ISSN 2170-0796

أشكال السرد في رواية " مرايا متشظية " لعبد الملك مرتاض

الأستاذ – العيد حرّاز المدرسة العليا للأساتذة –بشار

الملخص:

السرد شكل تعبيري، و فعل إبداعي، يفرد للمتعامل معه مساحة تعبيرية واسعة لمعالجة الظواهر الإنسانية المرتبطة بالجماعات البشرية في مختلف شؤونها الحياتية. فالسرد موجود حيثما وُجدت الحياة، فهو لا يتوقف عند جنس أدبي معين، وإنما يتسع ليشمل كلّ الأجناس، وليجيب عن كل الإشكاليات والأسئلة التي ما تزال مثار أخذ ورد. و لعلّ كلّ خطاب سردي لا يقوم إلاّ من خلال تنوع الضمائر المستعملة لما لها من علاقات بمكونات السرد سواء تعلّق الأمر بالزّمان أو المكان أو الشخصيات... وسأحاول في هذا البحث التطرق إلى أهم الأشكال السردية في رواية " مرايا متشظية " لعبد الملك مرتاض .

الكلمات المفتاحية: أشكال السرد،الرواية، الخطاب، الهو، الأنا، الأنت، الزمن.

تقديم:

إنّ السرد بنية لغوية لا يمكن حصرها في مجال دون آخرَ، وإنّما هو حاضر في كلّ مكان و زمان، وفي كل خطاب، فهو موجود تماما كالحياة، إنه ظاهرة إبداعية شمولية تنفتح على كلّ الأجناس الأدبية وغير الأدبية. ولمّا كانت النصوص الأدبية في جوهرها متعددة الأبعاد والدلالات. فإنّ تحليل البناء السردي في أي نص روائي يتمثل في إبراز القيّم الجماليّة والتعبيرية، وكذا التّأريخ للحظة الرّاهنة والسّعي لطرح الأسئلة المتعلقة بها وصياغتها بصدق. ولا جدال في أنّه لاغنى للأدب عن الرواية بوصفها الأقدر على التعبير عن استشراف المستقبل من منظور حداثي يتجاوز السائد من مختلف الخطابات وفي شتى المجالات التي تتناولها، و فيما تطرحه من أسئلة ملحة يصعب على المتلقي تفكيك شفراتها، ممّا يفسح المجال أمام المبدعين لتمرير خطاباتهم من خلال الشخوص واللغة والأمكنة والأزمنة .

والواقع أنّ الأديب يسعى دوما، من خلال ما يقدّمه من أفكار وتصورات، إلى رسم الحياة التي يقوم نسيجها في الغالب على السرد، و جملة من العناصر الأساسية التي تشكل البنية العامة لموضوعها وجماليتها، فالسرد هو رصد لمجموعة من الأحداث يجسدها الأديب برؤية إبداعية تشمل كل الأجناس الأدبية، وتتناول مختلف الصراعات الدّاخلية والخارجية للواقع وللإنسان معا، ومن ثمّة عدّ السرد أهم مكون من مكونات النص الروائي، وهو بذلك أي السرد، " فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان. "وبكمن انفتاح النص السردي على مختلف الأجناس الأدبية التي يبدعها الإنسان في ثراء التجربة الإنسانية وتنوعها.

الزمن الماهية والمفهوم:

ولئن اختلف الدّارسون في تحديد ماهية الزمن ودلالته، فإن ذلك يُعزى إلى اختلاف التيارات الفكرية، والمذاهب الفنية، ومن ذلك ما أبرزه - بصورة جلية- سعيد يقطين في قوله:" إنّ مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كلّ مجال

ISSN 2170-0796

دلالة خاصة ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري. وقد يستعير مجالا معرفيا ما بعض فرضيات أو نتائج مجال آخر فيوظفها، مانحا إياها خصوصية تساير نظامه الفكري. " ذلك أنّ تعدد الرؤى مردُه إلى زئبقية الزّمن وتمثله في صور شتّى فإذا هو"هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى، بل حيثما استقرت بنا النّوى، بل حيثما نكون؛ وتحت أيّ شكل، وعبر أيّ حال نلبسها... فإذا هو الآن ليل، وغدا هو نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء، وفي ذاك صيف. وفي كلّ حال لا يرى الزمن بالعين المجردة، ولا بعين المجهر أيضا، ولكننا نحس آثاره تتجلّى فينا وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا." اذاً حقيقة الوجود مرتبطة بالزّمن ولا مفرّ للحياة من ارتباطاته إنه بحقّ سرّ الوجود وروحه بل ونسيجه الداخلي ندركه ونتلمسه فيما يحيط بنا من أشياء وأحياء.

