الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمن ميرة –بجاية–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المطبوعة البيداغوجية الخاصة بالسنة الثالثة

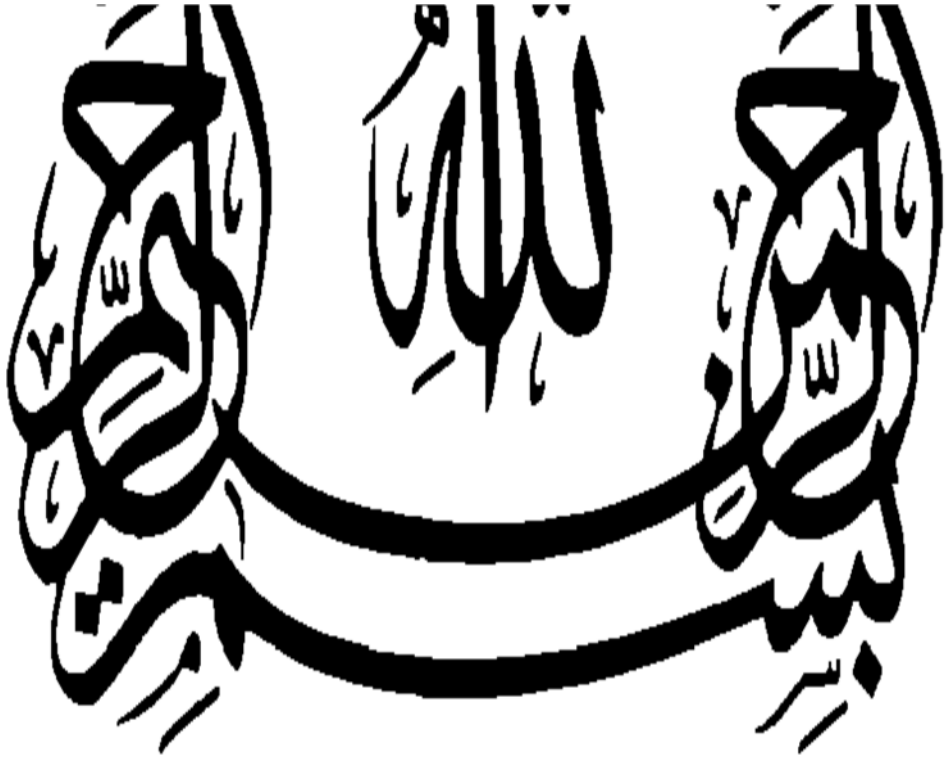
تخصص–أدب عربي–الموسومة بـ:

دروس في السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

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: 1

مفردات مقياس السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة

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

		الأعرج

➢ الأهداف المنتظرة من المقرر:

1. التعرّف على خصائص النص السردي العربي الحديث والمعاصر.
2. إطلاع الطالب على إمكانات التأصيل لبعض أشكال السرود العربية الحديثة والمعاصرة.
3. استشفاف خصائص البنى والمضامين السردية العربية الحديثة والمعاصرة.
4. تمكين الطالب أكثر من تصنيف الأعمال السردية بالنظر إلى خصائصها الفنية .
5. تدريب الطالب أكثر على كيفيات استخدام آليات المنهج السردي في استنطاق النصوص.
6. الكشف عن دلالات بعض البنى النصية التي تزخر بها الخزانة السردية العربية الحديثة والمعاصرة.
7. التعرف على أعلام السرد العربي الحديث والمعاصر.

➢ المكتسبات القبلية المفترضة:

1. الإحاطة بالخصائص الفنية والجمالية للأجناس الأدبية.
2. القدرة على استخدام المصطلح السردي.
3. الاطلاع على خصائص النص السردي القديم.
4. الإحاطة المنهجية والوظيفية بآليات تحليل النص السردي.

➢ تقديم المقياس:

يعدّ السّرد ظاهرة قديمة مارسها الإنسان منذ أن وجد، والإنسان العربي بدوره لم يكن بمنأى عن ممارسته على الرّغم من وجود بعض المواقف المفنّدة لهذا الطّرح، والتي حاولت طمس أثره تحت شعار "الشعر ديوان العرب"، فحتى ولو سلّمنا بهذه المقولة، فإنّ النّصوص الشّعرية هي الأخرى نجدّها تحفل بكثير من الومضات السّردية التي تشي بأفعال القصّ والحكي، الأمر الذي يفرض على كلّ دارس متّصف بالموضوعية تبنّي فكرة وجود سرد عربي قديم، أسهم في شكيل قاعدة متينة لتشييد نظرية سرديّة حداثية، أطلق عليها النّقاد "السرديات العربية الحديثة والمعاصرة".

والتي حاولت التّأصيل لظاهرة السّرد في الأدب العربي، ابتداءً بأحاديث الإخباريين في نقلهم لأيام السّابقين في ثوب قصصّي، وصولا عند آخر ما وصل إليه السّرد على تلونّاته إبداعا ونقدا.

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

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

- هل ظاهرة السّرد قديمة، لها امتداد في التّراث الأدبي العربي القديم؟ وإن كانت فما هي تجلياتها؟
- ما موقف النّقد من تأصيل ظاهرة السّرد في الأدب العربي؟
- ما هي أبرز الخصائص الفنيّة التي ميزّت النّصوص السّردية العربية الحديثة والمعاصرة؟
- ما هي أبرز التّجارب السّردية العربية الحديثة والمعاصرة؟
- أين تجّلت شعرية النّصوص السّردية العربية المتأخّرة؟

التّوثيق:

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

-جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2000م.

-حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، الدار البيضاء ،2000م.

-عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

1. عبد الله العربي، الإديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت 1970.

2.

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

حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

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

المحاضرة الأولى: مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

الدكتورة خالص زهرة

أولا: في ماهية السرد والسرديات:

1– مفهوم السرد لغة:

السرد من "سَرَدَ، سَرْدًا، وسيرادا: الحديث والقراءة أي: أجاد سياقهما والصوم تَابعهُ والكتاب قرأه بسرعة، وسَرَدَ سَرْدًا: صار يَسْرِدُ صومه، والسرد مصدر تتابع"[1].

أما منجد مختار الصحاح فقد ورد "س،ر،د" درع مسرودة، مسرَّدة بالتشديد فقيل سردها: نسجها، وهو تداخل الخلق بعضها في بعض، وقيل "السرد": الثقب والمسرودة المثقوبة، وفلان يسرد الحديث: إذا كان جيد السياق له، وسرد الصوم تابعه، وقولهم في الأشهر الحُرم ثلاثة سرد :أي متتابعة وهي: ذو القعدة، ذو الحجة، ومحرم، وواحد فرد :وهو رجب"[2].

والسرد "تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث إذا تابعه، وكان جيد السبك له"[3]، سرد الحديث ونحوه يسْرُدُهُ سَرْدًا، إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيد السياق له[4].

وهكذا نجد السرد في معناه اللغوي، إنما يعني إجادة السياق والسرد: الإبلاغ، الإيصال والتتابع.

2–مفهوم السرد اصطلاحا:

---

[1] المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، ط1، 1991م، ص330.

[2] محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الجيل، (د.ط)، بيروت،1407هـ-1987م، ص194 ص195.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة "سرد"، ج3، ص130.

[4] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يعدّ مصطلح "السرد" "Narration" ،بمثابة إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة، يعمل على إعلائها وإثرائها بوصفه جامعاً لمختلف المعارف والثقافات الإنسانية. وفي ظل هذا الانصهار المتبادل بين السرد وهذه المجالات لا يكون بإمكاننا التخلي عن اِعتبار السرد ركناً أساسياً من أركان أية نظرية في المعرفة، وتعرفه "آمنة يوسف" قائلة: "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[1].

وعليه، فإنّ السرد هو الكيفية أو الطريقة التي يعتمدها الكاتب أو الروائي ليقدم بها "الحدث""Evénement"إلى المتلقي. إذن فالسرد هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي والسرد "كمصطلح نقدي" "Terme critique"، هو "الفعل الذي تنطوي فيه السمة الشاملة لعملية القص، وهو كل ما يتعلق بالقص"[2].

على اِعتبار أنّ السرد يعني فعل الحكي، فهو يحوي—بالضرورة–قصة محكية هذه القصة تفترض وجود شخص يحكي وآخر يُحكى له. ولا يتم "التواصل" "Communication" إلاّ بوجود هذين الطرفين، ويدعى الأول "ساردا""Narrateur"والطرف الثاني "مسرودا له""Narrataire"، و"السرد" "Narration"هو الكيفية التي تروى بها أحداث القصة[3]ومن تظافر هذه المكونات الثلاثة تتشكل البنية السردية[4].

أ–الراوي/السارد:Narrateur

---

[1]آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، (د.ط)، سوريا، 1985م، ص27، ص28.

[2]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]ينظر: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اِتحاد كتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2006م ص63.

[4]ينظر: عبد الله اِبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 2000م، ص19، ص20.

يعرف بأنه الشخص الذي يروي "الحكاية" "Histoire"، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة. ويخلص القول أي أنه المرسل الذي يقوم بنقل روايته إلى المروي له/ المسرود له أو إلى "القارئ""Lecteur"، ولا يقصد بالراوي الكاتب، وهو الذي اِختار الراوي المناسب فيها حتى يكون بمثابة ظله، وكأنه صاحبها ينقصه فقط الحضور المباشر. من هنا لا يشترط في هذا الراوي البروز بِاسم معين، وإنما يكتفي بصوت أو ضمير ما.

ب–"المروي":

وهو كل ما يصدر عن "الراوي/السارد"، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان، وتعدّ الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله، بوصفها مكونات له، أي أنّ المروي يمثل المادة الحكائية التي هي بين يدي الراوي الذي يسرد تفاصيلها وأحداثها.

ت–"المروي له" "المسرود له" "Narrataire":

وهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي سواء كان اسما متعيناً ضمن البنية السردية أم مجهولا. "فالمروي له" هو الذي يقابل القارئ أو المتلقي شخصاً كان أو مجموعة من الأشخاص. كما قد يكون فكرة أو اِيديولوجية في قالب تخييلي يخاطبها الراوي، ويدافع عنها بغرض التأثير في القارئ وإقناعه بآرائه "فالمبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة، لأنّ القارئ ينقاد مبدئياً نحو الثقة في رواية الراوي"[1]. إذن فالعلاقة بين القارئ والراوي، لا تقف عند حدّ التأثير وإنما تصل إلى حدّ الثقة.

لقي مصطلح "المروي له" عناية كبيرة في العصر الحديث، ومع ذلك فلم يلق اِهتماماً من النقاد العرب إلا ما ندر، وقد يرجع السبب إلى حداثة هذا المصطلح في التطبيقات السردية ويعرف "جيرالد برنس" مصطلح "المسرود له" بأنّه "الشخص الذي يسرد له والمتوضع أو المنطبع في

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، الدار البيضاء، 2000م، ص45.

السرد"[1]، ويرى أنّ لكل سرد مرويا له يقع على مستوى الحكي نفسه للراوي. ويمكن أن يكون في سرد ما عدة "مرويين لهم" يوجه لكل واحد منهم الكلام بالتناوب مع راو واحد، وهذا "المروي له" يمثل غالبا بصفته واحدا من الشخصيات[2].ويعتبر "المروي له" مقاما سرديا، له ما "للراوي" في الحكايات من الأهمية والحضور فبمجرد أن تعلن ذات التلفظ عن نفسها في النص السردي، ومنذ الصفحة الأولى تنبعث في الحين نفسه ذات أخرى مقابلها هي "المروي له"، وحضور هذا المقام ضروري في النص السردي التخييلي نظرا إلى كون هذا النص يعتبر رسالة من المفروض أن يكون لها باعث هو المرسل ومتقبل هو المرسل إليه، وقد عنيت الإنشائية حديثاً بتحليل خصائص هذا المتقبل الذي سمته "المروي له".

3-مفهوم السرديات:

ويعد" علم السرد" أو "السرديات" "Narratologie" العلم الذي يدرس السرد ويستنبط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر السرد، بل يتعدى ذلك إلى الأعمال الفنية من لوحات، وأفلام، وإيماءات، وصور متحركة، وإعلانات ففي كل هذه قصص تُحكى. ويهدف "علم السرد" إلى اِستخراج القوانين، والبنى الكلية التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات[3].

كما يعالج "علم السرد" منتجُ القصة، إن كان شخصاً حقيقياً له اسم؟ أم هو الأديب الذي يكتب رواية صادرة من أناه فقط؟ أم هو راو يمثل نوعا من أنواع الوعي الكلي يرسل القصة من وجهة نظر عليا؟ ويعلم بكل ما يجري في دواخل شخصياته، وفي خارجها ولا يتطابق مع شخصية

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003م، ص142.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص142، ص143.

[3] ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1998م، ص103 ص105.

أكثر من الأخرى. أم أنّ الراوي يقف بقصته عند حدود ما تستطيع الشخصيات أن تلاحظه وتعرفه؟ فيجري كل شيء تماما لو أنّ كل شخصية تتناوب الدور مع الأخرى لتكون مرسلة القصة[1].

يطلق كثيرا من الباحثين والنقاد مصطلح "السرد" بوصفه مرادفا لمصطلح "القص" ولمصطلح "الخطاب"، ولمصطلح "الحكي"[2].

و"السرد" في اِستعمالاته القديمة يدل على سبك الحديث وتزويقه، صحيحاً كان المسرود أم مكذوبا مختلفا[3].و"السرد" هو الكيفية التي تُروى بها الأحداث، وهي العملية التي يقوم بها السارد وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ أي الخطاب القصصي والحكاية أي الملفوظ القصصي[4].

لا يختص السرد بنوع من الأنواع الأدبية دون غيرها، فهو حاضر في الأسطورة والحكاية والكوميديا، والتراجيديا، والرواية، والقصة، والسّيرة، فكل مكتوب مهما كان جنسه ونوعه لا يخلو من سرد على نحو[5].

تعنى السرديات باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنها نظام نظري غني بالبحث التجريبي، وهي تبحث في مكونات البنية السردية من سارد وسرد، ومسرود له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسجا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة.

---

[1] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر العياشي، مركز الانماء الحضاري، ط1، سوريا، 1993، ص71، ص72.

[2] ينظر: عبد الرحيم كردي، السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ،ص105.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ص77، ص78.

[5] ينظر: رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص12.

فمصطلح "السرديات" هو نفسه "علم السرد"، ذلك أنّ لكل محكي موضوع، وهو ما يصطلح عليه بالحكاية Histoire هذه الأخيرة لا يتلقاها القارئ مباشرة وإنما من خلال فعل سردي هو الخطاب السردي Discours Narratif.

والسرديات بأبسط تعريف لها هي تحليل مكونات الحكي وآلياته. والحكي هنا يمثل حكاية منقولة بفعل سردي ولهذا مجال السردية اتسع من دراسة الرواية أو القصة إلى كل ما هو حكي، هذا الاتساع أفضى إلى وجود تيارين رئيسيين في السردية هما:

–السردية الدلالية: ويعنى هذا التيار بدراسة الخطاب، أو ما يسمى "المبنى" دون الاهتمام بالسرد الذي يكونه فيبحث في البنى العميقة التي تتحكم بهذا الخطاب.

–السردية اللسانية: تعنى بالوظائف اللغوية للخطاب فتدرسه من مستواه البنائي وما ينطوي عليه من علائق تربط الراوي بالمروي وأساليب السرد والرؤى.

–البنية السردية:

لقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الشعرية والدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند "ورستر" مرادفة للحبكة، وعند "رولان بارث" تعني التعاقب والمنطق أو التتابع والسببية والزمان والمنطق في النص السردي. وعند "أودن موير" تعني الخروج عن التسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر. وعند الشكلانيين الروس تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوع، ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة بل هناك بنى سردية متعددة الأنواع وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها، حيث لا تقوم الكلمات و الجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في ترتيب صورة دالة دلالة نوعية ومفتوحة، وهي نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السردية وبالتغيرات التي تعتريها، لأنه ليس هناك شيء يسمى ببنية النوع الأدبي خارج هذا النموذج الموجود بالفعل في النصوص، إنه النوع الأدبي في صورته النموذجية.

والخلاصة أنّ هناك بنية سردية عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردي الذي تنتمي إليه فهناك بنية سردية روائية، وهناك بنية درامية، كما أنّ هناك بنى أخرى للأنواع غير السردية كالبنية الشعرية، وبنية المقال.

ثانيا: الإرهاصات الأولى للنظرية السردية

–توطئة:

حتى عام 1966م ومع صدور عدد خاص بالسرد في مجلة "إتصالات" "communication" ظل السرد القصصي علم قائم بذاته، إذ أصبح "العلم السرد"، مادته وحدوده في آليات التحليل. وضمّت هذه الدراسات كل من "مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" "لرولان بارث"، و"مقولات السرد الأدبي" "لتزفيطان تودوروف"، و"حدود السرد" "لجيرار جينات" وغيرها. ومن ثم غدا علما معترفا به بظهور كتاب "جيرار جينات" "خطاب السرد" يضم التثبيت لمفهوم السرد، وكذا التوسيع في آلياته الإجرائية [1].

ويعد"تزفيطان تودوروف" أول من وضع مصطلح "Narratologie"* عام 1969م[2].

ولدت السردية في أحضان الشعرية لأنها "فرع من أصل كبير هو الشعرية"[3]

1–الشكلانيين الروس والتنظير السردي:

---

[1]ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص151.

*وهو ما يقابله في الدراسات العربية الحديثة: السرديات، السردية، علم السرد، نظرية القص، القصصية، المسردية القصيات السردلوجية، الناراتولوجي.

[2]Nouveau Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences De Langage, Oswald Ducrot-Jean Marie Schaeffer Avec La Collaboration De Tzvetan Todorov Et Autre, Edition Du Seuil Paris, 1995,P228.

[3]عبد الله إبراهيم، السردية العربية،(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت ،2000م ، ص18.

