République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de L'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université Djilali Bounaama Khemis-Miliana

Faculté des Lettres et des Langues

جمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

زارة التعليم العالي والبحث العلمي

ميس مليانة -جامعة الجيلالي بونعامة

لية الآداب واللغات

رقم /م.ع/ك.آ.ل/2023

خميس مليانة : 2023/12/03

مستخرج محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية

بموجب محضر اجتماع المجلس العلمي للكلية رقم : 07 ، المنعقد بتاريخ : 29 نوفمبر 2023 ، والمتضمن ضمن جدول أعماله تشكيل لجنة خبراء المطبوع البيداغوجي ، وبناء على استلام نيابة عمادة الكلية للبحث العلمي والعلاقات الخارجية لتقارير لجان الخبرة الايجابية للأساتذة الآتية أسماؤهم :

- الأستاذ : محمد مكاكي (جامعة خميس مليانة)
- الأستاذة : زليخة قويدر جلول (جامعة خميس مليانة)
- الأستاذ : محمد فتح الله (جامعة تيسمسيلت)

وبعد معاينة هذه التقارير فإنه تم اعتماد المطبوع البيداغوجي للأستاذ : **أحمد برقاد** بعنوان محاضرات في مقياس السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، مستوى ثالثة ليسانس ، تخصص : دراسات أدبية .

رئيس المجلس العلمي للكلية

رئيس المجلس العلمي للكلية

السيد : قنان عبد القادر

جامعة خميس مليانة

المجلس العلمي

كلية الآداب واللغات

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي بونعامة - خميس مليانة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

دروس في مقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة

مقدّمة لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس - تخصّص: أدب عربي

إعداد: د. أحمد برقاد

السّنة الجامعية: 2023م-2024م

مفردات مقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة

الرقم	السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة/ أعمال موجّهة	السّداسي:5	المعامل:2	الرّصيد:4
	مفردات المحاضرة	مفردات الأعمال الموجّهة		
01	- مدخل :قراءة في مفهوم السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة.	قراءة في كتاب السّردية العربية الحديثة لعبد الله إبراهيم		
02	- الاتجاه التّاريخي في الرّواية العربية.	نصوص من أعمال جوردي زيدان		
03	- الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية.	نصوص من أعمال محمود السّعدي		
04	- الاتجاه الوجودي في الرّواية العربية.	نصوص من روايات نجيب محفوظ ، حنّا مينا		
05	- الاتجاه النفسي في الرّواية العربية.	نصوص من أعمال نجيب محفوظ		
06	- الصّراع الحضاري في الرّواية العربية	نصوص: موسم الهجرة إلى الشمال، عصفور من الشّرق، عزرائيل يوسف زيدان،		
07	- البعد الإيديولوجي في الرّواية العربية.	نصوص: الطّاهر وطار، نجيب الكيلاني، بوجدرة		
08	- توظيف التّراث في السّردية العربية.	نصوص من أعمال: جمال الغيطاني، إبراهيم الكوني،		
09	- جماليات المكان في النّص السّردي.	نص :مدن الملح عبد الرّحمن منيف.....		
10	- المسرح الشّعري	نصوص لصلاح ع الصّبور، أحمد شوقي		
11	- المسرح الملحمي والأسطوري.	نص: رأس المملوك لجابر لسعد الله ،.....		
12	- البنية السردية في القصة القصيرة.	بنية قصة العسكري الأسود ليوسف إدريس،		
13	- السّرد النّسوي.	نصوص: ذاكرة الجسد أحلام مستغانمي، ليتني امرأة عادية هنوف الجاسر....		
14	- العجائبية في السرد العربي المعاصر.	نص نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني، واسيني الأعرج		

❖ الأهداف المنتظرة من المقرّر:

- أخذ فكرة عن السّرد العربي القديم وخصائصه لتكون مرتكزا لتلقي معارف متعلّقة بالسّرديات الحديثة والمعاصرة.

- التّعـــرّف على خصائص النّـص السّـردي العربي الحديث والمعاصــر.

- لفت انتباه الطّالب إلى إمكانية تأصيل بعض السّرود العربية الحديثة والمعاصر من خلال تقفي إرهاصاتها وبذورها في التّراث العربي الأدبي القديم.

- يقول عبد المحسن طه بدر عن التاريخية ولعلّ ما المحاولات.

- استخلاص خصائـص البنى والمضامين السّردية العربيـة الحديثـــة والمعاصــرة.

- تمكين الطّالب من تجنيس النّصوص السّردية وفق مقتضيات ومعايير نظرية الأجناس وما أفرزتــه من خصائــص فنّية وتيماتيـة.

- تدريب الطّالب على تفعيـل آليات تحليـل النّصــوص السّرديــة إجرائيا.

- الكشف عن دلالات بعض البنى النصية التي تزخر بها الخزانة السردية العربية الحديثة والمعاصرة وتثمينها.

- التّعرّف على أهمّ اتجاهـات السّرد العــربي الحديث والمعاصـر، وأبرز أعلامـه.

❖ المكتسبات القبلية المفترضة:

- معارف قبلية مرتبطة بالسّرد (نصوص سردية: روايات، قصّص، أقصوصة...إلخ).

- استثمار ما تمّ تلقّيه من مواضيع مرتبطة بالسّرد على غرار مواضيع نظرية الأجناس الأدبية وتوظيف المعارف المقدّمة في مقياس جمالية السّرد العربي القديم.

- الإحاطة بالخصائــص الفنّية والجماليــة للنّصـــوص السّردية.

- تفعيــل الرّصيـــد المصطلحـــي السّـــردي.

- حيازة بعض المعارف المتعلّقة بخصائص النّص السّردي القديم.

- الإحاطة المنهجية والوظيفية آليات تحليل النص السردي.

تمهيد

السّرد ظاهرة قديمة مارسها الإنسان منذ أن وجد، والإنسان العربي بدوره لم يكن بمنأى عن ممارسته على الرّغم من وجود بعض المواقف المفنّدة لهذا الطّرح، والتي حاولت طمس أثره تحت شعار "الشّعر ديوان العرب"، فحتى ولو سلّمنا بهذه المقولة، فإنّ النّصوص الشّعرية هي الأخرى نجدّها تحفل بكثير من الومضات السّردية التي تنشي بأفعال القصّ والحكي، الأمر الذي يفرض على كلّ دارس متّصف بالموضوعية تبنّي فكرة وجود سرد عربي قديم، أسهم في شكيل قاعدة متينة لتشييد نظرية سرديّة حداثية، أطلق عليها النّقاد "السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة". والتي حاولت التّأصيل لظاهرة السّرد في الأدب العربي، ابتداءً بأحاديث الإخباريين في نقلهم لأيام السّابقين في ثوب قصصيّ، وصولا عند آخر ما وصل إليه السّرد على تلوّناته إبداعا ونقدا.

من هنا تأتي أهمية هذا المقياس لتحقيق الغايات المعلنة آنفا في الأهداف المبتغاة من تقديم مقرّر هذا المقياس، في مقدّمتها التّعرف على خصائص الأجناس السّردية على تفرّعاتها في تشكيلها البنيوي والتّيماتي، وهو ما سيتمّ استجلاؤه على مدار أربعة عشر درسا؛ أين يتناول كلّ درس موضوعا أو ظاهرة سردية ميّزت النّصوص السّردية العربية الحديثة والمعاصرة، ليتمكّن الطّلبة في آخر السّداسي من اكتساب معارف خاصة بعلم السّردي وفنونه تسمح لهم بالتّعامل مع النّصوص السّردية العربية الحديثة والمعاصرة والوقوف على أهمّ خصائصها التي صنعت فرادتها في السّاحة الأدبية والنّقدية، إضافة إلى التّعرّف على أعلام السّرد العربي.

ولبلوغ هذه الأهداف، وإنجاح تحصيل معرفي فعليّ مفيد للطّالب، يتعيّن علينا طرح أسئلة إجاباتها تصبّ في سياق الموضوع بعيدا عن الاستطراد والإطناب، نوردها على النّحو التّالي:

- هل ظاهرة السّرد قديمة، لها امتداد في التّراث الأدبي العربي القديم؟ وإن كانت فماهي تجلياتها؟

الجمهورية الجزائرية الدّيموقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي بونعامة - خميس مليانة

كلية الآداب واللّغات قسم اللّغة والأدب العربي

دروس في مقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة

مقدّمة لطلبة السّنة الثّالثة ليسانس - تخصّص: أدب عربي

إعداد: د. أحمد برقاد

السّنة الجامعية: 2023م-2024م

مفردات مقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة

الرقم	السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة/ أعمال موجّهة	السّداسي:5	المعامل:2	الرّصيد:4
	مفردات المحاضرة	مفردات الأعمال الموجّهة		
01	- مدخل :قراءة في مفهوم السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة.	قراءة في كتاب السّردية العربية الحديثة لعبد الله إبراهيم		
02	- الاتجاه التّاريخي في الرّواية العربية.	نصوص من أعمال جوردي زيدان		
03	- الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية.	نصوص من أعمال محمود السّعدي		
04	- الاتجاه الوجودي في الرّواية العربية.	نصوص من روايات نجيب محفوظ ، حنّا مينا		
05	- الاتجاه النفسي في الرّواية العربية.	نصوص من أعمال نجيب محفوظ		
06	- الصّراع الحضاري في الرّواية العربية	نصوص: موسم الهجرة إلى الشمال، عصفور من الشّرق، عزرائيل يوسف زيدان،		
07	- البعد الإيديولوجي في الرّواية العربية.	نصوص: الطّاهر وطار، نجيب الكيلاني، بوجدرة		
08	- توظيف التّراث في السّردية العربية.	نصوص من أعمال: جمال الغيطاني، إبراهيم الكوني،		
09	- جماليات المكان في النّص السّردي.	نص :مدن الملح عبد الرّحمن منيف.....		
10	- المسرح الشّعري	نصوص لصلاح ع الصّبور، أحمد شوقي		
11	– المسرح الملحمي والأسطوري.	نص: رأس المملوك لجابر لسعد الله ،.....		
12	- البنية السردية في القصة القصيرة.	بنية قصة العسكري الأسود ليوسف إدريس،		
13	- السّرد النّسوي.	نصوص: ذاكرة الجسد أحلام مستغانمي، ليتني امرأة عادية هنوف الجاسر....		
14	- العجائبية في السرد العربي المعاصر.	نص نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني، واسيني الأعرج		

❖ الأهداف المنتظرة من المقرّر:

- أحذ فكرة عن السّرد العربي القديم وخصائصه لتكون مرتّكزا لتلقي معارف متعلّقة بالسّرديات الحديثة والمعاصرة.

- التّعـــرّف على خصائص النّـص السّـردي العربي الحديث والمعاصــر.

- لفت انتباه الطّالب إلى إمكانية تأصيل بعض السّرود العربية الحديثة والمعاصر من خلال تقفي إرهاصاتها وبذورها في التّراث العربي الأدبي القديم.

- يقول عبد المحسن طه بدر عن التاريخية ولعلّ ما المحاولات.

- استخلاص خصائــص البنى والمضامين السّردية العربيـة الحديثـــة والمعاصــرة.

- تمكين الطّالب من تجنيس النّصوص السّردية وفق مقتضيات ومعايير نظرية الأجناس وما أفرزتــه من خصائــص فنّية وتيماتيـة.

- تدريب الطّالب على تفعيـل آليات تحليـل النّصــوص السّرديــة إجرائيا.

- الكشف عن دلالات بعض البنى النصية التي تزخر بها الخزانة السردية العربية الحديثة والمعاصرة وتثمينها.

- التّعرّف على أهمّ اتجاهـات السّرد العــربي الحديث والمعاصـر، وأبرز أعلامـه.

❖ المكتسبات القبلية المفترضة:

- معارف قبلية مرتبطة بالسّرد (نصوص سردية: روايات، قصّص، أقصوصة...إلخ).

- استثمار ما تمّ تلقّيه من مواضيع مرتبطة بالسّرد على غرار مواضيع نظرية الأجناس الأدبية وتوظيف المعارف المقدّمة في مقياس جمالية السّرد العربي القديم.

- الإحاطة بالخصائــص الفنّية والجماليــة للنّصـــوص السّردية.

- تفعيــل الرّصيـــد المصطلحـــــي السّـــردي.

- حيازة بعض المعارف المتعلّقة بخصائص النّص السّردي القديم.

- الإحاطة المنهجية والوظيفية آليات تحليل النص السردي.

تمهيد

السّرد ظاهرة قديمة مارسها الإنسان منذ أن وجد، والإنسان العربي بدوره لم يكن بمنأى عن ممارسته على الرّغم من وجود بعض المواقف المفنّدة لهذا الطّرح، والتي حاولت طمس أثره تحت شعار "الشّعر ديوان العرب"، فحتى ولو سلّمنا بهذه المقولة، فإنّ النّصوص الشّعرية هي الأخرى نجدّها تحفل بكثير من الومضات السّردية التي تشي بأفعال القصّ والحكي، الأمر الذي يفرض على كلّ دارس متّصف بالموضوعية تبنّي فكرة وجود سرد عربي قديم، أسهم في شكيل قاعدة متينة لتشييد نظرية سرديّة حداثية، أطلق عليها النّقاد "السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة". والتي حاولت التّأصيل لظاهرة السّرد في الأدب العربي، ابتداءً بأحاديث الإخباريين في نقلهم لأيام السّابقين في ثوب قصصيّ، وصولا عند آخر ما وصل إليه السّرد على تلوّناته إبداعا ونقدا.

من هنا تأتي أهمية هذا المقياس لتحقيق الغايات المعلنة آنفا في الأهداف المبتغاة من تقديم مقرّر هذا المقياس، في مقدّمتها التّعرف على خصائص الأجناس السّردية على تفرّعاتها في تشكيلها البنيوي والتّيماتي، وهو ما سيتمّ استجلاؤه على مدار أربعة عشر درسا؛ أين يتناول كلّ درس موضوعا أو ظاهرة سردية ميّزت النّصوص السّردية العربية الحديثة والمعاصرة، ليتمكّن الطّلبة في آخر السّداسي من اكتساب معارف خاصة بعلم السّردي وفنونه تسمح لهم بالتّعامل مع النّصوص السّردية العربية الحديثة والمعاصرة والوقوف على أهمّ خصائصها التي صنعت فرادتها في السّاحة الأدبية والنّقدية، إضافة إلى التّعرّف على أعلام السّرد العربي.

ولبلوغ هذه الأهداف، وإنجاح تحصيل معرفي فعليّ مفيد للطّالب، يتعيّن علينا طرح أسئلة إجاباتها تصبّ في سياق الموضوع بعيدا عن الاستطراد والإطناب، نوردها على النّحو التّالي:

- هل ظاهرة السّرد قديمة، لها امتداد في التّراث الأدبي العربي القديم؟ وإن كانت فماهي تجلياتها؟

- ما موقف النّقد من تأصيل ظاهرة السّرد في الأدب العربي؟
- ما هي أبرز الخصائص الفنّية التي ميّزت النّصوص السّردية العربية الحديثة والمعاصرة؟
- ما هي أبرز التّجارب السّردية العربية الحديثة والمعاصرة؟
- أين تجلّت شعرية النّصوص السّردية العربية المتأخّرة؟

التّوثيق

أمّا من النّاحية التّوثيقيّة ، فقد تمّ الاعتماد على مجموعة من المراجع أسهمت في تقديم المادة المعرفية المتعلّقة بمضامين المقياس للاستدلال على الأحكام وتعضيد الأفكار الواردة فيها، نذكر منها:

1. السّرد العربي، مفاهيم وتجليات لسعيد يقطين.
2. الرّواية التّاريخية لحلمي القاعود.
3. بنية الشّكل الرّوائي: (الفضاء. الزّمن. الشخصية)لحسن بحراوي.
4. الرّواية والتّاريخ، عبد السّلام أقلمون.
5. المتخيّل التّاريخي، السّرد الإمبراطورية والتّجربة الاستعمارية لعبد الله إبراهيم.
6. الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، فيصل درّاج.
7. الرواية والتّاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرّواية التّاريخية العربية لنضال الشّمالي
8. الزّمان والمكان، لبول ريكور.

1- مدخل مفاهيمي إلى السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة

توطئة

لا يختلف اثنان على أنّ أيّ علم من العلوم، سواء أكانت تراثية أو حديثة، لفهم مضامينها لابدّ من الإلمام بمصطلحاتها، من منطلق أنّها مفاتيح العلوم، بفضل ما تحوزه من شحنات مفاهيمية تصنع تميّز العلوم عن بعضها من خلال الحدود التي يرسمها المصطلح، خاصة التي تتقاطع وتتداخل، أين تسهم في شرح وتوضيح المفاهيم بشكل دقيق وصحيح، ناهيك عن إسهامها في تبويبها وتصنيفها.

وهو ما ينسحب على مقياس "السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة"، فمن باب المنهجية قبل الخوض في مضامينه وجب فحص عنوانه وتفكيك بنيته اللّغوية والاصطلاحية تفكيكا وتفسيرا، بغية الوقوف على المعالم الكبرى التي انبنت عليها مادة المقياس والحدود المعرفية التي تؤطّرها. يتشكّل عنوان المقياس من مركزين دلاليين "السرديات "العربية" / "الحديثة والمعاصرة"؛ حيث تشير الأولى بحسب السّياق العام الذي وضعت فيه إلى المادة المدونة التي سيتعرف عليها الباحث الطالب ويشتغل عليها، أمّا الثّانية فتحيل إلى الفترة الزّمنية التي تؤطّر هذه المادة، وهو ما سنستجليه في هذه الوقفة المفاهيمية.

1-السّرد (لغة واصطلاحا)

أ-السّرد لغة

تصُبّ لفظة (سرد) في المعاجمِ اللّغوية العربيّة قديمها وحديثها، في معان تفيد التّتابع والاتّصال والانتظام، فقد جاء فيلسان العرب "سرد: السَّرد فِي اللُّغة: تقدمة شيءٍ إِلى شيءٍ تأْتي به متّسقاً بعضه فِي أثر بعضٍ متتابعا. سَرد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سرداً إذا تابعه. وفلان يسرد الحدِيث سردا إِذا كان جيّد السّياق له. وفي صفة كلامه، صلَّى اللّهُ عليهِ وسَلَّمَ: لم يكن يَسْرُد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيهِ. وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه. والسَّرَد: المتتابع. وسرد فلان الصّوم إذا والاه وتابعه؛ ومنه الحديث: كان يسرُد الصّوم سرداً... وسَرَد الشَّيء سرداً وسرَّده وأسرده: ثقبه. والسِّراد والمِسرَد: المِثقب. والمِسرَدُ: اللّسان. والمِسردُ: النّعل المخصوفة اللّسان. والسَّردُ: الخرزُ في الأديم، والتَّسريد مثله. والسِّراد والمِسرَد: المِخصَف وما يُخرز به، والخرز مسرودٌ ومُسَرَّد، وقيل: سَردها نَسجُها، وهو تداخلُ الحَلَق بعضها

فِي بعض"[1]، تعريفٌ يتضمّن براعة السّبكِ والمهارة في النّسج.

وهو المعنى نفسه الذي نجده في قوله عزّ وجلّ؛ مرشدا نبيّه داود عليه السّلام في تعليمه صنعة الدّروع: "وَلَقَدْ آتَيْنَا داوُدَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ* أَنِ اعمل سَابغاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْد وَاعْمَلُوا صالِحًا إِنِّي بِما تَعْمَلُونَ بَصِير"[2]، أي لا تدقّ المسمار فيقلق فِي الحلقة، ولا تغلّظه فيفصمها، نستنتج ممّا سبق أنّ معاني (السّرد) أكّدت صورة الاتساق والدّقة في تقديمِ الشّيء بإتقان وإبداع في الأداء، سواء أكان كلامًا، أو صِناعةً.

في حينِ في معاجمِ اللّغةِ الفرنسيةِ، فقد "ورد الفعل *(Narrer)* أي *(Raconter)*، ومنه جاء مصطلح*(Narration)* الذي يدلّ على فعلِ القصّ*(Fait de raconter)*، بمعنى آخر: فعل إنتاج قصّة *(fait de produire un récit)*، وفي هذا المعنى (السّرد) يتقابلُ مع القصّةِ*(récit)* مثلما يتقابل مع التّلفظِ*(Enonciation)*، أي فعلُ إنتاجِ الكلامِ مع الملفوظِ*(Enonce)*، في حين يُحيلنا (معجم أكسفورد) علَى أنّ الأصْل في اِشتقاق مصطلح السّردِ *(Narration)* أو *(Narrative)* هو الفعل *(Narrate)* بمعنى (يَسْرُدُ). وقد كان مرتبطا بالكلامِ الشّفاهيّ، ومعناه الأصليّ التّفسير والإخبار والتّعليق على الأحداثِ، وتَرتبطُ أصوله بالقصَصِ والأساطيرِ الخرافيّةِ التي تدور حول البطولة"[3].

ب ـ السّرد اصطلاحا

أمّا من النّاحية الاصطلاحية؛ فمفهومه متعدّد الدّلالات بحسب السّياق الذي يرد فيه، فمن منظور تلفّظي؛ هو" النّشاط السّرديّ الذّي يضطلع به الرّاويّ وهو يروي حكايته ويصوغ الخطاب النّاقل لها"[4]، أيّ فعل الحكي الذي يمارسه السّارد المحمّل بمضامين، أمّا من منظور الخطاب، فيقصد بها تلك الطّريقة المخصوصة في تقديمِ الحكي، في حينِ من ناحيةِ الصّناعةِ، فهو يأخذ دلالة أوسع وأشمل، "فيطلق فيها على

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، الحواشي، لليازجي وجماعة من اللغويين، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ، ج3، ص211.

[2]- سورة سبأ: الآية 10ـ11.

[3]- ينظر: بورايو عبد الحميد وآخرون، السّرديات والتّرجمة العربيّة، دار ميم للنّشر، الجزائر، ط1، 2018م، ص28.

[4]- محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص243.

كُلّ ما يتعلّقُ بالقصص فعلاً سرديًا أو خطابًا قصصيّا أو حكايةً"[1]، أي الفنون التّعبيرية التي تُوظّفُ السّرد في تأليفِ مضامينها.

من هنا نتّضح زئبقية هذا المصطلح واضطرابه كنتيجة حتميّة لتطوّر مفهومه من جهة، وتعدّد اجتهادات النّقاد والمنظّرين المتباينةِ من جهة أخرى، أين أفرزت هذه الحركية النّقدية والتّنظيرية الغربيّة مسمّيات تنسجم مع منظور كلّ ناقد، ففي سياق هذا اللااستقرار المصطلحِي؛ نورد أهمّ المفاهيمِ، منها تعريف جيرار جينيت *(Gérard Genette) (1930م-2018م)*، القائل بأنّ السّرد: "عرضٌ لأحداث أو لمتواليةٍ من الأحداث؛ حقيقيّة أو خياليّة، عرضٌ بواسطة اللّغة، وبصفة خاصة بلغة مكتوبة"[2]، مفهومٌ يجمع بين ما هو متخيّل وما هو حقيقيّ في وعاء لغويّ مكتوب، فهو يركّز على البعد اللّغوي مرجّحا المكتوب منه على حساب الشّفاهي في عملية السّرد، مقارنة بما هو غير لغويّ، كالرّسم والنّحت.

وهو الأمرُ نفسه مع (شلوميث ريمون كينان) *(Rimmon-Kenan Shlomith)* التي أفاضت في تفكيك هذا المفهومِ بقولها: "السّردُ: التّواصل المستمر الذي من خلالِ يبدو الحكي، كمرسلة من مرسلٍ ومرسلٌ إليه. فالسّرد ذو طبيعة لفظيّة لنقلِ الرّسالة، أمّا الأحداثُ؛ فهي الأشياءُ التي وقعت. أمّا التّتابع؛ فهو أن تحكي أكثر من حدثٍ واحدٍ بِشكل مترابطٍ، والمتخيّل يمكن أن يدخل فيه ما يحكيه شعبٌ عن شعبٍ آخر والإشاعات والتّعليقات الصّحافية، وإن كانت أقلّ تخيّلاً ممّا نجده في الرّواية والقصّةِ القَصيرةِ والشّعرِ السّردي"[3]. تعريف يُفكّكُ مفهوم(السّرد)، ويؤكّد على البعد التّواصلي، مع إمكانية تواجده في مجالات مختلفة، حتى وإن ندر فيها التّخييل.

---

[1]- المرجع نفســه، ص 246.

2-Genette Gérard Frontières du récit In: Communications,8, 1966Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit. p. 152.

-" النّص الأصلي كما ورد في المرجع:

on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit."

[2]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط2، 1993م، ص41.

-"on définira sans difficulté le récit comme la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit."

[3]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط2، 1993م، ص41.

في حين (تزفيتان تودوروف *(Tzvetan Todorov)*، يربطه بالكيفية التي تُروى بها القصّة، بقوله: " إنّ المهمّ على مستوى السّرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهمّ هو طريقة الرّاوي في اطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصّة الأساسية، فإنّها تختلفُ، بل تصبحُ كلّ واحدة فريدةٍ من نوعِها على مُستوى السّرد، أي طريقةُ نقلِ القصّةِ"[1]، وهو مفهوم جدّ مستساغٍ إذا ما أخذنا بالحسبانِ أنّ طريقة السّرد هي التي تَصنع الفرق بين خطابٍ وآخر.

كحوصلةٍ لما تمّ سَردُه من عيّنات مفاهيمية، يتبيّن بجلاء أنّ المعاني الاصْطلاحية للّسرد في النّقد الغربي متعددّة، تنصهر داخل بوتقة، تتآلف فيها عديد العناصر، تترابط في نسيج من العلاقات، منها على سبيل الذّكر لا الحصر الحكي واللّغة، الحدث والخيال، والرّاوي، والمروي له والمكان والزّمن، إضافة إلى تقانات السّرد المتجدّدة مع نُضج النّقد السّردي.

أمّا في النّقد العربي، فمعظم مفاهيمه مقتبسةٌ من النّقد الغربيّ على غرارِ أغلبيةِ المصطلحاتِ؛ من مُنطلقِ أن السّرد نتاج حركة إبداعية –نقدية غربية المنشأ، على الرّغم من محاولات العرب إيجاد موطئ قدم لهم في عالم السّرد بغية تأصيله، بالبحث في موروثهم الذي لم يرق إلى مرتبة النّضج وملامسة المعايير التي تُجيز له القبول في السّاحة النّقدية، وهو ما يتّضح- على سبيل الذّكر- في تباين ترجمتهم لمصطلح(*narrative- narration)* واستعمالهم لأكثر من مرادف له. " فمنهم من استعمل القصّ، والثّاني الحكي والثّالث الإخبار، ورابع الرّواية، فضلا عن شيوع مصطلح *(Récit)* في المعرفة الاصطلاحية، الذي يستدلّ به على معنى الحكي، والمحكي لدى بعض النّقاد، ومعنى السرّد والمسرود لدى آخرين، حيث فُهم منه مرّة على أنّه تتابع الأحداث في القصّة، ومرّة هي طرائق عرض الأحداث ومرّة الأحداث المسرودة من السّارد وهكذا دواليك[2].

---

[1]- نعمان بوقرة، معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط2، 2010م، ص117.

[2]- عبد الحميد بورايو وآخرون، السّرديات والتّرجمة العربية، ص24.

2- في مفهوم لفظتي الأدب العربي "الحديث والمعاصر"

أ-في مفهوم الحداثة

الحداثة من المفاهيم التي ظلّت مستعصية على التّحديد لارتباطها بعدّة حقول وميادين، فهي "ليست مفهوما سيسيولوجيا ولا مفهوما سياسيا، وليست بالتمام مفهوما تاريخيا، بل هي نمط حضاري خاص يتعارض مع النّمط التّقليدي، أي مع كلّ الثّقافات السّابقة عليه والتّقليدية، فمقابل التّنوّع الجغرافي والرّمزي لهذه الأخيرة تفرض الحداثة نفسها على أنّها شيء واحد متجانس، يشع عالميا انطلاقا من الغرب "[1]. في حين طه عبد الرحمن يعرّفها بأنّها " النّهوض بأسباب العقل والتّقدم والتّحرر.

بينما هناك من يرى أنّها " ممارسة السّيادات الثّلاث عن طريق العلم والتّقنية :السّيادة على الطّبيعة والسّيادة على المجتمع والسّيادة على الذّات"، بل نجد منهم من يقصرها على صفة واحدة، فيقول إنّها "قطع الصّلة بالتراث" أو أنّها "طلب الجديد" أو أنّها "محو القدسية من العالم" أو أنّها "العقلنة "أو أنّها "الدّيموقراطية" أو أنهّا "حقوق الإنسان " أو "قطع الصّلة بالدّين" أو أنّها "العلمانية....، أو أنّها "مشروع غير مكتمل[2].

ب- الحداثة والمعاصرة

أمّا فيما يخصّ علاقة "الحداثة بالمعاصرة" فيراها بعض النّقاد أنّه لا فرق بين الحديث والمعاصر، فهما بالنّسبة لهم مصطلحان بدلالة واحدة، مترادفان، تخلّقا بطريقة عفوية لمسمى زمني واحد، يبدأ بدخول نابليون بونابرت مصر سنة 1798م إلى غاية يومنا هذا.

فيما نجد رأيا آخر يرى أنّ "الحديث" يبدأ من حملة نابليون على 1798م، وفي هذا يتفقون مع أصحاب الرّأي الأول وينتهي بنكبة 1948م، ليبدأ عصر أدبي جديد واكب مستجدات ما بعد النكبة، وهو ما أكسب نصوص الأدب التي لم تخرج عن سياقات إنتاجها الجديدة خصائص فنية مغايرة جعلتها تدخل حيزا زمنيا جديدا حمل لفظة ودلالة المعاصرة.

وبلملة ما سبق ذكره من مفاهيم، يمكن القول أنّ كلّا من "الحداثة والمعاصرة" هما عبارة عن منهج وفكر يشمل جميع مناحي الحياة، ويقوم هذا الفكر على التّمرد على كلّ القيم والمعتقدات، وهي في الأدب

1- إشكاليات الفكر المعاصر، ترجمة د. محمد سبيلا ، سلسلة ضفاف، العدد 15، ص 189.

2 - عبد الرحمن طه، روح الحداثة - المدخل الى تأسيس الحداثة الإسلامية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، لبنان- بيروت،ط1 ، ص.23.

لا تعترف بأي قيود أخلاقية أو عَقدية، فالذين تبنّوا الفكر الحداثي يهتمون بالجنس الأدبي أياً كان من حيث الشكل والنّواحي الفنّية به بغض النّظر عمّا يحمله من أفكار قد تتنافى مع العقائد والشّرائع و الأخلاقيات.

وقبل مباشرة الحديث عن السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة، وجب التّعريج على السّرد العربي القديم وأهمّ خصائصه، من منطلق إيماننا بتواجد الظّاهرة في متون التّراث الأدبي العربي، وأنّ هذا التّواجد شكّل لبنة في تشييد سرود حديثة ومعاصرة، إلى جانب فعل المثاقفة الذي لا يمكن هو الآخر تهميشه. فما المقصود بـ" السّرد العربيّ"؟ وما هي خصائصه؟

3- خصائص السّرد العربي القديم

السّرد العربي القديم يشكل تلك النّصوص الحكائية التي تشكّلت في البيئة العربية إبّان المراحل التّاريخيّة الأولى للمجتمع العربي، ليكون بهذا المفهوم ذلك " الجنس الذي توظّف فيه صيغة السّرد وتهيمن على باقي الصّيغ في الخطاب، ويحتل فيه الرّواي موقعا هامّا في تقديم المادة الحكائية"[1]، كما هو الحال في الأسمار، والحكايات الطرائف القصص، الأيام، السّير، المغازي، النوادر المقامات، السّرد الصّوفي وغيرها من المنجزات التي تخلّقت بحرف عربي في حقب زمنية مختلفة. والملاحظ أنّ كلّ "التسميات السابقة كانت محدودة وضيّقة عن الشّمول أو كانت تحكمها رؤى خاصة، وهذا ما جعلها غير دقيقة عكس المفهوم الجامع (السّرد). إنّه يرصد الظّاهرة في مجملها، ويسعى إلى الإحاطة بمختلف حيثياتها وملابساتها. ويغدو تبعا لذلك قادرا على جعلنا في إطار توظيفه التّوظيف المناسب. لفهم الظاهرة بصورة أحسن وأوضح "[2].

تتّفق الدّراسات العربية المتأخّرة على أنّ الخزانة العربية السّردية مصدر معرفي وفنّي لا تنضب عطاءاته، وهو ما يلزم بالعودة إليه والبحث فيه بشكّل دائم ومستمر وإنزاله المنزلة التي يستحقها، لأنّه مع ما أثاره من انتباه الدّارسين منذ عصر النّهضة بقي رافدا للعديد من الرّؤى والمفاهيم التي تعكس مكانته وصيرورته الثّقافية والإقرار بأنّه الدّيوان الحقيقي للعرب من طرف كثير من النّقاد، وهو ما ذهب إليه

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، السّرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار رؤية القاهرة - مصر، ط1، 2006م. ص87.

[2]- ا لمرجع نفسه، ص67 .

طه حسيت بقوله "ما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره.[1]

إنّ عودة كثير من الباحثين إلى السّرد العربي القديم، وبخاصة حين عملية التّأصيل للنّصوص المعاصرة على اختلافها، يعكس مكانة التراث السردي، ولعل الحفاظ على كثير من الخصوصيات السردية المتقدمة كافٍ لإثبات ذلك، وهو ما جعل نصوصا عربية قديمة [بخصوصياتها] تصل "إلى وعلى درجة سامية من الإبداع الإنساني الرفيع [2]، فرسمت بذلك نصوصا فوق العادة نحو ألف ليلة وليلة / كليلة ودمنة بصورتها العربية البخلاء / رسالة الغفران المقامات باختلاف مستوى العالمية مؤلفيها ...)، ومن هذه الخصوصيات التي أخذت صفة الدّيمومة، نذكر :

أ-الاهتمام بالمهمش

هي ركيزة نصية تحسب للنتاج السردي العربي القديم، إذ استطاع أن ينطلق من لوثة الحياة بسياقاتها المختلفة لينتج دلالاته، فأخرج لجمهور القراءة محلياته، معبرا عن كل ما يتضمنه اليومي، مقدما شخصياته بدلالاتها الإنسانية، فتبدى بذلك سرد خاص بالبخلاء وآخر بالفقراء، وآخر يروي تجارب الرحالة، وأخبار الثائرين وقصص المجانين، وغيرها من الخطابات.

عجائبية السرد قامت بعض النصوص السردية العربية القديمة في بناء مضامينها السردية على الخارق وغير المعقول، فتأتت بدلالات رمزية تنضح بالأسرار، ومن ذلك رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، التوابع والزوابع لابن الشهيد ألف ليلة وليلة وبعض النصوص التي اتسمت بالصوفية (...). وقد كان للعجائبية الأثر الكبير في نصوصنا السردية الحديثة والمعاصرة، نحو ما نجده في أعمال حليم بركات والطاهر وطار وإميل حبيبي.

ت- التّصريح بالمحفّز

يبنى النص السردي القديم بناءً على محفزات خارجية [أي بطلب أو حاجة خارج نصية / تلبية لرغبة طالب للحكي] مثلما نجده في الامتاع والمؤانسة حين طلب أبو الوفاء المهندس من أبي حيان التوحيدي وصف مجالس أنس الوزير بن سعدان، وقد يبنى النص انطلاقا من محفزات داخلية أي

[1]- الجاحظ، البيان والتبيين،ج1، تر: عبد السلام هارون، القاهرة، ص287.

[2] - سعيد يقطين، السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات،:ص 86.

بطلب من شخصية من شخصيات النّص على النّحو الذي نجده في ألف ليلة وليلة حين طلب شهريار من شهرزاد تقديم الحكي.

ج ـ اعتماد نظام إسناد الرّواية

يسند الراوي فعل الحكي إلى طرف آخر، غالبا ما يكون افتراضيا للتحرر من قيود الحكي، واستقطاب المتلقي وإيهامه بالحقيقة، ولذلك نجد أن الحكي القديم عادة ما يستهل به "بلغني أو "زعموا".

د ـ استخدام السرد العنقودي

ويتجلى ذلك في كثير من النصوص، أبرزها "ألف ليلة وليلة"، حيث يعمد الراوي إلى خلق قصة إطار قصة شهرزاد و شهريار تستوعب قصصا قصيرة تشكل أطراف الحكي، لتنتظم وتتناسل بحسب متواليات القصة الإطار، وهذا النوع من الحبك نجد له كبير الأثر في الروايات المعاصرة من مثل ما سبك به نص أوان القطاف" للمصري محمود الورداني. إدراج الوصف والحوار احتفت النصوص السردية العربية القديمة كثيرا بالوصف والحوار، فوظفتهما بشكل لافت، باعتبارهما ركيزة لغوية، وإضافةً دلالية.

2 -الاتجاه التّاريخيّ في الرّواية العربية

تمهيد

العنوان يشي بوجود علاقة بينيّة بين بنيتي نصّين أو خطابين؛ بنية الأوّلِ مرجعيته حقيقيّة متمثّلة في التّاريخ، يُنشئها المؤرّخ، في حين بنية الثّاني ذات مرجعية تخيليّة متمثّلة في الرّواية، يبدعها الرّوائي، أينَ يحدث تراسل بين البنيتين، يُضفي إلى نشوءِ بنيةِ خطابٍ هجينٍ، يرد في سياقٍ لغويّ نسقيّ، مُكوّناته وعناصره مترابطة ناجمة عن تفاعل بنيتيهما (التّاريخيّة والرّوائيّة)" لتكوّن نصّا قابلاً لمشروعية الاستهلاكِ القرائيّ والفاعلية المقروئية على أنحاء مختلفة وبصيغ متنوّعة، وعملية التّفاعل هذه تقوم على مبدأ الارتباط الوثيق بين الوحدات وتداخلها من جهة، وعلى مبدأ التّفكّك القابل لإعادة التّركيب من جهة أخرى"[1].