وثمّة آراء نقدية ذهبت إلى أنّ الزمان هو الوجود، وهو "" كامن في وعي كلّ إنسان، غير أنّ كمونه في وعي الكاتب أشد، لان الزمن هو ذلك الكائن السيّال المنقضي دائما، ماضٍ لم يعد، ومستقبل لم يأتِ وحاضر لا يكون أبدا، فالوجود ليس شيئا آخرَ سوى الزمان والحياة الإنسانية مأساة بطلها الزمن . " ومنه نخلص إلى أنّ تشعب دلالات الزمن أفضى إلى تعدد تعريفاته، ولذلك أصبح كلّ مجال يدرسه بالطريقة التي تتوآم وطبيعته.

وبظهور الرواية الجديدة أخذ الزمن بعدا جماليّا بحيث " تطورت وظيفته بحسب تطور نظرة المجتمع إليه، لقد تطور الفكر البشري وهو يتأمل ظاهرة الزمن إنه ليس فقط الأبد والخلود كما تفسره المعتقدات والأديان، ولا هو حركة توالي الليل والنهار، بل هو يشمل ميادين كثيرة من الوجود البشري. وبهذا المنظور يشكل الزّمن عنصرا فعالا، ومحورا جوهريا في أي عمل روائي بوصفه الأكثر التصاقا بالإنسان." فالزمن مفهوم مجرد يفعل في الطبيعة ويظلّ مستقلا عنها. يؤثر في تجارب الإنسان الذاتية، وخبراته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها، وهو إلى ذلك سيلان لانهائي، هارب يستحيل القبض عليه أو تمثله تمثلا محسوسا " عليه فالبناء الروائي يرتبط ارتباطا وثيقا بعنصر الزمن لكونه يمثل " الغاية والهدف الذي يسعى إليه الأديب وراء إبداعه وتشكيله الفني. "

ولعلّ الشكلانيين الرّوس أوّل من اعتنى بدراسة الزّمن كمصطلح نقدي في عشرينيات القرن الماضي، وذلك من خلال تمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وقد أشاروا إلى وجود نوعين من الزمن، ويرجع الفضل في ذلك إلى الناقد" توماشوفسكي "، والذي أشار إلى "نوعية العلاقات بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي. ويشير إلى أهمية تحليل الزمن وإبراز الأدوار التي يقوم بها في العمل الحكائي، مميزا بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي. يقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي. أمّا زمن الحكي فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدّة عرضه " وبالتّالي فزمن الحكي يقوم بدراسة، وتحديد الزمن الذي تدور فيه مجريات الأحداث بينما يتمّ التركيز في الثاني على مدّة قراءة النص.

أمّا طودوروف فقد ميّز بين زمن القصة وزمن الخطاب وذهب إلى أنّ زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي. وهذا ما معناه أنّ الأحداث في القصة تروى بحسب زمن متعدد الأبعاد، أما في الخطاب فيأتي الزمن خطيا يتحكم فيه تسلسل الكلمات وانسجامها مع السياق .كما توقف عند أزمنة الرواية وتوصّل إلى أنّها نوعان هما:

ISSN 2170-0796

"01- **أزمنة داخلية:** زمن السرد، وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب، وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النص.

02- **أزمنة خارجية:** وتتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الرواية، وزمن الكتابة وزمن القراءة. "

وحسب طودوروف تعنى الأزمنة الخارجية بالسياق، وكلّ ما يحيط بالنص من مؤثرات خارجية، وما يسهم في بنائه، أما الأزمنة الداخلية فتختص بعالم الرواية التخييلي، وكلّ ماله صلة بمحتواها.

ويرى ميشال بوتور أحدُ روّاد الرّواية الجديدة بأنّ هناك ثلاثة أنواع من الأزمنة في الخطاب الروائي هي" زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب. " فالزمن الأوّل يُراد به زمن وقوع الأحداث والتي تكون قد حدثت في عدّة سنوات، ويقوم الكاتب بتحويرها وتحويلها إلى العالم المتخيّل وصياغتها في قالب مختصر، وهو ما يطلق عليه زمن الكتابة، أمّا الزمن الثالث زمن قراءة النص أي الفترة التي يقضيها المتلقي في قراءة النص، وقد خلُص إلى أنّ البناءات الزمنية " هي في الواقع التعقيد المضني، بحيثُ إنّ أمهر المخططات سواء كانت مستحضرة في تحضير العمل الأدبي ، أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلاّ مخططات تقريبية ، عديمة الإتقان، غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض. ." ومنه فالزمن يمتح دائما من مرجعية واقعية سرعان ما تؤول في النهاية إلى مرجعية وهمية، وهذا ما معناه أنّ جمالية الزمن الروائيّ تتأرجحُ بين الواقعي والوهمي.