تعتبر حركة الشكلانيين الروس، التي تزامنت مع ظهور الثورة البلشفية في العشرينات من القرن السابق الحركة التي أخذت على عاتقها مهمة علْمَنَة الدراسة الأدبية "حيث غيرت تصورنا للعمل الأدبي وحللت أجزاءه المكونة له وأغنت إغناءً واسعاً معرفتنا بالتقنيات الأدبية، وأسست هياكل للدراسة الأدبية والتنظير لها"[1]. ويكمن ذلك التغيير في تحويل مسار دراستهم بالبحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية لأنّ الأدبية عندهم غاية في ذاتها، فلقد كانوا "مهووسين بالبحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية[...]، ولقد اِنصبّ اِهتمامهم على كيفية القول لا على ما يقال أي على الأشكال حسب التسمية المتأخرة، بدل المواد والمحتويات"[2].

اِنصبّ اِهتمام الشكلانيين الروس بالبنية الأدبية، وبالوصف الموضوعي لطبيعتها الأدبية، والأهم هو البحث عما هو أساسي في بناء علم الأدب بِاعتباره مجالاً مكملاً للعمل الفكري. مهدت أبحاث الشكلانيين الروس لدراسة البنيات السردية، وذلك من خلال دورهم في البحث عن مختلف أنساق الحكي حيث "كان نزوعهم الوضعي من خلال اِهتمامهم بالشكل، أو الخصائص النوعية للأدب بارزاً منذ بداياتهم الأولى عندما حددوا "الأدبية موضوعا للعلم الجديد "البيوطيقا" الذين يسعون لإقامته"[3].إذن اِنصبّ دور الشكلانيين الروس في البحث عن مختلف أنساق الحكي.

حدث التطور البارز في الدراسات السردية البنيوية عند أهم أعلامها الفرنسيين: "غريماس"،و"رولان بارث"، و"جيرار جينات"، يضاف إلى ذلك فضل "ليفي ستروس" "Levis Strauss"الذي بادر قبل "تودوروف" إلى لفت الانتباه إلى أهمية إنجاز "فلاديمير بروب""Vladimir Propp" في مجال دراسة "الحكاية العجيبة" "Conte Merveilleux"[4]. وهو ما يدل على أنّ نشأة السرد ما هو إلا اِمتداداً لسلسلة من الدراسات

---

[1] فيكتور إرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000م، ص7.

[2] فيكتور إرليخ، الشكلانية الروسية ، ص7، ص8.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي ،المركز الثقافي العربي ،ط1،الدار البيضاء ،المغرب ،1989م، ص28.

[4] Jean Yves Tadié, La Critique Littéraire Au Xx ième Siècle ,Collections Pocket, Paris 2005, P17.

المتراصة في مساراتها المتشعبة، والمختصة بالأدبية والتي تعود جذورها لا محالة إلى "أفلاطون" "Platon" و"أرسطو" "Aristote"[1].

سيعود الفضل الكبير في الدراسات السردية إلى اللبنات الأولى التي وضعها الشكلانيين الروس في مطلع القرن العشرين، بكل ما أوجدوه من مفاهيم أدبية جديدة في مجال النقد وإلى يومنا هذا.

بموازاة كل هذا التقدم في السرديات ثمة فئة من الباحثين أصروا على أنّ السرديات فرع من فروع "الشعرية" "Poétique"[2].

والشعرية نوعان: "شعرية الشعر""Poétique de la poésie"، و"شعرية النثر""Poétique de la prose"، والاختلاف بينهما يعود إلى اِختلاف القضايا المطروحة في المنهج. والجدير بالذكر أنّ "الرواية" "Roman"حازت نصيبها الأوفر من الدراسة مقارنة مع الأجناس الأدبية النثرية في مجال شعرية النثر[3].

تبعت الدراسة النظرية التي وضعها الشكلانيين الروس، السعي الحثيث إلى طرح أبحاث تطبيقية حول القصة، كتلك التي أقامها كل من "فكتور شكلوفسكي" "Victor Chklovski" و"إخنباوم""Eichenbum".فقد "حاول شكلوفسكي أن ينفذ من خلال العدد الضخم من الأقاصيص إلى عدد محدود من البنى[...] تؤول إلى بنى مجردة قليلة"[4].

أما بالنسبة "لإخنباوم" فإنه بحث في الفروق التي تقوم عليها مختلف الأجناس وعمد في معرفة ذلك إلى المقارنة بين القصة، والرواية ليخلص بعد ذلك إلى وجود فروق بين الجنسين، وذلك "أنّ

---

[1]Nouveau Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences De Langage, P228.

[2]Ibid, P232.

[3]Jean Yves Tadié, La Critique Littéraire Au Xx ième Siècle,P231.

[4]محمد القاضي، مفاتيح تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب، للنشر، (د.ط)، تونس، 1997م، ص16.

الرواية تقوم على ثلاث مراحل تمهيداً، فتأزم، فإنفراج أما "الأقصوصة" " Nouvelle "فنهايتها تأزم"[1].

ظهر عالمان مهمان في المدرسة الشكلانية الروسية، كان لهما الدفع الكبير في الدراسات السردية التي أعقبت إنجازاتهما النظرية، والتطبيقية في مجال دراسة الحكي هما: "بوريس توماشوفسكي" "Boris Tomachovski"، و"فلاديمير بروب" "Vladimir Propp" الذي يعتبره المختصون في شؤون السرد أب السرديات الحديثة[2].

طرح "توماشوفسكي "مسألة في غاية الأهمية وهي قضية التمييز بين "المتن الحكائي" "Contenu Narratif"، و"المبنى الحكائي" "Structure Narrative".

"فالمتن الحكائي" الذي يعرفه –توماشوفسكي– على أنه "مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل"[3].

أما "المبنى الحكائي" فهو "يتشكل من الأحداث نفسها بيد أنه، يراعي فيها تظافر ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات "[4].

وهنا يكمن القول أنّ "توماشوفسكي" أقرّ في النصوص المدروسة بوجود المضامين والهياكل الشكلية التي ترد عليها. وهنا نلاحظ عدم إمكانية إستغناء النص المروي على أي قسم منها نظرا لتأزمهما.

2–منهج فلادمير بروب:

---

[1] المرجع نفسه، ص 16.

[2] Jean Michel Adam, Le Récit, Collection Que Sais –Je ? Imprimerie Des Presses Universitaires De France, Vendôme, France , 1999, 6 Ième Edition, P21.

[3] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، ط2 الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص14.

[4] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)،.

أما "فلاديمير بروب" فقد أعطى دفعا قويا، وأحدث ثورة فكرية في مسار الدراسات السردية بإصداره لكتاب "مورفولوجيا الحكاية" "Morphologie du conte" عام 1928م. ولقد ظهرت قيمة الدراسة التي قدمها بروب في هذا الكتاب في كونها قدمت فتحًا وسبقًا في الإجراء التحليلي السردي "للحكاية العجيبة""Conte Merveilleux"، وذلك عندما لم تتوقف عند حدود تعيين مواضع، أو تصنيف الوحدات المضمونية لأول مرة "بل تهدف إلى مساءلة النص ذاته وإلى ذاته من خلال بنيته الشكلية"[1].فقد بحث في الشكل الداخلي للخرافة عندما خّصها ببحث مفصل أكد فيه "أنّه يهدف إلى دراسة الأشكال، والقوانين التي توجه بنية الحكاية الخرافية"[2]. وتكمن إلى ما سمّاه "بالمثال الوظائفي" وهو البنية الشكلية الواحدة التي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب، والأشكال المختلفة. و"الوظيفة""Fonction" عنده هي "فعل شخصية قد حددت من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة"[3]. إذ ليس المهم عند "بروب" من يقوم "بالفعل""Acte" ولا كيف يفعله فهذا أمر كمالي، إنما المهم عنده هو ما تفعل هذه الشخصية أي "الوظيفة" وبهذا "يؤكد مفهوم الوظيفة على دور الأفعال التي تدل على الحركة بأنها ذرع الحكي"[4] .

ويمكن اِعتبار مفهوم الوظيفة الذي بلوره "بروب" بدراسته للمتن الحكائي اكتشافا للقواعد التي تحكم هذا المتن، وتشكل هيكل بنيته [5]. وهو ما كان له أثره الإيجابي في تحفيز المشتغلين في حقل السرد بتخطي حدود ما وقف عنده "بروب"، وتطور منهجه، فكان الانتقال من دراسة بنية الحكاية إلى دراسة بنية الرواية، رغم الاختلاف الكبير بين هذين الجنسين الأدبيين.

---

[1]سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الإختلاف، الجزائر، (د.ط.ت)، ص10.

[2]المرجع نفسه، ص18.

[3]المرجع نفسه، ص10.

[4]خليل رزق، تحولات الحبكة، مؤسسة الأشرف للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1998م، ص16.

[5]ينظر: يمنى العيد، فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1998م ص23.

وهنا يبرز دور "غريماس""Greimas" الذي اِختزل الوظائف التي حددها "بروب" بإحدى وثلاثين وظيفة إلى ست وظائف. عرفت بـ "النموذج العاملي" "Model Actantiel"وعلى النحو نفسه عمل "تودوروف" على تصنيف الحوافز وترتيبها في أربع مجموعات [1] .

إنّ التطور الحاصل في مجال النظرية السردية كان متوازياً على الدوام مع تطور حاصل في المناهج الأخرى مثلما حدث مع البنيوية، فقد أشيعت في منتصف الستينات وما بعدها البعض من الانتقادات، في الكفاية المنهجية للبنيوية بمختلف حقولها الأنثروبولوجية، والنفسية، والأدبية، والمعرفية. وما فتئت أن تحولت تلك الانتقادات إلى منهج نقدي له مصطلحاته، ومفاهيمه وكان أول ما سعى إليه هذا المنهج الجديد، هو نقد الوصفية البنيوية المجردة، ونموذجها اللغوي الذي عممته المعارف والعلوم الإنسانية. وقد كانت لأحداث سنة 1968م في فرنسا الأثر الحاسم في وقف المد البنيوي ومضاعفة النقد، وبدء ثورة "السيميولوجيا" "Sémiologie" [2].

وبتتبع مسار تطور السرديات منذ بداياتها التأسيسية مع "بروب"، وانتهاء بظهورها كعلم ثم ما طرأ في مجالها من تطورات بداية مطلع السبعينات من القرن العشرين، أصبح يمكن الحديث عن توجهين نقديين متباينين في مجال هذه الدراسة، وهما:

أ– السردية الدلالية:

أو ما يسمى بـ"السيميائية السردية"، فهي تعنى بمضمون الأفعال السردية، دونما اِهتمام بالسرد الذي يكونها. وإنما تعنى بالمنطق الذي يحكم ويراقب تلك الأفعال، ومن أهم روادها "فلاديمير بروب" و"كلود بريمون""Claude Bremond"و "غريماس"، و"رومان جاكوبسون" "Roman Jacobson". وأهم ما يسعى إليه هذا التوجه هو دراسة البنى العميقة، والسطحية للنصوص السردية بِاختلاف أجناسها.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: عبد الله اِبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص21.

ب–السردية اللسانية:

وهي التي تهتم بدراسة مظاهر الخطاب اللغوي من رواية، وأساليب تُسرد ورؤى وعلاقات الراوي بالمروي، أي أنها تسعى إلى دراسة الخطاب السردي في مستواه البنائي والعلائق التي تربط الراوي بالمتن [1].

–قائمة المصادر والمراجع:

باللغة العربية:

-عبد الله اِبراهيم، المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

-عبد الله اِبراهيم، السردية العربية، (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المؤسسة

–عبد الله اِبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة .العربية للدراسات و النشر، بيروت ،2000م

الآخر –مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط2

–خليل رزق، تحولات الحبكة، مؤسسة الأشرف للنشر –الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1998م.

–سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاِختلاف، الجزائر، (د.ط.ت).

-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب ،1989م.

–فيكتور إرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000م

[1] ينظر: محمد رجب النجار، القصص في الأدب العربي (مقارنات سوسيوسردية)، المجلد الأول، منشورات ذات السلاسل (د.ط)، الكويت، 1995م، ص09.

- محمد القاضي، مفاتيح تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب، للنشر، (د.ط)، تونس، 1997م.

-محمد رجب النجار، القصص في الأدب العربي (مقارنات سوسيوسردية)، المجلد الأول، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995م.

-آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1985م.

-جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2000م.

-حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، الدار البيضاء ،2000م.

-عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اِتحاد كتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2006م.

-يمنى العيد، فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، ط1، 1998بيروت، لبنان، م.

القواميس:

-المنجد في اللغة والأعلام، منشورات دار المشرق، ط1، 1991م

-ابن منظور، لسان العرب، ج3.

-محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت،1407هـ-1987م.

2-باللغة الفرنسية:

¯Nouveau Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences De Langage, Oswald Ducrot-Jean Marie -Schaeffer Avec La Collaboration De Tzvetan Todorov Et Autre, Edition Du Seuil Paris, 1995.

-Jean Yves Tadié, La Critique Littéraire Au Xx ième Siècle, Collections Pocket, Paris 2005.

-Jean Michel Adam, Le Récit, Collection Que Sais –Je ? Imprimerie Des Universitaires De France, France, 1999, 6 Ième Edition ,Presses, Vendôme.

المحاضرة الثانية: 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

[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.

ودفع الآخرين إلى مشاركته والتجاوب معه، فيما يشعر به وهو يعيش حياته من لذة وألم ولذة غريزة 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

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

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

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[1].

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.[2]

2–الشخصيات:

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

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

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.

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.

---

[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

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.

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،

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

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 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

[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

الحبكة ما تعتمد على تسلسل الأحداث تسلسلا يستولي على تفكير القارئ، وهناك ما تعتمد على الشخصيات، وما ينجم عنها من أفعال. فالحبكة إذن "هي المجرى الذي يندفع في الشخصيات والحوادث حتى تبلغ القصة نهايتها".[1]

– قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

1. أحمد أبو سعد، فن القصة، ج1، منشورات دار الشرق الجديدة، 1959، ص25.
2. أحمد أمين: النقد الأدبي، الجزائر 1992.
3. إدوارد الخراط، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن الرش، ط1.
4. سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
5. صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الوظيفة والرمز، ط 1، بيروت، 1993
6. طه وادي، صورة المرء في الرواية المغامرة، دار النشر للجامعات القاهرة، 1997
7. عبد الرزاق حسين، فن النثر المتجدد، ط1.
8. عبد الله العربي، الإديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت 1970.
9. عزيزة مردين، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.
10. علي شلش، النقد الروائي في الأدب العربي الحديث،1989.
11. آمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر سوريا، ط1، 1987.
12. فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط 1،1999.
13. رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ، رؤى نقدية، الناشر، نشأة المعارف الإسكندرية

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

14. مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي القصة، الرواية، والقصة والسيرة، منشأة المعارف الإسكندرية، 2002.

15. ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم: جمال شحيذ: كتاب الفكر العربي، ط3، بيروت، 1982.

16. نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب للطباع، ط1، 1992.

17. يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط 1، بيروت، 1998. **الروايات:**

1.محمد حسين هيكل، زينب مقدمة الرواية، منشورات الأنيس، 1987

المجلات:

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

القواميس:

1.المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول.

2.فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية لنشر المتحدين، تونس، 1988.

3.ابن منظور، قاموس لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني، بيروت، 1995.

المحاضرة الثالثة: 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 5،345نوفمبر 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 بهده 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–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،

(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.

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[1]. 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"[2].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 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

(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.

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

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

–الروايات:

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

–الجرائد:

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

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

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 الرابعة: 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]، ويرجع

(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.

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، وعناصر تنتمي إلى عالم الخيال الذهني. وفي الرواية الحديثة في الغرب إنتبه كتاب أمريكا اللاتينية منذ

(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.

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 خلال

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

"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 لمعالم

[1] ينظر : المرجع نفسه، ص45.

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.

(3) المرجع نفسه، ص24.

-البناء المنطقي للأحداث باعتماد نظام سببي تراتبي لا يخالف العقل، وذلك بعيدا عن أي خارق ينأى بالقارئ بعيدا عن عالمه الحقيقي.

- 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:

---

(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.

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

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 (ريالزم) 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.

---

(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.

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 :

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

---

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

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص291.

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 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، باندلاع 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]

---

[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.

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 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، 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 الخامسة: الاتجاه الوجودي في الرواية العربية

الدكتورة زهرة خالص

1–المسعدي،و وجوديته الإسلامية:

هنا لابد من التساؤل بعد تفكيك بنية خطاب المسعدي الوجودي تفكيكاً تأويلياً كما تجلى في كتاباته الإبداعية، عن طبيعة وجودية المسعدي؟، وعن علاقتها بالتراث العربي الإسلامي؟

"الوجودية" مذهب إنساني يتعلق بمشكلات الوجود الإنساني بصرف النظر عن جنس البشر، ولونهم، وإنتمائهم إلى زمان ما، أو مكان ما.

"الوجودية" عند المسعدي هي "المعالجة الفكرية، والوجدانية لكل ما يطرح على كائن واع بمسؤولية كيانه من أسئلة"[1]. "فالوجودية" إنما هي رؤية الإنسان، والعالم، والخالق الإنسان في علاقته بذاته، ومصيره، والآخرين. فالعالم هنا بوصفه فضاء مشاركة، يختبر الكائن فيه قدراته على الفعل في الجماعة، أما الخالق في اِعتباره قوة مفارقة قوامها الكمال، والقدرة لا يطولها إلا من اِمتلك الإدراك والمعرفة والمجاهدة، ومن رام المغامرة وعسر السبيل، والمطلق الأبد.

لعله مما لا شك فيه أنّ أفضل مصدر يعرفنا باِتجاه الكاتب، وفكره هي كتاباته نفسها، ولا شك أنّ أفضل مصدر لفكر المسعدي في هذا الموضوع هو كتابه "تأصيلاً لكيان"، الذي جمع فيه مجموعة هامة من المقالات، والمحاضرات، والندوات.

