الروائي أهميّة كبيرة للبئر فطال الحديث عنها في صفاحات عديدة، منحها الروائي وصفًا عجائبيًا جماليًا، لا يمثل البئر فضاءً عجائبيا فقط بل يتجاوز ذلك بربطه بين فضاءين كبيرين هما: الزيتونية العليا والزيتونية السفلى والتقابل بين الجن والإنس.

2- الزيتونيّة العليا:

يجمعُ هذا الفضاء بين الحقيقية والخيال كما يرتبط بالبئر وهذا ما رأيناه سابقا وبشخصية (سارة الخلوفية)، هذا الفضاء هو الذي يعيش فيه البشر وقد وصفها الراوي مخاطبًا كريم قائلا: **"في زيتونيّك العليا النائية عن مركز الحياة، يومًا. كانت بلدتك –الزيتونيّة– أوّلَ أمرها، مجرد مجموعةٍ من القبور يسكنها أحياءٌ، ولا أحياءَ على الأقلّ في بداية أمرها. كانت مقبرتُكم وزيتونيّتكم سواءً. [...] كانت بلدتُكم دُورُها طُوبيّةَ الحيطان. كانت سقوفها من الأخشاب والعيدان. تسكنها الفئران. بل أجْحار تثْوي فيها الثعابين والكائنات الضارة الأخرى. [...] لا تزال تذكر أطرافا من وقائع ماضي بلدتك التي كانت كأنها البؤس وهو يمشي [...] كانت دُورُ قريتكم الزيتونيّة العليا، في العهود الأوّلى، فيما أخبرك جدُّك رحمون، لا تزيد عن ثمانين أو تسعين بيتًا. كان بعشها يجاور بعضًا. وبعضُها كان يبتعد عن بعض قليلًا. كان بعض الزيتونيّين يزعمون أن الجنّ تزاحمهم فيها. بنوا بجانب كلّ دارٍ، دَارًا. غير أنّكم لا ترونها. لأنّ الجنّ لا تُرى. إلاّ من ظهرتْ له بعناية السماء. كما ظهرت الجنّية لأمك عِيانًا. وعلى أن لا يكون الجنِّيُّ إلاّ وحده منعزلًا."**[2] تبدو الزيتونية العليا من خلال

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 29/28.

[2] – المصدر نفسه، ص 12/11/10/9.

الصورة التي قدمها الراوي أنها بلدة فقيرة خالية من ظروف العيش في بداياتها الأولى كما شبهها بالمقابر قبل أن تتحول إلى بلدة عصريّة.

أهم ما يميز الزيتونية العليا هو الحقل، ذُكر هذا الفضاء عدة مرات في الرواية وهو هدية زواج عمر لكن بعد غيابه أصبحت سارة هي من تهتم به وتقوم بسقيه وتنظيفه، حيث كانت تذهب إليه يوميا لرعايته، بعد أن غاب عنها زوجها **"حقلها الواقع في السفوح المسقية بماء العيون السبْعِ وبئرها"**[1]، يُشكل فضاء الحقل نقطة تغيير جذري في الرواية، حيث فيه تعرفت الإنسيّة "سارة" على الجنيّة "خناتيتوس" وتنشأ بينهما علاقة قوية لتتغير حياتها، يقول الراوي: **"وبينا هي، يومًا، منهمكةٌ في سَقْي أشجار حديقتها من ماء إحدى العيون السبْعِ التي كانت تنهمر من الوادي المفضي إلى حيثُ حقلُها، إذا هي يقع لها ما لم يكن في حسابها. فجأةً سمعتْ حفيفًا خفيفًا لطيفًا يقترب منها. [...] بل لقد رأت امرأةً غريبة تَريمُ بجانبهاَ رَيْمًا. [...] ثمّ أدركت، من خلال ما كانت تعرف من الحكايات الشعبيّة، أنّ المرأة التي فاجأتها في حقلها ربما كانت سعلاةً من الجنّ. رأتْها، إذن، نهارًا جهارًا."**[2] هذا الفضاء عنصر مهم في الرواية ففيه تتغير أوضاع سارة وحياتها الاجتماعية والثقافية.

شهد فضاء الزيتونية العليا تغيرًا وازدهارًا كبيرًا، بحيث تحولت من قرية قديمة تشبه القبور إلى مدينة عصرية، حيث يقول الراوي: **"كانت الكهرباء وصلت الزيتونيّة العليا فأصبحتْ مدينة عصريّة أنيقة. أصبحت شوارعها الواسعة تضاء بالكهرباء وتُغسَل بالماء. بعد أن كانت، كما أخبرتْك أمّك، تعيش لياليَ دأْداء. كما زُوّدت المدينة بالغاز والماء وبُني فيها مطارٌ صغير، ومرافق اجتماعيّة وحضاريّة عصريّة أخرى. أمست الزيتونيّة العليا غيرَ ما كانتْه ماضيًا. تأسّس فيها مركز جامعيّ بدأ نور العلم يُشعّ منه إشعاعًا."**[3] تغير فضاء الزيتونية العليا من فضاء لا يتوفر على

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 34.

[2] – المصدر نفسه، ص 40.

[3] – المصدر نفسه، ص 369/ 370.

الوسائل الحديثة للعيش، كما يسوده الجهل وقلة التفكير، إلى فضاء واسع يوجد الغاز والماء والكهرباء، وبُنية فيه مراكز العلم والتعلم.

الأمر العجائبي في الزيتونية العليا هو ارتباطها بالزيتونية السفلى الواقعة تحتها، وتشارك الإنس والجن فضاءً واحدًا في جو مسالم لا يتعدى أحد على الآخر، للإنس العليا وللجنّ السفلى. كما أنه فضاء متغيّر مع مرور الزمن إذ انّه لم يبقى على سيرته الأولى بل تطور وواكب تقدّم الزمن.

3- الزيتونية السفلى:

وهو الفضاء الذي تعيش فيه الجنّ؛ إذ جاء في الرّواية: **"إنّ الجنّ لها مملكة مخفيّة في أسافل بعض هذا الرّجا. أذِن لها بذلك سيّدي حسنان، فشيدتها وأقامت فيها عجائب البنيان وبديعات الأشياء. ولكن على أن تبني مدينتها تحت الأرض لا فوق وجهها. [...] ولذلك ابتنت الجنّ مدينتها العجيبة أسافل هذه البئر العظيمة، ثّم لم تلبث لأن اتّخذتها لها عاصمة مملكتها. ثّم أطلقت عليها اسم مدينة الثَّخْشَضَار*"**[1]. وأضاف الراوي في وصف هذا الفضاء بكل معاني الجمال والدهشة **"فيها بنيان وقصور وحدائقُ ونخيل ورمّان. وما شئت من الأشجار والثمار. [...] غير أنّ مملكتها العظمى تظلّ ثابتة التخطيط والمظهر، كما ثبت لدى الشيوخ في الروايات الموثّقة، فيظلّ بنيانها رفيعًا أنيقًا جميلًا يخطف الألباب خطفًا. هي من الزينة والأناقة والجمال والبهاء والنّقاء ما ينبهر أمامه العقل البشريّ انبهارًا. فلا حرمنا الله من مشاهدتها يومًا!"**[2] يُوحي هذا الفضاء بالغنى والجمال والذكاء الذي تتوفر عليه الجنّ، وهو دليل يُثبت مدى براعة الجن في بناء مساكنهم.

استند الروائي على التقاطب بين الزيتونية العليا والزيتونية السفلى حيث يمثلان فضائين منفصلين ومتداخلين في الوقت ذاته؛ منفصلين من حيث الموقع (الزيتونية العليا فوق الأرض، والزيتونية السفلى

---

* - الثَّخْشَضَار: قيل معنى هذا اللفظ أن ليس له معنى لأن الجنّ أحيانا تتحدث بألفاظ لا تفهمها هي أيضا، إما للتعمية، وإما للتورية، وإما للعبث والمكر والإستسخار. (عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 30.)

[1] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 30.

[2] - المصدر نفسه، ص31/ 33.

تحت الأرض) وهذا ما ورد في الرواية بقول الشيخ: **"ولما ثبت للشيوخ من أجدادكم أنّ الجنّ تسكن أسافل هذه المدينة وضواحيها، وهم لهم الحقّ أيضًا في أن يساكنونا، انتهى الرأي إلى أن تسمَّى مدينتُنا: "الزيتونيّة العليا" تمييزًا لها عن زيتونيّة الجأَنِّ من إخواننا وجيراننا، ولذلك رأوا أن يُطلِقوا على زيتونيّتهم التي تقع تحت الأرض، وبعد أن سمع أحدهم ذلك من الجن أنفسهم، وهم يقولون عن بلدتهم المنتشرة تحت الثّرى: "الزيتونية السفلى" ذلك كلّه حتى لا تلتبس الأمور بعضُها ببعض، فلا تَميَّزُ دلالة الأسفل من دلالة الأعلى."** [1] إضافة إلى أن الزيتونيتين تنفصلان من حيث العمران، فالزيتونية العليا بها مساكن عادية وبدائيّة، في حين أن الزيتونية السفلى تحوي بنيان وقصور بديعة عجائبية، ومتداخلين بسبب اقتحام الجن لعالم الإنس، أو العكس، فكانت الزيتونية العليا مكانا يعيش فيه الإنس في سلام، وظلّت الزيتونية السفلى موطنا للجن،[2] الذين كانوا يصعدون للأعلى لتغيير الجو أو للاحتفالات حول البئر يقول الراوي في ذلك: **"كانت الزيتونيّة السفلى واسعة الشوارع ساطعة الأضواء. رفيعة البنيان مترامية الأرجاء. لكنْ كان ينقصها الاستمتاع بالشمس الطبيعيّة ونسيم الهواء. [...]ومع ذلك كان بعض ساكني الزيتونيّة السفلى يخرجون ليلًا. ليقصدوا شجرة الزيتونية في الربوة العليا. وليتنسّموا نسيم الهواء، إذْ كان فاتَهم التدَفُّؤُ بأشعّةِ ذُكاءَ، أو لتغيير الأجواء..."**[3]، كما كان يصعد الجنّ كذلك من أجل إقامة الاحتفالات حول البئر، وهنا كان يشترك الجنّ والإنس حول الشجرة الزيتونية والبئر العجيبة. وأهم ترابط جمع بين الزيتونيتين هو علاقة الصداقة التي جمعت بين الإنسيّة "سارة الخلوفية" من الزيتونية العليا، والجنيّة "خناتيتوس" من الزيتونية السفلى.

4- مملكة الصفاء ومملكة الشقاء:

إضافة إلى فضاء الزيتونية العليا والزيتونية السفلى، نجد في الرواية ثنائية فضائية أخرى، تمثلت في (مملكة الصفاء ومملكة الشقاء)، يظهرُ هذين الفضاءين العجائبيين المتناقضين من خلال سرد رحلة

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 339/ 340.

[2] – ينظر: آمال صديقي، خصائص السرد في روايات عبد الملك مرتاض، أطروحة الدكتوراه في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة، الجزائر، 2019م/ 2020م، ص 232.

[3] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 340.

"عمر" زوج "سارة الخلوفية"، الذي غادر الزيتونية العليا بحثًا عن الرزق والثروة ليُثبت نفسه أمام أغنياء قريته، ويُفر حياة مناسبة ورغيدة لزوجهِ التي اختارته هو ورفضت كلّ شباب الزيتونية، فتبدأ رحلته بداية مع مملكة الصفاء فضاء السعادة والفرح، لينتقل بعدها إلى مملكة الشقاء فضاء العداوة والكراهية.

1.3. مملكة الصفاء: وهو الفضاء الرّحب حيث وجد فيه عمر وظيفة ووصفه بأنه "**مدينة كبيرة عامرة، كثير عددُ سكانها، نافقة تجارتها، غزيرة مياهها، إذ كان نهر عظيم يشقّها، فكان السكّان يشربون منه ويستقي فلاّحوهم منه حقولهم الزراعيّة بضواحيها...**"[1] وجدَ عمر في هذا الفضاء عملًا في أحد المتاجر ليكسب رزقه، لكن لظرف ألمَّ به – بحيث أراد التاجر ربُّ عمل "عمر" أن يزوجه ابنته وهذا ما لم يقبل به– ولهذا السبب لم يستمر في العمل وغادر (مملكة الصفاء)، ليجد نفسه في مملكة الشقاء.

2.3. مملكة الشقاء: مملكة البؤس والقهر التي لا ترحب بأي أحد خاصة إذا جاء من (مملكة الصفاء) وهذا ما جاء به الراوي على لسان أحد العساكر: "**ثّم إنّ إقبالك من مدينة الصفاء يؤكّد تهمتنا لك، بأنّك لستَ إلا جاسوسا. تعلم بأنّ مملكة الشقاء، ومملكة الصفاء، على عداوة وبغضاء، منذ أزمة طُلى فأهل مملكة الصفاء يضحكون ويبسمون أبدًا، ونحن في مملكة الشقاء، نكشِر ونعبِس أبدًا، هم أهل خضرة وماء، ونحن أهل قحط وصحراء، هم ينعمون في الرخاء، ونحن نكابد الشقاء ؟!**"[2] تعود هذه العداوة بين المملكتين إلى أن أرض الصفاء أفضل من أرض الشقاء لما تتوفر عليه من خيرات وماء وسعادة؛ ويضيف عمر في وصف مملكة الشقاء قائلا: "**يبدو أنّ مُواطني مملكة الشقاء عنصريّون لا يحبون الأجنبي أن يعيش بينهم في ديارهم، فكنت أنا بينهم الضحيّةَ، المبتلى. كان ذلك في سلوكهم باديا، بل ربما لم يكونوا يخجلون أن يُعلنُوه جهارًا. ولذلك عاملوني معاملة الجمل الأجرب، فكانوا يحتقرونني ولا يكادون يلتفتون إلى حاجاتي، إلاّ قليلا جدًّا. وإلا بعد الإلحاح**

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 251/250.

[2] – المصدر نفسه، ص 277/ 278.

والترجّي..."[1] فضاء مملكة الشقاء يتبعُ قانون العنصرية والتعصّب وهذا هو العائق الذي حال بينهم وبين التقدم والتطور والازدهار.

تتميز (مملكة الشقاء) بالسوداوية وملكها الظالم واعتبارها الضحك والابتسام جريمة يعاقب عليها، يقول أحد العساكر: **"ألم تعلم بأنّ كلّ من يضحك أو يبتسم في مملكتنا يدخل السجن عشرين عامًا، نافذا [...] فالضحك في مملكتنا جريمة كبرى. قانونًا يعاقب عليه عقابا صارمً. فالضَّحْكة الواحدة عقابُها عشرون عامًا سجنًا. حكمًا مقدرًا. وقضاءً مسطَّرًا."**[2] وبسبب ابتسامة من "عمر" اتّهم بالضحك والتجسّس وزجَّ به في السجن لمدة عشرون سنة كاملة.

قمع هذا الفضاء شخصية "عمر" في الرّواية وحرمه آماله وسلبه حريته، كما أفقده بشريته وآدميته، وسط تلك المعاناة والقهر والاستحقار والاستعباد والظلم والوضع المتدهور الذي عاناه في السجن، وبهذا فالسجن هو فضاء شديد الانغلاق والضيّق ماديًا ونفسيًا، يقول عمر في ذلك: **"تكأّدْتُ من الهمّ والحرمان والذّلّ ما تأّكدت. لم أكن آكل من أصل الطعام إلاّ نادرًا. بل كانوا يُبقون إليّ بما فضَل منه عنهم إلقاءً. كانوا ربما حالوا بيني وبين الذهاب إلى الحمّام لقضاء حاجتي، فلا يُسمح لي بذلك إلاّ بالتودّد والاسترحام. [...] كان السجناء يصطفّون صفًّا طويلًا! للاختلاف إلى الكنيف لقضاء الحاجة. كان في كلّ جناح من الزنازن كنيف واحد فقط. كان لا يكفي. لأنّ عدد السجناء كان كثيرًا. [...] كنّا نستحمّ مرّة واحدة شهريًّا. ودون صابون أو غَسول، بل بخالص الماء."**[3] يواصل عمر في وصف هذا السجن كفضاء منغلق وشنيع لا يستطيع أيّ أحد البقاء فيه، فلم يتعرضوا للإهمال والاحتقار فقد في السجن وسط الجدران المظلمة والبارد، بل كانوا يُوجهون إلى الأعمال الشاقة، يقول عمر: **"كنّا، في خرَجاتنا تحت الحراسة، نحمل الأحجارَ الثقيلة فننقلها من مكان إلى آخرَ لمجرّد حبّ الإذلال والتعذيب ولم يكن ذلك لغايةٍ نفعيّة يُرتَفَقُ بها. نقْل الأحجار من أجل نقْلِها. وليس**

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 230.

[2] – المصدر نفسه، ص 297.

[3] – المصدر نفسه، ص0230/ 231.

من أجل الارتفاق بنقْلها."[1] كان التعذيب والظلم يمثل صور روتينية للمساجين، فالسجن هو "نقطة انتقال من الحرية إلى العزلة ومن العالم إلى الذات فما إن تطأ قدما السجين حتى تبدأ سلسلة عذابه النفسية والجسدية التي لا تنتهي"[2] ففي السجن فقد "عمر" ذاته تلاشَ بين الجدران والظلمة ولم يعد له وجود، فحريته وآدميته سلبتَا منه.

يُشكل فضاء السجن مكانًا ظالمِا شيده ملك ظالم، يقول "عمر" في ذلك: "...**أنّ هذا الملك الغضبان الذي يحكم مملكة الشقاء على عهدهم هذا، هو أظلم الملوك الذين عرفتْهم المملكة طُرًّا. ومن القوانين الظالمة التي فرضها الملك الغضبان على رعيّته، [...] أنّه محرّم عليهم أن يبتسموا."**[3] وفرضّ عليهم أن يعبسوا، ولم يمنع الابتسامة فقط بل تجاوز ذلك فحتى البكاء ممنوع فوصف "عمر" ذلك قائلا: "**وكما كان العبوس محرمًا على رعايا مملكة الشقاء، فقد كان البكاء عليهم أيضًا محرَّمًا. كان الموتى يُشيَّعون إلى المقابر دون نحيب أو بكاء. وأما المرأة التي كانت تبكي فقيدها، فقد كانت تُقطع أناملها، ويحلق شعرها، قبل أن تلقى في السجن لتمكث فيه عشرين عامًا. كذلك كانت الحال في مملكة الشقاء."**[4] فضاء مملكة الشقاء يتسم بالضيق والظلم، وملك المملكة منع على شعبه أبسط أمور الحياة كالابتسامة، وكان يُدخل رعيته السجن لأتفه وأصغر الأسباب.

صور لنا الروائي فضاء السجن بصور مختلفة من العذاب والحرمان التي كان يُواجهها السجناء، ووصف لنا الأوضاع المأساوية التي كانوا يتعرضون لها، فالسجن هو فضاء العبودية والظلم وتقييد الحرية والتعبير.

5- شجرة الزيتونة العجيبة:

[1] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 234.

[2] - سمير روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، جروس برس، طرابلس، لبنان، د.ط، 1994م، ص81.

[3] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 288.

[4] - المصدر نفسه، ص283.

حَظِيَ فضاء الشجرة بمكانة هامة في الرواية، وهذا لما يدور حول هذا الفضاء من أسرار وروايات عديدة، ومنه استمدت بلدة الزيتونية العليا اسمها، كانت لهذه الشجرة أسرار وعجائب كثيرة تكتنفُ حولها، وهذا ما جعل شباب الزيتونيّة متشوقين لسماع القصص عنها فذهبوا إلى "الشيخ دحنون" الذي يحفظ تاريخ البلدة ليقص عليهم تاريخها وخصوصا ما له صلة بالشجرة المباركة التي اختفت آثارها، ومن شدة عظمة هذه الشجرة اشترط الشيخ عليهم **"أن لا يأتِيَنَّهُ أحدٌ منهم إلا طاهرًا مطهَّرًا. وإلاّ بعد أن يتوضّأَ ويصلي ركعتين شكرا لله جلّ وعلاَ. على ما وهب الله هذه المشيخة من خضرة وماء. خِصب ونماء. وإلاّ حلَّتْ عليهم غضبة السماء."**[1] فهذا الشرط دليل على قداسة الشجرة وأهميتها، ليبدئ بعدها الشيخ في وصف الفضاء الذي حول الشجرة بكل معاني العجائبيّة والدهشة، لينتقل بعدها إلى ذكر الروايات التي تدور حول من إغترسها، يقول الشيخ: **"يقال: إنّ الجأنَّ العتاة جاءوا بفسيلتها من شجرة مباركة في جبل قاف [..]، وقيل جاءوا بها من «حديقة عالية بنت منصور، ما وراء سبعةِ البحورِ» [...]، بل قيل: إنما جاءوا بها من بلاد الجارية «وذْعة، مجليّة سبعة» [...]، بل ثبت عند بعضهم أنّهم جاءوا بفسيلتها من حدائق «عين وبار»"**[2] ليختصر الشيخ حديثة عن اصل الشجرة قائلا: **"لكنّ الذي يعنينا أنّ فسيلة الشجرة المباركة جيء بها من أَرَضِينَ عجائبيّة بعيدة جدًّا، فلاق ذلك بمكانها. يكفيكم أن تعرفوا هذا. ليس أصلها من فصائل الزيتونة العاديّة ممّا تعرفون. هي فسيلة من عجائبيّات الدنيا. وكفى! وانتهى!"**[3] أراد الشيخ أن يؤكد عجائبية منبتها والفصل في هذا الحديث.

يُواصل الشيخ حديثه مُطولًا عن شكل الشجرة العجيب وعطاءها الذي لا ينتهي، لينتقل بعدها إلى ذكر المشاهد العجائبية التي رآها الجد الأكبر حول الشجرة؛ يقول في ذلك: **"كان كل عشاءٍ يرى الأضواء الساطعة تُشعَلُ على نحو مثير للدّهشة تحت تِيكَ الشجرةِ العظمى. كانت الأضواء مختلفةً ألوانها. كان منها الأبيض الساطع، والأحمر القاني، والأصفر الفاقع، والأزرقُ الزُّرقُمُ،**

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 323.

[2] – المصدر نفسه، ص 328.

[3] – المصدر نفسه، ص 329.

والأرجُوانيّ، والبنفسجي، والرّمّانيّ، والجُلَّناريّ، والبهرمانيّ... بل ما لا يُعَدُ من اختلاف ألوانها. كانت الأضواء تشعل تحت الزيتونة، ومن حولها، ومن فوقها، عِشاءً. كانت مصابيح كثيرة ساطعة متجاورة متراكبة تحيط بأقاصي حيز الزيتونة فتُضيئها. كانت تبدوا مخضرّةً لونُها أفضل ممّا كانت تُرى نهارًا. كان قد استوى نهارُها بليلها، وتماثل ليلها بنهارها."[1] لم يتوقف سرد الجد الأكبر عن الشجرة بل ذكر كذلك الكائنات التي كانت ترقص حولها والأصوات الغريبة التي كانت تصدر منها، "...**بل كائنات، تبدو حيّة، غريبةٌ يصعب تصنيفُ أجناسِها وأشكالها وأحجامها. [...] تبدأ الكائنات العجيبة تتوافد على حيز الزيتونة في تزاحُمٍ وتكاثُر وفوضَى.**"[2] وكان يسْتعْجب من المناظر التي يراها وحده، لأنه لم يُخبر أحدا ممّا كان يراه خوفًا من ذهابها أو عَدِهِ شيخًا خرفاُ فلا يتم تصدّيقه.

انتقل الجد بعدها للسكن بجوار الزيتونة؛ يقول الشيخ: "**طاب له المُقَامُ بجوار الزيتونة العظمى التي جعلته من حبه الشديد لها يتحمّل خطرَ الرَّجْمِ فيتعوّده، شيئًا، فشيئًا.**"[3] بالرغم من المخاطر والرجم الذي تعرض له الجد إلاّ أنه فضّل العيش حول الشجرة، ثم أصبح عدد أولاد الجدّ يتزايد؛ قال الشيخ في ذلك: "**ظلّ نسْلُ جدّكم الأعلى يتكاثرون بالتناكُح حينًا، فحينًا. كان الجد الأعلى ينصح لأبنائه، ثم لأحفاده، بأن يتناسلوا، ويتناكحوا حتّى يتكاثروا، فتغلُب كثرتهم على كثرة الجانّ في الزيتونيّة العليا.**"[4] وبهذا عاش الإنس بجوار الجنّ دون خوف فكان للإنس الأعلى والجنّ الأسفل، ومن هنا استمدت الزيتونيّة اسمها (الزيتونيّة العليا) تمييزًا عن زيتونية الجنّ، ثم يواصل الشيخ دحنون سرد القصص في صفحات مطولة عن شجرة الزيتونيّة، وعن أسبابِ اختفائها الذي يعود إلى العدو الفرنسي الذي اقتلعها من الجذور وحرقها.

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص331/ 332.

[2] – المصدر نفسه، ص 332.

[3] – المصدر نفسه، ص 334.

[4] – المصدر نفسه، ص 336.

يُشكلُ هذا الفضاء مع فضاء البئر النقطة الفاصلة بين الزيتونيّتين العليا والسفلى أي بين الإنس والجن وهما كذلك سبب الترابط والتعايش بينهما، وقد قدّم الروائي هذه الأحداث بطريقة عجائبيّة ووصف جمالي فني وبلغة أدبيّة عاليّة وراقيّة.

6- جبل قاف[*]: يُعتقد أنّ هذا الفضاء هو جبلٌ يحيط بالأراضي السبعة التي تتكوّن منها الأرض، وهو فضاء أسطوري يكّتنفه الغموض "فهو أبو الجبال كلها وعروقها جميعًا متصلة به ولذلك فهو من العظم في تصورهم بحيث أنه محيط بالدنيا."[1] وفي رواية "وشيء آخر" يُعتبر "جبل قاف" فضاءً مقدسًا، ويُعتقد أنه مصدر شجرة الزيتونة العجيبة وهذا حسب رأي الشيخ كبير الزيتونيّة حين قال: **"يقال: إنّ الجأنَّ العُتاةَ جاءوا بفَسيلتها من شجرة مباركة في جبل قاف."**[2] لم يُذكر جبل قاف في الرواية كثيرًا ومع ذلك كان له الأثر الكبير في منح الرواية هالة من الغموض فهو يمثل فضاءً عجائبيًا أسطوريًا من عالم خرافي، استعان به الروائي في العديد من رواياته.

7- عين وبار:

يكتسبُ فضاء "عين وبار" دلالات وإشارات مبهمة وغريبة من مناظر وأحداث عجيبة، وهذا راجع لتاريخه القديم والأسطوري، وقد استعان الكاتب بهذا الفضاء لما له من غرابة وأمور خارقة، وقيل عنه: "قال الليث: وبار أرض كانت من محال عاد بين رمال يبرن واليمن فلما هلكت عاد أورث الله ديارهم الجن فلم يبق بها أحد من الناس، وقال محمد بن اسحاق: وبار أرض يسكنها النسناس"[3] ارتبط

---

[*] - ﴿ق وَالْقُرآنِ المجِيدِ﴾ الآية 1من سورة ﴿ق﴾، قد روي عن بعض السلف أنهم قالو: ﴿ق﴾ جبل محيط بجميع الأرض يقال له جبل قاف، وهناك رواية عن ابن عباس رضي الله عنه قال خلق الله تعالى من وراء هذه الأرض بحرا محيطا بها، ثم خلق من وراء ذلك البحر جبلا يقال له ﴿ق﴾، السماء الدنيا مرفوفة عليه، ثم خلق الله تعالى من وراء ذلك الجبل أرضا مثل تلك الأرض سبع مرات، ثم خلق من وراء ذلك بحرا محيطا بها، ثم خلق من وراء ذلك جبلا يقال له ﴿ق﴾ السماء الثانية مرفوفة عليه، حتى عد سبع أرضين وسبعة أبحر وسبعة أجبل وسبع سماوات، قال وذلك في قوله تعالى، ﴿والبحر يمده من بعده سبعة أبحر﴾ يرى في هذا ابن كثير في هذه الروايتين أنهما من خرافات إسرائيل. ينظر: الحافظ عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن عمر ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج7، ط1، 1419هـ/1998م.

[1] - محمد عجينة، موسوعة اساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1994م، ص 241.

[2] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 328.

[3] - الامام شهاب الدين البغدادي، معجم البلدان، ص356.

هذا الفضاء بكل ما هو خرافي في الرواية كأصل شجرة الزيتونة حين قال الشيخ: **"بل ثبت عند بعضهم أنهم جاءوا بفسيلتها من حدائق عين وبار."**[1] ويضيف قائلًا: **"إنّ بيننا وبين عينِ وبارِ من المسافات ما لا يُحصَى. [...] ثمّ إنّ وَبَارِ، كما ثبت في رواية محمد بن إسحاق بن يسار، هي بلدة يسكنها النَّسناس."**[2] كما أن مصدر البئر المباركة العجيبة بثقوه من عين وبارِ وينابيعها مرتبطة به، منح هذا الفضاء الرواية بعدًا عجائبيًا مما يستدعي من القارئ أن يبحث في هذه الأفضية والتحقق من حقيقتها.

2.3. الأفضية الجغرافيّة:

الفضاء الجغرافي يأتي كمعادل للمكان وهو "الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace geographique)"[3] ويُعرفه عبد الملك مرتاض "المكان لدينا هو كلّ ما عَنى حيّزًا جغرافيًا حقيقيًا."[4] أي أن الراوي ينطلق فيه من العالم الحقيقي الحسي والمادي.

قلّ في الرّواية حضور الأفضيّة الجغرافيّة مقارنة مع الأفضيّة العجائبيّة، وتمثلت في القطار وبيت الشيخ رحمون وبيت عمر وسارة وبيت كاترين، كلّ فضاء من هذه الأفضية إلا وله مميزاته وأبعاده ومهمته في بناء الأحداث وتطور الشخصيات.

1- القطار:

فضاء القطار هو أوّل ما يُصادف قارئ رواية "وشيء آخر"، فالبداية كانت بوصف القطار الذي رَكبهُ "كريم"، يُشكل القطار في الرواية فضاءً للمقارنة بين الحضارات وتطورها يقول الراوي في بداية الرّواية: "(...). **ولا يزال القطارُ يندفع نحو الأمام اندفاعًا شديدًا. يعدو لاهثًا. يَصْفِر بصوت محموم. بصوتٍ ينتشر دَوِيُّه في الفضاء. ينْبَثُّ امتدادهُ في الأرجاء. كرَجْسِ الرّعد القاصف. كهدير**

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 328.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 53.

[4] – عبد الملك مرتاض، تحليل الحطاب السردي– معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995م، ص245.

البحر الطافح. كان هديره ينبعث في كلّ الأفضية المحيطة بالسِّكّة الحديديّة الممتدّة إلى ما لا انتهاء. كان ينهب الطريق نهْبًا سريعا. كان طائرةً تسير. بل كان قطارًا يطير."[1] أما قطار بلدة الزيتونيّة فقد وصفه الراوي قائلا: **"قُطُرُكُم، حيث وُلِدتَ، أنتَ، وحيث كنتَ؟ لا! هي تسير على سكتها النَّخرةِ، الهُوَيْنى [...] قُطُرُكُم الوئيدة المتثاقلة التي تشبه الشيخ الواهن [...] مسكين قطارُكم إذْ كان يلهث منْ تقادُمه وبِلاهُ لهثًا. كان عظامًا رميمًا. لم يكن قادرا على الصعود في العقاب. كان عاجزًا عن الركضِ في السهول والهضاب. أيضًا. حتّى كأنه كان شيخا خَرِعًا. هرمًا! يسْعُل فيقذف دخانًا كثيفًا."**[2] جعل الروائي من القطار رمزًا فنيًا عبر فيه عن الوضع الراهن الذي تعيشه الدول العربية المتخلفة والتطور الذي تعيشه الدول الأوروبية من ازدهار في كلّ المجالات العلميّة والثقافيّة، في حين أنّ الدول العربية انسلخت من ذاتها ونهجت طرق التقليد والإتباع من دون أي ابتكار وتجديد ذاتي.

ساهمَ فضاء القطار كذلك في التقاء "كريم" و"كاثرين" يقول الراوي: **"الآن تقبَع في أحد مَخادع عربات هذا القطار التي تجاوزتِ العشرَ عَددًا. [...] وبالمصادفة السعيدة جلستْ أمامَكَ في المقعد الأماميّ الذي يقابل المقعد الخلفيّ الذي كنت أنت فيه قابعًا: فتاة حسناء."**[3] يُواصل الراوي في وصف القطار ومشاعر "كريم" صفحات مطولة، فبالرغم من أن رحلة القطار استغرقت أربع ساعات، إلاّ أن هذا اللقاء في القطار أعاد تشكيل العالم الداخلي للشخصيتين، فكانت الرحلة بالنسبة لهما أطول بكثير، لما منحهما هذا اللقاء من مشاعر كثيفة ومختلطة وبالرغم من ذلك لم يتجرأ أحدهما لمبادرة الكلام مع الثاني، فأخذ الراوي يغوص في داخل الشخصيتين في حديث طويل تجاوز العشرون صفحة، مع أن وقت الرحلة أربع ساعات لكن المشاعر جعلت الرحلة تطول أكثر.

2- فضاء البيت:

[1] - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 3.

[2] - المصدر نفسه، ص 4/3.

[3] - المصدر نفسه، ص383.

يشكلُ فضاء البيت أحد الفضاءات الجغرافية المهمة التي يهتم به الروائي اهتمامًا كبيرًا لما لها من أهمية في رسم الشخصيات وبناءها، فالبيت كما يُعرفه غاستون باشلار "هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارًا كوننا الأوّل، كون حقيقي بكلّ ما في الكلمة من معنى"[1] و"تظهرُ صورة البيت وكأنها أصبحت طبوغرافية* وجودنا الحميم."[2] فالبيت هو الذي يُحقق وجود الإنسان بكرياته الحميمية، تعددت أفضية البيت في الرواية وتجلت في:

1.2. بيت الشيخ رحمون: جاء بيت "الشيخ رحمون" ليُعبر عن البيت الحميم ويدّل على مدى فقر أهل عمر؛ يقول الراوي: **"كان جدّك، فيما أخبرك، يقطن بيتًا طينيًّا هو لا يختلف عن الإصْطَبْل فتيلًا. أو إلاّ قليلًا. أو كذلك كان جدك يرى. أرضيّته تراب. سقفُه أخشاب. جدرانه أطواب. كان فيها بيتٌ ومطبخٌ ولا شيءَ غيرُهما..."**[3] يعرضُ لنا هذا المقطع وصفًا لبيت الشيخ رحمون الصغير الذي لم تتوفر فيه أشياءٌ كثيرة، لكن من الرغم من ذلك كان البيت مكان للألفة والحميمية وتربى فيه عمر على الحبّ والكرم والعطاء والأخلاق الحسنة.

2.2. بيت عمر: يمثل هذا الفضاء البيت الذي كان يعيش فيه "عمر وسارة" وكيف كانت في حياتهما في بدايتها؛ يقول الراوي: **"بنى له أبوه قريبًا من دار العائلة بيتًا طينيًّا بسيطًا. فيه غرفة للنوم دون نافذة. وغرفة أخرى اتُّخِذتْ مطبخًا. وفيها مغسلة صغيرة منفصلة عنهما. وباحةٌ للدار إلى الضِّيق ما هي. لا يجاوز مداها من باب غرفة النوم إلى باب الدار أكثر من عشرِ خطىً."**[4]

وبعد الصداقة التي جمعت بين "سارة" و"خناتيتوس" يتحول هذا البيت إلى بيت عصري تتوفر فيه كل المرافق وهذا كله بمساعدة ملكة الجن خناتيتوس التي أعطت العديد من الهدايا لصديقتها كما سخرت لها بعض الجنّ لخدمتها وإصلاح البيت، حيث يقول الراوي: **"رمَّم أعوان خناتيتوس بيتها.**

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.

* – طُبُوغْرَافِيَّةٌ: (مصدر صناعيّ): بَيَانُ الْمَلاَمِحِ العَامَّةِ لِسَطْحِ الأَرْضِ طَبِيعِيَّةً كَانَتْ أَوْ مَصْنُوعَةً. (موقع المعاني https://www.almaany.com/ar/dict/ar)

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 32.

[3] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 11.

[4] – المصدر نفسه، ص 112.

فتحوا فيه نافذةً تدخل منها الشمس في غرفة نومها. غيّروا أبوابه فأصبحت متينة مكينة بعد أن لم تكن إلاّ أعوادًا مربوطة ببعضها. وضَعوا لها حمّامًا أنيقًا. كانوا ربما أتَوها بالماء فوضعوه في خزّانٍ فوق السطح فكانت تستحمّ بطريقة عصرية"[1] ويضيف الراوي في مقطع آخر: **"ثمّ تُقبل على المكتبة التي كانت أسّسْتها أمّك ببينكم الجديد."**[2] وليؤكد الكاتب على أن هذا البيت تغير ولم يبقى على سابق عهده يقول "كريم": **"غرف الضيوف عندنا متعدّدة وأثاثها فاخرة."**[3] وبهذا أصبح ببيت سارة العديد من الأغراض الثمينة التي لا تتوفر حتى في بيوت الأغنياء، وتغير المكان من بيت صغير بآخر كبير ذو طابقين وغرف كبيرة ومكتبة وحياة جديدة مترفة، وكلّ هذا بفضل عطايا "خناتيتوس" وبعد عودة عمر تتغير حياتهما للأفضل.

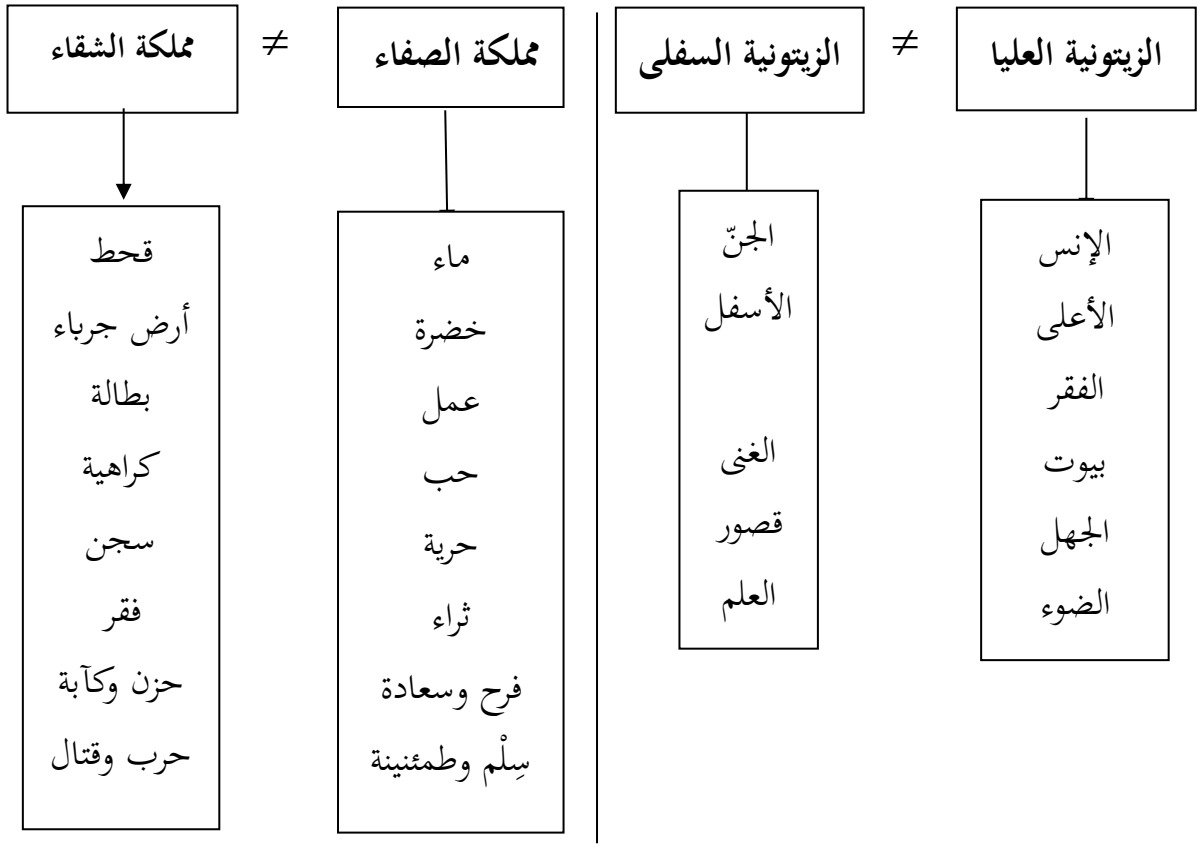
3.2. بيت كاثرين: يُجسد هذا الفضاء المكان الذي تعيش فيه كاثرين تقول في وصف بيتها: **"بيتُنا صغيرٌ كما رأيتَه أمسًا. أرْضيٌّ يتألّف من غرفتين اِثنتين وقاعةٍ لاستقبال الضيوف والأصدقاء. الآنَ، غرف اتّخذتها أنا. والغرفة الأخرى أتّخذتْها أمّي لها."**[4] في هذا البيت الصغير تعيش شخصيتين يجمعهما الحب والدفء الأسري، ويُبين الراوي من خلال هذا الفضاء أن كاثرين شخصيّة استثنائية في مجتمع غربي لا يهتم بالجو الأسري، فبالرغم من جمالها وشبابها إلا أنّها فضلت البقاء والاعتناء بأمها العاجزة، كما سخرت كلّ وقتها وحياتها في مساعدة والدتها.

ركز الروائي في الرواية على وصف البيوت من الجانب الهندسي أكثر من ابراز العلاقة العاطفية بين البيت والشخصيات، ومع ذلك يُعتبر البيت مصدرًا لفيض من المعاني والقيم. فالبيوت والمنازل تشكل نموذجًا ملائمًا لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلة التي تعيشها الشخصيات، فبوصف البيت يوصف الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها.[5] وهذا ما تجلى في الرواية حيث كانت تعبر البيوت عن شخصياتها، فبيت كلّ من الشيخ رحمون وعمر وكاثرين كانت صغيرة لأن هذه الشخصيات كانت

[1] – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 126.
[2] – المصدر نفسه، ص 376.
[3] – المصدر نفسه، ص 475.
[4] – المصدر نفسه، ص 452.
[5] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 43.

فقيرة، لكن فضاء البيت عبر عن شخصيات ذات أخلاق حسنة وطيبة، كما عبر عن الجو الحميمي والعاطفي الذي عاشته الشخصيات داخل بيوتها الصغيرة.

وفي الختام نستخلص أن عبد الملك مرتاض في رواية "وشيء آخر" قد أبدع في طرح الأفضية العجائبية ومزجها مع الواقع المعاش، كما تنوعت الأفضية في الرواية بين العجائبية والجغرافية وتفاعلت مع الشخصيات الروائية. ونلاحظ مدى براعة الكاتب في توظيف خياله ومزجه بالتراث والأساطير ليخرج لنا في الأخير بعمل إبداعي عجائبي محض، ويتجلى كلّ هذا في لغة راقية وعريقة. كما اعتمد الروائي على سلسلة من التقاطبات و"كان داخل الطرف الواحد من الثنائية يُمكنها أن تصبح بلا عدد ولا نهاية وذلك نتيجة للقابلية الكبيرة التي للفضاء الروائي في أن يندمج ويدخل في ثنائيات أو تقابلات ضدية"[1] فالتقاطب الواحد يتفرع منه العديد من الثنائيات أو الضديات وبهذا نكون أمام تقاطب أصلي وتقاطب فرعي، وسنحاول ابراز أهم الثنائيات الضدية في المخطط الآتي:



[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 40.

يُمثل المخطط أهم الأفضية العجائبية في الرواية والثنائيات الضدية التي تفرعت منها، فكانت الزيتونية تختلفان في كل شيء إلا أنها كانا يشتركان في البئر والشجرة الزيتونية، في حين أن مملكتي الصفاء والشقاء كانا مختلفان ولا رابط بينهما. لم نعتمد في تحليلنا على التقاطب ولكن حاولنا ان نُضيفه في دراستنا ولو بشكل مختصر لأن الأفضية في الرواية اعتمدت على العديد من التقاطبات التي كان لها بعدًا رمزيًا وجماليًا في الرواية.

الفصل الثّاني

الشخصيّة في رواية "وشيء آخر"

أولا/ مفهوم الشخصيّة:

1-لغة:

2- اصطلاحا.

