الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عين تموشنت بلحاج بوشعيب

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de L'enseignement Supérieur et de La Recherche Scientifique

Université Ain Témouchent Belhadj Bouchaib

Facultés des Lettres et Langues et Science Sociales

Département langue et lettre arabe

المكوّن السّردي في رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

1- سعاد مولاي ملياني

2- يسمينة غانم

إشراف الأستاذ(ة)

أ.د حطري سمية

اللجنة المناقشة المكونة من الأعضاء الآتي ذكرهم:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أ. د. حبيب بوسغادي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بلحاج بوشعيب –عين تموشنت–	رئيسا
أ. د. سمية حطري	أستاذ التعليم العالي	جامعة بلحاج بوشعيب –عين تموشنت–	مشرفا ومقررا
أ. د. محمد نجيب مغني صنديد	أستاذ التعليم العالي	جامعة بلحاج بوشعيب –عين تموشنت–	ممتحنا

السنة الجامعية 2023/ 2024

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وتقدير

الحمد لله كثيرا يليق بمقامه وعظيم سلطانه وصل الله على سيّدنا محمد خاتم الأنبياء والمرسلين، نشكر الله سبحانه وتعالى على فضل توفيقه لنا.

ونتقدّم بجزيل الشكر والتقدير لوالدينا حفظهما الله لنا وجزاهما الله عنا خير الجزاء.

ونتقدّم بالشكر الخاص إلى الدكتورة المشرفة والموجّهة الأستاذة "حطري سمية".

وإلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد على إتمام هذا العمل.

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي يسر البدايات

وأكمل النهايات وبلغنا الغايات

أهدي ثمرة عملي المتواضع:

إلى الغالية أمي

إلى الغالي أبي

إلى أخواتي حفظهن الله

إلى زوجي، ابني، ابنتي

إلى من كانوا لي أوفياء أصدقائي جميعا

إلى كل الأشخاص الذين أحمل لهم المحبة والتقدير

إلى كلّ من نسيه القلم وحفظه القلب

سعاد مولاي

ملياني

إهداء

بعد بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على صاحب الشفاعة

سيدنا مُحَمَّد النبي الكريم، وعلى آله وصحبه الميامين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين

أهدي ثمرة جهدنا المتواضع:

إلى روح أبي الزّكية الطاهرة، إلى أمي الغالية حفظها الله لي، لكل العائلة الكريمة من إخوة وأخوات

إلى رفيق دربي وسندي ومن شجعني على إكمال دراستي زوجي الغالي.

إلى أطفالي مريم وغزلان وبلال

وإلى الأستاذة المشرفة "حطري سمية" وأساتذة الأدب العربي

إلى كل من كان لهم أثر على حياتنا إلى كل من نصحنا ووجهنا

يسمينة غانم

مقدمة

السرد هو عملية فنية تقوم على إنتاج نص بأداة حكائية تروى من قبل الراوي موجهة للمتلقي، ويقوم على مادة الحكي والنقل للأخبار والأحداث، فنجده منذ القدم مشافهة وكتابة وفي الكتابات الشعرية والنثرية، لكنّه لم يكن معروفا بهذا الاسم لأن تلك الفترة كانت دراساتهم تتمحور حول النص وموضوعه، فقد تطور مع تطور الإنسان وأصبح علما قائما بذاته ومؤثر في تشكيل عناصر النص الأدبي شكلا ومضمونا وهذا من خلال الدراسات الحديثة، بحيث أصبح لهذا الفن تقنيات وركائز أساسية تكسب النص الأدبي ذوقا وجمالية لا متناهية.

كما أن السرد لا ينحصر عند جنس أدبي معين، وإنما يتسع ليشمل كلّ الأجناس ومن بين الأجناس الأدبية التي تجلى بها السرد هي الرواية محل الدراسة، لهذا اخترنا دراسة المكون السردي في رواية "علي باب والأربعون حبيبة" لعز الدين جلاوجي، بحيث حظي السرد باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين، كونه هو الأساس الذي ترتكز عليه مادة الحكي، وبه سنكون أمام مجموعة من الخصائص البنائية السردية كالشخصيات والأحداث والبعد الزماني والمكاني، والمكونات السردية كالراوي والمتلقي، بحيث ساهمت في تشكيل البنية الحكائية للرواية الأنموذج.

ويتجلى هذا الفن بكثرة في الروايات التي تكاد لا تخلوا من فن السرد، فنجده بشكل عام في الروايات العربية الحديثة والمعاصرة، وبشكل خاص في الروايات الجزائرية كروايات الروائي الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، أحلام مستغانمي، سمير قسيمي، وغيرهم كثير.

ومن بين هؤلاء الروائيين اخترنا الروائي عز الدين جلاوجي في روايته "علي بابا والأربعون حبيبة"، درسنا تجليات السرد بها وخصصنا له فصلا كاملا للدراسة التطبيقية، ومن بين الإجراءات التطبيقية للبنية السردية وظفنا المكون السردي الموجود في الرواية التي نحن بصدد دراستها، كما درسنا الخصائص البنائية للسرد في الرواية.

فطرحنا الإشكالية التالية: كيف تجلت مكونات السرد في رواية علي بابا والأربعون حبيبة عند عز الدين جلاوجي التي ارتكزت على النمط الحكائي الذي يعتمد على الراوي والمروي له،

وماهي الدراسات التي تطرقت إليه؟

في ظل هذا التقديم واجهتنا بعض التساؤلات عن ماهية السرد؟ وكيف كانت بدايات السرد عند العرب والغرب؟ فيما تمثلت الخصائص البنائية السردية؟ وهل تجلت مكوناته وسماته في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعز الدين جلاوجي؟.

وللإجابة على هاته الأسئلة اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي الذي ساعدنا على التعريفات الخاصة بالسرد وخصائصه وأشكاله، والتحليلي في الجانب التطبيقي الذي خصصنا له فصلا بالكامل لاستقراء الرواية واستخراج المكونات السردية المتمثلة بها، اعتمدنا على آليات السرد التي اعتمدتها البنيوية مع تطرقنا لمجموعة دارسي البنيوية أمثال جيرار جينيت، غريماس، سعيد يقطين.

فمن أهم المصادر التي مهدت لنا الطريق نذكر: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي لسعيد يقطين، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق لآمنة يوسف، أمال الصديقي، خصائص السرد في روايات عبد المالك مرتاض...وغيرهم كثير.

وقد صادفتنا دراسات سابقة عن السرد وتجلياته في الروايات في مذكرات اختلفت نماذجها أمثال البنية السردية في رواية "أماكن ملغومة" للبتول محجوب، البنية السردية في رواية "أنا وحاييم" للحبيب السائح، البنية السردية في رواية ياقوت العرش لمحمد جبريل وغيرها كثير، أما دراسات عن المكون السردي في رواية علي بابا وأربعون حبيبة لعز الدين جلاوجي في هذه الرواية لم نجد دراسات سابقة ربما بحكم معاصرته.

واجهتنا بعض الصعوبات في مسارنا هذا، نذكر منها صعوبات الاتصال مع المؤلف للحصول على الرواية، قلة الدراسات السابقة حول هذه الرواية، اتساع موضوع السرد وصعوبة الإلمام به، إضافة إلى ضيق الوقت الممنوح لإنجاز هذه المذكرة.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذتنا الدكتورة المشرفة "**سمية حطري**" على ما قدّمته لنا من توجيهات ونصائح، وندعوا الله أن يجزيها خير الجزاء ويوفيها حقها علما وحكمة، كما نتوجّه بالشكر الجزيل لكل أعضاء لجنة المناقشة الكرام الدكتور "**حبيب بوسغادي**" والدكتور "**محمد نجيب مغني صنديد**" على تفضلهم بقبول مناقشة مذكرة الماستر هذه، بارك الله فيكم وجازاكم خير الجزاء.

سعاد مولاي ملياني

ياسمينة غانم

عين تموشنت 04/05/2024

الفصل الأول: السرد في الفكر النقدي

– السرد عند العرب القدامى
– السرد عند العرب المحدثين
– السرد عند الغرب

يعد السرد أسلوبا من الأساليب اللغوية المتبعة في التعبير اللغوي الإنساني، وهو من أهم القضايا التي طرحها الوعي النقدي، بحيث يعتبر من المفاهيم والمصطلحات الشاملة والواسعة التي عرفها النقد القديم والحديث والمعاصر، نظرا لفاعليته وقيمته الفنية في إضاءة وكشف موقف ووعي الكاتب، ويستعين به لبناء قاعدته الأساسية ويعتمد عليه المبدع في تصوير رؤيته للواقع والعالم الذي يعيش فيه، فالسرد يحقق في النص تأثر على المتلقي (القارئ)، ويكون إما حقيقي أو متخيل وهذا ما أعطاه جمالية متنوعة بحيث يملك السارد الحرية في السرد وفي التعبير عن ما يجول في ذهنه سواء في رواية أو قصة أو الحكي كما يستطيع الولوج إلى أي قضية أو موضوع ويسرده بطريقته الخاصة وأسلوبه الخاص، ومن هنا سنتحدّث عن ماهية السرد وتطوره.

نجد أن السرد فن من الفنون الأدبية التي حظيت باهتمام الدارسين في كتاباتهم النقدية المختلفة تنظيرا وممارسة، نظرا لتجليه في معظم الأجناس الأدبية المعروفة قديما وحديثا، كالأساطير والخرافات، والقصص والروايات، فالسرد يمثل جوهر الثقافة الإنسانية، ويعتبر موضوعًا مثيرًا للاهتمام في الدراسات النقدية نظرًا لتأثيره العميق والشامل على الإنسان والمجتمعات عبر العصور.

1- المفهوم اللغوي للسرد:

قبل التعريف اللّغوي في المعاجم العربية، سنتطرق إلى المصطلح في القرآن الكريم ودلالته، بحيث نجد لفظة "سرد" في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ واعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**﴾[1]، فلفظة سرد في هذه الآية جاءت بمعنى أحكم يا داوود نسج الدروع التي تلبس في الحرب، وأجِد في تثقيبها، وكن متقنًا صناعتها، فاجعلها تامّة الجودة، ويسردها أي أن يصنعها حلقًا متداخلة بعضها في بعض[2]، أي التتابع وهذا ما نلاحظه في النصوص السردية، فعندما يكون هناك سرد في النصوص الأدبية نجدها متتابعة ومتداخلة في الأفكار التي يطرحها السارد هذا كي يحسن صياغة نصّه أو قصته، فالسرد لا بد أن يكون مترتبا ومتتابعا كي لا يحدث

[1]- القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع، سورة سبأ [11].

[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2016، ص11.

تشابك بين الأفكار وتسهل فهمه، وعندما نقول نسج مثلا الحديث، أي نسج حديثَهُ بطريقة متسلسلة متناغمة بحيث يستطيع المتلقي الفهم الجيد للمسرود الذي يسرده، وأن يتمتع المتلقي به.

فنلاحظ تعاريف السرد في المعاجم اللغوية التي تطرق إليها اللغويون «اقترنت دلالة السرد، في اللغة العربية، بالنسج، وجودة السبك، وحسن الصوغ، والبراعة في إيراد الأخبار، وفي تركيبها. وترددت هذه المعاني مجتمعة، أو متفرقة في المعاجم اللغوية»[1]، ومنه معظم المعاجم اللغوية اتفقت على أن السرد هو التتابع والتسلسل في طرح الأفكار في النصوص السردية، وهذا ما نلاحظه في التعريفات التالية في بعض المعاجم اللغوية:

نجده في معجم **لسان العرب لابن منظور**الذي ربطه بالتتابع والتناسق فقد عرّف كلمة "سرد" بأنها «تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه إثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا كان جيد السياق له»[2]، هذا التعريف يوضح لنا أنّه تحمل كلمة "سرد" معنى التسلسل والاتساق والتتابع، وسرد الحديث يعتبر جيدًا عندما يتم تقديمه بشكل متسق منظم ومتسلسل، مما يجعله سهل الفهم والاستيعاب، والتتابع في السرد يكون عن طريق طرحه للأفكار التي يسردها، أي الأحداث، والشخصيات، مع الإطار الزماني والمكاني، فالسارد لابد أن يحترم مكونات السرد وأساليبه عن طريق النسج بين الأفكار وتسلسل الأحداث، والتتابع لكي يكون جيد السياق.

ونجده في **معجم الوسيط** «سردَ الحديثَ: أتى به على وَلاَء، جَيِّدَ السِّياق (...) (تَسَرَّدَ) الشيءُ: تتابع»[3]، نفس ما ذكر في معجم لسان العرب بأنه التتابع، كذلك نفس هذا المعنى الذي جاء به التعريف في معجم الوسيط نجده مع المعاجم الأخرى.

كذلك نلاحظ في تعريفه عند **عبد القادر الرازي** في **كتابه مختار الصحاح** في مادة «س ر د درعٌ (مَسْرودَة) و(مُسرَّدة) بالتشديد: فقيل سرْدُها نسْجُها وهو تداخُل الحَلَق بعضها في بَعض. (...) وفلان (يَسْرُد) الحديث إذا كان جيد السِّياق له. و(سَرَدَ) الصّوم تَابَعه»[4]، ممّا يؤخذ من هذا

[1]- المرجع نفسه، ص11.
[2]- ابن منظور، لسان العرب (باب السين "سرد")، دار المعارف، القاهرة، ص1987.
[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2008، ص426.
[4]- عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1120، ص293.

التعريف المعجمي وجود كلمتي النّسج والتتابع، وهذا ما أشارت إليه الدراسات السيميائية الحديثة، التي اعتبرت الخطاب الأدبي نسيجا محكما من العناصر المكون له مثل الحدث، الشخصيات، الزمان، والمكان؛ لأنّ فيها تتابعا للأحداث تتابعا سببيا، وهذا ما سنلاحظه في دراستنا هته.

2- مفهوم السرد اصطلاحا:

أما من حيث التعريف الاصطلاحي للسرد فهو «مصطلح يستخدمه الناقد للإشارة إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف وتصوير العالم، سواء كان هذا العالم داخليا أو خارجيا»[1]، فتبين لنا من هنا أن السرد يشير إلى الهيكل الأساسي للعمل الأدبي، كما يشير هذا التعريف إلى أن البنية الأساسية لأي عمل أدبي يتمحور حول وصف وتصوير العالم، سواء كان هذا العالم داخليًا (مشاعر، وأفكار الشخصيات) أو خارجيًا (البيئة، والأحداث الخارجية)، ويمكن تفسيره على أنه العملية التي يعتمد عليها الكاتب أو المبدع لتقديم الأحداث والشخصيات وتطورات القصة بطريقة متسلسلة ومنظمة، سواء كانت تلك القصة خيالية أو واقعية.

فهو يعتبر الأساس في العمليات الإبداعية الأدبية ومن بينها القصة بحيث «أن "السرد" هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بَعضُها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها»[2]، الكيفية أي الطريقة التي قدم بها قصته باعتماده على أساسياته من تسلسل وتتابع للأحداث.

فعندما نلج إلى مفاهيم الاصطلاحية للسرد نجد أنه «مصطلح نقدي حديث: يعني نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، وهو الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص وهو كل ما يتعلق بالقص، والسرد – على اعتبار أنه الطرف الأول من ثنائية السرد / الحكاية، هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها

[1]- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص96.
[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص45.

الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي»[1]، بحيث يعتبر عملية إبداعية تتضمن تحويل الواقع إلى لغة وتنسيق الكلام بشكل متسلسل لتوصيل الأحداث والقصص للقارئ أو المستمع.

فإنّه هو أساس الإبداعات الأدبية في كتابتها كما عرّفته الناقدة **آمنة يوسف** في كتابها **تقنيات السرد** بأنّه «هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية)، والرواية هي سردٌ قبل كل شيء، ذلك أن الروائيَّ عندما يكتب رواية ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها»[2]، فالتعريف هنا يشير إلى أن الروائي لا يمكن أن يبدأ في كتابة الرواية دون القيام بعملية السرد، حيث يقوم بترتيب الأحداث وتسلسلها وتتابعها وتقديمها بطريقة تناسب رؤيته وهدفه من القصة وهنا يكون قد سرد.

كما نجده عند **لطيف زيتوني** يعرفه في كتابه **معجم مصطلحات نقد الرواية** قائلا: «هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصّة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. ويشمل السرد، على سبيل التوسّع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط به. فالسرد عملية انتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج.(...) هو الخيارات التقنية (والإبداعية) التي يتمّ من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية، وهو يشمل الراوي والمنظور الروائي وترتيب الأحداث»[3]، فيجب أن يكون بقوانينه ونظامه مع السّارد بحيث لا يستطيع الاستغناء عنه.

هذا من حيث التعريف اللغوي والاصطلاحي فقد توافقا في أنّه التتابع والتسلسل والنسج كالنسج الأدبي في الإبداعات الأدبية، وأن للسرد علاقة وثيقة بالأجناس الأدبية كالحكي والقص والرواية، ويعتر الجزء الأساس الذي تبنى عليه هته الإبداعات الأدبية.

ومن حيث ظهوره في الفكر النقدي فقد كانت الساحة النقدية الغربية في منتصف القرن العشرين شهدت ثورة نقدية في ظل المناهج البنيوية وغزارة مصطلحاتها ليتفرع النقد الغربي بعدها إلى اتجاهاته الجديدة، تسمى اتجاهات ما بعد البنيوية كنظريات التلقي والتأويل والسيميائية هذه

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان-الأردن، ط2، 2015، ص38.
[2]- المرجع نفسه، ص39.
[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص105.

الأخيرة هي العلم الذي بشر به العالم اللغوي "دي سوسير" ليكتمل شرح هذا العلم مع الفيلسوف "شارل بيرس"، هكذا كانت بداية ظهور علم السرد مع هذه الموجة من المناهج النقدية الغربية بالرّغم من أن ظهوره كمصطلح كان مع النقاد الغرب إلاّ أنّ «ظهوره كان منذ زمن سحيق، فقد كان العرب يستعملونه دون دراية؛ حيث كان شفاهيا من خلال الرواة الذين كانوا يقصون حكاياتهم شفاهيا، وكان الشعراء يحفظون أشعارهم شفاهيا أيضا، (...) وبحكم عدم وجود دارسين قديما للاهتمام بهذا النوع من العلم ولإظهار خصائصه وفق المنظور الحداثي؛ فقد ظل فن السرد مغمورا مع تطور الأزمنة وتطور العلم والمجتمعات اهتم العلماء الغربيون بهذا النمط التعبيري»[1]، ولجوا إليه ودرسوه إلى أن وصلت دراساتهم للفكر النقدي العربي أيضا أبدعوا في دراسته وتوغلوا فيه حتى بيّنوا أنّه كان منذ القدم مع النقاد العرب القدماء.

3- السرد عند العرب القدامى:

السرد العربي القديم هو نتاج النثر الذي أنتجه العرب قديما بدءًا من العصر الجاهلي وصولا إلى عصر الانحطاط وهو نتاج نثري الذي تتوافر فيه السّمات السردية بالمفهوم الحديث، وما يمكن الإشارة إليه هو أن السرد العربي القديم لم يحظى بالاهتمام كمصطلح وكعلم قائم بذاته إلا في السنوات الأخيرة فالدراسات التي تناولته لم تقل أهميتها عن الدراسات التي اهتمت بالشعر العربي القديم، وعليه تتفق الدراسات العربية والأحنبية على أن الموروث الحكائي العربي غني ومهم يستدعي المزيد من البحث والدّراسة، ومع أنه أثار الانتباه من عصر النهضة إلا أنّ الدراسات التي تناولته ظلت قليلة إلى عهد قليل، حيث برز دارسون عرب أمثال عبد الله إبراهيم، سعيد يقطين[2].

وكما ذكر سابقا فإن السرد ظهر مع العرب القدامى، بحيث يعد السرد قطاع حيوي في تراثنا المعرفي، نجده قد تجلى في النصوص القديمة أمثال الجاحظ، والهمداني وابن المقفع ومع مقامات الحريري، وغيرهم كثير.

[1]- أحلام العلمي، مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، ص2.
[2]- ينظر: محمد مدوار، محاضرة السرد العربي القديم، 09 أكتوبر 2018، 08:00-09:00.

فهو قديم قدم الإنسان العربي، وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك، مارس العربي السرد والحكي، شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان، بأشكال وصور متعددة، وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراث مهم. فالدراسات السردية العربية تتفق مجتمعة على أن القصص أو الموروث الحكائي العربي غني ومهم ويستدعي البحث والدراسة[1].

ففي العصر الجاهلي كان الحكي مشافهة أكثر منه كتابة، وهذا لا يمنع من وجود أشكال أخرى عبّرت عن حياتهم، وببلاغة عالية مثل المسرودات، والخطب، والأمثال والقصص أيام الجاهلية، ورحلات القبائل وحكايات العشق، فقد تمكنوا من سرد الأحداث والوقائع، وكثير منها مختلط بالشعر[2].

كما نجد السرد حتى في القصيدة الجاهلية مع المعلقات، بحيث نجد أن «المعلقة عبارة عن متتالية قصصية يسردها الشاعر حسب الأثر الذي تركته تلك الذكريات في نفسه، أحيانا يسرد مقطعا سرديا أو جملة من قصة عابرة أحيانا، معتمدا على أشكال السرد من فضاء وزمان وحوار وأحداث ومشاهد»[3] كما تركوا روايات الأيام العربية، وعليه تنوعت أساليب السرد القصصية عند العرب قديما من السرد الشفوي إلى روايات أيام العرب، وحكايات الجن في العصر الجاهلي.

وفي العصر الاسلامي نجد السرد في القرآن الكريم مع بعض القصص، ليكون النص القرآني يحتوي ضروبا سردية بالغة الرقى، أشمل أحسن القصص بأسلوب إعجازي لا يستطيع أن يصل إليه بشر، فمثلا يعتمد بناء الحبكة السردية في سورة يوسف عليه السلام على نظرة عميقة، تعتمد ترابط الأحداث ونموها وفقا لعاملين أولهما التسلسل الزمني، والثاني الروابط التي تجمع بين شخصيات القصة، وتتصاعد حدة التوتر والصراع من خلال هذه الأحداث حتى تصل إلى ذروتها، ثم يعود السرد إلى موقف سابق يسير به قدما في خضم الأحداث السردية من النص بحيث تتكامل كل هذه الأحداث والوقائع لتكون السرد في مجموعة العام، والذي يعتمد في الأساس على شخصية

[1]- ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2012، ص57-59.
[2]- ينظر: مصطفى عطية جمعة، السرد العربي في العصر الجاهلي، القدس العربي، alquds.co.uk، 29-09-2020، 10:51سا.
[3]- بوتيوتة عبد المالك، تجليات السرد في القصيدة الجاهلية، مذكرة ماستر، جامعة منتوري، قسنطينة، (2006-2007)، ص27.

محورية (يوسف عليه السلام) هي عماد هذا القص الذي تنطلق منه الأحداث وتعود إليه[1]، كما لا ننسى كتاب السيرة النبوية لابن هشام.

أما في العهد الأموي فظهرت حكايات الحب العذري مثل قصة جميل بثينة وقصة كثير عزة وقصة عمر وعقيلة وغيرها الكثير من القصص التي ملأت جعبات التاريخ، ليأتي العصر العباسي فتظهر معه قصة البخلاء للجاحظ، والمقامات التي سنتطرق إليها بالتفصيل، كما كتب قصص فكرية مثل قصة حي ابن اليقضان لابن طفيل وهي قصة فلسفية وغيرهم، بينما ظهرت في عصر الانحطاط السيرة التي تصور البطولات الخارقة بمبالغة كبيرة وبلغة ركيكة مثل "سيرة عنترة لقبيلة عبس" وغيرها كثير، وكل هذه القصص أقرب إلى الحكاية، منها إلى القصة بالمعنى الحديث، لكن ما تجدر الإشارة إليه أن السرديات التراثية تتوزع على أنواع كثيرة وما ذكر ما هو إلا قطرة من فيض لكنّها في الوقت نفسه نماذج حية من هذا التراث الضخم[2].

لهذا عندما نعود إلى ما تركه العرب في هذا المضمار سنجد تراث مهم، أثار الانتباه إليه منذ عصر النهضة، لكن ذلك لا يتناسب وما عرفه هذا التراث من إنتاج ضخم، فالدراسات حول تلك النصوص القديمة ما تزال قليلة ومحدودة، ومعنى ذلك أن بعض ذيول التصورات القديمة حول ما نسميه بالسرد العربي ما تزال تفرض نفسها بإلحاح، ومنه سيدفعنا السرد العربي إلى النظر في النصوص التي تركها لنا العرب، ونتناولها بصور جديدة، ومعنى هذا أن العديد من المؤلفات والمصنفات العربية قرأناها سابقا بمنظور معين بعيدا عن مفهوم السرد ووفق رؤية خاصة، فعندما نحاول قراءتها وفق منظور السرد سيتغير المنظور في البحث والدراسة[3].

[1]- ينظر: علاء عبد اللطيف السيد النجار، بلاغة تقنيات السرد في النص القرآني (سورة يوسف أنموذجا)، مجلة كلية التربية ، ع28، ج4، جامعة عين الشمس، القاهرة، 2022، ص23،24.

[2]- ينظر: محمد مدوار، محاضرة السرد العربي القديم، 09 أكتوبر 2018، 08:00- 09:00

[3]- ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2012، ص63.

3-1 الجاحظ: (776م/868م)

نمثل لذلك بكتاب "البيان والتبيين" للجاحظ، لقد تم التعامل مع هذا الكتاب بصورة خاصة باعتباره مصدرا بلاغيا أو نقديا، لكن يمكن النظر إليه بصفته خزانة سردية أيضا[1]. فمع ظهور السرد بمفهومه ومكوناته تجلت دراسات عربية عديدة حول النصوص القديمة وتبيّن أنّ السرد كأن أصله عربي لتنوّع تجلياته في تلك النصوص القديمة العربية.

فالسرد وتجليه في تلك الأجناس الأدبية التي كانت قديما عبارة عن قصص وحكايات فقد تطور على يد الجاحظ تطورا كبيرا، بعد أن كانت عبارة عن أخبار تتخلل الشعر العربي، فالجاحظ مثلا عرف بأسلوبه المتميز في الكتابة، وقدراته العقلية والفكرية فهو اديب وبلاغي امتاز أسلوبه بالتلوين العقلي والحجاجي والقدرة على الإقناع، فهو يتناول في كتبه موضوعات مختلفة وبأجناس مختلفة شعرية ونثرية وبأسلوب فكاهي ساخر، ويعد تنوع الأشكال السردية في أدب الجاحظ من القضايا المثيرة للدراسة، فنجد هذا التنوع في أغلب كتبه وفي طليعتها البيان والتبيين والبخلاء والبرصان والعرجان والحيوان وحتّى في رسائله. ومن أهم مميزات الخطاب السردي أنه يرتكز على خصيصتين هما السند والمتن[2].

استطاع كسر التقليد الرسمي للسرد بإدخاله السرد الشعبي المعاصر له بعد إعادة صياغته، بل أدخل حتى كلام الحمقى والنوكى*[3] في الجزء الرابع من كتابه البيان والتبيين، فضلا عما تضمنته كتبه من ذكر شخصيات غير معروفة بالأدب الرسمي، بل تعدى ذلك في سرود مختلفة متنوعة من حيث الشكل والبناء في خليط منظم ومنها الاخبار والحكايات والنوادر والقصص، ويمكن تقسيم المصادر السردية التي اعتمد عليها الجاحظ إلى قسمين هما: المصادر الشفهية والمصادر التحريرية المدونة. فالمصادر الشفهية التي اعتمدها كثيرة ومتنوعة لا تقتصر على نوع واحد من المعلومات والإخبار والنصوص التي جمعها عن طريق الاستماع المباشر للناس في

---

[1]- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص63-67.

[2]- ينظر: ظاهر محسن، تنوع الأشكال السردية في أدب الجاحظ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع79، جامعة كوفة، العراق، ص09.

* [3]النوكى: الأَنْوَكُ: الأَحمقُ. والأَنْوَكُ العاجزُ الجاهل، معجم المعاني الجامع، معجم عربي www.almaany.com

معاملاتهم ومظاهر حياتهم العامة، فهناك كثير من الأمثلة يمكن رصدها في كتب الجاحظ منها ما قاله لغلام من غلمانه يسوقه في معرض حديثه عما يعتري المولدين من لكنة في الخطاب، فالسرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية يبدعها الإنسان[1].

وبالتالي فقد وظف الجاحظ أغلب الاشكال السردية في كتبه ومنها الاخبار بأنواعها والنوادر والحكايات، كان الدافع لهذا التوظيف دفع الملل عن القارئ كما صرح هو بذلك، ووجود هذه الاشكال السردية في الادب العربي اذ تم رصد هذه الاشكال في مجتمعه ومنها الاخبار الخرافية والشعبية والاسطورية والحكايات الفكاهية والملغزة، كما وظف الجاحظ الاخبار المنامية بدافع سياسي هو النيل من دولة بني أمية التي قتلت الحسين (ب). تضمنت أشكال السرد الجاحظية الخرافات العجائبية والغرائبية، إذا كان يلتمس لها تعليلا مقبولا في بعض الأحيان، ثم أنها كانت مجهولة السند فقد استهلالها بـ(قالوا) أو (زعموا)، تباينت عناصر الاشكال السردية وهي الحدث والشخصيات والمكان والزمان، وكانت أكثر وضوحاً وتفصيلا في الحكاية عند الجاحظ[2].

3-2 بديع الزمان الهمذاني: (969م/1007م)

مقامات بديع الزمان الهمذاني، المقامة البغدادية لما فيها من سيرورة أفعال الحالة والتحول بين الشخصيات كحال شخصية البطل عيسى بن هشام المحتال الذي استطاع الإيقاع بالسوادي وهذا يحيلنا على سبل الاحتيال في العصر العباسي ومظاهر الفساد التي كانت يمر بها المجتمع في تلك الفترة، فلوحظ من خلال قراءتها توظيفه لآليات السرد ومكوناته التي تشكل العنصر الأول

[1]- ينظر: ظاهر محسن، تنوع الأشكال السردية في أدب الجاحظ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية،ص09.
[2]ينظر: ظاهر محسن، تنوع الأشكال السردية في أدب الجاحظ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع79، جامعة كوفة، العراق، ص09.

في البنية السطحية لرصد أفعال التحول والتغير من خلال الأدوار العاملية التي تقوم بها الشخصيات داخل كل نص سردي[1].

3-3 محمد الحريري البصري: (1054م/1122م)

نجد فن المقامات عند الحريري والهمذاني وغيرهم لا تخلوا من السرد ومكوناته، فلقد جاء متن مقامات الحريري فيما حوته من حكايات ومغامرات قام بها الشخصية البطل وفي فترات زمنية مختلفة، تجسيدًا للمضمون العام للمقامات، الذي سيحيل بعد ذلك إلى عدد من المواقف الفنية الخاصة التي تعني بتصوير أفعال البطل مع باقي الشخصيات، في مواقف تجمع بين المتعة والتسلية والوعظ والتهذيب[2]، فهذا ما لاحظناه مع معظم المقامات خاصة منها مقامات الحريري احتوت على بنية سردية تنطلق من مكونات سردية من شخصيات وتوظيف الزمان والمكان، والحكي وتسلسل الأحداث، وذلك في مختلف المضامين المتطرق إليها في فن المقامات.

3-4 أبو العلاء المعري: (973م/ 1057م)

ومن الكتاب المتميزين الذي نذكر على سبيل المثال أبي العلاء المعري، فهو من الشعراء وكتاب العرب الكبار الذين استغلوا طاقة السرد في كثير من أشعارهم وكتاباتهم وخاصة رسالته الشهيرة "رسالة الغفران".

بالإضافة إلى ابن الشهيد الأندلسي في كتابه "التوابع والزوابع"، وركن الدين الوهراني في كتابه "المنام الكبير"، كما لا ينبغي تجاوز هذه القضية دون الإشارة إلى كتاب "ألف ليلة وليلة" فهو نتاج أمة بأكملها[3]، إضافة لكتاب الأغاني الذي يعتبر ذخيرة لنصوص سردية واقعية كانت أو متخيلة.

---

[1]- ينظر: عواس الوردي، المكون السردي في مقامات الهمذاني، مجلة بحوث سيميائية، مجلد6، ج15، خنشلة، 2020، ص106-107.

[2]- ينظر: أمينة الشريف سالم عقيلة، آليات السرد بين مقامات الحريري والسرقسطي، مجلة أبحاث، ع11، دار الكتب الوطنية، ليبيا، 2018، ص172.

[3]- ينظر: محمد مدوار، محاضرة السرد العربي القديم، 09 أكتوبر 2018، 08:00- 09:00

ومنه نتوصل إلى أن السرد لا يُستغنى عنه في النصوص العربية القديمة بحيث نجده في مختلف الأجناس الأدبية القديمة أمثال القص والحكايات والمقامات كما ذكر سابقا، بحيث النقاد القدامى والكتاب كانت خطاباتهم ونصوصهم لا تخلوا من المكونات السردية والمتمثلة في القص والحكي وتسلسل الأحداث وذكر الشخصيات وتوظيف للزمان والمكان..الخ، فهته شكلت في نصوصهم بنية سردية، وأضحت من أهم الدراسات والبحوث الأدبية عند النقاد المهتمين بالسرد في النصوص القديمة العربية، وكما تجلت هته الدراسات مع نصوص الأجناس الأدبية القديمة سنجدها وبكثرة مع النصوص الأدبية الحديثة، والتي هي أيضا تكاد لا تخلوا من السرد ومكوناته.

