الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمن ميرة –بجاية–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المطبوعة البيداغوجية الخاصة بالسّنة الأولى ماستر

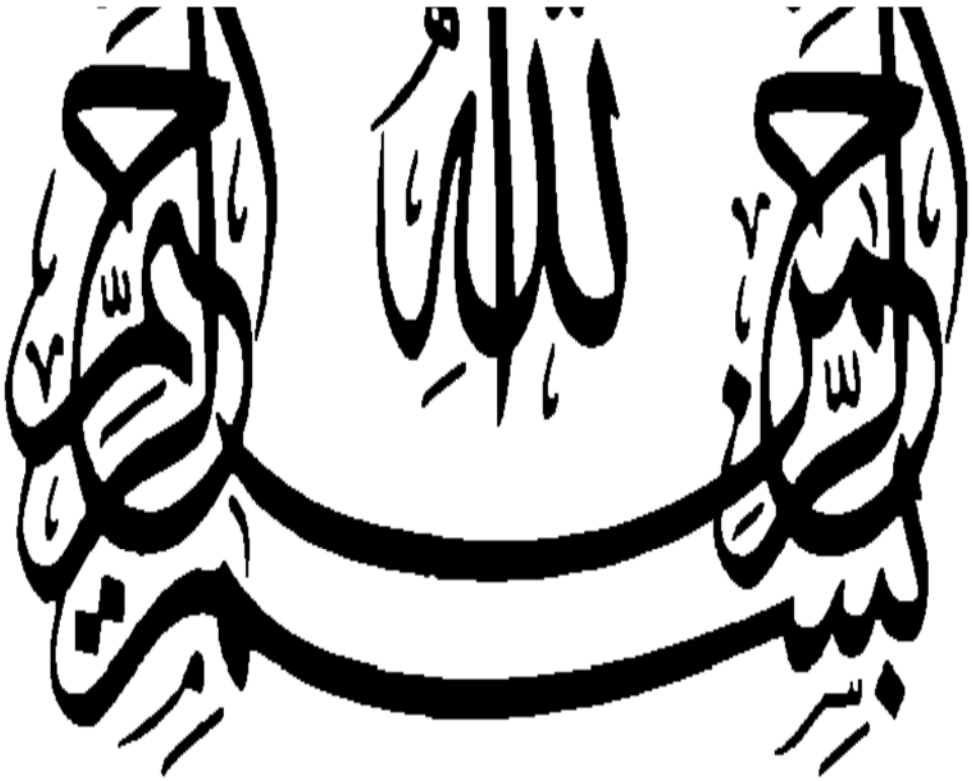
تخصص–أدب عربي حديث ومعاصر–الموسومة بـ:

دروس في الرواية العربية

إعداد الأستاذة:

زهرة خالص

2024/2023



بسم الله الرحمان الرحيم

﴿يَرْفَعِ اللهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ

وَالَّذِينَ أُوْتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ

وَالله بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

صدق الله العظيم

سورة المجادلة: 11

مفردات مقياس الرواية العربية

السداسي الثاني **المعامل:3** **الرصيد:5**

1. نشأة الرواية العربية.
2. الرواية العربية والتراث السردي القديم.
3. الرواية العربية وانفتاحها على الرواية الغربية.
4. الاتجاه التاريخي للرواية العربية.
5. الاتجاه الواقعي للرواية العربية.
6. الاتجاه الاجتماعي للرواية العربية.
7. الاتجاه النفسي للرواية العربية.
8. الرواية العربية وأشكال التطور.
9. الرواية العربية وطرائق التوظيف.
10. الرواية العربية والتجريب.
11. الرواية العربية والكتابة النسوية.
12. الرواية العربية والنقد.
13. الرواية العربية والسينما.
14. أثر الرواية العربية في الأدب العالمي.

– الأهداف المنتظرة من المقرر:

1. التعرف على خصائص الرواية الحديثة والمعاصرة.
2. إطلاع الطالب على إمكانية التأصيل لبعض أنواع الرواية العربية.
3. استشفاف خصائص البنى والمضامين الخاصة بالرواية.
4. تمكين الطالب أكثر من تصنيف الأعمال الروائية بالنظر إلى بنيتها الفنية وخلفيتها الأيديولوجية.
5. تدريب الطالب أكثر على استنطاق الاتجاهات المتعددة والمستترة خلف الرواية العربية.
6. تدريب الطالب أكثر على كيفيات استخدام آليات المنهج السردي في استنطاق الرواية العربية.
7. الكشف عن دلالات بعض البنى النصية التي تزخر بها الخزانة الروائية العربية الحديثة والمعاصرة.
8. التعرف على أهم أعلام الرواية العربية.

– المكتسبات القبلية المفترضة:

1. الإحاطة بالخصائص الفنية والجمالية للرواية العربية.
2. الاطلاع على خصائص الرواية العربية.
3. الإحاطة بالتنوع الإبداعي في مجال الرواية العربية.
4. الإحاطة بأهم الاتجاهات الروائية العربية.

–تقديم المقياس:

يسلّط المقياس الضوء على صيرورة وسيرورة الرواية العربية المعاصرة والتعرّف على أهم الخصائص الفنية التي اتسمت بها هذه الرواية وكذا الاشكالات التي طرحتها والمواضيع التي عالجتها.

يوضح المقياس مفهوم الرواية وكيف أصبحت ديوان العرب في العصر الحديث، كما يحاول التعريف بنشأة الرواية وهل هي أصيلة في التراث العربي أم تأثر الروائيون بالرواية الغربية فنسجوا على منوالها.

كما يحاول المقياس مواكبة مختلف مراحل تطورها منذ عرفت في الأدب العربي.

يعرف المقياس بملامح الرواية العربية ويوضح ميزاتها، ويلقي الضوء على اتجاهاتها المتعددة التي تبلورت حديثا وشكّلت مسيرتها المعاصرة.

يذكر المقياس بالحضور الاستعماري في الرواية وكيف تعامل الروائي مع هذا الحضور وكيف وظف عناصر الرواية لإبرازه.

يواصل المقياس ويوضح علاقة الرواية المعاصرة بالآخر الغربي وكيف نظر الروائي إلى الرواية.

انفتحت الرواية على قضية التجريب كانت لها علاقة مباشرة به ولكن كيف انفتحت وحاولت في ذات الوقت المحافظة على خاصيتها القومية.

يحاول المقياس إضاءة قضية المحظور أو المسكوت عنه في المجتمع العربي المتمثل في السياسة والدين والجنس وكيف تعامل الروائي مع هذه الطابوهات، وكيف قدم هذا الممقوت والمقموع والمسكوت عنه في أعماله الإبداعية عن طريق أيديولوجية المتعددة.

ليصل بعد ذلك إلى توضيح إشكالية الأنواع الأدبية والتعرف على الرواية النسوية.

ولبلوغ هذه الأهداف، وإنجاح تحصيل معرفي فعلي للطالب يتعين علينا طرح أسئلة إجابتها تصب في سياق الموضوع بعيدا عن الاستطراد والإطناب، ونوردها على النحو التالي:

- ماذا نعني بالرواية العربية؟ هل هو جنس مستقل أم هجين؟
- ما موقف النقاد من تأصيل الرواية العربية؟
- ما هي أبرز الخصائص الفنية التي مرت بها الرواية العربية؟
- كيف انفتحت الرواية العربية على الرواية الغربية؟
- ما دواعي استحضار قضايا التجريب في الرواية العربية؟
- ماذا نعني بالرواية النسوية العربية؟

– التوثيق:

أما من ناحية التوثيقية، فقد تم الاعتماد على مجموعة من المراجع أسهمت في تقديم المادة المعرفية المتعلقة بمضامين المقياس للاستدلال على الأحكام وتعضيد الأفكار الواردة فيها، نذكر منها:

–فاطمة موسى، الأعمال الكاملة في الرواية العربية.

مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربية.

– عزيزة مريدان، القصة والرواية.

– عطية أحمد عطية، أصوات جديدة في الرواية العربية.

– السيد بيومي الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة.

– سيزا قاسم، بناء الرواية.

– محمد سيد بحراوي، بواكير الرواية.

– طه وادي، دراسة في نقد الرواية.

– طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية.

– الغاني، مفهوم الرواية.

– منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة.

– زهور تراح، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم والخطاب.

المحاضرة الأولى: في ماهية الرواية

الدكتورة زهرة خالص

1-تعريف الرواية:

1-1التعريف اللغوي:

حين نعود إلى القواميس العربية المختلفة لتحديد مفهوم الرواية، نجد أنّ هذه اللفظة تدل على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه كما تدل أيضا على نقل الخبر واستظهاره.

قال الجوهري: «رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر، من قوم رواة، ورويته الشعر ترويه أي حملته على روايته، وتقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها»[1]. وقد جاء في المعجم الوسيط قولهم: «روى على البعير ريا: استسقى، روى لقوم عليهم ولهم: استسقى لهم الماء، روى البعير، شد عليه بالرواء: أي شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله ونقله، فهو راوٍ (ج) رواة، وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب، أي كذب عليه وروى الزرع أي سقاه، والراوي: راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله، والرواية: القصة الطويلة»[2].

فقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده في معتل الياء روي من الماء بالكسر، "ومن اللبن يروي ريا...والرواية المزادة فيها الماء، ويسمى البعير رواية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا رواية ...ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له متى حفظه للرواية عنه".[3]

---

[1] - ابن منظور، قاموس لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني، بيروت، 1995، ص:282، 281، 280.

[2]- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، ص:384.

[3]- المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، ص:345-340.

من خلال هذين التعريفين اللغويين نلاحظ أنّ المدلولات المشتركة للرواية، تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي "الماء" أو الروحي "النصوص والأخبار" وكلا النوعين كانا ذا أهمية في حياة العربي، فلقد كان الماء هدفهم المنشود من أجلهم يحلون ويرتحلون، وكانت رواية الشعر الضرورة اللازمة لكل شاعر، كما كانت الرواية الوسيلة الأولى لحفظ الأشعار والأخبار والسّير.

ومن خلال هذه التعريفات نجد أنّه لابد من إيراد التعريف أو المفهوم الاصطلاحي للرواية بصفتها جنسا أدبيا متفردا.

1-2-التعريف الاصطلاحي:

حاول بعض النقاد إيجاد تعريف للرواية، فجاءت تعاريف مختلفة فهناك من الأدباء من يرى أنه من المستحسن ألّا نضع حدا للرواية وهذا ما أشار إليه عبد المالك مرتاض حينما أشار إلى إشكالية تعريف الرواية بكونها زئبقية المفهوم قائلا: «والحق أننا بدون خجل ولا تردد نبادر إلى الرد عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة»[1]، والسؤال الذي يعنيه مرتاض هو: ما هي الرواية؟

وقبله نجد "ميخائيل باختين" يرى أنّ تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم[2]إنّ هذا اللون من الأدب حسب تعريف "لوسيان قولدمان": «يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها»[3].

فصعوبة تعريف الرواية إذن يستدعي منّا ذكر بعض التعاريف لبعض الدارسين ومن بينها هناك من قال بأنّها: «رواية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكان التعايش فيه لأنواع الأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا»[4]. وتعدّ

[1]- عبد المالك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1986، ص124.

[2]- ين ظر:ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم: جمال شحيذ: كتاب الفكر العربي 3 بيروت 1982، ص66.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- عبد الله العربي، الإديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت 1970، ص:31.

الرواية فن نثريّ تخيلي طويل نسبيا، بالقياس إلى فن القصة[1]، ونجد من قال بأنّها:« جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرًا لتصوير الشخصيات، والزمان، والمكان، والحدث يكشف عن رؤية للعالم»[2]، ويعرفها إدوارد الخراط بقوله:« الرواية في ضني هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر والموسيقى، وعلى اللمحات التشكيلية، والرواية في ضني عملا حرا والحرية هي التيمات والموضوعات الأساسية»[3]،وتقول عزيزة مريدن عن الرواية: «هي أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنها تشغل حيزا أكبر، وزمنا أطول، وتتعدد مضامينها، كما هي في القصة، فيكون منها الروايات العاطفية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية »[4].

أما في معجم المصطلحات الأدبية لفتحي إبراهيم ورد فيه ما يلي: «الرواية سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية، من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية تشكيل أدبي جديد، لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرير الفرد من رقبة التبعات الشخصية»[5]،وهي بمثابة «قصة مصنوعة مكتوبة بالنثر، يثير صاحبها اهتماما بتحليل العواطف ووصف الطباع وغرابة الواقع»[6].وهناك من عرّفها على أساس أنّها «مجموعة حوادث مختلفة التأثير تمثلها عدة شخصيات على مسرح الحياة الواسع، شاغلة وقتا طويلا من الزمن، ويعتبرها بعض الباحثين الصورة الأدبية النثرية التي تطورت عن الملحمة القديمة»[7]

[1]- ينظر:آمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر سوريا، ط1، 1987، ص21.

[2]- سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص297.

[3]- إدوارد الخراط، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن الرش، ط1، 1981، ص303-304.

[4]- عزيزة مردين، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص20.

[5]- فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية لنشر المتحدين، تونس، 1988، ص60-61

[6]- مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي القصة، الرواية، والقصة والسيرة، منشأة المعارف الإسكندرية، 2002، ص13.

[7]- أحمد أبو سعد، فن القصة، ج1، منشورات دار الشرق الجديدة، 1959، ص25.

وعلى ذكر ما سبق نستنتج أنّ الرواية هي تلك المرآة التي تعكس على صفحاتها كل مظاهر الواقع المختلفة، وهي تجربة فنية منفردة باعتبارها ضربا من الخيال النثري مجسدا في إبداع الكاتب، وفيها يعالج موضوعا كاملا دون أن تنعزل عن القارئ، الذي تتوجه إليه وقد ألمّ بحياة البطل والأبطال في مراحل مختلفة، والرواية تفتح مجالا واسعا يكشف فيه الروائي عن حياة أبطاله وما يصادفهم من حوادث عبر الوقت فهي أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالواقع وأشدها التصاقا بموضوعاته أو مشابهة له.

ومن جهة أخرى يرى أحمد أمين أنّ " الرواية العظيمة هي التي تهتم بالأشياء التي تجعل الحياة نشيطة جيّاشة ذات قيمة أخلاقية، والرواية قد تكون كذلك وهي مستمدّة من أبسط قصة ومن أوضح الناس."[1] فهي إذن ملحمة للحياة، تهدف إلى إيجاد الحلول لمشاكلها، ثم إنّ الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البرجوازي، فالرواية ترتبط أشدّ ارتباط بالمجتمع البرجوازي، لأنّها جاءت بحق لكي تعبّر عن ذلك المجتمع، بما يحمله من تناقضات واختلافات وترى "يمنى العيد" أنّ الرواية هي "صياغة بنائية مميزة بها تولد الحكاية المختلفة ومفارقة لمرجعها، حتى كأنّ لا وجود لهذه الحكاية خارج روايتها".[2]

والقصد من تأليف الروايات إنّما هو "تسلية الخواطر وتهذيب الأخلاق فهي آلة يبث بها الكاتب العواطف الشريفة والمبادئ الجليلة، وذريعة ينهى بها عن ارتكاب الدنايا على اختلاف أنواعها."[3]

فكاتب الرواية في بحث دائم عن الصواب في عالم يطوقه الشر والانحطاط لذلك قيل بأنّ البطل في الرواية إنسان من عالمها، فنجده في كل مرة يعبّر، فالرواية "تتعامل مع إنسان محدد الاسم، جاء من

[1] أحمد أمين: النقد الأدبي، الجزائر 1992، ص 112

[2] يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط 1، بيروت، 1998،ص 56

[3] علي شلش، النقد الروائي في الأدب العربي الحديث،1989، ص، 52

الناس وينتمي إليهم ويبحث عن مصيره مفردا أو مع بشر يقاسمونه المصير، ولا يختلسون من فرديته شيئا."[1]

فهي كشكل ثقافي يمكن أن يشمل كل موضوع يهتم به بدءا من المادة السردية وانتهاء بالتحليل النفسي، وأفضل تعريف هو أنها فن الشخصية، أي الفن الذي يقدم تجربة إنسانية من خلال تصوير لمجموعة من الشخصيات في واقع محدد زمانيا ومكانيا، كما يرى بعضهم أنها شكل من الأشكال النثرية، وهي نوع من القصص ولكنها أطول والفرق بينهما هو أن القصة تحتوي على حادثة واحدة قصيرة، أما الرواية فهي طويلة، قائمة على موضوع رئيسي وهذا الأخير يتفرع إلى مجموعة من الأحداث الجزئية فهي أوسع من القصة سواء في أحداثها أو في شخصياتها كما أنها تشغل حيزا أكبر وزمنا أطول.

ويرى "رجاء عيد" أن الرواية تعبير فني عن الحياة عن طريق الحوادث القائمة على براعة التنسيق مع القدرة على حسن الاختيار، أو الحوادث التي تنساق في سيولة نحو تصوير غاية خاصة، إنها قدرة قائمة على براعة الالتقاط التي من وجهة خاصة تركّز الأضواء في جانب وتلقي الظّلال في جانب آخر[2].

وفيما يخص موضوعها ف"محمد سلام زغلول" يرى بأنّ الروائي يعالج فيها موضوعا كاملا، زاخرا بحياة تامة، فلا يزغ القارئ إلّا وقد ألمّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة وميدان فسح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف الستار عن حياة أبطاله مهما استغرقت من وقت[3].

والرواية سارية إنسانية بعيدة في الزمن الغابر، أين اتجه الإنسان إليها لسرد الأحداث التي تواجهه، يقول "طه وادي": "اتفق الباحثون على أنّ حاجة الإنسان إلى رواية الأحداث التي تقع له ودفع الآخرين إلى مشاركته والتجاوب معه، فيما يشعر به وهو يعيش حياته من لذة وألم ولذة غريزة

[1] فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط 1،1999، ص 144

[2] -ينظر: رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ، رؤى نقدية، الناشر، نشأة المعارف الإسكندرية، ص33

[3] -ينظر: المرجع نفسه، ص34.

إنسانية عريقة في القدم، ربما رجعت في قدمها إلى العصور التي استطاع الإنسان فيما نقل تجاربه إلى رفاقه بالإشارة والصوت أولا ثم باللغة"[1]. فالرواية إذن تصوير لحياة الأديب نفسه في قالب منتقي، يسير وفق الزمان والمكان والأحداث التي يعيشها وهي مرآة عاكسة لحياته الذاتية فمحمد حسين هيكل في رواية زينب رغم محاولته في بداية روايته الفصل بين شخصيته وشخصية بطل الرواية، فيذكر "أنه قابل صحيفة نمساوية فأخبرته عن بعض حيلتها بالآلام والأحزان، ولما كانت في موقف يتقاضى أن أجازيها بثبات، وأن أقول شعري، كما قالت بشعرها، فقد ركبتني الي استراح إلى كتفي...فقصصت عليها حكاية هذه الرواية، كما كنت أنوي أن أكتبها وزعمت أن هذه حياتي مستمرة فقد احتجت وأنا أسرد عليها هذا التاريخ المبتدع أن أجعل الختام بابا مفتوحا[2].

وهذا لا يعني بالضرورة أنّ الرواية مجرد ترجمة ذاتية أو سيرة من السير الذاتية ولكنها قد تكون كذلك شكلا، بينما المضمون فتتسع أبوابه وتختلف أهدافه، وتقوم الرواية على عناصر مختلفة كانتقاء الشخصيات التي تتحرك في إطارها إضافة إلى الأحداث التي تجري دون تعمد وافتعال ودقة وبراعة في رسم هذه الشخصيات كأنهم جزء من الحياة الطبيعية كما أنّ الأديب يلجأ أحيانا إلى الرمز والإشارة والزخرفة اللفظية، يقول "رجاء عيد" لا يهدف الراوي إلى مجرد صورة شبيهة بالحياة فالصورة يركز بؤرته على أشياء بعينها لتظهر الحقيقة تماما ولكنه يضع أشياء بعيدة عن البؤرة، كخلفية، أو أنه يختار تصوير شيء ما من زاوية غير عادية أو يكبرها على نحو عادي، حتى ليبدو موقد النار وكأنه موقد جهنم وتبدو بعض أغطية الزجاج وكأنها عينا الشيطان، وبالمثل فالروائي لا ينتقي وحسب كما في الحياة بل يعطي شخصياته درجات متفاوتة من الأهمية، بل إنه يستخدمهم كأنماط، ومتحدث، أو رموزا أو كأساطير، وزخارف فالرواية تقوم على مبدأ الانتقاء ثم تركز وتكثّف وتجمع في بؤرة خاصة وصفا للحياة، حياة الأشخاص ومواقف هذه الحياة[3].

---

[1]- محمد حسين هيكل، زينب مقدمة الرواية، منشورات الأنيس، 1987، ص9

[2]- ينظر: رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ، ص34.

[3]-ينظر: طه وادي، صورة المرء في الرواية المغامرة، دار النشر للجامعات القاهرة، 1997، ص4

2-البنى الفنية للرواية:

لابد للرواية أن تقوم على خصائص ومرتكزات فنية من شأنها في ذلك شأن الأنواع الأدبية الأخرى، ومن بين هذه الخصائص ما يلي: الأحداث، الشخصيات، الحوار، الأسلوب، اللغة، البيئة، إلى غير ذلك من خصائص لا تقوم الرواية إلا بها وفيما يلي سنقف على كل عنصر من هذه العناصر:

1-الأحداث:

تعد الأحداث في الرواية أحد العناصر الأساسية التي تعتمد عليها، ومن حيث كونها الموضوع الأساسي الذي تدور عليه. فالحدث هو الذي يحدد الموقف ويحرك الشخصيات والكاتب يمكنه أن يستنبط أحداث روايته من الحياة، بما فيها من معاني إنسانية، وصراعات ومشاكل. والرواية تتضمن حدث واحد تتفرع عنه عدة أحداث أخرى. وقد كان لزاما على الراوي أن يختار الحدث المناسب لروايته بدقة متناهية، باعتباره أهم عناصر الرواية، كما يجب عليه أن يوضح الغرض من وراء اختياره لهذا الحدث، لأنّ الحدث يؤثر على نجاح الرواية من عدمه.

لذلك وجب على الكاتب أن ينسقه وأن يمزجه بنوع من التّشويق لأنّ عنصر التشويق مهم جدا كي لا يحس القارئ بنوع من الملل فينفره ذلك من الرواية.[1]

2-الشخصيات:

إذا كانت الأحداث تشكل حيزا هاما في الرواية، فإن دور الشخوص لا يقل أهمية عن ذلك، نظرا لكون الرواية تبقى ثابتة من دون وجود الشخصيات التي تحركها، فوجود الشخصيات ضروري لكي يكتمل العمل الروائي، والشخصيات أنواع: ثانوية، نامية، وثابتة.

[1] ينظر: طه وادي، صورة المرء في الرواية المغامرة، ص 25-26-73

2-1 الشخصيات الرئيسية: وهي الشخصية البطلة في الرواية أي التي يدور حولها موضوع الرواية بكاملها، وغالبا ما يصورها الكاتب على أنها الشخصية المثالية، الطيبة والشجاعة، وهي في النهاية إما منتصرة، وإما تذهب ضحية لشجاعتها، وهي في كل الحالات تجعل القارئ يتعلق بها.[1]

2-2الشخصيات الثانوية: وهي شخصيات تحرك الأحداث من بعيد، كشخصية الخادم مثلا أو الطبيب أو الأصدقاء أو السائق أو ...فكلها شخصيات قد تؤدي دورا في حسم أحداث الرواية دون أن يكون لها تدخل واضح فيها.

2-3الشخصيات النامية: وهي التي تظهر لنا بالتدريج فتنمو وتكتشف مع سير الأحداث وتطورها.[2]

2-4الشخصيات الثابتة: هي شخصية ثابتة في الرواية لا تؤدي أي دور واضح، فهي لا تتغير من بداية الرواية إلى نهايتها، وقد صور النقاد الشخصيات في الأبعاد التالية: البعد الجسماني، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي.[3]

أ-البعد الجسماني: فالكاتب يصف شخصياته خارجيا، من حيث الطول والقصر، ولون البشرة وملامح الوجه، فتحس بذلك أنّ الشخصية أمام ناظريك وكأنه لك معرفة سابقة بها.

ب-البعد الإجتماعي: وهنا يصف الكاتب البيئة التي تتواجد فيها الشخصية، والأناس الذين تعايشهم، والمستوى الثقافي، والعقيدة وميولها.

ج-البعد النفسي: يصور فيه الكاتب طبائع الشخصية ومشاعرها وأصواتها وطريقة تفكيرها، ومواقفها، وقد يختار الكاتب شخصياته من التاريخ، أو من المجتمع وقد تكون خيالية لا توجد إلا في ذهن الكاتب.

---

[1] ينظر:عبد الرزاق حسين، فن النثر المتجدد، ط1، ص 80

[2] ينظر: عبد الرزاق حسين، فن النثر المتجدد، ص 81

[3] ينظر: عزيزة مردين، القصة والرواية، ص 29

3-الزمكانية:

هما بالتحديد عاملا الزمان والمكان، وهذان العاملان يحتلان مكانة هامة في البناء الروائي، من حيث استعراض الكاتب للبقع التي وقعت عليها أحداث الرواية، والفترة التي حدثت فيها وقد يبدأ الكاتب بذكر شخصياته أولا ثم يحدد الزمان والمكان أو العكس.[1] إنّ وصف المكان يدمجك في الرواية ويجعلك تتخيل موقع الأحداث ووصف الزمان يساعدك على تتبع أحداث ذلك الزمن وتقصيه، وعليه فإنّ كلا من الزمان والمكان يمثلان في أحيان بعيدة البطلين الفعليين للروايات المدروسة فللزمان والمكان صلة وثيقة تربطهما.

4-اللغة:

وتعني مجموع الألفاظ والعبارات المستعملة في الرواية، والتي تجري على لسان الشخصيات، ويختارها الكاتب بعناية شديدة، فاللغة مهمة لكشف مغزى الكاتب من الرواية. لذلك يعمد إلى تزويقها وتنسيقها، وبما أنّ الرواية تكون موجهة لأفراد المجتمع بوجه عام، فهي تكون مألوفة خالية من الغرابة والغموض لأنّ الكاتب يريد أن يستميل أكبر قدر ممكن من القراء وفي سبيل ذلك فهو لا يتردد في إدخال بعض الكلمات العامية، المهم أن يؤثر في القارئ ويهيمه.

5-الأسلوب:

يعتبر الأسلوب عاملا أساسيا لموضوع الكاتب في أي عمل أدبي، به يستطيع أن يثبت نفسه باعتباره مرآة له. والأسلوب هو طريقة الكاتب في الكتابة، كيف يصوغ جملة وكيف يختار كلماته، وكيف يعبر عن أفكاره وينقل إحساسه، لذلك فإنّ للأسلوب دورا في نجاح أو عدم نجاح الرواية. فكل روائي يتميّز عن غيره من خلال أسلوبه وطريقته في التعبير وهو يكتب ذلك من بيئته ومجتمعه ثم من ثقافته وتجاربه. ومن الروائيين من يتملّق في أسلوبه ويزخرفه بالبيان والبديع والخيال، وهناك من يكسي

[1] ينظر: صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الوظيفة والرمز، ط 1، بيروت، 1993، ص 25

أسلوبه البساطة فتحسه صادقا في معانيه ومقاصده، فالأسلوب إذن هو الوسيلة الأولى التي يكشف الكاتب من خلالها عن الرسالة التي يريد أن يوصلها للقارئ.[1]

6-الحوار:

يعتبر الحوار من أمتع عناصر الرواية، وهو من أساسياتها وأقرب عناصرها للقارئ، ومما يشترط في الحوار أنه يجب أن يكون عنصرا منتظما في الرواية يخدم سير أحداثها، ثم على الروائي أن يلائم حواره للرواية، فيكون طبيعيا ومتصلا اتصالا وثيقا بشخصية المتكلمين وملائما للموقف الذي يعرض فيه ويكون حيويا وممتعا.[2] فمن اللازم في الحوار أن يكون مبنيا على التركيز ومرونة التعبير وأن يوجز في الكلام متى يطلب الموقف ذلك ويسعّ في الحديث متى يتطلب الأمر ذلك أيضا. والحوار لابد أن يكون عفويا بسيطا، كما أنه يلعب دورا في رسم الشخصيات فمن خلال كلمة أو موقف يصدر عن إحدى الشخصيات، نستطيع التعرف على تلك الشخصية بالإضافة إلى أنه يكشف لنا الصراع القائم داخل الرواية ويشرح عواطف الشخصيات وطرق تفكيرها، والحوار عموما يسهم في تطوير أحداث الرواية.[3] .

7-الحبكة:

وتعني السياق الذي تندرج فيه الرواية ككل بما في ذلك من نسيج للأحداث، والشخصيات، والأسلوب، والزمان والمكان، وسير الأحداث. فتشد انتباه القارئ بقوة نسجها وتشويقها، وهناك من الحبكة ما تعتمد على تسلسل الأحداث تسلسلا يستولي على تفكير القارئ، وهناك ما تعتمد على

[1] ينظر: نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب للطباع، ط1، 1992، ص 21

[2] ينظر: أحمد أمين، النقد الأدبي، الجزائر، 1992، ص 160

[3] ينظر: عزيزة مريدن، القصة والرواية، ص 53-54

الشخصيات، وما ينجم عنها من أفعال. فالحبكة إذن "هي المجرى الذي يندفع في الشخصيات والحوادث حتى تبلغ القصة نهايتها".[1]

قائمة المصادر والمراجع:

-الكتب باللغة العربية:

1. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، د.ت، 350/2.

2. الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليلية، منشورات دار الأديب، وهران، 2007.

3. الأصمعي، عبد الملك بن قريب: فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق ش. توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1980.

4. أفايه، محمد نور الدين: الهوية والاختلاف، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.

5. البحرى، محمد: في السيرة الذاتية النسائية، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع 1998.

6. بشرى السيتاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، ط1، 2002.

7. الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1985.

8. حمادي الزنكري، الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، ع39، 1995.

9. السواح، فراس: لغز عشتار (الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، ط6، دار علاء الدين، دمشق، 1996.

[1] عبد الرزاق حسين، فن النثر المتجدد، ص 69

10. طه وادي، جماليات القصة و الرواية المدرسية، مقالة " مجلة المنهل "، فبراير 1997، العدد 530.

11. عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، ط1، 1996، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء.

–المجلات:

12. محمد صابر، مرايا الجسد، تجليات اللسان الشعري الأنثوي، مجلة عمان الثقافية الشهرية، أمانة عمان الكبرى، ع126، ديسمبر 2005.

13. اليوسفي، محمد لطفي: ذكورية اللغة وإفقار الكائن، قراءة في المتخيل أو المرأة في الفردوس، مجلة الشعراء تصدر عن بيت الشعر – رام الله، خريف 1998.

–الروايات:

1.أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر 1993.

المحاضرة الثّانية: نشأة الرواية العربية

د–زهرة خالص

تمهيد:

تكشف خارطة السرد العربي الحديث في القرن التاسع عشر عن غنى خاص في مجال التأليف الروائي، وبغضّ النظر عن الأحكام النقدية الشائعة في حقّه، وكثير منها أسقطت قيما لاحقة على حقبة التشكّل الأولى للنوع الروائي، فإنّ تلك المدوّنة السرديّة شديدة التنوّع والثراء، ولعلّها الوثيقة الرمزية الأكثر تعبيرا عن الانتماء المزدوج لأسلوبين ورؤيتين ونسقين ثقافيين؛ فهي تتصل بالمدوّنات والمرويات السردية في كلّ ذلك، وتنفصل في الوقت نفسه عنها تتصل بها لأنّها ورثت مكوّناتها العامة واستوحت عوالمها التخيّلية، وموضوعاتها، وصيغها التعبيرية.

وتنفصل عنها لأنّها انشقّت بوضوح عن القوالب الأسلوبية والأبنية السردية المقفلة والثنائية الضدّية للقيم الشائعة في الموروث السردي، وبدأت ببطء تشكّل خصوصياتها في كلّ ذلك ، وليس خافيا أنّ ذلك استغرق زمنا طويلا لا يعتبر اتصال الرواية في أول أمرها بالمرويات السردية انتقاصا لها ولا يعدّ انفصالها ميزة لها، فالحراك البنيوي والأسلوبي في الآداب القومية يؤدّي باستمرار إلى تحوّلات أجناسية وأسلوبية ودلالية، فيعاد تقويم الآداب في ضوء هذه التحوّلات الكبرى، ويتّضح لكلّ باحث يستغرقه حال الثقافة العربية في القرن التاسع عشر أنّه كان القرن الذي شهد بداية هذه التحوّلات التي تفاعلت، فيما بينها، فأفضت إلى تغيير كبير في الأدب بأنواعه ووظائفه التي صاغت الملامح الأساسية للرواية العربية في نشأتها الأولى.

1– خليل الخوري ودوره الريادي في نشر الرواية العربية:

في سياق تحليل المدونّة السردية العربية في القرن التاسع عشر، لا يمكن تخطّي الدور الريادي الذي قام به "خليل الخوري" (1907-1936) صاحب جريدة "حديقة الأخبار" ومؤسسها الذي وصفه "مارون عبود" بأنّه أول رواد التجديد[1]، فقد تبنّى نشر الروايات المؤلّفة والمعرّبة منذ بداية صدور جريدته في عام 1858، ولعلّ أول رواية مؤلفة نشرت فيها هي رواية "البّراق بن روحان" التي لم يرد ذكر لمؤلّفها، وبدأت في الظهور اعتبارًا من العدد 40 في السنة الأولى لصدور الجريدة، ثم انصرف اهتمام "الخوري" إلى نشر الروايات المعرّبة بداية برواية "المركيز دي فونتاج" التي بدأ نشرها في العدد 52 من السنة الأولى 1858 ثم أعقبتها رواية "الجرجسيين" بداية من مارس 1859، وكلا الروايتين من تعريب "سليم نوفل" وتابعت الجريدة نشر روايات أخرى منها على سبيل المثال "فصل في بادن" ورواية "بولينا موليان".

2- التجديد في رواية وَيْ -إذن لست بإفرانجي ل"خليل الخوري":

بدأ "الخوري" ينشر روايته "وَيْ - إذن لستُ بإفرانجي" التي ظهر فصلها الأول في العدد 93 الصادر يوم الخميس 13 تشرين الأوّل/ أكتوبر 1859 وقدّمها "الخوري" قائلا: «إذا كنتَ أيها القارئ مللتَ مطالعة القصص المترجمة، وكنتَ من ذوي الحذاقة، فبادر إلى مطالعة هذا التأليف الجديد المسمّى: وَيْ - إذن لست بإفرانجي" ووضع للرواية مقدمتين سمَى الأولى مقدّمة المقدّمة والثانية المقدّمة وإثر انتهاء النشر بمدة وجيزة صدرت الرواية كاملة بكتاب في 162 صفحة، وذلك في عام 1860.

يكشف التقديم المذكور حقيقة ينبغي أن تؤخذ بالاعتبار بصورة كاملة، وهي أنّ "الخوري" قرَر أمرين متلازمين، الأول كثرة المعرّبات الروائية من اللغات الأخرى، إلى درجة أشعرته بالملل، كما يلمس من مخاطبته القارئ، وتلك حقيقة يكشف عنها اهتمام "حديقة

[1]- مارون عبود، المؤلفات الكاملة، مج2، دار مارون عبود ، بيروت، ص113.

الأخبار" بالمعربات، ونرجَح أنّه كان يقصد تلك المعربات دون سواها، إذ لم يكن التعريب قد شاع آنذاك في تلك الفترة المبكّرة بحيث يصبح ظاهرة عامة تستحق هذه الإشارة، ولا تكشف فهارس المعرّبات إلا عن نص معرّب واحد قبل ذلك، هو «مطالع شموس السير في وقائع كارلوس الثاني عشر لـ "فولتير" وهو تعريب لنص ذي صبغة تاريخية أكثر منها سردية- تخيلية، وعن هذا الأمر يتأدى الثاني، وهو ضرورة العناية بالمؤلفات، ويتقدّم "الخوري" على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف الروائي وضرورته. وأخذ الأمر بظاهره فيمكن تأويل كلام "الخوري" على أنّه ضرب من الشعور بالحاجة إلى التأليف أكثر منه للتعريب، والإشارة إلى هذه الحاجة تظهر وعيا أوليا بضرورة الكتابة الروائية، مع أهمية التأكيد على أنّ المعرّبات التي ظهرت في "حديقة الأخبار" خلال السنة الأولى من صدورها، كانت تخضع لشروط التأليف السردي الموروث، ولا تراعي فيها الدقة والأمانة.

3 – طريقته في الإبداع الروائي:

لم ينقطع "الخوري" كثيرا عن أساليب التعبير الموروثة، كما حدث لمعاصره "فرنسيس مرّاش"، لكنهما يشتركان في تكريس النصّ لغايات اعتبارية، وهو أمر لازم السرد القديم، وتكشف لغته في بداية الأمر نوعا من الامتثال للأسلوب التقليدي، لكن ذلك لم يثبت إلى النهاية، على أنّه – شأن جميع الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، والشطر الأعظم من النصف الأول من القرن العشرين- ظل معنيا بالتعليق المحايث على الأحداث، والتفسير المصاحب لها، كما نجد ذلك عند "سليم البستاني" و"جورجي زيدان" و"هيكل" وغيرهم؛ إذ تظهر تعليقات الكاتب على الأحداث كجزء من النصّ، كما هو شائع في ذلك الزمان، فالراوي الذي هو قناع المؤلّف، في تلك المرحلة، يوجه الأحداث على نحو مباشر من خلال تدخّلات ظاهرة، كقوله، على سبيل المثال، في الفصل السابع: «لاشك أنّك، أيها المطالع العزيز، قد نظرت بالعيان كلّما (كذا) شخّصناه لك من الصفات والسمات حيثما قد أطلنا بك المقام في هذه المدينة التي قد سلبت منّا قيمة الزمن، كان يجب ألّا نصرفها لو

سلكنا على مبادئ التوفير لقد جاء الوقت الذي صار ينبغي به أن نرحل قبل أن تمنعنا نبال الأمطار، ومعامع الأنوا (كذا)، لأننا قد قطعنا بها رأس الخريف وذنبه فهاجمتنا أقدام الشتا (كذا) بجيوش الغيوم التي راحت تكسي بنات السما (كذا) بنسيج قطنها المندوف المتراكم في ساحة الفضا (كذا) مبتهجا بعلايم الأمان حيثما لا تقدر أن تتوصل إليه يد الشجار الطويلة فتخطفه إلى بطون السفن الإنجليزية ...لكن قبل أن تشغلنا أهبة السفر يجب أن تفتكر إلى أي مكان نوجّه خطواتنا، فأضنك ترغب المسير إلى دمشق، لكن هذه المدينة لا يوجد بها شيء نحدّق به (كذا) بأبصارنا إليه لأنّ يد التفرنج لم تدن منها بعد، فلم تزل على أصل فطرتها العربية»[1].

هذه السلسلة المتواصلة من الصيغ البلاغية التقليدية انتشرت في تضاعيف النص، وقد بدا التعسّف واضحا في التسجيع، مع ميل لا يخفى نحو التبسيط اللغوي الذي يقترب إلى العامية أحيانا وتلك الصيغ ترد ضمن خطاب موجّه إلى المتلقّي، يستخدم كوسيلة سرديّة لتغير مسار الأحداث والأمكنة، لكن المؤلّف يستثمر الموقف ليعلن عن أفكاره الشخصية، ومنها التأكيد على عدم تفرنج دمشق وفي ظلّ سياق ثقافي مازال في بداية تطوّره ليس من الممكن تصوّر انقطاع كامل عن الموروث الأسلوبي من جهة، ولا التخلي عن القيمة الاعتبارية للنصوص المكتوبة من جهة ثانية. فقد جاءت الرواية العربية الأولى صورة كتاب أخلاقي اجتماعي وضعه مؤلّفه بأسلوب قصصي ينتقد فيه بدقة الأخلاق والعادات.[2]

تعلن رواية "الخوري" باللقاء الأول مع الغرب، ذلك اللقاء الذي عرفته بلاد الشام قبل غيرها فوجد طريقة إلى الأدب الروائي، ولم يكن المؤلّف يكتب دون أن يلحظ ما يترتب عليه من مهمة اجتماعية وأخلاقية، وذلك ما دعاه شأن غيره من الكتّاب إلى الاهتمام بالبعد

[1]- خليل الخوري، وي- إذن لست بإفرنجي، حديقة الأخبار، العدد102، الخميس الموافق 15 كانون الأول/ ديسمبر، 1859.

[2]- كتاب "خليل الخوري فقيد الشعر والصحافة والسياسة " جمع إدارة حديقة الأخبار، بيروت، مطبعة حديقة الأخبار، 1910، ص29.

الاعتباري لروايته، التي كانت تتراوح بين نوع من المغامرة الارتحالية في أماكن متعددة، والأحداث المباشرة التي يراد بها التعبير عن جانب من عصر المؤلف والملاحظة التي تفرض حضورها هنا خاصة باللغة والأسلوب وطريقة السرد؛ فقد كان الخوري انتقائيا في ألفاظه، وذلك حال دون السلاسة التعبيرية التي ظلّت تلمس بوضوح إلى عقود بعد "الخوري"، ولكنّه هيّأ للتخلص من الصيغ الجامدة في النثر المتصنّع، وإن لم يفلح كثيرا في ذلك، وجاء أسلوبه أقرب إلى محاكاة الأساليب الشائعة في المرويات السردية، لكنّها أكثر عناية في اهتمامه بالصورة الفنية. ومرجع ذلك الاختلاف الذي يظهر بين الأداء الشفوي في تلك المرويات والكتابي في رواية "الخوري"، وأخيرا وضعت رواية "وي- إذن لست بإفرنجي "السُنن الأولى للسرد الذي تتداخل فيه، في وقت واحد، مسارات السرد الحكائي وتعليقات المؤلف، ثم العناية البالغة بالحركة والتنقل وقلة الاهتمام بالبعد الواقعي للشخصيات، وعدم مراعاة الترتيب الزمني للواقع بدقة، وخضوع العلاقات بين الوقائع للصدفة وليس للعلة، بما يكشف سيادة العلاقات السردية على حساب العلاقات المنطقية بين الأحداث، وهذه السُنن اللغوية والسردية المستعارة بمجملها من المرويات السردية ستلازم الرواية العربية في طور نشأتها الأول.

2-الاحتجاج للموروث في رواية "غابة الحق" للروائي "فرانسيس مراش":

2-1 دمج الفكر بالغايات الجمالية في روايته:

في الفترة التي كان "الخوري" قد نشر روايته، كان فرنسيس مرّاش الحلبي"(1835-1874) يعدّ نفسه لكتابة رواية من نوع مختلف، يصار التركيز فيها على القيمة الذهنية والرمزية للسرد، وبلغة لا تمتثل للموروث السائد إنّما تحاول الاحتجاج عليه في التركيب والغاية، وتلك الرواية هي "غابة الحق" التي صدرت في عام 1865. وكان "مرّاش" قد أصدر قبل ذلك في عام 1891 كتابا يستعين بالسرد وسيلة له، وهو "درَ الصدف في غرائب

الصدف" ثم أصدر بعد "غابة الحق" بعامين كتابه "رحلة باريس" وفي هذا نريد التأكيد منذ البداية إلى أنّه ظل يتحرّك في مجال السرد الذي انصرف كليا إليه، كما سنجد ذلك في روايته "غابة الحق" التي كتب معظم فصولها أثناء إقامته في باريس، وقد اتفق معظم الدارسين الذين اهتموا بـ"مرّاش" على أنه حاول التوفيق بين الوظيفة الفكرية للأدب والغايات الجمالية التي يوفرها السرد الأدبي، كما عبّر "لويس شيخو" عن ذلك بقوله: «إنّه جمع في روايته بين "الفلسفة والأدب" و"أودعها الآراء السياسية والاجتماعية على صورة مبتكرة»[1].

هذه الطريقة في الصوغ الأدبي هي التي جعلت "الفيكونت دي طرّازي" يقول عن الرواية : بأنها «كتاب أخلاقي وضعه على أسلوب القصة، وضمّنه انتقادا دقيقا للأخلاق والعادات»[2].فيما وصفه "الزّيّات" لذلك بأنّه «أقدم دعاة التحديث، وأول رسل التجديد»[3].وما جانب "مارون عبود الصواب حينما أكد في عام 1949، وبعد مرور 75 سنة على وفاة مرّاش، بأنّه كان على قصر عمره زعيما أدبيا ترك دويًّا وأنّ روايته "غابة الحق" التي طبعت ستّ مرات حتى عام 1990، قد كتبت على غرار "رؤيا يوحنا" كونها تبدأ بالحلم وتنتهي به، إنّما هي طراز خاص، فالخيال فيها «يبلغ مداه الأبعد، وقد استولى فيه المؤلّف على الأمد. العرض والسياق جيدان، والقصّ يمشي على رسله أما الأبطال فلا سمات لهم، ولم يستعر المؤلف لشخوصه الأجساد التي تنبثق منها أعمالهم وآراءهم وأفكارهم بل ناب هو عنهم جميعا، واكتفى بأسمائهم، ثم راح يقول بلسانهم ما يقول وقد يُعذر على ذلك لأنهم رموز لا أشخاص، ولكنّه في كل حال مسؤول عنهم لأنّه خلقهم أما العبارات فخيالية سهلة، ولكنه ينقصها شيء لتخرج ناتنة بارزة، إنّها كتلك الرسوم التي لم تفز

[1]- لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ، 1926، ص45.

[2]- الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، ج1، المطبعة الأدبية، بيروت، 1913، ص104.

[3]- أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، 1978، ص511.

بحظها الكامل من الألوان والخطوط، والإنشاء، على ما فيه من خيال وصور قلّما نحسّ فيه تلك الحركة، ولا ذلك الزخم»[1].

2-2 استقراء مارون عبود لخبايا الرواية:

سطّر "مارون عبود" جملة من الأوصاف والأحكام التي تصلح منطلقا لتحليل رواية "غابة الحق" ويمكن القول بأنّه أنصف الرواية حينما أبان مزاياها وعيوبها معا. وليس لنا الآن أن ننتقص من رأي "عبود"، فمن الصعب الحصول على أفضل منه في النقد العربي خلال الحقبة التي صدر فيها تلك الحقبة التي شاعت فيها الانطباعات والأحكام، إلى ذلك فقد التفت إلى جملة من القضايا المهمة التي لم تكن مثارة آنذاك بصورة ملحّة، ومنها قضية الأسلوب السردي في الرواية، وقضية البناء وقضية الخيال. فوجد تلازما بين العرض والسياق، ويفهم من ذلك أنّه كان يقصد الطريقة التي بنيت فيها الأحداث والشخصيات والخلفية الزمانية – المكانية لهما، وما يترّشح عن ذلك من سياق دلالي سيؤكد "عبود" أنّه سياق رمزي وبحسب المصلح السردي الحديث يمكن القول: إنّ "عبود" كان يقصد شيئا قريبا مما نعرفه الآن بالبنية السردية والدلالية للنّص، مع ضرورة التأكيد بأنّ هذه المصطلحات ودلالاتها ووظائفها لم تكن مثارة في النقد الروائي العربي في حياة "مارون عبود". وترد إشارته حول القصّ/ السرد الذي رآه سلسا مرسلا، وهي إشارة معبرة عما يتّصف به النّص، ومن هذه الناحية فأنّه أنصف نصّا ظهر قبل أكثر من ثمانين سنة من الوقت الذي كتب فيه "عبود" رأيه.

وبعد كل هذا تظهر مجموعة من الطعون على الرواية، وفي مقدمة ذلك غياب التشخيص وهذه الملاحظة على درجة بالغة من الأهمية فـ"مارون عبود" يتفهم سبب ذلك كون الأشخاص في الرواية يحيلون على رموز، والمؤلّف انتقاهم لدلالتهم الرمزية، وليس

[1]- فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، دار الحمراء، 1990، ينظر مقدمة مارون عبود، ص10.

لمماثلتهم نماذج واقعية، أو محاكاة للشخصيات المستعارة من الواقع، ولا تغيب هذه الملاحظة عن كل قارئ للرواية، فـ"غابة الحق" نصّ يتشكّل سرديا من منظومة متكاملة من الرموز، وهذا يفسر ملاحظة عبود في أنّ "مراش" كان يُنطق شخصياته بأفكاره هو، فالأفكار مصمّمة كجزء من الوظيفة الإصلاحية والانتقادية للنصّ، ولم يكن هذا أمرا غريبا عن فنّ الرواية بصورة عامة، فقد كانت الشخصيات حوامل دلالية لأفكار الروائيين إلى درجة تزاح فيها الشخصيات جانبا في كثير من المواقف، فيخاطب المؤلّفون القراء كأنّهم جزء من البنية السردية للنصّ الروائي، وهذا يكشف عدم استقلالية الشخصية داخل النسيج الفني للعمل الأدبي وسيمّر زمن طويل قبل أن يتحقق ذلك.

الروائي ملزم بمراعاة السُنن الثقافية للتلقّي في عصره، فهي التي تتحكّم في نوع الأدب الذي يجري قبوله، وكانت تلك الحقبة مشبعة بالسمات الأسلوبية التي أوجدتها المرويات السردية، فجاءت الرواية لتعبر عن استجابة مباشرة لتلك الشروط التي تفترض في الآداب السردية . بدأت الرواية العربية كرواية إصلاح؛ لأنّ ذائقة التلقّي كانت تفترض في المادة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية واستجابت الرواية لهذا الشرط، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع، وتوارى شيئًا فشيئًا صوت المؤلف الفردي ورؤيته وموقفه الفكري، وبدأت النصوص تعبر ضمنا عن القيم الثقافية، انتقلت الرواية من المستوى الفردي إلى المستوى الحواري.

وجدير بالذكر أن "باختين" كان استقصى هذه الظاهرة، واعتبر أنّ روايات "دستويفسكي" التي بدأت بالظهور خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وفي فترة قريبة من ظهور روايات "الخوري" و"مرّاش" و"سليم البستاني"، من أوائل الروايات التي بدأت تعرف تعدّدا في الأصوات إذ وقع انفصال بين رأي المؤلف ورأي الشخصية، ففي تلك الروايات «يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية من نمط اعتيادي . إنّ كلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات، وحول العالم تكون هي

الأخرى كاملة الأهمية تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية. إنّها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته، كذلك هي لا تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنّ أصداءها تتردّد جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلّف وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيمة الخاصة بالأبطال الأخرين»[1].

ظلت الرواية العربية، إلى النصف الأول من القرن العشرين تعتبر الشخصيات أقنعة رمزيّة للكتاب، ومع أنّ الرواية الحديثة بعد ذلك حاولت أن تدمج بين الرؤى الفكرية الخاصة بالمؤلفين مع تلك الخاصة بالشخصيات، حينما جعلت البحث وظيفة من وظائفها، كما تجلّى الأمر في روايات "أمبرتو إيكو" لكن ذلك لم يتضح أثره في الرواية إلّا في وقت متأخر كانت الشخصيات في السرد القديم تقوم بوظيفة القناع الذي يستتر خلفه الكُتّاب وأخيرا

3-أسلوب فرانسيس مرّاش فتح الله:

تأتي الملاحظة الخاصة بالأسلوب اللغوي وهي ملاحظة تكشف استبداد المعيار اللغوي الموروث الذي تمرد عليه "مرّاش"، ولم يتمكن "عبود" من تقديره، فمن الصحيح بالنسبة "لعبود" أنّ "مراش" كان ذا عبارة خيالية سهلة، لكنها منقوصة في مكان ما، إنّها كالرّسم الشاحب في خطوطه وألوانه، تغيب عن الأسلوب الحركة والزخم، ويقارن "عبود" بين أسلوب "مراش" وأسلوب كاتبين معاصرين له، فيقول: «ليس للمرّاش تعبير أديب إسحاق، ولا هديره، ولا صحة تعبير الشدياق، ولا ظرفه، ولا تهكمه، لكنه أسمى خيالا منهما، وقد ذكرت هذين الاسمين لأنّهما كانا سيدي الحقبة التي وجد فيها المرّاش»[2]

[1]- ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص11.

[2]- مارون عبود، مقدمة غابة الحق، ص10.

يحتاج التأكيد الأخير منا إلى وقفة قصيرة، فـ"مارون عبود" فيما يخص هذه القضية الدقيقة لجأ- لأنّه لم يجد نظيرا لأسلوب "مراش" - إلى المقارنة، وقادته المقارنة إلى ما نعتبره في ضوء التطوّرات الأسلوبية التي وقعت في العربية خلال القرن التاسع عشر ميزة خاصة للمراش وليس نقصا، فأسلوبه خلو من السمات التي ميّزت معاصرين له، هما الشدياق وأديب إسحاق، إنّه أكثر بُعدا عن التصنع أكثر سلاسة، أكثر هدوءًا، لا تفاصح فيه ولا شقشقة، وبعبارة "عبود" إنّه مفارق للحركة اللّفظية الطنّانة، والزخم الذي يدفع به التوتّر اللفظي، وكل ذلك يغيب عن أسلوب "مرّاش" لأن المرجعيات التي صاغت أسلوبه، وأثرت فيه مرجعيات فلسفية ودينية وعلمية، وبحسب "مارون عبود":«هو متأثر بالعلم والفلسفة أكثر من جميع كتاب عصره، نزّاع إلى إصلاح المجتمع، يدعوا إلى الأخذ بالحضارة الحديثة، أما ثقافته فمتأثرة بالدين، ولغته تكاد تكون لغة الكنيسة المستعربة حديثا»[1].

لم يتفرد مارون عبود باستخلاص هذه الظاهرة، فقد كانت مثار انتباه مجموعة من الدارسين بل إنّ هذا الحكم استقاه "عبود" من "الحمصي" الذي أكّد منذ فترة طويلة على أنّ "المراش" كاتب مبادئ وتفكير، وذو خيال مبدع، عبارته رقيقة، سهلة، ركيكة أحيانا، ليس لها نصاعة أديب إسحاق ولا هديره، ولا جزالة الشدياق وظرفه وتهكمه، غزير الأفكار، خطابي اللهجة في كل من شعره ونثره، ولعله أسبق كُتاب عصره للمطالبة بإنشاء دنيا جديدة يسودها السلام، ويرف عليها الوئام في كتابه "غابة الحق" »[2].ووصف "شيخو" أسلوبه بأنّه يتميز بـ«الترفّع عن الأساليب المبتذلة فيطلب في نثره ونظمه المعاني المبتكرة والتصوّرات الفلسفية، فلا يبالي بانسجام الكلام وسلاسته فتجد لذلك في أقواله شيئًا من التعقّد والخشونة مع

[1]- المرجع نفسه، ص11.

[2]- أورده سامي الكيالي، الأدب العربي المعاصر في سوريا، ص45.

الإغضاء عن قواعد اللّغة»[1]. وفسر رشيد عطا الله الأمر قائلا: «أدى به حرصه على حفظ استقلاله الفكري إلى نبذ قوانين الإنشاء ظهريا وكسر قيود اللغة نفسها»[2].

لو نظرنا إلى أسلوب مراش في ضوء الاتجاهين السائدين في عصره، الأسلوب الذي ورث التصنّع وبالغ في تقليده، والآخر المرسل الذي ورث أسلوب المرويات السردية، فأننا سنجد أنّ أسلوبه يختلف عنهما معا، فمن ناحية أولى هو يختلف عن الأسلوب الأول؛ لأنّه يتجنب التصنّع البلاغي القائم على تعقيد لا مسوّغ له يحول دون التعبير الدقيق عن المقاصد، ولا يوحي بها إيحاء فنيا شفافا ويتجنّب التكرار الإيقاعي في الجمل الذي يعبر عنه السجع، ويبتعد عن الإسهاب الذي تفرضه مقتضيات التصنّع والتسجيع، فجملته مصقولة، واضحة، دقيقة، مباشرة، تتابع فيها الجمل في نوع من التلازم الهادف إلى التعبير عن فكرة، وليس إدّعاء مهارة، ومع أنّ الأفكار تتلوى أحيانا بسبب أنّها تعالج موضوعات جديدة، وقضايا غامضة بطبيعتها، لكنّه لا يلجأ إلى تقليد الأساليب المتصنّعة، ولا يستعين بالغريب، فأسلوبه مسترسل قريب إلى الأسلوب الثاني، لكنه – وهذه هي الناحية الثانية– أبعد ما يكون عن سهولته المتأتية من سهولة الأفكار فيه، وبساطته التي تنحدر من الصيغ الجاهزة فأسلوب "مراش" في غابة الحق" يتميز بالفخامة التي لا يقصد منها التعقيد، والوضوح الذي لا يهدف منه إلى التبسيط.

وينبغي الإقرار أنّ هذه السمة الأسلوبية على وجه التحديد لم تكن، في حدود علمنا، واضحة في غير "غابة الحق"، لقد كان الأسلوب التقليدي يحتضر ببطء، لكنه ينتقض أحيانا ليقاوم مقاومة شرسة على اليازجي و"عبد الله فكري" – على سبيل المثال– أما الأسلوب الحديث الذي يعدّ استمرارا لأسلوب المرويات السرديّة فإنّه يتشكل شيئًا فشيئًا بعد أن راحت الكتابة الصحافية تمتص صيغه الجاهزة، وتعيد صوغه ليلائم مقتضيات التعبير السليم، وهكذا

[1]– رشيد عطا الله، تاريخ الآداب العربية، ج2، تحقيق علي نجيب عطوي، مؤسسة عز الدين، بيروت، 1985، ص46.
[2]– المرجع نفسه، ص326.