فمنذ توليه رئاسة تحرير مجلة المباحث سنة 1944م. بدأ محمود المسعدي في الإفتتاحيات التي كان يكتبها باِستمرار لهذه المجلة دعوته الملحة إلى الأخذ من الثقافة الغربية من جهة، وإلى التنبيه لأهمية الثقافة، والفكر العربيين الإسلاميين من جهة أخرى. وفي اِستفتاء عن الثقافة نظمته مجلة الفكر في جوان 1956م، جاء جواب المسعدي عن معنى الثقافة قوله: "فنحن

[1] محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ،(د–ط)،تونس،1979م، ص 51.

لا نزال نترقب ظهور تفكير عربي إسلامي حديث، وشعر عربي حديث، وفلسفة وجودية إسلامية مجددة"[1]، فالمسعدي بقوله هذا يدعو إلى فلسفة وجودية إسلامية مجددة.

تأثر محمود المسعدي بـ "الوجودية" في أوسع معانيها الإنسانية "لا في معناها الفلسفي الضيق"[2]. وفي دعوته إلى "فلسفة وجودية إسلامية" مجددة، أكد "أننا مطالبون بعبقرية جديدة مطالبون بإنبعاث حيوي على صعيد التاريخ، بأن ننشئ الحياة، بأن نخلق الإنسان الجديد[...] مطالبون بأن نجدد معجزة حضارتنا التي كان مبدؤها المعجزة المحمدية"[3].فهي إذن دعوة إلى تجديد الحضارة العربية الإسلامية، ودعوة إلى التركيز على خلق الشخصية القوية للإنسان، المتماشية مع هذه الحضارة، فالإنسان في حاجة حيوية إلى أن "يعرف ماهيته كإنسان، وماهي أغراض نشاطه وطرائقها وماهي غايات حياته، وما هو مصيره النهائي، وماهي منزلته بين الكائنات، وماهي علاقة نشاطه وفعله بتلك المنزلة، فالتفكير الوجودي، يصبح على هذا المعنى لزومياً للحياة"[4].

فهي إذن من ناحية دعوة إلى الحضارة العربية الإسلامية، ومن ناحية أخرى دعوة إلى تجديد هذه الحضارة بالتركيز على الإنسان فيها، والعمل على خلق شخصيته القوية، المتماشية مع هذه الحضارة والنابعة منها.

فالركيزة الفلسفية التي يصدر عنها المسعدي وجوديته تتقاطع مع فلسفة معاصرة لها هي "الشخصانية" "Pérsonalisme"،ولها موقف متقارب في تصور الكيان الفردي بوصفه حضور الذات لذاتها، تلك القيمة لا تقدر، فأهمية الإنسان عندها أنه "ذات فاعلة"[5].تقوم كيانا مستقلاً يبني تصوره للوجود بخروجه عن اليقينيات المفروضة من كلّ، ليعيد تمثلها بما يلائمه. غير أنّ هذه

---

[1] المرجع نفسه، ص 52.

[2] نور الدين صمود، المسعدي وكتابه السّد، الدار التونسية للنشر ،ط2،تونس،1979م ،ص 60.

[3]محمود المسعدي، تأصيلاً لكيان، ص 96.

[4]المرجع نفسه،ص 100.

[5]Emanuel Mounier, Manifesté au service du pèrsonalisme, Aubier, Paris, 1936, P 93.

الذات ليست كائناً منفردا عن الآخر ولا تتكون إلا في علاقته مع الآخر، فلا يصبح الفرد شخصاً إلا من خلال علاقته بالآخر للشخص، وإلاّ من خلال علاقة بالمجتمع تؤسس كيانه الذاتي، أو بتعبير آخر أيضا لا وجود لـ "أنا" إلا بوجود "أنت" وفي هذا السياق يرفع "مونييه" شعار "الفرد في سبيل المجتمع، والمجتمع في سبيل الشخص"[1].واضح إذن أنّ الفرد لا يرتقي إلى مرتبة الشخص إلا بعلاقته بالآخر وبِالتزامه بالمجتمع وبالشخص وبالشعب، إنما لا يصبح الحشد أو الجمع شعباً إلا حين يتشخصن كل فرد فيه، إنها شبكة من أفراد تنتظم في علاقات متشعبة[2].

عاصر المسعدي في تونس كما في فرنسا شيوع هذه الفلسفة "الشخصانية" في إطارها الوجودي العام، ولا بد أنه اِستقى منها الكثير، يتجلى ذلك في حياته الخاصة، وفق ما ورد من أخباره في مرحلته الباريسية. فملامح هذه "الشخصانية" تتبدى واضحة في كتابات المسعدي، همه الإحتفاء بالفرد إذ يتشخصن، أي يستقل في وعيه، فيؤسس مع الآخرين مجموعة واعية تتعدى كونها شعباً.

فالإنسان كما يقول المسعدي: "في حاجة حيوية إلى أن يعرف ماهيته كإنسان، وماهي أغراض نشاطه وطرائقه، وماهي غايات حياته، وما هو مصيره النهائي، وماهي منزلته بين الكائنات، وماهي علاقة نشاطه، وفعله بتلك المنزلة. فالتفكير الوجودي يصبح على هذا المعنى لزومياً للحياة"[3].ومن هذا يتضح أنها دعوة واضحة إلى تفكير وجودي، ولكن ما هو هذا التصور الوجودي الذي يمكن أن نتصوره للإنسان الشرقي العربي الاِسلامي؟

---

[1]Ibid, P 94.
[2]Emanuel Mounier, Manifesté au service du personnalisme p 94.
[3]محمود المسعدي، تأصيلاً لكيان، ص 100.

يجيب المسعدي على ذلك بأنه "يوجد تصور شرقي عربي إسلامي للإنسان وفكرة فلسفية عربية، ومذهب إسلامي عربي يحدد بدقة مفهوم الإنسانية وماهية الإنسان ومنزلته، ومصيره"[1].وهو يرى أنّ الإنسان حسبما جاء في القرآن يتصف بثلاث خصائص وهي:

1-الإنسان حر، وهو عبد الله وحده، ثم هو حر من حيث أنّ الله منحه صفة "التعقل والإدراك والقدرة على السلوك العقلي والحكم على الأشياء"[2].

فالله إذن منح الإنسان الحرية الكاملة، وهو يرشده فقط، وعلى الإنسان أن يختار، وهذا ما يقول به الفلاسفة المسلمون.

2-الإنسان هو خليفة الله في الأرض، ومن هنا يأتي حجم مسؤوليته وضخامتها[3].

3-المساواة بين الناس، لا فضل لإنسان على آخر "بشرف الأصل والنسب أو الجاه في القوم، أو بالمال والغنى"[4]. فالناس في الإسلام لا يتفاوتون إلا بالتقوى، وهو يرى أنه لا يوجد من بحث في قضية الإنسان في الثقافة العربية الإسلامية قديمها، وحديثها بناء على ما سبق ذكره إلا بعض الفلاسفة القلائل مثل "الغزالي" و "محمد إقبال" و"محمد عبده"، فالإنسان حر في أعماله، ومسؤول عنها أمام الله[5].

يتفق المسعدي مع "محمد عبده" كما يتفق مع "محمد إقبال" في نظرته إلى ذات الإنسان المحدودة في كونها مشتقة من ذات الله العليا المطلقة. وبهذا يكون الإنسان في ممارسة حريته صورة مصغرة من الله، وبهذا أيضا فإنّ الذات الإنسانية المحددة يمكنها الإتصال بالذات الإلهية

---

[1] المرجع نفسه، ص 104.

[2] المرجع نفسه، ص 105.

[3] ينظر: محمود المسعدي، تأصيلاً لكيان ، ص 106.

[4] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص 107.

المطلقة والإنسانية الكاملة لا تتم في نظره إلا بهذا الإتصال[1]. غير أنه لا يصل هذه المنزلة إلا من تحكم في نفسه تحكماً قوياً، وإرتقى درجات عليا. ويعبر محمود المسعدي في موضع آخر عن هذه الفكرة نفسها بقوله: "فإن كانت الذات الإنسانية محدودة من جانب فهي من جانب آخر ومن قبل إشتقاقها ونبوعها من قدرة الله قابلة لإنطلاق"[2].

وبهذا فإنّ فلسفة المسعدي الوجودية تنتمي أولا إلى مفهوم الإنسان كما حدد في القرآن الكريم وكما فسر هذا التحديد "الغزالي"، و"محمد عبده"، و"محمد إقبال"، وغيرهم من مفكري الثقافة العربية الإسلامية.

2–تأثر المسعدي بالوجودية الغربية:

2–1تأثره بوجوديتا جان بول سارتر وألبير كامو:

مشاق البناء في رواية "السّد"، وتوصيف الأرض والطبيعة القاسية يُتَحَيَلُ على "أسطورة سيزيف". كما أعاد "ألبير كامو" "Albert Camus"صياغتها بدلالة الفعل الإنساني المقاوم في مواجهة العبث عام 1942م[3]، إنّ التمرد الذي دعا إليه "كامو" هو لاشك بعضٌ من تمرد جيل تجاوز حدود فرنسا، ومستعمراتها ليشمل الكثير من المناطق المجاورة، ويسم عدداً كبيرا من مثقفي العالم الشبان الرافضين خلال الثلاثينيات، والأربعينات من القرن الماضي، لثقافة السبل المسطورة. كأن يَرِدَ "جان بول سارتر" أيضا في هذا المجال، ولعل دلالة الندم والشعور الحاد بالاشمئزاز لـ "سارتر" والنزوع الجارف إلى الحرية الماثلة، في فصول مسرحية الذباب 1943م الثلاثة لسارتر[4].ينتقل تأثيرها إلى رواية "السّد" ورواية "حدّث أبو هريرة قال"، ورواية "مولد النسيان" وقصة

---

[1]المرجع نفسه، ص 108.

[2]المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, Edition ;Gallimard ; 1942 -ينظر: في رواية "أسطورة سيزيف" لألبير كامو.

[4] ينظر: جان بول سارتر، الذباب، ترجمة: حسين مكي، لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة، (د– ط– ت).

"السندباد والطهارة" لمحمود المسعدي، وهذا التقارب في التمثل ناتج عن الاشتراك في البعض من مراجع ثقافة كل من"كامو" و"سارتر"، و"المسعدي"، بحكم الانتماء إلى عصر مشترك، وجيل واحد. وبعض حال الإِستخفاف لدى"كامو"، والقرف السارتري حاضر كصورة الآلهة في "السّد" "التي من دأبها أن تخلق العوالم التي تنزوي فتشغل بلعب الشطرنج أو النّرد لتزجية الدهور"[1]. أو خلق الأخت المشوّه، كما ورد في رواية "حدّث أبو هريرة قال" فهي "ذات عاهات، لا تدعها علة إلا أصابتها أخرى. وكانت إلى ذلك بكماء صمّاء"[2].

وإذاً "الوجود" الذي بدا رقصاً غناء في مطلع رواية "حدّث أبو هريرة قال" يشي في الاتجاه الآخر بالعبث، باللامعنى، إذ يخفي الجمال دمامة لا تحتمل، كالوارد في رواية "مولد النسيان" كالآتي "وكان للأرض يوم. اِنتفخت فتنفست، فعصف العَفَنُ عصفاً وصاحت طَرَبًا، ورقصت جنونًا"[3].

وما يتولد عن مشاهد قبيحة صادمة، كصرخة "مدين" وهو يفارق الحياة "ما هذه الريح الكريهة تخنقني؟ أَتَعَفَّنَ الهواء، أم تعفنت أنفاسي؟ واِشتدّ به النتن، واِضطربت حركاته، فاِصطك وصاح: ألا خلاصٌ من هذا العفن الباطن، وهذا الدود يتحرك فيَّ كالجنين في الحامل؟" [4].

فهذا "النفس الإشمئزازي" يذكرنا بعالم "الذباب" لـ"جان بول سارتر" كأن "يتساءل "الجندي الأول":لا أدري ما بال اليوم قد جُنَّ جنونه ليجيبه "الجندي الثاني": إنه يشم رائحة الموتى، وذلك يغمره فرحاً"[5]. بل يرد المسعدي لفظ "الذباب" بصريح العبارة في قصة "السندباد والطهارة" عند تشبيه العجوز في الحان "بشمطاء معيطرةٌ مَزْهُوَّةٌ كذبابٍ على فَرْثٍ، مُنْصَبَّةُ الثّديين كالدلاء،

---

[1] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، السّد، ص 71.

[2] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، حدّث أبو هريرة قال، ص 184.

[3] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، مولد النسيان، ص 302.

[4] المصدر نفسه، ص 314.

[5] جان بول سارتر، الذباب، ص 105.

مشغولة اليدين والصدر والخدّ بكلب وبر أبيض"[1].كذا القرف يطفو على سطح الدلالة في توصيف عالم الحان الذي يتماهى والوجود يشتد إلى أن تمتلئ به الروح ألماً وكرهاً للذات، وللوجود أيضا، كأن "همّت به القينة فهمّ بالقيام وتفل، وهمهم ولم تفهمه: "كذا، كلما هبط إنسان أرضاً لَقِيَتْه الحياة بوجه القِحاب"[2]. إنّ "القرف" هنا حال ناتجة عن الكيان ذاته كما يتراءى للذات المسعدية الكاتبة، إذ يتماهى و"السندباد" وسيتذكر في الأثناء البعض من حقيقة الأصل، كأن يصبح "من لعاب أخته وَبَوْلُ أَخِيهِ الأصغر وبَخَرِ كاملِ العائلة وكامل الليلة، ويقول كبِشار: هذه ثمرة صِلَةِ الرّحِم"[3].فهذه بعض من الحالات الوجودية المأساوية التي عبر عنها المسعدي.

2-2 تأثر المسعدي بوجودية فريديريك نيتشه:

تتبع شخصيات محمود المسعدي في حياتها، السبل الصعبة على غرار "مسافر" "فريديريك نيتشه" "Friedrich Nietzsche"[4]. يذكر الجبال تدليلاً على الشعاب، وقساوة الارتفاع، والانخفاض والاستقامة، والاستواء، والانبساط أكاذيب يستهزئ بها زرادشت[5]. كما لا تتبعها شخصيات المسعدي الأساسية. وإن تعددت المواقع كالجبال، والبحار، والغابات، والكهوف، في سفر "زرادشت"[6]، دليلاً على تعدد الحالات والوضعيات، وتأكيداً حسب منظور "فريديريك

---

(1) محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، السندباد والطهارة، ص 335.

(2)المصدر نفسه ،ص 336.

3- المصدر نفسه، ص333.

(4) إنّ "مسافر" هو عنوان الجزء الثالث من كتاب هكذا تكلم زرادشت لفريديريك نيتشه.

ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، مادة نيتشه، دار الطليعة، ط 3، بيروت، لبنان، 2006، ص 679.

(5)F. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, France, livre de poche, librairie générale française 1983, P 220.

(6) يعد كتاب "هكذا تكلم زرادشت" أهم كتب نيتشه. يبدأ الكتاب بقصة زرادشت "نسبة إلى الحكيم الإيراني القديم" الذي نزل من محرابه في الجبل بعد سنوات من التأمل، ليدعو الناس إلى الإنسان الأعلى. وهي الرؤية المستقبلية للإنسان المنحدر من الإنسان الحالي، وهي رؤية أخلاقية وليست جسمانية، حيث الإنسان الأعلى هو إنسان قوي التفكير والمبدأ والجسم. إنسان محارب، ذكي والأهم شجاع ومخاطر. يلتقي زرادشت بعدها بعجوز يصلي ويدعو الله فيستغرب ويقول: "أيعقل أنّ هذا الرجل العجوز لم يعلم = =أنّ الله مات وأن جميع الآلهة ماتت؟!"يواجه زرادشت في البداية صعوبة في جذب الناس إلى دعوته

نيتشه" على قساوة الطبيعة في مواجهة الإرادة لها. فقد بدت الأرض في "السّد" للمسعدي متجعدة مغباراً تستدعي إليها إرادة القوة "هذه الأرض المتجعدة المغبار كالعجوز الفاجرة لأُحبِلنَّها ماءً فأملأنّ بطنها فأخرجنّ حياة"[1].فهذه الشدة الكارهة بدافع حب خفيّ للإنسان. والإنسان الأعلى هو المتحفز على بناء سكن، لهذا الكائن المتخلف. وتسخير الأرض له، والحيوان، والنبات، كأن تفعل من أجل الرفع من شأنه ولِاضمحلاله أيضا"[2].إلا أن التعالي بإرادة الفعل، وقوة هذه الإرادة لا يعني نفي الجسد–بأن لا روح بلا جسد–بل هي روح لجسد فإذا اِنتفى تلاشت واِضمحلت تماما[3].ذلك ما قضى تنزيل إرادة "غيلان" في المكان، وتقييدها بوعي الكيان كما يتحدد بالجسد.

بحث "نيتشه" عن وظيفة أخرى "للإرادة"، ومفهوما آخر للمثال الذي أمكنه التخلص في تقديره من التناقض في التفكير بين الرغبة في التحرر من مسبق المعنى الميتافيزيقي، وبين تأثير "المعنى الماقبلي" فيه[4]. إنّ إرادة الفعل متصلة بدلالة الألم ومتصلة أيضا بمعنى الطفولة عند الإحالة على "واعذاب الحيّ"[5].أحد تأملات المسعدي القائل: "كانت أمي رحمها الله تقول:"

حيث يتلهون عنه بمراقبة رجل يلعب على حبل عالٍ لكن الرجل يقع، فيأخذه زرادشت بين يديه، ويخاطبه أنه يفضله عن الجميع ويحبه لأنه عاش حياته بخطر ورجولة.

ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، مادة: نيتشه، ص 679-680.

وهكذا يتابع زرادشت رحلته ودعوته ليعبر عن أفكار نيتشه، التي ربما رأى البعض أنها عنصرية. يعد نيتشه من أعمدة النزعة الفردية الأوروبية، حيث أعطى أهمية كبيرة للفرد، واِعتبر أن المجتمع موجود ليخدم وينتج أفراداً مميزين وأبطالاً وعباقرة. ولكنه ميّز بين الشعوب ولم يعطها الأحقية أو المقدرة نفسها، حيث فضل الشعب الألماني على كل شعوب أوروبا و اِعتبر أنّ الثقافة الفرنسية، هي أرقى وأفضل الثقافات. بينما يتمتع الإيطاليون بالجمال والعنف، والروس بالمقدرة والجبروت. وأحط الشعوب الأوروبية برأيه هي الإنكليز، حيث أثارت الديموقراطية الإنكليزية واِتساع الحريات الشخصية والإنفتاح الأخلاقي اِشمئزازه واِعتبرها دلائل اِفتقار للبطولة.

ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، مادة: نيتشه، ص 680.

[1] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، السّد، ص 45.

[2] F. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra .p 11.

[3] Ibrid, P41.

[4])F. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra ,P51.

[5] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، تأملات، ص 414.

واعذاب الحيّ" كثيرا ما تعددها في حالات التعب أو عند سماع خبر سوء عن الغير[...] ثم تطارحتني ظروف الزمان وتناوبتني التجارب والأحوال، وسكنتني مأساة الحيرة[...] فبدا لي أنّ قولها خلاصة ما حكمت به الأقدار على الحياة، أتْرَاحاً، قرينة بالأفراح، وأدواءً ملمّة بالصحة والعافية وعذاباً لازماً لا خلاص منه إلاّ الممات"[1]، فإنّ للألم دلالة نيتشهية. كذا الإرادة تضحى بمثابة اللعب الخطر لأنها تدعو صراحة إلى مغالبة الوهم "هذه البلاد ما أكثر الأحلام بها والأرواح! وما أكثر الأصوات والأنبياء!"[2].

وما بدا تسليماً بالأقدار في نهاية رواية "حدّث أبو هريرة قال"، يستحيل إلى تمرد نتيجة رفض الحدود والعراقيل بالعزم في رواية "السّد". كصوت "غيلان" الرافض لإرادة العجز "ليس في الحدود والعراقيل حدٌّ واحد ولا عقالٌ واحد يعجز عن كسره العزم"[3]. هذه الرغبة الجامحة في الفعل لدى "غيلان"، تقارب دفق الحياة العاشقة في حياة "زرادشت" "الذي يؤثر الموت على الحياة اِنتصاراً للحياة ومحبة للآخر بتعليمه محبة الأرض"[4]. كذا طموح "غيلان" لا يقل طموحاً ولا كبرياء عن "زرادشت" بقوله "إني لنافذ إلى ما فوق الحق"[5].

2-3-تأثره بوجودية كيركجارد:

تأثر المسعدي بالهزة التي أصابت الفيلسوف "سورين آباي كيركجارد" "SörenAabye Kierkegaard" وهي بمثابة الزلزال الأكبر، الذي أحدث تحولا، وجودياً في حياته. فوجد المسعدي في هذا التحول ما يجسد اِنطباعاته الفلسفية، لذلك وظفه في "حديث الحق والباطل"[6]. فأوقع المسعدي بطله "أبا هريرة" في التحول الذي وقع فيه "كيركجارد"، ويكمن ذلك

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، السّد، ص 58.

[3] المصدر نفسه ، ص 62.

[4] F. Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, P99.

[5] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، السّد، ص 119.

[6] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، حدّث أبو هريرة قال، ص 183.

التحول في اِنغماسه في مرحلة الرجل الجمالي، الذي لا ينشد إلا الابتهاج، والمتع، بإعتبار أنّ اللذة فلسفة حياة، وما عداها ترهات[1].

كان البطل "أبو هريرة" يعاني معاناة شديدة جراء الموت الذي اِختطف منه أخته، التي كان يحبها، ويشفق عليها. وكان حدث موتها بمثابة الدافع الأساسي إلى التحول الوجودي، بل أكثر من ذلك، إن المسعدي اِعتبره الفاصل الكائن بين الحق والباطل[2]، فيقول :"كانت لي بين السادسة والتاسعة من عمري، أخت لم تعش إلا ثلاثاً. وكنت أحبها حبّ الشياطين للشر. وكانت ذات عاهات لا تَدَعُهاَ عِلَّةٌ إلا أصابتها أخرى. وكانت إلى ذلك بكماء صماء. أسأل في ذلك فيقال: هو القضاء[...].وكانت أمي تنكرها وتقول: هي من سِقْط أو عبث الأقدار. فلم تزل كذلك ثلاثا حتى نزلت بها يوماً علة ذهبت بعينيها ثم لم تلبث أن ذهبت بها، فصحتُ، وبكيت، وندبتُ، وطال عويلي. وحسبته الشيطان، وقالوا: هو الله"[3].

والواقع أنّ الإنسان يُعْتَبر مَجْمَعاً للعلل، والعاهات، والمصائب. لا يثير موته فينا الروع والفزع بقدر ما أثاره في "أبي هريرة" موت أخته، المنهكة بالعاهات. ومع ذلك فإنّ موتها يحرك أعماق "أبي هريرة" فيتفلسف قائلا لرفقاء الدّرب: "دعوني. نصلي أو لا نصلي ونسعد أو نشقى هل ترون فيه من خير أو شر؟ ثم قال: شر ما في الدنيا أنّ الحياة عبث. بل لا أدري. لعله خير ما فيها"[4].

تطرح كتابات المسعدي المأساوية بصورة صريحة أو ضمنية تلك القضايا التي تسحق الإنسان أو المجتمع وهو القائل: "وإنّ الزمان لكالرحى الدائمة الرّحْي، لا بد من كسرها حتى تأمن المحبة ويطمئنّ الكيان"[5] .فقد حاول رائد المأساوية في الأدب التونسي الحديث، أسلمة

---

(1) ينظر: ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط1 1988م، ص 27.

(2) ينظر: الحفناوي الماجري، المسعدي من الثورة إلى الهزيمة في حدّث أبو هريرة قال، تونس، (د– ط)، 1980م، ص35.

(3)محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، حدّث أبو هريرة قال، ص184.

(4)المصدر نفسه، ص 185.

(5)محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، مولد النسيان، ص 279.

الوجودية إلا أنّ هذه الأسلمة مضطرة بفعل المضمون الوجودي والمأساوي إلى أن تبقى حبيسة الشكل والإطار لا تتعدى المكان والزمان، وأسماء الشخصيات. تلتصق الأفكار الوجودية بذات المفكر لِاعتبارها نسقاً فكرياً متكاملاً محكم البناء، بل بِاعتبارها تشريحاً بوعيه، بوجوده، وممارسته لِاختياره. ولا تعدو بذلك أن تكون متابعة معقمة لصيرورة حياته واستحالتاها، ومن هنا كان الالتصاق بوجود الفرد ومسيرة الذات في الحياة في كل مؤلفات محمود المسعدي. وإذا تتبعنا مقوم الصراع فيها، فإننا لامسون التقارب بين الكتابة الوجودية والمأساوية، فالمسعدي صاحب مقولة "الأدب مأساة أو لا يكون[...]الحياة كون واِستحالة ومأساة"[1].

أما ماحلّ بـ"كيركجارد" فهو إصابته بالقلق، والتشوش الذهني في ريعان الشباب. وقد عبر عنه في يومياته، وسمي هذا "بالزلزال الأكبر" فيقول: "لقد وقع أنذاك الزلزال الأكبر، الهزة المخيفة التي أثرت فيّ على نحو فجائي بتفسير جديد لا يخطئ لكل ظاهرة، ثم بدأت أشك في أنّ سن والدي المتقدمة ليست نعمة إلهية، بل هي لعنة. إنّ القدرات العقلية البارزة لأسرتنا لا توجد إلا لتعذب الآخرين، ثم سمعت، قد يظل حياً بعدنا جميعاً، حجراً على كل آماله"[2]. أما باقي إخوته الخمسة فماتوا جميعا والثلاثة الآخرون من إخوته، وأمهم ماتوا في ظرف قصير جداً(1833م-1834م)[3].

فشعر "كيركجارد" وهو يقترب من الرابعة والثلاثين من عمره بقدوم الموت في أية لحظة. وهو علة اِفتضاحه دينياً، واِنغماسه في مباهج الحياة[4]. كانت هناك فسحة من الوقت، لذلك رمى "كيركجارد" بنفسه، وخاصة خلال عام 1836م في فترة مكثفة من الملذات[5]."هناك فرح لا يوصف، يتوهج من خلالنا، وهو فرح لا يمكن التعبير عنه بمثل التعبير عما اِنفجر به المسيح دون

---

[1] محمود المسعدي، تأصيلاً لكيان، ص 21.

[2] ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جان بول سارتر، ص 31.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 44.

[4] ينظر:المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

دافع ظاهر (اِبتهجوا مرة أخرى أقول: اِبتهجوا) لا فرح بهذا الصدد أو ذاك. بل صيحة النفس من صميم القلب باللسان، والفم، ومن أعماق القلب"[1].هذا "التحول الوجودي الكيركجاردي" اِنحصرت حوافزه في الهزة المخيفة، أنّ الموت يترقبه في أية لحظة.

فكل تحول في ذهني المفكرين "المسعدي" و"كيركجارد"، من موقف الجمود، والركود إلى موقف الرفض لكل ما ألفه الناس حدث بحوافزه، فحصل التحول لدى المسعدي في "حديث الحق والباطل"[2]، إذ اِستلهم المسعدي رؤيته الذهنية وأطرها من فلسفة الحياة عند "كيركجارد".

2-4 تأثر المسعدي بوجودية آرثر شوبنهاور:

الأثر الشوبنهاوري، ماثل بكثافة في ظاهرة دلالة الفعل وخفاياه في مجمل أعمال محمود المسعدي، التي لا تخلو من نزعة الألم، وروح المأساة الشوبنهاورية. لقد جسد المسعدي مراحل حياة "أبي هريرة"، وما كان تفكيرا في الإنسان الفرد عن طريق الإرادة، ثم اللواذ بالفن والانتهاء عند المقدّس في مسيرة "شوبنهاور" الوجودية.

يعتبر كتاب "آرثرشوبنهاور""Arthur Schopenhauer"[3] "العالم بإعتباره إرادة وتمثلاً" مرجعاً أساسياً، فتح المجال على "فلسفة الإرادة"، وإن تجاوزه صاحبه إلى كتب، وحالات تفكير

---

[1] ينظر: ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جان بول سارتر ، ص58.

[2] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، حدّث أبو هريرة قال، ص 183.

[3] ولد في 29 فيفري 1788م، درس الفلسفة في جامعة جوتنجن، ثم اِنتقل إلى جامعة برلين أين تحصل على شهادة الدكتوراه توفي في 21 سبتمبر 1860م.

لقد قامت فلسفة شوبنهاور على الأسس الآتية: أولاً: أنّ الوجود عبارة عن المادة المطلقة، فليس في الوجود سوى المادة ثانيًا: أن العلم عبارة عن (إرادة وفكرة). ثالثاً: الإرادة الكلية في الطبيعة عنايتها تنصب على الحفاظ على الحياة في الأنواع، ولذلك تهتم بالإبقاء على الأنواع في النبات والحشرات والحيوان والإنسان، وهي في اِهتمامها بالنوع، لا تلقي بالاً إلى الأفراد الذين تطحنهم الآلام، ويعذبهم الشقاء، ويغرقون في بحار المآسي والشرور. رابعاً: الموت هو عدو الإرادة الكلية، وهو الذي يحاول أن يقضي على الحياة والأحياء، ولكن الإرادة الكلية تهزمه عن طريق غريزة الجنس التي تدفع الأحياء إلى التزاوج والتناسل، وبذلك تعوض الإرادة عن طريق النسل ما يأخذه الموت، وتبقى الحياة والأحياء تحقيقاً لرغبة الإرادة الكلية. خامساً: الحياة كلها، بل الوجود كله شرور وأحزان ومشقات وآلام، وليس في الوجود كله خير قط، ولا يعرف معنى السعادة، وأقصى ما يتصور

فلسفي أخرى فقد ظل مؤثراً في عدد كبير من الفلاسفة والأدباء، وغيرهم من الفنانين[1].وقرأ المسعدي "لآرثر شوبنهاور"، وتعلم منه ودليل ذلك الاقتباس الذي وظفه في فاتحة رواية "مولد النسيان" وهو: "هناك في ملكوت الليل الكلّي الواسع الأرجاء، حيث لا يصيب الإنسان من العِلْمِ إلا وحيداً أَوْحَد، هو النسيان الرّبّانيُّ الخالد القديم". "شوبنهاور""[2].

أما في مجرى حياة "أبي هريرة" اِتضحت تعاليم مسيرة "شوبنهاور" الوجودية مع الإلماح إلى القضايا الواردة في أعمال "شوبنهاور" الفلسفية كالجسد، والإرادة، واِقتران تجربة الإرادة بتجربة الجسد(الحواس). وصلة الفردية بالإرادة، والزمن، والحياة، والألم، والحب، والجنس، والوهم العاشق.

لقد تبين لـ"شوبنهاور" في كتابه "العالم بِاعتباره إرادة وتمثلاً " أنّ المقتدر على معرفة الكُّل المتبقي من غير أن يكون معروفاً بنفسه هو الذات. لذا فإنّ العالم هو تمثل الذات، هذه الحقيقة البدئية ثابتة لأي كائن حي مفكر، ويمكن أن تتطور إلى معرفة مجردة، ومفكّر فيها أيضا ومنذ أن يكون بِاستطاعته جعلها على هذه الحال فإنه بالإمكان التسليم بأنّ الفكر الفلسفي قد اِنبعث فيه بالفعل[3].

فالتمثل الشوبنهاوري هو الذات المشروطة بالموضوع كما تُشَبَّهُ الحياة بالحلم. فالتمثل يمر حتماً عبر الحدس، وضمن المكان والزمان، وهذه المعرفة تقتضي سبباً يحيل على نتيجة هي سبب

من خير في الوجود، أن تقل شروره نوعاً أو تخف آلامه هوناً. الشر والشقاء والتعاسة هي جوهر الحياة، وحقيقة الوجود، وهذه الأشياء هي الجانب الإيجابي في الحياة، أما ما يسمى بالسعادة، أو اللذة، أو الخير أو غير ذلك، فليست أموراً اِيجابية، بل هي أمور سلبية، بمعنى أن السعادة ليست إلا سلب الآلام، واِختفاء الشقاء أو التخفيف منه قليلاً، ومن ثم فلا وجود لشيء اِسمه السعادة أو اللذة،ولكن هناك =شقاء وتعاسة وآلام، قد تكون شديدة، وقد تخف قليلاً أو كثيراً، فيسمي الناس هذه الحالة سعادة أو لذة. سادساً: وسيلة الإرادة الكلية في تنفيذ غايتها من بقاء النوع في الإنسان أمران: العقل، والغريزة الجنسية. ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، مادة: شوبنهاور، ص 400.

[1]Edouard Saus, Schopenhauer, Press universitaire de France, 1990.

[2]محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، مولد النسيان، ص 258.

[3]Arthur Schopenhauer, Le monde comme volonté et représentation, P.U.F,1996, P 75.

لنتيجة أخرى مما ينشئ الوهم والخطأ[1]. لذا ينتصر "شوبنهاور" للحدس الذي تختلف به الإرادة عن كل الإرادات الحيوانية، والنباتية. وبهذا الميل الواضح إلى اِعتماد الحدس لا ينفي "شوبنهاور" أهمية العقل. الذي أنشأ العلم، ولكن ليس بإمكان العلم تجاهل الحدس، أو إعلان تفوقها المعرفي عليه فلا نفي لأهمية العقل. إلا أنّ "العُلَوِيَّة" تظل في الأخير للحدس، ذلك أنّ العقل لا يقود إلى اليقين بل يظل أداة في خدمة الحدس، كما لا يُحدّ الصواب بالعقل، وإنما بالحدس[2].

فكما مرّ "شوبنهاور" بالتفكير في الجسد والحدس، والإرادة ثم الفن، والمقدس سار البطل "أبو هريرة" في النهج العام ذاته، واِمتزج وعيه أحياناً بقتام الحال، بمنظور الألم المتشائم، كأن يلهج "أبو هريرة" بالحكمة في هذا الشأن "لا يطربني شيء مثل الزهرة على القبر"[3].

ولأن المواقف قد اِصطدمت بِاستحالة الاِستمرار فيها، واِنغلاق آفاقها، فقد سعى كل من "شوبنهاور" مع الحس، والجسد، والإرادة إلى الجمال أو الفن، ومنه إلى المقدس، بما يصل في "حدّث أبو هريرة قال" بين "الغزالي" و"أفلاطون"، وغيرهما حيث المشترك القائم بين اليقظة والحلم، بالمثال يعيد تشكيل الواقع، كي يرى أقرب إلى الحلم منه إلى اليقظة. كذا أدرك "أبو هريرة" إدراك "شوبنهاور" لضرورة التعالي بالمقدس، كأن أعلن بغبطة الثائب إلى رشده بعد ضلال بقوله: "فلما تطهرت أقبلت على البحر فهالني البحر"[4].

وهذه الرغبة في التطهر هي أحد أبرز مراجع تجربة المقدّس الشوبنهاورية، مثلما يتأكد هذا المعنى التطهري على لسان "أبي هريرة" "فلما كان الغد جئته في ساعته، وأنا طاهر كعادتي قبل الغروب"[5] لئن جرّب كل من "شوبنهاور"، و"أبي هريرة" تجربة المفرد والإرادة كي يصطدما معًا بالبتر، والألم واِنحباس الأفق، فقد مثل المقدّس، عن طريق النجاة، لذا وجد البطل "عمران" في

---

(1)Ibrid, P76.

(2)Arthur Schopenhauer, Le monde comme volonté et représentation, P80.

(3)محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، حدّث أبو هريرة قال، ص 171.

(4)المصدر نفسه ، ص 228.

(5)المصدر نفسه، ص 240.

رواية "من أيام عمران" على غرار "أبي هريرة" ضالته في الوحدة كقوله: "إنّه يا دانية لا فرح ولا ألم ولا سعادة ولا شقوة إلا في الوحدة"[1]. فبهذا يتسع مجال الإرادة الشوبنهاورية بعد الجسد والحس، والزمان، والمكان والإرادة، والفرد بمطلق معنى الكينونة.