وقد اغتدى الزمن في العملية الإبداعية وسيلة يستعملها الرّوائي لتشكيل النّص السردي تشكيلا متفردا بعيدا عن النمطية المألوفة التي كانت ترى الزمن بمثابة الشخصية المحورية في الرواية، بينما القول : " إنّ الزمن في الرواية الجديدة يوجد مقطوعا عن زمنيته أي لا يجري، لأنّ الفضاء هنا يحطم الزمن والزمن ينسق الفضاء اللّحظي ينكر الاستمرار. " ومن ثمّ فالزمن من منظور أدبي لازم من لوازم الرواية، وجوهر تشكلها وهو الوسيط الذي يتساوق مع باقي مكونات النّص الرّوائي، غير أنّه "مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفيّ غير الظّاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفيّ، لكنّه متسلط ومجرد لكنّه يتمظهر في الأشياء المجسدة. " وعليه فالزمن مصطلح زئبقي يصعب القبض عليه نظرا لاختلاف معانيه وتباين دلالاته.

إنّ الخطاب السردي لا يقوم إلا من خلال تنوع استعمال الضمائر، لما لها من علاقات بعنصري المكان والزمان، وخاصة أنّ هذا الأخير يشكل قطب الرّحى في العملية السردية بوصفه متأصلا في خضم حياتنا اليومية، وله بصمته وأثره في نفوسنا وذلك " بغض النظر إلى مدى سلبية أو ايجابية هذا الأثر، ففي حياتنا اليومية تكون دائما إزاء نقطتين أساسيتين، في الأولى هي"الأنا" أو اللّحظة الحالية، وأمّا الأخرى في شعورنا بجريان الزمن وتدفقه من الماضي إلى المستقبل." هذا التركيز الرّوائي بالدرجة الأولى على الضّمائر مردّه إلى ما تمتاز به من حرية داخل المتن الروائي، ذلك أنّ عملية الإبداع لا تقاس ولا تدرك بآلية زمنية معينة، وإنما هي تعتمد على مهارة المبدع، وتيفية توظيفه للضمائر توظيفا فنيا. " والحقّ يبدو أنّ إصطناع الضمائر يتداخل، إجرائيا، مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية، و مع الشخصية و بنائها و حركاتها من وجهة أخرى ففضل مكوّن عن آخر أمر شديد الصعوبة ولا يخلو من كثير من التكلّف الإجرائي."

ISSN 2170-0796

لعلّ تعددية استعمال الضمائر في السرد حذا بمرتاض إلى القول: " قد يكون واضحا أننا نريد بـ " الضمائر" إلى ثلاثة منها خصوصا: أنا، أنت، هو، ويبدو أن ضمير الغائب (هو) هو الأكثر استعمالا في السرد الشفوي والمكتوب جميعا" ". وتتجلّى فرادة هذا الضمير عن صنويه كونه الأجدر على نقل الأحداث والوقائع المرئية بأكثر مصداقية ناهيك عن كونه يمثل الظلّ الفني للكاتب، وعليه فتقنية استخدام هذا الضمير تدلّ على مدى حياد السارد وتحوله إلى مجرد شاهد على ما يُروى.

أشكال السرد في رواية" مرايا متشظية :

وفي نظرة متأنية إلى نص « مرايا متشظية » لعبد الملك مرتاض قصد القبض على أشكال و جمالية الزمن فيه، تجعلنا نقف أمام نص أسطوري، ومن ثمّ فالأسطورة " تتعامل مع الزمن وفق منظور يغوص في عوالم سحرية تحكمها قوانين خاصة والفعل فيها يخضع لعلية خاصة قد تكون بعيدة كلّ البعد عن علية الواقع المعيش، فالزمن الماضي هو أكثر الأزمنة التصاقا بالأسطورة. "

فالزمن في مرايا متشظية زمن أسطوري يتسم بالعجائبية ولا ينتهي عند حد معين، وإنما سيكون فاتحة لنهاية لم تأت بعد" وما وجد من زمانك الآن سيوجد في الماضي السحيق، أو أنّه وجد في المستقبل البعيد. لا تدري .حقا.لا تميز بين دلالات الزمن الفاني. " فالزّمن بهذا المفهوم هو أكثر المؤثرات عُلوقا بحياة الإنسان لا لكونه يتمظهر في نسيج الحياة اليومية للإنسان فحسب، وإنّما بوصفه يتقصّى مراحل حياة الإنسان، ويتوج في تفاصيلها ولا يعزُبنّ عنه منها شيء.

الواقع أنّ غموض الضمائر من الناحية الدلالية، دفع بعض الكتّاب إلى استغلال هذا الغموض، وتوظيفه بطريقة فنية بغية إثراء الدلالة واتساعها، بحيث تغطي مساحة كبيرة من الفضاء الذي يحيط بالنص، لأنّ إحالة الضمير إلى معين تحدّ من الاحتمالات الدلالية التي من شأنها أن تبتعد بالقول من المباشرة إلى الإيحاء والتكثيف. ذلك أنّ السارد" يروي ماحدث وما سيحدث، وهو يعرف ما دار وما سيدور، وهو يلخص ويكثف ويشيء ويشعر ويترسّل ويتلاعب بالكلمات والضمائر." هذا التكثيف يقوم على إخراج اللغة من وظيفتها الأولى وهي التواصل وإدخالها في الوظيفة الإيحائية " لأنّ النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق بها شوق إليه أصلا. أما إذا أجهد المبدع نفسه في التخيّر شدّا انتباه المتلقي وجعله متعطشا لمتابعته. " ذلك أنّ المتلقي شريك فعلي، وليس مجرد متلق ومستهلك ينفعل بالنص لا أكثر.