يسعى الرّوائيّ إلى هدمِ وتفكيكِ البنيات(البُنى)المرجعية الأساسية المكوّنة لبنية الخطاب التّاريخي بأحداثه وشخوصه التّاريخية، وبنيته الزّمكانية إلى وحدات بنيوية صغرى ووحدات بنيوية كبرى، ثمّ يعيد تشكيلها وتفعيلهاداخل بنية خطابية تخيليّة، تتضمّن هي الأخرى شخصيات وأمكنة وأزمنة ضمن تركيب فنيّ جماليّ مُستحدث، تخدم الفكرة التي يصبو إلى تحقيقها من وراء فعل التّسريد.

هذا الفعل تتراجع فيه صرامة المرجعية التّاريخيّة المسلّطةِ لصالح الخطاب التّاريخي؛ فاسحة المجال أمام التّخييل، حيث تذوب بنية النّص التّاريخي متماهية مع بنية الخطاب الرّوائي بغية المساهمة في إنتاج دلالة دلالات جديدة ذات بعد نقديّ، فيكون الخطاب التّاريخي بهذا المفهوم أداة لنقد الواقع على مستوى الرّسالة، ودعامة فنّية تسهم في التّشكيل الجمالي للرّواية.

بيد أنّ انكماش المرجعية التّاريخية وما تضمره من حقائق لا يعني بأيّ حال من الأحوال إطلاق الرّوائيّ العنان لمخيّلته لتعبث بالحقيقة المعلومة سلفا لدى المتلقي، والمدوّنة في متون التّاريخ، كون توظيف بنية الحدث التّاريخي الغرض منه إنارة المناطق المظلمة من التّاريخ وتعرية الواقع وإبراز الفساد المستشري الممارس من قبل القوى المهيمنة التي ما فتئت تمارس جورها على الفئات المهمشّة، وإخراج معاناتها إلى النّور وإماطة اللّثـام عمّا أُهمله المؤرّخ عمدا أو استجابة لإكراهات الرّقيب على تعدّد أشكاله؛ سواء أكان

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي-دراسة في الملحمة الرّوائية- عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2012م، ص7.

دينيا أو سلطويا أو اجتماعيا [1]، ليتمكّن الرّوائي من تحريرها واستثمار ما تزخر به من أحداث وحكايات وشخصيات وأمكنة، مع الحرص على أن يأخذ هذا الاستثمار في الحسبان الإخلاص لطبيعة الرّواية القائمة على التّخييل واللّمسة الفنّية من جهة، والحفاظ على الحقيقة التاريخيّة، دون أن يتلاعب بسياقاتها ودلائلها من جهة أخرى، ليكون بذلك قد أنشأ بنية وسطى تراعي خصوصية هذا الجنس السّردي الهجين المنشطر بين مرجعيتي الحقيقة والتّخييل الفنّي.

1ـ تسريد التّاريخ روائيا: الطّريقة ـ المرامي ـ النّوع

من منطلق أنّ فعل تمثّل التّاريخ واخضاعه لمنطقِ السّرد عمليّة إبداعيّة صرفة، تعود بالدّرجة الأولى إلى براعة ومهارة الرّوائيّ في تعامله مع صرامة الخطاب التّاريخي وقدرته على اختراقه وإحداث ثغرات في بنيته من خلال طرائق وآليات عدّة، لا يمكن رصدها جميعا لتنوّعها، ولكن هذا لا يمنع من الوقوف على أهمّها، والأكثر توظيفا.

أ ـ طرائق تسريد التّاريخ

ـ إعادة بعث الشّخصية التّاريخية

يوظّف الرّوائي شخصيات تاريخية "تحمل تداعيات معقّدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية وتشير قليلا أو كثيرا إلى أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدةٍ في الزّمان والمكان"[2]، يُدمجها في خطابِه وفق عمليةٍ بالغة التّعقيدِ، كون توظيف الشّخصية التّاريخيّة يحتاجُ إلى معرفة كاملة بالأحداث التي اشتركتْ فيها والتي لم تشترك فيها؛ على سبيل الذّكر لا الحصر، شخصيات رواية (الزّيني بركات) للرّوائي(الغيطاني)، إلّا أنّه جهل الرّوائيّ للمعارفِ التّاريخيّة الموظّفة سَيوقِعُه حتمًا في سقطاتٍ تؤدّي إلى تزييف الحقيقةِ، وبالتّالي إمكانية تعرضه للنّقد.

ـ تفجير نواة الحدث التّاريخيّ وتماهي الأزمنة

بعد إطلاع الرّوائي على المراجع التّاريخية وتصفّحها بعنايةٍ، ينتخبُ منها أحداثا مُعيّنة، يراها تَستحِق وقفةً تأمليّةً، فيها من الأحداثِ ما يكفي لإقامة تراسلٍ وحوارٍ بينها وبين أحداث حاضره، وقضايا مجتمعه الرّاهنة، وفقَ رُؤيةٍ جديدةٍ، تنسجم مع مقاصد هذا الانتخاب، يقوم بتفجير نواة هذه الأحداث، ويعيد تشكيل شظاياها سرديا في تركيب يجمع بين الاختزال والتّكثيف، جاعلا إيّاها

---

[1]- ينظـــر: المرجع السّابق، ص9.

[2]- محمد مفتاح، استراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1992م، ص65.

مُتماهيّة مع الحدث الرّوائيّ المُستحدثِ، وبهذا يكون قد أجرى بتحويرات على نواة الحدث التّاريخيّ من خلالها ينفذ إلى المهمّش في كتب التّاريخ، وإنارة الزّوايا المظلمة التي لم ينصفها المؤرّخون جهلا أو عمدا.

ـ تفويض فعل التّسريد إلى السّارد أو أحد شخوص الرّواية

من بين الطّرائق- أيضا والأكثر توظيفا في عمليـة التّسريد- منح الرّوائيّ تفويضًا للسّاردِ أو لشخصيّة من الشّخصيّات ـ المتخيّلة أو الحقيقية منها ـ لتفعيل المادة الحكائية التّاريخية وبعثها من جديد بكيفيات مباشرة أو غير مباشرة وبصياغة لغوية تخالف ما ورد في متون التّاريخ، ولكن في المقابل تحمل المعنى نفسه الوارد، أين تلتحم هذه الشّخصية " بنوايا الشّخوص، وتقترب منها بدرجة كبيرة جدّا، تجعلُ خطابها يخالط خطابهم ويتلبّس به في كثير من الأحيان"[1]، مُسهمة بذلك في تقديم التّاريخ. وهذا ما نلمسه من بابِ التّمثيل في روايةِ(رماد الشّرق) لواسيني الأعرج.

ـ استثمار الوثيقة التّاريخيّة

تتمّ هذه الآليةُ بتضمين الخطاب الرّوائيّ نصوصا مُستلة من وثائق ومخطوطاتٍ تاريخيّةٍ، سبق وإن أُعتمِدت" في كتابة تاريخ عصرٍ، أو رَجلٍ أو حادثةٍ أو أمّةٍ، وأوّلها المؤلّفات والمدّونات المكتوبة والوثائق الرّسمية وغير الرّسميّة من أوامر الدّول أو الحكّام أو مكتبات الدّول ومكتبات الأفراد"[2]، يرتدّ الرّوائيّ من خلالها إلى الأحداث التّاريخيّة التي شملتها، مُعيدا نشرها تفكيكا وتحليلا، باحثا عن منافذ وبؤر تتيح له التّسلّل إلى فضاءٍ أكثر رحابة ممّا تواجدت عليه في كتب، ويتمّ هذا التّضمين بتدوين النّص الأصليّ حرفيّا دون إدخالِ أيّ تغيير، أو بالتّصرّف في نصّ الوثيقة التّاريخيّة الخام وجعله يتماهى مع نصّ الخطاب الرّوائيّ إلى درجة صعوبة التّمييز بين المقولة التّاريخيّة والمقولة السّرديّة.

ب ـ مقاصد تسريد التّاريخ

لاشكّ أنّ تسريد التّاريخ وإخضاعِه للتّخييل الرّوائيّ وما يرافق ذلك من إكراهات ومصاعب، ليس الغاية منه إعادة كتابته واجترار أحداثه، وإلّا أضحى هذا الفعل مجرّد فعل عبثيّ، وإنّما هناك مقاصد يرومها الرّوائي من ذلك، تنسجم مع رؤيته وموقفه من قضايا دوّنتها كتب التّاريخ، وهي مُتعدّدة بتعدّد منظورِ

---

[1]- ينظر: عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2010م، ص249.

[2]- فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م، ص84.

كلّ روائيّ وحيثيات كلّ خطاب تاريخيّ؛ ولأنّها متعدّدة من الصّعبِ حصرها، لذا نقتّصر على أهمّها.

-أخذ العظة والعبرة ممّا حدث

المتعارف عليه أنّ التّاريخ يسجلّ تراكمات وتجارب الأفراد والشّعوب والأمم السّابقة، بما فيها انتصاراتها وانكساراتها، من هذا المعطى وتحت شعار مقولة " التّاريخ يعيد نفسه"، يرجع الرّوائيّ لاستلهام هذه التّجاربِ وبعث الحياةِ فيها من جديد، بطريقة تختلف عمّا دُوّنَ في متونه، بُغية أخذ العبرةِ والاتّعاظِ، لأنّ "ما يهمّ في الرّواية التّاريخية ليسَ إعادة سردِ الأحداث التّاريخية الكبيرة، بل لإيقاظ البُعد الشّعوريّ للنّاس الذين برزوا في تلك الأحداثِ، وما يهمّ أن نعيشَ مرّة أخرى الدّوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت بهم أن يفكّروا ويشعروا ويتصرّفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقعِ التّاريخي"[1]، فيكون استدعاء التّاريخ في هذا السّياق ليس من باب الاجترار، وإنّما لمعرفة الدّوافع الكامنةِ وراء تصرّفات الإنسان آنذاك، ومن ثمّة الاستفادة من تجارِبه في بناءِ المستقبلِ. فعلى سبيل التّمثيل لهذا التّوجّه رواية (ثلاثية غرناطة)[*]لرضوى عاشور(1995م/

- إضاءة عتمة زوايا التّاريخ

تسريد التّاريخ يعيد ترميمَ الشّروخ والتّشقّقاتِ التي يُحدثها المؤرّخ في الحقيقةِ التّاريخيّة، ليقف الرّوائيّ موقف الباحثِ، مُعيدًا لها نصاعتها ووضعها في السّياقِ الصّحيح، مُتحرّرًا من سَطوة المرجع، وفقَ عمليةِ هدمٍ، تَليها إعادةُ بعثٍ وتحيينٍ وفق رُؤيةٍ جديدةٍ مُحمّلةٍ بدلالاتٍ تستقطبُ القارئَ، لذا قد نَجد روايات مُتّكئة على مُحكيّ تاريخيّ أكثر صدقًا منّ التّاريخ نفسه، بفضل الكشفِ "عمّا هو مسكوت عنه

---

[1]- جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخية، تر: جواد صالح كاظم، دار الشّؤون الثّقافية العامة، العراق، ط 2، 1986م، ص46.

[*]- رواية ثلاثية غرناطة للكاتبة المصرية رضوى عاشور، وهي ثلاثية روائية اجتمع فيها التاريخ مع التّخييل، تتكوّن من : غرناطة، مريمة، الرّحيل على التّوالي، تدور أحداثها عام 1492م في بلاد الأندلس، خصيصًا في مملكة غرناطة، عام سقوط غرناطة بإعلان المعاهدة التي تنازل فيها أبو عبد الله محمد الصغير عن ملكه لملوك قشتالة وأرجوان، وتنتهي باعتراض آخر أبطالها الأحياء علي الذي يقول أن الموت في الرحيل عن الأندلس وليس البقاء.
ينظر: رضوي عاشور، ثلاثية غرناطة، دار الشروق، مصر، 2001، ط.03.

من أنساق مُغيّبة ومدفونةٍ تحت رُكامٍ ثقيل من أكاذيب وتضليلاتِ المدّوّناتِ الرّسميّة الصّفراء"[1]، التي ما فَتئت تُمارس إملاءاتِها المشبوهة.

- صون أصالة الموروث الحضاري - الثّقافيّ - الفكريّ الإنسانيّ

تفعيل المادة الحكائية التّاريخيّة وتمثُّلها روائيّا يسهم في حفظِ الموروثِ الحضاريّ بأشكالِه وأنماطِه وفاعليتِه على مستوى الوعي والرّقي الثّقافيّ، إذ لا تكاد تخلو الرّوايات ذات التّوجّهِ التّاريخيّ من حضورِ التّراثِ بتنوّعاته، إذ ينتخب الرّوائيّ من مقتنيات هذا الموروث وصيغِه ومفرداتِه، وهي بلا شكّ مقتنيات بالغة التّنوّع والتّعدّد والخصب تتّصل عمليًا بكلّ ما يندرج في إطار الثّقافة الشّعبية، وما له علاقة بالتّعبير الشّفهيّ، مثل القصص والأساطير والأغاني الشّعبية والرّقص الشّعبي والأمثال والأحَاجي وغيرِها من الفعالياتِ الأدبيةِ والفنّيةِ التي يرثها الشّعبُ وتنتقل فيه من جيلٍ إلى جيل بالحفظِ لا التّدوينِ، وهو بقايا حضارية احتفظت بقيمتها الوظيفيّة/

- استشراف المستقبل

المتتبّع لسيرورةِ التّاريخ وصيرورته يعي فكرةَ "التّاريخ يعيد نفسه"، أو ما يطلق عليه- أيضا - (التّكرار التاريخيّ) (*Historic récurrence*)، وإن كانت هذهِ الإعادة والتّكرار ليس بالمعنى الحرفيّ- فإنّها صادقةٌ إلى أبعد الحدودِ، ممّا يؤشّر على إمكانيةِ التّنبّؤ بما قد يحدث مستقبلاً، من مُنطلق أنّ "الأحداث التّاريخية ما هي إلّا دوائر كبيرة تدور فيها الشّعوب لتكرّر المرور على نفس الظّروفِ أو ظروفٍ مشابهةٍ كلّ حقبة زمنيّة."[2]، تحت مبدإ السّببيّةِ.

وهو ما يسعى الرّوائيّ إلى استثمارهِ بتتبّع حركيةِ التّاريخ والتّحوّلاتِ الطّارئةِ على بُنى المجتمعاتِ في جميع المناحِي، مُعيدًا قراءة المشهد بأحداثِه وبشخوصِه وبنيته الزّمكانية ليُعيد تسريده ضمن خطاب روائيّ مُتحرّرٍ من قيودِ الزّمنِ والمكانِ التي تفرضها كتب التّاريخ، مُستشرفا ما قد تؤولُ إليه هذه المجتمعاتِ من مصائر، مُكتشفا مسبّبات الفشلِ والانحطاطِ مثلما يستقرئُ عوامل النّجاح والتّطوّر، ليكون بهذا التّسريد قد أفصح عن نظرة استشرافية يمكن المراهنة عليها في قراءة المستقبل من خلال التّأويل.

---

[1]- فاضل ثامر، التّأريخي والسّردي في الرّواية العربيّة، ابن النّديم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2018م، ص29.

[2]- أيمن محمود، التّاريخ يعيد نفسه في سبع مراحل، ونحن لا نتعلم، منشور، نشر في نشر في2018/05/09م.
أُطلع عليه يوم 10/26م/ 2020م على السّاعة 21:00.
https://manshoor.com/politics-and-economics/learning-from-history-lessons

ج ـ أشكال التّمثيل السّردي للتّاريخيّ

يمكنُ حصرها في ضوءِ معايير التّجنيس إلى ثلاثة أنواع من الرّوايات المُتوسّلة مادتها إلى المرجعيّة التاريخيّة، من خلال وضع حدود تجنيسيّة، تجيئ على النّحو الآتي:

ـ روايات السّرد التّاريخيّ التّسجيليّ

من خلالِ التّسميةِ يتّضح أنّ هذا النّوع يضطّلع برصدِ الأحداث التّاريخيّةِ وتسجيلها، يهتّم بالمضمون والبعد التّوثيقيّ على حساب الجانب التّخييلي، مضامينه لا تكاد تختلف عمّا يُدوَّنُ في متون التّاريخ، يغيب عنها عنصرا الإبداع والتّشويق، يسعى فيها كاتبُها إلى تقريبِ القارئِ من التّاريخ بأسلوبٍ بسيطٍ ولغةٍ واضحةٍ مباشرة، تماشيًا مع طبيعةِ المتلقّين الذين يكونُون في الغالبِ من الفئاتِ المُتمدرسةِ، وهذا ما نجده في الكُتب المدرسيّة، والقصص المرافقة لها، والمُكرّسة لتعضيدِ مضامين المقرّرات؛ خاصة تدريس نشاطي التّاريخ والتّربية الدّينية، أين يقفِ المتصفح لِصوصها سردًا تاريخيًا صرفًا، يجتّر الوقائع التّاريخيّةَ دون تدخل من مؤلّفها؛ لا حذفًا ولا زيادةً.

ـ روايات السّرد الفنّي للتّاريخيّ

هذا النّوع من الرّوايات يروّج للمادة الحكائيّة التّاريخيّة عبر ما يوفّره السّرد الفنّي من إمكانات، مع الإشارةِ إلى أنّ توسّل الأدوات الفنّية التّخيلية في عملية التّسريدِ، لا يعني أنّ الرّوائيّ يبتغي من وراءِ ذلك " التّرف الفنّي أو المُتعة الجمالية الخالصة، وإنّما يرى أنّها تُؤدّي دورا نشطًا في تحريك الأذهان، وشَحنها بالقيمِ والأفكارِ اتجاه الماضي والواقع معًا، والتّطلّع نحو الغد انطلاقا من هذه الأفكارِ وتلك القيم[1]. إضافةً إلى سعيها لبعث الذّاكرة المغيّبةِ وما تشمله من حوادث ووقائع تاريخيّة، اِعتراها غبار النّسيان بفعلِ التّقادمِ أو إهمال المؤرّخ لها جهلاً أو تعمّدًا، ليُعيد الرّوائي بذلك بعثها من جديد من خلالِ جمع شتاتِ ما ضاعَ منها، ومحاولا الإمساك بها وتثبيتها.

ـ روايات التّخييل التّاريخي

يُعدّ هذا النّمطُ من الرّوايات الأكثر حداثة وقبولا لدى النّقاد، والمفضّل كتابةً لدى الرّوائيين، كونه يتيحَ جاوز إشكالية التّجنيس، وما يترتّب عنها من تضييق على فعل التّخييلِ، مقارنة بالنّمطين السّالف

---

[1]- المرجـــع السّابق، ص15.

ذكرهما. يعود قصب السّبق في التوّجه نحو هذه الفكرة- وإن تَباينت المصطلحات المعبّرة عنها- إلى جهود النّقاد الغربيين، على رأسهم النّاقدة الكندية لندا هتشيون(*Linda Hutcheon*) التي لملمت المفاهيم المتعلّقة بهذا النّوع من السّردنة تحت مصطلح "الميتا - رواية التّاريخية(*Historiographique*)(*Meat fiction*) في كتابها (سياسة ما بعد الحداثية)[1].

هذه الجُهود انضوت " تحت إفرازات ما بعد الحداثة - ذات الحمولات الرّؤيوية والفكرية العميقة، التي لا تكتفي بما هو كائن، بل تتعدّاه إلى البحث عن المضمر والمغيّب، ناهيك عن إمكانات المُساءلة، وهو ما ينطبق على المادة التّاريخية التي بفعل التّخييل تنقطع عن وظيفتها التّوثيقية والوصفية، وتصبح إلى جانب الوظيفة الجمالية ورمزية أداة لتفسير لأحداث الماضي، ومساءلتها"[2]، متجاوزة بهذا المفهومِ ما هُو مألوف في الرّوايةِ التّاريخيةِ التّقليديةِ ذات البُعدِ التّوثيقي الصّارمِ في معظمِه.

2-التّاريخي في الرّواية العربية

أ- بواكير نشأة الرّواية التّاريخية في الأدب العربي

كان لظهور الرّواية التّاريخية وازدهارها وتطوّرها في بلاد الغرب أثر كبير على ظهور وتطوّر الرّواية التّاريخية في الأدب العربي الحديث في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر ومطلع القرن العشرين، فظاهرة التّأثير والتأثّر ليست غريبة على الآداب العالمية، بل هي ظاهرة طبيعية تعمل على تطوير الآداب القومية والعالمية بشكل عام. فلا يستطيع أي إنسان أن يتطوّر إلا بالاستفادة من خيرات الآخرين وتجاربهم، والأخذ بالمفيد من آرائهم، فقد كان احتفاء الرواية الغربية بالتاريخ قد سبق الرواية العربية بالنظر إلى زمن نضوج فن الرواية عندهم، على يدّ كلّ من والتر" "سكوت (1771م/ 1832م) وألكسندر ديماس الأب" (1802م. 1870م) وغيرهما، إلا أنّ هذا لا ينفي إفادة الرّواية الغربية من السّرود العربية القديمة من هذا الجانب، فتخييل التاريخ في النص السردي العربي لم ينتظر القرن التاسع عشر ليعلن ميلاده، فما روي عن عنترة وقيس، وحكاية الجازية، وذات الهمة، وزرقاء اليمامة، إضافة

---

[1]-ينظر: لندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، 2009م، ص141.

[2]- عبد الله إبراهيم، المتخيّل التّاريخي، السّرد الإمبراطورية والتّجربة الاستعمارية، المؤسّسة العربي للدّراسات والنّشر، بيروت، 2011م، ط1، ص5.

نصوص السير والتراجم وأيام العرب، كلها نتاجات حاولت تأبيد وقائع تاريخية فردية وأخرى جماعية كان لها موقع في نفوس العرب، فحظيت بمكانة مرموقة في الخزانة السردية العربية والعالمية.

وإذا كانت الرواية الغربية قد عادت إلى هذه السرود وأفادت منها، فإنّ الرواية العربية قد أفادت من الجانبين فاستنبتت من تربة غربية بعضا من فنيات توظيف المرجعي في رواياتها، بل وحتى وإن أخذت الفكرة عنها إن أردنا تأييد من ذهب إلى ذلك من النقاد [1] ، لكنها عادت في الوقت نفسه إلى تراثها واستلهمت منه شيئا من مادته التاريخية وطرائق التعبير، والعودة إلى رواياتنا العربية يكشف ذلك، فما كتبه (سليم البستاني) و(جرجي زيدان) و(فرح أنطون) وغيرهم يرصد هذا التلاقح والتناغم الفني في أعمالهم، بين ما هو عربي أصيل وبين ما هو غربي، وصولا إلى الرواية العربية المعاصرة التي أصبحت تؤمن بالجمع بين المختلف والمؤتلف، بين ما هو أصيل وما هو دخيل، أكثر من أي زمن مضى، وذلك على غير ما ذهب إليه "إكانتي كراتشوكفسكي "وبعض المهتمين بالموروث الأدبي العربي، حين قال في كتابه "الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث": "الرواية التاريخية لا تمثل هنا نموا عضويا للرواية العربية المنبثقة عن القرون الوسطى بقدر ما تمثل نباتا مأخوذا من تربة أوروبية أعيد غرسه في حقل "عربي"[2]، وحجته في ذلك أنّ الرواية مظهر ثقافي استتبع كل مظاهر التبعية الثقافية العربية المجلوبة من الغرب، مغفلا جانبا مضيئا فيها يتعلّق بارتكازها على سرودها القديمة في أكثر من موضع فني، ناهيك عما أخذته الرواية الغربية عن هذه السرود في أطوار نشأتها الأولى.

وبالعودة إلى رواياتنا العربية وتاريخ اتصالها بوقائع الماضي، نجد أنّ كثيرا من النقاد قد أجمعوا على أن التأريخ للرواية المخيلة للوقائعي بشكل واضح ينطلق مما كتبه سليم البستاني بداية من "زنوبيا" التي صدرت سنة 1871 وبعدها بدور" سنة 1872 والهيام في فتوح الشام" سنة 1874م، لتردفها أعمال جرجي زيدان التي غطت ما كتبه البستاني كما وكيفا، فأصدر "المملوك الشارد" 1891م، "استبداد المماليك" 1892، "جهاد المحبين" 1895، عذراء قريش 1898 ، وغيرها من مؤلفاته الكثيرة تحت ما

---

[1]- اختلفت آراء النقاد المحدثين في جذور الرواية التاريخية وانقسموا في هذا الإطار إلى ثلاثة مجموعات: الأولى : يرى أن القصة التاريخية كانت تطوراً طبيعياً عن التراث العربي القصصي. الثانية: يقرر بأن القصة التاريخية هي مجرد صدى وفرع من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب في النهضة الحديثة. الثالثة: يرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ الرواية التاريخية نشأت نتيجة مزاوجة بين التراث العربي القديم وبين ما جاءنا من الغرب.

[2]- إكانتي كراتشكوفسكي، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، تر: عبدالرحيم العطاوي، دار الكلام، الرباط - المغرب، ط 1 1989، ص: 20

يسمى بسلسلة روايات تاريخ الإسلام (1891م-1914م) لتظهر بعدها نتاجات فرح أنطون، ويعقوب صروف، وأمين ناصر وغيرها من الأعمال[1] التي أرادت نشر التاريخ في شكل رواية، ترغيبا للناس في مطالعته والاستزادة منه.

جاءت هذه الروايات كلها وهي بمثابة نتاجات أولى لرعيل أوّل أوجد عتبة تاريخية روائية للأجيال المبدعة اللاحقة معتمدة على التاريخ في بناء حبكتها، قاصدة تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلا يقترب من الحقيقة، فلا تُجاوزها إلى المساءلة والتحليل إلا فيما ندر، فتمثلت أحداثا تاريخية كانت في الرواية بمثابة المركز، أو بصيغة أخرى، قصة إطارا تدور في فلكها مجموع ما يقحمه الروائي من مادة مخيلة، قاصدة التعريف ببطولات السلف ومآثرهم للاقتداء بهم، وتغذية النزعة القومية والوطنية، فاتجه أغلب روائي هذه الفترة – في موقفهم من التاريخ - اتجاها واحدا، فانصرفوا إلى "ذكر النوابغ والأبطال، وعرض أمجادهم، ومآثرهم، والإشادة بمفاخرهم وبطولاتهم ومنها التعرض للمأثور من وقائع العرب، وإبرازها ناصعة مشرقة"[2]، وذلك بعد أن توضع المادة التاريخية في سياق مشوّق يستقطب القارئ، يقول جرجي زيدان بهذا الصدد: "أما نحن فنأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوّق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ، مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له في الحقيقة "[3]، وهو ما يعني أنّ الروائي - وإن لم يصرح بذلك زيدان يصوغ المادة التاريخية صياغة جديدة فلا ينقلها كما هي في التاريخ، لكن يشترط في هذه الصياغة أن تحافظ على جوهر المادة التاريخية المعاد صياغتها في العمل الأدبي.

وبالنّظر إلى طبيعة تعامل هؤلاء الرّوائيين مع المادة التاريخية سجّل النقاد ظهور جيل ثان استلهم لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي والإسلامي، وكان هذا "الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية - بمستويات دلالية مختلفة – لإبراز الذات القومية في مواجهة الغرب[4] ،ومن هؤلاء عادل كامل وعبد الحميد جودة السحار ومحمد فريد أبو

---

[1]- ينظر: عبدالرحمن ياغي في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان دط، دت ص: 159 وما بعدها.

[2]- نواف أبو ساري، الرّواية التّاريخية، بماء الدّين للنشر والتوزيع، قسنطينة - الجزائر، ط1، 2004، ص: 27.

[3]- جرجي زيدان، الحجّاج بن يوسف الثّقفي، مطابع الهلال، القاهرة، مصر، د.ت، ص39.

4- محمود أمين العالم، الرواية بين زمنيتها وزمانها مجلة فصول، القاهرة - مصر، مج 12، ع1، 1993، ص: 17.

حديد وعلي أحمد باكثير وعلي الجارم وغيرهم، وقد صدرت روايات هؤلاء في مناخ ثقافي جديد، وسياقات خارج نصية مختلفة، تتميز باحتدام الصراع العربي الغربي، وبظهور حركات التحرر وهو ما اقتضى رواية تتخذ لتخييل الوقائعي وسائلا جديدة تساوي بين ما هو متخيل وبين ما هو وقائعي، أو تكاد، كما أنها تركز في موضوعها على البطولات مستدعية التاريخ المجيد للأمة، الباعث على بث روح المجابهة، أو روح الانتشاء بالانتصارات المحققة لدى الدول العربية المستقلة، يقول محمد مندور عن بعض مؤلفات هذا الجيل: إنّ "الاتجاه التاريخي الذي ابتدأه جرجي زيدان، وجاء بعده فريد أبو حديد فجدد في معناه وحدّد من وسائله أوشك أن يخلقه خلقاً جديداً في "الملك الضليل" و "زنوبيا"، وتبعه في ذلك شاب ينبعث منه الأمل وهو علي أحمد باكثير كاتب "أخناتون " و"سلامة القس" و"جهاد التي نالت إحدى جوائز وزارة المعارف"[1].

وبالرّغم من هذا العدد الوافر من الروائيين العرب الذين استلهموا نصوص التاريخ في فترة متقدمة، وبالرّغم من نتاجاتهم الكثيرة ،والمختلفة إلا أنّ سيرورة الأدب أوجدت جيلا ثالثا من الروائيين خلف الجيلين بنظرته المخالفة، جيل معاصر لا يكتب التاريخ من أجل كتابته بل يأتي به لكي يوظفه في سياقات نصية جديدة تحمله على البوح بما كان يخفيه أو على الأقل بغير ما كان يصرح به، مقدما قراءة واعية له، لا تنكر فضله لكن تسعى لتعريته من أي وثوقية أو تضليل، فلا ترتبط روايات هذا الجيل "بالتاريخ لتعيد التعبير عما قاله بلغة أخرى، بل ترتبط به للتعبير عما لا يقوله "[2]، فتسائله وتجاوزه في أكثر من موضع مستعيرة وقائع تاريخية في تخييل الحكاية الروائية معيدة تشخيصها "بتمثل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع ... مع محاولة فهم الواقع والتفكير في وجوده بأفق متخيل اجتماعي وتاريخي قادر على المحاورة والانتقاد[3]، رافضة التصوّرات الأولى لتوظيف التاريخ في الرواية العربية بالمعنى الذي أشار إليه "زيدان وأضرابه من المؤسسين لهذا النمط من الكتابة، وكما جاراه في ذلك كثير من النقاد فهي تصورات حسبهم استنفدت طاقتها الوصفية بعد أن جرى تحويل جذري في طبيعة تلك الكتابة السردية التاريخية، التي استحدثت لها وظائف جديدة لم تكن معروفة آنذاك "[4].

---

[1]- محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة - مصر، دط، دت، ص: 39.

[2]- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟. ص: 63.

[3]- المرجع نفسه، ص: 65.

[4]- عبدالله إبراهيم، التخيل التاريخي. ص: 13.

وفي سياق داعم لهذه الفكرة أعيد النظر مرة أخرى من طرف الروائيين والنقاد في حدود التاريخ والمتخيل الروائي معتبرين الزمن الفاصل بين الروائي العربي المهتم بالوقائع التّاريخية يحفظ له الحق في التأمل بتمعن فيما سيخيله، وعندما قالوا بالتخييل قصدوا إخراج المادة التاريخية من دائرة الإيمان واليقين إلى دائرة العقل والشك، حتى وإن صار النص الروائي جزءا من الذاكرة الجمعية، وفعلا مؤسسا في نسق أكبر المرويات كبرى تحتفي بها هذه الذاكرة، فجاءت هذه الروايات بمنطق التجريب لتمثل منطلق هذا التحول الجديد في الرواية العربية الذي يحاكي بدوره الرؤية الحداثية للعالم، ومستهل تقديم التاريخي بعيدا عن المفاهيم الكلاسيكية للتاريخ المخيّل، ومن هؤلاء الروائيين نذكر: صنع الله ابراهيم وحنا مينه جمال الغيطاني، نجيب محفوظ، إدوار الخراط، الطيب صالح، بهاء طاهر، إبراهيم الكوني إميل حبيبي، الطاهر وطار، عبدالرحمن منيف واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي ..... وغيرهم.

وهم روائيون آمنت كتاباتهم بهذا التحوّل البنيوي والدلالي في توظيفها لمادة التاريخ فصنعت لنفسها شكلا جديدا يستأنس إلى التاريخ خدمة للنسق الفكري الذي تقوم عليه الرواية، فجاءت أعمالهم مخيلة للتاريخ "متحررة من الوثيقة ومستندة إلى تجارب تنتصر للممكن[1]، أكثر من انتصارها لما كان، أي أنّها انتصرت للخيال على حساب الواقعة التاريخية، وهو ما منح هذا الجيل مساحة كبيرة من الحرية خوّلت له سلطة التميز والرفض والتصحيح والتحويل والتحوير، ناهيك عما منحته له من قدرة على بعث التاريخ المحظور، وإيراد التاريخ المغمور والنبش في ركام الوقائع فاستنطق هذا الجيل ظلال نصوص سلطوية، مُستشقا ما عكسته من هوامش ومن هزائم سكت عنها وطنيا أو قوميا، هذا إن لم يتجاوز بجرأة تحليلا وتأويلا هذا الجانب إلى الجانب المظلم من هذه الهزائم.

[1]- عبد الفتاح الحجمري، هل لدينا رواية تاريخية؟. ص: 64.

3- الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية

1- في مفهوم الواقعية

ارتبطت الإرهاصات الأولى لميلاد فكرة الواقعية قبل اكتساحها ميدان الأدب بالمنجز الفلسفي منذ أزمنة موغلة في القدم، وذلك حين حاول الفلاسفة التقليل من آثار الرؤى المثالية[1] والغيبية التي اكتسحت النسق الفكري لردح من الزمن، "وما زال فضل أرسطو على الفلسفة يذكر إلى اليوم بأنّه حول عيون الفلاسفة من السّماء إلى الأرض، ولم يكن ذلك بالعمل القليل"[2]، وبالانتقال إلى الفلسفات المتأخرة يكفي النظر في خزانة منجز الوضعية ورؤاها للتدليل على اطراد الطرح، والمساعي الحثيثة لتقديم الواقع مادة قابلة للتجريد لكن لا يمكن الانفصال عنها أو فهم العالم دون الانطلاق منها والعودة إليها.

وبتتبّع مسار تطوّر مصطلح الواقعية وتبلور دلالاته في السّاحتين الفلسفية والأدبية، يمكن القول بأنّ الواقعية من منظور فلسفي "مذهب يلتزم فيه التّصوير الأمين لمظاهر الطبيعة والحياة كما هي وكذلك عرض الآراء والأحداث والظروف والملابسات دون نظر مثالي، ومن الناحية الأدبية، مذهب أدبي يعتمد على الوقائع، ويعنى بتصوير أحوال المجتمع"[3]، فيسعى بذلك النص الأدبي لما هو مدار اهتمامنا إلى محايثة الواقع وتخييل تفاصيله، محاولا "أن يمثل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي"[4]. وعلى هذه الأساس عرف (رينيه ويليك) الواقعية بقوله: هي "التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر"[5] في حد يركب عضويا بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، فالواقعية في الأدب هي عملية تخييلية هدفها إعادة إنتاج الواقع بوعي ورؤيا خاصة تجسيدا لحقيقة الحياة بأدوات فنية.

---

[1]- ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر - الجزائر، ط1، 1986. ص: 342.

[2]- محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ط1، 2005. ص: 91.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون (مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة - مصر، ط4، 2004. ص: 1051.

[4]- مجدي وهبة / كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت - لبنان، ط2، 1984. ص: 428.

[5]- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، مطابع الرسالة - الكويت، ط1، 1987، ص: 165.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن القول بالواقعية يعلق أدبيا حين الاكتفاء بربط النصوص بالعوالم الخارجية والتوقف عند محاولة إثبات علائقها بسياقات الإنتاج، بعيدا عن دواخل المؤلف المسؤولة عن تخلق النص من جهة، ودون الحديث عن عوالم الإنسان الداخلية الممثلة بنماذج معينة داخل النصوص الأدبية من جهة ثانية، وذلك لأن الشروط النفسية تأتي متساوقة مع الشروط الاجتماعية والثقافية المسؤولة عن إنتاج النص كمرحلة أولى وقراءته كمرحلة ثانية، ولذلك يمكن القول بأن الواقعية ليست مثلما يعتقد البعض مجرد نقل للتفاصيل الخارجية بأمانة، بل هي إعادة تمثل للحياة بقسميها الداخلي والخارجي وفق مبادئ الاتجاه الواقعي في الأدب، هي حركة تتوحد فيها المشاعر مع عالم الأشياء، للوصول إلى أعماق الظاهرة المجسدة نصيا من خلال فكرة نواة مستمدة من الواقع، ودون هذا يبتعد الأدب عن أداء وظائفه ويصبح مجرد انعكاس بغ للواقع، ولهذا نجد جورج لوكاتش يشدد على ضرورة مواكبة التطورات بتكوين الذات وعيش التفاصيل وتهذيب الأخلاق من قبل المؤلف/ الفنان يقول بهذا الصدد: "إن الفنانين الذين لا يعملون بعنف على تطوير أنفسهم فكريا وأخلاقيا يبقون غالبا في معايشاهم حبيسين لهذه المباشرة الموضوعية للسطح الاجتماعي"[1].