–قائمة المصادر والمراجع:

–المراجع باللغة العربية:

–جان بول سارتر، ترجمة: حسين مكي، لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ط.ت).

–جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة، ط3، بيروت، لبنان ،2006م.

–حفناوي الماجري، المسعدي من الثورة إلى الهزيمة في حدث أبو هريرة قال، تونس، (د.ط) ،1980م.

–ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جان بول سارتر،ترجمة:فؤاد كامل ،دار الآداب ،بيروت ،ط1 ،1988م .

–محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، (د.ط)، تونس ،1979م.

–نور الدين صمود، المسعدي وكتابه السد، الدار التونسية للنشر، تونس ،1979م.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Arthur Schopenhauer, le monde comme volonté et représentation, p.u.f, 1996.

[1] محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، من أيام عمران، ص 373.

-Edouard Suas, Schopenhauer, presse universitaire de France, 1990.

-Emmanuel Mounier, manifesté au service du personnalisme, Aubier, Paris, 1936.

-F.Neitzsche, ainsi parlait Zarathoustra, France, livre du poche, librairie générale française ,1983.

المحاضرة السادسة: 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 «لعبت بعض النصوص الأدبية دورا وسيطا بين العيادة والتنظير بغية بلورة الفرضيات الوليدة وضمانها، ولتعميم الاكتشافات المميزة المحددة بالحقل الطبي»[1]، فهو –المنهج 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 عمر 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 إسماعي"ل، "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

[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.

«عانى ألفريد من طفولة مرضية، فأصيب بالكساح، وقد رافق مرضه شعوره بالضآلة ورفض أمه له»[1] 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»[2] 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»[3]

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] المرجع نفسه، ص144.

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

[3] 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 السابعة: الاتجاه الإيديولوجي في الرواية العربية

الدكتورة زهرة خالص

1–الإيديولوجيا في الفكر العربي:

من بين المفكرين العرب الذين تناولوا هذا المصطلح بالدراسة هو "عبد الله العروي" وذلك في كتابه "مفهوم الإيديولوجيا"، كمحاولة منه لتعيين بعض الاستعمالات الوظيفية والمصطلحية لهذه اللفظة، ونجده يقترح كلمة "أدلوجة" للتعبير عن مدلول الإيديولوجية، فهي على حد قوله: مجموع القيم والأخلاق والتي يسعى حزب ما لتحقيقها اعتبارًا منه أنّ الجزء الذي لا يتبنى الأدلوجة يعد حزب انتهازي. ويقال عن فلان أنّه يأخذ بالأشياء وفق نظرة إيديولوجية، فهذا معناه أنّه ينتقي الأفكار، ثم يقوم بعملية التأويل التي هدفها إظهار أنّ اعتقاداته على صواب مما يدفعنا إلى استنتاج خلاصة هي أنّ مفهوم الأدلوجة يقابله مفهوم الحق[1].

يقسم "عبد الله العروي" الإيديولوجيا إلى ثلاثة أنماط هي كالتالي:

أ–الإيديولوجيا قناع/ نمط سياسي:

توظف في المجال السياسي، قناع ذات تفكير وهمي للوصول إلى مصالح مرغوب فيها، فهي تتصل بالنضال السياسي وخاصة الحزبي، لكسب أكبر عدد من الأنصار. وعموما هي تسعى لتمويه مصالحها، كما لها هدف رئيسي هو الكشف عن الحقائق لمن يتبناها وفي مقابل هذا تخفي نواياها الحقيقية عن خصومها.

ب–الإيديولوجيا رؤية كونية/ نمط اجتماعي:

[1]– ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، 2014، ص9-10.

تتمثل في ذلك النمط الإيديولوجي الذي يحمل رؤية حقيقة للواقع لأنّها حاملة لأفق ونظرة موضوعية للواقع، فهي عكس السياسية المتشبعة بالنظرة الذاتية الضيقة، إذ يقول "عبد الله العروي" بأنّها: «قناع لمصالح فئوية إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني وهي نظرة إلى العالم والكون، إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي»[1]، فكلما تخلصت الإيديولوجيا من التعصب لنفسها وحملت جملة الانتقادات لذاتها وليس انتقاد غيرها، فهنا ترقى إلى مستوى الرؤية للعالم يتجاوزها الإطار السياسي.

ج–الإيديولوجيا معرفة/علم الظواهر:

هي نظام فكري واعي يسعى إلى «معرفة الظاهرات الآنية والجزئية في مجال نظرية المعرفة ونظرية الكائن، ويقود هذا الاستعمال حتما إلى النظرية الجدلية»[2]؛ أي هي نمط فكري ومعرفي يهتم بالبحث في ماهية كل من الكون والكائن، فهدفها تخليص الفكر من الأوهام والأحاسيس الذاتية.

يتّضح مما سبق أنّ "الإيديولوجيا" تعد لفظة إشكالية، وهذا ما جعلها تحوي عدّة مفاهيم ودلالات، فهي «تشكيل هندسي متعدد الوجوه، وكل وجه يصلح أن يكون بابا للدخول إلى هذا الشيء الساحر الذي يدعى المصطلح»[3]، حيث تعد قناع وتشكل وعي وهمي لذا فهي مجموعة من القيم والأفكار تتبناها طائفة ما تؤمن بها وتسعى للدفاع عنها، فتؤثر في فكرها متناسية المنطق تمامًا، وقد نلمحها في معنى آخر وذلك حينما تتصل بالرؤية الكونية التي تجعلها أقرب إلى الفلسفة من منطلق أنّها تتخذ من الأحكام المطلقة الشاملة سبيلا لمعالجة ثلاثة أنماط هي: الفرد، والكون، والمجتمع، لكون أنّ مفهوم الإيديولوجيا يتضمن فلسفة لاتصاله بالفكر، كما تعد أيضا معرفية إذا كان نظام أفكارها موضوعي هادف إلى التحليل العلمي للكون والكائن.

[1]– حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م، ص18.

[2]– عبد الله العروي، "مفهوم الإيديولوجيا"، ص14.

[3]– محمد رضا خاكي قرامكي، الإيديولوجيا، ص22.

لقد تطور مفهوم الإيديولوجيا في العالم العربي، وهذا التطور زاوله بالضرورة تطور المجتمعات العربية، إذْ أصبح مفهومًا يتماشى مع ما هو راهن نظرًا لما عاشه الكائن العربي من ثورات وحروب سياسية، اجتماعية، اقتصادية...إلخ، جعلت منه يبحث عن الحرية.

نجد في الفكر العربي باحث آخر خاض في هذا المجال وهو "نديم البيطار" وذلك في كتابه "الأيديولوجية الانقلابية"، حيث يعرف الإيديولوجية على أنها «أية فلسفة حياة تفسر علاقة الإنسان بالمجتمع والتاريخ تفسيرًا عامًا شاملاً يكشف عن منطق التاريخ وحركته»[1]، فهو لا يهتم بالمنهج لأنّ هدفه هو الإقناع ولا يحفل على المعقول لكون اهتمامه هو العمل، ولهذا تتساوى لديه ولدى قارئه الإيديولوجية والعقيدة، لأنّه لا يوظف مفهوم "الأدلوجة" بكيفية نقدية، إذ يرى أنّ النوع المطلوب تزامنا مع الظروف العربية الراهنة هي أدلوجة الرفض.

إنّ المشكلة الأساسية في الوطن العربي هي مشكلة إيديولوجية وكل الإشكالات الأخرى تتفرع منها مثل الأصالة، المعاصرة، الدين، الدولة، الثورة، الاستقلال، العروبة... وغيرها فكلها تعد انعكاسا وتجسيدا للانعدام الإيديولوجي والثقافي، وباعتبار أنّ معالجة معظم الأوضاع يكون عمومًا بالمعرفة، فإنّ أزمة الوطن العربي هي أزمة معرفية إيديولوجية لأنّ العقل هو السبب الوحيد في تبلورها، والمفكرون العرب على علم تام بهذا الوضع، لكنهم رغم ذلك يجعلون الإيديولوجيا تحتل الجزء الكبير من الزمان والمكان وتستغرق العقل والوجدان، وقد كان معظم الذين تبنوا هذا المصطلح وروجوا له ذو نزعات تكون إما ماركسية أو قومية أو ليبرالية...إلخ[2].

إذا كانت التعاريف السابقة يشوبها الغموض ويتخللها التعقيد، كان الأفضل النظر إلى المفهوم المختصر والواضح وهو على النحو الآتي: «الإيديولوجيا هي شكل من أشكال الفلسفة السياسية أو الاجتماعية، تظهر فيه العناصر التطبيقية بالأهمية نفسها التي تظهر فيه العناصر النظرية؛

[1]– محمد رضا خاكي قرامكي، الإيديولوجيا، ص152.

[2]– ينظر: تركي الحمد، دراسات إيديولوجية في الحالة العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1992م، ص81.

فهي إذن منظومة فكرية تدعو إلى تفسير الدنيا وإلى تغييرها في آن واحد»[1]، ويعد هذا المفهوم هو الأنسب والأدق لكونه قال محتوى هذا المصطلح بعبارات شاملة وبدون أي لف ودوران، وهذا طبعا لا ينفي صحة ومصداقية المفاهيم المقدمة سابقا كما لا يقلل من أهميتها.

مما تقدم يتضح أنّ الإيديولوجيا تحمل في غالبها أربعة معاني: المعنى الأول هي أنها تنبثق من الماضي وتحن إليه، وفي المعنى الثاني تصور الحاضر والأمر الواقع، وفي المعنى الثالث تفصح عن المستقبل، أما في المعنى الرابع فنجدها تربط بين الماضي والحاضر والمستقبل، حيث يتحول الماضي إلى مستقبل معلوم بعد أن كان مجهول. وبهذه المفاهيم تكون "الإيديولوجية" مجرد أفكار قوية تتسلط على الأذهان لفترة قد تطول أو تقتصر، فهي عبارة عن أفكار يؤمن بها شخص ما، تؤثر على رؤيته لما حوله سواءً كان العالم الاجتماعي أو الإنساني، فقد يكون الاتجاه الإيديولوجي المتبنى مستمد من النظرية السابقة ولكنه يؤثر على الرؤية المستقبلية للفرد.

2–الإيديولوجيا والنص الروائي:

لقد عرفت علاقة الرواية بالإيديولوجيا جدلاً كبيرا تعود إرهاصاته الأولى إلى نشأة النص الروائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي وكذا التاريخي، بوصفه خطاب أدبي وبنية فنية جمالية تتضمن صورة الفرد والمجتمع ورؤية الأديب إلى العالم وموقفه من التاريخ. وما دام هناك وجود لعلاقة بين الأدب والإيديولوجيا فلا من شك لتمحور علاقة أخرى تربط الرواية بالإيديولوجيا، لكونها أكثر الأجناس الأدبية انفتاحًا ورصدًا للواقع، فهي النوع الأدبي المناسب لتصوير المجتمعات وعكس أفكار أفرادها وتجسيد الصراعات والإيديولوجيات والتناقضات المذهبية السائدة.

وبهذا يدور صلب الحديث في هذا المطلب حول علاقة النص الروائي بالإيديولوجيا وذلك وفق مجالين: الأول الإيديولوجيا في الرواية والثاني الرواية كإيديولوجيا، ومن هنا يتبلور السؤال القائل عما إذا كانت الرواية هي جزء من الإيديولوجيا؟ أم أنها إيديولوجيا في حد ذاتها؟

[1]– حسين علي، العلم والإيديولوجيا،2016، ص106.

للإجابة على الإشكال المطروح، نقول بأنّ الرواية تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة، بمعنى أنها توظف الإيديولوجيات من ناحية وتقتحم عالم الصراع الإيديولوجي من ناحية أخرى.

لقد تمكنت الرواية منذ نشأتها الأولى من تصوير التناقضات الاجتماعية والواقعية والإفصاح عن خبايا الأزمات الكبرى إثر تطور حركات المجتمع، وقد كشف النقاد ومنهم الماركسيون عن جدلية العلاقة بين الرواية والواقع في عكس الإيديولوجيات السائدة، كما دعا "جورج لوك" إلى ضرورة التفريق بين إيديولوجية الكاتب بوصفه إنسانا، وإيديولوجية كتاباته التي لا تخضع إلا لمنطق الكتابة ونسج الدلالات والمضامين، فالنّص الروائي سواء اختلفت إيديولوجيته أم لم تختلف فإنّه يبقى نصًا يغترف من الواقع وينطلق من منطلقات إستراتيجية تمتن قاعدته، فلا يمكن لنص أن يعلو على آخر إلا قياسا بقدرة كاتبه على حسن انتقاء التقنيات الجمالية والبلاغية الخاصة والتي تجعله يتميز عن ما يطلق عليه بالخطاب الإيديولوجي المباشر الذي نخاطب به السياسة في أغلب الأحيان[1].

إنّ الأنساق الإيديولوجية حسب ورودها في الأعمال الروائية تتناقض فيما بينها، بوصفها قيم فكرية اجتماعية تعبر عن وقائع ضمن أطر نصية مفصحة بذلك عن علاقات تضادية تناقضية مع التوجهات الموظفة في سياقها، فالإيديولوجيا «حين تدخل النص لا تتمتع بالقوة نفسها التي لها في الواقع، فهي محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض. لأنّ الكاتب لا يُضَمنُ وجوده بالضرورة إيديولوجيته الخاصة ضمن إحدى الإيديولوجيات المعروضة في النص فقد تبقى إيديولوجيته خفية»[2]، حيث أنها تتحرك في سريّة تامة بين الإيديولوجيات المطروحة في النص، بمعنى أنّه هناك إمكانية لوجود مجموعة من الأنساق الإيديولوجية في نسق واحد، كما أنّ إيديولوجية الخطاب الروائي لا تتجسد من خلال كل من الوضع السياسي أو الاجتماعي فحسب، فإنّما بإمكانها التبلور في قضايا ومواقف أخرى وقد يغلب الطابع السلبي على تلك المواقف والأحداث وحتى على

[1]- ينظر: علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص151.

[2]- حميد الحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص26-27.

الشخصيات، لأنّه تتحدد طبيعة الإيديولوجيا بالدلالة العامة للخطاب الروائي ولوظيفته الموضوعية المؤثرة والطاغية[1]، ضفْ إلى ذلك أنّ إيديولوجية الكاتب في كثير من الأحيان لا من ضرورة لعرضها، فقد نجدها مبطنة في المتن أو مشار إليها لكن بطريقة غير مباشرة، فليس كل من هبَّ ودبَّ يستخلصها، لكن هذا يضعها في أمر الواقع وذلك ببروز صراعات بينها وبين الإيديولوجيات الأخرى والتي وردت علانية.

عندما تتوصل الرواية إلى اختراق سماء الإيديولوجية إلى سماء الأدب الواسعة، تكون قد حققت قولها الإيديولوجي بخطاب أدبي، بمعنى أنّ الأقوال والغايات الكلامية السياسية تصاغ في قوالب أدبية، وكلما سجن الروائي رؤيته برؤية السياسي وحبست الرواية ذاتها تحت مظلة السياسية، نتج عن ذلك فقدان الرواية لدورها السياسي وكذا الأدبي، بحيث تصبح غير قادرة على تنفيذ مهامها المكلفة به في كلا المجالين، ومنه نقول بأنّ الوعي الإيديولوجي يختلف عن الوعي الأدبي، والروائي وإن كان الأول جزء من الثاني، وكثيرة هي النصوص الروائية والأدبية التي تختفي وراء ستار الشعار الإيديولوجي المباشر لإخفاء نقصها الجمالي وعجز كاتبها.[2]

إنّ هذه العلاقة القائمة بين هذين الطرفين تفصح عن حقيقة وهي أنّ الطرف الأول الذي هو الإيديولوجيا، يعد مكونا أساسيا من مكونات الطرف الثاني الذي هو النص الروائي، وهذا لكون الأول يخترق الثاني فيغدو مادته الخام، ومنه نقول أنه لا وجود لنص ولا عمل أدبي في معزل عن الإيديولوجيا سواء ظاهرة أو مضمرة.

3–الإيديولوجيا في الرواية:

[1]– ينظر: محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار، ط1، سوريا، 1986م، ص20.

[2]– ينظر: أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية –الفهوم والممارسة–، دار راجعي للنشر والطباعة، الجزائر، 2009م، ص559.

يكاد لا يخلوا نص روائي من إيديولوجيا ما تقوم بمهام وهو ترصّد الصراع القائم في المجتمع، مهما كان فكري أو سياسي أو اجتماعي، حيث أنّ عناصر المتن الروائي من زمان ومكان وحبكة وشخصيات وحوار وسرد...إلخ، فكلها حاملة للإيديولوجيا، حيث أنّ «الخطاب الروائي والتعبير الأدبي عامة، بل التعبير الإنساني عامة، هو إيديولوجي بالضرورة»[1]، لأنّ الرواية لابد لها أن تقوم على رؤية إيديولوجية «فليس غريبا أن يلتزم الكاتب بإيديولوجيا معينة لأن ذلك جزء من عملية تحقيق الذات»[2]، وهذه الرؤية نلمحها من خلال العناصر التي يوظفها في نصه.

تدخل الإيديولوجيات إلى الرواية كعناصر تضفي جمالا على النص، فهي غير قائمة على التصنيف ولا هي محكم فيها ولا محكوم عليها وفي هذا تقول السميائية والناقدة الفرنسية "جوليا كريستيفا" «إنّ النص المتعدد الأصوات ليس له إيديولوجية واحدة، هي الإيديولوجية المشكلة الحاملة للشكل»[3]؛ إذ تصبح بمثابة العناصر الغنية للمادة الروائية وأدوات يوظفها الكاتب في صياغة النص الذي هو على استيعاب كبير لمختلف الإيديولوجيات المثمرة في النصوص أو الموجودة في الواقع، ونجد "كريستيفا" «تلجأ إلى استعمال مصطلح الإيديولوجيا ونعني بهالوظيفة التناصية التي يمكننا قراءتها وهي تتمظهر ماديا على مختلف مستويات بنية كل نص والتي تمتد خلال صيرورتها مانحة إياه كل مطبقاتها التاريخية والاجتماعية»[4]، فإنّه بتعدد الإيديولوجيات وبتصادمها يتشكل محتوى النص الروائي، لكونها تلك المواقف والرؤى والأفكار التي تزخر بها الرواية، كما أنّها هي تلك الطريقة الخاصة التي وظفت بها، وما ينتج عنها من اختلاف في المواقف، فيؤدي حتما إلى الصدام والصراع في نهاية الحلقة.