أ_السرد بضمير الغائب:

يُعدّ ضمير الغائب أو" الهو" الأكثر تداولاً في الكتابات السردية، و في تاريخ السرود الإنسانية على الإطلاق، فهو " سيّد الضمائر الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السراد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء . " لعلّ شيوع هذا الضمير على ضمائر المخاطب والمتكلم عائد إلى ثلاثة عوامل هي:

أ- أنّه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار، و إيديولوجيات وتعليمات، وتوجيهات، وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا إلا إذا كان محروما مبتدئا. إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي، و كأنه مجرد راو له بفضل هذا " الهو" العجيب.

ISSN 2170-0796

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

ج- أنّه يفصل اصطناع زمن الحكاية، عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل." ومنه فإنّ ضمير"الهو" يحظى بالأفضلية على صنويه المخاطب والمتكلم، ولعلّ هذه الحظوة دليل قوي على حمل القارئ على تصديق ما يسرد والتسليم بحدوث ما يروى وما يجري " . أنّه أدخل في التاريخ والواقع من حيث هو مجرد نسيج لغوي: بمقدار ما يبتعد عن الواقع والتاريخ من الأسطورة وعطاء الخيال. "

إنّ "الهو" ينظمُ أحداثَ السرد، و يجعلها تتوَاءَمُ وفقَ رؤية السارد، فضلا على إضفائه حرفية من شأنها أنْ تسرّع بعجلة الحكي، وهذه بعض من الوظائف التي يضطلع بها " الهو" و للوقوف على بعضها في رواية " مرايا متشظية" ستدل بما وردفي افتتاحية الرواية " الشيخ يتهدج صوته، تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه، يسترجع أنفاسه، كأنه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل. أجهده التعب ." لا شكّ أنّ الغاية من استعمال السارد للضمير الغائب هو جعل المتلقي يتعرّف على حالة " الشيخ" المنهك القوى...وهو يلفتُ انتباهَ أهل الحلقة بصوته المهموس إلى ما روي عن الأسلاف الأخيار، وما سمع من الأشياخ الكبار.

لعلّ السارد في اعتماده على " الهو" يسعى لإقحام القارئ في جو الحكاية المتواترة المتوارثة عند أهل جبل قاف " ويصمت الشيخ يأخذ بلحيته الطويلة، كأنه يسترجع أنفاسه، يشحذ ذاكرتهن يتهدج صوته، كأنه يوشك أن يختنق بالدموع كأنه يبكي فعلا. " إنّ الأفعال المستعملة في المقطع السردي السابق (يصمت- يأخذ بلحيته- كأنه يوشك- يختنق- يشحذ- يختنق يبكي) هذا الاستعمال الكثيف له ما يبرره، فرغم أن الأفعال لزمن الحاضر إلا أنّ توظيفها ذو علاقة بالغائب وبها أخبر الصوت المتهدج، عما حدث في غابر الأزمان، فالسارد وجد نفسه يحكي الأحداث بأمانة دونما تدخل منه، و إنّما يفعل ذلك لأسر القارئ، و دفعه إلى معايشة الأحداث و تخيّلها.

وثمّة فقرات تعج " بالهو" من ذلك قول الراوي " و إن هي لتلعبُ بالماء، وإنْ هي لتسبح فيه، و إن هي لتتنشّق عطره العجيب. و إنْ هيّ لتستمتعُ بشفافته العديمة النظير. و إذا رجل تجده على ضفّة العين العطرية. وهي لم تر الرّجال قطّ. وعرفته رجلاً لأنّها رأته كائناً إنسانياً لا تختلف بنية جسده عن بنية المرأة إلاّ من بعض الأعضاء التي هي فيه. وليست فيها. وهو يحدّق ببصره إليها. كأنّه يريد أن يلتهمها ." و قوله أيضا " وأمّا النساء فإنهنّ ريبة وعهر، و سوأة و عورة...فمن خرجت من بيت زوجها أو أبيها رفع عنها زوجها أو أبوها أو ابنها أو أخوها أو جدّها أو عمّها أو خالها سن لا تحلّ له... أو دفعت هي عن نفسها إن كانت موسرة...ضريبة إضافية أطلق الشيخ الأغر الأبر حفظه الله عليها ضريبة الرّأس يا بني خضران ".إنّ هذه الأفعال التي ينجزها السارد تتحدد من خلال الزمن الماضي ما يدل على علاقة الضمير الغائب بالأفعال (خرجت- رفع- كانت- حفظه) و هذا ما نلمسه في الأسماء كذلك (زوجها- أبوها- ابنها- أخوها- جدها- عمها- خالها) كل .