4- السرد عند العرب المحدثين:

عرف العرب السرد منذ القديم وتطور مع عصر النهضة، ولقد عدد النقاد صنوفا متعددة من السرد، من شأنها تحديد سرديات الخطاب الوضعي كما حدّده الرواد أمثال قريماس، بروكس، جيرار جينات، تودوروف"، ويشترك مفهوم السرد الحديث مع جملة من المصطلحات القريبة منه وهي: "القصص، الرواية، الحكي(نقل الحديث نقلا)، الإخبار"، وعموما فإن القصص والحكاية والرواية، والإخبار والسرد كلّها مصطلحات تفيد في مجملها نقل الحديث واخبار الآخر به واستظهاره وتبيينه وتوضيحه وما إلى ذلك، ممّا يوسّع دائرة انتشاره فيجعله معلوما معروفا وشائعًا، وعليه يمكننا القول أنّه مثلما ارتبط لفظ الرواية قديما باستظهار الأخبار والتحدث بها، ارتبط لفظ السرد في وعينا حديثا برواية القصص والأحداث وما إلى ذلك من وقائع وأخبار ولكن برواية أدبية ذات تقنيات جمالية خاصة تضمن إعجاب المستمع وانشداده إليها وتنتج الافتتان والسحر الذي تشده به[1].

وعليه يمثل السرد العربي في القرن 19 مرحلة التحوّل وليس القطيعة، التحوّل عن النسق التقليدي وبداية تأسيس نسق جديد، حيث وقع تحول بطيء في وظيفة السرد وفي أساليبه وتراكيب عناصره ومكوناته ففي السرود يصعب الحديث عن القطيعة فالتفكك الداخلي للروايات السردية

[1]- ينظر: محمد مدوار، محاضرة السرديات العربية الحديثة، 10 أكتوبر 2018، 08:00- 09:00.

القديمة والتشكل البطيء للأنواع الجديدة هو فعل متزامن ومتداخل ليس له نهاية محدّدة ولا بداية واضحة، فالسرد الحديث مواصلة للقديم لكن بتقنيات جديدة، ومن أجل تفسير نشأة السردية العربية الحديثة لا يجوز تخطي الحراك الثقافي في ق19 ولا يجوز إهمال المؤثر الغربي الذي به تطور السرديات العربية الحديثة فالترجمات التي خصت الفن السردي الغربي على أثرها جاءت روايات عربية[1].

4-1 سعيد يقطين:

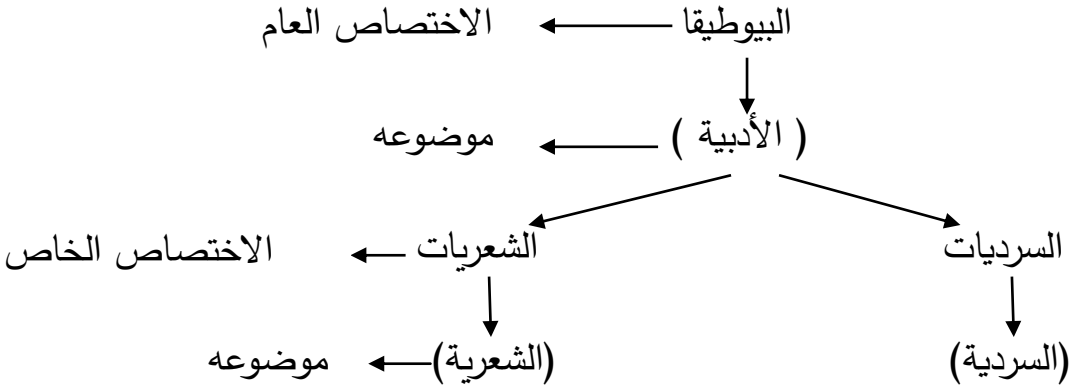
فمع السرد العربي حديثا نجد سعيد يقطين، «ومما لا يخفى عنا أن سعيد يقطين يعد من نخبة الباحثين الذين تبلورت جهودهم حول السرد وما يتعلق به من قضايا وظواهر، بغية التعمق في دراسة السرد وفق رؤى وتصورات نقدية جديدة، حيث عمد على تكريس أبحاثه قصد الوضول إلى الأسس الأولى التي بنى وفقها هذا المفهوم، والإجابة عن بعض الإشكالات المفهامية التي تعترض طريق الدرس الأدبي العربي بشكل عام»[2]، ومن هنا يعد سعيد يقطين من النقاد الباحثين الذين ساهموا في تطوير فهمنا للسرد وكيفية دراسته، من خلال تركيزه على القضايا والظواهر المتعلقة بهذا المجال، يهدف يقطين من خلال أبحاثه إلى التعمق في فهم السرد وتقديم رؤى نقدية جديدة تسهم في تطوير المفهوم الأدبي للسرد العربي، ويسعى إلى ذلك من خلال البحث في الأسس الأولى التي يتم بناء هذا المفهوم عليها، مما يساهم في تطوير المعرفة والفهم حول السرد.

فالسرد مع سعيد يقطين ربط جذوره بالبويطيقا وذلك في قوله أن «السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم ب"سردية" الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعني ب"أدبية" الخطاب الأدبي بوجه عام. وهي بذلك تقترن ب"الشعريات" التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري، على هذا النحو:

---

[1]- المرجع نفسه.

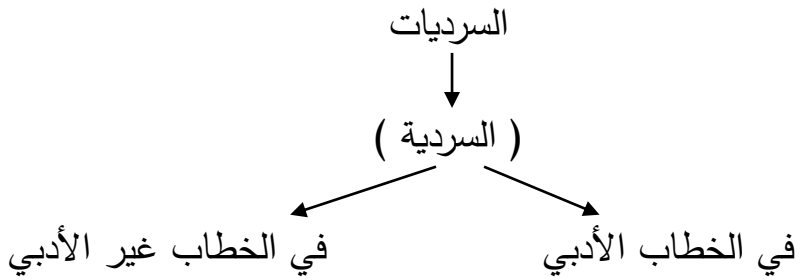
[2]- مباركية إخلاص، سليم حنان، الوعي بالتراث السردي عند سعيد يقطين وعبد المفتاح كيليطو نحو مفهومة سردية بديلة، مذكرة ماستر، جامعة العربي تبسي، تبسة-الجزائر، 2020-2021، ص35



شكل رقم1: جزئية السرديات وكليتها»[1]

هذا من حيث الجذور التي انبثقت منها السرد او السرديات بحيث نجدها من البيوطيقا، كما أنها امتداد للأدبية، وكما نلاحظ لها علاقة بالشعرية أيضا.

لم يبقى علم السرد ركيزة لعلوم أخرى فقد بدأ مع الدراسات للنقاد في تطور واستقالته كعلم بحد ذاته وهذا «التطور الذي حققته السرديات جعلها تدريجيا تنأى عن جذورها الأدبية. وتتحول بذلك من اختصاص جزئي أو خاص إلى اختصاص كلي أو عام

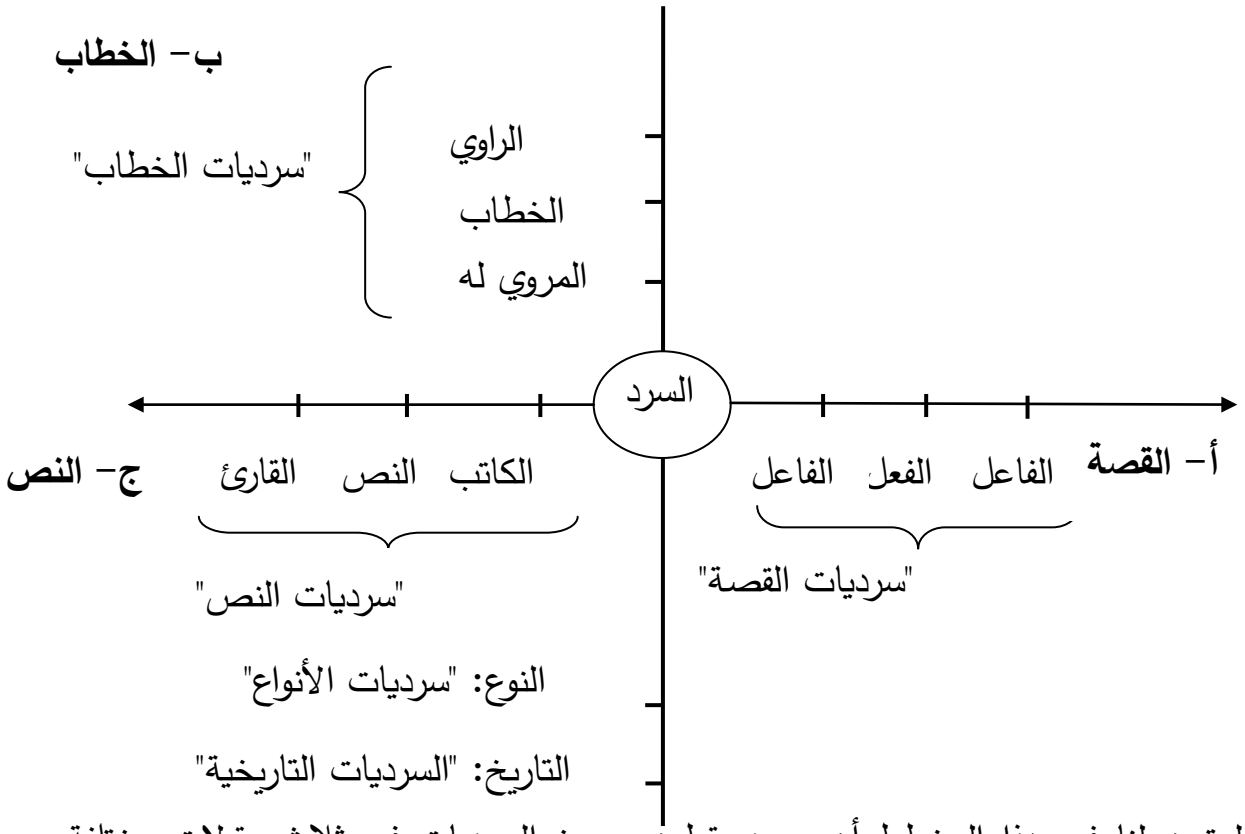


شكل رقم2: جزئية السرديات وكليتها»[2]

من هنا نلاحظ السردية وتميزها في اختصاصها من الخطاب الأدبي، وغير الأدبي.

ومن اختصاصات السرد كما وضحها سعيد يقطين نجدها في الشكل التالي:

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص23.
[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص24.



والمتبين لنا في هذا المخطط أن سعيد يقطين يصيغ السرديات في ثلاث مقولات مختلفة، شملت: سرديات القصة، والتي اهتمت بالمادة الحكائية التي تتجسد من خلال مقولات الأفعال والفواعل، والزمان، والمكان (الفضاء)، ثم سرديات الخطاب التي شملت طريقة تقديم المادة الحكائية وتكون عن طريق الراوي، الخطاب، والمروي له، ثم سرديات النص التي اهتمت بالنص السردي باعتباره بنية مجردة تحدد وحدته وانسجامه في علاقته بالمتلقي وتناسقه النصي[1].

4-2 عبد المالك مرتاض:

ظهر السرد عند عبد المالك مرتاض فقد «شهد الخطاب السردي اليوم تطورًا ملحوظا داخل منظومة الأدب الجزائري، تبعا لتطور مظاهر الحياة المختلفة ومواكبته لتلك المتغيرات على عدة أصعدة تتعلق بالأنماط السردية، فالرواية الجزائرية تعتبر تجسيدا وكشفا للقضايا الاجتماعية فترتقي بالواقع لتصنع منه حدثًا روائيا يرضي المبدع والقارئ معا (...) ويعد عبد المالك مرتاض من

[1]- ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص32-33

الروائيين الذين امتلكوا اللغة، فقد استطاع أن يكيفها لخدمة النص الروائي مما أوجد تمييزا وبصمة جديدة خاصة في روايته "وادي الظلام"»[1].

4-3 يوسف وغليسي:

يقف يوسف وغليسي عند مصطلح السردانية الذي وظفه عبد المالك مرتاض ويصفه بالغرابة، إذ يصرح الشعرانية، والسردانية اللتين روج لهما كثيرا، ومع ذلك ظلت كلتاهما على قدر كبير من الغرابة، ليأتي بعدها ويبرر موقفه اتجاه هذا المفهوم على أن غرابة هذا النمط من النسبة وخروجه عن القياس اللغوي لا ينفيان أن تراثنا اللغوي قد حفل بصيغ كثيرة مثل هذه المنسوبات (روحاني، نفساني، ...) ومن هنا يتبين لنا أن عبد الملك مرتاض صاغ هذا المفهوم وثبته في دراساته انطلاقا من مرجعية معرفية تمثلت في المعجم التراثي العربي[2].

وعلى سبيل المثال فقد تضمن روايتي "دماء ودموع" و"نار ونور" اللتان كتبهما عبد المالك مرتاض خصائص سردية عديدة، لعل أهمها توظيف مرتاض للتاريخ بطريقة تجعل من قارئ الرواية يعايش تلك الأحداث، وهذا ما يدل إلا على حسن كتابة الأحداث وتسلسلها ووفق شخصيات وحسن توظيف للمكون السردي الآخر الزمان والمكان، بحيث أحاط شخصياته الروائية وجُل الأحداث المنسوجة وفق ترابط وتتال بمجموعة من العوامل البيئية والاجتماعية والتاريخية التي استغلها في بناء النص الروائي[3]، هذا من حيث التقليد أما الجديد الذي جاء به مرتاض فقد تميز في مرحلة ثانية والتي وسمت ب"مرحلة التجريب الروائي" بانعطاف واضح ومهم في المسار السردي لعبد المالك مرتاض، حيث تخلى عن النمط التقليدي في السرد ليدخل مرحلة جديدة استفاد فيها من مختلف التقنيات السردية الحديثة. فكانت رواياته "الخنازير، حيزية، صوت الكهف" بمثابة

[1]- نواري خديجة، جمالية السرد والبناء في رواية (وادي الظلام) لعبد المالك مرتاض، مجلة رفوف، ع11، جامعة أدرار، الجزائر، 2016، ص258.

[2]- ينظر: مباركية إخلاص، سليم حنان، الوعي بالتراث السردي عند سعيد يقطين وعبد المفتاح كيليطو نحو مفهومة سردية بديلة، مذكرة ماستر، جامعة العربي تبسي، تبسة-الجزائر، 2020-2021، ص33.

[3]- ينظر: أمال الصديقي، خصائص السرد في روايات عبد المالك مرتاض، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، (2019-2020)، ص17.

إرهاصات لكتابة رواية تجلت فيها جرأة التجريب وهي رواية "مرايا متشظية"، فبد أن استطاع الروائي التخلي عن اللغة السردية البطيئة، والشخصيات الروائية النمطية، نجد في هذه الرواية يفتح شهية القارئ بفيض من الخوارق التي شكلت شخصيات هذه الرواية وبنت أحداثها، وذلك لدخوله في قصص العجيبة والغريبة وقصص الواقعة مع ملوك الجن والعالم السفلي أعطت سردية جديدة ومتميزة[1].

4-4 آمنة بلعلا:

درست السرد في فترة معينة وتطرقت لأساليبه، فمن منظور آمنة بلعلا أن الرواية والسرد من أهم قنوات التواصل المعرفي، بحيث ربطت السرد في فترة العشرية السوداء، وسمته سرد المحنة أي تلك الروايات التي ظهرت ما بعد أحداث 1988، كما ذكرت المتخيل السردي الذي كان بارزًا تلك الفترة، فلقد كانت أهم آليات الانفتاح هو الخروج من حالة الإشباع التي وصلت إليها الرواية الجزائرية خلال عقدين من الزمن إلى نوع من الحوارية، التي تشكل الانعطاف النوعي نحو إيجاد متخيل سردي متميز والتي نجد بوادرها في روايات عدة من بينها رواية الحوات والقصر عند وطار، والجازية والدراويش لابن هدوقة، وبعد ذلك عند واسيني الأعرج نوار اللوز[2]، فلكل نص روائي طريقته في الصياغة الإبداعية في بنيته السردية، بحيث نجد التقنيات السرد في بنيته وتتغير حسب الوقائع سواء حقيقية أو متخيلة حسب ما يميل إليه المبدع أو السارد.

4-5 آمنة يوسف:

تحدثت **آمنة يوسف عن** السرد في **كتابها تقنيات السرد في النظرية والتطبيق** وربطته بالرواية وما تحتويه من أحداث وحسن اختيار لها من طرف الروائي، بحيث تقول أنّ «السرد هو شكل المضمون (أو شكل الحكاية)، والرواية هي سردٌ قبل كلّ شيء، ذلك أنّ الرّوائيَّ عندما يكتب

[1]- المرجع نفسه، ص246.

[2]- ينظر: آمنة بلعلا، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2011، ص7-77.

روايةٌ ما، يقوم بإجراء قطع واختيار للوقائع التي يريد سردها، وهذا القطع والاختيار لا يتعلقان أحيانًا بالتسلسل الزمني للأحداث، التي قد تقع في أزمنة بعيدة أو قريبة، وإنّما هو قطعٌ واختيارٌ تقتضيه الضرورة الفنية، فالروائي ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصّته ليمنحها شكلاً فنيًا ناجحًا ومؤثرًا في نفس القارئ»[1] فالسرد عند آمنة يوسف هو الرواية التي تتكون من أحداث مختارة من طرف الروائي متعلقة بزمان ومكان معين، ولابد من توافر الجمالية الفنية للفت انتباه القارئ والتأثير فيه.

4-6 صلاح فضل:

قدم الناقد **صلاح فضل** في كتابه **أساليب السرد في الرواية العربية**، رؤية تقوم على فرضية أولية بوجود ثلاثة أساليب رئيسة في السرد العربي خاصة هي: الأسلوب الدرامي، الأسلوب الغنائي، والأسلوب السينمائي، ليتناول تطبيقا بعد ذلك تحت كل أسلوب عددا من الأعمال الروائية أمثال رواية نجيب محفوظ "يوم مقتل الزعيم"، رواية حنا مينا "الولاعة"، وغيرها، كما اعتبر صلاح فضل أن السرديات الحديثة من الدوائر اللافتة التي تقترب عندها جملة البحوث النقدية، واستطاعت هذه السرديات في العقود الثلاثة الماضية فحسب أن تؤسس معرفة متنامية ودقيقة بالنصوص السردية في تجلياتها المختلفة[2]، ومنه فبشكل عام، يظهر تقدير صلاح فضل للتنوع والابتكار في الأدب العربي، ورغبته في استكشاف الأساليب السردية المختلفة وتأثيرها على تجربة القراءة والفهم النقدي.

4-7 الطاهر وطار:

أيضا ومن بين تجليات السرد في الروايات الحديثة نجد رواية تجربة في العشق للروائي الطاهر وطار، نلاحظ «تقنية السرد وطريقة توظيف العناصر القصصية في هذه الرواية أنه لا

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2015، ص39.
[2]- ينظر: محمد الحمامصي، صلاح فضل يحدد ثلاث أساليب سردية في الرواية العربية، www.middle-east-online.com، 2018-07-05، 23:05سا.

يمكن تحريك أي جزء منها عن موضعه»[1] وهذا يدل على النسج المتسلسل والمتتابع الذي يحيل إلى تجلي السرد في نصّه الإبداعي، ومن هنا «تظل الرواية نموذجا متقنا للسرد»[2]، بحيث استعان به جل الروائيين في كتاباتهم الإبداعية.

من خلال ما سبق ذكره، نستنتج أن السرد فعل أو وسيلة يعتمدها السارد لعرض أحداث، قد تكون خيالية وقد تجمع بين الأمرين، تقوم بها شخصيات في إطار زماني غير ثابت، مع الأحداث وتطورها إضافة إلى التشكيل للبنية السردية بطريقة ملفتة تجذب انتباه القارئ لها.

5- السرد عند الغرب:

عندما نتطرق للسرد بمفهومه العام نجد أنه «هو جزء من نظرية ناشئة تطمح أن تكون علما قائما بذاته اه مناهجه وأسسه، لذلك أصبح هذا المصطلح بمفهومه الشّامل يزاحم العلوم الأخرى، وأطلق على نفسه علم السرد Narratologie متكوّن من الكلمة اللاّتينية Narrate بمعنى يقصذ او يحكي، و Logie التي تعني علم، وهذا العلم يُعنى باستخدام النُظم التي تحكم السرد والقواعد التي توجّه أبنيته وتحدد خصائصه وسماته»[3]، أي تطور مفهوم السرد كعلم مستقل بذاته، حيث يصبح السرد ليس فقط جزءًا من العديد من العلوم الإنسانية، ولكنه يتمتع بمكانة مستقلة كعلم يعنى بدراسة القواعد والأسس التي تحكم السرد وبنيته وسماته.

كانت أولى التسميات التي أطلقت على هذا النوع الأدبي "السرديات" المصطلح الذي وضعه "تودروف" وارتبط بهذا الأخير لأنه أول من أعطى تسمية لهذا العلم، وكذا لأنّه من كشفه عام 1969 وذلك انطلاقا من دراسة السرود الأدبية (مثل القصص الكاميرون والعلاقات الخطيرة للاكو)، بحيث أطلق على السرد العديد من التسميات، ما يجعل هذه التسميات تعطي مرادفات أو تفاسير مختصرة لهذا العلم، لكن كلها تصب في مسار واحد ألا وهو "السرد"، وقد ذكرت ذلك

[1]- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص135.
[2]- ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص22
[3]- جمال بن جديد، صباح لخضاري، قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، مجلة المترجم، ع1، مجلد20، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة-الجزائر، 2020، ص73.

"نادية بوشفرة" في قولها: وهناك من يطلق عليها اسم السرديات أم علم القص أو حتى نظرية القصة أو السردانية، يجدر بالذكر أن السردية "narrative" أو السرديات "narratologie" على الرغم من اختلاف دلالتهما أو مضمونهما إلا أنّهما توصلان إلى الهدف نفسه، وهي دراسة الأجناس الأدبية ومدى تمركز السرد بداخلها، فالسرد عموما ظاهرة قديمة نمت أو برزت مع الدراسات الحديثة[1].

فمن بين الدارسين والنقاد الغرب الذين درسوا وتطرقوا للسرد نجد منهم:

5-1 تزيفيتان تودوروف (Tzevetan todorov):

ربط تودوروف في تعريفه للسرد بالخطاب فيرى بأن «السرد يقابل الخطاب وعليه فإن مايهم في العمل الأدبي هو أن يوجد الخطاب "السرد" راو يروي القصة ويوجد أمامه قارئ يتلقاها. فلا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها، وأن السرد كلّه تتابع أو تسلسل أو تداخل مجموعة من المقاطع السردية الصغيرة ويقصد بالمقاطع الأحداث والأفعال، والسرد ليس تتابعا للأفعال بشكل عفوي وإنما هو تتابع على وفق منطق معين»[2]، فهذا التعريف يركز على أن الأهمية الرئيسية في الأعمال الأدبية تكمن في الخطاب السردي، حيث يعتبر الراوي أو السرد ركيزة أساسية في تقديم القصة، وبمعنى آخر لا تقتصر جودة العمل الأدبي على سلسلة الأحداث التي تحدث فيه، بل تعتمد أيضًا على كيفية سردها وتنظيمها.

ويضيف تدوروف أن العمل الأدبي هو خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها. وعلى هذا المستوى ليست الأحداث التي يتم نقلها هي التي تهم، وذلك وفقا لثلاث مقولات هي مقولة الزمن، التي يعبر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ومقولة الجهة، أو الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، ومقولة الصيغة، أي نمط الخطاب الذي

[1]- أحلام العلمي، محاضرة سرديات عربية حديثة ومعاصرة، ص2.
[2]- محاضرة مع ال Narratology عند الغرب، مقياس السرديات العربية، ص11.

يستعمله السارد، وبالتالي فالسرد عند تودوروف يقابل الخطاب، وهو يتطلب سارد يروي وقارئ يتلقي، فلا تهم أحداث السرد بقدر ما تهم طريقة نقلها[1].

5-2 جيرار جنيت (Gérard Genette):

السرد تجلى مع العديد من النقاد الغرب فبالإضافة بحيث « سعى نقاد آخرون إلى تطوير نظام شامل ودقيق لكيفية بناء النص السردي، ومن أولئك تودوروف وجيرار جنيت، ينطلق هذا الأخير من الأساس البنيوي للتنظير للنص السردي من خلال العلاقة بين النظام الذي يحكم الأحداث كما يرويها النص، وترتيبها من حيث الحدوث التاريخي، وأخيرا عملية السرد نفسها»[2]، بحيث يتبين لنا من هنا الجهود المبذولة من قبل النقاد الغربيين ومن بينهم جنيت، في تطوير نظام شامل لفهم وتحليل النص السردي بناءً على نهج بنيوي وتركيز على عملية السرد نفسها وتأثيرها على تجربة القراءة.

كما يعد الناقد البنيوي "جيرار جنيت" من ألمع الباحثين المتميزين الذي طعّموا المصطلح السردي، بمفاهيم ملفتة للنظر، وخير دليل على ذلك مؤلفاته القيمة في هذا المجال، منها "خطاب الحكاية" و"مدخل لجمع النص" و"عودة خطاب الحكاية"، وغيرها من الكتب التي صارت مآبا يؤوب إليه كل باحث في علم السرد، جعل مفهوم السرد عبارة عن سلسلة من المتتاليات النصية التي تكون مترتبة في نسق واحد[3]، هذا كما أشرنا إلى مفاهيم السرد على أنه التتابع والنسج في النسق الواحد.

وهذا المفهوم أخذ حظا وافرًا عند بعض النقاد الحداثيين، منهم "شلوميت ريمون كنعان" حيث ترى أن السرد الأدبي، عملية يستطيع الشخص من خلالها أن يتواصل مع غيره، ضمن إطار

[1]- ينظر: مباركية إخلاص، سليم حنان، الوعي بالتراث السردي عند سعيد يقطين وعبد المفتاح كيليطو نحو مفهومة سردية بديلة، مذكرة ماستر، جامعة العربي تبسي، تبسة-الجزائر، 2021/2020، ص09.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص175.

[3]- ينظر: مداني أحمد، المصطلح السردي بين المنظور البنيوي واختيارات "جيرار جنيت" دراسة مقارنة في المفاهيم والمكونات والوظائف، مجلة الكلم، ع2، جامعة حسيبة بن بوعلي، الجزائر، 2021، ص511.

القصص، فالحكي مثل رسالة يرسلها الشخص إلى غيره، فيكون عندها المرسل هو السارد، والمرسل إليه هو المسرود عليه، والسرد هو الرسالة أو اللغة أو الطبيعة اللفظية التي من خلالها تمثل هذه الرسالة[1]، بحيث تعتبر هته من مكونات السرد وآلياته التي لايمكن الاستغناء عنها في أي عمل أدبي.

5-3 ألخيرداس جوليان غريماس (Algirdas Julien Greimas):

من السرد وعلاقته بالأسطورة إلى تطور السرد وتمكنه من فرض أسسه وقوانينه، «فالتطور البارز في الدراسات السردية كمبحث مستقل عن الأساطير أو الحكايات الخرافية جاء على يد الفرنسي غريماس، وكان من منطلقات غريماس الأساسية مفهوم "الفاعل" (Actant) بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد. ففي البناء السردي تتألف الشخصيات من هذا "الفاعل" اللغوي ومن الذاكرة الجمعية للقص إذ تحضر إلى ذهن القارئ. فثمة علاقة تنشأ أثناء عملية التأليف، وبالتالي القراءة، للنص السردي، سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو غير ذلك، من التحام الموضوعات المألوفة للقصص وما يتصل بذلك من أسماء شخصيات وغيرها. وما يهم غريماس هو تحليل القوانين التي تحكم هذه العلاقة بين اللغة وعناصر القص»[2]، يعكس هذا القول التحول في دراسة السرد نحو الفهم اللغوي والتحليلي لعناصر السرد وعلاقتها باللغة، وكيفية تأثير هذه العلاقة على بنية القصص ومعانيها.

5-4 رولان بارت (Roland Barth):

اتفق تعريف بارت مع تودوروف في ارتباط السرد بالخطاب «فيرى أن مفهوم السرد هو نفسه مفهوم القصة، ونجده من ناحية ثانية يرادف بين مفهومي الخطاب والسرد، حيث يعد الخطاب

[1]- المرجع نفسه، ص512.
[2]- ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص175.

نظاما من الجمل المرتبطة، والسّرد جملة كبيرة»[1]، بحيث ربط السرد بالقصة وأيضا بالخطاب كون هذا الأخير عبارة عن جمل مترابطة عكس السرد هو الجملة الكبيرة.

كما «كان لرولان بارت الدّور الكبير في تطوّر الدرس النقدي عموما والسردي خصوصا إذ سعى إلى فتح المجال النصي على القراءة الجديدة التي تؤسس لمنظورات تمنح الحرية للقارئ في كشف وسبر أغوار النّصوص الإبداعية المختلفة وفق مسار منتظم، (...) فإن المسار النقدي لبارت تعزز من الناحية الإجرائية بنشره لمقالة المنهجي "مقدمة في التحليل البنيوي للسرد" الذي نشره عام 1966 والذي ضمنه البحث عن مكوّنات النص السردي بتنويعاته المختلفة»[2]، فمنه تطور السرد عن طريق دراساته.

ومن هنا فتح المجال لتطور السرد والتحليل السردي عموما الذي يقوم على مستويات عدّة وهي كالتالي:

مستوى الوظائف، ونقصد بوظائف السرد التي أشار إليها بارت هي وظيفة كل مكونات النص، كالوظيفة اللفظ والمعنى، مستوى الأفعال أي الشخصيات والأحداث، ومستوى السرد المتمثل في الزمان والمكان، وعلاقتها بتطور الأحداث[3].

5-5 كلود ليفي ستراوس(Claude Lévi-Strauss):

درس كلود ليفي ستراوس علم السرد وتطرق إليه ذلك بحيث أن «علم السرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي تقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي ستراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم البلغاري، تزفيتان تودوروف، الذي يعده البعض أول من

[1]- جمال بن جديد، صباح لخضاري، قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، مجلة المترجم، ع1، مجلد20، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة، الجزائر، 2020، ص73.

[2]- عبد الكريم محمودي، كمال محمودي، تجليات التحليل البنيوي للسرد عند"رولان بارت"، مجلة مخبر الخطاب الصوفي، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2021، ص366.

[3]- ينظر: عبد الكريم محمودي، كمال محمودي، تجليات التحليل البنيوي للسرد عند "رولان بارت"، 2021، ص366-372.

استعمل مصطلح "ناراتولوجي" (علم السرد)»[1]، كما ذكرنا سابقا، بحيث درسه كلود ليفي ستراوس كونه من تفرعات الدراسات الشكلانية.

فقد «كان ليفي ستراوس رائدا للبحث السردي حين درس الأسطورة من خلال المنظور البنيوي الذي وضع أسسه اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير، فالأسطورة بالنسبة للفي ستراوس تتألف من بنية مزدوجة إحداهما عالمية والأخرى محلية، فالعالمية هي التي تربط الأساطير جميعا، وهي التي يبحث عنها المحلل السردي البنيوي»[2]، هنا كان ارتباط السرد في بداياته مع الأسطورة عند كلود ليفي ستراوس ولم يستقل بذاته بعد.

يتبين من هذه المفاهيم أن السّرد –عند هؤلاء النقاد– ما هو إلا عملية تواصل، أو طريقة لنقل الكلام، ومضمون تلك العملية التواصلية. يراد بها القصة بين الراوي Narrateur والمروي له Narratair.[3]

أيضا مفهوم السرد يتباين مع مفاهيم ووظائف نبّهَ عليها علماء السرد الآخرون، أمثال "جيرالد برنس"، و"سيمون شاتمان" وفق هذا الجدول الذي يبين الفروق بينهما:

السرد

Naratology[4]

جيرار جنيت (G. Genette)	جيرالد برنس (G. Bernes)	سيمون شاتمان (S. chatman)
1– الفعل الذي ينتجه السرد. 2– موقع السارد من الأحداث. 3– معناه (الفعل السردي) **(Narrating)**	1– وجوه أو موقع السارد من سرده. 2– سرد الأحداث التي أخذ السارد دوره فيها أم لم يشارك. 3– مجموعة العلامات تقابل السارد،	1– الكلام والأفعال التي يخبرنا. 2– يقابل صوت السارد الصّريح في السرد. 3– معناه (فعل السرد)**(Narration)**

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص174.
[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص175.
[3]- ينظر: مداني أحمد، المصطلح السردي بين المنظور البنيوي واختيارات "جيرار جنيت" دراسة مقارنة في المفاهيم والمكونات والوظائف، ص512.
[4]- المرجع نفسه، ص518.

	المسرود له، السرد وهويتكون من: الشخصيات، الزمان، المكان.. 4- معناه (فعالية السرد) **(Narrating)**	

إذا ما أجريت مقارنة بين هذه المفاهيم، يتضح أن مفهوم مصطلح "Narrating" ضيّق من حيث الدلالة عند الناقد "جيرار جنيت" لأنه يقتصر على المقام والصيغة، وكذلك الحال نفسه عند الناقد "سيمون شاتمان"، بينما عند الناقد "جيرالد برنس" فنجده أوسع؛ لأنه يشمل –إضافة إلى المفاهيم السابقة– مفهوم السارد والمسرود له والأحداث والشخصيات والمكان...، بحيث ذكر مكونات السرد وما يحتويه في بنيته الأساس.[1]

5-6 جوليا كريستيفا (Julia Kristeva):

جوليا كريستيفا من الناقدات الكبيرات في النقد الغربي المعاصر، وقد ألّفت العديد من الكتب النقدية في الدراسات السردية بحيث دعت في كتابها علم النص على الخروج من انغلاق النص، بتوظيف الدلالات الجديدة، والرموز، وتوسيع فضاء اشتغاله، فهذا السرد الذي يمنح القارئ مسافة جمالية، تعينه على ممارسة التأويل، فالنص حالة من النشاط الدائم والمستمر، الذي ينجب لنا دوما قراءات جديدة بفعل تفاعل القراء معه[2].