2- الرّواية والواقعية

لقد اقترن مصطلح الواقعية بالأدب في القرن التاسع عشر بفضل الألماني (فريدريك شيلر)[2]، فقد كانت الرّواية إحدى محاور تجلياته الرّئيسية، وذلك تبعا لطبيعة تشكّل مكوناتها السردية التي تقابل نظام الحياة. وإذا تحدثنا عن الواقعية بمفهومها العام نتبدى أمامنا أعمال كثيرة وكبيرة، حاولت أن ترسم ملامح الواقع بكل اللغات، مثل أعمال "تولستوي" و"غوركي" و"دستويفسكي" في روسيا، أعمال "بلزاك" و"زولا" في فرنسا، أعمال "كاواباتا" و"ميشيما" في اليابان، أعمال "هيمنجواي" و"شتاينبك" في أمريكا، أعمال "نجيب محفوظ" و"عبد الرحمن منيف" و"الطاهر وطار" في العالم العربي.

ونظرا لاختلاف سياقات إنتاج النّص الرّوائي وتعدّد الرّؤى تجاه الواقع، فقد انشطرت الواقعية الأدبية بحسب الباحثين والنقاد إلى واقعيات، أبرزها:

---

[1]- جورج لوكانش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، مجد للنشر والتوزيع، - لبنان، ط4، 2006. ص : 175.

[2]- محمد مندور، في الأدب والنقد، حضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، ط1، 1988. ص: 109.

أ- الواقعية البرجوازية

وهو اتجاه قاده تنظيرا وإبداعا مجتمع الثقافة الألماني بداية من النصف الثاني للقرن التاسع عشر، وهو المجتمع الذي اعتبر واقعه جميلا وعقلانيا، واكتفى بدعوة الروائيين إلى نقل جوهر الواقع دون تدخل ذواتهم داخل العمل ليرى الجميع الأرض البكر التي لم يفترع خيراها أحد، وأبرز من مثل هذا الاتجاه صاحب "الأسلاف" غوستاف فرايتاغ. • الواقعية النقدية: أطلق هذا المصطلح استنادا إلى دراسات تحليلية لروايات "بلزاك" و "زولا" ليعمم مفهومه على مجموع النصوص التي تتناول الواقع بالتشريح لتبيان المتناقضات، والمساهمة بوعي في حالت المشاكل التي تتخبط فيها أي أمة من الأمم "وتنطلق الواقعية النقدية من خلال نصوصها من رؤيا تجعل فيها الفرد في مواجهة مع المجتمع والدولة والطبيعة، وبذلك توكل إليه أدبيا مسؤولية مصير الجماعة "[1].

ب ـ الواقعية الاشتراكية

كان للأدب السّوفياتي من خلال أعمال "بوشكين" و"غوركي" وغيرهما أفضلية السبق في الكتابة داخل هذا الإطار الإيديولوجي، قبل أن يمتد تأثيره إلى مختلف بقاع العالم حيث الشعوب التي ستتبنى الاشتراكية، حيث الأدباء المؤمنين بالفكر الماركسي ومبادئه، الذين دعوا إليه بعد توصيف ما أفرزته الرأسمالية، وما خلفه أصحابها في الشعوب المستعمرة من دمار، ومن أبرز الرّوائيين العرب الذين صنفت كتاباتهم ضمن هذا الاتجاه: حنا مينه ويوسف إدريس والطّاهر وطّار.

ج ـ الواقعية التّشاؤمية

تتأسّس محاور هذا الاتجاه على مقولة مركزية، مفادها أن جوهر الإنسان شرّ وأنّ الخير ما هو إلا ظاهر خادع[2]، يتجلّى بملاحظات بسيطة يقوم بها إنسان حصيف من خلال مواقف يومية تجمعه بغيره، أو من خلال استبطان الذّات بلغة علماء النّفس، وقد ترتّب على هذه المقولة الإيمان بأنّ الحياة لا تدعو إلى التّفاؤل، وبأنّ المظلم فيها أكبر بكثير من المنير، وقد برر أصحاب هذا الاتجاه موقفهم بالعودة إلى

[1]- ينظر: شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985.ص: 14.

[2]- ينظر : عماد سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة، عمان - الأردن، ط1، 2009. ص: 242.

طبيعة الشخص في حد ذاته، الذي يقوم بالفعل بناء على دوافع دفينة كإقدامه على العطاء وادعائه الكرم من أجل المباهاة، وإظهار الزهد بسبب البخل[1].

وبالنّظر إلى ما يجمع هذه الاتجاهات، نجد أن النقاد قد حددوا مجموعة من الخصائص التي تميز الروايات الواقعية، والتي أذكر منها:

- الابتعاد عن التكلف في التعبير، وعن استخدامات الرمز الغامضة.
- الاستناد إلى الواقع في بناء ملامح الشخصيات الروائية، والتعريف بما وبانتماءاتها، مع الإفصاح عن هويتها سواء أكانت هذه الشخصيات افتراضية (جيء بها لتعبر عن فئة أو شريحة معينة لها وجودها الحقيقي في الواقع أم مرجعية لها وجودها السابق عن النص وتحيل على عالم خارجي محقق ماديا ومعروف تاريخيا، وفي الحالتين تقر الرواية الواقعية بالربط الدائم للنص وشخصياته بالواقع الذي تنطلق منه في عملية الكتابة وتعود إليه.
- تقديم خصائص الفترة الزّمنية المخيلة بتفاصيلها الواقعية المميزة لها.
- التركيز على وصف الأماكن بدقة.
- اللجوء إلى استخدام العامية في الحوار، أو في بعض المواضع النصية الأخرى (سرد / وصف) التي من شأنها وضع القارئ داخل عوالم نصية ذات علاقة وطيدة بالواقع المعاش.
- استخدام لغة تتساوق ومستوى الشخصيات. * تبرير الأفعال التي تقوم بها الشخصيات داخل النص الروائي .
- البناء المنطقي للأحداث، باعتماد نظام سببي تراتبي لا يخالف العقل، وذلك بعيدا عن أي خارق ينأى بالقارئ بعيدا عن عالمه الحقيقي.
- تصوير الحياة بجانبيها المظلم والمنير من أجل توصيف الواقع. * الاهتمام باليومي، وبالطبقات الشعبية المقهورة .

3- النّصوص الرّوائية العربية والاتجاه الواقعي

لقد تولّدت الرّواية العربية في تخوم انصهر فيها الواقع والمجتمع برؤى المبدعين الذين أخذوا موقفا رياديا بتفسيراتهم الأوضاع المجتمعات العربية ورغبتهم الملّحة في توليد الوعي، فتأت بذلك النّصوص الرّوائية ناضجة، مؤمنة بموقع الإنسان العربي الثّقافي والحضاري، واستشكلت من هذا الموقع معينا لها من

[1]- ينظر: محمد مندور، في الأدب والناقد، ص108 وما بعدها.

القضايا، بعيدا عن مثاليات الكتابة الغربية في عصورها المظلمة وبعيدا عن الكلاسيكيات العربية الممجدة للماضي شكلا ودلالة.

ساهمت الظروف العصيبة التي عرفتها المجتمعات العربية في تبني مبادئ الواقعية وأطرها البنيوية بمختلف اتجاهاتها للتعبير عن الواقع وتقديم حلول للمشاكل التي يتخبط فيها العالم العربي، فتنزلت الرواية العربية همومها وانشغالاتها محكومة بوعي الروائي العربي وهواجسه الفكرية والسياسية والاجتماعية، قريبة من الواقع، فلبست بذلك الكثير من الروايات العربية لبوس الواقعية كاتجاه أدبي بالرغم من ارتباطها المسبق بهذا الواقع وإيمانها به.[1]

بالرّغم من الفضل الذي يعود إلى "محمد تيمور" و"محمود تيمور" و"الطاهر لاشين" و"عيسى عبيد" في استنبات الواقعية وبثها في نصوصنا السردية العربية الحديثة، إلا أن كتابات نجيب محفوظ كانت الأكثر نضجا، فمن خلال "القاهرة الجديدة"، "خان الخليلي"، "زقاق المدق"، "السراب" "بداية ونهاية"، "بين القصرين"، "قصر الشوق"، "السكرية" ظهرت الواقعية الروائية العربية في حلة مكتملة، من خلال حرص المبدع على نمذجة المجتمع المصري، ووصف حالاته وانشغالاته المختلفة وتسمية الأماكن بما تعرف به حقيقة، والاهتمام باليومي والمحلي والمهمش والمقموع، ونقل التجربة الحقيقية المعاشة.

لقد انتمت كتابات محفوظ الروائية [الآنفة الذكر) خلال أربعينيات القرن الماضي إلى الواقعية النقدية التي ظهرت بعيد الحرب العالمية الثانية مباشرة، غير أن هذا الاتجاه لم يتفرد بالفضاء الروائي العربي، إذ أردف بأعمال الواقعيين الاشتراكيين في مطلع الخمسينيات من ذات القرن، ومن ضمن الأسماء المبدعة داخل هذا الاتجاه الواقعي (الاشتراكي) نجد: "عبدالرحمن الشرقاوي"، "الطاهر وطار" "يوسف إدريس" "فتحي غانم"، "عبدالحميد بن هدوقة" وغيرها من الأسماء.

وتجدر الإشارة في هذا المساق إلى أنّ كثيرا من الأعمال الروائية العربية قد تمترست خلف اتجاهين كبيرين للواقعية، هما الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، أما بالنسبة للاتجاهات الأخرى فقد بقيت محصورة في مناطق جغرافية غير عربية ساهمت السياقات الخارجية في بلورتها، ودلّل عليها النّص الروائي بإمكاناته البنيوية والمعنوية .

وما بعدها لقد طرح النقاد سؤال أهلية الرواية الواقعية في أن تكون نموذجا مكتملا يمثل الرواية العربية في أجمل حلته، وقد نزع الكثير منهم إلى تثمين ما قدمته من إيجابيات لا يمكن إنكارها، نحو

[1]-ينظر: السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية - مصر، دط، دت. ص: 73

الانطلاق من الواقع، والعمل على قراءته، وتحليل ظواهره، وحل مشكلاته، وكذا خلق ما يسمى بالأدب الملتزم والرواية الملتزمة داخل الخزانة السردية العربية الحديثة والمعاصرة، إلا أنهم رفضوا في الوقت نفسه فوتوغرافية الواقعية، أو ادعاء أصحابها ذلك، فلا بأس بحسبهم ربط الأدب بالحياة، والانطلاق من الواقع والتعبير عنه لترقيته، لكن دون أن تحمل الجانب الجمالي والفني والعاطفي والخيالي الذي لا تستقيم الرواية دونه، لأن الملاحظ أن هناك الكثير من الأدباء قد جعلوا نصوصهم السردية مجرد مطية إيديولوجية، هدفها إيصال الحمولة الفكرية والدعوة إليها، والتقزيم من مخالفيها، وهو ما نلحظه بشكل جلي في بعض كتابات الواقعيين الاشتراكيين.

4 – الا تجاه الوجــودي في الرّواية العربية

1ـ في الفلسفة الوجودية

(الوجودية) حركة ثقافية انتشرت بين الثّلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، ثارت على فكر القيم المستبدة التي حرمت الإنسان من الحرية، حيث شعر بالعبودية، وصار سجيناً لسلطة الكنيسة وتحكّمها فيه بشكل رهيب باسم الدّين. بداياتها تعود إلى فترة تحرّر أوروبا من سلطة الكنيسة؛ أين أصبح المفكّرون لا يخافون من نشر أفكارهم؛ مستثمرين هوامش الحرية المتاحة لإلغاء كلّ الحدود الدّينية والتّقاليد السّارية في المجتمع الأوربي آنذاك .

يمتدّ التّفكير الوجودي إلى الفلاسفة اليونانيين؛ لتتّسع مبادئه مع مرور الزّمن عند نظرائهم في العصور الوسطى، والعصر الحديث أيضاً، ممّا أفضى في النهاية إلى نشأة الفلسفة الوجودية المعاصرة ونضجها[1] والتي.جاءت لتحليل واقع الإنسان والكشف عمّا يواجهه من تحدّيات، ومن ثمّ تحصينه بحريته الكاملة وإرادته لاتخاذ قراراته والنضال لإثبات وجوده واختيار مصيره، وعلى هذا الأساس حاول (الوجوديون) إعطاء الأولوية لوجود الذّات على الماهية، فأعطوا الأهمية القصوى لامتلاك الإنسان الحرية المطلقة في التّفكير، وخلعوا عنه أي أفكار أو قيم قديمة، مُعلنين بذلك تقديس الحرية إيمانا منها أنّ الوجود منعدم في غيابها بسبب القيم المفروضة على الإنسان.[2]

قصب السّبق في وضع أسسها النّظرية يعود للفكر الألماني ومن بعده الفرنسي لهذه الفلسفة ولو أنّ لها إرهاصات ضاربة في عمق الفكر البشري وقد ارتكزت هذه الفلسفة على مقولة جوهرية محورها النّاظم "أسبقية الوجود على الماهية"[3]، أي أنّ الإنسان يولد صفحة بيضاء، وأنّه هو المسؤول الأوّل عن بلورة جوهره، ورسم ملامحه، ووضع الحدود لنفسه، وهي المقولة التي تفرعت عنها دلالات الحرية والاختيار والمسؤولية وغيرها من المفاهيم الأخرى التي أطّرها كلّ من كـ(يركغارد، وسارتر، غابرييل مارسيل، كارل ياسبرز) وغيرهم. ويمكن فيما يأتي تلخيص أهم ما دعا إليه الوجوديون ودافعوا عنه:

1- فؤاد كامل : فلاسفة وجوديون "مذاهب وشخصيات"، دار الطباعة القومية،، 1959م، ص5.

2- روز هنري جرجس رزق، رؤية نقدية لأفكار وجودية – سارتر نموذجا- كلية الآداب – جامعة الإسكندرية- ص03.

3- محمد شفيق شاء في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2009. ص 227.

✓ الانتصار الدائم لمبدأ الحرية، إذ بدوما يتساوى الوجود مع العدم "فالإنسان لا يكون أولا من أجل أن يكون حرا فيما بعد، فليس ثم فارق بين وجود الإنسان وكونه حرا[1]

✓ العيش بعيدا عن قيود الماضي، وذهنيات المجتمع ومروياته الكبرى، وذلك بالتّخلّص من مسكوكات الجماعة الدّينية والقيم الثابتة أو ما يدرج في خانة الأعراف والتقاليد.

✓ الدفاع عن حقوق الإنسان في المتعة والسعادة، وفي وجوب أخذ نصيبه مما يريده من ملّذات.

✓ ويكون ذلك بإعلانه عن رغبته بشكل حر، وفي حال من أي قانون يخضعه ما لم يؤذ غيره. صرف الجهد لصالح الذات أولا لتحقيق الرغبات قبل إعطاء الأهمية لرغبات الجماعة، وذلك في نطاق يفرض عليه المسؤولية تجاه نفسه وتجاه غيره، لأن الوجودية جاءت ل "تدفع بالإنسان الفرد مرة أخرى إلى الواجهة"[2]

✓ العمل على إعادة الاعتبار لمشاعر الإنسان وغريزته.

2 ـ الرّواية الغربية والوجودية

رأت الفلسفة الوجودية في الأدب أرضية خصبة لتمرير أفكارها، لاسيّما الرواية والمسرحيّة، لأنّه القناة المثلى لتحليل واقع الإنسان، ناهيك عن أنّ معظم الفلاسفة الوجوديين أدباء عرضوا أفكارهم من خلال إبداعاتهم الأدبية عرضاً هو أشد تأثيراً مما تقدّمه النّظريات التي قد تتسم بالجفاف، ناقلة مفاهيمها الفلسفية إلى النّص الأدبي، حيث وجدت السّرد حقلا خصبا لزرع مبادئها، ولاستنبات أفكارها، ولا أدلّ على ذلك ممّا فعله "كيركغارد" حين اختار القصص والرّوايات سبيلا لذلك، أو صاحب "الأيادي القذرة" "جون بول سارتر" الذي اختار النّصين المسرحي والرّوائي لبعث فكره، ولذلك قيل: "إنّ الذين يكشفون وجودية سارتر من خلال روايته ومسرحه الأدبيين، هم أكثر بكثير من الذين يكتشفوها من خلال كتابه الوجود والعدم "[3].

فقد لجأ الفلاسفة الوجوديون إلى النّص السّردي عموما وإلى الرّواية بشكل خاص (ما هي المحضن الأول للأفكار والرؤى للتعبير عن فلسفتهم، وذلك لما تقدمه طبيعة النص الروائي من طواعية لغوية، ومحفزات تصويرية تبسط الصعب، وتبقى الأثر، وتيسر العسير على الفهم. وبانتشار هذه الفلسفة، تبنى كثير من الكتاب أفكارها، متأثرين بما كتبه سارتر وكيركغارد وكامو، معيدين إنتاج رؤاها بشكل جديد

---

[1]- جان بول سارتر، الوجود والعدم، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط1، 1966. ص ص: 82.81.

[2]- المرجع السابق نفسه والصفحة.

[3]- ينظر: محمد شفيق شيا، في الأدب الفلسفي. ص: 255.

يحاكي طبيعة ثقافة كل كاتب، والسياق المختلف المنتج للنّص.[1] على غرار: ستندال، بلزاك، زولا، جوجول ، دستويفسكي وتولستوي .

3 - الرّواية العربية والوجودية

لقد عرفت الوجودية طريقها إلى الأدب العربي منذ بدايات النّصف الثّاني من القرن العشرين فتغلغلت فكرة وبنية، مثلها مثل سائر التيارات الغربية الوافدة التي تأثر بها الأدباء العرب إثر الاحتكاك الثقافي الحاصل، ولو أن هناك من جعلها الأكثر تأثيرا في تلك الفترة على الروائيين العرب حين كانت الأفكار الوجودية تحتل مرحلة الصدارة في قائمة المؤثرات الأجنبية، ابتداء من الخمسينات وهي تبدو أكثر بريقا من غيرها من المؤثرات "[2]. ومع ما عرفت به الوجودية الغربية من اختلافات فكرية داخلية فقد قدمت نفسها على شكل وجوديات (وجودية كيركغارد/ وجودية بيرديائيف/وجودية هيدغر) (وجودية سارتر/ وجودية كامي ...)، حاولت الرواية العربية أن توفق بينها بالاعتماد على "المقولات الأساسية فيها وهي الذاتية والإرادة والمسؤولية والقلق والسقوط "[3]، هذا إضافة إلى إشكاليتي الاغتراب والحرية، وهي مقولات مشتركة اعتمد الروائيون العرب المتأثرون إحداها في الغالب لبناء النص والتعبير عن الرؤيا.

ومن الروائيين الذين تأثروا بهذه الفلسفة وتحلت هذه المقولات في أعمالهم بشكل جلي، نذكر:

✓ سهيل إدريس (1925- 2008): أديب لبناني، من أكثر الداعين للوجودية و"من أشدّ الأدباء العرب حماسية للفكر الوجودي، وقد أعلن عن إعجابه بهذه الفلسفة وبتمظهرها في أكثر من موضع يقول بهذا الصدد لقد تأثرت بالرواية الوجودية موضوعا وتقنية"[4]، ويعود سبب تأثره إلى مواقف "سارتر" إزاء الشعوب المستضعفة والدول المستعمرة، ودعوته الدائمة إلى استرداد حقوقهم وحرياتهم وقد تبدى هذا التأثر في ترجماته المختلفة لنصوص الوجوديين، وفي نصوصه الروائية على النحو الذي نجده في ("الحي اللاتيني"، "أصابعنا التي تحترق"، "سراب ")، حيث جسد قناعاته الوجودية وأثثها بتفاصيل سردية موزعة بشكل فني جميل على مستوى بنياته النصية.

---

[1] - ينظر: السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة. ص: 280 وما بعدها.

2 - حسام الخطيب ، سبل المؤثّرات الأجنبية وأشكالها في القصة السّورية، الإدارة السّياسية، دمشق، سوريا ، ط5، 1991م، ص91.

3- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 282.

4- ينطر: نزيه أبو نضال، التّحولات في الرّواية العربية، للمؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص91.

✓ محمود المسعدي (1911- 2005): أديب تونسي، ملم بأشكال التراث السردي العربي القديم، وسمعت كتاباته بطابع فلسفي وجودي، وقد تأتت هذه الفلسفة بتمظهراتها المختلفة إثر تأثره الكبير با "ألبير كامي" وبباقي أعلام الوجودية الفرنسية أثناء إقامته بباريس. وقد انتظمت كتابات المسعدي - تبعا لذلك وفق خيط فكري ناظم بدايته التجربة الوجودية وسؤال الإنسان وحمايته إثبات أحقية الذات في التخلق الدائم وفق مبدأ الحرية المسؤولة، ووفقا لهذه الصورة تنزل نص "السد" ونصت "حدث أبو هريرة قال ..."، ليخوض الكاتب من خلالهما مغامرة وجودية، تسعى إلى تغيير الموروث الماضي بخلق عالم جديد.

✓ **ليلى عسيران (2007-1934)**: مبدعة لبنانية، صرفت زمنها في الدفاع عن قضايا المجتمع اللبناني والعربي على رأسها القضية الفلسطينية، وقضايا المرأة، عرفت ليلى بكتاباتها المجسدة لمعاناة بيروت، والخيبات العربية، حتى لقبت بمؤرخة الخيبات العربية. من أعمالها المتسمة (بالقلق والحزن والسقوط) أذكر:"الحوار الأخرس" و"المدينة الفارغة" و"عصافير الجنة".

✓ **مطاع صفدي (1929 - 2016)**: مفكر وأديب سوري، اشتغل على الفلسفة الوجودية وتأثر بأفكارها، تحلت هذه الفلسفة في روايته "جيل القدر" "ثائر محترف".

✓ **جبرا إبراهيم جبرا (1920 - 1994)**: روائي ومترجم ورسام وناقد تشكيلي فلسطيني، استقر ببغداد، عرف بثوريته الأدبية، ومحاولة خوض غمار التجريب الروائي نتيجة لاحتكاكه الثقافي المباشر بالمنجزات الغربية، عرف بغزارة الإنتاج، تحلت بعض ملامح الوجودية (القلق/ العبث / الحرية) في نصية "صراخ في ليل طويل" "السفينة".

لقد حاول هؤلاء الروائيون وإلى جانبهم المصري محمود حنفي بعمليه "المهاجر" و"حقيبة فارغة" واللبنانية ليلى بعلبكى بنصيها "فتاة تافهة" و"الآلهة الممسوخة" وإسماعيل فهد إسماعيل ونجيب محفوظ ببعض نصوصهما ... وغيرهم تقديم أعمالهم "على أنها صورة للحياة الإنسانية، وفي نفس الوقت تعليق على هذه الحياة. صورة قدمت الحياة الإنسانية مصداقا لما يقوله "كولن ويلسن" عن الإنسان المعاصر من أنه (حياة بلا معنى) و(حادث اعتباطي في عالم لا مهتم، ورغم مطامحه فهو يعاني الملل وفقدان الهدف والضعف والمرض والإحساس بالجدب)"[1]، فالرواية من هذا المنظور رؤيا للوجود وتعبير عنه من منظور المبدعين الذين يحاولون تقديم "العالم الوجودي بما فيه من مقولات وما يتضمنه من مواقف للإنسان الوجودي ...

[1]- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة. ص : 281.

في محاولة منهم لتقديم تقليد للحياة العبثية خارج وعي أبطالهم الوجوديين "[1].ومن ضمن الملامح الوجودية التي اتسمت با كتابات هؤلاء الروائيين أذكر :

- إكساب البطل الحرية المطلقة فيما يفعله، والإفصاح عن إرادته الكاملة في اتخاذ القرار، والنضال الدائم لإثبات الوجود.

- إعلان الثورة على مترسبات الماضي الجماعية والانصراف إلى الحاضر والمستقبل. - رفض كل ما من شأنه أن يقود إلى نوع من العبودية لأي سلطة كانت.

- إعلاء شأن العبث في النص الروائي من خلال التمرد على القيم من طرف الذوات الفاعلة في النص.

- تسخير المكان بتقاطباته المختلفة لخدمة الفكرة الجوهر .

- الانطلاق في التغيير والإصلاح من الفرد وصولا إلى الجماعة، انتصارا للذات وتبجيلا لها.

- إسناد التأزم السردي إلى محفزات داخلية نفسية عادة ما يكون القلق والحيرة سببها الأول. - مطابقة وعي البطل لوعي المبدع.

[1]- المرجع نفسه. ص: 313.

5- الاتجاه النّفسي في الرّواية العربية

توطئـــة

علاقة علم النّفس بالأدب علاقة متينة، فهو من أقرب العلوم إلى الإبداع الأدبي بفضل التّحاليل النّفسية التي تطال شخصيات الأدباء، إلى درجة يصير الفصل بينهما صعب المنال على اعتبار أنّ التّحليل النّفسي للأدب يكشف عن وعي الأديب من خلال المخبوء النّفسي المبثوث في الإبداع الأدبي، كما هي الرّوايات التي تتناول مواضيع نفسية مثل الأمراض أو الصّراعات النّفسية، وقد يكون التّركيز فيها كبير على أفكار وذهن البطل والتي تعبأ كثيرا برصد الواقع وتحسيد العوالم الاجتماعية، أو تخييل التاريخ وإعادة تمثله لأجل التعريف به؛ أي أنها أصبحت تتم بما تعبر عنه، بقدر اهتمامها بما تعبر به عن دواخل الإنسان الذي يحتاج وجوده في حد ذاته إلى تقص واستشفاف، بحثا في دواخله عن المتغيرات وفي نفسه - ما هو مركز الفعل الكوني - عما يختلجه من أحاسيس، وما يتذهّنه من رؤى، فكان بذلك الانصراف إلى الذات وخصوصيتها من خلال إنتاج الرواية النفسية[1] التي كان لعلم النفس الفضل في دعم الانصراف إليها.

1- الاتجاه النّفسي في الرّواية العربية

أ- بين الرّواية وعلم النّفس

لقد كان للحربين الكونيتين عميق الأثر في تغيير طبيعة المنتج الروائي، بنية ودلالة، بحيث يتلمس القارئ بشكل واضح النقلة النوعية التي شهدتها النصوص الروائية حين انتقلت من البحث على سعادة الفرد لمحاكية في ذلك الأنساق الفكرية والإبداعات الأدبية المختلفة التي أنتجت في هذه الفترة إلى التعبير عن اغترابه، وتتبع أسباب ضياع إنسانيته، ومبررات انسلاخه عن القيم التي كان يؤمن بما فأصبح النص الروائي أرضا غامضة غموض الواقع ذاته، وهو ما حتم على الروائي التمرد على المألوف الأسباب موضوعية، ليعيد تأثيث النص بما يوائم المستجدات الخارجية، معتمدا في ذلك على أسس استمدها من العلوم المختلفة في مقدمتها "علم النفس التي صاحبت التطورات الغربية في تلك الفترة .

---

[1]- أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة قراءة التيار الوعي في القصة القصيرة السعودية (1970-1995)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2004. ص: 32 وما بعدها.

لم تعد الرواية في هذه المرحلة تعبأ كثيرا برصد الواقع وتحسيد العوالم الاجتماعية، أو تخييل التاريخ وإعادة تمثله لأجل التعريف به؛ أي أنها أصبحت تتم بما تعبر عنه، بقدر اهتمامها بما تعبر به عن دواخل الإنسان الذي يحتاج وجوده في حد ذاته إلى تقص واستشفاف، بحثا في دواخله عن المتغيرات وفي نفسه - ما هو مركز الفعل الكوني - عما يختلجه من أحاسيس، وما يتذهنه من رؤى، فكان بذلك الانصراف إلى الذات وخصوصيتها من خلال إنتاج الرواية النفسية([1]) التي كان العلم النفس الفضل في دعم الانصراف إليها.

- يجب التمييز في هذا المقام بين الرواية ذات البعد النفسي وبين رواية تيار الوعي؛ فالأولى بحسب "همفري" شبيهة بالبحث النفسي لإهمالها الجانب الذهني العميق، أما رواية تيار الوعي فبالرغم مما تتضمنه من خصائص الرواية ذات الأبعاد النفسية ببحثها في وعي الشخصية (وهنا يتجلى التداخل الذي جعل بعض النقاد يذهبون إلى أن الرواية النفسية صورة أولى لرواية تيار الوعي، وأن هذه الأخيرة لم تخرج من عباءة الأولى يوما) إلا أنها تتجاوزها في الاهتمام بالمستويات الذهنية، والتغيير المستمر للشخصية، وانسيابية الأفكار، وتحول المشاعر. وملفوظ "تيار الوعي" اقترضته لحقل النقد "ماي سنكلر" سنة 1918 من عالم النفس "وليام جيمس" وهو الاصطلاح الاستعاري البليغ الذي أراد به سنة 1884م التأكيد على أن الوعي الإنساني لا يؤمن بالثبات أبدا، وأن الصيرورة سمة من أبرز سماته، وكنتيجة لذلك أمكن القول بأن الفرد متقلب الشخصية، ولا يملك هوية واحدة، وأن ضروب التغيير تمس كل جوانبه الداخلية الحميمة دون استثناء .

لقد كان العلم النفس التحليلي الذي أرسى دعائمه "فرويد" بالتعاضد مع ما طرحه "برجسون" من مفاهيم عن تيار الشعور([2]) الأثر البالغ في تخلق الاتجاه النفسي إبداعا في الفضاء الفني الروائي بمبادئه وأسسه، وذلك باعتباره منهجا مميزا بتقديمه الجوانب النفسية للشخصية في الأعمال الأدبية / السردية الروائية، فما طرحه الكلينيكيون من مصطلحات ومفاهيم تخص الحلم، وطبقات الوعي المختلفة واستدعاء الأسطورة في عملية التحليل، ساهم في بعث مفهوم الاتجاه النفسي في كتابة الرواية، الاتجاه الذي يتواشج والرؤيا الفردانية التي تبناها روائيو ما بعد الحربين.

---

[1]- أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة قراءة التيار الوعي في القصة القصيرة السعودية (1970-1995)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2004. ص: 32 وما بعدها.

[2] -- للمزيد ينظر : محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة - مصر، ط1، 1985, ص: 07

لقد وعى نقاد الأدب بشكل واضح المستجدات النصية الحاصلة، متتبعين التغيير الحاصل على مستوى النص الأدبي عموما والرواية بالخصوص، باحثين في التشكلات النصية الجديدة التي مست في معظمها الذات الفاعلة، حيث كسّر الشكل التقليدي للبناء السردي، واستبدل بشكل جديد يحاكي واقع الاغتراب والاستلاب الذي اعترى الإنسان في الواقع، فتأتي الاهتمام بفنيات الكتابة الجديدة التي هدفها التغلغل في بواطن الشخصيات، وسبر الدواخل اعتمادا على ثنائية (الشعور/الوعي- اللاشعور/ اللاوعي).

من الفروق الرئيسية التي رصدها النقاد بين الرواية الجديدة وما أحدثته من تغيير، وبين الرواية التقليدية، تمظهر الشخصية عند كبار كتاب الواقعية الذين عرفوا في القرن التاسع عشر، وتمظهرها لدى الروائيين في بداية القرن العشرين؛ فالشخصية في الأعمال الكلاسيكية كانت ثابتة نفسيا قارة الوجدان إلى درجة يمكن من خلالها للقارئ أن يستشرف ما ستقوله أو ما ستفعله، وهو ما تغير " في كتابات رواد الرواية النفسية -رواية تيار الشعور -(جيمس جويس) و(فرجينيا وولف) ... بمعنى أن الشخصية في كتاباتهم لا تتمتع بأي قدر من الثبات، بل هي تتغير على الدوام، وتصويرها يعتمد على ما يدور في داخل الذهن وفي داخل القلب"[1]، وهو ما دفع النقاد إلى "محاولة النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التي أبدعها داخل العمل المستقل، والتي تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى في داخل العمل نفسه"[2]، ويكفي بحسب "روبرت همفري" تأمل المضامين قبل الغوص في أدوات التعبير لاكتشاف تمظهرات هذا النوع الجديد من الكتابة السردية الذي يتجلى من خلال ملفوظها أو ملفوظ السارد عنها أو حتى من خلال "النشاط السيميائي للجسد، إذ كل حركة من حركات الجسد هي علامة تحمل مدلولا نفسيا"[3].

وتبعا للواقع الغربي أصبحت الرّواية النّفسية "أكثر تسامحا مع الفوضى واجتراء على النظام، أو في أحسن تقدير أنسب لتحقيق أولية كبيرة في الاهتمام بالفرد، إنما تعكس توق الغرب إلى الحرية الشخصية، وقوة رغبته في تشكيل الواقع على نحو يناسب الفردية"[4])، وهي الفردية التي انبنت لأجلها

---

[1]- المرجع نفسه. ص: 09.

2- محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر. ص: 09.

3- حسن المودن، الرواية والتحليل النصي - قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009. ص: 150.

4- روجروب. هنكل، قراءة الرواية - مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، دار الغريب، القاهرة - مصر، ط1، 2000. ص: 94.

الفلسفة الوجودية وانفتقت عنها الكثير من الأعمال الأدبية المنتصرة للذات الإنسانية وخصوصياتها بعيدا عن النظرة الشمولية القاتلة والقامعة للذات بحسب أصحاب هذه الفلسفة.

ومن ضمن النّصوص الغربية التي اتسمت هذه الخصائص الجديدة، فسبرت أغوار الذوات الفاعلة، وأفشت الحوارات الداخلية، وانتقلت من توصيف الحركات والأقوال إلى تحليل النفسيات وتتبع تقلباتها:

- ✓ "الغار المقطوع" لإدواردو جاردن
- ✓ "السيدة دالواي"/ الفنار / الأمواج ا فرجينيا وولف
- ✓ "عوليس" / "صورة الفنان" لجيمس جويس
- ✓ "الصخب والعنف" لوليم فوكنر

ومن الأدب الروسي نسجل على سبيل التمثيل:

- ✓ "يوميات مجنون" ل "غوغول"
- ✓ "المقامر" / "الإخوة كارامازوف" / " في قبوي" / "الجريمة والعقاب" ل دوستويفسكى

ب ـ نموذج من الرّواية النّفسية الغربية

من الرّوايات التي لقيت رواجا بين القرّاء رواية (الصّبي) للرّوائي (جوناثان تريجل) والتي فازت بجائزة جون ليولين ريس لعام 2004، وجائزة ويفرتون للقراءة الجيدة، وجائزة اليوم العالمي للكتاب جوناثان تريغيل. وهي رواية مفعمة بالمشاعر والمواقف المثيرة، يحكي المؤلف قصة شاب قضى معظم حياته في مؤسسات سجن إصلاحية بسبب جريمة فظيعة ارتكبها في صباه. وحتى بعد إطلاق سراحه، يظل الشاب يعيش في كوابيس الماضي، محاولاً بكل السبل الممكنة أن ينسى ما حدث ويبدأ مسيرة جديدة عساه يندمج في المجتمع الحديث، وينطلق مجدداً نحو المستقبل الذي يتوق إليه. إنها رواية تناقش بشكل عام قضايا ملحة حول الأخلاق والمجتمع والأسرة والصداقة ووسائل الإعلام.

2- الاتجاه النّفسي في الكتابات الرّوائية العربية

لقد تبنّى الرّوائيون العرب الأنموذج النّفسي الغربي في إنتاجهم للنّص الرّوائي، فأعادوا استنباته بما يوافق سياقات إبداعهم، فتبدي الوضع العربي (المستعمر المتخلف / المضطهد المأزوم) نصيا على النّحو ذاته الذي تجسد به في نفسية الإنسان العربي، فحالة الانكفاء على الذات، والاستلاب الحاصل، والحزن، والخوف ..حالات توطنت على مستوى النص العربي ولها ما يعضدها في الواقع "فباتت الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي نفسي جديد، يعيد النظر في كل شيء، ويكون قادرا على إعطاء قراءة جديدة للحياة

الحديثة. "[1]

فقد غدت الرّواية ذات الأبعاد النفسية في أدبنا العربي بما تبنته من نمط جديد في الكتابة وأساليب مخصوصة في نسج المتواليات السردية علامة إبداعية فارقة، لم تستطع حركية الإبداع تجاوزها؛ فالإيمان بضرورة إرساء القطيعة مع الرواية الواقعية (أو على الأقل تجاوزها بالاشتغال على العوالم الداخلية للشخصيات في علائقها المختلفة بالمكونات السردية الأخرى، أي بمضمر الذوات الفاعلة "وما تتألف منه من مشاعر وعواطف ومطامح وآلام"([2])، في علاقته بالمحاور الدلالية الكبرى التي ينبني عليها النص الرّوائي، وهو ما أخذ المنجز العربي إلى عوالم إبداعية جديدة ومبتكرة.

استخدمت الرواية في المشرق العربي وبخاصة المصرية منها تقنيات التعبير النفسي المختلفة وآمنت بجدواها في إنتاج الدلالة وتحقيق لذة القراءة، وذلك بالرغم من تشابكها وتشعبها، وقد ارتبطت المحاولات الأولى - على اختلاف أمداء نضجها - بجيل ما قبل الستينات من القرن الماضي ممثلين با "مصطفى محمود" و"عبد الفتاح رزق" و"نجيب محفوظ"، الروائيون الذين حاولوا تغليب المونولوج الداخلي أو مناجاة النفس والمحكي النفسي في نصوصهم، واعتمدوا الإنسان الذات الفرد بهواجسه وآماله وآلامه محورا ناظما لأعمالهم.