فأنّ أسلوب "مراش" قد أدى وظيفتين معا، من جهة: عجّل بأفول الأسلوب الأول، ومن جهة أخرى: أضفى على الأسلوب الثاني عمقا ورونقا فكريا بعد أن كان أسير المرويات الشعبية التي هي تمثيل لمخيال يبتعد تماما عن أي صياغة تركيبية غامضة لا في الأفكار ولا التعبير ليس من الخطأ القول إنّ أسلوب "مرّاش" كان خاصا، ومبكّرا في قدرته الاستكشافية على تدشين الأسلوب الأدبي الذي شاع في العربية بعد ذلك بنصف قرن. فقد وصف باحث متخصص في أدبه ذلك الأسلوب بأنّه: ثورة في عالم الأدب في زمانه .. فهو بسيط غير متكلف، فلا يتحرّز عن استخدام المفردات العامية أحيانا، فهو من هذه الناحية يوصف بأنّه فلكلوري، وهو أسلوب رومانسي كونه مملوءًا بالاستعارات الجميلة القائمة على مبدأ التشخيص، ومن هذه الناحية يمكن اعتبار المرّاش السلف المؤثّر في أدب جبران خليل جبران، هذا فضلا عن شيوع الروح العلمي في ذلك الأسلوب بسبب دراسة المراش للطب[1]. وهو أسلوب تشبّع بالمؤثر الأدبي الرومانسي «في استخدامه الرموز والرؤى والنشر التوراتي، إلّا أنّه مزج هذا الدخيل بتعابير قرآنية، وأبيات من الشعر القديم» [2].

4-البناء السردي للرواية:

تعتبر "غابة الحق" من التجارب الروائية المبكرة التي تستند فيها الأحداث والشخصيات إلى رؤية كلية خاصة بالمؤلف تهدف إلى تمثيل فكرة التغيير الاجتماعي، ومن هذه الناحية فقد سبقت كثيرا من الروايات التي كانت تعرض أحداثها بمعزل عن الخلفيات الفكرية إن لم نقل إنّها بلا خلفيات فكرية، إنّما مجرد سلسلة من الأحداث المشوّقة، فيما تنخرط "غابة الحق" في معمعة مشكلات التحديث والعدالة والاستبداد والصراع بين مفاهيم الحرية والعبودية؛ فحدث الرواية مصمّم لكشف الصراع المستحكم بين مملكة التمدّن وشعارها الحرية ودولة العبودية وشعارها التوحش، والشخصيات تتوزع لتمثيل هذا الصراع الذي

[1]- حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، دار رياض الريس،لندن، 1989، ص16-17.

[2]- نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، مؤسسة نوفل بيروت، 1979، ص128-129.

كان شاغلا فكريا أساسيا عند "مرّاش" فهي«رواية رمزية موضوعها الاجتماع الإنساني وما يعرض له من ألوان السلم والحرب والعدل والحرية والعبودية والتمدن والتوحش»[1].

إنّ التدقيق في هذه الثنائية التقليدية التي تستمد أصولها من الفكرة الموروثة عن العالم المنشطر بين قوى خيّرة وأخرى شرّيرة يكشف أنّ مرّاش مازال ينظر إلى التاريخ تلك النظرة النمطية القائمة الثنائيات الضدّية بين الفكر والواقع ولكنه لا يقف عند حدود تمثيل ذلك التنازع الثابت الذي صورته المرويات السردية، إنّما، وربما، يحدث هذا لأول مرة، يقيم حوارًا بين الثنائيتين تنتهي لصالح مملكة التمدّن، بعد أن يتدخّل الفيلسوف فيكشف أنّ الحوار وليس الحرب هو الوسيلة المناسبة لنقض التضادّ بينهما ولعل هذه القضية على غاية من الأهمية في سباق تلك الحقبة التي كان الآداب تعبر فيها عن نوع من الصراع الدائم بين هاتين الفكرتين.

وتتضمن "غابة الحق" أكثر من مستوى سردي، فإطارها العام ينتظم من خلال حلم الراوي الذي يستعين بالسرد الذاتي لتقديم عالم تعرض أحداثه وشخصياته بأسلوب يمزج بين المشاهد المسرحية والصيغ الحوارية الطويلة التي تذكر أحيانا بالمحاورات السقراطية لأفلاطون التي لا تتغير فيها المشاهد، ولكن تتنامى فيها الأفكار عبر الحوارات التي تسعى لتوليد تصوّرات مختلفة عن الأحداث وقد وصف "روجر ألن" تلك الشخصيات بأنّها «ترمز لصفات مجرّدة أكثر من كونها عوامل تغيير حيوية»[2].

يقوم الحلم بتأطير الحدث، ويتوارى الراوي – الحالم، لينبثق عالم "غابة الحق" من مشاهد طويلة وشاملة تكشف نوع الصراع بين الأفكار الدالة على تصوّرات سياسية واجتماعية معينة، وهنا تتسرّب أفكار "مرّاش" في سياق حوار الشخصيات التي ترمز إلى أفكار أكثر مما تحيل إلى عناصر سردية بذاتها. ويمكن اعتبار هذه المستوى من الأحداث

[1]– فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، ص10.

[2]– روجر ألن، نشأة الرواية، أنظر تاريخ كيمبردج للأدب العربي، النادي الأدبي الثقافي، جده ، 2002، ص267.

هو المستوى الثاني، ولا نعدم في تضاعيفه ظهور مستوى ثالث يعبر عن تجارب اعتبارية للشخصيات، ومثال ذلك تجارب العبدين ياقوت ومرجان التي تُعرض برؤى سردية ذاتية لتبيّن نوع التحوّل الذي طرأ على علاقات الشخصيات فنقلها من علاقات الاستعباد إلى عالم الحرية. وهذا التركيب السردي المختلف عن نظائره في تلك الحقبة يضفي على "غابة الحق "قيمة فنية خاصة، فالقصدية في التركيب تخدم الرؤية الخاصة بالمؤلّف الذي جعل من أحداث الرواية بالمستويات السردية التي أشرنا إليها تقوم بتمثيل فكرته عن الحرية والعبودية وعن التمدن والتوحش، وأخيرا، وهذا هو المهم فيما نرى، الدخول في حوار يقود إلى ذوبان أطراف الثنائية، وتنتهي الرواية دون احتمال لانبثاق فكرة شريرة مرة أخرى، فقد نجح السرد في إعادة ترتيب العلاقات بما يؤدي إلى فكرة واحدة.

تتجلّى القيمة الفنية لرواية "غابة الحق" ليس من دلالتها الإصلاحية، إنّما من أنّها نهضت بمهام ثلاث: الأولى: التخلّص من أسر الأسلوب المصنّع، وتخطيه إلى أسلوب دقيق ينضح بالأفكار والمعاني، ويعبر عنها، الثانية: في أنها ركّبت جملة من العناصر السردية تركيبا مختلفا عن المرويات السردية الشائعة التي تقوم على المصادفة والتشويق، وغياب الأسباب، وأخيرا: قامت بما نعتبره أمرا على غاية من الأهمية، ألا وهو التمثيل السردي لقضية اجتماعية معقّدة، وهي: التعارض بين مفهومي الحرية والعبودية، والوصول إلى حل هذه القضية المعقدة.

– قائمة المصادر والمراجع:

–الكتب باللغة العربية:

1. أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، 1978.
2. لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1926 ،

3. خليل الخوري فقيد الشعر والصحافة والسياسة، جمع إدارة حديقة الأخبار، مطبعة حديقة الأخبا، بيروت، 1910.

4. حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، دار رياض الريس، لندن، 1989.

5. رشيد عطا الله، تاريخ الآداب العربية، ج2، تحقيق علي نجيب عطوي، مؤسسة عز الدين، بيروت، 1985.

6. فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، دار الحمراء، 1990، ينظر مقدمة مارون عبود.

7. الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، ج1، المطبعة الأدبية، بيروت، 1913،

8. لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926.

9. مارون عبود، المؤلفات الكاملة، مج2، دار مارون عبود، بيروت.

10. ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986،

11. نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، مؤسسة نوفل بيروت، 1979.

-المجلات:

1. خليل الخوري، وي- إذن لست بإفرنجي، حديقة الأخبار، العدد102، الخميس الموافق 15 كانون الأول/ ديسمبر، 1859.

المحاضرة الثالثة: الرواية العربية وانفتاحها على الرواية الغربية

الدكتورة زهرة خالص

في هذه المحاضرة سنتناول نشأة الرواية العربية وعلاقة الغرب بظهور هذا الفن في الثقافة العربية وسنبرز اختلاف النقاد حول علاقة الغرب بنشوء فن الرواية عند العرب في العصر الحديث؛ فمنهم من اعتبرها جنينًا نما من جذوره التراثية العريقة، وهو استمرار للتقاليد الأدبية المتوارثة في الفن القصصي عند العرب، ومنهم من ذهب إلى أنّ الرواية العربية غربية الشكل عربية المحتوى، إلى قائل-أغلب الباحثين- إلى أنّ الرواية فن مستحدث وفد إلينا من الغرب، لكونها الفن الأكثر استيعابًا للتجارب والتقنيات الغربية الحديثة.

إنّ الوعي بالغرب الذي حصل للروائيين العرب هو وعي شقي، بدا من خلاله الغرب في صور متناقضة، فالغرب مرفوض لكنه محبوب، يبهر ولكنه مخيف، يبني الذات وفي الوقت نفسه يهدمها، يشد العرب بجاذبيته ويحملهم على كراهيته، كلما ازداد تحضرا ازداد توحشا.

يذهب كثير من الباحثين الذين تناولوا الخطاب الروائي العربي من جوانب فنية تقنية إلى أنّ الرواية العربية ، حسب المقاييس المتعارف عليها فن أخذ من الغرب، وهذا يعني أنّ الرواية، بمفهومها الحديث ، تنعدم في المصنفات العربية القديمة، وأنّ العرب كانوا يستهجنون القصة عموما، وهذا ما أكده محمود تيمور – وهو من رواد القصة العربية إنشاء ودراسة — في قوله: «أول ما يصدم الباحث في الأدب العربي هو تفاهة القصة، وقلة ما كتب فيها، وعناية العربي بها»[1].

[1]– محمود تيمور، نشوء القصة وتطورها، المطبعة السلفية، القاهرة، ص:18.

وضعف اهتمام العرب بالفن الروائي حتى بعد بداية التفاعل مع الغرب، أخذا وتعريبا، وترجمة، يؤكده جورجي زيدان في قوله:«الرواية فن له شأن عظيم في آداب اللغة الإفرنجية يكاد يكون أهمها، وأما في العربية فإنّه أضعف فروع الأدب»[1].

في حين يرى بعض الباحثين ضرورة البحث عن أصول أخرى لنشأة الرواية العربية غير النقل والترجمة عن الأدب الغربي، وعندئذ سيكون «من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أنّ الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له، نقلناه من صور الحضارة الغربية وقلدناه محاكين ما نقلناه، ثم بدأنا ننتج بعد هذا ألوانا منفردة من هذا الفن الجديد على أدبنا»[2].

ويرى فاروق خورشيد أنّ علة تغريب هذا الفن العربي هي هاجس الغرب الذي يسكن أذهان الدارسين لفن الرواية والقصة العربية، الذين استراحوا إلى الافتراض الذي يقول إنّ هذا الفن مستحدث في أدبنا، نقلناه نقلا عن الآداب الغربية ضمن ما نقلناه من صور الحضارة والفن في مطلع حركتنا الفكرية عن طريق الترجمة حينا، وعن طريق المحاكاة والتقليد بعد ذلك، ويأخذ على الكثرين من دارسي تاريخ الرواية العربية مآخذ عدّة؛ منها داء الخضوع لأحكام مسبقة، غالبا هي أحكام المستشرقين، والاستسلام لها في طواعية ويسر، والإسراع إلى تكذيب الناقد العربي أو الدارس العربي إذا ما تعارض رأيه مع ما أجمع عليه المستشرقون، ويمشي مع سهولة البحث ويسر تناوله، وهذه عقدة نقص ولدها انفتاحنا الحضاري المفاجئ على الغرب بعد عصور طويلة من التخلف والانعزال.[3]

والحق أننا نقدر الجهود التي بذلها الباحثون لتأصيل هذا الفن بمحاولة إيجاد جذور تربطه بتراثنا العربي لما في هذا البحث من فائدة أدبية فكرية جمة، إلا أننا نذهب إلى أن التفات العرب – في العصر الحديث– إلى هذا الجنس الأدبي واختيارهم إياه، جاء نتيجة جملة مع التغيرات

[1]– جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج2، دار الهلال، القاهرة، ص337.

[2]– فاروق خورشيد، فن الرواية العربية، عصر التجميع، مكتبة الثقافة الدينية، ط2، القاهرة، 2002، ص9.

[3]–ينظر: المرجع نفسه، ص11–34.

حدثت في حاجة ماسة إلى أسلوب جديد تعبر به عن نفسها، وطموحاتها يكون شبيها أو مثيلًا للبرجوازية الغربية الحديثة، «ولم يكن بإمكان التراث على ما فيه من روعة وطرافة وأصالة أن يرضي البرجوازية الجديدة النامية»[1].

فالرواية العربية باعتبارها جنسا أدبيا جديدا، وشكلا له تقنياته الحديثة غربية الأصل، لكونها الفن الأكثر استيعابا للتجارب والتقنيات الغربية الحديثة.

ومن هنا نفهم لماذا «أغلب الدراسات التي تناولت هذه القضية قد اتفقت على أنّ الرواية هي نوع أدبي وفد إلينا من الغرب بعد الاتصال الحديث، وهذا الرأي هو الرأي الأصوب والأدق علميًا؛ لأنّ الرأي الآخر الذي يرى أنّ الرواية هي امتداد لأنواع قصصية عربية قديمة، لا يفهم الفارق الواضح بين فنية تلك الأنواع القديمة وتنوعها، وبين خصائص الرواية كنوع محدد، هذا بالإضافة إلى أنه يتصور أنّ الأنواع الأدبية تسير سيرتها الحياتية المستقلة، وتنتقل من زمن لآخر بحرية مطلقة لا تقيدها حدود الزمن وتتطور البشر منتجي هذه الأنواع الأدبية؛ أي أنّهم يعزلون هذه الأنواع في ذاتها ويفصلونها عن تاريخيتها التي هي المكون الأصلي لها»[2].

وإذا كانت الرواية العربية هي إنجاز ترجمة عن أصل غير موجود عند العرب، واستيرادها يعني دمج الغرب بصفته كيانًا شكليًا دلاليًا في مقومات ثقافتنا، فإن الصعوبة التي واجهت الباحثين العرب في هذا الحقل الأدبي، ليست في البحث عن أصول عربية لهذا الجنس بقدر ما تكمن في كيفية كتابة رواية عربية أصيلة الشكل والمضمون[3].

فالرواية العربية ثمرة من ثمرات اتصال المثقفين العرب بحضارة الغرب، وهي أكثر الفنون الأدبية طرحًا نقاشا لقضية الغرب في عمق الثقافة العربية الحديثة، وقد اتخذ حضور الغرب في

[1]- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، ط2، بيروت،1988، ص23.

[2]- سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، النصوص المصرية الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص37.

[3]- ينظر: عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، ترجمة: محمد برادة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص92.

الرواية العربية أشكالا من الصراع، والنفور، والإعجاب، والولع بالآخر (الغرب) الذي أصبح يسكننا ويحضر فينا في وعينا ولا وعينا، ويتراءى لنا في كلّ شيء من حولنا، وكاد أن يسلب منا العقل، والقلب، والمخيلة.

فجاءت الرواية العربية وفتحت نوافذ أطلت منها على الغرب، وأبوابا دخلت منها إلى صلب الحضارة الغربية، وحاولت أن تجيب عن عديد من الأسئلة التي تشغل بال الإنسان العربي، بصفة عامة، والمثقف، بالخصوص لماذا نحب هذا الغرب وفي الوقت نفسه نكرهه؟! وبعبارة أبسط: لماذا نبادل هذا (الآخر) صفح القلوب المدلهة ونرتمي في أحضانه، ثم سرعان ما تنفر نفوسنا منه؟!

– هل عرفنا من هذا (الآخر) من (الخارج) و(الداخل) وتفاعلنا معه تفاعل الأقوياء فكريًا وماديًا؟!

– ماذا يريدوا منا الغرب، وماذا نريد منه؟...وغيرها من الأسئلة التي كانت تجول في ذهن المثقف العربي في لقائه بالغرب محاولا الإجابة عنها في خضم تحدي الغرب السياسي، والفكري، والأدبي والحضاري عامة، في إطار ما يسمى بصدمة الحداثة الغربية؛ ذلك لأنّ «منذ رحلة الطهطاوي الشهيرة، ونداء البحث عن الذات هو الأطروحة المركزية في لهفة المثقف العربي لمعانقة أشواقه يأسًا أو هروبًا، أو خذلانًا من جهة، أو استجابة تفضي إلى مواجهة في إطار التحدي الشامل للغرب العدو من جهة أخرى»[1].

ولعل استمرار الرواية في التعامل مع إشكالية اللقاء الحضاري في تنوع التجارب أثبت الفكرة القائلة «الرواية تستحق أن تكون هي الجنس الأدبي الأقدر على التعبير عن علائق الإنسان الحديث المعقدة سواءً على صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والكون واستيعاب التحولات

[1]– عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد كتاب، ط1،العرب، دمشق، 1994، ص21-22.

المتسارعة»[1]، أي أنّ العمل الروائي بسمته التركيبي«قادر على التعبير عن مختلف القضايا الحضارية والواقعية بتجسيد فني، وتكثيف فني في آن»[2] وفي نفس الإطار يضيف نجيب التلاوي بأنّ الرواية «ليست نصا وإنّما هي ممارسة نصية مفعمة بالفكر، والفن، والحياة وهي الأقدر على تجسيم هذه الموضوعات»[3]

هكذا، فإذا كان الأدباء قد تمثلوا اللقاء بين العرب والغرب مستجيبين له بتمثل أشكاله ومناقشين لقضاياه أحيانًا، ومجسدين لرؤياتهم له غالبًا، فإنّ الروائيين كانوا أكثر هؤلاء الأدباء فعلا لذلك بالرغم من حداثة الفن الروائي بشكل خاص، خاصة ونحن نعلم أنّ العرب لم يمتلكوا في أدبهم رواية فنية إلا بعد فترة ليست بالقصيرة من تحقيق اللقاءات الحضارية الحديثة بين العرب والغرب يضاف إلى ذلك أنّ الإبداع لا يهتم بالوقائع بقدر اهتمامه بالعواطف، عدا ذلك اهتم المفكرون والمثقفون باللقاء بين الشرق والغرب مبكرًا؛ فقد «انشغل مفكرو عصر النهضة العربية بقضية العلاقة بين الشرق والغرب، وسجلوا تجاربهم لدى ارتطامهم بالحضارة الأوروبية وحددوا مواقفهم ورؤاهم بالنسبة لهذه العلاقة وأثارها ونتائجها»[4].

إذن، مع رواد النهضة في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وحتى اليوم، تطرح العلاقة بالغرب نفسها كإشكالية فكرية وأدبية وغالبا ما يتم «التعبير عن هذه الإشكالية في الإنتاج الفكري والأدبي عن طريق المقابلة بين صور الذات أو الأنا أو النحن العربية وصور الآخر الحضاري الغربي مع فروق في الطرح تحددها مواقف ورؤى المفكرين والأدباء، وقد تعاملت الرواية العربية منذ

[1] – محمد برادة: الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، العدد4، السنة11، سنة 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص10.

[2]– محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998، ص27.

[3]– المرجع نفسه، ص8.

[4]– أ رجاء عيد، لقاء الحضارات في الرواية العربية، مجلة فصول، مج16، ع4، ربيع1998، الهيئة العربية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص57-76.

تجاربها المبكرة، وحتى الآن مع هذه الإشكالية التي صارت طيمة محورية في الخطاب الروائي العربي»[1] اشتملت على العديد من الطروحات والرؤى حتى باتت أشبه بتقليعة طالت مشاغل أكثر الروائيين العرب «إلا أنّها جاءت على مستوى عال من المسؤولية الثقافية والإبداعية عند الروائيين المخلصين لمشاريعهم، حيث تخلصوا من سلطة التقليد وعالجوا القضية بوعي فني وفكري وتقني متميز»[2] انعكس ذلك ايجابيًا على تجاربهم وأصبح قضية مركزية من قضاياهم الروائية ذلك أن الاتصال مع الغرب« قد أثر بقوة على عدد من الكتاب العرب في السياق الشامل للمثاقفة»[3].

وفي هذا الصدد يمكن القول، مع الأستاذ محمد اليابوري، «أن طيمة الغرب تكاد تكون مستهلكة في الرواية العربية، إلا أنّ كل نص روائي يتناول ذلك الغرب تحت ضغط أسئلة خاصة يطرحها الواقع، خارج دائرة الأجوبة الجاهزة التي يقدمها تراث الماضي»[4].

فظهور الرواية العربية له أسباب كثيرة تختلف باختلاف عوامل التأثير والتأثر، وقد خاض الباحثون في هذه الأسباب واختلفوا فيها لكنهم اتفقوا على الأساسية منها، ونحن سنشير، على سبيل المثال، إلى ما توفر لدينا من عوامل :ك (المثاقفة) التي تتمثل في حدوث اتصال ثقافي بين العرب والغرب في شتى الميادين، علمية كانت أو أدبية، فارتفعت بذلك حركة الترجمة العربية في القرن التاسع عشر، حيث ترجمت أعمال مبدعين كبار، وكان التأثير واضحا في مختلف الأصعدة، وبالإضافة إلى (المثاقفة) نجد المكون اللغوي والمتخيل الروائي[5].

---

[1]– محمد فتحي أبو العينين: صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، تحليل سوسيولوجي لرواية "محاولة للخروج"، ضمن كتاب (صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه)، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، ط2، بيروت، لبنان، 2008، ص811.

[2]– محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذيقية، سوريا، 2008، ص:82.

[3]– أحمد المديني، الرواية المغربية، وضع الهوية في العلاقة مع الآخر، مجلة فكر ونقد، ع13، السنة 2، أكتوبر 1998، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص124.

[4]أحمد اليابوري، دينامية النص الروائي، اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1993، ص51.

[5]– ينظر: أحمد اليابوري، الرواية العربية، التكون والاشتغال، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص26-55.

فالرواية فن الآخر، إذ ما كان للرواية العربية أن ترى النور قبل صدمة اللقاء بالغرب، وهي بنائيًا، قائمة على وجود البطل الآخر ضمن إشكالية العلاقة بين العرب والغرب، من وجهة نظر سوسيولوجية صرفة تكاد مقولة (الآخر) تكون مقولة مؤسسة للرواية العربية بمعنيين:

أولًا: من حيث نشأة الرواية وظهورها، بل حتى تطورها في الثقافة العربية الحديثة كنوع أدبي طارئ ومستحدث ما كان مقيضا له أن يرى النور قبل صدمة اللقاء بالغرب، فالرواية كنوع أدبي تكاد تكون بالتعريف (فن الآخر) ...ثانيا: من حيث البنية الروائية، وتحديدا ما يتمحور من هذه البنية حول البطولة بمعناها الروائي، فبقدر ما أن الرواية هي بالضرورة رواية بطل، فلنا أن نلاحظ أنّه ليس من قبيل الصدفة أيضا أن يكون للآخر بالمعنى السوسيولوجي للكلمة، دور كبير في (دور البطولة) في الرواية العربية

ويبدو أن مرد ذلك هو طبيعة الجنس الروائي المتعامل مع الحياة والواقع والناس والتجربة أكثر من أي جنس آخر.

وقد تناولت الرواية العربية قضية الغرب من خلال عدّة جهات:

– من الجهة الدلالية باتخاذها الغرب موضوعًا من موضوعاتها.

– ومن الناحية الحضارية والثقافية بغية «بلورة الكيان، والهوية، وعي الذات الفردية والقومية، وعي الآخر العالم، ...منذ محاولاتها الجنينية في القرن الماضي أو مطلع القرن العشرين حسبما يرى الدارسون لظهورها، سعات لكي تكون مجلى لتلك المسألة بما تعنيه من استيفاء لأوروبا وللذات القومية، هكذا تواتر إنتاج رفاعة الطهطاوي، حسن العطار، علي مبارك، أحمد فارس الشدياق، فرج أنطوان، سليمان الفيضي، محمد المويلحي...»[1].

[1]– نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، دراسة في الرواية العربية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 1985، ص:5.

ولا ريب أنّ الروائي بصفته مثقفا، يستحضر الوعي الجمعي في إبرازه للمواقف التي يجب أن يتخذها العرب من الغرب في زمن فرض (الآخر) نفسه على كل المستويات الثقافية، والسياسية والاقتصادية، وجل ما ينظم الحياة العامة للشعوب العربية، إلى درجة أصبح الغرب قارا داخل الذات والنسيج الاجتماعي إلى درجة يمكن القول: إنّ العرب أصبحوا يتنفسون الغرب.

– من ناحية أخرى فنية، فالرواية العربية، باعتبارها شكلًا أدبيا غربيًا، لازال تصارع الغرب بالتجريب إثباتا لهويتها الخاصة، شكلا ومضمونا، واستقلالها عن أصلها الغربي لتنال شرف الانتساب للأصل العربي.

وقد عالجت الرواية العربية عديدا من القضايا في تناولها لموضوع الغرب، باعتبارها إحدى عناصر تجليات الفكر العربي التي لا يمكن الاستهانة بها، وبصفتها –أيضًا – تجسيدا فنيا لتصور الوعي واللاوعي الجمعي للشعوب العربية لـ(الذات والآخر). وقد تناولت الغرب موضوعًا لصيقا بتاريخ الأمة وكيانها، مرتبطًا بمختلف القضايا التي تعالجها الرواية على الصعيدين الداخلي والخارجي للشرق بصفة عامة، أو للأوطان العربية كل على حدة.

ومن هذه القضايا، شؤون السياسة والاجتماع كالديمقراطية، والاستعمار الجديد، والتوجيه السياسي الغربي للبلدان العربية عن بعد، والتخلف والتقدم، والصراع الطبقي، والقهر، وقضايا فلسفية ونفسية كالمادة، والروح، والعلم، والإيمان، والحرية، والتغريب، والتمرد، والاستلاب، واقتصادية، وثقافية كالاستغلال، والتبعية والهيمنة، والحضارة، والوعي الذاتي والجماعي، والبحث عن الهوية، والمدنية، مما يدل على أنّ الغرب «لم يعد مجرد مكان هناك، وإنّما أصبح من تاريخ الكاتب، تأريخه الشخصي، ومن تاريخه القومي الحافل بالتقلبات، كما أصبح أبنية حكائية لا فكاك له منها»[1].

[1]– عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، مرجع مذكور، ص93.

لقد طرح اللقاء الأول مع الغرب مشكلات أدبية وفكرية عدة، ظلت تستأثر باهتمام المفكرين والأدباء، ولا يزال النقاش فيها لم يحسم إلى يومنا هذا، وقد تبلورت هذه المشكلات على الصعيدين النظري والعملي وتجادلت جميعها حول قضايا رئيسية هي: التراث، والتجديد، والحرية والوعي، والإصلاح، ولم يتأسس حولها اتفاق المثقفين فانقسموا بين محافظ، وعلماني، وتوفيقي.

ولا ريب أن رد الفعل اتجاه الغرب في هذا اللقاء كان بسيطًا وواضحًا، وأنّ هذا الترحال من بيئة إلى أخرى سيولد عناصر جديدة هي نتاج أدبي تتداخل فيه ألوان الشرق والغرب، وتتجلى فيه روحية الشرق، ومشكلات ممزوجة بمادية الغرب، وتقنيته، واهتماماته، وفنونه، لأنّ العلاقة بين الثنائي الشرق والغرب لم تكن معقدة بالصور التي هي عليها الآن، وبمرور الوقت تطورت هذه العلاقات وتعقدت معها نظرة الشرق إلى الغرب، فلم يعد الغرب ذلك النموذج الحضاري والثقافي مثال الحرية والديمقراطية، بل انهار النموذج ولم يوجد بديل عنه في الشرق[1]. وبعد ذلك حصل الوعي بالغرب ولكنه كان وعيًا شقيًا بدا فيه الغرب بصور متناقضة؛ فالغرب مرفوض لكنه مرغوب، يعجب، لكنه مخيف، وخطر، الغرب يبني، ويهدم، يشدال عرب بجاذبيته، ويحملهم على كراهيته في آن واحد، كلما يزداد تحضرًا يزيد في توحشه، «وقد زاد الخوف من الغرب عندما ارتبط حضوره في المناطقة بالاستعمار وتفتيت البلاد العربية... ليتحول هذا الرفض، وهذا الخوف فيما بعد، إلى رفض قاطع وكلي لكل ما هو غربي، مع العلم أنّ هذا الرفض يشكل أحد مظاهر (الوعي الشقي)؛ ذلك أن الغرب يرفض لفظيًا، لكنه رفض مستحيل فيما يبدو عمليا، فهذا الغرب ببساطة هو المسيطر بجيوشه وثقافته وتقنياته، ومن هنا فإنّ هذا الرفض يبدو غير مطابق للواقع ويبقى لفظيًا، فحتى السلفيون يعيشون في ظلال الغرب ويستمتعون بمخترعاته، مثلما يكتوون بنار استعماره»[2].

[1]- ينظر غالي شكري، ثقافتنا بين لا ونعم، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1،بيروت، 1972، ص209-217.

[2]- محمد كامل الخطيب، الشرق والغرب، القسم الأول (1870-1932)، ج1، (سلسلة قضايا وحوارات النهضة العربية)، رقم:06، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، 1991، ص11.