ومن دراساتها حول النص تمكنت الباحثة من تقديم طرح جديد ومتميز للنص الأدبي وهو التناص الذي عرفته بأنه «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى»[3]، مما يساهم في البناء السردي للنص المطروح،

[1]- مداني أحمد، المصطلح السردي بين المنظور البنيوي واختيارات "جيرار جنيت" دراسة مقارنة في المفاهيم والمكونات والوظائف، مجلة الكلم، ع2، جامعة حسيبة بن بوعلي، الجزائر، 2021، ص518.

[2]- ينظر: عدلان رويدي، مرجعيات القراءة المنتجة عند جوليا كريستيفا، مجلة دليل الآداب واللغات، مجلد2، ع1، جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر، 2023، ص164-165.

[3]- صبرينة بوسحابة، التعالي النصي في رواية مدونات الاعترافات والأسرار لصلاح الدين بوجاه، مجلة منتدى الأستاذ، ع18، جامعة باجي مختار، الجزائر، 2016، ص113.

وتبقى القراءة هي التي تعمل على تفجير تلك الطبقة الدلالية الكامنة في النص محيلة إلى النصوص الكامنة فيه والمكونة له، وعادة ما يكون في الشعر والروايات والقصة.

ونستخلص مما سبق أن السرد اختلفت تعريفاته مع النقاد الغرب كما تعددت مصطلحاته وتنوعت، كما تضمن نفس المكونات السردية من أحداث وشخصيات وزمان، مكان عند جل الدارسين لعلم السرد، بحيث اتفقو على أنه جزء أساس للعملية الإبداعية في النصوص الأدبية.

الفصل الثاني : المكون السردي في العمل الأدبي

– المكون السردي وآلياته

– الأشكال السردية

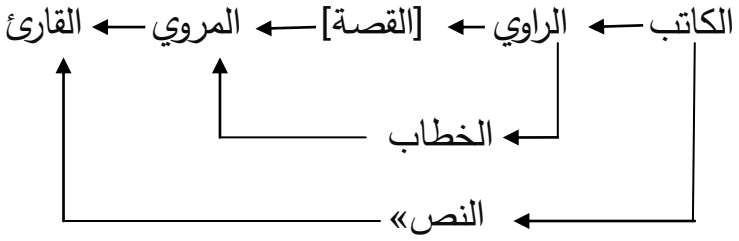
– الأنماط السردية

– الخصائص

1- المكون السردي وآلياته (عربي – جزائري):

باعتبار السرد أنه القص أو الحكي فلابد من وجود مكونات تقوم عليه، الرواية المحكية كالراوي والمروي له إذ لا تتم القصة إلا بوجود هذين الطرفين، كما تسمى السارد والمسرود له، مع وجود الشخصيات إضافة إلى ذكر للأحداث والأزمنة والأمكنة التي تساهم في بناء النص السردي.

فكما ذكر سابقا أن السرد لا يخلوا من مكوناته الراوي والمروي له والرسالة أو الرواية كما ذكر عند البعض، بحيث تعتبر الأساس الذي ينطلق منه أي إبداع أدبي، ومنه «ولكي نستكمل صورة تحديد المكونات الحكائية والسردية المختلفة، نضع "القصة" أو مادة الحكي في موضعها من الخطاب والنص على النحو التالي، لتتاح لنا إمكانية إدماجها في خطاطة شاملة:



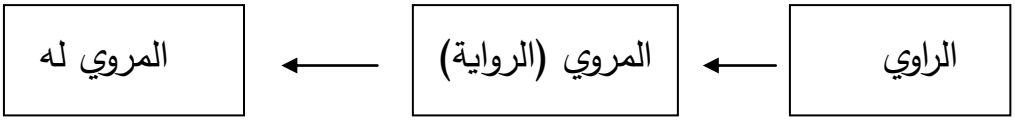
شكل رقم1: موقع القصة من الخطاب

يبدو لنا أن القصة مادة الحكي هي أساس العمل الحكائي، وإذا كان اهتمامنا بها يتم من خلال الخطاب والنص»[1]، فالشكل الذي أمامنا يعكس موقع القصة ومادة الحكي داخل الخطاب الأدبي، حيث تكون القصة في مركز اهتمام ومحور العمل الأدبي، وتتأثر بالكاتب، ليتم عرضها من قبل الراوي والمروي لها، لتصل أخيرا للقارئ الذي يقرأ النص ويتفاعل معه.

فالمكون السردي يعد المكون الأول المشكل للبنية السطحية الخاصة بكل نص سردي، وما يهمنا المكون السردي الذي يهتم بتتابع حالات الشخصيات وتحولاتها[2]، فالرواية «على اعتبار أنها

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب ط1، 1997، ص23.
[2]- ينظر: حواس الوردي، المكون السردي في مقامات الهمذاني المقامة البغدادية أنموذجا، مجلة بحوث سيميائية، ع15، مجلد9، جامعة عباس لغرور، خنشلة، 2020، ص98.

رسالة كلامية (مروي) تحتاج إلى مرسِل (بكسر السين)، وإلى مرسَل إليه (بفتح السين)، المروي له أو المتلقي، وهي لذلك تمرُّ عبر قنوات الآتية:



والسرد هو الكيفية (أو الطريقة) التي تُروى بها الرواية عن طريق هذه القنوات نفسها، وعن طريق المكونات السردية[1]» التي سنوضحها فيما يلي:

1- الراوي:

1-1 عند النقاد العرب:

1- عبد الناصر هلال:

يعرفه الكاتب **عبد الناصر هلال** في كتابه **آليات السرد** بأن «الراوي في مفهوم الدراسات السردية واحد من شخوص القصة غير أنه ينتمي إلى عالم آخر مغاير للعالم الذي تتحرك فيه شخصياته، وليس هو المؤلف في الرواية أو القصة – أو صورته، بل هو موقع خيالي ومقالي يصنعه المؤلف نفسه وقد يختلف»[2]، بحيث فصل بين الراوي والمؤلف كاتب القصة لأن المؤلف يحكي ولابد له أن يتخيل الراوي الذي يستطيع أن يعبر على ما يجول في ذهن المؤلف.

2- آمنة يوسف:

الراوي عند **آمنة يوسف** يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية –من لحم ودم– وذلك أن الروائي (الكاتب)، هو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته، وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات، وهو لذلك (أي الروائي) لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية –أو يجب أن لا يظهر– وإنما يستتر خلف قناع الراوي

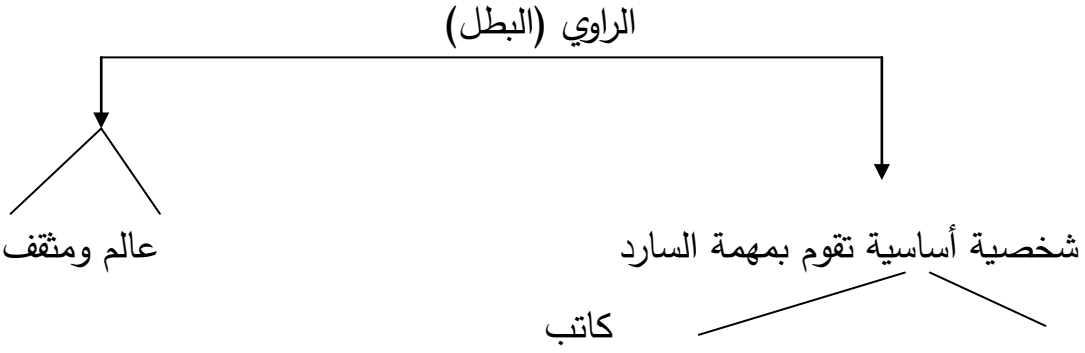
[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015، ص40.
[2]- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص46.

معبرا –من خلاله– عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة[1]، بينت الناقدة هنا الاختلاف بين الراوي والكاتب لكن في بعض المواقف تتداخل الأدوار.

فأحياناً يأخذ الروائي دور الراوي، على الرغم من أن الروائي يصف ويصوّر الأبطال والأحداث بضمير الغائب (هو)، فإنه غالباً ما يحلّ محلّ الراوي، كما في قوله عندما أصبح (عزيز) بحاجة إلى المال بعد تسريحه من الجيش: "خطر في ذهنه أن يبيع الفرس، لكنها رمز عزته وكرامته، ثم إنها هدية الشيخ والهدية لا تُباع. هل يبيع البارودة بعد أن سُرّح من الجيش؟ لكنه يدخرها ليوم الشدة. هل يستدين؟ استعرض أصدقاءه فوجدهم جميعاً مستوري الحال، وليس لديهم ما يزيد عن كفايتهم، كما قد يأتي الروائي بَمَثَل يدخله في السياق، كما في قوله: "يأتي المرء إلى هذه الدنيا وقد فُرض عليه كل شيء: أهله، شكله، غناه، فقره، طباعه، ميوله. وليس عليه بعد ذلك إلا أن يسير على سكّة الحديد التي يجد نفسه عليها". ، وهذا ليس كلام إحدى الشخصيات ولا كلام الراوي، وإنما هو كلام الروائي/ الكاتب الذي تخفّى خلف الراوي وجاء بكلامٍ يستدعيه السياق والمناسبة[2]، فظهور الكاتب في روايته يظفي جمالية خاصة به، وتميزه عن باقي الروايات بأسلوبه الخاص.

بحيث يتجسد الراوي في شخصيات متعددة ومتنوعة في الروايات، ونجده في رواية "اللجنة" ل"صنع الله إبراهيم"، فالكاتب اختار الضمير المتكلم ليتحدث عن الراوي الذي يقف أمام اللجنة أملا في تحقيق ما يطمح له، وهو يتخذ المساحة الكبرى في الرواية كما سنوضح في المخطط التالي:

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015، ص29.
[2]- ينظر: محمد عزام، الراوي والمنظور في السرد الروائي، www.diwanalarab.com، الأربعاء 20 مارس 2042، 20:19سا.



من خلال هذا المخطط تتضح لنا المساحة التي حظي بها الراوي (البطل)، فهو القائم بحكي الأحداث الموجودة في الرواية، وبالتالي يظهر في الرواية تسارعا في الأحداث والمشاريع والتأملات عبر قناة واحدة وهي شخصية الراوي التي يبدو فيها هذا الأخير بمظهرين أساسيين: فهو مطلق المعرفة والعلم، ومطلق الحضور، ومن وجهة أخرى فهو متواجد في كل مكان في الرواية وعالم بكل مجرياتها[1]، وغيرها من الروايات التي تمثل للراوي وتجسد كل ما يجول في ذهن المؤلف.

3- يمني العيد:

يعتبر الراوي عند الكاتبة والناقدة **يمني العيد** بأنه صوت يختبئ خلفه الكاتب، لذا فهو في علاقته بما يروي عنصر مميّز مختلف الوظيفة، فهو الذي يمسك بكل لعبة القصّ، وهو –والكاتب من خلفه–[2]، فهو الشخص الذي يروي الحكاية حقيقية أم ضربا من الخيال، لا يحمل اسما يعينه فهو يكتفي بأن يتمتع بصوت يصوغ بواسطته المروي، فيعتبر منتج للمروي بما فيه من أحداث ووقائع تعني برويته للعالم المتخيل الذي يكونه السرد فهو عنصر قصصي متخيل كسائر العناصر الأخرى المشكلة للمنجز المحكي لكن دوره يضاهيها جميعا كونه الوسيط الذي يعتمد ويرتكز عليه

[1]- ينظر: فاطمة الزهراء بودرمين، إيمان بولهدو، الراوي بين الرؤية والوظائف في رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم، مذكرة ماستر، جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل، (2017-2018)، ص51.

[2]- ينظر: يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 1990، ص176،175.

المبدع في تقديمه للشخصيات الروائية والسارد أو الراوي في أبسط تعريفاته هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ[1].

4- حميد لحميداني:

قدم لنا في كتابه **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، الأنواع التي يمتلكها الراوي في المتن الحكائي والتي يمكن للسارد توظيفها:

أ - الراوي - الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف) (Vision par derrière) : ويستخدم الحكي الكلاسيكي غالباً هذه الطريقة، ويكون الراوي عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل ، كما أنه ستطيع أن يُدرك ما يدور حول الأبطال، وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلاً أن يُدْرِكَ رغبات الأبطال الخفية، تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم.

ب - الراوي يساوي = (الشخصية الحكائية) (الرؤية مع Vision avec) : وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية، فلا يُقدِّم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويُستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يَحْتَفِظُ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي ، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة.

[1]- ينظر: سعيد الوكيل، تحليل النص السردي معارج ابن العربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.، ص62.

والواقع أن الراوي يكون هنا مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع، وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويتجلى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية في الاتجاه الرومانسي.

جـ – الراوي – الشخصية (الرؤية من خارج – Vision de dehors) :

ولا يعرفُ الراوي في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد كثيراً على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقاً ما يدور حول الأبطال[1]، فهذه الأنواع التي قدمها حميد لحميداني تسلط الضوء على دور الراوي في تقديم القصة وكيفية تفاعله مع الشخصيات، مما يعزز فهمنا لعمق النص السردي وتأثيره على القارئ.

5– سعيد يقطين:

ربط سعيد يقطين الراوي بالفاعل واختلاف طرائق تقديمه مع المكونات الأخرى فعن طريق اختلاف طرائق التقديم، تختلف الأنواع السردية، قد تكون المادة الحكائية واحدة لكن أشكال تقديمها تختلف باختلاف الخطابات وأنواعها، وإذا كانت مقولات القصة هي : فعل وفاعل في زمان ومكان معينين، فإن الخطاب يتحدد بدوره من خلال المقولات نفسها، لكنها تختلف باختلاف وسائط تقديمها، كما أن فعل الشخصية (الحدث) في القصة، يقدم إلينا في الخطاب من خلال فعل آخر (السرد) الذي يضطلع به فاعل آخر هو الراوي وباختلاف الفعلين وفاعليهما يختلف زمان القصة وفضاؤها عن زمان الخطاب وفضائه[2]، فلكل خطاب سردي يقوم على أحداث ووقائع مرتبطة بالفاعل (الراوي)، والفعل (الحدث) الذي يقوم به.

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص47، 48.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص224، 225.

1-2 عند النقاد الجزائريين:

1- عبد المالك مرتاض:

يعتبر السارد وسيطا بين المؤلف والشخصيات من جهة وبين الحكاية و المؤلف من جهة أخرى.

وقد جاء في كتاب **نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض** مفاهيم ساقها ليثبت مدى رفضه لها حينا وقبوله حينا آخر بقوله أنه ليس السارد هو المؤلف وإنما السارد شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها، فكأن شخصية السارد من المنظور الملتوي العجيب تقع وسطا بين المؤلف والشخصية الفاعلة في العمل السردي أو قل إن السارد كما يزعم "بوث" شخصية منزوعة عنها صفاتها وليس لها وظيفة.

بحيث يقدم "مرتاض" هنا معنا بسيط للسارد كما لا يرفض خياليته بشرط أن تكون في أطوار معينة من العمل السردي، لأن المؤلف وهو يؤلف روايته يكون واعيا بإبداع شخصياته خاصة السارد لأنها من الممكن أن تكون بطلا لهذا العمل يقول الناقد موضحا خيالية السارد وعدم رفضه لها، إننا نسلم بخيالية السارد في أطوار معينة من العمل السردي، لكن كيف يمكن أن يتحول المؤلف إلى كاتب غريب معتوه غير واع، غير مفكر عن طريق شخصية السارد ؟ وفي خضم اختلاط المعاجم والترجمات من طرف النقاد لهذا المصطلح تجدر الإشارة إلى أن هناك من يطلق عليه مصطلح الراوي، وأن الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ و المؤلف الواقعي تشكل وجود راوي للقصص، فهو العون السردي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية[1]، وبالتالي يمكننا القول مرتاض يتقبل خيالية السارد في بعض الأحيان، خاصة إذا ما كانت هذه الخيالية متماشية مع أهداف العمل السردي، لكنه يرى أن هذا الخيال يجب أن يكون في

[1]- ينظر: أم الخير قوال، المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض من خلال كتاب نظرية الرواية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص143.

"أطوار معينة من العمل السردي"، وهذا يوحي بأن السارد قد يكون أحياناً أداة للمؤلف لتحقيق أغراضه الروائية.

ومن الجانب الآخر، يمكن تفسير ما يقدمه مرتاض على أنه يشير إلى أهمية الراوي كوسيط بين العالم الممثل في الرواية والقارئ، وبين المؤلف الواقعي حيث يُعهد إليه مهمة سرد الحكاية، هذا يبرز دور الراوي كجزء أساسي من عملية السرد.

إذن يمكننا القول أن الراوي هو الصوت الذي يحكي القصة ويختبئ خلف الكاتب (مؤلف القصة أو الرواية)، وهو الشخص الذي يروي الأحداث سواء كانت حقيقية أو خيالية في الرواية، وهو الوسيط الذي يعرض الشخصيات والأحداث على القارئ، كما تعددت أنواعه ومواقعه في الروايات، ويهدف إلى التأثير في المتلقي للتفاعل معه، واثارت انتباهه ليكمل قراءة الرواية حتى النهاية.

2- المروي:

وهو الحديث الذي ينقله الراوي[1]، و(المروي) هو كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان[2]، فهو الرواية أو القصة التي تقوم على المكونين المروي والمروي له، بحيث لا تقوم إلا بهما في متنها الحكائي وبنيتها السردية، وهي الرسالة التي يوجهها للقارئ.

[1]- ينظر: المَرْوِي/ المَرْوِيَات، موقع الجمهرة، https://islamic-content.com.

[2]- ينظر: محمد عزام، الراوي والمنظور في السرد الروائي، www.diwanalarab.com، الأربعاء 20 مارس 2042، 20:19سا.

2-1 عند النقاد العرب:

1- عبد الله إبراهيم:

يعرف **عبد الله إبراهيم** المروي في كتابه **السردية العربية** بأنه ذلك الذي يبدعه الراوي إذ يمكن تعريف المروي، بأنه كل ما يصدر عن الراوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعد «الحكاية» جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له، ولقد جرى تفريق بين مستويين في المروي، أولهما متوالية من الأحداث المروية، بما تتضمنه من ارتجاعات واستباقات وحذف، وقد اصطلح الشكلانيون الروس على هذا المستوى بـ «المبنى»، وثانيهما الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث وقد اصطلحوا عليه بـ «المتن»، إن «المبنى» يحيل على النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية، أما المتن» فيحيل على المادة الخام التي تشكل جوهر الأحداث، في سياقها التاريخي، واتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمين[1]، فالمروي هو تلك الرواية التي تتضمن المتن والمبنى، يمكننا ملاحظة أن الناقد يبرز أهمية هذين الجانبين في السرد الروائي، حيث يشكلان جوانب متلازمة لبناء الرواية وتقديمها بشكل شيق ومنطقي، ويعتبر فهم هذه العناصر بشكل متكامل أمرًا حاسمًا لفهم كيفية بناء الرواية وتأثيرها على القارئ.

2- طه وادي:

في تعريف آخر للرواية هي سرد نثرى، أو قصة ممتدة امتدادا شاسعا، وفيها شخصيات وأحداث، تمثل الحياة في الماضى أو الحاضر، مرسومة في حبكة معقدة كثيرا أو قليلا، وهي تجربة إنسانية، يعبر عنها أدبيا بأسلوب النشر: سرداً وحواراً، من خلال تصوير شخصية مأزومة أو مجموعة أفراد، يتحركون في إطار واقع اجتماعي محدد المكان والزمان ولها امتداد معين من ناحية الطول أو القصر، يحدد شكلها النوعي من حيث كونها رواية طويلة أو قصة قصيرة[2]،

[1]- ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الكويت، ط1، 1995، ص12.
[2]- ينظر: طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994، ص16، 17.

فالمروي يحمل في متنه الخصائص التي تجعله متكامل ومبني بناء سليم كالشخصيات والأحداث داخل إطار زمني ومكاني محدد.

2-2 عند النقاد الجزائريين:

مما سبق الذكر تبين لنا أن المروي هو المحكي وهو النص المسرود أي الرواية، وهي أحد الأجناس الأدبية التي تعتمد على السرد، فتعتبر سلسلة من الأحداث تُسرد على المتلقي، بغية ارسال رسالة معينة يحددها الراوي، بحيث تعددت تعريفاتها عند النقاد والكتاب من بينهم:

1- عبد المالك مرتاض:

يعرفها **مرتاض** في كتابه **في نظرية الرواية** بأنها هي النثر الفني بمعناه العالي؛ فلغة الرواية المنثورة يجب أن تكون اللغة السائرة بين الناس؛ لغة التوصيل التي إن لم تك لغة الناس جميعا؛ فلا أقل من أن تكون لغة الطبقة المستنيرة منهم، فكأنها لغة نصفها شعري جميل، ونصفها الآخر شعبي بسيط؛ كأنها اللغة الأكثر شيوعا، والأعم استعمالا، بين المثقفين وأوساط المثقفين معا، والرواية عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها جنس سردي منثور؛ لأنها ابنة الملحمة، والشعر الغنائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية جميعا. من أجل ذلك نجد الرواية تتخذ لها لغة سهلة الفهم لدى المتلقي، بحيث لا ينبغي لها أن تسمو إلى طبقة لغة العلماء والشعراء، كي يسهل على المتلقي فهم المضمون[1]، فهي تعتبر وسيلة لنقل المشاعر والأفكار والثقافة بين الأفراد ومعالجة قضاياهم.

ففي هذا القول، يقدم مرتاض فهمًا للرواية كنوع من الفنون الأدبية يتطلب لغة فنية مرموقة، ولكنه في الوقت نفسه يشدد على أهمية أن تكون هذه اللغة مفهومة ومألوفة للقارئ العادي، كما

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص25.

يعتبرها حلقة وصل بين الفنون الأدبية المختلفة مثل الملحمة والشعر الغنائي، والأدب الشفوي بحكم اعتمادهم على فن السرد.

3- المَروي لَهُ:

وهو الهدف الذي يكتب له عندما نعتبره كشخصية حقيقية (القارئ)، أي بفضل وجود المروي له وُجِد المروي ووُجِد الراوي، وكشخصية متخيلة في الرواية هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي.

وبما أن الراوي كائن من ورق، فإنه يفترض وجود مروي لـه، انطلاقاً من أن أي خطاب لابد لـه من مخاطَب، ولكن هناك فرقاً بين (المروي لـه) و(القارئ): فإذا كان القارئ قد أصبح جزءاً من التجربة الروائية بقدر تفاعله معها، ولم يعد قارئاً سلبياً، بعد أن أوجدت (نظريات التلقّي) جماليات خاصة بالقراءة، فإن (المروي لـه) لم يحظ باهتمامِ نقدي حتى اليوم، ذلك لأن اهتمام النقاد والروائيين قد انصبّ على الراوي والروائي، حتى مطلع سبعينات القرن العشرين، حيث بدأ الاهتمام بالمروي لـه مع (جيرالد برينس)، على الرغم من أن تراثنا القصصي قد أوجد هذه الشخصية: فشهريار في ألف ليلة وليلة هو الملك المروي له، وشهرزاد هي الراوية التي لا تنتهي حكاياتها[1]، فنلاحظ أن القارئ أصبح جزءا فعالا في تجربته القرائية.

3-1 عند النقاد العرب:

1-لطيف زيتوني:

المروي له عند **لطيف زيتوني** يتحدث عنه في كتابه **معجم مصطلحات نقد الرواية** قائلا: «هو من يتوجه إليه الراوي بالسرد. فالراوي وهو شخصية من داخل النص يتوجه بكلامه إلى مروي له من داخل النص نفسه، ومن مستوى السرد نفسه. يكون الراوي خارج الحكاية التي يرويها، ويتوجه إلى مروي له خارج الحكاية أيضًا(...) ويختلف المروي له عن القارئ، لأن القارئ

[1]- ينظر: محمد عزام، الراوي والمنظور في السرد الروائي، www.diwanalarab.com، الأربعاء 20 مارس 2042، 20:19سا.

لا ينتمي إلى عالم المروي له الوهمي بل إلى العالم الحقيقي، وهو يقرأ الكتاب بينما المروي له يسمع الحكاية، وهو قادر أن يقرأ الكتاب كيفما شاء (دفعة واحدة أو بتقطع)، بدءًا من أوله أو من خاتمته بينما المروي له يسمع الحكاية كما يقرّر الراوي»[1]، يتبين لنا من هنا أن المروي له يختلف عن القارئ في أنّه يتفاعل مع الحكاية كما يقرر الراوي، حيث يستمع إليها بالترتيب الذي يقدمه الراوي داخل النص، بينما القارئ على النقيض يقرأ القصة أو الرواية من خلال النص المطبوع، وهو خارج عالم المروي له الوهمي، ويمكنه قراءة النص كما يشاء بدءًا من أي جزء وبأي ترتيب يرغب فيه.

ومنه فقد يعكس جوهر التفاعل بين الراوي والقارئ في عملية القراءة، حيث يكون المروي له وكأنه شريك في الحوار الذي يقدمه الراوي، بينما القارئ يتحكم بسياق القراءة بشكل أكبر ويختلف في تفاعله مع النص، هذا الفارق يسلط الضوء على العمق في الطريقة التي يتفاعل بها الأفراد (المتلقي) مع النصوص الأدبية، مما يثري فهمهم للقصص ويؤدي إلى تجارب قراءة متنوعة ومثيرة.

2- عبد الله إبراهيم:

يعرفه الناقد **عبد الله إبراهيم** في كتابه **السرديات العربية**، بأن المروي له «هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، سواء كان اسماً متعيناً ضمن البنية السردية، أم كائناً مجهولاً، ويرى برنس الذي يعود الفضل إليه، في العناية بالمروي له أن السرود، شفاهية كانت أم مكتوبة، وسواء أكانت تسجل أحداثاً حقيقية أم أسطورية، وفيما إذا كانت تخبر عن حكاية أم تورد متوالية بسيطة من الأحداث في زمن ما، فإنها لا تستدعي راوياً، فحسب إنما مروياً له أيضاً، والمروي له شخص يوجه إليه الراوي خطابه، وفي السرود الخيالية – كالحكاية والملحمة والرواية – يكون الراوي كائناً

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص151.

متخيلاً، شأن المروي له»[1]، يبين لنا الناقد هنا أن المروي له يمكن أن يكون حقيقي كما يمكن أن يكون متخيلا في الروايات الخيالية، بحيث يستعين به الكاتب للتوضيح والتشويق في بناء قصته.

3- آمنة يوسف:

تعرف الناقدة **آمنة يوسف** المروي له في كتابها **تقنيات السرد في النظرية والتطبق** قائلة أنه «قد يكون المروي له، اسماً معيناً ضمن البنية السردية (...) وقد يكون المتلقي – (القارىء) ، وقد يكون المجتمع بأسره، وقد يكون قضية أو فكرةً ما، يخاطبها الروائي، على سبيل التخييل الفني»[2]، بحيث عدّدت الأدوار التي قد يحملها المروي له وذلك حسب ما يمليه الراوي.

يمكننا أن نوضح المكونات السردية بمفاهيمها المختلفة التي ذكرناها عند النقاد في مستويات الثلاث التي ميّزها جاثمان، تبعا لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي، وهي:

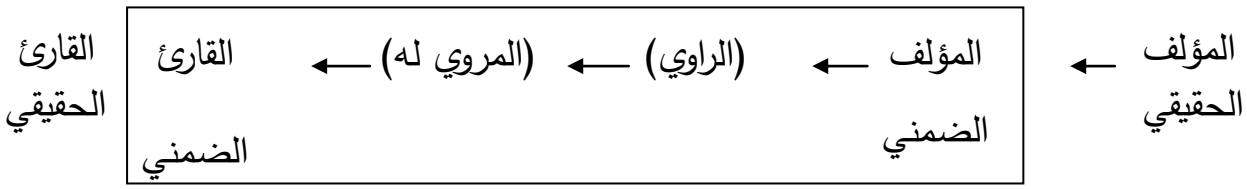
1- مستوى يحيل على مؤلف حقيقي يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه.

2 – مستوى يحيل على مؤلف ضمني، يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه، يقابله قارئ ضمني يتجه إليه الخطاب.

3 – مستوى يحيل على راو ينتج المروي، يقابله مروي له يتجه إليه المروي. ويرى جاتمان أن النص السردي يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث، أما المستوى الأول، الذي يمثله المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي، فإليهما يسند إليه الأثر السردي المجرد، قبل أن تغذيه القراءة بإمكانات التأويل، إن تقديم نموذج لراو، يفضي إلى استدعاء نموذج من المروي له، يكون موازياً له.

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الكويت، ط1، 1998، ص12، 13.
[2]- أمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2015، ص41.

النص السردي[1]



بحيث نلاحظ أن المروي له يتخذ في الغالب خصائص الراوي فعندما يوجد راوٍ خفي يكون هناك مروٍ له خفي وعندما يكون هناك راوٍ ظاهري يكون هناك مروٍ له ظاهري[2]، كما أن النص السردي محصور بين المؤلف الحقيقي والقارئ الحقيقي ضمن مكونات البنية السردية، يقدم السارد مؤلف الضمني والمتمثل في الراوي ويوجه رسالته للمروي له وهو القارئ الضمني إلى المسرود له القارئ الحقيقي، كما أوضحنا سابقا الفرق بين القارئ والمروي له في السرد المروي.

كما يحدد برنس، وظائف المروي له في البنية السردية، في أنه يتوسط بين الراوي والقارىء، ويسهم في تأسيس هيكل السرد، ويساعد في تحديد سمات الراوي، ويجلي المغزى، ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي، كما إنه يؤشر المقصد الذي ينطوي عليه ذلك الأثر[3]، بحيث يجعل المروي له جزءا أساسيا في العملية السردية.

ومن أنواع المروي له نجد:

1- المروي له الظاهري أو الممسرح: هو شخصية موجودة داخل النص السردي بصفتها مشاركة في الأحداث ولديها معرفة كمعرفة باقي الشخصيات في القصة إن لم تكن أكثر منها، وتمتلك ملامح وصفات يعرفها بها المتلقي.

[1]- ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الكويت، ط1، 1998، ص 14.
[2]- ينظر: محمد حليم حسن، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والأنسانية، ع18، جامعة بابل، العراق، 2014، ص179.
[3]- ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الكويت، ط1، 1995، ص13.

2- المروي له الخفي غير الممسرح: هو المروي الذي لا يظهر في العمل، لا يمتلك أية ملامح أو صفات تحدده أو خاصة به، فهو لا يشارك في العمل؛ لأنَّه شخصية خيالية في ذهن السارد يخاطبه السارد بين الحين والآخر.

3- المروي له شبه الممسرح : وهو الذي يوجه له الخطاب بصيغة ضمير المخاطب كـ(أو يا أصدقاء) وما إلى ذلك[1].

3-2 عند النقاد الجزائريين:

1- عبد المالك مرتاض:

اصطلح على الكروي له بمصطلح المسرود له، فأما عن المعاينة المصطلحية التي خصها (عبد الملك مرتاض) لـ : (المسرود له)، فقد تجلت عنده في تثبيت مصطلحين دالين عليها، والمتمثلان في (السامع القارئ).

وبيان ذلك أن جعل مصطلح (السامع) لصيقا بالمحكي الشفوي، في حين أن المصطلح النظير والممثل في دال (القارئ) فإنه لا يحيد عن الإطار النصي المكتوب أو المفرغ على القرطاس – بتعبير الناقد ذاته–.

فقد ميز مرتاض بين مصطلحي القارئ والمتلقي فنقف عند " المتلقي" على متلقي الحكاية الشفوية ونحوها، بينما القارئ يخصص لقراءة المكتوبات السردية، أي أن مصطلح (القارئ) الذي يظل رديفا للعمل النصي، فإن الناقد لا يتوان في أن يقحمه في سياقات الحديث على السرد المكتوب، ما دامت القراءة موجهة للمادة المكتوبة على حين أنه استعاض عن مصطلح (المتلقي) الذي يراه موكلا بالمحكيات الشفوية، وبالتالي يكون الناقد قد قدم قراءة نقدية مهمة عاين من خلالها الفروقات بين مصطلحي (المتلقي / القارئ) التي قد لا يتوانى البعض من النقاد إلى

[1]- ينظر: محمد حليم حسن، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والأنسانية، ع18، جامعة بابل، العراق، 2014، ص178.

الخلط بينهما باعتبارهما مشكلا واحدا وبذلك يكشف الناقد عن ما يشبه القلق المصطلحي المتعلق بهذين المفردتين اللتين يؤكد من خلالهما على ضرورة ترسيم حدودهما وفق المعطى الوظيفي لكل منهما، ولعلنا نصل إلى أن القراءة النقدية المتبصرة تكشف على أن القارئ يقدم على قراءة العمل السردي وليس إلى تلقيه سماعا في ضوء الرؤية المرتاضية، كما في الحكاية الشعبية التي ينهض نظامها على المشافهة، فهناك باث، وهناك متلق مباشر وليس قارئا[1]، بحيث كانت هته الدراسة النقدية لمرتاض أزاح اللبس عن هذين المصطلحين وقدم تعريف لكليهما لكي نفرق بينهما في العمليات الإبداعية.