3- أهمية الشخصيّة الروائية.

4- تصنيف الشخصيّات.

ثانيا/بنية الشخصيات في رواية وشيء آخر:

1- دلاة الأسماء.

2- أبعاد الشخصيات في رواية وشيء آخر.

1.2. البعد الخارجي (المورفولوجي).

2.2. البعد النفسي (السيكولوجي).

3.2. البعد الاجتماعي.

3- تقنيات تقديم الشخصيّة السرديّة.

1.3 التقديم المباشر.

2.3. التقديم غير المباشر.

تُعد الشَّخْصيَّة الرِّوائيَّة تِقْنيَّة أَساسِية فِي تَشكِيل البنَاء الفنِّيّ والْجماليّ لِلرِّواية، بِوصْفِهَا مُكَونا أَساسِيًا مِن مُكونَات الخطَاب الرِّوائيّ "فالشَّخْصيَّة فِي الرِّواية عمودَهَا اَلمتِين، وأساسهَا اَلقوِيم، بِهَا يُبنَى الحدث وَيعرِف ، وَمِنهَا يَفهَم الزَّمَان وَيكشِف، يرى مِن وُجودِهَا المكَان، وَعلَى أَساسِها تَصطَرِع الأفْكار والْأيْديولوجيَّات"[1]،فَهِي بِمثابة وَسِيلَة لِلرِّوائيّ يُعبِّر مِن خِلالِهَا عن أيْديولوجيَّاته وثقافته وأفْكاره ورؤْيَته وأحاسيسه لِلْواقع ، وَتُعَد الشَّخْصيَّة "مِن أَعقَد التِّقْنيَّات الفاعلة فِي الخطَاب اَلسرْدِي، والعنْصر اَلمحرك لِلْأحْداث بل إِنَّها عَالَم عجيب تَتَمحوَر حَولَه كُلُّ الوظائف والْهواجس والْعواطف والميولات"[2]. وتكْمن أهمِيَّتهَا فِي الدَّوْر اَلذِي تَضطَلِع بِه فِي المتْن الحكائيّ فَهِي المرْكز اَلذِي تَدُور حَولَه الأحْداث مِن خِلَال أبْعادهَا ووظائفهَا والْعلاقات اَلتِي تَجمَع بَيْن الشَّخْصيَّات فِي الرِّواية.

1- مَفهُوم الشَّخْصيَّة:

قَبْل الشُّروع فِي اَلحدِيث عن الشَّخْصيَّة فِي العمل الرِّوائيّ لَا بُدَّ مِن البحْث عن أَصْل الكلِمة (الشَّخْصيَّة) فِي أُمَّهات المعاجم والكَشْف عن معانيهَا ودلالتهَا.

1-1- لغة: تُشير كلمة الشَّخصيَّة في المعاجم العربيَّة من خلال مادة (ش- خ- ص) إلى عدَّة مَعاني، وقد وردت في لسان العرب: "شخص: الشَّخْصُ: جماعةُ شخْصِ الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشْخاصٌ وشُخُوص وشِخاص. والشَّخْصُ: سوادُ الإنسان وغيره تراه من بعيد. وكلّ شيء رأيت جُسْمانَه. الشَّخْص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمرادُ به إثباتُ الذات فاستعير لها لفظُ الشَّخْصِ."[3] يظهر من حديث ابن المنظور أن الشخص هو ما يقتصر على معنى الذَّات الظَّاهرة للعيان، فالشَّخص

[1]- الشاهد نبيل حمدي، بنية السرد في القصة القصيرة "سليمان فياض نموذجًا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2016م، ص 19.

[2]- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990م، ص7.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 44.

هو كلُّ جسْم له ارتفاع وظهور فكلّ ما جاء في المعجم يُؤكّد على الدّلالة الحسيَّة التي تقترن بمسمى الشَّخص.

وجاء في تاج العروس: "الشَّخْصُ: سوادُ الإنْسانِ وغَيْرِه تَراهُ من بُعْدٍ، وفي الصّحاح: من بَعِيدٍ. جمعه في القَلِيل (أشْخُصٌ) وفي الكَثِير (شُخُوصٌ، وأشْخَاصٌ)، قال ابن الأثِير: الشَّخْصُ: كُلُّ جِسم له ارْتِفَاعٌ وظُهُورٌ. والمرادُ به إثْبَاتُ الذَّاتِ، فاسْتُعِير لها لَفْظُ الشَّخْصِ. وشَخَصَ، كمَنَع، شُخُوصًا: ارْتَفَعَ. ويُقَال: شَخَصَ (بَصَرُهُ) فهو شاخصٌ إذا (فَتَحَ عَيْنَيْه وجَعَلَ لا يَطْرِفُ)."[1]وفي قاموس المحيط: "الشَّخْصُ: سَوَادُ الإنْسَانِ وغيرِهِ تراهُ من بُعْدٍ، جمعها: أشْخُصْ وشُخُوصٌ وأشخاصٌ. وشَخَصَ، كَمَنَعَ، شُخُوصًا: ارْتَفَعَ وبَصَرُهُ: فَتَحَ عَيْنَيْهِ."[2]

مما تقدَّم في المعاجم اللُّغويّة يتبيّنُ لنا أن كلمة الشَّخصيَّة تشتق من الفعل (شخص) بمعنى ظهر أمام الآخرين، ومن ثم فهي تعني الحضور أمامهم بالأبعاد الجسميّة.

2-1 -اصطلاحا:

1-2-1- الشَّخْصيَّة فِي المعاجم المتخصِّصة:

لقد كانت المعاجم المتخصصة أكثر تحديدًا لهذا المصْطلح من المعاجم اللُّغويَّة.

يُقدم سعيد علوش عدَّة معاني لمصطلح الشّخصيّة وهي:

"1- تستعمل (الشخصيّة)، في الأدب الروائي، إلا أنّ المصطلح أخذ يختفي ليحلّ محله مصطلح (الفاعل) أو (الممثل) لدقتهما السيميائيّة.

[1]- محمد مُرتضى الحسيني الزّبيْدي، تاج العروس مِنْ جواهر القاموس، تح: عبد الكريم العزباوي، ج: 18، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، 1399هـ/ 1979م، ص6/ 7.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، 1462هـ- 2005م، ص 621.

2- (الشخصيّة الرّوائيّة) فكرة من الأفكار الحواريّة، التي تدخل في تعارض دائم مع الشَّخْصيَّات الرَّئيسيَّة أو الثَّانويَّة.

3- (الشخصيّة) تمثيليّة لحالة أو وضعيّة مَا"[1].

يحمل مصطلح الشّخصيّة عند "سعيد علوش" العديد من المفاهيم، أولًا: ارتباط مصطلح الشخصيّة بالرّواية، لكنّ هذا المصطلح تراجع مع المنهج السيميّائي بمصطلح الفاعل أو الممثل، ثانيًا: مصطلح الشخصية فكرة من أفكار الحواريّة وهو عنصر مولد للحركة بتعارضه مع الشخصيّة الرئيسيّة أو الثانويّة. ثالثًا: مصطلح الشخصية هو عبارة عن تمثيل لحالة أو وضعية ما.

وردَ في معجم السرديّات أن الشّخصيّة مع الحدث تمثّل "عمود الحكاية، وتعتبر في القَصص التخييليّ، كائنًا ورقيًّا متخيّلًا ولكونها مجرّد دور أو فاعل. والشخصيّة هي نظام ينشئه النصّ تدريجيًّا. لكنّها لا تعدم في بداية ظهورها هويَّةً عامّةً، فهي في البداية شكلٌ أو بنيةٌ عامّةٌ. وكلّما أضيف إليها خصائص أضحت معقّدة غنيّة مرغبة من دون أن تفقد هويّتها الأصليّة."[2]نلمح من هذا أن اشتراك الشخصيّة مع الحدث بمثابة العمود الفقري للرّواية، والشخصيّة ليّست شخصًا حقيقيًا وإنما كائنًا ورقًا في القصص التخيلية تنشأ تدريجيًا من خلال النصّ، وهي تعتبر جوهر الحدث في السرد بخصائصها المميَّزة.

وَوَرد في معاجم أخرى كمعجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغة والأدب: "الشَّخْصيّة هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية."[3] فالشخصيّة من أهم

[1]- سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2019م، ص 179.
[2]- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديّات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص 170/ 171.
[3]- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د.ط، 1974م، ص 65.

عناصر العمل الرّوائي حيث تقوم بتحريك الأحداث وتفعيلها، وهي بهذا المفهوم إما شّخصيّة خيالية يستحضرها الروائي من خياله أو واقعية مستمدة من الواقع المعاش.

وفي معجم مصطلحات نقد الرواية (شَخْصِيَّة CHARACTER-PERSONNAGE) تعدّ "الشخصية هي كلّ مُشارِك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيّات، بل يكون جزءً من الوصف. الشّخصيّة عنصر مصنوع، مخترع، ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصّور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها. ليست الشخصية شخصًا، ولا وجود لها خارج عالم الرواية."[1] تكتسب الشّخصيّة أهميّتها إن كانت مشاركة في أحداث الرّوايّة سواء أكانت مشاركة إيجابيّة أو سلبيّة، في حين لم تشارك في الحدث فهي لا تعدّ من الشّخصيات بل تصبح عنصرًا من الوصف، وبهذا تعتبر الشّخصيّة عنصرًا من عناصر البنيّة السرديّة تظهر من خلال أفعالها وأفكارها وأقوالها، والشّخصيات الروائيّة لا تتحقق إلا في عالم الرّواية.

2-2-1- الشّخصيّة في النقد الغربي:

لم يكن هناك اهتمام كبير بالشخصية عند النقاد في القديم، لكن في الدراسات الأخيرة نالت اهتمامًا واسعًا ودراسات مكثفة، ويختلف مفهوم الشّخصيّة الرّوائيّة، باختلاف الاتجاه الرّوائي، بحيث يرى الواقعيين التقليديين أن الشّخصيّة هي كائن حقيقي موجود، في حين يرى نقاد الرّواية الحديثة أن الشّخصيّة الرّوائية هي مجرد كائن من ورق[2]، يعتمد الاتجاه الأوّل على ضرورة محاكاة الواقع والأخذ منه، في حين يرى الاتّجاه الثّاني أن الشّخصيّة الرّوائيّة ما هي إلا من إنتاج الرّوائي الذي يمزج بين خياله وثقافتِه.

[1]- لطيف زيتون، مُعْجَم مُصطلحَات نقْد الرِّوايَة، مكتبة لبنان ناشرون/ دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002م، ص114.

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2015م، ص34.

يُعرف تزيفيتان تودوروف **(Tzvetan Todorov)** مصطلح الشّخصيّة من خلال تموضعه في إطار التحليل القضوي للحكي (المعنى الأصلي للقضيّة) "فالشخصيّة هي موضوع القضيّة السردية، بما أنّها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبيّة محضة بدون أي محتوى دلالي. بالإضافة إلى الأحداث التي تلعب الصفات في قضية دور المحمول وإنها ليست مرتبطة بالفاعل إلا بصفة مؤقتة."[1]وهنا تبرز أهميّة دور الشخصيّة داخل الحدث، حيث أنّها تتنقل بمرونة تامة بين العناصر الأخرى، وترتبط وتتحد مع الزمان والمكان والحدث والشخصيّة نفسها بشكل مؤقت، ثمَّ بعد ذلك الانفصال تدريجيًا كونها عنصرًا مهمًا وفاعل داخل الخطاب.

أمّا رولان بارت (Roland Barthes) فيرى أنّ النقاد الكلاسيكيون لم يولوا أهميّةً كبيرةً لمفهوم الشّخصيّة، "بل ظلوا متأثرين بما كان سائدًا في الشعريّة الأرسطيّة، حيث كانت الشخصيّة ثانوية قياسًا إلى باقي عناصر العمل التخييلي، وتخضع خضوعا كليًا لمفهوم الفعل."[2] وهذا ما انتقده رولان بارت (Roland Barthes) من طرف شعريّة أرسطو التي جعلت الشّخصيّة مجرد اسم وعامل للفعل.

تتلخّص وجهة نظر رولان بارت (Roland Barthes) بأنّ "الشّخصيّات في الأساس كائنات ورقيّة، وإن المؤلف (المادي) للقصة، لا يمكن أن يختلط مع راويها في أيّ شيء من الأشياء."[3]إنّ الشّخصيّة عند رولان بارت هي مجردّ علامة لغويّة مكونة من دال ومدلول، وهي مرتبطة في نظره بالفعل الذي تؤديه، ويرى أنّ الشّخصيّة هي نتاجٌ لعمل إبداعي ما، فتصبح بهذا كائنًا ورقيًا من نسيج خيال المبدع.

يعتبرُ "ميشال زرافا" (Michel Zeraffa) أن الشخصيّة الحكائية "علامة فقط على الشّخصيّة الحقيقيّة، وإنّ بطل الرّوايّة هو (شخص) (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها

[1]– تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص 74.

[2]– حليمة وازيدي، سيميائيات السرد الروائي من السرد إلى الأهواء، منشورات القلم المغربي، المغرب، ط1، 2017م، ص 15.

[3]– رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، دمشق، سوريا، ط1، 1993م، ص 72.

علامة على رؤية ما للشخص، يُضاف إلى هذا كله أن هويّة الشّخصيّة الحكائية ليست ملازمة لذاتها، أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي."[1] الشخصية الحكائية هي دال للشخص الحقيقي وانعكاس له، ولهذا يجب الفصل بين الشخص الحقيقي المعبّر عن الذات وبين هوية الشخصيّة الحكائية التي تأخذ أبعادها داخل النص الحكائي فقط.

في حين يذهب فيليب هامون (Philippe Hamon) إلى أن "الشخصيّة في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النّص."[2] تختلف نظرة فيليب هامون إلى الشّخصيّة بحيث يرى أنّها عنصر من صنع القارئ فهو يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبليّة ليحدد صورة قد لا تكون مشابهة للصورة التي يحددّها القراء الآخرون.

3-2-1- الشّخصيّة في النقد العربي:

يُشير "سعيد يقطين" إلى أنّ الشّخصيّة من "أهمّ مكونات العمل الحكائي، لأنّها تمثّل العنصر الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي. لذلك لا غرو أن نجدها تحظى بالأهميّة القصوى لدى المهتمين والمشتغلين بالأنواع الحكائيّة المختلفة."[3] وبهذا تعدّ الشّخصيّة عنصرًا مهمًا من عناصر بناء الرّواية الحديثة، فهي تمثلّ العنصر الذي ينهض بمختلف الأفعال، حيث تترابط في سيرورة مجرى الحكي، وهذا ما جعل من الشّخصيّة محور انشغال النقاد والدّارسين.

الشّخصيّة عند عبد "الملك مرتاض" هي ذلك "العالم المعقد الشديدُ التركيبِ، المتباين التنوع ... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجيات والثقافات والحضارات."[4] وهذا ما يفسر تعدد التعريفات لمصطلح الشخصية، كما يشير عبد الملك مرتاض أن هناك كثيرا من النقاد

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991م، ص 50.

[2]- المصدر نفسه، ص 50.

[3]- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997م، ص 87.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998م، ص 73.

المعاصرين يخلطون بين "الشخص" و"الشخصيّة"، فيوضح الفرق بينهما فالشّخصيّة عنده هي "كائن حَركي حيّ ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونَه. وحينئذ تجمع "الشّخصيّة" جمعًا قياسًا على "الشخصيات" لا على "الشخوص" الذي هو جمع لشخص. ويختلف الشخص عن الشّخصيّة بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثّلها الشّخصيّة في الأعمال السرديّة."[1]ويذهب كذلك إلى "أن الشَّخصيَّات التي مفردها شخصيّة هي أداة سرديّة مثلها مثلُ اللّغة والزمن والحيز والحدث، أما الشخص فهو يعيش فعلا في الواقع وله وجود قانوني، أما الشخصيّات فهي مجرد شخّصيّة متوهَّمة يُنشئها خيال القاصّ أو الرّوائي أو المسرحي لمحاولة بلورة الحدث السردي بواسطتها. فالشّخصيّة صورة متوهَّمة للشخص، وليست الشخص نفسَه."[2]ومن هنا يُظهر لنا الناقد الفرق بين الشخص (الشخوص) والشّخصيّة (الشّخصيّات)، فالأوّل هو ذلك الإنسان الحيّ الواقعي جسد وروح أم الثاني فهو كائن ورقي وهمي ينشأ من خيال الكاتب، ويساعد في ربط الأحداث وهو عنصر مهم في الأعمال الأدبيّة كبقيّة العناصر (الزمن والمكان واللّغة).

ويرى محمد عزام أن الشّخصيّة الروائيّة هي في الواقع من "محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنيّة محددة، وتخلط القراءة الساذجة بين (الشّخصيّة التخييلية) و(الشّخصيّة الحيّة) في حين إن الشّخصيّة التخييلية (كائن من ورق)."[3] وقد تبنى الناقد "محمد عزام" فكرة "بارت وتودوروف" التي تنطلق من مبدأ أن الشّخصيّة هي من نسج خيال الكاتب ولا علاقة لها بالأشخاص الحقيقيّين.

3-أهميّة الشخصية الروائيّة:

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995م، ص 126.

[2]- عبد الملك مرتاض، السّرْدُ والسّرْدانيّةُ، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2019م، ص294.

[3]- محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996م، ص85.

إنّ للشّخصيّة الرّوائيّة أهميّة قد تفوق أهميّة الزّمان والمكان، كما تعتبر من أبرز المكونات التي يقوم عليها العمل السردي، ولا يخلو أي عمل رّوائي من الشّخصيّات فهي الرّكيزة الأساسيّة التي تحرك الرّواية بتفاعلاتِها وعلاقاتِها "والشخوص هم: الأفراد الخياليون، أو الواقعيون، الذين تدور حولهم الرّواية، أو القصة، أو المسرحيّة. وبسبب الدّور الذي تضطلع به الشّخصيّات في السّرد الرّوائي، جر الاعتراف بالرّوائي على أساس مقدرته في رسم الشخوص، فالرّوائي الجيّد هو الذي يستطيع أن يبتكر، ويبدع، في رواياته شخصيّات جيّدة."[1] يذهب "إبراهيم خليل" إلى أن مصطلح الشّخصيّة عنصر مشترك بين أنواع القصص المختلفة كالرّواية الجديدة أو القصّة أو المسرحية، ويُشير إلى أن الأعمال الروائيّة لا تقوم دون شّخصيّات ومن خلالها تظهر مدى براعة الرّوائي في رسم شخصيّاته.

منحَ النقد الأدبّي للشخصيّة مكانة بارزة، فهي تُساهم بشكل كبير في صنع وبلورة أحداث الرّواية،"فالأشّخاص في القصّة مدار المعاني الإنْسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة. ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ انصرفت إلى دّراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وإلا كانت مجرد دعاية، وفقدت بذلك أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنيّة معًا. فلا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص، وتحيا بها الأشخاص."[2] فالشّخصيّة هي العنصر الذي تنتظم من خلاله عناصر العمل السّردي، لكونها المرتكز الأساسي لأحداث الرّواية، فهي تساهم في تطوير وتنامي أحداث الرّواية وبهذا تكون الشّخصيّة من أهم المكونات الأساسيّة للحدث.

تُمثل الشّخصيّة العمود والركيزّة الأساسيّة لكل كتابة سرديّة، فهي الجوهر الداخلي والخارجي للرّواية" ولا أحد يجادل في كونها تقع في صميم الوجود الروائي ذاته... إذ لا رّواية بدون شّخصيّة تقود الأحداث وتنظم الأفعال وتعطي القصة بعدها الحكائي...، ثم أن الشّخصيّة الرّوائية، فوق ذلك تعد العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكليّة الأخرى بما فيها الاحداثيات الزّمنية والمكانية

[1]– إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرن، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص173.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د.ط، أكتوبر 1997م، ص526.

الضرورية لنمو الخطاب الرّوائي وإطراده."[1]الشّخصيّة تمثل الدعامة الأساسيّة التي ترتكز عليها بقيّة العناصر السرديّة الأخرى كونها المرتكز المهم الذي تنهض به الرّواية.

وممّا تقدم نستنتج أن الشّخصيّة هي أحد أهم المكونات الأساسيّة في العمل السردي، وذلك كونها دعامة وركيزّة هامة في كتابة أي نص، وغيابها يؤثر على بقية العناصر السّردية فهي العنصر الفعال والمحرك في تطوير وتنميّة العمل السردي.

4-تصنيف الشّخصيّات:

هناك الكثير من الدّراسات التي عملت على تصنيف الشّخصيّات، حيث يعتمد كل باحث في تصنيفه على الدّور أو الوظيفة السّرديّة التي تقوم بها الشّخصيّة داخل العمل السردي، ومن بين هذه التصنيفات نجد "خاصيّة الثبات أو التغير التي تتميز بها الشّخصيّة والتي تتيح لنا توزيع الشّخصيّات إلى سكونية Statiques وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميةDynamiques تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة. كما يجري النظر إلى أهمية الدور الذي تقوم به الشّخصيّة في السرد والذي يجعلها تبعًا لذلك إما شّخصيّة رئيسيّة (أو محورية)، وإما شّخصيّة ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحليّة."[2] يعتمد تصنيف الشّخصيّة على تحركاتها ومدى فاعليتها في مجريات أحداث الرّواية، فالشّخصيّة النشطة ولها عدة وظائف تصنف مع الشخصيات الرئيسيّة، في حين الشّخصيّة التي تحمل وظيفة واحدة فهي تصنف مع الشّخصيّات الثانوية.

يقدم "فلاديمير بروب" تصنيفه اعتمادًا على الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات، التي حددها في واحدة وثلاثين وظيفة، وقام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية التي تنحصر في سبع شخصيات:[3]

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990م، ص 20.
[2]- المصدر نفسه، ص 215.
[3]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991م، ص25.

1	المتعدي أو الشرير	Agresseur ou méchant
2	الواهب	Donateur
3	المساعد	Auxiliaire
4	الأميرة	Princesse
5	الباعث	Mandateur
6	البطل	Héros
7	البطل الزائف	Mandateur

أما فورستر Forster فقد خصص مقالة كاملة من كتابه المتحفي، "يدرس فيها الفرق بين الشّخصيّة المعقدة متعددة الأبعاد Multidimentionnel والشّخصيّة المسطحة Personnage Plat، التي تكون في الغالب منذمجة Typilifie وبدون عمق سيكولوجي. وقد جعل "فورستر" مقياس الحكم على عمق شخصية ما أو سطحيتها يكمن في الوضع الذي تتخذه تلك الشّخصيّة اتجاهنا، فهي إما أنها تفاجئنا بطريقة مقنعة وإما لا تفاجئنا مطلقًا، وتكون عند ذلك شّخصيّة سطحية."[1]اعتمد "فوستر" في تصنيفه للشّخصيّات على العلاقة بينها وبين القارئ وما تحدث فيه من انطباع، فالشخصيّة إنْ فاجأت القارئ بطرق مختلفة ومقنعة وأثرت فيه تكون بذلك (الشّخصيّة المعقدة)، أما إذا لم تفاجئ القارئ فهي (الشّخصيّة المسطحة).

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 215.

وهناك تقسيم آخر للشّخصيّة متعارف عليه حيث "تستطيع الشّخصيّات تبعا للدّور الذي تضطلع به في القصة، أن تكون إما رئيسيّة (الأبطال أو المنافسون)، وإما ثانويّة فتشتمل على وظيفة عرضيّة، وإنه لمن المعلوم أن هذا التمييز ليس حاسمًا على الدوام وخاصة لأنّه يقبل عددًا من المواقف الوسيطة."[1]هذا التصنيف يمكن أن يقدم خدمات من أجل وصف مراتب الشخصيّات، وإن كان هذا الترتيب صعب الإنشاء أحيانًا لأنّه ليس هناك معايير محددة للفصل بين الشّخصيّات في الرّواية، فالشّخصيّات لا تتسم بصفات محددة فكل رّوائي وكيف يقدّم شّخصيّاته وكل قارئ وكيف يرى هذه الشّخصيّات.

أما فيليب هامون (Philippe Hamon) فقد اقتصر في تصنيفه على ثلاث فئات وهي:

1- فئة الشّخصيّات المرجعيّة (Personnages référentiels): وتدخل ضمنها الشّخصيّات التاريخية، والشّخصيّات الأسطورية، والشّخصيّات المجازية والشّخصيّات الاجتماعيّة[2]

2-فئة الشخصيّات الإشارية (الواصلة Personnages Embrayeurs) : هي دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، كالشخصيات الناطقة باسم المؤلف في النص.

3- أما الفئة الثالثة والأخيرة فهي "فئة الشّخصيّات الاستذكارية/ المتكررة" (Personnages anphioriques)، ويكمن دّور هذه الشّخصيّات في ربط أجزاء العمل الأدبيّ، فهذه الشّخصيّات تنسج داخل الملفوظ شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية من أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة، فقرة) ، وهذه الشّخصيّات ذات وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس، أي أنّها علامات مقوية لذاكرة القارئ فمن خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة تتمثل هذه الشّخصيّات مثلا في: الحلم المنذر

[1]- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001م، ص674.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 217.

بوقوع حادث أو في مشاهد الاعتراف والبوح، ومن دون استحضار هذه الشّخصيّات لا يمكن فهم الأحداث.[1]

يقسم "غنيمي هلال" الشّخصيّات في الرّواية إلى نوعان:

1- **الشّخصيّات البسيطة:** هي غير معقدة وبسيطة في تفاعلها مع الأحداث، ذات مستوى واحد من بداية الرّواية حتى نهايتها، تفتقد عنصر المفاجأة، وهذا النوع من الشّخصيّات يكون أيسر تصويرًا وأضعف فنًا.

2- **الشّخصيّات الناميّة:** فهي التي تتطور وتنمو بصراعها مع الأحداث، فتنكشف للقارئ كلما تقدّمت في القصة، وتفاجئه بما تغنى به من جوانبها وعواطفها الإنسانيّة المعقدة، ويقدمها الرّاوي على نحو مقنع فنيًا.[2]

أما "جورج لوكاتش"Georges Lukacs فيقيم تصنيفه على حسب مواقع الشّخصيّات، ويمنحها نوعًا من التراتيبية داخل العمل الرّوائي، "فالمؤلف يسند إلى شّخصيّاته "رتبة" محددة حين يجعل منها شّخصيّات رئيسيّة وأخرى عابرة. وهذه الضرورة الشكليّة أصبحت من القوة بحيث أن القارئ يبحث بالفطرة عن هذه التراتبية بين الشّخصيّات."[3] تختص المراتب السرديّة التي تتموقعها الشّخصيّات في الرّواية على الأهميّة التي تكتسبها وظيفيا في النص السردي، فيكون بذلك تراتيبها مصنفًا إلى أساسيّة وثانويّة وعابرة على حسب الوظيفة والفاعلية التي تقوم بها في العمل الرّوائي.

وهذا التصنيف أو التراتيب هو ما اعتمدناه في تحليلنا للشخصيات وجاء على النحو الآتي:

---

[1]- ينظر فيليب هامون، سميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013م.

[2]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، أكتوبر 1997م، ص 530.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 209.

1-**المرتبة الأولى**:وهي الشّخصيّة الرئيسيّة (الدينامية) التي يكون لها حضورًا مكثفًا في الرّواية أكثر من الشّخصيّات الأخرى، وهي "التي تعطي الحدث انطلاقتة الدينامية، وتدور حولها الأحداث منذ البدّاية حتى النهاية، فهو الحامل لفكر الرّوائي أو الذي يدعو إليه الأديب"[1]فالشّخصيّة الرئيسيّة تمثل دورًا أساسيًا وقوة ذات فاعليّة في بناء العمل الرّوائي، وتبرز بشكل جلي من خلال مواصفاتها وأفعالها وأفكارها، والشخصية الرئيسية تأتي في الغالب معقدة "إضافة إلى أنها مركز اهتمام الشخصيات الأخرى"[2]كونها ذات مظاهر متناقضةوهذا ما يمنحها القدرة على جذب القارئ.

2-**المرتبة الثانية**: وتضم الشخصيات الثانويّة المساعدة في الرّواية، وتأتي الشّخصيّات الثانوية في المرة الثانية بعد الشّخصيّات الرّئيسيّة لها أدوار محدودة تكون إما مساعدة لها فتتخذها صديقتها وحافظة سرّها، أو تكون معادية للشخصيّة الرّئيسية وتعمل على ابطال عملها من خلال الحيل والمؤامرات التي تدبرها، وهي غالبًا ما تنبثق أمامنا تارة ثم تختفي تارة أخرى، يمكن أن تكون متحركة لها تأثير في توجيه الأحداث أو ثابتة لا تحرك ساكنًا، لأن الكاتب لا يقصدها لذاتها وإنما لإضاءة جانب من جوانب الشخصية الرئيسيّة أو لتحقيق صفة من صفاته.[3] والشّخصيّات الثانويّة لا تقل أهمية عن الشّخصيّات الرئيسيّة فهي مكملة لها، وهي تضيف في الرّواية حيوية وحركة في الأحداث، إضافة أنّها تضيء وتظهر الملامح الخفيّة للشخصيّة الرئيسيّة.

تقوم الشّخصيّات الثانويّة بأدوار محدودة مقارنة بالشخصيّات الرئيسيّة فهي تقوم بدّور تكميلي وهامشي، وبالرغم من أنها أقل في تفاصيل شؤونها فليست أقل حيويّة وعنايّة من الراوي، وكثيرا ما تحمل

[1]- براهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات الوطنية للاتصال، الجزائر، د.ط، د.ت، ص157.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الايمان، المغرب، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص 56.

[3]- ينظر: إدريس زهرة، سيميائية الشخصية في الرواية الجزائرية المعاصرة (همس الرمادي- هوامش الرحلة الأخيرة- سفر السالكين) لمحمد مفلاح نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: هواري بلقاسم، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، الجزائر، 2016م، ص119.

الشّخصيّات الثانوية أراء المؤلف أو تقفز في بعض مواضع الرّواية إلى المقام الأوّل[1]، فهي ذات أهميّة في تصوير وتطوير الأحداث لذلك لا يمكن الاستغناء عنها في القراءة والتحليل.

3-**المرتبة الثّالثة:** وتشمل الشّخصيّات الثانويّة العرضيّة ذات الأدّوار العابرة، لذا لا يذكر إلّا عرضًا في الرّواية.

وقد جاء تصنيف الشّخصيّات في رّواية "وشيءٌ آخر" على النحو الآتي:

الشّخصيّات الرّئيسيّة	الشّخصيّات الثانويّة	الشّخصيّات الثانويّة العابرة
- سارة	- زعرور	- ليلى
- خناتيتوس	- سرحان	- أب وأم عمر
- عمر	- الجن	- أب وأم سارة
- الشيخ دحنون	- شيوخ وشباب الزيتونة	- رميم
- كريم		- السيدة جنين.
- كاثرين		

إنّ الترتيب القائم على هذا التصنيف الثلاثي للشّخصيّات (أساسيّة، ثانويّة، وعابرة) لا يتماشى وترتيبها تواتريًا أي إحصاء الشخصيّات في النص، وإن تقاطعا بعض الشيء في استنطاق الشخصيّات الأساسيّة في الرّواية. إن ترتيب الشّخصيّات في الرّواية يعتمد على أهميّتها الوظائفيّة، وهذا

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، مصر، د.ط، د.ت، ص 569.

التصنيف (في رأينا) هو الأكثر منطقيّة وموضوعيّة في النص السردي ويظهر هذا من خلال القراءة المتكررة للشّخصيّات الرّوائيّة.[1]

5. دلالة الأسماء:

يرتبط الاسم بالشّخصيّة ارتباطًا وثيقًا، فيمنحها سمة خاصة بها ومعروفة، كما أن النقاد البنيويون اهتموا بالاسم لما له من قيمة في الخطاب الرّوائي، "وقد أصروا على أهميةّ إرفاق الشّخصيّة باسم يميزها ويعطيها بعدها الدلالي الخاص. لأنّ الشّخصيّات لا بد وأن تحمل اسمًا، وأن هذا الأخير هو ميزتها الأوّلى."[2] ومن خلاله تكون للشّخصيّة فَرِدِيةٌ تميزه عن بقيّة الشخصيّات في الرّواية، كما أنّ "المعلومات التي يقدّمها الرّوائي عن المظهر الخارجي للشّخصيّة وعن لباسها وطبائعها وحتى عن آرائها تأتي كلها لتدعم تلك الوحدة التي يؤشر عليها الاسم الشخصي بحيث تشكل معها شبكة من المعلومات تتكامل مع بعضها."[3] لا يختار الرّوائي أسماء شخصيّاته بشكل عشوائي وإنما بطريقة عقلانيّة منظمة بحيث كل اسم يعبر عن الشّخصيّة التي تحمله من مواصفات داخليّة وخارجيّة.

اهتمت الدراسات النقديّة الحديثة بأسماء الشخصيّات ودلالتها لما تحمله من رسائل متعددة في الرّواية، وعليه "يسعى الرّوائي وهو يضع الأسماء لشخصيّاته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشّخصيّة احتماليتها ووجودها، ومن هنا مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشّخصيّات الرّوائية."[4] يسعى الرّوائي إلى اختيار الأسماء وتنوعها لمنح الشّخصيّة أبعادًا جماليةً تدل عليها.

---

[1]- ينظر: آجقو سامية، البنية السردية في رواية، "مواكب الاحرار" لنجيب الكيلاني –دراسة سيميائية–، مذكرة الماجستير، تخصص نقد أدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004- 2005م/ 1425- 1426هـ، ص59.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 248.

[3]- المصدر نفسه، ص 248.

[4]- المصدر نفسه، ص 247.

تظهرُ الشّخصيّة في الرّواية بعدة طرق إما عن الصفات الخارجيّة أو الداخليّة، أو "اسم الشّخصيّة الذي يعلن عن الخصوصيات التي ستمنح له. من هنا ينبغي أن نميز الأسماء الاستعارية والاستحضار بالمحيط ويمكن لهذه الأسماء من ناحية أخرى إما ان تقيم مع الشّخصيّة علاقات تداوليّة محضة، إما أن توجد مقحمة في السببية التركيبية للحكي."[1] لا يمنح الرّوائي شّخصيّاته أسماء بشكل اعتباطيّ وإنّما يقدّمها بعد تفكير عميق، فكل اسم لشّخصيّة ما هو بحث عن دلالتها، إضافة على ذلك يقيم الاسم علاقات مع بقيّة عناصر الرّواية (الزّمان والمكان والأحداث).

– لمحاولة الكشف عن دلالة الأسماء في الرّواية توقفنا عند أهم الشّخصيّات لنحاول تحليل دلالة أسمائها.

سارة الخلوفية: تمثّل هذه الشّخصيّة الدّور الرئيسي كما تشغل مساحةً واسعةً في الرّواية، ومنها تأسست الأحداث وتعتبر كذلك النقطة التي تلتقي بها بقيّة شّخصيّات الرّواية، أما من ناحية دلالة الاسم فاسم سارة مِن الأسماء القديمة الأكثر شُيوعا في العالم حيْث أنّه موْجود تقريبا في كُلّ اللُّغات، يتصل هذا الاسم بدلالات دينية عميقة، وكُلّ المعاني الّتي يحمِلها معاني جميلة وراقيَة وتدِلّ عليّ السُّموّ لِذلِك فهو مِن أكثر الأسماء شهرة. "وسارة: بالتخفيف، وأصلها سَأرة وسَأْر أي بقيّة الشرب في الإناء."[2] وهو يدّل على البهجة والسروروِاسم سارّة مِن الأسماء المقدّسة في جميع الأديان السّماويّة سواء الدّين الإسلاميّ أو الدّين المسيحيّ أو الدّين اليَهوديّ[3]، مثل السّيدة سارة زوجة نبي الله إبراهيم عليه السلام وأم إسحاق عليه السلام.

[1]– تزتيفان تودروف، مفاهيم سردية، ص 78.

[2]– شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربيّة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، أكتوبر 1989م، ص 120.

[3]– ينظر: https://www.muhtwa.com/2560/.

عُمَر: اسم عمر "اسم معدول عن عامر، وعامر يعني آهل، جرو الضبع"[1] "الحياة. الذي يعيش طويلًا"[2]وهو اسمٌ مشتق من العُمْر وهو الحياة ويسمى به تفاؤلًا على العمر المديد للمولود. وفي الرواية حملت شخصية عمر هذا الاسم لأنّه كان يمثل حياة سارة فهو عمرها وحياتها وماضيها ومستقبلها، أما بالنسبة لشّخصيّة عمر فقد عبر اسمه عن المدة الطويلة التي قضاها في السجن فبالنسبة له قد مضى عليه عمرًا طويلًا في مدينة الشقاء.

خَنَاتِيتُوس: وهو مشتق من كلمة"خ ن س:(خَنَسَ) عَنْهُ تَأَخَّرَ وَبَابُهُ دَخَلَ وَ(أَخْنَسَهُ) غَيْرُهُ أَيْ خَلَّفَهُ وَمَضَى عَنْهُ وَ(الْخَنَّاسُ) الشَّيْطَانُ لِأَنَّهُ يَخْنُسُ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ. وَ(الْخُنَّسُ) الْكَوَاكِبُ كُلُّهَا لِأَنَّهَا تَخْنُسُ فِي الْمَغِيبِ أَوْ لِأَنَّهَا تَخْفَى نَهَارًا."[3] وفي الرواية كانت الشخصية التي تحمل اسم **خَنَاتِيتُوس** هي في الأصل جِنيّة لا تظهر أمام الناس كما لا تظهر في كلّ الأوقات.

تقول خناتيتوس "أنا! اِسمي ثقيلٌ في النطق. أعتذر منك إن كان على لسانك ثقيلًا. اسمي... خَنَاتِيتُوس. ربما نُطْقُ هذا الاسم غريبٌ عليكم، أنتم، معشرَ الإنس، شيئًا ما. بل غالبًا لكن هذه هي لغتنا. ترد عليها سارة: بل اسمٌ جميلٌ، ويدلّ على أصالة المنبِت، وعراقة المأتَى، كما أرى!"[4] يظهر هذا الاسم في الرواية غريب كما انه لا يوجد له معنى محدد في المعاجم العربيّة، ومع قراءة الرّواية يتضح أنّ هذا الاسم جميل وله وقع رنان في الاذن، كما أنّ صاحبته ذات حسن وخلق.

الشيخ دحنون: وهو اسم مركب من كلمتين (الشيخ) و(دحنون)، وكلمة الشيخ تعني في المعاجم العربية: "(شاخ) الْإِنْسَانُ شَيْخًا، وشُيُوخَةً، وشَيْخُوخَةً: أسَنَّ. (الشَّيْخُ): منْ أدْرك الشيخوخة

---

[1]- حنا نصر الحتي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003م/ 1424هـ، ص 53/ 51.

[2]- وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، سوريا/ مصر، ط1، 1997م ص 144.

[3]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، زين الدين، مختار الصحاح، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس، د.ط، د.ت، ص 98.

[4]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 44.

وَهِي غَالِبا عِنْد الْخمسين. وَهُوَ فَوق الكهل وَدون الْهَرم، ذُو المكانة من علم أَو فضل أَو رياسة وَشَيخ الْبَلَد: من رجال الإدارة فِي الْقرْيَة وَهُوَ دون الْعُمْدَة (ج) شُيُوخ وأشياخ."[1] يحتل الشيخ مكانة هامة واحترام كبير من طرف الناس، أما كلمة دحنون فهي تعني"(**دَحِنَ**) –دَحَنًا: سمن وقَصُر وعظم بطنه وتدلَّق. و. خبث. فهو دَحِن. (الدِّحَنُّ): السمين المنْدَلق البطنِ القصير. (الدِّحَنَّةُ): الدِّحَنُّ. و. الغليظ العريض. و. الأرض المرتفعة. ويوصف به على لفظه. فيقال: هو دِحَنَّة. وهي دِحَنَّة. وهم وهن دِحَنَّة. (الدِّحْوَنَّةُ): الدِّحَنُّ. (الدَّيْحانُ): الجراد."[2] والشيخ دحنون في الرّواية هو شّخصيّة كبيرة في السِّنِّ تتمتع بعلم وحافظة لتاريخ البلدّة، وهو رجل حكيم له مكانة رفيعة يتلقى احتراما من كلّ أهالي الزّيتونيّة.

زعرور: شّخصيّة فاعلة في الرّواية "وزُعْرُورٌ: سيِّئُ الخُلُقِ."[3] وهذه الشّخصيّة في الرّواية جاءت شريرة وأنانيّة حاملةً لمعنى اسمها.

كريم: شّخصيّة رئيسيّة واسم كريم يعني "سخيّ معطاء."[4] وفي الرّواية كان كريم شخصيّة كريمة متعلمة ومثقفة وواعية.

كاثرين: "اسم علم مؤنث، أصله اليوناني بالثاء المفتوحة (كثَاروسCATHAROS)، وغدا بالإنكليزيّة بثاء مكسورة (كاثرينCATHERINE)، معناه: الطاهرة، النقية، الخالصة، الصافية."[5] لقد منحت شخصية كاثرين في الرواية صفات اسمها فقد كانت فتاة جميلة وراقيّة، وصاحبة قلب صافي وروح نقيّة وهي شّخصيّة هادئة عطوفة حنونة تحب مساعدة الآخرين.

إنّ الرّوائيّ "عبد الملك مرتاض" أحسن في اختيار أسماء شّخصيّاته في الرّواية، وكانت كل شّخصيّة تحمل صفات اسمها، وتم توظيفها توظيفًا يليق بمقام الأحداث. إضافة أن الرّوائي وظّف الأسماء

---

[1]– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مج1، ط4، 2004م، ص 502.

[2]– المصدر نفسه، ص 274.

[3]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة، ط1، 1429هـ/ 2008، ص806.

[4]– شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربيّة، ص 76.

[5]– اسم كاثرين:https://www.almaany.com/ar/name/

الأجنبيّة مثل (كاثرين، السيدة جنين، موريس)، وهذا يدلّ على انفتاح الرّوائي على الحياة الأجنبيّة المعاصرة.

6. أبعاد الشّخصيّات في الرّواية:

يسعى الرّوائي من خلال تقديم شّخصيّاته إلى جعلها قريبة من الأشخاص الواقعيّة الحيّة، ويتجلى هذا عبر منحها الملامح الحقيقيّة للأشخاص من سمات خارجيّة (كالملابس وملامح الوجه والجسد وغيرها من مظاهر خارجّية)، وسمات داخليّة (كالمشاعر والعواطف)، فالكائنات البشرية لها أبعاد تبرزها وهي: كيانها الفزيولوجي المادي أو العضوي وكيانها السّوسيولوجي الاجتماعي وكيانها السّيكولوجي النّفسي، فإن هذه الأبعاد الثّلاثة تحدد كذلك أهميّة الشّخصيّة وقيمتها داخل العمل،[1] هذه الأبعاد الثّلاثة تظهر براعة الرّوائي وقدرته على الربط فيما بينها فهي التي تميّز كل شّخصيّة عن غيرها، ولهذا وجب على الرّوائي أن يراعي هذه الأبعاد في رسم شّخصيّاته.

أ/البعد الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات:

للبعد المورفولوجي أهمية قصوى في توضيح ملامح الشّخصيّة وتقريبها من القارئ، "يشمل هذا الجانب المظهر العام للشّخصيّة وشكلها الظاهري، ويذكر فيه الرّاوي ملابس الشّخصيّة وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها ودمامة شكلها وقوتها الجسمانيّة وضعفها."[2]ويأتي في مقدّمة هذا البعد الصفات والشكل وكل المظاهر الخارجيّة للشخصيّة.

[1]– ينظر: لينده بن عباس، بنية الشّخصية التّراجيدية في روايات إبراهيم الكوني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج، الجزائر، 2018م/ 2019م، ص41.

[2]– علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل)، مجلة كلية الآداب، ع 102، بسكرة، الجزائر، ص50.