يرجع النقاد نضج المحكي النفسي "بما هو خطاب سردي بضمير الغائب عن الحياة الداخلية للشخصية الروائية "[1] إلى الرّوائي نجيب محفوظ من خلال نصه "اللص والكلاب"، وهو النص الذي أجرى به آمن خلال شخصية سعيد مهران قطيعة مع الروايات الواقعية التي عرف بما هو أكثر من أي مبدع آخر، فبنص "اللص" تجاوز "القاهرة الجديدة" و"الثلاثية" (قصر الشوق / بين القصرين / السّكرية) التي ربت في سماء الرواية العربية الواقعية ردحا من الزمن، وذلك لأن الروائي بحث من خلال نصه عن شكل تعبيري جديد قوامه سير الأبعاد النّفسية للشخصيات الروائية، وبذلك أحدث "محفوظ" طفرة إبداعية بعد فترة زمنية وجيزة كان فيها سلطان الرواية الواقعية العربية.

لقد اعتمد "نجيب محفوظ" المحكي النفسي في حبك نصوصه السردية المتأخّرة، وعلى تقنية الحلم التي أبدت بتوسلها الصراعات الداخلية لشخصياته، والتناقض الحاصل بين ما تريده وبين واقعها الذي يتسم

---

[1]- ينظر: سامي سويدان، فضاءات السرد و مدارات التخييل - الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط12006. ص: 11.

2- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983, ص: 60.

بالسوداوية في غالب الأحيان، وأودع لأجل ذلك مهمة الحكي للشخصية الروائية التي قد تكون شخصية مريضة أو ذات عاهة أو ذات عقد نفسية أو غيرها من الصور الأخرى التي جعلت من المركز هامشا ومن الهامش مركزا مقارنة مع الروايات الواقعية السابقة، فاصطبغت بذلك نصوص "محفوظ" بخلجات وأهواء شخصياتها، وقد حاول المبدع من خلالها الكشف عن عقدها وأمراضها النفسية، نحو ما نجده في نص "السراب"، وهي رواية نفسية بامتياز، حيث حاول "نجيب" معالجة عقدة الخوف عند شخصيته الجذع" كامل "، وقد لجأ المبدع من أجل الكشف عن عقدة شخصيته إلى استعادة الماضي في شكل ذكريات متناوبة نصيا، ومناجاة داخلية مرافقة للذات الفاعلة. وعلى هذا الدرب قفى محفوظ أعماله تباعا فتأتت للجمهور رواية "السمان والخريف"، "الطريق"، "الشحاذ"، "ثرثرة فوق النيل" ... وغيرها من النصوص التي اعتبرت ثورة نفسية في مجال الإبداع الروائي العربي.

أمّا بالنّسبة للمرحلة اللاحقة ما بعد الستينات، فقد ارتبطت بظهور خزانة روائية جديدة وروائيين شباب أفادوا من الكتابات النفسية السابقة، وتجاوزوها بما اطلعوا عليه من إبداعات روائية غربية، فأخذوا على عاتقهم تحريب أدوات جديدة للتعبير عن المضامين النفسية، وقد سطعت في هذه الفترة أسماء كل من "جمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم، وتيسير سبول، وغالب هلسا، وإدوارد الخراط، وحي الطاهر، وبعدهم محمود عوض عبد العال وواسيني الأعرج وبهاء طاهر وسناء شعلان[1] ... الذين استندت نصوصهم إلى مضامين الغربة والخوف والعجز والقهر والإحباط والتّعاسة، وهي المضامين التي أفرزت الكثير من الأسئلة الاجتماعية والسياسية والحضارية، واستدعت لأجل ذلك وسائط تعبيرية مناسبة للتّصوير النّفسي، نحو التّداعي الحر والهجاء والمفارقة وتفكيك الأحداث والسّخرية والبناء العنقودي للحوار الدّاخلي.

وباستشفاف المتون الرّوائية التي نحت هذا النحو من الكتابة، يمكن أن نوجز خصائص الاتجاه النّفسي في النقاط الآتية:

✓ تركّز على الأفكار والعواطف والدّوافع الداخلية لشخصياته. غالبًا ما تستكشف هذه الروايات تعقيدات النفس البشرية وتتعمق في الحالات العقلية للشخصيات المتضاربة، وتكافح مع شياطينها الداخلية، وتتأثر أفعالها وقراراتها بتجاربها السابقة وحالاتها العاطفية.

---

[1]-- حسن المودن، الرواية والتحليل النصي- قراءات من منظور التحليل النفسي. ص: 149.

✓ حبكاتها معقدة، غالبًا ما تحتوي هذه الروايات على حبكات معقدة ومعقدة مليئة بالتحولات والمنعطفات. تم تصميم المؤامرات لإبقاء القارئ منشغلًا ومفتونًا، وغالبًا ما تتضمن ألغازًا أو أسرارًا يتم كشفها ببطء طوال القصة.

✓ الشدة العاطفية: تُعرف الروايات النفسية بحدتها العاطفية، حيث أنها غالباً ما تستكشف موضوعات مظلمة وصعبة مثل الاكتئاب والقلق والصدمات. يمكن أن تكون الروايات مشحونة عاطفياً ويمكن أن تثير مشاعر قوية لدى القارئ.

✓ تتضمن هذه الروايات غالباً تحليلاً نفسياً للشخصيات وسلوكياتها. قد يستخدم المؤلف تقنيات مثل الاستبطان، وتيار الوعي، وذكريات الماضي للتعمق في أفكار الشخصيات وعواطفها.

✓ مثيرة للفكر: الروايات النفسية غالباً ما تكون مثيرة للتفكير، لأنها تتحدى تصورات القارئ ومعتقداته. يمكن للروايات أن تترك للقارئ إحساسًا بالتأمل والتأمل، حيث تشجعه على التفكير في أفكاره وعواطفه.

✓ رواة غير موثوقين: تحتوي العديد من الروايات النفسية على رواة غير موثوقين، ولا تكون تصوراتهم وذكرياتهم دقيقة دائمًا. وهذا يخلق شعورًا بعدم اليقين وعدم الموثوقية، مما قد يزيد من التوتر والتشويق العام للقصة.

✓ باختصار، تتميز الروايات النفسية بشخصيات معقدة، وحبكات معقدة، وكثافة عاطفية، وتحليل نفسي، وموضوعات مثيرة للتفكير، ورواة غير موثوقين.

✓ الانصراف إلى عوالم الشّخصية الداخلية.

✓ عدم الاعتماد على عدد كبير من الشخصيات مثلما تفعل الرّوايات الواقعية.

✓ التّخلي عن الرّاوي العليم لصالح الشّخصية في الغالب.

✓ تبنّي الحوار الدّاخلي وإعطاؤه حظّا كبيرا من المساحة النّصية .

✓ عدم ثبات مستوى التّعبير اللّغوي لتغير دواخل الشّخصيات.

✓ التوغل في إنتاج الدلالات والابتعاد عن التسطيح والبساطة والمباشرة.

✓ الاحتفاء بالماضي من خلال استرجاع الوقائع بطريقة سلسة من طرف الذوات الفاعلة نصيّا.

✓ الانصراف إلى الزمن النفسي للشخصية وتهميش الزمن الطبيعي.

1- ينظر: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الصّدى للصّحافة والنشر، دبي - الإمارات العربية، ط1، 2011. وما بعدها ص: 51

✓ استبطان أغوار الشخصية باستخدام المونولوج، التّداعي الحر، مناجاة النفس وغيرها من التقنيات.

نماذج من النّصوص العربية

من أبرز النّصوص الرّوائية العربية التي كان لها فضل الرّيادة بحسب زمن ظهورها، وطبيعة منجزها وأمداء نضجه، والتي اتسمت جميعها بالخصائص السّالفة الذكر:

• اللّص والكلاب / السراب / الشحاذ/ ثرثرة فوق النيل / السمان والخريف لنجيب محفوظ.

• التّلصص لصنع الله إبراهيم. /التفكك ل رشيد بوجدرة. / "قصة حب ما جوسة" لعبد الرحمان منيف.

• "الزيني بركات" لجمال الغيطاني . "سكرمر" / "عين سمكة" ل محمود عوض عبد العال .

. "طوق الياسمين" لواسيني الأعرج./• "عودة الطائر" إلى البحر ل حليم بركات .

• "السقوط في الشمس" له سناء شعلان ./ "رجال في الشمس" / "عائد إلى حيفا" ل غسان كنفاني • "قصيد في التذلل" للطاهر وطار./ • "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم.

. "أنت منذ اليوم" ل تيسير سبول.

• "الضحك" لغالب هلسا. . "الجبل الصغير " ل إلياس خوري./ "أحلام المدينة" ل فريدة إبراهيم . "الحي اللاتيني" ل سهيل إدريس.

•"اختلاط المواسم" لبشير مفتي

6 - الصّراع الحضاري في الرّوايـة العربية.

توطئة

أثرت الرّواية العربية الحديثة والمعاصرة النقد بترسانة مفاهيمية جديدة حاولت من خلالها توجيه السّرد نحو الاشتغال على المركزيات، وذلك باعتبار النص الروائي أداة لإنتاج الوعي بالذات وتحصين الهوية، في مقابل ما أنتجته الثقافة الغربية من خطابات جعلتها مركزا وما دونها هامشا، تابعا لها لا أكثر، وعليه اتجهت هذه الروايات صوب "التحرر من الفكرة الشائعة التي تبنتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثقافة بشكل عام، وهي أن كل الآداب الجديدة، والأفكار الحديثة إنما هي غربية المنشأ "[1]، وتحديدا أوروبية المصدر، وذلك تأسيسا على "فكرة الهوية الأوروبية باعتبارها هوية تتفوق على جميع الشعوب والثقافات غير الأوروبية. هذا إلى جانب هيمنة الأفكار الأوروبية على الشرق، وهي التي تكرر القول بالتفوق الأوروبي على التّخلف الشّرقي "[2].

فقد أنشأ الخطاب الاستعماري، "صورة مركّبة للشّرق، وأصبحت ملائمة للدّراسة في المعاهد العليا، وللعرض في المتاحف، ولإعادة الصّوغ في وزارة المستعمرات، وللاستشهاد بها نظريا في الأطروحات الخاصة بعلم الإنسان الأنثروبولوجيا وعلم الأحياء البيولوجيا وعلم اللّغة، ودراسات الأعراق والدراسات التاريخية عن الجنس البشري والكون ... هي صورة مركزية للشرق لم يطعن فيها أحد، وكان ذلك أولا وفق أفكار عامة تحدد من هو الشرقي أو ما هو الشرقي، وبعد ذلك وفق منطق تفصيلي لا يخضع لحسب لحقائق الواقع الفعلي بل تمليه شتى الرغبات والأطماع وضروب القمع والاستثمار "[3]، وهذا ما قاد إلى التسليم بمركزية الغربي، وتبرير الفعل الاستعماري، وتحويل الأمم الأخرى إلى أشياء، إلى شعوب يستعبدها، ومواد أولية ينهبها.

في خضم هذه التّوقعات الثّقافية، نصبت الرّواية العربية نفسها نا مقاوما لهذه المركزيات الغربية وما تنتجه من مقولات استعمارية تجعل من الغربيين "أرباب الخلق وسادة العالم وأن الهدي هداهم ... ولا يعقل تأسيسا على ذلك أن يشتغلوا بباطل أو يجهدوا أنفسهم على غير طائل ... وقد أوكلوا إلى أنفسهم

1-- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة - تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2013. ص: 07

2- إدوارد سعيد، الاستشراق - المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 2006. ص: 51.

3- ينظر: المرجع نفسه. ص: 52.

مهمة تعذيب بقية أهل العالم المقيمين على الجهالة حتى اليوم، وهو ما يلزم الانتفاع بخيراتهم وطيبات أراضيهم"[1]، وبهذا الصدد، يكتب الروائي الجزائري "محمد العالي عرعار" في روايته "مالا تذروه الرياح"، متوسلا لسان ضابط فرنسي حين عقب على خبر استقلال الجزائر "لم تبق لفرنسا عظمة منذ الآن ... إن العمل الذي قامت به اتجاه الجزائر، ليعد صبغة عار في جبينها ... وسيعاتبنا عليه أبناؤنا العتاب الشديد. فماذا يا ترى ستفعل الجيوش؟ ... وأين تذهب خيراتنا الموجودة في الجزائر؟ لقد تنازلنا على كل شيء دون مقابل، وهذه عملية تجارية خاسرة"[2].

لقد حاولت الروايات العربية بعد الاستعمار إعادة كتابة التاريخ لتخليصه من المرويات الغربية انتصارا للهوية العربية الإسلامية، وذلك بمساءلة ما اعتبر لردح من الزمن على أنه الحقيقة، وقد نبشت لأجل ذلك في المرجعيات الثقافية التي سعت إلى رسم صورة مشوهة للشرق، كما قدمها فعلا الكثير من الآراء الاستشراقية العنصرية كتلك التي لإدوارد لين ورينان وغوبينو وبلفور وكرومر، وغيرهم ليكون الشرق الخاص المختلق أو الملقق أو المصنوع أو على الأقل، المشودة "([3])، وهي الصورة التي استغلت فيما بعد لتحقيق الأطماع الاستعمارية.

أراد الرّوائي العربي عبر نصوصه تقديم بدائل معرفية في شكل سرد مضاد يسعى إلى كشف التعالي الغربي القائم على مقولة السيد المنزه، ساعيا إلى توجيه الذهنيات المستعمرة نحو التحرر من المقولات الغربية المهمشة له، ليغدو بذلك النص استرتيجية "أساسية بالنسبة للذات في التمثيل وصياغة هويتها عن طريق تأكيد اختلافها مع صور الآخر، اختلافا يأخذ أنماطا متعددة من العلاقات شكل ديالكتيك السيد والعبد، وهندسة المركز والهامش في الحكاية الكولونيالية، وشكل السلطة والتابع في حكاية السلطة وشكل الألفة (الأنا المحلي) والغربية (الآخر / الأجنبي في الحكاية الحضارية"[1].

من ضمن الصّور الرّوائية التي أعلنت من خلالها النصوص العربية وعيها بالتزييف والتلفيق الثقافي الغربي، ما نقله السارد في رواية واسيني الأعرج "كتاب الأمير" على فم امرأة جاءت تترجى الأمير

---

[1]- ينظر: عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، تونس- تونس، ط1، 1988. ص: 62

2- محمد العالي عرعار، ما لا تذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر - الجزائر، ط2، 1982، ص: 189.

3- نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2013. ص: 35.

ليطلق سراح زوجها الأسير، وهو ما نفذه لها الأمير بحسب النّص بعد وساطة من القسّ ديبوش: "وصلها أن العرب عندما يلقون القبض على ضحيتهم لا يفكرون في حل آخر إلا قطع الرؤوس وبعثها إلى الخليفة ليأخذوا مقابلها قطعا ذهبية، وأحيانا يكتفون بقطع الآذان بدل الرؤوس للتخفيف من مهمة الإرسالية عندما يكون عدد المقتولين كبيرا. وقد وصلها أن بعضهم كان، في الكثير من الأوقات، لا يتوانى عن قتل ذويه من البيض، ممن تشبه آذانهم آذان الروميين في صغر حجمها ويملا زوادته، ويذهب بها نحو الخليفة قائلا إنه قتلهم في مكان ما من الأمكنة ليأخذ حقوق صيده كاملة"[2]، إنما صورة شاذة تاريخيا، الهدف من ورائها تشويه الشرقي وثقافته، واكتساب شرعية المركز التي تجعل من صاحبها الكائن الوحيد الذي يستحق الحياة أما من هم دونه فهم "مظهر من البؤس والموت"[3] "إنهم دون البشر، أقرب إلى الحيوانات [4] مثلما ذهب إلى ذلك "الحبيب السائح".

بالنّظر في متون الرّوايات العربية ذات البعد الحضاري نستشف مجموعة من التّمظهرات السّردية التي اتخذت مسارا معاديا للغرب وخطاباته، ساعية إلى تحييد التاريخ عن قارئه بالصورة التي سوقها المستعمر تعزيزا للموقع الحضاري العربي بما هو كيان مستقل له خصوصياته الثقافية، ومن هذه التّمظهرات نذكر:

- ✓ الانتصار إلى الوطن وإعلان الانتماء إليه جغرافيا وثقافيا، مع الرفض المطلق لكل مظاهر الاستلاب.
- ✓ تمجيد التاريخ العربي المنتصر، تخليدا له، وإثباتا للذات التاريخية التي انتزعت حريتها ودافعت عن كينونتها منذ أن وجدت.
- ✓ اعتماد الدين مركزا سرديا بما أداه من دور في لم الشمل وتحديد الوجهة وضبط المسار للحفاظ على الهوية مظهرا وجوهرا، بالرغم من كل محاولات طمسه من طرف الآخر.
- ✓ تقيم الخطاب الغربي الاستعماري وكسر مقولاته الكبرى الاستعلائية بالنظر إليه أجزاء منفصلة، دولا مستعمرة خاضعة لقانون الائتلاف والاختلاف.

---

[1]- محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة- من سياسات الجوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014. ص 16.

2-واسيني الأعرج، كتاب الأمير، - مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط3، 2013. ص: 42.

3- الحبيب السائح، گولونيل الزبربر، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط1، 2015, ص: 68.

4- المصدر نفسه. ص: 143.

✓ إعادة كتابة تاريخ الأمة قبل زمن الاستعمار الغربي لربط حلقات الماضي بعضها ببعض ردا على الخطابات الاستعمارية المعاصرة الهادفة إلى تمزيق اللحمة الواحدة باستهداف جذور الهوية. • الاهتمام باليومي والمحلي، إفرادا للعربي / المسلم، ودحضا لأي تماه في الآخر، وذلك لضمان بقاء الذات بخصوصياتها واختلافاتها الثقافية، بعيدا عن ثقافة المطابقة.

✓ استعادة صورة الغربي بصفته المضطهد والمغتصب، بخاصة ما تعلق منه بالقطاعين العسكري والسياسي تحريما له عما فعله، ونزعا منه للصفات الإنسانية التي يدعيها زورا.

✓ إظهار وحشية الآخر وأطماعه وغروره وكذبه وافتراءاته وغيرها من الصور السلبية التي يمكن اعتبارها الردّ والعزاء في الوقت نفسه.

✓ ركز الروائيون على الكثير من الظواهر الاجتماعية والثقافية السلبية التي كان للمستعمر يد في ظهورها التبيان مدى خطورة سيرورها حتى زمن الكتابة، ومن ذلك مثلا إشارتهم إلى عدم تحرير العقول من بقايا الاحتلال بعد تحرير الأبدان، وإلى تحرير المرأة وفقا للسياق الغربي .

لقد جاءت هذه الصور السردية المضادة للخطاب الاستعماري في الرواية العربية لتبني ثقافة الاختلاف التي تقتضيها الآداب ما بعد الكولونيالية، فهي تسعى إلى اختراق كل المجالات التي افترعها الخطاب الاستعماري وسوق عبرها لادعاءاته، متجهة صوب الإنسانية، صوب الحقيقة، وصوب توطين الغيرية بما هي اشتراك في الاختلاف وتعايش في ظل التنوع، وبذلك فهي تؤمن بأن الآخر مثل الأنا منتج للثقافة، مساهم في البناء الحضاري، وأنه يدرك اختلافه، وأن للجميع أهدافا طبيعية مشتركة.

استهدفت الرواية ما بعد الكولونيالية خطاب الآخر قصد تفكيكه وإعادة تركيبه من جديد محاولة نفي زعم المركزية الغربية، وذلك لإنتاج خطاب متعال مثلي أو لخلق الندية الفكرية والثقافية والحضارية عبر الخطابات المنتجة إيمانا من مبدعيها بأن "خروج بلدان من مرحلة الاستعمار إلى مرحلة ما بعد الاستعمار لم يكن ليعني نهاية هيمنته عليها، كما لم يكن لينسي أهالي تلك البلدان ذلك الاستعمار، خصوصا أن بعضهم بقي تحت هيمنته، ولكن بأشكال أخرى".[1]

لم تنتظر الرّواية العربية الحديثة والمعاصرة الإنصاف من الآخر، وذلك لما يعكسه خطابه من ثقافة غربية متوارثة بكل ما تحتويه من مغالطات، لأنه (الخطاب) من جهة، نتاج طبيعي لمن يسعى إلى مركّزة

[1]- نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة. ص: 111.

نفسه داخل دائرة الحضارة والتقدم التي تملؤها العاطفة والذاتية وهو ما لا يتأتى إلا بدفع الآخرين في الوقت نفسه إلى خارج حدود هذه الدائرة، ومن جهة أخرى، لأن الصورة قد تماثل (لو) كانت الثّنائية مقلوبة؛ أي (لو كان الشّرق هو المتقدم والغرب هو المتخلف، وعليه وجبت المقاومة الثقافية وفقا للسّياقات التي وعتها الرواية العربية الحديثة والمعاصرة وذلك بتوسل الذات ندا للآخر بعد استحقاق هوية غير مستلبة، تستحق أن يطلق عليها لفظ الأنا مقابل الآخر، الذي يكون مجبرا ساعتها أن يأخذ الثنائية على المنحى الموصوف بكل جدية.

7- الاتجاه الإيديولوجي في الرّواية العربية

1- في مفهوم الإيديولوجيا

عرف مفهوم الإيديولوجيا العديد من الارتحالات الدلالية، فاختلفت استخداماته من فترة زمنية إلى أخرى، بحسب التيارات الفكرية التي عمدت إلى مساوقته بناء على مواقفها ورؤاها، فتغيرت بذلك مسارات اشتغاله أكثر من مرة لتنأى بشكل واضح عن الدلالة الأولى التي جاء فيها بمعنى "علم الأفكار"، على النحو الذي نجده في كتاب الفيلسوف الفرنسي "أنطوان ديستوت دي تراسي" "تخطيط العناصر الإيديولوجيا" سنة 1801، والذي أراد به العلم الذي يدرس الأفكار دراسة علمية في حالة مثولها الواقعي، فيبتعد الفرد عن التأملات الميتافيزيقية التي كانت تلفت الفكر آنذاك، وتؤسس للتفكير السليم داخل دائرة علمية تعلق النزوع الغيبي في تفسير الظواهر، وتحد من التفسيرات الموروثة، والأحكام الجاهزة، وذلك في إطار يدعو إلى "التحلل من الأحكام المسبقة، التي يعتقد الطغيان أنها لازمة لحمايته ودعمه"[1]

انتقل المصطلح من خزانة "دي تراسي" الفكرية إلى قاموس السلطة الفرنسية التي تعارضت رؤيتها مع جماعة "دي تراسي" الذين أطلق عليهم "نابليون بونابرت" تسمية "الإيديولوجيين" كما وسخرية ليأخذ المصطلح دلالة جديدة جوهرها الاتهام بالابتعاد عن الواقع، التعلق بالأحلام والأوهام، ومن هذا الموقف أخذ مصطلح الإيديولوجيا دلالة سلبية حيث "درج الاستعمال على تسمية أي تفكير باسم (إيديولوجيا) حين يجيء هذا التفكير تافها أو عديم الشأن، على اعتبار أن المحك الأوحد لقياس قيمة الفكرة إنما هو النشاط العملي"[2]، ليرتبط المصطلح تأسيسا على هذا الطرح الذي أعطى اللفظة دلالة الوهمي بالنفعية حيث صار "هدفها الجوهري خدمة الغاية المراد بلوغها، عبر وسائط تخفي الحقيقة الموضوعية عن الذات المعتقدة بما"[3].

لقد لقي هذا المفهوم السلبي قبولا لدى الماركسية، واستخدم ببلورة دلالية غير بعيدة، حيث وطن في موقع يصادي التفكير العلمي وروحه المنطلقة - بحسبهم من الحياة الواقعية ومن تطورات الإنسان المادي، ولذلك اعتبره "إنجلز" رديفا جيدا المصطلح الوعي الزائف والتفكير المغلوط الذي لا يعرف أي

1- عبدالله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط 7، 2003. ص: 23.

2- زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، القاهرة - مصر، دط، دت. ص:180.

3- المرجع نفسه. ص : 29 .

مرتكز صلد للوصول إلى القوى الحقيقية المحركة للمجتمع والعالم، ناهيك عما يعكسه الواقع من عجز فكري يسم الطبقة الكادحة فتتشرب هذه الطبقة رؤى الطبقة الحاكمة التي تموج فيها كثير من التمثيليات والرؤى المغرضة ذات المرامي الخفية، الخادمة لإيديولوجيا السلطة ذاتها، غير أن ما يحسب للماركسية في نطاق تعاملهم مع مفهوم الإيديولوجيا، هو أنهم وسعوا حقله اجتماعيا ليقرأ تمظهره من خلال علاقات نشاطات الأفراد بالقاعدة الاقتصادية وصراعاتهم ورؤاهم وبأشكال الوعي والتصورات السياسية والقانونية والأخلاقية وغيرها من مؤطّرات الحياة اجتماعيا.

انطلاقا من توصيفات الماركسية للمصطلح وبلورها للمفهوم، أخذت السوسيولوجيا بقيادة "كارل منهايم" من خلال اتجاهها المتخذ من المعرفة مادته على عاتقها مهمة تخليصه من دلالاته السلبية والتقعيد لمعناه بشكل أكثر موضوعية حيث أقرت بأن الإيديولوجيا "لا تدل فقط على المعتقدات التي توجد عند الناس فقط، أو نسق القيم، أو محصلة الأهداف والمعايير، وإنما تتضمن كل الجوانب مجتمعة بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به، والتصور الذي يطوره عن العالم، وهي في الوقت نفسه تشير إلى مجموعة الخبرات والأفكار والآراء، التي يستند إليها في تقويمه للظواهر المحيطة به"[1]، وبذلك خرج المفهوم من إطاره الضيق ونأى عن دلالات النفعية التي لفته لردح من الزّمن.

لقد وصف "كارل منهايم" في مؤلفه "الإيديولوجيا واليوتوبيا" بشكل دقيق مصطلح الإيديولوجيا حين ربطه بالإطار السياسي، وحين قابله تقاطبيا مع مصطلح اليوتوبيا، فذهب إلى أن الإيديولوجيا مرتبطة بطبقة اجتماعية معينة حاكمة، بينما تتصل اليوتوبيا فكرا بالطبقات المحكومة؛ فتكرس الطبقة الحاكمة إيديولوجيتها للمحافظة على راهنها، محاولة الإبقاء عليه، بينما تتجه الفئة المحكومة برؤى يوتوبية إلى المستقبل بشكل مطرد بغية تغيير الوضع وتحسينه، ساعية إلى اعتلاء السلطة لتتحول أفكارها وتتقولب في شاكلة إيديولوجية تراها الأنجع على كل الأصعدة، بينما يبقى الحكم على مدى نجاح إيديولوجيا على حساب أخرى مسندا إلى معيار الفاعلية على مستوى الواقع الاجتماعي وهو الطرح ذاته الذي يدعمه ويثريه بول ريكور.

1- ـعبدالوهاب المسيري، الإيديولوجية الصهيونية، دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج 2، ط1، 1983. ص: 135.

وفي سابقة فكرية يقر "منهايم" - بعد الطرح السابق- دلالة أوسع للإيديولوجيا حين يذهب إلى تعريفها بأنها "مجموعة التصورات التي تعتنقها الطبقة أو الحقبة أو الفئة أو الجماعة"[1]، فتحوّلت بذلك الإيديولوجيا إلى رؤيا وموقف فكري من العالم، ومرجع للمواقف والأفعال الجماعية لا الفردية داخل

حدود زمنية معينة، وهو التعريف الذي تبناه الكثير من المفكرين من بعده، ومن ضمنهم "أنطونيو غرامشي" الذي يكتب: الإيديولوجيا هي "تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية"[2]. أي أنها الإيمان والاعتقاد الذي تترجمه المواقف والنشاطات البشرية. أو هي مثلما يذهب إلى ذلك "لوسيان غولدمان" التطلعات والعواطف والأفكار التي توحد أفراد المجموعة أو الطبقة بمواجهة مجموعات أخرى، هذه الوحدة المنبثقة من فعاليات الوعي الجماعي في تماسكه وتشابك عناصره. فهي التصور الشامل الذي يولد الشعور بالانتماء ويحفظ التمايز الدائم.

2 ـ الرّواية ومظهرات الإيديولوجيا

استطاعت الرواية منذ نشأتها رصد التناقضات الاجتماعية والثقافية الحاصلة، والتعبير عن التوجهات الإيديولوجية السائدة، شأنها في ذلك شأن أي نص أدبي (مثلما يذهب إلى ذلك "جورج لوكاتش" و"لوسيان غولدمان" فكانت الإيديولوجيا بذلك وسيلة لصياغة عوالم النص الروائي، إضافة إلى كونها مكونا جماليا لا يمكن تقزيم دوره أو إسقاطه أثناء عملية القراءة.

ولتحديد طبيعة الإيديولوجيات داخل النص الروائي يقدم لنا "ميخائيل باختين" تحديدا نوعيا يقسم فيه الإيديولوجيا من خلال تمظهراتها إلى قسمين رئيسيين؛ إيديولوجيا النص، وهي مجموع

الإيديولوجيات التي يتضمنها النص ككل ويعبر عنها من خلال ما تفعله الشخصيات الروائية وما تقوله وما تفكر فيه، وإيديولوجيا المؤلف، وهي القسم الثاني الذي اعتبره "باختين" جزءا من الإيديولوجيات المتصارعة داخل النص الروائي لكنها تظهر في العادة تحت قناع من أقنعة الذوات الفاعلة سرديا.

و تأسيسا على هذا التقسيم، وبالنظر إلى طبيعة ظهور هذه الإيديولوجيات والمساحة التي تشغلها نصيا، تولد بحسب "باختين" شكلان للرواية الرواية المونولوجية أو أحادية الصوت (المونوفونية)، والتي يتجر

1- زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة. ص: 184.

2- جان مارك بيوتي، فكر غرامشي السياسي، تر: جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط1، 1975، ص: 182

فيها الصوت الواحد على بقية الأصوات، فتطفح إيديولوجيا المؤلف وتغدو مركزا منه الانطلاقة وإليه العودة، وفي المقابل تخفت كل الأصوات الأخرى، فتتحول بذلك الرواية إلى قصيدة بصوت واحد هو صوت الشاعر /الروائي، أما بالنسبة للشكل الثاني فتمثله الرواية الحوارية أو المتعددة الأصوات البوليفونية)، وهو الشكل الأسمى بحسب باختين، حيث تعدد الأصوات، وتعدد اللغات كصدى التعدد الشخصيات التي يظهر فيها الأنا بمثل ما يظهر فيها الآخر، "لأنه من غير الممكن أن نعطي الآخر حقه، دون أن نعطيه صداه، وبدون أن نكتشف كلامه هو "[1].

يتحدّث (باختين) عن بوليفونية الرواية فيقول:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى "[2].

يتأسّس المفهوم الديمقراطي البوليفي في كتابات "باختين" وبعده "كريستيفا"[3] على سند فكري يستحضر ضرورة تداخل النصوص وتداخل الأفكار داخل الرواية، مما يشكل أصواتا تعلن معارضتها لصوت الروائي واختياراته، مما يلقي الظلال الموضوعية على كلّ وجهة نظر لا يتفق معها المبدع... ويفسح المجال أمامها لتبلغ أقصى قوتها وأقصى مداها ولتبلغ أقصى درجات الإقناع، سعيا منه إلى الكشف عن كل الإمكانات الفكرية والمعنوية الكامنة في وجهة النظر المطروحة"[4] فتتحقق بذلك النظرة الشمولية للعالم الموضوعي الذي يعيد إنتاجه، وهو ما يرسي حتما إلى جانب وعي المبدع، أنماطا من الوعي المضاد والرؤى المتصارعة، فتتاصدى مع بعضها البعض لتنهزم أو تنتصر واحدة منها في النهاية

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة - مصر، ط1، 1987. ص: 104.

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1986. ص:59.

3 - للاطلاع على آراء "كريستيفا" حول الموضوع ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار تويقال، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1997. ص: 13 وما بعدها.

[4]- ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي،ص:98.

بحسب التوجيه الذي يقوم به الناص في عملية إبداعية خلّاقة طرفها الثاني هو القارئ برؤيته المتولدة عما يختزنه نصه القابع.

3 - سؤال الإيديولوجيا في السّردية العربية

علينا أن نقرّ بداية بأن الكثير من النصوص الرواية العربية ترزح تحت عباءة سردية تقليدية فلم يجاوز فيها الروائي أحادية البادية، متجاهلا الجمهور الجديد المتصل بثقافة التعدد والاختلاف، معلنا فكره بشكل صريح ومباشر في جميع نصوصه مع تسجيل اختلاف في طريقة الكتابة ونسخ المضامين وهو ما ولد رتابة في الحكي، وبالمقابل نفورا من طرف القارئ الذي يجد نفسه حين يقرأ هذا النص أو ذاك - في حالة الاطلاع على الخصومة الأبدية، والجلد النمطي للذات أو لفئة معينة من المغصوب عليها، وهذا النوع من البناء الفكري من شأنه أن يستهلك الوقت في غير ما ينفع، وأن يصرف التجربة في غير مصرفها، وأن يهدر الكفاءات السردية خارج حيزها المنتج الإيجابي، فتطفو في كتاباتهم الانتماءات الإيديولوجية الصارخة التي قد تتغير من زمن إلى آخر، والنبرات المتعصبة المرتفعة المعادية للآخر دون فائدة تذكر.

وبالعودة إلى نصوصنا الروائية العربية فإننا نلحظ أن مجموع ما يقدم من تمظهرات إيديولوجية يمكن تصنفيه ضمن حقلين كبيرين: - إيديولوجيات وطنية متصارعة. - إيديولوجيات عربية في مواجهة إيديولوجية الآخر الغربي.

وبغية التوصل إلى مقولات ثابتة تتمظهر وفقها الإيديولوجيات المبثوثة داخل النص الروائي العربي في إطار الحقلين السابقي الذكر، وبغية استشفاف زوايا النظر إلى الواقع العربي وأمداء الرؤى التغييرية من أجل إحقاق ما يسمى بالتقدم، وكذا العوائق التي حالت دونه، يكون من الواجب علينا اللجوء إلى ما تمنحه إياه إيديولوجيا النص الروائي من تفريعات معرفية، مبثوثة في المستوى العميق للرواية العربية، والمقصود منها خاصة:

- إيديولوجيا القمع.
- إيديولوجيا الرفض والسعي نحو التغيير.
- إيديولوجيا التقدم.
- إيديولوجيا الكبت والقسوة.

وهي إيديولوجيا لا تقبل الند، ولا تعترف بأخطائها، ولا بفشلها في تحقيق المنتظر منها، فتنتهج العنف ضد الآخر للتعويض على النقص الذي تعرفه جراء فشلها، وقد تستعمل لذلك شتى السبل من مثل: عمليات التعذيب، أو سياسة تغييب الهوية، أو التصفية الجسدية، أو التغريب في المكان وغيرها، وهو الأمر الذي مثلت له الرواية العربية كثيرا في منجزها السردي، واستخدمت لتجسيده وسائط رمزية متعددة أبرزها الشخصية الروائية القامعة، وذلك من خلال العرض لفعل سلطة المستعمر الخاصة.

لقد تمثلت الرواية العربية فعل المستعمر بشكليه المباشر وغير المباشر؛ فأشارت إلى حضوره المادي؛ مثلما فعلت ذلك رواية الصراع العربي - الصهيوني أو الرواية الجزائرية المخيلة للثورة التحريرية. ولأن الاستعمار المباشر من شأنه أن يكسر الطموح العربي في النهضة والرغبة في التحرر بالقوة المادية فيقتل ويرحل ويشرد، لأن منشوده يتعارض مع طموح الشخصية العربية والإسلامية من كل جانب، فقد أعلنت الشخصيات الطليعية في الروايات العربية رفضها له أو العمل لصالحه، بل وأعلنت عليه الثورة لإخراجه من أراضيها المحتلة.

وبالنسبة للاستعمار غير المباشر فهو استعمار معنوي نابع من السياسات التي تنتهجها سلطات المستعمر للبقاء في المكان ثقافيا، وهو ما أتقن التعبير عنه رواية "موسم الهجرة إلى الشمال: لـ "الطيب صالح"، ورواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لطاهر وطار، ورواية أوان القطاف محمود الورداني.

وبالوجهين الاستعماريين المباشر وغير المباشر - المنعكسين نصيا في الروايات العربية، أمكن القول بأن المستقبل الذي يطلبه العربي قد أصبح مستقبلا مشروطا واحتمالا محتوما فيرضه النمط الذي اختاروه (...) وهو من بناء الاستعمار ويصعب التخلص منه».[1]

أ . إيديولوجيا الثّورة والسّعي صوب التّغيير

ويتميز خطاب الرفض في الروايات العربية بحضور امتدادي يصل الموقف الرافض بنزعة التغيير المستقبلي، والذي يكون إما نزعة للتغير الجذري الكلي، أو نزعة للتغيير الجزئي المعدل لامتدادات فكرية معينة أو أنماط انتقائية للواقع، بدءا بالعلاقات الأسرية، والاقتصادية وصولا إلى التركيبية الفلسفية والاعتقادية. [2]

---

[1]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، من 64.

[2]-عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي - دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ينظر، من 88 وما بعدها.

إنّ أول ملاحظة يمكن تسجيلها في سياق الحديث عن إيديولوجية الرفض في الروايات العربية هي قوة حضورها، وعلى جميع الأصعدة، وفي هذا تعبير واضح على نوع الواقع الذي يحياه العربي اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا وحضاريا ... فكونت بذلك النصوص الروائية انطلاقا . هذا من الواقع خلفية فكرية متجانسة تعلن فيها الرفض وتنشد التغيير، وهو ما جسدته على مستوى بنيتها السردية في ثلاث مراحل جاءت على النحو الآتي:

- وعي الشخصية بواقعها أو بجانب من جوانبه.

