الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كلية الأداب و اللغات
قسم: الاداب و اللغة العربية

# توظيف التراث في رواية فصوص التيه لعبد الوهاب ابن منصور

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

من إعداد الطالبة:
- سهيلة غلوجي

تحت إشراف الدكتور:
– بن دحمان عبد الرزاق

دفعة التخرج جوان : 1436 – 1437 هـ
2015 – 2016 م

# شكر و عرفان

قال تعالى ﴿ رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين ﴾

**الشكر والحمد للرحمان الذي قدرنا أن نولد لنكبر وقد كنا أجنة في رحم العلم ببذرة العقل التي خلقها المولى عز وجل**

قال رسول الله (ص) : "من أسدى إليكم معروفا فكافئوه".

الحمد لله عز وجل على ما أنعمه علينا، أن وفقنا في إنجاز هذا العمل البسيط فهو على كل شيء قدير.

نتقدم بالشكر الجزيل إلى من تكرم بقبول الإشراف على هذه المذكرة و لم يبخل علينا بأي كبيرة ولا صغيرة، و ساعدنا في انجاز دراستنا و إخراجها إلى النور فجزاه الله خيرا و له فائق التقدير و الاحترام

استاذنا :" بن دحمان عبد الرزاق"

كما نتقدم بفائق الشكر و الاحترام إلى كل اساتذة اللغة العربية و علوم التربية الذين رافقونا طوال خمس سنوات

إلى كل من ساعدنا من قريب او بعيد

# مقدمة

تعتبر النصوص السردية اليوم من بين أهم النصوص الأدبية التي أخذت تستقطب النقاد والدارسين، وبخاصة منها فن الرواية الذي أخذ يحتل الصدارة في الكثير من الدراسات.

ولقد استطاعت الرواية العربية عمومًا والجزائرية خصوصًا أن تخلق لنفسها مكانًا في عالم الأدب المعاصر، وتطرح بطريقتها الفنية والجمالية كل القضايا والمشكلات التي تشغل الإنسان.

من هذه المنطلقات جاءت أهمية دراسة الرواية الجزائرية، واخترت منها رواية "فصوص التيه" "لعبد الوهاب بن منصور"، فهذه الرواية ليست إضافة نوعية على صعيد الرواية الجزائرية فحسب، بل هي برهان على مدى سعة الفضاء الذي تستطيع اللغة العربية أن تطاله.

كما أن اختيارنا لرواية "فصوص التيه"، جاء رغبة منا في الاشتغال على مدونة لم تتناولها الأقلام كثيرًا فيما نحسب، فقط بعض من المقالات المنتشر على صفحات التواصل الاجتماعي وعلى الشبكة العنكبوتية في مواقع للدراسة ومواقع لدكاترة في اللغة بمختلف ربوع الوطن.

ولقد ركزنا في دراسة هذه الرواية على استلهام المادة التراثية في الرواية، وكذا تقنيات السرد الروائي في روايتنا منها الزمانية والمكانية، باعتبار أن الزمان والمكان أهم مكونات من مكونات النص السردي.

حيث قمنا في الجزء التطبيقي بمهمة الكشف عن بعض الأدوات التي استخدمها الروائي لتوظيف المادة التراثية وعليه جاء عنوان البحث موسوما ب "توظيف التراث في رواية" فصوص التيه" لعبد الوهاب بن منصور"، وقد حاولنا من خلاله الإجابة عن بعض التساؤلات التي شغلت أذهاننا وكان من أهمها:

-ما هو التراث، وماهي عناصره؟

-وما العلاقة التي تربط الروائي بالتاريخي؟

-كيف ساهم التناص في بناء نص الرواية؟

وكيف كان البعد الصوفي فيها؟

-وهل استطاع الروائي توظيف المكونات السردية كما ينبغي في بناء الرواية؟

وسنحاول الإجابة عن هاته التساؤلات من خلال هذا البحث المتواضع الذي تم تقسيمه حسب ما تقتضيه الدراسة إلى:

مدخل والمعنون ب: بين الرواية والتراث، فتناولت فيه مفهوم للتراث وأبرزنا فيه أنواعه كما قمنا بتبيان الفرق بين النص الروائي والتاريخي على اعتبار أن التاريخ جزء من التراث، ثم وضحنا العلاقة التي تجمع بين الروائي والتاريخي.

أما في الفصل الأول، فقد جاء موسومًا ب: "تشكيل التراث في رواية فصوص التيه لعبد الوهاب بن منصور"، وتطرقنا فيه إلى التناص بين نص الرواية ونصوص أخرى خاصة ما كان للشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي، كذلك البعد الصوفي في الرواية، ثم الزمن الروائي من خلال تطابق الزمن وتقاطعه وهذا الأخير الذي كان أوفر حظا من الآخر في نص الرواية.

وبالنسبة للفصل الثاني والأخير، فكان خاصا: ب"تقنيات السرد الروائي في رواية فصوص التيه لعبد الوهاب بن منصور" حيث تطرقنا فيه إلى اللغة السردية وتناولناها من مستويين مستوى علاقة السرد بالضمائر ومستوى علاقة السرد بالحوار، ثم انتقل إلى

الشخصيات، وكانت على نوعين شخصيات رئيسية وشخصية ثانوية ودورها في بناء النص الروائي. ثم ذهبنا إلى الفضاء الروائي، وقد كان على مجالين مجال مفتوح ومجال مغلق.

وختمنا بحثنا هذا بخاتمة كانت بمثابة حصيلة، جمعت أهم ما توصلنا إليه من نتائج مستمدة من المدخل والفصلين.

ولقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج البنيوي القائم على الوصف والتحليل، حيث برز توظيف المنهج الوصفي في الجانب النظري، بينما يرتكز توظيف المنهج التحليلي في الجانب التطبيقي.

واستقى البحث مادته من مراجع عدة كان أهمها: علي رحمونة سحبون: إشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي نموذجا، وكذلك كتاب محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، وأيضا سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، وكذا كتاب حميد الحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، إضافة إلى الاستعانة ببعض الرسائل والأطروحات الجامعية نذكر منها رسالة ماستر لسهام

حفاص: جمالية توظيف التراث في رواية البيت الأندلسي "لواسيني الأعرج"، وغيرها من المراجع التي سنثبتها في موضعها.

ولقد واجهتنا صعوبات أثناء إنجازنا لهذا البحث، لعل من أهمها: صعوبة حصر المصطلح في مفهوم واضح وشامل، كذلك صعوبة الحصول على بعض المراجع المتخصصة، إضافة إلى ذلك، صعوبة ضبط خطة موافقة للموضوع وذلك لتفرع الموضوع وكثرة المشكلات المحيطة به، وقد تناولنا أهمها، وعلى الرغم من هذه الصعوبات إلا أننا حاولنا تجاوزها والإمساك بزمام الأمور.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بعميق شكري وامتناني لأستاذي المحترم "عبد الرزاق بن دحمان"، وأرفع لها آيات التقدير وجميل العرفان، وأتمنى أن أكون عند حسن ظنه، وأن أكون قد وفقت في تطبيق آرائه وتوجيهاته، وإلى كل من أمدني بيد العون سواء من قريب أو من بعيد، دون استثناء وأسأل الله التوفيق والنجاح.

# مدخل بين الرواية و التاريخ

## 1- مفهوم التراث وعناصره

## 2- علاقة الرواية بالتاريخ

## 3- الروائي والتاريخي

## مفهوم التراث وعناصره:

تدل كلمة التراث في معناها المعجمي على عدة معاني، وإذا أردنا تتبع هذه المعاني، فهي تدل على ذلك الارث الذي تركه الأجداد للأحفاد أو كما يقال تركه السلف للخلف، وقد تعني أيضا الميراث لذا وردت في القران الكريم والمعاجم العربية بعدة معاني.

### 1- المفهوم المعجمي للتراث:

وردت كلمة تراث في القران الكريم بلفظة " الميراث" في قوله عز وجل: «ولله ميراث السماوات والأرض والله بما تعملون خبير»[1]، وبمعنى يرثها بعد فناء أهلها [2].

كلمة " الوارث" وردت في قوله تعالى:«وزكريا اذ نادى ربه لا تذرني فرداً وأنت خير الوارثين»[3].

وهذه هي صفة من صفات الله عز وجل: الباقي بعد فناء خلقك [4].

كلمة "تراث" وردت في قوله تعالى: «كَلاَّ بَلْ لا تُكْرِمُونَ اليَتِيمَ ولا تَحُضُّونَ على طعام المسكينِ، وتَأْكلُونَ التراث أَكْلاً لَمَّا»[5].

---

(1)سورة ال عمران: الآية 180.

(2) جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي: تفسير الجلالين، دار ابن كثير لطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1429 هـ، 2008م، ص73

(3) سورة الأنبياء الآية، 89.

(4) جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي، ص 330.

(5) سورة الفجر: الآية 17-19.

فالتراث هو الميراث وهو جمع نصيب النساء والصبيان من الميراث مع نصيبه منه أو مع لهم [1].

أما عن المعاجم العربية القديمة،فيذكر بن منظور معنى "التراث" بأنه " يقال في ارث صدق أي أصل صدق، وهو على ارث من كذا أي على أمر قديم توارثه الأخر عن الأول"[2].

ان أول ما يخطر على بالي بعد هذا القول هو أن التراث هو الماضي، هو جزء من تاريخنا، أو بكل بساطة هو ما تركه السلف للخلف، أو بمعنى أشمل:«أن يكون الشيء لقوم ثم يصير الى اخرين بنسب أو سبب»[3] .

ومما سبق نقول بأن التراث هو بمثابة الهوية المتمثلة في العقيدة الدينية والإسلامية برمتها والحضارة بتاريخها الحافل بالثقافة الإنسانية التي يجب تأصيلها.

(1) جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، ص 593.

(2) ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1997، ص 95.

[3] ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ص95.

## 2- المفهوم الفني للتراث:

لعل المراحل التاريخية التي مرت بها المجتمعات في دورة علاقات مختلفة (وصل وفصل)، حملت إرثا ثقافيا يسمى بالتراث، ونقوم نحن اليوم بدراسة وتحليل هذا التراث وذلك بهدف تقديم رؤية عصرية لهذا النتاج الإنساني وابعاده التي تتأصل في أذهان الشعوب والسلوكات بكل ما يعبر عن روح الشعب ومنازعه الفكرية وهذا ما صرَّحه النتاج الأدبي من خلال توظيف هذا الكيان القيم والذي يحفظ بدوره وجود الأمة.

وقد اختلفت المفاهيم لدى المفكرين العرب في تقديم مفهوم شامل للتراث منهم، علي فهمي خشيم يعرف التراث بأنه: «يعني في أية أمة من الأمم مكوناتها التاريخية بكل التاريخية بكل محتوياتها بالماضي، وكلما امتد هذا التراث عمقا في التاريخ ترسخ وجود هذه الأمة وترسخت طبيعياً كينونتها وهويتها، التراث يمثل الهوية، فاذا تشتت هذا أو غشاه الضباب تبعثرت الهوية وبهتت وتسربت اليها-تبعاً لذلك-مؤثرات دخيلة تطمس كينونتها الأصلية وتشوه ذاتيتها وتفقدُ ذلك التمييز القومي المرتبط بالتمايز الحضاري أي الهوية»[1].

نستنتج من هذا المفهوم أن: التراث يمثل الجذور التاريخية للفرد في علاقته بمحيطه الطبيعي وتعكس هوية الخاصة والعامة في تطورها، والأمة لكي تستمر وتبقى حية ينبغي أن تكون دائمة التفتح على التغيرات والتطورات العالمية واستمراريتها حتى لا تتفصل عن المكونات الأصلية للتراث الخاص بها.

(1)على رحمونة سحبون: اشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين عابد الجابري وحسن حنفي نموذجاً، دراسة تحليلية ومقارنة توزيع، نشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د ط)، 2006، ص 24.

ويرى محمد عابد الجابري بأن التراث هو تمام هذه الثقافة وكنيتها انها العقيدة والشريعة واللغة والأدب والعقل والذهنية والحنين والتطلعات، وبعبارة أخرى انه في ان واحد: المعرفي والايدولوجي وأساسها العقلي وبطانتها الوجدانية في الثقافة العربية»[1]. ومما نستخلص من هذا المفهوم أن التراث هو حويصله القيم، أهمها القيم الدينية والاجتماعية، والخبرات الطويلة الأمد التي عشناها نحن وتوارثناها من ابائنا وأجدادنا.

أما عن حسن حنفي فقد نظر الى التراث بأنه «هو مجموعة الأجوبة لمجموع الأسئلة التي يطرحها جيل معين في ظروف تاريخية خاصة، ولما كان الزمان متغير فلكل جيل أسئلته وأجوبته التي قد تتفق وقد تختلف مع أسئلة جيل آخر وإجابته» [2].

فحسن حنفي يقصد بالتراث من خلال هذه المقولة: بأنه هو من صنع أمجاد البشرية. فلا نستطيع حصرها في فترة زمنية معينة، لأن التراث مادة ثقافية تختلف من حضارة الى أخرى ومن مجتمع الى اخر، فلكل جيل من الأجيال عاداته ومبادئه الخاصة التي تختلف عن الجيل الذي قبله.

فالتراث هو «ما تراكم خلال الأزمنة من التقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي والخلقي، ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملة على تكوين هذا التراث واغنائه»[1].

---

(1) محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 24.

(2) علي رحمومة سحبون: اشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين محمد عابد الجابري وحسن حنفي نموذجاً، ص 25.

والمقصود من هذا القول هو أن التراث يمثل مجموع الخبرات السابقة من عادات وتقاليد وتجارب وفنون والعلوم في شعب من الشعوب، وهو خلفية مثالية تمثل قوامه في مختلف المجالات كما يحفظ علاقة هذا الشعب بالشعوب التي سبقت والتي عملت على انشاء هذا التراث وإثرائه بالخبرات.

ان تراث الأمة لا يقف عند بداية التاريخ الاسلامي الذي جمعنا فيه لواء واحد انما يمتد مع ماضيها الى ما قبل ذلك مُولعاً في أعماق الزمان، كما في كل الشعوب التي أسلمت وتم تعريبها هو من ماضي هذه الأمة، وكل الحضارات الفكرية والمادية التي ازدهرت في أرض وطننا هي في الواقع التاريخي ميراثنا جميعاً [2].

«والتراث بمثابة ذاكرة حية وجماعية للشعوب تحمل في طياتها ما يشكل حكمة وموعظةً تحدد للإنسان سلوكه الاجتماعي [3]، بمعنى أن التراث هو ما يجمع خبرات المجتمع لتعود عليه في شكل مواعظ يستخدمها لمواجهة مصاعب الحياة، أو بمعنى اخر نقصد بأن التراث هو ذلك المصدر الغني بمختلف الآراء والأفكار والتطلعات للإنسان من أجل التذكير بثقافته من جهة، واكتساب معرفة وحكمة من جهة أخرى»[4].

---

(1) حسن مصطفى سليمان، التراث العربي الاسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، مطبوعات الشعب، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت)، ص 17.

(2) عائشة عبد الرحمان: تراثنا بين الحاضر والماضي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، ص 98، بتصرف.

(3) مصطفى الشاذلي، التراث اللغوي الشفاهي، هوية وتواصل، منشورات كلية العلوم الانسانية، الرباط، الدار البيضاء، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 125، ص 15.

(4) سهام حفاص:جماليات توظيف التراث في رواية " البيت الأندلسي" لوانسي الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، في 2013/2012.

ويمكن القول أيضا بأن التراث هو: «الصيغة أو المعادل المرجعي لدى بحثنا في تاريخ فلسفة القيم، وهو الموضوع الذي تحمل عليه كل مسارات الفكر والعمل، وهو المركز الذي ترد اليه كل فروع الانتاج الإنساني»[1].

(1) منير حافظ، التراث في العقل الحداثي، بحوث في فلسفة القيم، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 36.

## عناصر التراث:

التراث هو تمثيل حي للثقافة البشرية، وموروثاً عالمياً، يعبر عن الخبرات والتجارب الانسانية، ويستمد التراث مادته المعرفية بفعل التأثير والتأثر بين الحضارات العربية والحضارات الاخرى فمثلا الحضارة الإفريقية اعتمدت على منجزات وخبرات كل من الحضارة الفينيقية والهندية للانطلاق منها، وكذلك الحضارة العربية اعتمدت على الحضارة اليونانية والفارسية، ومن ثم ظهرت أنساق من الخبرات الموروثة شكلت البنية التراثية للمجتمعات.

وينقسم التراث الى عدة عناصر نتطرق اليها بشيء من التفصيل كما في الاتي:

### 1) الآداب الشعبية:

وهو من أهم الموضوعات في دراسة الفلكلور، ويرتكز هذا الاتجاه على دراسة التراث الشعبي باعتباره نتاجا أدبيا للمجتمعات البسيطة وهو من خلال ذلك يستخدم الكثير من المعايير والأسس التي يستخدمها الأدب الخاص ويحاول تطبيقها على هذه الآداب الشعبية «باحثاً فيها عن مواطن البلاغة والجمال والتراكيب اللغوية والقيم والمعاني في البناء اللغوي ذاته دون أن يعطي أهمية موازيةً للسياق الثقافي العام لهذا النتاج الأدبي أو للبناء الاجتماعي»[1].

والآداب الشعبية تشمل الشعر الغنائي والشعر الشعبي بألوانه العديدة، المعروفة في بلاد الشام عموماً والحكايات الشعبية، والأمثال الشعبية، واعتبرت الأساطير من الأجناس الأدبية وكذلك الملحمة وغير ذلك مما قد يصنف باعتباره شكلاً أدبيا، عُرفَ مؤلفه أو لم يُعرف.

[1] عزام أبو الحمام المطور: الفلكلور التراث الشعبي، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، عمان، ص58(ينظر).

**2) الفنون الأدبية.**

وتتسع هذه الفنون لتشمل الأغاني والألحان الموسيقية وأشكال الدبكة والرقص، وبعض الفنون الاستعراضية، مثل بعض المشاهد المسرحية كمسرحية الحلاق والزبون، وتشمل أيضا مجالات الفنون التشكيلية بأنواعها، وتتضمن هذه أيضا فنون النحت والتصميم ورسومات جدارية بتقنيات متنوعة كالرسم بالألوان الزيتية أو اللوحات الفسيفسائية وغير ذلك من الفنون التشكيلية التي يصعب حصرها.

«وهناك باب اخر يندرج أو يلتقي تحت باب الفنون أحيانا كثيرة، وخصوصاً في مجال الفلكلور الذي نحن بصدده ألا وهو باب الحِرَفْ والمهن الشعبية، مثل صناعة الزجاج المنشق أو صناعة الفخار والأواني والزخارف الخشبية والمعدنية، ومن ذلك أيضا التطريز والحكاية والنسيج الذي يجمع ما بين الفن وما بين الحرفية»[1].

**3) النتاج الفكري(الحكمي):**

ثمة صياغات وأشكال أخرى من النتاج الشعبي التي يصعب تصنيفها تحت باب الأدب أو الفنون، ولكنها مع ذلك تصطبغ بصبغة التجربة الشعبية، تجربة الأجيال «والى الدرجة التي يعم استخدامها وانتشارها لتكون تراثا عاماً من أملاك الشعب، ومثل ذلك يصدق على الأمثال، الشعبية والألغاز والحكم والكنايات الرمزية»[2].

---

[1] عزام أبو الحمام المطور: الفلكلور التراث الشعبي ، ص 61.

[2] نفس المرجع، ص 62.

فالحكمة قد تأتي على شكل قول مأثور يشبه المثل أحيانا، «وقد لا يضرب كما يضرب المثل، وان شابهه في التركيب: كقولهم (رُبَّ أَخ لَمْ تَلدْهُ أُمُكْ) وكالقول الشعبي (الرَجُلُ مَخَابرْ، مشْ مَنَاظرْ) أو كقولهم (كَبرْهَا بتكْبَرْ صَغرْهَا بتصْغَرْ). فمثل هذه الأقوال هي أقرب منها للنصائح والعبر أو التوصيف بحيث تقال في أكثر من مناسبة لهذه الأعراض» [1].

ومثل هذه الطائفة من أنواع التراث تتضمن قدراً كبيراً من اعمال العقل والتجربة، ولكنها لا تنتج بصياغات أدبية مميزة في كل الأحوال كقول المثل (مَا يَحْرُثْ الأَرْضَ الاَ عُجُولْهَا) وخيرها الكثير من الأقوال التي صيغت بصياغات بسيطة ومتواضعة في أحيان كثيرة. وقد جاء بعضها أو كثير منها في صيغ بيانية على قدر عالٍ من الجمالية، ومن ذلك (قَلْبي عَلَى وَلَدي، وَقَلْبُ وَلَدي عَلَى الحَجَرْ) كذلك (أَجَتْ الحَزينَة تفْرَحْ، مَا لَقَتْ لَهَا مَطْرَحْ). وهكذا نلاحظ أن مثل هذه الصيغ فيها قدر من الموسيقى الداخلية، مما يجعلها صالحة للغناء والتلحين.

**4) المعتقدات والقيم والعادات والطقوس.**

ويندمج تحت هذا الباب الكثير من المجالات التي يمكن أن تتفرع لتشمل الكثير من جوانب الحياة، فالقيم الشاملة لمختلف جوانب الحياة، كذلك العادات، «اذ يمكن الحديث عن قيم البدو مثلاً في بلاد الشام أو في فلسطين ومثل ذلك يقال عن العادات أو الطقوس الزواج أو

[1] نفس المرجع،ص62.

الختان أو الولادة...الخ، أو مراسم الاحتفالات في الأعياد أو المناسبات كالزفاف أو الموت أو سفر الحجيج أو العودة من السفر...الخ».[1]

فعلى الدارس والمهتم بمعرفة الفروقات والعلاقات التي تجمع بين العادات والقيم والطقوس وكذلك الدين، إدراك مفاهيمها هو أمرٌ في غاية الأهمية ليس للمختصين فحسب، وانما للدارسين والمبتدئين كذلك في علم الفلكلور، «نظراً لما يترتب على جهلها من خلط وارباك يخل كثيراً في الجهد العلمي مهما كان بسيطاً للباحثين أو الجامعيين الذين يحاولون تقديم شيء ما في هذا المجال» [2]. فلا ضرر من الاشارة الموجزة الى ملخصات معانيها.

أ- **المعتقدات:** وتنقسم الى قسمين:

الأولى وهي الدينية، وهي ترتبط بالمعتقدات التي لها أصول فقهية متفق عليها، وذلك بدليل من نصوص دينية، على اختلاف الديانات، أما الثاني فهي الايمانية، وهي التي ترتبط بالمعتقدات التي لا ترتبط بأصول فقهية وليس لها نصوص تثبتها بل هي ما يؤمن به الناس، «ومن أمثلة ذلك في المجتمع الفلسطيني والأردني ما يعتقده البعض من أن العيص هو نبيٌ من أنبياء الله، وهو شقيق يعقوب التوأم، فيما يرفض البعض الآخر هذا المعتقد» [3].

(1)عزام أبو الحمام المطور: الفلكلور التراث الشعبي ، ص 66.

(2) نفس المرجع، ص 67.

(3) نفس المرجع، ص 67.

**ب- القيم:**

القيم هي تعبير عن الغايات أو الأهداف البعيدة للفاعل الاجتماعي، وهي لا تتعلق بما هو كائن فعلاً، وانما ينبغي أن يكون، فهي تعبير عن بعض الدوافع الأخلاقية الفاعلة. «فالقيم مُثُلٌ عُليَا في نظر المجتمع والفرد، وهي غالباً ذات الارتباط بالفضائل التي من خلالها يتحدد الخير من الشر في المجتمع، أو الحسن والقبيح» [1]فالقيم بهذا قد تكون عامة وقد تكون خاصة لهذه الفئة أو الشريحة من المجتمع.