وبالتالي فالعلاقة التي تربط المكونات السردية ببعضها هي علاقة استمرارية فكل مكون يساهم في بناء المحكي بشكل سليم، فعند النظر إلى العلاقات التي تربط بين الراوي والمروي والمروي له، تكشف أن كل مكون لا تتحدد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأن كل مكون، سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية، إن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معهما، كما أن غياب مكون ما أو ضموره، لا يخل بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي، فحسب بل يهدم البنية السردية للخطاب، ولذلك فالتضافر بين تلك المكونات ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي[2]، فهذا ما يجعل المحكي متناسق ومتكامل يعتمد عليه في الدراسات السردية.

2- الأشكال السردية:

تعتبر الأشكال السردية تلك التي تبيّن لنا الابداع الأدبي السردي كيف هو من الجانب الخارجي والمتمثل في كيفية كتابة العمل الإبداعي من حيث العنوان والفقرات والعناوين الفرعية والأجزاء إن وجدت، وتمتد لتشمل أيضاً الطريقة التي يتم بها التعبير عن الفكرة أو الأسلوب المستخدم في العمل الأدبي، وكذلك التوازن الذي يجب أن يتحقق بين الشكل والمضمون الذي

[1]- ينظر: مصطفى بوجملين، ثنائية (السارد/المسرود له) في كتاب (في نظرية الرواية) ل:عبد الملك مرتاض- قراءة مصطلحية مفهومية، مجلة المَخْبَر، ع10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014، ص268، 269.

[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الكويت، ط1، 1995، ص14.

يتحدث عنه السارد، فعندما يقدم لنا نصه بفقرات نجد في بعض الأعمال أنه أدرج حتى المقاطع الشعرية، كما نجد أيضا الأمثلة الشعبية وطريقة توظيفها، فهذا التوافق يساهم في إنتاج عمل أدبي متكامل وجمالي.

ومنه فإن مصطلح شكل أدبي يعني صور الشيء الخارجي، في مقابل المادة التي يتركب منها، وأيضًا هو طريقة التعبير عن الفكرة أو الأسلوب أو المبنى في مقابل المعنى أو الفكرة التي تراد الإبانة عنها نلاحظ في هذا التعريف أنه يقدم محددات لمفهوم الشكل الأدبي وهي :

– أنه يعنى برصد الأبعاد الخارجية للعمل الأدبي

– أن هذا الرصد نابع من مضمون العمل الأدبي ومن الفكر الذي يريد المؤلف طرحه من خلاله.

– من خلاله أنه لا انفصام بين الشكل والمضمون، فكل منهما مكمل للآخر، فلن يتحقق الشكل إلا بوجود مضمون داخله وإلا استحال زخرفة عبثية، ولن يتحقق المضمون إلا من خلال شكل يحتويه وإلا استحال كلامًا مرسلاً ومعاني فضفاضة تفتقد الإطار الجمالي الذي يحويها[1]، فيؤكد هنا على أهمية التوازن والتكامل بين الشكل والمضمون لتحقيق تجربة أدبية مميزة.

تنوعت وتعددت الأشكال السردية قديما وحديثا، فمنذ القدم برزت الاشكال السردية في النصوص الأدبية القديمة عن طريق الألفاظ المتكررة في تلك النصوص والتي عرفت منذ القدم، كما نلاحظها في « الطرائق السردية التي استعملها العرب في سرودهم منذ العهود المبكرة عبارة «زعموا» ولعل عبد الله بن المقفع أن يكون أول من اصطنع هذه الطريقة السردية التي تلائم طبيعة الحكاية في شكلها المألوف منذ القدم؛ وذلك حين نقل بشيء نفترضه، من التصرف واسع خرافات «كليلة ودمنة» عن الأدب البهلوي الذي يزعم بعض المؤرخين أنه كان قد نقل عن الأدب

[1]- ينظر: مصطفى عطية جمعة، أشكال السرد في القرن الرابع الهجري كتاب الفرج بعد الشدّة للتنوخي نموذجا، مركز الحضارة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص44، 45.

الهندي، إلى اللغة العربية[1]» فتكرار مصطلح "زعموا" أضحى كالازمة السردية الغالبة على نص كليلة ودمنة، حيث تكررت هذه العبارة فيه ثلاثا وأربعين مرة على الأقل، ولم يكد ابن المقفع يصطنع سَواءَها إلا قليلا في مطالع حكايات هذا النص السردي البديع. ولعل سعيه أن يكون أول طريقة من طرائق السرد العربي المكتوب. ف «زعموا »، هذه، كأنها أم الأشكال السردية، وأصلها، وأعرقها في الأدب العربي[2]، كما توجد مصطلحات أخرى كعبارة "بلغني" وعبارة "حدثني" و"قال الراوي"، "حُكِيَ" كلها تحيل إلى الشكل الأدبي الذي تفردت به النصوص القديمة.

كان السرد حاضرا في كل واحد من الأشكال الأدبية قديما ومشكلاً محطة تنطلق فيها الأحداث والأفكار وليجسد فيها سُلَمًا تَتَسَلْسَلُ من خلاله تلك الأحداث أو المعطيات المتوفرة في كل شكل من الأشكال الأدبية، ومن أمثلة الأشكال الأدبية التي كان السرد حاضرا فيها المقامات فكان السرد في هذا الشكل الأدبي كخطاب يبدي الحكم والمواعظ والطرائف من أجل التواصل والاستفادة كل هذا في مكان وفضاء معلومين، أيضا نجد الخطابة والقصص الخيالية القديمة كذلك: المرتبطة بالجان والشيطان والشعر أيضا وكذلك ما نجده في رسائل أبي العلاء المعري حول لقائه بالشعراء والسؤال عن مقامهم في الجنة أو النار، فيمثل القصص الشكل السردي الأكثر انتشارا في تراثنا الأدبي السردي، وأهم ما نلحظه هو أن السرد في هذه الأشكال أو الأجناس قد جاء ليحكي مغامرة مثل: السندباد البحري؛ كما عالج مواضيع متنوعة ومختلفة منها الاجتماعية العاطفية والسياسية وغيرها من المواضيع التي تطرق لها السرد[3]، لم تختلف الأشكال السردية القديمة في عن الأشكال السردية في السرد العربي الحديث.

كما تجلت تلك العبارات التي برزت في الأشكال السردية مع النصوص القديمة في الروايات العربية ولم تستطع التخلص نهائيا من أشكال السرد القديمة، ولا سيما من فعل "كان" الذي نعتقد أنه موروث عن أدوات السرد الشعبي "كان يا ما كان ..."، أو "كان في قديم الزمان، وسالف

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص141.
[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص143،142.
[3]- ينظر: أحلام العلمي، نظرية الأدب، محاضرة نظرية السرد، 2010، ص5.

العصر والأوان..."، من أجل ذلك نلاحظ أن بعض النصوص الروائية العصرية تجنح إلى الإكثار من اصطناع هذه الأداة في الرواية التقليدية البناء خصوصا، أو في الأحاديث التي تتخذ لها الشكل السردي مثل عند طه حسين في كتابه على هامش السيرة[1]، وهو عبارة عن سرد للسيرة النبوية.

يرى الناقد سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي أن الناقد "فريدمان" يقدم لنا تصنيفاً لوجهات النظر أكثر تنظيماً ووضوحاً، يضم هذا التصنيف هذه الأشكال السردية:

1 – المعرفة المطلقة للراوي – المرسل : وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلاته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل.

2 – المعرفة المحايدة : وهذه الوجهة تختلف نسبياً عن الأولى، فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمناً، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات

3 – الأنا الشاهد : نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه يراها أيضاً من محيط متنوع.

4 – الأنا المشارك : تختلف هذه الوجهة عن سابقتها لأن الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

5 – المعرفة المتعددة : هنا نجدنا أمام أكثر من راو، والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات.

6 – المعرفة الأحادية : عكس الوجهة الخامسة نجد هنا حضوراً للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص151.

7 – **النمط الدرامي** : هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال

هذه هي الأشكال السردية كما يعرضها "جاب لينتفلت" بخصوص تصنيف "فريدمان" لوجهات النظر، وما يتميز به تصور فريدمان لوجهة نظره هو التنظيم من جهة، والشمول من جهة ثانية، فنلاحظ أن بين العديد من الأشكال السردية المقدمة بها فروقات بسيطة جداً، وهذا ما أضفى على تصنيفه كثرة الأشكال[1]، «ويذهب بعض المنظرين الغربيين إلى أن أشكال السرد يمكن، وانطلاقا من علاقتها الحميمة بالشخصية، أن تقدم تحت طائفة من الزوايا، منها :

ا – أن تقدم الشخصية نفسها ؛

2 – أن يقدم الشخصية سَواؤُها من الشخصيات الأخرى؛

3 – أن يقدم الشخصية سارد آخر؛

4 – أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها، والسارد، والشخصيات الأخرى، معا»[2]، هذا مع ارتباطه بالضمائر فلكل من السارد والشخصيات يمكن للروائي رصدها في الضمائر التي تشكلها حسب دور كل شخصية.

ففي أشكال السرد الروائي نلاحظ تعددية استعمال الضمائر في السرد، كما نلاحظها في كتاب **عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية** بحيث عدد ثلاث ضمائر (هو، أنا، أنت) التي يردها السارد في عمله الإبداعي، نبدأ مع:

[1]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السّرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص286، 287.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص152.

1- الضمير الغائب "هو":

يعد هذا الضمير الغائب أم "الهو" سيد الضمائر الثلاثة وأكثرها استعمالا، وأدناها إلى الفهم لدى القراء، لعل شيوع هذا الضمير على ضمائر المخاطب والمتكلم عائد إلى ثلاثة عوامل هي:

أ- أنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار و إيديولوجيات وتعليمات، وتوجيهات، وآراء دون أن يبدو تدخله صارحا ولا مباشرا، فالسارد يكون أجنبيا عن العمل السردي، و كأنه مجرد راو له بفضل هذا " الهو" العجيب.

ب- أنه يجنب الكاتب السقوط في فخ " الأنا " الذي قد يجر على سوء فهم العمل السردي، وأنه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة، و ذلك على الرغم من أن الكاتب المحترف ينعت نفسه في محاولة فصل " الأنا" السردي عن "الأنا" الكاتب " .

ج- أنه يفصل اصطناع زمن الحكاية، عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل. ومنه فإن ضمير "الهو" يحظى بالأفضلية، ولعل هذه الحظوة دليل قوي على حمل القارئ على تصديق ما يسرد والتسليم بحدوث ما يروى وما يجري[1].

2- السرد بضمير المتكلم "أنا":

ويأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية، فله القدرة في اذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا، ومن جماليات هذا الضمير:

أ - يجعل الحكاية المسرودة، أو الأحدوثة المروية مندمجة في روح المؤلف؛ فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد وزمن السارد.

ب - يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر.

[1]- ينظر، العيد حرّاز، أشكال السرد في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، مجلة البدر، ع3، المدرسة العليا للأساتذة، بشار، 2017، ص68، 69.

ج – كأن ضمير المتكلم يُحيل على الذات، بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع. ف «الأنا» مرجعيته جوانية، على حين أن «الهو» مرجعيته برانية.

د . إن ضمير الغائب لا يمتلك سلطان التحكم في مجاهل النفس وغيابات الروح على حين أن ضمير المتكلم يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق؛ ويقدمها إلى القارئ كما هي[1]، فضمير المخاطب في السرد يسهم في تكامل الحكاية مع روح المؤلف، ويربط القارئ (المتلقي) بالأحداث والشخصيات بشكل أعمق، مما يجعل السرد أكثر صدقاً وجاذبية.

3– الضمير المخاطب "أنت":

صنفه مرتاض على ثالث ضمير، وكأنه يأتي وسيطا بين ضمير الغائب وضمير المتكلم، فإنه لا يحيل على الخارج قطعا، ولا يحيل على الداخل حتما، يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الماثل في ضمير المتكلم، وللضمير «ميزات يمتاز بها لعل أهمها:

أ– أنه يجعل الحدث يندفع جملة واحدة في العمل السردي لتجنب انقطاع الوعي.

ب– أنه يتيح وصف الوعي فيحال كينونته، من قبل الشخصية نفسها.

ج – أنه يتيح وصف وضع الشخصية و الطريقة التي تولد اللغة فيها.»[2]، يعزز ضمير المخاطب دور القارئ، ويلفت الانتباهه ويجعله مشاركا في العمل الإبداعي كما يجعله مركزا ويبعده عن التشتت.

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص158، 159.
[2]- العيد حرّاز، أشكال السرد في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، مجلة البدر، ع3، المدرسة العليا للأساتذة، بشار، 2017، ص71.

وخلاصة كما ذكر مرتاض أن «المراوحة بين الضمائر الثلاثة لدى السرد الروائي مسألة جمالية لا دلالية، وشكلية لا جوهرية، واختيارية لا إجبارية. فليستعمل من يشاء منها ما شاء، متى شاء؛ فلن يرفع ذلك من شأن كتابته السردية إذا كانت تلامس الإسفاف؛ كما لن يستطيع الغض من تلك الكتابة إذا كانت تشرئب نحو الآفاق العليا»[1]، بحيث استخدام الضمائر في السرد مسألة جمالية وشكلية، يمكن للكاتب (السارد) استخدام أي منها دون تأثير على جودة النص.

3- الأنماط السردية:

تمتلث الأنماط السردية في نمطين بارزين يحددهما الكاتب حميد لحميداني في كتابه بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي بحيث ذكر نمطين من السرد، سرد موضوعي (Objectif)، وسرد ذاتي (Subjectif)[2].

فالسرد الموضوعي عرض محايد للأحداث دون تدخل التفسيرات الشخصية ويكون الكاتب مع الأحداث عارفا لكل شيء، أما السرد الذاتي فيكون الحكي من خلال عيني الراوي أو الشخصية الداخلية، مما يمنح للمتلقي رؤية داخلية للأحداث، هذا ما فصل فيه حميد لحميداني في شرح النمطين بأن «في نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه»[3]، فالسرد الموضوعي يكون السارد واصفا للأحداث محايد معها لا تتدخل الذات الكاتبة، أما الذاتي فهو ما تدخل في ذاتية السارد في إعطاء لآرائه وفرضها على المتلقي.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص169.
[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص46.
[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص46.

كما يمكننا القول أيضا أن في الحالة الأولى (السرد الموضوعي) يكون الكاتب مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليُفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفاً محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، ولذلك يُسمى هذا السرد موضوعياً لأنه يترك الحرية للقارىء ليفسر ما يُحكى له ويُؤوله، ونموذج هذا الأسلوب هو الروايات الواقعية.

وفي الحالة الثانية لا تقدم الأحداث إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يُخبر بها ويعطيها تأويلاً معيناً يَفْرِضُه على القارىء، ويدعوه إلى الاعتقاد به، نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية، أو الروايات ذات البطل الإشكالي[1].

كما أنّ أنماط السرد فهي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها، وعلى هذه الأنماط نحيل عندما نقول إن كاتبا يبين لنا الأشياء، بينما لا يفعل كاتب آخر سوى أنه يقولها، وهناك نمطان رئيسيان من أنماط السرد التمثيل أو العرض والحكي.

يمكننا أن نفترض أن لهذين النمطين في السرد المعاصر، مصدرين مختلفين: القصة التاريخية والدراما، والقصة التاريخية هي حكي خالص، يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل الوقائع ويخبر عنها، والشخصية الروائية هنا لا تتكلم؛ والقواعد المتبعة في هذه الحالة هي قواعد الجنس الأدبي التاريخي. وعلى العكس من ذلك، فالقصة في الدراما لا تنقل خبرا، إنها تجري أمام أعيننا (حتى وإن كنا فقط نقرأ المسرحية) فليس هناك حكي، والسرد يوجد متضمنا في ردود الشخصيات الروائية بعضها على بعض[2]، نلاحظ اختلاف المصطلحات وتوافق المضمون التي تحيل إليه النمطين فالنمط الموضوعي هو نفسه نجده في القصة التاريخية، والنمط الذاتي نجده في القصة في الدراما، هذا لكي يكون نوع من الانسجام والاتساق في طرح المبدع لإبداعه ويكون فهمه سهلا على المتلقي.

[1]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص47.
[2]- ينظر: عبد الحميد عقار، طرائق تحليلي السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص61.

4- الخصائص السردية:

عندما يطرح السّارد قصّته على المتلقي نجدها تتضمن ترتيب للأحداث وتسلسل الأفكار مع مجموعة من الخصائص كذكره للشخصيات وزمان ومكان المناسبين لكل حدث يطرحه، لذلك سنفصّل لكل هذه الخصائص التي يبنى عليها السرد فيما يلي:

4-1 الشخصيات:

وهي الأشخاص المساهمون في تلك الأحداث، يعددها السارد فهي رمز أفكاره وآراءه، فعبرها يجسد دلالت ومعاني يتلقاها القارئ بطريقة غير مباشرة ولهذا تعد الوعاء الذي يصب فيه الروائي أفكاره، وهي بدورها تصورها وتقوم بها، كما تعد الشخصية إحدى المكونات الحكائية التي تشكل النص الروائي، لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال أو يتقبلها، تقوم الشخصية بإملاء اللحظة المركزية المسندة إليها تأليفيًا وتفهم الواقع، وتمتلئ بروح الحياة، يعمل الروائي على بناءها بناءا متميز، كما يمكن أن تعرف الشخصية أيضا هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها[1]، فبالشخصيات يبني الكاتب قصته خاصة الشخصية الرئيسية.

يعرف الشخصيات الناقد **جيرالد برنس** في كتابه **المصطلح السردي** أن الشخصية كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص) فعالة (حين تخضع للتغيير) مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها، أو عميقة (معقدة، لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ) ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها .. إلخ، ووفقا لتطابقها مع أدوار معيارية

[1]- ينظر: بلقليل دلال، بن صوشة كنزة، البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ص18، 19.

(الشاطر والشقى، وقليل الحيلة والأنثى القاتلة، والزوج المخدوع)[1]، ومن أنواع الشخصية نذكر منها:

أ- **الشخصية الرئيسية:** وهي التي يتمحور حولها الحدث، و«هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي، وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيداً يراقب صراعها، وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه، وأبرز وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك فهي صعبة البناء، وطريقها محفوف بالمخاطر»[2]، فالتعريف هنا يبرز أهمية الشخصية الرئيسية في القصة كمحور أساسي يجسد المعنى وبها يوصل رسالة الكاتب للقارئ، الشخصية الرئيسية تعكس قدرة الكاتب على بناء عوالم معقدة وتحفيز القارئ على التفكير، كما بناء الشخصية الرئيسية يحمل مخاطر، لكنه يجسد مهارة الكاتب في جعل القصة أكثر إثارة وفاعلية، في تفاعلها مع بقية الشخصيات.

ب- **الشخصية الثانوية:** أو المساعدة أو الشخصيات المتنامية بصفة عامة، فهي التي تشارك في نمو الحدث القصصي، فالشخصيات النامية هي الأحداث التي تتطور وتنمو قليلا قليلا، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، تتكشف للقارئ كلما تقدمت في القصة، وتفاجئه بما تساهم به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة، ويقدمها القاص على نحو مقنع فنياً، فلا ينسب إليها من الصفات إلا ما يبرر موقفها تبريراً موضوعياً في محيط القيم التي تتفاعل معها، وهي

[1]- ينظر: جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص42.
[2]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998، ص32.

خاصة القصة الحديثة التى تنير جوانب الوعى الفرد في ظل الوعى الإنساني، وذلك مثل شخصيات في ثلاثية الأستاذ نجيب محفوظ (بين القصرين – قصر الشوق – السكرية).[1]

وبالتالي عندما نقارن بين الشخصيات الرئيسية وبقية الشخصيات نلاحظ هذه الاختلافات التي ذكرها الناقد **محمد بوعزة** في كتابه **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، في الجدول الآتي:

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية
معقدة	سطحية
مركبة	أحادية
متغيرة	ثابتة
دينامية	ساكنة
غامضة	واضحة
لها القدرة على الإدهاش والاقناع	ليس لها جاذبية
تقوم بأدوار حاسمة فى مجرى الحكي	تقوم بدور تابع عرض لا يغير مجرى الحكي
تستأثر بالاهتمام	لا أهمية لها
يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها	لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي

جدول المقارنة بين الشخصيات الرئيسية والثانوية[2].

فمما نلاحظه اختلاف واضح ولا بد من وجوده في الحكي، فالسارد لا يمكن له الاستغناء عن شخصيات قصّته لأنّها الأساس في بناء سرده برغم الاختلافات الموجودة ووجب عليه ذكرها لمساعدته في بناء قصته.

4-2 الحدث: وهو سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، نظام يسقى من الأفعال كما أن الحدث هو أيضاً الفعل[3]، أي تلك الوقائع أو

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص530.
[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431ه-2010م، ص58.
[3]- ينظر: جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص19.

الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، وهو المتن الذي يركز عليه الكاتب أي أنه المبنى الأساس الذي يريد الكاتب إيصاله للمتلقي، كما يحيل إلى مبدأ الصراع أو المواجهة التي تصنعها الشخصيات فيما بينها، ويمثل لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مواجهة بين الشخصيات بحيث تجسده وتتلقاه وتحركه[1].

أي أن الحدث في القصة يمثل سلسلة متصلة من الوقائع التي تتشابك معًا وتترابط في إطار زمني محدد، ويعد المبنى الأساسي الذي يركز عليه الكاتب ليوصل رسالته للقارئ، وبالتالي فهو محور القصة الذي يركز عليه الكاتب ليوصل رسالته ويثير اهتمام القارئ به، ويشير إلى الصراعات والتحولات التي تشكل أساس تطور الحبكة السردية.

4-3 المكان: يعرف هذا المصطلح **جيرالد برنس** في **كتابه المصطلح السردي** بأنه هو «المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف والذي تحدث فيه اللحظة السردية[2]»، لا يمكن الاستغناء عنه في بناء أي قصة خاصة لو كانت قصة طويلة أو رواية محكية.

كما أطلق عليه البعض بالفضاء، وهو من بين المكونات الأساسية، التي يقوم عليها العمل السردي، فهو المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات، وتجري فيه الأحداث، ويشير الفضاء إلى؛ المشهد أو البنية الطبيعية بمختلف أنماطها، ووظائفها والشوارع، والسيارات... الخ، التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها، ويضم المكان أيضا قطع الأثاث، والديكور، والأدوات كافة بمختلف أنواعها أضواء مختلفة أو ظلمة .... والطقس بكل أحواله وتدخل ضمن المكان الأصوات والروائح[3]، بحيث المكان أشمل كل وقائع الأحداث بتفاصيلها فلكل حدث مكانه وزمانه.

[1]- ينظر: أحمد موساوي، المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض (كتاب: في نظرية الرواية نموذجا)، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (2011 – 2012م)، ص161.
[2]- ينظر: جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص214.
[3]- ينظر: قطو سلوى، شعرية السرد في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (2015 – 2016)، ص50.

4-4 الزمان: وهو مجموعة العلاقات الزمنية كالسرعة، التتابع ، البعد ... إلخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكى الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية، قرروا بعض الدارسين أن الزمن يمكن أن ينقسم إلى مجموعتين رئيسيتين: أنظمة تتعلق بالنظام الإشاراي (الكلمات المشيرة): (أنا ، هنا ، الآن)، وأزمنة لا تتعلق بها (مثل الماضي البسيط: أكل التي تشير إلى حدث ماضي دون أن تربطه بالحاضر)، والسرد يضع في المقام الأول المجموعة الثانية[1]، فمن خلال استخدام الأزمنة المناسبة، يمكن للكاتب إبراز التطورات الزمنية وتقديم الحوادث بطريقة تجعل القصة مشوقة ومثيرة للاهتمام.

أيضا كما عرفه محمد بوعزة بأنه هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلك قصة بداية ونهاية، يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي(...) وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، كما يختلف تموضعه في القصة المسرودة بحيث لكل راو زمن تدور فيه أحداثه ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة، فمنه من يبدأ بالنهاية وهذا ما يسمى الاستباق، ومنه من يكون ترتيب كما هو بداية الأحداث إلى نهايتها، وهذا ما يسمى المفارقة الزمانية وتتمثل في[2]:

الاسترجاع (الاستذكار) أي يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من قبل، والاستباق عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه، فالمفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية، لحظة الحاضر، أو استباقا الأحداث لاحقة، والغرض من توظيف هته المفارقات الزمنية هو البعد الفني الجمالي الذي يميّز سارد عن غيره، وعادة ما يحتاد الكاتب لاستعمال أحد هته التقنيات في الزمن للمساعدة في بناء أحداثه وطرح لأفكاره التي يريد أن يوصلها للمتلقي.

وبالتالي فعلاقة الزمان بالمكان مترابطة ويعتبران عنصران متلازمان من عناصر الرواية تلازمهما في الوجود، إذ ليس لنا أن نتصوّر مكانا بلا زمان ولا زمانا بلا مكان، ذلك أن أي حدث

[1]- ينظر: جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص231.
[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431ه - 2010م، ص87،88.

تشكل من فعل أو قول، هو حدث في الزمان، ولا بد له من مكان يحدث فيه، وهذا يعني أن حضورهما في الوجود يدخل في أدق تفاصيله[1]، وبهذا التفاعل المترابط بين الزمان والمكان، تصبح الرواية أكثر عمقًا، وتأخذ القارئ في رحلة ممتعة ومفيدة تجمع بين الماضي والحاضر والمكان البعيد والقريب، وذلك حسب أسلوب كل كاتب.

[1]- ينظر: حكمت عبد الرحيم النوايسة، البناء الفني في الرواية العربية في الأردن من العام 2001 إلى العام 2010، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، الأردن، 2012، ص89.

الفصل الثالث: آليات البناء السردي ومكوناته في رواية "علي بابا وأربعون حبيبة" لعزدين جلاوجي

- بطاقة فنية للرواية – دراسة شكل الرواية
- الدراسة الفنية للرواية
- المكون السردي في الرواية وبنيته السردية (الشخصيات–الحدث–المكان–الزمان)
- البنية اللغوية للرواية
- جماليات الرواية
- عناصر البناء الروائي وعلاقتها (البؤرة–الرؤية)

دراسة شكلية للرواية:

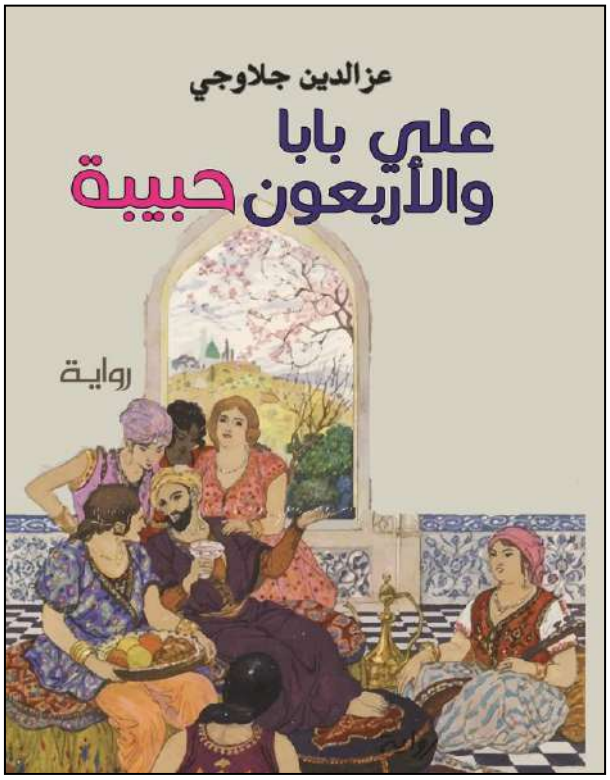
1/ بطاقة فنية:

1-1 الغلاف:

يعد الغلاف أولى العتبات التي يقع نظر القارئ عليها، لهذا نجد الكتاب أولوا له اهتماما كبيرا حتى يتسنى لهم من خلاله جذب القراء، لأنه هو ما يثير فضول القارئ ويغريه لاكتشاف ما يحمل هذا الكتاب بين طياته، فهو العتبة الأولى التي يواجهونها عند التعامل مع الكتاب، وتعتبر نقطة البداية التي تشد انتباههم وتجذب أعينهم، وهو ما يحمل دلالات تحيل القارئ للنص وما يحتويه في المتن، فالغلاف هو جزء مهم من النص ويعبر عنه، وهذا ما نلاحظه في نظرتنا الأولى لغلاف رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" بتلك اللوحة الفنية المعبرة والألوان المميزة في العنوان التي تحمل دلالات مختلفة تحيل إلى مضمون المتن.

وينقسم هذا الغلاف إلى قسمين: غلاف أمامي وغلاف خلفي، وفي رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" نجد الغلاف الأمامي فيه العنوان، اللوحة الفنية، اسم المؤلف، المؤشر الأجناسي (جنس الكتاب)، والغلاف الخلفي نجد فيه العنوان، مقطع نصي، صورة للروائي عز الدين جلاوجي، وجزئية حول بعض رواياته المنجزة، واسم دار النشر.

1-1-1 الغلاف الأمامي:



صورة الغلاف الأمامي لرواية علي بابا والأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي

أ- العنوان:

يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيسي، حيث يساهم في توضيح دلالات النص، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية، كما هو موضح في عنوان روايتنا المدروسة "علي بابا والأربعون حبيبة"، ومن ثم فالعنوان هو المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، كما أنه الأداة التي بها يتحقق انسجام النص واتساقه، وبه تتكشف مقاصد النص المباشرة وغير مباشرة، وبالتالي فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص، وبينهما علاقات جدلية وانعكاسية، أو تعيينية أو إيحائية[1]، فهو الكلمة أو العبارة التي تُمثل نقطة الانطلاق للقارئ في رحلته داخل النص، كما يمكن أن يكون بمثابة بوابة تُفتح أمام القارئ لاستكشاف عوالم جديدة أو مواضيع مختلفة، فهو يحمل في طياته الكثير من المعاني والدلالات التي تسهم في توجيه تفكير القارئ وتوجيهه نحو فهم ماهية النص ورسالته.

[1]- ينظر: جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2014، ص49.

فعنوان "علي بابا والأربعون حبيبة" يعتبر جزءًا من متن الرواية، فهو يعكس البنية العامة للنص والمواضيع الرئيسية التي يتناولها، كما يساعد في تحديد الاتجاه العام للنص والغرض من كتابته، ويقدم ملخصًا موجزًا لما يمكن أن يتوقعه القارئ، ويعكس جوهر النص بشكل ملائم مع المتن.

ومن العنوان نجد التغيير الذي وضعه الروائي عزالدين جلاوجي حيث نجده مقسماً إلى جزئين اسميين متعلقين بشخصياته؛ يتعلق الجزء الاسمي الأول فيه ببطل الرواية: [علي بابا] والذي يؤشر على نوع من التطابق مع المرجع الأصلي ، وبالتحديد؛ قصص ألف ليلة وليلة التي وردت فيها حكاية هذه الشخصية، أما الجزء الاسمي الثاني فيشير إلى كسر هذه التطابقية بتعويض كلمة[الأربعين لصاُ] الواردة في النص الأصلي [ألف ليلة وليلة]، بكلمة بديلة إبداعية من قبل جلاوجي : [الأربعين حبيبة]، وبين التطابق والتغيير، تتأسس جدلية هذا العنوان التي تخبرنا بأن الكاتب سيشتغل على الحكاية وبطلها كإطار مرجعي يثبت به ذهن القارئ تناصاً مع الحكاية الأصلية في ألف ليلة وليلة، لكنه سينزاح عنها ويكسر تطابقه معها، بسردية بديلة، تجعل اللصوص الأربعين، حبيبات أربعين، وتجعل الحبيبات بشكل أو بآخر، لصات مجندات لاختطاف قلب علي بابا، والحظوة بفحولته الأسطورية[1]، وهذا ما تطرحه الرواية كأول بادرة للخروج عن المألوف والإبداع من قبل جلاوجي في لمساته الأدبية

كتب العنوان بخط غليظ وبلونين مختلفين، ومكون من ثلاثة كلمات وحرف العطف "الواو"فالجزأ الأول "علي بابا والأربعون" كتب باللّون الأزرق، والجزء الثاني "حبيبة" كتب باللون الوردي، كما هو موضح في الصورة أعلاه.

بالنسبة لتوظيفه للألوان فقد نجده مع اللون الأزرق في الجزء الأول للعنوان من بعض دلالاته نجد أنه من اللون الذي « يشجع على الإبداع لأن الناس تربط هذا اللون بالمحيط والمساء والحرية

[1]- محمد الأمين بحري، حبكة العجائبي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزالدين جلاوجي قراءة في التطابقات والإبدالات، Https://www.ajpsdz.org23 سبتمبر 2023، 20:50سا.

والسلام»[1] بحيث أبدع الروائي في الاسم وغير منه فالاسم الأصلي هو "علي بابا والأربعون لصا" أبدع فيه وغيره إلى "علي بابا والأربعون حبيبة" كي يتميز عز الدين جلاوجي في عمله، كما يعد اللون «الأزرق أعمق الألوان، يدخله النظر دون أية عوائق، ويسرح فيه إلى ما لا نهاية، حتى كأننا أمام هروب مستمر للون هو لون أثيري، الأكثر تجريدا بين الألوان»[2]، هذا أيضا مما قد يساهم في ارتياح القارئ عند النظر إليه وجذبه له.