---

[1]– محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، ص16.

[2]– علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص86.

[3]– حميد الحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ص32.

[4]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء،المغرب، 2001م، ص20.

تعد الإيديولوجية بمثابة محتوى للنص الروائي، تكشف في غالبها عن الموقف السلبي الذي يحاول من خلاله الروائي إقناع الجمهور عبر الشخصيات التي يوظفها، فهم عبارة عن رسومات يحركها وفق مذهبه وانتماءه الفكري، لأنّه تطلق الإيديولوجيا بمعنيين: الأول يكون مذموم ويعد عبارة عن آراء الخصم الظاهرية التي تتستر على الحقيقة الجوهرية والتي تدين الخصم إذا ما تم الكشف عنها، وأما المعنى الثاني فهو مقبول خاص بعصر أو طبقة ما يتلخص في خصائص ذهنية تركيبية[1]، وهذا ما جعل من الرواية وعاء حامل للإيديولوجيا، حيث يتم التصنيف الإيديولوجي للرواية انطلاقا من متنها «أي من مجموعة البيانات الإيديولوجية التي تشكلها وليس من الخارج المادي وإن بدا هذا التناظر بديهيا بين الداخل والخارج»[2]، وهذا كله يعني أنّ الروائي قد يتدخل في نصه وذلك من خلال شخوصه ومواقفهم إلى درجة إلباسهم ملابس إيديولوجية ثقيلة الوزن، وقد تظهر ذات مقاسات كبيرة مقارنة بأجسادهم كما أنها لا تناسب نمط هذه الشخصيات العادية، فالهدف هنا هو تجسيد موقفه ورؤيته عبر الشخوص التي قام عليها عمله الروائي.

يتضح لنا أنّ الإيديولوجيا في الرواية يكون لها وجود حين يسعى الكاتب الروائي من خلال نصه إلى تجسيد وإظهار الأفكار والمعتقدات التي يتبناها، وذلك عبر العناصر التي يوظفها في نصه، لكن هذا لا يتم بطريقة مباشرة بل تكون هذه الرؤى مطوية بين ثنايا المضمون، أي أنّ «إيديولوجية الخطاب الروائي إيديولوجية محايثة باطنية نابعة من بنيته الداخلية من ناحية وهي كذلك إيديولوجية وظيفية تتحقق بمدى ودلالة تأثيره الموضوعي الخارجي من ناحية أخرى»[3]، لأنّ الإيديولوجيا المباشرة حين تعبر باب الأدب أو الفن بشتى أنواعه بما فيه الرواية يهرب الإبداع من نافذته، لكن هذا لن يجعل من عمل أدبي ما عملا فارغا لا يشتمل على محتوى ولا يحمل في

[1]– ينظر: حسين علي، العلم والإيديولوجيا، ص104.

[2]– علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، ص89.

[3]– محمود أمين العالم وآخرون، "الرواية العربية بين الواقع والأيديولوجيا"، ص16.

طياته رسالة أو مشكلة، بل هو يحمل همًا من هموم الأفراد والإنسانية أجمعين، حيث يستلهم وينهب الفن والجمال ويوظفهما لخدمة الأحداث والشخصيات وبقية العناصر الأخرى.

إذن يظهر من تفاعل الإيديولوجيات في الرواية موقف الكاتب الإيديولوجي مهما كان توجهه سياسيا أو ثقافيا أو معرفيا وكذا رؤيته للعالم، فهذا ما يجعل من النص الروائي ذات الطابع الإيديولوجي يندرج ضمن حقل من الحقول المعرفية والثقافية الشاملة.

6–الرواية كإيديولوجيا:

في هذا العنصر لن نتحدث عن الإيديولوجيا في الرواية وإنّما عن الرواية كإيديولوجيا، لأنّه عندما ينتهي الصراع بين الإيديولوجيا في الرواية تبدأ معالم إيديولوجيا الرواية في الظهور، إذ تظهر شمسها في الأفق، لأنّه بمجرد زوال الصراعات تبرز معالم الأعمال الروائية بكل وضوح.

لقد قلنا فيما مضى أنّ ما يجسده الروائي في نصه عبر شخوصه فيما يتعلق بالاختلاف في آرائهم وتوجهاتهم، فهذا يشكل إيديولوجيا في الرواية، ففي مقابل هذا الرأي نجد أنّ انتهاء هذا الصراع والتناقض بينهم هو من يجعل الرواية تغدو كإيديولوجيا في حد ذاتها، ومنه نقول أنّ الرواية كإيديولوجيا تعني بكل بساطة موقف الكاتب وليس موقف الأبطال كل منهم على حدة، وفي خلاف ذلك نجد "مخائيل باختين" يحصر الإيديولوجيا داخل الرواية معتمدا على فكرة أنّ الأديب حيادي، ويعلل موقفه بتعدد وباشتمال الرواية على أساليب عديدة وشخوص كثيرة لأنّ الرواية في الواقع تتعدد أساليبها، فكل شخصية وكل هيئة تمثل فيها، لها صوتها الخاص وموقفها الخاص ولغتها الخاصة وأخيرًا إيديولوجيتها الخاصة وهكذا فلا حاجة تدعوا إلى مقابلة الرواية بالواقع لأنّه حاضر فيها[1].

[1]– ينظر: حميد الحمداني، النص الروائي والإيديولوجيا، ص35.

لتبيان إيديولوجية الرواية ورسم معالمها وجب الغوص في ثنايا الصراع وتحديد طبيعته مع النظر في مختلف التوجهات الفكرية التي قامت عليها بنية النص الروائي، ضف إلى ذلك القيام بإحصاء وتحديد النتائج المترتبة عن هذه الصراعات مهما كانت، لأنّ تحديد هذه النتائج يقضي بالضرورة تحديد موقف الكاتب منها، فهو يبرز موقفه النهائي من مواقف عناصره الروائية وخاصة الأبطال التي تعد نماذج أفقية للنموذج العمودي الذي هو النص، وهذا لا يوحي بشيء وإنّما يوحي فقط إلى ضرورة الوقوف على إيديولوجية الكاتب التي هي مضمرة في النص، فمهما سعى الروائي إلى تمويه صوته، فإنّه يميل في نهاية المطاف إلى التستر وإخفاء رؤيته الإيديولوجية، وهذا ما جعله يلجأ إلى انتقاء الوسائل الفنية لعمله لكي لا يبدو خطابه الإيديولوجي مكشوفا[1].

إنّ مقاربة القيم الإيديولوجية داخل الرواية تثير عدّة إشكاليات منها السؤال عما إذا كانت هذه المقاربة متصلة برصد الواقع والبحث عن ذاته في النّص الروائي، إذ يصبح بذلك النص عبارة عن آلة ثابتة لا تحرك ساكنا ولا تتغير في وجه الواقع وكأنه يتم رصد الوسط اليومي بحذافيره، لأنّه قبل انجاز العمل الأدبي والعمل الروائي على نحو خاص لا يمكن الحديث عن الإيديولوجيا، وذلك لا يعني أنّ الكاتب «يفتقر إلى النضج السياسي وإلى الوعي الإيديولوجي وإلى الرؤية الجدلية وإلى الشمولية لأنّه لا يستطيع تفكيك الواقع وإعادة بنائه»[2]، فالعمل الروائي مهما كان نوعه أو شكله لا ينتج إيديولوجيا بذاته، وإنّما يساهم في صيرورتها إما نحو الذيوع والانتشار وإما نحو التهميش والانطفاء.

إذن، باختصار الرواية كإيديولوجيا عبارة عن موقف وتصور الكاتب، والذي لا يتحدد إلاّ بعد الانتهاء من القراءة الشاملة والدقيقة للرواية ككل.

---

[1]– ينظر: نبيل بوالليو، الإيديولوجي في الرواية/ رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي–نموذجا–،مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد8، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة، ص90.

[2]– الطبيب بودريالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد7، 2005م، ص05.

لعل ما ينبغي الإشارة إليه كنتيجة منطقية لما أسلفنا الحديث فيه هو أنّ النص الروائي يتضمن مجموعة من الإيديولوجيات المتعارضة، لكن من غير المعقول اعتبارها على أنّها إيديولوجية الروائي لكونها تعبر عن رأيه وإحدى مذاهبه، لأنّه ربما الغرض من عرض هذه الإيديولوجيات مجهول لا يعرفه أحد إلا الكاتب الذي كتب ذلك النّص وليس الهدف منها ما نفكر نحن فيه أو ما فكر فيه قارئ آخر، وعليه وجب التمييز بين الإيديولوجيا في الرواية والرواية كإيديولوجيا بحيث أنّ: الإيديولوجيا في الرواية هي شديدة الاتصال بصراع الأبطال داخل المتن الروائي، لكن تبقى الرواية كإيديولوجيا تعبيرًا عن تصورات الكاتب عبر الإيديولوجيات المتصارعة.

إنّ ما يمكن قوله كخلاصة عامة لهذا هو أنّه إذا كانت الإيديولوجيا هي اليقين والإيمان بفكرة ما، فإنّ الأدب والإبداع هو اللايقين، فحين يصل الأدب أو الرواية إلى بلوغ درجة من الحقيقة والإجابة الجاهزة ويتخلى عن فريضة الشك والسؤال، فهنا يفقد فنيته وسحره.

–قائمة المصادر والمراجع:

–الكتب:

1. إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
2. أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية –الفهوم والممارسة–، دار راجعي للنشر والطباعة، الجزائر، 2009م،
3. تركي الحمد، دراسات إيديولوجية في الحالة العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1،بيروت، لبنان، 1992م،
4. تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2،العراق، بغداد، 1996م.
5. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

6. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء،المغرب، 2001م.

7. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب،دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،بيروت، لبنان، 1993م،

8. عبد العزيز بن علي السديس، التحيز الإيديولوجي في الفكر والتحليل الاقتصادي الغربي، مكتبة الملك فهد الوطنية، جامعة الملك سعود، الرياض، 1420هـ.

9. علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

10. عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، مطبعة النجاح الجديدة، ط2،الدار البيضاء، 1991م.

11. مارتن هايدغر، مدخل إلى الميتافيزيقا، تر: عماد نبيل، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2015م.

12. محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا (دفاتر فلسفية نصوص مختارة)، دار توبقال للنشر، ط2،الدار البيضاء، المغرب، 2006م.

13. محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار، ط1، سوريا، 1986م.

المجلات:

1-الطبيب بودريالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد7، 2005م.

2-نبيل بوالليو، الإيديولوجي في الرواية/ رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي-نموذجا- ،مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد8، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة.

المحاضرة الثامنة: جماليات المكان في النص السردي

الدكتورة زهرة خالص

1–مفهوم مصطلح الفضاء:

–تمهيد:

لأمر ما كان الفضاء المكاني من أقل العناصر الروائية إثارة لاهتمام الدارسين والمنظرين،ومنهم من أولى عناية للموضوع عناية ما ينظر إليه نظرة جانبية، تقلص من شموليته وتختزل أبعاده الطبوغرافية والدلالية والرمزية.[1]

وقبل البدء في بحث هذا الجانب من الشكل في الأعمال الروائية نودّ أن نلقي نظرة موجزة على بعض المفاهيم النظرية التي تبدوا غامضة ومتداخلة نسبياً في قضية الفضاء الروائي. لأن معظم الدراسات التي اطلعنا عليها حول هذا الموضوع لا تكاد تجمع على مفهوم واحد موحد. بل لا تقدم مفهوماً صريحاً، فمنها ما يقدم تصوريين أو ثلاثة أو ما يقتصر علتصور واحد.

وتحليل الفضاء يقتضي منهجياً تحديد المفهوم بدقة وتجريد من العمومية والغموض الذي يحيط به، فهل الفضاء هو المكان الجغرافي Espace géographique كما يسميه" بورنوف"؟ أم هو الفضاء النصي Espace Textuel كما يراه" ميشال بوتور"؟ أم هو الفضاء الدلالي كما يسميه" جيرار جينات"؟ أم هو الفضاء كمنظور أو كرؤية؟ أم هلكل هذه الفضاءات يمكن أن تتحدد مع بعضها على صورة تكاملية وتشكل في النهاية" الفضاء"، " Espace".

وللإجابة عن هذه الأسئلة تقتضي أولاً توضيحاً دقيقاً لهذه المفاهيم وأبعادها وعلاقاتها ببنية النص الروائي، وبعد ذلك يمكن الوصول إلى المفاضلة والتّمييز ويمكن القول إنّ مفهوم الفضاء واحد لكنه اتخذ أشكالاً متعددة عند النقاد والمهتمين ولعل أبرزها:

أ–الفضاء الجغرافي: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته إنه المساحة التي يتحرك فيها الأبطال ويفترض أنهم يتحركون فيها.

([1]) ينظر: عبد الرحيم حزل، الفضاء الروائي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ص05.

ب–الفضاء النصي: وهو فضاء مكاني أيضاً غير أنه متعلق بالمساحة التي تشغلها الكتابة (صفحة أو بعض من صفحات) الرواية، أو الحكاية باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

ج–الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

د–الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطريق التي يستطيع الروائي بواسطته أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح.[1] الفضاء بهذا المفهوم يعني المساحة المكانية، والمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه، أو تخترقه وليس لديه استقلال إزاء الشخصية التي يندرج فيها.

فالمكان بهذا المفهوم يتحول إلى شبكة من العلاقات والروايات، ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيّد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، ولهذا أصبحت البنية الخاصة والعلائق المترتبة عن ذلك تجعل المكان هو الهدف من وجود العمل الروائي. وهذا ما يذهب إليه" بورنوف" و"روبي" بقولهما: " إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد، والإقناع والنظام، وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما، فإننا سنكتشف إلى أي حد تكون هذه الأشياء كلها ضرورية للتأمين. كما سنكتشف أيضاً مقدار تآزر الفضاء مع عناصره الأخرى المكونة له لأنّ المكان ليس محايد تماماً، فهو يعبر عن نفسه من خلال أشكل متفاوتة، فيكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي يراه أحياناً يميل، بسبب وجود العمل نفسه. فهو شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر والأحداث والشخصيات، لكن أيضاً بزمن القصة وبطائفة من القضايا الأسلوبية، والسيكولوجية والتيماتية التي وإن كانت لا تتضمن صفحات مكانية فإنها ستكتسبها في الأدب، كما في الحياة اليومية وذلك على شكل مفهومات مثل: الأعلى/الأسفل، المرتفع/المنخفض، اليمين/اليسار...إلخ، بل إنّ صورة المكان الواحد تتنوع حسب زوايا النظر التي يلتقط منها. إنّ الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق لخلق أمكنة أخرى، لأبطالها ومن هنا يمكن القول أنّ المكان هو مكون للفضاء، ولما كان هذا المكان دوما متعدد الأوجه والأشكال، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا. إنه الأفق الرحب الذي يجمع جميع الأحداث الروائية، فالمقهى، والشارع، والمنزل، والساحة، كل واحد منها يعتبر مكاناً محددا إذا كانت

الرواية تشمل هذه الأشياء كلها فإنها جميعاً تشكل شيئاً اسمه فضاء الرواية، ولهذا يبيّن لنا " حميد لحميداني": "إنّ الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصورها بشكل مباشر، أو تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطاً بالسيرورة الزمنية للقصة.[1]

2-مفهوم مصطلح المكان:

إذا حاولنا استنتاج مفهوم المكان في الأدب، وجدناه أحد الركائز الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي، ولاسيما في الرواية، فهي تحتاج إلى مكان تدور فيه الأحداث، تتحرك من خلاله الشخصيات، ويعد الروائيون في طليعة الفنانين القادرين على التعامل مع المكان بمقدار واضح من الحيادية.

وإنّ لفظة المكان وما تثيره من دلالات ومعاني وأبعاد تنطوي على جملة من المفاهيم، منها المفهوم اللغوي المجرد من القرائن الدلالية، التي تتخذ أبعادها من مختلف السياقات التي تنتجها المعرفة النصية.

ومنها المفهوم الفلسفي الذي يتكئ على زادِ معرفيٍ سابق لماهية الأشياء الموجودة، ومنها ما هو أدبي فني، يأخذ من النصوص التي تشكلها الأجواء في نسج المكان من دلالات إيحائية رمزية، لها أبعاد شتى تفصح عنها الهواجس المركزة الكامنة وراء محورية العمل الإبداعي ذاته.

2-1المكان لغة:

المكان مفرد وجمعه أمكنة وجمع الجمع أماكن، يقول "ابن منظور": "إنّ المكان والمكانية واحدة، فالقصد منها التهذيب: قال المكان أصل الفعل – مفْعَلْ لأنه موضع لكينونة الشيء، وجمع المكان الموضع أمكنة أو مكان."[2] ويقول أيضاً: هو من العلم بمكان: أي له فيه مقدرة ومنزلة ويقال هذا مكان، أي دل عليه. [3]

([1]) ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد الكتاب، ط1، الجزائر، 2005، ص215 – 219.

([2]) ابن منظور، لسان العرب، المحيط، مج 13، دار لسان العرب، بيروت، 1990، ص 414.

([3]) المرجع نفسه، ص412.

والمكان اسم مشتق يدل على ذاته أي ينطوي معناه على إشارة دلالية ممتلئة، تحيل إلى شيء محجم ماثل، ومحدد له أبعاده وواصفات. ولفظة المكان مصدر لفعل الكينونة والكينونة هي الخلق الموجود، والماثل للعيان الذي يمكن تحسسه وتلمسه.

ويعرفه" أبو البقاء" في كتابه" الكليات" بأنه – المكان–هو: "الحاوي للشيء المستقر من التمكن".