**ج- العادات:**

العادة هي ما اعتاد الناس القيام به من سلوك في مختلف الأحوال ومنذ فترة طويلة من الزمان، وهي سلوك متوقع في الظروف المحددة، وهو ليس سلوكاً مستحدثا وليس فردياً، والعادة تتضمن التكرار والقبول العام أيضاً، «فالعادة هي صورة من صور السلوك الاجتماعي استمرت فترة طويلة من الزمان واستقرت في مجتمع معين، وأصبحت تقليدية واصطبغت بحدِ ما بصبغة رسمية، والعادات الاجمعية أساليب للفكر والعمل ترتبط بجماعة فرعية، أو بالمجتمع بأسره.» [2]، ولكن في أيامنا هذه فقد تحطمت الكثير من العادات، والسبب الرئيسي في حدوث ذلك ما نشهده من تطور سريع في مختلف المجالات، ومحاولتنا لتقليد الغرب حتى أصبح التقليد أعمى، ولذلك فان الصيغة أو أي سلوك جديد مخالف للعادات المألوفة أصبح مقبولاً وغير مرفوض.

(1) عزام أبو الحمام: الفلكلور التراث الشعبي ، ص 96.

(2) نفس المرجع، ص 69.

**5) التاريخ الاجتماعي.**

بدأ ابن خلدون بتحديد جوهر التاريخ بأنه هو التاريخ الاجتماعي الذي يختص بأنماط المجتمعات الإنسانية من بدانية ومدنية، أو قبلية تلعب فيها العصبية دوراً بارزا، كما أن القوة بكل ما تنطوي عليه من معنى تمثل بعداً أساسياً من لأبعاد التاريخ الاجتماعي الذي هو عمران العالم أو حياته الاجتماعية. «ومن ذلك التاريخ الشعبي الذي يتم من خلاله رواية التاريخ الغير المكتوب للشعوب أو الجماعات وفق ما يعرف أو وفق ما عايشه الرُواة، من مثل رواية تاريخ ثورة القسام 1936 في فلسطين، أو رواية تاريخ مدينة تونس... وكذلك معظم المدن وكثير من القرى الفلسطينية حيث يستشري الصراع لطمس التاريخ والهوية والتراث» [1].

(1)عزام أبو الحمام: الفلكلور التراث الشعبي ، ص 80.

## علاقة الرواية بالتاريخ:

ضمن مشروع الانفتاح على التراث الذي تبناه بعض الروائيين في أفق صياغة روائية متميزة، اتجه جانب منهم الى التاريخ- باعتبار التاريخ جزء من التراث-، « فاستلهموا أحداثه واتخذوها مادة حاولين أن يؤسسوا من خلالها عوالم حكائيه» [1]،

ومنه فللرواية علاقة خاصة بالتاريخ مستمدة من موضوعاتها وأسلوبها فهما يشتركان في الشخصيات، الزمان والمكان، إلا ان التاريخ ينطلق من أحداث وشخصيات حقيقية تمثل جزءاً من التاريخ الأمة المقصودة في الرواية في حين أن الرواية تقوم أساساً على عنصر التخييل، كما أن التاريخ يرتبط أساسا بالماضي، كما أن الرواية تسعى للتعبير عن الواقع وتتجاوز ذلك الى التنبؤ بالمستقبل، « فالتاريخ هو رواية كانت والرواية هي التاريخ الذي كان بإمكانه أن يكون» [2]، فإن استحضار التاريخ من خلال شخصية نمطية معروفة يساعد على ضبط المرحلة التاريخية المتفاعلة معها « كما يساعد على معرفة التيمات والدلالات التي تتداولها الرواية والتي تختلف تبعا لنوعية التاريخ أو الشخصية» [3]،بمعنى أن الرواية تستلهم أفكارها من التاريخ المكتوب مسبقا وتسرد أخباره، والتاريخ كذلك يقوم بسرد لرواية حقيقية حصلت في الواقع واردنا تدوينها.

(1) عثمان باعسر: المكونات التراثية في الرواية المغربية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، تخص السرد العربي: البنيات والأنساق التداولية والمعرفية، جامعة محمد الخامس، أكدال، الرباط، 2002/2001، ص 77.

(2) فيصل دراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 179.

(3) عثمان عسر: المكونات التراثية في الرواية المغربية، ص 77.

فالعلاقة التي تربط بين الرواية والتاريخ: «هي علاقة استيعاب واسقاط ما تحويه الذاكرة الجماعية من مخزون على الواقع»[1]، وهذا ما يعني إسقاط الخبرات السابقة في قالب وفق احتياجات الراهنة للاستفادة منها والتعلم كيفية التعايش معها، فهذه هي التي تجعلنا نعيش التاريخ وفق للمعطيات الراهنة.

نستنتج مما سبق « أن التاريخ والأدب يختلفان باختلاف مراجعهما المباشرة، وهي الأحداث الواقعية والخيالية » [2] فإنه يؤكد بأنهما ما دام ينتجان قصصاً ذات حبكة فإن مرجعهما الأخير هو الترجمة الإنسانية في الزمن « فالتاريخ كثيراً ما يمحو فواصله بين الحقيقة الموضوعية والحقيقة المتخيلة، ولعل مهمة الروائي هي ترميم الثغرات المعطوبة لدى المؤرخ والاشتغال على الحوافي المستحيلة والضفاف المغيبة» [3]،فالرواية تستلهم أفكارها من التجربة الحقيقية الواقعية، أم الرواية ففي معظم الأحيان تكون مستلهمة من أحداث وشخصيات خيالية، ولكن رغم هذا الاختلاف إلا أنهما يدرسان تجربة إنسانية في زمن معين.

بالرغم من هذه الفروقات بين الرواية والتاريخ فيما يخص المصادر التي يعتمدها كل منهما – الأحداث الواقعية والخيالية – فإن الرواية تمتزج بالتاريخ «الى التماهي فكلاهما يقصد

(1) فتحي بو خالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 179.

(2) بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، (ترجمة وتقديم سعيد الغانمي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص 64.

(3) www.dalilalkitab.net ،19/11/14:25،2015

السلبية الاجتماعية التي أنتجت وقائع معينة ومنعت وقائع أخرى عن الظهور وكلاهما يقرأ وضع الإنسان في الواقع التي ولدت وفي الواقع التي جاءت مجهضة» [1].

لذلك اتخذت الرواية أشكالا متنوعة ومختلفة في استحضار تاريخ يسعى من خلالها الروائي الى استيعاب عناصر التاريخ وإسقاطها على الحاضر، لنتمكن من فهم الواقع في ضوء معطيات التاريخ «فمنها ما حاول بعث حقبة تاريخية في امانة ودقة ولم يتجاوز هذا الإطار المحدد واهتم في المقام الاول بالطابع المحلي، ومنها من بعث التاريخ الماضي لكي يجري عملية اسقاط على الحاضر بُغية نقد الحاضر وتغييره ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوَّله إلى خيال صرف»[2].

فالعلاقة التي تربط بين الرواية والتاريخ هي علاقة جدلية، «بحيث يدخل كل منهما في لحمة الاخر وسداه» [3]فالروايةجزء لا يتجزأ من التاريخ «لأنه يزودها بالمادة الحكائية التي تكون نسيج النص الروائي»، ليقوم الروائي بصياغتها في شكل فنِّي وبأسلوب أدبي ممتع يمتزج فيه الحاضر والماضي بروعة الخيال، وهذا ما يستهوي القارئ ليجعله يعيش وفقا للمعطيات الراهنة، بعيداً عن النقل الحرفي للحقائق المجردة والأسلوب العلمي الجاف.

فقد وضع التراث مادة جديدة تحت تصرف الأدب وهي من العلاقات الانسانية، « تؤدي دور المرآة يُسقط المبدع معطيات الماضي ليقرأ الحاضر فيفهم أبعادها الانسانية ويحدد المبدع

(1)فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، ص 179.

(2)بوشوسة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1،2009، ص 86.

(3) عبده قاسم قاسم: بينالتاريخ والفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001، ص 184.

قراءاته الموضوعية للماضي في ضوء الحاضر الذي يخلع مشاهد همومه في ضوء الماضي» [1] وبتعبير اخر نستطيع القول: أن استحضار التاريخ في الرواية بمثابة المعادل الموضوعي، حيث يمثل الرابط الموضوعي أو الجسر الذي يربط بين إشكالات الواقع وبين الماضي الذي يحتوي الحلول الخاصة، « فأمام العجز عن مواجهة الواقع وتحدياته لا تملك الذات الجماعية سوى أن تتعلق بذكرياتها أو تبحث عن القيم الاعتبارية، أو تستعير أبطالها من زمن اخر... زمن اقل، وعندما تصل إلى طريق مسدود في التفاعل مع معطيات الواقع الراهن وتحدياته يصبح المحور المحرك للشخصيات.» [2]، فعندما تعجز الذات عن مواجهة تحديات الواقع المعيش فإنها تلجأ إلى الخبرات السابقة لمواجهة هذه التحديات والتمسك بقيم التي عاش أهلنا عليها، أو أن نستخدم ما سمعناه وألفناه عن أخبار الأبطال الذين عاشوا قبل عصرنا أو في زمن مضى وانتهى ولم تبقى منه إلا بعض الروايات والأساطير.

إضافة إلى ذلك يعد التاريخ من أهم الروافد التي استند عليها كتاب الرواية في تجاربهم الإبداعية لما يزخر به من قيم فنية وفكرية وروحية أغنوا بها إبداعاتهم واستطاعوا أن ينقلوها إلى الحاضر، وأن يضيفوا عليها صفات الجدد والابتكار بما يتوفر عليه من خصائص أدت إلى تنوعه وغنائه وانفتاحه على الأحداث والوقائع التاريخية، وهذه كلها عوامل مثيرة ومحفزة على الإنتاج والإبداع « فالتاريخ بما يتوفر عليه من طاقات قادرة على أن يحقق للروائي التميز في

(1) فتحي بو خالفة: شعرية القراءة في تأويل الرواية الحديثة، ص 50.

(2) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 53.

حقل الإبداع الروائي» [1]، كما يعد « وجود المادة التاريخية بين أيدي هؤلاء الروائيين جميعا، كان من غير شك عاملا مشجعاً لهم على ارتياد هذا الطريق نظراً لسهولة التشكيل الفني حينئذٍ لهذه المادة دون أن يواجه الكاتب معاناة الخلق الكامل لعمله الروائي في شكله ومضمونه »[2]،أي أن تسهل المادة التاريخية على الروائي عملية تدوين وتأليف العمل الروائي بحيث أنها المصدر الرئيسي في إنتاج وتأليف عمله بكامله ولا يحتاج للبدء من الصفر.

أما على الصعيد الجمالي فقد استغل الروائي الطاقة الجمالية التي يتوفر عليها التاريخ وسخرها لخدمة الفن الروائي لماله من طاقات رمزية وشحنات انفعالية، ومفارقات تصورية تخفف من رتابة السرد وتضفي عليه مسحة جمالية. «فحضور التاريخ في تصميم النص الروائي واعتباره مرجعية جمالية تمنح النصوص الإبداعية تسييراً بُنيوياً جديدا، ينبع من تقدير المادة التاريخية في حد ذاتها والقدرة على الإحساس بها، وتثمين هذا الإحساس الذي يعد ميزة من المزايا الإنسانية، وهذا ما يثبت التفاوت الواضح بين المؤرخين والأدباء أنفسهم، وتميزهم عن سائر الأفراد ويؤكد التباين بين الأمم والجماعات»[3].

أي أن توظيف المرجع التراثي في الرواية بما يحمله من رموز وانفعالات وغيرها من الصور الجمالية فإنه يضفي عليها طابع جمالي يُخلص الرواية من رتابة السرد، فيستمتع المتلقي بقراءة العمل الروائي.

---

(1) مسيكة بلباشة: حضور التاريخ في الرواية الجزائرية " رواية كرما توريوم سونتا لأشباح القدس" لوسيني الأعرج، ص 11.

(2) شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1968، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 26.

(3) فتحي بو خالفة: شعرية والتأويل في الرواية الحديثة، ص 148-149.

إذن في عملية استحضار التراث يجب على الروائي أن يقوم باستيعاب هذه المادة وتوظيف عناصرها بطريقة فنية وفق مبررات تقتضيها الكتابة الروائية، لأن النص الروائي يجب أن يكون محقق « لوجوده العيني كبنية لغوية محددة بأبعاد جمالية، بينما التاريخ هوخطاب سردي أيضا حسب تصنيف المنهج السردي والعلاقة التي تحكم الإثنين هي علاقة تداخل واستيعاب » [1] فالرواية إذن « تستحضر التاريخ كمادة صرفة ثم تنطلق منه لتأسيس نص روائي بأبعاد جمالية متناسقة من حيث البناء وكأننا في هذا الحال لا نستطيع تمييز ما هو تاريخي عن ما هو روائي » [2].

وفي الأخير نخلص إلى أن الرواية تستلهم التاريخ للتعبير عن واقع معين أو لتشييد متن روائي مميز أو بغرض تقديم طريقة جديدة لكتابة التاريخ روائياً « فقد وفر الالتحام الرواية بالتاريخ فرصة الإمساك بالواقع المظلم المرير وتشريحه أفقياً وعمودياً، جوانياً وبرانياً ... وجعله يقف أمام المرآة بتؤدة كبيرة ليفتح عينيه على المخازي والمقابح متكررة ومتجددة في خطابين متمايزين: الرواية والتاريخ » [3] فالتاريخ بالنسبة للرواية نوع من التجربة الأدبية، يعبر عن الرؤية الفنية للروائي الذي يسعى إلى تجسيد الواقع من خلال رموز فنية متعددة مستقاة من التاريخ في النص الأدبي يعطيه بعداً أوسع وحركة فاعلة وكلمات ودلالات.

---

(1) فتحي بو خالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، ص 172-173.

(2) المرجع نفسه، ص 169.

(3) عبد السلام أتلمون: الرواية والتاريخ، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الآداب والعلوم الإنسانية تخصص اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد الخامس، الرباط 2001، ص 190.

ومما سبق، وما تطرقنا له من علاقة للرواية بالتراث والتاريخ على اعتبار أن التاريخ جزء لا يتجزأ من التراث وما تحدثنا عنه من علاقة قوية تربطهم ببعضهم أجد نفسي مضطرة للمرور على الفلكلور باعتباره العلم الجامع الذي يدرس كل منهما، وكل من التراث والتاريخ عبارة عن أنهار تصب كلها في محيط واحد هو الفلكلور.

وللفلكلور العديد من التعاريف، فيعرف بأنه بقايا القديم، أو هو الجانب المأثور من الثقافة الشعبية، أو هو ما انتقل مشافهة، ولكن أحدث تعريف له «هو المأثورات الشعبية، وبصفة خاصة التراث الشفهي. وهو أيضا العلم الذي يدرس هذه المأثورات (...) وهذا التعريف يساير- كذلك-، أول صياغة لمعنى الكلمة كما وضعها "تومز" "Tomas" في سنة 1846 حيث عرف الفلكلور بأنه العقائد المأثورة، (...) وأشار أورليو سبينوزا "o.sbinosa " إلى الفلكلور على انه ذلك النوع من المعرفة الإنسانية الذي يقوم بجمع المادة الفلكلورية وتصنيفها ودراستها دراسة علمية كما يمكنه بعد ذلك أن يفسر حياة الناس وثقافتهم عبر الأجيال»[1].

وهكذا نلاحظ الاختلاف في تعريف الفلكلور بين الباحثين والدارسين والمختصين، فكل تعريف يرتكز على جانب واحد أو أكثرمن الحقول ويتجاهل الحقول الأخرى، وإذا أردنا أن نضع تعريفاً شاملاً للفلكلور نقول بأنه «مجال الدراسة الذي يستخدم الأساليب والمناهج العلمية في تناول عناصر راسخة من الثقافة الشفوية والمادية للمجتمعات البادئة والقائمة»[2].

(1) عَزام أبو الحمام المُطوَّر: الفلكلور التراث الشعبي، ص 32.

(2)عزام أبو الحمام المطور: الفلكلور التراث الشعبي، ص 33.

ويمكن في هذا الإطار أن نجد « علاقة تداخل وتباين بين الفلكلور والحقول الأخرى من العلوم»[1]، ويذهب معظم العلماء إلى ان العلم أصبح مطلع النصف الثاني من القرن العشرين أقل تخصيصاً مما كان عليه من قبل، فهناك صِلات متشابكة، ولنعتبر الفيزياء والكيمياء على سبيل المثال، فمنذ خمسين عاماً، كان كل منهما يعتبر مجالاً يختلف عن الآخر- فالفيزياء تهتم بالكم اما الكيمياء فتهتم بالكيف- ثم نشأت الفيزياء الكيمائية وبعدها الكيمياء الفيزيائية، وأصبح اليوم من العسير بأن نذكر ما هو الفرق بينهما وهذا ينطبق على مختلف العلوم الأخرى.

(1)المرجع نفسه، ص39.

## الروائي والتاريخي:

إذا التاريخ يعتمد على فعل الحكي أو يعتبر هو بدوره محكياً فإن الغاية التي نريدها منه تختلف عن التي نبحث عنها في الرواية، حتى ولو صدرت الرواية عن مادة حقيقية فبالعودة إلى تعريف ابن خلدون نجد أن المؤرخ يرتكز عمله على تمييز صادق من الأحداث عن الخاطئ والمزيف، أي التي تعتمد مرجعية تحقق خارج النص بتعبير " ميشيل بوتر" " Michal. Poutor " وبهذا الاهتمام الذي تقتسمه ثنائية الصدق والكذب تتوارى إلى الخلف كل مقصودية فكرية وجمالة تقترن بذاتية المؤرخ: « وهي ما يمثل في المقابل الهاجس المحرك للروائي كمنتج لدلالية وفنية الحدث المحكي، فالروائي يعيد انتاج رؤيته وادراكه الخاصين بالعالم عبر الحكي، والذي لا يعني عرض إعتباطي الأحداث بل ينتج عبره أيضا صياغته جمالية وفنية للموقف أوالرؤية»[1].

ولم ننكر العلاقة التي تجمع بين التاريخ والإبداع الأدبي: «حيث يرى الفرنسي " ديدرو" didro"، عام 1762 في رواية " ريتشارد سون" "Ritchard Soune " تقدماً في وحي التاريخ قصر عنه المؤرخون، ولم يختلف موقف المؤرخ الإنجليزي: ر. ج.كولنجوود "R-G- Koulnjuroud" حين وزع ثلاثيات القرن الماضي «الخيال الجبار» على الروائيين والمؤرخين معاً»[2].

(1) عثمان باعسو: المكونات التراثية في الرواية المغربية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية تخصص السرد العربي، جامعة محمد الخامس، الرباط في 2001-2002، ص 81.

(2) فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 9.

ولم يكن ماضي الإنسان إلا حاضره الزاخر بالمثل العليا، حيث تمثل الفضيلة جوهر الإنسان، وجوهر الفضيلة ارتقاء، وهذا ما حاول جورجي زيدان (1861-1914) أن يثبته في سياق المعايير، حيث بحث عن فضائل مشتهاة في أزمة عربية منقضية.

فالتراث التاريخي يولي عناية خاصة بالحياة الشخصية والأشخاص العاديين لأن التركيز على هؤلاء الأشخاص العاديين يزيد من منسوب الصدق الفني في العمل الأدبي [1] ومنهم من يفضل عدم الميل إلى التاريخ الرسمي، لأن هذا التاريخ كتبه الحكام والأقوياء في الوقت الذي غيبت وجهات النظر الأخرى أو شوهت، وعليه فهو تاريخ من طرف واحد [2]، وقد يعني هذا بأن بعض التاريخ الذي يصدر عن الحكام الأقوياء يغلب عن بعض التصريحات التاريخية التي تصدر عن الأشخاص العاديين، مما يجعل بعض الروائيين يهدفون من اعادة قراءة الأحداث والوقائع بهدف الوصول إلى فهم أفضل للحياة والأساليب التي كانت تُعاشُ بها وأحوال الناس الذين عاشوا فيها فيبدأ الروائيين بما يهمه من التاريخ، فالتراث التاريخي يحقق مبدأ الصدق إذا أعاد تكوين التاريخ بصورة ذاتية، فهي ترتبط بغيرها من الأعمال القصصية بارتباطها بصدقية العمل، والتزام الأديب بمصداقية المادة التاريخية [3].

ويربط النقاد والمبدعون الرواية او القصة بالمجتمع، على أنها مرآة المجتمع، أما أحداثها فهي نتيجة لصراع القروض الاخرين، ويتمحور الصراع عن التلاؤم أو التنافر، بينه وبين

(1)عبد الرحمان منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص 10.

(2)المرجع نفسه، ص 132.

(3) نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص 126. (بتصرف).

مجتمعه، والقارئ يخرج في النهاية القراءة بصورة عما يمكن أن يحدث للإنسان في مجتمعه، «ويبدوا أن الصلة التي تربط الرواية بالواقع هي صلة وثيقة، لها القدرة على احتضان جوانب كثيرة من فراغ الإنسان في المجتمع(...) وتتكيف مع كل الأحوال والمواقف (...) كما أنها تشكل المادة التي يمكن أن يستخدمها الفيلسوف والمؤرخ والباحث الاجتماعي»[1].

وهذا الربط بين الرواية والحياة يؤكده " هنري جيمس" " H. Jimes" أيضا عندما يعرف الرواية بأنها انطباع شخصي مباشر للحياة وفي هذا بادئ ذي بدء تتخلص قيمتها التي تعظم وتصغر تبعاً لحدة هذا الانطباع[2] غير أن طبيعة الحياة التي تصفها الرواية ونوع العلاقة بين الحياة والرواية لا نجد أحداً استطاع أن يحددها بشكل واضح وقاطع. «غير أن دلورنس الذي يصف العلاقة بأنها اللحظة الحية في الحياة التي لا يستطيع تصويرها وتجسيدها عالم اخر غير الرواية»[3].

ولهذا، فالآداب الموجودة حالياً هي ثمرة تجارب الأجيال السابقة، وبما تمثله فهو بالنسبة إلينا التراث، بما يعكسه من عادات وتقاليد وقيم، وبما اعتمدته من أشكال سردية لتشخيص ظواهر الواقع المعيش وتجسيده آنذاك «ولذلك تتحقق الصلة بيننا وبين التراث على أساس أنه نموطوطات حققت وأُقِّر ما فيها.»[4]، وفي هذا الحال يكون تعاملنا مع التراث الذي لا يزال حياً يرزق حتى يومنا هذا، فهو موجود في العقل والذات العربية من حيث أنه ما يزال حياً يلازمنا،

(1) سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجاً، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 22.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

(3) المرجع نفسه، ص 34.

(4) المرجع نفسه، ص 24.

وهذا على الرغم من ان موته المادي قد تحقق وانتهى تمامً مثل الأدب الراهن الذي سيتحول إلى تراث، وبواسطته يستقي من يأتي بعدنا من أمم اخرى عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا.

ومن أمثلة المبدعين والكتاب الذين استحضروا التراث في انتاجهم للتعبير عن التشابه الذي يجمع بين حياتهم وحياة من سبقهم نجد عبد الوهاب البياتي" في قصيدته" محنة أب العلاء" «يستلهم من ابن العلاء المعري معاناته الذاتية، وما انعكس سلباً على حياته كلُّها، والشيء نفسه يقال بالنسبة لخليل الحاوي في قصيدته " السندباد في رحلته الثامنة"، والذي وجد في حياة السندباد البحري عزاءاً وسلوى وتجسيداً لنضال الإنسان العربي بحثاً عن الحرية وتجاوز مرارة الأيام وتعاستها. وينطبق الشيء نفسه على أندونيس والسياب في تعاملهما مع التراث»[1]، وما أدرجناه من أمثلة ما هي إلا خير دليل على تأثير المبدعين بمن سبقهم وما خبروه في الحياة ليتأثروا به كخبرات سابقة ويوظفوه في حياته.