وهذا (الوعي الشقي) خصه الروائيون العرب باهتمام كبير في نتاجهم الروائي، بعدما أدركوا قدرة الغرب الثقافية على نفي الذات من خلال ممارساته ضد المثقف العربي التي لم يسلم منها أي قطر من أقطار الوطن العربي، مما جعل المواجهة النصية الفكرية عنيفة أكثر مما كانت عليه في فترة الاستعمار الغربي، وفي خضمها تقع الذات المثقفة في حيرة المأزق الحضاري والعلاقات المعقدة جدا مع الغرب العدو والصديق الذي يخطط لتمزيق الذات من قريب أو بعيد؛ حيث يتقدم ليتوغل في كيانها الداخلي وبنيتها الذهنية، حتى لا يمكن إدراك الذات والتعرف عليها إلا من خلال الغرب وبوساطته، فهو المرآة التي نرى من خلالها أنفسنا؛ فنحن لا نعرف هل نحن نسير إلى الأمام أم إلى الوراء إلا بالمقارنة بين واقعنا وواقعه، ومن ثم يتحول الغرب كما يقول برهان غليون: «إلى محرق العالم ومحرر نشاطه ومركزه، فهو العداوة اللئيمة، والغربة المطلقة والمغايرة، وهو عالم التحرر والانطلاق وانهيار الحدود ومولد الإنسانية الكونية، والمهرب من انحباس الذات وضيقها وهو بوصفه كذلك يثير في الذهن شعورين غامضين: الخطر الجاثم على النفوس والحلم الساحر، الانسحاق الكامل والفضول الدائم»[1].

لهذا رأى أحد الباحثين المعاصرين أنّ التاريخ الحديث، والمعاصر تاريخ غربي؛ عاشه الشرق كانحطاط وعجز للذات عن التقدم، وعاشه الغرب في إنجاز حضاري فذ سلبية مطلقة فيما يتعلق بالشرق، وإيجابية كاملة فيما تعلق بالغرب. ومن ثم، بقي الوعي العربي يتشظى بين صورتين:

أ-وعي يشعر بالنقص والدونية يؤدي إلى احتقار الذات، واستصغار قيمتها، ورفضها بتجريدها من كل صفاتها الإنسانية، ويتحول هذا الشعور في أحيان كثيرة إلى ما يشبه الرغبة في تدمير الذات.

ب-وعي متعال يشعر بالتفوق والأسبقية الحضارية والروحية.

[1]- برهان غليون، الوعي الذاتي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص107.

وكلا الوعيين لا يتكيف مع حقيقة الواقع، فالوعي الأول يصرف الذات عن انتقاد الآخر والكشف عن عيوبه، والشعور الثاني يحجب الحاجة الضرورية لنقد الذات ومواجهة نواقصها وإدراك حقائقها الواهية[1].

ويحصي برهان غليون أربعة مواقف للوعي العربي إزاء قضية الغرب:

1. موقف يضحي بالذات من أجل إرضاء الغرب.
2. موقف يضحي بالغرب في سبيل إرضاء الذات.
3. موقف ممزق ومنقسم شطرين، فتارة ينبذ الغرب في سبيل الذات، وتارة أخرى ينبذ الذات من أجل الغرب.
4. وموقف آخر يدرك تناقضه يفكر فيه ويسير به بكل موضوعية نحو حل لا يوجد الآن والمثقفون العرب أصحاب هذا الوعي يتقبلون تمزقهم، ويصارعونه عبر مختلف التيارات، وضدها، من أجل أن يكتشفوا أنفسهم.[2]

ومن صلب هذه المواقف طرحت الرواية العربية مسألة – الشرق والغرب–التي اكتسبت مفاهيم جديدة؛ باسم الشمال والجنوب، أو المجتمعات المصنعة وغير المصنعة، (الغرب) أو العالم الفقير والعالم الغني، التخلف والتقدم، وفي كل هذه التحديات يبقى هو الهوية المقابلة التي من خلالها تتحدد هوية الذات، وربما تكون هذه الحالة أكثر ما تكون ظهور سلسلة كاملة من الروايات العربية بدأت بالظهور منذ الثلاثينات، وما تزال مستمرة وهي روايات تدور بشكل مركزي حول العلاقة بين الشرق والغرب.

– قائمة المصادر والمراجع:

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص105،ص 109.

[2]- ينظر: برهان غليون، الوعي الذاتي، مرجع مذكور، ص111-114.

1. عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ترجمة: محمد برادة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

2. أحمد اليابوري، الرواية العربية، التكون والاشتغال، ط1المدارس، الدار البيضاء، 2000.

3. أحمد اليابوري، دينامية النص الروائي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993

4. برهان غليون، الوعي الذاتي، منشورات عيون ،ط1، الدار البيضاء، 1987.

5. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج2، دار الهلال، القاهرة

6. سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، النصوص المصرية الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

10.عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، 1994.

11.غالي شكري، ثقافتنا بين لا ونعم، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1972.

12.فاروق خورشيد، فن الرواية العربية، عصر التجميع، مكتبة الثقافة، ط2، الدينية، القاهرة، 2002.

13.محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، ط2، بيروت،1988.

15.محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذيقية، سوريا، 2008.

16.محمد فتحي أبو العينين: "صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، تحليل سوسيولوجي لرواية "محاولة للخروج"، ضمن كتاب (صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه)، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، ط2، لبنان، 2008.

17.محمد كامل الخطيب، الشرق والغرب، القسم الأول (1870-1932)، ج1، (سلسلة قضايا وحوارات النهضة العربية)، رقم:06، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، 1991.

18.محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

19.محمود تيمور، نشوء القصة وتطورها، المطبعة السلفية، القاهرة

20.نبيل سليمان: وعي الذات والعالم، دراسة في الرواية العربية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 1985.

-المجلات:

1.أحمد المديني، الرواية المغربية، "وضع الهوية في العلاقة مع الآخر"، مجلة فكر ونقد، ع13، أكتوبر 1998، دار النشر المغربية، الدار البيضاء.

2.محمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، العدد4، السنة11، سنة 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

3.رجاء عيد، لقاء الحضارات في الرواية العربية، مجلة فصول، مج16، ع4، ربيع1998، الهيئة العربية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

المحاضرة الرابعة: الاتجاه التاريخي في الرواية العربية

الدكتورة زهرة خالص

1-علاقة التاريخ بالخطاب السردي:

إذا كان الخطاب الأدبي يتسم بالتشويق ويحدث المتعة في النفس، فإنّ الخطاب التاريخي يسعى إلى تقديم حصيلة من النتائج المترتبة عن وقائع معينة وأحداث محددة جرت في زمن مضى. فخطاب التاريخ يرتبط أساسا بالماضي الذي يشده إليه ويبعده عن الغلو بخياله إلى استشراف آفاق المستقبل والتنبؤ بخباياه ومفاجآته، وهو الشيء الذي يهدف إليه خطاب الأدب قبل كل شيء.

فالتاريخ[1] يتمثل في البحث والتنقيب، وهو علم قائم بذاته له قواعده وأصوله وأدواته، يتجلى برؤية صادقة أمينة للأحداث التي يسردها كما جرت على أرض الواقع والحقيقة إلى جانب هذا التاريخ أو من عمقه، ينهض نوع آخر منه مغيّب ومسكوت عنه في كل كتب التاريخ التي تعنى بالحوادث وما شاكلها من الدّروس والعبر التي يمكن استخلاصها منها: "التاريخ هو الزمان، والزمان ليس منفصلا عن الإنسان، الإنسان بمفرده تاريخ في جوهره، له بداية ونهاية"[2]. ثم إنّ خطاب التاريخ يتسم بالتقريرية المباشرة الجافة، وهو وإن حاول أن يكتب قصة أو حكاية، أو رواية، فإنه يهدف أساسا إلى تقديم النتائج المترتبة عنها والمبلورة مباشرة في ذهنه دون إعطاء أي اعتبار لعنصر التشويق والمتعة في الموضوع. ونستنتج من ذلك أنّ خطاب التاريخ يوجب الصّدق والكذب. أما ظاهرة الامتزاج والانجذاب بينهما فربما نعود بجذورها إلى عهد "هيرودوت" "Hérodote"، حين رأى أنّ كلا من الأديب والمؤرخ كليهما لم يلتزم بحدوده، فالمؤرخ يرى أن الأديب لم يكتف بأدبه، ويرى الأديب أن المؤرخ لم يحترم تاريخه وتجاوزه إلى غيره، وهو ما يسميه رشيد بوجدرة: "بالإغراء

(1) التاريخ والتوريخ وهو لفظ مشتق من أرّخ يؤرّخ توريخا: أي تعريف الوقت أو تحديد يومه. وهو العلم الذي يُعنى بتسجيل جملة الأحداث والأحوال التي يمرّ بها كائن ما، ويصدق على الفرد والمجتمع والظواهر الطبيعية ونحوها، مثل (تاريخ العالم)، و(تاريخ الإسلام)، و(تاريخ العرب) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مجلد 3، دار صادر، بيروت، لبنان، ص 4.

(2) ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي دار البيضاء، المغرب،1992م، ص 93.

المتبادل"، أي ثمة إغراء تاريخي في الرواية وإغراء أدبي في التاريخ[1]. فالأديب يتعامل مع التاريخ، والمؤرخ أديب بمعنى ما، بدليل أننا نجد الكثير من المؤرخين العرب الذين اتصف عملهم بمنهجية ما وكانوا مع ذلك أدباء في أسلوبهم وفي كتاباتهم، (مثل المسعودي، وابن خلدون، وابن جُبير، ...) فالعلاقة الجدلية بين التاريخ والأدب واردة رغم ما يكتنفها من غموض في بعض الأحيان، غير أنّ التاريخ كإغراء بالنسبة للأديب وخصوصا الروائي يظل قائما بصورة كبيرة وقوية، وأنّ التجاذب بين الطرفين يكمن في عنصر (التفاعلية) التي تشد أحدهما إلى الآخر. ونستنتج من ذلك أنّ العلاقة بين المؤرخ والأديب ثابتة وقد لا يكون بوجدرة مبالغا كثيرا في هذا السبيل عندما اعتبر الروائي مؤرخا محتشما والمؤرخ أديبا محتشما[2]، إذ من طبيعة التاريخ البحث عن الموضوعية في المقام الأول، وتجعل الموضوعية في مقام ثانوي.

وبما أنّ التاريخ علم قائم بذاته له قواعده وأصوله، فهو لم يعد ذلك السرد المبسط للأحداث، بل أصبح مجموعة من العلوم والمعارف النفسية والاجتماعية وغيرها تهدف إلى اكتشاف الحقيقة الثابتة وهذا لا يمنع الأديب أن يغير بعض الحقائق التاريخية أو يعدّل فيها، بدليل أنّ "وليام فولكنر" "William Faulkner" وهو كاتب وروائي تحدث في رواياته عن جنوب الولايات المتحدة الأمريكية، وحرب الانشقاق التي وقعت فيما بين الشمال والجنوب بكل أبعادها المختلفة[3].فكان إذا تحدث عن الجنوب ربطه بقضية الزنوج، وبتلك الخادمة الزنجية المترهلة، وهي أبدا إما ممرضة أو خادمة ليس غير. وهذا في بداية هذا القرن، حتى قيل: إن جنوب الولايات المتحدة له. وهذا يؤكد أنّ الأديب قد يأتي بأشياء يجهلها حتى المؤرخ نفسه، كما أعلن عن ذلك

(1) ينظر: حوار مع (بوجدرة)، أجراه صلاح الدين الأخضري، جريدة الشعب، الجزائر، عدد 7171، 5نوفمبر 1986م، ص11.

(2) ينظر: حوار مع بوجدرة، أجراه صلاح الدين الأخضري، جريدة الشعب، ص11.

(3) ولد في نيو إلباني بولاية ميسيسيبي في أمريكا الشمالية 1897، توفي في سبتمبر 1962.

ينظر:. le petit robert des noms propres, éd, librairie de robert, paris, France, p 1227

"بلزاك" "Balzac"[1]. وفي هذا الصدد في مقدمة بعض أعماله حيث يقول: " أريد كتابة تاريخ التقاليد والعادات وغيرها مما أهمله المؤرخون"[2]. فالروائي يستدعي الماضي أو التاريخ الذي يقوم على أساس الفن. ويقصد به توظيف رموز التاريخ والماضي وإسقاطهما على ما هو حادث وقائم في الحاضر، وهي وسيلة تهدف إلى توصيل فكرة ما بطريقة تعبيرية فنية. وبذلك يتجنب الروائي الأسلوب التقريري المباشر الذي يحوّل به التاريخ إلى رواية أو فن روائي بالاستعانة بأدوات ووسائل فنية قصد التشويق وخلق المتعة كي يوصل المعنى المقصود، أو كل ما يريد إيصاله إلى أكبر عدد ممكن من القراء، فالتاريخ على أساس هو رمز من الماضي السائد في الحاضر.

والروائي يتخذ من حاضره سلاحا، فهو يزخر بمعارف وعلوم تبحث من يوظُفها ويجسّدها على أرض الواقع. وبعض الروايات الحديثة إن لم نقل إنّ معظمها تحاول أن تؤرّخ لحاضرها عبر زمنين اثنين:

– **الزمن الأول**: زمن الماضي التاريخي الذي تستعيد رموزه المختلفة وتمزجها بالحاضر الراهن من خلال قضية ما.

– **الزمن الثاني**: زمن الحاضر المعيش، حيث تؤرخ للحياة اليومية ولعلاقات الناس فيما بينهم وهي بذلك تعكس وجهة نظر الروائي في القضية التي يعالجها. وهو سيتحضر التاريخ لهدفين:

1. إما لمحاولة تقديم هذا التاريخ، أو التعريف به على سبيل الإعجاب به.

2. وإما للإستعانة بالأبعاد الرمزية التي يتوفر عليها التاريخ العربي الإسلامي.

---

(4) بدأت هذه الحروب في 1861 ما بين الولايات الجنوبية التي كانت تحاول الإنفصال عن باقي الولايات المتحدة، وذلك لممارسة العبودية التي كانت ولايات الشمال تسعى إلى إلغائها بالإضافة إلى الحفاظ على الولايات المتحدة، وقد وقع رئيس "أبرهام لنكولن""Abraham Lincoln"في 1863م قرار منح الحرية لجميع العبيد في الولايات المتحدة، وقد انتهت هذه الحرب في 1865م. ينظر غربال محمد شفيق وآخرون، الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب، القاهرة، مصر، 1965م، ص 696، ص697.

(1) ولدOnori de Balzac في تور بفرنسا في 1799م، وتوفي بها في 1850م، وهو كاتب وروائي.

والروائي له إمكانية توظيف التاريخ بطريقة مفتوحة وبحرية وتوغل. فهو يختار ثغرة تاريخية ومنها يفتح آفاقا جديدة للمؤرخ تجعله تلك الثغرة يتفطن إلى أمور كثيرة كان يجهلها[1]. وقد وظف الروائي التاريخ بطريقة مفتوحة وقد تصرف في بعض أحداثه كما حلاله، وهو حين يكتب الرواية يستعمل أحداثا تاريخية مضبوطة ويضيف إليها بعض المكونات الذاتية التي تعطي شيئا اسمه متعة النص[2].

2-نشأة الروايات التاريخية:

تمهيد:

بدأت بالظهور في الحقبة التي ازدهر الاهتمام فيها بتأليف الروايات التاريخية وتعريبها، وروايات المغامرات والحب وإذا كان "البستاني" يعتبر أنموذجا للتأليف من بين عدد كبير دونه أهمية وتأثيرا، فإن عددا وافرا من الروايات التاريخية الأجنبية كانت قد بدأت بالظهور معرّبة إبان تلك الفترة، من ذلك أنّ تعريبين متتاليين لرواية "الكونت دي مونت" لـ"إسكندر دوماس" "Alexandre Dumas"، ظهر الأول الذي قام به "سليم صعب" في عام 1866م، في بيروت والثاني في القاهرة قام به "بشارة شديد" في سنة 1871م، وبعد عشر سنوات فقط، عرّب "قيصر زينة" رواية دوماس الأخرى "الكونت دي مونغوميري" وصدرت في القاهرة مسلسلة في جريدة الأهرام خلال عام 1881م، ثم رواية "الفرسان الثلاثة" في أربعة أجزاء بتعريب "نجيب حداد" ،ظهرت في القاهرة عام 1888م هذا فضلا عن روايات أخرى كثيرة لـ"فولتير" و"فينلون"، و"شاتوبريان"، و"سكوت" وغيرهم[3].وهذا الأمر كان مثار اهتمام "جورجي زيدان"، فقد أورد رصد

(1) ينظر: من محاضرة لرشيد بوجدرة، توظيف التاريخ في الرواية، عرض: الطاهر دحماني، المساء، الجزائر، العدد 345،5نوفمبر 1986م، ص10.

(2) ينظر: سعيد سلام، التناص التراثي -الرواية الجزائرية أنموذجا -عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص183، ص184.

(3) ينظر: عبد الله إبراهيم، الرواية العربية: السرد والدلالة، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، ع1، 2005، ص62، ص63.

الظاهرة الإقبال على التعريب الروائي في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية"، و مما قال فيه إنّ معاصريه " قد أكثروا من نقل الكتب عن الفرنساوية والإنجليزية والإيطالية وهي تسمى في اصطلاح أهل هذا الزمان "روايات". والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى، وأكثرها يراد بها التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الإجتماعية أو التاريخية أو غيرها"[1]. وما أن ينتهي من رصد ذلك إلا وينتقل إلى وصف الكيفية التي تلقى بها القرّاء العرب تلك الروايات دون أن ينسى الفرق بينها والمرويات السردية العربية قائلا:" رحّب قراء العربية العقلاء بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد مما ألفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى، نعني قصة علي الزيبق، وسيف الدين بن ذي يزن، والملك الظاهر. فضلا عن القصص القديمة كعنترة، وألف ليلة، فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح العصر"[2]. فقد اكتسحت المعربات التاريخية عالم السرد العربي الحديث في الحقبة التي كان "جورجي زيدان" منهمكا في تاريخياته، وبخاصة روايات "دوماس الأب" التي ركز فيها على تاريخ فرنسا، هادفا من ذلك إلى جذب القراء الذين كانوا يجهلون أشياء كثيرة عن تاريخ بلادهم بعد أن تعربت بوصفها إحدى الدول الأوروبية الكبرى. لكن "جورجي زيدان" الذي شغف بهذه السرود التاريخية التي تهدف هي الأخيرة إلى تأسيس وعي بالماضي، كان يريد من وظيفة هذه السرود أن تحقق الهدف نفسه كما تقرر في تاريخيات "دوماس" و"سكوت" فقط بأسلوب مختلف[3].

3–تقديم الرواية التاريخية "سيد قريش" للروائي "معروف الأرناؤوط":

تكمن أهمية الرواية التاريخية في أنها لم تظهر في مرحلة معينة من تاريخ الرواية العربية، ثم اختفت بعد ذلك، بل رافقت تاريخ الرواية العربية منذ النشأة الأولى حتى أيامنا هذه، وتطورت بتطور الأحداث، و تغير الذوق الجمالي، فتأثرت في طور النشأة بالتراث الشعبي، كحكايات ألف

(1) جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج4، القاهرة، 1914م، ص 230.

(2) المرجع نفسه، ،الصفحة نفسها.

(3) ينظر: عبد الله إبراهيم، الرواية العربية، السرد والدلالة، ص 63.

ليلة وليلة والسير الشعبية، إذ عمد الكتاب في تلك الفترة المبكرة إلى تقديم التاريخ في قالب قصصي بهدف التسلية وإمتاع القراء، ثم طغت الرومانسية على الروايات التاريخية، فمال الروائيون إلى الاهتمام بالأساطير ذات الأبعاد التاريخية، كما فعل "موريس كامل" في روايته "أسطورة الجبل"، و"عبد الله حشيمة" في روايته "جبل الآلهة"، كما ابتعدوا عن المبالغة والغلو في سرد الأحداث، والتصرف بها[1].

وتعددت مواقف الروائيين من التاريخ، واختلفت نظراتهم إليه كما تعددت أشكال إعادته، فبعضهم اعتبر التاريخ مجرد مادة لتسلية القراء، ك"جرجي زيدان" الذي ألف روايات كثيرة لتسلية القراء، و كان يتصرف بالمادة التاريخية، ويغير في أحداث التاريخ بما يحقق لروايته المتعة والإثارة، ويخلق جواً من المخاطر والمغامرات المشوقة، وبعضهم استخدم التاريخ للدفاع عن القومية العربية، فجعل الماضي في خدمة الحاضر، مما استوجب النظر إلى التاريخ نظرة تقديس وإجلال، والحفاظ على أحداث الماضي، وعدم العبث بهما. وقد تجلى هذا الموقف في روايات معروف الأرناؤوط الذي نظر إلى التاريخ العربي في ضوء الحاضر، فرأى فيه قبساً مضياً وعزاءً جميلاً[2].

عرض معروف الأرناؤوط في روايته الضخمة "سيد قريش" للحياة السياسية والاجتماعية في العصر الجاهلي عشية ظهور الإسلام. ويبدو أن الأرناؤوط لم يختر الفترة التاريخية السابقة مادة لروايته دون هدف، وإنما اختارها ليبين للقارئ التحول الكبير الذي حدث نتيجة ظهور الإسلام، وظهور النبي ص، وتوحيده القبائل العربية تحت راية الدين الجديد، بما تضمن من قيم إيجابية إنسانية نبيلة، وبما طرحه من مبادئ وأهداف سمت بالإنسان والمجتمع على حد سواء. وقد ركز الكاتب اهتمامه، من خلال عرضه لتاريخ العرب قبل الإسلام، على إبراز النقاط التالية:

1– الإشادة بأخلاق العرب في مقابل ذم أخلاق أعدائهم من الفرس والروم، فالعرب شرفاء يأبون الضيم، ويهرعون لإغاثة الملهوف، والمرأة العربية حرة أبية عفيفة، تفضل الموت على أن يكلم

[1] ينظر: إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، دار المناهل، ط2، بيروت، 1987، ص 201

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص165

شرفها، أو تمس بسوء، أما أعداؤهم الفرس والروم فلا يحفظون العهد، ولا يتورعون عن الإساءة إلى المرأة الحرة إرضاءً لغرائزهم البهيمية، لقد حاول "هيباس" القائد الروماني الاعتداء على "هند" بنت امرئ القيس الشاعر العربي المشهور، ولكنها لم تمكنه من نفسها، وقاومت غطرسته وغروره، واستنجدت بالنخبة العربية، فإذا بالشاعر حسان بن ثابت، وأبي سفيان، وأمية بن أبي الصلت يهبون لنجدتها، وينتقمون للكرامة العربية بقتلهم هيباس شر قتلة[1]. ويستدل الكاتب على غدر أعداء العرب بما ترويه كتب التاريخ من زيارة الملك الغساني لملك الروم، ومحاولة الأخير الغدر به[2].

2-الإشارة إلى إمكانات العرب المهدورة، بسبب تحالف كل طرف منهم مع عدوهم المشترك، وتوجيه السلاح بعضهم ضد بعض، فالمناذرة يقفون إلى جانب الفرس، والغساسنة يقفون إلى جانب الروم، والفرس والروم يستخدمون العرب درعاً يصد عنهم الغارات، وكثيراً ما يتواجه الغساسنة والمناذرة في ساحة المعركة، فيهدر العربي دم أخيه العربي. وقد صور الكاتب في الفصل السابع عشر "هدنة بين عدوين" معركة جرت بين الغساسنة والمناذرة، وبيّن من خلال الراوي أن الخاسر هو كلاهما، وأن المنتصر هو العدو: "اللهم إن هذه النفوس التي توافت إلى الموت حتى حصدتها سيوله العارمة لم تزهق في الدفاع عن أرض الوطن، ولكنها استساغت الفناء في سبيل الأجنبي! لقد كان مقدراً لهذه النفوس الهالكة أن تحفر في هذه البطحاء رموساً كريمة لو أنها ارتضت الموت في سبيل الفكرة المحسنة إلى وطنها، ولكن النسيان الممقوت سيطوي في غياهبه هذه الشموس الخابية لأن أنوارها لم تشأ السطوع في آفاق العرب بل فضلت أن تنير آفاق الفرس والروم"[3].

3- الإشارة إلى الروح القومية التي بدأت تضطرم في نفوس بعض الشخصيات التاريخية العربية، وقد جاء الإحساس بالقومية العربية في إطار رفض الانصياع والخضوع للفرس والروم، والأمل في الخلاص من ظلمهم، والإيمان بالنبي المنتظر الذي سيخلص العرب من الذل والهوان والتجزئة،

---

[1] ينظر:معروف الأرناؤوط، سيد قريش، ج1، ص86

[2] ينظر:المصدر نفسه ، ص156

[3] المصدر نفسه، ص133

ويوحدهم تحت راية الدين الجديد، ويخرجهم من الظلمات إلى النور. تقول هند بنت امرئ القيس لأمية بن أبي الصلت: "نعم نعم، وكيف لا أؤمن به "الرسول" ص وهذه الروح التي تبعث في أعماق نفسي تأبى عليّ الرضوخ للروم والفرس الذين يسرفون في إرهاق قومنا في الشام والعراق"[1]. وقد عبر الكاتب من خلال شخصية "ليلى"، وهي شخصية-خيالية-غير حقيقية، عن ضرورة تحويل مجرى الصراع، من صراع عربي – عربي إلى صراع عربي – أعجمي، وتوجيه كل الطاقات والإمكانات باتجاه محاربة العدو الخارجي، وتوحيد كل الجهود، وصبها في المعركة الحقيقية: "إن في العراق اليوم صراعاً بين الفرس والعرب، صراعاً دامياً بين أخوة لكم يدافعون عن كرامتهم وبين عظيم الفرس الذي أرادهم على الخضوع لقواده وأجناده فرفضوا أن يسايروه في هذا الذي أراده إليهم. نعم نعم أيها السادة اذهبوا إلى العراق فإن الدماء التي تراق في بطحائه كفيلة بإرواء هذه النفوس العطشى"[2].

4- بعث الأمل في النفوس من خلال أحاديث الكاهن "سطيح" عن المستقبل المشرق الذي ينتظر العرب في ظل الدين الجديد الذي سيحقق لهم المجد والحضارة والنصر المؤزر على أعدائهم "أيها الرعاة انظروا إلى الصحراء المتطامنة إلى حرها وهجيرها العائشة في صمت جبالها الغارقة في سكون أفقها، إنها ستنحسر عن روح سامية تمشي بكم إلى شتى الآفاق فيكون لكم في البر والبحر الملك الضخم الذي لا يبلى والمجد الذي لا يفنى والفضيلة التي تغسل حوباء النفس، كذلك سيمشي بكم هذا الروح الأسمى إلى دين جديد تعرفون به رباً محسناً جواداً عادلاً كريماً ينقذكم من جحيم هذا البؤس الذي تصطلون بحره ثم يطل بكم على أفق يمور بالطمأنينة والسكون والراحة"[3].

يكتب النص –كما يقول سعيد يقطين – "في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[4]، أي أن النص ينتج في زمن محدد، هو زمن الكتابة الذي يؤدي دوراً رئيساً في فك رموز النص، والكشف

---

[1]معروف الأرناؤوط، سيد قريش، ج1،، ص58

[2]معروف الأرناؤوط، سيد قريش، ج3، ص18.

[3]معروف الأرناؤوط، سيد قريش ج1 ص189.

[4]سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي،ط2، 2001، ص34.

عن دلالاته، وتحديد الدافع إلى كتابته، لذا نرى من الضروري الانطلاق من الفترة الزمنية التي أنجزت فيها رواية "سيد قريش" لتحديد الدافع إلى كتابتها، والسبب الذي يكمن وراء تركيز "الأرناؤوط" الاهتمام على النقاط التي تحدثنا عنها سابقاً.

لقد كتب معروف الأرناؤوط روايته "سيد قريش" في بداية العقد الثالث من القرن العشرين، وكانت سوريا آنذاك ترزح تحت نير الاحتلال الفرنسي، وشهد الواقع السوري في تلك الفترة ثورات شعبية، عبّر فيها الشعب عن رغبته بالتحرر من الاستعمار، كما شهد على المستوى الثقافي ارتداد "الأدباء في سورية إلى التراث العربي، وبلغ اندفاعهم حداً من القوة والعنف كاد يفقد الحاضر شخصيته، فيذوب في الماضي"[1]. وقد ارتد "الأرناؤوط" مع من ارتد من الأدباء إلى حقبة تاريخية بعيدة، ومضيئة في التاريخ العربي، بهدف استنهاض الشعب، وبث روح الأمل والتفاؤل فيه، ودعوته إلى الاستفادة من دروس الماضي في توحيد الجهود، ورص الصفوف، وضرورة تجاوز الخلافات، والتمسك بالوحدة الوطنية للوقوف بوجه العدو الخارجي.

إنّ "الأرناؤوط" يتعامل مع التاريخ على أنه مغزى ودروس وعبر، ولعل الدرس الذي أراد من أبناء شعبه أن يتعلموه من التاريخ هو أهمية الوحدة في تحقيق النصر، وتجاوز المحن والمصاعب. وقد لاحظ "إبراهيم السعافين" في دراسته لروايات "الأرناؤوط" التاريخية أن الكاتب يلجأ في بناء روايته إلى الرمز، وأن رواية "سيد قريش"، مبنية على رمز محدد، هو الوحدة العربية التي تجلت في انتصار العرب على الفرس في معركة ذي قار، ثم انداحت لتشمل المنطقة العربية كلها بظهور الدين الجديد[2]. وهكذا، لجأ "الأرناؤوط "إلى التاريخ ليقدم لأبناء شعبه الدروس والعبر في كيفية مواجهة المصاعب والمحن، وقرأ أحداث التاريخ في ضوء الحاضر المعيش ومتطلباته وظروفه، ولذا لم يفعل ما يفعله المؤرخ، فلم يتقيد بالزمان والمكان، وزج بشخصيات متخيلة في الأحداث، ولم يلزم نفسه – على الرغم من أنه أشار إلى المصادر التاريخية التي استقى منها مادة روايته – بأحداث التاريخ،

[1] فؤاد المرعي، مدارات التاريخ في الرواية السورية، مجلة البيان، الكويت، العدد 351، 1999 ص10.