كما يسمى باللون الأزرق الملكي هو لون اعتمدته العديد من الملكات والأميرات من مختلف أنحاء العالم في أغلبية إطلالاتهن منذ القدم حتى يومنا هذا، فكان هذا اللون معتمد بالأخص من قبل العائلة الملكية البريطانية، وما زال أفراد هذه العائلة يختارون هذا اللون كجزء أساسي من إطلالاتهم، يرمز هذا اللون إلى الثقة والجرأة والسلطة، وتستخدمها الملكات تحديداً في مناسباتهم الرسمية والمهمة، ويقال إنه تم ابتكار هذا اللون أثناء مناسفة لمحاولة تصميم فستان للملكة شارلوت (1744-1818)[3]، ومنه استعمله جلاوجي في اسم علي بابا كأنه يحيل إلى المكانة الملكية التي يحتلها في حياته.

ومنه فاللون الأزرق كان في كلمات الاسم "علي بابا" والرقم "الأربعون" ومن بين دلالات هذا اللون المشهورة قد «يمثل اللون الأزرق الداكن الجرأة والقوة وغيرها من السمات الذكورية، بينما الأزرق الفاتح هو لون حيوي وساطع وشبابي»[4]، شخصية علي بابا الذكورية المذكورة في العنوان كتبها الروائي عز الدين جلاوجي باللون الذي عادة ما يدل على الجنس الذكوري وربطه كذلك في الرقم المذكور في العنوان الأربعون.

ثم الجزء الأخير للعنوان "حبيبة" المكتوب باللون الوردي الزهري وكما يتبين كذلك أن هذا اللون يدل عادة على الجنس الأنثوي كما هو مشهور، ويشير اللون الوردي إلى الأنوثة والجاذبية

[1]- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة: محمد محمود، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013، ص18

[2]- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، ص24.

[3]- ينظر: مجلة هي، اللون الأزرق الملكي، https://www.hiamag.com، 13 أبريل 2023، 22:11،

[4]- أليزا أكرمان، دليل معنى الألوان، 2024، 22سا، www.Adobe.comLmena_ ar .

الكبيرين، والعديد من الفتيات الناضجات يحببن هذا اللون ويملن لانتقائه وتفضيله على باقي الألوان، ويحمل بطريقة أو بأخرى طابعا لطيفا وناعما وأنثويا وساحرا عميق التأثر على الفتيات بالأخص[1]، لهذا كما هو ملاحظ قد وظفه الكاتب في لفظة المفرد المؤنث "حبيبة" لما له علاقة بالجانب الأنثوي والمتن كذلك جاء على لسان شخصيات نسائية أنثوية وقصصهم، كما نلاحظه في الرواية قوله: «–وكيف سيكون فارسك الهمام؟

قهقهت بدر الأكوان وقالت:

– أريده لينا لطيفا كهبة النسيم، أقرب إلى قلبي الرقيق، وإلى سني الحدَث، يبسم لي كل صباح كورد الأقاح.»[2]، ذكره للمناقشات النسوية وتطرقه لها بشكل تفصيلي يعد إبداعا مميزا للروائي.

- **العدد أربعون بين الأساطير والدين والأعراف:**

نلاحظ أن هذا العدد موجود في عدد من التفسيرات والخرافات والاحتمالات والأحكام والحقائق والنصوص الدينية، فقد ورد في القرآن الكريم أربع مرات: ثلاثة منها في قصة موسى – عليه السلام–، اثنتان منهما في وعد الله تعالى له، والثالثة في مدة التيه، وأما الرابعة فهي في بلوغ الإنسان أشده، وذلك في قول تعالى: ﴿**حَتَّى إِذَا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَبَلَغَ أَرْبَعِينَ سَنَةً قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ**﴾ [3]، بحيث تدل على البلوغ والوعي والفطنة.

وفي الأساطير نجده في الأساطير السومرية التي تمتد إلى ما قبل 8 آلاف سنة إذا أوغلنا في التاريخ نجد أن أحد أهم الآلهة كان الرمز أو الاسم المقدس له هو العدد (40)، والمخلوق

[1]- ينظر: خاوي حسينة، قطوش حنان، العتبات النصية في رواية "كونفينيس" ل"سليم بتقة"، مذكرة الماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2021/2020، ص34.

[2]- عز الدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى النشر والتوزيع، الجزائر، 2023، ص35.

[3]- القرآن الكريم، سورة الأحقاف، الآية 15.

الأسطوري «باسمو» أو ثعبان السم الذي يظهر بعدة ألسنة في بلاد ما بين النهرين طوله أربعون ذراعا، ، وفي الحضارة الفرعونية تظل الروح في جسد الميت (40) يوما ثم تفارقه[1].

أما من حيث الأعراف، ارتبط العدد 40 بتلك الزيارات المستحبة عند العرب الموسومة ب «الربعين» وتطلق على اليوم الأربعين من وفاة الميت، فيزورون قبره ويقدمون الصدقة من باب الصدقة عن المتوفي.

فقد وظف الروائي هذا العدد في العنوان، ونجده كذلك في المتن، عندما تزوج الشخصية الرئيسية "علي بابا" النيات اشترط عليه الزواج من 40 جينية، أيضا العقد الذي تحدث عنه مكوّن من 40 جوهرة، ويعتبر العقد كالعقدة في الرواية به تطورت الأحداث وساهمت في نموّها فهو العنصر لفعّال في الرّواية، مذكور في الليلة الرابعة من الألف في قول الكاتب:

«ودخلت مَلكة عليهما متبخترة بالعقد يزين صدرها، وقد شعت منه أربعون جوهرة مختلفة الألوان، وراح الجوهري يقلب بصره بين صدر ابنته حيث العقد وبين محيا مَلكة، وقد تاه بينهما،»[2]، بحيث لم يذكره كثيرا ولم يركز عليه بكثرة مما زاد الغموض والتشويق إذ لم يفصح عن العدد أربعون إلا في الليتين الرابعة والخامسة بعد الألف فيكون على القارئ أن ينتظر حتى الصفحة 205 .

ليفصح الكاتب عن سر العنوان في العقد والحبيبات الأربعين وقصتهم بعد أن يصور الكاتب المشهد الذي تسلط على ملكة الجن ترحب بعلي بابا في عالم الجن، ثم عرضت عليه صفقة لاستعادة العقد أن يتزوج بالجن والعدد يبدأ بالأربعين وكل واحدة تلد المائة[3]، وكأن يوجد

[1]- ينظر: عثمان محمود الصيني، الرقم 40 قداسة الأساطير، والأديان والأعراف، الوطن، www.alwatan.com، الاثنين 20 ماي 2024، 23:50.

[2]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص205.

[3]- ينظر: موسى عزوق، قراءة في رواية "علي بابا والأربعين حبيبة"، الوسط يومية وطنية شاملة، Https://elwassat.dz ، أغسطس 2023، 21:16.

لغز وسر عند جلاوجي ووظف هذا العدد دون غيره، كما ربطه بالأحداث الخيالية فقط وغير الحقيقية.

ب- اللوحة الفنية :

وهي تلك الصورة التي وضعها الكاتب تحت العنوان مباشرة، كأنها تصفه وتمثله عن طريق صورة معبرة له، والمتمثلة في الملك وسط ستة نسوة بكامل زينتهن، كأنهم وسط أحاديث لا متناهية في جلسة شاي وفواكه، ثلاث نساء واقفين عليه من وراء كتفه وهو جالس، وثلاثة جالسين أمامه، مع ابريق الشاي، فهذه الصورة تعد خطابا معبرا عن ما يحتويه العنوان والمتن الحكائي.

تساوت الصورة مع كلمات العنوان، بحيث أظهرت الملك "علي بابا" وهو وسط النسوة كأنهن جميعهم حبيباته، إضافة إلى المجلس باللون الأزرق الفاتح مع النافذة التي تطل على الطبيعة والقلعة، ومنه فقد أعطت الصورة في الغلاف الأمامي قيمة جمالية ووظيفة إخبارية، كما أضفت الواقعية على موضوع الرواية.

ج- اسم المؤلف:

أدرج الروائي اسمه الحقيقي في بداية الغلاف الأمامي باللون الأسود والخط الغليظ وسط الغلاف وفوق العنوان مباشرة، كما كتب اسمه كذلك في الصفحة الثانية أسفلها مع العنوان والجنس الأدبي للرواية، وهذا الأمر ما يمنحه الجدية والمصداقية للعمل الروائي.

د- المؤشر الأجناسي:

إن المؤشر الأجناسي ملحق بالعنوان الرئيسي، وهو ذو تعريف خبري تعليقي، لأنه يقوم بتوجيه القراء المعرفة نظام العمل أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل أو ذاك، لهذا فهو يعدّ نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص،

وفي هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة[1]، لكي يتوضح للقارئ نوع العمل الأدبي فالرواية ليس كالقصة وليس كالمسرح أو المقال، بحيث ذكر المؤشر الأجناسي عزالدين جلاوجي في روايته وسط الغلاف الأمامي على جهة اليسار باللون البني الغامق، وباللّون الأسود في أسفل صفحة الغلاف تكاد لا تظهر مع الصورة، مع كتابته في الصفحة الثانية في الأسفل كذلك، ويعود ويؤكد الجنس الأدبي لعمله في الصفحة الثالثة مع اسمه وعنوان كتابه، فنلاحظ كأنه يؤكد على أن هذا كتاب رواية وليس جنسا آخر لتسهيل عملية القراءة للقارئ وعدم تضليله.

هـ- دار النشر:

العمل مثبت ومؤكد فعاليته عن طريق دار النشر والعبارة القانونية الدالة على الملكية الفردية للمؤلف المرافقة لبيانات النشر وهو الذي كتب في الصفحة الثالثة وسط الصفحة وهو كما يلي:

جميع الحقوق محفوظة

كل حقوق النشر الورقي والالكتروني والمرئي والمسموع محفوظة، ولا يسمح بتداول هذا الكتاب، ولا نسخه، أو نشره بأي طريقة من الطرق إلا بإذن المؤلف.

كما كتب أعلى الصفحة العنوان واسم المؤلف، وتحته مباشرة دار النشر وقد كتب مايلي: منشورات المنتهى، السداسي الأول 2023، مع رقم الإيداع في المكتبات الوطنية ونجده كالآتي: ردمك: 978-9931-610-76-2.

و- اسم دار النشر: كتب في آخر الصفحة الثالثة في الكتاب، وفي الغلاف الخلفي وهي الموسومة ب: دار المنتهى النشر والتوزيع، الجزائر.

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص89.

1-1-2- الغلاف الخلفي:

صورة الغلاف الخلفي لرواية علي بابا والأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي

نجد فيه العنوان مكتوب أعلى الغلاف وفي وسطه مثل ماهو مكتوب في الغلاف الأمامي، وتحته مباشرة مقطع معرف للأديب ومعرف للرواية، وفي الأسفل قليلا ذكرت بعض من الإصدارات الروائية الخاصة بالأديب وأمامها مباشرة صورته، وهذا ما يحمل معنى مكثف للدلالة على نجاح المؤلف في إصداره لتلك الأعمال الفنية في مختلف المواضيع وتلك العناوين المميزة، ثم نجد اسم دار النشر في أسفل الصفحة مع رمزها، وقد سبق وذكر العنوان ودار النشر فهذا ما يدل على أهميتها.

1-1-3: الاهداء

الاهداء مختصر في قوله "اليكن قدرا طافحا بالاسرار"، منه نجد أنفسنا أمام اهداء مغاير عن الاهداءات في الأعمال الأدبية الأخرى بحيث يكون المهدي إليه لشخص خاص أو فئة معينة عكس ما وجدناه في رواية علي بابا والأربعون حبيبة فقد وجه الكاتب عزالدين جلاوجي اهداءه بصيغة الجمع، المهدي إليه عام أي أهداه للجميع في عبارة "اليكن" ومعرفا عمله على أنّه "قدرا

طافحا بالأسرار" أضاء لنا بعض من دهاليز النص المكتوب وأوحى لنا أننا قد نجد أنفسنا أمام مجموعة من الأسرار عند الولوج في المتن الحكائي.

2- الدراسة الفنية للرواية:

عدد الصفحات الرواية 278 صفحة احتوت على ستة فصول في ستة ليالي وهي كالآتي:

أ- فصول الرواية: تشكيل فصول الرواية والتي تعتبر ست لياٍل إضافية على ألف ليلة وليلة الأصلية، بحيث ووزعها كالتالي:

الفصل الأول: الليلة الثانية بعد الألف: آية الخروج [وإن سعيكم لشتى]. علي بابا خرج من المغارة وتوقفه عن حياة الصعلكة.

الفصل الثاني: الليلة الثالثة بعد الألف: آية البعث [وهو الذي يُخرِج الخبء].

الفصل الثالث: الليلة الرابعة بعد الألف: آية الغيب [قال عفريت من الجن].

الفصل الرابع: الليلة الخامسة بعد الألف: آية العودة [ثُم جئت على قدر].

الفصل الخامس: الليلة السادسة بعد الألف: آية الكشف[تلك آية أخرى].

الفصل السادس: الليلة السابعة بعد الألف: آية الدخول [فاخلع نعليك].

نلاحظ جلياً أن الفصول الست للرواية، التي هي الليالي الست التي أضافتها دنيازاد على الليالي الألف والليلة لأختها شهرزاد، تحمل في عناوينها آيات قرآنية، تنبئ بمحتوى الفصل، وتتطابق مع أحداثه وهي تنبيها وتوجيها للقارئ، لا تحيل إلى النص المقدس بقدر ما تحيل إلى سياقات التلقي للمحكي في كل فصل.

فقد كان يعنون كل ليلة بآية تحت مسمى معين (فبدأ بالخروج وان سعيكم لشتى حيث كان علي بابا في شتات الصعلكة، وختم بالدخول "فاخلع نعليك" في إشارة إلى سيدنا موسى عليه السلام، ولو استعمل في رأي تأويل رؤيا سيدنا يوسف عليه السلام تكون أفضل من ناحيتين: الأولى إبعاد شبهة احتمال المس بالواد المقدس طوى والذات الإلهية حيث لا يشبه "وخصوصا وقد استعمل الوادي لجرف الجمجمة، وثانيا: إنه في السياق العام لم يستعمل فقط الآيات المتعلقة حصرا بسيدنا موسى عليه السلام فيكون له عذر التنسيق، حيث يتوج علي بابا ملك وزوج لبدر البدور، وهو أبعد عن الذات الإلهية). وبينهما البعث والغيب والعودة والكشف. ويفصل بين الفقرات (الحكايات او الفصول بعدد من النجوم فيكوون الفصل الاول * نجمة[1].

ب- توظيف الاقتباس القرآني وجماليته:

في رواية "عزالدين جلاوجي"، تم توظيف الخطاب القرآني بطريقة أضفت خصوصية واضحة على أعماله، مما عكس هويته الأدبية بوضوح وكان النص القرآني عنصراً بارزاً ومعلماً مهماً في رواياته، مما أعطاها قوة وإبداعاً خاصاً وهذه الاستعانة بالخطاب القرآني لم تُضف فقط عمقاً وأصالة إلى نصوصه، بل أسهمت أيضاً في ابتكار أنماط فنية جديدة من الكتابة والتعبير[2]، خاصة في توظيفه لآيات قرآنية في عناوين الفصول

ومن حيث تجلي الآيات القرانية في عناوين الفصول فهي كالآتي:

ففي عنوان الفصل الأول الصفحة 9 [وإن سعيكم لشتى]، أخذ من الآية في قوله تعالى: ﴿**إِنَّ سَعْيَكُمْ لَشَتَّى**﴾[3]، اقتباس حرفي واضح بدون تغيير لا في المعنى ولا في الشكل، بعكس بعض العناوين في فصوله نجد بعض الاقتباسات القرآنية إما متغيرة أو ناقصة، هذا التوظيف خدم النص

[1]- موسى عزوق، قراءة في رواية "علي بابا والأربعين حبيبة"، الوسط يومية وطنية شاملة، Https://elwassat.dz ، أغسطس 2023، 21:16.

[2]- ينظر: مديحة سابق، تمثل الخطاب القرآني في روايات عزالدين جلاوجي، مجلة الإحياء، ع24، ماي 2020، ص517.

[3]- القرآن الكريم، سورة الليل، الآية 4.

الروائي المعاصر ما حقق له سمة الجمالية ويظهر ذلك في مقطع الأول من عنوان الفصل وهذا ما حقق له الجمالية.

الفصل الثاني صفحة 69 [وهو الذي يُخرِج الخبء]، نجد اقتباس في عنوانه من القرآن في قوله تعالى: ﴿**أَلَّا يَسْجُدُواْ لِلَّهِ الَّذِى يُخْرِجُ الخَبْءَ فِى ٱلسَّمَوَتِ وَالأَرْضِ وَيَعْلَمُ مَا تُخْفُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ**﴾[1]، وعلى هذه الوتيرة استمر النص القرآني في رواية "عز الدين جلاوجي"، حيث بين فيه العديد من الآيات القرآنية التي توزعت عبر مساحات الرواية، وكذلك مختلف الآليات الفنية للتعبير عن المتن الحكائي في السرد والحكي وغيرها من التقنيات.

الفصل الثالث صفحة 129 [قال عفريت من الجن]، نلاحظ اقتباس من قوله تعالى: ﴿**قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ الجِنِّ أَنَاْ ءَاتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ وَإِنِّى عَلَيْهِ لَقَوِىٌّ أَمِينٌ**﴾[2]، في هذه اللية اعتمد على العنصر التخيلي في ذكره لأحداث خيالية من العالم السفلي عن طريق شخصية الجمجمة التي كانت الجنية، من هذه الليلة تسارعت الأحداث وتعقدت، فتعد حبكة القصة التي بها اكتشفت الشخصية الرئيسية العديد من الأسرار السابقة، عن طريق العالم التخييلي الذي ولج إليه الكاتب ومنه وظف تقنية الاسترجاع، وفيه جعل المتلقي يعيش الواقع كما جعله يعيش الخيال واللامنطق وبشكل غير مألوف مع أبطال الرواية كما وظف فيه شخصيات غير مألوفة كالجمجمة بشكل غير طبيعي بحيث كانت أفعالها خارقة للعادة ويصعب على الإنسان في حالته الطبيعية أن يصدق حدوثها

الفصل الرابع صفحة 175 المعنون بقوله [ثُم جئت على قدر]، هذا نلاحظه في الآية 40 من سورة طه في قوله تعالى: ﴿**ثُمَّ جِئْتَ عَلَى قَدَرٍ يَا مُوسَى**﴾[3].

[1]- القرآن الكريم، سورة النمل، الآية 25.
[2]- القرآن الكريم، سورة النمل، الآية 39.
[3]- القرآن الكريم، سورة طه، الآية 40.

الفصل الخامس صفحة 223 [تلك آية أخرى]، لم يذكر اقتباس تام من الآية القرآنية لكن كأنه مأخوذ جزءه من قوله تعالى: ﴿**تِلْكَ آيَاتُ الكِتَابِ الحَكِيمِ**﴾ [1]، وهذه اللآية تكررت بدورها سبع مرات في القرآن.

الفصل السادس صفحة 263 [فاخلع نعليك]، اقتباس حرفي من الآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿**إِنِّيَ أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ المُقَدَّسِ طُوًى**﴾[2]، هذا ما وظفه في العنواني لكل ليلة دلالة على أن الروائي لا يبدأ شيء إلا بذكره لله/ تبيّن لنا هذا الإبداع الروحي الدينية التي يتمتع بعها الروائي عن بقية الروائيين.

كما نجد اقتباس قرآني في المتن الحكائي في قول الكاتب:

«تمتم علي بابا بصوت مرتجف مسموع:

–سبحان **محيي العظام وهي رميم!!**»[3]، اقتباس من الآية الكريمة قول الله تعالى: ﴿**قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ وَهِيَ رَمِيمٌ**﴾ الآية 78 من سورة يس، دلالة على أن الذكر القرآني دائما على لسان الروائي.

كما نجد أيضا اقتباس قرآني آخر في قوله: «ضحك علي بابا وقال:

–وها قد عدت، لن أسمح لك بعد الآن أن تعد الأزمان حتى ساعة بعد ساعةأيها الأمير الأمجد.

واستويا على زرابي مبثوتة ونمارق مصفوفة»[4]، اقتباس من قوله تعال: ﴿**وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ**﴾ من سورة الغاشية الآية 16، فاللجوء إلى القرآن أو الكتب السماوية الأخرى، يفجر لدى الكاتب طاقات دلالية وإبداعية جديدة، فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة باقتباس نصوصها

[1]- القرآن الكريم، سورة يونس، الآية1.
[2]- القرآن الكريم، سورة طه، الآية 12.
[3]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص79.
[4]- المرجع نفسه، ص117.

يمنح الروائي بناء نصه الجديد، وهذا النوع من التناص ليس مجرد اقتباس للنص القرآني أو للتزيين بقدر ما هو استيعاب للنص وتطويعه.

لهذا يمكننا القول أن التراث الديني شكل حضوره في كل العصور وعند كل الأمم مصدرا سخيا وينبوعا لا ينضب من مصادر الإبداع الذي يستمد منه الأدباء النماذج والموضوعات والصور الأدبية، هذه المرجعية الدلالية التي سجلت حضوره القوي والفعال في روايات "عز الدين جلاوجي" لخصوصيته، وتميزه وقدرته على النهوض بانفعالات المبدع وتجاربه[1]، والتأثير مع الوجدان الجمعي، لأن المعطيات الدينية، تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة.

والجدير بالإشارة في هذه التركيبة النوعية لفصول الرواية ولياليها أنها ذات بناء مغلق، وكأن الروائي أغلق المتنين معاً المتن المرجعي لألف ليلة وليلة والمتن الروائي المنسوج على إثره وهو النص الروائي الذي يبدأ بفصل: [آية الخروج]، وينتهي بفصل: [آية الدخول]. وكأنه حكاية دنيازاد في لياليها المضافة قد خرجت عن المتن في البداية لتعود إليه في النهاية بما أغفلته شهرزاد، من تغريبة قدمتها دنيازاد في هذه الرواية عبر رحلة ست ليالي إضافية في ستة فصول روائية.

إضافة إلى اللازمة التي تختتم بها دنيازاد كل فصل من الفصول الستة للرواية، باعتبار أن كل فصل هو حكاية لوقائع ليلة من الليالي الست المضافة لليالي الألف وليلة، التي يختتمها الراوي بعد كل ليلة بلازمته الشهيرة. [وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح].

وسكوت دنيا زاد يدفعنا السؤال هل هناك كلام غير مباح تقوله دنيا زاد، فاللازمة في هذه الرواية لشد القارئ، لأن شهرزاد في روايتها كانت تسكت عن الكلام المباح للهروب من السيّاف شهريار ومن قدرها المحتوم.

[1]- ينظر: مديحة سابق، تمثل الخطاب القرآني في روايات عزالدين جلاوجي، مجلة الإحياء، ع24، ماي 2020، ص573.

بينما يختتم الراوي لياليه الست في رواية جلاوجي بلازمة أطول وأغزر سجعاً تقول: [وأدرك دنيا زاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح، وخرجت كالفراشة إلى البساتين الفساح، حيث الماء والخضرة والسوسن والآقاح] وهي اللازمة السجعية التي تختتم فصول الرواية ماعدا الفصل الأخير الذي اختتم بدمج حكاية الأختين شهرزاد ودنيازاد مع حكاية علي بابا، التي يتسامرن بها، وكلاهما تندمجان في حكاية السندياد البحري التي تعود بهما إلى السفر الأصلي ألف ليلة وليلة[1]، وهي بالفعل عودة إلى المتن الأصلي كما ينص عنوان هذا الفصل الأخير (آية الدخول) : الذي يختتم بقول الراوي: [وتحرك البساط فحلق، ثم راح يمخر عباب الفضاء، مبتعداً، كأنما يلاحق الشمس، وشيئاً فشيئاً، حتى اختفى كما اختفى الجني المارد][2].

كما نجد أن الكاتب حاول أن يجمع بين الكتب السماوية في العناوين:

في العنوان الأول من الفصل الأول، تحت عنوان آية (سِفْرُ) الخروج أو كِتَابُ اَلْخُرُوجُ، وهو أحد الأسفار المقدسة لدى الديانة اليهودية والمسيحية، يتحدّث هذا السفر عن كيفيَّة نجاة بني إسرائيل من استبداد وظلم وبطش فرعون مصر واستعباده إياهم[3]، مع ذكره للآية القرآنية.

ج- ستة فصول وعلاقتها بستة الليالي ودلالة الرقم ستة:

عندما نلج إلى دلالة الرقم 6، نلاحظ أن العدد ستة من الأرقام العجيبة فهو في أصله أنثوي، وهو ما يعطي صاحبه اهتمامات في الأناقة والنعومة والجاذبية سواء كان ذكر أو أنثى عن غيره من الأشخاص، وهو عاطفي لأبعد الحدود بقدر ما هو عملي، فهذا بالضبط ما لاحظناه في روايتنا "علي بابا والأربعون حبيبة" بحيث كان الكاتب يتحدث عن إعجاب النساء له وحبه لهم جميعا، إضافة إلى البحث عنه لتزويجه بالبنات نظرا لشهامته وشجاعته.

---

[1]- ينظر: محمد الأمين بحري، حبكة العجائبي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزالدين جلاوجي قراءة في التطابقات والإبدالات، Https://www.ajpsdz.org 23 سبتمبر 2023، 20:50سا.

[2]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى، الجزائر، 2023، ص275.

[3]- موسى عزوق، قراءة في رواية "علي بابا والأربعين حبيبة"، الوسط يومية وطنية شاملة، Https://elwassat.dz ، أغسطس 2023، 21:16.

وفي الأديان لرقم ستة مفاهيم خاصة ترتبط بالعمل دون راحة، وقد جاء في القرآن الكريم: ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ﴾ [1]، فصاحب الرقم ستة متفاني في عمله لا يحب الاستراحة أكثر من يوم واحد في الأسبوع ويوم عليه كثير ، كما أنه رقم التوازن والدقة، وهذا ما يعطي صاحبه نوع من الدقة في مواعيده والرغبة في الاستقرار والثبات على المواقف رغم نشاطه وحركته[2]، وهذا ما تجلى في الشخصية البطلة في رواية علي بابا والأربعون حبيبة، لذلك كان المحبوب من طرف حبيباته ومطلوب لتولي الإمارة من الأمير الذي كان سيتوفى.

3- المكون السردي في الرواية وبنيته السردية:

3-1 البناء الروائي:

3-1-1- الشخصيات وأنواعها في رواية عزالدين جلاوجي "علي بابا والأربعون حبيبة":

الشخصية في العمل الروائي تعتبر المحرّك الأساس للقصة، فهي تمثل الروح التي تنفخ الحياة في صفحات الرواية وترتبط بشكل لا يتجزأ بالحبكة والموضوع العام للعمل الأدبي، ويمكن اعتبار الشخصيات كالعمود الفقري للرواية حيث تتحمل مسؤولية توجيه القارئ خلال رحلته في عوالم الخيال المبدعة.

تختلف الشخصيات من رواية لأخرى في تعقيداتها وأبعادها، حيث قد تتنوع بين الشخصية الرئيسية أي البطل الرئيسي والشخصيات الثانوية، إضافة للشخصيات النامية والمسطحة بحيث تمتلك كل واحدة منها سماتها الخاصة التي تميزها وتجعلها مميزة وممتعة للقارئ، خاصة إذا أحسن الروائي توظيفها أي كل في مكانه ودوره الخاص، وهذا ما سنلاحظه في رواية عزالدين جلاوجي .

ومنه فالشخصية الرئيسية في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" نجدها مع شخصية:

[1]- القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية 54.
[2]- ينظر: أبو الحارث، عشاق الرقم ستة، مملكة الشيخ الدكتور أبو الحارث، www.asrae.net، 25-08-2012، 07:52.

أ- **الشخصية الرئيسية:** ويكون بطلاً يقود القصة ويتحمل المسؤولية الرئيسية عن سير الأحداث، وكما عرفها **عبد المالك مرتاض** في كتابه **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)** أن «الشخصية الرئيسية تتمحور عليها الأحداث والسرد»[1]، أي أن الشخصية الرئيسية في الرواية هي المحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث السرد والتطورات الهامة في القصة، كما تلعب هذه الشخصية الدور الفعّال في سرد للأحداث، حيث تتولى مسؤولية قيادة القصة وتحمل عبء تطور الحبكة السردية.

• **علي بابا:** كانت هذه الشخصية متعددة الأبعاد، تتمتع بصفات معقدة تسمح لها بالنمو والتطور على مدى تقدم الرواية، فعندما يتمحور السرد حول الشخصية الرئيسية، يكون هناك تركيز كبير على رحلتها الشخصية، والتحولات التي تمر بها أثناء تطور القصة، بحيث كانت تحولات شخصية علي بابا نتيجة للتجارب التي تخوضها الشخصية، أو نتيجة لتأثير الأحداث الخارجية عليها، و نتيجة لتفاعلاتها مع الشخصيات الأخرى في الرواية.

لأنه من حيث المضمون نجد أنفسنا أمام قصة علي بابا كشخصية صعلوكية، حيث تقدم الرواية بطلها علي بابا كصعلوك يقود فريقاً من أتباعه من الفرسان، حيث خرجوا عن قيم المجتمع، والتحقوا بالغابات والكهوف وأسسوا نظامهم الداخلي الخاص، سموه ميثاق الصعلكة بحيث نجد في الليلة الثانية يقول فيها الروائي: «قال أحد الرفاق:

-لقد بذلنا جهداً كبيراً، وصبرنا زمناً، فهل تريدنا أن نعود بخفي حنين؟

التفت إليه علي بابا ورد بصرامة:

-لست أنا من يريد، لكن ميثاق الصعلكة هو من أراد.

كان علي بابا متأثراً جداً منذ يفاعته بقصص الشعراء الصعاليك، وكان يعشق عروة ابن الورد في فروسيته وشعره وأخلاقه، وما كاد يؤسس لنفسه مملكة السطو حتى استن لها ميثاقاً

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مجلة عالم المعرفة، 1998، ص87.

صارماً، لا يمكن لأحد اختراق بنوده، ويأتي على رأسها، أن لا يكون السطو إلا على الأثرياء، وأن لا يكون السطو إلا على من يدافع عن نفسه بقوة، وأن تعود نصف الغنائم إلى الفقراء أينما كانوا»[1].

لنكتشف بعد الفصل الأول أن هذا الميثاق ليس لشلة علي بابا وشلة النهب التي أسسها، من أتباعه فحسب بل هي مقدمة تؤطر ميثاق السرد في هذه الرواية، والذي يجب ان يحمله القارئ، وخط ناظم يتبع منطقه من أول الرواية إلى آخره[2].

كما لعبت شخصية علي بابا الدور الأساس في اليالي الست، بداية من الليلة الثانية المعنونة بآية الخروج وهو متعلق به عندما خرج من كونه صعلوك، عندما قال الكاتب «– قد يرانا الناس مجرد صعاليك لصوص، دفعت بنا ظروف الحياة لأن نمارس السطو على الممتلكات، وقد يكون في هذا جانب من الحقيقة، غير أننا وأنتم أعلم ما كنا إلا حربا ضد ظلم الأغنياء الذين يكنزون الأموال بغير وجه حق (...) وصمت علي بابا لحظات مطرقا، فتعلقت به العيون حائرة مضطربة، وقد ابتلع الجميع ألسنتهم، واصل علي بابا وقد اغرورقت عيناه بالدموع.

– واعذروني أن أفاجئكم بقراري الذي لا رجعة فيه، لقد قررت أن أعتزل فعل الصعلكة.»[3]، كما يعتبر هذا الحدث الأساس في الرواية، حتى الليلة السابعة المعنونة بآية الدخول وذلك كأنه ربطه بالحوادث التي وقعت في الأخير مع شخصية علي بابا في اختياره من قبل الأمير أن يخلفه ويصبح أميرا بعده وهذا ما نلاحظه في قول الكاتب: «ارتمت بدر البدور باكية وهي تحضن إليها يد أبيها الذي كان ممددا في السرير، ضغط عليها الأب وقال:

– حدث هذا منذ شهر تقريبا، الفوضى الآن في كل مكان، علي بابا قد وليتك الإمارة، لا أحد غيرك يمكنه أن يضبط كل هذا الإنفلات، قدرك أن تكون أميرا فهنيئا لك.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص11، 12.
[2]- ينظر: محمد الأمين بحري، حبكة العجائبي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزالدين جلاوجي قراءة في التطابقات والإبدالات، Https://www.ajpsdz.org 23 سبتمبر 2023، 20:50سا
[3]- عز الدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص15.

قالها الأمير الحكيم وهو يحدق في علي بابا، الذي أمسك بيد الأمير الحكيم، وقبلها قائلا:

– بل أنت أميرنا وسيدنا، اعتن بنفسك وصحتك، وسأقوم بترتيب كل شيء.»[1]، فيعتبر هذا تطورا كبيرا للشخصية البطلة من كونه صعلوكا نبيلا شهما وفارسا إلى أميرا حكيما.

ومنه نجد أن الشخصية الرئيسية لعبت دورًا مهمًا في جذب انتباه القارئ وتعاطفه مع القصة، فعندما يكون لديهم تجربة عميقة مع شخصية محورية، فإنهم يشعرون بالارتباط العاطفي ويصبحون مهتمين بمعرفة مصيرها ونتائج تحولاتها، وهذا ما ساهم في جعل الرواية تبدو أكثر واقعية وإمتاعًا للقارئ، حيث يشعر بأنه جزء من رحلة الشخصية ويعيش معها تجاربها ومشاعرها.

بشكل عام فإن تركيز الرواية على الشخصية الرئيسية يضيف عمقًا وتعقيدًا إلى السرد، مما يجعل القصة أكثر إثارة وإشراكًا للقارئ، ويسهم في إبراز الرسائل والمواضيع التي يحملها العمل الروائي.