إن استدعاء التراث عن طريق توظيفه يعني بعثه من جديد، ثم تقريبه من المتلقي بتسليط الضوء على الجوانب الفكرية الأصلية فيه، وعليه فلا يتصور ألا يستفيد أديب أو كاتب فيما يبدعه منه، سواء من التراث المحلي أو التراث العالمي، وذلك إما عن طريق التضمين أو المحاكاة أو الاقتباس أو الاستعارة.

(1) سعيد سلام: التناص التراثي، ص 25.

# الفصل الأول: تشكيل التراث في رواية فصوص التيه لعبد الوهاب بن منصور

1. التناص.
2. البعد الصوفي في الرواية
3. الزمن الروائي

## الـتـنـــــــاص:

### أولا–مفهوم التناص:

كثيرة هي النصوص الإبداعية والروائية والدرامية التي تتناص مع النصوص الأدبية الشعبية، تتفاعل معها وتتعلق بها، والتناص في الأدب هو مصطلح نقدي نقصد به وجود تشابه بين نص وآخر أو بين عدة نصوص، ومن أهم الأساليب النقدية المعاصرة وقد تزايدت أهمية المصطلح في النظريات البنيوية وما بعدها، والتناص من المصطلحات والمفاهيم السينمائية الحديثة « وهو مفهوم إجرائي يساهم في تفكيك شتى النصوص ومرجعيتها وتعلقها بنصوص أخرى، وهو بذلك مصطلح أريد به تقاطع النصوص وتداخلها ثم الحوار والتفاعل فيما بينها».[1]

ويرجع الفضل في وضع مصطلح التناص إلى الباحثة البلغارية (جوليا كرستيفا: Julia،Kristiva )، فهي تعرف التناص بأنه «جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التناص»[2]، وتعني بهذا المصطلح الإشارة إلى العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخرى، وهي لا تعني تأثير نص في آخر أو تتبع المصادر التي استقى منها نص تضميناته من نصوص

---

[1] WWW.AR.WIKIPESIA.ORG.03.03.2016/23/06

[2] سعيد سلام: التناص التراثي. الرواية الجزائرية أنموذجا, عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن– ارب, 2010,ص 119.

سابقة، بل تعني تفاعل أنظمة أسلوبية. وتشمل العلاقات التناصية إعادة الترتيب، والإيماء أو التلميح المتعلق بالموضوع أو البنية والتحويل والمحاكاة.[1]

ويذكر أكثر من واحد من الأدباء أنهم أحسوا أثناء ممارستهم الإبداعية بحضور ذاكرة كانت تسعفهم فيما ينشئون ويبدعون «وقد ذهب (ستيفان مالارميه Mallarmé Stéphan) إلى القول بأن الأدب ما هو إلا عملية إرجاعيه، ويشاطره الإحساس نفسه (مشال بوتر Michel Buter) (.....) ويدعمه أيضا (ج.ل. بوخريس L.J.Borges ) في هذا الاتجاه أيضا (مشال أريفي Michel Arrivé) من النقاد الذين أسهموا في بلورة مفهوم التناص وقد وضع تعريفا شاملا له، فهو يرى أنه: مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك، مكونة من مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة»[2]، وبما أن التناص يراد به حسب هذه التعريفات، تقاطع النصوص أو الحوار فيما بينها، الأمر الذي يجعل القارئ لا يفهم النص النواة أو السابق دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته وأسهمت في خلقه. ومن ثم يكون دور القارئ حاسما في هذا المجال، فهو الذي يستكشف النص الغائب ويستحضره داخل النص الحاضر أو المقروء. كما أنه هو الذي يقوم بإضاءة العلاقة التي تربط بين النص الحاضر والغائب وفق مقتضى السياق الذي ورد فيه لاكتشاف روح النص المبدع، أو سلطة المبدع في نصه.

---

[1] سعيد سلام: التناص التراثي. الرواية الجزائرية أنموذجا، ص 119 (ينظر).

[2] المرجع نفسه, ص 120

ومن خلال عملية ممارسة التناص يظهر مدى تمكن الكاتب من تمثل نصوص الآخرين وقدرته على توظيفها أثناء إنتاجه لنص جديد. «وهذا التمثل لنصوص الغير لا يحصله الكاتب دون أن يكون قد امتلأت خلفيته النصية بتراث الماضي وبتجارب نصية مشابهة لغيره في هذا الميدان, ويكون قادرا على أن يحول تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة للتحويل ومسايرة التطور العلمي والتقني بصورة دائمة»[1].

فالنص قد يكون استمرارا لتجربة سابقة أو امتدادا لها ومعارضا لها. فإذا كان النص اللاحق استمرارا امتدادا لتجربة سابقة، فإن التناص يأخذ بعدا سكونيا، «أي أن العلاقات النصية فيه تبقي على البنيات الكبرى للنص الأصلي.»[2] أما إذا كان النص اللاحق نقدا معارضة لتجربة سابقة، فيأخذ التناص بعدا حركيا« وتكون البنيات الكبرى للنص الأصلي على نقيض من ذلك، ويتبلور النص اللاحق بناء على علاقة خاصة يكونها مع النص الأصلي »[3].

من أجل ذلك، فنحن نقول بأن التناص يمتاز بشمولية وخصوصية، وأنه يطبع كل نص بطابع مميز خاص به، وقد فرض هذا المفهوم جدواه وأهميته مما أعطى دفعا جديدا للدراسة الأدبية.

---

[1] سعيد السلام: التناص التراثي, الرواية الجزائرية أنموذجا. ص122

[2] المرجع نفسه ص 122

[3] المرجع نفسه ص 122

**ثانيا-أنواع التناص:**

نقصد بأنواع التناص، أشكال تقاطع النصوص فيما بينها، فإما أن يكون التقاطع بين النص و نصوص الكاتب نفسه الأخرى، وهو ما يسمى بالتناص الداخلي أو الذاتي، وإما أن يكون التناص بين نص الكاتب ونصوص كتاب آخرين يكونون من فترات سابقة له من أو يكون من نفس الفترة (معاصر له) وهذا ما يسمى بالتناص الخارجي.

**أ-التناص الذاتي (الداخلي):**

إن الشيء الذي لا يختلف عنه اثنان، أن لكل كاتب أسلوب خاص به يميزه عن مختلف الكتاب.لذلك نجد الواحد منهم إذا أنتج نصا، تصبح طريقته جلية لنا، هذه الطريقة التي يتميز بها عن سائر الكتاب بطابعه الخاص، ويكون هذا باعتماده على أسلوب معين، ومضامين معينة يتخصص في معالجتها فهناك العديد من الكتاب الذين عالجوا مواضيع ذات مضامين واحدة، ولكن لكل واحد منهم معالجة تختلف عن الآخر سواء من ناحية اللغة أو الأسلوب والموضوع أو المضمون، ولذلك ينبغي توفير معايير محددة ومقاييس معينة للحكم على نص ما.

«ولا يتأتى ذلك إلا بعد قراءات كثيرة متأنية، لأن النصوص لا تتفق نظرتها عند إعادة التجربة الكتابية لموضوع معين، أو تقوم بتجربة جديدة أخرى في موضوع آخر جديد ومن ثم فالمقياس التي تقاس به النصوص التي يكتبها الكاتب يبقى مرتبطا بعلاقة هذه النصوص

بعضها ببعض، وفي علاقتها بالبنية النصية التي أنتجت فيها»[1] وعلى نظرية النص أن تضع في الحسبان مثل هذه الأمور التي ينبغي مراعاتها والاهتمام بها، وأن يكون البحث منصبا عليها.

والتداخل النصي الذاتي يكون واضحا وجليا أكثر عندما يكون القاسم المشترك بين الموروث الثقافي والكاتب الواحد، ويسكنها هاجس واحد هو «التراث العربي الإسلامي، بغض النظر عن أن يكون هذا التناص قد ورد عفويا أو قصدا»[2]، فإنه في أساسه مثله مثل التناص الخارجي ينهل كل واحد منها من مصدر مشترك واحد هو البنية النصية العربية الإسلامية.

«وعليه فالتناص الذاتي بإمكانه أن يكون معينا له في وضع تصنيف كيفي أو نمذجة لنصوص كتاب معاصرين، إذ توفر متن واسع وقراءات جزئية للتناص المضمن في ثنايا النصوص فيما بينها داخليا»[3] وهذا النوع من التناص لا يتوفر في رواية "فصوص التيه" "لعبد الوهاب بن منصور"، إذ أن هذا الأخير قد استعمل التناص الداخلي أو الذاتي يبين روايته "في ضيافة إبليس" ورواية محاكمة "قضاة الشرف"، التي كانتا تبحثان عن الانفلات من المقدس، وتبحث عن مدينة فاضلة،«فقد كانت بداية "عبد الوهاب بن منصور" ملفتة للانتباه متمردة في البداية وهو يخوض تجاربه في الروايتين السابقتين»[4].

---

[1] سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا, ص 133

[2] المرجع نفسه ص 134

[3] المرجع نفسه ص 134

[4] WWW.aleftoday.info/17:30/13/03/2016.3

أما عن روايته "فصوص التيه" فهي رحلة في الدين الإسلامي تسود طابعا متصوفا بخلاف الروايتين السابقتين فالكاتب هنا احتفظ بنفس الأسلوب واللغة ولكن المضمون قد اختلف بين هذه الروايات.

ونخلص إلى أن الكاتب يفرض وجوده كذات مبدعة عبر نصه الذي هو نتاج عملية إبداعية «وهو عبر مادة الحكي أو المتن الأصلي التي تستقي منها, يضيف إليها التجربة الفنية الابداعية, وموقفه من عصره»[1]، ومن خلال التصرف في مادة الحكي المتفاعل معها يقوم بتكسير خطها التسلسلي الزماني والتاريخي وبذلك يهدم البناء القديم لهذا الحكي ويقيم على أنقاضه بناء جديدا وهذا البناء يفرضه معنى ومغزى مفتوحين ونصا جديدا.

**ب- التناص الخارجي:**

إن لكل كتاب خلفية ثقافية، نصية عديدة قبل البداية في كتابه لنصه، يستعمل هذه الخلفية كقاعدة يضمنها نصوصه ويبينها في إبداعه الخاص والمميز، ولذلك «فقد يتناص نصه التقليدي مع متن تقليدي قديم ويتم التواصل والتداخل، وتتأكد بذلك المبادئ والقيم التي يتضمنها النص المبدع، في حين أنه لا يحصل التناص الايجابي لنص جديد يستقي أو يستلهم من متن تقليدي قديم»[2] وتكون نتيجة هذا التناص السلبي عدم التوافق والاتصال بين النصين، فيكون التناص الحاصل قبيحا وليس في محله، ويصبح التنافر جليا بين النصين للقارئ.

---

[1] سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا, ص 134

[2] نفس المرجع ص 134

ولذلك على الكاتب أو السارد أن يختار من المتن القديم ما هو مفيد وصالح لنصه الجديد، ويبتعد عن ما هو ضر وطالح، ويسخر كل ما لديه من إمكانيات للدفاع عنه والصمود أمام الآراء المضادة لمضامين نصه الجديد، ويبدي انتقاداته ومواقفه، إما عن طريق التقليد والمحاكاة، أو عن طريق النقد والمعارضة.

وهذا ما نجد كاتبنا قد فعله فقد اتخذ من عدة كتب قاعدة له للبداية في سرده لروايته هذه "فصوص التيه" بداية من العنوان، فالقارئ لعنوان الرواية يرتبط تفكيره مباشرة بالإرث المعرفي بكتاب الشيخ الأكبر "محي الدين ابن عربي" "فصوص الحكم"، وهذه الطريقة في العنونة تحصر القارئ منذ البداية، ويتوجه نظره من الغلاف وجهة واحدة، ويزداد الأمر توجيها مع صورة الغلاف التي تمثل بناية هندسية وزخرفة عتيقة تصب في ذلك المجرى، لكن السارد "عبد الوهاب بن منصور" استبدل كلمة "حكم (جمع حكمة)"، التي وضعها الشيخ الأكبر "ابن عربي"، والتي تدل على اليقين والرشاد بكلمة "التيه"، والتي تعبر عن الضياع والحيرة، وكأني بالسارد أراد أن يعارض ذلك التراث الضخم بطريقته الخاصة ويرسم لنا فصوصا عصرية هي أقرب إلى التيه منها إلى الإرشاد، هذا من ناحية العنوان الذي كان مأخوذا مئة بالمائة عن الشيخ الأكبر "محي الدين بن عربي" وإرثه المعرفي "فصوص الحكم".

أما عن المضمون فنجد السارد "عبد الوهاب بن منصور" قد اتخذ عددا لا بأس به من الكتب الدينية كقاعدة له وعلى رأسها كتابي "القرآن الكريم" وهو المصدر الأهم له في هذه

الرواية يتبعه كتاب "ابن عربي" "فصوص الحلم" ثم تأتي مجموعة من الكتب الأخرى (منطق الطير) "لفريد الدين عطار" (الفتوحات المكية) "لمحي الدين ابن عربي" كذلك "جلال الدين الرمي" في كتابه "المثنوي" دون أن ننسى النفري، كل هؤلاء العمالقة برزوا بكتبهم التي أعانت البشرية كثيرا على مر العصور، أما عن كاتبنا "عبد الوهاب بن منصور" فقد كان تأثره بالشيخ الأكبر "محي الدين بن عربي" جليا للقارئ أكثر من الكتاب الآخرين.

ولإكمال دراستي للتناص في الرواية أجد أنه من الضروري العبور عن مستويات التناص في العملية الإبداعية، وتنقسم إلى مستويين هما: أولهما المستوى العام الكلي وثانيهما المستوى الخاص الجزئي.

**1- المستوى العام الكلي:**

يرتبط مظهر التناص في الإنتاج الروائي الجزائري بتقاليد النثر العربي القديم بمدوناته الموروثة التي أنجزت ثم تم حفظها منذ المراحل الأولى لتأسيس الثقافة العربية الإسلامية، وصارت هذه الثقافة شبيهة بالمقدس والثابت أو الأشكال الأدبية الجاهزة. ولكنها كانت قابلة للتعديل والنقل والتضمين والحكاية والشرح والاقتباس والتعليق والاستنتاج والمحاكاة والتقليد.

«والتناص الخارجي في الرواية يستمد مادته من مصادر التراث العربي المعروفة (...) وجميع أنماط القص التقليدي الأخرى»[1]، وهذا يعني استعمال النصوص التراثية العربية المعروفة كقاعدة أولية للانطلاق في كتابة الإبداعات الروائية هكذا فعل الروائي في روايته "فصوص التيه" حيث استند إلى ميراث الشيخ الأكبر "ابن عربي" للولوج إلى روايته، فقد سار

[1] سعيد سلام: التراثي الرواية الجزائرية انموذجا, ص 135

على نهجه في بناء روايته فمن حيث الشكل فقد وضعها في عدة فصوص كما فعل الشيخ الأكبر في كتابه "فصوص الحكم"، أما من ناحية المضمون فقد تضمن كل فصل حكمة أو مغزى معين للخلاص من أسرار الدنيا كما فعل الشيخ الأكبر الذي كشف تحت كل فص سرا من أسرار الأنبياء والمرسلين.

كذلك اتبع طريقه في بناء مضمون النص حيث أن الشيخ الأكبر قد بدأ فصوصه بأول الأنبياء والرسل إلى آخرهم وهو 28 نبيا ورسولا أما عن الروائي الجزائري "عبد الوهاب بن منصور" فقد تدرج في كشف أسرارا الحياة وعلاقتها بالدين وأطماع الناس وصولا إلى رغبة الناس في الخلود ويمثل مفترق طرق بين النار والجنة حيث أن على الإنسان أن يقاوم نفسه الراغبة في الخلود ويتخذ طريق الفناء الذي يؤدي في آخره إلى الجنة، غير أن الكاتب هنا قد ترك النهاية مفتوحة فيخيل للقارئ أنه وصل إلى النهاية طريق في البلاد المقدسة في الوهلة الأولى غير أنه وبإمعان القراءة نجد أن النهاية مفتوحة ويبقى الإنسان في حالة التيه فلا يجد لهم يته أبدا.

ومن هنا نلاحظ أن الروائي وهو يتناص مع هذه المدونة التقليدية القديمة لا يضمنها نصه مادة خاما، بل إنه يأخذ منها مضامين معينة يعدلها أو يحولها إلى أساليب لغوية وطرائق حكي وسر جديدة.

وفي أثناء عملية توظيف هذا المتن في الخطاب، أو النص الحديث يتمخض جنس أدبي جديد هو النص الروائي،«ومن ثم يتحقق مقصد من مقاصد التناص المتمثل في تحويل

أو نقل لنص أو عدة نصوص وأنظمة وإشارات إلى نظام آخر»[1]ولا يتم ذلك إلا عن طريق إعادة استعمال الصورة الفنية التقليدية القديمة في تركيب موضوعا جديد، ومن أمثلة الروايات التي ينطبق عليها هذا المستوى من التناص نذكر منها: روايات (هابيل)"لمحمد ديب"، (ألف وعام من الحنين) "لرشيد بوجدرة"، (نوار اللوز) لواسيني الأعرج و (الحوات والقصر) لأهم وطار، وغيرهم الكثير.

**2-المستوى الخاص الجزئي:**

إن مظهر التناص في روايتنا هذه يتجلى في عملية التقاطع أو التداخل أو التفاعل الذي يحصل بين بنية نصية تقليدية جزئية، هذا التفاعل النصي المبني على أساس التوازن أو المجاورة بين النصين المتفاعلين: الرواية الجزائرية الجديدة والنص السردي الموروث، بإمكانيات تواجد النص القديم باعتباره بنية مستقلة بين ثنايا الخطاب السردي الروائي وبصورة نسق حيادي يساهم في البناء الكلي للنص الجديد. «إنه استدعاء من نوع خاص، تلعب فيه قراءات المبدع للنصوص المرجعية الدور الكامل في عملية التضمين أو التفاعل تلك، سواء تعلق الأمر بالجانب الدلالي أو الفني الجمالي»[2] .

فعلى مستوى تفعيل الكتابة الإبداعية في الخطاب الجديد يكون استدعاء النص القديم عن طريق المجاورة دعامة أساسية يستند إليها المبدع لينمي إمكانيات نص من حيث التعدد

---

[1] سعيد سلام: التراثي الرواية الجزائرية انموذجا ص 136

[2] نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات "الطاهر وطار و واسيني الأعرج" انموذجا, أطروحة مقدمة لنيل دكتراه العلوم في الأدب الحديث, جامعة الحاج لخضر, قسم اللغة العربية وآدابها , باتنة, 2012/2011 ص 211.

اللغوي، « فيؤكد بالحاضر الإبداعي في ظل الماضي النصي عن طريق الانجرافية و الانزياحية التي ينجزها المبدع اتجاه النص القديم حتى يتخلى عن سياقه المرجعي ويندمج في سياق جديد مما يكسبه قيم جمالية جديدة تسهل عملية التعاضد النصي بينه وبين الخطاب الروائي »[1].

ويمكن معاينة هذا النوع من التوازي من خلال استحضار هذا الموروث الثقافي القديم في روايته "فصوص التيه"، والتي تم على مستواها انزياح النص عن المرجع التاريخي واندماجه في السياق الروائي الجديد بعد تزويده بمعطيات سردية مرتبطة بوعي الكتابة المنصورية الجديدة.

فاستحضار كل ذلك الكم المعرفي بداية بالاستحضار التاريخي داخل سياق الخطاب الروائي لا يتم على طريقة الاستشهاد والتضمين التقليديين أو يجعل النص الروائي وثيقة تاريخية ذات خصائص فنية، وإلا وقعت الرواية الجديدة في مطبات الرواية التاريخية، فالمرجو من وراء هذا الاستدعاء هو استثمار التاريخ لبناء آفاق جمالية تؤكد وعي الكتابة الجديدة بمنجزات التراث»[2].

[1] المرجع نفسه, ص 212

[2] المرجع نفسه

ومن ذلك ما يصوره المقطع التالي من رواية "فصوص التيه" في قول الكاتب: «نضع يا مولاي، جثة سيدي أحمد فوق دابة وتدعها تمشي. فمكان توقفها هو ما ارتضاه الله له مكانا لضريحه، وارتضى لأهل المكان نعمه وبركاته»[1].

فهذا المقطع يجلي ورود الأحداث التاريخية المهمة في مسيرة المسلمين بالطريقة التي أرادها المبدع،لا كما كتبها المؤرخ للأحداث والوقائع التاريخية، فالتعبير دال على خصوصية السرد الروائي في استعراض التاريخ، فالقارئ لهذا المقطع، يستحضر في ذهنه مباشرة حادثة ناقة الرسول و اختيارها لمكان بناء أول مسجد في الإسلام في المدينة المنورة، كما فعلت الناقة في الرواية باختيار بناء ضريح سيدي أحمد بدون مساعدة أي أحد.

كذلك من خلال قول الكاتب «...حكيم حياته الذي سألني عن عمري، فأخبرته أني بلغت الأربعين (...) نظر إلى مليا وقال اليوم تبدأ رحلتك لفك نذر أبيك... نذر لم يوفى...»[2].

فما يتبار إلى ذهني مع أول قراءة لهذا المقطع من الرواية هو نزول الوحي على الرسول –صلى الله عليه وسلم– وقد بدأ الرسول – صلى الله عليه وسلم– في استلام أول رسالة له من الله عز وجل في سن الأربعين كذلك بالنسبة لبطل الرواية فمع بلوغه سن الأربعين بدأت إشارة وجوب خروجه في رحلة الخلاص من النذر وتخليص والده من الإثم الذي قام به. هذا فيما يخص التاريخ الإسلامي، أما عن تاريخ الجزائر فنجد مقطع « ويروي

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص 18

[2] نفس المصدر، ص 35–36

كبار الشيوخ أن الأمير عبد القادر حين دخل ندرومة، وكان مرفقا بأحد أبنائه لم يتجاوز العاشرة من عمره، لتنصيب قاض عليها أيام قيام دولته...»[1] .

وعلى المستوى ذاته، تتفرد الرواية نفسها باتساقها مع النص القرآني الذي يحضر بقوة في الخطاب ليكمل ملامح الشخصية، المحاطة بهالة من القداسة والتعظيم والروحانيات الصوفية، فمثلا عند قول الكاتب: «ولنا يا مولاي في رسول الله أسوة حسنة»[2].نستحضر الآية الكريمة: «لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة لمن كان يرجوا الله واليوم الآخر وذكر الله كثيرا»[3]، وكذلك في قول الكاتب: «توثيقهم بحبل من مسد»[4] نجد إلهنا يرتبط مباشرة بالآية الكريمة: «في جيدها حبل من مسد»[5] كذلك في قول الروائي: «يا ليتني كنت ترابا»[6] فنجد الروائي هنا قد استحضر قوله تعالى: «إنا أنذرناكم عذابا قريبا يوم ينظر المرء ما قدمت يداه ويقول الكافرون يا ليتني كنت ترابا»[7] وغيرها من الكثير من مستحضرات القرآن في الرواية.

ولقد حقق النص القرآني في مقامه الجواري هذا، انتقال السرد من حالة إلى أخرى حددها موقف الشخصية الرئيسية (ابن الشيخ الحقاني) الذي ارتفع من حالة التيه إلى حالة

---

[1] عبد الوهاب بن منصور ص 13

[2] نفس المصدر ص 17

[3] سورة الأحزاب الآية 21

[4] الرواية ص 19

[5] سورة المسد الآية 5

[6] عبد الوهاب بن منصور ص 144

[7] سورة النبأ الآية 40

الرشد والخروج من الركود إلى مواصلة الجهد، وبعد شحنة من المحفزات الإلهية من آيات القرآن الكريم مقرونة بمحفزات نفسية من مستلزمات الابتهالات والمرددات الصوفية .