[2] ينظر:إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، ص 174

ولم يتقيد بالحقيقية التاريخية، بل تصرف فيها بما يخدم فكرة الرواية، والرمز الرئيس فيها [1].

4-جورجي زيدان والكتابة التاريخية -السردية:

ظهرت تاريخيات "جورجي زيدان" لتقدم أول سلسلة، شبه متكاملة تقوم على تمثيل سردي تاريخي للأحداث العربية والإسلامية منذ العصر الجاهلي إلى الإنقلاب العثماني في نهاية العقد الأول من القرن العشرين، وعلى الرغم من أن العمر لم يسعف "جورجي زيدان" بإكمال السلسلة، فظلت بعض العصور دون تغطية. إلا أنه كان يعلن باستمرار أنه في سبيله لإعادة تفريغ التاريخ العربي -الإسلامي من مظانه الكبرى والمعقدة وتقديمه مبسطا ومتتاليا. ومن أجل شد الإنتباه كان يختلق قصة حب، أو ينتزع من ذلك التاريخ حكاية ليجعلها الوسيلة التي بها يستكشف الوقائع التاريخية[2]. ولهذا كان يشير دائما وبإلحاح، وفي معظم رواياته، إلى أنه ينتقل إلى مرحلة، بعد أن فرغ من تقديم أخرى، بحيث يبدو التصميم والقصدية واضحين، وما الحكاية إلا وسيلة لإثارة الإهتمام، كان يذكر المصادر الأصلية التي يستعير منها الأخبار التاريخية منها. وبعد أن أتم سبع روايات تاريخية وجد أنه من اللازم عليه تقديم تفسير لطبيعة الكتابة التاريخية -السردية لديه، وبذلك فقد استنبط القانون العام الذي سار عليه والذي سيسير عليه إلى النهاية، جاء ذلك عام 1902م في المقدمة المهمة التي وضعها كمدخل لرواية "الحجاج بن يوسف الثقفي"[3].وبيّن فيها وظيفة الرواية التاريخية عنده، ووظيفتها عند الكتاب الأوربيين، ووظيفة الحكاية السردية داخل النص، وأخيرا كشف النقطة الأساسية في كل مشروعه الروائي، وهي إعتبار رواياته مرجعا شأنها شأن كتب التاريخ، قال: "رأينا بالإختبار أنّ نشر التّاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لاهي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج .وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وإنما جاء

---

[1] المرجع نفسه، ص62

(1) ينظر: براهيم السعافين، تطور الرواية العربية المعاصرة في بلاد الشام، ص63.

(2) ينظر: جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، دار الهلال، القاهرة، 1950، المقدمة.

بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجرّه ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء. وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية. تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصح الإعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الإعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة"[1].

فمن الواضح أن الفوارق الدقيقة بين التاريخ كخطاب موضوعي، والسرد كفن لتشكيل الأحداث كانت ملتبسة في ذهن "جورجي زيدان" فلم يكن يظن أنه بوساطة السرد سينزلق ترتيب الأحداث ودلالتها إلى سياق غير سياقها، وإعادة تشكيلها سرديا لن يحافظ بأي شكل من الأشكال على أبعادها الموضوعية، ولهذا فإن جوهر عمل "جورجي زيدان" الملتبس هذا سينتهي به إلى الإنقسام على نفسه فهو في الوقت الذي يريد أن يجعل التاريخ حاكما على الرواية، فإنه لم يأل جهدا في بث المواعظ الاعتبارية المتعددة الأبعاد والأغراض في تضاعيف رواياته، وبذلك كان يستخلص عبرة، فالتاريخ غادر ميدانه كسلسلة وقائع، وأعيد تركيبه ليكون مصدر عبرة، في حين يريده هو أن يكون مرجعا[2].

قائمة المصادر والمراجع:

1-باللغة العربية:

1. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، دار المناهل، ط2، بيروت 1987

2. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج4، القاهرة، 1914م.

(1) جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، دار الهلال، القاهرة، 1950

(2) ينظر: عبد الله إبراهيم، الرواية العربية: السرد والدلالة، ص 64.

3. سعيد سلام، التناص التراثي –الرواية الجزائرية أنموذجا –عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

4. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي دار البيضاء، المغرب،1992م.

5. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص34.

–الروايات:

.1معروف الأرناؤوط، سيد قريش ط1، طار الفتى العربي، دمشق 1929.

2.جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، دار الهلال، القاهرة، 1950

–الجرائد:

1.من محاضرة لرشيد بوجدرة، توظيف التاريخ في الرواية، عرض: الطاهر دحماني، المساء، الجزائر، العدد345،5نوفمبر 1986م.

2.حوار مع (بوجدرة)، أجراه صلاح الدين الأخضري، جريدة الشعب، الجزائر، عدد 7171، 5نوفمبر 1986م.

–المجلات:

1.فؤاد المرعي، مدارات التاريخ في الرواية السورية، مجلة البيان، الكويت، العدد 351، 1999

2.عبد الله إبراهيم، الرواية العربية: السرد والدلالة، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، ع1، 2005.

–القواميس:

1.ابن منظور، لسان العرب، مجلد 3، دار صادر، بيروت، لبنان.

2–باللغة الفرنسية:

-le petit robert des noms propres, éd, librairie de robert, .64 paris, France.

المحاضرة الخامسة: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية

الدكتورة زهرة خالص

1-في ماهية الواقعية:

تمهيد:

يكثر الجدل حول "الواقعية" "le réalisme" وأنواعها، فهي من أكثر المصطلحات الأدبية شيوعا لاتساع مدلولاتها وامتداد الفترة التي عاشت فيها، والواقعية في أبسط مفاهيمها هي إنعكاس لواقع المجتمع، وتصوير لأدق تفاصيله.

الواقعية في الأدب بمعناها العام هي محاولة تهدف إلى تصور الحياة الطبيعة الإنسانية بأوسع معانيها وبأدق أمانة ممكنة، وهي بهذا المعنى ترفض أن ترفع الواقع إلى المستوى المثال، أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثالي من أجل أغراض معينة، أهمها تحقيق الجمال أو المحافظة على كمال الأسلوب. [1]وظهرت الواقعية في فرنسا عام 1830م فنالت رواجًا كبيرًا، واحتلت الصّدارة بين الاتجاهات الأدبية من عام 1850م-1880م. [2] جل رواد الواقعية من الكتاب الفرنسيين في القرن 19 عشر كانوا ينظرون إلى واقع حياتهم نظرة متشائمة ترى أنّ الشر هو الأصل في الحياة. [3]

1-1 الواقعية لغة:

يقصد بالواقعية بأنّها وجهة نظر التي يتوافق مع طبيعته المستقلة أو الأشياء المعروفة، أو إدراك للوجود، إذا كان هناك أي شخص يفكر بها أو يدركها.

---

(1) ينظر : محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، ص77.

(2) ينظر : المرجع نفسه، ص187.

(3) ينظر : المرجع نفسه، ص212.

جاءت لفظة الواقعية من الفعل وَقَعَ، يَقَعُ وُقُوعًا، يقال وقع الشيء من يده معنى سقط. [1]

ولقد اشتهرت وشاعت في العصر المعاصر، الوقائع، الواقع، الواقعي، الواقعة، الواقعية، وتختلف باختلاف النقاد وأدباء الأدب.

1-2 الواقعية اصطلاحا:

تعرف الواقعية بأنّها حركة في الأدب والفن بدأت بالظهور في القرن التاسع عشر ضد الاتفاقيات الشعرية والغربية الرومانسية، أين سمحت بنوع جديد من الكتابة والذي يقوم المؤلف فيه بتمثيل الواقع، خلال تصور التجارب اليومية للشخصيات المعقدة والمترابطة كما يتم في الحياة الواقعية.

بدأت معالم الواقعية بالظهور منذ عام 1826م إبّان الفترة الرومانسية، ولم يكن مصطلح الواقعية قد ظهر بعد، ولم تبرز الواقعية كمدرسة واضحة السّمات إلّا بعد منتصف القرن التاسع عشر.

أ-وتعني الواقعية في الفلسفة: "ذلك المذهب الذي يقرر وجود العالم الخارجي مستقلا عن الفكر ويتمثل في فلسفة أرسطو وجميع الفلسفات التي تأثرت بها، غير أنّ الواقعية قد يراد بها معنى معاكسا لهذا المعنى، كما هي الحال في نظرية أفلاطون التي ترمي إلى أنّ العالم الخارجي إن هو إلا إنعكاس للصورة الذهنية أو للمثل الأعلى، وأنّ هذه الصورة أكثر واقعية منه"[2].

وقد تسمى الواقعية في فلسفة أرسطو الواقعية المعرفية، وتسمى الثانية بالواقعية الأفلاطونية أو المنطقية [3].

---

[1] ينظر : المنجد في اللغة والإعلام، باب الواو، مادة (وقع)، دار المشرف، ط2، بيروت، 2023م، ص913.

(2) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة الآداب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1974م، ص 428.

(3) ينظر: سامي خشبة، مصطلحات الفكر الحديث، ج 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، ص 375.

أما الواقعية في الفن فهي تمثيل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي [1]، وقد تحولت الواقعية إلى مدرسة متكاملة في القرن التاسع عشر، وكانت وليدة الثورة الصناعية، وتصاعد الإهتمام بأوضاع إجتماعية مزرية ومشكلات سياسية، ونحو منتصف القرن بعد ثورة 1848م قننت الواقعية على يد "شانفلوري" و"دورانتي" في فرنسا وساعدهما الكاتبان: "بلزا" و"فلوبير" [2].

خضعت الواقعية لمفاهيم مختلفة، وكثر الخلط والإلتباس عند النقاد والمبدعين سواء أكان في تفسير مدلولاتها أم في توظيفها في الرواية العربية.

فالكثير منهم اعتقد أنّ الواقعية تنحصر في مفهومها العام، وهو تسجيل الواقع، كما هو بكل عاداته وأمكنته وشخصياته البسيطة أو العادية، وهو ما كان يظنه أيضا النقاد الغربيون في بداية ظهور الواقعية من منتصف القرن التاسع وفي مراحل لاحقة لها. ففي البداية كان ميلها سياسيا يتبنى قضايا التحرير السياسي والعدل الإجتماعي، مما جعلها قريبة من الرومانتيكية في عصرها الثوري الأول. وكانت ترفض أي نزعة غنائية أو جمالية، ثم تعلقت الواقعية بتصوير معاناة البسطاء من الناس، ومع رفضها ظهور المؤلف في كتاباته فقد عادت إلى تقديم البعد النفسي للشخصية في الكتابة الإبداعية [3].

وفي بداية القرن العشرين "أكد النقاد الفرنسيون أنّ الواقعية الحقيقية هي الواقعية الإنتقالية، التي تهتم بانتقاد الأوضاع الإجتماعية السيئة"[4] . وكان ذلك بمواجهة الواقعية الإشتراكية، ووصلت إلى ذروتها في سنوات ما قبل الحرب العالمية الثانية، ثم سرعان ما تراجعت إلى مواقف الواقعية الإنتقادية القديمة في أواخر القرن التاسع عشر، حيث تطورت منها نزعات أخرى كالطبيعة[5]،

(4) ينظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة الآداب، ص 428.
(4) ينظر: سامي خشية، مصطلحات الفكر الحديث، ج 3، ص 375.
(1) ينظر: سامي خشية، مصطلحات الفكر الحديث، ج 3، ص 376.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 376.
(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 376، ص 377.

ويرجع الفضل الأول في انتصار الواقعية واستمرارها" لبلزاك" و"فلوبير ".فالأول أدخل مصطلح البيئة أو الوسط والثاني إعتنى بالمضمون الإجتماعي للأدب، وإن كان قد أفرط بذلك الإهتمام على حساب غيره[1].

ومن ذلك نستنتج أنّ الواقعية في صورتيها النقدية والإشتراكية تنبني رؤيتها على انتقاد الأوضاع السيئة في المجتمع.

ب–أما الواقعية الرومانتيكية: فتسمى في النقد الغربي بواقعية "ديكستر" "Dexter" الرومانتيكية، وواقعية "دوستويفسكي" "Dostoivsky" الخيالية، و"لوديج" الشاعرية [2]. وتختلف فيها عن الواقعية التسجيلية: فهي تعني الواقعية بمفهومها العام في بداية تقنينها، إذ كانت تعني تسجيل تفاصيل الواقع بكل ما فيه من عادات وأمكنة وشخصيات.

ج–وأخيرا الواقعية الجديدة: حيث انتشر هذا المصطلح مع ظهور السينما، وأول من استخدمه المنظر السينمائي "أمبرتو باربارو" "Umberto Barbarois" وذلك للتعريف بنزعة "الواقعية الشعرية" التي كانت سائدة في السينما الفرنسية، قبل الحرب العالمية الثانية، وقد انتهت هذه الحركة بسبب ضغوط عنيفة دينية، وسياسية، واجتماعية زلزلت المجتمع الإيطالي، وتختلف هذه الحركة عن "الواقعية الجديدة "الفرنسية في أنّ الثانية تصف أعمال "موجة" من الفنانين التشكيليين صنعوا لوحاتهم من بقايا الآلات والخردة بأسلوب "التجميع"[3].

ويشبه إلى حدّ ما تلك الواقعية الجديدة، الواقعية السحرية حيث ارتبطت في نشأتها الأولى بفن التصوير إبان عشرينيات القرن العشرين، ثم استعادها النقد الأدبي الغربي في الستينيات في وصف تيار الرواية والقصة الجديدة، وتعني الجمع بين عناصر تنتمي إلى العالم الواقعي الحسي،

(4) ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار عالم المعرفة، القاهرة، 1996، ص16.
(5) ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 21.
(1) ينظر: سامي خشبة، مصطلحات الفكر الحديث، ص 378، ص379.

وعناصر تنتمي إلى عالم الخيال الذهني. وفي الرواية الحديثة في الغرب إنتبه كتاب أمريكا اللاتينية منذ الأربعينيات إلى أهمية العناصر (من خرافات، وأساطير، ومعتقدات شائعة...إلخ) في تكوين تصور شعوبهم عن واقعها وعن العالم. وفي العالم العربي يمكن الرجوع بأصول "الواقعية السحرية" "Le réalisme Magique" إلى المأثور الشعبي، وحكايات ألف ليلة وليلة. وقد فتح هذا الباب للواقعية السحرية عند العرب "نجيب محفوظ" عام 1959م في روايته "أولاد حارتنا"[1].

وعليه، يمكن حصر آليات الواقعية في الرواية حصرا متكاملا يجمع أهم خصائص الواقعية من كبار منظريها مثل: بلزاك، وفلوبير، فنقول: إنها تعني تصوير عادات المجتمع وتقاليده، مع الغوص في أعماق النفس البشرية، والإهتمام بعنصري المراقبة والوصف دون إهمال الخيال، ليؤدي في العمل قدرا متوازنا من الموضوعية والذاتية، ويحمل قيما إنسانية وهدفا أخلاقيا، دون إغفال الرمز لتحقيق الرواية أيضا أهدافها الجمالية [2].

2-الواقعية عند الغربيين:

نشأت الواقعية الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كردّ فعل على الرومانسية التي أفرطت في الخيال، والأوهام، والأحلام، والانطواء على الذات والهروب من الواقع الاجتماعي، والانزواء في الأبراج العاجية وانصرفت عن معالجة شجون الإنسان جرّاء صراعه اليومي في مجتمعه الصاخب، فجاءت الواقعية احتجاجا على الرومانسية من ناحية الموضوع في حين جاءت كلّ من البرناسية والرمزية ردًا عليها من الوجهة الشكلية والجمالية.

ومما دعا إلى نشوء واقعية التقدم العلميّ والإنجازات العلمية الهائلة لاسيما في البيولوجيا، وعلم الطبيعة والوراثة، وفي الدراسات الإنسانية والاجتماعية والفلسفية، إضافة إلى تزايد الاهتمام

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 379، ص381.

(3) ينظر: محبة معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1994م، ص16، ص28.

بالطبقات الاجتماعية المختلفة بما فيها الوسطى والفقيرة والمهملة، وعدم الاقتصار على النبلاء والبرجوازيين.

2-2 رواد المدرسة الواقعية عند الغربيين:

اعتمدت المدرسة الواقعية على مختلف الفنون والعلوم بشكل أساسي على المنطق الموضوعي، وتصوير الحياة الواقعية كما هي تماما، دون أيّة زيادة أو نقصان، وصمم رواد المدرسة الواقعية على معالجة الواقع لأنهم أدركوا ضرورة تلك الحتمية، حتى يتمكنوا من نقل الواقع كما هو، ويتقبله الجمهور، وكان للمدرسة الواقعية عند الغرب العديد من الرواد البارزين وهم:("أنوريه دي بلزاك"، "جوستاف كوربيه"، "جان فرانسوا ميليه"، "جي دي موباسان"، "إميل زولا"، "دورانتي").

وإذا التمسنا لدى النقاد الغربيين التقليديين تحديدا نظريا عميقا لمعالم الواقعية، وجدنا قصورا بينا في تصورهم لها، ومحاولة ذائبة لحصرها في إطار زمني لا تتعداه، ومع ذلك فلا يمكننا إدراك أبعاد الرؤية الغربية الواقعية بدون أن نقف عند تلك التحديدات النظرية، ونشير إلى وجوه الضعف فيها التي ربما كانت تعود في أساسها إلى الصراع الإيديولوجي للعالم المعاصر منقولا إلى المستوى الجمالي. [1]

يقول مؤرخ النقد الغربي "رينيه ويليك" أنّه طبقا لتعريف الواقعية فإنّها تحمل في ثناياها نزعة تعليمية، وبالرغم من أنّ التمثيل الكامل الأمين للواقع يستبعد نظريا أي هدف دعائي أو اجتماعي إلّا أنّ هذا التناقض – في زعمه- يعتبر مشكلة الواقعية الكبرى من الوجهة النظرية، إذا اقتصرنا على ملاحظة تاريخ الأدب أدركنا أنّ مجرد التغيير إلى وصف الواقع الاجتماعي المعاصر يعني تقديم درس إنساني، وأنّ النقد الاجتماعي المعاصر يعني دعوة للإصلاح ورافضا للمجتمع الموصوف، فهناك توتر دائم بين الوصف والتقييم وبين الصدق والتعليم، ويتجلى هذا التناقض – في رأيه- من

[1] ينظر : صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1980م، ص32.

خلال "المصطلح الروسي" للواقعية الاشتراكية، إذ أنّه على الكاتب أن يصف المجتمع كما هو، وفي نفس الوقت لابد له من أن يصفه كما ينبغي أن يكون. [1]

ولاستكمال الصورة الواقعية النقدية الغربية يجدر بنا أن نستعرض آراء بعض المفكرين الاشتراكيين حولها كي تتضح لنا معالمها من خلال الظلال التي يحرصون على إبرازها، كما أنّنا عند عرض الواقعية الاشتراكية سوف لا ندخر جهدا في تقييمها من وجهة النظر الغربية، وبهذا نستطيع أن تكون فكرة نقدية موضوعية أقرب ما تكون إلى الصواب وأبعد عن الحماس المذهبي الذي كان كثيرا ما ينزلق إلى الشطط والتحيز، ولعل الكاتب الحجة في هذا الصدد إن لم يكن أكبر ناقد أدبي فلسفي في العصر الحديث هو "جورج لوكاتش" الذي لم يكن على وفاق دائم مع الخط السوفيتي الرسمي، بل عرف دائما بتحرره الفكري الخصب، وقد أوجز لوكاتش المظاهر الأساسية لسلبية الواقعية الغربية ابتداءً من منتصف القرن الماضي فيما يلي:

– اختفاء حركة التطور الاجتماعي الدرامية الملحمية من الأعمال الأدبية لتحل محلها المصالح الخاصة والشخصيات المحرومة من العلاقات الفنية والتي تقتصر على الملامح العامة الباهتة، مما يصيغها في إطار قد وصف بذكاء شديد لكنه ظل خاليا من نبض الحياة.

– أخذت العلاقات الواقعية المتبادلة بين الأشخاص وأساسها الاجتماعي الذي يجهلونه هم أنفسهم، وحتى أعمالهم وأفكارهم ومشاعرهم أخذ كل هذا في التناقضّ التدريجي بحيث أصبحت كل يوم أشد فقرا من سابقيه مما حدا بالكتاب إلى سلوك أخذ طريقين: إمّا إبراز هذا الفقر في الحياة بسخرية ممرورة، وأما إلى البحث عن بديل لهذه العلاقات الاجتماعية والإنسانية والمتمثل في رموز ميتة أو مبالغ فيها بطريقة غنائية.

– وهذا وثيق الارتباط بما سبق، أصبح وصف الملاحظات الدقيقة المميزة وعرضها بذكاء تفصيلي ولف يكاد يستغرق الآثار الأدبية ويشغل الحيز الذي كان مخصصا عند الصميم الفني المتوازن

[1] ينظر : المرجع نفسه، ص45.

لمعالم الواقع الاجتماعي الجوهرية، وللتغييرات الديناميكية الفعالة التي كانت تحمل رسالتها الشخصية الإنسانية المصورة. [1]

وعلى ذلك يمكن تصور حاضر الواقعية الغربية على أساس ما كتبه "أندريه مالرو" تعليقا على دعوى "بلزاك" بأنّ قصصه تنافس السجل المدني في رصدها الأمين للواقع، إذ يقول: «أنّ الصور الفوتوغرافية ويمكن أن نضيف إليها التسجيلات الصوتية – هي التي تقوم الأن بفعالية بهذه المنافسة، وأنّ القصاص اليوم يفضل منافسة الرسام التعبيري الذي اعتاد اختراع التصوير الفوتوغرافي من المحاكاة العرضية ».[2]

ومع أنّ الواقعية بالمفهوم الغربي في صراع دائم مع الآراء والمعتقدات المسبقة إلّا أنّها لا يمكن أن نستغني عنها، وإن كانت لا تزدهر في رأي كثير من النقاد إلا من خلال ما يسمى بالمؤسسات التي لا تحول دون التطور ولا تحرم التجارب، ولا تبغى صياغة الحياة والفكر في قوالب جامدة عاتية. [3]

3–الواقعية عند العرب:

والحديث عن الواقعية عند العرب أي في الأدب العربي يسوقنا إلى الحديث عن الأدب الجزائري، وذلك لوجود عوامل مشتركة بين الأقطار العربية ككل هذا إلى جانب بعض الأمور التي هي من خصوصيات كلّ مجتمع فنظرًا للظروف التي ميزت الجانب الثقافي، في محاولات المسخ والتغريب وطمس الهوية الوطنية وإشكالية الازدواج اللّغوي باعتباره اللغة مادة الأديب التشكيلية، كلّ هذا كان له الأثر في تشكيل طابع الأدب. [4]

---

[1] ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص53.

[2] صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص53.

[3] ينظر : صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الصفحة نفسها.

[4] ينظر : أبو قاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007م، ص95.

بدأ المذهب بالتأصيل الواقعي إثر ظهور رواية "مليم الأكبر" لعادل كامل"، حيث بدأ الاتجاه الواقعي ينتج أثار قوية وناضجة في الرواية التاريخية، وهذا ما نجده عند "نجيب محفوظ" و"محمد عوض". [1]

وتواصل الرواية الواقعية مسيرتها فنجد نجيب محفوظ رائدا في عدّة روايات أهمها "زاد ويدس" "عبث الأقدار"، وكذلك "كفاح طيبة "، ورواية "زقاق المدق"، و"خان الخليلي". [2]

لعل التصدي لأعمال "نجيب محفوظ" الروائية القصصية وإعادة اكتشاف ما تكتفيه عملية الصياغة الفنية بها، وخلال قراءة تأويلية التي كانت صدى لتأثيرات على بعض معاصريه، فقد عالج نفس الموضوع بأساليب لها خصوصياتها في رواية شهيرة 1959م، ومحمد جلال روايته "حارة الطيب" 1961م. [3]

وعليه فروايات نجيب محفوظ باختلاف الأنماط النوعية والفكرية تصب عن تاريخ مصر منذ احتلال الانجليز لها إلى قيام سياسة التعايش والتطبيع مع إسرائيل، لكن هذا الجنس الروائي لم يتوقف عن الحدود المصرية بل تعدى ذلك، وجاب كل أقطار الوطن العربي فنجد مثلا في السعودية الكاتب "يوسف مجيد" الذي تناول جدلية العلاقة بين صيغة الذات ولب الواقع والبحث عن الذات الضائعة. [4]

---

[1] ينظر : طه وادي، مدخل إلى التاريخ الرواية المصرية، كلية الأدب جامعة القاهرة، دار النشر للجامعات، ط2، مصر،1997م، ص53.

[2] ينظر : طه وادي، مدخل إلى التاريخ الرواية المصرية ، ص53.

[3] ينظر : شوقي بدر يوسف غواية، الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة موريس الدولية، ط1، الإسكندرية، ص10.

[4] ينظر : المرجع نفسه،ص24.

أمّا في سوريا فنجد صاحب الروايات السياسية التي تعتبر نوعا ما من أنواع الروايات الواقعية التي يقول عنها: «إذا كان لي كلمة يمكن أن أقولها فهي أني جئت إلى عالم الرواية من حيث لم يتوقع أحد من عالم السياسة فهما وجهان لعملة واحدة أو هكذا يجب أن يكون».[1]

4-خصائص الرواية الواقعية:

تتمثل خصائص الروايات الواقعية، فيما يلي:

-الابتعاد عن التكلف في التعبير، وعن استخدامات الرمز الغامضة.

-الاستناد إلى الواقع في بناء ملامح الشخصية الروائية، والتعريف بها وبانتماءاتها، مع الإفصاح عن هويتها سواء أكانت هذه الشخصيات افتراضية 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 الزمنية المخيلة بتفاصيلها الواقعية المميزة لها.

-التركيز على وصف الأماكن بدقة.

-اللجوء إلى استخدام العامية في الحوار، أو في بعض المواضع النصية الأخرى التي من شأنها وضع القارئ داخل عوالم نصية ذات علاقة وطيدة بالواقع المعاش.

-استخدام لغة تتساوى 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.

(3) المرجع نفسه، ص24.

- تصوير الحياة اليومية بجانبيها المظلم والمنير من أجل توصيف الواقع.

-الاهتمام باليومي، وبالطبقات الشعبية المقهورة.

5- مفهوم الواقع :

5-1 لغة :

ورد في قاموس المحيط «وَقَعَ يَقَعُ بفتحهما وُقُوعًا سقط ووقع القول عليهم وجب ووقع ثبت ووقع ربيع الأرض حصل».[1]

وفي قوله تعالى:﴿سَأَلَ سَائِلُ بِعَذَابٍ وَاقِعٍ ﴾[سورة المعارج الأية1]، نازل كانت على من ينزل ولمن ذلك العذاب، أي واقع بمعنى نازل.

الواقع: من وقع الطائر ويقال النسر الواقع يراد أنّه قد ضم جناحيه وكأنّه واقع بالأرض. ويقال وقع الشيء ثبت كأن يقول:«وقع القول عليه معنى وجب وثرت».[2]

أما في الاستخدام المجازي فوقع بمعنى الحصول على شيء، وثبوته كالقول:«وقع الحق أي ثبت ووقع في الشك تحصل فيه».[3]

5-2الواقع اصطلاحا:

يعتبر مصطلح الواقع من المصطلحات التي يمكن استخدامها بأشكال شتى، إلّا أنّها في نظر الكثيرين تشمل كلمة الحقيقة التي تجعل الجميع متفقين. [1]

---

[1] قاموس المحيط، ط1،ص772.

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1982م، ص134.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مج08، دار صادر النشر، ط1، بيروت، ص402.

الحقيقة هي كلّ شيء يمكن تصديقه فهي الرسم الصحيح للأشياء. الأمر الذي يذكرنا بحذر الواقع اللّغوي المشتق من كلمة اللاتينية التي تفيد "شيء"، وبالتالي فإنّ المعنى نشأ من اللجوء إلى الحقيقة الواضحة في العالم الخارجي. [2]

كما أورد عبد العاطي شلبي تعريفًا للواقعية بقوله: «إنّ اللغة العربية لا تعرف لفظا اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظ (ريالیزم) بسبب أصلها الاشتقاقي، هو "واقع" فأحيانا أتفهم من الأدباء كتاباتهم في الأدب الواقعي، ويقصدون به الأدب الذي يصف حياة الفرد والجماعة».[3]

5-3 الفرق بين الواقع والواقعية :

يرى العديد من النقاد والباحثين أنّ الواقعية هي انعكاس للواقع، ومفهوم الانعكاس المقصود هنا هو أن الواقعية حصيلة انعكاس الواقع كما هو في الظاهرة، وإنّما الواقع بما يخلقه من آثار على نفس الكاتب ، ذلك من منطلق أنّ الحديث يترك دائما بالإضافة إلى تفاصيله الظاهرة شيئًا آخر محسوس في النفس البشرية. فهي هنا ليست بالتصوير الدقيق للواقع المحيط بالمبدع الذي يمثل عالمه الخارجي، لهذا يسعى الأديب أن يستمد مادته الأولية من واقع الحياة من حوله. فإنّ هذا الواقع يتحول في الإبداع الأدبي إلى واقع متميز من الواقع الأصلي وذلك أنّ الأديب لا يقصد إلا بتصوير الواقع كما في حقيقته تصويرًا آليا ولكنّه يقصد إلى خلق الواقع الفني من خلال الواقع الطبيعي. فالأديب هنا يسعى إلى إعادة صياغة واقعه صياغة جديدة حسب طموحه انطلاقا من واقعه الحقيقي إلى الواقع، فشده لهذا اعتبر الأدب الواقعي أدب قومي جماعي إنساني.