لقد جاء الوصف المورفولوجي في الرّواية حكرا على شّخصيّة دون الأخرى، فهناك من الشّخصيّات قد وردت بوصف كامل لملامحها الخارجيّة، وهناك شّخصيّات جاءت ملامحها بصورة متقطعة في الرّواية، كانت البداية في تحليلنا للشخصيّات مع سارة التي تمثلت في:

- **سارة الخلوفية:**

كانت البداية مع "سارة" وقد اهتم الكاتب بعرض هذه الشّخصيّة وإبراز ملامحها وصفاتها وصفًا دقيقًا ويشير عليها في بداية الحكي بـــ: **"حكت لنا إحدى الجدّات أنّ سيّدة من الزيتونيّة العليا تسمّى سارةَ الخلوفيّة وقعت لها واقعة غريبة منذ عهد قريب جدًّا. بل يقال إنّها لا تزال تعيش بيننا... كانت منعزلةً وهي تشتغل في حقْلها الواقع في السفوح المسقيّة بماء العيون السبْعِ وبئرها، ذاتَ ضُحىً . كان بعلُها غاب عنها في ظروف غامضة. سافر عنها إلى بلد بعيد طلبًا للرزق، قبل أن يُنجِب منها طفلًا. [...]**

لكنّ سارة لم تزل تنتظر أَوْبَتَه. لم تتزوّج عليه من أجل ذلك. على جمالها وفَتائها. وعلى الرغم من تقدُّم كثير من خِيار الرجال في الزيتونيّة العليا لِخِطْبتها."[1] أعطى الرّوائي نبذة موجزة عن حياة سارة قبل التوغل في التفاصيل الدقيقة لهذه الشخصيّة.

قدم لنا الرّوائي شّخصيّة سارة "كنموذجًا فريدًا يجسد حالة المرأة الجاذبة التي تستنفر حواس الشّخصيّات، وخاصة الرجال منهم، وتجذبهم إليها بمجرد أن يقع بصرهم عليها."[2] فشّخصيّة سارة كانت محل الأنظار منذ صغرها يقول السارد: **"لكنّ أباها أخرجها من المسيد بمجرّد بلوغها الحادية عشرةَ من عمرها. لطفوح جمالها. لخوفه الشديد عليها. كانت صبية تُشِعّ بالجمال المبكّر كما تُشِعُّ**

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 34.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 276.

الغزالةُ في رأْدِ الضُّحى..."[1] حتى **"أنّ شباب الزيتونيّة العليا، هامو بسارة هيامًا يُشبه العَدْوى!"**[2] ويضيف السارد كذلك: **"الذي لا يعرف سارة، يا سيدي ليس رجلًا! وليس له حقّ الانتماء إلى مشيخة الزيتونيّة العليا! كلّ رجل في المشيخة يهيم بجمالها!"**[3] تتمتع سارة بجمال خارق وهذا ما جعلها محطّ كل الأنظار فأغرم بها كلّ شباب الزيتونة وغدت فارسة أحلام كلّ من يراها.

تكتسي شخصيّة "سارة" أهمية كبيرة فهي الشخصية التي بنيت عليها الرّواية، فقدمها الرّوائي تقديمًا وصفيًا دقيقًا مركزًا فيه على حجم جسمها، ولون بشرتها، وأخلاقها وصوتها، وذلك على النحو الذي سنراه في المقاطع الآتية:

أما الصفات الخارجيّة التي كانت تحملها "سارة" فهي قد جاءت على لسان "خناتيتوس"، تقول: **"يا سارة الحسناء! يُؤْنقُني جمالك الفتّانُ، وقدّكِ الرّيّان. إنّكِ فتنةٌ لكلّ ذي قلب من الرجال يعشق ويهوى. كلّ ما فيك مقدَّر تقديرًا بديعًا. لا أنت سمينة ولا أنت نحيلة. لا أنت طويلة ولا أنت قصيرة. لا أنت بيضاء ولا أنت سمراءُ. يشُبُّكِ فرْعُكِ فإذا بياض وجهكِ يُظهر سواد شعرك إظهارًا. لونك ناضر كغصن الريحان النضير. سحنتك نقيّة كالصباح الجديد. ثغرُك كالغزالة حين تُشرق فتضيء الكون بأشعّتها المتوهّجة في صباح ضاحٍ، كأهداب الحرير. عيناكِ خضروان نجلوان قلّ لهما المثيل بين عيون النساء. إذا نظرتِ بهرْت، وإذا رَنَوْتِ فتَنْتِ ...، أيُّ فاتنةٍ أنت يا سارة، وأيّ حُسْنٍ فيكِ يأسِر القلوب أسْرًا!؟ اسْتحارَ جِسمُك حُسْنًا، وفاضَ رَيًّا."**[4] يضيف السارد كذلك: **"كانت سارة ناضرًا وجهُها. بسّامًا ثغرُها. معتدلًا قِوَامُها. كانتْ خضراويْن عيناها، أثيثًا شَعرُها. بحيث كان يصل إلى أسفل خَصرها..."**[5] ويضيف زعرور قائلًا: **"إنّ جمال سارَةَ قلّ له المثيل في سلّم**

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 180.

[2]- المصدر نفسه، ص 75.

[3]- المصدر نفسه، ص 77.

[4]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 43.

[5]- المصدر نفسه، ص 166.

الجمال الأعلى. لو تبارتْ نساءُ الإنس والجنّ على أن يَجْبُبْنَها جمالًا، لفاقتْهُنّ حُسنًا جميعًا. امرأة بهذا الفتاءِ الطافحِ والأنوثة الكريمة ترفض الزواج من عتاة الرجالِ."[1]ويطول الحديث في وصف "سارة" وجمالها بكلمات راقية عميقة، تسمح للقارئ بأن يرسم صورة في خياله لهذه الشّخصيّة الجذابة.

سارة هي شّخصيّة متغيرة إذ تتغير حسب تطور الأحداث وتناميها، ولا تبقى على صورة ثابتة وفي هذا الصدد يقول عمر لسارة: **"تطوّرتِ فعْلًا. صرتِ امرأة حقيقيّة. كاملة. كاملة الجسم. بالغة الحسن. متّزنة العقل. تركتُكِ مجردّ صبيّةٍ غِرّةٍ في الثامن عشر ربيعًا... أنت الآن صِنف آخرُ من النساء! أنتِ روايةٌ كتبتْها يد الطبيعة العبقريّة فأبدعتْ كتابتها."**[2] تحولت شخصيّة سارة من فتاة صبية وجاهلة إلى امرأة حقيقية وعالمة مثقفة.

تعمد الرّاوي تقديم هذه الشّخصيّة على هذا النحو، ليثبت للقارئ أن المرأة التي ارتكزت عليها الرّواية، والتي حيرت كل من تعرف عليها أو رآها فحسب، أنّها ليست فتاة عادية وإنما هي مزيج من جمال رباني ساحر وطيبة ريفية أصيلة. شخصية سارة امتلكت كل مقومات ومواصفات الجمال الحقيقية. والرّوائي حرص على وصف (سارة) بصفات ثابتة لم تتغير مطلقًا فهي دائمًا امرأة فاتنة وجميلة.

نلاحظ أنّ الكاتب قد بالغ في وصف جمال سارة إلى درجة انّه لا يوجد أي امرأة بجمالها.

– خناتيتوس: وهي شّخصيّة رئيسية خياليّة تمثلت في الجنيّة "خناتيتوس" وهي ملكة الجنّ التي ظهرت أول مرة لسارة في حقلها فرأت **"امرأة غريبة تريم بجانبها رَيْمًا. كأنها خلقت في مكانها. لكن سارة لا تعرفها. لم تر هذه المرأة قَبلًا. رأتْ فيها امرأةً عوانًا. لم تكن فتاةً مُعْصرًا، ولا عجوزًا شمطاء. كانت تبدو في هيئة أنيقةٍ جدًّا. آثار النعمة بادية على لباسها. كما كانت آثارُ النَّعْمة ماثلةً في نضارة وجهها وكثرة حُليّها. لاحظت أنّ ساقيْها مشعّرتان كثيرًا. كانت رجلاها تشبهان رجلي الحمار. على فائق جمالها. على أناقة سِبْرِها. على تَهْويلِها. الحريرُ لباسًا والذهبُ حَلْيًا. كان في**

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 138.

[2]– المصدر نفسه، ص 248.

رجليها شيء يشبه حوافر الدّابة."[1]مع ظهور هذه الشّخصيّة تأخذ الرّواية منعرجًا عجيبًا، فتتغير أحوال سارة الحسناء وتصبح أكثر سعادة وثراء من وراء أفعال الجنيّة خناتيتوس، التي أحبت سارة، فأغدقت عليها بأجود ما يمكن أن تجود به، الذهب والمرجان، وأغلى الثياب... ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل علمتها جميع العلوم والفنون، وبهذا تغيرت سارة من امرأة فقيرة جاهلة إلى شخصية غنية وعالمة مثقفة.

سارة تسرد قصة لقاءها بخناتيتوس: **"إذا سيّدة جميلة أنيقةٌ هي في قامتي تقريبًا. ولكنّها كانت امرأةً عَوانًا. ربما كانت في الأربعين من عمرها. كذلك تمثّلت لي، على الأقلّ، في تلك الصورة الفاخرة التي ظهرتْ لي عليها."**[2] إن شخصية خناتيتوس ذات دور رئيسي في الحكي وهي الصديقة المقربة والوفية لسارة، وهي المؤتمن على أسرارها وخفايا نفسها، كما أنها شّخصيّة جذابة مثيرة للإعجاب فهي جنية طيبة ومتعلمة ورقيقة الإحساس ووفية لصديقتها.

– الشيخ دحنون: تحتل هذه الشّخصيّة مكانة عظيمة لما تحمله من قصص وتاريخ جعلت لها دورًا كبيرًا في الرواية، فشخصيّة الشيخ تستمد جاذبيتها من السلطة الدينيّة أو الأخلاقية التي تتوفر وعليها وذلك بفضل سنها المتقدم وسلوكها المشهود له بالاستقامة، فهي تعد سلطة معنوية تؤكد على قوة الشخصية وجاذبيتها[3]، وكثير من الأحداث كانت في الرواية كانت على لسانه فهو من كان يعرف تاريخ البلدة ويرويها للأجيال القادمة، وقد جاءت هذه الشخصية كالآتي: **"كان يزعم الشيخ دحنون، أكبر معمّري الزيتونيّة العليا، إذ كانت سنُّه جاوزتْ قرنًا وثلاثين عامًا، بل قيل: قرنًا وخمسين عامًا، ...، كانت الزيتونية العليا تعود إليه فيما كان يَحزُبها من طوائِل تاريخها. وفي معرفة آثار أجدادها**

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 40.
[2]– المصدر نفسه، ص 314.
[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 270.

وما كان حولها."[1] "... فإنما أنا شيخ خَرِعٌ قد أهرَمتْه السِّنونُ حتّى تقوّس ظهرهُ فصار مُحدوْدِبًا."[2] "تنحنح الشيخ دحنون بصوته المتهدّج الذي بدا ضعيفًا جدًّا، من أثَر فِعْل الأزمان المتلاحقة التي مرّتْ عليه فأفقَدتْه جَهارتَه وقوّتَه اللّتين كانتا معهودتين فيه قَبْلًا."[3] كان الشيخ دحنون من أكبر معمري بلدة الزيتونة وكان عالما بكل قصصها وأسرارها، كان يعرف كل صغيرة وكبيرة فيها. يقول الراوي: **"كنتم متّفقين على أنّ الشيخ دحنون هو وحدَه الذي يحتفظ بتاريخ بلدتكم. كان هو ذاكرتَها الأمنية. ولو أنّ مكروهًا يصيبه، لا سامح الله، فإنّ تاريخ هذه البلدة المجيدة سيُدفَنُ معه فلا يعرف الزيتونيّون من تاريخ آبائهم إلاّ قليلًا."[4]** هذه الشخصية كانت تاريخ الرواية وعن طريقها كان ينقلنا الروائي بين الأزمان والأمكنة المختلفة.

– الجن[5]*: اعتمد عبد الملك مرتاض في رّوايته "وشيء آخر" على عجائبية الجان في نسج الأحداث السرديّة، وذلك لما يتمتع به الجن من قوة خفيّة تفوق قوة الإنسان مرات ومرات، فهم يستطيعون دخول أي مكان مهما كان مغلقًا أو مؤمنّا، ويسيرون بسرعة خارقة، فيقطعون المسافة التي يقطعها الإنسان بشهور وسنوات بأيام قليلة أو في لحظات،[6] إن ادراج هذا النوع من الشخصيات (الجن) في تشكيل الرواية يعطيها بعدًا عجائبيًا فنيًا.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 326.

[3]- المصدر نفسه، ص 324.

[4]- المصدر نفسه، ص 322.

*- (الجن نوع من العالَم سمّو بذلك لاجتنابهم عن الابصار ولأنهم اسْتَجَنُّوا من الناس فلا يرون، أي أنّه مأخوذ من الاجتنان، وهو التستر والاستخفاء. وقد سموا بذلك لاجتنانهم من الناس فلا يرون، والجمع جنان وهم الجنَّة) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ج13، ص 95.

[6]- ينظر: صفاء ذياب، تمثلات العجيب في السيرة الشعبية العربية، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط1، 2015م، ص 221/ 223.

في رواية (وشيء آخر) يسحبنا الراوي إلى عالم السحر والعجائبية، فيصف الجن بمواصفات خارقة وقوى تفوق خيال الإنسان، وقد ورد في الرواية عدة مقاطع تظهر عجائبية الجن، ومنها هذه المقاطع نذكر بعضها وهي:

صفات الجنّ المذكورة في الرّواية	الصفحة
"لا أحد من الناس يراهم، هم يَرَوْن، ولا يُرَوْن!"	44
"كائناتٌ غريبة ضئيلة أنت لا تراها، ولكنْ تتحسّسها تحسُّسًا."	17
"... فهم الذين عُرفوا بالقّوة والبطش وشدّة الذكاء."	15
كانت أصواتًا متداخلةً متناشزةً متناغمةً مُتصاديَةً متعابثةً متضاحكة معًا. غريبةَ المخارج حتّى قد يكون من المستحيل على أيّ كائن بشريٍّ تعلُّمها....، للجِنّ لغة بمخارجِ حروفٍ لا تشبه مخارجَ ما تتحدث به الإنس مِن لُغىً. كأنّ الحروف البشريّة لا تستوعبها. ليست ألفًا ولا باءً، ولا تاء. وليست غَينًا ولا قافًا ولا ياء! لو عرَض لها أَلْفُ عالمٍ لغةٍ من البشر لَمَا عرف منها لفظًا!"	22
"الجأَنُّ كانوا حين يرون البئرَ قد تَحَمَّأَتْ وكثُر بعض ما يقع فيها أثناء الاستعمال من أحجار وأتربة وغُثاء، كانوا يضجْتَهِرُونها، تحت جُنْح الدُّجى. وليس في ذلك عجبٌ ما. الجنّ تُبصر تحت جنح الظلام، كما تبصر في وهج الضياء. سواء. لا فرْقَ لديها. ... الجنّ احرصُ على النظافة والنَّقاء."	24
"نحن أقدرُ على فعْل ما لا تقدِرون أنتم عليه. نحن نراكم من حيث لا ترونا. نحن نستطيع التشكّل في كثير من الصور حين نظهر لكم. وهذا أمرٌ خُصِّصْنا به وحدَنا. نحن نستطيع أن نطير في الفضاء. نحن نستطيع أنمشِيَ على الماء. نستطيع	147

أن نغوصَ تحت الثّرى. نحن نستطيع أن نحتمل الأثقال الثقيلة فننقلها، في لحظاتِ قصار، من أقصى الأرضين إلى أقصاها. نحن قادرون، بإذن الله تعالى، على إنجاز كثيرٍ من الأشياء..."	
"الجنّ أقدرُ الخلْق على فعْل ما تريد، وفي المكان الذي تريد، دون عَناء، ....، وقيل: إنّها إذا أحسّت بالتزاحم في مدنها عمدتْ إلى تضئيل أجسامها، فإذا هي تشبه البعوض والذباب وما في حكمها من الحشرات الصغرى. [...] ويحدُث كلّ ذلك لِلَباقة الجنّ وذكائها. في حين أنّ الجنّ إذا همّت بالفتْك والبطش عتَتْ وتضخّمتْ وتعمْلقتْ تعَمْلُقًا."	33/32
"... تلطّف العفريت ففكّ مفتاح الزنزانة، ثمّ ألقى شيئًا على وجه الحارس فأخلد إلى الكَرى. هنالك أركبَ العفريتُ عمرَ على ظهره ثمّ طار به في فسيح الفضاء. وإنْ هو إلاّ زمن يسير. حتّى أنزله بباب دارِكِ أمسًا."	296

يعرف الجن بأنه كائن يظل مستترًا عن أعين البشر ولا يظهر لأحد من البشر، ومن خلال الأمثلة التي ذكرها الروائي فإن الجن تتمتع بقدرات كبيرة وهائلة، فقد خص الله الجنّ عن الإنس بأن جعل لهم قدرات ومهارات عظيمة، وهذا ما ذكر في القرآن الكريم فالله تعالى سخر الجن للنبي سليمان عليه السلام، فكانوا يبنون له القصور ويصنعون التماثيل، ومساجد للعبادة، وصور من نحاس وزجاج، يتمتعون كذلك بحركاتهم السريعة في التنقل لقوله تعالى: ﴿قالَ عِفْريتٌ مِّنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ﴾[1]، وذكر الروائي أن للجن أصوات غريبة لا يستوعبها العقل البشري، ولا يفهمها فهي بعيدة عن لغة البشر ولا تشبهها، يضيف الروائي في وصف الجن أنها تهتم بالنظافة والنَّقاء، فهي لا تترك البئر متسخةً فهي دائمة الحرص على نظافتِه وصَفائِه، للجن القدرة على الرؤية في النهار وفي الليل، كما لها القدرة على تغيير شكلها وهذا ما جاء به ابن تيمه: "والجن يتصورون

[1]- سورة النمل (رواية ورش): الآية 39.

في صور الإنس والبهائم، فيتصورون في صور الحيات والعقارب وغيرها، وفي صور الإبل، والبقر، والغنم، والخيل، والبغال، والحمير، وفي صور الطير، وفي صور بني آدم."[1] يغير الجنّ شكله كيف ما يريد ومتى يريد حسب الوضع الذي يكون فيه، قدم لنا الروائي صفات عديدة للجنّ فهي تتمتع بمهارات كبيرة، ومن هذه النماذج المقدمة تظهر لنا براعة الرّوائي في الوصف الفني، كما تتبين ثقافته الواسعة في الفقه والعقيدة.

– عمر: شّخصيّة ذات دور رئيسي ومن الناحية الخارجيّة، فهو: **"– هو مَربوعُ الخَلْق. لا طويلٌ ولا قصير. في لون وجهِه سُمْرة مشبَعةٌ بالبياض. عيناه نجلاوان. كان أشْيَمَ. له شامةٌ سوداءُ على يمين أنفه. كان يلتحي حين فارقني. لحيته كانت عريضةً سوداء، غيرَ طويلة، طبعًا. كان يبدوا بهيًّا وسيمًا. كان في الخامسة والعشرين، الآن هو في الثانية والثلاثين. بعد سبْعِ سنواتٍ غُبُورًا."**[2] عمر هو زوج سارة ذكر السارد ملامحه الخارجية بالتفصيل فهو متوسط القامة أسمر له شامة ووسيم، اتصفت هذه الشّخصيّة بالغموض ففي قراءتنا للرّواية لا نجد معلومات كثيرة عنه غير الوصف المذكور إضافة انه وحيد والديه، لم يكن له إلا أختٌ واحدة، شخصية عمر تستأثر بالاهتمام كونها معدة وتترك القارئ في دوامة من الأسئلة: (أين عمر؟ ماذا حلّ به؟ أي وجهة سلكها؟ لماذا ترك زوجه سارة وغبر عنها؟). وبعد قراءة صفحات كثيرة من الرّواية نعرف عمر واجوبة الأسئلة. والظروف التي مرّبها بعد سفره وهذا ما صرح به عمر واصفا حالته:

[1]– تقي الدين أبي العباس ابن تيمة، إيضاح الدلالة في عموم الرسالة، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، السعودية، د.ط، د.ت، ص33.

[2]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 158.

حالة عمر بعد السفر	الصفحة
"... ولكنْ لا تفعلْ حتّى تستحمَّ وتغيّرَ ملابسك التي أراها عليك وسخةً مغبرّة، بل أسمالًا باليةً أيضًا. ويلُ سارةَ ممّا ترى! أنما تدلّ حالة ملابسك على ما كنت فيه من البؤس والشقاء! [...] لاحظتْ سارة أنّ شعر لحية عمر قد طال أكثر ممّا كان عليه حين زايلَها. مثل شعر رأسه أيضًا. سكبتِ الغِسْل على شعر رأسه، مرّة أُولى، فما أرْغَى. كان وسِخًا جدًّا. أعادت الكرّةَ مرّة أخرى."	/223 225 /224
"حرَموني من غسْل لحيتي ومَشطها وتشذيبها، إلاّ مرّة واحدة في شهريًّا. [...] كنت أتمثّل نفسي شخصًا بشِيعًا مُخيفًا. كما جئتكِ اليوم قذِرًا مُنتنًا. [...] هالَكِ منّي ما رأيتِ من لحيتي التي استطالت وبشُعتْ حتّى كدت أتعثّر فيها حين أمشي، فأشبهتْ لِحَى الحَمْقى! منت كأنّي راهب في دير منزوٍ في المنفى. وشَعَر رأسي الذي أصبح طويلًا يشبه شعرك، ولكنْ مع انتفاء المقارنة بين الحرير الناعم والدِّيس الجارح الأجْسَى. كان القمل يعشّش في شعري، بل في ملابسي، تعشيشًا."	237
"...أحُكّ جِلدي بأظافري التي طالتْ فكانت كالخناجر الماضية أستطيع أن أضبح بها الطّير ذبْحًا. لست مبالغًا! لقد كانت أظافري استطالتْ فاحتدّتْ حتّى صرت أخافها على نفسي خوفًا. صارت أظافري بمقدار ما كانت حادّةً من خارجها، سوداءَ بالتُّفِّ مِن داخلها. [...] هزُل جسمي هُزالًا."	/238 239

يتضح من خلال الجدول أن "عمر" عان الكثير في غيابه الذي دام سبع سنوات، وأثناء هذه الفترة فقد آدميته وحياته وحريته حتى ملامحه الخارجية تغيرت، طالت لحيته وشعره وأظافره شبهها السارد بالخناجر لحدتها حتى أن عمر صار يخاف من أظافره، هزل جسمه وعشعش القمل في راسه وصار إنسانًا متسخًا قذرًا تنبعث منه رائحة كريهة.

– كريم: شّخصيّة رئيسيّة في الجزء الثاني من الرّواية وهو ابن "سارة وعمر"، وصفه السارد في المقطع الآتي: "... **يبدو شابًّا وسيمًا. بل وسيمًا جدًّا. أنيقًا أيضًا. يُحسن مُزاوجة الألوان في لباسه. شعَرٌ أسود قصير وذراعان مفتولتان حين كشف عنهما...، يبدو أسمرَ وسيمًا حقًّا.**"[1] كريم شّخصيّة جاهزة في الرّواية فمن بداية ظهورها تتضح صورتها للقارئ من الناحية الخارجية،

– كاثرين: وهي الفتاة الفرنسيّة صديقة كريم جاء في وصفها العديد من الصفات وهي:

مظهر كاثرين الخارجي	الصفحة
"أوّل ما فُتِنت به فيها شعرُها الأشقر الكثيف المنساب على كتفيْها".	385
"كانت حسناؤك لا ريب تعرف في أنّها جميلة بقدِّها ووجهها وشعرها وعينيها وذراعيْها وأنفها وثغرها وصدرها وأصابعها وقِوَامِها جميعًا. كانت تختال بكلّ شيءٍ فيها."	387
"تبدو جميلةً جدًّا. تبدو ساحرة. كأنّها إلهة الجمال العبقريّ تجلّت أَمامك. ...، كان شعرُها الأشقر مرسَلًا على كتفيْها العاريتيْنِ. كان شعرها حريريًّا ينساب ويتحرّك	409

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 392.

لمجرّد التفاتةٍ خفيفة تأتيها. ...، ابتسمتْ. بدت أسنانها بيضاء كحبّات البَرَد. السِّنَّانِ الأماميّتان في الفكّ الأعلى كأنّهما ناشزتان قليلًا. لكنّهما زادتاها فتنة وسحرًا."	
"تلك الفتاة ذات العينين الخَضراوَيْن. وذات الشّفتين الرّقيقتين."	400
"قوام جميل. قدّ نحيل. صدر ناهد. عنق طويل..."	417
"... إذن سمعت صوتها. يبدو لا هو غليظ أجشٌّ فيقترب من أصوات الرجال الخشنة التي تسيء إلى جمال الأنثى. ولا هو رقيق فيَرُنُّ في المسمَع ويطعَنه طَعْنًا. كان صوتًا عذبًا نديًّا. الله! ما كان أجمله صوتًا."	402

جاءت شّخصيّة كاثرين كعلامة على الثقافة الغربيّة، وهي تحمل كلّ مواصفات الجمال فذكر السارد ملامحها الخارجية بدقة، من شعرها الأشقر ووجهها وعينيها وذراعيْها وأنفها وفمها وصدرها وجسدها جميعًا إلى صوتها العذب الرقيق الذي أحدث نغمة في أذن كريم

ب/ البعد النّفسي (السّيكولوجي):

بعد البناء المورفولوجي ننتقل إلى رصد الملامح الداخليّة للشّخصيّات من خلال التغلغل في أعماقها الباطنية عبر الأفعال والأحاسيس، فالرواية تحاول "أن تبرز الحالة النفسية والذهنية للشّخصيّة، وتحدد مدى تأثير الغرائز في سلوك هذه الشخصيات من انفعال أو هدوء، من حب أو كره. من روح الانتقام أو التسامح. هل هي شخصية اجتماعية أو انطوائية، معقدة أو خالية من العقد، متفائلة أو متشائمة."[1]إنّ هذا الدخول إلى العالم الداخلي للشّخصيّات وتصوير نفسياتهم وأذهانهم مهم جدًا لكشف العالم الداخلي لهم.

[1]– علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل)، ص6.

يعالج الرّوائي من خلال البناء السيكولوجي العوالم الداخليّة للشّخصيّات الرّوائية فيصف أحوالها، عواطفها، وأفكارها. وسنتبع نفس الترتيب الذي اعتمدناه في البناء المورفولوجي للشّخصيّات، لتكون البداية مع شخصية سارة:

- **سارة الخلوفية:**

شّخصيّة رئيسيّة جاهزة سمحت للقارئ بمعرفتها من البداية، فالرّوائي قدم العديد من الملامح الداخلية والخارجيّة لها، "سارة" هي شّخصيّة مميزة تحمل قيم كبيرة في داخلها حيث أنها بقيت وفية لزوجها وانتظرته رغم غيابه الذي طال ولم يأتي منه أي خبر. كانت مثال للصبر والتحمل رغم كل الإشاعات التي قيلت عنها والتهم التي دارت حولها، والروائي قدم عدة نماذج لها تبين مبادئها وأخلاقها وسلوكها، ومن بين هذه الأمثلة المقدمة في الرواية نذكر على حسب المثال المقاطع الآتية:

البعد النفسي لسارة	الصفحة
"ظلت وفية لعمر تحبه مثل ما كان يحبها. هي زوجه كما كان هو زوجها. ...، أصرت على أن لا تعود إلى بيت أهلها."	35
"أنتِ رائعة الجمال يا سارة! أنت كبيرة النفس وفيك إباءٌ."	50
"نشأت على حبّ الفضيلة، لا على حب المال، [...] الذي يعنيني أن أعيش حياةً بسيطة هادئة مع رجل وديع حنون عفيف وفيٍّ يحبّني حبًّا صادقًا."	73
"ألتمس منك بِاسْم الصداقة أن تعلّميني، وستجدينني، إن شاء الله، متعلّمة ذكيّة لا أَكْسَل ولا أنسَى."	108

"أنا اقتصرَ تعلُّمي على حفظِ اجزاءٍ من القرآن في المسيد على عهد الصِّبا. لم أزِدْ على تعلّم القراءة والكتابة إلاّ قليلًا. [...] لكنّي تثقّفت وحدي فزدتُ تعلُّمًا. حاولت أن أقرأ بعض الروايات ولكنْ بصعوبةٍ كأداءَ أوّلًا ثمّ لم ألبَثْ أنْ بدأت أقرأ وأفهم بسهولة. كما حفظت بعض الأشعار الحديثة حين أحببتها، وتذوّقت جمالها. اَحَبُّ شيءٍ إليّ العربيّةُ الفصحى. ربما لأنّ ما حفِظت من القرآن في صبايَ حبّبها إليّ فزدت بها شغَفًا.	109
"سخِرتْ في نفسها من الإمام الشابّ [...] لم يكن يدري أنّها أصبحتْ أعلمَ منه عِلمًا، وأفقه منه فِقهًا. تعرف الفقه على المذاهب الأربعة. مضافًا إليها المذاهب المعتمدة الأخرى."	120
"إنّي حزينةٌ جدًّا لحالكِ، كثيرةُ الرِّثاء. وأعلم أنّ ما في غلبك من أحزانٍ لم تُفضِي به إليّ كلّه. تعفُّفًا منك وتجلُّدًا. أنا أعرِف ذلكِ منكِ ولا جَدْوَى من وراء كتْمه عنّي. فأنتِ فيك شموخٌ وكبرياءُ."	/145 146
"سارةُ اختارت أن لا تُشْغَلَ بالعلوم الدقيقة والطبيعيّة في دراستها. لأنّ ذلك لم يكُ مرسومًا في اهتمامها. لكْن دأبَتْ على التعلّم، ثمّ التبحّر في العلوم الإنسانيّة، وحدها. وخصوصًا الفلسفةَ والأدب والبلاغةَ واللُّغَى. كانت تكلف أخاها ليشتريَ لها كتب الأدب والفلسفة والحضارة من المكتبات الكبرى. كانت تطالعُ على ضياء الشموع في بيتها، كلّ ليلة كتابًا. غَرِيَتْ بالقراءة غَرَاءً، فأمست لها دَيْدَنًا. أحسّت لذّةً روحيّة عارمة تستمتع بها من خِلال قراءتها. لم تتذوّقْ اللّذّةِ من قبلُ طعْمًا مماثلًا. بدأت تحفظ الأشعار وتترنّم بها. [...] وحدَها تستظهرها. كانت تستمتع	/179 180

بها. كانت تملأ بها وقتَها في حقلها. كانت سارةُ ذاتَ ذاكرة قويّة تعلَقُ كلّ ما تسمعه مرّة واحدةً فتحفَظه حِفْظًا. وكان ذلك من عجائبها. كان أخبرها بقوّة ذاكرتها محفّظ القرآن في المسيد على عهد الصبا. [...]"	
سارة بعد الغنى والتعلم: "كانت تُكْرمهم وتُحسن مثواهم وتقدّم لهم أطيبَ القِرى. بدأت تتصدق على الفقراء. تساعد الأطفال الْمُوعِزِينَ [...] ساعدتْ أهل الزيتونيّة العليا على ترميم المسجد الأعظم فيها. أنفقتْ على فتيان الزيتونيّة العليا ليشُقّوا طريقًا جَدَدًا بين أعلى الزيتونيّة وأسفل الوادي."	119

من خلال الجدول نلاحظ أن الرّوائي مزج بين العجائبي والطبيعي في شخصيّة "سارة"، فهي نموذج للشّخصيّة التي تمثل "نظاما ينشئه النص تدريجيا، لكنّها لا تعدم في بداية ظهورها هوية عامة، فهي في البداية، شكلاًّ وبنيةٌ عامةٌ، وكلما أضيف إليها خصائص أضحت معقدة غنية مرغبة من دون أن تفقد هوتها الأصلية"[1]وهذا ما يجعل منها شخصية غامضة تزداد كثافة من خلال ما يضاف إليها. فشّخصيّة "سارة الخلوفية" في رواية "وشيء آخر" تتغير من امرأة فقيرة غير متعلمة ذهب عنها زوجها، إلى امرأة غنية ومتعلمة تعيش حياة رغيدة رفقة زوجها الذي عاد وتنجب منه ولدًا وبنتًا يعيشان حياة سعيدة هادئة.

تتمتع شخصية "سارة" بأبعاد داخلية عميقة، وفي الرّواية نجد أن الرّوائي قد فصل بشكل دقيق في صفات هذه الشّخصيّة الداخليّة والخارجيّة، وهي تمثل المرأة الحقيقة الكاملة من كلّ النواحي، "فسارة" شّخصيّة جمعت كلّ الصفات المميزة، فبالرغم من غياب زوجها الذي دام طويلا وعدم وجود أي إخبار عنه إلا أنها بقية وفية له ورفضت كل من تقدم لخطبتها، كذلك رغم حزنها وشعورها بالوحدة إلا أنها لم تشتكي هما لأي أحد فهي امرأة لها كبرياء وشموخ وعزة نفس، وأكثر صفة اهتم بها الروائي هي حبها

[1]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص 271.

وحرصها الشديد للتعلم، فحفظت القرآن وتعلمت الفقه والعلوم الدينية، كما كان لها اهتمام كبير باللغة العربية، والرواية، والشعر والفلسفة. وبالرغم من تحسن أوضاع "سارة" إلا أن هذا لم يمنعها من مساعدة أبناء بلدتها، والاعتناء بهم فهي بقيت شخصية راقية ذات قلب كبير ومتسامح ومحب لكلّ الناس.

إن الصداقة التي جمعت بين "خناتيتوس" و"سارة" جعلت من هذه الأخيرة شّخصيّة عالمة بمختلف العلوم والمعارف، وأصبحت من أرقى سيدات الزيتونية العليا علمًا وثقافةً، وهذا ما جعل منها شخصيّة عجائبيّة جمعت بين الجمال والعلم والأخلاق.

- **خناتيتوس والجن:**

اعتمد عبد الملك مرتاض في روايته "وشيء آخر" على أن يكشف لنا جزء هاما من طبيعة الجن وطرقة تفكيرهم وعيشهم، كما نجده يعلل معرفتهم لأمور كثيرة يجهلها البشر، فهم يقدسون العلم ويعتبرونه شرطا من شروط وجودهم، حتى أن طريقة عشقهم ليست كطريقة البشر فهم يختلفون عنا بشكل كبير. ومن الصفات التي ذكرها الراوي نجد:

البعد الداخلي لخناتيتوس والجن	الصفحة
"إنّا، معشرَ الجنّ إذا أحبَبْنا بشرًا أهديناه أعزّ وأغلى ما عندنا. هكذا نحن. فقد نزوّج الفقراء أميراتِنا. وقد نُغْني الموعِزين بمالنا أنتِ صديقتي، وأريدك أن تكوني على ما أريدك عليه مظهرًا مؤتَنِقًا، وجسمًا نَاضرًا..."	50
"- ألستُ مسلمةً؟! بل أنا أقرا القرآن بالسَّبْع. وأصلّي الخمسَ. وأحفظ أشعار العرب ما قدم منها وحدث. وأعرف من العلوم ما ينفعني في الدنيا. التعلّم	/103 104

عندنا، نحن، معشر الجنّ، مفروضٌ علينا لأنّه هو وجودُنا. ولأنّ الجهل هو عدَمُنا. لا يوجد جِنّيٌّ أمّيٌّ واحدٌ بيننا ".	
"لقد ثبتَ عند شيوخ الْحُكَة أنّ عِشْق رجال الجنّ لنساء الإنس لا يضاهَى. صبابةً وغَرامًا. هو ليس كعشق رجال الإنس يمكن أن يَنطفِئَ نارُه، ويخمُدَ أُوارُه، بمرور الزمن، فيُسْلَى عنه وينْسى. بل عِشْق رجال الجنّ لنساء الإنس يضاهي نارًا مُؤَجَّجًا."	100
"وهم الذين خُصُّوا بالعبقريّة وسَعة العلم وفائق الدهاء. ذلك الاعتقاد الذي كان سائدًا. بين أهل الزيتونيّة العليا، من الرجال والنساء."	15
"يقال بأنّ الجنّيّاتِ حين يغضبْن على أزواجهنّ يكُنّ أشرسَ من جوائعِ اللَّبُؤَات! كأنّ إناث الجنّ، كإناث الحيوان، فهنّ أعرَمُ وأنزَقُ من الذكور تصرُّفًا."	101
"إنّ الله فضّلَنا عليكم في الذكاء والدهاء. كما آثَرَنا عليكم في إتقان العمل والقدرة على الإبداع فيه. فليس غريبًا أن يكون لخطبائكم الكبار، وشعرائكم الفحول، أرْبَيَاءُ من عفاريت الجنّ، ممّن لهم عِلمٌ بالكتاب، يُلقُّون بالشعر على أفواههم إلقاءً، ويزوّرونه لهم في أخليتهم تزويرًا. ثمّ إنّ هذا الأمر لم نختلقْه، كما قلت لك، نحن اختلاقًا. ولكنّكم أنتم الذين قالُوه قولًا، فأقرُّوا به إقرارًا."	143
نحن، معشرَ الجانّ، أعلمَ منكم وأذكى، وأقوى، بل أعتى؟	147

"إنّا نحن الجنَّ أسعدُ منكم عيشًا، وأصفى عَلاقة، وأحكم سياسةً وتسييسًا. يحكمنا ملِك. فإذا مات ورِثه ابنه أو ابنته، وكفى. نحن لا نتصارع على السلطة ولا نتقاتل من أجلها. مثل ما تفعلون أنتم رغبةً وطمَعًا. [...] نحن الجنَّ، لا! نحن طبقاتٌ شتّى. ولكنّها متضافرة متعاونةٌ، لا متصارعة، في عَلاقاتها جميعًا. كلّ طبقة تنهض بواجبها في خدمة المجتمع فنتكامل ولا نتصارع، بَلْهَ نتقاتل، أبدًا! نحن كأمَّتَيِ النملِ والنحْل في نظام عيشهما. [...] نحن لا نتقاتل ولا نتصارع ولا يُبْغِض بعضُنا بعضًا!"	/187 188

معظم هذه المقاطع كانت على لسان "خناتيتوس" فهي نموذجا للجنّ المسلم العالم والطيب، حاولت من خلال هذه المقاطع أن تشرح وتوضح "لسارة" طبيعة الجن وحياتهم.

ومما سبق ذكره في الجدول حاولنا من خلال ذلك ذكر أهم الصّفات التي يتميز بها الجنّ، فهم مسلمون يحفظون القرآن ويصلون، يهتمون بالعلم والتعلم فهو أساس وجودهم، وهم الذين خُصُّوا بالعبقريّة وسَعة العلم وفائق الدهاء والذكاء. لهم قدرة الابداع ويقرون بأنهم هم من يعلمون الخطباء الكبار والشعراء الفحول من البشر. إضافة ان طريقة عيشهم أفضل وأسعد من البشر لسياستهم المنظمة والحكيمة، فهم لا يتصارعون على السلطة، الجنّ تجمعهم علاقة التعاون والتكامل في خدمة مجتمعهم.

أما من الناحية العاطفية فللجنّ هوس بمن يحبوه فإذا أحب جنيٌ بشرًا يعطيه أعزّ وأغلى ما يملك، وهذا ما شهدناه عند الملكة خناتيتوس التي أحبت سارة فأعطتها كل ما تملك من مختلف العطايا من حلي وألبسة فاخرة وكنوز لا نظيرلها في عالم الإنس، وهذا ما ورد في قول "خناتيتوس لسارة": "ولأنّي أريدكِ أن تكوني ملِكة الزيتونيّة العليا [...] أعرِض عليك حُليّي لتتحلَّي بها. أنا لي الكثير منها، وما

لله لأُهْدِيَنَّكِهَا إهداءً!، [...]، أريدك أن تتحلَّي تَحَلِّيًا فاخرًا."[1] وهذا ما حصل مع "سارة" حيث أصبحت من أغنى نساء الزيتونية.

العشق عند الجنّ يختلف عن البشر فإذا أحب الإنسان شخصًا انطفأ هذا الحب مع مرور الزمن، في حين أن عِشْق رجال الجنّ لنساء الإنس لا تنطفأ ناره ويبقى طيلة الزمن. أما من حيث الجنّيّات فعشقهن يفوق عشق رجال الجنّ، فإذا ذهب عنهن أزواجهن يتحولن إلى جنّيّات طائشات شريرات وشريسات.

استنادًا إلى ما سبق ذكره نلاحظ الروائي أبدع في وصف الجنّ، خاصة "خناتيتوس" وهي سعلاة نوع من الجنّ المعروف بأذيته للإنس، غير أن الروائي وظفها بصفات مختلفة، فهي مثال عن الجن المسلم المسالم والطيب والكريم والعالم، وهذا من خلال ما قدمته "لسارة" من هبات وعلم، وساعدتها في العثور على زوجها، جعل الروائي من خناتيتوس جنيّة استثنائية فهي نموذج للجن الطيب الذي اقام علاقة صداقة مع الإنس، وفي "رواية وشيء آخر" نجد كذلك أن الراوي وصف الجن وتصرفاتهم بكل دقة، وجعل منهم مثال للطيبة والأخلاق والعلم والإبداع والغنى، فهم حريصون على طلب العلم والتعلم والتعمق في الدين بأصوله، إضافة لحرصهم على حماية والاهتمام بمن يحبون، كما نجدهم يهتمون ويتعاونون في ما بينهم ويسيرون حياتهم بسياسة محكمة.

– **الشيخ دحنون:** وهو كبير البلدة كما ذكر سابقا، يتصف بالحكمة والوقار وهذا ما يظهر من أقوالها ومنها هذا المقطع الذي يقول فيه: "**إنّ ما لا يُعرف من الأسرار، ليس ينبغي الخوضُ فيه بمكابرة وعِناد. فإنّ من الأشياء لَمَا لا يَعرِف أحدٌ أسرارها. وإنّ منها لَمَا لا يجوز الخوضُ فيها خوضًا. ...، إنّ الأمور في حياتنا ليست عبثًا ولا سبَهْلَلًا! كلّ شيءٍ مقدَّرٌ له تقديرًا. الصبح صبح، والمساء مساء. والرجال رجال والنساءُ نساءٌ...**"[2] يُعيننا هذا القول على فهم شخصية "الشيخ

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 53.

[2]– المصدر نفسه، ص 16.

دحنون"، فمن كلامه تتّضح فلسفته للحياة وعمق أفكاره ورجاحة عقله وحكمته وعلمه، وهذا ما يؤكده أحد الفتية من أهل المجلس إذ يقول له: **"أنت وحدَك عالِمُ الزيتونيّة العليا، وحَبْرُها. وأنت وحدَكَ مؤرّخُها وعارف بتفاصيل أحداثها. فقد تعلّمتَ في كلّ جوامع الدنيا. وقد جُبْتَ كلّ أقطار الغَبْراء. وقد حفِظت التواريخ والأيّام وكلّ اخبار الأُلَى."**[1] يحظى "الشيخ دحنون" بثقة شباب وشيوخ البلدة والعكس أيضًا فهو كذلك يثق بهم، فهو صاحب الوعي الكامل والإدراك التام بكافة أمور القبيلة وحذافيرها وتاريخها، إضافة أنه شخص عالمٌ تعلم في كلّ جوامع الدنيا.

– **عمر**: تحمل شّخصيّة "عمر" في رواية "وشيء آخر" أبعاد داخلية متغيرة غير ثابتة، بداية نجد "سارة" تصف "عمر" تقول في ذلك: **"عمر، لا! فقير، ولكنّه إنسان كبير. وديع. حنون. كريم. عطوف. يسيل رقّةً. ينضَح عاطفة. يذوبُ ويُذيبُ، حنانًا. كان حين ينظر إلى سارة، في شيء من الخجل البريء، يُفْعمها بنظراته الطافحة بالعاطفة الجيّاشة."**[2] "عمر" شخصية عاطفية ذات قلب كبير وعطف وحنان، أحب "سارة" حبًا طاهرًا عفيفًا يظهر من ملامحه ونظراته الخجولة، عمر مثال للشاب الفقير الذي يحب من قلبه وحلمه تكوين أسرة سعيدة.

بعد دخول "عمر" السجن تتغير أحواله، حيث يقول: "... **غير أنّ عدم خروجي من السجن مع تعلّمي نفَعني، بالمقابل، نفْعًا جليلًا! أتاح لي ذلك أن أتابع تعليمي وأتعمّق في المعرفة إلى الحدود العليا. [...]، حتّى صرتُ متبحّرا، ولو إلى حدّ ما. أقول ذلك تواضُعًا. بل صرتُ أعلم مِم بعض أساتذة السجن أنفسِهم عِلْمًا. تغيّرت فلسفتي في الحياة. تغيّرت نظرتي إلى الكون. أدركتُ لُغْزيّة الوجود. تعرّفتُ تفاهة الإنسان..."**[3]ويضيف كذلك:**" كنت أجتزئُ بإنشاد القصائد الكثيرة التي حفِظتها. كان ذلك حديثي، ونعِمًّا."**[4]في هذا المقطع يعترف "عمر" أنه رغم كلّ ما عناه في السجن

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 326.