ISSN 2170-0796

هذه الأسماء **و من قبلها** الأفعال **تؤكد مسعى السارد المتواري خلف هذا** الضمير لينقل **ما تسمعه و ما علمه للمتلقي، ووضعه** مباشرة أمام الصراع **المحتدم بين الفئة** الباغية، **والفئة المستضعفة ومن ذلك النساء، و السارد** إنّما **فعل ذلك من** أجل مكاشفة **زمن** عسير **زمن** تأزمت **فيه علاقة الوعي بين وعي الذّات والذّات** الواعية **لما** تشهده الرّوابي **السّبع من دمار و قتل و** إرهاب **واغتصاب**

ب-السرد بضمير المتكلم:

يُعدّ ضمير المتكلم **من بين** الضمائر **المستعملة** " في الأشرطة السردية **منذ القدم، و** يتجلى **ذلك من خلال شهرزاد** التي كانت **تفتتح** حكاياتها في ألف ليلة **و** ليلة **بعبارة** " بلغني" فكانت **تعزو** السرد إلى **نفسها، وتحاول** إذابته في زمنها، **واستدراجه** إلى **اللحظة** التي كانت تسرد فيها حكاياتها **تحت طقوس** عجائبية مثيرة ." وتتجلى طقوسية الحكاية في **العين** العجيبة التي يعود أصلها إلى **عهد** الديناصور الأول، ناهيك **عن العصا** السحرية العجيبة **المباركة** التي **تتفجر** منها الحكمة، غير أنّ عجائبية الرواية تتمثل في القصر العجيب **المشّد من الزجاج الفاخر** ، المبني **من قوارير النور** "كان أثناء **ذلك** قصر بديع يقوم في **ضاحية من** أرض **من** أرض **العجائب تسمّى جبل قاف**...كان ذلك القصر **سّا تفنن** في بنائه **الصالحون والملائكة**. والعفاريت **المحكوم** عليهم بالأعمال **الشاقة. منذ** بداية **الزمن. دام** بناؤه **قرونا** طويلة. **هكذا جاء** في **الروايات** الصحيحة. **وتذهب بعض الروايات** الضعيفة أنّ بناؤه **تمّ** في **قرن واحد سا** يعدون . إلى أن أصبح غاية في الجمال **والعجب...."**

ولضمير المتكلم خاصيته التي تميزه **عن سائر** الضمائر منها **القدرة المدهشة** على إزالة **الفروق** الزمنية **بين السارد و** الشخصية، **و لعلّ** جماليته، **و فرادته حسب مرتاض** تكمنُ في **كونه** " يجعل الحكاية المسرودة، مندمجة في **روح المؤلف: فيذوب ذلك الحاجز** الزمني **الفاصل بين زمن** السرد **و زمن السارد،** إنه يجعل **المتلقي** يلتصقُ **بالعمل** السرديّ **و** يتعلّق به أكثر... **و** كأن ضمير المتكلم يحيل على **الذات.** ضمير **منطلقه من الداخل،** نحو **الداخل، طورا و من** الداخل نحو **الخارج طورا** أخرى...إنّ ضمير المتكلم **بما هو** ضمير للسرد المناجاتي (السرد القائم على **ما نطلق** عليه نحن **"المناجاة"** (Le monologue Intérieur) يستطيع **التوغل** إلى أعماق **النّفس** البشريّة فيعريها **بصدق، و يكشف عن نواياها** بحقّ، **و** يقدمها إلى **القارئ** كما هي،لاكما يجب أن **تكون** هي."

ولئن **رتب** ضمير المتكلّم في **المرتبة** الثانيّة **بعد** ضمير **الغائب من حيث** الأهمية، إلاّ أنّ الكاتب **استطاع** أن **يمزج بين هذين** الضميرين **بنسب متفاوتة،** وهذه **بعض المقاطع** السردية الطافحة **بذلك.**

" نحن **الظلام، و نفتخر بالظلام، ظلامنا نور، و نورنا ظلام، و** إذا **كنا** نحن **الظلام**...فما **النّور؟** ."

" ... **ندري** الآن **فقط** أننا في ليلتنا هذه **المظلمة،** ربّما الأخيرة **من وجودنا.** في طريقنا هذه **الوعرة** في **ضوضائنا** هذه الغوغائية. في **ضلالتنا** هذه العمياء. في **جهالتنا** هذه **الجهلاء... من** نحن يا بني **من لا ندري من** نحن؟... نحن **الغوغاء و الرّعاع، و** نحن **السّوقة و** الدّهماء، **لا نعرف ، و لا نفهم، لا ندرك و لا نعقل، لا** نقرأ **و لا** نكتب، **لا نناقش و لا نفكر... لا نؤمن ولا نكفر.لا نضحك ولا** نبكي...نحيا **ولا** نحيا.**وموت قبل** أنّ نحيا..." " .