6- صورة الواقع في الرواية الجزائرية :

---

(1) ينظر : عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، مج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983م، ص53.

(2) ينظر : المرجع نفسه، ص78.

(3) عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الحديث، الإسكندرية، 2005م، ص48.

حرصت الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصًا إلى تبيان علاقتها مع الواقعية، وعلاقة الأدباء بالواقع الجزائري. واستعانوا بالواقع السياسي والتاريخي، واستعانوا بالأزمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية في البلاد ونظريات فلسفية، فإنّها ركزت على بعض الفلاسفة منهم أفلاطون وأرسطو وجون لوكاتش والعشرية السوداء التي أطاحت في البلاد الجزائرية.

إنّ الرواية الجزائرية لم تنشأ من العدم، وإنّما هي ذات تقاليد فنية فكرية كما أنّها ذات صلة تأثيرية بشيوع مصطلح الواقعية. ولعل أهم ما يميز الرواية الجزائرية ارتباطها الوثيق بالواقع، فهو الموضوع الأساسي إن لم يكن الأوحد وهو واقع المجتمع وواقع الإنسانية كلّها، ويتجسد في حياة الإنسان في بيئة معينة وفي وضعه الإجتماعي بما يطبعه من بؤس ورجاء وعلاقته بالإنسان، والأرض وموقعه من الأنظمة والقوانين الدينية، والسياسية، والاجتماعية والاقتصادية، وأخيرا في مشاعره وأحاسيسه وعواطفه، إنّه واقع واسع يشمل الوجود الإنساني في مجتمع معين. [1]

بالحديث عن الواقع الجزائري نلاحظ أنّه يتكئ على الواقع المعيشي سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وأهم جانب يلتقي إليه الأديب الواقعي حسب "محمد مصايف" هو الجانب الاجتماعي، و عناية كبيرة بالصراع الطبقي وتحديد الأزمان الاجتماعية وأسبابها، وأهم أثارها وبهذا يكون شاهدًا على الواقع الذي يعيش فيه. [2]

ويستمر القلم الجزائري حبره على أوراق المشكلات الاجتماعية وكذلك السياسة ومختلف الميادين الحياتية في المجتمع الجزائري، فإظهار البصمات على غلاف الرواية الجزائرية الواقعية كفيلة بخلق كتابات روائية متقدمة لدى الكثير من الشباب الجادين، الذي كانت بدايتهم بكتابة القصة القصيرة ثم «اتجهوا مؤخرا نحو الرواية كنتيجة لتطور مواجهاتهم وتصوراتهم الفكرية وذلك

---

[1] ينظر : محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط4، الجزائر، ص290.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص291.

لتجسيد الواقع فنيا وبكل ما يحمل هذا الواقع من تناقضات طبيعية يعني إعادة إنتاجه وفقًا لحدود وعي اجتماعي معين».[1]

فالروائي لما يكتب فهو يرسم واقعًا متجددا في الوقت نفسه، يرسم لنفسه حدود الوعي الواقعي مشيرًا بذلك إلى وعيه الروائي و«كثيرًا من الروائيين الجزائريين حذوا حذو الطاهر وطار في كتابة الروائية فمثلا واسيني الأعرج ومن خلال رواياته وهي: "أوجاع عامر صوب البحر" 1983م و"مصرع أحلام مريم الوديعة"1984م، وضمير الغائب: الشاهد الأخير على اغتيال مدى البحر 1989م، وتبعهم في دربهم صاحب رواية زمن النصر 1985م الحبيب الأخضر السائحي».[2]

وقد ارتبطت جذور هذا التبلور للمفاهيم القومية: ووضوح المبادئ السلمية أو الثورية، باندلا ع الثورة التحريرية التي ساهمت ببلورة مفهوم الأدب ولدفعه شكلًا ومضمونًا إلى المقاومة، بحيث أصبح الأدباء ألسنة لشعبهم لواقع مجتمعهم يعبرون عنه أكثر مما يعبرون عن أنفسهم، ويصورون حياة الشعب أكثر مما يصورون حياتهم فصار بذلك الأدب مرآة لواقع هذا الشعب. وبذلك فالأدب هو حديث شعبي متصل دائمًا بالحياة الواقعية وحسيبا في هذا الأديب المعاصر (ميخائيل شولوكوف) في قوله :«إنّ كل واحد منا يكتب ما يمليه عليه قلبه وقلوبنا مع حزبنا وشعبنا الذي نخدمه بفننا وأدبنا».[3]

وكلّ الانتصارات الثورية التي يحققها الشعب تظل انتصارات سياسية إنّ لم يمكّن لها الأدباء، ويعملون على سوغها بمواهبهم في النفوس، فيحولونها بذلك بآدابهم واقعا نفسيًا في المجتمع وقضية راجحة فإنّ « الأدب والفن كليهما من حق الشعب، يختصان به وينبغي أن تمتد

---

[1] – المرجع نفسه، ص484.

[2] بوشوشة بن جمعة، مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي، مجلة التبيين ثقافة إبداعية تصدر عن الجاحظية الجزائر، ع11، 1997م، ص22.

[3] حلمي مرزوق الرومانسية الواقعية النقدية الواقعة الاشتراكية أصولها الفنية والفلسفية والإيديولوجية، دار الوفاء، الإسكندرية ، مصر، ص137.

جذورهما عميقًا في صلب الجماهير الكادحة، كما ينبغي أن تستسيغه الجماهير وأن تتذوقه وترضاه».[1]

أي أنّ معطيات وجزئيات الواقع بمختلف مستوياته تمثل موضوعًا حقيقيًا للواقعية وأنّ لكل فنان رؤيته الخاصة واتجاهه الأسلوبي الذي يميّز نظرته الفنية في استيعابه لمعطيات هذا الواقع.

-قائمة المصادر والمراجع:

-الكتب:

1. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر.
2. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1970م.
3. سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، 1998م.
4. سامي خشبة، مصطلحات الفكر الحديث، ج 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.
5. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار عالم المعرفة، القاهرة، 1996.
7. محبة معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1994م.
8. طه وادي، مدخل إلى التاريخ الرواية المصرية، كلية الأدب جامعة القاهرة، دار النشر للجامعات، ط2، مصر،1997م.
9. شوقي بدر يوسف غواية، الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة موريس الدولية، ط1، الإسكندرية.
11. عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الحديث، الإسكندرية، 2005م.

[1] المرجع نفسه، ص136.

12.رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، دار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2008م.

14.محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط4، الجزائر.

–القواميس:

1.عبد ، موسوعة المصطلح النقدي، مج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983م.

2.ابن ر، لسان العرب، مج08، دار صادر النشر، ط1، بيروت.

3.معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1982م.

4.مجدي وهبة، ، معجم المصطلحات العربية في اللغة الآداب.

5.مجدي وهبة، كامل العربية في اللغة الآداب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت ، 1974م.

6.المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرف، ط2، بيروت، 2023م

المحاضرة السادسة: الاتجاه الاجتماعي في الرواية العربية

د–زهرة خالص

أ–تعريف سوسيولوجيا الأدب:

ولد علم الاجتماع الأدبي في بيت النقد الأدبي، واهتم النقاد الغربيون بدراسة مناهج النقد الأدبي، محاولين الفصل بين مهمة الناقد ومهمة الفيلسوف، ليكون النقد الأدبي علما وضعيا مستقلا عن الفلسفة، ومستفيدا من العلوم الإنسانية الأخرى كعلم اللغة، وعلم النفس، والتاريخ والفلسفة وغيرها.[1]

إنّ سوسيولوجيا الأدب يرتكز على مشاكل الإنسان. لأنّ الأدب كثير ما يكشف عن محاولة الإنسان في تحديد مستقبله على أساس الخيال والعاطفة والحدس.[2]وكان سوسيولوجيا الأدب أحد نماذج مقاربات العلم الأدبي لأنّها شعبة من شعب البحث الأدبي الانعكاسي.[3]

تقدم بعض النقاد الاجتماعية بأنّ النقد الاجتماعي له ملامح كثيرة: أوّلا، النقد الاجتماعي هو "نقد تفسيري" وهو يتجه إلى مضمون العمل الأدبيّ لأنّه أهم عناصره، ويحاول الناقد من خلاله إبراز الدلالات الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية. ثانيا، بعض النقاد يسميه النقد الاجتماعي هو "نقد مضموني" إذ هو يعنى بمضمون العمل الأدبيّ، ويتوقف عنده بالدراسة والتحليل، ويرى في الأدب رسالة اجتماعية هادفة، أو حدثا ذا طبيعة اجتماعية، ثالثا،

[1] ينظر: عبد محمد الله عيسى الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل، مكتبة آفاق ط1، الكويت، 2011، ص56.

[2] Suwardi Endraswara, Metodologi penelitian:Epitemologi,Model, teori dan Aplikasi.(yogyakarta:Centre For Academic publishing Service (caps),2011),h79.

[3] Suwardi Endraswara, Metodologi penelitian:Epitemologi,Model, teori dan Aplikasi, h88.

النقد الاجتماعي كذلك "نقد حكمي" وهو يعلي من شأن الكاتب الملتزم قضايا مجتمعه، المعبّر عنها، والذي يشف عمله جيدا عن عروق المجتمع.[1]

ب–بعض النظريات في نقد سوسيولوجيا الأدب:

إنّ أصول علم الاجتماع الأدبي يرجع إلى "أفلاطون" (427–327 ق.م)، حيث ركز على دراسة الفن، ومنه الأدب وعلاقته بالمجتمع خاصة، والوجود عامة. وأكد أنّ أساس الفن محاكاة العالم الطبيعي أي الواقعي، الذي يعد صورة مشوهة لعالم المثل. أما "أرسطو" (384–322 ق.م) فقد طوّر فكرة "أفلاطون"، وأكد على الدور الذاتي للفنان.[2]

ذهب ولف (Wolf، 1975م) إلى أنّ علم الأدب الاجتماعي هو علم بلا طرز، فيه عدة من الدراسات التجريبية وأنواع الاختبارات على النظرية العامة التي لكل منها نقطة التسوية الدالة على أنّ جميعها تدور حول علاقة بين الأدب والمجتمع.[3]

ويعد "جورج لوكاش" (George Lukcs، 1971–1885م) من أبرز المهتمين بعلم اجتماع الأدب هو ثقافة المجتمع والطبقة العاملة في الأثر الأدبي، والمنظرين لنظرية الانعكاس المرآوي أي أنّ الأدب يعكس الواقع الاجتماعي الذي نشأ فيه ويعبر عن قضاياه وقضايا الطبقات الاجتماعية فيه، ولاسيما الطبقة الفقيرة، وصراعها مع الطبقة الأخرى.[4]

كان "لوسيان جولدمان" (Lucien Goldmann 1913–1970م) الناقد الفرنسي المشهور والماركسي الفكر من أبرز منظري علم اجتماع الأدب، ومن مؤسسيه .

---

[1]– ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص39.

[2]– ينظر: عبد الله محمد عيسى الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل، مكتبة آفاق، ط1، الكويت، 2011، ص56.

[3]–Faruk, Pengantar Sosiologi sastra dari Strukturalisme Genetik sampai Post-Modernisme, (Yogyakarta:pustaka Pelagar,1994), h4.

[4]– عبد الله محمد عيسى الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل، ص59.

وانطلق من أفكار هيجل، وفرويد، جورج لوكاش، وأنطونيو جرامشي، وجان بياجيه، ليؤسس لدراسات سوسيولوجيا الأدب، حيث درس الأدب كفن، ولقد أطلق على منهجه اسم البنيوية التوليدية، حيث التأكيد على العلاقة بين النص الأدبي والمجتمع. أنّ النص الأدبي يعكس صورة المجتمع، ورأى أن النص الأدبي بنية صغرى تولدها بنية كبرى.[1]

وكما قال "أوغست كونت" (Auguste Conte) فإنّ السوسيولوجي يتكلم عن مراتب الحضارة. مثلا، تحليل دور أنظار العالم لفهم النظام الاجتماعي المعين. ويقول "ماكس فيبر" بأنّه يتكلم عن نوعية العقليات، بمعنى أن مبادئ الاجتماع لا يخلوا من معاملات سكانه على الإطلاق.[2]

كانت النظرية الماركسية (Marxis) لها منزلة قوية في كل مناقشة عن علم الاجتماع الأدبي وهناك أسباب بذالك كما يلي: أولا، لأن الماركسية لا تقدم اهتماما خاصا في الأدب فحسب، بل أثرتها النظرة الرومنطقية في الأدب ثانيا، كانت نظرية الاجتماع عند ماركس ليست من نظريات محايدة ومتجردة فحسب، بل تضمّن أيضا فيها إيديولوجيا سعاه أصحابه استمرارا في إنجازه، ثالثا، تبنى في نظرية الاجتماع الماركسي كافة الحياة الاجتماعية متكاملة ومنظّمة توضع فيها الأدب كإحدى مؤسسات اجتماعية غير مختلفة بمؤسسات أخرى كمؤسسة العلوم والمعارف، والدين، والسياسة.[3]

ومن آراء النقد الأدبي التي ذكرتها الباحثة عن علم الأدب الاجتماعي، أكد الباحثة نظرية سوسيولوجيا الأدب التي قدمها "لورنسون وسوينج" وورد هناك ثلاثة مناظر في علم

[1]- المرجع نفسه، ص21.

[2] -Nyoman Khutha Ratna, Paradigma Sosiologi sastra, (Yogyakarta:pustaka Pelagar, 2003) h19.

[3]-Faruk Pengantar Sosiologi sastra dari Strukturalisme Genetik sampai Post-Modernisme, h5.

الأدب الاجتماعي وهي الاختبار الشاهد بأنّ فن الأدب الرائع وثيقة الاجتماع علامة للعصر الذي كتبه فيه الكاتب، والاختبار الذي يعبر به أنّ الأدب كمرآة لأحوال كُتابه، ويزعم أنّه مظهر من مظاهر التاريخ.[1]

ج- العلاقة بين علم الاجتماع والأدب:

الأدب جزء من النظام الاجتماعي وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعية، ووظيفته اجتماعية. إنّ علم الاجتماع والأدب يبحث عن المشاكل المتشابهة كما في علم الاجتماع، تعلق الأدب بشؤون البشر في المجتمع باعتبارها محاولة الإنسان للتكييف وتغيير المجتمع وبذلك، تمكن الرواية أن تعتبر محاولة لإعادة خلق العلاقات الاجتماعية، يعني علاقة بين الناس والأسرة والبيئة والسياسة والثقافة والاقتصادية وغيرها. [2]

يلعب علم الاجتماع دورا هاما في الأعمال الأدبية التي تبلور حركة المجتمع. ولعل الإضافة الحقيقة التي يضيفها الأدب إلى علم الاجتماع أنّ هذا العلم ينظر إلى حركة المجتمع على أنّها شيء مجرّد يعتمد على الظواهر والأسباب والنتائج، في حين ينظر إليها الأدب على أنّها كيان حيّ يتنفس، ويمكن التعرّف على ملامحها المادية الملموسة من خلال مواقف رواية.[3]

إنّ الصلة بين الأدب والأديب أمر لازم، لذلك ربط الأدب بالمجتمع، والنظر إليه على أنّه لسان المجتمع، والمعبر عن الحياة. فالحياة هي مادة الأدب، منها يستقي موضوعاته،

---

[1]- Suwardi Endraswara, Metodologi penelitian:Epitemologi,Model, teori dan Aplikasi, h79.

[2] - saparDjoko Damono, Sosiologi sastra Sebuah pengantar ringkas, (jakarta:pusta pembinaan dan pengembangan Bahasa Departemen pendidikan dan Kebudayaan), h8.

[3]- نبيل راغب، التفسير العلمي نحو نظرية عربية جديدة، المركز الثقافي الجامعي،1980، ص214.

ويغترف أفكاره وتصوراته، وهو كذلك يتجه بخطابه إليها، ولم تخلد الأعمال الأدبية، وتتسم بالعظمة والديمومة إلّا لأنّها خدمت الحياة، وعبّرت عنها، وصورت هموم الإنسان ومشكلاته فيها.[1]

كانت وظيفة علم الاجتماع هي تهذيب الحياة وتنسيقها على نحو قد تبلغ معه أقصى درجات الصحة النفسية العدالة الإنسانية، فإنّ الأدب يقوم بهذه المهمة غير معتمد على ذلك الشراء الذي تحويه الأصوات والألوان والكلمات، والذي تَحُول الحياة الاجتماعية دون تحقيقه أو تعجز عن تحقيقه، لما فيها من قيود وحدود والتزامات مادية. فإذا كان عالِم الاجتماع يملك القدرة على إلهام الأديب بأفكار جدية نابعة من تركيب مجتمعه المعاصر، وتاريخه الماضي، وآماله المستقبلة، فإنّ علماء الاجتماع بدورهم يستوحون ما تنطوي عليه الفنون والآداب.[2]

يعتمد علم الاجتماع على مخاطبة العقل عن طريق الشرح والتفسير والتحليل والإقناع، أما الأدب فيحتوي الإنسان كله بعقله وعواطفه وآماله وآلامه وحاضره ومستقبله. وإذا كان علماء الاجتماع يؤكدون القيم الاجتماعية والإنسانية الرفيعة، فإنّ الأدباء يقومون بتحقيقها وتنفيذها بالفعل في أعمالهم، وهذه إمكانية لا تتوافر بهذه سهولة لعلماء الاجتماع، وتؤكد في الوقت نفسه إمكان تنفيذها في الحياة العملية، بحكم أنّه سبق تنفيذها في الأعمال الفنية التي لا يمكن أن تنفصل عن الحياة، لأنّها تستمد مادّتها ومضمونها منها.[3]

من هنا كانت العلاقة العضوية بين علم الاجتماع وفن الأدب، بشرط ألا يترك الأدب مهمته الفنية والجمالية ويلهث وراء القضايا والمشكلات الاجتماعية بمنطق عالم الاجتماع.

[1]- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، ص36.

[2]- نبيل راغب، التفسير العلمي نحو نظرية عربية جديدة، ص224-225.

[3]- المرجع نفسه،ص225.

فإذا كان الهدف الإنسانيّ واحدا بالنسبة لكلّ من علم الاجتماع وفن الأدب، فإنّهما يختلفان فيما بينهما في الوسيلة والمنطق والمنهج.[1]

– قائمة المصادر والمراجع:

المراجع باللغة العربية:

1. عبد العزيز الرويس والآخرون، مذكرات في علم الاجتماع، (المملكة العربية السعودية: وزارة المعارف، الكتب والمقررات المدرسة 1974).
2. عبد الله عيسى الغزالي، النص الأدبي من الاستجابة إلى التأويل، ط1، (الكويت: مكتبة آفاق، 2011).
3. نبيل راغب، التفسير العلمي نحو نظرية عربية جديدة.

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Faruk, Pengantar Sosiologi sastra dari Strukturalisme Genetik
2. sampai Post-Modernisme, (Yogyakarta:pustaka Pelagar,1994).
3. Nyoman Khutha Ratna, Paradigma Sosiologi sastra, (Yogyakarta:pustaka Pelagar, 2003)
4. saparDjoko Damono, Sosiologi sastra Sebuah pengantar ringkas, (jakarta:pusta pembinaan dan pengembangan Bahasa Departemen pendidikan dan Kebudayaan).

[1]- المرجع نفسه، ص226.

5. SuwardiEndraswara, Metodologi penelitian:Epitemologi,Model, teori dan Aplikasi.(yogyakarta:Centre For Academic publishing Service (caps),2011).

المحاضرة السابعة: الاتجاه النفسي في الرواية العربية

الدكتورة زهرة خالص

1-ماهية المنهج النفسي:

يعتبر المنهج النفسي من معدات الناقد التي يتخذها معه قبل خوضه في الأعمال الأدبية، فهو منهج من مناهج دراسة الأدب من الخارج، يخضع النصوص الأدبية لبحوث نفسية، بتعبير آخر هو منهج يحاول الانتفاع من النظريات النفسية في تفسير الظواهر الأدبية من خلال الكشف عن عواملها، أسبابها، منابعها الخفية وخيوطها الدقيقة الرفيعة، وما تحمله من آثار عميقة.

تعتبر النصوص الإبداعية الميدان المناسب لتطبيق الآليات الإجرائية للمنهج النفسي فقد «لعبت بعض النصوص الأدبية دورا وسيطا بين العيادة والتنظير بغية بلورة الفرضيات الوليدة وضمانها، ولتعميم الاكتشافات المميزة المحددة بالحقل الطبي»[1]، فالمنهج النفسي بمثابة تمحيص وفحص لهذه النصوص، لا من الناحية الجمالية للألفاظ، أو دلالة الحروف، فالناقد النفسي لا يهتم بالجانب الصرفي ولا النحوي، ولا المعجمي ،إنما ينشغل بمسائل متعلقة بعلم النفس ؛ كعلاقة العمل بصاحبه و مدى مراعاتها للعوامل الداخلية الكامنة في شخصيات الكتاب، العقد النفسية المؤثرة على الأديب والتيمات المهيمنة في عمله، و الكشف عن المكبوت فيه.

إنّ مفهوم الأدب وفق المنهج النفسي، ما هو إلا تعبير عن المكبوتات في عمل أو شكل أدبي مقبول سواء كان شعرا أو نثرا، وهو على العموم رغبه إقامة علاقة بين الرغبات النفسية والواقع، أي محاولة مطابقة الغرائز والرغبات مع الواقع. هذا ما يدفعنا للقول بأنّ جانب اللاوعي الذي لا طالما أشار إليه فرويد في نظرياته يمكن تجسيده في شكلين انطلاقا من فكره ودراساته «الشكل الأول هو الأحلام بمختلف أنواعها. والشكل الثاني هو تلك الأعمال الأدبية التي تنتج عن

[1] مارسيل ماريني، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي؛ تر: رضوان ظاظا، علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، الكويت، 1987، العدد 221، ص 62.

المؤلفين وعواملهم النفسية»[1] فيعد الشكل الثاني موضوع دراسة النقاد الذين ساروا في دراساتهم النقدية وفق أسس مفادها:

-دراسة عملية الإبداع، وكيفية تولدها والظروف النفسية التي توافقها.

-دراسة نفسية المبدع من خلال دلالات عمله الأدبي.

-دراسة تأثير العمل الأدبي في نفسية المتلقي.

بصفة عامة، إن المنهج النفسي يدرس العمل الأدبي من بدايته إلى نهايته، ذلك من خلال الكشف عن العناصر الشعورية للمبدع والتي ظهرت في أعماله، ويعتمد في دراسته هذه على آليات يستمدها من مدرسة التحليل النفسي، وأسسها مستعينا بركائزها إنّه «إحدى اتجاهات النقد الحديث، هدفه أن يحلل لغة النص الأدبي، ليصل إلى مخبئات النفس اللاشعورية للكاتب عن طريق دراسة شبكة للاستعارات والصور البلاغية المضمرة في بنية الأثر، وهذا الاتجاه يجمع بين الأسس النفسية والأسس النقدية، يقف على حقيقة منطق اللاشعور من خلال لغة النص ولغة اللاشعور.»[2]

إن المنهج النفسي شأنه شأن المناهج السياقية الأخرى، ففي بداية ظهوره كان يهتم بالظواهر النفسية الواردة داخل الأعمال الأدبية مع إغفال عدة جوانب مهمة ليتطور وينتقل بعد ذلك إلى دراسة لا شعور المبدع ومدى تجليه في النص، لينتقل بعد ذلك إلى مدى تأثير البعد النفسي في عملية التلقي لدى القارئ.

2-الإرهاصات الأولى لظهور المنهج النفسي:

[1] إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط 1، الأردن، 1997، ص152.

[2] سمير سعيد حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2004، ص157.

تعود الإرهاصات الأولى والأفكار المبدئية للمنهج النفسي في النقد الأدبي بشكل عام إلى تلك الملاحظات التي يمكن أن نستشفها مما قاله "أفلاطون" عن أثر الشعر، وعواطف الإنسان من ناحية، ومن ناحية أخرى تمّ الربط بين الإبداع ونفسية المبدع من خلال نظرية التطهير، فهي "نظرية ترتبط" ارتباطا وثيقا بالإبداع الأدبي وبوظائفه النفسية، هذا ما عرف لدى "أرسطو".

إنّ المنهج النفسي اتخذ شكله العلمي المنظم مع بداية علم النفس خلال نهاية القرن 19 بعد صدور مؤلفات الطبيب النفساني" سيغموند فرويد" في التحليل النفسي، حيث كان سباقا لاستخدام بعض الطرق العلاجية في الأزمات النفسية بعد الحرب العالمية الأولى 1945 م، كالتنويم المغناطيسي، والتداعي الحر للأفكار، والذكريات، والتجارب. لقد كان تأسيس مصدر الإبداع الفني في عهد "فرويد" يتمركز على اللاوعي الفردي فكان الأدب يعتبر آنذاك مجالا خصبا لاكتشاف حياة الفرد اللاشعورية الداخلية والباطنية من خلال أعماله الإبداعية. فجاء اهتمامه منصبا على الشعور واللاشعور، وما قبل الشعور «لقد عدّ فرويد الأدب والفن تعبيرا عن اللاشعور الفردي، حيث تظهر تفاعلات الذات وصراعاتها الداخلية».[1] ليرتبط فيما بعد المنهج النفسي بما جاء به "كارل يونغ" حيث رأى أنّ الفن الحقيقي مصدره لا شعور جمعي.

فلقد أقر بأنّ ما يختزله الإنسان من رواسب نفسية وما يعتريها من صور شتى ورموز ما هي إلا نتاج يحتوي على تاريخ أسلافه، وقد تشكلت لديه بفعل الخبرات المتراكمة في الماضي «هذا اللاشعور يحتوي على أمور يجهلها المبدع لأنها خلاصة الخبرات الموروثة(..) وكونت شخصيته.»[2]

شهدت الساحة النقدية نقلة نوعية حققت من خلالها انتصارا نسب إلى النقد الأدبي، «ذلك بمجيء الناقد الفرنسي "شارل مورون" الذي جعل من النقد وسيلة منهجية في دراسة النصوص

[1] إبراهيم السعافين وخليل شيخ مناهج النقد الأدبي الحديث، ص151

[2] المرجع نفسه، ص 159.

الأدبية»[1] هذا فيما يخص الساحة الغربية، أما عن الساحة النقدية العربية، فقد كانت لها هي الأخرى إسهامات في تطور هذا المنهج كباقي المناهج.

ولعل من بين الأسماء النقدية التي ارتبطت بالمنهج النفسي عربيا نذكر: "مصطفى سويف" (رائد هذا الاتجاه)، "شاكر عبد الحميد"، "عباس محمود العقاد"، "أمين خولي"، "عبد القادر المازني"، "عز الدين إسماعيل"، "جورج طرابيشي".

–في الساحة الغربية:

3–القطيعة بين فرويد و آدلر:

يعد "ألفريد آدلر" من تلاميذ "سيغموند فروي"د (Sigmund Freud) منذ عام 1899،فقد كان متأثرا نوعا ما بدراسات أستاذه الذي لطالما اعتبر المؤسس الفعلي ل"نظرية الكبت" من خلال دراسة اللاشعور والتركيز على آليات دراسته، إلا أنّ "آدر" انشق عن هذه النظرية، واتخذ موقفا إزاء أسس معلمه، حيث قام بتأسيس علم أسماه بعلم النفس الفردي (Individual Psychology) عام 1911. فكان يرى أنّ عقدة الجنس التي اعتمدها فرويد، ليست الحل الأمثل لمشكلة النبوغ، وليست بالعامل الأساسي في تشكيل الشخصية «يعتقد أنّ فرويد يبالغ في أهمية الجنس من حيث دوره في تشكيل الشخصية»[2] وقد قام بشرح أطروحته هذه في كتاب سمّاه "نقص الأعضاء" حيث أنه:

أولى العناية الكبيرة بالأسرة وأبرز دورها الهام في عملية التنشئة الاجتماعية للطفل، وصياغته نفسيا، ووجدانيا وعقليا حتى اجتماعيا، فكل هذا كان له ارتباطا وثيقا بشخصيته نفسها حيث «عانى ألفريد من طفولة مرضية، فأصيب بالكساح، وقد رافق مرضه شعوره بالضآلة ورفض أمه له»[3]

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2007، ص 23 .

[2] إبراهيم السعافين وخليل شيخ مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 148.