[2]– المصدر نفسه، ص 153.

[3]– المصدر نفسه، ص 234/ 235.

[4]– المصدر نفسه، ص 240.

من ظلم وقهر، لم يمنعه ذلك من التعلم والمعرفة وهذا ما جعل منه شخصية ثانية عالمة متعمقة في المعرفة العليا، حتى انّه بدأ يفهم ويتبحر في فلسفة الحياة والوجود، كما أصبحت القصائد والأشعار هي متنفسه الوحيد في وحدته.

– زعرور: شّخصيّة متكبرة وطائشة **"كان زعرور طائشًا متعجرفًا، وكان متكبّرًا مزهُوًّا، ولم يكن قطّ لطيفًا معهم، ولا مع غيرهم أيضًا، رفيقًا."**[1]**"كان أرعنَ. أهْوجَ. أخرقَ. أحمقَ. طائشًا. [...] لم يكن زعرور مهذّبًا ولا متمدّنًا ولا لبقًا. لم يكن يُحسن سَوْق الحديث لمن يخاطبه بلطفً ورقّة فكان فظًّا."**[2]"زعرور" كان حاقدًا على الفقراء، ويحمل غيرةً كبيرةً من عمر الذي فضلته سارة عليه وتزوجته رغمه فقره المدقع، ممّا **"ازداد حِقدُه على سارة التي رفضتْه رفضًا مهينًا. أحرقت الغيرة قلبه حين ذكر أنّ عُمرَ الفقير المحروم كان يضاجع تلك الحسناء اللعوبَ."**[3] ولذلك تحدث في شرفها وحاول أن يثبت أنها تبيع جسدها لأحد أثرياء القبائل، **"سارع زعرور ابن ثريّ الزيتونيّة، [...] إلى اتّهام سارة بما لا يجوز! زعم لأصحابه في إحدى سهرات القَعدة أنّ يده تُقطعُ إن كانت سارة بريئةً من الرذيلة حقًّا!"**[4]، كما دبر لها مكيدة عن طريق سرحان فقال له: **"نحاول أن نزعجها قليلًا. فعْلُ شيءٍ خيرٌ مِن لا شيء إطلاقًا. بعد أن رفضتْنا رفاضًا."**[5] فطلب منه طلبًا تمثّل في: **"اسمع يا سرحان! هي تعود إلى بيتها مع كلّ مساء. [...] أنت تكمُن لها عند شجرة الخرّوب في منعرج الطريق فُوَيْقَ البئرِ، قُبَيْلَ الغروب غدًا. هنالك تفاجئها فتسطو لها على حُلِيّها فتسلبها منها سَلْبًا."**[6]لكن هذه الخطة لم تنجح معه، فعاد "زعرور" باتهام سارة بالرذيلة وهذه المرة مع جنيّ بسبب تحسُّن أحوالها، يقول: **"افترضتُ أنَّ ما وراءَ تحسُّن أحوال سارة، طالما ثَبت، لدينا الآن بالحجج الدامغة، أنّ أحدًا من**

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 93.
[2]– المصدر نفسه، ص 152.
[3]– المصدر نفسه، ص 70.
[4]– المصدر نفسه، ص 61.
[5]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 78.
[6]– المصدر نفسه، ص 79.

رجال الإنس لم يأتِها ليلًا، بل ليس إلاّ رَئِيًّا من الجنّ يخدمها. [...] وربما هو يخدمها من أجل أن يغشاها. عِشْق الجانّ لنساء الإنس عشقٌ أعمى. [...] أنّه ليس وراء ذلك إلاّ هذا السرُّ الخفيّ..."[1]حاول "زعرور" إقناع أهل الزيتونية بتلفيق الأخبار الكاذبة عن "سارة" بأنها امرأة سوء وسبَبُ غِناها حبّ جنيّ لها.

إنّ شّخصيّة "زعرور" في رّواية "وشيء آخر" تمثل الشّخصيّة الشريرة الحاقدة التي غيرت مسار الرّواية، بسبب الأذية التي سببها لـ"عمر" حين أهانه واستصغره أمام شباب الزيتونية لاختيار "سارة" له رغم فقره، وهذا ما دفع به إلى السفر من أجل كسب المال، تاركا زوجته وحيدة بدون سند يحميها.

كريم: الشّخصيّة المثقفة في رّواية "وشيء آخر" تميز بالاجتهاد والتفوق الدراسي منذ الصغر، وهذا ما صرح به الرّاوي في قوله: **"... بدأت تزيد من اجتهادكم في الدراسة حتّى اشتهرت بين جميع زملائك، ومن بينهم الأساتذة، أنّك أنت لست الأذكى من بينهم فقط، ولكنّك الأكثرُ فيهمُ اِجتهادًا وتحصيلًا وتدقيقًا. كم مرّةٍ اختزلت سنوات الدراسة فانتقلت إلى المستوى الدراسيّ الأعلى... [...] انتهيتَ من الدراسة الابتدائيّة والثانويّة وأنت في سنِّ السادسةَ عشرةَ."**[2]هذا المقطع يبين لنا أن "كريم" شخصية مجتهدة وبارزة على المستوى الدراسي بين زملائه وأساتذته، وهذا راجع للوسط العائلي الذي يعيش فيه، فأمه "سارة" كانت حريصة على تعلمه وتفوقه في الدراسة.

لقد اهتمت شّخصيّة "كريم" بالتخصصات الأدبيّة التي تحاكي الفكر الإنساني وهذا ما ورد في قول الرّاوي: **"أنت كنت تعشَق العربيّة وتُؤْثرها على الفلسفة... أثبتت اللوائح والنتائج أنّك لم تكن قويًّا في الرياضيّات، بل كنت قويًّا في الفلسفيّات والأدبيّات. [...] لقد كنت تتعشّق العربيّة، كما كنت تهوَى اللغة الفرنسيّة أيضًا. كنت لا تزال تقرأ في الأدبين العربيّ والفرنسيّ وتجد في ذلك**

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 131.

[2]- المصدر نفسه، ص 373/ 374.

تخاصُبًا وتكاملًا."[1]"حبُّكَ العربيّة وحبّ أمّك الفلسفةَ أنتجا فيك طالبًا متحدّثًا ومفكّرًا معًا. ولا سيّما حين التحقت بإحدى كلّيّات الآداب في فرنسا."[2]تبين هذه المقاطع أن "كريم" أحب اللّغة العربيّة والأدب والفلسفة حتى صار مبدعًا ومتحدثًا بارعًا فيهم. اهتم عبد الملك مرتاض بالأدب كونه يستطيع فعل الكثير، فهو يقودنا لفهم العالم الذي حولنا بشكل أفضل لنحيا فيه وهو علاج للروح، الأدب والفلسفة والعلوم الإنسانيّة هي فكر ومعرفة للعالم النفسي والاجتماعي الذي يسكنه الكائن.

الصفة الداخليّة الثانية التي بنيت عليها شّخصيّة "كريم" هي الخجل، ويصرح بذلك قائلا: **"ماذا أفعل؟ هكذا أنا! خجول إلى حدّ التبلّد والغباء....، أنا خجول بطبْعي."[3]** إذن "كريم" شخّصيّة خجولة لدرجة أنه يفقد احساسَه ويضعفُ ذكاءَه وفطنتَه، وبسبب هذه الصفة كاد أن يفقد فتاة أحلامه، لولا تداركه الأمر وذهابه للحديث معها.

كاترين: الشّخصيّة الأجنبيّة في رّواية "وشيء آخر" منح الرّوائي هذه الشّخصيّة عدة صّفات أظهرتّها كمثال للمرأة المعاصرة المثقفة والجذّابة، يقول كريم في وصّفها: **"أمسيت أُحبّ فتاة فرنسيّة حسناءَ. مثقّفة ذكيّة لبقة مهذّبة."[4]**فهي شّخصيّة محبة للقراءة، وإذا شرعت في قراءة كتاب فهي لا تهتم بشيء حولها، ويصب كلّ تركيزها في المطالعة التي تمنحها عالم خاص بها وتبعدها عن الناس.

كما بُني داخِلُ شّخصيّة "كاثرين" على الرِقة والعطف والحنان وهذا ما جاء في عدّة مقاطع، ومنّها قولها عن نفسها: **"فما أنا إلاّ امرأةٌ كُلّي عواطفُ جيّاشة، وإحساسٌ رقيقٌ، كجسم الهواء! الكلمات الجميلة توقِظ في نفسي ملَكة الإحساس بالوجود فتجعلني كائنًا حيًّا ناطقًا سعيدًا."[5]**ووصفتها كذلك "رميم" وقالت لها: **"أنت لست امرأة عاديّة. متعلّمة وجميلة ومتحضّرة**

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 380.
[2]- المصدر نفسه، ص 382.
[3]- المصدر نفسه، ص 423/ 426.
[4]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 440.
[5]- المصدر نفسه، ص 448.

وراقية."[1]فهي شخصية وديعة طيبة القلب رقيقة النفس، تتمتع بجاذبية فهي محبوبة من طرف الآخرين كما جاء في هذا المقطع: "... **اكتسبت أثناء ذلك صداقات. [...] ظلْتِ في نفوسهنّ محلّ تقدير وحبّ واحتفاء. تبوّأتِ من قلوبهنّ مكانًا كريمًا"**[2]فشّخصيّة "كاثرين" حين نزلت ضيفةً في الزيتونيّة العليا وجدت ترحيبًا كبيرًا من سكانها واحترامًا وتقديرًا من نساءها.

استنادًا على ما سبق نلاحظ أن البعد الداخلي هو المفتاح الأساسي لكشف حقيقة الشّخصيّات وجوهرها، فهو يلامس باطنها ويفشي أسرارها ويوضح مقاصدها ونواياه، و"عبد الملك مرتاض" في رواية وشيء آخر" اهتم بهذا الجانب الذي يعكس الشّخصيّة ومستوياتها الأخلاقية ضمن النص الرّوائي.

ج/ البعد الاجتماعي:

لا يقل البعد الاجتماعي أهميّة عن البعد الفيزيولوجي والبعد السيكولوجي، فهو يَتعلّق بمكانة الشّخصيّة داخل المجتمع وظروفها وما يُحيط بها، فالبعد الاجتماعي "يتمثل في إنتماء الشّخصيّة إلى طبقة اجتماعيّة، وفي نوع العمل الذي يقوم به في المجتمع وثقافته ونشاطه وكل ظروفه التي يمكن أن يكون لها أثر في حياته وكذلك دينه وجنسيته وهواياته..."[3]وتكمن أهمية هذا البعد في تبرير وفهم سلوكيات الشّخصيّة والتحولات التي تطرأ عليها، ويحتوي هذا البعد كذلك على المكانة التي تشتغلها الشّخصيّة (فلاح- عامل- ذو حرفة- ...)، والظروف الاجتماعيّة التي تعيشها الشّخصيّة هي المحرك الأساسي في توجيه سلوكها وطموحها.

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 501.

[2]- المصدر نفسه، ص 502/ 504.

[3]- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن، ط4، 2008م/ 1428هـ، ص 133.

يُمكننا هذا البعد من معرفة الحالة الاجتماعية للشخصيّة وعلاقاتها المهنية ومركزها وطبقتها الاجتماعيّة (الغنى والفقر)، والغاية من البعد الاجتماعي ابراز مكانة الشّخصيّة وتصوير حالتها في الوسط الاجتماعي وتفاصيلها الدقيقة ليتضح للقارئ دور الشّخصيّة في الرّواية.

– **سارة:** إنّ الوضع الاجتماعي لشّخصيّة "سارة" في رّواية "وشيء آخر" يمرّ بمرحلتين، ففي المرحلة الأوّلى تكون "سارة" شّخصيّة فقيرة لا تملك شيء لها منزل صغير بأدوات بسيطة وترتدي ملابس قديمة، وهي تعيش بمفردها تقول في هذا الصدد:"**أَلِفْتُ العيش عاطِلًا من كلّ حُلِيٍّ. زاهدة في الحرير. وأنا راضية بهذا. طول عمري وأنا فقيرة ولا أستحي من الفقر والحرمان.**"[1]وتضيف كذلك:"**أنا أكدح حتّى أؤمّن قُوتي اليوميّ، كما ترَين. أرفض أن أسأل مساعدة أحدٍ [...] هكذا أنا أعوّل فقط على نفسي.**"[2]"سارة" عاشت الفقر منذ صغرها وهذا ما جعل منها شّخصيّة قوية، فهي تجتهد بنفسها لِتُؤمن قوتها اليومي بدون مساعدة أحد حتى ابيها وأخيها، كما أنها لا تخجل من فقرها بل راضية بحياتها وظروفها وما تملك، وهذا ما يجعل منها شّخصيّة قوية شامخة عزيزة النّفس.

أما المرّحلة الثانيّة من الوضع الاجتماعي التي مرت به شّخصيّة "سارة" في رّواية "وشيء آخر"، فهي مرحلة الغنى والتعلم فبعد صداقتها مع "خناتيتوس"، تتحول إلى امرأة راقية وغنية لها حديقة خضراء تتنزه فيها فقط دون الكدح فيها، وتملك بيتا تتوفر فيه اثاث وأفرشة من كل الأنواع، وبالرغم من غِناها تبقى شّخصيّة كريمة وعطوفة على كلّ سكان الزّيتونة العليا فقد: "**كانت تُكْرمهم وتُحسن مثواهم وتقدّم لهم أطيبَ القِرى. بدأت تتصدق على الفقراء. تساعد الأطفال الْمُوعِزِينَ الذين كانوا يختلفون إلى المسيد لحفظ القرآن وتعلّم المعرفة في مستواها الأدنى. ساعدتْ أهل الزيتونيّة العليا على ترميم المسجد الأعظم فيها. أنفقتْ على فتيان الزيتونيّة العليا ليشُقّوا طريقًا جَدَدًا بين أعلى الزيتونيّة وأسفل الوادي.**"[3]كانت تكرمهم وتحسن إليهم سواءً أطفالًا أو شبابًا أو شيوخًا، وهذا ما

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 51.
[2]– المصدر نفسه، ص 49/ 50.
[3]– المصدر نفسه، ص 119.

ذكر في عدة مقاطع نذكر منها: "... **لم تتردّ في مساعدة الأطفال المُوعِزين ممّن كانوا يختلفون إلى المسيد المتواجد في حيّها. كانت تشتري لهم الملابس القشِيبة [...] تبرّعتْ بمبلغ من المال يكفي لإطعام الأطفال [...] نفِذَ نَفاذًا. اشترت ثلاثَ زرابيّ لتُفْرَش للمتعلّمين حتّى لا يجلسوا على حُصر الحلْفاء، قبل أن تستعمل المشيخةُ نظام المقاعد العصريّة. فرّشت المسجد الجامع بالزرابيّ الفاخرة.**"[1]ويضف الراوي كذلك: "**ظلّت أمّك تحاول أن تساعد المدَمين منهم خِصِّيصَى. طورًا بالملابس، وطورًا بالمال، وطورًا بالغِذاء. ظلتّ جمعيّتها الخيريّة قائمة منذ أنشأتها. صارتْ أمّك أشهرَ من أبيك في الأوساط الاجتماعيّة والخيريّة في أرجاء الزيتونيّة العليا كلِّها.**"[2] إن "سارة" في رّواية "وشيء آخر" شّخصيّة كثيرة العطاء والمنح التي كانت تقدّمها لأهل بلّدتها، فقد قدمت مساعدات عديدة تمثلت في المال والأكل والملابس والأثاث، وكلّ ما يستطيع الإنسان تقديمه من دعم مادي ومعنوي، إنَّ الوضع الاجتماعي "لسارة" كان جيدًا فهي شّخصيّة غنية، متعلمة، وكريمة.

– **خناتيتوس:** الشّخصيّة العجائبيّة في الرواية تتمتع بوضع اجتماعي مرموق وذات مكانة عاليّة في مجتمعها فهي ملكة الجن وهي جنيّة متبحرة في مختلف العلوم وذات جاه ومال و".. **تبدو في هيئة أنيقةٍ جدًّا. آثار النعمة بادية على لباسها. كما كانت آثارُ النَّعْمة ماثلةً في نضارة وجهها وكثرة حُليّها... على أناقة سِبْرِها. على تَهْويلِها. الحريرُ لباسًا والذهبُ حَلْيًا.**"[3] "**كانت متحلّيةً بذهب كثير أنيق فاخرٍ ليس له في السوق نظير. ذُهِلتُ بما كان عليها من تلك الحُليّ الفاخرة. كانت ملِكةً فعلًا: في أناقتها، وفي كيفيّة حديثها، وفي جمالها، وفي سِبْرِها.**"[4]بالرغم من أن "خناتيتوس" هي ملكة الجنّ ذات ثراء فاحش وصاحبة العيش الناعم الواسع، إلا أن هذا لم يمنعها أن تكون كريمة وطيبة ومتواضعة مع صديقتها "سارة" فقد تقاسمت معها علمها فعلمتها بطرق سهلة كلّ علوم المعرفة،

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 120.
[2]– المصدر نفسه، ص 371.
[3]– المصدر نفسه، ص 40.
[4]– المصدر نفسه، ص 315.

وتقاسمت معها المال والحليّ وعرضت عليها العيش في قصورها في الزيتونية السفلى، وكانت صديقتها ومأمن أسرارها.

– **عمر**: كان شّخصيّة فقيرة غير متعلمة اشتغل في الفلاحة مع والده **"لكنْ لفقره لم يستطع متابعة دراسته في مؤسّسات التعليم العليا. اشتغل مع أبيه في الحقل [...] ولم يكن لأبي عمر مصدرُ رزقٍ آخرُ غيرَ الحقل الذي كان يحرثه."**[1]بالرغم من الوضع الاجتماعي المتدني "لعمر" إلا أنه كان محلّ غيرة "زعرور" الذي يصفه قائلا: **"عُمَرَ الأفقَرَ والأحْرَمَ والأَكْدَى؟ ذلك الفلاحَ الفقيرَ المحروم الذي لم يكن يملك إلاّ بيتًا من طينٍ وحمارًا شارِفًا. تقدّم إلى خِطبتها دون عقدة ولا حياء! ولا شيء بين يديْه يقدّمه لها. لا جاهَ ولا قَاهَ، ولا مال ولا عَقارًا."**[2]"عمر" كان شابًا فقيرًا لا يملك شيءً كبيرا غير بيت صغير وحمارًا، وعند خطبته "لسارة" لم يكن له أموال أو حلي يقدمها لها، لكنه قدم لها قلبًا كبيرًا محبًا لها وعطفًا وحنانًا.

لم تدُم حياة "عمر" على هذا الوضع الاجتماعي، فقد تغيرت حياته بعد عودته من السفر يقول الرّاوي في ذلك: **"أمسى أبوكَ من كبار الأغنياء. أكمل الله رجاءه، وحقّق أمله في الثّراء."**[3] **"أمسى أبوك غنيًّا إذًا. بفضل الأرباح التي كان ينالها من مشروعه الذي أسّسه في استثمار الزراعة الاقتصادية."**[4]صار "عمر" شّخصيّة غنيّة بعد كلّ ما تعلمه في مملكة الّصفاء من تجارة ومعاملة ومحاسبة، وما عاناه في مملكة الشقاء وما تعلمه فيها من علمٍ، وكلّ هذا صنع منه شّخصيّة جديدة جمعت بين العمل والعلم، فعَاشَ فِي رَغَدٍ وتَنَعُّمٍ وَسَعَةِ عَيْشٍ مترفة.

– **زعرور**: إن الوضع الاجتماعي لشّخصيّة "زعور" هو الآخر قد مرّ بمرحلتين، في المرحلة الأولى كان ذا جاه ومال وسلطة يقول الراوي: **"كان الشاب أبوهُ أغنى أغنياء الزيتونيّة العليا**

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 164/ 165.
[2]– المصدر نفسه، ص 68.
[3]– المصدر نفسه، ص 371.
[4]– المصدر نفسه، ص 372.

كلّها."[1]يعود غنى "زعرور" إذًا لوالده الذي كان رجلا غنيًّا، لكن لم تدم حياة زعرور على هذه الحال عند وفاة أبوه وهذا ما جاء في المقطع الآتي: "...**زعرور الذي تُوفِّيَ أبوه فبدّد هو ثروته في الملاهي والملذّات والشهوات حتّى استنفذها كلّها. أصبح فقيرًا مَدِينًا. سقطتْ مكانته الاجتماعيّة في الزيتونيّة العليا. [...] زُجَّ به في السجن خمس سنوات.**"[2] "زعرور" كان شّخصيّة طائشة وشريرة ومتعالية في الرواية، وبالرغم من أنه ورث عن والده أموالًا طائلة إلا أنه لم يحسن استعمالها وبذرها في الملاهي والشهوات فأصبح شخصية فقيرة نزلت مكانته الاجتماعية، كما أنه دخل السجن بسبب قذف سارة واتهامها بالرذيلة، والسبب الأساسي لدخوله السّجن هو نشره الخبر الكاذب بموت "عمر"، وهنا تنتهي حياة "زعرور" وكلّ هذا راجع لقلة تفكيره وحقده وسوء معاملته للآخرين.

ومن هذا المنطلق يمكن القول أن الأبعاد الثلاثة (الخارجي والداخلي والاجتماعي) هي كلّها أبعاد مكملة لبعضها البعض، وهي تساهم في إنتاج البناء الفنّي للشّخصيّة، ومن خلال ما ذكر سابقًا نلاحظ أن "عبد الملك مرتاض" في رّوايته "وشيء آخر" لم يغفل عن هذه الأبعاد في بناء شّخصيّاته، فكلّ شّخصيّة إلا وذكر جوانبها وهذا ما يمكن المتلقي من تخيل شّخصيّات الرّواية بكلّ دقة، عندما يراعي الكاتب التفاصيل الصغيرة والكبيرة للشّخصيّات، فهو يفتح الباب أمام المتلقي لكي يقف وجهًا لوجه مع الشّخصيّة لأن هذه الأبعاد لها أهميّة كبيرةً في جذب القارئ، وهنا يكمن الدّور المهم للأبعاد إضافة أنها تظهر مدى قدرة الكاتب في مراعاة هذه الجوانب وإبرازها داخل النّص الرّوائي.

7- الشّخصيّات الأدبيّة:

لم يكتفي "عبد الملك مرتاض" في رّوايته "وشيء آخر" بذكر الشّخصيّات الخيالية، بل تجاوز ذلك بذكر أشخاص حقيقيون من عصور مختلفة، وهذا يدلّ على أن "إيراد أسماء الشّخصيّات الأدبيّة على شكل مقولات أو كتب أو أدوار أو تأثيرات من شأنه أن يلفت الانتباه إلى القيمة التي تتمتع بها

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 152.

[2]- المصدر نفسه، ص 372.

في الفضاء الثقافي السردي للرّواية."[1]وقد تنوعت الشّخصيّات في الرّواية بين الأدبيّة والفلسفية، لكن هذه الشّخصيّات الأدبيّة لم يكن لها دور في سيرورة الأحداث، إلا من خلال رؤيا شّخصيّة "سارة" لها التي صارت تعيشها وتعايشها فكانت تستحضر هذه الشّخصيّات في قراءاتها، ومن الشّخصيّات التي ذكرت في الرواية نجد: **الجاحظ**[*]: **"كانت تتمثّل الجاحظ وهو يبسِم في وجهها، ويدعو لها بالصلاحِ والهناء، وإن كان في نفسه يحمل عِشْقًا لها. كانت تخشى أن يُبعثَ من مَرقده فيكتبَ فيها رسالة يسمّيها: «رسالة العِشْق والشوق في بيت سارة الحسناء». كانت تراه أنّه يعشَقها عِشقًا. وإن لم يصرّحْ لها بذلك تصريحًا وقد وقف عليها في رؤيا رأتها. شاهدتْ عينين جاحظتين، ولحية طويلةً نكراء. لكنْ بابتسامة ظريفةٍ كانت تحمل لها ألفَ مغزىً..."**[2] وفي مقطع آخر تحضر شخصية ثانية لأحد أقطاب العلم العرب "لسارة" وهو: **المتنبي**[**]: **"في حين كان المتنبي يتجاهلُها تجاهُلًا. لم يكن يحفِل بها ولا يلتفت إليها. كأنّها كانت في نفسه مجرّد امرأةٍ من النساء. لم يشفعْ لها لديه أنّها كانت تتغرّد بشعره تغرُّدًا، استعلاءً منه وتعاظُمًا! ..."**[3]لم يكتفي الروائي بالشّخصيّات الأدبية العربية فقط بل ذكر كذلك **ديكارت**[***]الذي يقول فيه الراوي: **"وأمّا ديكارت فقط دراستْه طويلًا. لازمتْه لزومًا كثيرًا. إلى أن وقف عليها في ليلة من لياليها البيضاء، وهو يخاطبُها خطاب العاشق لها: أنا أحبُّكِ،**

---

[1]– محمد صابر عبيد، جماليات التشكيل الروائي، نقلا عن: سارة زاوي، البناء الفني في الرواية الجزائرية الحديثة– دراسة وصفية تحليلية للرواية الجزائرية في فترة السبعينيات–، شهادة دكتوراه، تخصص الأدب العربي، جامعة المسيلة، الجزائر، 2017م/ 2018م، ص 93.

[*]– هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني الليثي بالولاء/ من أهل البصرة ويعرف بالجاحظ لجحوظ عينيه، كان من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي الثاني، توفي بالبصرة سنة 255هـ. (جُرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ط، 2013م، ص 571.)

[2]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 181.

[**]– أبو الطيب أحمد بن الحسين بن عبد الصمد الجعفي الكندي، نشا على طلب العلم والأدب وكان قويَّ الحافظة مطبوعًا على الشعر واشتهر بالفصاحة والبلاغة، توفي سنة 354هـ. (جُرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ص 665)

[3]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 182.

[***]– رينيه ديكارت (René Descartes) ولد في لاهاي بفرنسا سنة 31 مارس 1596 وتوفي سنة 1650م، هو عالم وفيلسوف وفزيائي ورياضي، لقب بـ "أبي الفلسفة الحديثة" أشهر اعماله "تأملات في الفسفة الأولى" (Meditationes de prima philosophia) ينظر: سميث كورث، موسوعة ستانفورد للفلسفة، تر: هاشم الهلال، الحكمة، 2021، ص 3/2.

إذن فأنا موجود معكِ هنا! ولولا حبُّكِ لَمَا كنت موجودًا! ..."[1]هذه المقاطع وغيرها التي نجد فيها "سارة" تتحاور مع علماء وفلاسفة ماتوا منذ مئات السنين، تدفع بالقارئ إلى الاطلاع على شّخصيّة "سارة" بشكل أعمق لتمثلها لهم في يقظتها ورؤياها، فهي لم تكن تطلب العلم فقط بل كانت تتعايش مع العلم وعلماءه ولذلك كانت تتخذّ لمجلس القراءة طقوسًا فتتهيأ لحضرتهم باللباس المحتشم والجلسة المناسبة.

إن إيراد هذه الشّخصيّات الأدبيّة الكبيرة في رّواية "وشيء آخر" علامة على تشبع المؤلف من الثقافة العربيّة الأصيلة والثقافة الأجنبيّة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو على مطلع على الشعر والنحو والفلسفة ومختلف العلوم الفكريّة، وبالرغم من أن توظيف هذه الشّخصيّات لا يساهم في المتن الحكائي، إلا أنه ساهم في البناء الفكري والجمالي للرّواية.

8. تِقْنيَّات تَقدِيم الشَّخْصيَّة السَّرْديَّة:

يرُكز هذا المبحث في دراسته لعنصر الشّخصيّة في رّواية "وشيء آخر" على جزئيّة مهمة من جزئيات دراسة الشّخصيّة، وهي طريقة تقديم الرّوائي لشّخصيّات عالمه السّردي، بحيث يلجأ الكاتب الرّوائي إلى التنوع في طرق التقديم ليجعل من شّخصيّاته أكثر تميزًا وفنيّةً في النص السّردي، ويعني ذلك الكيفية التي يتم بها رسم الشّخصيّات السردية وبناء وجودها في العمل الرّوائي، وقد استطاع الرّوائي عبد الملك مرتاض تقديم شّخصيّاته للقارئ بطرائق مختلفة كلًا بحسب دوره الذي ينهض به في الرّواية.

ويُقصد بأشكال التقديم الطرائق التي يُقدم بها الرّوائي شّخصيّاته في الرّواية، إذ نلحظ تعددًا بارزًا في أشكال التقديم، "ذلك أن هذه الأشكال تخضع لمنطق التحول الإبداعي من فترة إلى أخرى، وترتبط باختيارات الكتابة الفنيّة والجماليّة. من الروائيين من يحرص على إبراز شّخصيّاته بأدق تفاصيلها، فيهب في وصف طبائعها وتعيين ملامحها مثلما نجد في الرّواية الواقعية والرّواية الاجتماعية، وهناك

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 184.

بالعكس من يعمد إلى الإيجاز والاختصار، فيترك شّخصياته بدون ملامح وأوصاف، وفي أحسن الأحوال يقدم معلومات ضئيلة لا تكفي لرسم صورة واضحة عنها."[1]إضافة إلى أن طرق تقديم الشّخصيّات في روايات المتَقدمِين كانت تعتمد اعتمادًا كليًّا على الرّاوي الذي يتحدث عن كلّ الشّخصيّات الحاضرة في الرّواية، في حين أن طرق تقديم الشّخصيّة عند المحدثين فهي تختلف اختلافًا واضحًا عنهم، فقد اتبع المحدثون طرق جديدة في تقديم شّخصيّاتهم، "فهناك من يقدم شّخصيّاته بشكل مباشر وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شّخصيّات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه Auto-description كما في الاعترافات."[2] يتضح من ذلك أن هناك ثلاثة أنواع في تقديم الشّخصيّة وهي:

1. تقديم الشّخصيّة عن طريق الراوي
2. تقديم الشّخصيّة عن طريق شخصية أخرى
3. تقديم الشّخصيّة لذاتها. يعود هذا التنوع في التقديم إلى الروائي، وهنا تبرز براعته في إدخال الشّخصيّات وظهورها في المتن الروائي.

وغير بعيد عن هذا الطرح يذهب "محمد بوعزة" إلى أن تقديم الشّخصيّات يكون "انطلاقا من معيار مصدر المعلومات عن الشخصيات، ويتم التمييز عادة بين طريقتين في تقديم الشخصية:

1-8- التقديم المباشر: حين يكون مصدر المعلومات عن الشّخصيّة هو الشّخصيّة نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط، من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي auto- description، مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، المغرب، ط1، 1431هـ/ 2010م، ص 34.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- المكان)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص223.

واليوميات والرسائل."[1] هذا النوع من التقديم يكون بضمير المتكلم مما يمنح القارئ فرصة المشاركة في الرواية، وبهذا تكون الشّخصيّة هنا قريبة من القارئ فلا رابط بينهما ولا وسيط.

قَدَّم الرّوائي نماذج عديدة في رّوايته "وشيء آخر" لهذا النوع من التقديم والتي يتمثل فيها الحضور الذاتي للشّخصيّة كونه العامل الأساسي في عملية التقديم. نذكر على حسب المثال: قول عمر: **"كنت فقدت حاسّة الابتسام والسرور والأريحيّة، أصلًا. فكيف أبتسم وأنا أعيش في جحيم الشقاء؟ ومِمّ أضحك، أو لِمَ، والحياةُ أرخص وأحقرُ مِنْ أن يَضحَكَ العاقلُ فيها؟ [...]حرَموني من غسْل لحيتي ومَشطها وتشذيبها، إلاّ مرّة واحدة شهريًّا. [...] كان القمل يعشّش في شعري، بل في ملابسي تعشيشًا. كان غذاؤه المفضَّلُ هو دمَ جسمي يمتصّه امتصاصًا. [...] أحُكّ جِلدي بأظافري التي طالتْ فكانت كالخناجر الماضية أستطيع أن أذبح بها الطيّر ذبْحًا. لست مبالغًا! لقد كانت اظافري استطالتْ فاحتدّتْ حتّى صرت أخافها على نفسي خوفًا. [...] يبدو أنّهم كانوا يريدون قتْلي قتْلًا بطيئًا. كنت أقترب من الموت رويدًا، رويدًا. كنت موقِنًا بذلك على الرغم من إصراري على التمسّك بالأمل وإن لم يكُ إلاّ خُلّبًا. كنت مُقْبلًا على الموت طوعًا، أو كرْهًا. [...] كنت أُحرم من الحديث أيضًا. [...] لم يكن الأحراس يحدّثونني حين كانوا يُلْقون إليّ بفضلات طعامهم فألتقطه كالكلب الشارد الجوعانِ التقاطًا. ألتقطه من حرّ الأرض بأصابعي الوسخة، ذليلًا مدحورًا."**[2]فالمتحدث في هذا المقطع هو الشّخصيّة الرئيسيّة (عمر) يصف حالته النفسية الحزينة والجسمية المتدهورة بسبب الظروف الصعبة التي مرّ بها في السجن، من خلال الوصف الذاتي أو التقديم المباشر تتحدث الشّخصيّة بضمير المتكلم فهي من تعرف بنفسها للقارئ دون وسيط بينهما.

ويَصف عمر نفسه قائلًا: **"غير أنّ عدم خروجي من السجن مع تعلّمي نفَعني بالمقابل، نفْعًا جليلًا! أتاح لي ذلك أن أتابع تعليمي وأتعمّق في المعرفة إلى الحدود العليا. لقد كنت لا أزال أتعلّم**

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 44.

[2]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 239/ 240/ 241.

مع أفواج السجناء الجدُد، حتّى صرتُ متبحّرًا، ولو إلى حدّ ما. أقول ذلك تواضُعًا. بل صرتُ أعلمَ مِن بعض أساتذة السجن أنفسهم عِلْمًا. تغيّرتْ فلسفتي في الحياة. تغيّرت نظرتي إلى الكون. أدركتُ لُغْزيّة الوجود. تعرّفتُ تفاهة الإنسان. صرْتُ أسخَر ممّا في الكون كلّه جملة وتفصيلًا. أدركت أنّ الشقاء هو الأصل في حياتنا. اقنعتُ بأن السعادة مجرّد مظهرٍ خَيْتَعُورٍ. تيقّنت بأنّ المرض هو الأصلُ قبل سلامة الصّحّة. ولذلك أصبحت أرى أنّ التفكير في الموت، قبل الاستمتاع بالحياة، هو الأَوْلى. السعادة محفوفة بالشقاء. والحياة محفوفة بكلّ مظاهر الفناء. والصّحّة مهدّدةٌ أبدًا بالضَّنَى."[1]وبرغم الشقاء والحرمان الذي تجرعه البطل عمر، إلا أن هذا التعلم والقراءة والتّبحر في مختلف العلوم حتى أنّه صار فيلسوفًا في الحياة والكون، كما أنّه أصبح واعيًا بأسرار الحياة وفلسفة الموت والحياة.

وتقدم الشّخصيّة نفسها بنفسها في مقطع آخر من الرواية، حيث يقدم كريم نفسه للفتاة التي سحرته بجمالها في القطار: **"هكذا أنا؟ خجول إلى حدّ التبلّد والغباء. كنت وأنا في القطار أمامَك كالأصمّ الأبكم الأعمى. لكنّي كنت أتمثّلك في نفسي، في خرير السواقي وهي تَرَقْرَقُ بالماء. وفي نَضْرة الزّهر وهو يعبق بالشذى. [...] لقد كان في عيني عَبرةٌ كنت أريد أن أُسكُبَها فكانت تعتاص عليّ فظلّت محبوسة مقهورة فيها. [...] وأنا خجول بطبْعي، ولكنّي ما ذا أفعل؟ إنّ لكلّ شيء حدًّا. كان خجلي سيُفضي بي إلى الجحيم! إذن، كان لابدّ مِن الانسلاخ عن طباعي السخيفة جملةً وتفصيلًا، فينطلق لساني من عُقدته التي تقيضه انطلاقًا."**[2]في هذا المقطع وقع التركيز هنا على ابراز الجانب النفسي، لأن شخصية كريم عانت أزمة نفسية عاطفية وصراع داخلي في القطار. وفي لحظة خاطفةٍ صرّح بكل ما كان يختلج في نفسه من احساس وعذاب نفسي كاد أن يؤدي به إلى الجنون.

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 235.

[2]- المصدر نفسه، ص 426.

ونستشف مما سبق أن في التقديم المباشر يُعطي الروائي لشخصياته حرية الكلام والتعبير عن ذاتها ووصفها باستخدام ضمير المتكلم الذي يحيل على الذات مباشرة، فهو الذي يُحسسنا بصوت الشخصية والانصهار فيها وعيش مشاعرها وتفاصيلها، وهذا ما يُحقق انسجامًا وتوافقًا الشخصية والقارئ.

2-8- التقديم غير المباشر: وهو النوع الثاني من تقديم الشّخصيّات حيث" يكون مصدر المعلومات عن الشّخصيّة هو السارد، حيث يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شّخصيّات الرّواية. في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشّخصيّة والقارئ، أو تكون إحدى شّخصيّات الرّواية وسيطا بين الشخصية والقارئ."[1] يعتمد هذا النوع من التقديم على وساطة بين الشّخصيّة الرّوائية والقارئ، أي إضافة عنصر ثالث في عملية نقل معلومات الشّخصيّة الرّوائية إلى القارئ، ويكون هذا الطرف الثالث إما السارد أو شّخصيّة أخرى من شّخصيّات الرّواية.

أ- تقديم السارد للشّخصيّة:

انتشر هذا النوع من التقديم في الروايات التقليدية بشكل كبير، حيث يكون الرّاوي هو الذي يُطلِعُنا بكل المعلومات المتعلقة بالشّخصيّة، إذ يُمارس الراوي دور الوسيط بين القارئ والشّخصيّة.

وقد قدم الروائي نماذج متنوعة لهذه الطريقة في التقديم "لرّواية وشيء آخر"، والتي يتمثل فيها الحضور المتميز للراوي بوصفه القائم بعملية التقديم. ومن بين هذه النماذج نذكر على سبيل المثال ما قاله الراوي في المقطع التالي: "... **لكن الأمر، هذه المرّةَ، كان مخالفًا لظنّها. بل لقد رأت امرأةً غريبة تَريمُ بجانبها رَيْمًا. كأنّها خُلِقتْ في مكانها. لكنّ سارة لا تعرفها. لم ترَ هذه المرأة قَبْلًا. رأَتْ في اِمرأةً عَوانًا. لم تكن فتاةً مُعْصِرًا، ولا عجوزًا شمطاءَ. كانت تبدو في هيئة أنيقةٍ جدًّا. آثار النِّعمة ماثلةً في نضارة وجهها وكثرة حُليَّها. لم تدرِ من أين خرجتْ عليها؟ أنَجَمتْ من الأرض أم نزلت من السماء؟**

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص 44.

لا حظتْ أنّ ساقيْها مشعّرتان كثيرًا. كانت رجلاها تشبهان رجلَيِ الحمار. على فائق جمالها. على أناقة سِبْرِها. على تَهْويلِها. الحريرُ لباسًا والذهبُ حَلْيًا."[1]جاء وصف للجنية "خناتيتوس" على لسان السارد، إذ ركز في تقديمه لشخصية (خناتيتوس) على مظهرها الخارجي فقدمها مصورًا شكلها وهيئتها وما ظهر منها من علامات الغنى والثراء. فالسارد يكون هنا وسيطًا بين الشخصية والقارئ. وتكون المعلومات مقدمة عبر منظوره.

وفي المقطع التالي يقول السارد: **"ثمّ تحاضَنا، احتضنَ الآخر كلٌّ منهما احتضانًا. تعانقًا طويلًا. تباكيًا كثيرًا. كانت الدموع الغِزارُ تَهْمَعُ كحبّات المطر من عيونهما. كان الارتعاش يعرُو أصواتَهما. كان الحنان والحنين معًا، يغمران أنفاسَهما. كانت روعة المفاجأة تنعش قلوبَهُما. ثمّ خيّم السكون عليهما حِينًا. فقداَ الوعيَ أو كادَا، من عظَمة المفاجأة وفرْط حُبُورهما."**[2]يصف السارد في هذا المقطع لحظة التقاء سارة وعمر، ويُركِز على الحالة العاطفية التي ظهرت على الشّخصيّتين، فوصف نظراتهما وتعانقهما كما وصف الحالة النفسية التي غمرتهما، وهذا ما يجعل من القارئ شاهدًا هو الآخر على هذه الوقفة الحميمية ويلتمس ذلك الشعور بأنه حاضر في الرواية ومتأثر بهذا المشهد العاطفي الذي يحملّ كلّ معاني الحب والاشتياق والحنين..

ومن أمثلة تقديم السارد للشّخصيّة في الرواية هذا المقطع الذي يصف فيه السارد الفرنسيّة "كاثرين" التي التقاها بطل الرّواية كريم في القطار، يقول فيه: **"... وبالمصادفة السعيدة جلستْ أمامكَ في المقعد الأماميّ الذي يقابل المقعد الخلفيّ الذي كنت أنت فيه قابعًا: فتاة حسناء. [...] وإنّها لَمُصادفة مدهشة حقًّا. أن يكون حظّك بهذا المقدار من السّعد والفأل معًا. أن تجلس أمامك هذه الحسناء كالتمثال العظيم، ويا لَها! ... كجَمال الكون. كعبقريّة الطبيعة. كبسمة الصباح المضيء الذي يزدان بأصوات الطير، وعبَق النّدى."**[3]يتضح من خلال هذا المقطع الوصفي أن الكاتب

[1]- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 40.
[2]- المصدر نفسه، ص 219.
[3]- المصدر نفسه، ص 384.

استعمل تقنيّة "تقديم السارد للشّخصيّة" ليعرف القارئ بشّخصيّة جديدة لم يكن لها حضور سابق في الرّواية، إضافة أنّه لا يعلم عنها أي شيء قبل لقائها المفاجئ ببطل الرّواية (كريم) لتبدأ هنا رحلة رّواية جديدة مع كريم وكاثرين.

وفي مقطع مُغاير يصف السارد الحالة التي كانت فيها الشّخصيّة الرّوائية كريم وهو في انتظار كاثرين، يقول في ذلك: **"اختار المائدةَ نفسَها التي كان فيها مع كاترين أمسًا. طلب فنجانَ قهوة، ثمّ بدأ يرُفُّ منه رَفًّا خفيفًا. أخرج روايةً وبدأ يتكلّف القراءة فيها. لكنْ دون متابعةٍ دقيقة للأحداث ولا لتصارع الشخصيّات أو تَحابِّها. كأنّه غائبًا. كأنّه فقَدَ الوعيَ فَقْدًا. وفي كلّ لحظة كانت تمرّ عليه، كان يجدّد الحملقةَ إلى ساعته، فكان يرى، من استبطائه حُلولَ أجلِ الموعد، الثوانِيَ ساعاتٍ، والدقائقَ أيامًا!"**[1] **حاول** السارد في هذا المقطع أن يظهر للقارئ الحالة الداخلية النفسية والخارجية التي كان فيها كريم وهو بانتظار صديقته، من خلال هذا الوصف الذي قدمه الراوي يدرك القارئ أن كريم كان متشوقا لرؤية صديقته فهو لم يكن مدركًا لما حوله وكان كلّ همه رؤية "كاثرين".

استعمل الراوي ضمير الغائب والمخاطب في التقديم، وهذا ما منح الرواية بعدًا جماليًا جمع فيه بين خصوصية الرواية التقليدية التي تنهض على استخدام ضمير الغائب، وبين حداثة الرّواية التي تتخذ من ضمير المخاطب آلية جديدة في تقديم الشخصيات.

ب– تقديم شخصية لشخصية أخرى:

يكون مصدر المعلومات في هذا النوع من التقديم هو الشّخصيّات الرّوائية، حيث أن الشّخصيّة في الرّواية تقدم من قبل شّخصيّة أخرى. ومن النماذج التي حضرت في الرّواية نذكر على سبيل المثال لا الحصر، قول عمر: "... **لاحظَ التاجر الثريّ أنّي لم أشترِ شيئًا. ولم أساوم منه بضاعة. كان التاجر كهلًا وسيمًا. ذا لحية أنيقة غير طويلة قد بدأ الشيبُ يَخطُهَا. كانت البسمة لا تفارق فمه وهو**

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 438.