هذه المظاهر التي تتداخل فيما بين النص اللاحق وتفاعله مع النص السابق، أو فيما بين النصوص اللاحقة فيما بينها أو بين النصوص السابقة فيما بينها،«يبين لنا بوضوح كيفية التناص التي تتم بين النص الروائي أثناء عملية تفاعله مع بنية قديمة, وتمخضه عن بنية نصية جديدة مستقلة تشيدها بنفسها, وذلك من جراء تقبله لعملية تجديد لحمة الراهنة بلحمة تقليدية قديمة»[1].

هذا التماهي بين الماضي والحاضر هو شرط نجاح عملية التناص بين جنس أدبي وجنس أدبي آخر. وهذا ما نجده متوترا بكثرة في معظم الروايات الجزائرية.

[1]سعيد سلام: التناص التراثي, الرواية الجزائرية انموذجا ص 136

## البعد الصوفي في الرواية:

تشكل الصوفية أحد أهم مكونات العالم الروائي، لدى "عبد الوهاب بن منصور"، الذي تمارسه مجموعة من الناس، تقطع صلتها بملذات الحياة الدنيا، وتعود إلى البدائية من أجل الوصول إلى الاتحاد بعالم المثل.

حيث يشير الروائي في روايته "فصوص التيه" إلى مشهد مألوف في البيئة الصوفية وهي إقامة الودائع لإطعام الفقراء والإقامة الضريح عدة ليال لخدمة الأولياء الصالحين في أضرحتهم التي يقيمها الدراويش من إتباع الطرائق الصوفية، فثمة طريقتان لتوظيف التراث في روايات عبد الوهاب بن منصور:

**أولها**: التوظيف الخارجي، وهو ذو صبغة تعليمية «ويقوم الكاتب في هذه الطريقة بتوظيف تراث البيئة المحلية لإعلام القارئ، واطلاعه على ما يفترض أنه مجهول بالنسبة إليه، ويتخذ الكاتب في التوظيف الخارجي للصوفية دور المؤرخ، فيسرد دون تدخل أو تغيير» [1].

إذ يقوم الكاتب بشرح ما يتعلق بالطرائق الصوفية، كالطرائق القادرية، والتيجانية .....وغيرهما، وإيضاح كل ما يتعلق بهما وإيضاح الفرق بين كل منهما، والتفصيل في الخلافات التي تكون بينهما.

[1] http://WWW.awu-dam.org.16/02/2016.19:31

**ثانيهما:** أما الطريقة الثانية، والتي اتبعها الروائي لتوظيف الصوفية في رواياته، فهي التوظيف العضوي، حيث يتماهى النص الموظف في الرواية، « فيشكل خلفية لإحداثها، ورؤاها وأفكارها، ومواقف شخوصها»[1] .

وقد استخدم الروائي "عبد الوهاب بن منصور" هذا في روايته "فصوص التيه" هذا الشكل من توظيف التراث، والتي بناها على مفهوم الخطيئة والتحرر من النذر من وجهة نظر الصوفية التي أن الإنسان يأثم إذا تعلق قلبه بعلائق حياة الدنيا، فيرون أنه لا معشوق غير الله وإن تعلق الإنسان بأي شيء آخر فقد أصبح آثما وارتكب الخطيئة وعليه بإيفاء النذر وقيام الوعائد و الولائم لكي يرضى عنه الأولياء والصالحون وتتراوح عنه الخطيئة، كما جاء في هذه الرواية فبعد أن كان الشيخ الحقاني شيخا زاهدا في الدنيا، فقيها في أمور الدين، انزاح عن طريق الحق وتعلق بما هو فان وعشق مخلوقا فان مع الله، بعد أن نذرته أمه لخدمة الأولياء إلا أنه أسقها هذا النذر بموافقة أمه لكي لا تنتهي سلالته وهذا ما جاء على لسان أم الشيخ الحقاني في الرواية إذ تقول «بعد أربعة أسابيع جاءني سيدي الجبلي وأخبرني أن ملكة بن ستوت لا يمكنها أن تعرض لي ولا للشيخ الحقاني لأننا من سلالته وطلب مني الالتزام بالنذر، لم أسمع كلام سيدي الجبلي، لأنني أم فزوجت الشيخ الحقاني وانتظرت....»[2] .

---

[1] نفس المرجع 19: 37

[2] عبد الوهاب بن منصور، ص 135

وما يدل هذا إلا على أن النذر في الثقافة الصوفية عندهم شيء مقدس ينقض، فهو متعلق بالروح لا بالجسد فالنذر لا يسقط إلا إذا انتهت حياة كل سلالته وهذا ما جاء في الرواية: «... أبوك، الشيخ الحقاني، بدأ، أقصد ولد بنذر، لكن النذر لم يوف. فضل أسير هذا النذر. وخلاصه هو خلاصك.

-خلاصه هو خلاصي؟

- نعم، خلاصه خلاصك، لأن النذر معلق بالوجود وليس بالولادة أو الحياة وان كان النذر قدم أصلا للولادة، كما هو الحال عند أبيك، سيظل معلقا يطالب بحقه مادام لأبيك وجود»[1].

كل هذا ما يدل إلا على ثقافة صوفية بتقديم القرابين والنذر للأولياء والصالحين، وكذلك ورد عن الخطيئة في الرواية «حين ولدت لم أكن أعلم أن الملكة نفسها هي التي تختلي مع الشيخ الحقاني، كما لم أكن أعلم أنها كانت تعارض أن ينجب من غيرها، فقد كانت لا تريده لغيرها»[2].

وهنا كانت خطيئة الشيخ الحقاني اذ أنه عشق الفاني، أي أنه عشق ملكة بن ستوت بجانب عشقه لله الواحد، وكان الأحرى به أن يتفرد بعشقه لله الواحد، فأصبح بهذا العشق آثما، اذ لم يكن عليه أن يتعلق بملذات الدنيا، فتحول من الفقيه إلى القوال، فتعلق النذر

[1] عبد الوهاب بن منصور ص 54

[2] نفس المصدر، ص 135

بروحه، إذ كان لابد من فك النذر، فانتقل من الشيخ الحقاني إلى ابنه الذي ذهب في سفر للعودة إلى الماضي ليحل مشكلته: مشكلة النذر ويستغفر لوالده.

وما يدل رفض الصوفية التي وظفها الروائي في الرواية للمادية، إلا تفسيرا لموقفها المعارض للمرأة، التي بدت من وجهة نظر الصوفية، مصدر غواية للرجل، وسببا في شقائه وعذابه، وقد استند الصوفية في موقفها من المرأة, إلى رؤية دينية تحمل المرأة مسؤولية فقدان الفردوس، يقول الشيخ موسى: «الأنثى أكبر مصيدة للرجل، فسيدنا آدم أغوته امرأته، فلعنه الله وطرده من الجنة، ولو تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك في تنعم بالنعيم، وتسرح بالفردوس»[1].

فالصوفية هنا هي المرجعية الفكرية التي تستند إليها الرواية في نقدها ليتعلق الإنسان المادي الذي شوه من وجهة نظر الرواية الطبيعية الإنسانية، وسبب للإنسان العذاب والشقاء، وإذ ما لقاه الشيخ الحقاني من عذاب مرده إلى ما ارتكبه من خطيئة، بإقدامه على عشق الفاني، والابتعاد عن العشق الإلهي الأزلي الدائم، وحين أدرك خطيئته وفشله في الوفاء بالنذر، انتقل إلى ابنه من بعده في أمل أن يوفي به وأن يخلصه ويخلص نفسه.

فيتجلى البعد الصوفي في الخطاب الأدبي في «تلك الإشارات والتلميحات التصريحية والضمنية التي يعتمدها المبدع ليرسم صورة الصوفي في ذهن المتلقي»[2] من خلال وصف الشخصية الوصف الخارجي والوجداني الشعوري، وإظهار سلوكها المختلف في محيطها وهذا

---

[1] WWW.awu.dam.org.16/02/2016,19:37

[2] WWW.massareb.com,17/02/2016,22:17

ما نحن إظهاره لنبين من خلاله البعد الصوفي فيها، حيث يتشكل مستوى الخطاب من مختلف المكونات التي يعتبرها السرديون خصائص مميزة للخطاب السردي ومن المكونات التي يتم التركيز عليها. نجد الزمن والشخصية. هذان العنصران سيكونان مدار مساءلتنا لاكتشاف البعد الصوفي في خطاب الرواية.

**1) -الزمن الصوفي:**

من أبرز المكونات السردية، التي تبرز انشغال البعد الصوفي في الكتابة الروائية، حيث يتجه الروائي للزمن الصوفي لكي يتحرر من الزمن الفردي والتاريخي، وتجري أحداث القصة في لحظات خيالية لحظات ليست لها أي ديمومة.

إن أبرز ما يتفرد به زمن الرواية الجديدة هو تخلصه من الزمن التاريخي واللحاق باللحظات الأولى للوجود، وذلك لأجل معانقة المطلق والسعي لاكتشاف الحقيقية، فاكتشاف الزمن المفارق يكون عند لحظات الكشف والحلول، وفي الرواية تجد مظاهر متعددة لهذا الزمن، الذي لا يوجد إلا في متخيل المتصوف نستحضر منها ما يلي: «... أبي الذي لم تراه عيناي ولم يذكره لساني صار نفسا عميقا،وتنهيدة حادة خرجت من صدري الذي تفتق به جرح قديم ظننت أنه اندمل...»[1] .

فلا نميز في أي زمن كان السارد يتحدث، فلم نميز ان كان يتحدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل، إذ استعمل زمنا يفوق الواقع، زمن مطلق، زمن لا يعيش فيه إلا المتصرف.

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص 13

إن الدخول في هذا الزمن المتخلف عن الزمن الواقعي والمصور بإيحاءات صوفية دالة، يدل على الكاتب يمارس عبر الكتابة لغة صوفية يتحقق له فيها الاتصال والوصال من الزمن الأول، إذ أنه لا يخفي الأبعاد الصوفية من خلال المعجم الموظف في هذا التفسير لدخول عوالم وطقوس التصوف و يشبه بذلك الزمن الذي تحدث عنه البسماطي: «لا صباح ولا مساء إنما الصباح والمساء، لمن تأخذه صفة وأنا لا صفة لي»[1] وهذا يعني أن الشيخ لا يتعلق بزمني وإنما له زمنه الخاص الذي يكون فيه بعيدا عن كل ملذات الدنيا.

**2)- الشخصية الصوفية:**

تبرز الشخصية الصوفية في الكتابة الروائية الجديدة بصور متعددة ومتباينة. ومن مظاهر هذا الحضور، لجوء الروائيين إلى نماذج الشخصية الصوفية، كأبطال لرواياتهم ويتخذ النموذج الصوفي لماله من قيمته التاريخية والأخلاقية،يشكل عبرة ونمطا سلوكيا في راهننا، ويبرز هذا الأمر بشكل واضح في رواية "فصوص التيه" «عليه أن يلزم أصحاب الكف، وفي كفه السبحة، ولسانه لا ينطق إلا ذكرا وصيم كل خميس... حتى يدرك مقام الستر، فأوفى بالنذر»[2] .

فالأثر الصوفي غير خاف في هذا النص، من خلال اللغة الصوفية التي يزخر بها: أصحاب الكف-السبحة-ذكرا-صيام-الستر....، فهي كلها ألفاظ تعتبر عن أن الشخصية الموظفة في الرواية شخصيات تاريخية، كما أن الشخصية قد تتخذ الصوفية أداة للتعبير عن

---

[1] www.aljabriabed.net.18/03/2016.21:03

[2] عبد الوهاب بن منصور ، ص 23

موقف أو رؤية إيديولوجية كما جاء هذا في الرواية على لسان أحد العرافين: «لقد أودعت فيكم وليا من أولياء الله، وعالما جديدا من ورثة الأنبياء، سيرعاكم من قبره هذا. فيؤمنكم من كل جوع وخوف...فسلموا له أموركم...»[1].

فهنا نرى أن السارد قد بين لنا بأية طريقة كان تفكيرهم، فهم رأو بأن الولي الصالح سيكون وسيطا بينهم وبين الله عز وجل وبأنهم إن أقاموا في الضريح فقاموا الودائع فسيحل لهم مشاكلهم أو يقيهم من الجوع والعطش كذلك قد يستغفر لهم ويمحوا عنهم ذنوبهم... وغيرها من المعتقدات.

ومن المظاهر التي يتخذها الحضور الصوفي للشخصية في الكتابة الروائية نجد ما تتبناه الشخصية من حالات من تشبه حالات المتصوفة عند الميت في الضريح، ولعل حالة بطل رواية "فصوص التيه" لا تبتعد كثيرا عن هذا، بل قد تجسده تماما، ومما نستحضره من الرواية: «بعد الغروب بقليل، دخل جبالة، قصد زاوية سيدي الجبلي، لم يجد بها أحدا، جلس أمام الضريح طال الانتظار، ينتظر طال انتظاره ولم يدخل عليه أحد، أخذته غفوة فنام مع الفجر سمع سلاما رد السلام وهو لا يدري إن هو في حلم أم منه استفاق فرأى كفا تسمح على رأسه بسبحة تضيء. وللكف امتداد بطول الضريح يتجلى خاف الكف شيخ في جلابة بيضاء لا تظهر من ملامحه سوى عينان سوداوان...»[2].

---

[1] عبد الوهاب بن منصور ، ص23

[2] نفس المصدر، ص23

كذلك تقديم القرابين والزيارة المتواصلة للحصول على ما يريدون كما جاء في الرواية: «...زرت سيدي الجبلي قدمت القربان ودعوته ليتدخل، فأنا لا قدرة لي على أهل الخفاء، لم يرد على إلا بعد أربعين يوما وخلالها كنت أتلقى التهديدات (...) لكنني لم أيأس، فضللت أترجاه وفي كل يوم خميس أقدم له قربانا فتوقفت الملكة بن ستوت عن تحذيراتها» [1].

هذا الوصف الدقيق بين أولياء الصالحين، لا يوحي إلا بالأجواء الصوفية، التي دائما ما ترتبط بالتضرع والدعاء والتقرب بالقرابين ليشفع لها الولي أو يحل لها كربة من كرب الدنيا.

إن الرواية الجزائرية الجديدة، تفصح عن نماذج لشخصيات تتقمص التصوف للتعبير عن رؤيتها للكون. فمن خلال أقوالها تتضح الحالة النفسية والوحدانية، «إذ توجد في حالات مكابدة الفراق والبعد والرغبة الملحة في الوصال والقرب والاندماج والتجاوب والتفاعل بين العقل واللاعق والنقص والكمال والحضور والغياب.» [2]، عموما يمكن القول بأن الصوفي مورد أساسي لتوليد الشعري في الكتابة الروائية الجديدة.

---

[1] نفس المصدر، ص 135

[2] www.aljabriabed.net.19/03/2016.22:49)

## الزمن الروائي معنى الماضي وتقاطعات الحاضر

يعتبر الزمن أحد المباحث الرئيسية المكونة للخطاب الروائي إذا لم يكن بؤرته،«فالزمن يشكل مبدأ تنظيمياً تسيره حتمية صارمة، والتصور النيوتي الذي يصبح الإنسان فيه مجرد جزء من الآلة الكونية العظمى» [1]، فالفنون الإنسانية بأنواعها كانت وما تزال على صلة وثيقة بالزمن، بحيث أنها تعكس على أرضية الواقع اِمتدادها.

«يعتبر الأدب أرقى هذه الفنون وأكثرها اِلتصاقا بحياة الإنسان وأشدها تعبيراً عن هذا الوعي وتجسيداً له»[2]. ولقد كانت مسألة الزمن في هذه الفنون مسألة شائكة، شغلت بال الدارسين منذ الأزل وأسالت الكثير من الحبر وسيطرت على مساحة كبيرة من تفكيرهم، فحاولوا أن يعبروا كلٌّ حسب وجهة نظره مضمون رؤيتهم له، ونقل تصورهم له. « فجلسوا عند عتبات الشعر متأملين، فولجوا في فضاءاته خاضعين لملاحمها، وحاولوا مخاطبتها عبر الرواية فتحدثوا إليه محللين ومناقشين، على أن كل أشكال التعبير الأدبي تعكس رؤية الأديب تجاه هذا الشبح الوهمي الذي يشكل وعاء تجربنا وخبراتنا ورؤانا...»[3]. والذي لا تعترف ديمومته بالحدود التي تصنعها البدايات والنهايات، إلا أن الفن الروائي تحديداً يظل

---

[1] الطاهر الروابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، رسالة دكتوراه دولة، مخطوطة بجامعة الجزائر، 1999-2000، ص344.

[2] منير براهيمي: البنية الزمنية في رواية "بحر الصمت" لياسمين صالح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي، جامعة الحاج لخضر ، باتنة ، تخصص أدب جزائري حديث.2013-2014، ص77.

[3] محمد بشير بوجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)، الجزائر، ط1، 2002، ص20.

أكثر هذه الأشياء بلورة لتماهي هذا الأخير «كونه أكثر الأشكال الأدبية مرونة ومطاوعته لحركته وبالتالي من أكثر الفنون اِلتصاق به واِحتواءه عليه»[1]، فالرواية بطبيعتها غير قابلة للتقنين، إنها جنس يحث بشكل دائم ويحلل ذاته بدلاً، سعياً وراء اِحتواء مختلف عناصر الحياة الإنسانية.

من خلال ذلك وجب علينا تناول مسألة الترتيب الزمني في رواية "فصوص التيه"، فوجدنا أن هذه الأخيرة لم تتوارد أحداثها وفق نسق زمني واضح. فهي تبدأ عندما يصل ابن الشيخ الحقاني إلى المدينة القديمة ودخوله من الباب الأوسط أي باب المدينة الغربي، وبدخوله من هذا الباب تنتعش ذاكرته،«الآن الآن ها أنذا أدخل هذه المدينة القديمة من بابها الغربي، الباب الأوسط ، الرابع من بين سبعة أبواب، باب قناوة»[2]

بهذا التصوير الذي أراده "عبد الوهاب بن منصور"، تتفتح الذاكرة بعد ذلك على أحداث مختلفة تتوهم أنها متتابعة بفعل قراءتنا لها. وهي في حقيقتها اِنكسارات وتداخلات متنوعة خاصة إذا ما اِتخذنا من الحكاية الأولى منطلقا لنا. هذه الانكسارات التي سجلناها على مستوى الترتيب والانتظام الزمني حدثت بفعل المفارقات الزمنية الكثيرة الي وجدت في فضاءات الرواية مساحة جاهزة لعرضها وبيانها، فلجوء السارد إلى«تصنيف الزمن السردي

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2005، ص33.

[2] عبد الوهاب بن منصور: ص11.

وحصره دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني بالإنفتاح على إتجاهات زمنية حكائيه ماضية»[1]، فلا شك أن هذه المفارقات قد لعبت دوراً كبيراً في إستكمال الأحداث.

لقد كان فضاء رواية "فصوص التيه" فضاء غنيا بالمفارقات الزمنية التي تعددت وتنوعت أشكالها بتنوع دواعي الحاجة إليها، فالإمكانيات التي ينتجها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها ذلك أن الروائي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق الزمن في القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد في مكانها الطبيعي في زمن القصة.[2]

ويأتي الزمن في الرواية على عدة أشكال:

**أولا الاسترجاع:**

الاسترجاع عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بعدة مصطلحات أخرى ترجمت لها: «الاسترجاع، الإرجاع، إشتغال الذاكرة، السرد التذكاري استعادة الأحداث الماضية، وتسمى كذلك بالعملية

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص195.

[2] حميد الحمداني: بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3. 2000 ص27.

الاستذكارية»[1]، لكن مصطلح الإسترجاع أكثرها اِستعمالا وتداولا، وعلى هذا الأساس سنتبناه أثناء التحليل أيضا

فيعرف جرارجنيت الإسترجاع:«يشكل كل اِسترجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها–التي ينضاف إليها–حكاية ثانية زمنيا»[2] فالإسترجاع عند جرارجنيت هو عبارة عن حكاية ثانية.

ويمكن أن نعرف تقنية الإسترجاع ببساطة أكثر بأنها عبارة عن عملية سردية تتمثل في اِيراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد، وهو أيضا أن يتوقف الراوي عن السرد في نقطة معينة يعود للحديث عن أشياء أخرى سابقة، وبهذا يقول سيزا قاسم في كتابه بناء الرواية:«يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها...»[3]

فاللواحق عند سيزا قاسم معناها توقف الراوي عن السرد، لترك المجال لِاستذكار الأحداث الماضية. أو هو رواية حدث ماضٍ في وقت لاحق لحدوثه ونطلق عليه اِسم

---

[1] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص18.

[2] نفس المرجع، ص19.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص40.

اللاحقة وقد عرفها محمد ساري بقوله:«هي عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وتسمى كذلك هذه العملية بالإستذكار»[1] ولهذا الأخير عدة أشكال:

**أ-إسترجاع خارجي:**

هو العودة إلى نقطة تتعدى بداية الرواية، هذه التقنية السردية تكون عادة في الافتتاحية من أجل إعطاء صورة أو خلفية سابقة للأحداث حتى تكون جسراً جديداً لمتابعة بداية الخطاب، وتتمثل خاصة في الذكريات، ليتم من خلالها إستعادة الوقائع الماضية التي كان حدوثها قبل المحكي الأول،«وهي بذلك تكون خارج الحقل الزمني للأحداث السردية، أي أن سعتها تكون دائما خارج سعة الحقل الزمني للمحكي الأول الذي يتم تقديمه»[2]، إذ كلما إبتعد زماننا عنا تغيرت نظرتنا إليها بتغير الأحداث المستجدة مما يعطي فسحة للمقارنة بين الماضي والحاضر«إن الانكسارات التي تنجب عن الانتقال من زمن إلى آخر قد خلقت حركة من نوع آخر، حركة لا تمس الأحداث الماضية لتغييرها بقدر ما تمس مواقف منظور السارد إتجاهها في الزمن الآتي...»[3] وهي بذلك تعمل على إكمال المحكي الأول عن طريق تنوير المتلقي بخصوص هذه السابقة أو تلك، قائمة على أداء "وظيفة إخبارية[4] في

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة(تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للكتاب. دك. ص80.

[2] منير براهيمي: البنية الزمنية في رواية "بحر الصمت" لياسمين صالح، ص78.

[3] نبيلة زويش: البنية السردية في رواية شباب المراسيم والجزائر، لبشير مفتي "أنموذجا" مجلة اللغة العربية ص222.

[4] سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي-النص والسياق- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص79.

المقام الأول وهذا ما سنعرفه من خلال بحثنا في فضاءات رواية "فصوص التيه" لعبد الوهاب بن منصور.

من بين الاسترجاعات التي جاءت في رواية "فصوص التيه" لتكشف محاولة السارد بأن يشكل شخصية الشيخ الحقاني الذي لم يره ابنه قط وهو يقول: «... إشارة المسير، مسير أبي، تتبع خطواتي، خطواته، أبي مرَّ من هنا، تقتفي قدماي آثار قدميه... أحس بارتعاشه تسري في كامل جسدي، وبذكرياتي تنفتح على حكايات جدتي وحكيم جبالة، وهما يحاولان تشكيل صورة أبي أمام ناظري، أبي الذي لم تره عيناي ولم يذكره لساني صار نفساً عميقا، وتنهيدة حادة خرجت من صدري الذي تفتق به جرح قديم ظننت أنه اِندمل، أبي الفقيه الذي صار قوالا»[1]

هكذا بدأ عبد الوهاب بن منصور بالحديث عن الرحلة أو اِنتظاره للإشارة التي سيبدأ بها والتي قام بها والده من قبله، وعاد بنا إلى أبيه محاولا أن يتذكر ما وصف له عنه من طرف جدته وحكيم جبالة.