- رفضها لهذا الواقع تشكيل إيديولوجيا).

- السّعي إلى تغييره جذريا أو التعديل فيه من أجل مستقبل أفضل.

- ووفقا لهذا الترتيب تحركت الشخصيات الفاعلة في المسار السردي بغية تحقيق ما تريد، وقد تمثل مجال فعلها الخاص بإيديولوجية الرفض والتغيير في جوانب رئيسية نذكر منها:

الجانب السّياسي

وهو المحور الذي يتم فيه رفض فعل من أفعال السلطة أو نتيجة من النتائج المترتبة عن قراراتها، أو رفض كل ما تقوم به أو ما تحققه، فإن كان الأول فهو رفض جزئي، وإن كان الثاني فرفض كلي قد يتطور فيما بعد إلى رفض حذري يكون هدفه التخلص من السلطة وإيديولوجيتها تماما.

وعن ملامح الرفض هذا نجد أن الروايات العربية في أغلب الأحيان أعلنت عن رغبتها سياسيا في التعديل والتغيير الجزئي بخصوص كثير من المواضع، فكان نقد السلطة من جانب أو جانبين هو المبتغى الروائي سياسيا تقويما وصيانة.

أمّا بالنسبة للرّفض المطلق للسّلطة الحاكمة فقد عبّرت عنه الروايات المخيلة للتاريخ الاستعماري في المنطقة العربية، وذلك بتوسل ما تفعله الشخصيات الوطنية وما تقوله داخل النص، فالاستعمار سلطة مرفوضة في كل زمان ومكان مهما كانت إيديولوجيته، فكان بذلك التغيير المنشود تغييرا ثوريا لا إصلاحيا، لأن الثورة ممارسة من أجل تغيير أنظمة الجور والفساد تغييرا جذريا، الأمر الذي يتيح للقوى الاجتماعية صاحبة المصلحة في هذا التغيير أن تستلم مقاليد القيادة، فتصنع الحياة الأكثر ملاءمة وتمكينا

لها، محققة بذلك خطوة على درب التقدم الإنساني نحو مثله العليا، فتكون الحرية هي المركز والمنطلق نحو المستقبل المنشود، وهو ما تريده كل الشعوب المستعمرة.

الجانب الاجتماعي

وهذا المحور هو محو مختلف الشرائح الاجتماعية الفقيرة والمقهورة التي ترفض واقعها فتطالب السلطة بتغييره أو تسعى هي نفسها إلى فعل ذاك، وقد شكلت مطالبها والتي كانت معظمها مادية في الروايات العربية الحديثة والمعاصرة صورة للباحث عن دواء في بيت لا يعرف إلا الداء، فترصدت الطريق للخروج من دائرة الحاجة والعوز إلى الحياة الكريمة إنما بالهجرة والغربة للاسترزاق خارج الوطن، وإما باختيار البقاء في الوطن ورفع شعارات الخبز في وجه السلطة، ورواية "أوان القطاف" للورجاني كافية للتدليل على ذلك.

- الجانب الحضاري

وشخصية هذا المحور واعية بعمق واقعها، شخصية مثقفة ترفض الموقع العربي والإسلامي في خارطة العالم الحضارية، وترفض معه راهنها المغترب الشاخص في مفترق الطرق، ولأن رأس المتهمين بهذا التخلف، هو الغرب، لوجه الآخر من حيرتنا، فقد كان حضوره قائما في الرواية، إن بالتلميح أو بالتصريح، فالغرب تأكيد لتأخر العرب هو الحلم، وهو الترجمة الحسابية لما فيصل العرب عن التاريخ الراهن في مسافات شاسعة رغم وجودهم الشكلي فيه، وهو أخيرا الحكم الصادر البارد بأنه لم يعد بالإمكان للعربي والمسلم إلا أن يكون في الدرجة الثانية على الأقل، لأن حضارة الغرب أو مدنيتهم بمثابة النموذج العالمي الأول الشديد الإغراء، ثابت الجدوى والفاعلية، لذلك رأى العربي في التجربة الغربية أول اختيار ممكن، ولعله الاختيار الوحيد المتاح».[1]

ب ـ إيديولوجيا التّقدم مقولة الجيل المستقبلي في السّردية العربية

لقد اتسمت الرواية العربية منذ ولادتها بخطابها الذي ينشد الحداثة والنهضة والتقدم، فبشرت بأزمنة جديدة يكون المستقبل فيها مرجها للحاضر والماضي، فتحدثت عن الحرية والتحرر، وعن العدالة والمساواة وعن الديمقراطية والانفتاح على الآخر وغيرها من القضايا المؤسسة لملامح وتباشير الحلم العربي الذي أفل بأفول دولة الموحدين.

[1]-عبد الصمد زايد مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ص 61 بتصرف.

لقد رفضت هذه الرواية واقعها لإيمانها بضرورة التغيير من أجل تأسيس مدينة عربية فاضلة وذلك من خلال رؤيا تحاول الجمع بين ما هو أصيل وبين ما هو دخيل بالانفتاح على الآخر، لأن «النهضة أو التقدم حركة ديناميكية تاريخية مطردة لدى الإنسان يسعى من خلالها إلى تحرير ذاته انطلاقا من أصوله نحو المستقبل مع الإفادة قدر المستطاع من تجارب الآخر سواء أكانت تاريخية تنتمي إلى حيز زمني ولى أو معاصرة له»[(1)].

وبشأن هذا التقدّم يذهب "فيصل درّاج" في مؤلفه (رواية التقدم واغتراب المستقبل) إلى القول بأن الرواية العربية قد استقت وظفيتها من صيغ نظرية جاهزة، ومن تفاؤل مشروع، فعبرت بلسان روايات طليعية تتسم بمعالجة قضايا التقدم في أشكال مختلفة ومتحولة عن نهضة العرب، وشروطها، وإرهاصاتها وملامحها الأولى التي بدأت تظهر من النصف الثاني للقرن التاسع عشر، وقد أطلق على هذا النوع من الروايات الحاملة لهذا الفكر التحرري التقدمي صفة رواية الأفكار المتفائلة) أو (رواية إيديولوجية التقدم[1]، قاصدا بها الرواية التي تثبتت من واقعها وثبتت بناء عليه- فكرة النهضة المناسبة على مستوى خطابها، فكرة السبل الجارف للماضي العربي المتخلف، والعزاء لسنوات الضياع والتشتت التي عرفها. وبذلك استبدلت المتوقع باللامتوقع فكانت روايات همها هم الشعب العربي وفكرتها فكرتهم وحلمها حلمهم، فهي الرسالة التي قامت على الإفراج عن مكبوت الشعب في واقعه البائس.

ولأنّ قوام الرّواية فكريا هو مجموع الاستراتيجيات السردية المستخدمة للتعبير بطريقة فنية عن نسق ذهني معين، فقد احتاجت الرواية العربية إلى مقولات عدة، وصيغ مختلفة، للإفصاح عن الإجابات التي يختارها الروائي لسؤال النهضة والتقدم، ولعل أبرز هذه المقولات مقولة "الصبي الواعي"؛ أي ذلك الطفل الذي ينتمي إلى مستقبله فيرتمي في أحضانه بعيدا عن الحاضر العربي وماضيه، بعيدا عن التخلّف، ليكون في الرواية بمثابة البشارة المهدي المنتظر، أو عيسى عليه السلام، فالكل ينتظر قدومه ويأمل الخير كل الخير في كبره.

وبالعودة إلى الرواية العربية نجد أن خطابها النهضوي وإيديولوجيتها التقدمية قد رست على هذه المقولة المركزية، فاعتبرت الطفل العربي الناهض هو حل كل الأزمات الحاضر منها والقادم فكان الصبي فيها هو المرجع الذي نتجه به نحو المستقبل البطل الموعود للزمن المجهول الأصل، المشكل لعالمه النفسي

[1]-ينظر: رزان محمود إبراهيم خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان الأردن، ط1، 2003، ص 20.

والقيمي والجمالي، ففيه الزمن المشتهى الكامل المنقطع تماما عن الزمن القائم. ومن ضمن الروايات العربية التي كرّست دلالات الطفل الواعد فى تحدثت بيقين عن مستقبل عربي متحرر، صاغته أرواح تمشي إلى التحرّر، أو ينتظرها التحرّر في منتصف الطريق»[2]، أذكر :

- "زينب" لمحمد حسي هيكل.

- "العاشق"/ "ما تبقى لكم" لغسان كنفاني.

- "السفينة" "البحث عن وليد مسعود" لجبرا إبراهيم جبرا.

الدار الكبيرة" لمحمد ديب.

- "الرغفي" لتوفيق يوسف.

- "الأجنحة المتكسرة" الجبران خليل جبران

"عودة الروح" لتوفيق الحكيم.

- "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي.

"المعلم علي" ن" لعبد الكريم غلاب

- "الولي الطاهر بعود إلى مقامه الزكي" للطاهر وطار.

إن حضور الصبي الواعد بهذه القوة والكثافة الدلالية الإيديويوجية والبعد الجمالي المنظم للمادة

في الرواية العربية يوحي بفلسفة معينة من التقدم، وإلى نظرة مخصوصة للمستقبل السعيد المنتصر الذي ينتظره العربي، فما عجز عنه الآباء والأجداد أوكل أمره لهذا الطفل الواعد، لا تقاعسا من قبل المجتمع عن أداء دوره في ظل التخلّف الذي يعيشه، وفي ظل الحوادث التاريخية والحضارية التي أ أحاط بها الغرب دول الشرق عموما والعرب خصوصا بما أحضره من جيوش وأدوات إدارية ومعرفية مخضعة

لكن تجاوزا لحالة الغبن التي يعرفها ويعيشها بالرغم من المحاولات الدؤوبة للتغيير والبناء.

---

[1]-ينظر: فيصل دراج، رواية التقدم واغتراب المستقبل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص16 وما بعدها.

[2]-ينظر : فيصل دراج، رواية التقدم واغتراب المستقبل، ص.16.

وإذا كان الصبي في الرواية الغربية قد ارتبط بالمستقبل إبداعي «فض على أطلال المعايير الأسرية والتعاليم الدينية وجملة القيود المتوارثة[1] ، فإنه في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة قد قام في سياقه العربي على بعدين رئيسين هما: «الدعوة إلى التقدم الاجتماعي والتخلص من براثن الاستعمار»[2]. بنوعيه العسكري والثقافي.

[1]-فيصل دراج، الرواية تكتب صبيها الواعد، مجلة العربي الكويت، ع 622، سبتمبر 2010، ص 73.
[2]-المرجع نفسه، والصفحة.

8 ـ توظيف التراث في السّردية العربية

1- التّراث مصطلحا ومفهوما

ترجع لفظة (التراث) إلى مادة "وَرَثَ"، وتحيل بإجماع كل المعاجم إلى ما يكسبه الإنسان من نصيب مادي أو معنوي، يتركه السابق للاحق، يورد الفيروز أبادي في قاموسه المحيط اللفظة ويعقب: تضمنت معنى وَرِثَ أباه منه بكسر الراء أي يرثه أبوه وأورثه أبوه وورثه جعله من ورثته والوارث الباقي بعد فناء الخلق، وفي الدعاء (أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث مني)، أي أبقه معه حتى أموت».[1]

ويلاحظ تداوليا أن لفظة التراث حديثا ومن خلال الدراسات اللغوية والفكرية والنقدية قد أخرجت من السياق المادي لتعوّض بلفظة الميراث في هذا الجانب وتأخذ هي دلالة المعنوي خالصا وذهبت بذلك إلى تعرفي التراث بأنه: موروث فكري وثقافي تركه السلف للخلف، والذي «تراكم خلال الأزمنة من التقاليد والعادات والتجارب والخبرات وعلوم وفنون شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»[2]، وبهذا أصبحت لفظة التراث قطبا اصطلاحيا شائعا في حقول معرفية شتى، منها الحقل الفكري والنقد الأدبي وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها.

إنّ ما يميز التراث هو تجدد حضوره، وحركته الدائمة، وانتقاله المستمر من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل، فالتراث من هذه الناحية هو كائن حي متحرك بصيرورة دائمة هي صيرورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها وهي بدورها تحيا فيه ومعه، ولكن بشكل آخر ربما كان شكلها الأرقى، وربما كان شكلها الرافض لها، وربما كان تعبيرا عن صراعها هي مع نفسها»[3]، وبذلك يكون التراث جزءا من الحياة، فهو يحضر بكفيية دائمة في كل التمظهرات السلوكية وكل العلاقات البشرية لأنه ببساطة مشكل هووي لا يمكن الاستغناء عنه حين الحديث عن الفرد أو الجماعة، ومن هنا يكتسي التراث أهمية بالغة ويصبح عند المبدع هدفا للاستزادة وأداة للتعبير في الوقت نفسه. وبالحديث عن التراث العربي وسؤال

---

[1]-الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، دار الرسالة، بيروت، لبنان، ط.8، 2005، ج 1، مادة "وَرَثَ"، ص 177.

[2]-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط1، 1986، ص 63.

[3]-حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان، د.ط، ص.464.

العودة إليه لقراءته عند مفكرينا أو توظفيه للتعبير به وعنه أدبيا عند مبدعينا ، يمكن القول بأن ترسيخ معالم الهوية التي حاول الاستعمار بشكليه طمسها كان من أهم الأسباب التي دعت إلى العودة إليه، فالعودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات وهي عملية مشروعة وتشترك فيها جميع شعوب الأرض. وتبقى بعد ذلك كفيية التعامل مع التراث في العودة إليه وحدود توظفيه[1]، وبعد هذا السبب يأتي سبب آخر لا يقل أهمية محور بناء الذات لأن الارتفاع إلى مستوى الحياة المعاصرة في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية كافة، من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات نفسها، وإعادة بناء الذات من إعادة بناء التراث».[2]

2 ـ السّرديات العربية وآليات استحضار التراث

لقد سعت السردية العربية الحديثة والمعاصرة بوعي جديد وآليات مستحدثة إلى تحرير المعرفة التراثية، بإعادة النظر في نصوصها المختلفة، وتفكيك معطياتها الجاهزة القابلة دوما لمستجدات القراءة.

وبتأمل مجموع النصوص السردية الحديثة والمعاصرة، نجد أنها لم تتعامل مع التراث باعتباره منجزا مكتملا، بل اعتبرته وساطة مفتوحة النهاية غير تامة وغير مكتملة تتكون من شبكة من المنظورات المنقسمة بين توقع المستقبل، وتلقي الماضي، وتجربة الحاضر الحية[3]. هنا انطلقت من المنجزات السردية الحديثة والمعاصرة في تشرب النص القديم، ومن موقفها الواعي، أدركت هذه النصوص معنى العودة إلى التراث للنبش فيه، واستنباط المناسب منه، لتوظفيه وقراءة الراهن من خلاله، وعرفت في الوقت نفسه جماليات هذه "العودة" والانفتاح على الزمن التاريخي للارتكاز عليه حاضرا والانطلاق منه نحو المستقبل.

إنّ الرجوع إلى المنجز التراثي هو فعل مرتد إلى الوراء يهدف إلى الكشف عن المسكوت عنه في النص القديم الذي لم ينظر إليه السابقون لأنه لم يستجب لمتطلبات زمنهم وسياقات كتاباتهم، وبذلك أخذت النصوص السردية الحديثة والمعاصرة دورا جديدا محور الكشف عن هوامش التراث، وتوظفيها لأهمية ما تقدّمه للنّص اللّاحق في موضوع من الموضوعات، وبذلك لا تتجاوز المادة التراثية كونها «مادة ثقافية يمكن تحويلها، أو رأس مال رمزي يمكن تحويلها، أو رأس مال رمزي يمكن صرفه أو استثماره،

---

[1]-محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي مركز الدراسات العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص.252

[2]-المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[3]-دفييد وورد الزمان والوجود والسرد (فلسفة بور ريكور)، تر. سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1999، ص.90.

أو منجما معرفيا يصلح التنقيب فيه أو بنى وعقولة ينبغي تفكيكها أو حقلا دلاليا ثمة حاجة إلى أن يقلب ويعاد حرثه [1]، وهو ما ينتج لنا أدوارا ريادية للنص السردي تتجاوز مجرد التوظيف.

ارتبطت المنجزات السردية في بدايات النهضة الأدبية العربية بإحياء القديم وبعث التراث، فقد كان للمقامات تأثير واضح في الروايات/ القصص المترجمة والمؤلفة من الناحيتين الشكلية والأسلوبية فخضعت لغة الرواية القصة السجع ، وكثرة المترادفات، والمفردات الصعبة، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون، فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات وخضعت الأحداث للمصادفات والعجائبي والخارق»[2]، ومن ذلك ما نجده في نص "حدثنا عيسى بن هشام" للمويلحي، "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم تخليص الإبريز في تلخيص باريز" للطهطاوي، "علم الدين" لعلي مبارك وغيرها من النصوص اللاحقة.

إن انطلاقة مثل هذه تؤكد مركزية التراث لدى المبدعون العرب في المرحلة التي تبلورت فيها الأجناس الأدبية وانتهت إلى الأشكال التي نعرفها اليوم، حيث انتقل المبدع من السعي إلى السكن في الماضي تمجيدا له إلى مرحلة الاشتغال عليه بالهدم والبناء ليناسب ذاته الجديدة، وذلك وفقا لاستراتيجيات جديدة تستدعي التراث الأدبي والتاريخي والشعبي والأسطوري... المحلي والعالمي، لخلق طرائق تعبيرية جدية تقدّم إلى جانب المادة المثقلة بأسئلة الكينونة والمطابقة والمغايرة والإيديولوجيا والتاريخ والمستقبل، صورا جميلة يمكن الكشف عنها من خلال دراسة النصوص السردية تحت مسمى "التفاعل النصي".

يقوم التفاعل النصي على استحضار نصوص سابقة في النص اللاحق، والتفاعل معها وإنتاجها في ثوب جديد».[3] والنص السردي بوصفه كيانا لغويا فإنه يحمل في كثير من الأحيان شبكةمن التفاعلات النصية، يسمدها المبدع من مخزونه الثقافي، فيستدعي الكثير من النصوص، ليوظفها في بنائه النصي عندما تتساوق مع المضامين ليدعم بها الرؤى التي يريد التعبير عنها، وقد تغدو هذه النصوص بما تشكله . من تقاطعات نصية "ظاهرة توجه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة

---

[1]-علي حرب أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر - مقاربات نقدية وسجالية، دار الطليعة، بيروت ، ط1، 1994، ص 83.

[2]-محمد رياض وتار، توظفي التراث في الرواية العربية، ص. 07.

[3]-عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار"، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة، فلسطين،
مج. 16 ، ع 02، 2008، ص 143

نفسها".[1] إنّ التّفاعل النّصي أكسب النّص السّردي الحديث والمعاصر تعددا لغويا أثرى التجربة العربية حيث أكسبها تعددية من سياقات أخرى مع بقائه ممركزا في سياقه الخاص".[2]

وبالعودة إلى النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة يتبيّن أنها قد استعملت في بناء لغتها كل أنماط المستنسخات المرجعية والمقتبسات النصية التي تفاعلت مع النص الأصلي وأثرته، والتي نذكر من بينها: القرآن الكريم النصوص الدينية (الإنجيل التوراة النصوص الأدبية، الأمثال الأقوال المأثورة القصاصات السرود القديمة، الأساطير، الأخبار النصوص التاريخية ... وقد عمد المبدعون إلى استنزاعها في نتاجاتهم مما أفضى إلى تولّد دلالات أثرت التجربة وعمّقتها وكشفت عن الرؤيا التي يصدر عنها النص السردي العربي المتأخر.

ولتتضح فكرة توظفي التراث في هذا المقام بشكل تطبيقي، نستخلص مثالا بسيطا استلهمه الروائي "إميل حبيبي" من التراث الأدبي العربي القديم بصيغة مباشرة وصريحة، بعد أن أشار إليه بقرينة مرجعية تحيل إلى انتمائه الخطابي، فكتب في الهامش حكاية أوردها "الجاحظ"، حكاية نصح بها "الكائن الفضائي" المتشائل / الخائن السلبي فقال: سمعت في بلاد فارس حكاية عن فأس ليس فيها عود ألقيت بين الشجر. فقال الشجر البعض ما ألقيت هذه ها هنا لخير! فقالت شجرة عادية: إن لم يدخل في أست هذه عود منكن فلا تخفنها .[3]

وبالنظر إلى السياق الذي أدرج فيه نص "الجاحظ" يتبين أن الروائي قد قرأه بما ينسجم مع موقفه ورؤيته، فجعلها تصدر عن ذات عالمة لجأ إليها المتشائل فنصحته بالعودة إلى المدينة الأم حفيا والاستقرار بها، مستشرفة من خلالها ما سيلحق أهل "عكا" إن بقي المتشائل بينهم وهو الذي سيكون الخائن لوطنه.

لقد استعاض الفضائي عن التصريح بالتلميح، فحكى القصة للمتشائل ناصحا، فجعله شجرة الأشجار مع ما يحمله مدلول الشجرة من رمزية للثبات والتجذر في المكان إشارة منه إلى أنه لن يكون يوما إلا فلسطينيا، وإلى أن أسكن الإست فسيكون حتما وبالا على أهله.

---

[1]-حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب، ط.2، 2007، ص 27.

[2]-عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار"، ص 143.

[3]-إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار ابن خلدون ،بيروت، ط2، 1974، ص 54.

تفاعل نص "حبيبي" مع حكاية الجاحظ وهي الحكاية التي استمدها الروائي من زمن بعيد ومن نص عتيق، ووظفها في سياق نصي نابع عن أزمة فلسطينية حاضرة، إشارة منه إلى أن فعل الخيانة فعل في الزمن بوجوه متعددة ونتيجة واحدة، فجاء النسج فنيا يعبر عن أصالة الرؤيا وبلاغة لتوظفي.

ولأنّ (المتشائل) وهو الشخصية الخائنة في الأراضي الفلسطينية المحتلة لمي عمل بما نُصح به فقد وقع المستشرف الذي عبّر عنه الروائي بمجتزاً تراثي ،آخر من قصة مدينة النحاس المسحورة التي وردت في كتاب ألف ليلة وليلة، يقول المتشائل وهو يطوف في قرية من قرى "عكا" التي وشى بأهلها: «فرحت أمشي مذهولا أتصورني الأمير موسى وقد دخل مدينة النحاس المسحورة، فإذا (لا حس فيها ولا أنيس، يصفر البوم في جهاتها، ويحوم الطير في عرضاتها وينعق الغراب في نواحيها وشوارعها ويبكي على من كان فيها».[1]

[1]-إميل حبيبي الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 131.

9ـ جماليات المكان في النّص السّردي

1- مفهوم المكان وتجلّياته

يعتبر المكان عنصرا تلازميا في تشكيل البنية السردية، وطرفا أساسيا في المعادلة الاكتمالية لمقتضيات النص، فهو في السرد بمثابة العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض، والخلفية التي قد تشكل الرؤيا التي قام لأجلها المنجز الإبداعي، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان الهدف من وجود العمل كلّه، والمكان ليس أرضا أوسماء ولكنه تشبيك معقد من الهوية والانتماء والوعي الفردي والجماعي هو الرمز السردي الذي لا تنضب دلالاته إلا بانتهاء العمل، فيتخطى سلبيته وموقعه السطحي الذي هو فيه مجرد ديكور الأحداث إلى مستوى أكثر عمقا. (1)

إنّ فرضية انتفاء المكان من العمل السردي تستدعي بالضرورة انتفاء الزمن منه أيضا، وذلك لأن الزمن لن يجد دون المكان ما ينسج عليه علائقه، وما يؤثر فيه من ذوات فاعلة في النص هي جميعا على علاقة حميمية بالمكان، ولذلك كان توظفي المكان في الإبداع القصصي، من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات جمالية وعواطف إنسانية وتجارب اجتماعية تجعل العمل متكاملا فنيا.(2)

والشخصية في علاقتها بالمكان تحاول دوما أن تقهره لا من خلال الحركة الحسية وحدها، بل من خلال الحركة الفكرية والخيالية التي تعد من أهم خصائصها وأكثرها تمييزا» (3)، ولهذا نجد أن الرواية التي قد تحصر أحداثها في مكان واحد تقوم دوما بخلق أبعاد مكانية جديدة، فالنص السردي مهما قلص أمكنته لابد وأن ينفتح على أمكنة أخرى تذكرا أو استشرافا من طرف أبطالها[4]، ناهيك عما تثيره حركات وسكنات هذه الشخصيات في المكان بأصنافه من إحالات زمنية، وعليه تنبني دلالات النص وتتشكل آفاقه.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 33.

[2]- أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة، دار ،الغرب، وهران ،الجزائر، ط1، 2005، ص 11.

[3]- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار ،قباء القاهرة - مصر، ط1، 1986، ص 135.

[4]-ينظر: رولان برنوف وييال أوتيليه، عالم الرواية، تر: نماد التكرلي، مؤسسة الشؤون الثقافية، بغداد ، ط1، 1991م، ص 103.

ولأن القائم بالسرد لا يشيّد أمكنة عمله على الصدفة، بل يقيمها على نحو مخصوص ليحيل بها إلى ما يريده من دلالات، فإنه يقوم بتوزيعها بما يتوافق ووضعيات الشخصيات في العمل، ومع منشودها الذي تريده أن يتحقق والنهايات التي آلت أو ستؤول إليها، مما يعدّد الأمكنة بحسب عدد هذه الشخصيات وينوعها يتنوع منشودها، وهو التعدد والتنوع الذي سيشكل للقارئ فيما بعد نسقا مترابطا من الأمكنة النصية المحمّلة بدلالات جزئية يتحصل بلملمتها على ما يساعده على فهم المبتغى الكلي للعمل، وهو ما يمنح المكان موضعا استراتجيا فيرضه كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي / المبدع بجميع أجزائه»[1].

2 - مقاربة المكان السّردي

ولهذه المكانة والأهمية التي يحظى بها المكان يشترط "ميتيران" في دراسته، عدم الاكتفاء بالبحث في تشكلاته وتمفصلاته الجلية، أو في تمظهراته السطحية؛ أي في توالي الوصف الطوبوغرافي له وانتقالات الشخصيات داخل المجال المحدد فقط، بل يوجب الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره.[2]

وعليه، فإنّ استنطاق المكان من النص السردي يستدعي أداة إجرائية ومفهوما نقديا يوصل إلى ما هو جوهري من الدّلالات وهذا المفهوم هو ما تصطلح عليه الشعرية في بنائها النظري بالتقاطب؛ وهو ما يأتي عادة في شكل ثنائيات ضديّة تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث»[3]. هذه الثنائيات/ التقاطبات نذكر على سبيل التمثيل : [المفتوح والمغلق) (المتصل والمنفصل)، (القريب والبعيد، اليمين واليسار العالي والمنخفض الثابت والمتغير (المركزي والهامشي)، (السطحي والعميق)...]، التقاطبات التي يجعلها الباحث مطيّة للانتقال من دلالة المكان الواحد إلى مجموع الأمكنة في النص، ربطا للدلالة بعضها ببعض، واستجلاء الدلالة الكلية التي تواريها طبيعة العلاقة التي تجمع بين هذه الأمكنة، وذلك باعتبارها "القاعدة الأساسية لسير الواقع النفسي والبعد الاجتماعي للشخصية حسب توظفيها وفق الاتجاه العام للقصة[4]، وهو ما سيمنح البحث بحسب ما تقتضيه المدونات السردية المشتغل عليها ما يقتحم به الفضاء السردي

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

[2]- المرجع نفسه، ص 38.

[3]- المرجع نفسه، ص 33.

[4]- أحمد طالب جماليات المكان في القصة القصيرة، ص14.

في مستوى من مستوياته، المتصل بالمكان بما هو المكون الرئيس لهذا الفضاء» [1]، لأن المحكي لا يتاح له أي تحقق استيتيقي إلّا بهذا السند (Support) الأساس للعمل السردي: الفضاء. هنا حيث تتحول الأشياء من هندسة التقاطب البسيطة الأولية إلى مستوى التعقيد والتشابط والمتاهة مستوى التحول المسخي) (Métamorphique) [(2)]، وفي هذا المستوى يتم الارتقاء إلى مستوى جعل التجربة الخارجية. على نحو ما أوضح كانط ضرورية للتجربة الداخلية ما دامت هذه الأخيرة عصية على الوصف وترفض أن تتكلم[3] ، وهو ما يتيح رصد دلالة المكان الزمنية وهو في حالة التحول والحركة وبمختلف الصور سواء القائمة على أساس مرجعية واقعية أو المتذهنة كما تتبدّى في العالم الداخلي للذات الفاعلة في النص لأن الفضاء وحده من فيترض دائما تصور الحركة داخله، أي فيترض الاستمرارية الزمنية»[4]، وهو ما يؤكد أكثر حضور الزمن في المكان بناء ودلالة.

إنّ في الساحة السردية التنظيرية والتطبيقية على حد سواء الكثير من الاجتهادات النقدية التي تسعى إلى مقاربة المكان انطلاقا من مقولات محددة تهدف إلى تقديم قراءة شاملة للنص، والتي لم تنأى عن مفهوم التقاطب الموضح آنفا، ومن ذلك على سبيل التمثيل ما قدمه "لوتمان" حين دعا إلى مساوقة القيم مع مجموع التقاطبات المستند إليها في التحليل وقراءة النص من هذا المنظور، كأن

نتطرّق إلى الحسن والسيئ، حين الحديث عن اليمين واليسار والقيم والرخيص حين الحديث عن العالي والمنخفض (...) ويرجع لوتمان ذلك إلى أن للأمكنة دلالات قيمية ومعادن شكلت للتعبير بها لا للتعبير عنها [5]، وفي هذا المساق، يقدم غاستون باشلار" قراءته لهذا المكوّن النصي انطلاقا من دعوى مفادها ضرورة التعامل مع المكان على أنه رمز لغوي نصي يوجب لفهمه وإدراك قيمته استنباط سماته لتحديد دلالاته وتفسيرها ثم تأويلها وذلك في ظل العلاقة التي تجمعه بالشخصية، وفي هذا تحدث صاحب "جماليا المكان" عن عنصر الألفة مع المكان من عدمها، وأشار إلى الأماكن الاختيارية التي

---

[1]- ينظر: إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية - دراسة في بنية الشكل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر - الجزائر، ط1، 2002، ص 33

[2]- حسن نجمي شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2000، ص.69.

[3]- حسن نجمي شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص.69.

[4]- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط.3، 2000، ص 63.

[5]- ينظر: سيزا ،قاسم بناء الرواية، دار التنوير بيروت ، بيروت ،لبنان، ط1، 1985، ص 75.

تتحقق فيها هذه الألفة وتتجسد فيها المشاريع والأحلام، والأماكن الإجبارية التي تغيب فيها الألفة ويغيب معها الحلم.

3- أنواع المكان

بالاستناد إلى العلائق التي تجمع المكان بالنص السردي ، وأمداء حضوره فيه، وطبيعة هذا الحضور يميز النقاد بين ثلاثة أنواع من الأماكن، وهي الأنواع التي عرضها "غالب هلسا" في كتابة "المكان في الرواية العربية"[1]، على النحو الآتي:

المكان المجازي: وهنا يكتسي هذا المكان طابع الديكور والساحة التي تقع فيها الأحداث، ولا يمكن إعطاؤه أهمية كبيرة أثناء عملية القراءة لأنه لا ينقل تفاعلات الشخصية ومجموع الأحداث التي يتضمنها النص.

المكان الهندسي: وهو المجسد بأبعاده البصرية، والمنقول بمقاساته، والمصوّر بتفاصيله لكن مع غياب الحياة فيه.

المكان التجربة: وهو الحامل لهواجس الذات المقترن بتصورها له المستثير الخيال القارئ، غير الثابت على شكل، واحد الرابط لكل مكونات النص المفضي إلى الدلالة الحقيقية لما يمكن تسميته بالمكان.

4- وظائف المكان في النص السردي

ومن أبرز الوظائف الدلالية والجمالية التي تؤديها تشكلات المكان في النص السردي نذكر:

- ✓ التعبير عن بواطن الشخصيات والتدليل على رؤيتها وأفكارها، وبهذا يصبح المكان «خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر»[2].
- ✓ المساهمة الفاعلة في بناء دلالات النص السردي العامة وتأطيرها تراتبيا وزمنيا وفق إيقاع يحفظ للقارئ حدودا واسعة للفهم وإدراك المضامين.

---

[1]- ينظر : غالب هلساء المكان في الرواية العربية، دار ابن هاني ،دمشق، سوريا، ط1، 1989م، ص08-09.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص31.

- ✓ ضبط العلاقات بين المكونات السردية والمساهمة في تشكيل حوافز لخلق متواليات سردية فاعلة داخل النص.
- ✓ يمكن قراءة النص ككل انطلاقا من تشكلات المكان، لأنه يحيل بذاته على مجموعة كبيرة من الرؤى والأصوات التي تتواشج مع بعضها لتشكل النص السردي.
- ✓ المساهمة في نقل القارئ من مرحلة القراءة المجرّدة إلى مرحلة التمثل، وذلك بتخيل الشخصيات والأحداث عبر المكان الذي تنتقل فيه وتعيش داخله وتحس به وبذلك تنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر يخلق ديكور الرواية [1]، مثلما يقول ميشال بوتور.
- ✓ المساهمة في الكشف عن طبيعة الشخصيات وفهم الهدف من توظفيها، لأن المكان كما يقرّه ويلك تعبيرات مجازية عن الشخصية، لأن بيت الإنسان امتداد له فإذ وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان».[2]

[1]- ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص 59.

[2]- رينيه ويلك/ أوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق - سوريا، ط1، 1972،ص 288.

10- المسـرح الشّعــري

1. مفهوم المسرح الشّعري

إذا كانت الآداب العربية قد عرفت المسحية الشّعرية منذ القدم، وذلك لارتباطها بكتابات القدامى اليونانيين والرومان، فإن ميلادها في الأدب العربي قد جاء متأخّرا، إذ لم يعرفها العرب إلا بعد حملة نابليون على مصر، أي بعد اطلاعهم على فن المسرح الغربي كتابة وتمثيلا بغض النظر عن شعريته أو نثريته.

والمسرح الشّعري هو النّص المكتوب شعرا، وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيّرها لمصلحة التمثيل»[1]، هو الفن الذي يعتمد الشعر بمختلف أشكاله مادة في صناعة الحكبة الدرامية، فيستدعي بذلك "المسرح" "الشاعر " ليصب لغته الطافحة بالأخيلة والصور في قالب حواري مسرحي فتتواشج شعرية الشعر مع العناصر الأساسية المكونة لنصية المسرح. ولأن الثابت فيه هو هذا التمازج الفني الحاصل والتّصالب الجمالي الجامع فقد أخذ هذا الفن تسميات عدة، لكنها جاءت بدلالات متقاربة لا تنأى عن بعضها البعض دلاليا، ومن هذه التسميات أذكر: المسرح الشعري الدراما الشعرية الشعر الدرامي، المسرحية الشعرية".

وفي هذا المساق يجب الإقرار بأنّ حضور الشّعر في النّص المسرحي «ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر المقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إلخ. وإنما ينبع الشعر أساسا من (التصوّر الدرامي) الذي يتعهده الفنان حتى ينضج ويتبلور في صورته النهائية»[2]، . وهو ما عبر عنه "إليوت" بما اصطلح عليه بـ (وحدة الحدس النفي في النص الشعري المسرحي الجامع). وهو ما يقودنا إلى القول بأنه وبالرغم من المزج الفني الحاصل بين ما هو مسرحي وما هو شعري إلا أن دراسته ليست «دراسة ذات شقين كما يبدو لأول وهلة، فهي ليست دراسة للدراما أولا، ثم للشعر ثانيا أو العكس،

---

[1]-خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي -الحديث تأريخ تنظير تحليل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997، ص 3

[2]-محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، ص 27.

وإنما هي دراسة للدراما الشعرية بصفتها (دراما شعرية) أي نوع أدبي مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه[1].

يرجع النقاد ظهور المسرح الشعري في الساحة الأدبية العربية إلى إبراهيم الأحدب من خلال مؤلفه (التحفة الرشدية – 1868) وخليل اليازجي في (المروءة والوفاء) و(الفرج بعد الضيق) 1876م) و(الخنساء أو كيد النساء (1877م)، وهما الاسمان اللّذان عدا من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية[2]، إلا أنّ التركيز على اللّغة ونظم الألفاظ وسبط العبارات من طرف المبدعين جعلت النصوص ضعيفة الحبكة قاصرة من الناحية الفنية. وبعد الأحدب واليازجي بأربعة عشر سنة ظهرت كتابات أو خليل القباني الذي أفاد من تجربة سابقيه فمزج في نصوصه مع النثر المسجوع شيئا من الشعر، فجاءت مسرحياته التي حاولت تخييل التاريخ الإسلامي أكثر سبكا، وأقل حشوا، ومرصعة في الوقت نفسه بكثير من المقطوعات الغنائية، هذا إن قارناها بنصوص الأحدب واليازجي لكن بالنظر إلى نصوص اللاحقين فيمكن الجزم بأنها أقل فنية وأوهن معمارا.