يتسلّم النقود التي كانت تُدفع إليه مقابل بيْع بضائعه إلى الزبائن المزدحمين على متجره العامر ازدحامًا شديدًا."[1]مصدر المعلومات في هذا المقطع عن شّخصيّة التاجر هو شّخصيّة عمر الذي عرفنا بشّخصيّة ثانوية جديدة، اعتمد في تقديمه على المظهر الخارجي فهو أول مرة يرى هذا التاجر لذا ركز في وصفه على ما رآه من أفعال.

وفي مقطع آخر تقول العجوز: **"لا يوجد أغنى من زعرور في الزيتونيّة العليا كلّها. فهو، إذن، أحقُّ بكِ من سواه من الرجال الذين اختطبوكِ اختطابًا. زعرور يعشقك عِشقًا عارمًا. ومخلصًا صادقًا. بل هو يهيم بك هيمًا طافحًا. هو مجنون بكِ إذْ لا يفكّر إلاّ فيك، ليلًا ونهارًا. أنا واثقةٌ بأنّك ستلعبين معه بالمال. سيجعل لكِ خادمًا تخدمك."**[2]مصدر المعلومات في هذا المقطع عن شّخصيّة زعرور هو شّخصيّة العجوز الماكرة، التي تحاول أن تنمق صورة زعرور أمام سارة.

تقديم الشّخصيّة من طرف شخصية أخرى يعكس منظورًا ذاتيًا هو موقف الشخصية للشّخصيّة الثانية المقدمة، كما يتأثر التقديم بشكل العلاقة التي تجمع بينهما وهذا ما يظهر من خلال المثالين السابقين، ففي الأول كان تقديم عمر لشخصية التاجر تقديما مبني على ما شاهده فلا علاقة تجمعه بالتاجر، أما المثال الثاني اعتمدت فيه العجوز في تقديمها لشّخصيّة زعرور على العلاقة المادية التي تجمعها بزعرور فهي مقابل تقديمها له كانت ستحصل على مبلغ مالي، فالعجوز قدمت "زعرور" بمنظورها الذاتي من أجل المقابل المادي.

تكشف دراسة تقديم الشّخصيّات في رّواية "وشيء آخر" أن الرّوائي قدم طرائق فنيّة أكثر تميزا من الناحية النوعية، اعتمد الرّوائي في تقديمه للشّخصيّات على الطريقتين المباشرة وغير مباشرة، ففي الطريقة الأولى تخبرنا الشّخصيّة الرّوائية عن نفسها وأفكارها، وهذه الطريقة تكون أكثر موضوعية لأن الراوي لا يتدخل في الحكم على الشّخصيّات، أما الطريقة الثانية فيكون الحديث عن الشخصية الرّوائية

[1]– عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 252.

[2]– المصدر نفسه، ص 73.

إما من قبل الراوي أو شّخصيّة رّوائية أخرى. لقد تفاوتت صور التقديم في الرّواية حيث ركز الرّاوي على الجانب النفسي للشّخصيّات مثل شّخصيّة عمر في السجن وشّخصيّة كريم في القطار، والجانب الخارجي للشّخصيّات حيث أن الراوي ركز كثيرا على هذا الجانب خاصة عند الشّخصيّات الرئيسية كسارة وخناتيتوس وعمر وكريم.

واستخلاصًا لما سبق نستنتج أن الشخصيّة هي عنصر فني وجوهر العمل الروائي، ونجاحها في النص السردي يعتمد على براعة الكاتب في تصوير شّخصيّاته وفي كيفية عرضها وتقديمها للمتلقي، وهنا تبرز العلاقة القائمة بين الكاتب وشّخصيّاته المبنية على مدى طاقته الفنيّة والجمالية، "لأن هؤلاء الشخوص هم من نتاج المبدع، كما أنّ إختيارهم لا يكون إلا بعد تصور سابق في ذهنيته، ثم يعقب هذا التصور حركية أو دينامية كل شخص في هذا العمل الإبداعي، إذ لا يمكن أن تكون الشخصية المتخيلة مختارة اختيارا اعتباطيا أو عشوائيا، فاختيارها لا يكون إلا بعد سبر أغوار نفسيتها التي هي في حقيقة ذاتها مستمدة من نفسية المبدع الخلاقة."[1] وهذا ما وجدناه عند "عبد الملك مرتاض" في رّوايته "وشيء آخر" الذي منح كلّ شّخصيّة اهتمام وعناية شديدة، فوصف لنا شّخصيّاته بعناية ونقل لنا أفعالها، وبهذا يكون قد رسم شّخصيّاته في مخيلة القارئ بكلّ تفاصيلها.

[1]- ذوبي خثير الزبير، سيميولوجيا النص السردي، نقلا عن: صبرينة الطيب، آليات السّرد في الرّواية النّسوية الجزائرية دراسة بنيوية تحليلية، رسالة الماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصص: سرديات، جامعة باتنة، الجزائر، 1434هـ- 1435هـ/ 2013م-2014م، ص169.

الفصل الثالث

البناء الفنيّ في رواية "وشيء آخر".

أولا: العتبات النصية في رواية وشي آخر

1- عتبة العنوان.

2- عتبتة اسم المؤلف.

3- عتبة الغلاف.

4- عتبة التجنيس.

5- عتبة الاستهلال.

6- عتبة الكتابة.

7- عتبة الهوامش.

ثانيا: جماليات التراث في رواية وشيء آخر.

1- مفهوم التراث.

2- التراث في رواية وشيء آخر.

1.2. التراث الديني.

2.2. التراث الشعبي.

3.2. التراث الأسطوري

أولا/العتبات النصية في الرواية:

اهتم النقد الحديث بموضوع العتبات، نظرًا لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النص، فالعتبات تحقق للنص جمالياته، وقد عُرِفتْ العتبات بعدّة مصطلحات منها النص الموازي/ Paratexte، مصاحبات النص أو عتبات النص وجميع هذه المسميات تعني أنّ المؤلف يقوم بكتابة نصين اثنين وهما: أولًا: النص (أي المتن ويكون قصة أو رواية أو كتاب أو مجموعة شعرية وغيرها من الأجناس الأدبيّة). ثانيًا: النص الموازي أو المصاحب وهو مجموعة من العناصر المكملة للتأليف كالمقدمة، والعنوان الخارجي، والعناوين الداخلية وصورة الغلاف، وما يبسط على مساحة هذه الصفحة من مكونات أخرى كاسم المؤلف، ودار النشر، وغير ذلك من الأشكال الهندسية والصور والألوان وأنواع الخطوط وأحجامها.[1] ويُعد الفضاء النَّصِّي فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلاّ عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يَتَحرَّكُ فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه عَيْنُ القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة[2].

تُمثل العتبات النصيّة المظهر الخارجي للرواية وهي بمثابة البوابة الرئيسية للدخول إلى النص الرّوائي، ولها قيمة ودلالة جمالية، وتعتبر المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ،[3] وهي تعنى "بمجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين والإهداءات والمقدمات والخاتمات والفهارس والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة غلاف الكتاب وعلى ظهره."[4] فكل ما يحيط بالرواية يُعتَبَر عَلامَة لَهَا دلالاتهَا، وتعرف عتبات النص أيضا بأنّها "بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون

1- ينظر: مصطفى سلوى، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، ط1، 2003م، ص5.

2- يُنظر: حميد لحمداني، بنية النص (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص56.

3- ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2005م، ص 74.

4- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص21.

وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها."[1] فهي الخطوط الرئيسية التي تمكننا من القراءة الأوّلى للنص وفهم خصوصيته.لما لها من دورٍ كبيرٍ في مساعدة المتلقي على الولوج الصحيح للعمل الأدبي.

تتجلى العتبات بوصفها تلك العلامات التي تحيل إلى المتن، وهي أشبه بعتبة المنزل التي تربط الداخل بالخارج وتوطأ عند الدخول، وهي تعدّ مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص.[2] "فالعناصرَ الموجودةَ على حدود النص، داخلَه وخارجَه في آن، تتصل به اتصالًا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالًا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته."[3] هناك رابط بين النص الداخلي والخارجي مبني على "علاقة جدلية قائمة على التبيين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد استيعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب"[4] كما يتوفر على علاقة ترابطية بين المظاهر الداخليّة والخارجيّة للرّواية فكلاهما يساهمان في إنتاج النص ودلالته.

إنَّ العتبات النصية بوابة رئيسيّة للتوغل في عوالم النص، ولا يخلو نص أدبي من وجودها، فهي تشكل جسرًا تواصليًا في عملية تلقي النص ولها وظائف تتميز بها فما من عتبة إلا وتحمل دلالة ما أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولا يمكن لها أن تكون بريئة في وضعها وموقعها وتركيبها، ما دام يتعين عليها أن تواجه بياض الصفحة الأولى، وتعمل على تخفيف حدّة التوتر الذي يعتري القارئ، وهو يشرع في تلقي الأثر الأدبي. فالقوة التلفظية لهذه العتبات، هي التي قادتنا ضمنيًا نحو الجوهري الذي هو البحث عن بعدها الوظيفي، لأن كلّ عتبة في جميع تمظهراتها ما هي إلا خطاب خاضع مساعد وجاهز

1- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2015م، ص22.

2- ينظر: معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ/ 2002م، ص7.

3- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بناياته وإبدالاتها)، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص76.

4- أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة "تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجًا، مجلة مقاليد، العدد السابع/ ديسمبر 2014، ص 291.

لخدمة شيء آخر، تبرر وجوده. كما أن كلّ عتبة تمثل التعبير عن موقف ما، وتضطلع بدور أساسي في ولوج القارئ إلى عالم الكتاب وتوغله التدريجي فيه، لأنها تحدد ملامح هوية النص، وتقدم عنه إشارات أسلوبية ودلالية أولية، وتبني كونًا تخييليًا محتملًا (...) ذلك أنّ القارئ يستبق معرفة النص الغائب من خلال المعطيات الأولية التي ينثرها الروائي على عتبات النص [1]تتجلى وظائف العتبات في: الوظيفة الجمالية والوظيفة الإخبارية من خلال المعلومات الموجودة فيها من (اسم الكاتب والعنوان ودار النشر وغيرها من العتبات) كما يحمل غلاف الرواية وظيفة إغرائية للمتلقي من أجل الغوص داخل النص الروائي، ووظيفة إشهارية فالعتبات تساهم بشكل كبير في عملية البيع والشراء.

تُعد العتبات النصية حقلًا معرفي أخد حيزًا كبيرًا من اهتمام الباحثين والدارسين "كونها أول لقاء مادي ومحسوس بين الكاتب والقارئ الذي تراهن إستراتيجية الكتابة على حسّه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشفان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابًا مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات من اجتهادات وتأويلات وتنظيرات، وتفتح آفاقًا متعددة للحوار النقدي."[2] وتُشكِل العتبات النصية مفاتيح أساسيةً للولوج إلى عالم الرواية فهي تحدّد هوية النص، كما تقوم على إضاءة جوانب دلاليّة وجماليّة في الرواية، ويستخدمها القارئ لسبر أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها.

- **تجليات العتبات النصيّة في رواية "وشيء آخر":**

1/ عتبة العنوان:

1- ينظر: عبد الملك اشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص43/ 44.

2- المصدر نفسه، ص47/ 48.

يُعد العنوان العتبة الأولى التي يتخطاها القارئ للولوج إلى النص، "لكونه من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب وتسبق متنه لتكشف عن مجاله المعرفي وطبيعة موضوعه وتسهم في فك رموزه."[1] حيث تزايد الاهتمام بدراسة العنوان وتحليله في الخطاب النقدي الحديث لكونه يمثل مكونًا داخليًا ذا قيمة دلالية فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، ولذلك فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعتبر جزءً من تلك العناصر، فهو يتضمن العمل الأدبي بأكمله، والعنوان يعلن ويتركب من عدة عناصر حين يتقدم كجملة مكثفة تساهم كلّ مركبات الخطاب في صنعها، وباعتبار العنوان علامة فإنه يحيل على مجموعة من العلامات المشكلة للعلاقة (القصة) كمعنى.[2] وباعتبار أن العنوان يُحيل إلى بنية تركيبية ودلالية فهو يُمكن القارئ من إلقاء الضوء على النص من الداخل، فالعنوان بذلك هو مفتاح النص الذي ينطلق منه الباحث والقارئ لعالم النص الروائي.

عنوان النص الروائي هو العتبة التي يضع القارئ عليها أولى نظراته، ومدخل أولي لابد منه لقراءة النص "فهو سمة الكتاب أو الضرورة الكتابية، فهو مقطع لغوي أقل من الجملة نصًا أو عملًا فنيًا يدّل عبر وظائفه الشكليّة والجماليّة والدلاليّة على النصوص والأعمال التي يتقدمها."[3] كما يحقق أعلى فعالية تلقّي ممكنة للنص، "فالعنوان مرتبط ارتباطًا عضويًا بالنص الذي يعنونه، فيكمّله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة. فكأنه نص صغير، يتعامل مع نص كبير: فيأخذ به، ويُهَيّئُ له السبيل للمقروئية لأنه يكشف عما أراد الكاتب أن يبلّغه إلى متلقّيه."[4] بالرّغم من أن العنوان هو عبارة صغيرة إلاّ أنّه يعكّس كلّ عالم النص ويلخصه في كلمات مختصرة.

1- يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص43.

2- ينظر: عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، 17.

3- بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، ع42، دراسات موصلية، ذو الحجة 1434هـ/ تشرين الأول 2013م، ص125.

4- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السرديّ- معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995م، ص 277.

يتميّز العنوان بالعديد من الوظائف في المتخيل السردي، ويصعب على الباحث والناقد تحديدها تحديدًا دقيقًا، ومن أهم هذه الوظائف التي يقوم بها العنوان هي: الوظيفة المرجعية (المركّزة على الموضوع)، والوظيفة الندائيّة (المركزة على المرسل إليه)، (والوظيفة الشعرية (المركزة على الرسالة)،[1] وهذه الوظائف تركّز كلها على المتلقي، فالعنوان يتجه إلى جمهور أكبر من عدد قراء النص الفعليين، ويعود هذا إلى سببين، أولهما: موقعها الخارجي على صدر الغلاف، وثانيهما: وظيفتها الأساسية التي تتمثل في جلب اهتمام القارئ وإثارة انتباهه.[2]

يُشكل العنوان صُلبَ الرّواية مما يتوجب على الكاتب أن يصوغ عنوانه بكلّ اهتمام ودقة، "فالمؤلف بكتابته لعمل أدبي فهو يقوم بعمليتين اثنتين أولا: كتابة المتن أي النص، ثم بعد ذلك اختيار عنوان ملائم للنص.[3] إذ من العسير أن" يختار روائيّ عنوان روايته قبل كتابتها نهائيًا."[4] فبعد أن يفرغ الروائي من كتابته نصه الأدبي، يشرع في عملية اختيار العنوان الفنيّ المناسب الذي يضم الرواية ككل.

قراءة في عنوان رواية "وشيءٌ آخر...":

يتخذ عنوان رواية (وشيء آخر) لنفسه وضعًا خاصًا، فعملية اختيار العنوان تكون عن قصد وليست اعتباطية، ومن هذا المنطلق يتخذ عنوان رواية "وشيءٌ آخر..." معنًا جماليًا ودلاليًا يستعين به الروائي للولوج إلى عالم النص الرّوائي. يتكون عنوان الرّواية من عنوانينِ: عنوان أوّل رئيسي (**وشيءٌ آخر...**) ورد في شكل خط كبير أسفل صفحة الغلاف بلون أبيض لأن ما يشد انتباه المتجول هي تلك العناوين البارزة بخط غليظ ملون ببند أسود، أو أحمر، أو أبيض، أو أصفر، فهذه الألوان هي من

1- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بناياته وإبدالاتها)، ص107.

2- ينظر: عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 48.

3- ينظر: مصطفى سلوى، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، ص163.

4- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السرديّ- معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ص 277.

تشد انتباه القارئ فتستوقفه لمعاينة وتصفح الكتاب[1]، وتحت العنوان الرئيسي هناك عنوان ثاني فرعي **(تجريبٌ في نَمْنَمة اللّغة، وعجائبيّة الحدث)** جاء العنوان الفرعي بخط أصغر وباللون الأبيض، وهذا اللون من الألوان المميزة والمحايدة، التي ترتبط دومًا بالخير، والنقاء، والصفاء والبهجة، يرمز إلى السكينة والطمأنينة والسلام.

يحمل عنوان الرواية عدّة دلالات ووظائف ومن من أهمها إثارة التساؤلات في ذهن القارئ حول (الشيء الآخر) والتفكير في الكلام المحذوف بعد الشيء الآخر (...) "فعبد الملك مرتاض" صاغ عنوان روايته بطريقة غير مألوفة على المستوى التركيبي لأننا نجد أن العنوان غريب ومثير للتساؤل ومقلق للقارئ في نفس الوقت، وهذا ما يستدعي حيرة القارئ عن هذا التركيب الذي لم يألفه من قبل، مما يدخله في تأويلات وتفسيرات ليخرج من دوامته، ويكشف عن سرّه ولن يأتي ذلك إلا بالولوج إلى عالم النص الذي يكون وسيلة لإضاءة ما ظلم واكتشاف ما خفي[2]، والعمل على اكتشاف ومعرفة المحذوف، فعنوان الرّواية لغز يصعبُ حلّه من النظرة والقراءة الأولى، وفي محاولتنا لفك شفرة العنوان نجد: حرف الواو (و) وهو الحرف السابع والعشرون من حروف الهجاء، وهو حرف عطف، وآخر: "الآخِرُ: خِلافُ الأوّل، وبفتح الخاء (آخَرُ): بمعنى غير."[3] شيء: "جمع أشياءُ، مصدر شاءَ. اسم لأيّ موجود ثابت متحقّق يصحّ أن يُتصوّر ويُخبر عنه سواء أكان حسِّيًّا أم معنويًّا (يُطلق على المذكَّر والمؤنَّث)- ما هذا الشَّيءُ الَّذي معك؟- تأخّرت عنه شيئًا قليلا- انتابني شيء من الخوف -شيئًا بعد شيء/ شيئًا فشيئًا: على سبيل التدريج، تباعًا، بالتوالي -شيء ما :شيء غير محدَّد -شيء من كذا :قليل مِنْ، بعض من -في الأمر شيء :فيه سبب خفيّ غير معلوم."[4]حتى من خلال العودة إلى المعاجم اللغوية نجد أن

1- مفيدة بوفنارة، عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر، بين القراءة والتأويل (1982- 2011)، مذكرة دكتوراه علوم، جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1، الجزائر، 1438/ 1439هـ- 2017/ 2018م، ص39.

2- ينظر: بادحو أحمد، سيميائية العنوان في روايات عز الدين جلاوجي، أطروحة ماجستير، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2015/ 2016، ص 105.

3- مجد الدين محمد بن يعقوب الفَيرُوزابادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1436هـ/ 2005م، ص342.

4- احمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، مجلد 1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص1252.

العنوان يبقى غامضًا مبهمًا وكأن عبد "الملك مرتاض" أراد أن تكون لروايته صبغة عجائبيّة حتى من خلال العنوان الذي يحمل بعدًا عجائبيًا يصعب تفكيكه وحل شفراته، ومع قراءة الرواية نجد أن العنوان يكشف بأن الرّواية لا تحملُ في طياتها شخصيات ولا أزمنة ولا أفضية عادية كلّ ما فيها عجائبي يتجاوز العقلانيّة، ومن هنا جاء عنوان "وشيءٌ آخر..." ليدل على أن كل ما في الرواية هو مغايرٌ للمألوف والعادي.

وقد ورد البعد التركيبي للعنوان ثماني مرات في الرواية وهي:

المقطع	عدد المرات	الصفحة
- "لا يجوز تشبيهُهُما **بشيءٍ آخرَ** غير ما هما!"[1]	1	**387**
- "... الحياة هنا **شيءٌ آخرُ** يقينًا. هنا **شيء آخرُ**، وهناك **شيء آخرُ**، آخرُ: فهما شيئان آخران ولا ثالثَ لهما! أو لهما **شيءُ آخرُ** ثالثٌ ولكنّه لا يزال لديكِ مجهولًا ... كأن الحياة في الزيتونيّة العليا حياة بهجة وحبور فهي **شيء آخرُ** لم تتصوّريه من قبلُ حقًّا"[2]	5	**506**
- " هنا، إذن، **شيءٌ آخرُ** مختلفٌ عمّا كنت تتصوّرين، تمامًا... وأمّا **الشيء الآخرُ** هناك، فهو مختلف عن هذا"[3]	2	**506**

1- عبد الملك مرتاض، رواية وشيء آخر، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، د.ط، 2018، ص387.
2- المصدر نفسه، ص 506.
3- المصدر نفسه، ص506.

من خلال الجدول يتبين لنا أن استحضار صيغة العنوان في الرواية تدّل على ارتباطه بالسياق العام للنص الروائي. كما يظهر أن كلّ هذه المقاطع تتعلق بالشخصية الأجنبية "كاثرين" التي لم تكن مثل كلّ النساء فهي شيء آخر أي امرأة مختلفة، عاشت في فرنسا وقضت شهرًا في الزيتونية العليا فوجدت في كلّ ثقافة شيء آخر، أي أن لكلّ بلدٍ خصوصياته وثقافته وعاداته، هناك شيءٌ آخر وهنا شيءٌ آخر.

ويدل العنوان أيضًا على مقام فلسفي ذي منعطف أدبيّ، حيث تنبلج الرُؤَى الوجودية وهي تتشابك تشابكًا بلاغيًا مع المنعرج الميتافزيقي، فتحدث سجالًا غير ظاهر، ولكنه يختبئ وراء الجمل والعبارات.[1] فالعنوان يُمثل اختزالا وتلخيصًا للنص ويذهب بنا في الرواية إلى جمالية اللامعنى، "فالعنوان إظهار الخفي ووَسُم للمادة المكتوبة، إنه توسيم وإظهار، فالكتاب يُخفي مُحتواه، ولا يُفصح عنه، ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره، ويكشف العناصر الموسعة الخفية أو الظاهرة بشكل مُختزل وموجز"[2] ويكشف ما وراء النص الروائي ويحوله إلى حالة البروز والانكشاف، كما أنه يُكسب الرّواية شعريّة وجماليّة.

2-اسم المؤلف:

يعتبر اسم المؤلف من أبرز عناصر العتبات النصية؛ فلا يمكن تصور أي نص يخلو من اسم صاحبه، كما لا يمكننا تجاوز هذا العنصر أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تُثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقّق ملكيّته الأدبيّة والفكريّة على عمله[3]، إنّ ظهور اسم المؤلف على واجهة الكتاب، يساهم في انتساب العمل المطبوع لمالكه الحقيقي، كما يحميه من كل انتحال أو سرقة أدبيةّ أو علمية.

1- ينظر: https://www.aljazeera.net/blogs/2019/1/9/

2- محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1432هـ/ 2011، ص12.

3- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ/ 2008م، ص 63.

يُشكلُ اسم المؤلف عتبة نصيّة مهمة لكونه من أهم العناصر التي تتصدر الكتاب والمشكلة للغلاف الخارجي، ويُعدّ عتبة مهمة تمهد للقارئ تعامله مع النص، ومن هنا نجد أن بعض الأعمال الأدبية ترجع شهرتها إلى شهرة مؤلفيها وكاتبها، وليس إلى أدبيتها، وللاسم دلالته فهو يعكس سيرته، ويخلق نوعًا من الإثارة لدى المتلقي يدفعه إلى قراءة هذا النص نوعًا من الفضول لمعرفة مكنونات الشخصية المقابلة ودواخلها.[1] واسم المؤلف مُكوّن جوهري له قيمته ودلالته وذلك في العلاقة التي يبنيها بين النص والقارئ.

يحتلُ موقع اسم الكاتب أربع عتبات فيوجد في: صفحة الغلاف الأولى، وصفحة العنوان، وصفحة الغلاف الأخيرة، وحاشية الكتاب، أما في توزيعه على صفحة الغلاف الأولى فلا يتخذ زاوية معينة حيث يمكن أن يوضع في أمكنة متعددة[2]، ويرجع هذا الاختلاف إلى دور النشر والتسويق والإشهار، والغاية من ذلك تحقيق بعد فني وجمالي لإثارة المتلقي.

كُتِب اسم المؤلف-عبد الملك مرتاض-في أعلى صفحة غلاف الرّواية، بخط واضح للدلالة على الملكية والإشهار للرواية،[3] فاسم المؤلف على الغلاف يمنحه تميزًا وهويةً وقيمةً أديبةً وحضورًا ثقافيًا، وكُتبَ الاسم باللون الأبيض الذي يوحي بالسلام والطمأنينة، "فعبد الملك مرتاض" تناول في روايته العلاقة العجائبيّة الطيبة والحميمية بن الجنيّة (خناتيتوس) والإنسيّة (سارة)، **فعبد الملك مرتاض** معروف بأنه من الروائيين الجزائريين الذين استلهموا ظواهر عجائبية في أعمالهم الروائية.

يدلّ وجود اسم (**عبد الملك مرتاض**) على غلاف الرواية لإبراز مكانته في الساحة الروائية، فالبعض يرى أن "عبد الملك مرتاض" نجح في النقد وفشل في الخطاب الروائي، فبوضع اسمه أعلى الصفحة وبخط واضح يرُد بشكل قوي على كلّ من يشكّك في كتابته الروائيّة، كما أنّه يكتُبُ روايته

1- ينظر: بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، ص119.

2- ينظر: يوسف الإدريسي، عتبات النص (بحث في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1436هـ/ 2015م، ص59.

3- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، 64.

بأفكار سرديّة جديدة ووظف تقنيّات سرديّة معاصرة، كونه يعتبر من رّواد التجريب الرّوائي في الجزائر، ويعمل ظهور اسم الكاتب على جذب ولفت انتباه القراء لاقتناء العمل الأدبي كونه من الأسماء البارزة في الساحة الأدبيّة.

3-عتبة الغلاف:

يُشكل الغلاف الخارجي أهم عناصر العتبات النصيّة التي تساعدنا على فهم الأجناس، ومنه اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالخطاب الغلافي لاعتباره من أهم جوانب البناء الفني العام الذي تجتمع فيه جميع العناصر المشكلة للأثر الأدبي، لأن الشكل الخارجي للرواية يشير بطريقة أو بأخرى إلى عمل تقني سبق أو رافق عملية الإنجاز علاوة على ما يضيفه كفضاء دلالي يشير أو يلمح إلى جملة من القيم يقصدها المؤلف، عبر لوحته الفنيّة التشكيليّة باعتبارها عتبة مهمة تُساعد على قراءة النص. والغلاف أيقونة إعلامية تنشر تفاصيل النص قبل الولوج فيه وهي من أبرز وظائف الغلاف التي يسهر الناشر على الدقة فيها، وحسن اختيار الغلاف ليجعل منه نافذة حقيقية مُطلة على فضاء النّص الرّوائي.[1]

يُعتبرُ الغلاف بوابة النص الأدبي للدخول إلى أعماق المتن الروائي وهو "أوّل ما نقف عنده، وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص المصاحبة له: صورة- ألوان-تجنيس- موقع اسم المؤلف- دار النشر- مستوى الخط؛ إذ تعتبر جميعها أيقونًا علاماتيًا تُوحي بكثير من الدلالات والإيحاءات، وتعمل بشكل متكامل متناغم، لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء، ليتسنى لها إثارة التشويش على هذا التلقي."[2] الغلاف الروائي له دور في تشكيل البعدين الجمالي والدلالي للنص، إذ أن تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما

1- ينظر: مفيدة بوفنارة، عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر، بين القراءة والتأويل (1982م- 2011م)، ص 138.
2- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016م، ص29.

هو يدخل في تشكيل تضاريس النص. بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.[1] كونُهُ يعملُ على اكتشاف مضمون الرّواية وأبعادها الفنيّة والجماليّة، ويعمل كذلك على استقطاب جمهور القراء.

للغلاف أهميّة كبيرة فهو الواجهة التي يراها القارئ فتساعده على دخول النّص لما يحمله من مؤشّرات مصاحبة وهي: اسم الكاتب، عنوان الرواية، دار النشر والتجنيس الذي يساهم في تحديد هوية العمل الأدبي، وهذا ما يساعد في استقطاب نوع معين من القراء الذين تستهويهم أجناس أدبيّة بعينها، "كما أن ترتيب واختيار مواقع كلّ هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جماليّة أو قيميّة. فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثًا في الأعلى."[2] فالاسم هو أول ما يبحث عنه القارئ، إضافة إلى أن هم ما يعطي الغلاف قيمة كبيرة هي اللوحة الفنيّة الجماليّة التي يحملها، فاللوحة الفنيّة التشكيلية تعتبرُ عتبة مهمة مساعدة على القراءة، لأن الشكل الخارجي يشير بُطريقة أو بأخرى لقصديّة المؤلف، لأن "المتمعن في لوحة الغلاف يستشعر الفاعلية المنبثقة عن الصورة المصاحبة، ومدى تأثيرها على ذهنية المتخيّل الذي تُفتح له زوايا تأويلية تقربه من مقاصد النص الأدبي وغايته ليغدو الغلاف موضوعًا امتداديًا لمضمون النّص، وجزء لا يتجزأ منه."[3] فالصورة هي أيقونات بصرية مشفرة لم توظف عبثًا وإنما وظفت عن قصدٍ، تعملُ في توجيه الدلالة من الخارج إلى الداخل، إضافة إلى تأثير المتلقي والقارئ.

ينقسم الغلاف الخارجي للعمل الأدبي إلى واجهتين: الواجهة الأماميّة والواجهة الخلفية، فنستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الرئيسي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيات النشر، والصور التشكيلية. أما في ما يخص الغلاف الخلفي، فنجد حيثيات الطبع والنشر،

1- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبوليتكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002م، ص 124.

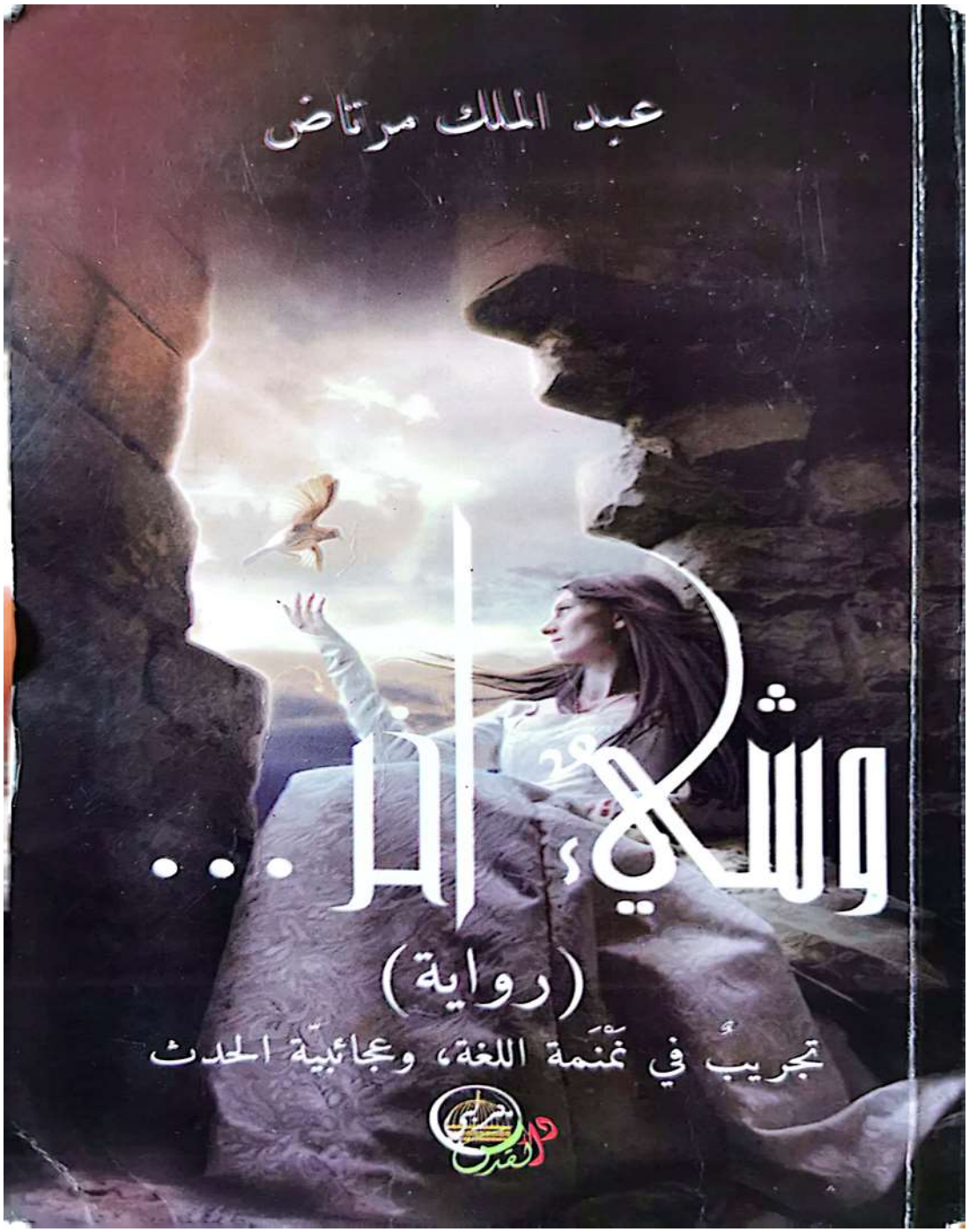
2- حميد لحمداني، بنية النص (من منظور النقد الأدبي)، ص60.

3- مفيدة بوفنارة، عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر، بين القراءة والتأويل (1982م- 2011م)، ص139.

وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر، وعناوين أعمال الكاتب وعنوان العمل الأدبي.

3-1-عتبة الغلاف الأمامي (الواجهة):

اهتم الناشرون والكتاب المعاصرون بواجهة الغلاف لما لها من فعالية على جذب انتباه القراء، وتمنح العمل الأدبي علامة تبرزه عن بقية الأعمال الأدبيّة، إضافة إلى أن فك شفرات واجهة الغلاف تساهم في اكتشاف دواخل النص الأدبي. وبهذا جاءت رواية "وشيء آخر" بغلاف خاص بها، يتصدر الوجه الأمامي للرواية وفي أعلى الصفحة اسم الكاتب (عبد الملك مرتاض)، يليه أسفل الصفحة وبخط كبير عنوان الرواية (وشيء آخر...)، وأسفله حدد الجنس الأدبي (رواية)، وأسفل الجنس عنوان فرعي بخط صغير (تجريبٌ في نَمْنَمة اللغة، وعجائبيّة الحدث)، وفي آخر الغلاف اسم دار النشر (دار القدس العربي). وجاء الغلاف الأمامي للرواية بهذا الشكل:



كُتبَ اسم المؤلّف (عبد الملك مرتاض) أعلى الصّفحة بخطّ أقل من خطيّة العنوان باللّون الأبيض الذي يرمز إلى السكينة والطمأنينة والسلام، وإنّ ظهور اسم المؤّلف أعلى صفحة غلاف روايته بشكل صريح، له دلالات كثيرة منها إضاءة النّص واعطائه مشروعيّة التوثيق وصفة التميّز، فاسم المؤّلف واجهة لتسويق الكتاب، وقد اختار لها الكاتب اللّون الأبيض لما له من تأثير في النّفس والرّوح، وكُتِبَ

العنوان أسفل المؤلّف بعيدًا عنه بخطّ كبير وباللّون الأبيض، وتحته مباشرة المؤشّر الجنسي (رواية) بخطّ متوسط، وتحت المؤشّر كتب عنوان فرعي (تجريبُ في نَمْنَمة اللّغة، وعجائبيّة الحدث) وكلّ هذه العتبات كُتِبت باللون الأبيض، يَليهِ مباشرةً شعار دار النشر.

أهم ما يميز العمل الأدبي عن بقية الأعمال هي الصورة التي تدخل ضمن الفضاء البصري الذي يلجأ إليه الكاتب أو الشاعر لتصميم غلاف عمله الإبداعي فعن طريق "تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه."[1] فالصّورة ليست مجرّد شكل ومزيج من الألوان فقط، بل هي نصّ يمكن فكه وقراءة دلالاته التي تعبّر عن مضمون الرّواية، "إنَّ الصورة، هي في الوقت نفسه الشَّكْلُ الذي يتّخذه الفضاء، وهي الشَّيْء الذي تهب اللُّغَةُ نَفْسَها لَهُ، بل إنَّها رمْزُ فضائيّة اللّغة الأدبيّة في علاقتها مع النّص."[2] فكلّ رسمٍ أو شكلٍ يأتي في الصورة فهو علامة لغوية تساعد في الولوج إلى داخل العمل الروائي. وتتمحور وظيفة الصورة في جذب المتلقي وإثارة انتباهه عن طريق الألوان والرسومات التعبيرية، للكشف عن النص ودلالاته.

يحتوي غلاف الرواية على صورة لامرأة باعتبار أن الجسد يُمثل مكانًا للدلالة التي ترسم من خلال الأحاسيس والانطباعات التي يجربها الجسد خلال اتصاله بالعالم، إن الجسد الأنثوي مصدر للتعبد العاطفي ومبعث لإثارة الفتنة والغواية[3]. وكانت المرأة في غلاف الرّواية ذات شعر طويل أسود يتطاير مع الهواء، ترتدي فستان أبيض طويل وذو أكمام طويلة، كانت المرأة جالسة على عتبة بيت قديم رافعة يدها اليمنى للسماء، عينها اليسرى مفتوحة تنظر لحمامة بيضاء أما عينها اليمنى فلا تظهر، والحمامة كانت قريبة من يدها في وضعية طيران، فوقها سماء ملبدة بغيوم رمادية، تبدو المرأة وكأنها بين عالمين

1- محمد غرافي: قراءة في السيميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج 31، عدد 01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م، ص222.

2- حميد لحمداني، بنية النص (من منظور النقد الأدبي)، ص61.

3- ينظر: مفيدة بوفنارة، عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر، بين القراءة والتأويل (1982م- 2011م)، ص157.

مختلفين متجاذبين عالم داخلي والثاني خارجي وهذا ما عاشته شخصية "سارة" في الرواية إذ أن حياتها كانت بين عالمين مختلفين عالم خيالي والثاني حقيقي، عالم الجن وعالم الإنس، وهذا ما تبين في الرواية من خلال المقطع الآتي: **"أمّا أمُّك فقد كانت عجائبيّة الوجود، عجائبيّة الحال. كانت تُراوح حالَها بين الإنس والجانّ."**[1]فقد كانت بين الإنسية "سارة" والجنيّة "خناتيتُوس" علاقة صداقة قوية.

يغلبَ على صورة الغلاف اللّون القاتم وهذا ما أسهم في تركيز النظر على الجسد فحسب الذي جاء باللون الفاتح الأبيض دون الاهتمام بجوانب الصورة، وهي دلالة تعطي أبعادًا فنيّةً للعمل الأدبي لتظل لغة الجسد بألوانها هي اللغة المخاطبة للمتلقي منذ الوهلة الأولى لاقتناء الكتاب أو ملاحظته.[2]

تؤدي الألوان والأشكال والرموز الموجودة في الصورة وخلفيتها دورًا في تعميق المتن الروائي، "لقد اتخذ اللّون وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللّغة، ومحل الكتابة ولهذا وجب ربط اللّون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي والبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللّون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشريّة."[3]ويغلب في الصورة اللون البني القاتم القريب من السواد وهو يدل على قلة النشاط ويكون أكثر هدوءً[4]، أما اللون الثاني المتغلب على الرواية هو اللون الأبيض "لأنه لون محبب إلى القلوب ويبعث على الأمل والتفاؤل والصفاء والتسامح، ويدل على النقاء كما يبعث على الود والمحبة."[5] وهو اللّون الذي كتبت به معلومات الرّواية، إضافة إلى الفستان الذي كان باللون الأبيض الذي يرمز إلى الطهارة والنقاء والصدق، إنه أحد الطرفين المتقابلين مثل البداية في مقابل

1- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 11.

2- ينظر: مفيدة بوفنارة، عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر، بين القراءة والتأويل (1982م- 2011م)، ص161.

3- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص30.

4- ينظر: أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997م، ص186.

5- صديقة معمر، شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988م- 2007م)، مذكرة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، (1430- 1431هـ)/ (2009- 2010م)، ص103.

النهاية،[1] فشخصيّة الرّواية كانت مثالًا للطهارة والعفة والصدق، والقماش الذي ترتديه المرأة له دلالة عميقة فهو من قماش البروكار الدمشقي، ويعدّ هذا القماش من الأقمشة الباهظة الثمن التي لها تاريخ طويل وهو عالي الجودة ومتين يحتوي على نقوش جميلة معقدة[2] كما يعتبر قماش الأميرات والملكات، والشخصيّة الرئيسيّة "سارة" في الرواية تتمتع بجمال وأخلاق وصفات الأميرات لما كانت تتمتع به من ذكاء وكبرياء وعفة وصدق، كما وُجد في الصورة حمامة باللّون الأبيض كرمز عالمي للسلام. في حين أن اللون الرمادي في الغيوم فهو لون "خال من أي اثارة أو اتجاه نفسي، فهو لون محايد"[3] وهذا يرمز أن المرأة عاشت حياة ضبابية بين الحقيقة والخيال، لكن هناك أمل موجود ظهر من خلال أشعة الشمس الصفراء بين الغيوم، فاللون الأصفر يوحي بضوء النهار وارتباطه بالتهيؤ والنشاط والإشعاع وإثارة الانشراح.[4] رُسم الغلاف الأمامي للرّواية بدّقة قصد الكشف عن دلالة جماليّة تهدف إلى إثارة المتلقي وإعطاء القارئ إحساس بمكنونات الصورة الخفيّة.

3-2-عتبة الغلاف الخلفي للرّواية:

لا تقل قيمة العتبة الخلفية للغلاف عن قيمة العتبة الأمامية، فهي تأتي لاستكمال المعنى الكامل للواجهة الأماميّة، "هو العتبة الخلفية للكتاب التي تقوم بوظيفة عملية هي إغلاق الفضاء الورقي."[5] وجاء غلاف رواية "وشيء آخر" بالشكل الآتي:

1- ينظر: أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 185.

2- ينظر: https://www.magltk.com/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%

3- أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 184.

4- ينظر: المصدر نفسه، ص 184.

5- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، بالرياض، لبنان، ط1، 2004م، ص 137.

يحمل الغلاف الخلفي لرّواية "وشيءٌ آخر" كلمة الناشر التي كان ذُكرت لأجل تزكية وتثمين العمل الروائي، إضافة إلى مؤلفات الروائي، التّجنيس، دار النشر والرقم المعياري الدولي للكتاب وكلّ هذه المعلومات جاءت فوق خلفية بلون أصفر فاتح وهو لون شاحب مليء بالدفء، في حين عنوان

الرواية واسم الروائي جاء فوق خلفية برتقالية ويرمز هذا اللّون "إلى الدفء والانجذاب والذوق والشوق"[1] في حين أن هذه المعلومات جاءت باللّون الأسود عكس ما جاء في الواجهة التي كتبت فيها المعلومات باللون الأبيض، وهذا التضاد عائد إلى المتضادات التي ذكرت في الرواية كالإنس والجن، العليا والسفلى، الخير والشر وغيرها من المتقابلات التي حضرت في الرّواية.

من خلال ما تقدم يمكننا إبراز عناصر غلاف رواية "وشيءٌ آخر" في الجدول الآتي:

الغلاف الأمامي للرواية	الغلاف الخلفي للرواية
– اسم الروائي (عبد الملك مرتاض) – العنوان الرئيسي (وشيءٌ آخر...) – التعيين الجنسي (رواية) – العنوان الفرعي (تجريبٌ في نَمْنَمة اللّغة، وعجائبيّة الحدث. – دار النشر (دار القدس العربي) – الصورة المصاحبة.	– كلمة الناشر – مؤلفات الرّوائي (الأعمال الروائية) – اسم الروائي (عبد الملك مرتاض) – العنوان الرئيسي (وشيءٌ آخر...) – التعيين الجنسي (رواية) – العنوان الفرعي (تجريبٌ في نَمْنَمة اللّغة، وعجائبيّة الحدث. – دار النشر (دار القدس العربي)

هذا الجدول يبرز العتبات التي جاءت في الغلاف الأمامي (الواجهة) والخلفي للرواية.

1– قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2005م، ص 143.

4-عتبة التجنيس:

يُعنى بالتجنيس تحديد جنس أو نوع العمل الأدبي من حيث هو: رواية أو قصة، أو شعر أو مسرحية وغيرها من الأنواع الأدبية، كما "يعتبر التجنيس وحدة من الوحدات الجرافيكية، أو مسلكا من بين المسالك الأولى في عملية الولوج في نص ما، فهو يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره."[1] تتمثل وظيفة التجّنيس في توجيه القارئ ومساعدته نحو اختيار ميولاته الأدبيّة.

ذُكِر التجنيس في العمل الأدبي "وشيء آخر" أكثر من مرة، الأولى كانت على الغلاف والثانية كانت في الصفحة التي تلي الغلاف، والثالثة في الصفحة الأخيرة التي جاءت بقلم الروائي نفسه: "**إلى اللقاء في رواية جديدة**"، والرابعة والخامسة جاءت بقلم الناشر في خلفية الرواية: "**[...] فهذه الرواية تمثل في الترتيب الثالثة عشرة من أعماله السرديّة، [...] بل هي بحق رواية الروايات...**"، والمرة الأخيرة كتبت في خلفية الرواية كذلك. وبهذا يكون عبد "الملك مرتاض" قد حدد للمتلقي نوع العمل الأدبي الذي بين يديه.

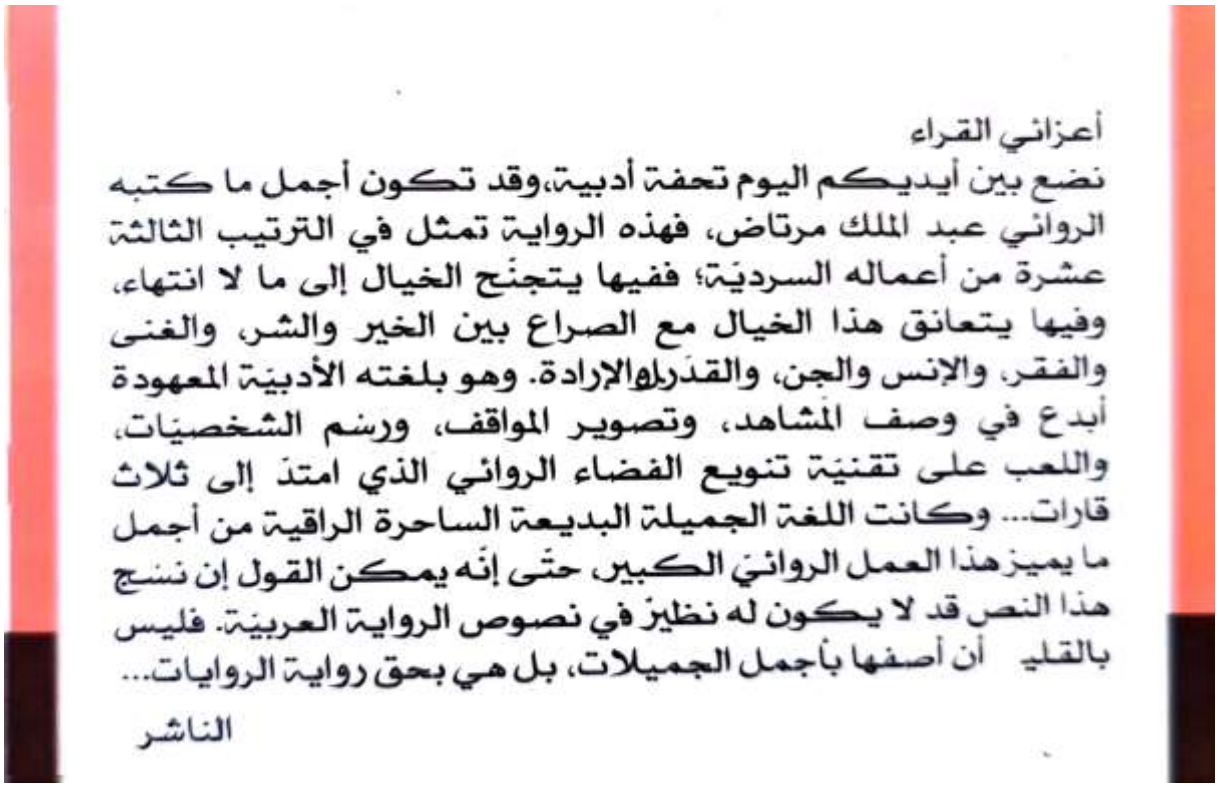
5- عتبة الاستهلال:

الاستهلال (instance préfacielle) هو كل فضاء من النص الافتتاحي/ liminaire (بدائيًا/ préliminaire كان، أو ختاميًا/ post liminaire) والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقًا به أو سابقًا له، لهذا يكون الاستهلال البعدي أو الخاتمة (postface) مؤكدة لحقيقة الاستهلال.[2] واصطلح عليها "جيرار جينيت" مصطلح "كلمة الناشر le priére d'insérer)"[3] احتوت رواية وشيء آخر على استهلال ختامي بقلم الناشر لتثمين هذا العمل الروائي جاء فيه:

1- نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، ص32.

2- ينظر: المصدر نفسه، ص44.

3- عبد الحق بلعابد، عتبات جينيت من النص إلى المناص، ص90.



أعزائي القراء
نضع بين أيديكم اليوم تحفة أدبية،وقد تكون أجمل ما كتبه الروائي عبد الملك مرتاض، فهذه الرواية تمثل في الترتيب الثالثة عشرة من أعماله السرديّة؛ ففيها يتجنّح الخيال إلى ما لا انتهاء، وفيها يتعانق هذا الخيال مع الصراع بين الخير والشر، والغنى والفقر، والإنس والجن، والقدر والإرادة. وهو بلغته الأدبيّة المعهودة أبدع في وصف المشاهد، وتصوير المواقف، ورسم الشخصيات، واللعب على تقنيّة تنويع الفضاء الروائي الذي امتدّ إلى ثلاث قارات... وكانت اللغة الجميلة البديعة الساحرة الراقية من أجمل ما يميز هذا العمل الروائيّ الكبير، حتّى إنّه يمكن القول إن نسج هذا النص قد لا يكون له نظيرٌ في نصوص الرواية العربيّة. فليس بالقليل أن أصفها بأجمل الجميلات، بل هي بحق رواية الروايات...
الناشر

تُوحي هذه الخاتمة بقيمة العمل الروائي (رواية وشيء آخر) ومدى أهميته في الساحة الأدبية (النقدية والروائية)، كون أن الروائي قدم تحفةً أدبيّةً مميّزةً جمعت بين الحقيقة والخيال في لغة راقية بديعة وبأسلوب مميز، حملت في طياتها أحداث وأزمنة وأمكنة وشخصيات عجائبيّة. وفي هذه الخاتمة الوجيزة نجد أن الناشر لخص أسرار وجماليات الرواية، ووصفها بكلمات أدبية ذات أبعاد جمالية تثير في القارئ رغبة اقتناء الرواية وقراءتها، خاصة حين اعتبرها من أجمل روايات "عبد الملك مرتاض" والرواية العربية بصفة عامة.

6-عتبة الكتابة:

يُقصد بها "الحدود التي تشغلها الكتابة المطبوعة في مساحة أوراق الرواية وأبعادها وأنماط الكتابة من حيث الأفقية والرأسية والتأطير ومساحات البياض والسواد في الصفحة"[1]وقد جاءت في رواية "وشيء آخر" على الشكل الآتي:

6-1- **الكتابة الأفقية:** لقد اعتمد الروائي في رواية "وشيء آخر" على طريقة الكتابة الأفقية العادية، التي يبدأ بها الكاتب سطر الصفحة بالجهة اليمنى وينتهي عند اليسرى، وهذه الطريقة هي الأكثر شيوعا في الكتابات الأدبية ، هذه الطريقة تعطي انطباعًا بتزاحم الأحداث أو الأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي، نلاحظ من خلال الرواية أن "عبد الملك مرتاض" استخدم كثيرًا هذه الطريقة المزدحمة في وضع اسطر الكتابة على الصفحات التي تبدو مشحونة من أعلاها إلى أسفلها[2]، ومن هذه المقاطع التي قُدمت بطريقة الكتابة الأفقية ما جاء على لسان الراوي:

"وها. أنت ذا! الآن تقبَع في أحَد مَخادع عربات هذا القطار التي جاوزتِ العشرَ عَددًا. القطار الذاهب من باريس إلى أقصى غرب فرنسا، إلى مدينة ستراسبورغ تحديدًا. كنت تقبع بجنب النافذة في المقعد الخلفيّ الذي يُفضي بالبصرِ إلى أمامُ. يعجبك أن تتفرّج على مَشاهدِ الطبيعة وأنت تنظر مِن الوراء إلى الأمام مستمتعًا. لا تحبّ تغيير عادة الأشياء. المرء ينظر في الغالب من وراءُ إلى أمامُ، وليس من أمام إلى وراء. وبالمصادفة السعيدة جلستْ أمامكَ في المقعد الأماميّ الذي يقابل المقعد الخلفيّ الذي كنت أنت فيه قابعًا: فتاة حسناء. الآن ذكرت. كانت مقاعد القطار مرقّمه سلَفًا. كلّ مسافر مقذَّرٌ له أن يجلس حيث رقمُه ولا يغيّره شيئًا. [...]"[3] يطول هذا المقطع ما يزيد عن عشرة أسطر وكلّها مكتوب بالطريقة الأفقية، يصف فيها الراوي حالة كريم النفسية

1- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص 154.

2- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 56.

3- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 383.

حين رأى الفتاة الجميلة في القطار، وهذا ما أدخله في صراع نفسي مليء بالتساؤلات والحيرة والفضول حول هذه الفتاة التي تجلس أمامه.

وهناك مقطع آخر للكتابة الأفقية يعرف فيه كريم بنفسه وأهله ومشروعه الدراسي، يقول فيه:

"والفرصة العظمى، لي ولك أيضًا، أنّ أمّي سارة وأُختي رميمُ خصوصًا، ستَتَعرَّفَانِكِ مِنْ كَثَبٍ تعرُّفًا. وستَسعدانِ بكِ كثيرًا. كما سيتعرَّفُكِ أبي عمرُ أيضًا. وسيبارك حبّنا، وزواجنا مستقبَلًا. نؤجّل الحديث عن عَقد القِران حتّى أتسجّل في الدكتوراه. اخترت موضوعًا فلسفيًّا للبحث عنوانه: «عدميّة الوجود، ووجوديّة العدَم»، إذْ أنا لا أرى الوجود وجودًا. كما لا أرى العدم عدمًا. يبدو أنّ هناك مغالطةً مفهوميّةً تشبه اللعبة السحريّة الغامضة في تفكيرنا وكينونتنا معًا. وقد كان تناولَ جان بول سارتر بعض هذا... فوجودُنا وعدمُنا، إذن، سواءٌ. فوجودنا ليس وجودًا بالفعل، ولكنّه وجود بالقوّة فقط. أمّا عدمُنا فيتغيّر شأنه بحسب الأحوال والأطوار، فطورًا قد يكون عدمًا بالقوّة فقط. وطورًا آخر قد يكون بالفعل فقط. نحن خُلِقْنا من عدم، ليس إلاّ. وسنذهب إلى عدم في رأي الفلسفة الإلحادية على الأقلّ. [...]"[1] تتحدث الشخصيّة الرّوائية (كريم) في هذا المقطع عن أهدافها وأفكارها، فنلاحظ أنّ الشخصية تعمقت في فلسفتها وأبحاثها ونظرتها للحياة وهذا ما جعله يتحدث عن مشروعه الفلسفي المتمثل في «عدميّة الوجود، ووجوديّة العدَم» بكل إطناب وحكمة، ويظهر من المقطع أن "كريم" تعمقت الأفكار في ذهنه فطرحها بجزالة اللفظ وسلاسة لأن هذا المقطع أخذ ثلاث صفحات بدون توقف.

ونذكر مثالًا لطريقة الكتابة الأفقية في مقطع يصف فيه الشخصية "عمر" الأوضاع التي عاشها أثناء مكوثه في السجن، حيث جاء على لسانه:

1- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 458/ 459.

"تجشّمت وتحمّلت. تكأَّدْتُ من الهمّ والحرمان والذّلّ ما تكأّدت. لم أكن آكل من أصل الطعام إلاّ نادرًا. بل كانوا يُلقون إليّ بما فضَل منه عنهم إلقاءً. كانوا ربما حالوا بيني وبين الذهاب إلى الحمّام لقضاء حاجتي، فلا يُسمح لي بذلك إلاّ بالتودّد والاسترحام. كنت مضطرًّا، أحيانًا، إلى فعْل أمور في نفسي غير لائقة! في أحسن الأحوال كان السجناء يصطفّون صفًّا طويلًا للاختلاف إلى الكنيف لقضاء الحاجة. كان في كلّ جناح من الزناز، كنيف واحد فقط. كان لا يكفي. لأنّ عدد السجناء كان كثيرًا. وكان الواحدُ منّا ربما سهِرَ في زنزانته إلى منتصف الليل لكي يذهب على الكنيف ليقضيَ حاجته الطبيعيّة. لعلّه أن لا يجد من مرتادِيه من السجناء إلاّ عَددًا منهم قليلًا. [...]"[1] تحدث "عمر" مطولا عن أيامه في السجن وعن الأوضاع التي مرّ بها، بكلّ تفاصيلها حتى يبين لزوجه "سارة" أن سفره لم يكن سهلًا بل عان فيه القهر والحرمان، ومُرِست عليه أقسى أنواع التعذيب وحُرم من أبسط الأمور كالابتسامة والأكل والشرب ودخول الحمام. وهنا استخدم الروائي طريقة الكتابة الأفقية حتى نعيش مع "عمر" الحالة النفسية التي كان فيها.

تعددت مقاطع كثيرة من هذا النوع في الرواية فطريقة الكتابة الأفقية أخذتْ الحيز الأكبر في رواية "وشيء آخر"، فعبد الملك مرتاض استخدم هذا النوع من الكتابة بشكل كبير في روايته، وهذا يدّل على أن الكاتب تزاحمت وتدافعت في ذهنه الأفكار فطرحها بشكلٍ مكثف في نصه الروائي.

6-2- التأطير: يعني "الصفحة داخل الصفحة مثل وضع إعلان في مربع صغير."[2] ورواية "وشيء آخر" لم تحتوي على أي تأطير في المتن.

6-3-عتبة البياض والسواد:

يُقصد بعتبة البياض والسواد تلك المساحات الخالية والمساحات المليئة في صفحات الرواية "وتعتبر المساحات السوداء الأفقية، مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال، لأنها مشكلة من الحركة

1- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 231.

2- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا)، ص 161.

البانية المسجلة وهو ما رأيناه سابقًا في الكتابة الأفقية (وهي كتابة مكثفة توحي بالصحب الداخلي للراوي والشخصيات). أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تقدم مناطق منفتحة لا تشهد أية عملية بناء وهذا يعني أن المنقطع هو من مبدأ سكوني، في حين أن المتصل هو من مبدأ دينامي."[1] السواد يقدم فضاءً مليئًا، في حين يقدم البياض فضاءً متقطعًا وفارغا من أية فعالية.[2] يمكننا البياض والسواد على مستوى النص من قياس حركات النشاط والثبات والمناطق الناطقة والصامتة في النص الروائي، ويكون الفراغ والسواد مقصود من الناحية الفنية بغيت طرح أبعاد إيحائية ودلالية.[3]

البياض: يأتي البياض للفصل بين الفصول والأحداث وهو "المساحات الخالية في صفحات الرواية، سواء كانت بين السطور أو في نهاية فقرة أو فصل أو في هامش الصفحة، أو بين الكلمات في الفقرة الواحدة أو في الجملة الواحدة، شريطة أن يعبر الملفوظ عن المحذوف ويحل محل هذا الصراع بين الكلمات أحيانًا نقط متتابعة. ويدل هذا البياض بين الفقرات أو الفصول على نقلات زمنية ومكانية وعلى أبعاد إيحائية ودلالية أحيانًا."[4] تدل على تطور الأحداث أو تغيير مكاني أو زماني، أو دخول شخصية جديدة.

ويؤكد على ذلك "حميد لحمداني" بقوله أن البياض يُعلن عادة عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان أو انتقالًا دالًا على مُرورٍ زمني أو حدثي وقد يُفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الانقطاع الحدثي والزماني كأن توضع في بياضٍ فاصلٍ خَتْماتُ ثلاث كالتالي: (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تَشْغلُ البياض بين الكلماتِ والجملِ نقطٌ متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط

1- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص102.
2- ينظر: المصدر نفسه، ص 102.
3- ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، يوبوليتكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجًا)، ص155.
4- المصدر نفسه، ص 164.

أو أكثر.[1] في الرواية نجد أن "عبد الملك مرتاض" استخدم ثلاث نجوم (***) أربعة عشر مرةً وقد جاءت للانتقال تارةً من مُرورٍ زمني وتارةً من مُرورٍ حدثي، وكأن الروائي ينقلنا من فصل لفصلٍ في الرواية.

في رواية "وشيء آخر" تضاءلت المساحات البيضاء حيث لم يوجد فراغ إلا في نهاية الفقرات أو بين الفقرات التي عبرت عن الانتقال من مستوى زماني أو مكاني أو للإشارة إلى نوع من الصمت المقصود، ووُرد هذا البياض بشكل ثلاث نقاط (...)مثل ما جاء في العديد من المقاطع منها: **"تفرّقوا في الآفاق القُصوى. غبَروا عنها شهورًا..."**[2] وفي مثال آخر يقول: "(...) **يرصدوا بيتَها ليلًا، شهرًا ثانيًا، ثمّ ثالثًا..."**[3] استخدم الروائي هنا النقاط ليدّل على فترات زمنية طويلة فاقتصرها باستخدام النقاط.

أما في مقاطع أخرى نجد النقاط تعبر عن كلام محذوف مثل ما جاء في هذا النموذج: **"ثمّ سكتتّ خناتيتوس... ولم تُجِبْها سارة..."**[4] يُوحي هذا المقطع بأن هناك كلام تم حذفه من أجل إضافة عنصر الفضول في الرّواية، أما في هذا لمقطع **"أكان ذلك ممّا فعلَ، بعلْمٍ منك، أم...؟ قلْ نعم، طبعًا! لا، بل طبعًا، لا!..."**[5] هنا جاءت النقاط لتحل محل كلام محذوف، ترك للقارئ حرية كشف ما يختفي وراء هذه النقاط.

يتمثل البياض كذلك في الكتابة العمودية وهي "استغلال الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض كأنْ تُوضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلّها."[6] وهذه الطريقة تستخدم في الحوار القصير بين الشخصيات، وفي رواية "وشيء

1- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص (من منظور النقد الأدبي)، ص 58.
2- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص159.
3- المصدر نفسه، ص116.
4- المصدر نفسه، ص 191.
5- المصدر نفسه، ص 91.
6- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 56.

آخر" نجد أن الروائي وظف هذه الطريقة بشكل طفيف ومن أمثلة هذا النوع في الرّواية نجد الحوار الآتي بين "سارة" و"خناتيتوس":

- **"إنّ حادثة الأمس جعلتْني أفكّر في أمرٍ أعرضه عليك لعله أن يلقى لديكِ قبولًا...**
- **وما ذاكِ، يا خناتيتوس؟**
- **قد لا توافقين، ولكن لا بدّ لي مِن أن أقوله لك...**
- **هاتِيه، حتّى أسمعَه يا صديقتي... بالله قوليه! فلعلّ فيه لي خيرًا..."**[1]

ومن الحوارات التي وردت بشكل عمودي أيضًا، الحوار الذي كان بين "سارة" و"عمر":

- **"افتحي، يا سارة... فليس الطارقُ إلاّ... أنا!**
- **أنا؟! من أنت بالله، يا هذا؟**
- **ويحكِ يا سارة! الم تعرفي صوتي؟ أنا عمر! زوجُك!**
- **أيُّ عمرَ أنتَ يا هذا؟ زوجي غبَرَ ولن يعود أبدًا..."**[2]

من خلال النموذجين يتبين أن الروائي قدم حواراته بين الشخصيات بطريقة الكتابة العمودية، وقد عرضت على يمين الصفحة بأسطر قصيرة لا تشغَلُ الصفحة ككلّ وإنما جزء معين منها فقط، والكتابة العمودية تحمل معنى السكون المصاحب للشخصيات في حوارها مع بعضها.

تشتغلُ عتبة السواد الجزء الأكبر اتساعا وظهورا في رواية "وشيء آخر"، وهي تتمثلُ في الكتابة الأفقية وقد ظهر هذا النوع بشكل مُكثف دليلًا على وجود أفكار كثيرة ومتشبعة لدى الراوي

1- عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 99.
2- المصدر نفسه، ص 208.

والشخصيات الروائية، وغلبة السواد على بياض الورقة هو أمرٌ عامٌ في جمهرة الكتابات الإبداعية وغير الإبداعية أيضا والروائية وغير الروائية[1]، وبهذا يكون السواد أكثر انتشارًا في كتابات "عبد الملك مرتاض" النقدية والروائية.

أما البياض فقد كان ضئيلًا في الرواية بالنسبة للسواد، ومع هذا فالبياض يفتح المجال للقارئ بالتدخل في النص وملئِ الفراغ بما يراه مناسب، لأنّ تدّعيم النص بعلامات غير لغوية تعزز دلالة النص الروائي، وتعمل على توجيه القارئ إلى الدلالات المركزة وهذا ما يحفز المتلقي على المشاركة الإيجابية من خلال القراءة وتحليله وتفكيكه للعلامات والرموز التي جاءت لتعبر عن ما عجزت اللغة إيصاله، فالكاتب يستنجد بالبياض لأن اللغة لا تسعفه في البوح بالمكنونات.

7-عتبة الهوامش والإحالات:

يستخدم الكُتاب الهوامش والإحالات لغرض تفسر وتوضيح غُموض ما في النص، ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبًا من النص، إما أن يأتي مقابلا له (en regard)، وإما أن يأتي في المرجع، وهو إضافة تقدم للنص قصد تفسيره، أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه. تأخذ الحواشي والهوامش أمكنة مختلفة منها: - أن تكون أسفل صفحة النص- أو في آخر البحوث والمقالات- أو تكون في الصفحة المقابلة للنص[2]، كما يمكن أن تحشر بين أسطر النص وهذا النوع هو ما أُستعمل في رواية "وشيء آخر"، ذكر عبد الملك مرتاض في روايته ثلاث إحالات في وسط الصفحة وهي:

1- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م، ص126.

2- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناص، ص127/ 128.

الإحالة	مصدرها	رقم الصفحة
"[...] ثم انقطع (كذا) الدلوُ فوقع في القليب. والقليب ضيّق مظلم بعيد. فسمعنا في أسفل القليب قهقهة، وضحكًا شديدًا."	(الخرائطي، هواتف الجِنَّان)	21
"[...] ولِنَقْلِ الجنّ الأخبارَ علِمَ الناسُ بوفاة الملوك، والأمور المهمّة. كما تسامعوا بموت المنصور بالبصيرة في اليوم الذي تُوُفِّيَ فيه بقرب مكّةَ، وهذا البابُ أيضًا كثير. وكانوا يقولون: إذا أَلِف الجنّيّ إنسانًا وتعطّف عليه، وخبّره ببعض الأخبار. [...]"	(أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان)	48
"وكانت الشعراء تزعم أنّ الشياطين تُلقي على أفواهها الشعر، وتلقّنها إيّاه، وتُعِينها عليه، وتدّعي أنّ لكلّ فحلٍ منهم شيطانًا يقول الشعرَ على لسانه. فمن كان شيطانه أمردَ، كان شعره أجود. [...]"	(أبو منصور الثعالبي، ثمار القلوب، في المضاف والمنسوب).	140

استعان الروائي بهذه المراجع أو الاحالات ليؤكد على بعض المعلومات التي طرحها في الرواية، كحقيقة وجود الجّن في حياتنا وأنها تعيش بيننا فكثيرا ما نجد أشخاص لا يصدقون حقيقة وجود الجن، كما حاول إثبات أن لكل أديب شيطانه، وهذا ما أقر به في إحدى محاضراته وصرح بحقيقة أن لكل شاعر وأديب شيطان، وكان في كلّ مرة يقول شيطاني وسوس لي وأنا كتبت ما قاله. فاعتمد هذه

المراجع لإثراء الرواية بمصادر قيمة تدل على ثقافة الكاتب الواسعة، كما جاءت لتُذَللَ للقارئ طريقة البحث عن هذه المراجع والعودة إليها للتحقق منها.

تُشكلُ العتبات مجتمعة نصًا ثاني نتيجة التفاعل بين الكاتب والناشر والقارئ، يضفي على المتن وظيفة جمالية تثير وتستفز اهتمام القارئ، كما تُسهل لنا العتبات طريق الولوج إلى النص الروائي، والعتبات النصية في رواية "وشيء آخر" كانت خطابًا مباشرًا لمحتوى النص، فهي تحمل دلالات عديدة للمتن الروائي فكلّ صغيرة وكبيرة كُتبت أو رُسمت على الغلاف أو محتوى الرواية إلاّ ولها غاية من وجودها في ابراز قيمة العمل الأدبي.

ثانيا: جماليات التراث في "رواية وشيء آخر":

سعى الروائيون إلى تجريب أشكال سردية جديدة وذلك عن طريق الاستعانة بالتراث العربي وأشكاله المتعددة وأساليبه وعناصره، فكانت رواياتهم ابداعًا فنيًا جديدًا يجمع بين التراث والمعاصرة، وهي بذلك تسافر بالقارئ بين عالم ذو مرجعيات تراثية وعالم آخر معاصر.

يوظف الروائيون التراث الشعبي بمختلف فنونه ومواضيعه في أعمالهم الأدبية، للتعبير عن أفكارهم بطرق رمزية جديدة. "وبتوظيف الروائيين للتراث بأنواعه المتعددة يعد مقياسا لتطور الفن الروائي، ودليلا على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشرا على تخلي الرواية العربية عن تقليد الرواية الغربية التي صبغت بصبغاتها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربية."[1] ظاهرة توظيف التراث تقف شاهدا على وجود تجربة فنية جديدة، تهدف إلى تأصيل الفن الروائي في الثقافة العربية، من خلال ربطه بالجذور التراثية سواء على مستوى الشكل أم على مستوى المضمون.[2]

1 – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2002م، ص 31.

2 – ينظر: المصدر نفسه، ص 12.

1- مفهوم التراث:

يُمثل التراث هو روح الأمة وجذورها له مكانة كبيرة في المجتمع، لا يمكن الانفصال عنه فهو يعبر عن هوية الفرد والمجتمع، التراث أحد جملة من الأعمدة تقوم بعبء تأسيس النهضة الحضارية، وهو الأساس الذي تبنى عليه مكانتها، ومن أجل ذلك عُنيَتْ كلُّ أمة بما تعتقد أنه مرجعية مؤسِّسة لها، فالأمم بماضيها قبل أن تكون بحاضرها، فمن ذلك الماضي تستمدُّ وجودها، وبالحفاظ عليه يكون بقاؤها متميزًا، وفي رحابه تعيش قوية بكيانها ومقوماتها وتحدّد به هويتها.[1]

التراث ما هو إلا تلك الآثار المكتوبة والشفاهية الموروثة التي حفظها التاريخ كاملة او مبتورة ليوصلها إلينا، وتاريخ أي تراث كان هو غير محدود إذ كل ما خلفه لنا السلف من آثار علمية وفنية وأدبية يعد تراثا فكريا، ويبقى التراث بمفهومه الواسع يعني العلامة المميزة لهوية كل فرد وكل فئة اجتماعية وكل أمة وكل دولة وأنه يؤسس هوية شعب ما[2] "وتراث كل أمة هو ركيزتها الحضاري، فهو جذورها الممتدة في باطن التاريخ."[3] من عادات وتقاليد وتجارب توارثتها الأجيال وحافظت عليها من جيل إلى جيل.

2- التراث في رواية "وشيءٌ آخر":

يعتبر التراث بمختلف أنواعه من أهم المصادر التي يغذي بها الكاتب نصه الأدبي، وهذا من خلال دراستها وتوظيفها في أعماله الروائية، لخلق عمل ابداعي حداثي له خصوصيته التي تجمع بين والتمسك الحضاري بأصول الموروث، و"الواقع أن العودة إلى استلهام التراث كانت قد بدأت منذ بداية النهضة، حيث حاول الأدباء أن يجاروا أسالفهم من الشعراء والكتاب العرب، فمنهم من اختار طريق

1 - ينظر: خالد فهمي وأحمد محمود، مدخل إلى التراث العربي الإسلامي، مركز تراث للبحوث والدراسات، ط1، 1436هـ/ 2014م، ص7.

2 - ينظر: خديجة نواري، التراث الشعبي والأسطوري في (ثلاثية الجزائر) لعبد الملك مرتاض، مجلة رفوف، المجلد: السابع، العدد: الثاني، جامعة أحمد دراية، الجزائر، جوان 2019م، ص143.

3 - عز الدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص8

الشعر، ومنهم من اختار طريق النثر، ولكن الحضور الفعلي للتراث –إما من منطلق إيديولوجي صارخ وإما بوصفه بعدا جماليا– لم يتكثف إلا في النصف الثاني من القرن العشرين"[1] حيث ازداد الاهتمام بتوظيف التراث في ثنايا الرواية بوعي من أجل بلورة أفكارهم ومشاعرهم وقضايا مجتمعاتهم.

اعتمد الروائي عبد الملك مرتاض في رواية "وشيءٌ آخر" على النص التراثي السردي بأشكاله المتنوعة من أساطير، وحكايات، وطقوس، وهذا من خلال ما ورد في الرواية من أشكال تعبير تراثية، لعل أبرزها وجود الراوي الذي يسر القصص وجمهوره المستمع، بالإضافة إلى تناسل الحكي، حيث نلاحظ تداخل الحكايات وانبثاقها من بعضها البعض مثل قصص "البئر العجيبة وشجرة الزيتونة وخاصة قصة سارة الخلوفيّة مع الجنيّة خناتيتوس" التي تزداد غرابة وعجائبية كلما تقدم السرد، وذلك بسبب ما يفصح عنه الراوي من حين لآخر حول الأحداث التي وقت لها في غياب زوجها، إضافة إلى توظيف الأساطير والحكايات القديمة وعادات وتقاليد المجتمع، وفي هذا المبحث سنحاول ابراز الاشكال التعبيرية التراثية التي وظفها الروائي في روايته.

تجليات التراث في رواية "وشيء آخر":

يتضمن موضوع التراث مكانة هامة في الدراسات النقدية، وقد وظف الروائي "عبد الملك مرتاض" التراث بأشكاله المتنوعة في روايته "وشيءٌ آخر"، ومن أبرز هذه الأشكال هو ما سنحاول الكشف عن تجلياتها في الرواية، وهي:

2-1 – التراث الديني:

يعدّ التراث الديني من أهم أنواع التراث فهو مصدر غني، يعبر عن الهوية الثقافية والدينية للكاتب، ارتبط التراث الديني بالفن الروائي، فقد اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالاشتغال على النص الديني بمختلف أنواعه وهي نصوص القرآن الكريم وأحاديث السنة النبوية والقصص القرآنية الموروثة عن

1 – مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ط1 ، د.ت، ص36.

الأجيال منذ القدم "فالقرآن لا يزال يلعب دور المرجعية العليا المطلقة في المجتمعات العربية الإسلامية. ولم تحلّ محله أية مرجعية أخرى حتى الآن، إنه المرجعية المطلقة التي تحدد للناس ما هو الأصح وما الخطأ."[1] ولهذا يُعتبر التراث الديني هو المنبع الأوّل الذي ينهل منه الكتّاب والروائيون.

يُشكلّ الموروث الديني مصدرًا أساسيًا من مصادر الثقافة والقيم الإنسانية التي اعتمد عليها الأدباء القدامى والمعاصرون في أعمالهم الأدبية "فالقرآن الكريم مصدر التراث الديني وينبوع الفكر الإسلامي، وقد كان ومازال معينا ثريًا للفصاحة والبلاغة والبيان، ومورِدًا عذبًا يستفرده الشعراء والرواة في كل زمان ومكان ويستفيدون منه لإغناء إبداعاتهم واضفاء الجمال الفني عليها، ولم يكن القرآن الكريم مقصورًا على زمن دون زمان أو مكان دون مكان بل إنه دستور الله الخالد للبشرية جمعاء، وهو صانع التراث ومصدره الأكبر."[2] فكان التراث الديني في كل الصور ولدى كلّ الأمم مصدرًا سخيًّا من مصادر الإبداع الأدبي، حيث يستمد منه الأدباء نماذج موضوعات وصورا أدبية، والأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني.[3]

ويكمن وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية المعاصرة، دافعان هما:

"1- أن التراث الديني، في قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة.

1 – محمد أركون، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل (نحوَ تاريخ آخرَ للفكر الإسلامي)، تر، هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص23.

2 – آمنة سعيد حميد أل علي، توظيف التراث في رواية "سلطنة هرمز" للكاتبة ريم الكمالي، مجلة كلية التربية، العدد 120، جامعة المنصورة، مصر، أكتوبر 2022، ص 210.

3 – ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1997، ص 75.

2- أن التراث الديني يشكل جزء كبيرًا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإنً أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه."[1]

فالإسلام رسالة إلى كافة الناس ومنه يسعى الكتاب الى توظيف الكثير من القصص الإسلامية الموجودة فيه في أعمالهم الروائية لإثبات أصالتهم الدينية وافكارهم العتيقة المبنية على الدين.

ومنه عمل الروائي "عبد الملك مرتاض" على استحضار ما استطاع من النصوص الدينية، وهذا ناتج عن ثقافته باعتباره جزائري مسلم تعلم مبادئ الإسلام منذ طفولته، لقد وظف الروائي قصص قرآنية داخل السياق النصي من خلال التصرف في مفرداتها وتراكيبها وصيغها، وهذا ما سنحاول ابرازه في الجدول. ففي رواية "وشيء آخر" نجد بعض الاستلهام للقصص القرآني مثل قصة النبي يوسف عليه السلام وسنوات القحط وقصة النبي سليمان عليه السلام والجنّ.

أحداث القصة في النص الحاضر	أحداث القصة في النص الغائب
"... أجدبتْ كلّ المشيخات المجاورة فأصابها قحطٌ دام سنينًا سَبْعًا."[2]	﴿يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا فِي سَبْعِ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعِ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ لَّعَلِّي أَرْجِعُ إِلَى النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ **سورة يوسف الآية 46.**

1 - محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص139.

2 - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 361.

"فهي تُطيعه مَيْتًا، كما كانت تطيعه حيًّا. كما ظلّت تفعل مع سليمانَ وهو متكِّئٌ على العصا! وفي الجنّ وفاء. ولكنْ في الجنّ غباء! ..."[1]	﴿فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ﴾ **سورة سبأ الآية 14**
"هناك أركبَ العفريتُ عمرَ على ظهره ثّم طار به في فسيح الفضاء. وإنْ هو إلاّ زمن يسير، حتّى أنزله بباب داركِ أمسًا."[2]	﴿قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّي عَلَيْهِ لَقَوِيٌّ أَمِينٌ﴾ **سورة النمل الآية 39.**

من خلال الجدول يتبيّن أن الروائي استفاد من القصص التي وردت في القرآن الكريم، وهذا من خلال بعض المشاهد من القصص القرآني فوظفها بأسلوب يتماشى مع السياق السردي الذي وردت فيه هذه القصص، مثل تصوير القحط الذي دام سبع سنوات على المشيخات المجاورة للزيتونية، فهذا المشهد استقاه من قصة يوسف عليه السلام، إضافة إلى تصوير العلاقة التي تربط بين الجن وسيدي حساين وهذه القصة شبيهة بقصة سليمان عليه السلام والجن، استحضر الروائي هذه القصص وأعاد إحياءها من جديد عن طريق استبدال الكلمات والأحداث مما يجعل النص يولد دلالات جديدة، فهذا التداخل بين المشهد القصصي القرآني والمشهد الروائي ولد بنية فنية متميزة من خلال إضفاء دلالات على البناء الروائي ما جعل المشهد السردي منفتحا ومتكاملا.

كما اهتم الروائي بالتعرض للخطاب الديني وهذا ما تجلى في قول خناتيتوس: **"– أن تردّدي دعاءً ثبتت بركتُه عندنا: أعوذ بالله من شّ كلّ إنس وجنّ يريد بي أذىً! أعوذ بالله من كلّ حاسد لِما وهبْتَني من آلاء. أعوذ بالله من كلّ مَن يتعيّنُني بعينه السَّوْأَى. أعوذ بالله من كيد الشيطان إذا**

1 – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 29.

2 – المصدر نفسه، ص 296.

بغى. ربّي أنت وليّي، وحافظِي، فاحفَظْني. ربّ هبْ لي من لدنْكَ وليًّا ونصيرًا."[1] من خلال هذا الدعاء يسعى الروائي لإبراز انتماءه وثقافته الإسلامية ويعكس كذلك طبيعة البيئة ترتكز عليها ثقافته الروائية.

ويركز كذلك الروائي على إظهار روح الإسلام الطيبة الكريمة للأجانب من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيتين "كريم" المسلم و"كاثرين" المسحية: **"والإسلامُ، في سماحته، دِينُ اليُسر، لا دينُ العُسر. والحجابُ بعدُ حجابُ القلب وطهارتُه، ونقاوة العِرض وعِفّتُه. [...] سأحاول تعليمَكِ من مبادئ الإسلام السمح."**[2]، ويضيف "كريم" إظهار الخطاب الديني العاكس لحياة المجتمع الزيتوني الملتزم بالدين في حياته من خلال قوله: **"–لا! بل أريد أن أصلّيَ المغربَ، وأحتاج إلى أن تُعطيني سجّادة."**[3] فهذا الخطاب يعكس توجه الروائي الإسلامي، وفكره الديني الذي يقوم على اليسر والسماحة، والصلاة هي مظهر تعبدي يقوم به المسلم للتقرب من الله تعالى.

وفي مقطع آخر نجد الروائي وكأنه يُعرف بدين الإسلام بقول "خناتيتوس": **"ألستُ مسلمةً؟! بل انا اقرأ القرآن بالسَّبْع. وأصلّي الخمسَ."**[4] لا يقتصر الإسلام على الإنس فقط بل هناك من الجنّ من هم مسلمون وهذا ما تجلى في قول الجنيّة خناتيتوس فهم مثل الإنس مسلمون ويقرأون القرآن بالقراءات السبع* كما يصلون خمس صلوات المتمثلة في الفجر والظهر والعصر والمغرب والعشاء.

1 – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 59.

2 – المصدر نفسه، ص 497.

3 – المصدر نفسه، ص 476.

4 – المصدر نفسه، ص 103.

*– القراءات السبع: هي قراءة نافع وابن كثير وأبي عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي. (إبراهيم محمد الحجري، معجم علوم القرآن، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1422هـ/ 2001م، ص219.)

ومن هذا المنطلق يعدّ التراث الديني مرجعية أساسية للكتاب الجزائريين من أجل جعل السرد الروائي أكثر تميزًا وقراءة خاصة فهو يجمع بين لغة القرآن ولغة الروائي، ليُقدم للقارئ عمل ابداعي ثري قائم على التنوع والمزج بين القصص القرآنية والأدعية وكلّ ما هو مرتبط بالدين الإسلامي.

2-2- التراث الشعبي:

يحتلُ الموروث الشعبي مكانة وأهميّة كبيرة في المجال الأدبي، فاستعان به العديد من الكتاب خاصة الروائيون في أعمالهم الروائية، بمختلف أشكاله وانواعه كالحكايات والأساطير والطقوس، والتراث في مفهومه هو "ما تَراكم خِلالَ الأزْمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون (...) ويُوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه. فنّيّا يبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفناين، فتصبح هذه الآثار مُحصلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفرديّة."[1] فالأدب عامة والرواية بشكل خاص هي أكثر الفنون التي تأخذ من التراث وتعيد طرحه بشكل فني ابداعي.

يتمثل التراث الشعبي في كلّ ما هو كتابي وشفهي فكلاهما يُمثلان الآثار الموروثة من جيل إلى جيل التي تعبر عن هوية الشعب وثقافته الخاصة، التراث الشعبي هو عبارة عن المعتقدات والعادات الاجتماعية الشائعة وكذلك الرواية الشعبية. ويدل التراث الشعبي- بصفة عامة- على موضوعات الدراسة في الفولكلور، أو دراسة التراث الشعبي، أو دراسة الرواية الشعبية. ويشير اسم التراث الشعبي إلى أننا نتناول هنا تراثًا شفاهيًّا أو كتابيًا ينتقل من جيل إلى آخر داخل الشعب،[2] وبهذا يكون التراث مرآة عاكسة لعادات وتقاليد وأفكار الأمة، وكلما كان هذا التراث غنيًا غزيرًا عاد بالقيمة على الأجيال اللاحقة.

وظف الروائي التراث الشعبي بأشكاله المتعددة ومن أبرزها نجد:

1 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، يناير 1984، ص 63.

2 - ينظر: إيكيه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط2، د.ت، ص95.

2-2-1- الراوي ومجلس الحكي:

تعتبر عملية حكي القصص في المجلس أو الحلقة من طرف الراوي، ظاهرة عُرفتْ منذ القدم وهي من بين أهم التقاليد السردية في الموروث العربي والثقافة الشعبية، وهي وسيلة لتفريغ دواخل النفس والتعبير عن مكنون الصدور، وما يَخْتَلجُ بها من لحظات ألم ومسرَّات، وقد ذكرها المستشرقون في مؤلفاتهم واعتبروها ظاهرة اجتماعية شعبية قديمة في حياة الإنسان العربي ، كما تعتبر من أهم وسائل الترفيه والتسلية؛ بحيث تعدّ "قصص العجائب التي يتلوها القاصون المحترفون من أهم وسائل التسلية عند العرب،"[1] تتميز الحكايات التراثية بقاصٍ يحكي وجمهوره الذي يلتفُ حوله ليستمعوا إلى عجيب الحكايات وغريب السير، وهذا ما وصفه غوستاف لوبون Gustave Le Bon موضحا تأثر جمهور المجلس أو الحلقة بحكايات الراوي في قوله: " ليَنظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قصصهم المفضلة، فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهدؤون، وكيف تَلمع عيونهم في وجوههم السُّمر، وكيف تنقلب دَعتُهم إلى غضب وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أنفاسهم ويستردونها، وكيف يقاسمون الأبطال سراءهم وضراءهم، حقًّا إن تلك لروايات وإن الحاضرين لممثلون أيضا."[2] يحاول غوستاف لوبين Gustave Le Bon أن يُصور التفاعل الذي يحدث بين الحاكي وجمهوره، فالحكاية المروية في المجلس تحمل مشاعر إنسانية تستقطب نفوس الجمهور، فتُؤثر في نفوس الحاضرين في المجلس أو الحلقة، فهم يتفاعلون مع الأحداث والابطال وما يقع لهم من مغامرات شيقة، فيتأثرون بفرحهم وحزنهم، ويعيشون مغامراتهم ومخاطرهم وأسفارهم، وهذا ما حدث مع راوي الرواية إذ "**صمَت الشيخ دحنون قليلًا بعد ذلك، فخيّم على المجلس سكونٌ من قبور**".[3] كان إذا سكت الشيخ يعمُ السكون كلّ المكان وينتظرون ماذا سيقول بعد هذا الصمت بفارغ الصبر. ويتفاعلون مع مختلف احداث الرّواية.

1 - غوستاف لوبون، حضارة العرب، تر: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2013، ص 384.
2 - المصدر نفسه، ص 368.
3 - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 364.