ثم يعود لنفس الفترة لينقل كلام جدته عن والده «... وقالت أن أبي هو الوحيد الذي ولدته حيًّا بعد بطون سبعة كان فقيها عالما، تجول كثيرا وقرأ كثيرا، لكنه لم يلتزم بحدود الله فباع نفسه للشيطان سكتت ثم بكت وعادت إلى سبحتها، بعد أن أخرجتها من صدرها

[1] عبد الوهاب بن منصور، ص11.

وقبلتها، تذكر ربها وتستغفره حينها أدركتُ أنها تتألم لفراق أبي..»[1] فبهذا الإسترجاع يحاول أن يعود بنا إلى الماضي إلى والده الذي تحاول جدته جاهدة أن تبني له لمحة عن والده الذي مات بعد أن ولد بسبعة أيام.

ومن خلال عودة السارد المتكررة إلى تلك المرحلة من حياته وهي عند بلوغه الأربعين من العمر، في محاولة منه أن يشكل صورة لوالده وشخصية له وبناء رؤية عنه وعن العالم الذي كان يعيش حوله ومن ثمة يمكن إتخاذها كقاعدة في ما بعد لبلورة أفكاره ومشاعره في الفترات اللاحقة كونها تمثل «مرحلة زمنية بارزة في حياة الشخصيات».[2]

لم يكن إسترجاع الكاتب مقتصراً فقط على حديثه عن والده مع جدته وحكيم جبالة وإنما قام أيضا ببعض الاسترجاعات التاريخية التي مرت على مدينة جبالة، كما جاء في الرواية:«ويروي كبار الشيوخ أن الأمير عبد القادر حين دخل ندرومة، وكان مرفقا بأحد أبنائه، لم يتجاوز العاشرة من عمره، لتنصيب قائد عليها أيام قيام دولته لم يشر بيده ولم ينتظر إشارة المسير فأصابته لعنتهم فمات إبنه في يوم دخوله المدينة..»[3] وكذلك:«فيُروى عن أهل ندرومة انهم إستفاقوا صباحًا بعد ليلة عاصفة وممطرة على عائلة من الزنوج وقد إتخذت من منزل مهجور يمين الباب الرابع للمدينة مأوى لها ثم حولته إلى زاوية...»[4]

---

[1] عبد الوهاب بن منصور ص12.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص197.

[3] عبد الوهاب بن منصور ص13.

[4] نفس المصدر، ص15.

وجاء أيضا في الرواية: «اِحتار أمير المؤمنين في مكان دفن صاحبه فاستشار حاشيته فأشاروا عليه في دفنه في مكان قتله إلا أن عراف تازة قد خالفهم الرأي، وخاطب الأمير قائلاً: يا أمير المؤمنين، إن الأرض التي بها قتل أولياء الله، ليست أهلا لجمع عظامه والتنعم ببركته. وإن سمح لي مولاي الأمير فسأكون أول خادم لضريحه»[1]

ومدى هذه الاسترجاعات هي أبعد بكثير عن ما سبقتها، بحيث رجع بذكرياته عما سمعه ورويَّ له من حكماء جبالة وباب تازةمن تاريخ المدينة المقدسة التي أراد أن يبنيَّ بها قاعدة معرفية بتاريخ المدينة ولنعرف نحن تاريخ هذه المدينة المقدسة.

لقد اِستطاع السارد ومن خلال روايته أن يدخل هذه الاسترجاعات بطريقة جعلتها تلتحم بسياق الحكي رغم خروجها عن حدود الرواية وترتبط بنسق الزمن السردي دون أن تحدثخللاً على مستوى البنية الزمنية للحكاية، وذلك باستخدامه للمونولوج الداخلي والذي أسهم في عملية «اِسترجاع الماضي ونسجه في المقاطع السردية بصورة تلاحمية»[2]

بهذا تكون هذه الاسترجاعات قد قامت بأداء "وظيفة بنيوية"[3] لا يمكن تجاهلها على المستوى البنائي الذي قامت فيه بتقديم معلومات متعلقة بماضي الشخصية، هذا الماضي

---

[1] الروايةعبد الوهاب بن منصور ص17.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص203.

[3] سعيد يقطين: اِنفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997،ص56.

الذي اِتسم بعمق المدى الذي تجاوز السنوات العديدة والذي قام السارد من خلال بِاسترجاع مخزون ذاكرته إلى فضاء أوسع من بوتقة الماضي.

وكل هذه الاستشهادات السابقة نلاحظ أن معظمها عبارة عن عرض الأفكار وسلوكيات بعض الشخصيات، اِستطاع الكاتب أن يسردها علينا عن طريق الإِسترجاع.

**ب-الإِسترجاعات الداخلية:**

هو «نوع يختص باسترجاع واستعادة أحداث ماضية حقلها الزمني متضمن في فضاءات الحقل الزمني للمحكي الأول، لأن مداها لا يتسع لما هو خارج المحكي الأول، إلا أن الإشارة إليه تأتي متأخرة عن بداية الحكي. فهي بذلك استرجاعات تقف في مقابل الاسترجاعات الخارجية»[1]؛ فهي العودة في الرواية إلى نقطة لا تتجاوز نقطة الانطلاق وقد وردت هذه الرجوعات في الرواية بكثرة، إذ جاءت لتبرز بعض الخلفيات والخفايا التي يتحدث عنها الكاتب أو الروائي، وقد كانت عنصرًا فعالا في الربط بين الماضي والحاضر إذ تتمثل فعالية الرجوعات الداخلية -خاصة- في إبرازها للخفي ووصولها للمنقطع وبالتالي اِستكمالها للنقص القائم في الحاضر القصصي فيتم بها ويستقيم.

ومما ورد في الرواية من الأمثلة على هذا ما يلي: «أعدت على نفسي ما سمعت عدة مرات. أدركت أن الصوت إشارة، إشارة بلسان الأولياء حكيم جبالة علمني قراءة لسان

---

[1] سعيد يقطين: اِنفتاح النص الروائي، ص 56.

الأولياء، علمني القاعدة، الكشف، عقل الولي قلبه...»[1] وكذلك: «.. أبي أسير النذر كما أخبرني حكيم جبالة في تلك الليلة بعد صلاة العشاء بمقام سيدي الجبلي...»[2]، وأيضا جاء في الرواية: «أبوك الشيخ الحقاني، بدأ، أقصد ولد بنذر، لكن النذر لم يوف، فظل أسير هذا النذر، وخلاصه هو خلاصك...»[3] وهكذا نرى أن الرجوعات ماهي إلا صورة لما اِعتمر داخل هذه الشخصيات من أحاسيس وأفكار وهذا ما يراه الحسين الفيلاني: «... اننا أمام مزيج من الذكريات والتذكارات التي من خلالها تشارك الشخصية المحورية معرفتها بذاتها، لذلك تبدو لنا الرواية السردية التي يرمي الراوي (الشخصية) من خلالها إرسال القصة المحكية داخليا، فتتمحور كل الأحداث حول الشخصية المحورية فيجعلنا أمام الشخصية المركزية ليس كل خارج عنها إلا صورة داخلية لها...»[4]

### ج-الاسترجاع الذاتي:

ويتعلق بالحديث عن الشخصية في الخطاب أثناء الاسترجاع خاصة إذا كان في الماضي البعيد كقول المؤلف في الرواية: «...تنتظر الموت وحزن خفي يطبع وجهها الأسمر قالت لي يوما: "أردت أن أكسب كل شيء فخسرت كل شيء الدنيا تعطي للذي

---

[1] الرواية عبد الوهاب بن منصور ص11.

[2] نفس المصدر، ص52.

[3] نفس المصدر، ص55.

[4] حسن الفيلالي: جماليات الزمن في رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج، مجلة اللغة والأدب، العدد 14، شعبان 1420، الجزائر، ص171.

زهد...»[1] وكذلك نجد: «... جاء أبي هو الآخر تحدث قليلا مع شيخه ثم قرفص عند عتبة الغرفة وبدأ يرتل قرآنا بصوته الرخيم...»[2] وأيضا مما جاء في الرواية: «... ثم تروي لي حكاية أخيها الفقير علي، الذي رفض الالتحاق بجيش الاستعمار الفرنسي كمجند في الحرب العالمية الأولى، لم يكن ضد التجنيد أو خائفا منه، كما حاول استفزازه قائد مجموعة الدرك، إنما رفض لبس البدلة الاستعمارية، جسده الطاهر لا يتحمل لباس الكفار، تقول جدتي: وأبلغهم أنه مستعد للذهاب معهم أينما أرادوا لكن بشرط أن يظل في لباسه. لباس المؤمنون. الشرط لم يعجب الكفار، حذروه فاستقبل تحذيرهم بابتسامة غامضة...»[3]

من خلال ما سبق من الأمثلة نرى أن الاسترجاع الذاتي في الرواية جاء عرض لبعض الشخوص التي طغت على ذكريات البطل وبعض الشخوص الأخرى.

**د-الاسترجاع الموضوعي:**

وهو تذكرة لموضوع ما لحظة الاسترجاع أي تذكر موضوع يؤدي بدوره إلى تذكرة موضوع آخر كما جاء في الرواية كما يلي: «... نداءات. أنين أطفال. أسير غير مبال. ولا ألتفت. الالتفات يعرضني للخطر، كما أوصاني حكيم جبالة الالتفات يعني إجابة النداء قبوله. بدأت الأصوات ترتفع أصوات أعرفها صوت جدتي. صوت امرأة تناديني باسمي ثم

---

[1] الرواية عبد الوهاب بن منصور ص59-60.

[2] نفس المصدر، ص77.

[3] نفس المصدر، ص81.

بولدي تقول أنها أمي...»[1] وكذلك نجد في الرواية: «نظر صاحب الجلابة إلى سيدي عبد الرحمان مليّا فرأى نورًا يشع من وجهه، فأدرك أنه أمام ولي أو درويش فطالب منه أن يتخذه صاحبًا توقف الدرويش عن السير واتكأ على عصاه بكلتا يديه، ثم رمق محدثه بعينين متعبتين...»[2]

وهكذا تتوالى الرجوعات في الرواية مؤدية العديد من الأدوار إذ أن لوكاتش(Lokatch) يرى: «أن سرد أحداث ماضية لا يستخدم إلا لمصلحة السرد نفسه، ولعرض صورة العالم... فالماضي ضروري جدًا لشرح الحاضر وكيفية نشوئه وتطوره في المستقبل..»[3] بالإضافة إلى إبراز بعض الحوادث والعلاقات التي تربط الشخصيات بعضها ببعض كاشفة عن خلفيات سابقة في حياة أشخاص الرواية.

**ثانيا: الاستباق:**

إذا كان الاسترجاع في الرواية قد سجل مستوى حضور مكثف، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة للاستباق الذي لم تخل الرواية منه على الرغم من أنها جاءت بضمير المتكلم الذي يسمح بتوارد هذا الأخير، على اعتبار أن الذات السارد على علم مسبق بالأحداث التي ستقع وبالنهايات التي ستفضي إليها.

---

[1] عبد الوهاب بن منصور ص74.

[2] نفس المصدر ص88.

[3] جورج لوكاتش: الرواية، تر مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص25.

لعل أهمية الاستباق تنبثق من هذه النقطة بالذات، وينطلق منها تحديدًا كونه«يرصد ما سيحدث لاحقًا»[1] ولذلك فحضوره يحدث تأثيرًا خاصا في الحكاية على مستوى التركيب كون الرواية لم تتخل عن الاستباق لا يعني عدم توظيفها له.

فنحن نجد له نماذج مختلفة في النص وعلى قلتها قامت بالدور المخصص لها، وأسهمت في خلق جو مشحون بالاحتمالات، فهو إذن التوقع، ويعني تجاوز النقطة التي وصل إليها السرد والقفز إلى نقطة لم يصل إليها بعد، ووجدنا له أيضا عدة مصطلحات أخرى ترجمت إليها منها: الاستباق، القبلية، التوقع الاستشراق، وهي الصورة الثانية للمفارقة الزمنية حيث تعرف بأنها« تقنية زمنية تخبرنا صراحة أو ضمنا عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق»[2]، فهي أشبه ما يكون بالتنبؤات التي تخبرنا عمّا سيحدث من أمور في المستقبل وقد ورد عن محمد ساري أن: «السابقة هي عملية سردية تتمثل في إيراد الحدث الآت والإشارة إليه مسبقا وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق الأحداث...»[3]وللاستباق أنواع:

---

[1] عبدالله إبراهيم: السردية العربية، بحث في السردية العربية للموروث الحكائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص131.

[2] نفلة حسن أحمد، تقنيات السرد وآليات تشكيلها الفني–قراءة نقدية–دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011. ص68.

[3] محمد ساري: البنية السيميائية للسرد، مجلة اللغة العربية والأدب ص133.

**أ-الاستباقات الداخلية:**

وهو ذلك الذي لا يتجاوز نقطة النهاية التي يصل إليها السرد وهذا النوع من الاستباق يكون عادة في السرد بضمير المتكلم إذ أنه يجعل من الراوي يفصح عما ينوي القيام به مستقبلا، أو ما تنوي الشخصيات الأخرى القيام به.[1]

ومما ورد في الرواية على هذا ما يلي: «تعالى واغتسل معي ألا تريد بلوغ الكمال؟ إنها اللحظة التي ما إن اغتسل فيها رجل وامرأة إلا عادت إليه إلى ضلعه الذي خرجت منه، فيصير إلى ماكان عليه إنسانا كاملا...»[(2)] وفي موضع آخر أيضا: «... البدر مكتمل والماء أمامك وأنا فيه بانتظارك تستطيع أن تفعل مالم يستطع فعله الشيخ الحقاني، وأنت وريثه في كل شيء... ويعود الشيخ الحقاني من تيهه..»[(3)]

وهكذا نلاحظ أن الاستباق الداخلي قليل جدا وما ورد منه جاء ليبرز أمنيات بانفكاك أسر الشيخ الحقاني، وأمنيات المرأة الفانية التي أغوت الشيخ الحقاني وأمنياتها بأن يتحرر الشيخ الحقاني ويعود إليها وتعود إليها مملكتها، مملكة الماء.

---

[1] المرجع نفسه، ص112. (ينظر)

[(2)] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص148.

[(3)] نفس المصدر ص152.

**ب-الاستباق الخارجي:**

تأتي الاستباقات لتقدم لنا ملخصا حول ما سيحدث في المستقبل، وهي بذلك تحاول أن تضعنا على عتبة النهاية بطرقها الخفيف على بوابة الأحداث التي ستنفتح بعد ذلك لتدلي بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة ضمن سياق حكائي يخرج عند اختتام أحداثه ليرتمي في فضاءات الحدود التي رسمها مسبقا بالاستباق، فهو بذلك التوقع الذي يتجاوز نقطة النهاية التي سيصل إليها السرد وقد كان هذا النوع منعدما في الرواية فلم يتطرق الكاتب إلى شيء يفوق نطاق الرواية فقد كانت أحداث الرواية واستباقاتها كلها ضمن نطاق الرواية وأحداثها فلم تتطرق الشخصيات إلى أي شيء عن أمنياتهم بعد انتهاء هذه المشكلة، مشكلة فك أسر الشيخ الحقاني والوفاء بالنذر ولم تتطرق إلى أي شيء فيما يخص الحياة بينهم بعد أن تنتهي هذه الأحداث.

ونستخلص في الأخير إلى أن ورود الاستباق في الرواية بصفة عامة قد جاء قليلا مقارنة مع الاسترجاع، فكثافة الاسترجاع هي آلية وتقنية فرضها منطق السرد في هذا العمل الروائي، وهذا أمر طبيعي خاصة وأن المؤلف بصدد عرض وسط أفكار صاغه في قالب أدبي قريب من الواقع المعاش، لأن الكاتب ملزم بواقع أمته، فالمهمة الرئيسية عنده هي محاولته لإيجاد حل لمعضلة صوفية في الأساس تعايش معها الناس لعقود من الزمن وقد

جاء كل هذا عن طريق التنويع في تقنيات السرد وإعطاء قيمة فنية لما يرويه من خلال التنويع في زمن الرواية.

# الفصل الثاني "تقنيات السرد الروائي في رواية فصوص التيه لعبد الوهاب بن منصور "

## 1- اللغة السردية

## 2- الشخصية الحكائية

## 3- المكان السردي

## اللغة السردية

### أ-علاقة اللغة السردية بالضمائر:

من الطرق التي تتخذها اللغة السردية في عملية الحكي استعمال الضمائر «وواضح من أن الانتقال من ضمير إلى ضمير من التقاليد العريقة في تاريخ الأسلوبية العربية، جسدها خصوصا، القرآن في جملة من الصور والمواقف بحيث كنا نلقبه من ينتقل من الغائب إلى المتلقي خصوصا، وهذا السلوك الأسلوبي يجسد جمالية فنية عجيبة...»[1]، ونظرا إلى أن السرد عن طريق الضمائر هو أحد الطرق المهمة في اللغة السردية بالإضافة إلى تأثر صاحب الرواية بالقرآن فإننا نجد وفق هذه التقنية السردية في روايته وهذا ما سنراه فيما يلي:

### 1-السرد بضمير المتكلم:

والسرد بهذه الطريقة في الرواية يصبح السارد والشخصية كائنا واحداً، وعادة ما يستعمل في هذا النوع من السرد "أنا"والذي يكون هو البطل في الرواية «... قل إن الراوي الذي يروي هو الذي يخلق من شخصه... بطلا بهذا المعنى، ليست كما يتوهم البعض سيرة

---

[1] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1995، ص194.

ذاتية، بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير ال"أنا" ليتمكن من ممارسة لعبة فنية، تخول له الحضور وتسمح له بالتالي التدخل والتحليل.»[1]

السرد بضمير المتكلم يجعل من الشخصية البطلة أو الساردة تتجلى في أغوارها الباطنة. وقد كان ضمير المتكلم في رواية" فصوص التيه" هو سيد الضمائر فيها، «وليس فيها أدنى شك في أن الذي يتحدث هو شخص أكثر من مجرد راصد بل إنه مشارك فعال شريك شخصية من شخصيات الرواية»[2] لأن الرواية تعتمد في أساسها على سرد هذا الضمير المتكلم للأحداث، وقد بدأ الكاتب روايته ببداية رحلته المقدسة «... الآن، ها أنا ذا أدخل هذه المدينة القديمة من بابها الغربي، الباب الأوسط–الرابع من بين سبعة أبواب... ادخلها بقدمي اليمنى –أعد، واحد، اثنان... على بعد أربعين خطوة يجب أن أتوقف هكذا أمرني شيخ أبي وصديقه»[3] وهكذا يسترسل في وصف حالته وهو يباشر في بدئه لرحلته«... أُحس بارتعاشه تسري في كامل جسدي، وبذاكرتي تنفتح على حكايات جدتي وحكيم جبالة...»[4] وبعد عرضه للأحاسيس والمشاعر التي تملكته وهو يباشر في بداية رحلته ووصفه لكيفية بدايتها، يبدأ في محاولته لأن يشكل شخصية أبيه الذي كانت شخصيته

---

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي بيروت، لبنان، ط1، سنة 1990، ص96.

[2] ماريو بركاس يوس: المنظور السردي في رواية مدام بوفاري، ترجمة عبد الجبار العلمي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ماي 2000، العدد2، ص120، 121.

[3] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص11.

[4] الرواية ص11.

غامضة حتى بالنسبة له«حين سألت جدتي لم تجبني»[1] وله أيضا: «أمعن النظر في وجه جدتي، لم يعد بريق عينيها يضطرني لخفض بصري كما في السابق، وعبر تقاسيم وجهها وتجاعيده أبحث عن أجوبة تريحني، لم أقل شيئا. فقط نظراتي الفاحصة كانت تنبش ذاكرتها وتسائلها...»[2] وفي موضوع آخر من الرواية نجد«أتحسس أوراق أبي تحت إبطي محزومة بخيط من الصوف الأحمر كما تركها... فهي سندي ومخرجي...»[3]، وأيضا مما ورد على لسان البطل: «عند عتبة الباب أحرقت الورقة بعد أن قرأتها ثم جمعت رماد الأوراق السابقة وبقيت في مكاني لا أدري أي باب أقصد ولا ما أفعله...»[4]

من خلال هذه الفقرات يتجلى لنا السرد بضمير المتكلم بشكل واضح من خلال الأفعال الآتية: أدخل، أعد، أتوقف، أمرني، أحس بذاكرتي، سألت، تجيبني، أمعنى، يضطرني، أبحث، أتحسس، أحرقت، بقيت، أقصد...؛ ونفس الشيء نجده في موقع آخر من الرواية: «لم أدرك حال المقدم ولا سر دموعه، حين وجدت بين روحي العريفة والشاب المريض في الملكوت، إلا بعد أن اِعترضت طريقي...»[5]

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص11.

[2] نفس المصدر، ص11.

[3] نفس المصدر، ص13.

[4] نفس المصدر، ص99.

[5] نفس المصدر، ص142.

وقد جاء السرد بضمير المتكلم ليس فقط على لسان البطل الرواية بل على لسان العديد من الشخصيات ومثال ذلك قول العراف: «خشيت يا مولاي أن لا تصدقني»[1]، وأيضا: «أرى أن نعجل بدفنه»[2] وجاء على لسانه أيضا: «مولاي يعلم أني من حفظة القرآن... فليعلم أني لست فاسقا حتى يطلب بيانا أو برهانا... وسيجدني إن شاء الله لمن الصادقين»[3] وأيضا «بصحبتي... لك المكان والمكانة»[4]، وقول الأمير أيضا في حوار له مع العراف: «أريدك أن تعدل عن طلبك للمكوث إلى جوار سيدي أحمد لترافقني في جهادي... سأعلنك حكيم الإمارة»[5]، وأيضا: «أرى الحكيم متيقنا من بيانه»[6]، وقد ورد السرد أيضا بضمير المتكلم على لسان الجدة: «لست أدري إن أخطأت، وإن أخطأت فقد دفعت الدية، فقد فقدت أمك التي أحبها أكثر من ابنتي وتركت مقام سيدي الجبلي لأنني لم ألتزم بالنذر ولم أشعر أن سيدي الجبلي رفض كل من خلفني، لكن الآن أشعر بالراحة...»[7]، وفي الرواية العديد من الأمثلة الأخرى التي تنقل لنا الدور الفعال الذي يلعبه السرد بضمير المتكلم أثناء عملية السرد إذ أنه من خلال الأمثلة السابقة نلاحظ حديث الراوي بضمير المتكلم كان مباشرا، إذ لم يجعل فاصلا زمنيا بينه وبين الضمير، مما يشعر

---

(1) عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص47.

(2) نفس المصدر ص18.

(3) نفس المصدر ص20.

(4) نفس المصدر ص22.

(5) نفس المصدر ص18.

(6) نفس المصدر ص20.

(7) نفس المصدر ص135- 136.

القارئ بأن الشخصية تتحدث معه في الوقت الذي يقرأ فيه هذه الرواية، مما يجعله أيضا يشعر وكأنه شخصية من شخصيات الرواية التي يخاطبها هذا الضمير.

وقد جاء كل هذا عن طريق استخدام ضمير "أنا" وبعض الأفعال الماضية، التي تنم عن معايشة الراوي لها، وبهذا تكون أحداث الرواية قد وصلت إلينا من صاحبها الذي عايشها مما يضفي عليها طابع الواقعية والقرب من حقيقة الحدث بخاصة وأن طريقة العرض منطقية، وهذا ما يقول به ماريو بركاس يوسا(Yosa Mario Berkas): «... يروي البطل حياته الخاصة وتصل الحكاية إلى أعلى درجة من الصدق لأن من يحكيها شاهد ذو امتياز. شخص ما يحكي عن علم ومعرفة بحجة...»[1]

ونخلص إلى أن السرد بضمير الأنا أو المتكلم إضافة إلى عرضه للشخصية البطلة، فإنه في مواطن كثيرة من الرواية يأتي لتقرير حقائق وإعطاء نظرة عن البيئة والواقع المعيش وبخاصة سياسيا.