كما يعرفه"أحمد رضا" بقوله: "مكن، مكان: صار له منزلة عند السلطان فهو مكين مكناء". ويرى كذلك أنّ المكان هو "الموضع للشيء، أمكنة، مجموعة أماكن".

وفي القاموس الجديد جاء في تعريفه كالآتي:" هو موضع كون الشيء وحصوله"، قال تعالى:**[فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا]**[1]

هذا عن المصدر، أما ما يتعلق بالفعل، فمفهومه من "كون، يكون، تكويناً الله الشيء أي أخرجه من العدم إلى الوجود، وكون الشيء: ركبه وألّف بين أجزائه".

2–2المفهوم الفلسفي للمكان:

يستحضر" حسن مجيد الربيعي" في كتابه" الموسوم بنظرية المكان في فلسفة ابن سينا" جملة من التعريفات لأهم الفلاسفة الغرب المنتمين إلى المدرسة القديمة والحديثة والمعاصرة، نقتطع منها ما يأتي:

"أفلاطون" يعرف المكان بأنه ما يحوص الأشياء، ويقلبها، ويتشكل فيها، أما الفيلسوف الرياضي" إقليدس" فالمكان عنده ينبغي أن يكون ذا ثلاثة أبعاد هي الطول والعرض والعمق.

في حين يعتبر "سبينوزا" و"مال براش" المكان امتداد غير متناه.

أما العالمان الفيزيائيان "نيوتن" و"كلارك" فإضافة إلى اعتبارهما المكان حاوٍ للأشياء كما عدّه" أفلاطون"، فإنهما يضيفان إلى هذا التعريف خصائص: اللاتناهي، الأبدية، القدم، عدم الفناء."

يتصور" أرسطو" المكان وعاء يحوي الأجسام لكنه لا يختلط بها، كما أنه لا يفسد بفسادها يعرفه بقوله:" إنه الحد اللا متحرك المباشر الحاوي، أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي".

([1]) سورة مريم، الآية 22.

أما الفلاسفة المسلمون فنلفيهم قد أفادوا من فكرة أرسطو في إقراره لوجود المكان، وعدم تأثره بالأجسام المتمكنة فيه، حيث يقفً الكندي موقفه في تأكيد ثبوته، وعدم فساده بما يحل فيه من أجسام، سوائل وهواء.

2-3المكان اصطلاحا:

يتجاوز الحيز الروائي المعادل للمكان مدلوله المباشر البسيط الذي قد لا نليه اهتماماً كبيراً، بينما هو في الواقع مرتبط بجوهر النص. فالمكان: "هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض. [1]

كما يفهم الفضاء على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي. فالفضاء هنا معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة. [2]

فالمكان هوية العمل الأدبي الذي افتقد المكانية ويفتقد خصوصيته وتالياً أصالته، ويلعب المكان دوراً كبيراً في بعض الروايات والقصص، كما يمثل مظاهر الطبيعة وضرورة المادة المختلفة، ضف إلى هذا القيم المعنوية للمجتمع كما تمثل البيئة طبقة من طبقات المجتمع. [3]

والمكان موطن إقامة المرء ومحل معيشته، والإنسان عادة يحب المكان الذي يشعره بالحماية. فينجذب إليه ومن ثمة يشغله حيز من الخيال لأنه صار محفوراً في الذاكرة. [4]

3-بنية المكان:

المكان هو الوسط أو البيئة التي تدور فيها أحداث الرواية، وقد أسس مجالاً للتنفس، والتفنن بين الكتاب الساردين، فإذا هو يخضع للواحدية طوراً أخر، وللواقعية طوراً آخر، حيث تعددت تسميات المكان وذلك بتعدد الباحثين، سواء كانوا من الغرب أو من العرب على السواء في تحديده ودراسته. ويعتبر المكان أول

([1]) ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي، ص53.

([2])ينظر: محمد برادة، الرواية العربية واقع وآفاق، ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1981، ص201.

([3])ينظر: محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها واتجاهاتها وأعلامها، منشأ المعارف بالإسكندرية، ص 06.

([4]) ينظر: نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، مجلس الثقافة العام، ط1، 2009، ص290.

عملية يقوم بها السارد لبناء هيكله الروائي، الذي في إطاره تتم ديناميكية الأحداث ويحدده "حسن بحراوي" :"بأنه مجموعة العلاقات والرؤى التي تنسجم وتترابط فيما بينها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث".[1]

ومن هنا يتميز المكان في السرد بكونه يتشكل كموضوع مستقل للفكر ويتضمن مبررات وجوده في ذاته أكثر مما يحيل على أمكنة محسوسة أو مدركة مباشرة. [2]

ويحدد "عبد الملك مرتاض" الحيز بحيث يصبح المكان في نظره قاصراً أمام إطلاقات أخرى، وأوسع وأشمل مثل (الحيز أو الفضاء)، بمعنى هو كل ما علا حيزاً جغرافياً حقيقياً من حيث نطاق الحيز في حد ذاته علا كل فضاء جغرافي أو أسطوري، أو كل ما نبذ عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام، والأثقال، والأشياء المحمية، مثل: الأشجار، الأنهار، وما يعتري هذه المظاهر الحيوية من حركة أو تغيير وغير ذلك من التسميات التي أطلقت على المكان. [3]

4-أهمية المكان:

يكتسب المكان في الرواية العربية أهمية كبيرة، لأنه أحد العناصر الفنية أو لأنه المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات فهو يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى مكان يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من أحداث، وشخصيات، وما بينها من علاقات، ومنحها المناخ الذي تتفاعل فيه، وتعبّر عن وجهة نظرها، ويكون نفسه المساعد على تطوير بناء ما، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف، وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة، بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة.

([1]) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص32.

([2])ينظر: عبد الرحيم حزل، الفضاء الروائي، مقدمة حسن بحراوي، ص06.

([3])ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، ، ص245.

فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوى من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف. وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة، وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه.[1]

والمكان في الرواية شديد الارتباط ليس فقط بوجهات النظر والأحداث والشخصيات، ولكن أيضاً بزمن الرواية وطائفة من القضايا الأسلوبية، والسيكولوجية، والتيماتية التي وإن كانت لا تتضمن صفات مكانية في الأصل فإنها ستكتبها في الأدب كما في الحياة اليومية، وذلك على شكل مفهومات مثل: الأعلى، الأسفل، المرتفع، المنخفض، اليمين، اليسار...

وبصفة عامة فإنّ الوضع المكاني في الرواية يمكنه أن يصبح مجدداً أساسياً للمادة الحكائية، ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه سيتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور.

إنّ المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معان عديدة إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله. [2]

والمكان في الرواية الواقعية يكسب أهمية كبيرة بالنسبة للسرد، وذلك لحظة وصفه بشكل مطول ودقيق مثلما يكسب هذه الأهمية أيضا. عندما نراه يؤسس مع غيره من الأمكنة الموصوفة مكان الرواية بكامله، ويتأسس المكان دائماً من خلال تلك الإشارات المقتضبة له، والتي غالباً لا تأتي منفصلة عن السرد ذاته، ولعل هذه المسألة تؤكد لنا أهميته. [3]

5–أنماط المكان:

حصرها الناقد " شاكر النابلسي" بعض أنماط المكان نذكر منها:

– **المكان الحنيني**: هو المكان الذي يذكرنا بالماضي، ويجعلنا نعيشه بكل مشاعرنا وأحاسيسنا أكثر مما يذكرنا بنفسه.

([1]) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص38.

([2])حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.

([3]) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص43.

– **المكان الافتتاحي**: هو المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة، كما يبنى على طبيعة الأمكنة التي تليه.

– **المكان الصوتي**: وهو المكان الذي تبرزه جماليته من خلال الصوت، دون باقي مظاهره الجمالية الأخرى، ومثاله الطريق الذي.

– **المكان المقارن**: وهو المكان الذي يقدم فيه الروائي مكانين في لوحة واحدة لكي يقارن بين خصائص وجماليات كلٍ منها.

– **المكان الرمزي**: وهو الذي يرمز به الروائي لمكان آخر.

– **المكان النفسي**: وهو المكان المحصور من خلال خلجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع أي من روايته، وليس المكان المصور كما هو قائم فعلياً دون تدخل شعوري نفسي.

– **المكان القاصر أو المكان المتعدد**: غير اللازم بذاته أي المتعدي لغيره، وهو لا يقوم بنفسه وإنما بمساعدة جماليات مكان آخر أقوى منه.

– **المكان العالة**: وهو المكان الذي لا يقوم بأي دور في الرواية، لذا لا يأتي على ذكره الروائي إلا بالاسم فقط، كي يستمتع القارئ الذي يعرفه سبقاً بلذة تخيله أو تذكره. [1]

– **المكان الرحمي**: وهو المكان الذي يشبه رحم الأم، والذي يبعث على الدفء والحماية، والطمأنينة في أيام الطفولة.

– **المكان الفوتوغرافي**: وهو المكان الذي يصور تصويراً خالصاً(ضوئياً) كما هو على أرض الواقع دون تدخل في الروائي ودون أن يكتسي بحالة نفسية من حالات الروائي المختلفة، وهو مكان من الأمكنة العاطلة عن العمل والتي من بطالة واضحة في العمل الفني ومعماريته الفنية.

([1]) ينظر: شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص15.

– **المكان التكميلي**: وهذا المكان يأتي في الرواية عادة كجزء من معمارية مكان آخر وحركة عامة لها أثرها ودورها في بناء أحداث الرواية ومثل: هذا المكان يمكن حذفه إذا كان غير ملتحم متماسك بالمكان العام والحدث العام للرواية.

– **المكان الشامل**: وهو المكان الذي يحتوي على الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، في اللحظة النصية الروائية الواحدة.

– **المكان البرقي**: وهو المكان الذي يأتي في الرواية كإشارة خاطفة دون أن يذكر اسمه وموقفه، أو رسمه وكأنه لمعاني البرق أو السماء منذراً بما سيأتي بعده.

– **المكان الأنسي**: وهو المكان الذي تختفي الأعمدة والأقواس والمخارج والمداخل والحجرات والرخام والأثاث، ويبقي فيه حضور الإنسان وفعله.

– **المكان المركب**: هو المكان الذي يحتوي نفسه ويحتوي مكان آخر داخله غالبا ما يكون لوحة أو أعمدة لوحات معلقة في الحجرة، يأخذ وصفها حيزا كبيرا.

– **المكان المحطة**: وهو المكان الذي استعمله الروائي كنقطة انطلاق فقط نحو مكان آخر غالبا ما يكون قابعا في الذاكرة، كما يستعمله كمكان للقاء في الوقت نفسه، أي كمكان للقوة من المكان الذي كان في الذاكرة.

– **المكان التخطيطي**: هذا النوع من المكان يقوم الروائي بتحديد شكله تحديدا دقيقا وإبراز حوافه بشكل واضح.[1]

6–مستويات المكان:

إنه لمن الممكن النظر بعد ذلك إلى المكان من وجهة نظر فكرية، لأنّ المكان ليس محض كمكان موضوعي محايد، وإنما هو مكان روائي فني، يتم تصوره من وجهة نظر، ومن خلال زاوية رؤية، وعبر التفاعل مع الشخصيات والحوادث، وهو بذلك يحمل قيمة، أو يمثلها، أو يرمز إليها. ففي الرواية "لا نواجه فضاءً خاصاً، إنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤيا هي التي تستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية

(1) ينظر: شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، ص 15.

التي تحملها الشخصيات عن المكان".[1] والإنسان كما يرى "يوري لوتمان" "يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ويلجأ إلى اللغة لإضفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية".[2]

إنّ إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، وتستخدم التعبيرات المكانية بالتبادل مع المجرد مما يقربه إلى الإفهام وينطبق هذا التجسيد المكاني على العديد من المنظومات الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية والزمانية.

ويتجسدّ في هذا المكان الروائي من خلال التمثيل للقيمة بالمكان، والتقابل بين القيم من خلال التقابل بين الأمكنة، فالقصر العالي الواسع الكبير للغني القوي القادر على الفعل، والبيت الصغير الضيق الحقير للفقير.

وانطلاقا من هذا التقابل والتمثيل يرى "لوتمان": " أنه توجد صفة طوبولوجية هامة هي الحد، فالحد هو الذي يعهد إليه تقسيم فضاء النص إلى فضائين غير متقاطعين، وفق مبدأ أساسي هو انعدام قابلية الاختراق".[3]

وقد تحدث "غاستون باشلار" عن مكان أليف، وهو البيت الذي يوجد فيه الإنسان ثم تحدث عن المكان المتناهي في الصغر، والمكان المتناهي في الكبر، وأكد أنهما ليسا متضادين كما يضن البعض، ففي الحالتين يجب ألا نناقش الصغير والكبير بما هو عليه موضوعياً، بل على أساس كونهما قطبين لإسقاط الصور، كما أكد أنّ الإحساس بهما يوجد في داخلنا وليس بالضرورة بشيء في الخارج. [4]

9-وصف الأمكنة:

إنه ليصعب أن نتصور محكياً يخلو من حد أدنى من الإشارة الوصفية وذلك على اعتبار" أنّ الوصف من غير حكي لأشد صعوبة من الحكي بدون وصف". [5]فالوصف تقنية يشتغل عليها الروائي لإبراز ملامح

([1]) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص42.

([2]) سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ص75

([3]) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 73.

([4]) ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، ص33.

([5]) عبد الرحيم حزل، الفضاء الروائي، ص43.

المكان، ولإضفاء بعض الواقعية عليه، ووصف الأمكنة يوهم بتحقيقها لدى المتلقي. والسؤال الملفت الذي يواجه الروائي، ليس هو: هل ينبغي له أن يصف أو لا يصف وإنما عليه أن يعرف المكانة التي ينبغي أن يوليها للوصف والاستعمال الذي ينبغي أن يجعل له، فتتنوع صيغ الوصف وتختلف وظائفه في الرواية بتنوع العصور وباختلاف المؤرخين.

ويجدر أن نميّز بين الرؤية والوصف، فليست كل رؤية تؤول إلى الوصف وإنما هي تؤول إلى إشارة وصفية، ويمكننا أن نقرر في هذا المضمار الغير اليقيني أنّ الكاتب كل ما أسهب في رؤية من الرؤى، كلما اتجه إلى الوصف، ويعيدنا وفي هذا الصدد يقول "فيليب هامون": "إنّ الوصف صورة يتم فيها تطهير الفكر، فالوصف لا يقتصر على الإشارة إلى شيء من الأشياء، وإنما يجعل هذا الشيء مرئياً، إذا صح التعبير عن طريق عرض أكثر خصائصه وحيثياته مدعاة للاهتمام عرضاً حياً وحيوياً".[1]

وفي الرواية الجديدة يعود الوصف إلى الظهور منظماً بصورة صارخة وذلك أولاً لأنّ كثيراً من المؤلفين الذين يعلنون عن انتسابهم إلى هذا التيار يعطون الأولوية لوصف شبه ظاهري للفضاء، يقبضون عليه بصورة فورية فبإمكان كاتب الرواية الجديدة أن يقوم بالحكي من دون أن يظهر في الوقت نفسه الأشياء.

10–طرائق تحليل المكان:

كثيرا ما يهتم الروائي بالمكان، لذلك نجده يدقق في اختيار المكان للحدث الأنسب وللشخصية الملائمة، وبطبيعة الحال فالمكان يدرس في محتوى القصة من خلال محاور أساسية أهمها:

–مصدر المكان: كالواقع، التاريخ، الفلسفة...

–نوع المكان: هل هو مطابق للوسط الذي تنتقل فيه الرواية، أو هو غريب عنه، وهل ينتسب مثلاً إلى الريف أو المدينة، وهل هو موحي بالرفاهية أو الفقر.

–عدد الأماكن: هل تدور الرواية في مكان واحد أو في عدة أمكنة؟ وفي هذه الحالة ينبغي استخراجها وضبط نظام حضورها.

([1]) المرجع نفسه، ص50.

–طريقة بناء المكان: هل يتحدد صراحة أم يستنبط ضمنياً وهل ورد في تفاصيل قليلة، وهل هو ذو ملامح ثابتة عبر الرواية، أم هو متغير وفي هذه الحالة ينبغي أن يضبط نظام تغيره ودلالته.[1]

–قائمة المصادر والمراجع:

–الكتب باللغة العربية:

1. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، ط1، 2000
2. غاستونباشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة
3. سيزا قاسم، بناء الروية، دار التنوير، بيروت
4. شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت، 1994
5. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990
6. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية،
7. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990
8. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية
9. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد الكتاب، ط1، الجزائر، 2005
10. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي
11. محمد برادة، الرواية العربية واقع وآفاق، ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1981، ص201.
12. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها واتجاهاتها وأعلامها، منشأ المعارف بالإسكندرية، ص 06.

([1])ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، ط1، 2000، ص60 – 61.

13. نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، مجلس الثقافة العام، ط1، 2009 ([1]) عبد الرحيم حزل، الفضاء الروائي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان

–القواميس:

1.ابن منظور، لسان العرب، مج04، دار وفاء للطباعة والنشر، ط 2000، بيروت

المحاضرة التاسعة: الرواية العربية والكتابة النسوية

د–زهرة خالص

أولا–الكتابة النسوية: بين الطرح المفهومي، وتشعب المصطلح:

لعل حضور مصطلح "أدب المرأة"، أو "الأدب النسوي" أو "النسائي"، مقابل "أدب الرجل"، أو "الأدب الرجالي"، واختلاف الأدباء والنقاد والكتّاب حول هذه القسمة، وتباينهم في التقسيم، ما يدل على أنه ليس نتاج عصر النهضة وزمن المساواة، وإن طفا على السطح وأبانهما، وإنما يعود إلى ثنائية الذكر والأنثى التي تضرب جذورهما في أعماق التاريخ وعصر البدايات وامتدت عبر الزمن، وما تزال تلقي بظلالها في عصرنا الحاضر.