اتخذ (عبد الملك مرتاض) أسلوب الحلقة في روايته (وشيء آخر) حيث يتخلل الرواية بعض المشاهد لشيخ الحلقة الذي يروي حكاية سارة الخلوفية والبئر العجيبة وشجرة الزيتونة وما ارتبط بهم من أحداث مهولة في العمل السردي الذي تقوم عليه الرواية؛ وقد عرفنا الروائي براوي الحكايات بوصفه قائلا: **"الشيخ دحْنون، أكبرُ معمّري الزيتونيّة العليا، إذ كانت سنُّه جاوزتْ قرنًا وثلاثين عامًا، بل قيل قرنًا وخمسين عامًا، [...] كانت الزيتونيّة العليا تعود إليه فيما كان يَحزبها من طوائلِ تاريخِها. وفي معرفة آثار أجدادها وما كان حَوَالَها."**[1] ويضيف كذلك: **"... فإنما أنا شيخ خَرِعٌ قد أهرَمتْه السِّنونُ حتّى تقوّس ظهرهُ فصار مُحدوْدِبًا."**[2] ويؤكد الروائي بأن "الشيخ دحنون" هو حافظ تاريخ البلدة **"كنتم متّفقين على أنّ الشيخ دحنون هو وحدَه الذي يحتفظ بتاريخ بلدتكم. كان هو ذاكرتَها الأمنية. ولو أنّ مكروهًا يصيبه، فإنّ تاريخ هذه البلدة المجيدة سيُدفَنُ معه فلا يعرف الزيتونيّون من تاريخ آبائهم إلاّ قليلًا."**[3] هذه المقاطع توضح بشكل مباشر أن أحداث الرواية ستكون مروية من طرف شيخ كبير السن حافظٌ وأمينٌ لتاريخ بلدته، فيروِيه على مسامع شيوخ وشباب الزيتونة في مجلس أو حلقة.

2-2-2- الأمثال الشعبية:

يتخذ المثل حيزًا كبيرًا في التراث الشعبي كونه فنّ تعبيري شائع بين الناس ومتناقل عبر الأجيال، فالأمثال هي "وشيُ الكلام وجوْهَرُ اللفظِ، وحلْى المعاني، والتي تخيَّرتها العرب، وقدَّمتها العجم، ونطَقَ بها كُلُّ زمان وعلى كل لسان. وقال الشاعر: «ما أنت إلا مَثَلٌ سائرٌ *** يَعرِفه الجاهلُ والخابرُ»"[4] فالمثل يتسم بالقبول ويشتهر بالتداول بين الناس وهذا راجعٌ لسعة دلالته وسمته بالإيجاز وقصر العبارة والقول.

1 - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 14.

2 - المصدر نفسه، ص 326.

3 - المصدر نفسه، ص 322.

4 - أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1404هـ/ 1983م، ص3.

تحتلُ الأمثال مكانة هامة في النفوس وحلاوة في الصدور ولها منفعة في المجتمع، "والأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جلِّ أساليب القول من الألفاظ، ليخفَّ استعمالها، ويسهلَ تداولها فهي من أجلِّ الكلام وأنبله وأشرفِهِ وأفضلِه، لقلَّةِ ألفاظه وكثرة معانيها[1]." وهذا ما يعطيها قيمة جمالية بمعانيها العديدة، إضافة أن الامثال لها القدرة على وصف الحالة الفكرية والاجتماعية للمجتمع بشكل موجز وبأسلوب سَلِسْ.

استخدم الروائي "عبد الملك مرتاض" الأمثال الشعبية في رواية "وشيء آخر" بشكل مُقْتَضَبْ، وسنحاول في الجدول رصد الأمثال الشعبية الواردة في الرواية وهي:

المثل الشعبي في الرّواية	مضمونه	الصفحة في الرواية
ترى الرجال كالنَّخْل، وما يُدريك ما الدَّخْل!؟	مثل يطلق على الرجل الذي له منظر وهيئة، ولكنه فاسد الخلق والضمير.	154
"جا يسعى، ضيّع تِسعًا"	جاء يسعى إلى زيادة شيء ما فإذا به يخسر كلّ ما يملك.	214
رُبَّ ضارّةٍ نافعةٌ!	وهذا يعني أن بعض الأحداث أو الأمور المضرّة تعود بمنافع للناس.	229

1 – أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تح: محمد أبو الفضل إبرهيم – عبد المجيد قطامش، مج: 1، دار الجيل، ط2، 1408هـ/ 1988م، ص 3.

مَن تعلّم لغة قوم أمِنَ شرَّهم	تعلم اللغات أصبح من أهم أولويات الشخص، كوننا أصبحنا مختلطين بكلّ شخوص العالم، وعند تعلم لغة الغير نتعرف عليه أكثر ونعرف ما يدور في خلدهم عندها نتقي شرورهم ومكرهم.	376

يُبين الجدول أنّه بالرغم من قلة الامثال في الرواية إلا انها منحتها طابع فني وجمالي ودلالي، كما اثبت الروائي باستحضار هذه الامثال على الهوية العربية والثقافة الشعبية، وتأسيس رواية عربية أصيلة.

تكتسبُ الأعمال الروائية أهمية بالغة بتوظيفها الامثال الشعبية، فهي تظفي عليها قيمة فنيّة جماليّة، فالمثل الشعبي هو نتاج المجتمع يعكس عاداته وتقاليده وأفكاره بكلام مختصر ومعاني واسعة، يمنح القارئ دلالات ومعاني متجددة ووظائف جمالية.

2-2-3- المعتقدات والطقوس:

يُقصدُ بالمعتقدات ذلك الإرث الذي تناقله الأبناء عن الآباء عن طريق التنشئة الاجتماعية، كانت في الأصل عبارة عن موروثات من الماضي، وهي خبيئة في صدور الناس وهي لا تلقن من الآخرين ولكنها تختمر وتتشكل بصعوبة، وتتمكن في أعماق النفس الإنسانية وهي موجودة في كلّ مكان سواء عند الريفيين أو الحضر، عند غير المثقفين والمثقفين، تشتمل هذه الأخيرة على الممارسات المختلفة للشعوب، والتي كانت في اول الامر، عبارة عن ممارسات واعتقادات خرافية ودينية وبمرور الزمن ترسخت في عقول الناس، فأخذت أشكالا جديدة، وأسماء جديدة من المعتقدات خرافية والبعض الاخر يسميها خزعبلات ومعتقدات شعبية أو معتقدات دينية إلى غير ذلك وهذا من خلال التراث الكامن

عبر الأجيال، والتي لها الأثر الكبير والفعال على فكر الشعوب ووسائل تحقيق حاجاتهم الأساسية في كافة مجالات الحياة،.[1]

تعود فكرة التصديق في الأولياء والتبرك بهم، إلى اعتقاد العامة من الناس، بأنهم رجال مقربون إلى الله، يتمتعون بكرامات وقدرات خارقة في كشف أسرار الناس واطلاعهم على أمورهم المستقبلية وتحقيق رغباتهم وتفريج الكروب عن اليائسين وجلب الشفاء للمرضى ولهم مقدرة عجيبة على الأفعال الخارقة والمعجزات ويظل الضريح رمزا على هذه القدرة، حيث أصبحت الأضرحة والمشاهد والقبور ملاذًا لكل خائف ومستشفى لكل مريض أصابه كرب أو نزل به سقيم أو حلت به نكبة راجيا تفريج الكرب وقضاء حاجاته وهذا ما ترسخ في نفوس العامة من الناس.[2]

يُشير "عبد الملك مرتاض" في رواية "وشيء آخر" الى جملة من المعتقدات التي سادت في الأوساط الشعبية حيث استطاع الروائي أن يقدمها في الرّواية بطابع خاص ومميز، ومن بين هذه المعتقدات السائدة في أجواء الرواية الاعتقاد بربكة الاولياء الصالحين وزيارة أضرحتهم والايمان المطلق بهم واللجوء إليهم لطلب العون منهم وقت الحاجة، "(...) **كنّ يقصِدن الضريح يوميًّا. كنّ يكسُونَ تابوته بأجمل الكُسَى. كلّ واحدة منهنّ كانت تطلب فيه طلبًا. بين أن تضع، وهي حاملٌ غلامًا. وبين أن يُحِبَّها بعلُها بعد أنْ فَرِكَها. وبين لأن يُشفى لها مريضُها. وبين أن يَصْلُح لها أبناؤها. وبين أن يأتيها رزقُها رغدًا من السماء! كانت كلّ زيتونيّة تسأل الله بغير ما تسأله به الأخرى. وكنّ لا يبتهلْنَ إلى الله إلاّ في حِضن الضريح المبارك حيث يرقد الوليّ سيّدي حسنان الذي قلّ له النظير في البركةِ بين الأولياء! كذَلِكُنَّ كانت كلُّ واحدة منهنّ ترَى.**"[3] هذا المقطع يبرز العلاقة المتينة المبنية

1 – ينظر: راضية وعلي، المرأة الجزائرية وزيارة الأضرحة دراسة سوسيو أنثربولوجية لمنطقة شرشال، رسالة ماجستير، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر، سبتمبر 2008، ص 30/ 31.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

3 – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 26/ 27.

على الإيمان والاعتقاد بين المجتمع الشعبي والأولياء الصالحين، فزيارة الأولياء معتقد شعبي قديم تختص به النساء بكثرة تطلب فيه كلّ واحدة منهنّ مطلبًا راجيةً تحقق طلبها.

إضافة إلى زيارة البئر المباركة التي يَستشفى به المرضى، وماؤها كان صافيًا لا ينقطع **"كان الناس يقصدون البئر من أقاصي الأرجاء ليتبرّكوا بمائها، وربما استشفَوْا به استشفاء. كان الذي يشرَبه بنيّة التبرّك لا يشكو من وجع في بطنه أبدًا. [...] كان الناس يستغنون عن الدواء، في محاربة الأدواء، بالشرب من هذا الماء. [...] فلَكأن ماء تلك البئرِ جَمع بين سحر الجنّ، وبركة الأولياء، وعناية السماء."**[1] ويضيف الراوي في وصف عجائبية البئر بأنّ **"[...] ماء بئرهم ليس ماءً، كأيِّ ماء. لأنّه كان عذْبًا زُلالًا. جدًّا. ولأنّه كان مبارَكًا يَستشفِي به المرْضى. ولأنّه كان لا ينقطع جرَيانه ولا يتوقّف تدفُّقُه ولا يَنْزِفُ بالاسْتِقاء."**[2] يحمل ماء بئر الزيتونيّة في رواية "وشيء آخر" هالة من القداسة فهو ماءً عذْبًا زُلالًا لا يتوقف جريانه، وهو قبلة لكلّ الناس يشهد زوارًا كثر لأنه ماء مبارك يشفي من جميع الأمراض، إضافة انه بئر عجائبية جمع بين سحر الجنّ، وبركة الأولياء، وعناية السماء.

2-2-4- العدد سبعة:

تكتسب بعض الأعداد مكانة هامة في التراث والفكر الإنساني، لِمَا تزخر به من قداسة وسحر عجائبي، وهذا ما جعل العديد من الروائيين يوظفونه في متونهم الروائية، ومن أكثر الأعداد حضورًا نجد: "ثلاثة، وسبعة، وتسعة، التي نالت جميعها حظوة خاصة عند غابر الأمم وفي سالف المعتقدات، ليس بسبب تردد أصدائها، في جنبات المغامرات التالية لجذورها الأسطورية فحسب، بل بسبب ارتباطها بدلالات سحرية في الكثير من تلك المعتقدات، وفي بعض الديانات، ولدى عدد من

1 - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 25.

2 - المصدر نفسه، ص 27.

الشعوب أيضا،[1] فهي تملك أهمية بالغة وحضور مميزا في الفكر الإنساني، فهي أعداد أسطورية عند الأمم وجميع المعتقدات وذلك لارتباطها بدلالات سحرية في العديد من المعتقدات والديانات.

يُعدّ "العدد سبعة" من أبرز محفزات النزوع الأسطوري في الرواية وهو يتواتر في السرد تواترا يبدوا معه مكونا أساسيا من مكونات المحكي الروائي، بل رمزا تكاد تفقد الرواية بغيابه الكثير من ثرائها الدلالي فقد حظي هذا العدد باهتمام كبير لما له من شأن عظيم في حضوره الواسع في التراث الشرقي، وعبر الأديان السماوية والوثنية والحكايات الخرافية، لما يحمله من رموز وإيحاءات، ولعل مصدر ذلك كله في عدد أيام الأسبوع. وفي دين الإسلام يحمل الرقم سبع دلالات كثيرة منها: طقوس الحج بحيث يكون الطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والرمي سبعة حصيات، والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات، ويتردد العدد سبعة كثيرا في القرآن.[2]

استعان "عبد الملك مرتاض" بالرقم سبعة بشكل مكثف في رواية "وشيء آخر" إذ تكرر من أولها إلى آخرها تقريبًا، فقد ذُكر هذا العدد في الرّواية أكثر من واحد وثلاثون (31) مرة نذكر منها:

المحتوى	العدد سبعة في الرواية	الصفحة
عيون الماء	"وعيونٌ سَبْعٌ"	12
	"العيون السبْعِ"	23
	"بماء العيون السبْعِ"	34
	"إحدى العيون السبْعِ"	40

1 – نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2010م، ص 178.

2 – ينظر: منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة– قراءة في نماذج–، أطروحة شهادة الدكتوراه تخصص الرواية المغاربية والنقد الجديد، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016م/ 2017م، ص 236.

	"حيث تقع العيونُ السبْعُ"	119
	"البئر والعيون السبْع"	305
	"بئركم وعيونُكم السبْعُ"	352
	"مجاري العيون السبعِ"	352
	"كان للعيون السبعِ أسماءٌ تميّزها"	353
	والعيونُ السَّبْعُ"	361
	"من إحدى العيون السَّبْع"	362
سنوات غياب عمر وصبر سارة عليه	"بعد بَيْنٍ طويلٍ دام سبعة أعوام"	294
	"سبْعًا طِوالًا"	247
	"سبعة أعوام من التجمير والحرمان"	292
	"ذات السبْعِ العجفاء"	119
	"ولا خبرَ عنه منذ سبعِ سنواتٍ"	148
	"بعد سبْعِ سنواتٍ غُبُورًا"	158
	"بعد غُبور وقطيعة داما سبْعًا طِوالًا؟"	197
	"منذ سبعِ سنواتٍ تتوالَى"	196
	"سبعَ سنواتٍ من الغياب عنها؟!"	215
	"طَوالَ سبعِ سنواتٍ فتصبّرتْ"	373
	"مغامرة خائبة طوال سبعِ سنواتٍ"	377

	"ابنَ امرأةِ السَّبْعِ العجفاء!	377
القراءات السبع	"أنا أقرأ القرآن بالسَّبْعِ"	103
الأسبوع	"سآتيكِ في مرتين الأسبوع مساءً"	110
	"ودامت الأفراح والمسرّات أسبوعًا"	308
	"فأصابها قحطٌ دام سنينًا سَبْعًا"	361
قصص من التراث	"حديقة عالية بنت منصور، ما وراء سبعةِ البحورِ"	328
		328
	"ودْعة مجليّة سبعة"	32
	"شياطين الجنّ ذاتُ سبعةِ رؤوس"	356
	"كان لها سبعة إخوة"	

يتبين من خلال الجدول أن العدد سبعة هيّمن على مساحة كبيرة في الرواية، كما انه لم يقتصر على امر واحد بل تنوع بين العيون السبع وغياب عمر الذي دام سبع سنوات وقصص حملت العدد سبعة، وجاء به الروائي لتأكيد أهمية البئر إضافة إلى صبر سارة على غياب زوجها سبع سنوات الذي يعتبر محور الرّواية. كما أن توظيف العدد سبعة زاد في جمالية الرواية وفنيتها، ووجود هذا العدد بكثرة في الرواية يهدف إلى أن الذهنية الشعبية الجزائرية بوجه عام تميل إلى اصطناع هذا العدد، وذلك بهيمنته على الخيال الشعبي، لانتشاره بكثرة في القصص الشعبي والخرافي، وهذا دليل على الدور البارز الذي يُمثله الادب الشعبي في خلفية الكاتب وثقافته.

إضافة إلى أن توظيف العدد سبعة في رواية "وشيءٌ آخر" بهذه الكيفية دليل على أن هذا العدد يُشكل في حد ذاته مرجعًا غيبيًا، فعبد الملك مرتاض، وهو يوظفه توظيفا أسطوريّا، يقصدُ من

وراء ذلك إماطة اللّثام عن الذهنية الشعبية لمختلف شرائح المجتمع الجزائري التي تميل إلى العدد سبعة لما له من سطوة على المخيلة الشعبية. ولعلّ هذا ما نظفر به في جلّ تضاعيف الرّواية إلى درجة أن المحكي الروائي بغياب الأعداد كان سيفقد الكثير من تنوعه الدلالي.[1]

2-2-5- الفنون الشعبية في رواية "وشيء آخر":

تتمثلُ الفنون الشعبية في إبراز الأدوار الفاعلة التي يلعبها المأكل، والمشرب، والملبس، والحلي، والرقص وغيرها من الفنون الشعبية التي تعرف بظواهر فولكلورية* أو "فنوف التشكيل الشعبي" التي تكشف عن الانتماءات الثقافية والعرقية للفرد، وتعتبر الرواية أكثر الفنون الأدبية الإبداعية التي تسعى خلف ابراز هذه الانتماءات، لما لها من قدرة فنيّة في الجمع بين الاجناس الأدبية. وفي رواية "وشيء آخر" وظف "عبد الملك مرتاض" بعض مظاهر الثقافة الشعبية مثل الملابس التقليدية والرقص وعادات الأعراس.

1- اللّباس: يعتبر اللّباس مظهر حضاري كما جاء في تعريف ابن خلدون: "تتجسد فيه ثقافة المجتمع بل يصل الأمر إلى تقديسه، ويتجلى ذلك في الجلسات السياسية الرسمية والعادية وفي الممارسات الاجتماعية[2]" ويعتبر الملبس من أهم عناصر الثقافة المادية الظاهرية "التي تحدد انتماء الفرد إلى جماعة ثقافية أو عرقية معينة، وينعكس ذلك بصورة واضحة في التنوع الهائل في الخامات المستخدمة في صنع الملابس، وهو تنوع يرتبط عادة بتنوع البيئات الجغرافية التي يعيش فيها الإنسان، كما ينعكس في تنوع

---

1 - ينظر: حراز العيد، توظيف العدد الأسطوري في رواية الحوات والقصر "للطاهر وطار" ، مجلة دراسات، المجلد 10، العدد1، الجزائر، جانفي 2021م، ص94.

*- الفولكلور هو مجموعة من التقاليد والعادات والأغاني، من بين أمور أخرى، من مدينة أو منطقة أو بلد، أي الفولكلور، المعروف أيضًا باسم الفولكلور أو الفولكلور، هو التعبير عن ثقافة شعب معين ولذلك سيميزها عن البقية؛ موسيقاها، رقصها، قصصها، أساطيرها، تاريخها الشفهي، نكاتها، خرافاتها، عاداتها، فنها، وكل ذلك نتاج ثقافات فرعية أو مجموعات اجتماعية تتعايش في البلدة. (2023/09/10 https://ar.facts-news.org/taaryf-alfolklor)

2 - آمنة سعيد حميد أل علي، توظيف التراث في رواية "سلطنة هرمز" للكاتبة ريم الكمالي، مجلة كلية التربية، العدد 120، جامعة المنصورة، مصر، أكتوبر 2022، ص 218.

الألوان والطرازات التي يكون لمنظومة القيم الثقافية السائدة دورا كبيرا في اختبارها."[1] فالملابس تحتوي على الكثير من المعاني الثقافية، وهي رموز اعتباطية تقليدية تُمثل نظام اتصال على مستوى الجماعات ذات الثقافة المشتركة.[2]

أشار الكاتب في روايته إلى بعض الملابس التقليدية، وهذا من خلال وصف الرّاوي خروج "كاثرين": **"استهواها اللباس التقليديّ للفتيات الزيتونيّات فصارت لا ترتدي إلاَّها. بدأت ترتدي البدعيّة، والقفطان، والجِلباب، والعباءة القبائليّة، والْمُلاءة التلمسانيّة، مع الاختمار الخفيف بما يزاوج ألوانها."**[3] هذا التنوع في الملابس عند المرأة يُعبر عن الانتماء العريق والجذور المتأصلة لدى الشعب الجزائري، فكلّ نوع من الألبسة إلا وله حكاية مختلفة تعبر تراث وثقافة مجتمع.

2- الرقص: الرقص الشعبي هو شكلٌ من أشكال التعبير عن حالة الفرد واحاسيسه ومشاعره التي تنبع من الروح، وهو جزء من البيئة الشعبية بثقافاتها المختلفة "فهو من أبرز الفنون ابتكارًا، وهو ملكة طبيعية يمتاز بها الإنسان عن غيره من الكائنات الحية فكل إحساس مجسد في حركات يتحرك التعبير فيها من خلال إستلهمات واندفاعات الجسد."[4] وهو أيضا وسيلة لربط الروح مع الجسد ويتم ذلك من خلال تحريك أطراف الجسم بطريقة معينة، فهو غذاء للروح وترفيه عن النفس متوارث من جيل إلى جيل.

تضمنت رواية "وشيء آخر" على مقطع وصف فيه الروائي الرقص الذي تعلمته "كاثرين" من فتيات الزيتونية، **"ربطت على خصرها خمارًا لكي تستطيع هزْهزةَ جسمها إمّا الأسفل منه وإمّا**

1 - فؤاد غازي يجيل: الملبس والهوية الثقافية بين الانتماء والاغتراب- رؤية انثروبولوجية-، مجلة كليّة التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، العراق، العدد 77، 2013، ص 449.

2 - ينظر: شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله، فلسطين، د.ط، 2011، ص197.

3 - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 502.

4 - إبراهيم بلهول، فن الرقص الشعبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د. ت، ص .6

الأعلى. بدأت تتمرّس على ذلك وحدها [...] وتعلّمها السريع لحركات الرقص الموقّعة التي يتهزهز له جسدها: عضوًا، عضوًا."[1] لم يحضر الرقص بشكل مكثف في الرواية لكن هذا المقطع كفيل بأن يظهر لنا مدى تأثر الروائي بالفنون الشعبية.

3- الأعراس: ومن الفنون الشعبية المتعارف عليها في جميع الشعوب هي الأعراس ومظاهرِ وعاداته وتقاليده التي تميز بين الشعوب المختلفة، وهذا ما تطرق إليه "عبد الملك مرتاض" في وصف عادات معينة لأعراس منطقة الزيتونية، وهذا ما جاء في المقطع الآتي: **"[...] يشوي في ليلة عرس ابنته خمسين شاةً، أو زُهاءَها. [...] كان السَّفُوفُ بالعسل المشتار من حقله طبَقًا مُصاحبًا. دعا أبو رميم الفرسان المتسابقين على الخيل واستعمال البارود [...] أُلْبِسَتْ رَميمُ بُرْنُسًا زيتونيًّا أبيضَ ناصعًا، وأُركِبَتْ حِصانًا أشهبَ فارهًا. [...]كنت تَستعجبين كيف يستطيع النساء في الزيتونيّة العليا يُزَغرِدْنَ بِتيكَ الأصوات الصافية القويّة."**[2] تعتبر الاعراس من اهم الفنون الشعبية لما تحمله من سمات تُبين عراقة المجتمع وكرمه، وهذا ما تجلى في الرّواية فأب العروس أطعم أهالي بلدته، كما تميز العرس بالفرسان والخيل وأُلبست العروس برْنُسًا ابيض، الذي يمثل عراقة المجتمع الجزائري وثقافته.

2-3- توظيف التراث الأسطوري*:

تَبنتْ الرواية العربية المعاصرة في ثناياها التراث العربيّ والعالمي بنوعيه الرسمي والشعبي ومن أهم منابع هذا الموروث نجد التراث الاسطوري الذي اعتمد عليه الكثير من الروائيون في كتاباتهم، فالأساطير تعتبر قديمها وحديثها مصدرًا خصيبًا من مصادر دراسة الشعوب والمجتمعات وتحليل رؤيتها للكون

1 - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 503

2 - المصدر نفسه، ص 505.

*- تتصل كلمة "أسطورة" بمادّة (س، ط، ر) والسطر هو الصف من الكتاب والشجر والنخل، ويذهب بعض المستشرقين إلى أن "أسطورة" قريبة الصلة من قرينتها في اليونانية (إيسطوريا) (Historia) بمعنى الاخبار التي تؤثر عن الماضيين. وأما كلمة "ميتوس" (Mythos)الإغريقية التي انحدرت منها كلمات Mythe وMyth في اللغات الفرنسية والانجليزية فتعني قصة مقدسة مدارها الآلهة والأبطال. (محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص 24).

والمجتمع والإنسان ومعرفة مواقفها من القضايا الجوهرية التي شغلتها أو ما تزال تشغلها على اختلاف الأقطار والأعصار."[1] فالأسطورة هي مصدر ثري يستمد منه الأدباء ابداعاتهم. كونها تشكل رافدًا من أهم روافد الأدب منذ القديم، إذ اعتمد عليها الأدباء اليونانيون كهوميروس، سوفو كليس وغيرهم واعتمدها من بعدهم الأدباء الرومانيون، كما وظفها كثير من الأدباء المعاصرون في أشعارهم ورواياتهم، فظاهرة توظيف الأسطورة في الخطاب الروائي[2] منحت الرّواية بعدًا فنيًا عجائبيًا يأخذ بالقارئ إلى عوالم مختلفة.

تعددت تعريفات الأسطورة بسبب تداول المصطلح في مختلف مجالات العلوم الإنسانية، ومن أكثر هذه التعريفات بروزا، هو أن الأسطورة "رواية أفعال إله أو شبه إله.. لتفسير علاقة الإنسان بالكون أو بنظام اجتماعي بذاته أو عُرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها."[3] وهذا ماورد كذلك في الموسوعة الفلسفية بأن الأساطير هي "شكل من الأشكال الشفهية للفلكلور من أخص خصائص القدماء، والأساطير هي حكايات تولدت في المراحل الأولى للتاريخ، لم تكن صورها الخيالية (الآلهة، الأبطال الأسطوريين، الأحداث الجسام الخ) إلا محاولات لتعميم وشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والمجتمع. إن الأساطير كلها تتغلب على قوى الطبيعة وتجعلها ثانوية وتشكلها في الخيال وبمساعدة الخيال، ومن ثم فإن الأساطير تختفي مع بزوغ سيادة حقيقية على قوى الطبيعة لكنها كانت تعكس في الوقت نفسه الآراء الأخلاقية والموقف الجمالي للإنسان بالنسبة للواقع."[4] فالأسطورة تبحث عن تفسيرات لحقائق مطلقة كحقيقة الكون، وتحاول تفسير الغموض الذي يدور حول الطبيعة والإنسان، وهي ذات طابع قداسي يَعتريه الغموض، ومنه تعتبر الأسطورة عند الانسان

1 – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص9.

2 – ينظر: لزهر مساعدية، الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات واسيني الأعرج والطاهر وطار أنموذجا"، أطروحة دكتوراه في اللغة والادب العربي، جامعة الحاج لخضر– باتنة–، الجزائر، 2011م/ 2012م، ص أ.

3 – نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، الجزائر، ط1، 2010م، ص 12.

4 – لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص23.

البدائي الإجابة المقنعة لفضوله وتساؤلاته، فهي أول محاولة لوضع مفاهيم فلسفية تهدف الى انقاذ الانسان من متاهات الجهل بأسرار الطبيعة وظواهرها.

أما في كتاب "أساطير من الغرب" عُرفتْ الأسطورة بأنّها "قصة الأعمال التي يقوم بها أحد الآلهة- في العقائد القديمة- أو إحدى الخوارق الطبيعية من الأبطال... تبدو فيها محاولات الإنسان لتفسير علاقاته بالكون والعالم، أو تفسير وجود بعض العادات والنظم الاجتماعية أو الخصائص المميزة للبيئة التي يعيش فيها خالق الاساطير نفسه. وهي في هذه الحالة تنطوي على فهم ديني معين بالنسبة للشعب الذي رواها."[1] فالأسطورة تعتمد في جوهرها على قصة (مجهولة المؤلف) تدور حول الكائنات فوق الطبيعة، وتكمن أهمية الأسطورة في طريقة طرحها للمعتقدات والقيم التي تؤمن بها جماعة ثقافية معينة، وهي نافذة نطل بها على ملاذ الإنسان الأول ونتعرف على فكره وتفكيره.

اعتمد "عبد الملك مرتاض" في رواية "وشيء آخر" على النزوع الأسطوري بإيحاءاته ورموزه خاصة عندما تتحدث الرواية عن أمكنة أسطورية مثل "جبل قاف" أو عن شخصيات أسطورية مثل "سارة" و"الجن" فالأحداث والشخصيات في الرواية امتزجت بالعجائبي الأسطوري من خلال تصوير الحياة في "الزيتونية".

أقام الروائي روايته على رسم شخصية أسطورية جمعت بين العجائبي والطبيعي تمثلت في شخصية "سارة الخلوفيّة" التي تبدأ من امرأة عادية وتنتهي بامرأة غير طبيعية تحققت لها العجائب في حياتها، فهي إذا لا هي اِمرأة طبيعية ولاهي عجائبية. وهنا تمثلت الأسطورة في وصف (شخصية سارة) التي جمعت بين الصفات الطبيعيّة والخارقة، وهذا ما تجلى في قول السارد: **"أمّا أمُّك فقد كانت عجائبيّة الوجود، عجائبيّة الحال. كانت تُراوح حالَها بين الإنس والجانّ."**[2] بداية تظهر لنا "سارة" كشخصية طبيعية لا تتجاوز كونها امرأة عادية يميزها جمالها الفائق وذكاؤها، لكن تقع لها واقعة غريبة غيّرت حياتها كليًّا إذ

1 - سليمان مظهر، أساطير من الغرب، دار الشروق، مصر، ط1، 1420هـ/ 2000م، ص5.

2 - عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص11.

جعلتها تتروح بين حياة الإنس والجان، وهذا ما ورد في المقطع الآتي: **"وبينما هي، يومًا، منهمكةٌ في سَقْي أشجار حديقتها [...] إذا هي يقع لها ما لم يكن في حِسابها، فجأةً سمعتْ حفيفًا خفيفًا لطيفًا يقترب منها. ظنّتْ ذلك حفيفًا لطائر جارح كان يريد أن يقع حولَها. ذاك كان يحدث لها في حديقتها مرارًا. لكن الأمر، هذه المرّةَ، كان مخالفًا لظنّها. بل لقد رأت امرأةً غريبة تَرِيمُ بجانبها رَيْمًا. كأنّها خُلِقتْ في مكانها، لكن سارة لا تعرفها. [...] ثمّ أدركت، من خلال ما كانت تعرف من الحكايات الشعبيّة، أنّ المرأة التي فاجأتها في حقلها ربما كانت سِعلاةً من الجنّ.**[1]" وبعد هذا اللقاء تغيرت حياة سارة فقد ورد في الرّواية: **"ثمّ بدأت السعلاة، بعد تَكرار كلّ ضحىً تقريبًا، وبعد زوال الكلفة بينهما، تشكو لسارةَ بعضَ أمرِها من حياتها."**[2] بعد تعدد اللقاءات جمعت بين "سارة" والجنية الطيبة "خناتيتوس"، إذ تقول "سارة": **"لم أكن قطّ انتظر أن تكون لي صديقةٌ أنيقةٌ من الجنّ أطمئنّ إليها."**[3] بعد هذه الصداقة تبدأ عطايا الجنية بالتهاطل على "سارة "، فتهبها الحليّ والملابس والأثاث الفاخرة، وتستمر الأحداث وتكثُر الشكوك حول "سارة" مما طرأ عليها من تغيرات **"فأنى لها ما بدأت تُبديه من أدبٍ وعلم على لسانها. وأنَّى لها ما بدأت تمتلكه في بيتها، وهي بينهم لم تغادرهم يومًا؟ ثمّ أنّى لها تملك الحليُّ الذهبيّة التي لم يرَوْا، في الزيتونية العليا كلِّها، م قبلُ مثلَها: نفاسةً وجمالًا معًا؟ ثمّ من غيّر لها الباب الخارجيّ لمنزلها."**[4] ذكر الروائي العديد من المقاطع التي تصف "سارة" والعجائبيات التي وقعت لها كونها محروسة من طرف الجن، كما تنال كرامة العلم من خلال خيرات الجنية "خناتيتوس" التي تغدق عليها من العلم والثراء ما يعجز أي بشري عن الإلمام به، وهذا ما أعطى شخصية "سارة" بعدًا أسطوريًا لامتلاكها لما هو خارق وخارج عن المألوف.

1 – عبد الملك مرتاض، وشيء آخر، ص 41/40.

2 – المصدر نفسه، ص45.

3 – المصدر نفسه، ص 46.

4 – المصدر نفسه، ص111.

لا تقتصر الأسطورة في الرواية على شخصية "سارة" فالرواية تعجّ بالشخوص والأمكنة الأسطورية الخيالية مثل (العفاريت والجن، الجنيّة خناتيتوس، عالية بنت منصور، النسناس، الملائكة، البئر، جبل قاف وعين وبار وغيرها)، حاولنا تمثيل هذا الاستحضار الواسع للأسطورة في الرواية من خلال جدول تفصيلي تمثل في:

شخصيات أسطورية	الأسطورة في المتن الروائي	نوعها
الجنّ	"... من أعمال الجنّ، وبراعتهم في صُنع الأشياء. فهم الذين عُرِفوا بالقوّة والبطش وشدّة الذكاء. وهم الذين خُصُّوا بالعبقريّة وسَع العلم وفائق الدهاء." ص15. "للجِنّ لغة بمخارجِ حروفٍ لا تشبه مخارجَ ما تتحدث به الإنس مِن لُغىً." ص22.	شعبية رمزية
النّسناس	"هي بلدة يسكنها النَّسناس. وليست الجنّ من جيل النسناس المنحطّ في شيء إطلاقًا." ص 19.	شعبية
شياطين الجنّ ذاتُ سبعةِ رؤوس	"شياطين الجنّ ذاتُ سبعةِ رؤوس، فكانتْ تسكن في عالمٍ سُفْايٍّ تُفضي إليه بئرٌ من الماء. كانت لا تزال تطلع على اهل القرية فتؤذيهم وتخوّفهم تخويفًا." ص 32.	شعبية
الجنيّة خناتيتوس	" تبدو في هيئة أنيقةٍ جدًّا. آثار النِّعمة بادية على لباسها. كما كانت آثار النَّعْمة ماثلةً في نضارة وجهها وكثرة حُليّها. [...] لاحظت أن ساقيها مشعّرتان كثيرًا.	شعبية

	كانت رجلاها تشبهان رجلَيِ الحمار. على فائق جمالها." ص40.	
العفريتُ	"أركبَ العفريتُ عمرَ على ظهره ثّم طار به في فسيح الفضاء." ص296.	شعبية

أمكنة أسطورية	الأسطورة في المتن الروائي	نوعها
البئر	"... البئرَ المتدفّقةَ المياهِ التي لا تتأثّر غزارةُ مياهِها بجَذْبٍ ولا بجفافٍ سرْمَدًا. [...] لا أحد يعرف تاريخ حفْرِها." ص14. "ماء تلك البئر أصفى من الدمع، وأسلس من السلسبيل، وأعذب من ماء عين صَدَّاءَ." ص24. "فلَكأنّ ماء تلك البئر جَمع بين سحر الجنّ، وبركة الأولياء، وعناية السماء." ص25.	شعبية رمزية
عين وبار	"يزعم بعض قدماء الجنّ من أنّهم بثقوه من عين وبار" ص18. "... التي لا تضاهيها إلاّ مملكة عينِ وبارِ العظمى." ص18. "حدائق عين وبار: عاصمةِ مَمالك الجنّ العظمى." ص328	شعبية

جبل قاف	"كأنّ ذلك الماء كان من نهر جبل قاف الذي تحرسه أفعى." ص27. "جاءوا بفَسِيلتها من شجرة مباركة في جبل قاف."	رمزيّة
مدينة الثَّخْشَضَار	"ابتنت الجنّ مدينتها العجيبة أسافلَ هذه البئر العظيمة، ثّم لم تلبث ان اتّخذتْها لها عاصمة مملكتها. ثمّ أطلقت عليها اسم مدينة الثَّخْشَضَار." ص 30. "فيها بنيان وقصور وحدائقُ ونخيل ورمّان. وما شئت من الأشجار والثمار." ص31. "فيظلّ بنيانُها رفيعًا أنيقًا جميلًا يخطَف الألباب خطْفًا. هي من الزينة والأناقة والجمال والبهاء والنّقاء ما يبهر أمامه العقل البشريّ انبهارًا." ص33.	شعبية رمزيّة
حديقة عالية بنت منصور	"حديقة عالية بنت منصور، ما وراء سبعةِ بحورِ. وهي حدائق لا أحد يعرف من أين طريقُها." ص 328.	شعبيّة
بلاد الجارية	"بلاد الجارية ودْعة، مجليّة سبعة! وهي أرض واسعة شاسعة خصيبةٌ مخضرّة تعوم في الماء." ص 328.	شعبيّة

يظهر من الجدول تنوع الاستلهام الأسطوري العجائبي في الرواية الذي تنوع بين استحضار شخوص أسطورية وأمكنة عجائبية وهذا ما ينم على قدرة الكاتب في توظيف التراث الأسطوري توظيفًا واعيًا، من خلال تجديد قراءته وتحويله من نص مقروء خيالي إلى نص يدرس الواقع تقوم رواية "وشيء آخر" على المزاوجة بين الواقعي والعجائبي، وهما عالمان متناقضان لكنهما توحدا في السرد

ليحققا هدفا واحدا وهو امتاع القارئ والتأثير فيه بإعادته إلى الأسطورة الشعبية العربية[1]. وظهور العجائبي في الرّواية سببه اقحام الروائي لشخوصه في عالم خاص بالجنّ والعفاريت وهو عالم مختلف عن عالم الإنسان.

بنى الروائي روايته على مجموعة حكايات عجائبية وأحداث أسطورية فقد سرد حكايات عجيبة تمثل ثقافته ومدى استيعابه لتراثه الأسطوري الشعبي، فكلّ من الجنّ والنّسناس وشياطين الجنّ ذاتُ سبعةِ رؤوس والجنيّة خناتيتوس والعفريتُ هي اساطير شعبيّة رمزية معروفة بالحكايات الشعبيّة، إضافة إلى البئر الذي يعتبر من بين الأمكنة العجائبية التي تزخر بها رواية "وشيء آخر" حيث تتراوح البئر بين كونها محل تشارك بين الإنس والجن ويستغرق الحديث عن البئر صفحات عديدة، إضافة إلى ورود الأمكنة الأسطورية كعين وبار وجبل قاف ومدينة الثَّخْشَضَار وحديقة عالية بنت منصور وبلاد الجارية، ونُنَوه إلى أن الروائي ذكر أسماءً كشخصية (عالية بنت منصور والجارية ودْعة، مجليّة سبعة) وهذه قصص من التراث الشعبي الجزائري، منحت الرواية رمزًا اسطورًا ذا بعدًا عجائيبًا، هناك من يرى تداخلات بين الحكاية الخرافية والأساطير، فالحكايات الخرافية نتاج ثقافي شعبي جاء مكملًا للأساطير، ومن هذا المنطلق نلمس اشتراكًا بين بعض الأساطير والحكايات الخرافية.

إنّ الاشتغال الحداثي الذي قام به "عبد الملك مرتاض" على منجزه الإبداعي "وشيء آخر" عن طريق الانفتاح على الأشكال التعبيرية الأخرى ذات الصلة القريبة أو البعيدة بالرواية يفتح المجال أمامه للتجديد والتطوير من نصه الروائي، خاصة في ظل تغيّر الذائقة الفنية لدى القراء الذين أصبحوا أكثر تطلبا وتطلعا لكل ما هو جديد ومميّز. ومن هذا استفاد الروائي من الأساطير والحكايات التراثية المكتوبة أو الشفهية ووظفها في روايته باعتبارها إرثًا ثقافيًا وحضاريًا عند كل أمة، والعودة للتراث ليس على سبيل التكرار أو الإعادة وإنّما لإعطائها أبعادًا دلاليةً وجماليةً جديدة تخدم فكرة الكاتب وموقفه.

1 – ينظر: خديجة نواري، توظيف التراث في روايات عبد الملك مرتاض قراءة في (ثلاثية الجزائر) و(ثنائية الجحيم)، أطروحة دكتوراه تخصص دراسات جزائرية في اللغة والأدب، جامعة أدرار، الجزائر، 1438/ 1439هـ- 2016/ 2017م، ص 117.

إنّ انفتاح الرواية الجزائرية على الأجناس الأخرى وانصهارها معها، يثبت تلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس، وسقوط الحواجز بينها، كما يثبت أيضا ليونة الرواية ومرونتها الفائقتين، وقدرتها الكبيرة على احتواء كل الأجناس وعبورها دون طمس هويتها، أو التنازل عن أصالتها.[1] وخير دليل على ذلك رواية "وشيء آخر" التي اِنْبنتْ على التراث الجزائري وقد تنوع هذا التراث من تراث ديني وشعبي والتراث الأسطوري، واستطاع الروائي التحكم فيها وتوظيفها بما يخدم النص الروائي.

استلهم الروائي "عبد الملك مرتاض" من الموروث الشعبي في أعماله الروائيّة خاصة في رواية "وشيء آخر" الذي اتخذ من الموروث السردي القديم مرجعًا ثقافيًّا في روايته، وذلك بعد أن فهمه فهما عميقا وصار ضليعا بكل أشكاله وأساليبه، وقد وظف في روايته التراث الشعبي بأنواعه كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية والمعتقدات التي تعيش في وجدان الشعب وتكوّن مجمل حياته الخاصة، كما استعان بالأسطورة الشعبية التي اخذت الحيز الأكبر في الرواية، إضافة الى التراث الديني المتمثل في القصص، تمكن الكاتب من التوفيق بين التراث والحاضر ويبقى المعنى الحقيقي لتوظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة من اجل التغيير والتجديد وإعطاء جماليات خاصة في الروايّة، تجعل من الرواية جنسا فريدا لقدرته الهائلة في التشكيل واحتواء الكثير من شظايا الأجناس الأخرى.

1 – ينظر: رجاء بن منصور، الأسطورة في الرواية الجزائرية. دراسة نقدية أسطورية مقارنة –، أطروحة دكتوراه في الادب العربي، 2014م/ 2015م، ص341.

الخاتمـــــــــة

يمكن اعتبار "رواية وشيء آخر" ذروة التجريب الفني في الكتابة السردية عند "عبد الملك مرتاض" بعد تخطيه التقليد والنمطية لينتقل إلى التجريب باكتناه العجائبي في تشكيل النص الروائي.

وتهدف هذه الدراسة إلى البحث عن بنية السرد في المدونة وتحليلها والكشف عن خصوصياتها، وبعد تطبيق المنهج التحليلي الوصفي توصلنا إلى جملة من النتائج، تمثلت في:

- ✓ استلهم "عبد الملك مرتاض" من التراث الديني والشعبي والأساطيري ووظفه في الرواية بهدف تأصيل الرواية العربية من جهة، وإعادة قراءة التراث من جديد، فالروائي الجزائري يستمد أفكاره من الواقع الاجتماعي ومن الفكر العقائدي فالحياة الثقافية للإنسان الجزائري مزيج بين الواقع والأسطورة، وكثير من المعتقدات السحرية والطقوس الموسمية التي تتجسد في الأفراح زيارة الأولياء الصالحين، والتمسك بالمعتقدات والعادات والتقاليد المتوارثة من جيل إلى جيل؛ واصبحت الأسطورة بالنسبة للرواية جمالية فنّية وضرورة فكريّة، تزيدها رونقًا وجمالًا.

- ✓ استحضار التراث في الرواية يبرز مدى براعة الكاتب في توظيف خياله ومزجه بالتراث والأساطير ليخرج لنا في الأخير بعمل إبداعي عجائبي محض، كما يُظهر لنا كل هذا في لغة راقيّة وعريقة. وهذا دليل على الخلفيّة الثقافيّة الواسعة للكاتب وعن امتداد أفاق التجريب والتجديد لديه.

- ✓ استند الروائي لاستخدام الإيقاع الزمني في الرواية من خلال توظيف تقنية تسريع السرد المتمثلة الحذف والتلخيص والتي كانت قليلة في الرواية. وتقنية إبطاء السرد بواسطة المشهد والوقفة والتي كان لها حضور مكثف في الرواية، في عدة نقاط من الحكي للإضافة دلالات أخرى تكمل المعنى العام للنص. وتم توظيف تقنيتي التسريع والإبطاء قصد سد الثغرات ومن أجل خلق عنصري التشويق والإثارة لدى المتلقي.