ISSN 2170-0796

إنّ المقاطع السردية السالفة الذكر تطفح " بالأنا"، إنها صورة تعبر عن موقف الشيخ من الواقع المنكسر الذي يلفه الظلام، و لا شيء غير الظلام، فالسارد في المقطع الأول استعمل الضمير " نحن" مرتين، وأكده في الفعل كضميرٍ مستترٍ مرّة واحدة وكضميرٍ متصلٍ مرة واحدةً كذلك، وجعله ضميرا متصلا بالاسم مرتين، "ولعل مثل: هذا الوضع السردي أن يجعل من ضمير المتكلم مجسدا لما يطلق عليه طودوروف" الرؤية " المتصاحبة (La vision avec) أي أن كل معلومة سردية، أو كل سر من أسرار الشريط السردي يغتدي متصاحبا مع " الأنا/ السارد. "

أما في المقطع الثاني فقد مازج الكاتب بين " الهو" و" الأنا" لأجل تعرية واقع الحياة في جبل قاف، و من ثمة اغتدى الواقع الأسطوري قائما على صورة موازية للواقع. كما أنّ الضّمير المتكلم يصلح للمناجاة الداخلية، وهو يسمح للروائي من التوغل في دواخل النفس البشرية بوجه عام وفي أعماق الشخصية الورقية بوجه خاص، وعليه فقد أسهمت هذه التقنية في تقديم النفس البشرية بالصورة المطلوبة "..أنا من أنا؟ وهل أنا، حقا،أنا؟ ومتى كان أنا، غير أنا؟ لو كنت من العاقلين... وما أغباني وأغفلني. وهل هناك احد يكون حقا غير ما هو؟...كلاّ. بلى.نعم.لا... أجل...ربّما أكون أنا غير أنا. وكيف أكون حقا أنا ؟ وأنا الآن ملقى في هذا الجحيم من الظّلام الذي سمّاني لعنه لله الظّلام ؟ "

لعلّنا من خلال المقطع السردي السابق نقف على مدى تلاحم النّص السردي مع الذّات السردية، ممّا يتيح للمتلقي تجاوز الكاتب، وهذا ما من شانه تضييق الفجوة بين ما هو زمني سردي، وبين ما يدخل في نطاق علاقات وتداخل الشخصية بالسرد والزمن في آن واحد، وبالتالي تتحقق مقولة "موت المؤلف" ومن ثمّ يرسخ ضمير المتكلم فكرة الضمير الشاهد كمعادل موضوعي يعري النفوس ويزيح عنها أقنعتها، " ... أريد الخروج من هذا الجحيم. أريد التخلص من هذا البلاء العظيم. لكني لا أستطيع. فهل أنا موجود. أنا إذن غير موجود. أنا مسلوب الحرية. أنا إذن لست أنا. ما دمت غير حرّ..أنا هو حريتي . وحريتي هي أنا لو أستطيع التخلص ممّا أنا فيه. أستحيل حينئذ حقا إلى أنا . " ويُلاحظ من خلال هذا المقطع الحافل بنغمة التذمر والحيرة والتساؤل عن الذات وسبب الوجود، أنّ هذه النغمات جاءت على شكل مونولوج داخلي وبنية لغوية متنوعة.

و صفوة القول أنّ جمالية ضمير المتكلم في سائر تضاعيف الرواية تتجلّى في مقدرته على إذابة الفوارق الزمنية بين السارد والشخصية، فكونه ينطلق من الحاضر نحو الوراء، فهو يجعل من الحدث واقعا بالفعل، لا يكتفي بتصويره، وإنّما يشارك في صنعه.

ج- السرد بضمير المخاطب:

يقول د. عبد الملك مرتاض: " و إنّما جعلنا هذا الضمير ثالثا في التصنيف، بالقياس إلى صنويه، لأنا نعتقد أنه الأقل ورودا أولا، ثم الأحدث نشأة آخرا، في الكتابات السردية المعاصرة ." و لضمير المخاطب ميزات يمتاز بها لعلّ أهمها:

أنّه يجعل الحدث يندفع جملة واحدة في العمل السردي لتجنب انقطاع الوعي.

أنّه يتيح وصف الوعي فيحال تَينونته، من قبل الشخصية نفسها.

ج- أنّه يتيح وصف وضع الشخصية و الطريقة التي تُولد اللغة فيها."

ISSN 2170-0796

والوقوف على شعرية ضمير المخاطب نستدل بالمقاطع التّالية :

اسمعوا يا "حُضّار"، يا أصحاب الحلقة الأبرار، اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار.

اسمعوا يا من لا أدري من أنتم. "

و صبيتك الحسناء ترشك بالعطر العجيب، و أنت لفرط سعادتك تكاد تموت من هذه المتعة التي سرت في جسمك...تكاد تفقُد الوعي تكاد تفقد الكلام، بل فقدته فعلا. أنت الآن أبكم لا تتحدث.لهول اللّذة. "

إنّ توظيف الرّاوي لضمير "الأنت" بهذه الكيفية الكثيفة فيه احتفالية بالقارئ قصد الزّج به في أتون النص، وجعله يقيم علاقة مع السارد لينتج عن ذلك تفاعل وتبدو "الأنت" في المقاطع المنتقاة تائهة حائرة لا تعرف نفسها، إنّ "الأنت" هاهنا، لا هذا و لا ذاك، إنّه يصف وضع الشخصية، و يغوص فيما تختزنه من معاناة و مآس منذ قديم الزمان، و لما جئنا نحصي ضمير المخاطب في المقطع الثاني ألفيناه تكرر أربع عشرة مرة ناهيك عن وروده ضميرا متصلا بالأفعال (تعرف.عرفت.ستعرف).