[3] المرجع نفسه، ص144.

من الواضح أنّ آدلر" عاش فترة الطفولة مهمّشا من مختلف الجوانب ولم يكن كأقرانه، وقد عدت نظرة "آدلر" للإنسان نظرة حقيقية عميقة مبنية على محاور قوامها الذات الخلاقة، أسلوب الحياة، عقدة الشعور بالنقص، القصور.

أ–الذات الخلاقة: اعتبرها "آدلر" النفس التي تتكبد عناء الظروف الخارجية تقف صادمة أمام الصراعات الداخلية لها من أجل بلوغ الهدف والانتصار على الواقع، وتضع الحياة في مقدمة هدفها، كونها القاعدة التي تؤطر تفكير الفرد، وانفعاله ونشاطه وهو يعني بذلك أنّ البشر قادرون على منع مصائرهم وتحديد معالم شخصياتهم خلافا لرأي فرويد حول خبرات الطفولة ودورها في إلغاء الإرادة والحرية.

ب–أسلوب الحياة: هو ذلك الجانب الذي يسمح للفرد بالتكيف مع بيئته الخارجية ويواجه العقبات التي تعترض حياته «ولا شك أنّ هناك أناس يفضلون الموت على الكفاح، والعمل ضد المعضلات الخارجية القاسية التي يواجهونها»[1] إنّ الفرد بعدما يشعر بنقص يعتري ذاته يعمل جاهدا إلى تعويضه، وتحقيق الكمال والتفوق حيث يرى أنّ « الشخصية يحركها هدف نهائي هو الرغبة في التفوق الذي يتضمن تحقيق الذات وتطورها»[2]

ج–الشعور بالنقص: هو شعور يدفع بالفرد إلى التميز والتفوق والسعي نحو الأفضل فالبعض يعمل على بلوغ الكمال وإظهار الفرادة والتّميز، فهي فئة لا تعرف الاستسلام والهزيمة، إلاّ أنّ البعض الآخر يختار أن يبقى زهيدا لنقصه سواء كان جسميا، أو عقليا، أو اجتماعيا حقيقيا كان أم وهميا.

[1]الفريد آدلر، معنى الحياة، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق 2019، ص 145 .

[2]إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص148.

د–الشعور بالدونية: هو شعور مرتبط بالشعور بالنقص، وهذه الحالة اعتبرها آدلر كحالة تبدأ حالما يبدأ الطفل بفهم وجود الناس الآخرين والذين لديهم قدره أفضل منه للعناية بأنفسهم والتكيف مع بيئتهم، هذا الشعور يعطيه القوة الدافعة لتطوير قدراته.

4–"شارل مورون" ولاوعي المبدع:

إذا عدّ "فرويد" المنظر الأول والمؤسس الفعلي لنظرية التحليل النفسي، فإن "شارل مورون" (Charles Mauron) ، هو المؤسس الفعلي للنقد النفسي، ذلك من خلال ربطه للنقد الأدبي والتحليل النفسي « إذا كان اللقاء بين النقد الأدبي وعلم الاجتماع، قد تحقق على يد لوسيان غولدمان، فإنّ التلاقي بين النقد الأدبي والتحليل النفسي، قد تحقق على يد شارل مورون».[1]

لقد بدأ اهتمام الأدب مع مطلع ثلاثينيات القرن العشرين، مستفيدا من التحليل النفسي ومعتمدا على أبحاث "فرويد"، فقد قام بوضع أداة التحليل النفسي في خدمة النقد كضرورة في إجراءه النقدي «مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به كوسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية»،[2] من مؤلفاته التي نظر فيها لأفكاره ومبادئه نذكر:

– "ملارميه الغامض" 1938م: أين قام بفك رموز أشعاره التي كان يعتقد بأنها صعبة لحد ما للتأويل والفهم " لقد ركز "شارل مورون" على منهجه بدقة في كتابه الضخم من الاستعارات الاستحواذية إلى الأسطورية الشخصية، فكتاب "مالارميه المظلم" حمل إليه الاستعارات."[3]

– "اللاواعي في أعمال وحياة راسين" عام 1957م.

– "مدخل إلى التحليل النفسي لمالارميه" (1950،1963)

---

[1] سمير حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 66.

[2] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 23.

[3] جان ايق تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994 ص101.

– "الاستعارات الملحة والأسطورة الشخصية" عام 1962م، حيث اعتبر مؤلفه هذا الأطروحة الكبرى التي أقامت المنهج بدقة، وفتحت له أبواب الانضمام إلى صفوف المدرسة الجديدة للنقد الأدبي المعاصر حيث يقول "سمير حجازي": «وقد تجلت قيمة أعمال مورون حين ظهر له كتاب هام في عام 1962، تحت عنوان الاستعارات الملحة والأسطورة والشخصية(..)وإن كان من المؤكد أن أصداء نشر الكتاب في مجال التحليل النفسي قد عمل على ذيع صيت مورون»[1]

أما من ناحية التطبيق على منهجه نذكر بعض العناوين الآتية: "النقد النفسي للجنس الهزلي" عام 1964،"فيدر" عام 1968، "مسرح جيرودو" 1971.

– ما هي أبرز المفاهيم التي وظفها شارل مورون في تصوره للأدب والأديب؟

أبرز مفهوم وظفه الناقد الفرنسي "شارل مورون" في تصويره للأدب والأديب معا نجد:

أ–الأسطورة الشخصية: لقد اعتبرها "مورون" مصدر موضوع النقد النفسي، حيث يعرفها على أنها تلك الصور المهيمنة على مجموع أعمال كاتب ما، وبتعبير آخر نقول أنّ "مورون" عمل على التنقيب في مخبآت النفس اللاشعورية للمبدع مستعينا بجملة الاستعارات والصور البلاغية المضمرة في بناء الآثار الأدبية لذلك المبدع.

لقد راع "شارل مورون" البيئة الاجتماعية، ولم يغفل عن تحديد دورها في تشكيل الإبداع الفني، إضافة إلى اللّغة التي لا طالما اعتبرها بعدا أساسيا للأثر الأدبي كونها هي من تحيل إلى تلك المخبآت اللاشعورية للنفس لدى المبدع، كما قامت دراسات "مورون" على محطتين: الأولى مفادها الاستنباط والمقارنة لحياة المبدع؛ أي دراسة شخصية المبدع بعيدا عن نطاق العمل الأدبي، ثم المحطة الثانية: يتم العودة إلى النص بطريقة عكسية، فتطبق حياة المبدع الشخصية على عمله، ويتم دراسة مدى تداخل الحياة الفردية–أو الشخصية– مع الأثر الأدبي، ومدى تجلي جانب اللاوعي للمبدع في عمله الإبداعي.

[1] سميرحجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،بيروت، 2004، ص 66.

ب–آليات المنهج النفسي لدى مورون:

إن الناقد الفرنسي "شارل ورون"، يعد في الساحة النقدية المبتكر الوحيد لمنهج محدد، ففي عام 1948م قام بالتأسيس لمصطلح النقد النفسي(Psychocritique) يقول عنه "ماريني مارسيل" «أنّ مورون هو من تلك الفئة من الباحثين الذين يخوضون المغامرة مع النصوص لاكتشاف البناء الرمزي لصراع نفسي غير معروفا في البدء»[1]، والعملية النقدية لدى مورون تعرف مراحل معينة مهمة، تسبقها عملية مبدئية وهي كالتالي:

–قراءة النص، والكشف عن أسرار لاشعور الكاتب.

–القيام بعملية تنضيد النصوص وتحليل المحتويات الشعورية لكشف مدى تزايد أو خفّة درجة لاشعور العلاقات الخفية.

–إظهار شبكة التداعيات ومجموع الصور الملحة، ذلك بالوقوف على الأسطورة الشخصية، كون منبعها حياة المبدع، على حسبه.

–إيضاح العوامل الاجتماعية التي تلعب دورها في تكوين الشخصية الأسطورية للكاتب، وربطها بمراحل حياته، من أجل تحقيق إثبات المقدمة الأولى والفرضيات القرائية الأولى «دراسة معطيات السيرة الذاتية التي تساعد على التحقق من التأويل»[2].

5–لا وعي النص لدى "جان بيلمان نويل":[1]

"جان بيلمان نويل(J.Bellemin.Noel) ، هو ناقد نفساني فرنسي، ارتبط اسمه بالنقد الأدبي لاسيما المنهج النفسي. تتجلى أهمية أبحاثه في كونه واضع الرهان المعرفي المتعلق بامتلاك النصوص الإبداعية للاشعور الخاص بها، كما اهتم بمقارنة الأعمال الأدبية الحديثة،

[1]مارسيل ماريني، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 81.
[2]المرجع نفسه، ص 81.

والنصوص الشعبية، الحكايات الخرافية، ليشيد تصور منهجي في المقاربة النفسية للنصوص الأدبية، ولعل من أبرز مؤلفاته نجد:

-"التحليل النفسي للأدب" 1978.

-"النص وما قبل النص"1972.

- "غرافيديا بالمعنى الحرفي"1983.

- "أن تقرأ بكل لا وعيك"2011.

لقد عمل "جان بيلمان نويل" على الإتيان بقراءات نوعية عن تلك التي أعتادها النقاد السابقين، مما جعل مشروعه النقدي في النقد النفسي المعاصر من المشاريع الأكثر أهمية في الربع الأخير من القرن العشرين، سعى إلى تطوير وتشييد علاقة بين التحليل النفسي والنقد الأدبي مستلهما نظرته هذه من نظريات ما بعد البنيوية خاصة نظرية التلقي.

- من ماذا استمد "جان بيلمان نويل" خلفيته المعرفية؟

لم يخرج "بيلمان نويل" عن إطار التحليل النفسي للأدب، إلا أنه شق طريقه علاوة على إعادة النظر في النموذج النقدي الذي اقترحه "جاك لاكان"، وتجاوز النظرية الفرويدية كونها تهتم بالمبدع دون النص، وانتقاد نموذج "مورون" الذي ينطلق من التصور البنيوي للنص الأدبي، فهو على صعيد الممارسة النقدية يهتم بلا شعور المبدع، فلقد استمد خلفيته المعرفية من نظرية التلقي التي منحت السلطة للقارئ في إنتاج الدلالة المحتملة، وبهذا تكون قد أشركت الذات القارئة في فعل القراءة بغية تأويل النصوص، كما استفاد أيضا من التداولية، كحقل معرفي يهتم بما قد أهملته اللسانيات فقد اهتم بعلاقة اللغة بمستعمليها، والنظر إليها ككيان منفتح على المقاصد الضمنية لمستعمليها، هذا ما أشار إليه "مارسيل ماريني" في إحدى مقالاته حيث قال: «بما أنّ اللاوعي لا يوجد خارج الإنسان، كما لا يوجد اللسان خارج الذوات الناطقة(سوسيرSaussure) فالخطر

الذي يحدق بهذه المحاولة يكمن في إحلال الذات القارئة محل الذات الكاتبة، أو في اعتبار الذات المنظرة المحاور الوحيد»[1].

6- من التصور المنهجي إلى لاوعي النص[2]:

أ-مفهوم لاوعي النص:

وهو مفهوم مركزي في التطور المنهجي "لجان بيلمان نويل"، خاصة في سياق اهتمامه بالنص الأدبي، هذا ما أورده في مؤلفه "نحو لاوعي النص"، أين نجده ينطلق من تصور النص كرسالة يتمحور فيها اللاوعي، فحسبه فإنّ لاوعي النص بنية ثانية مستقلة عن القارئ والمؤلف على حدٍ سواء، فيتم ضبطها عندما تتحقق شروط التفاعل مع مستوى التواصل في النص وكذا تأويل بياضاته تأويلا نفسيا.

فلاوعي النص تفاعل داخلي يتم فيه تبادل الأدوار بين الدلالة والتأويل، وللوصول إليه يتوجب على الناقد التعامل مع الكلمات والبحث في المسكوت عنه والمضمر، من خلال استقراء البياضات الفاصلة بين الجمل والمقاطع، فحسب نويل فإنّ الوصول إلى لاوعي النص لا يتم إلا من خلال تجاوز البنية السطحية للنص.

ب-تصوّره المنهجي:

يندرج ضمن منظور يجعل النص الأدبي يتمتع باستقلاليته، مقترحا مقاربة تقوم على أساس التحليل النفسي.

- تجاوز أطروحة بيوغرافيا المؤلف والعقد النفسية والأسطورة الشخصية، فهدفه هو تجاوز الاهتمام بالمؤلف ولاوعيه إلى الاهتمام بالعمل الأدبي في حد ذاته من أهم الفرضيات التي صاغها في ظل تصوره المنهجي، نذكر:

---

[1] مارسيل ماريني، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص89.

[2] المرجع نفسه،ص96.

- النص هو ما يكون به الإنسان مختلفا.

- النص لا يكون مقروءا إلا داخل فضاء النصية.

تتجلى أهمية المشروع النقدي الذي اتخذه "بيلمان" في اقتراحه لمصطلح "لاوعي النص"، تأكيدا منه بأنّ لكل نص إبداعي لاوعي خاص به، يتمظهر من خلال تمفصلاته الداخلية النصية، ومبرزا أنّ أهمية هذا اللاشعور النصي يتحقق من خلال تفاعل القارئ مع النص، واهتمامه بتأويل فراغاته تأويلا نفسيا متسقا. فعمل على إبعاد المؤلف عن فعل القراءة، والبحث عن لاوعي النص مع الخلفيات المعرفية للذات القارئة، التي تصبو إلى استجلاء البنية النفسية للنص وتصوره الخاص.

كما أحالنا إلى نقطة مفادها أن القارئ بتفاعله مع النص يتمكن من اكتشاف لاوعي النص من خلال نظامه الرمزي، فقد توصل إلى هذه الفكرة انطلاقا من دراسته للنصوص الشعبية مجهولة المؤلف، التي يستحيل البحث فيها عن سيرة الأديب أو صاحب العمل وانعكاساتها في الآثار الأدبية.

ج–نقد التصور المنهجي لبيلمان نويل:

رغم أنّ بعض الدراسات النقدية أجمعت على أنّ "جان بيلمان نويل" قد أغنى النقد النفسي باقتراحه لمصطلح "لاوعي النص" إلا أنّ البعض الآخر يرى مفهومه للاشعور النص ليس مقنعا، لأنه لم يطرح منهجية إجرائية تستثمر للإمساك بلاوعي النص.

–ثانيا: في الساحة العربية:

1–أعلام المنهج النفسي ومواقفهم:

إنّ المنهج النفسي في النقد لم يقتصر على الساحة الغربية ونقادها فقط، إنما هذا الاتجاه النقدي عرفته الساحة العربية، فنجد الذين ارتبط اسمهم بهذا المسار قد تعددوا، واختلفت مبادئهم وأسسهم، وتباينت الزوايا التي نظروا منها إلى الأعمال الأدبية، منهم: "أمين الخولي"، "عباس

محمود العقاد"، "عبد القادر المازني"، "مصطفى سويف"، "عز الدين إسماعيل"، "جورج طرابيشي"... الخ. نخبة حملت على عاتقها تعميم هذا المنهج وإرساء معالمه، انطلاقا من الأفكار الغربية.

1-1عباس محمود العقاد (1889م، 1964): كان مناصرا للمنهج النفسي، حيث أعرب عن اتجاهه النقدي في مقال نشره عام 1961 بعنوان "النقد السيكولوجي" لقد حاول "العقاد " استنطاق النصوص الأدبية قصد الكشف عن الدوافع الكامنة وراء إنتاجها، هذا ما نجده في كتابيه حول ابن الرومي وأبي نواس. حيث قام بدراسة أشعار كليهما على أساس جانب تطبيقي لفكره النقدي الذي ينبعث من نظرية النقد الرومانسي الذي تعلي من شخصية المبدع وتهتم به لدرجة كبيرة، فنجد فكرة العقاد في هذا الصدد تتلخص في مقولة: «أنّ الشاعر الذي لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف».[1]

1-2جورج طرابيشي(2019/1939): لقد عد من أكثر النقاد تطرفا في الدفاع عن هذا المنهج، سعى إلى معرفة الروابط التي تكمن بين الفن والفنان، ذلك من خلال ربطه للشخصية بمبدعها، هذا ما نجده في كتابة "عقدة أوديب في الرواية العربية" 1982م، الذي شكل محورا تطبيقيا لأحدى القضايا النفسية التي عرفتها الرواية العربية «تنصب دراسات طرابيشي على الرواية العربية، وتدرسها من منظور نقدي».[2]

لقد طبق "الطرابيشي" جانبا دراسته النظرية على أعمال أبرز الروائيين في الساحة العربية وهم: "إبراهيم المازني"، "توفيق الحكيم"، "أمينة السعيد"، و"سمير إدريس"[3]، حيث قال: «المنطق المنهجي في هذه الدراسة هو التحليل النفسي، ولكن ليكن واضحا من الآن، أنّ التحليل النفسي عندنا نقطة انطلاق لا نقطة وصول، فنحن لا نريد اختزال النص الأدبي إلى سياقه النفسي، بل

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص25.

[2] إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص177

[3] المرجع نفسه، ص178

نطمح من منطلق هذا السياق إلى الكشف عن أبعاد جديدة للنص الأدبي[1]. انطلاقا من هذا المقتطف يمكننا الإشارة إلى سعي "الطرابيشي" لإعادة صياغة مفاهيم ونظريات التحليل النفسي حيث انتقل ببؤرة التركيز والاهتمام من المبدع إلى الإبداع.

إنّ الدراسات النفسية سابقا كانت تدرس الأعمال الروائية دون أن تنأى بعيدا عن دائرة التأويل الذي يدور في فلك الإشارة ،إلى ارتباط النتائج بصورة ما ببليوغرافية المؤلف، إلّا أن جورج طرابيشي حسم الأمر بتوجيه مسار التحليل إلى استقراء العمل الروائي، بوصفه انجازا جماليا تخيليا لا يتصل مباشرة بمبدعه.

ولعل من بين أبرز المؤلفات التي سيطرت على الساحة النقدية في هذا السياق نذكر:[2]

-"من الواجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" لمحمد أحمد خلف الله.

-"الأسس النفسية للإبداع الفني" لمصطفى سويف، حيث أعطى فكرة واضحة على تطبيق المنهج النفسي في العمل الأدبي.

-"التفسير النفسي للأدب "لعز الدين إسماعيل الذي توقف من خلاله عند عدة مشكلات نظرية كالعصاب ،النرجسية، العبقرية، وقد تجلت هذه النظريات في دراسته التحليلية لبعض الأعمال، مثل مسرحية "هاملت" لشكسبير، رواية "السراب" لنجيب محفوظ، وغيرها من الأعمال التي تراوحت بينما هي نصوص مسرحية و أخرى روائية.

2-عيوب المنهج النفسي:

انتقد المنهج النفسي[1] على عدة مستويات فكانت أهمها:

[1]جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة، ط1، بيروت، ، 1982 ،ص5

[2]سمير سعيد حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر ،2004، ص، 188.

– معاملته للعمل الأدبي على أنه وثيقة نفسية محصورة بمستوى واحد رغم أنه مجموعة من المستويات، فهو بطبيعته ينشطر لعدة طبقات ومستويات.

– أنه يهتم بالأديب المبدع ونفسيته ويهمل النص إلى حد كبير.

– كثرة التفسيرات الجنسية للرموز الفنية الواردة في الأعمال الأدبية.

–إهماله لتأثير الواقع الاجتماعي، واهتمامه بالعوامل النفسية بشكل مبالغ.

–الاهتمام بالمضمون، على حساب الشكل الفني.

–قائمة المصادر والمراجع:

1. محمد الأول أبو بكر، سيد قطب والنقد الأدبي؛ دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، ط1،الرياض، 1990.
2. جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة، ط1، بيروت، 1982 .
3. سمير، حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع ط1، بيروت، 2004.
4. مارسيل ماريني، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي،تر: رضوان ظاظا، علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، العدد 221.
5. الفريد آدلر، معنى الحياة، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، 2019.
6. إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، الأردن، 1997.

[1]محمد الأول أبو بكر، سيد قطب والنقد الأدبي؛ دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، الرياض، 1990، ص172.

7. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1،الجزائر، 2007.

8. جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994 .

المحاضرة الثامنة: الرواية العربية وأشكال التطور

الدكتورة زهرة خالص

تمهيد:

كما هو معلوم فالرواية "تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التشكيل على الحدث، الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث، على نحو يجسد في النهاية صراعاً دراماياً داخليا متفاعلا"[1] .

يجد النقاد الباحثون في جنس الرواية أنّ تطور الرواية مرّ بمراحل عدة بما أنها دخيلة على الأدب العربي فما زالت تتأرجح بين الرفض و القبول حيث مازال هناك عيوبا على مستوى بنائها ، و هذه المراحل التي مرت تولّدت منها عدة أنواع وأقسام لنجد الرواية التعليمية ، الرواية التاريخية، الرواية الاجتماعية والرواية الفلسفية، والفنية وما إلى ذلك من أقسام أخرى:

1-الرواية الفنية :

مع بداية الثلاثينات من القرن الماضي بدأت تتشكل الرواية العربية وتأخذ ملامح أكثر فنية و أصالة ، ووصلت إلى مرحلة تحاكي بها الروايات الغربية. مع سعيها للمحافظة على روح الأصالة، و العراقة العربية وفي نشأة الرواية العربية اعتبرت رواية " زينب " للروائي "محمد حسين هيكل" أول نموذج لهذا الصنف الأدبي للعرب .

ففي هذا الشأن فإنّ رواية زينب كان الشكل فيها طيبا بسيطا لا تعقيد فيه, حتى البناء كان بسيطا والقصة في ذاتها رومانسية اتخذت أشخاصها من أهل القرية البسطاء، فقد أخذت هذه الرواية الإبداع في الأدب العربي إلى نظرة جديدة. لنجد أنّ الرواية الفنية تختلف عن غيرها في اتجاهها فهي لا ترتكز على الوهم أو الإسراف فهي تأخذ التجربة الشخصية و الحس الذاتي مأخذ الجّد ، فالرواية الفنية نثر لحياة واقعية، كامل في ذاته ففيها لا يبني الروائي أحداثها على أسس يُرضي

[1]- السعيد بيومي الورقي ، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، ط1، مصر، 1982م ، ص.05.

بها القارئ أو الهروب من الواقع إلى عالم خياليّ و ذكر الأحداث الغريبة العجيبة أو حتى الكشف عن أحاسيس الكاتب الخاصة، " أيضا أنّ الرواية الفنية في بناء العقدة تعكس موقفا حضاريا، و تحترم التجربة الإنسانية ، ولا تعتمد على الأساطير و التاريخ القديم " [1]، و من أبرز كتّاب هذا الجنس الأدبي ممن تأثروا بالثقافة الغربية : ك" طه حسين "، و " توفيق الحكيم "، و "عيسى عبيد" والمازني "، و "محمود تيمور"، و "إحسان عبد القدوس،" و "يوسف السباعي"، و"نجيب محفوظ " و غيرهم[2]، وهذا الأخير نجد أنّ ثلاثيته تمثل رؤية جديدة أضافت عوالم أوسع . ففي ستينات القرن العشرين أستخدم تقنيات أكثر إبداعية و تعقيدا ومزاوجة للمضامين الاجتماعية، و مضامين فكرية وإنسانية ونفسية التي تطلبت شكلا روائيا أكثر فنية مما سبق زيادة على ذلك هزيمة 1967م ، كلها أدت إلى ظهور أنماط روائية جديدة فيها ثورة على الأساليب التقليدية في حبكة الرواية و الأبطال و السرد التاريخي ، و للأديب محفوظ إسهامات لا يمكن بأي حال إنكارها .

و ظهر بعد ذلك روئ تحمل اتجاهات روائية معاصرة حداثية لروائيين عرب خرجوا من النمط التقليدي من بينهم: "حنا مينا" ، "صنع الله إبراهيم" ، "إدوارد الخراط" ،" الطاهر وطار"وغيرهم.

2- الرواية الفلسفية :

هي ككل نوع روائي لها ما يميزها هو القضايا الفكرية أو الاجتماعية، بحث لها ميزاتها تنفرد بها بحيث يحاول الكاتب الجمع بين الأسلوب التشويقي القصصي، والأفكار والمبادئ التي يحاول تجسيدها و بثها وعرضها في روايته .

قد حاول قديما بعض الكتاب التطرق إلى هذا النوع لنجد " ابن طفيل " في قصته الرمزية " حي بن يقظان " أن يجسد فكرته التي تتمثل في أنّ العقل البشري يمكنه الوصول الى التفكير

[1]- أحمد هيكل ،تطور الأدب الحديث في مصر ، دار المعارف ، ط2،مصر، 1994 ص 198.

[2]- ينظر: فاطمة موسى، الأعمال الكاملة في الرواية العربية ، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3، 1997، ص. 39 ،40.

السليم و الفطري دون تعلم أو نقل ، و نجد كذلك " رسالة الغفران " لأبي العلاء المعري فهي من القصص الرمزية الحاملة لفكرة فلسفية.

3-الرواية التاريخية:

نجد هذا النوع من الروايات يصور أحداثا جرت في عهد من العهود، أو واقعة تاريخية بأسلوب روائيّ مشوق مبني على معطيات تاريخية من غير تقيد مطلق بها ، فقد يكون هدف الروائي إحياء الماضي أو تمجيده ، وإذا ذكرنا الروايات التاريخية العربية نجد إنهم استمدوا موضوعات رواياتهم من تاريخ العرب و الإسلام ،ومن كتابها لدينا : "جرجي زيدان" و"معروف الأرناؤوط" ، حيث يُعّد الأديب اللبناني "جرجي زيدان" رائد الرواية التاريخية فقد كتب العديد من الروايات في تاريخ العرب و الإسلام، وفي التاريخ المصري الحديث والانقلاب العثماني، وفي تاريخ التمدّن الإسلامي، وتاريخ الآداب اللغة العربية...، و يقول"أنيس المقدسي" في كتابه " الفنون الأدبية و أعلامها :" و لا نعرف سلسلة من القصص التاريخية حظيت من إقبال الخاصة والعامة بما حظيت به هذه السلسلة. فقد مر على وفاة صاحبها ما يقارب نصف قرن وهي حية يقرأها الجيل بعد الجيل، وتجاوزت شهرتها العالم العربي فترجم بعضها إلى عدة لغات شرقية و غربية (...)ويمتاز زيدان بأمانته التاريخية حتى أنه يبث فيها مصادره كأنه تاريخا لا رواية. أما أسلوبه فسهل يأنس به الجمهور ولا تنكره الخاصة (...) فزيدان مؤرخ أكثر منه صاحب القصة إلا أنّ ذلك لم يقلل من جاذبية رواياته وفائدتها وتأثيرها. ويحقّ لزيدان أن يلقب بإمام هذا الفن في أدبنا الحديث"[1]،و كما قال "عبد المحسن طه بدر":" و تحوي كل رواية من روايات جورجي زيدان عنصرين أساسيين ،

[1]- أنيس المقدسي، الفنون الأدبية و أعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، ط6، لبنان،2000 .ص. 516.

الأول عنصر تاريخي يعتمد على الحوادث و الأشخاص التاريخية، والثاني عنصر خيالي يقوم على علاقة غرامية بين المحبين[1] ، و قد اعتبره "المقدسي" من أركان النهضة الأدبية.

وبعد الروايات التاريخية ل"جرجي زيدان" يأتي الروائي " معروف الأرناؤوط " الذي أثرى المكتبة العربية بمجموعة من الروايات ذات الطابع التاريخي ك : سيد قريش ، عمر بن الخطاب ، طارق بن زياد ، وفاطمة البتول وغيرها [2]، ولكم ما يلاحظ على هذه الروايات النزعة العاطفية الشبيهة بالروايات الرومانتيكية، لنجده محاولا تصوير تلك البطولات التاريخية للجيل الحاضر تصويرا مشوقا مذكرا إياهم بماضيهم المشرق ودفعا لهم للهمّة خاصة أمام ما يحدث لأوطانهم أثناء تحكم الأغراب في مصائرهم .

4- الرواية التعليمية :

تعد الرواية التعليمية من أهم الأنواع الروائية ففيها ترتكز جميع العناصر على إيقاظ الشعور والوعي التعليمي في المجتمعات، فقد ظهرت في فترة الركود التي عاشتها مصر باعتبارها مركز البواكير الأولى لفن الرواية والأدب بصفة عامة .بعد أن وضع بذوره "رفاعة الطهطاوي"[3]، وقام "محمد علي" بإرسال " البعثات إلى أوروبا، ليقوم أبناؤها فيما بعد بمطالب الجيش، وللتدريس في تلك المدارس ، وقد تعددت البعثات وتنوعت وهكذا كان أول لقاء عملي بين المصريين والثقافة الغربيّة في العصر الحديث، فقد عاد هؤلاء المبعوثون بعلم جديد وعقليّة جديدة إلى بلادهم. وترجموا وألّفوا وخططوا بهذا ووضعوا أساس الثقافيّة الأدبيّة الحديثّة " [4]فهنا نجد أنّ الهدف من كل ما حصل هو التعليم، والتثقيف. لذا نجد الرواية التعليمية التي بعثت بذور الأمل، والرجاء في التقدم والازدهار في مجال التعلم و الارتقاء به وتثقيف القارئ. كما هو ملاحظ في روادها من حيث ما قدموه من روايات من أجل ذات الهدف ، و كان الفضل في تقديم هذا الصنف من الأعمال إلى

---

[1]- أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط6 ،1994م، ص.195.