- ✓ استند الروائي على عناصر الحركة السردية (الإبطاء والتسريع) بشكل واضح ومكثف في الرواية، وقد أبدع الروائي بطريقته الخاصة في توظيف هذه التقنية حسب مجريات الحدث ونوعه في الرواية، فأحيانا

نجده يتخطى فترات طويلة، فيخضعها لحكم التسريع السردي (الخلاصة والحذف)، وأحيانًا أخرى يقف على الأحداث والفترات القصيرة بالسرد تفصيلا وإطنابًا وعُمقًا لصفحات طوال رغم قصر زمنها ولكنها ذات أهميّة وفعالة فتخضع للإبطاء السردي (المشهد والوقفة).

- ✓ تستند المدونة على تعدّد الأفضية بين العجائبيّة والحقيقيّة، وقد حاز الفضاء العجائبي على الحيز الأكبر من الرّواية وهذا ما يثير في مخيلة القارئ الدهشة والاستغراب في الأفضية الغرائبية، وهنا يُعتبر الفضاء عنصرًا فاعلًا ومؤثرًا له دلالته العميقة في خدمة العمل الأدبي ومنحه قيمة فنيّة.

- ✓ استطاع "عبد الملك مرتاض" في روايته استحضار العديد من الأفضية العجائبية، من أبرزها (الزيتونية العليا والسفلى، البئر العجيبة، مملكة الشقاء ومملكة الصفاء) وكلّ فضاء كان له أهمية كبيرة في النهوض بالرّواية.

- ✓ تنوعت الشخصيات الواردة في الرّواية بين شخصيات عجائبية وواقعية، كما تنوعت في أداء الأدوار بين الرئيسيّة والثانويّة، وكلّ شخصية تقوم على دورها الخاص بها الذي يساهم في تطوير أحداث الرواية. ومن اهم الشخصيات التي كان لها حضور قوي في الرّواية، هما: شخصية "سارة الزيتونية" التي تغيرت حالها فجأة من فقر إلى غنى، وشخصية "خناتيتوس الجنية" التي تحادث سارة في النهار بعد أن أصبحتا صديقتين على الرغم من اختلاف جنسهما، وهذا ما يثير الحيرة لدى المتلقي.

- ✓ تكشف دراسة تقديم الشّخصيّات في رّواية "وشيء آخر" أن الرّوائي قدم طرائق فنيّة أكثر تميزا من الناحية النوعية، استعان الرّوائي في تقديمه للشّخصيّات بالطريقتين المباشرة وغير مباشرة، ففي الطريقة الأولى تخبرنا الشّخصيّة الرّوائية عن نفسها وأفكارها، وهذه الطريقة تكون أكثر موضوعية، أما الطريقة الثانية فيكون الحديث عن الشخصية الرّوائية إما من قبل الراوي أو شّخصيّة رّوائية أخرى.

- ✓ استلهم "عبد الملك مرتاض" من التراث الديني والشعبي والأساطيري ووظفه في الرواية بهدف تأصيل الرواية العربية من جهة، وإعادة قراءة التراث من جديد، فالروائي الجزائري يستمد أفكاره من الواقع

الاجتماعي ومن الفكر العقائدي فالحياة الثقافية للإنسان الجزائري مزيج بين الواقع والأسطورة، وكثير من المعتقدات السحرية والطقوس الموسمية التي تتجسد في الأفراح زيارة الأولياء الصالحين، والتمسك بالمعتقدات والعادات والتقاليد المتوارثة من جيل إلى جيل؛ واصبحت الأسطورة بالنسبة للرواية جمالية فنية وضرورة فكرية، تزيدها رونقا وجمالا.

- ✓ استحضار التراث في الرواية يبرز مدى براعة الكاتب في توظيف خياله ومزجه بالتراث والأساطير ليخرج لنا في الأخير بعمل إبداعي عجائبي محض، كما يُظهر لنا كل هذا في لغة راقيّة وعريقة. وهذا دليل على الخلفيّة الثقافيّة الواسعة للكاتب وعن امتداد أفاق التجريب والتجديد لديه.

- ✓ يعدّ الروائي "عبد الملك مرتاض" خير نموذج معاصر للكتابة الجزائرية، والذي كرس كلّ جهوده وطاقاته الفنية والإبداعيّة لمعالجة فنّ الرّواية فنجح في إضافة عدد كبير من الروايات الإبداعية إلى المكتبة العربية عامة والجزائرية خاصة، والتي تشهد له بتفوقه في هذا الفن، وردًا على كلّ من شكك في قدراته الروائيّة.

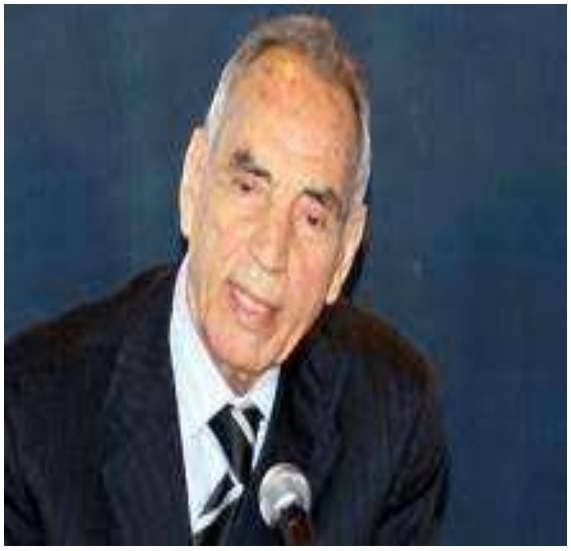
- ✓ يعتبرُ الروائي "عبد الملك مرتاض" من أوائل الكتاب الذين بدأوا بكتابة الرّواية في الجزائر، وقدّ مرّت تجربته الرّوائية بثلاثة مراحل: مرحلة التقليد، مرحلة النضج ومرحلة التجديد، وهو من الكتاب الذين برعوا في الكتابة الروائية بأسلوب مميز ولغة راقية ومواضيع متعددة.

- ✓ أظهرَ "عبد الملك مرتاض" من خلال روايته "وشيء آخر" تفجير طاقته الإبداعية عن طريق تجريبه لعدّة طرق فنيّة جديدة بأسلوب مميّز في الرّواية.

الملحـــــــــق

بطاقة فنية حول الروائي إبراهيم الكوني:

نبذة موجزة عن حياة عبد الملك مرتاض العلميّة



"عبد الملك مرتاض" أحد أبرز الكتاب الذين عرفتهم الجزائر في مرحلة ما بعد الاستقلال وإلى الآن، فهو من النوابغ الأفذاذ في تاريخ الجزائر في القرن العشرين، حيث إنه يُشكل بمفرده موسوعة علمية أسهمت بنصيب وافر في شتى ميادين المعرفة، والعلم، والأدب، فهو شخصية مضيئة، تعددت إسهاماته، وتنوعت اهتماماته، فهو الأديب الروائي، والقاص، والمفكر، والناقد، والمؤرخ، واللغوي، والمحقق، لم يترك مجالًا معرفيًا دون أن يترك فيه بصماته الراسخة، التي تكشف النقاب عن رؤاه العميقة، وتحليلاته الدقيقة، وفكره الثاقب.

إن العلاّمة الدكتور عبد الملك مرتاض هو رجل أثرى الحركة الأدبية، والثقافية، والفكرية بأعماله الجليلة، وإنتاجه الغزير، والمتنوع، وأعماله تكشف النقاب عن شخصية علمٍ من أعلام الثقافة الجزائرية، والعربية، وواحدٍ من أهم رواد النقد العربي قديمًا وحديثًا، ومما لا يشوبه شك في أن النجاح الذي حققه الدكتور عبد الملك مرتاض في ميدان البحث العلمي، والتأليف، لم يأت هكذا اعتباطًا، فالرجل قضى كل حياته متنسكًا في محراب العلم، والمعرفة، ولعب دورًا حاسمًا في تألق الأدب، والفكر الجزائري، وازدهار المعرفة الأدبية، ويتميز الدكتور مرتاض بالموسوعية في الإنتاج، ولذلك فهو يشكل امتدادًا لجيل من الرواد الكبار من بُناة النهضة الفكرية، والأدبية، والثقافية في الوطن العربي، ملأ الدنيا، وشغل الناس بعلمه الجم، وخلقه الكريم، وفضله على طلابه حيثما وجدوا.[1]

[1] - ينظر: https://www.elhayatalarabiya.net/ar/

1- التعريف بالروائي:

ولد عبد الملك مرتاض في العاشر من أكتوبر 1935م بمجيعة ببلدية مسيردة ولاية تلمسان، نشأ فيها وترعرع وحفظ القرآن الكريم وتعلم مبادئ الفقه والنحو في كتاب والده الشيخ عبد القادر بن أبي طال، في سنة 1960م التحق بكلية الآداب جامعة الرباط، ثم التحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط، عين مدرسا للأدب العربي بجامعة الجزائر. في 7 مارس 1970م أحرز شهادة ماجستير من كلية الآداب بجامعة الجزائر عن بحث بعنوان (فن المقامات في الأدب العربي)، بإشراف الدكتور إحسان النص. وفي يونيو 1983م أحرز شهادة دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة السوربون بباريس، عن أطروحة بعنوان (فنون النثر الأدبي بالجزائر)، أشرف عليها المستشرق الفرنسي أندري ميكال[1].

- توفي عبد الملك مرتاض بعد معاناة مع المرض في الجزائر، يوم الجمعة 19 ربيع االثاني 1445هـ الموافق 3 نوفمبر (تشرين الثاني) 2023م، عن عمر الـ88 سنة. وبهذا تفقد الجزائر أحد أبرز أعلام اللّغة العربيّة والنقد والأدب في الجزائر.

2- المناصب التي تقلدها:[2]

- سنة 1970م عين مدرسًا للأدب العربي في جامعة وهران.
- سنة 1971م عين رئيسًا لدائرة اللغة العربية وآدابها لدلى استحداثها لأول مرة بجامعة وهران.
- سنة 1974م عين مديرًا لمعهد اللغة العربية وآدابها لدى استحداثه، لأول مرة، بجامعة وهران.
- سنة 1975م انتخب رئيسًا لفرع اتحاد الكتاب الجزائريين بولايات الغرب الجزائري لدي استحداث هذه الهيئة لأول مرة.
- سنة 1983 – 1980م عين وكيلًا لجامعة وهران.

[1] – وسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، د.ط، 2002، دار البشائر للنشر والاتصال، الجزائر، ص129/ 131.

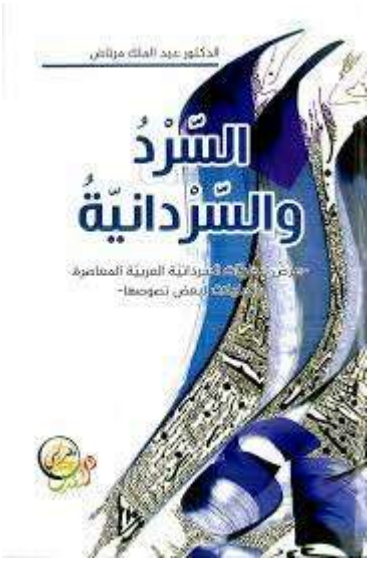
[2] - https://www.alowais.com/abdulmalikmurtad/

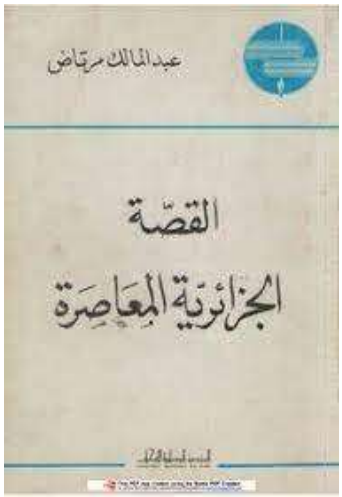
- سنة 1981م انتخب عضوًا في الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب الجزائريين.
- سنة 1986 – 1983م عين مديرًا للثقافة والإعلام لولاية وهران.
- سنة 1987م، نال شهادة تقدير من رئيس الجمهورية الجزائرية.
- سنة 1989 – 1984م، انتخب أمينا وطنيا (قُطريا) مكلفًا بشؤون الكتاب الجزائريين.
- 1986م رقي إلى درجة استاذ كرسي في جامعة وهران.
- سنة 1988م عين عضوًا في الهيئة الاستشارية لمجلة كتابات معاصرة، بيروت.
- سنة 1989م أصبح رئيس وحدة البحث في اللغة والأدب العربي في جامعة وهران.
- سنة 1986م أصبح رئيسًا للمجلس العلمي بمعهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران.
- سنة 1993م عين عضوًا في الهيئة الاستشارية لمجلة (أصوات) بصنعاء – اليمن.
- سنة 1992م رئيس تحرير مجلة (الحداثة) التي يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران.
- سنة 1998م أسس مجلة (دراسات جزائرية)، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران.
- سنة 2001 – 1998م، أسس مجلة اللغة العربية بالمجلس الأعلى للغة العربية، وكأن يرأس تحريرها.
- سنة 2000-1997م، عين عضوًا في الهيئة الاستشارية لمؤسسة البابطين للإبداع الشعري، الكويت، لمدة أربع سنوات.
- سنة 1998م، عين عضوًا في المجلس الإسلامي الأعلى، رئاسة الجمهورية، الجزائر، وهو منصب دستوري.
- سنة 2001-1998م عين رئيسًا للمجلس الأعلى للغة العربية.
- سنة 1999م عين عضوًا في المجمع الثقافي العربي بيروت.

- عين عضوًا في المجلس العملي للمركز الوطني للأبحاث التاريخية والحركة الوطنية بالجزائر.
- عين عضوًا في المجلس العلمي لأكاديمية جامعات الغرب الجزائري بالجزائر.
- مَثلَ اتحاد الكتاب الجزائريين في جملة من المؤتمرات الدولية والعربية.
- 1994م عين عضوًا في اللجنة والوطنية لإصلاح التعليم العالي بالجزائر.
- سجل اسمه في موسوعة لاروس بباريس مصنفًا في النقاد، كما سجل في موسوعات عربية وأجنبية أخرى في سوريا، والجزائر، وألمانيا.
- 2020/ 2021م نال جائزة سلطان العويس الثقافية في دورتها السابعة عشرة.

3- الكتابة العلمية:

أثرى عبد الملك مرتاض الحركة الأدبية والثقافية والفكرية بأعماله وإنتاجاته الغزيرة والمتنوعة، تعددت كتاباته بين الرواية والقصة والشعر والنقد والتاريخ والتراث الشعبي... وقد عدّه يوسف وغليسي من أغزر كتاب الجزائر (قديما وحديثا) تأليفا وأكثرهم تنوعًا وثراءً.[1]





[1] – ينظر: يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص 131.

4- بعض أعماله في مجال النقد والدراسة:[1]

1- القصة في الأدب العربي القديم، 1968م.

2- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، 1971م.

3- فن المقامات في الأدب، 1980م.

4- العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، 1981م.

5- الألغاز الشعبية الجزائرية، 1981م.

6- الأمثال الشعبية الجزائرية، 1982م.

7- النص الأدبي من أين إلى أين، 1983م.

8- الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، 1981م.

9- معجم موسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية، 1983م.

10- فنون النثر الأدبي في الجزائر، 1983م.

11- الشيخ البشير الأبراهيمي، 1984م.

12- بنية الخطاب الشعري، 1986م.

13- في الأمثال الزراعية الجزائرية، 1987م.

14- عناصر التراث الشعبي في رواية ''اللاز''، 1987م.

[1] - https://www.alowais.com/abdulmalikmurtad/

15– الميثولوجيا عن العرب، 1989م.

16– القصة الجزائرية المعاصرة، 1990م.

17– ألف ليلة وليلة، دراسة تفكيكية لحكاية حمال بغداد، 1989م.

18– ألف . ياء (تحليل سيمائي لقصيدة ''أين ليلاي'' لمحمد العيد، 1992م.

19– شعرية القصيدة.. قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة ''أشجان يمانية'' 1994م.

20– تحليل الخطاب السردي، تحليل سيمائيّ مركب لرواية ''زقاق المدق'' لنجيب محفوظ، د.م.ج.،1995م.

21– جمالية الجيز في مقامات السيوطي، 1996م.

22– قراء النص: بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل، مؤسسة اليمامة، الرياض، 1997م.

23– في نظرية الرواية، 1998م.

24– الكتابة في موقع العدم، 2003م.

25– السبع المعلقات، 1999م.

26– النص، والنص الغائب في شعر سعاد الصباح، 1999م.

27– الأدب الجزائري القديم، 2000م.

28– نظام الخطاب القرآني، (تحليل سيمائي مركب لسورة الرحمن)، 2001م.

29– التحليل السيمائي للخطاب الشعري، (تحليل سيمائي لقصيدة (شناشيل ابنة الجلبي)، 2001م.

30– في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظريتها)، 2002م.

31– أدب المقاومة الوطنية، 2002م.

32– الإسلام والقضايا المعاصرة، 2003م.

33– نظرية القراءة، دار الغب، وهران 2003م.

34– ملامح الأدب العربي المعاصر في السعودية، متابعات نقدية، 2004م.

35– معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين،2007م.

36– نظرية النص الأدبي، 2007م.

37– طلائع النور ''ملامح من السيرة النبوية''، 2007م.

38– رحلة .. نحو المستحيل، 2007م.

39– نظرية البلاغة، م2010.

40– قضايا الشعريات، 2008م.

41– مفاتِحُ لغرفة واحدة 2018م.

42– السّرد والسّردانيّة 2019م.

5– بعض أعماله في مجال كتابة القصة والرواية:

أما عن أعماله الروائية والقصصيّة فجاءت متنوعة أبدع فيها "مرتاض" بتوظيف تقنيات سردية حديثة كما امتاز ببصمته الروائية التي جعلت له مكانة في الإبداع الروائي العربي عامة والجزائري خاصة، ومن بين أعماله:

1. رباعية الدم والنار وهي تتألف من أربع روايات هي: (نار ونور سنة 1975م، دماء ودموع سنة 1978م، صوت الكهف سنة 1986م، حيزية سنة 1988م).
2. هشيم الزمن (مجموعة قصصية) سنة 1988م.
3. الخنازير (رواية)
4. الحفر في تجاعيد الذاكرة (سيرة ذاتية) سنة 2004م.
5. مرايا متشظية (رواية) سنة 2000م.
6. وادي الظلام (رواية) سنة 2005م.

7. ثلاثية الجزائر (رواية في عشق الوطن وتجليات اللغة) تتألف من ثلاث روايات (الملحمة سنة 2010م، الطوفان سنة 2010م، الخلاص سنة 2011م).

8. صوت الكهف (رواية)، سنة 1986م.

9. وشيء آخر (رواية) سنة 2018م

10. عين التينة (رواية) 2019م.

امتلك "عبد الملك مرتاض" الأداة الفنيّة التي جعلته يصوغ مادته الحكائيّة ويعرض موضوع أعماله الروائية بالطريقة التي تتناسب وتقنيات هذا الفن، لقد بلور هذا الزحم من العطاء في تجربته الروائية التي استفاد فيها من خلفيته النقدية الواسعة، فكتب سلسلة رواياته انطلاقا من معطيات الواقع واستجابة لحاجته، ومن هنا كان اجتهاده في التدليل على تميز المتن الروائي الجزائري ساعيا إلى إثرائه بجميع المستجدات فكان نتاجه مجالا خصبا للبحث والدراسة.

مؤلفات "عبد الملك مرتاض" التي تزيد عن ثمانين مؤلفًا علميًا متميزًا، هي أغنى ثروة يعتز بها أبناء الجزائر، كما يعتز بها أبناء العالم العربي، فهو أيقونة وضع بصمته الخاصة في مجال الأدب والنقد والرّواية، بأسلوبه الفريد ولغته الراقية، عمل جاهدًا على الإسهام في النقد والسرد، فكانت وكتاباته أعماله خير دليل على ذلك.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1-قائمة المصادر والمراجع:

1) إبراهيم بلهول، فن الرقص الشعبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د. ت.

2) إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرن، بيروت، لبنان، ط1، 1431هـ/ 2010م.

3) ابراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات الوطنية للاتصال، الجزائر، د.ط، د.ت.

4) أحمد مختار عمر، اللغة واللّون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2009م.

5) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.

6) بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة- مناهج وتيارات-، فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، د.ت.

7) بشير تاوريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر- دراسة في الأصول والملامح والإشكالات- النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2008.

8) تقي الدين أبي العباس ابن تيمة، إيضاح الدلالة في عموم الرسالة، مكتبة الرياض الحديثة، الرياض، السعودية، د.ط، د.ت.

9) جُرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ط، 2013.

10) الحافظ عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن عمر ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج7، ط1، 1419هـ/1998م.

11) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

12) حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

13) حليمة وازيدي، سيميائيات السرد الروائي من السرد إلى الأهواء، منشورات القلم المغربي، المغرب، ط1، 2017م.

14) حميد لحمداني، بنية النص (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

15) خالد فهمي وأحمد محمود، مدخل إلى التراث العربي الإسلامي، مركز تراث للبحوث والدراسات، ط1، 1436هـ/ 2014م.

16) زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 1421هـ/ 2000م.

17) السعيد بوطاجين، علامات سردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019.

18) سعيد يقطين، السرد والسرديات (وهم النظرية السردية العربية)، ، مجلة نزوى، عدد 56، عمان، أكتوبر 2008 .

19) // ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السَّرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م.

20) // ، قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

21) سلمان كاصد، الموضوع والسرد– مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي–، دار الكندي، إربد، الأردن، د.ط، 2002م.

22) سليمان مظهر، أساطير من الغرب، دار الشروق، مصر، ط1، 1420هـ/ 2000م.

23) سمير روحي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، جروس برس، طرابلس، لبنان، د.ط، 1994م.

24) سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، بغداد، العراق، ط1، 1976م.

25) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراء للجميع،– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2004م.

26) الشاهد نبيل حمدي، بنية السرد في القصة القصيرة "سليمان فياض نموذجًا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2016م.

27) شريبط أحمد شريبط، بنية الفضاء في رواية "غدًا يوم جديد"، مجلة الثقافة، عدد 115، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، 1997م.

28) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي– دراسة في روايات نجيب الكيلاني–، عالم الكتب الحديثة، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

29) شريف كناعنة، دراسات في الثقافة والتراث والهوية، مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله، فلسطين، د.ط، 2011م.

30) صالح مفقودة، أبحاث في الرّواية العربيّة، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، بسكرة، الجزائر، د.ط، د.ت.

31) صفاء ذياب، تمثلات العجيب في السيرة الشعبية العربية، دار ميزوبوتاميا، بغداد، ط1، 2015م.

32) صلاح فضل، نَظَرِيَّةُ البنَائيَّة في النَّقد الأدبيّ، ط1، 1998م، مصر، ط1، 1998م

33) عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

34) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

35) عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، الأردن، ط4، 2008م/ 1428هـ.

36) عبد الله مخطاري، المرجَع الموضّح في المنهج والمصطلح عند عبد الملك مرتاض، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2022م.

37) عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.

38) عبد الملك مرتاض، السّرْدُ والسّرْدانيةُ- عرضٌ لنظريّات السردانيّة العربيّة المعاصرة، وتحليلات لبعض نصوصها-، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2019م.

39) // ، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1990م.

40) // ، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركّبة لرواية"زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، د.ط، 1995م.

41) // ، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1995م.

42) // ، رواية وشيء آخر، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، د.ط، 2018م.

43) // ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، د.ط، 1998م.

44) // ، نظريّة النّصّ الأدبيّ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

45) عرجون الباتول، مستويات التشكل المعماري المتشاكل في الرواية التجريبية الجزائرية المعاصرة، أعمال الملتقى الدّولي الأوّل- الادب الجزائري في ميزان النقد العربي بحث في النص ومقارباته العربيّة، منشورات مخبر بحوث في الأدب الجزائري ونقده، جامعة الشهيد محّه لخضر-الوادي، الجزائر، 2021م.

46) عز الدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار غريب للطباعة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

47) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، 1997م.

48) عمر بن قينيه، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقضايا وأعمالا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009م.

49) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الادب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م.

50) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السُّود، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1419هـ/ 1998م.

51) قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، 2005م.

52) ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج7، ط1، 1419هـ/1998م.

53) كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط2، 2002م.

54) لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1ن 1435هـ/ 2014م.

55) محمد أركون، الفكر الأصولي واستحالة التأصيل (نحوَ تاريخ آخرَ للفكر الإسلامي)، تر، هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

56) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي، بالرياض، لبنان، ط1، 2004م.

57) محمد الماكري، الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

58) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 1432هـ/ 2011م.

59) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بناياته وإبدالاتها)، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001م.

60) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

61) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 2002م.

62) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية –مدارات الشرق- لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012م.

63) محمد عزام، شعرية الخطاب السردي-دراسة-منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

64) // ، فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.

65) محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط1، أكتوبر 1997م.

66) مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر (دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2000م.

67) // ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، ط، 1، د.ت.

68) مراد عبد الرحمان مبروك، جيوبوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

69) مسعد العطوي، السرد فكرا وبناء، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2014م.

70) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 2018م

71) مصطفى سلوى، عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، ط1، 2003م .

72) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1423هـ/ 2002م.

73) مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

74) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

75) مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

76) مؤيد عباس حسين، البنيوية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2010م.

77) نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض نموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 2016م.

78) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، قسنطينة، ط1، 2010م.

79) نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016م.

80) نفلة حسن أحمد، التحليل السميائي للفن الروائي (دراسة تطبيقية لرواية الزيني بركات)، دار الكتب والوثائق القومية، د.ط، 2012م.

81) يعقوب عالية محمود، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م.

82) يمنى طريف الخولي، الزمان في الفلسفة والعلم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

83) يوسف الإدريسي، عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2015م.

84) يوسف وغليسي وآخرون: عاشق الضاد، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2018م.

85) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، دار جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، م2009.

2/الكتب المترجمة:

1. أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001م.

2. إيكيه هولتكرانس، قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور، تر: محمد الجوهري وحسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ط2، د.ت.

3. برنار فاليت، الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي)، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، د.ط، 2002م.

4. تزفيطان تودروف، طرائق تحليل السرد الأدبي- مقولات السرد الأدبي-، تر: الحسن سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1992م.

5. تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

6. توماشفسكي، نظرية المنهج الشكلي- نصُوصُ الشكلانيين الرّوس-، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1982م.

7. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

8. جيرالد برانس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

9. رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1993م.

10. سميث كورث، موسوعة ستانفورد للفلسفة، تر: هاشم الهلال، الحكمة، 2021م.

11. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2000م.

12. غوستاف لوبون، حضارة العرب، تر: عادل زعيتر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، د.ط، 2013م.

13. فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.

14. لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

15. ميخائيل بختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1990م.

16. مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

1- قائمة الدّوريات:

1. آمنة سعيد حميد أل علي، توظيف التراث في رواية "سلطنة هرمز" للكاتبة ريم الكمالي، مجلة كلية التربية، العدد 120، جامعة المنصورة، مصر، أكتوبر 2022م.

2. بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم، ع42، دراسات موصلية، ذو الحجة 1434هـ/ تشرين الأول 2013م.

3. حراز العيد، توظيف العدد الأسطوري في رواية الحوات والقصر "للطاهر وطار "، مجلة دراسات، المجلد 10، العدد1، الجزائر، جانفي 2021م.
4. خديجة نواري، التراث الشعبي والأسطوري في (ثلاثية الجزائر) لعبد الملك مرتاض، مجلة رفوف، المجلد: السابع، العدد: الثاني، جامعة أحمد دراية، الجزائر، جوان 2019م.
5. راضية بن عريبة، الزمن المهجن في "وشيء آخر" للمبدع عبد الملك مرتاض، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع 21، جانفي 2019م.
6. سعيد يقطين، السرد والسرديات (وهم النظرية السردية العربية)، مجلة نزوى، عدد 56، عمان، أكتوبر 2008م.
7. علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية (ثرثرة فوق النيل)، مجلة كلية الآداب، ع 102، بسكرة، الجزائر.
8. فؤاد غازي يجيل: الملبس والهوية الثقافية بين الانتماء والاغتراب- رؤية انثروبولوجية—، مجلة كليّة التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، العراق، العدد 77، 2013م.
9. محمد غرافي: قراءة في السيميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج 31، عدد 01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002م.
10. أبو المعاطي خيري الرمادي، عتبات النص ودلالاتها في الرواية العربية المعاصرة " تحت سماء كوبنهاغن" أنموذجًا، مجلة مقاليد، العدد السابع/ ديسمبر 2014م.

4/ الرسائل الجامعية:

1. آجقو سامية، البنية السردية في رواية، "مواكب الاحرار" لنجيب الكيلاني -دراسة سيميائية-، مذكرة الماجستير، تخصص نقد أدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004- 2005م/ 1425- 1426هـ.

2. إدريس زهرة، سيميائية الشخصية في الرواية الجزائرية المعاصرة (همس الرمادي- هوامش الرحلة الأخيرة- سفر السالكين) لمحمد مفلاح نموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إشراف: هواري بلقاسم، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران 1، الجزائر،2016م.

3. بادحو أحمد، سيميائية العنوان في روايات عز الدين جلاوجي، أطروحة ماجستير، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2015م/ 2016م.

4. خديجة نواري، توظيف التراث في روايات عبد الملك مرتاض قراءة في (ثلاثية الجزائر) و(ثنائية الجحيم)، أطروحة دكتوراه تخصص دراسات جزائرية في اللغة والأدب، جامعة أدرار، الجزائر، 1438/ 1439هـ- 2016/ 2017م.

5. ذويبي خثير الزبير، سيميولوجيا النص السردي، نقلا عن: صبرينة الطيب، آليات السّرد في الرّواية النّسوية الجزائرية دراسة بنيوية تحليلية، رسالة الماجستير في الأدب العربي الحديث، تخصص: سرديات، جامعة باتنة، الجزائر، 1434هـ- 1435هـ/ 2013م- 2014م.

6. راضية وعلي، المرأة الجزائرية وزيارة الأضرحة دراسة سوسيو أنثربولوجية لمنطقة شرشال، رسالة ماجستير، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر، سبتمبر 2008م.

7. رجاء بن منصور، الأسطورة في الرواية الجزائرية دراسة نقدية أسطورية مقارنة -، أطروحة دكتوراه في الادب العربي، 2014م/ 2015م.

8. سارة زاوي، البناء الفني في الرواية الجزائرية الحديثة- دراسة وصفية تحليلية للرواية الجزائرية في فترة السبعينيات-، شهادة دكتوراه، تخصص الأدب العربي، جامعة المسيلة، الجزائر، 2017م/ 2018م.

9. صديقة معمر، شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر فترة (1988- 2007م)، مذكرة الماجستير في الادب الجزائري الحديث والمعاصر، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، (1430-1431هـ)/ (2009- 2010م).

10. لزهر مساعدية، الحضور الأسطوري في الرواية الجزائرية المعاصرة "روايات واسيني الأعرج والطاهر وطار أنموذجا"، أطروحة دكتوراه في اللغة والادب العربي، جامعة الحاج لخضر- باتنة-، الجزائر، 2011م/ 2012م.

11. ليندة بن عباس، بنية الشّخصية التّراجيدية في روايات إبراهيم الكوني، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج، الجزائر، 2018م/ 2019م.

12. مفيدة بوفنارة، عتبات النص الروائي الجزائري المعاصر، بين القراءة والتأويل (1982م-2011م)، مذكرة دكتوراه علوم، جامعة الإخوة منتوري- قسنطينة 1، الجزائر، 1438/ 1439هـ- 2017/ 2018م.

13. منصوري سميرة، توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة- قراءة في نماذج-، أطروحة شهادة الدكتوراه تخصص الرواية المغاربية والنقد الجديد، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، 2016م/ 2017م.

5-قائمة المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، ط1، 1988م.

2. إبراهيم محمد الحجري، معجم علوم القرآن، دار القلم، دمشق، سوريا، ط1، 1422هـ/ 2001م.

3. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، د.ط، د.ت.

4. إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مج1، ط4، 2004م.

5. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1404هـ/ 1983م.

6. احمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، مجلد 1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

7. الإمام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، مج 5، د.ط، 1398هـ/1988م.

8. جبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، يناير 1984م.

9. حنا نصر الحتي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2003م/ 1424هـ.

10. سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، مارس 2019م.

11. شفيق الأرناؤوط، قاموس الأسماء العربيّة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، أكتوبر 1989م.

12. عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، باب السّين، دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، لبنان، د.ط، 1986م.

13. الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.

14. لطيف زَيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

15. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، زين الدين، مختار الصحاح، الدار العربية للكتاب، ليبيا/ تونس، د.ط، د.ت.

16. محمّد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، مادة (م- ك- ن)، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، ج9، 2008م،

17. محمّد مرتضى الزَّبيدي، تاج العروس، الجزء 39، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 2001م.

18. محمد قاضي وآخرون، معجم السرديّات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

19. مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي- فرنسي- عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

20. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1425هـ/2004م.

21. محمد عجينة، موسوعة اساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1994م.

22. ابن منظور، لسان العرب، مادة ، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004م.

23. نواف نصار، المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.

24. وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، سوريا/ مصر، ط1، 1997م.

25. أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، تح: محمد أبو الفضل إبرهيم – عبد المجيد قطامش، مج: 1، دار الجيل، ط2، 1408هـ/ 1988م.

6-الكتب الأجنبية:

1. Andrée PARENTE, Cinéma et narrativité, Editions L hamattan, France, 2005.

2. Gérard Genette : Figures *III* , LeSeuil, Paris,1972.

7-المواقع الإلكترونية:

1. حوار مع الكاتب الجزائري الدكتور عبد الملك مرتاض أجرى الحوار: د. يوسف وغليسي،
https://elbassair.dz/6006/ (25/09/2023)
2. موقع المعاني https://www.almaany.com/ar/dict/ar
3. https://www.muhtwa.com/2560/.
4. https://ar.facts-news.org/taaryf-alfolklor(2023/09/10
5. https://www.aljazeera.net/blogs/2019/1/9/
6. https://www.almaany.com/ar/name/
7. https://www.magltk.com/%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
-شكر وتقدير	
-إهداء.	
-المقدمة.	أ...هـ
المدخل: قراءة في مصطلحات البحث والتجربة الروائيّة عند عبد الملك مرتاض	11
-أولا/قراءة في المصطلحات والمفاهيم	12
1-مفهوم البينة	12
1.1.لغة	12
2.1.اصطلاحا	13
2- مفهوم السرد	15
1.2. لغة	15
2.2. اصطلاحا	16
3- مفهوم الرواية	18
1.1. لغة	18
2.1. اصطلاحا	19
ثانيا: التجربة الروائيّة عند عبد الملك مرتاض	21
1. نشأة الرواية في الجزائر	21
2. التجربة الروائيّة عند عبد الملك مرتاض	25
3. ملخص رواية "وشيء آخر"	19
الفصل الأول: التشكيل المعماري للزمن والفضاء في رواية وشيء آخر	**32**
أولا: معمارية الزمن	33
1 مفهوم	33
1-1 لغة	33
2.1- مفهوم الزمن في المعاجم الأدبيّة	34
3.1. اصطلاحًا	35
1.3.1- الزمن عند الشكلانيين الروس	36
2.3.1- الزمن عند البنيويين	36

2- الزمن والرّواية	38
3. مستويات الزمن السردي	39
1.3.. زمن القصة في رواية "وشيء آخر"	41
2.3. المفارقات الزمنية	48
1.4. زمن السرد/ الخطاب في رواية "وشيء آخر"	44
أوّلًا: مستوى النظام.	44
أ- المدى والاتساع في المفارقة	45
1. الاسترجاع	46
1.1. وظائف الاسترجاع	47
2.1. تقنيات الاسترجاع	47
3.1. تمظهرات الاسترجاعفي رواية "وشيء آخر"	48
2. الاستباق	57
1.2.وظائف الاستباق	57
2.2. تمظهرات الاستباق	58
ثانيًا:. مستوى المدة/ الإيقاع الزمني	63
1. تسريع السرد	64
1.1. تقنية التلخيص	64
2.1. وظائف التلخيص	64
3.1. تجليات التلخيص في رواية "وشيء آخر"	65
2.1 . تقنية الحذف	60
1.2.2 أنواع الحذف	67
1. الحذف المحدد	67
2. الحذف غير المحدد	68
2. إبطاء السرد	71
1.2. المشهد	71
2.2. الوقفة الوصفية	74
1.2.2. وظائف الوصف	75
2.2.2. تجليات الوصف في رواية "وشيء آخر"	75

ثالثًا. مستوى التواتر في "رواية وشيء آخر"	81
ثانيا: عجائبية الفضاء في "رواية وشيء آخر"	84
1. مفهوم (الفضاء- المكان- الحيّز)	85
1.1. تعريف الفضاء	85
أ. تعريف الفضاء لغة:	85
ب. تعرف الفضاء اصطلاحًا:	85
2.1. تعريف المكان.	88
3.1. تعريف الحيّز	89
2- أهميّة الفضاء في العمل الروائي	90
3- أنواع الأفضيّة في رواية "وشيء آخر"	91
1.3. الفضاء العجائبي في "رواية وشيء آخر"	92
1- البئر العجيبة	92
2- الزيتونيّة العليا	97
3- الزيتونيّة السفلى	99
4- مملكة الصفاء ومملكة الشقاء	100
5- شجرة الزيتونية	103
6- جبل قاف	106
7- عين وبار	106
2.3. الأفضيّة الجغرافيّة	107
1- القطار	107
2- فضاء البيت	108
الفصل الثاني: الشخصية في رواية "وشيء آخر"	**113**
1- مفهوم الشخصية	114
1.1 لغة	114
2.1. اصطلاحا	115
1.2.1. الشخصية في المعاجم المتخصصة	115
2.2.1.الشخصية في النقد الغربي	117
3.2.1. الشخصية في النقد العربي	119

3- أهميّة الشخصية في الرواية	120
4- تصنيف الشخصيات	122
5- دلالة الأسماء	128
6- أبعاد الشخصيات الروائيّة	132
أ- البعد الخارجي (المورفولوجي)	132
ب-البعد النفسي (السيكولوجي)	143
ج-البعد الاجتماعي	155
7- الشخصيات الأدبيّة	159
8-تقنيات تقديم الشخصية	161
1.8. التقديم المباشر	162
2.8. التقديم غير المباشر	165
أ-تقديم السارد للشخصية	165
2-تقديم شخصية لشخصية أخرى	167
الفصل الثالث: البناء الفني في رواية "وشيء آخر"	**170**
أولا: العتبات النصية في الرواية	171
- تجليات العتبات النصيّة في رواية "وشيء آخر":	173
1-عتبة العنوان	173
قراءة في عنوان "وشيء آخر"	175
2-اسم المؤلف	178
3-عتبة الغلاف	180
1.3عتبة الغلاف الأمامي (الواجهة)	182
2.3. عتبة الغلاف الخلفي للرواية	186
4-عتبة التجنيس	189
5-عتبة الاستهلال	189
6-عتبة الكتابة	191
1.6. الكتابة الأفقية	191
2.6. التأطير	193
3.6. عتبة البياض والسواد	193

البياض	194
7-عتبة الهوامش والإحالات	197
ثانيا: جماليات التراث في رواية "وشيء آخر"	199
1-مفهوم التراث	200
2-التراث في رواية "وشيء آخر"	200
تجليات التراث في "وشيء آخر"	201
1.2التراث الديني	201
2.2.التراث الشعبي	206
1.2.2.الراوي ومجلس الحكي	207
2.2.2.الأمثال الشعبية	208
3.2.2.المعتقدات والطقوس	210
4.2.2.العدد سبعة	212
5.2.2.الفنون الشعبيّة	216
أ-اللباس	216
ب-الرقص	217
ج-الأعراس	218
3.2.توظيف التراث الأسطوري	218
الخاتمة	227
الملحق	231
قائمة المصادر والمراجع:	241
فهرس الموضوعات:	258
الملخص باللّغة العربيّة	264
لملخص باللّغة الإنجليزيّة	265
لملخص باللّغة الفرنسية	266

الملخّـــــــــص

الملخّص:

تعتبر الرّواية من أهم الاشكال السرديّة التي احتلت مكانة عالية في المجال الأدبي، والتي أخذت الحيز الأكبر من الاهتمام لدى النقاد والدارسين، كونها الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الخطابات الأخرى، بحيث تستحضرها وتتفاعل معها وتنسجم وإياها، ولما تتميز به من جماليات وخصوصيات فنيّة، والرواية هي سجل المجتمع وتمثل الواقع تمثيلا حيًّا، وتطرح بطريقتها الفنيّة المتميزة القضايا التي شغلت الإنسان والمجتمع. والرواية تقوم على مجموعة من العناصر أو التقنيات، ومن أهمها: الزمن والمكان والشخصيات...، التي تترابط فيما بينها، مشكلةً عملًا فنيًّا إبداعيًا، يحمل أبعادًا فكرية وجمالية.

لقيت الرواية إقبالا خاصا من قبل الأدباء والقراء على حد سواء، صارت الرواية المعاصرة تتبوأ منزلة هامة ضمن فنون التعبير الأخرى، وذلك لما شهدته من تطور من خلال اعتمادها على أساليب وتقنيات جديدة، سواء على مستوى الموضوعات أو التقنيات الفنية المستخدمة على مستوى الكتابة، فسعت لتجاوز القوالب القديمة وتحطيم التقاليد، وتمرّدت على الشكل المعهود، فدعت إلى معانقة كلّ جديد وفتحت المجال للتجارب الأدبية وكانت الكتابة فيها أعمق بحيث تنوعت مضامينها وتطورت آلياتها السردية.

Abstract :

The novel is considered one of the most important narrative forms that has occupied a high position in the literary field, and which has received the greatest attention from critics and scholars, as it is the literary genre that is most open to other discourses, in that it evokes them, interacts with them, and harmonizes with them, and because of its aesthetics and artistic peculiarities, and the novel is It records society and represents reality in a vivid way, and presents, in its distinctive artistic way, the issues that preoccupied man and society. The novel is based on a set of elements or techniques, the most important of which

are: time, place, and characters..., which are interconnected, forming a creative work of art that carries intellectual and aesthetic dimensions.

The novel was particularly well received by writers and readers alike. The contemporary novel has come to occupy an important position among the other arts of expression, due to the development it has witnessed through its reliance on new methods and techniques, whether at the level of topics or artistic techniques used at the level of writing. It has sought to go beyond Old templates and the destruction of traditions, and it rebelled against the usual form, so it called for embracing everything new and opened the way for literary experiments, and the writing in it was deeper, so that its contents varied and its narrative mechanisms developed.

Le résumé :

Le roman est considéré comme l'une des formes narratives les plus importantes qui a occupé une place élevée dans le domaine littéraire et qui a reçu la plus grande attention de la part des critiques et des chercheurs, car c'est le genre littéraire le plus ouvert aux autres discours, dans la mesure où il les évoque, interagit avec eux et s'harmonise avec eux, et en raison de son esthétique et de ses particularités artistiques, le roman est Il enregistre la société et représente la réalité de manière vivante et présente, de sa manière artistique distinctive, les questions qui préoccupaient l'homme et la société. Le roman est basé sur un ensemble d'éléments ou de techniques, dont les plus importants sont : le temps, le lieu et les personnages..., qui sont interconnectés, formant une œuvre d'art créative qui porte des dimensions intellectuelles et esthétiques.

Le roman a été particulièrement bien accueilli par les écrivains et les lecteurs. Le roman contemporain a fini par occuper une place importante parmi les autres arts d'expression, en raison du développement dont il a été témoin grâce à son recours à de nouvelles

méthodes et techniques, que ce soit au niveau de thèmes ou techniques artistiques utilisés au niveau de l'écriture. Il a cherché à dépasser les modèles anciens et la destruction des traditions, et s'est rebellé contre la forme habituelle, il a donc appelé à embrasser tout ce qui est nouveau et a ouvert la voie aux expérimentations littéraires, et le l'écriture y était plus profonde, de sorte que son contenu variait et ses mécanismes narratifs se développaient.