وبعد هذه النصوص توالت الأعمال مستفيدة من بعضها البعض بشكل لافت، يعدد الدكتور "خليل "موسى" منها من لبنات مسرحيات الخوري بطرس (استير)، وقيصر المعلوف (نيرون 1892)، وأمين ظاهر خير الله البيان) الصراح في نذر فيتاح (1923 ويوحنا حداد (إبليس)، ويحنا البشعلامي (الأسيرة - 1903، وحما طنوس (أمير لبنان وكسرى 1914) و(البطل الأخرس - 1906) ورشيد الحاج عطية (تبرئة المتهم 1891 وعيسى اسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام) وأمين آل ناصر الدين (جزاء الخيانة (1908 وإلياس عطا الله (شهداء الغرام 1901) وسعيد عقل (بنت فيتاح 1935 قدموس (1945 وفي سورية مسرحيات نسيب عريضة ديك الجن الحمصي ،(1921 وعمر أبو ريشة ذي قار (1932)، وبدر الدين الحامد-(ميسلون)، ومسرحيات عدنان مردم غادة أفاميا 1967 العباسة 1968، الملكة زنوبيا 1969، الحلاج -1971 - رابعة العدوية 1972 مصرع غرناطة ،1973، فلسكين الثائرة 1974»[3].

---

[1]- المرجع السّابق، ص 28.

[2]- ينظر: خليل الموسى المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 43.

[3]- ينظر: خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ص 43/44.

وبالرّغم من هذه الأسماء وهذه النّصوص إلا أن أعمال أمير الشعراء "أحمد شوقي" تعد من أفضل الأعمال في هذا الباب وإليها يرجع القول بالنضج والاكتمال فمرحلته هي المرحلة الذهبية للمسرح الشعري العربي، وبخاصة حين توجّه إلى إعادة إنتاج التاريخ.

لقد تأثر "شوقي" بكل الكتّابات المسرحية الرائدة: فلم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين، بل جمع بين الشرف والغرب وبين مذاهب الأدب المختلفة[1]، من أولى إبداعاته الدرامية "علي بك الكبير" التي كتبها في باريس، لتكون بذلك نتاجات "الأمير" المسرحية الشعرية بمثابة فاتحة الإبداع الفني في هذا المجال، والمحفز القوي للكتّابة في هذا الفن بعده ممن مثل الجيل الثاني[2] 3/ المعاصر في كتابة المسرح الشعري.

2 ـ خصائص المسرح الشّعري

يتحكم الإيقاع في التشكيلات اللغوية، وفي انتقاء الكلمات وبناء التراكيب الحوارية، لأن التفعيلة الشعرية هي المتحكم في كل الحركات التي تؤديها اللغة.

- اعتماد التكثفي الدلالي في بناء مضامين المسرح الشعري.
- بروز القيمة الأخلاقية.
- النزوع إلى القيم الدينية والوطنية.
- اعتماد الرمز في بناء دلالات النص.
- العودة إلى التاريخ واستلهام التراث الديني والأدبي للتعبير عن القضايا الحديثة والمعاصرة.
- التعبير عن دواخل الذات بقوة تمنحها سلطة الشعر بتولفياته الشعورية ومرونة المسرح بحواراته الموفرة للمساحات اللغوية التقابلية المشجعة على فعل البوح.
- تأثيث المجرد والتعبير عنه بالمحسوس سواء باستخدام صور شعرية جزئية أو أخرى كلية. . صعوبة التجسيد على خشبة المسرح.

---

[1]- محمد مندور، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر القاهرة - مصر، ط.3، (دت)، ص 30.

[2]- هناك من يقسم الكتّابات المسرحية الشعرية إلى قسمين (التقليدية المعاصرة)، وفيرد لكل منهما خصائص بنيوية وأخرى مضمونية للمزيد ينظر: خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 43 وما بعدها.

ج- أعلامه

على الباحث في هذا المجال من الكتابة الإبداعية أن يعترف بندرة الكتابات العربية الشعرية مقارنة بحضور النص المسرحي النثري، وذبك ما جعل أسماء معينة تربو في فضاء المسرح الشعري وتتفرد بالكتابة فيه»[1]، ومنهم نذكر:

. أحمد شوقي

لقد استنفر أحمد شوقي (1868-1932) موهبته الشعرية لكتابة المسرح الشعري في السنوات الخمس الأخيرة من عطائه، وذلك بعد أن وصلته الكثير من الهتافات القائلة باستحالة قولبة الشعر بشاكلة نصية مسرحية، ولأن الشعر العربي لا يمكنه أبدا أن يخرج عن عموده المتعارف عليه، فنجح أمير الشعراء في تغيير الآراء، مقدما الكثير من المسرحيات الراقية فنيا والطافحة شعرية، أذكر منها: "مصرع كليوباترا، قمبيز علي بك الكبير، مجنون ليلى عنترة، أميرة الأندلس"، وهي نصوص استلهم مادتها من التراث والتاريخ.

• صلاح عبد الصبور

بعد ما يقارب الثلاثين عاما من هجران المسرح الشعري بعد أحمد عاد شوقي، صلاح عبد الصبور (1931-1981) إلى الخزانة السردية العربية ليستقي مادة مسرحياته الشعرية الخمس "مأساة الحلاج (1964)، "مسافر" ليل" (1968)، "الأميرة تنتظر" (1969)، "ليلى والمجنون" (1971)، "بعد أن يموت الملك" (1975)، وقد استطاع في هذه الأعمال أن يطبع نصوصه بطابع حداثي استمده مما تقمه قصيدة التفعيلة من حرية عروضية، وسهولة في النسج، لتتشاكل مع طبيعة النص المسرحى الحوارية.

تعدّ نصوص عبد الصبور المسرحية من أروع المنجزات التي عرفها الديوان العربي الدرامي المتأخر، وهي نصوص ذات أبعاد سياسية واجتماعية عميقة، قد يصعب تجسيدها على خشبة المسرح لأخذها طابعا ذهنيا إلا أنها جاءت ثرية بالصور مفعمة بالموسيقى، متلونة بكل لوان النقد والسخرية، الهادفين.

[1]- عبد الله أبو هفي، المسرح العربي المعاصر - قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 293.

. فاروق جويدة

من الأصوات الشعرية المصرية المعاصرة (1946 م) ، نظم الشعر بكل ألوانه، وفي مختلف الأغراض، قدم للمكتبة العربية ما يقارب عشرين عملا، ثلاث مسرحيات شعرية، كان لها صدى كبيرا لدى جمهور القراءة، هي: "الوزير العاشق" و"دماء على ستار الكعبة"، و"الخديوي".

. علي أحمد باكثير:

توزعت نتاجات باكثير 1969-1910) بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية، فهو واحد من أعمدة الأدب المعاصرين الذين خلفوا وراءهم نتاجات وطنت أسماءهم وحفظتها لأنها استحقت أن تقرأ ولا زالت.

وفي سياق الحديث عن مسرحه الشعري، نجد أن باكثير بعد تأثره الكبير بأمير الشعراء، نحى نحوه فألف الكثير من الأعمال على اختلاف موضوعاتها وأحجامها، ولعل أبرزها: "إخناتون ونفرتيتي" والتي أفلت في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين من فوق سبع سماوات"، و"هكذا لقي ا عمر"، و"عودة الفردوس"، "سيلوك الجديد"، وهي المسرحية التي تناول فيها القضية الفلسطينية، وبعدها "سأبقى في البيت الأبيض"، ثم "إمبراطورية المزاد" ، وغيرها من النصوص الكثيرة التي انتظمت جميعها وفق رؤيا دينية إسلامية ملتزمة إلى جانب فرادتها الإبداعية وصدقها وأصالتها.

. عبد الرحمن الشرقاوي

الشرقاوي (1978-1920) شاعر وأديب ومؤلف مسرحي مصري عرفت كتاباته المسرحية الشعرية بطابعها الثوري التحرري من مختلف أشكال الاستعمار ومن كافة مظاهر الاستعباد، أذكر منها:

- ✓ "الأسير" وهي مسرحية بدلالات إنسانية عميقة، كتبها دفاعا عن كل المظلومين والمضطهدين.
- ✓ "مأساة جميلة" كتبت ضد الاستعمار الفرنسي.
- ✓ الفتى" "مهرام" دافع فيها الشاعر عن مبادئ الاشتراكية.
- ✓ "تمثال "الحرية" دافع فيها عن حقوق الإنسان.
- ✓ "وطني عكا" خلّد هذا النص كفاح الفلسطينيين ضد الكيان المغتصب.
- ✓ "النسر الأحمر" أعاد في هذا النص تمثل تاريخ صلاح الدين الأيوبي" ضد الصليبيين ليدلل به على الحاصل اليوم من جبن ونكوص عن القيم الحقيقية والمثلى للحياة الكريمة.

. معهد الجبوري:

الجبوري (1946-2017) شاعر عراقي عرف في الساحة العربية نهاية الستينيات من القرن الماضي، مثل العراق في الكثير من المحافل الأدبية الدولية، حاز على الكثير من الجوائز والأوسمة، ترجمت أعماله إلى كثير من لغات العالم منها: الإسبانية الفرنسية، الإنجليزية، الألمانية... كتب أربع مسرحيات شعرية جمعت تحت عنوان "فضاء بين جمرتين".

11- المسرح الملحمي والأسطوري

تمهيد

قبل أن نتناول حضور الملحمي والأسطوري في النّص المسرحي العربي الحديث والمعاصر، يجب أن نقر بالتّصالب الحاصل بين الأسطورة والملحمة، وهو ما يحتم منهجيا التعرض إليها بالتعريف وضبط الخصائص قبل البحث في تمظهراتهما في المسرحية.

1- مفهوم الملحمة

فَلَمْ يَجِدْ مَخلَصاً، وألحمه غيرُه فِيهَا ، وأَحْمَه القتالُ»[1] ، وعليه فإن كل واقعة كبرى أعملت فيها الأسلحة تسمى ملحمة، ومن هذه الدلالة اللغوية نقلت اللفظة إلى ميدان الأدب للتدليل على نص سردي طويل يحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد، والذي كثيرا ما يكون له الملحمة لغة من الفعل لحم، وجمعها ولاحم وهي «الوَقْعَةُ الْعَظِيمَةُ الْقَتْلِ، وَقِيلَ: مَوْضِعُ الْقِتَالِ. وأَلْحَمْتُ القومَ إذا قتلتهم حَتَّى صَارُوا لَحْمًا. وأُلحِمَ الرجلُ إِلحاماً واسْتُلحِمَ اسْتِلْحَاماً إِذا نَشِب في الحَرْبِ مغزى قومي واضح».(1)

وبالنّظر إلى أسباب نشأة الملحمة لدى الشعوب الفطرية، فقد عدّت مقتضى من مقتضيات حياتهم، واستجابة طبيعية لخيالهم، وتجاوزا لواقعهم، وتخليدا لماضيهم، وفرضا لوجودهم وسط المجتمعات المدنية الناشئة آنذاك، وقد اعتمدت الملحمة في بداياتها على نظام الإلقاء الشفهي المتعاقب جيلا بعد جيل، فبدت في الغالب - دون سبب واضح؛ فهي منتج جماعي صادر عن مخيال الشعب، غير قادر على صيغة وحبكة واحدة متغيّر بتغير الباث وبتغيّر جمهوره وسياقات حكيه المختلفة، إلا ما وطن منها بفعل الكتابة.

ونصّ الملحمة بشكله الكلاسيكي هو نتاج محوره الناظم مجموع بطولات وحروب وأسفار خارقة لأشخاص أقل ما يقال عنهم أنهم أبطال فوق العادة، تنسج حبكتهم بلغة رمزية وشاعرية راقية مع فخامة في اللغة، فتتجسد صورهم بشكل يحاول فيه المبدع أن يضع فاصلا بين ذاته وبين النص، لإيهامنا بالموضوعية ولو أنّه من الواضح لقارئ الملحمة الإسراف في توصفي البطولة والمغالاة في تضخيم المعارك والحروب.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج 12، مادة لحم، ص. 537.

وفي هذا المساق يجب التمييز بين نوعين من الملاحم من الناحية الزمنية؛ النوع القديم/ الكلاسيكي الذي نتصدره ملحمة "غلغامش" ونصا هوميروس (الإلياذة" و "الأوديسا")، والنوع الثاني هو النوع الحديث مثل "الإلياذة" لفرجيل، و"الكوميديا الإلهية" لدانتي و"الفردوس المفقود" لجـون ملتون، وهذا النوع نسج على المنوال القديم وتأسس بناء عليه، إذ تميز بالخصائص البنيوية ذاتها مع اختلافات جوهرية في المضامين تبعا لسياقات الإنتاج لتبقى بذلك «الفروسية والبطولة والتضحية والمغامرة، وكل ما يدور حول أدب الفروسية من معاني وقيم ومشاهد [2]أقنوم العمل الملحمي وركيزته.

أمّا بالنّسبة لأدبنا العربي فإنّ أمداء ظهور نص الملحمة فيه لم تصل أبدا المستوى الذي عرفت به آداب اليونان أو الرومان؛ فبالرغم من وجود نفس ملحمي في بعض قصائد عمرو بن كلثوم وأبي تمام والمتنبي إلا أنها لم تزد على حدّ التماس مع فن كتابة الملحمة بشكلها الناضج الذي عرفت به الأمم الأخرى، وذلك لغياب ما يوحد الأفراد قوميا أو وطنيا هذا من جهة، ومن جهة ثانية فقد كان للدين الإسلامي يد في ذلك حين جب معه الانصراف إلى تأييد البطولات بالأوصاف الخارقة والتمثلات الزائفة، وقد كان لهذا النفح أثر في الآداب الحديثة حين تنزلت مجموعة من القصائد الشعرية مخلدة مآثر تاريخ الأمة العربية أو أجزاء من بطولات مصر من أمصارها، وهو ما جسده على سبيل التمثيل] نص كبار الحوادث في وادي النيل" لأحمد شوقي، و"الإلياذة الإسلامية" لأحمد محرم، و"ملحمة عبقر" لشفيق المعلوف، وعلى بساط الريح لفوزي المعلوف، و"إلياذة الجزائر " لمفدي زكريا، وهي النصوص التي اتسمت جميعا بالعودة إلى التاريخ وأحداثه المتميزة للتعبير عن جليل الفعل وعظيم الأثر.

من خلال ما تمّ عرضه يمكن أن نجمل للملحمة مجموعة من الخصائص هي على النّحو الآتي:

- ✓ أغلب أبطالها بشر.
- ✓ تسعى إلى تخليد أعمال البشر وتأييد مآثرهم وبطولاتهم بشكل عجائبي.
- ✓ تشعب موضوعاتها.
- ✓ تنبني على تصوير الانتصارات في المعارك والحروب.
- ✓ مكثفة الدلالات.
- ✓ تروى لتخليد الفعل لا لتقديسه.

---

[1]- أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة، مجلة عالم الفكر، الكريت، مج . 16، ع.1، 1985، ص.4.

[2]- قيصر مصطفى في الأدب المقارن الأشرف للكتاب العربي الجزائر - الجزائر، ط1، 2015، ص 235

- ✓ شفهية في الغالب.
- ✓ تتسم بالأسلوب الوصفي الإخباري.
- ✓ مجهولة المؤلف في الغالب.
- ✓ تمتاز الملحمة باتساع فضائها المكاني والزماني.
- ✓ تصوّر الصراع الإنساني ضد الإنسان وضد الطبيعة.
- ✓ تنبني على احترام القيم السّائدة.
- ✓ قيامها على مبدأ المغامرة.
- ✓ تتأسّس على العلاقة بين البشر والآلهة.

2 ـ مفهوم الأسطورة

الأسطورة هي مسار معرفي بدائي، اتخذه الإنسان لتصيّد إجابات لما يعتمل في ذهنه من إشكالات إزاء المسائل التي فاقت قدراته العقلية؛ فالظواهر الكونية وما اكتنزته من صور غير معقولة استنزعت فهما مخصوصا في فترات زمنية غاب فيها المنجز العلمي وتفسيراته التجريبية أو الفكرية الفلسفية.

لقد أجمع الدارسون على أنّ الأسطورة هي القول المصاحب للعبادات والطقوس قديما[1]، أو حكايتهما، أي أنها تمثل الجانب المنطوق من العبادة والطقس، وهو ما يؤكده اشتقاقها اللغوي فالأسطورة يحسب مصدرها اليوناني "mythos" وباللغة الإنجليزية "myth" والمدلول من الكلمتين واحد هو الشيء المنطوق .[2]

وتماشيا مع الطرح، أمكن القول بأن نشأة الأسطورة ارتبطت بالحفاظ على الطقس من خلال تسريده، ونقل المعتقد بسطوة الحكي الذي يضمن بقاءه جيلا بعد جيل، فالأسطورة من هذه الزاوية حكاية مقدسة، بمضمون عميق، تمنح للإنسان شعورا بامتلاك العالم الحقيقة، وتضمن إشباع رغبة البحث بتواز بين العوالم الخارجية وكينونة الإنسان الباحث، ولهذا فالسرد الأسطوري لم يتخلق بهدف التسلية بل لخلق نظام إنساني روحي بغية إيجاد براديغم معرفي ديني من شأنه أن يحافظ على الاستقرار في تلك

---

[1]- ينظر إياد كاظم طه السلامي، التناص الأسطوري في المسرح الرضوان للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014، ص.16.

[2]- فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب - حذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، ط.1، 2002، ص . 22.

المرحلة الزمنية، فالأسطورة «كانت ذات غايات عملية تهدف إلى ترسيخ عادات اجتماعية أو تدعيم سلطة عشيرة بذاتها أو إقامة نظام اجتماع بالذات» [1]، وهي بذلك-من زاوية قريبة - صناعة الخيال لتسوية التناقضات الاجتماعية الواقعية». [2]

اتهمت الأسطورة من قبل العديد من الفلاسفة بأنها سبب التأخر الفكري، وعلة التقهقر، لما ترتبط به من خرافات وما تتضمنه من مغالطات، وهو ما تجلّى بشكل واضح في مدارات الكتابة الديكارتية والكتابة الوضعية مع أوغست كونت"، إلا أن الانتصار لها لم يواره ركام الفلسفة الحديثة فعادت إلى الواجهة كمصدر للمعرفة، وذلك باعتبارها تذهنا أصيلا سابقا وممهدا للفكر ولفعل التفلسف مثلما يقول "هيغل" ، ودائرة مهمة من دوائر المعرفة النظرية مثلما يذهب إلى ذلك "أرنست كاسيرر"، وينبوع فكري دائم وليس مجرد خيال ووهم على نحو ما يقوله "سيغموند فرويد"، ووسيلة تعلم وتعليم للأجيال اللاحقة بحسب "كارل كوستاف يونغ".

الأسطورة هي المأثور الديني والعقدي والجماعي / الشعبي المرتبط بأمم خلت، يجمع نصها بين ما هو واقعي حقيقي وبين ما هو خيالي وآت فوق طبيعية آلهة تشتمل على صنوف من المعرفة والقيم والأخلاق والمعاملات والشعائر، وهو ما يوجزه إلياد في قوله تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن الأول، الزمن الخالي هو الزمن العجيب للبدايات».[3]

وبالنظر إلى ما تختزنه الأسطورة، فقد عادت إليها كل العلوم وانصرفت إليها كل ميادين المعرفة على اختلاف مشاربها فغدت بذلك مصدرا لجميه المعارف الإنسانية، ومنبعا ثرا لتقوية الدلالات وإثبات الأحكام، وتوطين الحجج، وذلك كله تأسيسا على منظومتها الرمزية النصية التي تتكون منها والتي تعين الإنسان على التفكير وتوسيع فضاء تجربته بلغة بول ريكور، وهي المنظومة التي تسمع بالتواصل من وراء الكلمات[1]، وتضمن في الوقت نفسه بنسقها اللغوي- حضورها الدائم في كل ما يبدعه العقل الإنساني المعاصر.

إنّ اتساع جوهر الأسطورة طال النّصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة والمسرح واحد منها وذلك لما وجد فيها الأدباء من مادة سردية خام قادرة على التّعبير عن قضايا الرّاهن بطريقة رمزية وبلغة شعرية

---

[1]- سيد القمني، الأسطورة والتراث المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة - مصر ، ط3، 1999، ص 29.

[2]- محمد شاهين، الأدب والأسطورة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص. 10.

[3]- مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة تر: خياطة دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 1991، ص 11.

متميزة، مكثفة وهادفة تتجاوز اللغة التقليدية بنية ودلالة، ناهيك عما توفره الأسطورة كمادة أصيلة من أبعاد إبداعية غير مطروقة، فاستحضار الأسطورة في النص الأدبي بغض النظر عن مصدره أو تشربها أو إعادة كتابتها والتعبير عن محتواها، يجلّي أعماق النفس البشرية فـ «رؤية الأسطورة تحت سطح الأدب معناه الغوص أكثر في الوضع البشري، وبالتالي رؤية الطريقة ذاتها التي يكتشف الأدب بواسطتها الأعماق البشرية، ويركز عليها ويسلط عليها الضوء»[2]، وهو ما جعل الأسطورة متنا فنيا وحكائيا يجب المحافظة عليه وإثراؤه دلاليا باستنطاق خبيئة الرمزي بشكل دائم ومستمر.

وبالاعتماد على ما ذهب إليه الباحثون بخصوص نشأة الأسطورة، وبالنظر إلى ما قدم إزاء شكلها ومضمونها يمكن حصر بعض خصائصها فيما يأتي:

- ✓ سرد مقدس نابع عن عقيدة.
- ✓ الآلهة هم الذوات الفاعلين فيها
- ✓ نابعة عن رؤيا دينية.
- ✓ ترتبط بالمخيال الجماعي / الشعبي.
- ✓ تقوم دائما على ثنائية الصراع بين الخير والشر.
- ✓ هدفها تعليل الظواهر المعجزة للعقل.
- ✓ أنسنة الآلهة وتأليه البشر.
- ✓ مجهولة المؤلّف، ساهم في إنتاجها المخيال العربي.
- ✓ مجازية، تخفي في باطنها أعمق المعاني الثّقافية.
- ✓ غامضة تمنع عن التفسير العقلاني.

3 ـ النّص المسرحي وحضور الملحمي والأسطوري

تأسّس المسرح العربي الحديث والمعاصر على مجموع التجارب السابقة تنظيرا وممارسة]، فهو لم ينغلق يوما على محليته، لأن الروافد الخارجية والغربية في مقدمتها أمدته بالحديث من التقنيات والمستجد من البناء والكثير من المادة الغفل كالأساطير والملاحم، وبالنظر إلى طبيعة ما قدمه من ا ر، فقد صار حلقة من حلقات التطور المسرحي، هذا إذا نظرنا إلى الكتابة باعتبارها فعلا عالميا منجز، تراكميا تكامليا.

1- ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1994م، ص43.

2- عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا في الأدب العربي الحديث، الأردن، ط1، 2006م، ص54.

وبتأثير الوعي الملحمي والطوري، واستجابة لقضايا العصر التي يحتاج المبدع للتعبير عنها استدعاء رمزيا قويا وموحيا، تأسست للمسرح العربي الحديث والمعاصر توجهات فنية تبتغي النصوص البطولية والخارقة القديمة هدفا للتعبير بها عن الظلم التسلط القهر الطبقية، الفقر، الجشع، الاستغلال التأخر، الجهل، التقهقر الصراع مع الآخر ... وهو ما ولّد للنصوص في علاقتها بجمهور التلقي إلى جانب التأثير على وعيه شيئا من القلق الفكري، وكثيرا من الدهشة، نحو ما نجده في نص عادل كاظم "الطوفان" الذي ألبس رؤيته الفنية لبوس ملحمة "غلغامش" التي أراد باستدعائها أن فيسرها داخل سياق عراقي جديد، سياق يبحث عن البقاء والخلود في الزمن الذي تبعث كل مؤشراته إلى القول بالفناء الزمن الذي غابت فيه الوطنية ودنّس فيه المقدس وانهار سلك القيم، وغابت فيه الأخلاق. وإلى جانب نص كاظم نجد أيضا نص كاتب ياسين "الرجل صاحب النعل المطاطي" الذي تناول فيه الثورة الفيتنامية، ومسرحيات عز الدين" "مدني" وأعمال عبد القادر علولة" ونصوص ونوس" على اختلاف موضوعاتها (...) وغيرها من النصوص والأسماء التي تأثرت معظمها بأعمال الألماني "برتولت بريخت" (1898-1956) تنظيرا وتطبيقا في إطار ما أسماه بالمسرح الملحمي.

وغير بعيد عن هذا التوظيف والاستدعاء الملحمي القائم في الغالب على «شخصيات تاريخية حقيقية، وأحداث واقعية مستمدة من التاريخ القريب»[1]، تتبدى في الساحة الأدبية نصوص الأديب توفيق الحكيم بجماليون أوديب الملك إيزيس براسكا التي تشربت الأسطورة بشكل غير مسبوق فحققت العمق الذي أراده المبدع لتجربته، ونأت به عن الخطاب المباشر المعتاد إلى التلميح والإيحاء والرموز، ففتحت تلك التشربات الأسطورية النصوص على تعدد القراءات، وهو ما حفظ لها ألقها الجمالي وبعدها الدلالي والوظيفي المنشود.

وبالحديث عن توفيق الحكيم ومنجزاته تستدعي الذاكرة ما قاله عن ضرورة الاستفادة من تجارب السابقين ونصوصهم وبخاصة الخالدة منها مثل الأسطورة، يقول: "إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي... ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد من هذه الغاية هي الاغتراف من المنبع ثم إساغته، وهضمه، وتمثيله، لنخرجه للناس مرة أخرى، مصبوغا بلون تفكيرنا، مطبوعا بطبائع عقائدنا ... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو، وكذلك يجب أن نفعل في التراجيديا اليونانية، نتوفر على دراستها بصبر وجلد، ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون

[1]- قيصر مصطفى في الأدب المقارن، ص 244.

عربية...»[1]، وقد أراد توفيق الحكيم بهذا الطرح المزاوجة بين الآداب والانطلاق بمنظور جديد في استنبات الأسطورة الملحمة وبلورتها فنيا لتتساوق ونصوصنا المسرحية العربية الحديثة في ظل وعي عربي جديد يؤمن بأن «الإبداع تاريخ لا تاريخ له، يتخطى التاريخ القديم - البدائي في جلجامش وهوميروس ليس إبداعا قديما أو بدائيا، إنه يحاورنا قريب إلينا يعيش فينا أكثر»(2).

على درب "توفيق الحكيم السمرحي الذي نوع مصادره الأسطورية | سار كل من أحمد باكثير وعلي سالم منم خلال نصيهما "مأساة "أوديب" و "كوميديا أوديب"، المبدعان اللذان اتخذا مادتهما من الأسطورة، ومن الأسطورة اليونانية الخالدة "أوديب" على وجه التحديد[3]. أما بالنسبة للمسرح الشعري فقد انبرى نصا أحمد شوقي "مجنون ليلى" و"عنترة" وإلى جانبه عي محمود طه في "أغنية الرياح الأربعة"، وسعيد عقل بنص "قدموس"، وعبد الرحمن الشرقاوي بنصيه "الحسين ثائرا" و"الحسين شهيدا"، وعزيز أباضة من خلال نصه "قيس ولبنى" و "شهريار" وغيرهـا من النصوص الأخرى، وبهذا التوظفي أصبح المسرح العربي مفتوحا لأن يقتحم الميدان العالمي ويعطي فرصة أكبر للأجيال القادمة لتغزو عالم المسرح" .(4)

إنّ المسرح الملحمي - الأسطوري لم يخرج عن العمود العام التقليدي الذي عرف به النص المسرحي العربي عموما، وإنما صنع فرادته على مستوى المضامين وعلى مستوى اللغة، وذلك بما يستدعيه بشكل من أشكال التفاعل النصي من النصوص السابقة للتعبير به عنه، أو من خلال ما يستخدمه من صيغ ومستويات لغوية مختلفة. ومن ضمن ما يميّز هذا ا النص المسرحي طبيعة متوالية الدرامية وانبناءات الفعل فيه إذ تعمل الفكرة المعبر عنها فيه بشكل بؤري، لتتوزع اقتضاء على مجموع الأحداث الثانوية الأخرى لتصنع حبكة جديدة ومتفردة بعبق ملحمي أو أسطوري، في قالب هزلي أو مأساوي صلبه أولا وأخيرا مستمد من الواقع معبّر عنه، لأن توليد الدينامية المطلوبة لعمل مسرحي مرموق وخلق فكر

---

[1]- توفيق الحكيم، الملك أوديب دار مصر للطباعة، القاهرة - مصر، دت، دط، ص 31.

[2]- أدونيس، محاضرات الإسكندرية، التكوين للتألفي والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، ط1، 2008، ص 50.

[3]- ينظر : علي الراعي المسرح في الوطن العربي المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط.2، ص 137 وما بعدها.

[4]- أحمد شمس الدين الحجابي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (1970-1933)، منشورات دار الثقافة الثقافة، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت ،ص. 28.

طازج، يستدعي جرأة على مقدسات الأساطير ومرويات الملاحم، إذ من الواجب القيام بذلك حين نحاول إعادة نص/ فعل إلى الحياة»[1].

ويجب الإقرار في هذا المقام بأن صوت الملحمة والأسطورة عربيا يبقى صوتا خافتا ضمن المنجزات الأدبية الحديثة والمعاصرة مقارنة بالمنجز الغربي وما يتضمنه منهما، إلا هناك من الأعمال ما يجد فيها الباحث عزاءه حين يشتكي القلة وهي ا الأعمال التي تنمّ عن وعي بأهمية حضور الأسطورة والملحمة في المسرح العربي، باعتبارهما هدفا [بالتعبير عنهما] وفي الوقت نفسه وسيلة فنية لتشخيص قضايا العصر، ناهيك عما تبثه التجربة من حيوية داخل النص المسرحي. ومن مميزات هذا الحضور الملحمي الأسطوري- إذا نظرنا إليهما من زاوية ما يتفقان فيه - على مستوى نصية المسرحية العربية الحديثة والمعاصرة:

- استدعاء البناء الملحمي والأسطوري للتعبير عن ظواهر وجودنا المعاصر بشكل رمزي. - تقديم الأسطوري بما يتفق والعقلية العربية ويتماشى وثقافتها.
- العودة إلى التاريخ الرمزي من خلال الأسطورة والملحمة للإجابة عن أسئلة هووية أو للبحث عن المشترك الإنساني.
- السعي إلى ترسيخ وتجذير الثقافة العربية.
- التغني بأمجاد الماضي بإعادة تخييل التاريخ الرمزي.
- تقوية المعاني وتوسيع مجال استنطاق النص دلاليا.
- إشراك جمهور القراءة في توليد المعاني وإعادة إنتاج الدلالة.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 141.

12- البنية السردية في القصّة السّردية

توطئة

نُتعدّ القصّة القصيرة من أبرز الأجناس الأدبية الحديثة التي استهوت القراء بما تتميز من خصائص فنية مقارنة بباقي الأجناس، وهي الخصائص التي جعلت منها فنا يسمح باستيعاب كل القضايا التي تمس الإنسان ومجتمعة فبالرغم من قصر حجمها وكثافة لغتها إلا أنها استطاعت أن توصف الواقع بمختلف متناقضاته. ولهذا يجد القارئ فضاء رحبا، يساير انفعالاته، ويعبر عن أهوائه، فالقصة القصيرة بالرغم من حجمها إلا أنها استطاعت أن تواكب التطورات وتعكسها بشكل جمالي لافت.

1ـ بدايات القصّة

تعود الإرهاصات الأولى لفن القصة القصيرة بشكلها الخاص إلى "بوكاسيو" في القرن الرابع عشر وفي كتاباتها كلون أدبي جديد بمميزاته المعروفة إلى "أدجار "آلانبو" و"جوجول"، حتى جاء "تشيخوف" و"دي" "موباسان" اللذان طورا القصة القصيرة ورسما ملامحها [1].

ومن أبرز الكتاب العرب الذين خاضوا غمار الكتابة القصصية القصيرة نجد «محمد تيمور ومحمود تيمور لاشين ويحي حقي وحسين هيكل، ثم تطورت مع يوسف إدريس، والطيب الصالح»[2]، وغيرهم من الكتاب العرب الذي سجّلوا نتاجاتهم المتميزة في هذا المجال الإبداعي.

ورغم محدودية أحداث القصة القصيرة إلا أنها تثير المواقف وتعود إليها مما يتيح لها التفرد بخصيصة تميّزها، فهي تعود إلى الموقف الذي انطلقت منه لتسير خطوات إلى الأمام»[3]، وهذا ما يعرف بأسلوب الارتداد حين يمزج النص بين الحاضر والماضي. ومن ضمن ما يميز القصة القصيرة أيضا أنها تكتفي بفترة أو فترات زمنية مؤثرة في الحدث'[4]، فهي لا تهتم بالأحداث الجزئية، وهذا لا أبدا قصور القصة القصيرة عن إيصال الرسالة الكاملة للقارئ، بل على العكس تماما فهي بهذه الميزة تفتح له المجال الواسع لتحليل الحدث الكلي وتفكيكه إلى أحداث جزئية تزيد من فهم مضمون الحكاية وتأويلها، فالسارد

---

[1]-ينظر: أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص.199.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 200.

[3]- المرجع نفسه .ص217.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 216.

في القصة القصيرة ينظم الأحداث ويمنحها قيمة شمولية أو تمثيلية»[1]، وتلك القيمة لا يحددها سوى القارئ الكفء بخزينه المعرفي والثقافي، فيقرأ النص متجاوزا فكرة الاستمتاع إلى الاستنطاق فيستشف الدلالات الظاهرة والخفية للنسيج السردي، فذوق القارئ الناقد أشد تعقيدا من كل ذلك لأنه يتطلب من القصة أن تكون زاخرة بالحياة، وذلك لأن له صورة مموهة منها تتسم بميسم الخلود والاستمرار [2]، ولكي يكون النص القصصي القصير زاخرا بالدّلالات عليه أن يستجيب إلى العصر بكل تمفصلاته، وأن يمنح من واقعه بما يساهم في تكوين الشخصيات والأزمنة والأمكنة، وأن يلتمس لغة مميزة مثقلة بالأحداث المتجسدة كلها فيما يمكن تسميته بالحدث الكامل، «فتصوّر (اللغة) حدثا كاملا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل».[3]

إنّ الشخصيات في القصة القصيرة قليلة وتتماشى مع المنطلق والهدف العامين، لأنه «كلما قلت الشخصيات إلى أقل حد ممكن ساعدها ذلك على قوة البناء وتماسكه وعدم توزّعه على قوى كثيرة تحاول كل منها أن تجذب الثقل في اتجاهها»[4]، وطبعا لا يتم هذا التماسك إلا بمكوّن اللغة الذي يحقق الحبك المركز، وهذا راجع لطبيعتها المكثفة، وللإشارة فإن هذه السمة لا تصطحب معها عجز النص القصصي عن استضافة التراث أو المادة التاريخية أو الأسطورية... فنص القصة القصيرة قادر على تمثّل تلك المواد التراثية وإعادة تركيبها بتخييل يزيدها ثراء وفنية.

2ـ خصائص القصة القصيرة الفنّية

تتميز القصة القصيرة كباقي الأجناس الأدبية بجملة من السمات الفنية التي تميزها، من بينها[5]:

أ- الوحدة: وتكون على مستوى بناء القصة القصيرة، وتتجسد في وحدة البطل ووحدة الحدث وقلة الأمكنة.

---

[1]- ميشيل رايمون، بصدد التمييز بين القصة والرواية طرائق تحليل العمل الأدبي، تر. حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1992،1، ص 178.

[2]- محمد الهادي العامري القصة التونسية القصيرة، دار بوسلامة، تونس، 1980م، ص.85.

[3]- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964م، ص 55.

[4]- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة الدار المصرية اللبنانية، القاهرة - مصر ، ط2، 2008م، ص 137.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 36 وما بعدها.

[5]- ينظر: إبراهيم صحراوي، ديوان القصة، منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص14.

ب- **التكثيف:** وهو ما يميز القصة القصيرة ويكون بمثابة المعيار الذي نحتكم إليه لتحقيق مدى نجاحها من عدمه.

ج- **الدراما :** لا يشترط وجود صراع خارجي صارخ بل يكتفي النص بحيوية الأحداث وحرارتها فتؤثر في القارئ تأثيرا بالغا.

3 . القصّة القصيرة في الجزائر:

ارتبطت نشأة القصة القصيرة في الجزائر بالثورة التحريرية، فقد كانت الثورة عاملا تاريخيا موجها لها ولتطورها من خلال الناحيتين الشكلية والمضمونية، فثورة الشعب على المستعمر الفرنسي تبعتها ثورات في شتى المجالات الحياتية وبخاصة الفكرية والأدبية، حيث لم يجد المبدع متنفسه كاملا في القصيدة العمودية فانتقى الشعر الحر أيضا للمطالبة بالحرية والتحرّر من قيد المستعمر، وإلى جانب الرواية اختار القصة القصيرة حتى تستوعب بكثافتها وقصر حجمها ما يجري من أحداث كانت البلاد تعج بها طيلة فترة الاحتلال وقد اتخذ التعبير عن الثورة في القصة القصيرة أشكالا شتى وصورا متعدّدة، متراوحة فيما بين التناول المثالي المفرط إلى حدّ القداسة، والمبالغة غير المبررة أحيانا، وبين التسطيح والتوثيق أو التسجيل الوصفي التقريري المباشر، فباعث الثورة استدعى هذا التحول الكتابي والحاجة إلى القصة القصيرة التي من شأنها أن تتناول جزئية أغفلتها باقي الأجناس الأدبية – الرواية بخاصة فتعطي البطل الواحد حقه وتضفي على الحدث الدرامية التي يستحقها من خلال المشاهد التاريخية المنتقاة حيث ينحرف الراوي بالقص ليتوجه مباشرة إلى القارئ مستجليا أمامه صور الواقع البائي، وكأنه يشاهده على شاشة سينمائية»[1].