[2]-ينظر: عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف ط3 ،1976 م ص.193،194.

[3]- ينظر: أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص.78.

[4]-ا لمرجع نفسه، ص.27.

"رفاعة الطهطاوي"، يقول "طه محسن البدر" في كتابه "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر": "ونعد (وقائع تليماك) أول مظهر من مظاهر النشاط الروائي في مصر في القرن التاسع عشر والهدف التعليمي واضح من مقدمته التي كتبها رفاعة على الرواية المترجمة، وسماها ديباجة الكتاب ... وواضح أنّ رفاعة ترجم روايته لهدفين، الهدف الأول، تقديم نصائح للملوك، والحكام والهدف الثاني تقديم مواعظ لتحسين سلوك عامة الناس."[1].

ثم قدم "علي مبارك" مجال الرحلة أيضاً لجهوده التعليمية في كتاب، "علم الدين" وكتابه أكثر جفافاً عن كتب الرحالة العرب القدامى وإن كان يتميز هو و"فرح أنطون" بأنّ رحلة كل منهما التعليميّة، كانت رحلة متخيّلة ... وإن كان ذلك لا يميزها عن قصة "حي بن يقظان"، التي كانت أحداثها متخيّلة أيضاً.[2] كان "علي مبارك" يريد وراء تعليم العلوم، محاولة المقارنة بين بعض العادات الشرقية والغربية كذلك في كتابه.

وبهذا نجد الرواية المعاصرة قد وصلت إلى دنيا النص المفتوح، الذي يفضي إلى قراءات متعددة لا تصل إلى تفسير نهائي للخطاب الروائي.

– قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر ، ط2، دار المعارف ، مصر، 1994 ص 198.
2. أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، ط6، لبنان،2000.
3. السعيد بيومي الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، ط1، مصر، 1982م .

[1]– أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص30

[2]– محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية، تقديم سيد البحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،مصر ،2007م، ص.54.

4. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ط3، ،1976 م .
5. فاطمة موسى، الأعمال الكاملة في الرواية العربية ، ج1،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3،،1997.
6. محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية، تقديم سيد البحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،مصر ،2007م.

المحاضرة التاسعة: الرواية العربية والتّجريب

الدكتورة زهرة خالص

تمهيد:

طال التجريب فنون الأدب المختلفة لاسيما القصة والرواية والمسرحية، «وتمثل في الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام بها، تلك التقاليد التي تمثلت بشكل واضح في الواقعية وصورها المختلفة، إذ كانت – فيما رأى المبدعون والنقاد–تصدر عن رؤية واضحة للكون والوجود والحياة والإنسان والطبيعة تتجلى في فهم مكتمل للعالم»[1].

وكان من نتائج الانقطاع عن القديم والسائد ظهور هذه الفنون بموضوعات وأشكال جديدة تعبر عن رؤية قلقة للعالم والذات، فرضتها طبيعة الحياة الحديثة المعقدة والمتغيرة بسرعة، لم يعد الإنسان فيها قادرا على اللحاق بالتطور الحاصل.

1–دواعي انفتاح الرواية العربية على التجريب:

فليس من المعقول أن تنقلب المعارف العلمية السائدة، وتظهر نظريات جديدة في ميادين علم النفس والاجتماع والاقتصاد والاتصالات، وتخترع القنبلة الذرية التي قد تلغي وجود الحياة الإنسانية في لحظة، ويبقى الفن بقوالبه الجامدة الثابتة، والفنان المبدع الأصيل ينفي وجود شكل أدبي محدد يقف عنده بل يتعين عليه أن يولّد أشكالا أخرى، تتكيف مع الحياة فالشكل الأدبي لا يمكن أن يبقى سائدا إلى الأبد[2]. ويقرر "آلان روب جرييه" أنّ الفن حياة لا شيء فيه يكسب بشكل نهائي، لذلك

[1] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، وزارة الثقافة، ط2، دمشق، 1972 ، ص12.

[2] ينظر: برافسنفغ تشاودا، حاجز الرواية، نظرات في مستقبل الرواية، ترجمة: حسين جمعة، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1981 ص95-97.

يحتاج الفن إلى إعادة نظر دائمة، وهذه الإعادة تؤدي إلى ازدهاره[1] وهو أمرُ مشروعُ تمامًا، لأنّه يرمز إلى تغير مستويات الحياة ومعطياتها، وتبدل المرجعيات الفلسفية والجمالية التي تشكل ذائقة الناس[2].

وبما أنّ الرواية فن غير منته؛ أي أنّه في تغير دائم، فقد كانت من أقدم الفنون الأدبية تعبيرا عن الحياة الجديدة المتغيرة، وظهرت الرواية الجديدة، كرد فعل على الرواية التقليدية، التي لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات التي نشأت عن الواقع الجديد. فلكل «موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تناسبها أشكالا جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية والتأليف والبناء، وعلى النقيض من ذلك، فإنّ التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة»[3].

وبذلك تنفي الرواية الجديدة أن تكون مدرسة ذات قوام، ولا مذهبا ذا أسس، وإنّما هي «تطلق على شتات من أعمال ظهرت بداية في الخمسينات، وهي أعمال لا يجمع بين منشئيها سوى رفض المقولات التي كانت تعد أساس الجنس الروائي»[4].

وأول من استعمل مصطلح الرواية الجديدة هو "أميل هنريو" في مقالة نشرها بجريدة (لومند) نقد فيها رواية الغيرة "لجرييه"[5]، ثم شاع استعماله كنعت لأعمال "جرييه" و"نتالي ساروت" و"كلود سيمون" و"هنري جيمس"، و"جيمس جويس" وغيرهم من كتاب الغرب. وقد وجد الأدباء العرب في نتاج هؤلاء الإبداعي تقنيات تساعدهم في التعبير عن وضع قلق مأزوم ومهزوم خاصة في أعقاب هزيمة 1967. فلم تعد الرواية التقليدية المتمثلة في ثلاثية نجيب محفوظ وما شاكلها قادرة على التعبير عن هذا الواقع، وعن الإنسان العربي المقموع والمحيط، لذلك تجاوزها الروائيون إلى الرواية

[1] ينظر: آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى،دار المعارف، ط1،القاهرة، ص120.
[2] ينظر: خليل الشيخ، المغامرة والتجريب في القصة العمانية، جريدة الدستور الأردنية، 2004/12/17.
[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1981، ص6-10.
[4] الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، ط1،تونس، ص66.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص12.

الجديدة التي تنهل بصورة أساسية من أعمال روائيين مجددين هما: "فرانز كافكا"، و"مارسيل بروست".

2-ميزات الرواية التجريبية:

ومن أبرز ميزات هذه الرواية هو تحررها من أسر الشكل التقليدي، الذي يلتزم بالحبكة التي تتعقد بالتدريج ثم تنحل، بحيث توهمنا بصدقها واتفاقها مع طبائع الأمور في الحياة، فالرواية الجديدة ثورة ضد هذا الشكل التقليدي والنظرة الوثوقية للحياة والإنسان، «ثورة تدعو إلى أنّ مادة الفن ليست في الذات، وإنّما في الموضوع، أي ليست النفس الإنسانية، ولكن العالم الخارجي بكل ما فيه من أشياء مادية . هذا العالم الخارجي له وجود مستقل عن وجود الإنسان، فهو ليس مجرد إكسسوار في حياة الإنسان، فربما كان المقياس هنا في الرواية الجديدة ليس فعل الإنسان في الشيء وإنّما انفعاله به»[1]، فالحبكة، أصبحت مفككة مبعثرة، والأحداث فقدت لحمتها وتسلسلها وسببيتها، تجسيدا لرؤية الكاتب للحياة وما فيها من غموض وتعقيد، فلم يعد القارئ ينتظر حلا بل أصبح أمام تحولات، يحاول تقديم تفسيرات ومبررات لها، فغدت الرواية الجديدة مشروعا أمام القارئ. يستنطقه ويشارك فيه، ولا شك أنّ أساليب السرد التقليدي التي تنحو نحو التصوير الفوتوغرافي للواقع، لم تعد مقبولة، فالواقع المعيش لم يعد واضحا أو مفهوما يمكن تبريره، بل أصبح واقعا قلقا ومقلق، ويحتمل تأويلات متعددة تشدد الرواية الجديدة عليها. ومن هنا ظهرت أساليب سردية جديدة، كان أبرزها اختفاء الراوي الكلي العليم الذي يوحي للقارئ بأنّه يعرف ظواهر الأشياء وبواطنها، وحل محله راو يروي بضمير المتكلم يحلل مشاعره، ويقلبها على وجوهها المختلفة عارضا لنا حيرته وتوهماته، أو راو موضوعي ينقل لنا ما يتراءى أمام عينيه، أو رواة عديدون يقدمون لنا التجربة من منظورات مختلفة، يقع على عاتقنا كقراء اكتشاف أقربها إلى منظور المؤلف نفسه ورؤيته للأشياء والعالم[2].

---

[1] آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص111.

[2] ينظر: فخري صالح، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000، ص11-12.

وبتعدد الرواة، تعددت أشكال الرواية وتباينت فهناك الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية) ورواية تيار الوعي، والرواية الميتاقصية، والرواية الدرامية، ومن يتتبع الإنتاج العربي، يستطيع أن يرى حضورا مميزا لهذه الروايات في أدبنا العربي خاصة في أعمال "صنع الله إبراهيم" و"يوسف القعيد" و"إبراهيم أصلان" وغيرهم من جيل الستينيات من القرن العشرين، الذين تركوا بصمات واضحة في الرواية العربية الجديدة.

3-"إدوارد الخراط" ومصطلح الحساسية الجديدة:

وقد أطلق "إدوارد الخراط" على هذه النقلة في الكتابة الإبداعية العربية مصطلح "الحساسية الجديدة"، التي نشأت بتأثير من الواقع الاجتماعي الستيني، كرد فعل لموجة الواقعية التي غمرت الساحة الأدبية بغثاء كبير وجدوى قليلة، وحول مجلة صغيرة هي (جاليرى68) تبلور هذا المفهوم، وأصبحت هذه المجلة منارة تجديد في الواقع الأدبي في مصر، وصدرت بعد ذلك مجلات طليعية أخرى تسير على نهجها في العراق والمغرب ولبنان[1].

والحساسية الجديدة ظاهرة، كما يعتقد "الخراط"، لها جانبان على الأقل: الأول: أنها ليست مجرد نقلة أساسية في أشكال التقنيات الفنية، والجانب الآخر يرتبط بنقلة أساسية في التطور الاجتماعي والتاريخي في مصر والعالم العربي. والحساسية الجديدة تحمل استشرافا لنظام قيمي جديد لا في الفن فقط، بل على المستوى الثقافي والاجتماعي والتاريخي، وتشتمل على تيارات متعددة مثل: تيار التغريب أو العبثية، والتيار الداخلي، وتيار استيحاء التراث، والتيار الواقعي السحري والتيار الواقعي الجديد.

ويحاول "الخراط" في كتابه الحساسية الجديدة رصد الفروق بين هذه التيارات ونظيراتها في الأدب الغربي، ولكن المتأمل لهذه التيارات وانعكاسها في الأدب العربي، يراها صورة أخرى لها مع تعديلات بسيطة، تنسجم مع ذائقة المتلقي العربي.

[1]- إدوار الخراط، الحساسية الجديدة – مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب ط1، بيروت، 1993، ص13-14.

كذلك يلخص لنا الخراط سمات الحساسية الجديدة في الرواية في عدة نقاط، أهمها: أنّ الفنان يقيم واقعا فنيا جديدا، له قوانينه، وله منطقه الخاص، تغيّب فيه الحبكة التقليدية، وتتعدد الحبكات، أو قد تختفي الحبكة على الإطلاق، واللغة لغة حادة وقاطعة أحيانا، ومتقلبة أحيانا أخرى ولكنها ليست إنشائية.

كذلك نجد في الرواية عكوفا على سبر أغوار النفس الداخلية، بحيث أصبح الحلم والكابوس والهذيان ثيمات في كتابة أصحاب الحساسية الجديدة، واندمجت هموم المجتمع في نسيج العمل الروائي لذلك لم يعد الحوار التقليدي سواءً كتب بالفصحى أم العامية مهما، بل أصبح للصوت الواحد أكثر من مستوى، كما أصبح هناك مستوى واحد لعدّة أصوات من ناحية أخرى. ويرى "الخراط" أنّ مصطلح الحساسية الجديدة هو أدق وأوفى من مصطلح الكيان الجديد. لأنّه يوحي بنوع من الانتهاء والكمال، لكن الحساسية توحي بمرونة متجددة، وتدفق مستمر[1] ومن الجدير ذكره هنا أنّ "الخراط" تحدث في موضع آخر عن الكتابة عبر النوعية، وهي الكتابة الإبداعية التي تتقارب وتتداخل فيها الأجناس الأدبية، ويصفها بقوله: «إنّها الكتابة التي تقع على التخوم بين الأنواع الأدبية المعروفة من قصص وشعر ورواية وتأملات ونجوى وتعبر الحدود، وتسقطها بين الأجناس المألوفة والمطروقة، تتخطاها وتشتمل عليها وتستحدث لنفسها جدة، تتجاوز مأثورات التاريخ الأدبي، وتتحدى عمقها الآن»[2].

والتنظير لهذا النمط من الكتابة الجديدة دليل على وجود هذا النمط وانتشاره، ويستدل "الخراط" على هذا النمط بكتابات للروائي "بدر الديب"، يعدها النموذج الأمثل لهذه الكتابة، وإن كان يشير أيضا لكتابات أخرى ل"اعتدال عثمان" و"يحي الطاهر عبد الله" و"نبيل نعوم" وغيرهم من الكتاب، الذين كتبوا النوع الأدبي الجديد، الذي يتحدث عنه الخراط، وهو القصة – القصيدة.

[1] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة، مرجع سابق، ص25-28 وما بعدها.

[2] إدوار الخراط، الكتابة عبر النوعية- مقالات في ظاهرة "القصة – القصيدة"، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1994، ص28.

ولا شك في أنّ دراسة "الخراط" هذا الموضوع وتحليله لنماذج من هذا النوع الأدبي الجديد إضافة جديدة للنقد الأدبي، لأنّ الأمر لا يتعلق بحديث عن نوع أدبي جديد، هو القصة – القصيدة أو الكتابة عبر النوعية على حد قول الخراط فحسب « بل القضية هي تطور اللغة الأدبية، من حيث أساليب سردها، أو بنيتها التشكيلية بتطور الخبرات الذاتية والمجتمعية والقومية والإنسانية. فضلا عن تطور المعارف والتكنولوجيا، واتساع آفاقها، وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف واتساع آفاقها، وتفاعل الثقافات والإبداعات المختلفة واختلاف المواقف والرؤى»[1]، وهي أمور تحتاج إلى تفصيل وبحث في العلوم المختلفة بدلا من تأطيرها في مصطلح أو مفهوم مغلق.

– قائمة المصادر والمراجع:

1. إدوار الخراط، الحساسية الجديدة – مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب ط1، بيروت، 1993.

2. آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة:مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف ط1،القاهرة.

3. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، وزارة الثقافة، ط2، دمشق، 1972.

4. خليل الشيخ، المغامرة والتجريب في القصة العمانية، جريدة الدستور الأردنية، 2004/12/17.

5. رافسنفغ تشاودا، حاجز الرواية، نظرات في مستقبل الرواية، ترجمة: حسين جمعة، رابطة الكتاب الأردنيين: عمان، 1981 .

6. الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي ،ط1، تونس.

[1] محمود أمين العالم، إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية، إبداع، ع10، القاهرة، أكتوبر1995، ص34.

7. فخري صالح، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000.

8. محمود أمين العالم، إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية، إبداع، ع10، القاهرة، أكتوبر1995.

9. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس،منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1981.

– خاتمة:

وفي الختام نقول بأنّ الرواية العربية تتسم بـ:

– التجديد الفني والابتكار في البناء الحكائي، واستخدام تقنيات جديدة وتجارب مجردة في السرد مثل التجريب والتشظي الزماني والمكاني وتعدد الأصوات.

– توظف كذلك استخدامًا جريئًا وجماليًا للغة.

– تتميز الرواية العربية المعاصرة بتنوع مضامينها وموضوعاتها. فهي تتناول مجموعة واسعة من القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية والنفسية.

– تدعو الرواية العربية المعاصرة إلى التجديد الفني واستخدام تقنيات وأساليب جديدة في السرد والبناء الروائي.

–تعتمد بعض الروايات على التجريب والتكرار والتشتت الزماني والمكاني لإيصال الأفكار المطلوبة.

– اهتمام الرواية العربية بالتاريخ قد تستكشف الرواية العربية المعاصرة التاريخ وتروي قصصًا تاريخية وتستكشف تأثير الماضي على الحاضر، وتستخدم بعض الروايات التوازن بين الأحداث التاريخية والقصص الشخصية للشخصيات.

– تعكس الروايات العربية المعاصرة التحولات والتحديات الاجتماعية والسياسية في المجتمعات العربية المعاصرة.

–تستكشف بعض الروايات الخلفيات الأيديولوجية للروائي.

-تتسم الرواية العربية المعاصرة بالتنوع والثراء الفني، من حيث الأسلوب والمضمون والتقنية من جهة، ومن جهة أخرى تأثرت الروايات العربية المعاصرة بالتطورات التي يشهدها الأدب العالمي والتجارب الجديدة الناشئة في مجتمعات العالم العربي.

قائمة المصادر والمراجع:

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا– المراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، الأردن، 1997.
2. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، د.ت، 350/2.
3. أحمد اليابوري، الرواية العربية، التكون والاشتغال، ط1المدارس، الدار البيضاء، 2000.
4. أحمد اليابوري، دينامية النص الروائي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1993
5. أحمد حسن الزيّات، تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، 1978.
6. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر ، ط2، دار المعارف ، مصر، 1994 ص 198.
7. إدوار الخراط، الحساسية الجديدة – مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب ط1، بيروت، 1993.
8. الأصمعي، عبد الملك بن قريب: فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق ش. توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1980.
9. أفايه، محمد نور الدين: الهوية والاختلاف، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988.
10. آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة:مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف ط1،القاهرة.

11. أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، ط6، لبنان،2000.

12.برهان غليون، الوعي الذاتي، منشورات عيون ،ط1، الدار البيضاء، 1987.

13. بشرى السيتاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، ط1، 2002.

14. الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1985.

15. جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994 .

16. جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج2، دار الهلال، القاهرة

17. جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة، ط1، بيروت، 1982 .

18. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، وزارة الثقافة، ط2،دمشق، 1972.

19. جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج4، القاهرة، 1914م.

20. حبة معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1994م.

21.حسام الخطيب، روايات تحت المجهر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983.

22. حسن حنفي، التراث والتجديد ط1، دار التنوير، بيروت، 1981.

23.حسين مروة، مقدمات أساسية لدراسة الإسلام، ضمن دراسات في الإسلام ط1، مجموعة من الباحثين – دار الفارابي، بيروت 1980.

24. حيدر حاج إسماعيل، فرنسيس المرّاش، دار رياض الريس، لندن، 1989.

25. خليل الخوري فقيد الشعر والصحافة والسياسة، جمع إدارة حديقة الأخبار، مطبعة حديقة الأخبار، بيروت، 1910.

26. خليل الشيخ، المغامرة والتجريب في القصة العمانية، جريدة الدستور الأردنية، 2004/12/17.

27. رشيد عطا الله، تاريخ الآداب العربية، ج2، تحقيق علي نجيب عطوي، مؤسسة عز الدين، بيروت، 1985.

28. رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، دار العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2008م.

29. سامي خشبة، مصطلحات الفكر الحديث، ج 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م.

30. السعيد بيومي الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، ط1، مصر، 1982م .

31. سعيد سلام، التناص التراثي –الرواية الجزائرية أنموذجا –عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

32. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي دار البيضاء، المغرب،1992م.

33. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.

34. سمير، حجازي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع ط1، بيروت، 2004.

35. سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية،النصوص المصرية الأولى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

36.سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط1، دار المعارف، القاهرة 1980

37. شوقي بدر يوسف غواية، الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة موريس الدولية، ط1، الإسكندرية.

38. الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي ،ط1، تونس.

39. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار عالم المعرفة، القاهرة، 1996.

40. طه وادي، مدخل إلى التاريخ الرواية المصرية، كلية الأدب جامعة القاهرة، دار النشر للجامعات، ط2، مصر،1997م.

41.عبد الرحمن ياغي، في الجهود الروائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ.

42. عبد السلام محمد الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة، دار الحداثة، بيروت 1985

43. عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الحديث، الإسكندرية، 2005م.

44.عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ترجمة: محمد برادة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

45.عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في الموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1992.

46. عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب،ط1،دمشق، 1994.

47. عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، ط1، 1996، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

48.عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة 1963

49. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ط3، ،1976 م .

50. غالي شكري، ثقافتنا بين لا ونعم، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1972.

51. فاروق خورشيد، فن الرواية العربية، عصر التجميع، مكتبة الثقافة، ط2، الدينية، القاهرة، 2002.

52. فخري صالح، أفول المعنى في الرواية العربية الجديدة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2000.

53. الفريد آدلر، معنى الحياة، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، 2019.

54. الفيكونت فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، ج1، المطبعة الأدبية، بيروت، 1913،

55. لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت،1926

56. لويس شيخو، الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج2،بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، 1926.

57. محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، ط2، بيروت،1988.

58. محمد الأول أبو بكر، سيد قطب والنقد الأدبي؛ دار الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، ط1،الرياض، 1990.

59.محمد رجب النجار، مدخل إلى التحليل البنيوي للسير الشعبية، قضايا وشهادات مؤسسة عيبال، قبرص العدد 6، 1993.

60. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر.

61. محمد سيد عبد التواب، بواكير الرواية، تقديم سيد البحراوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1،مصر ،2007م.

62. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذيقية، سوريا، 2008.

63. محمد عابد الجابري، إشكالية الأصالة والمعاصرة، الفكر العربي الحديث والمعاصر صراع طبقي أم مشكل ثقافي، ضمن التراث وتحديات العصر في الوطن العربي ط2، مجموعة من المؤلفين – مركز دراسات الوحدة العربية، 1987.

64. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية 1991.

65. محمد فتحي أبو العينين: "صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي، تحليل سوسيولوجي لرواية "محاولة للخروج"، ضمن كتاب (صورة الآخر العربي ناظرا ومنظورا إليه)، تحرير: الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، الجمعية العربية لعلم الاجتماع، بيروت، ط2، لبنان، 2008.

66. محمد كامل الخطيب، الشرق والغرب، القسم الأول (1870-1932)، ج1، (سلسلة قضايا وحوارات النهضة العربية)، رقم:06، منشورات وزارة الثقافة السورية، ط1، 1991.

67.محمد كامل الخطيب، المغامرة المعقدة، وزارة الثقافة، دمشق 1976.

68.محمد كامل الخطيب، نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق 1990.

69. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط4، الجزائر.

70. محمد نجيب التلاوي، الذات والمهماز، دراسة التقاطب في صراع روايات المواجهة الحضارية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998.

71. محمود تيمور، نشوء القصة وتطورها، المطبعة السلفية، القاهرة

72. ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986،

73. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس،منشورات عويدات، ط1، بيروت، 1981.

74. نازك سابايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، مؤسسة نوفل بيروت، 1979.

75. نبيل سليمان، وعي الذات والعالم، دراسة في الرواية العربية، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سوريا، 1985.

76. نعيم اليافي، أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993.

77. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، ط1،الجزائر، 2007.

ثانيا– المراجع باللغة الأجنبية:

1. Faruk, PengantarSosiologisastra dari StrukturalismeGenetik
2. sampai Post-Modernisme, (Yogyakarta:pustaka Pelagar,1994).
3. NyomanKhuthaRatna, ParadigmaSosiologisastra, (Yogyakarta:pustakaPelagar, 2003)
4. saparDjokoDamono, SosiologisastraSebuahpengantarringkas, (jakarta:pustapembinaan dan pengembanganBahasaDepartemenpendidikan dan Kebudayaan).
5. SuwardiEndraswara, Metodologipenelitian:Epitemologi,Model, teoridanAplikasi.(yogyakarta:Centre For Academic publishing Service (caps),2011).

6. le petit robert des noms propres, éd, librairie de robert, paris, France.

ثالثا–المجلات والدوريات :

1. أحمد المديني، الروايةالمغربية، "وضع الهوية في العلاقة مع الآخر"،مجلة فكر ونقد، ع13،أكتوبر 1998،دار النشر المغربية،الدار البيضاء.
2. أحمد برادة، الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول،العدد4، السنة11، سنة 1993، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
3. الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليلية، منشورات دار الأديب، وهران، 2007.
4. البحرى، محمد: في السيرة الذاتية النسائية، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع 1998.
5. حمادي الزنكري،الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، ع39، 1995.
6. خليل الخوري، وي- إذن لست بإفرنجي،حديقة الأخبار،العدد102،الخميس الموافق 15 كانون لأول/ ديسمبر، 1859.
7. رجاء عيد، لقاء الحضارات في الرواية العربية، مجلة فصول، مج16، ع4، ربيع1998، الهيئة العربية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
8. طه وادي، جماليات القصة و الرواية المدرسية، مقالة " مجلة المنهل "، فبراير 1997، العدد 530.
9. عبد الله إبراهيم، الرواية العربية: السرد والدلالة، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، ع1، 2005.
10. فؤاد المرعي، مدارات التاريخ في الرواية السورية، مجلة البيان، الكويت، العدد 351، 1999

11. مارسيل ماريني، مدخلإلى مناهج النقد الأدبي،تر: رضوان ظاظا، علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، العدد 221.

12. محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، سلسلة كتاب الهلال، العددان 97 – 98، 1964.

13. محمد صابر، مرايا الجسد، تجليات اللسان الشعري الأنثوي، مجلة عمان الثقافية الشهرية، أمانة عمان الكبرى، ع126، ديسمبر 2005.

14. محمود أمين العالم، إدوار الخراط والكتابة عبر النوعية، إبداع، ع10، القاهرة، أكتوبر1995.

15. من محاضرة لرشيد بوجدرة، توظيف التاريخ في الرواية، عرض: الطاهر دحماني، المساء، الجزائر، العدد345،5نوفمبر 1986م.

16. نذير العظمة، فنوننا النثرية بين الثبات والتحول، مجلة بناة الأجيال.

17. اليوسفي، محمد لطفي: ذكورية اللغة وإفقار الكائن، قراءة في المتخيل أو المرأة في الفردوس، مجلة الشعراء تصدر عن بيت الشعر – رام الله، خريف 1998.

رابعا– الجرائد:

1. حوار مع (بوجدرة)، أجراه صلاح الدين الأخضري، جريدة الشعب، الجزائر، عدد 7171، 5نوفمبر 1986م.

خامسا– القواميس والمعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، مج08-03، دار صادر النشر، ط1، بيروت.
2. عبد ، موسوعة المصطلح النقدي، مج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983م.
3. مجدي وهبة، كامل العربية في اللغة الآداب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت ، 1974م.
4. معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1982.

5. المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرف، ط2، بيروت، 2023م.

سادسا– الروايات:

1. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية للنشر، وحدة الرغاية، الجزائر 1993.
2. جرجي زيدان، غادة كربلاء، دار مكتبة الحياة، بيروت .
3. جورجي زيدان، الحجاج بن يوسف الثقفي، دار الهلال، القاهرة، 1950
4. حافظ إبراهيم، ليالي سطيح، سلسلة كتاب الهلال، العدد 100، 1959.
1. السواح، فراس: لغز عشتار (الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، ط6، دار علاء الدين، دمشق، 1996.
5. فرح أنطون، المؤلفات الروائية، رواية الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث ط1، دار الطليعة، بيروت ،1979.
6. معروف الأرناؤوط، سيد قريش ط1، طار الفتى العربي، دمشق 1929.
7.مارون عبود، المؤلفات الكاملة، مج2، دار مارون عبود، بيروت .7
8. فرنسيس فتح الله مراش، غابة الحق، بيروت، دار الحمراء، 1990.
9.فاطمة موسى، الأعمال الكاملة في الرواية العربية ، ج1،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1997،،3.
10.

فهرس الموضوعات

المواضيع	الصفحة
– مفردات المقرر	1
–أهداف المقرر	2
– المكتسبات القبلية	2
– تقديم المقياس	2
– التوثيق	4
1. في ماهية الرواية العربية	5
2. نشأة الرواية العربية.	16
3. الرواية العربية وانفتاحها على الرواية الغربية.	31
4. الاتجاه التاريخي للرواية العربية.	44
5. الاتجاه الواقعي للرواية العربية.	56
6. الاتجاه الاجتماعي للرواية العربية.	72
7. الاتجاه النفسي للرواية العربية.	78
8. الرواية العربية وأشكال التطور.	92
9. الرواية العربية والتجريب.	98
10. خاتمة	105
11. قائمة المصادر والمراجع	106
12. الفهرس	116