**2-السرد بضمير الغائب:**

بهذه التقنية يسمح للقارئ معرفة كل التفاصيل عن الحدث والشخصية: «فهو الذي يسرد تقريبا كل ما يحدث، وهو الذي يصف تقريبا كل ما هو موجود في العالم الروائي، إنه خارج عنه يتحدث عبر ضمير الغائب المفرد-، وتتمثل خصائصه في الوجود في كل مكان،

[1] ماريو بركاسيوسا: المنظور السردي في رواية مدام بوفاري ص121.

والمعرفة بكل شيء، والقدرة على كل شيء...»[1]، كما عرفه أيضا نورمان فيديمان(Norman Vidimant) على أنه حكاية التي تسردها شخصية واحدة وهو شكل سردي محمود لأنه يركز النشاط السردي من حول رواية لا يكون إحدى الشخصيات وإنّما يبني وجهه، أو وجهات نظرها»[2]

ومما جاء في الرواية من سرد عن طريق ضمير الغائب قول الكاتب وهو يعرض لنا الشخصية: «عدلت من تموضع جسدها الممدد على السرير جمعت سبحتها بين كفيها ورفعتها إلى وجهها، واستغفرت ربها وطلبت الرحمة لنفسها ولابنها...»[3] وقوله أيضا: «...هو الوحيد الذي ولدته حيًا بعد بطون سبعة كان فقيها عالمًا- تجول كثيرًا، وقرأ كثيرًا، لكنه لم يلتزم بحدود الله فباع نفسه للشيطان»[4]، وكذلك: «... بعد أن تجاوز حدوده وكشف ما لا يكشف، أخذته موجة ضحك بصوت عالٍ لم يفق منها مدة أربعين يومًا، وبعدها أصابه بكم أبدي، رغم التحصينات التي أقامها لنفسه»[5] ومما ورد في الرواية أيضا: «... أنظر إليه مليا. يبتسم ويحذرني بسبابته»[6] وأيضا قوله: «... ثم خرجت بعد لحظات فقط، كانت ترتعش، وجهها أصفر وقد فقد كل ملامح الجمال- جبهتها تقطر عرقا، اقترب منها الإمام

---

[1] ماريو بركاسيوسا: المنظور السردي في رواية مدام بوفاري، ص123-124.

[2] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص195.

[3] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص12.

[4] نفس المصدر ص12.

[5] نفس المصدر ص57.

[6] نفس لمصدر ص75.

وحاول أن يعرف ما حدث، ظن أنها وجدت جثة الولي الغربي...»[1] وفي موضع آخر من الرواية نجد: «...أذنوا لها مرحبين تناقلوا خبر تجمهر في حلقات وأطعمتهم-ذبحت لهم عجلًا- فلم يفارقوا خيمتها، وتحدثت النساء كثيرا عنها، اختلفت الحكايات وخشين من جمالها على أزواجهن، بعد أن شاع أنها حور عين بعثها سيدي يحيّ من السماء لرعاية أتاه...»[2] وهناك العديد من الأمثلة في الرواية، وهكذا نرى أن للسرد عن طريق الغائب دورا كبيرا في سير الحكي قدما إذ: «يتميز هذا الشكل السردي بكونه يسوق الحكي نحو الأمام ولكن انطلاقا من الماضي...»[3] ومما يسهل مسيرة القص ويساعد على تحديات مسار الراوي في روايته للحوادث. ونلاحظ أن السرد بهذا الضمير ينتقل بين المفرد والمثنى.

### 3-السرد بضمير المخاطب

يأتي ضمير الغائب وضمير المتكلم، واستعمال السارد لضمير المخاطب يجعل من القارئ أكثر اتصالا بالرواية وأحد أطرافها، وهو أقل الضمائر استعمالا، وإن له من الأهمية في تحليل الشخصية ومعرفتها الكثير. وفي هذا المقام يقول د. عبد المالك مرتاض: «... إن

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص100.

[2] نفس المصدر، ص117.

[3] د-عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص196.

ضمير المخاطب أو "الأنت" يتيح لي أن أصف وضع الشخصية كما يتيح لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها»[1]

وقد ورد ضمير المخاطب في العديد من المواطن في الرواية على سبيل المثال لا الحصر نجد: «خروجك سيبدأ من هنا»[2] وقد كان الخطاب هنا يبدو وكأنه موجه إلى القارئ لجعله مشاركًا في الحوار كطرف من الأطراف. وهناك أيضا: «ها أنت تعيدني إلى حيث بدأت ألا ترى أنك تدور بكلامك في حلقة؟»[3] وقوله أيضا: «أريدك أن تعدل عن طلبك للمكوث إلى جوار سيدي أحمد، لترافقني في جهادي ستكون مستشاري الأول، وسأعلنك حكيم الإمارة»[4]

وقد جاء السرد بضمير المخاطب في مواقف كثيرة بغية النصح والإرشاد مثلا: «لا تتركا العربة عبارة حالكها. فباب الرغبة لا يفتح إلا بعد كل همة»[5] وأيضا: «تخلصت من الشرك فقد كبَّل الكلام صاحبه فما نفع معه النصح وما كان يرى غير معشوقه»[6] وفي مواضع أخرى قد جاء بصدد الأمر وإقرار حقائق: «انتظرني بعد صلاة العشاء في مقام

---

(1) د. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية وبحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة- الكويت- 1998، ص192.

(2) عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص54.

(3) نفس المصدر ص54.

(4) نفس المصدر ص18.

(5) نفس المصدر ص144.

(6) نفس المصدر ص144.

سيدي الجبلي»[1] كذلك: «عليك أن تحفظ السلالة كما حفظتها من قبلك»[2] أما في موضع آخر فقد جاءت بصيغة المثنى: «تخلصا من الشرك قبل أن تكشفكما الشمس»[3]

هكذا تكرر استعمال السرد بضمير المخاطب عبر أرجاء الرواية وقد جاء مرة لتقرير الحقائق ومرة أخرى للوعظ والإرشاد ومرة لسرد بعض الأحداث كل هذا في إطار عملية بنائية للقص.

وأخيرا نخلص إلى أن لجوء الكاتب إلى السرد بضمير المخاطب هو محاولة للتنويع في طرق السرد وإشراك القارئ وجعله طرفا أساسيًا في الرواية من خلال المساحة التي يفسحها خطاب الراوي له. بل هي دعوة لإقناعه بأفكاره الدعوية، وقد تنوع من المفرد إلى المثنى، وكذلك لإضفاء حيوية على النص وإيجاد مصوغ فني لإيصال الأفكار التي يصبو الكاتب إلى إيصالها للواقع الاجتماعي لأن الكاتب صاحب رؤية رساليةاسلامية؛ فهو ملتزم بهذه الرسالة؛ ولذا لون سرده كي لا يملّ المتلقي من جهة ومن جهة أخرى لأن الرسالة تحتاج ذلك.

---

[1] نفس المصدر ص36.

[2] نفس المصدر ص136.

[3] نفس المصدر ص147.

**ب: علاقة اللغة السردية بالحوار**

**1-حوار متضمن في السرد:**

ويظهر عادة في بداية الحديث، وهو في الرواية أقل من النوع الثاني، ومن خلاله يتم التوسع في السرد، ومما ورد في الرواية محل الدراسة ما يلي:

«...ثم قبلت سبحتها وأخفتها في صدرها، وقالت أن أبي هو الوحيد الذي ولدته حيًّا بعد بطون سبعة...»[1]، وكذا: «... لن أخرج عن طاعة حكيم جبالة فأتيه، والتيه؛ كما يقول لي، أعظم عذاب ولعنة الأولياء...»[2]، وأيضا«... فنظر إليَّ مليًا وكشف قائلا: الحيرة قلق وحركة، والحركة حياة، وشرطاها الطاعة والصبر، فطع واصبر..»[3]، ومما ورد أيضا «... فرد عليهم بقوله، أن ناس قناوة ينحدرون من أصل صاحب الرسول صلى الله عليه وسلم، بلال الحبشي، وهو شرف له ولأهل جباله ولابنته ...»[4]، وكذا «...فأسر الأمير، وهما يسيران جنبا لجنب خلف النعش، أن المؤرخ لم يعد يدون أخبار الأمير والإمارة، خاصة تلك التي تصور الأمير حافظا للدين والدنيا...»[5]، وكذلك «... رويتها لحكيم جبالة، الذي

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص12.

[2] نفس المصدر ص12.

[3] نفس المصدر ص13.

[4] نفس المصدر ص14.

[5] نفس المصدر ص19-20.

سألني عن عمري، فأخبرته أني بلغت الأربعين...»[1]، وأيضا «...تنتظر الموت وحزن خفي يطبع وجهها الأسمر، قالت لي يوما، "أردت أن أكسب كل شيء، وخسرت كل شيء»[2] وما جاء في الرواية أيضا: «... أخبرتني أن المملكة هي التي تتكفل بزواجه ولن تكون الزوجة إلا من بنات المملكة...»[3].

هكذا نلاحظ من خلال هذه الأمثلة الواردة في الرواية أن الحوار جاء امتداد للسرد وممتزجا به مما يضفي على الأسلوب تنوعا ورونقا جميلا يجعل الخطاب فيه حركة.

**2-حوار منفصل من السرد:**

فله هو الآخر دور ومكانة كبيرة في الرواية ففيه يتم التخاطب بين الأشخاص دون أن تدخل الراوي بشكل مباشر، وهو عادة «ينطلق من تضمينه داخل السرد لينفصل عنه في آخر الأمر...»[4]

مثال: «قال الأمير بعد أن وضع يده على كتف العراف:

-ماذا يرى عراف باب تازة؟

---

(1) نفس المصدر ص35.

(2) عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص60.

(3) نفس المصدر ص134.

(4) محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام-الدار العربية للكتابة-ليبيا-طرابلس. ط2-1982- ص88.

-لنا يا مولاي في رسول الله أسوة حسنة»[1]

وفي موضع آخر: « ثم قال وهو يشير بسبابته

-هذا نبأ عظيم... بل خطير

سكت، فتح عينه، تفحص العراف قال آمرًا:

-تبيني؟

-ليدرك مولاي الأمير أننا في جنازة، فإيقاف مسيرها غير جائز وإن حدث ذلك الآن عن غير قصد فإن أعدائنا كثيرون وقد يروجون لها بالقيل والقال...»[2]

كذلك نجد: «كشف العراف قائلا:

-الناقة ستتوقف في البطحاء. في أرض الأسرى ومولاي سيدخل فاس عبر جبالها. فالشمس إشارتك

-وينعم المجرمون ببركة قتيلهم؟

-لا أظن ذلك-والأمر- كل الامر لك

-كيف

---

[1] الرواية عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص17.

[2] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص20.

-سيضطر أكثرهم للهجرة ومن رغب في البقاء فلن يكون غير عبدًا أو أجيرًا

-أفصح؟

-الأرض التي يدفن فيها سيدي أحمد، هي أرض اختارها الله لتأوي وليا من أوليائه الصالحين... فهي ملك للمسلمين.

-تظم إلى الحبوس

-هذا ما أراه... بعد أن نبني قبة -وتكون أول قبة في البطحاء»[1]

وفي موضع آخر من الرواية نجد ذلك الحوار الذي دار بين المؤرخ والأمير: «مشى خطوتين ولوح بسيفه مرة أخرى في وجه المؤرخ، الذي أصابه إليكم فلم يجد غير الدموع...

-لا داعي لأن أقرأ عليك فأنت أعلم بما كتبت ونعلم مصير من يخرج عن طاعتين.

تمتم المؤرخ بجهد:

-العفو العفو يا مولاي

-ساعفوا عنك إن صدقتني القول

[1]الرواية عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص21.

رفع المؤرخ رأسه وبدت عليه علامات الفرح، رأى في كلام الأمير أملًا في النجاة فإنتظر الأمر.

-ماذا كانا يفعلان هنا

-لقد أخبراني بأنك يا مولاي، قد خرجت عن تعاليم الإمام المهدي بن تومرت، وتأمر ببناء القبب، وتستشير أهل السبحة...

قاطعه قائلا

-أخبرني فيما يفكران

أجاب المؤرخ متلعثما

-إنهما ينويان خلع البيعة»[1]

هناك حوار آخر بين الشيخ الحقاني وصاحب المقام العالي صاحب مقام سيدي سلطان، بدأ عندما أراد الشيخ الحقاني أن يعرف وقت خروجه ومتابعة مسيره لفك النذر.

«قرفص قبالي ووضع يده على ركبتي اليسرى، وقال بهدوئه المعهود

-الوقت المناسب لخروجك

[1]الرواية عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص45-46.

لم أفهم ما يقصده بكلامه فسكت طمعًا في أن أنال منه توضيحًا، لكنه لم يفعل، أومأت له برأسي. وأكدت:

-لم أفهم عم تتحدث؟

لم يبد اهتماما لاستفساري فظل صامتًا زمنًا وركنت أنا الآخر إلى الصمت ساد الصمت ظل يحدق في وجهي كأنه يراه لأول مرة تمتم طويلا ثم قال:

-هل تعرف أن البدر يكتمل بعد أربعة أيام؟

-لا

-أم م مم م....

هز رأسه عدة مرات دون أن يحول نظره عن وجهي ثم أضاف:

-وهل أدركت تأويل رؤياك؟

-لا

-أم م مم م....

هز رأسه تفحص الضريح ثم أشار بسبابته قائلا

-ستبيت الليلة هنا»[1]

من خلال هذه الحوارات التي دارت بين هؤلاء الشخوص نستشف طريقة تفكيرهم ونظرتهم المتعارضة للأمور وقد ساعد الحوار المباشر على بسط وجهات النظر المختلفة عن طريق الأخذ والرد بغية إقناع كل شخصية الشخصية الأخرى، والقارئ بما تراه وما تعتقده ونلاحظ أن جل الحوارات الواردة في الرواية تكون بين الشيخ الحقاني وإحدى الشخصيات الأخرى مما يدل على ما لهذه الرجل من عبئ كبير على كاهله عليه القيام به، والكثير من الأسئلة والاستفهامات التي يجب أن يجيب عليها ويتجلى هذا واضحا من خلال حواره مع الوافدة الجديدة:

«فتح عينيه ونظر إليها متعجبا ثم سألها:

-والأتان؟

-أمرها بعد إتمام الجامع

قال لها بعد أن تفحصها مرة أخرى:

-سأتولى بنفسي أمر الأرض مع مالكها، لكني لن أسلمك قبر سيدي إلا إذا عرفت القصة.

-هو شرط إذن؟

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص53.

أومأ برأسه، ثم أضاف موضحا:

-شرطت معرفة القصة لأتأكد وليطمئن قلبي.

-ولي شرطي كذلك

-أعرف شرطك، ستظل قصتك سرًا حتى ينتهي عملك وتخرجي من المدينة»[1]

من خلال ما سبق نقول إن الحوار المباشر يطول ويقصر وذلك حسب طبيعة موضوع الفكرة وفي مواطن كثيرة للحوار مثل الذي جرى بين الشيخ الحقاني وجدته:

«-تريد إذن الخروج؟

-نعم

-سأدعو لك

انحنى ليقبل رأسها فضمته بين ذراعيها وتنهدت، ثم قالت:

-سامحني يا ولدي، فحين تعود قد لا تجدني»[2]

وأيضا ما جرى من حديث بين الشيخ الحقاني وملكة مملكة بن ستوت:

«تقدمت نحوها بخطوة تحسست الفصوص فباغتتني:

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص117-118.

[2] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص132.

-اعطني الفصوص هي الفدية التي أقدمها لفك الرهن

-أحرقتها

قلت وتحسست رمادها

-لماذا فعلت ذلك

تساءلت بصوت حزين ثم اِستدركت:

-خدعوك لكن لابأس، اعطني ما تبقى منها، هي حقي هي ما تركه لي الشيخ الحقاني، هي خلاصي.

-هممت بأن أمنحها الكيس، لكن عواد الريفي جاء صارخًا»[1]

إلى آخره من الأمثلة الكثيرة.ويتميز هذا الحوار بأنه يظهر أحيانا ويختفي أحيانا أخرى ليدع المجال للسرد والوصف ليكشف بقية أجزاء وأحداث وشخصيات الرواية، وهو يبرز لنا في كثير من الأحيان أفكار ووجهات نظر الشخصيات اتجاه قضية معينة، يقول د/محمد البستاني: «وبالرغم من أن السرد الذي يعني قص الأحداث والمواقف ونقلها إلى الآخرين...إلا أنه تتوفر فيه إمكانات الحوار لجملة من الاسباب منها: إن ترك الشخص

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص 152-153.

يتحدث بنفسه يظل أشد حيوية من نقل كلامه»[1]. ومن أهم وظائف الحوار في الرواية أيضا ما قالته يمنى العيد:«إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطية أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، ويقدم لنا منطوقتهم المختلفة والمتفاوتة، والمتناقضة وبذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق، قوامه حرية النطق والتعبير»[2]

وفي الأخير نخلص إلى أن الحوار بنوعيه المنفصل عن السرد أو المتضمن في السرد، كلاهما متهم ومشكل للبرنامج السردي فهو أحيانا يأتي مؤسسا للسرد وأحيانا أخرى يأتي متمما له وهكذا فهو بمثابة السماد الذي تلتئم به أجزاء الرواية.

وقد ورد الحوار بشكليه المختلفين الحوار الخارجي(الديالوج) والحوار الداخلي(المونولوج)، مما أضفى على الرواية حيوية وتنوعًا، يقول: د. محمود البستاني: «الحوار كما نعرف جميعا –هو حديث البطل مع غيره، وحديثه مع نفسه، ومن البيّن أن هذا العنصر يجسم حيوية القصة بأعلى درجاتها مادام "الكلام" مع الغير أو مع النفس...»[3]

---

[1] د.محمود البستاني: الإسلام والفن، مجمع البحوث الإسلامية، مشهد، إيران، الموسوعة الإعلامية الثانية، ط1، ص222.

[2] محمد إيسويرتي: ميرامازاوجدل السرد والحوار، مجلة فصول، دراسات في النقد التطبيقي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، المجلد الثامن، العدوان (1-2)-مايو 1979، ص123.

[3] محمود البستاني: الإسلام والفن، ص222.

**أ-الحوار الداخلي(المونولوج):**

أو كما يسميه د. عبد المالك مرتاض بالمناجاة، وهو الحديث إلى النفس، وقد يستغل السارد المونولوج للكشف عن أغوار الشخصية والتوغل في نفسها، والكشف عن نواياها الحقيقية: «في كثير من المواقف لا يستطيع الكاتب أن يحلل الشخصيات بنفسه فيجعلها تبوح بفكرها ووجدانها دون أن تطلع عليها بقية الشخصيات الأخرى لأن هذا الكلام لا يمكن أن يصفح عنه الشخص وهذا ما يسمى بنجوى النفس والحوار الداخلي»[1]

وقد ورد المونولوج في رواية "فصوص التيه" في أكثر من موضع مثلا حديث البطل مع نفسه: «أتحسس أوراق أبي تحت إبطي محزومة بخيط من الصوف الأحمر كما تركها لا تفتح إلا بعد تيه. فهي سندي ومخرجي، كما أمرني حكيم جبالة. أو هي سبب بلاء وتيه أبي، ...أترك يدي اليمنى عليها. تلامسها. أخشى فقدانها بعد أ عادت لي بعد أربعين سنة، أنظر حولي، أتفقد ظلي، لم يستقم بعد مع جسدي، علي ان أبقى مكاني لن أبرحه ولن أتزحزح عنه حتى تأتيني الإشارة، ومواصلة المسير دون إذن يعني التيه...»[2]، وقد جاءت هذه المناجاة نتيجة الاضطراب الذي طرأ في نفس الشيخ الحقاني والحوار الداخلي عادة ما يستعمله السارد للتعبير عن الحالة النفسية الداخلية للشخصية إذ هو: «أسلوب يلجأ إليه

---

[1] د. عبد القادر القط: من فنون الأدب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1978- ص35.

[2] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص13.

القاص في مختلف الأغراض ... فهو يستعمل لتعليل الظروف النفسية للشخصية...»[1]، ومما جاء في الرواية من حوار داخلي ما يلي: «سرت لا أعرف وجهتي، سرت محاذيا سور المدينة القديم...هبت نسمة باردة، تدثرت ملابسي، تأملت القمر كان ساطعا نوره غطى. فاضطر الظلام للتلاشي، لم يكتمل بعد... ومع الاكتمال سيكون خلاص أبي من نذره. الخلاص الذي خرجت من أجله. الخلاص الذي يفك قيد أبي من أسره، وقد يعودكما كان، الشيخ الحقاني، صاحب الصوت الرخيم ... وإن كان ميتا فالخلاص هو خلاصي النذر مغلق بالوجود...»[2]

وقد جاء المونولوج في الرواية ليغير في طريقة السرد ويبتعد عن لغة الحوار، فهذه مناجاة بين الشيخ الحقاني ونفسه مثلا سمحت له بأن يكشف عن شعوره والحالة التي يعيشها وعن الأفكار والنوايا التي يحملها بين جوانحه دون أن يطلع بقية الشخصيات الأخرى وبهذا نرى أن: «... المناجاة تقنية سردية تتيح للحدث أن يكون في مستوى وسط بين المؤلف(السارد)، والشخصية المتدخلة...»[3]

وفي الأخير نخلص إلى أن الحوار الداخلي كالسرد في بعض وظائفه فهو يأتي مرة للتعبير عن الصراع النفسي ومرة عن الرغبة الكامنة بين جوانح الشخصية.

---

[1] محمد مصايف: المثل الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص68.

[2] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص59.

[3] د. عبد المالك مرتاض: تحليل الكتاب السردي ص212.

**ب-الحوار الخارجي(الديالوج):**

وهو ذلك الحوار المباشر بين شخصين أو أكثر:«...إذ تقتضي الحوارية تعددية الشخصيات المتكلمة والمتحاورة بصفتها شخصيات ممثلة... بحيث تكثر الضمائر وتتنوع تبعًا لتلك الخطابات وأساليبها...»[1]

وورد الحوار الخارجي في الرواية بكثرة بين مختلف شخصياتها، وفي أغلب الحوارات الخارجية يكون الشيخ الحقاني بطل الرواية مشاركا فيها، وأحد أطرافه مثل:

«التفت الشيخ إليَّ، منحني كأس الشاي، ثم قال وهو يضع يده اليمنى على ركبتي:

-سبحان الله... تشبه الشيخ الحقاني في كل شيء... حتى في صمته.

تنهد، ثم سألني مستدركا:

-لكن... هل تشبهه في صوته؟

-سيدي قد يعلم أني لم أره كما لم أسمعه؟

-كان إذا رتل القرآن أبكى سامعيه، وإذا مدح أتاهم الوجد

تنهد وهز رأسه

[1]محمد إيسوارتي: ميراماز، مجلة فصول دراسات في النقد التطبيقي، ص124.

-لكن جدتي أكدت لي أن صوته قد بح

قلت، بعد أن تذكرت أن جدتي أخبرتني أنها سمعته وهو يرتل القرآن بصوت مبحوح

-تلك مشيئة الله... نحمده على كل حال»[1]

نلاحظ أن الشيخ الحقاني والشيخ الحكيم في هذا الحوار الذي جرى بينهما يتحادثان عن الشيخ الحقاني الأب الذي كان سبب خروج ابنه الشيخ الحقاني في رحلة للوفاء بالنذر المتعلق بالوجود.