ب– الشخصيات الثانوية: تكون الشخصيات الثانوية تعمل على تقديم دعم وتعميق للحبكة الروائية وإبراز جوانب مختلفة من شخصية البطل أو تعكس جوانب مختلفة من الثيمات والرسائل الموجودة في الرواية «وتأتي بعد الشخصيات الرئيسية مباشرة وتؤدي وظائف مكملة لذلك التي تؤديها الشخصيات الحكائية الأخرى، وهي متنوعة بتنوع وظائفها»[2]، فهي «تصعد إلى مسرح الأحداث بين الحين والآخر وفقا للدور المنوط»[3]، أي أنها ليست مجرد إضافة هامشية للنص الروائي، بل هي عناصر حيوية تساهم في بناء وتطوير القصة، من خلال أدوارها المتنوعة، تقدم دعمًا للحبكة، وتساعد في إظهار جوانب مختلفة من الشخصيات الرئيسية، وتعكس الثيمات والرسائل الموجودة في الرواية.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص269.
[2]- آمنة فزازي، سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، دار الكتب للنشر، القاهرة، ط1، 2012، ص153.
[3]- أحمد شعث، بناء الشخصية في رواية الحواف لعزة العداوي، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد5، ع2، 2010، ص3.

إن استخدام الشخصيات الثانوية بذكاء يمكن أن يعزز من تأثير النص وعمقه، مما يجعل تجربة القراءة أكثر إشباعًا وإثراءً.

ومن الشخصيات الثانوية المساعدة في رواية علي بابا والأربعون حبيبة نجد:

• **بدر البدور**: لعبت دورا بارزا في الرواية بحيث كانت دائما مع الشخصية الرئيسية علي بابا إلا أن تزوجا في كما ذكر في ختام الرواية على لسان دنيا زاد قائلة «وابتهجوا الأيام والليالي بزفاف الأميرة جوهر للأمير الأمجد، وزفاف الأميرة بدر الدور لعلي بابا الفارس الأوحد، وعاش الجميع في سعادة ونعيم»[1]

• **العرافة وبنتها بدر الأكوان**: حيث تعد العرافة من معجبات علي بابا ومساندتها لبنتها بدر البدور لتزويجها لعلي بابا.

• **الجوهري**: الذي كان لو دورا في سير الأحداث عندما أراد سرقة العقد، برز في الليلة الرابعة بعد الألف من بين المقاطع التي ذكر فيها نجد في قول السارد: «ما كاد الجوهري يغادر غرفة الضيوف حتى استسلم علي بابا لأسر النوم العميق، (...)، ضحك الجوهري وقال:

–لا تتعجلي فالعجلة من الشيطان، دعيني استخدمه زمنا، ولو عاما واحدا»[2]، لم يكتمل دوره حتى عاد العقد الذي سرقه لعلي بابا لمالكه.

• **الجمجمة**: وهي التي تخبر بالأحداث الخفية، كما تعتبر العنصر التخيلي في الرواية والعجائبي، نجدها في الليلة الثالثة في قول الكاتب: « قالت الجمجمة بأسى:

– أجل، صحيح ما ذكرت، أرأيت تقلب الأيام؟

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص273-274.
[2]- المرجع نفسه، ص178.

عصفت الدهشة على ملامح علي بابا وهو يرنو إلى صفحة البدر وقد صار أكثر إشعاعا، وقال:

– كان لقيطا، فصار أميرا.

أسرع علي بابا يسأل بحيرة:

–ماذا تقول؟

واختفت الجمجمة فجأة، وفجأة أيضا انفتحت كوة نورانية في الظلام. »[1]، لعبت الدور الثانوي المساعد لفهم أكثر في أحداث القصة.

- **الأمير الامجد** هو الذي كان في الاسترجاع عند الجمجمة.
- **الأمير الحكيم** هو الملك.
- **القائد:** مذكورا في الليلة الثالثة، حيث يقول: «–واصل القائد:

نحن مجرد فرسان لديه، مكلفون بإلقاء القبض عليك، وقد ترصدناك طويلا حتى يئسنا من العثور عليك، سايرنا الآن حتى نسلمك ونقبض جائزتنا.

حرّك علي بابا رأسه وقال:

فليكن»[2]، برز دوره في الليلة الثالثة عندا أراد القبض على علي بابا للأمير الأمجد.

- **الملكة:** التي ظهرت لعلي بابا من عالم الجن وذلك في الليلة الرابعة تجلت في قول الكاتب: «ظهرت أمامه الفتاة التي كانت طائرا، وقد عبرت قريبا منه، وهزته الدهشة وهو يراها

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص83.
[2]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص107.

تتزين بالعقد، ومد يده إليها فأمسك بذراعها بقوة لكنها تفلتت من بين أصابعه كأنها خيال (...) واندفع علي بابا ممتد القامة، وقد لمعت عيناه بشدة، قالت وهي تقترب منه أكثر:

– مرحبا بك في عالم الجن.»[1]، هذا الجانب الذي ميز الروائي في روايته والتغيير الذي أضافه في قصصه العنصر التخيلي العجائبي.

وغيرها من الشخصيات الثانوية التي لعبت دورا حيويا ومحركا للأحداث الروائية مثل الأمير الأمجد، بدر البدور بنت اللقيط، اللقيط، صاحب الحصن، الجوهري، زوجة الأمير الفرسان، بدر البدور ابنة الأمير الذي أراد تزويجها لعلي بابا.

ب– الشخصية النامية (المتطورة، المتحركة، المدورة):

وهي الشخصية التي يتم تكوينها بتمام القصة فتتطور من موقف لآخر، ويظهر لها في كل موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها والشخصيات المدورة يشكل كل منها عالما كليا يتسم بالتناقض فهي تلك الشخصية المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال ولا تصطلي لها نار ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول غليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، فعنصر المفاجأة لا يكفي لتحديد نوع الشخصية، ولكن غناء الحركة التي تكون عليها داخل العمل السردي إنها الشخصية المغامرة المعقدة بكل الدلالات التي توحي بها لفظ العقدة، والتي تحب وتكره، وتصعد وتهبط، وتؤمن وتكفر، وتفعل الخير كما تفعل الشر[2].

ونجد الشخصيات النامية في رواية علي بابا والأربعون حبيبة تمثلت في:

- **رسول الأمير:** لم يلعب دورا بارزا نلاحظه في اللية الثانية.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص135.
[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.

العضد الأيمن العضد الأيسر: تمثلوا في مساعدين علي بابا وتجلت شخصياتهم في الحوار الذي دار بينهم عن سبب توبة علي بابا من الصعلكة في الليلة الثانية.

كهل، شاب وسط الساحة، الأمير الأمجد، الرعية، أبناء صاحب الحصن الذكور، الغريب (اللقيط) بحيث أخذ لقب الأمير الأمجد الحقيقي بعد قتله، وغيرها الكثير إذلا يمكننا حصرها جميعها في هذا العمل، ومعظمها متكرر في كل ليلة من ليالي المتن الحكائي.

ج- الشخصية المسطحة (الثابتة):

وهي تلك الشخصيات التي تدور حواراتها وأحداثها كلها حول فكرة واحدة، وعلى وتيرة واحدة، لا تتغير أبدا ولا تتطور، ودائما ما تكون نمطية، ليس لديها أي نوع من التشويق أو لفت انتباه القارئ، وغالبا ما تسير حياتها على وتيرة واحدة دون أي تجديد أو تغيير، وكما تعرف بأنها تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامة، ويرى د. محمد زغلول سلام أن الشخصيات البسيطة أو المسطحة أنها تتسم بالثبات على وجه واحد من أول القصة إلى آخرها، وتقوم حول فكرة واحدة أو صفة دائمة لا تتغير طوال القصة فلا تؤثر فيها الحوادث[1].

ومثل هذه الشخصية نجدها في رواية علي بابا والأربعون حبيبة:

• **أب علي بابا:** ذكره في الليلة الثالثة في قول الكاتب «لكن علي بابا يعرف كل شيء عن أبيه، أو بشكل أدق يعرف عنه الكثير الكثير، كان يدعى بابا، هكذا سمع الجميع ينادونه دون أن

[1]- رانية عبد الهادي محمد، بناء الشخصية الدينية في روايات الألفية الثالثة رواية سقوط الصمت لعمّار علي حسن نموذجا، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، مج15، ع1، 2023، ص762.

يعرف لذلك سببا»[1]، ثم توسع في وصفه لشخصية الأب دون تبيان دوره أو حدث من الأحداث حوله.

الخالة العجوز، أبناء الخالة العجوز . الفارس، زوجة الفارس، سيدي القاضي، مع تكرار الشخصيات المذكورة سابقا، بحيث تتشابك الشخصيات معًا في ما يعرف بالنظام العلائقي داخل الرواية، حيث تتفاعل وتتأثر ببعضها البعض، مما يؤدي إلى تطور وتغير في سير الأحداث ونمو القصة.

فقد توصلنا من هذا التحليل للشخصيات في رواية علي بابا والأربعون حبيبة أنّها قد بيّنت أهمية الشخصيات في العمل الروائي وتأثيرها الكبير على تطور الحبكة السردية وجذب القارئ، وأبرزت دورها في بناء العالم الخيالي للرواية وتشكيل النظام العلائقي داخلها.

- **علاقة الروائي بالشخصيات:**

أ- الراوي الحقيقي: "قالت دنيا زاد لشهرزاد" العبارة الدالة على المؤلف والمتكررة في كل فصل من فصول الرواية، الشخصية في النص السردي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالراوي أو المؤلف، حيث أنه هو الذي يبتكرها ويجسدها، هذا يعني أن الشخصيات غالبًا ما تكون مرآة لرؤية المؤلف للعالم وانتماءاته الاجتماعية والفكرية، فالكاتب في هذه الرواية استخدم خياله لتصوير الشخصيات وهم يتحركون ويتحدثون، مما أضفى على النص حياة وحيوية، خاصة عند دخول لعالم الخيال والتجربة العجائبية.

فظهور شخصية المؤلف "جلاوجي" لم تبرز بكثرة في الرواية بحكم وجود راوي آخر يروي أحداث القصص وهي "دنيا زاد".

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص71.

ب- الراوي الورقي:

يعتبر الراوي أحد الشخصيات المتخيلة داخل العمل الروائي، وهو من ينوب عن الكاتب في سرد الأحداث، فيظهر باعتباره صورته داخل النص الروائي، ويتحوّل إلى قناع من أقنعته يقدم من خلاله عمله للمتلقي، هذا الأخير يتمكّن من ملاحظة مَنْ يروي داخل العمل الروائي، لكنه يجد صعوبة في تحديد طبيعة سرده وعلاقته مقارنة بالكاتب الروائي من جهة وبالشخصيات الحكائية الأخرى من جهة ثانية، لهذا يتحتم علينا في الرواية البحث عن عن طبيعة حضوره مقارنة بالشخصيات ومن ناحية الضمير الذي يتكلم به[1].

يلعب الراوي دور الوسيط بين المؤلف والشخصيات من جهة، وبين القارئ والنص من جهة أخرى من خلال مهارات السرد، يقوم الراوي بنقل الأحداث والمشاعر والأفكار من ذهن المؤلف إلى صفحات الرواية، ومن ثم إلى ذهن القارئ، هذا الوسيط يسهل على القارئ إعادة تشكيل العالم الفني في خياله، مما يزيد من تأثير النص ويعمق من تجربة القراءة، وهذا ما تجلى في الرواية عن طريق ساردة للقص شخصية دنيا زاد التي تعتبر الراوي الورقي للقصص فهي التي أخذت الدور الكبير مكان الروائي جلاوجي الراوي الحقيقي للرواية.

لذلك قد نجد في بعض الأعمال السردية، يكون الراوي نفسه جزءًا من شخصيات الرواية، وله تأثير مباشر على الأحداث والسرد، عندما يكون الراوي شخصية من داخل النص، فإنه يضيف بعدًا إضافيًا للرواية، حيث يمكن للقارئ أن يتعرف على وجهة نظره الشخصية وأفكاره، مما يثري السرد ويمنحه عمقًا إضافيًا، لكن في رواية علي بابا والأربعون حبيبة لم نلاحظ شخصية الراوي في الحكي وكأنه بعيدا عن كل الأحداث، بحيث جسّدها كأن الحدث يحكي عن نفسه مما أعطى ميزة تفردية للكاتب.

[1]- ينظر: حمزة قريرة، شبكة الرّاوي « Narrateur » الافتراضية في العمل الروائي، مجلة مقاليد، ع3، جامعة ورقلة، الجزائر، 2012، ص199.

ج- علاقة الراوي بالشخصيات:

لاحظنا في الرواية أن العلاقة بين الشخصيات والراوي "عزالدين جلاوجي" في النص السردي هي علاقة تكاملية ومعقدة، تتطلب من المؤلف مهارة في خلق شخصيات تعكس رؤيته وتصوراته، وتكون قادرة على إقناع القارئ بأحداثها، والراوي بدوره عمل كحلقة وصل تفاعلية تنقل هذه الرؤية بفعالية بين المؤلف والقارئ، مما يجعل من العمل السردي تجربة غنية وممتعة، وهذا ما قدّمه الراوي الحقيقي للراوي الورقي "دنيا زاد" روت القصص بكل احترافية سردية جعلت المتلقي يعيش أحداث كأنها مشهد يلعب أمام المتلقي.

3- 1 - 2 الحدث :

تقسم الأحداث في الرواية على قسمين:

1. أحداث رئيسية يكون وجودها في العمل الروائي وجوداً أساسياً ولا يمكن حذفها لأن حذفها يؤدي الى خلل في بناء الرواية لأنها تشكل الدلالة الرئيسية في الرواية.

2. أحداث ثانوية يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤدي ذلك الى إيجاد فجوة في الرواية فأهمية الأحداث الثانوية لا تكمن في ذاتها وإنما بما تؤديه من خدمة في تقديم الشخصيات أو توسيع الرؤية فهي تساعد في بناء الحدث الرئيس.

والحدث الروائي ينطلق من فكرة وهي فكرة الارتباط المصيري بين أحداث الرواية الواحدة فإما أن تكون هذه الأحداث متسلسلة فيما بينها أو متشظية، ويمكن تحديد العلاقات التي تربط الأحداث ببعضها البعض في أنواع ثلاثة:

أ- علاقات منطقية قائمة على السببية.

ب- علاقات تراتبية تنظم الأحداث حسب أهميتها. علاقات تتابعية يحكمها الموقع الزمني فتكون تابعة أو سابقة وبناء على درجة تداخل هذه العلاقات

فيما بينها تحدّد بساطة الحبكة أو تعقيدها[1].

والحدث الرئيسي في رواية علي بابا والأربعون حبيبة نجده في الفصل الأول من الرواية وفي الليلة الثانية التي بدأ بها الكاتب روايته، وتمثل في توبة علي بابا من الصعلكة، كان صعلوك تراجع عندما رأى النساء عند أداء ما كان يقوم به من تم قرر اعتزال الصعلكة.

بينما الحبكة تمثلت في كل ليلة من اليالي الست المذكور بقصة متنوع وحبكة متنوعة فنجد:

البعث من الموت؛ وتواصل الأحياء مع الأموات، ونعثر على هذه البنية بداية من الفصل الثاني الذي يحمل عنوان: [آية البعث "وهو الذي يخرج الخبء"] ، حيث يعثر علي بابا في رحلته على جمجمة الأمير المغدور "الأمجد الأول" فتكتسي لحما وملامح بشرية [وهو يرى الجمجمة تتحرك أمامه، تراجع علي بابا مرعوباً، وقد بدأت تتشكل أمامه الجمجمة إنساناً سوياً، اكتسى الرأس لحماً ثم ظهرت الرقبة فالجذع، فالأطراف، واكتسى الكل بردة، فعمامة][2] ، وتأخذ الجمجمة بعد أن استوت بشراً، في الحديث مع علي بابا، وسرد وقائع حياتها قبل الممات، وحي حكاية تمنح علي بابا الكثير من المعلومات ليهتدي بها في رحلته، وتكشف له حقيقة من يحكمون الإمارة مثل أميرها المزيف "الأمجد الثاني" الذي ليس إلا لقيط ناكر للجميل، كفلته العائلة الأميرية فقتل ولي عهدها (الأمجد الأول أي هذه الجمجمة) ونفى أميرها وأسرته واستولى على الحكم، حين ظن الشعب أنه هو الأمير الأمجد الأول، وولي عهد الملك المخلوع.

وفي الفصل الأخير [آية الدخول "فاخلع نعليك"] تبعث الجمجمة إلى الحياة، لكن هذه المرة لتصبح إنسانا حقيقياً، وهو الأمير الأمجد الأول الذي ينزل من السماء كشبح ويتحول تدريجياً إلى إنسان كامل، ليسترد عرش أبيه، ويتزوج [الأميرة جوهر] ابنة أمير الإمارة المجاورة. الذي جاء لنصرة إمارة الأمجد الأول من طغيان الأمجد الثاني الذي فر من المدينة قبل مجيئهم فدخلوها آمنين، [بلغ شبح الفارس الخيمة، ثم عبرها نحو القصر... وشيئا فشيئاً بدأ يتعجن بين ذراعيهما،

[1]- أسماء بدر محمد، الحدث الروائي والرؤية في النص، مجلة فصيلة محكمة تعني بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية، ص22.
[2]- علي بابا والأربعون حبيبة، ص79.

وصدرت منه شهقة مرعبة كأنها العاصفة، ... واستوى بشراً... قال علي بابا وفي وعيه دهشة لكنك قد مت وفنيت وكنت جمجمة. التفت الأمير الأمجد إليه مبتسماً، وكني بُعثت وعدت بعلم غزير]1.

ومن الأحداث الخيالية التي حدثت في الرواية كعنصر جديد مغاير، هو التداخل مع عالم الجن في الفصل الثالث الذي يحمل عنوان: [آية الغيب "قال عفريت من الجن"]، نشهد دخول عالم الجن على الخط، ويمكن أن نسوق استئناس السرد العجائبي بعالم الجن هنا في خانة السرد التطابقي مع حكايات ألف ليلة وليلة التي جعلت من عالم الجن واختلاطه بالمغامرة من أبرز بنياتها العجائبية، وكذلك في رواية جلاوجي، يتم اختطاف علي بابا، مباشرة بعد زواجه من الأميرة بدر البدور في إحدى الغابات، أين يختطف منه طائر عجيب عقد زوجته الثمين، ويستمر علي بابا في مطاردته، إلى أن يدخل به كهف الجن، حيث تختطفه ملكة الجن التي تشترط عليه الزواج بأربعين جنية، وإخصابهن، في مقابل، حريته واسترجاع عقده. قال علي بابا للجنية:

أعيدي لي عقد زوجتي..

–نريدك في أمر مختلف، إن قمت به خلينا سبيلك ومعك العقد

–تحت أمرك، المهم أن أسترد العقد، وأعود إلى زوجتي وقد تركتها في الفلاة

–نزوجك فتياتنا، فينجبن منك خلقاً فيهم الجن والإنس... العد يبدأ عندنا من الأربعين، والواحدة منا تنجب المئة... لا أريد نقاشاً، استعد من الغد، ستكون عريساً على الأربعين الأولى2.

فيفعل ذلك، ويغوص معهن في زمن غير محسوب من اللذة والمتعة من جنية إلى أخرى، حتى يفي بوعده ويسترجع عقده وحريته، وينطلق إلى البحث عن وزوجته التي دخلت إمارة مجاورة وتنكرت فيها بزي قاضي فمنحوها هذا المنصب كقاض للإمارة.

1- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص237.
2- المرجع نفسه، ص137، 138.

- **الحدث وعلاقته بالشخصيات:**

تصنع الرواية طاقتها الإدهاشية وبعدها التشويقي من هيمنة سلطان القدر، بكل غموضه الذي يجعل الخطوة القادمة التي على بعد سطر أو سطرين مجهولة المعالم، مما يدخل القارئ في دوامة عجائبية. لا يمكنه فيها توقع أي حدث أو فعل، لكون الرحلة تتدحرج في دهاليز القدر وتحكمها الطوارئ التي تميز الخطاب العجائبي وتمنحه طاقة الغموض واللامتوقع والفجائي، كما يتجلى في حوار علي بابا مع الجمجمة الناطقة: «السيول تجرفنا جميعاً يا علي بابا... وتتقاذفني تلك الأمواج حتى طوحت بي حيث وجدتنب، ولا أدري أي أمواج ستقذف بي مستقبلاً، ولا أي الربوع سأعبر، وفي أيها سأستقر. وأسرع علي بابا يقول مقاطعاً: – لقد قذفت بك الأقدار بين يدي، وستستقرين في مكان آمن أبدي. ضحكت الجمجمة وقالت: كأنك أنت الأقدار يا علي بابا، وأنت مجرد ريشة في يدها.. تجلى الفزع على ملامح علي بابا وراح يرد: – فعلاً فعلاً، نعم.. أجل»[1]، فدور الشخصيات حسب أحداث الليالي لعبت دورا مهما في الجانب السردي عن طريق تحولاتها المختلفة[2].

ففي الرواية، تتشابك الشخصيات وتتشابك أقدارها ضمن إطار سردي معقد يتجاوز حدود المنطق التقليدي، مما يعزز الحبكة العجائبية ويضفي عليها طابعاً مميزاً فكل شخصية تحمل في داخلها قوة وسلطة تؤثر على مصائر الآخرين، بحيث لعبت الشخصيات دوراً محورياً في بناء أحداث الرواية، حيث ساهمت في تشكيل الأحداث والتفاعلات بطرق غير متوقعة. على سبيل المثال، كما لاحظناها مع شخصية "علي بابا" التي تقود حركة القصة بقراراتها ومواقفها، لكن هذه القرارات غالباً ما تكون نتاج تفاعل معقد بين إرادتها الخاصة وتأثيرات خارجية غامضة وغير متوقعة.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص104، 105.

[2]- ينظر: محمد الأمين بحري، حبكة العجائبي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزالدين جلاوجي قراءة في التطابقات والإبدالات، Https://www.ajpsdz.org 23 سبتمبر 2023، 20:50سا.

بالتالي، تُبنى الحبكة على أسس من المجاهيل السردية، حيث تكون العلاقات بين الشخصيات وأقدارها محكومة بعوامل خارجة عن إدراكها وسيطرتها لأحداث الرواية، أحسن جلاوجي توظيفها وأصبحت الرواية بذلك ليس فقط سرداً للأحداث، بل رحلة استكشافية في عوالم القدر والمجهول، مما جذب القارئ إلى التأمل في الواقع والخيال.

- **المكان وأنواعه: (التخيلي والحقيقي)**

المكان في الرواية كعنصر أساسي لا يقل أهمية عن باقي عناصر السرد، بحيث يؤثر على عناصر الرواية الأخرى ويعزز من قوتها ونفوذها، ويعبر عن مقاصد المؤلف كما يوضح أن تغيير الأماكن الروائية يمكن أن يحدث نقطة تحول حاسمة في الحبكة، مما يؤثر على تركيب السرد والمنحى الدرامي للرواية.

فحضور المكان في الرواية يسهم بشكل كبير في بناء النص وإثرائه، بينما حضوره المتصدع أو غير المكتمل يؤدي إلى تفكك البنية النصية وضعفها بمعنى آخر، المكان الجيد التصميم يعزز من تماسك الرواية وجاذبيتها، بينما يؤدي المكان غير المدروس جيدًا إلى تعطيل السرد وتشويشه[1]، ففي رواية علي بابا والأربعون حبيبة انقسمت الأمكنة إلى نوعين بحيث الأحداث التخييلية في الرواية فنجد الأماكن الحقيقية والأماكن المتخيلة.

من بين أنواع الأماكن الحقيقية المذكورة في الرواية نجد:

أ- **الأماكن المغلقة:** وهو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواءا بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني و بين الإنسان الساكن فيه.[2]

[1]- ينظر: أمال عيساوي، سيميائية المكان في رواية "ماجدولين" لمصطفى لطفي المنفلوطي، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017، ص58.

[2]- ينظر: مهدي عبيدي، جمالية المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص44

وتمثلت في المغارة، الكهف، العرين، القصر، الغرفة، البيت، حجرة صغيرة، الخيمة، الاسطبل، الخلوة، المغارة، بيت العرافة، قصر الإمارة، فناء القصر، جناح الضيوف، الكوخ، كهف الجن، المحل (الجوهري)، دار القضاء، ...

ب- الأماكن المفتوحة: وهو الحديث عن الأماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر والنهر أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو الحديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة[1]، ومن المذكور في الرواي نجد:

• **المدينة :** وهي مسكن الإنسان الطبيعي، أوجدها الناس لتكون في خدمتهم وعلى مستواهم، أوجدوها لتساعدهم على العيش ...وتختلف المدن عن بعضها البعض، فكل مدينة موقعها الجغرافي، وتتميز كل مدينة بعاداتها وتقاليدها[2]، التي ذكرها جلاوجي في هاته الرواية، التي بها القصر، وركز على الطبيعة كذلك.

ومن بين الأماكن المفتوحة التي تمثلت في الرواية نجد: الطبيعة، المدينة، الصحراء، الفناء، الطريق، البساتين، الكون، سوق النساء، الساحة العامة، الجبل، هضبة، منبع الغزلان، الطريق، الأرض، وادٍ صغير، حافة الوادي، االسهول، ضواحي المدينة، مركز التدريب، ...

ومن الأماكن المتخيلة غير الحقيقية نجد ذكر الكاتب لمكان واحد فقط ووصفه بدقّة خيالية بحيث:

ذكر السّارد لكهف الجن في الليلة الرابعة بعد الألف في قوله: «حتى وجد نفسه يقف عند فوهة كهف عملاق تكاد تغطيه أشجار غابية مختلفة، (...) قد شسع المكان نورا بألوان قوزحية بديعة، وامتدت أمامه جدران بلورية تتعاشق حجاراتها المزخرفة، ونبض السقف بنقوش بديعة»[3]، هذا المكان السحري مذكور فقط في الرواية حيث كان الشخصية البطل يواجه ملكة الجن في

[1]- ينظر : مهدي عبيدي : جمالية المكان، ص 95
[2]- المرجع نفسه ، ص96
[3]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص134.

عالمها ال"عالم الجن"، فتوظيف الروائي لهذا الوصف الدقيق والأحداث الخيالية لعالم الجن حمل دلالت متنوعة كإثراء الخيال والبعد العجائبي الذي يساعد في إضافة عنصر عجائبي وغرائبي إلى الرواية، مما يجذب القارئ ويشده إلى عوالم غير مألوفة ومليئة بالمفاجآت والغموض، أو يمكن يكون لدلالة على الهروب من الواقع بحيث يمثل الانتقال إلى عالم الجن وسيلة للهروب من قيود الواقع وقوانينه الصارمة، مما يسمح للشخصيات باستكشاف أبعاد جديدة من الحرية والتجارب التي لا يمكن أن تحدث في العالم الحقيقي، كما لاحظناه في الرواية عند طلب من الجنية زواج شخصية "علي بابا" من أربعين جنية وهذا شبه مستحيل في الواقع.

وبالتالي، توظيف الروائي لمكان من عالم الجن لا يضيف فقط عنصر التسلية والإثارة، بل يعمق من دلالات الرواية ويغنيها.

3- 1- 3 الزمان:

نلاحظ في الرواية توظيف فجوة الزمن للإطلاع على الغيب، تأتي هذه البنية كحل سحري لمساعدة علي بابا على كشف الدسائس والخدع المحيطة به وإعانته على إكمال رحلته المحاطة بالمطبات، فسخر له السارد عدة عوامل مساعدة أبرزها تلك الجمجمة التي وجدها على قارعة طريق رحلته، ففتحت له فجوة في الزمن، وهي هالة سحرية يرى في شاشتها كل الأحداث التي وقعت في الإمارة قبل الغدر بالأمير الأمجد الأول صاحب الجمجمة، وبعد ما قتل وتدحرجت الجمجمة بين أيد كثيرة، [وقد أشرق أمامه نور ساطع، وكأنما فتحت في الظلام كوة واسعة مشعة[1].

وقد لعبت تقنية فجوة الزمن التي جاءت لتسند علي بابا في مهمته، دوراً هاماً في فك كثير من الألغاز أمام البطل، وأمام القارئ أيضاً، وتكشف عديد الأسرار التي كانت ستتطلب عشرات الصفحات لسردها، لذا ستصنف هذه البنية كتقنية بلاغية كان دورها البرز في الخطاب، هو الإيجاز بالحذف والاقتصاد النصي. هذا من جهة، ومن جهة البناء الفني كانت أحد المفاتيح

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص80.

السحرية لفك التعقيد العجائبي بمفتاح من جنسه، بغرض سرعة التقدم في التسلسل الحدثي وفرز خيوطه ومنعها من التشابك والاختلاط في ذهن المتلقي. فكانت تيسيراً على البطل وعلى القارئ أثناء تتبع الخط الدرامي، وتسريع الإيقاع العجائبي. والإفلات من هوة الإطالة والرتابة[1].

وفي ثناياه يسجل الحدث وقائعه من العبارات الدالة على الزمن في الرواية من بينها: **البارحة، العشاء، اللحظة، السنة، الليل، القيلولة، غدا، سنعود، ساعات، النهار، الفجر، ليلا، المغرب، مساء، المساء، الصباح، أياما، ليلته، لحظة، سويعة، الضحى، أسبوع، لحظات، سبعة أيام، ...**

فذكر الروائي لهته الأزمنة ساهم في ربط أحداث الرواية عبر توفير سياق زمني يسهل تتبع تطور الحبكة، ويمنح القارئ فهماً أفضل لتسلسل الأحداث وترابطها، وسلاسة الانتقال بين مختلف مراحل القصة.

- **المفارقات الزمانية:**

1 .الاسترجاع: إن أول ما يلفت انتباه القارئ لرواية "علي بابا والأربعون حبيبة" هي تقنية الاسترجاع التي برع فيها الروائي، حيث نلاحظ كما لا يعد ولا يحصى من الاسترجاعات، فهو يعود إلى الأحداث السابقة، ويمكن أن نستخلص هذه التقنية بنوع الاسترجاع الداخلي من الرواية:

ويتضمن هذا النوع تداعي الأحداث الماضية واسترجاعها في الزمن الحاضر ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة [2]، وهو الموجود في الرواية العودة الى الأحداث الماضية مع شخصية (جمجمة)، كما نلاحظه بكثرة في الليلة الثالثة لا تخلو من الاسترجاع.

2. الاستباق: غير موجود في رواية.

[1]- ينظر: محمد الأمين بحري، حبكة العجائبي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزالدين جلاوجي قراءة في التطابقات والإبدالات، Https://www.ajpsdz.org 23 سبتمبر 2023، 20:50سا.

[2] - ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 121.

3. الاستغراق الزمني: نلاحظ تسارع في الزمن في الرواية.

4. الخلاصة: اختزال الاحداث في الرواية دون تعرض التفاصيل.

5. الاستراحة: موجودة في الرواية وهي عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوءه الى الوصف.

ومن فقد لا حظنا أن زمن السرد في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" جمع بين السرد اللاحق، والاسترجاع، مع تركيز أكبر على الحاضر مقارنة بالماضي المسترجع وهذا يشير إلى قدرة السارد على الربط بين أنواع الأزمنة في روايته.

3-2- البنية اللغوية:

3-2-1 الحوار وأنواعه في الرواية:

نمط الحوار بارز في الرواية تكاد لا تخلو منه، إذ يعتبر الأساسا لتطور الأحداث والشخصيات، بحيث نلاحظ في الرواية وجود لنوعين من الحوار البارز فيها، الحوار الخارجي والموجود بكثرة في الرواية، وبعض من الحوار الداخلي.

أ- الحوار الخارجي:

وهو الحوار الاكثر تداولاً في النصوص الروائية والأسلوب الذي يعمد فيه السارد إلى نقل كلام الشخصيات كما هو من غير تغيير في لغته ومضمونه، ويشمل افعال القول وعلامات الترقيم لاسيما علامتا الاستفهام والتعجب، لما تحملانه من دلالة التقاطع والإختلاف بين الطرفين المتحاورين، وهذا ما وجدناه في الرواية يقول جلاوجي على لسان دنيا زاد: «-وقف خلفه العضد الأيمن مبتسما وقال:

–سيكون الحصن فريسة سهلة، وستكون غنائمه وفيرة لنا كلنا، ولمن هم في حاجة من الفقراء.

استدار إليه علي بابا وقال:

–وكيف جزمت؟ (...)

رد العضد الأيمن:

–لا خوف، قهرنا الأكثر منهم والأشد، فلننطلق أعتقد أن الوقت صار مناسبا.»[1]، نلاحظه في الفصل الأول من الرواية الليلة الثانية عندا كان لا يزال علي بابا صعلوكا ودار هذا الحوار ليبين لنا الكاتب أن علي بابا كان يتردد نوعا ما ليبتعد عن الصعلكة.

فالحوار يؤذي لتحول وتطور الحدث الدرامي والحوار الصافي الجاري بين شخصين أو أكثر ما هو إلا إسلوب سردي، يضفي على النص القصصي حساً دراماياً متمثلاً بإلغاء دور الراوي الوسط بين الشخصيات والقارئ تاركاً الشخصيات تتحدث بمفرداتها وترسم ملامح الحدث القصصي، مثل ما جاء على لسان شخصية الجمجمة في الرواية نجدها تحكي قائلة:« «وأشار إليه الأب بيده وقال:

–الحق أخاك.

رد الفتى في عجلة:

–أمرك سيدي الأمير.

وانطلق يعدو على إثره

وقف الأب بين الأم والأخت واحتضنهما بذراعيه وهو يقول:

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص10.

–ليس من اللائق أن تبكيا بين، هو يحتاج الآن إلى تشجيعنا لا إلى بكائنا.