أمّا في المقطع الثّالث فتنوعُ استعمال ضمير المخاطب بحيثُ ورد سبعَ مراتٍ متصلاً بالفعل (ثلاثة أفعال ماضية) و (أربعة أفعال مضارعة) و ورد (مرتين متصلا بالاسم) و(مرتين متصلا بالحرف)، وتتبع الضمير المخاطب في المقطعين الرّابع والخامس نجد أنّه ذُكر (إحدى وعشرين مرة) أي سبع عشرة مرّة في الأفعال و(مرتين متصلا بالحرف) و (مرتين متصلا بالاسم).

ومن خلال ما سبق يمكن القول: إنّ الضمير "أنت" توزعَ بسلاسة في جميع صفحات الرّواية، ولا يعني بالضرورة أنه اضطلع بدور الوسيط بين ضميري الغائب والمتكلم لا بل إنه يؤدي وظيفة سردية، ووظيفة تبليغية وجمالية، ولعلّ الغرَض الأبرزَ لاستخدام السارد لضمير المخاطب هو فتْح باب الألفة أمام المتلقي بغية تفاعله مع المسرود، ولا مناص إذن من أنّ " الضمائرَ المستعملَةَ في الرّوايات هيّ دائماً متراتبة، فضمير المتكلم ينقلب إلى ضمير الغائب والمخاطب حين يقرأ يتقمصه القارئ أو المستعمل، والمتكلم الجمع (نحن) قد ينقلب إلى متكلم مفرد أو إلى مخاطب فينخرط المفرد في الجمع والمتكلم في المخاطب الغائب " إنّ السارد يتلاعب بالضمائر إلى حدّ أنّه يصوغ مقاطع بأكملها ويستعمل فيها الضمائر الثلاثة من ذلك المقاطع السردية الآتية:

– " أنت هو؟ قال: نعم. قالوا له: ما جزاؤك عندنا يا هُدَهَاد إلاّ أخته نزوّجها منك. وهي رواحة بنت سكن. وقيل ريحانة بنت السّكن

فزوّجوه إيّاها. وقالوا له: لهاعليك شرط لا تسألها عن شيء تفعله ممّا تستنكر منها. فإن سألتها فهو فراقها...قال نعم... ".

... نحن من نرى ونسمع... نحن قوم من سلالة أشراف الجن وأعلاها نسباً.إنّ نسبنا الأعلى يتصل بإبليس الأعظم الذي خاطبه الله وحاوره. ولذلك فلا ملك إلاّ منّا. ولا عاتيّ إلاّ منّا.أتينا علماً من الكتاب لم يُؤتَهُ أحدٌ من الجنّ ولا من الإنس غيرنا. ونحن لا نريد منك شيئاً. ولا نريد بك إلاّ خيراً فلا تُرْعْ. وتن رابطَ الجَنان. فلك منّا كلّ الأمان يا نَبير بني بيضان... سابقاً. " . وعليه فقد استطاع الرّوائي في هذه المقاطع أنّ يجعل الماضي والحاضر يندمجان في خط زمني متقارب ضمن موقف واحد من الحكي لتحقيق غاية جمالية وأدبية بواسطة لغة حوارية تصور مختلف ضروب الحياة في الروايي السبع.

ISSN 2170-0796

والتي أضحى فيها الاغتصاب و لحم الأطفال مباحا"... فالتمسوا لي على بركة الله، فتاة عذراء... واذبحوا لي صبيا رضيعا من الربوة الحمراء. ومعه إن شئتم بقرة صفراء... وأقيموا الأفراح في الربوة الخضراء "

وفي موضع آخر يكشف الروائي عن همجية شيوخ الرّوابي وتلذذهم بسفك الدّماء، فأجمل شيء لدى أهل الرّبوة البيضاء وسائر الرّوابي إراقة الدم البشري. وأكل لحم الموتى سن يغتالون... "و لقد أصبح لحم الأطفال غاليا جدا بعد أن شاع في الروابي السبع أنّ من أكل لحم صبي غفر له ما تقدم من الذنب وما تأخر. وربّما بات من الخالدين في الحياة الدنيا." ومنه فثقافة الدّماء المسفوكة، والاغتيالات المتفشية في هذه الرّوابي لا تعدو أن تكون سوى مجرد تصفية لحسابات بين شيوخ الرّوابي السّبع نحسب أنّ مرتاضا تمكن من تعريتها وإبرازها للمتلقي في قالب تشويقي رغم فظاعة الأحداث.