نلاحظ في هذا الأخير أن الحوار بهذا الشكل جاد للتغيير في المنظور السردي: «تغييرًا مكشوفًا بواسطة علامات خطية كأن تسبق الحوارات بشرطة(-) أو مزدوجتين أو يفصل بينهما بنقط...»[2]

نلاحظ أن الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي أعطى للرواية مسحة جمالية؛ إذ ساهم في تنويع الأسلوب بين السرد والحوار كما ساعد على كشف الكثير من خبايا الشخصيات النفسية والداخلية مما أعطى للشخصيات فسحة للتعبير عن أفكارهم والدفاع عنها ومحاولة إقناع الشخصيات الأخرى والقارئ.

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ص28-29.

[2] ماريو بركاسيوسا: المنظور السردي في رواية مدام بوفاري مجلة نوافذ، ص139.

وأخيرًا نخلص إلى أن العلاقة بين السرد والحوار هي علاقة تكامل؛ إذ جاء الحوار متمّما للسرد في كثير من المواضع؛ فعندما يتوقف السرد ويستدعي الموقف حديثا لشخصية ما بذاتها وبطريقة مباشرة يأتي الحوار ليؤدي هذا الدور فيختفي السارد وراءه تاركا له المجال، وهكذا دواليه حيث يتناوب السرد والحوار في رواية "فصوص التيه"، فمرة يكون الحوار مؤسسًا للسرد ومرة أخرى يكون متمّما له، وقد كان هناك تعادل نسبي في الرواية بين السرد والحوار وفق منظور الكاتب.

## الشخصية الحكائية

إن اِستعمال الشخوص في الرواية من العناصر الأساسية عن طريقها يستطيع المؤلف توصيل فكرته ومعالجتها، << فقد قدم غريماس فهماً جديداً للشخصية في الحكي، وما يمكن تسميته بالشخصية المجردة؛ إذ ليس من الضروري أن الشخصية هي شخص واحد، بل يمكن أن تكون بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلاً، فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر أو التاريخ وقد يكون جامداً أو حيوان>>[1]، فاستعمال الشخوص في الرواية يأتي عن طريق ربط شبكة من العلاقات المختلفة التي تجعل من هذه الشخوص تحيا حياة عادية داخل الرواية، << ولا معنى ولا وجود لأي قصة إلا بما من شخصية أو أكثر>>[2]

والرواية التي بين أيدينا تحتوي على شخصيات رئيسية هي محور الأحداث والشخصيات الأخرى ثانوية، لا تقل أهمية عن الأولى فهي اما مساعدة أو معارضة في بناء الحوادث التي تجسدها هذه الشخصيات ويمكن تقسيم شخوص الرواية إلى أقسام وذلك لما تمثبه من مظاهر الصراع في الرواية.

---

(1) www.talib-ilda3-org,05/02/2016,16:14.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص45.

**القسم الأول:** ويمثله "الشيخ الحقاني الإبن" وهو الشخصية الرئيسية في الرواية، وهو يمثل في الرواية، مثالا للرجل الصالح الساعي لإرضاء الأولياء الصالحين والوفاء بالتدرج الذي ورثه من والده.

**القسم الثاني:** ويمثله حكيم جبالة والجدة واللذين قد ساندا الشيخ الحقاني في رحلته المقدسة وحثاه للقيام بهذه الرحلة للتخلص من النذر المتعلق بوجود سلالة الشيخ الحقاني.

**القسم الأخير:** تمثله المرآة الفانية "ملكة بن ستوت" التي أغوت الشيخ الحقاني وأبعدته عن طريق الصحيح ولم ترد للنذر أن يوفى ليبقى لها وحدها.

وسنحاول في عجالة أن نتناول أهم التيمات المشكلة لهذه الشخصيات:

**1/ الشيخ الحقاني:** يمثل محور الرواية فهو شخصية فاعلة وثابتة، وقد أولاه المؤلف كبير عنايته لأنه يمثل الشخصية الأولى في الرواية والأكثر حضوراً على إمتداد صفحاتها، وقدعرفنا الشيخ الحقاني عن طريق حديث أمه عليه بشكل مفصل نوعاً مافي بداية الرواية، فهو إنسان متدين بالدرجة الأولى ذو ثقافة واسعة حافظ للقرآن ومجود له، وقد اكتسب معرفة كبيرة من خلال تنقله المستمر، وهو في الوقت نفسه داعية للإسلام.

إذ تقول الجدة في الرواية: <<... هو الوحيد الذي ولدته حياً بعد بطون سبعة، كان فقيا عالماً، تجول كثيراً، وقرأ كثيراً، لكنه لم يلتزم بحدود الله فباع نفسه للشيطان...>>[1]

وقد بدت عليه منذ صغره صفات النبوغ والحكمة والذكاء وقد حفظ القرآن في سن مبكرة كما أنه حضي بحب كل من حوله <<...حين بلغ أربع سنوات من العمر إلتحق بالشيخ الحكيم ليحفظ القرآن وقد تم ذلك بعد ستة أعوام فقط، بشرني الشيخ الحكيم بنبوغه وأحبّه كنفسه، تجول كثيراً وقرأ كثيراً وعاد إلى مقام سيدي احمد...>>[2] ، كذلك قد اِتصف بصوت رخيم في تجويد القرآن، كان إذا قرأ، أراح البال وعلت النفس في الجو هائمة بجمال هذا الصوت << ...وبدأ يرتل القرآن بصوته الرخيم، مع الآيات الأولى من سورة الدخان واِستعاد وجهها حمرته وحياته...>>[3]

وقد اِنتمى الشيخ الحقاني للمذهب الصوفي بالفطرة أي منذ نعومة أظفاره فهذه الرحلة المقدسة التي يقوم بها الشيخ الحقاني في الرواية قد قام بها والده قبل أربعين سنة وقد تكررت على ما يبدو على مر الأجيال في سن الأربعين، وقد جاء في الرواية << الآن ها أنذا أدخل هذه المدينة القديمة من بابها الغربي–الباب الأوسط– الرابع من بين سبعة أبواب –باب

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص12.

[2] نفس المصدر، ص134.

[3] نفس المصدر، ص77.

قناوة- كما دخلها أبي منذ أربعين سنة خلت....أدخلها بقدمي اليمنى... وانتظار الإشارة إشارة المسير...>>

وكون الشيخ الحقاني إنسانا عادياً يحمل بين جنباته ما يحمله غيره من مشاعر وأحاسيس فإن إلتزامه للصوفية، ولم يمنع قلبه من أن يخفق بالحب عندما اِلتقى بالمرأة الفانية بالرغم من أن كل معتقدات في الصوفية لا يجب أن يتعلق قلب الرجل إلا بالله والإبتعاد عن كل فانٍ. فجاء في الرواية: <<... فلم أدرك أنه كان يختلي بها دائما بعد صلاة العشاء وسألت أمك فقالت أنه لم ينم في فراشها منذ ولادتها وأكدت الجدة أنها كانت تسمعه وهو يقول غزلاً لشخص آخر معه في الغرفة التي أصبحت زاوية له فلم يعد يفارقها إلا للصلاة في المسجد...>>[1]

وإذا ما تعمقنا أكثر في الرواية لوجدنا أن الشيخ الحقاني شخصية إيجابية في الرواية يتميز بقدرتها على الصبر والمثابرة لنيل رضا الأولياء الصالحون وإتمام الطريق إلى الآخر أكثر من غيرها من الشخصيات، وما وصوله إلى آخر الطريق وعبوره على الباب الأخير باب الخلاص الباب السابع للإلتقاء أخيراً بالفانية ومحاربة نفسه ونجاحه في الأخير وقضى عليها ووفى بالنذر وقد أتى هدفي في الرواية كمايلي: << تقدمت نحوها بخطوة تحسست الفصوص فباغتتني:

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص35.

-اعطني الفصوص هي الفدية التي أقدمها لفك الرهن.

-احرقتها

قلت وتحسست رمادها.

-لماذا فعلت ذلك؟

تساءلت بصوت حزين، ثم اِستدركت:

-خدعوك، لكن لابأس، اِعطني مت تبقى منها -هي حقي- هي ما تركه لي الشيخ الحقاني هي خلاصه.

هممت بأن أمنحها الكيس، لكن عواد الريفي جاء صارخا... لم أدرك كيف نثرت رماد الفصوص على الماء، وهي تصرخ وتترجى أن لا أفعل. اِستدرت فسكن المكان صمت رهيب...>>[1]، كل هذا وغيره لأكبر دليل، فهو يحاول دائما أن يغير الواقع اِتجاه الأفضل إنطلاقا من إيمانه وعقيدته التي كان يشعر بها فراح يجسد تلك الأحاسيس والقناعات على أرض الواقع.

هذه هي أهم التمات البارزة في بطل الرواية، أما إذا اِنتقلنا إلى شخصية الجدة فهي من كانت على طول صفحات الرواية تخفي سر نذر الشيخ الحقاني فهي من ساعدته على

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص152-153.

عدم الوفاء بالنذر، أو بالأحرى هي من قادته لعدم الوفاء به إذ أنها زوجته برغبتها، فقد كانت تطمح لإستمرار سلالة الشيخ الحقاني، إلا أنها لم تنجح وأصبح إبنها الشيخ الحقاني أسير النذر بانتظار إبنه ليبلغ الأربعين من العمر لتحريره من هذا النذر وقد احتاجت الجدة وقتا طويلا في البوح بهذا السر. وقد ظهر ذلك في الرواية كمايلي: <<... فكرت في زواجه ليستقر بالمقام وأبلغته بنيتي فوافق، في تلك الليلة زارتني الملكة بم بن ستوت في قافلة من الحراس والخدم كلها من الجان، وحذرتني من فعل ذلك،...، لم يعجبني هذا الطرح وأبلغتها أني أمه التي ترى ما يناسب إبنها، ذكرتني بالنذر، لم أنسى أني نذرت إبني لخدمة سيدس أحمد البجايي. لكن ما لم أكن أعلمه، أن النذر لإبني لخدمة سيدي يعني أن لا يتزوج إلا من مملكة عين ستوت...>>[1] ولكن الجدة قد ندمت بعد معرفتها الحقيقة، حقيقة النذر الذي وافقت عليه للحمل بإبنها السابع والوحيد الذي ولد حيًّا. وهي تبرز حزنها وألمها وحزنها في مايلي: << لست أدري إن أخطأت، وإن أخطأت فقد دفعت الدية، فقدت أمك التي أحبها أكثر من إبنتي وتركت مقام سيدي الجبلي لأني لم ألتزم بالنذر...>>[2] وفي موضع آخر من الرواية على لسان بطل الرواية الشيخ الحقاني: <<... سكتت ثم بكت، وعادت إلى

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص134-135.

[2] نفس المصدر، ص135.

سبحتها، بعد أن أخرجتها من صدرها وقبلتها، تذكر بها وتستغفره، حينها أدركت أنها تتألم، تتألم لفراق أبي>>[1]

وهكذا أكملت الأم حياتها بين ألم لفراق الشيخ الحقاني، اِبنها الذي ولدته بعد سبعة بطون ولدوا كلهم متوفون وبين ندم لأنها جعلت اِبنها يقع في شرك النذر الذي وافقت عليه بإرادتها في بداية الأمر.

وهكذا نرى شخصية الجدة عبر صفحات الرواية وهي تتخبط في ندمها وألمها لما حل بالشيخ الحقاني، وقد كان حضورها في الرواية أقل اِمتداداً وأهمية من الشيخ الحقاني، وذلك لأن المؤلف أراد أن يُظهر مدى اللامبالاة التي وصل إليها في تفاعله مع الأحداث فصورها في مواقف محددة في الرواية.

وإذا ما اِنتقلنا إلى المرأة الفانية أو ملكة بن ستوت، التي كانت سبب بلاء وتيه الشيخ الحقاني، فهي المرأة التي أغوته وجعلته يفقد صوته الرخيم عقاباً له على عشقه للفاني بدلا من أن يكون عشقه كله للخالق الواحد، وقد كان ظهورها محتشماً جدا في الرواية، ظهرت في البداية كملكة لمملكة بن ستوت، التي وافقت على أن تمنح الجدة طفلا يحفظ سلالتها لكنها علقته بنذر وجاء في الرواية: <<... قدمت ديكا أحمر قربانا كما يلزم، واِغتسلت من مائها.

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص12.

وفي نفس الليلة زارتني الملكة بن ستوت بقلادتها الفضية االتي على شكل خامسة إبعاداً للحسد، وأبلغتني أن المولود سيكون ذكراً ويعيش طويلا وسيصير فقيها بشرط أن أنذره لخدمة سيدي أحمد البجايي، وستكفل مملكة عين بن ستوت برزقه وكل ما يحتاج في حياته...>>[1]، هذا فيما يخص ظهورها لأول مرة في بداية الرواية، أما عن نهايتها فقد مثلت لنا شخصية إمرأة فانية تسعى لِاستعادة من ضحت لأجله بكل ما تملك فقد رهنت حتى مملكتها، مملكة الماء، ولم ييأس فقد ظلت في محاولات عديدة لِاسترجاع الشيخ الحقاني الذي تاه وتبحث عن خلاصها وخلاصه في بلوغ مقام الكمال وذلك عند اِكتمال البدر في حين بن ستوت، إلا أن الشيخ الحقاني الإبن قد كان لها بالمرصاد ونفذ مهمته رغم كل الإغراءات التي حاولت من خلالها أن توقع به في سبيل اِسترجاع عشقها.

فقد كان حضور هذه الشخصية الفانية أقل من الشخصيات الأخرى اِمتداداً على صفحات الرواية، إذ أنها اِختفت عن الأنظار في معظم صفحات الرواية، هذه هي أهم التمات المشكلة لأهم الشخصيات البارزة في الرواية، فمن الجدير بالذكر أن نقول أن هناك شخصيات أخرى مساعدة ومعارضة عملت على حياكة نسيج الرواية، خاصة في كشف عن بعض جوانب الشخصية الرئيسية، وإضاءة بعض القضايا المتعلقة بالأحداث في الرواية، وهي في الغالب شخصيات سطحية مثل شخصية: **الأمير عبد القادر والأولياء الصالحون، الأمير عبد المومن، المؤرخ، العراف**...الخ من الشخصيات الثانوية ومما سبق، من الواضح

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص34.

أن الشخصية المهيمنة على الرواية هي شخصية صوفية، هذه الأخيرة هي شخصية تتمتع بهالة دينية ويكون لها مذهب عقائدي واضح وأحيانا تكون الشخصية مستوحاة من التاريخ أو من الواقع المعيش، << ويكون لها الأثر المباشر في دفع الحدث، وكشف ملابسات الواقع وتعريته، لأنها أحيانا تتسم بالجرأة. فهي غالباً لا تتهيب من شيء خارجي أو داخلي>>[1]، وهكذا فالرواية وفي معظم صفحاتها كانت الغالبية للشخصية الصوفية فهي بالدرجة الأولى رواية صوفية.

[1] نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين على أحمد باكثير ونجيب محفوظ دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار الإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2010.

## المكان السردي

من العناصر المهمة في بناء العمل الروائي المكان، حيث يعد الإطار أو أو الحيز الذي تقع فيه أحداث الرواية، إذ لا يمكن أن نتخيل وقوع الأحداث إلا في مكان معين، << إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن نتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين>>[1] .

وقد جاءت أحداث الرواية التي بين أيدينا في مساحة مكانية متسعة فهناك الشرق وتتعدد فيه الأماكن بين الداخل والخارج، وهناك الغرب- وقد جاء وصف المؤلف لمكان الأحداث؛ دقيقا ومفصلاً مما يجعلنا نعيش جو الرواية عن كثب، دون الشعور بالغموض تجاهها، فقد أطلعنا على المناطق المختلفة في جبالة•، من حيث سكانها وعاداتها وقيمها وأحوالها الفكرية والسياسية، ومثال على هذا ما جاء: << الآن ... الآن، ها أنذا أدخل هذه المدينة القديمة من بابها الغربي. الباب الأوسط الرابع من بين سبعة أبواب. باب قناوة... على بعد أربعين خطوة يجب أن أتوقف. أتوقف هكذا أمرني شيخ أبي وصديقه...>>[2]

---

[1] د/حميد حمداني: بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 2000، ص65.

• جبالة: عرش(مجموعة قرى) بولاية تلمسان.

[2] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص 11.

وجاء أيضا في الرواية: <<... على بعد أربعين خطوة من الباب، لن أبرحه حتى أرى الإشارة. والإشارة إذن، الإذن بالمسير...>>[1] وأيضا: <<... مواصلة المسير دون إذن يعني التيه ولعنة من أهل قناوة وزاويتهم المنتصبة عن يميني ويمين الباب...>>[2] ومما ورد أيضا في الرواية: << توقفت الناقة في أرض بطحاء، في مواجهة أرض جارية عين بن ستوت، ماؤها أجاجٌ، لا يسقي الزرع ولا يروي العطش... هذه أرض فضلها الله... وكرّمها بسيدي أحمد البجايي، عليها سنقيم ضويحة الطاهر... لتنعم ببركاته وكراماته بعد الأربعين ...>>[3]، وهكذا نرى أن المؤلف قد بسط لنا مكان الأحداث بأدق جزئياتها مما يشعرنا بتواجدنا في هذا المكان.

وإذا ما عمقنا النظر في الإطار المكاني للرواية فإننا سنجد فيه من الأبعاد الدلالية والمعنوية الكثير وهذا يتجلى من خلال تلك السلسلة من الثنائيات الضدية أو ثنائية المغلق والمفتوح المنتشرة عبر صفحات الرواية، ومن أهم هذه الثنائيات نجد، خارج أسوار المدينة وداخلها، الشارع والضريح، الشمال والجنوب، إذ تحمل هذه الثنائيات إِيديولوجية وفكرية تتكافأ مع إِتساع الفكرة في الرواية، والتي تناقش قضية حضارية عميقة ودعوية وهي الصراع بين النفس الأمارة بالسوء والتزهد في الحياة، غير أن تركيز الكاتب على الفكرة والحدث قلل من حضور مظاهر المكان المباشر في الرواية، لأنه صاحب رسالة إِيديولوجية، وهذا يبدو

---

[1] الرواية عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص12.

[2] نفس المصدر، ص14.

[3] نفس المصدر، ص22.

لنا من خلال العنوان ذاته، إذ ركز على الفكرة أكثر من تركيزه على المكان، فكان عنوان الرواية "فصوص التيه"، إذ قدم الفكرة الصوفية، في التزهد في الحياة وعدم التيه عن الطريق، على المكان، لأن الرجل الصوفي لا يعترف بكل شيء فانٍ.

ومع هذا فإننا نلمس بعض مظاهر الأمكنة التي جاءت في الرواية بشكل دقيق في العديد من الصفحات مع العلم أن: <<... ضوابط المكان في الرواية متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار، ثم إن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واِتساعها أو تقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية. لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في الرواية بل إن صورة المكان الواحد تتنوع حسب زاوية النظام التي يلتقط منها>>.

وسنحاول فيما يلي أن نبرز بعض الثنائيات المكانية في الرواية: <<... اِضطررت لعبور المدخل المقوس في الأعلى، والذي لم يكن طول اِرتفاعه يزيد عن متر ونصف، أن أنحني راكعاً، غمرتني رائحة البخور.شعرت بالخوف بعدما عدت أرى إلا دخانا يتصاعد ويتكاثف عند السطح>>[1] وقد اِستعمل الكاتب مصطلح الباب دلالة منه على الفضاء المغلق وهو نوع من التخصيص في المكان، وبعد هذا ينتقل بنا الكاتب إلى نوع من الإنفتاح على المكان في قوله: <<... سرت يمينا ناحية الجنوب قاصداً باب الأولين، الباب الأول،

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص27.

باب سيدي سلطان، السلطان أبو يعقوب يوسف، قطعت ساحة قناوة، ثم درب بني عفان المفضي إلى الجامع الكبير...>>[1] .

من خلال هذه الفقرة نستشف تعارضا بين المفتوح والمغلق إذ أن القسم المغلق يعبر عن مكان محدد مكانيا بمساحة معينة في إطار معين لا يستطيع العقل تجاوز هذا الإطار أما ما يقابله في القسم الثاني فهو حيز لا يتعلق بمساحة محددة بل إنه مطلق ويجعل لك الحرية في تخيل المكان الموصوف بإضافة بعض اللمسات، وها هو يعود بنا ثانية إلى المجال المغلق، ليبين لنا هيبة الزوايا والأولياء الصالحين كما هو موضح في مايلي: << كان جالساً القرفصاء في صدر الزاوية قبالة الباب على لحاف من القطيفة الخضراء... على الجدار المطلي نصفه السفلي باللون الأخضر ونصفه العلوي بالأبيض، علقت لوحة كنت قد رأيت مثلها في بيت حكيم جبالة، بها رسم شجرة خضراء مورقة يتدلى منها ثعبان طويل، قال لي الحكيم إنها شجرة المعرفة، يتدلى منها الشيطان الرجيم متنكراً في صورة ثعبان، وعن اليمين للّوحة رسم هلال وكف باللون الأحمر...>>[2].

وما هذا إلا مظاهر تدل على الفكر الصوفي الذي يُمثله الطلاء الأخضر والأبيض، كذلك بالنسبة للشجرة والثعبان وغيرها من مظاهر الفكر الصوفي الذي يتجلى في الرواية أما عن الفضاء المفتوح في الرواية فنجده: <<... اِنحرفت يساراً عبر دروب ضيقة وملتوية،

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص33.

[2] نفس المصدر، ص27-28.

اِصطفت البيوت على الجانبين في تشابك عجيب قاصداً باب الأولين، أخذت الدروب تتسع وتستقيم حتى تراءت لي أسوار القصبة التي لا تزال تقاوم الزمن، وتظل شاهدة على أول سجن عرفته ندرومة>>[1] فالمتمعن في هذه الفقرة وما سبقها من أمثلة من الرواية، يدرك مدى تأثر الكاب بالجانب الصوفي ومحاولته لإيصال أفكاره للمجتمع على أمل أن يأخذوا منه ولو القليل.

ومما ورد أيضا من أمثلة تدل على الصوفية وكيف يفكر الشيخ الصوفي أو كل من تأثر بالفكر مايلي: << دخلت الجامع المفضي إلى ساحة مربعة الشكل، في كل جهة من الجهات الثلاث مدخل لقاعة الصلاة، مقوس لأعلى، تتوسطها خصة رخامية، تنبعث منها مياه تشكل أقواساً، توضأت وشربت، وكان الماء بارداً ثم عبرت المدخل الأوسط بإتجاه المحراب، قرفصت على بعد خطوات منه...>>[2] وأيضا: << سرت جنوبا عبر درب ضيق، يمتد مستقيما من ساحة التربيعة إلى مسجد سيدي ابن علي الأندلوسي، الذي بُني على شكل مربع، مدخله مقوس– لدخوله وجب الركوع على مدى أربع درجات– تنتهي على بعد أربع خطوات من ضريح سيدي ابن علي المغطى برداء أخضر، على يمين الضريح

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه ، ص43.

[2] نفس المصدر، ص33.

قاعة صلاة صغيرة–دخلتها – بعد الصلاة الصبح، قرفصت على يمين الضريح قلبت الرداء أخرجت السبحة، وذكرت... ثم قرأت أورادا...>>[1].

ومما ورد أيضا في آخر الرواية: << وقفت عند الضريح المسجي بإزار أخضر صرعتني رائحة المسك والموت فغشيني الإضطراب...>>[2].

أيضا في قوله:<<... فتح الباب،وانقشع النور الأخضر وحل محله نور البدر كان البدر مكتملاً–وكانت تقف عند العتبة– سمراء جميلة بشعرها الأسود الفاحم الطويل وقلادتها الفضية على صدرها>>[3]

وهكذا نرى أن المؤلف في عرضه لمظاهر المكان كان ينطلق من رغبة نابعة من عقيدته، وهي إبرازه لما تحتويه هذه العقيدة من أفكار سواء كانت إيجابية أو سلبية، وما انعكس على الشخصيات من أعمال وأفكار لانتمائهم إلى هذا المذهب –المذهب الصوفي– كذلك ماطفى على الفضاء الروائي من زوايا وأضرحة ومقامات وأغطية بالأخضر والبخور وغيرها من تبعات للفكر الصوفي الذي جعله السارد جليًّا في الرواية ليفرق لنا بين الفاني والخالد بين الكامل الذي لا إله إلا هو "الله" والذي لا يجب أن يتعلق قلب الإنسان إلا به

---

[1] عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، ص40.