كفكفت الأم دموعها وقالت:

–إنّه قلب الأم أيها الأمير الحكيم»[1]، هذا الحوار عبارة عن استرجاع لأحداث كانت قد جرت في القديم وبدأت تعيدها على علي بابا لتحكي له ما جرى سابقا.

ووظيفة هذا الحوار هو الإيجاز والوصف والتحليل فالحوار المباشر نوع من الخطاب يتم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أن الشخصية قد كونتها وذلك لأنه نقيض الحوار غير المباشر، ففي روايتنا لا يوجد الحوار غير المباشر كلها حوارات مباشرة تساهم في تطور القصة وأحداثها

أما من ناحية توظيف بنية الحوار في تقدم الشخصيات فهو مشروط بقدرة الكاتب على اختياره للمفردات والعبارات الحوارية بشكل منسجم مع الشخصيات الفكرية والإجتماعية، لأن الحوار يجب أن يكون موضوعياً نابعاً من خلال ابعاد الشخصية التي يرسمها الكاتب والتي تصل إلى درجة من التركيز اللغوي والدرامي[2]، مثل ما جاء في الرواية: «حملق علي بابا مندهشا، وابتلع ريقه، وعاد ليجلس حيث كان، وهو يتمتم:

–ياإلهي!!

واصلت الملكة وقد طوت ذراعيها.

–لا تخف، لن نحتفظ بك أكثر من عام.

انتفض علي بابا واقفا وقد دمعت عيناه، قال:

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعين حبيبة، ص81.

[2]- ينظر: إيمان حسين محيي، بنية الحوار في رواية (بين قلبين) للروائي (علي حيون) دراسة فنية، مجلة كلية التربية الأساسية، ع95، جامعة بغداد، 2016، ص61.

-ولكني تركت زوجتي....

قاطعته:

-لا أريد نقاشا، أستعد من الغد ستكون عريسا على الأربعين الأولى.

صاح علي بابا:

-لكن هذا جنون.

قاطعته الملكة مبتسمة.

-بل هذا جن»[1]، يعد الحدث المحرك للرواية العجائبي التخيلي، هذا الحوار الذي كان مع الجنية وعلي بابا.

ب- الحوار الداخلي:

هو ذلك التعبير عن مشاعر أو افكار الشخصية الباطنية الذي ينقله السرد لنا ضمن سياق كلامه، إذ ينقله لنا عبر ضمير الغائب، إذ ان السارد يستعمل ضمير الغائب في الزمن الماضي هو الذي ينقل لنا حوار الشخصية ليوهم بها المتلقي بأن الشخصية هي التي تتحدث وتتحرك وهذا الامر يعتمد على صوت الراوي وتأثيره على المتلقي، ونرصد هذا النوع من الإسلوب إذ يتدخل الراوي في صوت البطلة الداخلي، كاشفاً عن بعض التفصيلات الجزيئية المختصرة[2].

نلاحظ الحوار الداخلي في هذا المقطع من الرواية «تبسمت الأميرة في أعماقها وهي تتخيل مراحل الواقعة، ثم سريعا عادت إلى واقعها، وقد تذكرت زوجها فتمتمت لنفسها: وهل أخبر الأمير

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص138.

[2]- ينظر: إيمان حسين محيي، بنية الحوار في رواية (بين قلبين) للروائي (علي حيون) دراسة فنية، مجلة كلية التربية الأساسية، ع95، جامعة بغداد، 2016، ص70.

الأمجد؟ لا لا سيفسد علينا الخطة، سننفذ ذلك كله في غفلة منه، ليس من اللائق أن يدخل الرجال سوق النساء.

ودخلت عليها فجأة ابنتها بدر البدور وقالت:

–تكلمين نفسك والدتي؟ أكل ذلك فرح بعودة الفارس الهمام؟»[1]، الحوار كان في نفسية الأميرة، عبرت عن المشاعر التي في نفسها حول الأمر الذي كانت قد قامت به فأراد أن يبيّن لنا الكاتب تلك المشاعر والآراء المختلفة التي سقطت في ذهن الأميرة.

كما نلاحظ الحوار الداخلي في عندما كان علي بابا يحكي مع الجمجمة لكنها كانت كجماد وبقي يكلّم نفسه، حوار داخلي كأنه يناجي نفسه، ونلاحظ هذا في قول الروائي: «أدرك ما يجول في أعماقك، ستقولين ما أضعف هذا المخلوق، ستقولين أهذا علي بابا مضرب المثل في القوة والشجاعة والبطش؟ نعم أنا هو، ذي هي حقيقتي أيتها الجمجمة، ضعفي أكبر من قوتي، ورقتي تغلب سطوتي، ودموعي تقهر صيحاتي، وخفقات قلبي تعلو صليل سيفي وحمحمات جوادي، أنا إنسان أيتها الجمجمة، ولم أكن قاسيا إذ قسوت إلا لأنصر الرقة، أنا إنسان، أنا إنسان.»[2]، بحيث استغل الكاتب الحوار الداخلي هنا ليعبر عن مايجول في خاطر الشخصية الرئيسية من المشاعر التي كان يكلثها في نفسيته وكأنه يشتكي لها مالم يستطع قوله للعلن أو في حواراته الخارجية مع الشخصيات المساعدة له.

ومنه فقد استعان الروائي بالحوار الخارجي والداخلي، بحيث جاء الحوار الخارجي في الرواية بمثابة محادثات عادية إلزامية في كل قصة، مساهمة في تطوير الأحداث بين الشخصيات الرئيسية والمساعدة، حوارات سريعة وواضحة كل الوضوح سواء في المواضيع الحقيقية أو المتخيلة في الجانب التخييلي من الرواية، أما الحوار الداخلي تمثل في التعبير عن الشعور الداخلي لنفسية الشخصية، حديث الشخصية في نفسها عما يمكن أن تقوله ولا تسطيع البوح به.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص118.
[2]- المرجع نفسه، ص101.

3-2-2 التناص في الرواية:

الروائي جلاوجي يتناص مع حكايات سابقة ويوظفها في روايته الجديدة، مثل ذكره ل "رأس المحنة" التي تعتبر عنوان لرواية من رواياته فما هي علاقة راس المحنة بالرواية؟ وما هي نقطة التلاقي؟

في الليلة الثالثة بعد الألف بعد ما كان علي بابا في سفر يشعر بالتعب وجد الجمجمة في الخلاء الذي كان يستريح فيه ليلا إذ به يخاطبها قائلا: «دفعه الفضول إلى سؤالها وهو يعتدل في جلسته، وقد اقترب منها أكثر حتى كاد يلامسها:

-كلمني بالله عليك يا رأس المحنة. (...)

-رأس من أنت بالله عليك يا رأس المحنة»[1]، تكررت لفظة "رأس المحنة" في هته الرواي 11 مرة، ربطها في لحظة استغرابه من الجمجمة وقدرتها على التحدث معه، وهذه اللفظة هي عنوان لروايته التي كتبها سابقا معنونة ب"رأس المحنة 1+1=0" كما أن العنوان بحدّ ذاته يعد اقتباس من قصة شعرية أسطورية نظمها الشاعر الشعبي "سيدي لخضر بن خلوف"، «أما عن العنوان رأس المحنة، فإنه ينئ عن كثير من الدلالات التي منها ما تتبدى للقارئ و منها ما تحجب نفسها عنه، رافضة الانصياع له، فالقارئ أمام محنة فكرية غير معقولة أمام عملية حسابية قلبت كل موازين الحساب لعله سيطرح السؤال في أي مكان هذه المحنة ؟ وأين تصح هذه العملية (1+1-0)، لعل كل هذا الخراب يجري في مكان ما»[2]، وهذا بالضبط ما توحي إليه اللفظة في استعماله لها عند تحيّره عندما التقى مع الجمجمة.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص77، 88.
[2]- طعام شامخة، الرؤية والبناء في روايات عزالدين جلاوجي، مذكرة ماجستير، جامعة ابن خلدون، تيارت، (2006-2007)، ص62.

كما نلاحظ تداخل الأجناس في الرواية بين الشعر والنثر، في توظيفه لبعض الأبيات الشعرية على لسان الشخصية الرئيسية في الرواية "علي بابا" من بينها نجده في قوله: «لقد غلبك بطنك يا هذا، ونسيت قول مُعلّمنا:

أُديمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَهُ

وَأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فأُذْهَلُ

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرضِ كيْلا يُرى لَهُ

عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

واهتز المكان كله بالنشيد، (...) واصل علي بابا قائلا:

–ولقد نسيت قول شاعرنا الهمام:

ولقد أبيت على الطوى وأظله حتى أنال به كريم المأكل»[1].

حيث الشيء الأول الملاحظ أن الأبيات الشعرية في الرواية الأولى كتبها الروائي بالتشكيل وكأنه أبرز قيمته في كل جوانبه، عكس البيت الشعري الثاني كتبه كأنه يحكي عنه فقط لم يعطي له الأهمية في التشكيل.

إضافة إلى أن المقاطع الأولى أخذت من "لامية العرب" التي تعتبر من مفاخر الأدب العربي كله، «فهي ليست قصيدة عادية أو يسيرة الشأن، فالواقع أنها درة لامعة في الأدب العربي كله، وقد تكون هناك قصائد أتيح لها قدر كبير أو صغير من الشهرة والذيوع لارتباطها بأحداث معينة، ولكن لا تعرف قصيدة أخرى في الشعر العربي كله تنافس لامية العرب في موضوعها بالذات، وفى مقدرتها على تصوير لون من الحياة العربية هو حياة **الصعلكة**، وعلى التعبير عن

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص16.

حياة طائفة من المجتمع العربي وهم الصعاليك، وعلى وصف بيئة معينة في الجزيرة العربية هي البيئة التي اتخذ منها الصعاليك ميدانا لنشاطهم، ومركزاً ومنطلقا لغاراتهم بما تشتمل عليه هذه البيئة من خصائص في طبيعتها وفى حيوانها، وفي مناخها، وقد صيغ ذلك كله في ثوب شعرى واضح الجودة بل واضح التميز والتفرد (...) إنها قصيدة عربية خالصة لشاعر معين مشهور هو الشنفرى.»[1] ومنها تتبين لنا شخصية الروائي وفطنته وقدرته الإبداعية في قدرته على الاتيان بمثل هذه القصيدة وربطها بالشخصية الرئيسية علي بابا ليبين بها شهامة وهبة الشخصية في اتقانه لمثل هذا النوع الأدبي الفريد.

كما وظف الشعر كذلك في الصفحة 24 من الرواية، جاء كالنشيد الشعبي في قول السارد:

«أسندت بدر الأكوان رأسها على كتف أمها، وارتفع صوتها هادئا رخيما عذبا.

يا ريم الفلا يا قمرا علا ريم الفلا...قمرا علا

يا ريم الفلا يا ريم الفلا ريم الفلا...ريم الفلا

قلبي انقلى عقلي اعتلى

يا ريم الفلا يا ريم الفلا ريم الفلا ... ريم الفلا»[2]، تكرر هذا البيت الشعري كذلك نفسه في الصفحة 25، فهي تعتبر أغنية شرقية معروفة.

كما نلاحظ توظيف الكاتب للمثال "حيص بيص" في الصفحة 19 من الرواية في قوله على لسنا شخصية العضد الأيمن: «–لا أدري، أنا في حيص بيص، قلبت الأمر على كثير من الوجوه دون أن أقنع بواحد منها»[3]، بحيث يعد مثل عربي أطلقه الشاعر بو الفوارس سعد بن محمد بن سعد بن الصيفي التميمي الملقب شهاب الدين المعروف بحيص بيص، سمي حيص بيص لأنه رأى

[1]- عبد الحليم حنفي، لامية العرب للشنفري شرح ودراسة، مكتبة الآداب، القاهرة، 1419ه-1999م، ص56.
[2]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص24.
[3]- المرجع نفسه، ص19.

الناس يوماً في حركة مزعجة وأمر شديد فقال: «ما للناس في حيص بيص»، فبقي عليه هذا اللقب، ومعنى هاتين الكلمتين الشدة والاختلاط، تقول العرب: وقع الناس في حيص بيص، أي في شدة واختلاط[1]، وهذا ما يدل إلا على ثقافة الروائي المفعمة بالأمثلة العربية وتطلعه على المشهورة منها، وأحسن توظيفها في روايته.

3-2-3 الأسلوب في الرواية:

أ- التكرار: يعد من الأساليب الفنية التي عادة ما يكون عنصرا من عناصر الجذب الروائي، لأن الحدث يتضاءل كثيرا أمام اللغة **ف**نجد أن التكرار يسهم بشكل كبير في الدور التعبيري للرواية لأنه ما من شك بأن استثماره داخل الخطاب الروائي سيزيد من إثراء النص والتكثيف في لغته لإفضاء الجمالية[2]، لذلك نلاحظ توظيف الكاتب التكرار بمختلف أنواعه نجد قد وظف:

تكرار حرف النفي مع الجملة في قوله:«وتمتم: لا .. لا أنا بخير أنا بخير»[3]، دلالة على أن علي بابا لم يصدق ما رآه أن جمجمة تتحدث وظن في نفسه أنه غير بخير فردد ذلك التكرار تأكيدا على أنه بخير وأنه يتخيل له ذلك.

تكرار كلمة سلام في قوله: «لا داعي لدفنكما، العراء أفضل لكما، قد تحتاجان لنور وهواء، سلام .. سلام»[4]، على لسان شخصية الغريب الذي قتلا الفارسان.

تكرار جملة أنا إنسان في الحوار الداخلي الذي دار بين علي بابا ونفسه ذلك في قوله: «رفع علي بابا عقيرته صارخا يجرح السكون من حوله:

[1]- ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ويكيبيديا الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org، 31 ديسمبر 2023، 23.00.

[2]- ينظر: بوثينة بوعيشة، التكرار في رواية "بعد أن صمت الرصاص" لسميرة قبلي، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (2016-2015)، ص18.

[3]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص78

[4]- المرجع نفسه، ص86.

–أنا إنسان، أنا إنساان، أنا إنساااان.»[1]، مأكدا لنا هذا التكرار على الحزن الشديد الذي كان يحوم حول نفسية علي بابا.

فالتكرار هو تقنية أدبية تستخدم بشكل متكرر في الروايات والقصص، وله علاقة وثيقة بالبنية السردية لهذه الأعمال، استعمل جلاوجي بشكل قليل نوعا ما لا حظناه جاء أحيانا لتأكيد الأفكار والمشاعر التي يريد إصالها للمتلقي، ولا حظناه في توحيد هيكل السرد عن طريق ربط فصول الرواية بتلك اللازمة المذكور في آخر كل فصل، مما خلق هيكلًا سرديًا متماسكًا من خلال تكرار تلك الجملة في نهاية الفصول، جعلها أداة قوية في يد الكاتب لتحسين تأثير العمل الأدبي على القارئ.

ب– الحذف: أو المسكوت عنه يعتبر سمة جمالية متميزة يبدع فيها الكتاب في إبداعاتهم الفنية الأدبية، كما أن ظاهرة الحذف في اللغة تتجلى في إقصاء أو حذف بعض المفردات من النصوص السردية، إما حذف كلمات أو جمل أو يدل عليه ينقاط، وذلك لأسباب جمالية أو لتجنب التصريح المباشر، نلاحظه في بعض فصول الرواية كما يلي:

يقول الكاتب في روايته "علي بابا والأربعون حبيبة": «قالت بدر البدور:

–أخشى أن يكون ناله مكروه في هذا الكهف ال...

التفتت إليها العجوز وأسرعت مقاطعة:

–إلا إذا أصابه الجن، مادون ذلك فالمكان آمن.

–الجن؟»[2]، فعندما كانت تنتظر بدر البدور علي بابا بحثت عنه مع العجوز حتى التقت بالكهف المعروف ب"كهف الجن" وعند حوارها مع العجوز لم يكمل الكاتب ما كانت تريد قوله

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبية، ص101.
[2]- المرجع نفسه، ص146، 147.

بدر البدور كما هو موضح في هذه العبارة "هذا الكهف ال..." ذكر (ال) التعريف وبيّن بثلاث نقاط أن كلمة حذفت ولم تستطع قولها بدر البدور، يمكن لدلالة على خوفها من الجن.

أيضا يوجد حذف في الرواية من صفحة 180، ذلك في قول الكاتب: «هذه الحرفة ورثتها أبدا عن جد، ولم أتوقف عن ما ورثته، بل عمقت قدراتي ومهاراتي، ووسعت تجارتي وعلاقاتي، حتى صرت ملك ملوك الجوهريين وأمير أمرائهم.

تمتم علي بابا:

–بارك الله.. بارك الله»[1]، حذف جمالي مقترن بالتكرار للعبارة "بارك الله" مع وضعه لنقطتي الدالة على الحذف لكلام مسكوت عنه من قبل علي بابا عندما سمع ما يتمتع به الجوهري، فبما أنه لم يذكر شيء عند حديثه حذف الكاتب ماكان يجول في ذهن الشخصية علي بابا واكتفى بالمصرح به، ذلك لأن ظاهرة الحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها سمات القطع أو المضمرات، أو المحذوف والمتساقط ، والبنية السردي نجدها تبحث غالبا عن المراوغة واقصاء بعض المفردات أو حذفها من فضاءات بنائها، سواء كانت تلك المفردات محذوفة أو تمثل تابو في مجتمع ما أو مقموعات وبدواع جمالية لتجنب المباشرة والتصريح أو لتغيب المفردة من الجملة السردية لإعمال ذهن المتلقي في التأويل[2].

فهذا الحذف يحفز المتلقي على التأويل ويمنحه مساحة لإعمال ذهنه وفهم النص بشكل أعمق، كما نجد كذلك تكرار وحذف في قوله: «راح يقول بصوت متقطع جاف:

–سيدي، سيدي، علي بابا... علي بابا»[3]، فهنا نطرح تساؤل لماذا الكاتب وضع نقاط عند حديث الشخصية القلقة مع رئيسها، ولم يضع فقط الفاصلة؟ هذا ما يدل إلا على حذف كلام أراد

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص180.
[2]- حيدر الأسدي، جماليات الحذف في رواية (فقيه الطين) للروائي العراقي واثق الجلبي، رأي اليوم صحيفة مستقلة، https://www.raialyoum.com، 28 أوت 2022، 20:33.
[3]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص214.

قوله الشخصية الخارس إلى أن علي بابا ينتظره فالحذف هنا دلالة على الخوف والقلق عن ما سيحدث للحارس.

وفي الليلة السادسة بعد الألف من الرواية عندما حكم على الجوهري سارق العقد بأن يصنع عقدا مثيلا له من قبل بدر البدور المثمثلة القاضي في تلك القصة نلاحظ حذف في تلك النقاط في حديث الجوهري قائلا: «قالت بدر البدور:

–بل أريدك أن تصنع لي عقدا سحريا مثله، وسأدفع لك ما شئت من مال إكراما لزوجتي.

قام الجوهري وتمتم مضطربا:

ولكن، نعم هذا...»[1]، هنا الحذف جاء دلالة على اضطراب الجوهري لأنه هو من سرق العقد فخوفا من القاضي لم يستطع قول شيء أو إعطاء أي عذر أو تبرير لذلك حذف الكاتب من حديثه بنقاط دالة على وجود حذف، فهذا الحذف ليس بريئاً ضمن نسق البنية اللسانية، وانما هو وعي قصدي من قبل الكاتب الروائي بمظهر البناء السردي واستثمار طاقة اللغة التعبيرية واثارة لفضول المتلقي بالبحث عن الفراغات وملئها التأويلي.

فمن خلال الحذف وعلاقته بالمكون السردي يعد من أبرز جماليات الخطاب السردي في الرواية، فمنه تبدأ جمالية بناء العلاقة السردية ما بين صاحب الخطاب والملتقي، وبوضعه لنقاط الحذف في هذه الرواية تعتبر فلسفة فكرية وبلاغة جمالية أراد خلالها السارد ان يشرك القارئ معه في ملء هذه المساحات.

فالتكرارت والحذف كلها شملت بنية الخطاب السردي في الرواية.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص240.

4- جماليات الرواية:

4-1 جمالية المروي له في الرواية: كيف رويت للمتلقي وكيف تلقاها؟

في رواية جلاوجي "علي بابا والأربعون حبيبة" لاحظنا بها نوعين من المتلقي والمتمثل في المتلقي الداخلي والتي كانت شخصية من شخصيات القصة وهي "شهرزاد" بحيث القصص التي روتها "دنيا زاد" كانت موجّهة لشهرزاد لكي تحكيها للملك، أما المتلقي الثاني وهو "القارئ" الذي يستقبل الرسالة الموجهة إليه والذي يعي كل الأحداث الموجودة في القصص.

أ- المتلقي الداخلي (شهرزاد):

نلاحظ مؤلف ضمني هو دنيازاد، وقارئ ضمني يستقبل الحكاية هو شهرزاد، حيث ألفنا في ألف ليلة وليلة، أن الراوي هو شهرزاد، بينما المروي له هو الملك شهريار لكن في رواية جلاوجي، نجد بأن الراوي أصبح نديا زاد، والمروي له هي أختها شهرزاد التي كانت راوياً في المرجع الأول للحكاية، ويبرر الكاتب هذا الإبدال من أول صفحة استهلالية بعد العنوان، والتي تعلن فيها شهرزاد تعبها وجفاف خيالها، لتسلم صوت السارد لأختها، وتتحول هي إلى قاريء أو متلقي ضمني في الرواية[1]: «قالت شهرزاد بنبرة حزينة لدنيازاد. وهما تجلسان كالأميرتين على زرابي مبثوثة، ونمارق مصفوفة:

– يا أخية قد أدركني التعب، ولحقني من الحياة النصب، وأجد حكايتي قد انتهت، وخيالي قد بهت، لقد طرزت في سرود البشر ألف ليلة وليلة من أعاجيب الدرر، انتقيتها من حكايات العرب الأماجد، بين العراق والشام ومصر المحامد، من خوارق دليلة الزئبق، ومغامرات السندباد الأحذق، وعجائب مصباح لعلاء الدين الساحر، وعفريته القوي القاهر، قطعت بها الصحارى

[1]- ينظر: محمد الأمين بحري، حبكة العجائبي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزالدين جلاوجي قراءة في التطابقات والإبدالات، Https://www.ajpsdz.org23 سبتمبر 2023، 20:50سا.

والقفار، في الليل والنهار، وخضت بها البحار والأنهار، تنقلت فيها بين المدن والعامرة والجزر الساحرة.... فاعذريني إن سكت يا أخية الآن، وليعذرني كل الأحبة والإخوان.

ضغطت دنيازاد على يد شهرزاد بإشفاق، واستوت جالسة وقد طوت ساقيها، ومدت ذراعيها العاريتين على ركبتيها، وقالت: معذورة يا أخية لقد حان دوري لأحكي لك ما فاتك، فأضيف لحكايتك ست ليالٍ أُخر، هي من أغرب وأعجب ما حكي عن البشر، فقد حدثتني عن علي بابا وما وقع له مع اللصوص في المشرق، وأغفلتِ ما وقع له في المغرب، فاسمعي مني»[1]، هذا ما نلاحظه في مدخل الرواية، بحيث بي، لنا الروائي أن دنيا زالد ستحكي القصص وهي توجهها لشهرزاد لتحكيها للملك شهريار الذي لم يظهر دوره في هذه الرواية.

فالمتلقي الداخلي في رواية علي بابا والأربعون حبيبة هو "شهرزاد" أبعد القارئ عن تلقيه لهذه الرواية وأصبحت كأنها عبارة عن قصص موّجهة لشخصية معينة وهذا ما أعطى للرواية ميزة التفرّد وجمالية خاصّة بها، فدور المتلقي الخارجي (القارئ) هو استكشاف نوع القصص التي ستحكيها شهرزاد للملك كي لا يطبق عليها القتل.

ب- المتلقي الخارجي (القارئ):

الكاتب يسعى دومًا إلى جذب المتلقي لنصه ويكون ذلك من خلال الوظيفة الجمالية لنصه؛ والمبدع الناجح هو الذي يؤثر في المتلقي ويهيج عواطفه من خلال الجماليات التي يسوقها في نصه، ويعتمد فيها على توفر علاقات بين الكماليات، وكذلك وجود تضافر بين مفردات النص (الألفاظ والمعاني والصور والأساليب)؛ فهذه آليات تحرك ملكات المتلقي[2]، وهذا ما اعتمده جلاوجي في بنائه النصي من حيث توظيفه لمكونات السرد في بنيته السردية التي ساهمت في إعجاب وتأثير في ذهنية المتلقي الخارجي.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص7،8.

[2]- ينظر: أسامة محمد السيد الشيشيني، العلاقة بين المبدع والمتلقي في الفن الروائي –دراسة وتحليل ونقد، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، ع2، جامعة الجوف، المملكة العربية السعودية، 2023، ص228، 229.

كما لجأ جلاوجي للآليات الجمالية؛ حتى يجذب المتلقي إليه من خلال إثارة ذهنه، والتأثير عليه، نجد حرص الكتاب على الوصف الدّقيق للأحداث التي تتجسد في إضفاء جماليات على نصه ساهمت في جذب المتلقي وإثارة ذهنه وخياله لدى نصه الروائي.

كما عمل الأديب على تذوق المتلقي لنصه من خلال تلك الجماليات، التي برزت في التناصات التي وضفها وبعض الأمثلة والأساليب من تكرار وحذف التي وظّفها جلاوجي بيّنت لنا تلك الملكة الموهوبة التي استطاع بها تقدير الأدب الإنشائي والمفاضلة بين شواهده ونصوصه.

لذا يعمل المبدع دومًا على الاستعانة بجميع التقنيات التي تسهم في التأثير على المتلقي وتذوقه للنص الروائي، كما أن النص الإبداعي لم يعطي أهمية كبيرة للمتلقي؛ فمن خلالها استطيع إثارة عاطفة القارئ وانفعالاته، وهذا ما ساعد على تفاعل المتلقي مع الجو النفسي المسيطر على النص الإبداعي[1].

ومنه فدور المتلقي الخارجي في الروايات هو محور مهم يساهم في فهم عمق النصوص الأدبية وتأثيرها،وقد كان المتلقي الخارجي في رواية جلاوجي مقترن بشخصة الرواية شهرزاد فقد نلاحظ تفاعله مع الرواية من خلال قراءته وفهمه الخاص هذا التفاعل يمكن أن يتأثر بالعديد من العناصر داخل الرواية مثل الحوار، الوصف، والبنية السردية يمكن للمتلقي الخارجي أن يستشعر العلائق بين الشخصيات من خلال الحوارات، مما يعزز فهمه للعوالم النفسية والاجتماعية والثقافية للشخصيات.

فالحوار، التكرار، الوصف، الشخصيات، البنية، والمكونات السردية، كلها لعبت الدور البارز في لفت انتباه القارئ.

[1]- ينظر: أسامة محمد السيد الشيشيني، العلاقة بين المبدع والمتلقي في الفن الروائي –دراسة وتحليل ونقد، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، ع2، جامعة الجوف، المملكة العربية السعودية، 2023، ص 229.

4-2 العجائبية في الرواية:

فقد تمثل المسار العجائبي بمقولات ناظمة، بحيث يتقيد المسار العجائبي لرحلة علي بابا بمقولات ثلاث، تمثل بالنسبة إليه وصايا مقدسة، يلتزم بها حرفياً ولا يخرج عنها. تقول الوصية الأولى وهي وصية والده المتوفي: «ما يأتي إليك زيف، وما تنصب خلفه هو الجوهر»[1]. وتقول الوصية الثانية، وهي من صهره الأمير الأصلي للمملكة والد زوجته بدر البدور، حين زاره علي بابا في منفاه فأوصاه وهو يشيعه: «ما تراه أولا سراب، الينابيع دوماً في الأعماق»[2] .

بينما تقول الوصية الثالثة وهي من طيور الجبال: [علمتني طيور الجبال حكمة أبلغ تقول: «سافر وغامر، حظنا لا يأتي إلينا، نحن نذهب إليه»[3]، تلعب هذه المقولات الثلاث دور الخط الناظم للأحداث، باعتبارها الوصايا الثلاثة هي التي تحف رحلة علي بابا، وتقيد خطواته كلما أغراه عرضاً أو أغوته نفسه بنيل ما يلمع في طريقه، وهي في الوقت ذاته، وصايا مترادفة المطلب، إذ تحث على عدم التعلق بما يعطى بل بما ؤخذ، وعدم التعلق بالمظهر بل بالجوهر الخفي الذي خلفه أو في باطنه. وأن لا ينتظر هبة من أحد حتى من القدر، بل عليه أن يصنع حظه ويبادر إلى شق طريقه بيده لا بيد غيره[4]

ومنه فإن الروائي عزالدين جلاوجي قد أبدع في توظيف الشخصيات والأحداث بطريقة مذهلة، حيث قام بإدخال عنصر الخيال بشكل خصب ومميز، لقد ساعده في ذلك أسلوبه الأدبي الرائع ولغته الراقية التي تتسم بالفصاحة والبلاغة، إضافة إلى قدرته الفائقة على التعبير وتجسيد الأحداث بدقة، كما يتمتع جلاوجي بإلمام واسع بثقافات متنوعة، مما انعكس بوضوح في أعماله الأدبية، حيث وظف اللغة الشعرية وبعض من الأبيات الشعرية القديمة القيمة، والاقتباسات القرآنية المختلفة

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص45.
[2]- المرجع نفسه، ص127.
[3]- المرجع نفسه، ص251.
[4]- ينظر: محمد الأمين بحري، حبكة العجائبي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزالدين جلاوجي قراءة في التطابقات والإبدالات، Https://www.ajpsdz.org 23 سبتمبر 2023، 20:50سا.

وما يميز جلاوجي كذلك هو الدقة المتناهية في اختيار أسماء شخصياته، وهو الأمر الذي يعكس التزامه العميق بتقديم رواية تحقق أعلى درجات المقروئية والمتعة للقارئ، يتعامل جلاوجي مع شخصياته وأحداث رواياته وكأنها عالم تخيلي حقيقي يسعى إلى بنائه بكل تفانٍ وإبداع، مما يضيف بعداً آخر لأعماله الأدبية ويجعلها تلامس الواقع بأسلوب فني متقن، من خلال قدرته على مزج الرواية بالخيال، وإضفاء لمسات إبداعية على الأحداث والشخصيات، يقدم عزالدين جلاوجي روايات غنية وملهمة، تعكس عبقريته الأدبية وتفرده في الساحة الأدبية وهذه العوامل مجتمعة تجعل من رواياته عملاً أدبياً فريداً يستحق القراءة والاهتمام.

5- عناصر البناء الروائي وعلاقتها: (البؤرة – الرؤية)

ومن المكونات السردية نجد كذلك بما يسمى الرؤية السردية أو التبئير أو البؤرة فقد تناولها مختلف المعاجم العربية مصطلح الرؤية السردية باعتباره مكونا هاما في الخطاب الروائي، كما استأثرت الرؤية السردية الكثير من الاهتمام فحظيت بالدراسة والتحليل من طرف النقاد والباحثين، حيث كانت البداية عن طريق البويطيقيين في القرن العشرين. ومن بين الذين تناولوا هذا المكون الأساسي في النص الأدبي تزفيتان تودوروف، والذي كان من الأوائل في الإشارة إلى أن الرؤية السردية هي الطريقة التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد وكان أول من أثار إشكالية وجهات النظر هو الشكلاني الروسي بوريس ايخنباوم" ثم جاء بعده مجموعة أخرى من الباحثين نذكر منهم هنري جيمس، بيرسيلو بوك، فريدمان جان بويون شتانزل وين بوث، وجيرار جينيت.

إذا كان الخطاب الروائي ليس هو الرواية، ولكن الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، فالرؤية السردية هي الخاصية التي تساعد على إظهار طريقة السرد وتبين إن كان سردا موضوعيا أو سردا ذاتيا، بحيث تعددت واختلفت مصطلحاتها وهي التي تري الدور الذي يلعبه راوي الرواية مع الأحداث والشخصيات، وتنقسم إلى الرؤية مع، الرؤية من خلف، الرؤية من

الخارج، وهي التي تكشف لنا عما إذا كان المؤلف مطلعا على كل شيء تقوم به الشخصيات أم أنه لا يعرف عنها إلا القليل.[1]

وتركز هذه المصطلحات في معظمها، رغم بعض الفروقات البسيطة العائدة إلى اختلاف مجالات استخدامها، وتعدد خلفياتها المعرفية، على الراوي الذي يقدم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً رؤية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر الفنية، وهو أيضاً الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها، سواء أكانت حقيقية ام متخيلة[2].

كما تناول **سعيد يقطين** مصطلح الرؤية السردية في **كتابه "تحليل الخطاب الروائي"** ورأى أن الرؤية بالنظر إلى الراوي تتمثل في شكلين رئيسيين، هما:

1 – الوضعية البرانية: حيث يكون الراوي غير مشارك في الحكي.

2 – الوضعية الجوانية ويكون الراوي مشاركا في الحكي.

ووظف يقطين مصطلح جينيت (التبئير) بمعنى حصر المجال من خلال اشتغال الصوت السردي كراو ومبئر في آن واحد، أي كذات للتبئير، هذه الذات (المبئر) تكون إما داخلية أو خارجية، والأمر نفسه للمبار (موضوع) التبئير، ومن خلال العلاقة بين المبئر والمبار

تحدث يقطين عن المنظور السردي مكان التبئير، كما تحدّث عن عمق المنظور، على النحو الآتي :

1 – الناظم الخارجي: يكون المبئر برانيا، ويقدّم المبار من الخارج، لذلك يكون المنظور برانيا خارجيا.