وممّا كان الزمن في مرايا متشظية يشكل جزءًا من اللعبة السردية، وذلك لكونه لم يخضع بصفة مطلقة للاعتيادية والتتابع من الماضي والحاضر ثم المستقبل، وإنّما ورد خارقا لهذا التتابع الفيزيائي، وهذا ما جعل المتلقي يرى العالم من بؤرته، ولعلّ صيغة المخاطب المستعملة بكثافة في هذا النص الرّوائي أدّت إلى تبادل الأدوار بين المؤلف والقارئ من جهة والراوي والمروي له من جهة ثانية. وغني عن البيان أنّ لجوء مرتاض إلى السرد المتناوب عبر الضمائر الثلاثة غايته كسر النمطية السردية، ونقل المتلقي من عتبة الاسترخاء في أحضان الرّاوي الأحادي إلى الفاعلية الذهنية والتخييلية. وبالتّالي يظلّ المتلقي حاضرا في العمل الروائي متشوقا لمعرفة خبايا السارد بوصفه مشاركا له في عمليتي استنطاق النّص واستهلاكه .

ونخلص في الأخير إلى أنّ الضّمائر علامات دالةٌ على حضور الرّاوي في النّص، كما أنّها أدوات تعبير عن الذات كنوع من المعارف يُعد الكلام من دونها فاقدا لمرجعيته في الواقع، وعليه فتبادل الضمائر غالبًا ما يكون لتعويض نقص في الشكل، وهذا من شأنه أن يحمل المتلقي على متابعة السرد، واستمالته نحو قراءة النّص وتأويله بالكيفية التي تسمح له بالإجابة على ما يحمله في ثناياه من إشكالات وأسئلة.

الهوامش:

1- سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1997،1،ص:19.

2 - يقطين: تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، بيروت،ط1989،1،ص:61.

3 - عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد24.(الكويت)1998.ص:171.

4 - أمال ماي:العجائبي في رواية سرادق الحلم والفجيعة، لعز الدين جلاوجي.مجلة المخبر.العدد التاسع .2013.جامعة بسكرة، الجزائر.ص:296.

5 - عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دار محمّد علي الحامي، تونس، ط1. 1998.ص:27.

6- عمارزعموش:جدلية الشكل والمضمون في النقد العربي المعاصر، مجلة الآداب، معهد الأدب، جامعة قسنطينة،الجزائر، ط1995،2،ص:146.

7 - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،م،س،ص70.

8 - تزفيتان طودوروف:مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف،المكتبة الوطنية ،الجزائر،ط1.ص:110.

9- محاسن القصراوي:الزمن في الرواية العربية ،ط1،المؤسسة العربية للدراسات،بيروت.2004،ص:49.

10 - ميشال بوتور:بحوث في الرواية الجديدة،تر، زيدانطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي،منشورات عويدات،بيروت لبنان ،ط1. 1971.ص:98.

ISSN 2170-0796

11- نفسه .ص:62.- نفسه
12 -.في نظرية الرواية .م،س،ص:173.
13- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية ،م،س،ص:40.
14 - في نظرية الرواية-ص:152.
15 - المرجع نفسه،ص:151
16 - .في الرواية والقصة والمسرح ،م،س،.ص:66.
17 - المرجع نفسه، ص:67. .
18- شكري عزيز الماضي_أنماط الرواية العربية الجديدة -عالم المعرفة- ،العدد،2008،ص:45.
19-مُحَمَّد الكندي: الرمز والقناع في الشعر العربي،السياب،نازك،البياتي، دار الكتب الجديدة المتحدة،2003.ص:3
20- في نظرية الرواية، ص:153.
21- يراجع المرجع نفسه، صفحة نفسها.
22- لحبيب مصباحي: الواقعة التراجيدية في الرواية الجزائرية- ديوان المطبوعات الجامعية- المطبعة الجهوية بوهران،2011.ص:211.
23- عبد الملك مرتاض: مرايا متشظية،د،ط، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع- بوزريعة-الجزائر،د،ت، ص:03.
24- المرجع، نفسه، ص:04.
25- نفسه،ص:142.143.
26- الرواية، ص:156.
27 - في نظرية الرواية، م،س ص: 159-158.
28 - الرواية، ص:7.
29- في نظرية الرواية،ص:159.160.
30 - الرواية، ص:4.
31 - الرواية، ص:246.
32- في نظرية الرواية ،ص:160.
33- الرواية، ص:222.
34- نفسه، ص:.224.
35- في نظرية الرواية،م،س،ص:163.
36 - المرجع نفسه، ص:165.
37 - الرواية، ص:3.
38- نفسه، ص:136.
39 - علي عبيد - المروي له - في الرواية العربية، دار مُحَمَّد علي تونس، 2003، ص:63.
40 - الرواية، ص:181.
41 - نفسه،ص:182.183.
42 - نفسه،ص:31.
43 - نفسه،ص:167.