[2] نفس المصدر، ص125.

[3] نفس المصدر، ص145.

وبين الغير الكامل أو الناقص وهو كل ما هو فانٍ، وحسب العقيدة الصوفية فيجب الإبتعاد عنه لأن الإقتراب منه أو التعلق به يعتبر شركاً بالله ويكون جزاءه عسيراً في الدنيا والآخرة.

وفي الأخير نخلص إلى أن رواية "فصوص التيه"، جاءت في إِطار مكاني متسع كانت مظاهره تظهر بين الحين والآخر، من خلال الوصف الذي يتناوب مع الحوار والسرد، وقد أدى الحيز المكاني في الرواية بعداً إِجتماعياً وسياسياً وواقعياً: << إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة، في عالم الرواية ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال...>>[1]، مما جعلنا نعيش أحداث الرواية، عن قرب وذلك راجع لدقة المؤلف في وصفه للأمكنة بالرغم من عدم الإسهاب فيها وتركيزه على الشخصيات لأن مهمته رسالية أكثر منه فنية.

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية–دراسة مقارنة– ص72.

# خاتمة

# خاتمة

لقد حاولنا من خلال هذه المذكرة دراسة موضوع توظيف التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة، وقد انتهى التحليل إلى استخلاص أهم تلك النتائج ونوردها بإيجاز فيما يلي:

بما أن التراث يشكل مصدرًا أساسيًا لمرجعية الأمة وهويتها، ومصدرًا من مصادر الإبداع والنشاط الفكري والحضاري في الحياة الإنسانية وتطمح امتلاك أدوات التطور من ميراثها الحضاري، من أجل تعبير حاضر من خلال ربط الماضي بالمستقبل فكانت الرواية إحدى أدوات التعبير.

تفاعلت الرواية الجزائرية المعاصرة مع التراث وخاصة منه التراث التاريخي الذي شكل ذاكرة الشعب الجزائري والحقيقة أن إقبال الرواية الجزائرية على النهل من التاريخ، واعتبرته أولويتها؛ لم يكن لأسباب فنية فحسب، وإنما لأسباب أخرى ترجع إلى غاياته من كتابة الرواية؛ مثلا التعبير عن واقع معين، أو إنجاز متن روائي مميز أو كتابة التاريخ بطريقة جديدة، فالتاريخ في الرواية عبارة عن تجربة أدبية، تعبر عن رؤية فنية، يضعها الراوي في قالب أدبي لإضافة بعض من الحركة الفاعلة وكلمات ودلالات زادت النص مرونة وجمالا، وأخرجت النص التاريخي من جموده.

تربط بين الروائي والتاريخي علاقة تكامل، فالتاريخي يقوم بتقصي الأخبار والأحداث وتدوينها، ويأتي الروائي بعده ليقوم بإعادة كتابة هذه الأحداث ولكن بطرق ممتعة تستهوي القارئ تخرج النص التاريخي من جموده.

تضمنت الرواية مجموعة من النصوص الأخرى، منها القرآن الكريم وبعض من الأحاديث النبوية، إضافة إلى بعض كتب الشيخ الأكبر ابن عربي نذكر مثلًا كتاب "فصوص الحكم" و"الفتوحات الملكية"، هذه من أهم الكتب التي تأثر بها.

لقد طغى البعد الصوفي على الرواية فاتجه الراوي إلى طرح أفكار صوفية احتاج ذلك لاستعمال بعض من الألفاظ والشخصيات لإبراز تلك التوجيهات التي أراد الراوي أن يخرجها إلى النور ولا تبقى حبيسة لبعض الدواشر والأرياف.

شهد مستوى الترتيب الزمني انكسارات مختلفة على مستوى الرواية، ويرجع الفضل في ذلك إلى الحضور المتميز للمفارقات الزمنية، سواء كانت استباقا أو استرجاعا ولقد سجل هذا الأخير أعلى مستويات الحضور في مساحة الرواية نظرا لانحصار أحداثها في سبعة أيام فقط. مما استدعى تواجدها لإضاءة الشخصيات وبيانه من جانب يخدم الرواية وأعمالنا،

وتفسير بعض الأحداث من جانب آخر، وهذا ما جعلها تساهم بدور كبير في بيان وتشييد البناء الحكائي، العام للرواية في نفس الوقت الذي أدت فيه مهامها على أحسن وجه في حضورها الخاص على مستوى الترتيب الزمني لهذه الأخيرة .

تطرقنا أيضا إلى اللغة السردية متضمنا علاقة السرد بالضمائر وعلاقته بالحوار، أما الأول فقد قمنا بدراسته من خلال ضمير المتكلم، الغائب والمخاطب، فالمتكلم كان حضوره لوصف حالة معينة وعلى لسان الشخصيات أنفسها، أما عن الغائب وهو الأوفر حظا من بين كل الضمائر، ويرجع السبب في ذلك إلى أن الراوي كان بصدد سرد أحداث ماضية واسترجاعها في الحاضر أما المخاطب فقد كان أقل الضمائر حظا من سابقيه، وقد ساهم هذا التنوع في استخدام الضمائر إضفاء حيوية على النص، وإيجاد موضوع فني، لإيصال الأفكار التي يصبوا الكاتب إلى إيصالها. أما فيما يخص الحوار، فهو نوعان: نوع متضمن في السرد والآخر منفصل عنه، وهذا الأخير أكثر من سابقيه حضورًا، كما وجدت نفسي مضطرة للولوج إلى (الحوار الداخلي) المونولوج أو المناجاة، والحوار الخارجي أو الديالوج.

انقسمت الشخصيات في الرواية إلى قسمين: قسم الشخصيات الرئيسية، وثانيها الشخصيات الثانوية، هذه الأخيرة منها من كان مساندًا للشخصية الرئيسية ومنها من كان معارضا لها، وكانت الشخصيات مكملة لبعضها، ومساعدة في بناء المتن الروائي.

وفي آخر فصل وآخر مبحث فيه قمنا بدراسة تجلي المكان في الرواية فوجدنا أن الراوي أراد أن يعيش القارئ في الرواية ويحس بها، لذلك أخذ يصف الأماكن وصفا دقيقًا ساهم في خلق وبعث شخصية القارئ داخل المتن الروائي.

# قائمة
# المصادر والمراجع

# قائمة المصادر والمراجع

## * القرآن الكريم

## 1- المصادر

1-ابن الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1997.

2-جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي: تفسير الجلالين، دار ابن كثير لطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1429 هـ، 2008م.

3-عبد الوهاب بن منصور: فصوص التيه، منشورات البرزخ، الجزائر، ط، ديسمبر 2005.

## 2- المراجع

1-بوشوسة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط2009،1.

بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، (ترجمة وتقديم سعيد الغانمي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

2-جورج لوكاتش: الرواية، تر مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،

3-حسن مصطفى سليمان، التراث العربي الاسلامي، دراسة تاريخية مقارنة، مطبوعات الشعب، القاهرة، مصر، (د ط)، (د ت).

4-حميد الحمداني: بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3. 2000 .

5-د. عبد القادر القط: من فنون الأدب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1978-

6-د. محمود البستاني: الإسلام والفن، مجمع البحوث الإسلامية، مشهد، إيران، الموسوعة الإعلامية الثانية، ط1.

7-د/حميد حمداني: بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، 2000.
8-سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية نموذجاً، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.
9-سعيد يقطين: اِنفتاح النص الروائي-النص والسياق-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.
10- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للكتاب. دط.
11- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
12- شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 1968، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996.
13- شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005،
14- عائشة عبد الرحمان: تراثنا بين الحاضر والماضي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط).
15- عبد الرحمان منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001.
16- عبد المالك مرتاض:
أ-في نظرية الرواية وبحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة-الكويت-1998،

ب-تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، 1995.

17- عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في السردية العربية للموروث الحكائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002.

18- عبده قاسم قاسم: بين التاريخ والفلكلور، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

19- عزام أبو الحمام المطور: الفلكلور التراث الشعبي، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، عمان.

20- على رحمونة سحبون: اشكالية التراث والحداثة في الفكر العربي المعاصر بين عابد الجابري وحسن حنفي نموذجاً، دراسة تحليلية ومقارنة توزيع، نشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، (د ط)، 2006.

21- عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010

22- فتحي بو خالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

23- فيصل دراج:

أ-الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

ب-نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999.

24- محمد بشير بوجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري(1970-1986)، الجزائر، ط1، 2002،

25- محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام-الدار العربية للكتابة-ليبيا-طرابلس. ط2-1982.

26- محمد عابد الجابري: التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

27- محمد مصايف: المثل الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص68

28- مصطفى الشاذلي، التراث اللغوي الشفاهي، هوية وتواصل، منشورات كلية العلوم الانسانية، الرباط، الدار البيضاء، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 125.

29- منير حافظ، التراث في العقل الحداثي، بحوث في فلسفة القيم، دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

30- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2005،

31- نادر أحمد عبد الخالق: الشخصية الروائية بين على أحمد باكثير ونجيب محفوظ دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار الإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2010.

32- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006.

33- نفلة حسن أحمد، تقنيات السرد وآليات تشكيلها الفني-قراءة نقدية-دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

34- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي بيروت، لبنان، ط1، سنة 1990.

## 2- المذكرات الجامعية

1-سهام حفاص: جماليات توظيف التراث في رواية " البيت الأندلسي" لوانسي الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، في 2013/2012.

2-الطاهر الروابنية: سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد، رسالة دكتوراه دولة، مخطوطة بجامعة الجزائر، 1999-2000.

3-عبد السلام أتلمون: الرواية والتاريخ، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه دولة في الآداب والعلوم الإنسانية تخصص اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد الخامس، الرباط 2001.

4-عثمان باعسر: المكونات التراثية في الرواية المغربية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، تخص السرد العربي: البنيات والأنساق التداولية والمعرفية، جامعة محمد الخامس، أكدال، الرباط، 2002/2001.

5-عثمان باعسو: المكونات التراثية في الرواية المغربية، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية تخصص السرد العربي، جامعة محمد الخامس، الرباط في 2001-2002.

6-مسيكة بلباشة: حضور التاريخ في الرواية الجزائرية " رواية كرما توريوم سونتا لأشباح القدس" لوسيني الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، في 2013/2012

7-منير براهيمي: البنية الزمنية في رواية "بحر الصمت" لياسمين صالح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، تخصص أدب جزائري حديث.2013-2014.

8-نجوى منصوري: الموروث السردي في الرواية الجزائرية روايات "الطاهر وطار و واسيني الأعرج" انموذجا, أطروحة مقدمة لنيل دكتراه العلوم في الأدب الحديث, جامعة الحاج لخضر, قسم اللغة العربية وآدابها , باتنة, 2012/2011.

## 3- المجلات

1-حسن الفيلالي: جماليات الزمن في رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج، مجلة اللغة والأدب، العدد 14، شعبان 1420، الجزائر.

2-ماريو بركاس يوس: المنظور السردي في رواية مدام بوفاري، ترجمة عبد الجبار العلمي، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ماي 2000، العدد2.

3-محمد إيسويرتي: ميرامازا وجدل السرد والحوار، مجلة فصول، دراسات في النقد التطبيقي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، المجلد الثامن، العدوان (1-2) -مايو 1979.

4-نبيلة زويش: البنية السردية في رواية شباب المراسيم والجزائر، لبشير مفتي "أنموذجا" مجلة اللغة العربية

## 4-المواقع الالكترونية:

1- **www.aljabriabed.net.**
2- **www.dalilalkitab.net**
3- **WWW.awu-dam.org.**
4- **WWW.aleftoday.info**
5- **WWW.AR.WIKIPESIA.ORG**
6- **WWW.massareb.com,**
7- **www.talib-ilda3-org ,**

# الملاحق

# ســـــيرة حيـــاة الــروائي

ولد بالغرب الجزائري سنة 1964 بالبط بمدينة ندرومة الشهيرة بالقرب من تلمسان، فتعد بمثابة مدينة تجمع مزيجا من الثقافتين الشعبية والعصرية، وفيها استقرت العائلات المسلمة التي غادرت الأندلس بعد 1492م ويذهب كل هذا الإرث التاريخي لأعمال بن منصور الذي بدأ قاصا ثم انتقل إلى كتابة الرواية وكان رفيقا للكاتب الراحل الذي اغتاله الإرهاب في منتصف التسعينات، بختي بن عودة

عبد الوهاب بن منصور، بدأ قاصا شغوفا بالقصة وعوالمها، حيث صدرت له مجموعته القصصية الأولى (في ضيافة إبليس) عام 1994 عن قصر الثقافة والفنون بوهران، بعدها عرج إلى الرواية، فكتب (قضاة الشرف) التي صدرت عام 2001، عن منشورات اتحاد الكتاب، والتي تُرجمت إلى الفرنسية، كما ترجم معهد غوته الألماني مقاطع منها في كراسات قدمها للتعريف بالأدب الجزائري خلال معرض الكتاب الدولي لفرانكفورت سنة 2003. وفي 2006 صدرت له روايته الثانية "فصوص التيه"، والتي صدرت مؤخرا ترجمتها الفرنسية عن منشورات البرزخ. كما صدرت له في الآونة الأخيرة رواية جديدة بعنوان "الحيّ السفليّ". في هذا الحوار يتحدث الكاتب عبد الوهاب بن منصور، عن كتاباته التي تنهل من الصوفية وقاموسها وتسبح في فضاءاتها الرحبة، وعن التصوف الذي يرى أنه "ليس فلسفة أو معرفة كما يشاع عند كثيرين، بل هو ممارسة. الممارسة التي أوجدت معها فلسفة حياة". إلى جانب هذا يتحدث عن تجربته في كتابة المسرح والسيناريوهات الوثائقية والسينمائية.

## ملخص الرواية

## رواية "فصوص التيه" للجزائري "عبد الوهاب بن منصور" ... أو كما أطلق عليها سفر العودة للمدينة المقدسة.

الرواية صدرت عن "منشورات البرزخ" بعنوان يحمل دلالة محددة، تحيل إلى مرجعية معروفة هو "فصوص التيه" الذي يربطها مباشرة بكتاب الشيخ الأكبر "محيي الدين بن عربي" (فصوص الحكم) وهي الطريقة في العنونة التي تحصر القارئ منذ البداية وتوجه نظره من الغلاف وجهة واحدة، ويزداد الأمر توجيها مع صورة الغلاف التي تمثل بناية بهندسة وزخرفة عتيقة تصب في ذلك المجرى، لكن السارد استبدل كلمة "الحكم" (جمع حكمة) التي وضعها الشيخ الأكبر والدالة على اليقين والرشاد بكلمة "التيه" التي تعبر عن الضياع والحيرة، وكأني بالسارد أراد أن يعارض ذلك التراث الضخم بطريقته الخاصة ويرسم لنا فصوصا عصرية هي أقرب إلى التيه منها إلى الرشاد، ومن هنا يكون النص الروائي هذا في مواجهة مع ذلك النص المؤسس–المرجع، وهي مغامرة غير محمودة العواقب على كل حال.

هذا النص هو سفر العودة إلى المنابع بعد مغامرة وجودية خارج أسوار المدينة، والعودة هذه جاءت محفوفة بالقداسة، وبالرهبة، وفي البال رقم واحد تدور حوله الأحداث هو "سبعة".. سبعة فصوص.. سبعة أبواب للمدينة.. سبعة فصول للرواية، وكل فص–فصل–باب مسيج بإرث كبير ومكتوب غليه عبارات للكثير من المتصوفة أولهم الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي صاحب الفصوص الأصل) ومنهم فريد الدين العطار صاحب "منطق الطير" وجلال الدين الرومي صاحب "المثنوي" وغيرهم.

وهذه الفصوص–الفصول–الأبواب السبعة هذه بمثابة "سفر للعودة" يحوم السارد فيه حول أبواب المدينة ثم يدخلها من الباب الرابع وهو باب "قناوة" متبعا خطوات والده الذي يقول بأنه دخل المدينة من الباب نفسه وربما بنفس الطريقة (بالرجل اليمنى) وهو يعد خطواته وربما أنفاسه "واحد.. اثنان"، أبوه الذي نشأ فقيها ثم استحال "قوّالا" وهي الطريقة في العودة التي تحمل أكثر من دلالة وتطرح أكثر من سؤال، وكأن بالسارد مسير لا مخير فيما يفعل وما يقول.. إنه يسر على خطى أبيه الذي سار هو الآخر على خطى أبيه والعمل ربما تكرر مرات

كثرة في الزمان بنفس الخطى وبنفس الطريقة وربما من الباب نفسه، الباب الرابع أوسط الأبواب السبعة.

ولما نجتاز مع السارد الباب الأوسط وندخل الفصل–الفص الأول حتى تتجاذبنا الأطياف وتحيلنا الحكاية إلى أختها الحكاية إلى أن نخرج أو يخيل لنا أننا خرجنا من المدينة التي بقي السارد أسيرا فيها مستسلما لقدره المحتوم على عكس سارد الرواية الأولى لعبد الوهاب بن منصور الذي كان تتصارع فيه رغبتان واحدة للهروب وأخرى للعودة، ففي ا السفر الجديد لا تسأل عن عقلك وتسلم بما رأيت أو ما خيّل إليك أنك رأيت، فأنت ترى مع السارد: "الشيخ الحقاني يركب حصانا بالمقلوب وهو يدور بضريح سيدي سلطان ثم ترجل عن الحصان فأخذ يتقيأ مصارينه، فإذا بضفدع يقترب منه ويضع تحته طستا فهدأ الشيخ الحقاني وتبسم...".

ومن أغرب ما نكتشف في هذا المتن ونحن نلج الفصل– الفص السابع المكتوب عليه عبارة النفري: "فالكامل من عظمت حيرته ودامت حسرته ولم ينل مقصوده"، أن الأبواب الستة تنفتح كلها على مصاريعها إلا باب الخروج السابع الذي لا يفتح، فزيادة على أن هناك ستة سبل للعودة–الدخول، وهناك باب وحيد وربما ضيق للخروج، فإن باب الخروج يبقى مغلقا إلى أجل غير مسمى، ويبقى الداخل يراوح مكانه أسرا لذلك الموروث الذي يسطر على الأذهان بدون الأمل في الانفلات من جديد، انفلات من سلطة الموروث الذي يبقى يحاصر الناس ومعظمهم مثل السارد مستسلم للأمر الواقع، محاصر تماما مثلما حاصرنا السارد والناشر بداية من الغلاف ذي المرجعية المحددة وتلك الصورة التي نبقى أسرى الجدران التي تمثلها، وتلكم هي وقائع "سفر العودة" إلى المدينة المقدسة بكل عنفها في انتظار فتح باب الخروج مرة أخرى إلى مغامرة سردية جديدة من كاتب عوّد قارئه على الجديد عند كل إصدار.

وفي الأخير يمكن القول ان هذه الرواية تكاد تكون العمل الروائي الوحيد في هذه المرحلة الذي اشتغل فيه "عبد الوهاب بن منصور" على المحمل الصوفي ممتدا في ماضي مدينة ندرومة التاريخية عبر فعل المحاكاة للغة ومفاتيح "فصوص الحكم" "لمحي الدين ابن عربي".

# الفهرس

**المحتوى** **الرقم**

**المقدمة ..... أ – هـ**

**مدخل .....**

**مفهوم التراث وعناصره ..... 9**

**1- المفهوم المعجمي للتراث ..... 9**

**2- المفهوم الفني للتراث ..... 11**

**عناصر التراث ..... 15**

**1-الآداب الشعبية ..... 15**

**2-الفنون الأدبية..... 16**

**3-النتاج الفكري(الحكمي) ..... 16**

**4-المعتقدات والقيم والعادات والطقوس..... 17**

**أ- المعتقدات ..... 18**

**ب- القيم ..... 18**

**ج- العادات ..... 19**

**5-التاريخ الاجتماعي ..... 19**

**علاقة الرواية بالتاريخ ..... 21**

**الروائي والتاريخي ..... 29**

**الفصل الاول .....**

**الـتـنـــــــاص ..... 34**

**أولا–مفهوم التناص ..... 34**

**ثانيا–أنواع التناص ..... 37**

**أ–التناص الذاتي (الداخلي) ..... 37**

**ب– التناص الخارجي ..... 39**

**1– المستوى العام الكلي ..... 40**

**2–المستوى الخاص الجزئي ..... 43**

**البعد الصوفي في الرواية ..... 47**

**1) –الزمن الصوفي ..... 51**

**2)– الشخصية الصوفية ..... 52**

**الزمن الروائي معنى الماضي وتقاطعات الحاضر..... 56**

**أولا : الاسترجاع ..... 58**

**أ–اِسترجاع خارجي ..... 60**

**ب–الاِسترجاعات الداخلية ..... 64**

ج-الاسترجاع الذاتي ..... 65

د-الاسترجاع الموضوعي ..... 66

ثانيا: الاستباق ..... 67

أ-الاستباقات الداخلية ..... 69

ب-الاستباق الخارجي ..... 70

الفصل الثاني .....

اللغة السردية ..... 73

أ-علاقة اللغة السردية بالضمائر ..... 73

1-السرد بضمير المتكلم ..... 73

2-السرد بضمير الغائب ..... 77

3-السرد بضمير المخاطب ..... 79

ب: علاقة اللغة السردية بالحوار ..... 82

1-حوار متضمن في السرد ..... 82

2-حوار منفصل من السرد .....83

**أ-الحوار الداخلي(المونولوج) ..... 92**

**ب-الحوار الخارجي(الديالوج) ..... 94**

**الشخصية الحكائية ..... 97**

**المكان السردي ..... 106**

**خاتمة ..... 114**

**قائمة مصادر ومراجع ..... 119**

**الملاحق..... 126**

**الفهرس ..... 130**

استطاعت الرواية الجزائرية أن تخلف لنفسها مكانا في عالم الأدب المعاصر، و تطرح بطريقتها بعض المشكلات التي تشغل الإنسان ، من هنا جاءت أهمية دراسة الرواية الجزائرية ، و قد اخترنا رواية " فصوص التيه " كإضافة نوعية على صعيد الرواية الجزائرية ، و أيضا هي برهان على مدى سعة الفضاء التي استطاعت الرواية أن تطاله ، كما أن اختيارنا للرواية جاء رغبة في الاشتغال على مدونة لم تتناولها الأقلام كثيرا ، بغض النظام عن بعض المقالات المنشورة ، عبر الشبكة الالكترونية ، و قد ركزنا في دراستنا هذه على تقضي التراث في الرواية و كيفية توظفيه فيها ، و كذا البنية الزمنية و المكانية و الشخصيات باعتبارها أهم مكونات النص السردي .

**Roman algérien a pu arriération place pour lui-même dans le monde de la littérature contemporaine, et de mettre à sa manière quelques-uns des sujets de préoccupation pour la santé humaine, d'ici est venu l'importance d'étudier le roman algérien, et ont choisi les nouveaux "lobes errantes" un addendum à la qualité au niveau du roman algérien, et est également la preuve de l'étendue de la la capacité de l'espace qui a réussi le roman que la portée, et le choix du roman est venu le désir d'engager sur un blog, ne sont pas traités avec des stylos souvent, aucun système pour certains des articles publiés, par le réseau électronique, et a mis l'accent dans cette étude pour éliminer le patrimoine dans le roman et comment Tozver où, et ainsi que la structure et les caractères temporelle et spatiale en tant que composantes les plus importantes du texte explicatif .**