لقد سجلت الساحة الأدبية في الجزائر ظهور كتابات قصصية كثيرة لكتّاب كبار، بدءا من أربعينيات القرن الماضي وصولا إلى يومنا هذا ، أذكر منهم أحمد رضا حوحو بمجموعة "غادة أم القرى"، وعبد الحميد بن هدوقة بمدونة "الأشعة السبعة"، والطاهر وطار بنص "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، وأبو العيد دودو بمجموعة "بحيرة الزيتون"، والطيب معاش وأحمد عاشور ومرزاق بقطاش وواسيني الأعرج مع تسجيل حضور الكاتبة الجزائرية التي أبدعت في هذا المجال كزهور ونيسي وجميلة زنير وفضيلة ملهاق وغيرهن.

1- محمد عبد الله القواسمة، جماليات القصة القصيرة، قراءات نقدية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص 81.

لقد كان للسّياقات الخارجية دورها في تقاطع الكثير من النّصوص القصصية الجزائرية، في وسمها بالخصائص الفنية ذاتها وهذا لا يعني أن القصّة القصيرة قد توفّرت فيها كلّ الخصائص أو السّمات الفنّية وإنما يعني أنّها خطت خطوة جديدة في تطوّرها واقتربت كثيرا من النضج»[1]، فحين تمازجن الخبرات وأفادت من بعضها البعض زاد مستوى النضج، وأثبتت قدرتها على إعادة تمثل الواقع وأكدت في الوقت نفسه قدرتها على اجتذاب القراء وجعلهم أولا متورطين معها في صياغة الأحداث وتقليب وجهات الرأي، وثانيا مندمجين بها في مغامرة تخصيب التأويلات المحتملة وارتياد مجالات العوالم الممكنة»[1].

[1]- عبد الله ركيبي القصة القصيرة الجزائرية، دار الكتّاب العربي الجزائر، ط1، 2009، ص 140.

13- السّـرد النّسـوي

توطئة

تطالعنا الدّراسات النّقدية حول الكتابات النّسائية على أنّها الكتابة التي تكتبها المرأة والتي تعنى بقضاياها ومشكلاتها، وتقدّمها بوصفها الكتابة المتمرّدة على وضعها الدّوني الذي فرضه عليها النّظام الذّكوري عبر الانتصار لذاتها وإثبات هويتها. وقد حظيت الأجناس السردية باهتمام المرأة، فاتخذتها وسيلة لإسماع صوتها، فما هو السرد النسائي؟ وما هي أهم الأجناس السردية التي كتبت فيها المرأة

1- مفهوم السّرد النّسوي

يُعرّف الدارسون السرد النسائي على أنه مجموعة النصوص الروائية والقصصية التي كتبتها المرأة والتي تسعى من خلالها إلى خلق التمايز في الهوية عن طريق تكوين رؤية أنثوية للذات وللعالم، وعن طريق احتفائها بجسدها، وكل هذا يتم في إطار فكري نسوي، إذ يستفيد هذا السرد من فرضياته، وتصوراته، ومقولاته باعتبار أن هذه السّرود النسائية تسعى إلى بلورة مفاهيم الأنوثة، ونقد النظام الأبوي[2]، فالمقصود إذن بالسّرد النّسائي، هو الكتابة التي تستند إلى الفكر النسوي لتشكيل هوية أنثوية لا تقل شأنا عن الهوية الذّكورية.

كما يتمّ تعرفي السرد النسائي على أنه السرد الصادرُ عن الذات المؤنثة، والتي تعبر من عن الواقع التي تعيشه المرأة وعن مختلف قضاياها من خلال ذاتها هي، لا من خلال ذات أخرى[3]، أي السرد الذي يهتم بالقضايا الخاصة ذات الصلة الحميمية بعالم المرأة، أو القضايا العامة التي تشترك فيها مع الرجل من وجهة نظر ذات أنثوية.

---

[1]- حميد الحمداني، القصة القصيرة في العالم العربي - ظواهر بنائية ودلالية، مطبعة انفو برانت فاس، المغرب، ط1، 2015، ص 11.

[2]- ينظر، عبد إبراهيم موسوعة السرد العربي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، الأردن، ج2، دط، 2008، ص 247/248

[3]- ينظر، رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)، رسالة دكتوراه، إشراف: أ.د/ محمد عبد المطلب، أ.د/ ثناء أنس الوجود، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، القاهرة، 2009، ص15.

ويرى آخر أن السرد النسائي، هو ذلك السرد الذي تكتبه المرأة ويكون متحررا من أغلال الأعراف الأدبية الذكورية، تعتمد فيه الكاتبة على تجاربها الذاتية، فيكون همها الأول قضية المرأة وموضوعاتها في مركز النص الأدبي[1] . فالقضية الأساس في السرود النسائية هو المكانة التي تحتلها المرأة في النص السردي، كما أن الكاتبة ليست ملزمة باتباع قواعد الكتابة التي يمليها الذكور، فمادامت تختلف عن الرجل في الاهتمامات فمن المؤكد أنها ستختلف معه في أساليب الكتابة، ما يضمن لها اختلافها وتميزها في مجال الإبداع.

يستفزنا في هذا السياق سؤال مهم: لم لماذا انصرفت معظم الكتابات النسائية للتعبير عن شكاوي المرأة همومها بوصفها أنثى من خلال الأجناس السردية لا سيما الرواية؟ قد يحيل هذا الانصراف إلى رغبة الكاتبة في التحدي، فكما هو معلوم استطاع الذكر أن يسيطر على هذا الفن السردي كما ونوعا وفرض حضوره في الساحة الثقافية من خلاله، بالإضافة إلى ما ترصده الرواية من تفوق رجولي لا يمكن زعزعته ، وقد عملت المرأة على المغامرة في هذا الفن، ومزاحمة الرجل فيه معلنة من خلاله عن تمردها وتوقها للحرية بل والريادة ، أيضا إلى درجة أن بعض الإحصائيات أفادت أن 80% مما يترجم إلى اللغات العالمية من الأدب العربي روايات و 80% من هذه الروايات هي روايات نسوية .[2]

ومن ثم كان للرواية نصيب الأسد من كتابات المرأة، إذ تعد الرواية العربية النسائية الفاتحة الحقيقية من وجهة نظر هذه القراءة - للكتابة النسائية والنقد النسوي، لذلك نجد أغلب الدراسات النقدية النسوية حققت توهجها في محال الرواية على وجه الخصوص كون الرواية متعددة الأصوات والرؤى، واستطاعت أن تشكل فتنة نسوية في النقد الحديث كفتنة مطلع الستينيات مع روايات (ليلى بعلبكي)و(كوليت خوري) و(ليلى عسيران... إلخ، وعليه لا يمكننا الحديث عن السرد النسوي إلا باعتباره جزءا من الكتابة النسوية ووجها من أوجهها.

---

[1]- ينظر، محمد قاسم صفوري شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)، رسالة دكتوراه، إشراف: د/ إبراهيم طه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حفيا، 2008، ص 07.

[2]- ينظر إياد نصار، نظرة على ترجمات القصة والرواية النسوية العربية، قاب قوسين (صحيفة ثقافية إلكترونية)، نشره في : 23/10/2010، ولوحظ في: 17/02/2019، على الساعة: 13:51 http://www.qabaqaosayn.com

2ـ الأدب النّسوي ... سؤال الهوية والوجود

يشي تضارب الآراء حول هذا النّوع من الأدب بين التّأييد والمعارضة بمجموعة من الصّعوبات والعراقيل التي اعترت طريقه، أولاهما التساؤل لماذا تكتب المرأة؟ ويضاف إلى هذا السّؤال أسئلة أخرى، تتعلق بمدى توفر هذا النوع من الأدب على العلامات الدالة على اختلافه وخصوصيته، مقارنة بالإبداع الذي ينشئه الرجل)[1] ، فضلا عن البحث في مدى امتلاك الكاتبات لشروط الوعي بالكتابة الأدبية.

فكتابات المرأة وإبداعاتها دائما تقابلنا على أنها إشكالية يجب البحث في منابتها، لكن الغريب في الأمر أن مثل هذا السؤال السابق يطرح على المرأة الكاتبة، ولا يطرح على الرجل بالإلحاح نفسه، هل في ذلك إقرار بأن الرجل استحوذ على فعل الكتابة واستأثر به دون النساء؟ أرى أنه من واجب كل امرأة مبدعة أن ترد على هذا السؤال بالكفية التالية: نكتب لنكشف ترسبات الجهل الاجتماعي والسياسي التي طوقت المرأة المبدعة، وجعلتها دائما تبعية للرجل، في حين هو دائما في الصدارة، تكتب المرأة لأنها الأجدر على التعبير عن قضاياها بكل موضوعية وإبداع، تكتب المرأة لتثبت وجودها الذي لطالما حاول الآخر طمسه واحتقاره[2].

وقد تعدّدت مواقف النّقاد حول وجود الأدب النّسائي، حيث تراوحت بين التّأييد والمعارضة، وتُرجع زهور كرام صعوبة اعتراف الدارسين بوجود أدب نسوي، ومن ثمّ عدم ضبط مفهوم خاص به إلى غياب تحديد مرجعيته النّظرية، وذلك نظرا لاختلاف منطلقات النّقاد في تحديد إطار استغلال المصطلح، فهل نعتبر الإبداع النسائي كل ما تكتبه المرأة، أم تلك الكتابات التي تعنى بموضوعات المرأة؟ بمعنى الحساسيات الأنثوية من حيث التّيمات المميّزة لها؟ أم أن الأمر متعلق بخصوصية فنية - أدبية، قد يتوفّر عليها الرجل كما المرأة »[3]، وللإجابة على هذه التساؤلات التي طرحتها الناقدة سنتعرض لأهم الآراء التي قالت بعدم وجود أدب نسائي لنتبين أسباب الرّفض.

1-ينظر، حسين المناصرة النسوية في الثقافة والإبداع عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2007، ص 108/109.

2- ينظر، بوشوشة بن جمعة، الرّواية النّسائية التونسية المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009، ص05.

3- زهور كرام السرد النسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص65.

نجد من الدّارسين النّقاد من تبنّى فكرة أنّه لا فرق بين قضايا نسائية وأخرى رجالية، وهو ما يعبّر عنه النّاقد الرجل/ علي الرّاعي بقوله: لا يوجد أدب يعنى بالقضايا النّسائية ومشكلات المرأة، وأدب آخر يعنى هموم الرّجل وأحوال حياته، فكلاهما المرأة والرّجل يكونان خلية المجتمع، والأدب الإيجابي الراقي يعنى ويهتم بهما معا دون تفرقة التفرقة فقط في نوعية الأدب، فهناك أدب إيجابي وراق ورفيع المستوى، وهناك أدب آخر رديء سلبي هابط المستوى»[1] إذ ليس المهم في الكتابة رفعة الأدب أو وضاعته، وليس المهم جنس المبدع، لأن المتلقي في النهاية تهمه نوعية الأدب التي يقرؤوها وما يهم أكثر هو مدى قبول ما يدعى بالأدب النسائي الذي يشكل ردة فعل موفقة ضد من يرى أنّ نضال المرأة لم يكن قط إلا نضالا رمزيا، ولم تفز إلا بما أراد الرجل التنازل عنه، لم تأخذ شيئا أبدا بل تسلمت ما أعطي لها »[2] .

لنفترض أنّ الأمر صحيح وأن المرأة تسلمت ما أعطى لها فقط واكتفت به، وأنّها قبلت الخضوع والاستكانة لما فرضه عليها الرجل من حلول ، فهل كان لها أن تؤكد تمكنها من جعل الرواية العربية المرآة التي تعكس قضاياها الذاتية والاجتماعية بهذا الشكل الذي نراه مثلا في نصوص (أحـلام مستغانمي)، و(غادة السّمان)، (سحر خلفية)... إلخ؟

يبدي عالي سرحان القرشي هو الآخر تنكره لمسألة تجنيس النص الإبداعي الذي تكتبه المرأة، فيقول: « الأنثى قد تتحدث عن أسرارها وعوالمها وتستنطق خبايا بنات جنسها ... ولكن ذلك لا يكون مبررا لأن ندخل النص تحت تجنيس أنثوي، وذلك لأن النص فعل لغوي لا يحاز لأن يكون مذكّرا أو مؤنّثا"[3].

وجود علامات وخصوصيات تميزه عن أدب الرجل، فلو أخذنا نصا لـ (مي زيادة أو غادة السمان، أو أحلام مستغانمي)...إلخ وحذفنا منه اسم الكاتبة وقدمناه للقارئ فإنه سيدرك منذ الوهلة الأولى أن صاحبته امرأة، ذلك لأنه يهجس بروح الأنوثة.

---

[1]- ينظر : علي الراعي، بين الأدب والسّياسة، الشركة الدّولية للطّباعة، ، الكويت، ط2، 1982م، ص10.

2- سيمون دي بوفوار الجنس الآخر، ترجمة: مجموعة من الأساتذة، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971، ص 07.

3- علي سرحان، القرشي، نص المرأة(من الحكاية إلى كتابة التّأويل)، دار الهدى للثّقافة والنّشر، دمشق، سوريا،ط1، 2000م، ص101. -

وترى أيضا أن في استعمال مصطلح الأدب النسائي ابتعاد عن الدقة والموضوعية، بدليل أن ما تكتبه المرأة لا يمتلك خصوصية تجعله متميزا عما يكتبه الرجل بل بالعكس من ذلك فإن هذا المصطلح يوقع كتابة المرأة في الفئوية فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة فيضي إلى واحد من الحكمين إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية وهو ما يردها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمقياس ومركز وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق كتابة خارج الفئوية مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي »[1] لكن رأيها هذا يوقعها في شيء من التناقض، حين تحدد في ذات السياق خصوصية ما تكتبه المرأة، لكن بشيء من التحفظ وذلك ما سنشير إليه في حديثنا عن خصوصيات الكتابة النسائية لاحقا.

ضمن الموقف نفسه تتحفظ خالدة سعيد كثيرا في التعاطي مع مصطلح الأدب النسائي، لأنه يكرس هامشية هذا الأدب الذي تكتبه المرأة مقابل مركزية الأدب الذكوري، فتقول عنه: إنه مصطلح شديد العمومية وشديد الغموض، وهو من هذه التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق... وإذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف والتصنيفي وربما إلى التقويم فإن هذه التسمية... تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة » [2] ، وتحفظها هذا راجع إلى إيمانها بأن الأدب النسائي هو أدب إنساني تماما كالذي يكتبه الرجل، غير أن تصنفي ما تكتبه المرأة ضمن الأدب الإنساني لا يمنع من وجود علامات وخصوصيات تميزه عن أدب الرجل، فلو أخذنا نصا لـ (مي زيادة أو غادة السمان، أو أحلام مستغانمي)...إلخ وحذفنا منه اسم الكاتبة وقدمناه للقارئ فإنه سيدرك منذ الوهلة الأولى أن صاحبته امرأة، ذلك لأنه يهجس بروح الأنوثة.

وترى أيضا أن في استعمال مصطلح الأدب النسائي ابتعاد عن الدقة والموضوعية، بدليل أن ما تكتبه المرأة لا يمتلك خصوصية تجعله متميزا عما يكتبه الرجل بل بالعكس من ذلك فإن هذا المصطلح يوقع كتابة المرأة في الفئوية فالقول بكتابة إبداعية نسائية تمتلك هويتها وملامحها الخاصة فيضي إلى واحد من الحكمين إما كتابة ذكورية تمتلك مثل هذه الهوية ومثل هذه الخصوصية وهو ما يردها إلى الفئوية الجنسية فلا تعود صالحة كمقياس ومركز وإما كتابة بلا خصوصية جنسية ذكورية، أي كتابة بالإطلاق

[1]- خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص86، شاعرة وروائية ط1، 2000م، ص 173.

[2]- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء : خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص86.

كتابة خارج الفئوية مما يسقط الجنس كمعيار صالح للتمييز إلى ذكوري ونسائي » لكن رأيها هذا يوقعها في شيء من التناقض، حين تحدد في ذات السياق خصوصية ما تكتبه المرأة، لكن بشيء من التحفظ وذلك ما سنشير إليه في حديثنا عن خصوصيات الكتابة النسائية لاحقا.

على الرغم من أن الحركة النسوية في العالم العربي تأثرت بنظيرتها الغربية، إلا أننا نجد من الكاتبات العربيات من ترفض تصنيفات الأدب النّسائي ومشتقاته التي دافعت عنه النسوة الغربيات باعتبار أنه تأكيد لخصوصيتهن، ومن الأصوات النسوية الرافضة نذكر غادة السمان) التي تعلن من خلال كتابها "القبيلة تستجوب القتيلة" رفضها المستميت لما يصطلح عليه بالأدب النسائي والأدب الرجالي، ففي نظرها لا يحمل الفكر أعضاء ذكورة أو أنوثة نستطيع من خلالها أن نصنفه [1]، فهي تسخر من هذه الثقافة الذكورية الراسخة التي تتساءل عن النص إذا كان ذكوريا أم نسائيا، وتشبه ذلك ببقايا الوأد التي تحجرت بها العقلية العربية الاجتماعية حين يتساءلون عن المولود الجديد أبنت هو أم ولد؟ [2].

تدعو الكاتبة في ثنايا رفضها لهذا المصطلح إلى تصنفي جديد في حدود ثنائية (أديب /لا أديب) لأنه « حينما يولد العمل الأدبي لا نسأل ولد أم بنت؟ وإنما نسأل: مبدع أم غير مبدع؟... » [3]، إذ الإشكال ليس في المرأة الكاتبة، والرجل الكاتب، وإنما في الكيفية واللغة والأسلوب والوجدان، فالنص الجيد في نظرها هو الذي فيرض نفسه كقيمة فنية ولا شيء غير ذلك .

وبرأيها هذا فتحت غادة السمان الباب واسعا للأصوات النسوية للتعبير عن رفضها، فسهام بيومي مثلا، ترى أن الأدب النسائي هو مجرد وسيلة يستعملها الذكر ليعزل بها المرأة، بالإضافة إلى أنه يحمل اعترافا ضمنيا بأن الأدب الرجالي هو السائد، وما على المرأة إلا أن تنتج أدبا آخر لمواجهته ([4]) ـ فحسب رأيها إن الرجل هو من صاغ مصطلح الأدب النسائي خدمة لأغراض غير إبداعية تتمثل في ممارسة القهر وبالتالي فإن أعمال المرأة ستتناول بعيدا عن السياق الفني، غير أن رأيها لا يمكن أن يعتد به لعدة أسباب، أولها أن مصطلح الأدب النسائي ظهر في الساحتين الأدبية والنقدية بفضل النقد النسوي، وليس من ابتكار الذكر حتى نقول أنه وسيلته لتهميش المرأة وعزلها ثم إنها برأيها هذا تساهم سلبا في

---

[1]- ينظر، غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان بيروت، د1، 1981، ص211.

2- ينظر، المصدر نفسه، ص 321.

3- المصدر نفسه، ص317.

4- ينظر، سهام بيومي، الأدب النسائي حجاب لعزلة المرأة، مجلة الكاتبة، ع2 يناير، 1994، ص37.

إرساء قيم لا تمت للإبداع بصلة. تجيب ليلى الأطرش في السياق ذاته على تساؤل وجه لها: هل جنسوية الكاتبة هي الفاصل في الأدب الذي يكتب؟ بأنه لا علاقة للموهبة والقدرة بجنس الكاتب ، فالمرأة دخلت عالم الكتابة لما توافرت لها شروط الإبداع، ثم إن الكاتبة ليست دخيلة على الأدب لنحدد علاقتها به، كما أنه أي - ، الأدب ليس مجالا للآخر وغزته المرأة عنوة [1]، فهي ترى أن التمايز يكون على مستوى الإبداع والخلق الفني الذي ينتج في النص سواء كان للرجل أو المرأة، وليس على مستوى الفروق الجنسية.

تسجل (أحلام مستغانمي). الأخرى رفضها لتصنفي الأدب إلى نسائي وآخر رجالي وتقدم لنا حجتها، إذ تقول : (أنا لا أؤمن بهذا التصنيفي إطلاقا وأتبرأ منه تماما، فالأديب بما يكتب وما يقدم للقارئ سواء أكان رجلا أم امرأة ... فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل هل أعد كاتبة رجالية في حين يعد (يوسف السباعي)، و(إحسان عبد القدوس) كاتبين نسائيين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنفيات لا تضفي شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة لأن قيمته بما يكتب وما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط »[2] ، إلا أن هذا لا يلغي وجود هذا الأدب أو تمايزه عن أدب الرجال ويكفي أن نقرأ نصها "الأسود يليق بك" لندرك أن كاتبته امرأة وليس رجلا بصرف النظر عن اسم الكاتبة، لأن النص يحمل خصوصيته التي تميزه، سواء على مستوى اللغة، أو التيمات الحكائية، أو حتى السمات الدالة على الأنوثة.

في المقابل يبرز الموقف المناوئ لما سبق، فنجد ناقدا مثل يوسف وغليسي يستنكر رفض المرأة الكاتبة لهذا المصطلح، فيقول: «مصطلح (الأدب النسوي في أسوا استعمالاته يطلق على النص المكتوب من قبل المرأة، فلماذا ترفض المرأة مثل هذا الإجراء النّقدي التّصنيفي؟ »[3]، ثمّ يرجع في نفس السّياق هذا الرّفض الذي أعربت عنه الكاتبات إلى تضارب هذا المصطلح مع ما ترمي إليه جهود المرأة، إذا يقول:« يمكننا أن نتلمس أعذارا شتّى للأجيال السابقة من الكاتبات في رفضهن للمصطلح، إذ أخذن ذلك الرّفض من سياقه التّاريخي، ذلك أنّ المرأة في غمرة سعيها الجارف إلى المساواة مع الرّجل يتعيّن عليها أن

---

[1]- ينظر، عزيزة علي، خفق أجنحة (حوارات نسائية في الأدب والفن دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 133

2- حوار مع أحلام مستغانمي أجرته حورية ميسوم الخبر الأسبوعي، ع03، بتاريخ 24- 30 مارس 1999، ص 16.

3- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008، ص26.

تزيل كلّ العقبات والحواجز التي تعينها وتعرفها وتصنفها في سياق: اجتماعي استثنائي، ومن تلك العقبات مصطلح الأدب النّسوي، الذي بدا لبعضهن خطوة تصنيفية أولى على درب التّصفية الفكريّة الذّكورية والوأد الثّقافي».[1]

وعليه فإن هذا الرفض الذي تجاهر به المرأة ليس شأنا نصيا ولغويا، وإنما هو شأن خارج العملية الإبداعية[2]، غير أنّ حجّتها في هذا السّياق ضعيفة، ذلك لأنّ الهدف من فعل الكتابة بالنّسبة للمرأة هو تحقيق ذاتها وإثبات وجودها على مستوى الإبداع، وبالتّالي تصبح ذاتا فاعلا ومنتجة، وعليه فإنّه لا مبرّر لرفضها مصطلح الأدب النّسوي/ النّسائي.

وتتبين رؤية يوسف وغليسي لهذا النوع من الأدب أكثر من خلال تعرفيه، فيقول: "الأدب النسوي المفترض هو أدب تكتبه المرأة أولا وتتأثر عادة - رؤاه وأساليبه بالفارق "الجنوسي" بينها وبين الرجل وتحكمه رؤية المرأة للعالم، وكلّما حلّق النص في سماوات إنسانية قصيّة كلما تضاءل ذلك الفارق وتقلصت خصوصيته الجنوسية ولم يبق من نسويته سوى نسبته التأليفية إلى المرأة » [3]، وهو بهذا وإن لم يكن يدعم هذا النوع من الأدب فإنه لا ينفيه جملة وتفصيلا، ففي رأيه كلما كتبت المرأة في مواضيع عامة تتشاركها مع الرجل فيقد التّصنيفي بين الأدب النّسوي والأدب الرّجالي صلاحيته.

يدعم حسين المناصرة في السّياق ذات مثل هذه الكتابة ويبين أنها وليدة الأفكار النسوية الغربية، وهي في رأيه « الكتابة النّسوية التي تتمرّد على كتابة الذكور أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذّكورة ونفسية الأبوة وسلطة الرجل، ومن ثم كان على المرأة أن تخلع ثوب القيم والعادات والتقاليد التي تربت عليها في تاريخها الطويل، مما جعل كتابتها لا تعبر عن ذاتها وإنما عن التمثلات الاجتماعية والثقافية المفروضة عليها» [4]، غير أن هذا الرأي فيه شيء من اللبس، فالمرأة وهي تتحدث عن ظروفها الاجتماعية والثقافية ستتحدث لا محالة عن ذاتيتها المعطوبة وعن انجراحات الأنوثة.

1- المرجع نفسه، ص 25.

2- ينظر: زهور كرام، السّرد النّسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب، ص95 يوسف وغليسي خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه)، ص26.

3- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008، ص26. المرجع نفسه، ص 25.

4- حسين مناصرة، النّسوية في الثّقافة والإبداع، ص01-

هذا الأمر الذي جعل حسام الدين الخطيب في دراسته حول الرواية النسوية في سوريا" يضفي على مصطلح الأدب النسوي مشروعية نقدية، بشرط أن يعكس هذا الأدب مشكلات المرأة الخاصة، بقوله: نثير المصطلحات الدارجة مثل "الأدب النسائي" و"أدب المرأة" كثيرا من التساؤلات حول مضمونها وحدودها، وفي الأغلب تتجه الأذهان لدى سماع هذه المصطلحات إلى حصر حدود هذا المصطلح بالأدب الذي تكتبه المرأة، أي بتحديده من خلال التصنيفي الجنسي لكاتبه لا من خلال المضمون وطريقة المعالجة، ويترتب على ذلك أن تكون الأهمية النقدية لمثل هذا المصطلح ضئيلة جدا، اللهم إلا إذا انطوى مفهومه على الاعتقاد بأن الإنتاج يكسب مصطلح الأدب النسائي أديب وناقد فلسطيني، له العديد من الأعمال النقدية التي تهتم بالسرد النسائي ، منها: كتاب المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، وكتاب، النسوية في الثقافة والإبداع. مشروعية نقدية » [1]وبالتالي فإن هذا المصطلح يستمد مشروعيته بناء على ما تطرحه الكاتبة من قضايا نسوية حميمية الصلة بعالمها كأنثى.

ويستغرب ميخائيل عيد بدوره ممن يرفضون مصطلح الأدب النسائي بحجة أنه يصنّف ضمن الأدب العام، ويتساءل : « من يستطيع أن ينكر أن هناك فروقا في هذا الأدب... وما الضير في أن يلتقي الأدب النسائي في العموميات مع أدب الرجال ويختلف عنه من حيث بعض الخصوصيات التي تختص بها النساء دون الرجال؟ القضايا الاجتماعية وهموم الناس في كل عصر مشتركة، لكنها لا تلغي الخصوصية الفردية، وسيخسر الأدب النسائي الكثير من جماله إذا لم يتمايز بكونه أدبا أنثويا»[2].

إن المرأة والرجل يستطيعان رصد العديد من الهموم والمشاكل التي يكابدها كلا الطرفين، وقد نسجل تلاق بين هذه الهموم والمشاكل لكن تتميز عن بعضها تبعا لجنس المبدع وطبيعته ، فأحيانا تكون المرأة مدعوة إلى توسيع أفقها نحو تضمين المعيش اليومي، واستنطاق الصمت الصارخ متجاوزة جراحاتها الشخصية والانتباه إلى الجراح الاجتماعية التي استوطنتها الذاكرة الثقافية لحضارتنا" [3]، دون أن تغفل الحديث عن القضايا المتصلة بذات الأنثى، وما تطرحه في علاقتها مع الآخر (الرجل)، ومع المجتمع،

1- حسام الدين الخطيب، حول الرواية النسوية في سوريا، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة دمشق، سوريا، ع166، بتاريخ: 01 ديسمبر 1975م، ص 79.

2- ميخائيل عبد، ثلاث روائيات وثلاث روايات، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع 338، 1 يونيو 1999م، ص 124.

3- عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي الرواية النسائية أنموذجا)، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015، ص55.

وعليه فإن التمايز بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل، يتحقق من خلال التيمات الحكائية المتعلقة بالأنوثة الموجودة في نص المرأة.

ترى حمدة خميس ضمن هذا التصور أن مصطلح الأدب النسائي لا يحمل قيمة دونية للمرأة، بل بالعكس من ذلك هو ذو قيمة إنسانية وإبداعية بقولها: « إن أدب المرأة-واقعا ومصطلحا- ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة والمجتمع والنقاد، إنه يصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد قيمة الإنسان وقدرته على تحقيق ذاته، كما أنه يضفي إلى الأدب السائد نكهة مغايرة ولغة وليدة ويغنيه ويتكامل معه، وهو أيضا خطاب نهوض وتنوير » [1]،

وفي هذا الرأي تخليص للأدب النسائي من كل نظرة سلبية أو دونية قد تلحق بها، وتأكيد للرأي القائل بوجود خصوصية معينة تطبع الأعمال الأدبية التي تنتجها المرأة. تدعم نازك الأعرجي في السياق نفسه وجود كتابة نسوية، لأن في رأيها هي التي تحقق كشف إزاحة عناصر المنظور الشمولي لصالح صورة المرأة ووضعها المرتجى، ليس من أجل الانفصال بحصة من الأدب مقابل الأدب الرجالي، بل من أجل اكتشاف وتشخيص الواقع النسوي وتصحيح النظرة الثابتة السائدة غير المنصفة والأحكام الراكدة الجامدة المتضادة مع حركة التاريخ وحيوية العصر الفائقة لكي يتاح للأدب النسوي أن يعمل كدينامية أساسية في تثوير البنية الكلية لثقافة المجتمع، ومن ثم ينتمي للثقافة»[2].

[1]- حمدة خميس، في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، ع88 بتاريخ 02/02/1997، ص 264/265

[2]- نازك الأعرجي . الأنثى، دار الأهالي، دمشق، سوريا، دط، 1997، ص 36

14- العجائبية في السّردية العربية - رواية الخيال العلمي

توطئة

في هذه المحاضرة نتطرّق إلى اتجاه روائيّ في غاية التّعقيد، ممثّلا في الاتجاه العجائبي في السّردية العربيّة؛ تحديدا رواية الخيال العلمي، وهو ما يتجلّى في ضحالة الدّراسات النّقدية التي تناولته، لأنّه من الأنواع الأدبية المستحدثة في البيئة الغربية، والأمر نفسه في البيئة العربية، وهو ناتج عن التّطوّرات الحاصلة على المستوى العلمي والتّكنولوجي؛ بحيث لم تعرف السّاحة الأدبية هذا النّوع الأدبيّ إلّا في بدايات القرن العشرين، بعدما أطلقه الأمريكي (هوجو جرنسباك *Hugo Gernsback*)، والذي اشتهر بعدّة مطبوعات من ضمنها مجلة قصص مذهلة التي كانت أول مجلة خيال علميّ. فما هو أدب الخيال، وأهم قضاياه؟

1 - أدب الخيال العلمي

أ- المصطلح والقضايا

مفهوم مصطلح الخيال مرتبط بعالم الفلسفة لتأثّره بالنّسق العقلاني الأرسطي بشكل حرفي"[1]، أمّا من النّاحية الاصطلاحية؛ نجد شيوع مصطلحي: "التّخيّل" و"التّخييل" في غياب شبه تام لمصطلح "الخيال"، في حين في الجانب المفهومي؛ نجد تداخلا بينه وبينه التّوهم، جعل العلاقة أشدّ ضبابية بين "التّخيّل" والإبداع "التخييل" ، فمن التّعريفات نذكر تعريف الكندي، يعرّفه: "كلا من التّخيّل والتّوهم مترادفين متأثّرا في ذلك بالفلسفة اليونانية التي ترى التّخيل قوّة مضلّلة، فهو قوّة ينحصر دورها في حفظ الصّور دون تجاوزه إلى التّصرف فيها تركيبا وتنسيقا لإحداث الجانب الجمالي، يقول: "التّوهم هو الفنطاسيا وهو قوّة نفسانية ومدركة للصّور الحسّية مع غيبة طينتها، ويقال: الفنطاسيا هو التّخيّل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها "[2].

في حين (الفارابي) يربط الإبداع الشّعري بالتّخيل؛ بيد أنّه لم يحدّد طبيعته وكنهه وبدلا من ذلك راح يتحدّث عن وظيفته، وهي التّأثير في المتلقي، يقول: "الأقاويل الشّعرية هي التي تؤلّف من أشياء شأنها أن تخيّل في الأمر الذي فيه المخاطبة خيالات أو شيئا أفضل أو أحسن، وذلك إما جمالا أو قبحا،

[1] - ينظر: بن اسحاق الكندي، رسائل الكندي الفلسفية، مطبعة حسان، القاهرة، ط2، 1978م، ص116- 117.

[2]- الفارابي، إحصاء العلوم، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص42.

أو جلالة أو هوانا، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[1]. بينما يسمي ابن سينا الخيال (المصوّرة) معتبرا إياه ثاني قوى الحسّ الباطن ومكانها مقدّمة الدّماغ، يقول: "القوة التي تحفظ ما قَبِلَهُ الحس المشترك من الحواس الجزئية وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات"[2]. كما أنه نظر إلى التخييل من منظار سيكولوجي، حيث اعتبره أثرا نفسيا يتركه الإبداع الشّعري في المتلقي إعجابا ونفورا، يقول: "التخييل: هو انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمقول إيقاع اعتقاد البتة"[3].

ب ـ الخيال العلمي

وبربط لفظتي (الخيال) بالعلم، نخت مصطلح الخيال العلمي (*Science-Fiction*) الذي هو جنس روائي استباقي يَهْتَمُّ بالمستقبل" [(4)]؛ أي أنّه لون من الكتابة الأدبية يعالج مستقبل الإنسان بالنّظر إلى تطوّر العلم، ويبطن نظرة استشرافية يتوقّع أن يكون عليها الإنسان في الغد، والحق أنّ أدب الخيال العلمي لا يتعلّق فقط بالرّواية وإنما هو نَفَس كِتَابي يُسَجِّل حضوره في مختلف ألوان الإبداع ،قصة ومسرحا وإذاعة وتلفزيونا، وسينما.

استنادا إلى ما سبق نَطمئن إلى التعريف الذي فحواه أنّ (أدب الخيال العلمي) هو كتابة "تترجم المكتشفات والمخترعات والتطوّرات التقنية التي ظهرت أو القريبة الظهور، أو المحتمل ظهورها في المستقبل البعيد ، بغض النظر عن الحامل الذي تعتمده هذه الكتابة، فالمهم أن تُعبر عن علاقة الإنسان بالعلم، وبعبارة أدق بالتطورات العلمية، حتى تلك التي لم يصلها العلم بعد، وهنا تكمن خصوصية الخيال العلمي، من حيث هو استباق للأحداث العلمية يتمّ عن طريق التخييل"[(5)].

لقد تعدّدت الاصطلاحات الدالة على الخيال العلمي من العجيب العلمي إلى (الرّواية العلمية)، و(التّخييل العلمي)، لتستقر عند(الخيال العلمي)(*Science-Fiction*) حوالي سنة 192م، وهو الاصطلاح الّذي عُمّم ليدلّ بصورة واضحة على نمط واحد، هو اتجاه روائيّ فرعي إلى الرّواية، التي هي جنس رئيس،

1- المرجع السّابق، ص43.

2- ابن سينا، النّجاة في الحكمة المنطقية والطّبيعية والإلهية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ، د ط، د ت، ص 201.

3- ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشّعر، ص15.

4- شعيب حلفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم - بيروت ودار الأمان الرباط، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009، ص28.

[5]- ينظر : محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص91.

ويُقدِّم أصحاب معجم السرديات اصطلاحا جديدا، وهي ينتمي يحمل الدلالة نفسها، وهذا الاصطلاح هو (رواية استباق) (*Roman d'anticipation*) رواية "تستند في بناء عوالمها الحكائية إلى الاكتشافات العلمية والافتراضات التي يضعها العلماء ويتوقعون الوصول إلى إثباتها، في زمن بعيد عن زمنهم[1]، ولكننا نعتقد بوجوب أن لا تقتصر رواية (الخيال العلمي) على توقّعات العلماء، بل يجب عليها أن تمتح من المخيلة البشرية ملامح تطوّرات علمية لم يشر إليها العلماء بعد.

تأخذ رواية (الخيال العلمي) "مصطلح الرّواية الواسع بشخوصه، وتؤطّرها بإطار العلم في أحداث مستقبلية تحكي عن هواجس عوالم المستقبل"[2]، ولعلّ هذه العلاقة بين رواية الخيال العلمي، والعوالم المستقبلية الغامضة هو ما دفع ببعض الدّراسات إلى القول إنّ رواية (الخيال العلمي) تتقاطع مع إبداعات أخرى، بعضها ضارب في القدم مثل : الفانتاستيك والعجائبي والغرائبي والأسطورة واليوتوبيا، ولكن الخيال العلمي يختلف عنها في الآتي [3]:

- يكمن الاختلاف بين الخيال العلمي والعجائبي والغرائبي) في كون الخيال العلمي مشروعا قابلا للتحقيق إلى حد ما، أما ما يتضمنه العجائبي والغرائبي فلا يمكن أن يتحقق في الواقع.
- يعرف الفانتاستيك بأنّه "جنس خطابي يتولّد من التردّد الذي يحصل للقارئ أو الشخصية عندما يجيء بحدث يخرق قوانين العالم... فيقف القارئ من الظاهرة أحد موقفين : إما أن يعتبر الخارق وهما وخيالا فتظل قوانين العالم على ما هي عليه ويكون ما يمر به من قبيل الغريب، وإما أن يعتبر أنّ بالإمكان حدوث ذلك فيكون للواقع آنذاك قوانين مجهولة تتحكم فيه، وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب"[4]، في حين يرتكز الخيال العلمي على مقولات وافتراضات علمية قد تتحقق في قادم الأيام.
- يتجه الخيال العلمي غالبا - صوب المستقبل بينما الأسطورة Mythe تُحيل دائما إلى ماض سحيق.
- إذا كانت اليوتوبيا (*Utopie*) تعني اللامكان أو في لامكان ويُقصد بها "المدن المثالية التي صوّرها بعض الكتّاب في قصصهم، والتي تصطبغ بخيال جامح بعيد كل البعد عن الواق مثل تصوير جمهورية فاضلة، ذات حكومة عادلة وشعب سعيد[5] على شاكلة جمهورية أفلاطون، والمدينة الفاضلة

---

[1] - مجموعة من المؤلفين ، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص207.