[1]- بلباهي طيب، الرؤية السردية كمكون أساسي في الخطاب الروائي، مجلة المعيار، ع15، جامعة أحمد بن بلة -1-، وهران، 2016، ص123.

[2]- إبراهيم عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، ص162.

2 – الناظم الداخلي: يكون المبئر برانيا، ويقدّم المبار من الداخل، فيكون بذلك المنظور برانيا وعمقه داخليا[1].

ففي رواية علي بابا والأربعون حبيبة نجد أن السارد جلاوجي بعيدا عن الأحداث والشخصيات بحيث يندرج ضمن الرؤية من الخلف ذلك «أن الراوي بشكله الأكبر والمساوي للشخصية الحكائية يقدم سردا من خلاله تمنحه معرفة للسامع أو القارئ فتتشكل القصة وتتحدد الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة»[2]، لذلك نجد جلاوجي مع الرؤية من الخلف، فالسارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية (السرد الكلاسي).

البعض يرمز لهذا النوع بأن الراوي أكبر من الشخصية الحكائية؛ أي أنّه على معرفة ودراية بكل تفاصيل الشخصية الحكائية، فالراوي قادر على معرفة كل خبايا الشخصية الحكائية، ويعرف ماذا سيحصل، وكأن العلاقة بين الراوي والشخصيات في زاوية الرؤية هذه هي علاقة سلطوية، وهذا ما سماه توماشفسكي بالسرد الموضوعي[3]، مثلًا ما ورد في رواية علي بابا والاربعون حبيبة والذي قال فيه: »قالت شهرزاد بنبرة حزينة لدنيا زاد، وهما تجلسان كالأميرتين على زرابي مبثوثة، ونمارق مصفوفة»[4]، كما نلاحظه في عبارة "قالت دنيا زاد لشهرزاد" في بداية جميع فصول الرواية.، فهذا التفسير على لسان السارد يدل على أنّ الراوي يعرف مكون الشخصية ورغباتها، وهو مثال عن الرؤية السردية من الخلف، وكأن الشخصية تقف خلف الراوي وهو ينطق عنها.

بيد أن ظهور السارد يبدو جليا في مدخل الرواية وفي نهايتها عن طريق تقديمه إلى أن الرواية ستحكى من طرف راوي "دنيا زاد" لذلك السارد مع الرؤية من الداخل فالسارد عارف لجميع الشخصيات وتوقعات الأحداث.

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السّرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص309، 311.

[2]- لينة محسن، تجليات الراوي في قصص "ألف ليلة وليلة" وأثره في بنيات السرد، مذكرة ماستر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (2018-2019)، ص24.

[3]- إسراء أبو رنة، أنواع الرؤية السردية، سطور، https://sotor.com، 25 أبريل 2021، 11:22.

[4]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص7.

ففي هذه الرواية "علي بابا والأربعون حبيبة" نلاحظ أنّه لم يتم تحديد الراوي جلاوجي بكثرة كونه يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، فان ضمير المتكلم **أنا** تمّ حذفه بدون ترك أية آثار إلا السرد نفسه، ليس هناك في الرواية ما يشير أو يلمح إلى نشاط الكاتب أو شخصية الكاتب في روايته، هذا راجع للمتن والمضمون الحكائي المتمثل في سرد قصص (ليالي) من طرف الشخصية الرئيسية دنيا زاد.

طغى الضمير الغائب هو في بدايات الحكي في كل ليلة لتسرد لنا دنيا زاد الأحداث التي كانت في تلك الليلة والتي عادة ما تعود على الشخصية الرئيسية الثانية "علي بابا" نلاحظ كما في قول الكاتب:

«قالت دنيا زاد لشهرزاد:

وظل طول رحلته يحاول ما استطاع أن يتجنب لقاء الناس خشية أن يشغلوه أو يعودوا به إلة نقطة الصفر، لا رفيق له إلا جواده الأصيل وسيفه الصقيل، وليس له من طعام إلا ما يجنيه أو يصطاده في الطريق»[1]، ومنه فجلاوجي يروي الأحداث المذكورة في المتن والروائي يعرف الكثير عن ما تعرفه الشخصيات.

أما بالنسبة للضمائر التي تعود على المروي له فإذا ما كان هناك راوي واحد على الأقل في أي سرد، فهناك كذلك مروي له واحد على الأقل، والذي يكون أو لا يكون مشكلا عبر ضمير المخاطب (أنت)، في سرود كثيرة، حيث لا يكون المروي له حاضرا فيها بصيغة ضمير المخاطب (أنت)، يمكن لهذا المروي له أن يُحذف بدون أية آثار، سوى السرد نفسه[2]، وهذا ما رأيناه في الرواية بحيث المروي له كان الملك شهريار ولم يكن مذكورا في الرواية كضمير بارز، والمروي له القارئ كأن الرواية تحكي نفسها لنفسها، بعيدا عن المروي له القارئ، وهذا ما أعطى جمالية مميزة عن بقية الروايات العادية.

[1]- عزالدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، ص69.
[2]- ينظر: جيرالد برنس، علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، تر: باسم صالح، ص28.

خاتمة

بناءًا على ما تقدّم من دراستنا للسّرد وتعريفاته ومكوّناته، ودراستنا لرواية عزالدين جلاوجي "علي بابا والأربعون حبيبة"، ارتأينا أن تكون الخاتمة طرحًا لأهم النّتائج المتوصّل إليها وهي كالآتي:

ظهر السرد في الآداب العربية القديمة، حيث درسها النقاد والأدباء في دراساتهم النقدية بحيث وجدوا تجلي السرد في النصوص القديمة وأنها غنيّة بالتقنيات السردية ومبنية بناءًا سرديًّا، لم يظهر قديما كمصطلح قائم بذاته.

تطور السرد وأصبح مصطلحا وعلما درسوه النقاد الغرب ثم النقاد العرب، بحيث تجلى عند الغرب مع نقاد أمثال جيرار جينيت، تودوروف، ...وغيرهم كثير، كما ظهر عند النقاد العرب أمثال سعيد يقطين، عبد الله إبراهيم، آمنة يوسف، وغيرهم كثير.

اختلاف التعاريف والمفاهيم عند النقاد العرب والغرب لمصطلح السرد وتعدد تسمياته كالسردية.

ارتباط السرد في مفهومه بالحكي والرواية خاصة في الدراسات الحديثة

مكونات السرد تمثلت في الراوي – المروي – المروي له، كما تتعدد تسمياته فنجد السارد – المسرود – المسرود له وحملت المهام الأساسية في البنية السردية.

تعدّد وتنوّع الأشكال السردية في الأعمال الأدبية من حيث الكيفية الإبداعية في العناوين والفقرات والأجزاء هذا من الجانب الخارجي، أما داخليا تتوضّح من حيث الأفكار والأساليب المتنوعة عند كلّ مبدع أدبي، وطرقيقة سرديه وتوظيفه للضمائر كما رآها عبد المالك مرتاض مسألة إبداعية جمالية يملكها السارد.

تحديد نمطين بارزين من الأنماط السردية وتمثلت في النمط السردي الموضوعي ويكون من حيث الضمون بعيد عن ذاتية الكاتب، والنمط الذاتي والذي تتجلى فيه شخصية السّارد كما يمكن أن يكون بينهما انسجامواتساق في طرح المبدع لإبداعه.

للسرد خصائص يجب على كل سارد التقيّ دبها هي الأساس التي يبنى عليها أي سرد وهي الشخصيات بأنواعها، الحدث، المكان والزمان.

من حيث دراستنا لمكونات السرد في رواية عزالدين جلاوجي "علي بابا والأربعون جبيبة"

نجاح الكاتب جلاوجي في توظيفه للمكوّن السردي بجمالية تفرديّة من حيث تطرّقه للراوي–المروي له–الرسالة، لم بناءًا سرديا فحسب بل كان ذات وظيفة جمالية، أضفى على حكاياته تلك التجديدات من حيث التّشابه بين القصص القديمة الأصلية لألف ليلة وليلة، وقصّته الجديدة المرتبطة بها.

تميّز جلاوجي يظهر مباشرة في شكل الرواية لما تحمله من دلالات كثيرة، خاصة عنوان الرواية المتمتّع بإحالات عديدة ومشوّقة للدّراسة الفنية لها.

تفرّد السّارد في توظيفه للعجائبية السردية عن طريق سرده لأحداث خيالية متعلقة بالجن وعالمه.

توفّر لدى الكاتب تنوّع الأجناس من حيث النثر والشعر، عن طريق اقتباسات قيّمة، مفعمة بالإيحاءات، وهذا ما أعطى النّص الرّوائي النّشاط الجمالي.

نجح الكاتب في جذب المتلقي من خلال مواطن الجمال، والربط بين العنوان والمتن الرّوائي، وصورة الواجهة للرواية مع النص الكلي.

قدّم الروائي شخصياته كواقع متحرّك رصدها للأحداث التي شكّلت كل الطاقات الفنيّة الإبداعية لتقوية البعد الدرامي، كما لعب الحوار والوصف دورًا بارزًا في تطوّر الأحداث مع الشخصيات بأنواعها.

تعدد الأمكنة وتنوّعها في رواية جلاوجي من حيث الأماكن الحقيقية وغي التخييلية غير الحقيقية، بحيث ركّز على بعض الأماكن وقدّم وصف دقيقي لها، خاصة المكان التخيلي غير الحقيقي ككهف الجن، وكثرة الأماكن المفتوحة عن المغلقة دلالة على تلك الأعمال التي كان يقوه بها الشخصية البطلة في عدم استقراره في مكان معيّن.

التقنيات الزّمنية كان لها الأثر في كسر خطية الزمن، خاصة مع تقنية الاسترجاع.

تمتع جلاوجي بالروح الدينية عن طريق الاقتباسات القرآنية المتعدّدة في روايته، حرّك خيال المتلقي نحو الثقافة الدينية التي يملكها السّارد، بحيث جاء الخطاب القرآني واعيا قصد من خلاله جلاوجي الكثير من الدلالات التي شكلت حضورها بشكل متعدّد الأوجه متصدّر عناوين فصوله.

للتكرار في الرّواية ظهورًا قليلاً لكنّه حمل طاقات شعورية دلالية، لأغراض فنية للدّلالة على أهمية الحدث المراد إصاله للمتلقي.

كل المكونات السردية للرواية في بناءها الفني واللغوي، كان فيها ارتباط وثيق ببعضها للبناء السردي الروائي أحدها يكمّل الآخر، ويسعى في إيصاله إلى صورته النهائية للقارئ.

وبالنسبة للرؤية السردية فكانت سيطرة الراوي العليم "دنيا زاد" الأكبر من الراوي الحقيقي جلاوجي الذي قدّم البداية والنهاية لروايته التي من خلالها يتجلى لنا الراوي الحقيقي.

هذه أهم الجوانب البارزة في دراستنا المتواضعة فالحمد لله وفقّنا في تقديمها وما توفيقنا إلا بالله والصلاة والسلام على سيّدنا محمد صلى الله عليه وسلّم.

ملحق

1- نبذة عن الأديب:

أ- الدكتور عزالدين جلاوجي

أديب كاتب وأكاديمي أستاذ التعليم العالي، تمتاز تجربته بالتعدد والتفرد والغزارة، كانت مجموعته القصصية "**لن تهتف الحناجر** ؟" الصادرة عام 1994 باكورة إبداعه، لتتشعب بعد ذلك أعماله، بين القصة والرواية والمسرح والنقد وأدب الأطفال، تحمل كتابات عزالدين جلاوجي هموم الأمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، وبالتالي فهي صرخة في وجه الظلم والفساد وانهيار القيم، ومن ذلك فهي تعبير عن عموم الإنسانية ودعوة لها من أجل الارتقاء على مدارج القيم الخالدة، يعمل عز الدين جلاوجي على أن يؤسس لنفسه مشرعه الإبداعي الخاص والمتفرد من خلال جملة من المعالم أهمها الاشتغال على التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث التنوع في الأشكال التعبيرية، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في: "ثلاثية الخير والحب والجمال"، كما عمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليه مصطلح "المسردية"، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، كما أسس لـ "مسرح اللحظة مسرحيات قصيرة جدا"، إيمانا منه أن الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعالا لينتقل من مرحلة التقليد وردود الأفعال، كما يخوض عزالدين جلاوجي ذات التجربة في الكتابة الروائية إيمانا منه بوجوب التأسيس المختلف لسردياتنا، سرديات تنطلق منها وتعبر عنا هندسيا وجماليا. قدم الأديب عز الدين جلاوجي للمكتبة العربية 50 كتابا قليل منها فقط مازال مخطوطا.

في الرواية: (11 رواية): الفراشات والغيلان / سرادق الحلم والفجيعة / راس المحنه 1+1=0 الرماد الذي غسل الماء/ حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر / العشق المقدنس / حائط المبكى / الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال / عناق الأفاعي / هاء، وأسفار عشتار / علي بابا والأربعون حبيبة.

وقد حازت روايته "**عناق الأفاعي**" على جائزة كتارا للرواية العربية

في المسردية: (15 عملا): البحث عن الشمس / الفجاج الشائكة / النخلة وسلطان المدينة أحلام الغول الكبير / هستيريا الدم / غنائية الحب والدم/ حب بين الصخور / مملكة الغراب / الأقنعة المثقوبة / رحلة فداء / ملح وفرات / في قفص الاتهام / مسرح اللحظة " مسرديات قصيرة جدا" ...

في القصة: (3 مجموعات): لمن تهتف الحناجر؟ / صهيل الحيرة / رحلة البنات إلى النار.

في النقد: (11 عملا نقديا): النص المسرحي في الأدب الجزائري / شطحات في عرس عازف الناي / الأمثال الشعبية الجزائرية أسئلة اللغة أسئلة المعنى المسرحية الشعرية المغاربية / تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية / أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية / قبسات سردية "قراءة في المشهد السردي" / قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي" / قبسات شعرية قراءة في المشهد الشعري" / النقد الموضوعاتي "في نماذج تطبيقية" / عوالم محمد جربوعة الشعرية في "الرؤيا والتشكيل".

في مسرح الأطفال: (41 مسرحية): الثور المغدور 10 مسرحيات للأطفال / السيف الخشبي 10 مسرحيات للأطفال / الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال / الدجاجة صنيورة 11 مسرحيات للأطفال.

في قصص للأطفال: (7 قصص): عقد الجمان 4 قصص للأطفال / السلسلة الذهبية 3 قصص للأطفال.

وقد لفت مشروعه الإبداعي العميق والمختلف أقلام النقاد فقدمت عنه مئات الدراسات والبحوث والرسائل الجامعية في الجزائر وعموم الوطن العربي وحتى خارجه، ومنها 19 كتابا نقديا منها:

- تسريد الذاكرة حفر تأويلي في ثلاثية "عز الدين جلاوجي"، عبد القادر فيدوح
- المغامرة الجمالية في روايات عز الدين جلاوجي الدكتورة حنينة طبيش وآخرون
- صناعة الوعي في ثلاثية عز الدين جلاوجي الدكتور بوخالفة إبراهيم صورة الأرض في روايات عز الدين جلاوجي الدكتورة جبالي مريم أنيسة.
- التواتر الروائي من نقد الأنساق إلى فاعيلة الاتساق الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال اختيارا الدكتور صفاء الدين أحمد فاضل.
- الشخصية الروائية الدكتور سامي الوافي.
- شعرية التناص التراثي في روايات عز الدين جلاوجي الدكتورة مديحة سابق.
- المفارقة في الرواية الجزائرية الدكتور شرف عبيدي.
- الرؤية والبناء في روايات عزالدين جلاوجي، الدكتورة حفيظة طعام.

كما درست تجربته في عشرات الكتب المشتركة مع أدباء آخرين منها: علامات في الإبداع الجزائري عبد الحميد هيمة / مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد عبد القادر بن سالم / السيمة والنص السردي حسين فيلالي / بين ضفتين محمد صالح خرفي / محنة الكتابة محمد ساري / الأدب الجزائري الجديد جعفر يايوي / متون وهوامش سليمة لوكام / المتخيل الروائي العربي الجسد الهوية الآخر إبراهيم الحجري / المحكي البوليسي في الرواية العربية، جامعة بنمسيك المغرب، إلخ...

عرفت بعض مسرحياته الموجه للكبار والأطفال طريقها إلى الخشبة.

تحمل كتاباته هموم الأمة الاجتماعية والسياسية والثقافية، كما تحمل آمالها وطموحاتها، وبالتالي فهي صرخة في وجه الظلم والفساد وانهيار القيم الخالدة.

ومن ذلك فهي تعبير عن هموم الإنسانية، ودعوة لها من أجل الارتقاء على مدارج القيم الخالدة. يعمل على أن يؤسس لنفسه مشرعه الإبداعي الخاص والمتفرد من خلال جملة من المعالم أهمها: الاشتغال على التجريب، وعلى اللغة التي تشكل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث التنوع في الأشكال التعبيرية، الإيمان القوي برسالة الأدب المنحصرة في: "ثلاثية الخير والحب والجمال".

يعمل على التأسيس لشكل جديد في الكتابة الإبداعية مصطلحا وتنظيرا ونصوصا، أطلق عليها مصطلح "المسردية"، وفيها أعاد كتابة النص المسرحي بطعم السرد، كما أسس لـ "مسرح اللحظة مسرحيات قصيرة جدا، إيمانا منه أن الأدب العربي يجب أن يكون خالقا مبدعا فعالا لينتقل من مرحلة التقليد وردود الأفعال، كما يخوض ذات التجربة في الكتابة الروائية إيمانا منه بوجوب التأسيس المختلف السردياتنا، سرديات تنطلق منا وتعبر عنا هندسيا وجماليا.

ب- ملخص الرواية:

رواية "**على بابا والأربعون حبيبة**" هي عبارة على ست ليالي أضافتها دنيا زاد على اللّيالي الألف والليلة لأختها شهرزاد، وهذه الليالى يروي قصة "علي بابا" البطل الصعلوك الذي يقود مجموعة من الفرسان التحقوا بالغابات وأسسوا قانونا خاصا بهم أطلقوا عليه اسم ميثاق الصعلكة وهو ميثاق صارم لا يمكن كسر بنوده، وفجأة يقرر "علي بابا" اعتزال الصعلكة وذلك مباشرة بعد هجومه على الحصن ومواجهته لبنات صاحب الحصن وإعجابه بحمالهن وشجاعتهن، وندمه على مبارزتهن لأنهن كن متنكرات في زي الفرسان، ولم يكن يعملم أنّهن مجرّد فتيات.

بعد اعتزال الصعلكة قرر "علي بابا" التوجه إلى المدينة حيث سمع الجميع بقرار اعتزاله فاستقبلوه استقبال الأبطال وعرض عليه الأمير أن يكون قائد الجيش يشرف على تدريب الجنود، ثم يعرض عليه أن يزوجوه ابنته الأميرة "بدر البدور".

وفى الليلة الثانية تحكى لنا دنيا زاد عن علي بابا وكيفية لقاءه مع الجمجمة والحديث الذي دار بينهما والذى اكتشف من خلاله الكثير من الحقائق التي كان يسعى إليها، ففي هذه الليلة فك الكثير من الألغاز التي كان يخفيها عنه الأمير اللقيط، فيقرر "علي بابا" البحث عن الأمير الحقيقي ومساعدته لاسترجاع إمارته وذلك بمساعدة العرافة التى تشرط عليه أن يتزوج ابنتها مقابل أن تبوح له بمجموعة من الأسرار على الأمير اللقيط، يقوم "علي بابا" بإنقاذ الأميرة "بدر البدور" ابنة الأمير الشيخ ويقرر أن يتزوجها ويهرب معها.

في الليلة الثالثة تواصل دنيا زاد حكيها عن مغامرة "علي بابا" مع الجنيات حيث أن العقد الذي كان بحوزة بدر البدور كان السبب في انتقال علي بابا إلى عالم خيالي عالم الجن في هذه الليلة اخبرت الجنية "علي بابا" عن سرّ العقد الذي تملكه بدر البدور وهو أن كل من تلبسه تزداد جمالاً".

وتطلب الجنية من "علي بابا" أن يبقى مدة عام وأن يتزوج من أربعين جنية مقابل أن يسترجع العقد السحريّ، بعد اختفاء "علي بابا" تقرر بدر البدور البحث عنه فتلتقي بعجوز تستقبلها عدة أيام في بيتها وعند رحيلها اعطتها وصفة سحرية تحتاجها في رحلتها، تتوجّه بدر البدور إلى المدينة ويتصادف ظهورها مع موت القاضي فينصبها الأمير قاضيا على المدينة بعد تناولها للمشروب السحري تحولت إلى رجل يقرر الأمير أن يزوج ابنته الأميرة جوهر للقاضي بدران بعد أن أعجب بعدله وذكائه.

فى الليلة الرابعة يظهر "علي بابا" في نفس المكان الذي ترك فيه زوجته الأميرة بدر البدور محاولا أن يقتفي أثرها فيتجه إلى بيت العجوز التي تخبره عن وجهة بدر البدور، يصل "علي بابا"

إلى المدينة ويلتقي بالجوهري الذي يكتشف أن "علي بابا" يملك عقدا سحريا فيستعمل الحيلة ليستولي عليه، فيجد "علي بابا" نفسه متهما بسرقة العقد وتتطوّر الأحداث متسارعة لتتم عرض قضيته أمام القاضيبدران (بدر البدور) التي تكتشف حيلة الجوهرى وتثبيت براءة "علي بابا" ثم تخبره بسرّها بعد ذلك يعلم الأمير بأمرهما فيقرر عرض مساعدته عليهما بعد أن قدررا العودة إلى إلى إمارتهما والقضاء على الأمير اللقيط.

يسمع الأمير اللقيط بأمر "علي بابا" فيهرب هو وعائلته بعد أن تفضح أمره العرافة ويصدر أمرا بشنقها هي وابنتها.

يعود "علي بابا " إلى الامارة فيجدها تعج في الفوضى فيحاول إصلاح الأمور ويصله جيش الأمير كمساعدة له للقضاء على الأمير اللقيط.

فى الأخير يظهر الأمير الأمجد (الجمجمة) ويتزوج بجوهر ابنة الأمير ويقام عرس بهيج.

قائمة المصادر والمراجع

* القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع.

المصادر الأساسية:

1. عز الدين جلاوجي، علي بابا والأربعون حبيبة، دار المنتهى النشر والتوزيع، الجزائر، 2023.

المعاجم

1. ابن منظور، لسان العرب (باب السين "سرد")، دار المعارف، القاهرة.

2. عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1120.

3. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

4. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2008.

المراجع العربية:

5. آمنة بلعلا، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2011.

6. آمنة فزازي، سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال، دار الكتب للنشر، القاهرة، ط1، 2012.

7. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2015.

8. جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، 2014.

9. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

10. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

11. سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2012.

12. سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001.

13. شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947–1985، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1998،

14. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2003.

15. طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994.

16. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

17. عبد الحميد عقار، طرائق تحليلي السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

18. عبد الكريم محمودي، كمال محمودي، تجليات التحليل البنيوي للسرد عند "رولان بارت"، 2021.

19. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الكويت، ط1، 1998.

20. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات، ط1، 2016.

21. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

22. عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006.

23. كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مراجعة: محمد محمود، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2013.

24. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ-2010م.

25. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

26. مصطفى عطية جمعة، أشكال السرد في القرن الرابع الهجري كتاب الفرج بعد الشدّة للتنوخي نموذجا، مركز الحضارة العربية للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

27. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص175.

28. يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط1، 1990.

المراجع المترجمة:

1. جيرالد برانس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

الرسائل والمذكرات والمجلات:

1. أحمد موساوي، المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض (كتاب: في نظرية الرواية نموذجا)، مذكرة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، (2011 – 2012م).

2. أم الخير قوال، المصطلح السردي عند عبد الملك مرتاض من خلال كتاب نظرية الرواية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.

3. أمال الصديقي، خصائص السرد في روايات عبد المالك مرتاض، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، (2019–2020).

4. أمال عيساوي، سيميائية المكان في رواية "ماجدولين" لمصطفى لطفي المنفلوطي، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2018/2017.

5. بلقليل دلال، بن صوشة كنزة، البنية السردية في الرواية العربية الحديثة رواية "ما أنا بكاتب" للسيد حافظ، مذكرة ماستر، جامعة محمد بوضياف، الجزائر.

6. بوتيوتة عبد المالك، تجليات السرد في القصيدة الجاهلية، مذكرة ماستر، جامعة منتوري، قسنطينة، (2006-2007).

7. حكمت عبد الرحيم النوايسة، البناء الفني في الرواية العربية في الأردن من العام 2001 إلى العام 2010، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، الأردن، 2012.

8. خاوي حسينة، قطوش حنان، العتبات النصية في رواية "كونفينيس" ل"سليم بتقة"، مذكرة الماستر، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2021/2020.

9. سعيد الوكيل، تحليل النص السردي معارج ابن العربي نموذجا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

10. فاطمة الزهراء بودرمين، إيمان بولهدو، الراوي بين الرؤية والوظائف في رواية اللجنة لصنع الله إبراهيم، مذكرة ماستر، جامعة محمد الصديق بن يحيى، جيجل، (2017-2018).

11. قطو سلوى، شعرية السرد في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (2015 – 2016).

12. محمد حليم حسن، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والأنسانية، ع18، جامعة بابل، العراق، 2014.

13. مباركية إخلاص، سليم حنان، الوعي بالتراث السردي عند سعيد يقطين وعبد المفتاح كيليطو نحو مفهومة سردية بديلة، مذكرة ماستر، جامعة العربي تبسي، تبسة-الجزائر، 2021/2020.

14. أحمد شعث، بناء الشخصية في رواية الحواف لعزة العداوي، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد5، ع2، 2010.

15. أسماء بدر محمد، الحدث الروائي والرؤية في النص، مجلة فصيلة محكمة تعني بالبحوث والدراسات اللغوية والتربوية.

16. أمينة الشريف سالم عقيلة، آليات السرد بين مقامات الحريري والسرقسطي، مجلة أبحاث، ع11، دار الكتب الوطنية، ليبيا، 2018.

17. جمال بن جديد، صباح لخضاري، قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، مجلة المترجم، ع1، مجلد20، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة– الجزائر، 2020.

18. جمال بن جديد، صباح لخضاري، قراءة مفاهيمية في بعض المصطلحات السردية المترجمة، مجلة المترجم، ع1، مجلد20، المركز الجامعي صالحي أحمد، النعامة، الجزائر، 2020.

19. حواس الوردي، المكون السردي في مقامات الهمذاني المقامة البغدادية أنموذجا، مجلة بحوث سيميائية، ع15، مجلد9، جامعة عباس لغرور، خنشلة، 2020.

20. رانية عبد الهادي محمد، بناء الشخصية الدينية في روايات الألفية الثالثة رواية سقوط الصمت لعمّار علي حسن نموذجا، مجلة كلية الآداب، جامعة الفيوم، مج15، ع1، 2023.

21. صبرينة بوسحابة، التعالي النصي في رواية مدونات الاعترافات والأسرار لصلاح الدين بوجاه، مجلة منتدى الأستاذ، ع18، جامعة باجي مختار، الجزائر، 2016.

22. ظاهر محسن، تنوع الأشكال السردية في أدب الجاحظ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع79، جامعة كوفة، العراق.

23. عبد الكريم محمودي، كمال محمودي، تجليات التحليل البنيوي للسرد عند"رولان بارت"، مجلة مخبر الخطاب الصوفي، جامعة الجزائر2، الجزائر، 2021.

24. عدلان رويدي، مرجعيات القراءة المنتجة عند جوليا كريستيفا، مجلة دليل الآداب واللغات، مجلد2، ع1، جامعة محمد الصديق بن يحيى، الجزائر، 2023.

25. علاء عبد اللطيف السيد النجار، بلاغة تقنيات السرد في النص القرآني (سورة يوسف أنموذجا)، مجلة كلية التربية ، ع28، ج4، جامعة عين الشمس، القاهرة، 2022.

26. عواس الوردي، المكون السردي في مقامات الهمذاني، مجلة بحوث سيميائية، مجلد6، ج15، خنشلة، 2020.

27. العيد حرّاز، أشكال السرد في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، مجلة البدر، ع3، المدرسة العليا للأساتذة، بشار، 2017.

28. العيد حرّاز، أشكال السرد في رواية "مرايا متشظية" لعبد الملك مرتاض، مجلة البدر، ع3، المدرسة العليا للأساتذة، بشار، 2017.

29. مداني أحمد، المصطلح السردي بين المنظور البنيوي واختيارات "جيرار جنيت" دراسة مقارنة في المفاهيم والمكونات والوظائف، مجلة الكلم، ع2، جامعة حسيبة بن بوعلي، الجزائر، 2021.

30. مصطفى بوجملين، ثنائية (السارد/المسرود له) في كتاب (في نظرية الرواية) ل:عبد الملك مرتاض– قراءة مصطلحية مفهومية، مجلة المَخْبَر، ع10، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014.

31. مديحة سابق، تمثل الخطاب القرآني في روايات عزالدين جلاوجي، مجلة الإحياء، ع24، ماي 2020

32. نواري خديجة، جمالية السرد والبناء في رواية (وادي الظلام) لعبد المالك مرتاض، مجلة رفوف، ع11، جامعة أدرار، الجزائر، 2016.

المواقع الالكترونية:

1. إسراء أبو رنة، أنواع الرؤية السردية، سطور، 25 أبريل 2021، 11:22سا، https://sotor.com.

2. أليزا أكرمان، دليل معنى الألوان، 2024، 22سا، www.Adobe.com

3. حوسام مدانات، سر العدد 40، الثلاثاء 7 أغسطس 2018، 12:30سا، https://madanatscience.blogspot.com

4. محمد الأمين بحري، حبكة العجائبي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزالدين جلاوجي قراءة في التطابقات والإبدالات، Https://www.ajpsdz.org23 سبتمبر 2023، 20:50سا.

5. محمد الحمامصي، صلاح فضل يحدد ثلاث أساليب سردية في الرواية العربية، www.middle-east-online.com، 05-07-2018، 23:05سا.

6. محمد عزام، الراوي والمنظور في السرد الروائي، www.diwanalarab.com، الأربعاء 20 مارس 2042، 20:19سا.

7. المَرْوِي/ المَرْوِيَات، موقع الجمهرة، https://islamic-content.com.

8. مصطفى عطية جمعة، السرد العربي في العصر الجاهلي، القدس العربي، alquds.co.uk، 29-09-2020، 10:51سا.

9. موسى عزوق، قراءة في رواية "علي بابا والأربعين حبيبة"، الوسط يومية وطنية شاملة، Https://elwassat.dz ، أغسطس 2023، 21:16.

10. [1]- ينظر: مجلة هي، اللون الأزرق الملكي، https://www.hiamag.com، 13 أبريل 2023، 22:11.

11. النوكى: الأَنْوَكُ: الأَحمقُ. والأَنْوَكُ العاجزُ الجاهل، معجم المعاني الجامع، معجم عربي www.almaany.com

المحاضرات:

1. حلام العلمي، مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

2. محمد مدوار، محاضرة السرد العربي القديم، 09 أكتوبر 2018، 08:00-09:00

فهرس

المقدمة.....**ب–ث**

الفصل الأول: السرد في الفكر النقدي

المفهوم اللغوي للسرد.....2

مفهوم السرد اصطلاحا.....4

السرد عند العرب القدامى.....6

السرد عن العرب المحدثين.....12

السرد عند الغرب.....20

الفصل الثاني: المكون السردي

المكون السردي وآلياته.....28

الإشكالية السردية.....44

الأنماط السردية.....50

الخصائص السردية.....52

الفصل الثالث: آليات البناء السردي ومكوناته في رواية علي بابا والأربعون حبيبة لعزالدين جلاوجي

بطاقة فنية للرواية – دراسة شكلية للرواية.....59

الدراسة الفنية للرواية.....86

المكون السردي في الرواية وبنيته السردية.....74

البنية اللغوية للرواية.....94

جماليات الرواية.....106

عناصر البناء الروائي وعلاقتها: (البؤرة–الرؤية).....108

خاتمة.....114

الملحق.....118

قائمة المصادر والمراجع.....125

فهرس.....135

الملخص:

تناولت هذه المذكرة بالدراسة والتحليل المكون السردي في رواية "علي بابا والأربعون حبيبة" لعزدين جلاوجي، مركزة على كيفية استخدام الكاتب للعناصر السردية لتشكيل نص روائى متميز. تمّ استعراض تطوّر مفهوم السّرد عبر التاريخ الأدبي، وتوضيح أهمية الزمان والمكان، الشخصيات، الأحداث، ودور الراوي في بناء النص. اختتمت المذكرة بتأكيد أهمية هذه العناصر في تحليل النصوص الأدبية وفهمها بشكل أعمق. تم تسليط الضوء على الأسلوب الفني والرمزية والدلالات في الرواية، مما أضفى على الدراسة بعداً نقدياً شاملاً يعزز من تقدير القارئ لهذا العمل الأدبي.

الكلمات المفتاحية: المكوّن السّردي، العناصر السردية، الراوي، الأسلوب الفني، الرواية.

Summary:

This memorandum studied and analyzed the narrative component in the novel "Ali Baba and the Forty Lovers" by Azdin Jalawji, focusing on how the writer uses narrative elements to form a distinct narrative text. The development of the concept of narration throughout literary history was reviewed, and the importance of time and place, characters, events, and the role of the narrator in constructing the text was clarified. The memorandum concluded by emphasizing the importance of these elements in analyzing literary texts and understanding them more deeply. The artistic style, symbolism, and connotations in the novel were highlighted, giving the study a comprehensive critical dimension that enhances the reader's appreciation of this literary work.

Keywords: narrative component, narrative elements, narrator, artistic style, novel.