[2]- طالب عمران ، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح مجلة الخيال العلمي، ع 5/6، السنة 2008/2009، ص 18.

[3] - ينظر: شعيب حلفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، جامعة البعث - سوريا، ص ص70/68.

4- مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص305.

5- محمد علي الكبسي، اليوتوبيا والتراث، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط1، 2008، ص 17.

للفارابي، فإنّ الخيال العلمي ورغم اندفاع بعض نصوصه إلى تصوير مستقبل مثالي للإنسانية، فإنّه في نصوص أخرى يصوّر الدمار الذي يمكن أن تلحقه التقنية بالحياة البشرية إن لم تُستخدم وفق معايير تُبعد الشرور القادمة وتجعل المستقبل أحسن.

يخرج المتتبع لتطوّر الخيال العلمي بنتيجة مؤداها أنّ أدب الخيال العلمي هو "الصيغة الأكثر ارتباطا بالمستقبل، وتمثيلاته الفنية المستمدة عناصرها من العلم وافتراضاته وإمكاناته اللامحدودة"[1]، غير أن المنتظر من أدب الخيال العلمي كان ولا يزال وسيظل عدم الاقتصار على تقديم المستجدات والاكتشافات التقنية والعلمية بشكل صحيح وإنّما انعكاساتها أيضا على البشرية"[2]، وهذا هو روح أدب الخيال العلمي، وما يميّزه حقا أو ما ينبغي أن يميّزه عن الخطاب العلمي الدقيق الذي لا يولي اعتبارا لغير التقدم.

إنّ التّطور الذي حازه أدب الخيال العلمي، خاصة في حقل السينما والتلفزيون، دفع بعض المهتمين به إلى القول إنّه قد تعدّى "مرحلة كونه طفرة أو نزعة عابرة كنزعة الروايات التاريخية أو البوليسية، أو قصص الرعب، حيث أصبح له جمهوره الخاص وكتّابه الخاصون ومحلاته وجوائزه العلمية ومؤتمراته"[3]، حتى أنّ بعضهم يرفض اعتباره نوعا فرعيا يستظل بالرواية، بل يعده جنسا أدبيا يحوز الخصوصية والتميز[4].

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ تطوّر أدب الخيال العلمي ما كان ليتمّ لولا اهتمام القراء به ناهيك عن دور الوسائط الإعلامية في الترويج له بل لعله في تطوّره ذاك مدين بالأساس إلى تلك الوسائط، وعليه يغدو من الضروري الإشادة بأهمية الدور الذي اضطلع به القارئ والمتلقي بصفة عامة في بلورة ودعم الخيال العلمي الذي لم يحظ لأمد طويل بالاعتراف من لدن محافل إضفاء المشروعية الثقافية على الأجناس والوسائط التعبيرية"[5]، وذلك بسبب اعتبار الخيال العلمي مجرد ترفيه لا يرقى لحمل آمال وتطلّعات وحتى مخاوف الإنسانية من تطوّر العلوم والتّقنيات.

1- محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص 88.

2- جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، دار طلاس، دمشق، ط1، 1990م، ص43.

3- جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص12.(مقدمة المترجم).

4-ينظر : عبدو محمد، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا مجلة الخيال العلمي، العدد : 5/6 (مذكور) ص 37.

5- محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص97 .

2ـ قضايا أدب الخيال

إنّ القضايا التي عالجها (أدب الخيال العلمي)، تقترن غالبا بالمستقبل، في علاقته بالتطور العلمي، ويلخص طالب عمران أحد أبرز روّاد أدب الخيال العلمي عربيا - ذلك بقوله: "أدب الخيال العلمي يشمل... السّياسة المستقبلية، البيئة، التطوّر العلمي، كشوفات الفضاء، اللقاءات مع عوالم من كواكب أخرى السفر إلى المستقبل، حلّ ألغاز الماضي، الصراعات بين العقل والآلة التي يمكن أن تصبح آلة ذكية تخطط لسيادتها على العقل"[1]، ما يدفعنا إلى التأكيد على أن أدب الخيال العلمي، أدب يُزاوج بين الواقع والمأمول العلمي، دون إغفال دوره في التحذير من العواقب الوخيمة، التي قد تنتج عن استعمال غير عقلاني للتقنية التي تتطور باستمرار، ثم إن أدب الخيال العلمي ومن خلال استثمار الفتوحات العلمية كثيرا ما عالج عدم اقتصار الغيرية على البشر، بأن افترض لقاءات مستقبلية مع آخر، يسكن جوف الأرض، أو قارة مفقودة أو كوكبا في المجرة أو من خارجها، ويختلف تناول هذه القضايا باختلاف الوعي بأدب الخيال العلمي وأهميته بالإضافة إلى اختلاف مسارات تطوره، وفي الآتي سنُشير باختصار إلى بدايات وأعلام الخيال العلمي لدى الغرب، ثم إلى حضوره في الأدب العربي.

3 - أدب (الخيال العلمي) لدى الغرب

إذا تجاوزنا الآراء التي يردُّ أصحابها نشأة أدب الخيال العلمي إلى اليوتوبيات القديمة، نستطيع اعتماد الرأي القائل إن (سيرانودي برجوراك) (*Cyrano de Bergerac*) (ق17) "من بين الرواد الحقيقيين للخيال العلمي[2]، ذلك أنّ اسمه غالبا ما يُذكر إلى جانب اسم الفرنسي جول فيرن(*J. Verne*) (1905/1828) والانجليزي (جورج هربرت ويلز) (*G.H.Wells*) (1946/1866).

يعتبر جول فيرن رائد أدب الخيال العلمي الحديث في فرنسا خاصة حيث أصدر عام (1863) رواية (خمسة أسابيع في منطاد)، وهي أولى الرحلات العلمية... وفي العام التالي وضع روايته (من الأرض إلى القمر)، ثمّ عشرون ألف فرسخ تحت الماء)، فـ (الجزيرة العجيبة)، ف (حول العالم في ثمانين يوما)، فـ (يوميات صحفي أمريكي في عام 2890"[3]، وجلي من خلال عناوين رواياته اهتمامه بموضوع

---

[1]- طالب عمران، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح، ص18.

2- جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ص22.

3- محمد عزام خيال بلا حدود طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي، دار الفكر - دمشق، ط1، 2000، ص 10.

السفر إلى الفضاء (القمر)، واستكناه دواخل البحار والمحيطات، بالإضافة إلى حلم الإنسان بالطيران والتنبؤ بالمستقبل.

أمّا في انجلترا فتجمعُ البحوث المهتمّة بأدب الخيال العلمي على ريادة الروائي (جورج هربرت ويلز)، وتعتبره مؤسّسا لهذا النّمط من الكتابة في الأدب الإنجليزي لأنّه "وضع عددا كبيرا من روايات أدب الخيال العلمي) : آلة الزمن (1895م)، وجزيرة الدكتور مورو (1898م)، وحرب العوالم. (1898)، وأوائل الرجال على سطح القمر (1901)..."[1]

ويجدر بنا التنويه هنا إلى كون نصه (آلة الزمن الصادر سنة 1895 يُعتبر البداية الفعلية في عُرف نقاد أدب الخيال العلمي - للخيال العلمي في الآداب الحديثة، خاصة وأن هذا النص ومن خلال عنوانه يوحي باختراع جديد هو عبارة عن آلة تمكّن صاحبها من السفر عبر الزمن.

وإذ انتقلنا من أوروبا إلى أمريكا، نستطيع ذكر أسماء كثيرة لروّاد أدب الخيال العلمي، لعل أبرزهم الكاتب إدغار رايس بوروغس(*R. Burroughs*). صاحب رواية (تحت القمر) 1912، و(العقل الموجه للمريخ 1928، ومن الرواد أيضا راي براد بوري (*brad Bury*)؛ صاحب روايات : (رحلة المليون 1946 ، و(يوميات من كوكب المريخ 1946، وفهرنهايت1954[2] ، وقد حقق الخيال العلمي الأمريكي طفرة أثارت الكتّاب في أوربا بعد الحرب العالمية الثانية وذلك من خلال الأفكار الأساس الموجهة للخيال العلمي بأمريكا ،ونلخص تلك الأفكار في الآتي:

- عدم حصر الغيرية في البشر، بمعنى توقع وجود مخلوقات عاقلة أخرى قد تكون فضائية.
- كون التكنولوجيا مفتاح المستقبل والمتحكم فيه.
- القول بلا نهائية الفضاء .

4 ـ الخيال العلمي في الأدب العربي (نماذج وأعلام)

يَرُدُّ المهتمون بالخيال العلمي وحضوره في الأدب العربي الحديث إلى جذور تراثية، فهذا (نهاد شريف) رائد أدب الخيال العلمي بمصر يتحدّث عن علائق بين الخيال العلمي والأساطير القديمة، ويمثل للأساطير والسير القديمة التي يعتبرها منبت أدب الخيال العلمي بـ :(رسالة الغفران) للمعري، وحي بن يقظان (لابن طفيل) والمدينة الفاضلة للفارابي والسيرة الهلالية، وسيرة عنترة وسيرة (سفي بن ذي يزن

[1]- المرجع السابق، ص 13،14.

[2]- ينظر : محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص90.

ونص ألف ليلة وليلة ...[1]، والرّأي نفسه تلفيه لدى طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي بسوريا الذي يذيّل رأيه بملاحظة مهمة، حيث يقر بعدم "التجانس بين المصطلح الخيال العلمي وبين تفاصيل أحداث بعض هذه القصص يقصد القصص التراثية.

المتصفّح للمراجع المتوفّرة والتي تعالج تعامل الكتّاب العرب مع أدب الخيال العلمي تجعلنا نعلن ندرة الأعمال الإبداعية التي تحوز قابلية التصنيفي ضمن هذا النمط الكتابي المرتبط في جوهره بالعلم والتقنية وتطوّرهما، واستنادا إلى ذلك يجوز تأكيد وجود "أدباء خيال علمي، لكن لا نقول لدينا أدب خيال علمي بسبب حداثته وطفولته وبداياته المتعثرة"[2] ويُؤشّر ذلك على قلة نصوص أدب الخيال العلمي، مقارنة بالكتابة الأدبية في الأنواع الأخرى.

إنّ تطوّر أدب الخيال العلمي وبعبارة أدق رواية الخيال العلمي بحكم اشتغالنا الرواية - " يظل مرتبطا بقدرة الثقافة العربية على استبطان قيمة العلم والإسهام في إنتاجه، وجعله عنصرا أساسا في منطق التحليل والمقارنة والاستقراء"[3] ، وستظل رواية الخيال العلمي أقل الأنواع الروائية تراكما، ما دامت أسباب ندرتها قائمة، ويمكن إجمال تلك الأسباب في الآتي: [4]

- ✓ علاقة الثقافة العربية بالعلم وهي علاقة استهلاكية غير منتجة.
- ✓ شيوع عقلية سلفية ماضوية إن هي قبلت الاستفادة من منجزات العلم، حرصت المقابل على ضرورة أخذ الحيطة وانتقاء ما يخدم العقيدة الماضوية.
- ✓ محتوى التعليم ومشكلة المصطلحات وتطويع اللغة، والمقصود هنا هو غياب السرعة اللازمة عن جهود تطويع اللغة العربية لاستعمالها في مجالات العلوم بالإضافة إلى قلة استثمار منجزات التقنية لتطوير التعليم، ما يُنقص من قدرة المقرّرات على تحفيز الناشئة للخوض في هذا الجانب من الإبداع قراءة وكتابة.

---

[1]- ينظر : نهاد شرفي، الخيال العلمي أكثر ألوان الأدب إثارة، ص09 08 07 ويراجع أيضا : - محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس دمشق، ط1، 1994، ص ص25/13.

[2]- طالب عمران الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح، ص 14

[3]- محمد برادة، الرواية ذاكرة مفتوحة، ص 109

[4]-ينظر : المرجع نفسه، ص 101، ص102.

السّؤال المهيمن في النّصوص الرّوائية العربية، أي ارتباط الرّواية العربية طيلة مسارات تطوّرها بالواقع من خلال الرغبة في إضاءة التّاريخ واستبطان الذّات ومقاومة القمع وانتقاد المحرّمات الجنس الدّين السّياسة"[1]، وهذا في جلّ نصوصها.

لقد كانت بدايات أدب الخيال العلمي العربي "مسرحية قبل أن تُصبح قصصية وروائية، وهي تتجلى في مسرحيات إذاعية قصيرة أن يكتبها يوسف عز الدين عيسى نمثل لها بـ (عجلة الأيام) 1942م، وفراشة الحلم 1943م[2]، وتلتها جهود الكاتب العربي الكبير توفيق الحكيم الذي اهتم بالخيال العلمي فنشر في الخمسينات قصة بعنوان (في) سنة مليون 1953م، ثمّ أعقبها بمسرحية (رحلة إلى الغد 1958م) ولكن رواية الخيال العلمي عرفت لاحقا تطوّرا ملحوظا يؤكد تخصص بعض الكتّاب في الخيال العلمي وصدور الروايات تباعا.

تعدّ مصر رائدة في مجال الكتابة ضمن ما يسمّى أدب الخيال العلمي وسَنُرَكِّز في الآتي على رواية الخيال العلمي، من خلال إيراد أهم النصوص[3]، في ما يُشبه البيبليوغرافيا التقريبية لروايات الخيال العلمي في الأدب العربي :

- مصطفى محمود (العنكبوت) 1964م.
- يوسف السباعي(لست وحدك) 1970م.
- نهاد شريف(قاهر الزمن) 1972م.
- نهاد شرفي سكان العالم الثاني) 1977م.
- نهاد شرفي الذي تحدى الإعصار) 1981م.
- حسن قدري الهروب إلى الفضاء) 1981م.
-صبري موسى السيد من حقل السبانخ) 1986م.
- علي حسين السرطان) وابتسامة سليمان) 1987م.
- إيهاب الأزهري (الكوكب الملعون) 1987م.

1--محمد برادة، الزواية ذاكرة مفتوحة، ص 102.

2- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الزواية بالمغرب العربي، ص514.

3- ينظر: نهاد الشّريف العطاء العربي لأدب الخيال العلمي، العدد: é1، 2009م، ص11/09.

- نهاد شرفي (الشيء) 1988م.

-عادل غنيم (نادي من عظام فتاة 1989م.

- صلاح عبد الغني (شجرة العائلة الأفقية) 1990م.

- أميمة خفاجي (جريمة عالم)1992م.

-نهاد شريف (ابن النجوم 1997. (تحت المجهر) 2006م.

- صلاح معاطي (الكوكب الجنة) 2008م.

- عمر كامل ثقب في قاع النهر) (لم نتمكن من معرفة تاريخ صدورها).

تليها سوريا حيث صدر بها النصوص الآتية :[1]

- طالب عمران العابرون خلف الشمس 1979. خلف حاجز الزمن 1985. (فضاء واسع كالحلم . طالب عمران (عوالم من الأمساخ) 1997. طالب عمران (رجل من القارة المفقودة 1997. (الأزمان المظلمة) 2003.

- دياب عيد (نداء الكوكب الأخضر 1997

وقد صدر نصّ بالعراق سنة 1984 للكاتب قاسم الخطاط وعنوانه (البقعة الخضراء)، ونص بالكويت سنة 1992 للكاتبة طيبة أحمد الابراهيم ولها نص آخر عنوانه (الرجل) المتعدد).[2]

وإذا جئنا إلى بلدان المغرب العربي سنلاحظ أن عدد روايات الخيال العلمي أقل ذلك "أنّ الرواية المغاربية لم تشذ عن نظيرتها المشرقية في علاقتها الهزيلة بأدب الخيال العلمي"[3]، وإذا أردنا تأكيد ذلك فإنّ إطلالة سريعة على البيبلوغرافيا التي أعدها الناقد التونسي (بوشوشة بن جمعة) كفيلة بترسيخ هذا الطرح ومنحه مسوغات الوجود، حيث ومن بين ما يربو عن الثلاثمائة (300) نص روائي مغاربي مكتوب باللغة العربية إلى غاية سنة 1990م، لم يذكر أكثر من روايتين في الخيال العلمي، فكفي تُراه يكون الأمر لو أضفنا إلى تلك البيبليوغرافيا ما صدر من روايات في أقطار المغرب العربي في الفترة ما بين 1990م و 2010م؟ .

---

[1]- ينظر : محمد عزام خيال بلا حدود، ص 27، ص203.

[2]- ينظر : نماد شرفي العطاء العربي الأدب الخيال العلمي، ص 11.

[3]- بوشوشة بن جمعة اتجاهات الرواية بالمغرب العربي، ص 518.

ورغم أنّ الخيال العلمي لم يُشكل "هاجسا فعليا للكتّابة لدى الروائيين - في المغرب العربي-، إذ كانت المحاولات متفرقة"[1]، فإنّنا نستطيع جرد بعض ما صدر ضمن أدب الخيال العلمي من روايات، ونرتّبها في الآتي:[2]

روايات الخيال العلمي

- **في المغرب الأقصى:**

- محمد عزيز الحبابي (إكسير الحياة) 1974.

- أحمد عبد السلام البقالي (الطوفان الأزرق) 1976.

- **تونس**: صدرت النصوص الآتية :

- الصادق الرزقي (1874/1939) كتب رواية القارة المفقودة أو فتاة البحر) سنة 1929م ونُشرت بعد وفاته.

-الهادي ثابت (غار (الجن) الجزء الأول 1999م.

- الهادي ثابت (جبل عليين) الجزء الثاني 2001م.

-الهادي ثابت (لو عاد حنبعل) 2005.

-مصطفى كيلاني مرايا الساعات الميتة 2003.

- **موريتانيا** ، لم يصدر أكثر من نصين للكاتب موسى ولد ابنو، وهما :

-(مدينة الرياح) 1996م.

- (الحب المستحيل) 1999م.

يقول عنهما الكاتب: "إنّ روايتي (الحب المستحيل) و(مدينة الرياح) روايتان من الخيال العلمي فكلتاهما تبدأ أحداثهما في مستقبل بعيد، بعد نهاية القرن الحادي والعشرين"[(3)]، وقد خرجنا ببعض الملاحظات بعد إثبات هذه البيبليوغرافيا التقريبية لجملة ما كتب من روايات الخيال العلمي عربيا:

---

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص ص .687/676.

[2]- كوثر عباد، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، مجلة الخيال العلمي، العدد : 12، السنة 2009م، ص 17.

[3]- موسى ولد ابنو، التراث والخيال العلمي قراءة للمؤلف في نصي (مدينة الرياح) و(الحب المستحيل) ضمن : الرواية العربية في نهاية القرن (رؤى ومسارات)، ص 463.

- تجاوزت روايات الخيال العلمي في الوطن العربي عتبة الثلاثين نصا، ما يدعو إلى اهتمام نقدي أكبر مما حازته إلى الآن.

- يحتل المشرق العربي الريادة من الناحية الكمية بأكثر من عشرين نصا، بينما لم يتجاوز عدد روايات الخيال العلمي مغاربيا العشرة نصوص.

- يُعتبر المصري (نهاد شرفي) رائدا لرواية الخيال العلمي في الوطن العربي حيث صدر له حوالي ستة نصوص، ويليه السوري (طاب عمران) الذي صدر له إلى غاية 2003 ستة نصوص.

- لم يتجاوز بعض كتّاب رواية الخيال العلمي عتبة النص الواحد مثل : (يوسف السباعي) و(حسن قدري) من مصر و (دياب عيد) من سوريا ، و (محمد عزيز الحبابي) و(أحمد عبد السلام البقالي) من المغرب و(الصادق الرزقي) من تونس.

- قلة كتّاب هذا اللون حيث أن عددهم في البيبليوغرافيا التي قدّمناها لا يربو عن العشرين كاتبا، وهو عدد ضئيل مقارنة بالعدد الإجمالي لكتّاب الرواية في الوطن العربي.

المصادر والمراجع

1 - المصادر والمراجع العربية

1. إبراهيم الفيومي، قراءات نقدية في الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، عمان - الأردن، ط1، 2001م.
2. إبراهيم صحراوي، ديوان القصة، منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التنوير، الجزائر، 2012م.
3. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية - دراسة في بنية الشكل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر - الجزائر، ط1، 2002م.
4. أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة قراءة التيار الوعي في القصة القصيرة السعودية (1970-1995)، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2004م.
5. أحمد شمس الدين الحجابي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (1970-1933)، منشورات دار الثقافة الثقافة، القاهرة- مصر، د.ط، د.ت .
6. أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1976-1931)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.
7. أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة، دار ،الغرب، وهران ،الجزائر، ط1، 2005م.
8. أدونيس، محاضرات الإسكندرية، التكوين للتأليفي والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، ط1، 2008م.
9. إياد كاظم طه السلامي، التناص الأسطوري في المسرح الرضوان للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014م.
10. بوشوشة بن جمعة، الرّواية النّسائية التونسية المغاربية للطباعة والإشهار، تونس، ط1، 2009م.
11. توفيق الحكيم، الملك أوديب دار مصر للطباعة، القاهرة - مصر، دت، دط.
12. جرجي زيدان، الحجّاج بن يوسف الثّقفي، مطابع الهلال، القاهرة، مصر، د.ت.
13. الحبيب السائح، گولونيل الزبربر، دار الساقي، بيروت - لبنان، ط1، 2015م.
14. حسام الخطيب ، سبل المؤثّرات الأجنبية وأشكالها في القصة السّورية، الإدارة السّياسية، دمشق، سوريا ، ط5، 1991م.
15. حسن المودن، الرواية والتحليل النصي - قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م.
16. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2009م.
17. حسن نجمي شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب، ط1، 2000م.
18. حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء : خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
19. حسين المناصرة النسوية في الثقافة والإبداع عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2007م.

20. حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب، ط.2، 2007م.
21. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط.3، 2000م.
22. خالدة سعيد، المرأة، التحرر، والإبداع، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص86، شاعرة وروائية ط1، 2000م.
23. خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي -الحديث تأريخ تنظير تحليل، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1997م.
24. رزان محمود إبراهيم خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق، عمان الأردن، ط1، 2003م.
25. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964م.
26. زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، القاهرة - مصر، دط، دت.
27. زهور كرام السرد النسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النشر والتوزيع - المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004م.
28. سامي سويدان، فضاءات السرد و مدارات التخييل - الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط،1 2006م.
29. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية - مصر، دط، دت. ص: 73
30. سعيد يقطين، السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات دار رؤية القاهرة - مصر، ط1، 2006.
31. سيد القمني، الأسطورة والتراث المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة - مصر ، ط3، 1999م.
32. سيزا ،قاسم بناء الرواية، دار التنوير بيروت بيروت ،لبنان، ط1، 1985م.
33. شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1985م.
34. شعيب حلفيي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم - بيروت ودار الأمان الرباط، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2009م.
35. عبد إبراهيم موسوعة السرد العربي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، الأردن، ج2، دط، 2008م.
36. عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتّاب، تونس- تونس، ط1، 1988م.
37. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة - تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2013م.
38. عبد الله أبو هفي، المسرح العربي المعاصر - قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002م.
39. عبد الله ركيبي القصة القصيرة الجزائرية، دار الكتّاب العربي الجزائر، ط1، 2009م.
40. عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي الرواية النسائية أنموذجا)، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015م.
41. عبدالرحمن ياغي في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان دط، دت .

42. 1عبدالسلام أقلمون، الرواية والتاريخ - سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت - لبنان، ط1 2010م.
43. عبدالله إبراهيم، التخيل التاريخي (السرد الإمبراطورية والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1 2011م.
44. عبدالله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط 7، 2003م.
45. عبدالوهاب المسيري، الإيديولوجية الصهيونية، دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج 2، ط1، 1983م.
46. عزيزة علي، خفق أجنحة (حوارات نسائية في الأدب والفن دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م.
47. علي الراعي، بين الأدب والسّياسة، الشركة الدّولية للطّباعة، ، الكويت، ط2، 1982م.
48. علي سرحان، القرشي، نص المرأة(من الحكاية إلى كتابة التّأويل)، دار الهدى للثّقافة والنّشر، دمشق، سوريا،ط1، 2000م.
49. عماد سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة، عمان - الأردن، ط1، 2009م.
50. عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا في الأدب العربي الحديث، الأردن، ط1، 2006م.
51. عمر عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي - دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001م.
52. غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، منشورات غادة السمان بيروت، د1، 1981م.
53. غالب هلساء المكان في الرواية العربية، دار ابن هانى ،دمشق، سوريا، ط1، 1989م.
54. فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب - حذور التفكير وأصالة الإبداع، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، ط.1، 2002م.
55. فؤاد قنديل، فن كتابة القصة الدار المصرية اللبنانية، القاهرة - مصر ، ط2، 2008م.
56. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ – نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2004م.
57. فيصل دراج، رواية التقدم واغتراب المستقبل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
58. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، ط2، 2002م.
59. قيصر مصطفى في الأدب المقارن الأشرف للكتاب العربي الجزائر - الجزائر، ط1، 2015م.
60. محمد العالي عرعار، ما لا تذروه الرياح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر - الجزائر، ط2، 1982م.
61. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار الفارابي، بيروت - لبنان، ط1، 2010م.
62. محمد القاضي، الرواية والتاريخ - دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، ط1، 2008م.
63. محمد الهادي العامري القصة التونسية القصيرة، دار بوسلامة، تونس، 1980م.
64. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الصدى للصحافة والنشر، دبي - الإمارات العربية، ط1، 2011م.
65. محمد بوعزة، سرديات ثقافية- من سياسات الجوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014م.

66. محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - مصر، ط1، 2005م.
67. محمد شاهين، الأدب والأسطورة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
68. محمد شفيق شاء في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009م.
69. محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي مركز الدراسات العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1999م.
70. محمد عبد الله القواسمة، جماليات القصة القصيرة، قراءات نقدية، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، ط1، 2005م.
71. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالتها، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
72. محمد عزام خيال بلا حدود طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي، دار الفكر - دمشق، ط1، 2000م.
73. محمد علي الكبسي، اليوتوبيا والتراث، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط1، 2008م.
74. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة - مصر، ط1، 1985م.
75. محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983م.
76. محمد مندور، في الأدب والنقد، حضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة - مصر، ط1، 1988م.
77. محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة - مصر، دط، دت.
78. مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة تر: خياطة دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق- سوريا، ط1، 1991م.
79. مندور، مسرحيات شوقي، مكتبة نهضة مصر القاهرة - مصر، ط.3، (دت)، ص 30.
80. ميخائيل عبد، ثلاث روائيات وثلاث روايات، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع 338، 1 يونيو 1999م.
81. ميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، دار ابن خلدون ،بيروت، ط2، 1974م.
82. نازك الأعرجي . الأنثى، دار الأهالي، دمشق، سوريا، دط، 1997م.
83. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار ،قباء القاهرة - مصر، ط1، 1986م.
84. نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2013م.
85. نزيه أبو نضال، التّحولات في الرّواية العربية، للمؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.
86. نواف أبو ساري، الرّواية التّاريخية، بماء الدّين للنشر والتوزيع، قسنطينة - الجزائر، ط1، 2004م.
87. واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر - الجزائر، ط1، 1986م.
88. واسيني الأعرج، كتاب الأمير، - مسالك أبواب الحديد، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط3، 2013م.
89. يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008م.
90. يوسف وغليسي، خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه، وزارة الثقافة، قسنطينة، الجزائر، دط، 2008م.

2 – المراجع المترجمة

1. إدوارد سعيد، الاستشراق - المفاهيم الغربية للشرق، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 2006م.
2. إكانتي كراتشكوفسكي، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، تر: عبدالرحيم العطاوي، دار الكلام، الرباط - المغرب، ط1، 1989م.
3. جان بول سارتر، الوجود والعدم، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط1، 1966م.
4. جان مارك بيوتي، فكر غرامشي السياسي، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط1، 1975م.
5. جورج لوكانش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، مجد للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط4، 2006م.
6. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 1997م.
7. دفييد وورد الزمان والوجود والسرد (فلسفة بور ريكور)، تر. سعيد الغانمي المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1999م.
8. روجر وب . هنكل، قراءة الرواية - مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، دار الغريب، القاهرة - مصر، ط1، 2000م.
9. رولان برنوف ويبال أوتيليه، عالم الرواية، تر. نماد التكرلي، مؤسسة الشؤون الثقافية، بغداد العراق، ط1، 1991م.
10. رينيه ويلك/ أوستن وارين، نظرية الأدب، تر. محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق - سوريا، ط1، 1972م.
11. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، مطابع الرسالة - الكويت، ط1، 1987م.
12. سيمون دي بوفوار الجنس الآخر، تر: مجموعة من الأساتذة، منشورات المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971م.
13. عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار"، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة، فلسطين، مج. 16 ، ع 02، 2008م.
14. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة - مصر، ط1، 1987م.
15. ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط1، 1986م.
16. ميشال بوتور بحوث في الرواية الجديدة، تر. فريد أنطنيوس، منشورات عويدات بيروت ،لبنان، ط1، 1971م.
17. ميشيل رايمون، بصدد التمييز بين القصة والرواية طرائق تحليل العمل الأدبي، تر. حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1،1992م.

3- القواميس والمعاجم

1. إبراهيم مصطفى وآخرون (مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة - مصر، ط4، 2004م.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، (دت)، مج 03، مادة سرد.
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط1، 1986م.
4. الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي والسامرائي، دار الهلال، القاهرة - مصر، (دت.
5. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، دار الرسالة، بيروت، لبنان، ط.8، 2005م.
6. مجدي وهبة / كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت - لبنان، ط2، 1984م.

4- المجلّات والدّوريات

1. أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة، مجلة عالم الفكر، الكريت، مج . 16، ع.1، 1985م.
2. إياد نصار، نظرة على ترجمات القصة والرواية النسوية العربية، قاب قوسين (صحيفة ثقافية إلكترونية)
3. جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، دار طلاس، دمشق، ط1، 1990م.
4. حسام الدين الخطيب، حول الرواية النسوية في سوريا، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة دمشق، سوريا، ع166، بتاريخ: 01 ديسمبر 1975م.
5. حمدة خميس، في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، ع88 بتاريخ 02/02/1997.
6. حوار مع أحلام مستغانمي أجرته حورية ميسوم الخبر الأسبوعي، ع03، بتاريخ 24-30 مارس1999،ص 16.
7. سهام بيومي، الأدب النسائي حجاب لعزلة المرأة، مجلة الكاتبة، ع2 يناير، 1994م.
8. طالب عمران ، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح مجلة الخيال العلمي، ع 5/6، السنة 2008/2009م.
9. فيصل دراج، الرواية تكتب صبيها الواعد، مجلة العربي الكويت، ع .622، سبتمبر 2010م.
10. كوثر عباد، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، مجلة الخيال العلمي، العدد : 12، السنة 2009م.
11. نهاد الشّريف العطاء العربي لأدب الخيال العلمي، العدد: 1، 2009م.

رسائل

1. رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)، رسالة دكتوراه، إشراف: أ.د/ محمد عبد المطلب، أ.د/ ثناء أنس الوجود، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، القاهرة، 2009، ص15.
2. محمد قاسم صفوري شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)، رسالة دكتوراه، إشراف: د/ إبراهيم طه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حفيا، 2008، ص 07.

فهرس الموضوعـات:

مفـــردات المقـــــــرر	ص01
أهـــداف المقـــــرّر	ص02
المكتسبـات القبليـــة	ص02
تمهيد	ص05
التّوثيق	ص05
1- مدخـل مفاهيمي في السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة	ص06
2- الاتجاه التّاريخيّ في الرّواية العربية.	ص14
3- الاتجـاه الواقعـــي في الرّوايـــة العربية.	ص25
4 - الاتجاه الوجـــودي في الرّوايـــة العربية.	ص31
5- الاتجـاه النفســي في الرّوايـــة العربية.	ص36
6- الصّـــراع الحضاري في الرّوايـــة العربيـة.	ص44
7- الاتجاه الإيديولوجي في الرّوايـــة العربيـة.	ص49
8- توظيف التّـــراث في السّردية العربيـــة.	ص60
9ـ جمـاليات المكـان في النّص السّـردي.	ص65
10- المســـرح الشّعـــــري.	ص70
11- المسـرح الملحمـي والأسطـوري.	ص76
12- البنية السّردية في القصّة القصيـرة.	ص84
13- السّـــرد النّســـوي.	ص88
14- العجائبية في السّرد العربي المعاصر.	ص98
15- ثبت المصـادر والمراجـــــــع.	ص109
16 -فهـــرس الموضـوعـــات.	ص115

3- القواميس والمعاجم

1. إبراهيم مصطفى وآخرون (مجمع اللغة العربية)، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة - مصر، ط4، 2004م.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت - لبنان، (دت)، مج 03، مادة سرد.
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، ط1، 1986م.
4. الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي والسامرائي، دار الهلال، القاهرة - مصر، (دت.
5. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح محمد نعيم العرقسوسي، دار الرسالة، بيروت، لبنان، ط.8، 2005م.
6. مجدي وهبة / كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت - لبنان، ط2، 1984م.

4- المجلّات والدّوريات

1. أحمد أبو زيد، الملاحم كتاريخ وثقافة، مجلة عالم الفكر، الكريت، مج . 16، ع.1، 1985م.
2. إياد نصار، نظرة على ترجمات القصة والرواية النسوية العربية، قاب قوسين (صحيفة ثقافية إلكترونية)
3. جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل خوري، دار طلاس، دمشق، ط1، 1990م.
4. حسام الدين الخطيب، حول الرواية النسوية في سوريا، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة دمشق، سوريا، ع166، بتاريخ: 01 ديسمبر 1975م.
5. حمدة خميس، في مفهوم الأدب النسائي، جريدة الجزيرة، ع88 بتاريخ 02/02/1997.
6. حوار مع أحلام مستغانمي أجرته حورية ميسوم الخبر الأسبوعي، ع03، بتاريخ 24-30 مارس1999،ص 16.
7. سهام بيومي، الأدب النسائي حجاب لعزلة المرأة، مجلة الكاتبة، ع2 يناير، 1994م.
8. طالب عمران ، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح مجلة الخيال العلمي، ع 5/6، السنة 2008/2009م.
9. فيصل دراج، الرواية تكتب صبيها الواعد، مجلة العربي الكويت، ع .622، سبتمبر 2010م.
10. كوثر عباد، أدب الخيال العلمي في المغرب العربي، مجلة الخيال العلمي، العدد : 12، السنة 2009م.
11. نهاد الشّريف العطاء العربي لأدب الخيال العلمي، العدد: 1، 2009م.

رسائل

1. رشا ناصر العلي، الأبعاد الثقافية للسرديات النسوية المعاصرة في الوطن العربي (1990-2005)، رسالة دكتوراه، إشراف: أ.د/ محمد عبد المطلب، أ.د/ ثناء أنس الوجود، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، القاهرة، 2009، ص15.
2. محمد قاسم صفوري شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980-2007)، رسالة دكتوراه، إشراف: د/ إبراهيم طه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة حفيا، 2008، ص 07.

رئيس المجلس العلمي للكلية
أ.د. قدار عبد القادر

15 جانفي 2024

فهرس الموضوعات:

مفـــردات المقـــــــرر	ص01
أهـــداف المقـــــرّر	ص02
المكتسبـات القبليـــة	ص02
تمهيد	ص05
التّوثيق	ص05
1- مدخـل مفاهيمي في السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة	ص06
2- الاتجاه التّاريخيّ في الرّواية العربية.	ص14
3- الاتجـاه الواقعـــي في الرّوايـــة العربية.	ص25
4 - الاتجاه الوجـــودي في الرّوايـــة العربية.	ص31
5- الاتجـاه النفســي في الرّوايـــة العربية.	ص36
6- الصّـــراع الحضاري في الرّوايـــة العربيـة.	ص44
7- الاتجاه الإيديولوجي في الرّوايـــة العربيـة.	ص49
8- توظيف التّـــراث في السّردية العربيـــة.	ص60
9- جمـاليات المكـان في النّص السّـردي.	ص65
10- المســـرح الشّعـــــري.	ص70
11- المسرح الملحمي والأسطوري.	ص76
12- البنية السّردية في القصّة القصيرة.	ص84
13- السّـــرد النّســـوي.	ص88
14- العجائبية في السّرد العربي المعاصر.	ص98
15- ثبت المصـادر والمراجـــــــع.	ص109
16 -فهـــرس الموضـوعـــات.	ص115