كما أنّ المطالبة بوجود هذا المصطلح وتكريسه في الأدب والنقد لم تكن من باب أنّ هناك أدباً نسائياً يختلف عن أدب الرجال، وليس لأنّ هناك نصوصاً أدبية ناعمة وأخرى خشنة، ولا من باب أنّ الرجل يكتب بعقله ويعالج القضايا الواسعة، والمرأة تكتب بعاطفتها وهي أسيرة عالمها الداخلي بقضاياه الصغيرة الخاصة، وإنما تأتي المطالبة به في سياق المحافظة على الهوية الأنثوية من الضياع في خضم حضور الذكر الطاغي. ذلك لأنّ الأدب يتجاوز أحادية الجنس ليعبّر عن الهم الإنساني بثقله وأبعاده على الرجل والمرأة سواء بسواء، ولأنّ عملية الإبداع تتخطى التصنيف الجنسي باعتبارها رؤية إنسانية لا علاقة لها بالمذكر والمؤنث اللذين يتحدان في مواقفهما الوجودية الأساسية أيضاً، إذ لا فرق بين الجنسين في الوعي بالموت والحيرة الوجودية والوعي بالزمن والتاريخ والقوى الغيبية ومعنى الحياة[1].

يضمر مصطلح "النسائي"، أو "النسوي" في الخطاب الأدبي العربي رغبة الأنا الأنثوية الضعيفة في إثبات ذاتها، والدفاع عن هويتها، وإعادة الاعتبار لها ولمكانتها، والوقوف في وجه حملات التجاهل والإهمال، ومحاولات الانتقاص والتهميش التي يمارسها الرجل لإسكات صوتها الناشز الخارج عن سياق خطابه الذكوري المهيمن تاريخياً.

(1) ينظر: محمد البحري ، في السيرة الذاتية النسائية، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع 1998، ص30.

ويضمر كذلك رغبتها الكامنة في لا شعورها بالعودة إلى فردوسها المفقود، وتربعها على عرش الجماعة، وتسلّمها زمام القيادة في المجتمع الأمومي الذي أرست قواعده، ونظّمت علاقاته، ورسّخت قيمه الممثّلة في المحبة والأخوة والحنان، وإشاعة العدالة والمساواة والسلام، والابتعاد عن العنف والتسلط والاستبداد، قبل أن يأتي الذكر، ويقوّض أركان هذا المجتمع، ويضيّع قيمه ربما وللأبد.

في المجتمع الأمومي أسلم الذكر قياده وزمام أموره دينياً وسياسياً واجتماعياً إلى الأنثى، لا لقوتها البدنية، وإنما "لخصائصها الإنسانية، وقواها الروحية، وقدراتها الخارقة، وإيقاع جسدها المتوافق مع إيقاع الطبيعة، فإضافة إلى عجائب جسدها الذي بدا للإنسان القديم مرتبطاً بالقدرة الإلهية، كانت بشفافة روحها أقدر على التوسط بين عالم البشر وعالم الآلهة"[1]، فكانت الكاهنة والعرّافة والساحرة والطبيبة والنسّاجة والخياطة، وصانعة الأواني، ومكتشفة الزراعة والنار، بينما ظل الرجل صائداً يتنقل وراء طرائده.

لكنّ تنامي دور الذكر في المجتمع الأمومي من خلال الحاجة إلى جهده العضلي الذي تفتقر إليه الأنثى باستعمال المحراث، واكتشاف المعادن، وظهور الحرف، وتحوّل القرى الزراعية إلى مدن كبرى، انتهى بالانقلاب الكبير الذي تسلّم فيه الذكر دقة القيادة وتأسس من خلاله المجتمع الذكر البطريركي.

ولقد ظل الصراع منذ ذلك الحين بين الذكر والأنثى، بين المجتمع الأبوي الذي يقوم على التسلّط والتملّك والتميّز، وبين المجتمع الأمومي الذي يقوم على العدالة والمساواة والتجمّع والتوحّد. وأفلح الرجل فيما بعد في القضاء على حق الأم وإحلال حق الأب "وظهرت العائلة التي تقوم على سيادة الرجل مع الرغبة الصريحة في ولادة أولاد تكون أبوتهم ثابتة لا جدال فيها من أجل تمليكهم وتوريثهم، فكان إسقاط حق الأم هزيمة تاريخية عالمية للجنس النسائي ابتدأ معه تاريخ استذلال المرأة واستبعادها"[2].

وكان رد فعل المرأة على هذا الانحدار في مكانتها، والسقوط من عليائها في عصور ما قبل التاريخ قوياً صارخاً، فقد نسيت أو تناست غريزة الأمومة حين تخلّت عن الرجل، وفَصَمَتْ عُرى

(1)فراس السواح ، لغز عشتار (الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، دار علاء الدين، ط6، دمشق، 1996، ص32.
(2) المرجع نفسه:، ص36.

المجتمع، واستقلّت بذاتها، فأسست مجتمع الأمازونيات الذي كان واقفا عليها، تقتل فيه الرجال، وتعلم فيه الإناث على فنون القتال.

ظلت الثقافة الذكورية مسيطرة على مساحة الفكر فينا، وظل التاريخ البشري تاريخاً رجالياً يقدس القوة والأقوياء، ولم تعد المرأة كما كانت من قبل ربة وإلهة، بل لم تعد صنواً للرجل وشبهاً له، وإنما غدت الضلع القاصر، والعقل الناقص، والمحملة بأوزار الخطيئة، صارت تجسيداً للإثم ورمزاً للدنس، تعقبتها الأساطير والأديان، وسيّجتها بالمحرّم والممنوع، لكن الأنوثة الضعيفة لم تختف من مسرح الأحداث، ولم تستسلم للذكر، وإنما أخذت تثأر لنفسها، وتستخدم جسدها ولغتها حبائل وشراكاً لفتنة الرجل وغوايته.

العلاقة بين الذكر والأنثى محكومة بهذا الصراع الذي لا يكل ولا يفتر، يحاول الرجل دائماً طرد المرأة من عالم الفعل وعالم القول، ومحو آثارها، واختزالها في جسد هو آخر ما تبقى له من الفردوس المفقود[1].

كان لصيرورة التاريخ، وحمولة الموروث الثقافي أثرهما في تاريخنا الأدبي بأن جعلا المرأة في عملية الإبداع في المرتبة الثانية، تابعة لا رائدة، عاجزة لا قادرة، فالفحولة سمة العبقرية الإبداعية "ذكورية" وليست "أنثوية"، والشاعر الفحل "هو الذي له مزية على غيره من الحقاف"[2] والفحولة طبقات أعلاها وأرفعها مرتبة مقام الرجال ذي التمام والكمال، ليس للأنثى نصيب منها، وليس لها متسع عند الأصمعي وابن سلام، وإذا صدف وأن ظهرت وتميّزت إحداهن –كالخنساء – فلا بد لها حتى تدخل باب الفحولة من أن تستفحل، ويشهد لها أحد الفحول بالشاعرية، وليس بالتفوّق على الرجال، ومهما تفوقت فلن تلحق بركب الرجال وتبقى أشعر ذات ثديين.

وشيطان الشعر ذكر لا يُلهم إلا الشعراء الذكور، وإذا افتخر الشاعر بشاعريته وصف تفوّقه على غيره بتفوّق الذكر على الأنثى من الشياطين والشعراء على حد سواء، كما قال أبو النجم العجلي:

---

(1)ينظر: محمد لطفي اليوسفي، ذكورية اللغة وإفقار الكائن، قراءة في المتخيل أو المرأة في الفردوس، مجلة الشعراء تصدر عن بيت الشعر – رام الله، خريف 1998، ص132.

(2)عبد الملك بن قريب الأصمعي، ،فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق ش. توري، دار الكتاب الجديد، بيروت، 1980، ص9.

إنّي وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر[1]

وعملية الإبداع تنطوي على بعد جنسي تكون فيه القصيدة أنثى، ويكون الشاعر فحلاً ذكراً مفترعاً في قول أبي تمام:

والشعر فرج ليست خصيصته طول الليالي إلا لمفترعه[2]

ليس غريباً على المجتمع الذكوري أن يفضل الأغراض الشعرية التي ترتبط بالسلطة وقوتها، على أغراض شعر الضعف التي ارتبطت بالنساء مثل الرثاء وهدهدة الأطفال، وأن يهمل شعر المرأة ويسقط ذكره، فلم تخرج عن دائرة النسيان إلا أسماء معدودة مثل: الخنساء وليلى الأخيلية ورابعة العدوية، وعائشة بنت المهدي، وزبيدة زوج الخليفة هارون الرشيد وولاّدة بنت المستكفي.

وحينما أتاحت أسباب الحضارة في العصر العباسي للمرأة قسطاً من الحرية، كان هذا القسط في مجمله من نصيب الجواري اللواتي اتخذن من الأدب حرفة، وجعلنه سلعة وضرباً من ضروب اللهو والإغراء، مما نفّر المرأة الحرة منه، خوفاً على سمعتها، وترفعاً عن تشبيهها بالإماء المستهترات.

وكذلك حينما أتاحت لها هذه الأسباب في المجتمع الأندلسي أن ترفع صوتها، وتعبر عن عواطفها، اعتبر ذلك صراحة مسرفة لا تليق بالمرأة المصونة، وخروجاً عن القيم والأعراف، ولهذا عُدَّت ولاّدة بنت المستكفي من الشاعرات المستهترات.

وفي العصر الحديث، ظلّت لعنة الدونية المتسربة من الماضي تطارد المرأة، وظلّت الفحولة حكراً على الرجل الفحل الذي له شرف الريادة والسبق والتميّز. أما هي فهي العاجزة التابعة الضعيفة، فحينما قُدّر "لنازك الملائكة" أن تحطم عمود الشعر، أبرزَ علامات الفحولة، تعالت أصوات الرجولة منكرة أولّيتها، مؤكدة أن قصيدة "الكوليرا" لم تكن المحاولة الأولى وإنما سبقتها قصائد أخرى للعديد من الرجال، وكذلك قيل عن قصائد "فدوى طوقان" أنها من نظم أخيها إبراهيم، وأنّ قصص "غادة السمان" كتبها لها والدها، وقصائد "سعاد الصباح" اشترتها من نزار قباني، وقصة "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي كتبها سعدي يوسف.

---

(1)عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي، ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص71.

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

هكذا إذن أضفت حركة التاريخ وقوانين الصيرورة على الثقافة الذكورية هيبة المقدس وجلال الأبدي، وحوّلتها إلى نظام من أنظمة التابو التي لا يمكن اختراقها أو المساس بها.

ظلّت المرأة محاصرة في وجودها وحريّتها بجنون الرجل الذي يترصدها بسلطته، وحين تفرض نفسها داخل النسق الذكوري ينعتها بأنها خنثى أو مسترجلة ذلك لأنها "لا تقوم إلا بوظيفة ثانوية في الوجود تتمثل في الولادة وإعادة إنتاج النوع، ولا يجب أن تتعدى ذلك إلى ولادة من نوع آخر في الكتابة مثلاً، فالرجل يعرف أن بطن المرأة بطن خصبة، ولن يسمح لها بأن تحول خصوبتها من بطنها إلى عقلها، وعليها أن تبقى أُماً وحسب، وهو يتكفل بحيازة أمومة الأشياء الأخرى"[1].

ثانيا–قراءة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي

1–ملخص رواية "ذاكرة الجسد " :

تروي أحداث رواية "ذاكرة الجسد" قصة البطل "خالد" الشخصية المحورية، التي تمثل الماضي والتضحيات الصادقة والأصعدة السياسية، والاجتماعية والنفسية والتاريخية. فهو ثوري شارك في ثورة الجزائر وبترت يده اليسرى أثناء الثورة حيث كانت طليعة الشباب المناضل في صفوف جبهة التحرير الوطني.

بعد الاستقلال عرضت على "خالد" عدّة مناصب سياسية في الدولة، لكنه تخلى عنها تفاديا لما قد يكون في الأخير مشرفا على دار نشر. وجد نفسه في وظيفة بيروقراطية تخدم النظام بشكل أو بآخر ففي هذه الظروف تعرف البطل "خالد" على "زياد خليل" الشاعر الفلسطيني، الذي غير مجرى حياته، كما كان الدافع الأول لهجرته إلى باريس.

وهكذا تمضي الرواية لتكشف لنا عن جوانب من ماضي الراوي "خالد" عن ذاكراته، عن حبه لحياة منذ صغرها إلى أن أصبح عمرها خمسة وعشرين سنة. أحبها "خالد" لدرجة العشق الجنوني، واستمر على ذلك الأمل حتى جاءته دعوة من عمها "سي الشريف" ليحضر حفل زفافها، ويومها أحس بالضياع والانقضاء لعمره.

(1)محمد نور الدين أفايه، الهوية والاختلاف، أفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، 1988 ،ص34.

تدور أحداث الرواية "ذاكرة الجسد"وهي تمتد من أحداث 08 ماي 1945 الى غاية 25 أكتوبر 1988 بمدن مختلفة من حيث التفكير والحضارة، وهذه الرواية تجسد قصة لشخصية– خالد–هذا البطل الرئيسي والمهم في الرواية، حيث قامت الأحداث وتطورت، وانفتحت الرواية على مصرعيه بمناجاته لنفسه وتذكر ماضيه وذاكرته. وهو الإطار الخاص الذي قدمت لنا من خلاله الأحداث، وتعد مدينة الجسور المعلقة "قسنطينة " مسقط رأس البطل "خالد"، هذا الأخير الذي كانت له مشاركات عديدة منها مظاهرات 08 ماي 1945، وهذه الأعمال التي مارسها جعلته يلتقي بالكثير من المجاهدين في حزب الأمة أمثال بلال حسين و سي الطاهر و الكاتب ياسين الذي التقى به في سجن الكديا بعد مظاهرات 08 ماي 1945، وعند خروجه من السجن التحق بالجبهة عام 1955 ليستمر في نظاله وجهاده الوطني إلى أن تفجرت المعركة الحاسمة في باتنة عام 1957 والتي سرقت أو بالأحرى أخذت أو حتى سلبت منه ذراعه الأيسر برصاصة قد جعلته يذهب برفقة وفد طبي إلى "تونس " وقبل ذهابه طلب منه سي الطاهر– هذا الشخص الذي كانت أسرته تقطن بتونس – أن يتكفل بتسجيل مولودته الجديدة في البلدية التي أسماها أحلام، وبهذا انتهت مهمة "خالد" النضالية بعد بتر ذراعه، لتنتقل اهتماماته من النضال المسلح الى النضال النفسي، يرفع الريشة ويحاول رسم ما بداخله من ألم واسى وحسرة، ليترجم كل هذا في لوحات زيتية تجسد حنينه لوطنه وتنقله في صورة معبرة وجميلة تحمل في طياتها الحديث عن حنينه وشوقه لوطنه. أو في الرسالة الموكلة إليه من طرف سي الطاهر، وبعد شقاءه حاول السفر إلى باريس هروبا من الوضع المتأزم الذي كانت تعيشه الجزائر من إهمال للمبدعين وكذا الاضطرابات الداخلية فأراد أن يجد ذاته في واقع أقل مرارة وكراهية، وفي سنة 1973 التحق بباريس وهناك التقى بكاترين هذه المرأة التي مثلت له ثقافة المرأة الغربية ومعها عاش في حرية تامة. [1]

بعيدا عن العادات والتقاليد والدين العربي الاسلامي وعن الأخلاق والقيم التي تفرض عليه طبيعة العيش في وطنه الأم، كما اتسعت دائرة معارفه وازدادت خبرته بالواقع حين أصبح سيد الريشة في باريس هذا كان حافزا لإقامة معرض كبير هناك، حيث اعتبر هذا الأخير اللقاء الحاسم والأهم في تغيير الشخصية من جمودها إلى حيويتها وحركتها وإخراجها من الظلم إلى النور. وحدث هذا في نيسان 1981 حين التقى ب"أحلام" ابنة صديقه "سي الطاهر " هذه المرأة التي أيقظت فيه الرجل

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

الأخر وجعلته يرتبط ويتقيد بوطنه مرة أخرى بعد أن حمل امتعته وغادره –كاد أن ينساه–وهنا في هذه الآونة بدأ حنينه الى قسنطينة فتحركت ذاكرته وأصبح مولعا برؤية هذه المرأة التي شغلته ليل نهار فرسمها بريشة في لوحات كثيرة، لكن في شاكلة وطن وليس أنثى، حيث مثلها في جسور قسنطينة الشامخة وقنطرتها العالية. وهذا ما يجسد البعد الأخلاقي للوطن، كما قام بوصف عادات قسنطينة المتوارثة جيلا بعد جيل مثل الاهتمام بالأولياء الصالحين، والتبرك بأضرحتهم حيث جعل حبيبته رمزا لهذه المدينة. ومن هنا تنطلق ذاكرته في محاولة لإثبات وجودها، هذه المرأة التي أغرته بوجودها بجمالها، سحرته بأخلاقها وقيدته بأدائها. (1)

جسدت الرواية جزءا من شخصية هذا المجاهد الجزائري في الثورة التحريرية كما وصفت عادات قسنطينة الأصيلة، وكيف نظر الرجال إلى المرأة الجزائرية لذلك كان لهذه الرواية المكانة المثلى في كونها تاريخية واجتماعية محضة. هذا ما جاء على غلافها أنها " أول مغامرة للسفر في ذاكرة رجل جزائري والإقامة في عالمه الحميمي ومقاسمته عمرا من النضال والخيبات الوطنية، والتناقضات الذاتية وجوعا جزائريا للحب ... وقدرا تصادميا مع الثالوث المحرم ..." (2)

2–دراسة العنوان الرئيسي للرواية:

ما يميز وبامتياز العنوان الرئيسي للرواية "ذاكرة الجسد"، هو ذلك الخرق الدلالي الذي تحدثه عبارة العنوان. فمنذ القراءة الأولى له تواجهنا اللغة الشعرية التي لا تفارقنا لتحمل منحى استفزازيا كبيرا، فهي تشوش فكر القارئ، وتضلله، وتُحيره من إجراء إثراء عملية التلقي والتأويل. (3).

ينفتح عنوان "ذاكرة الجسد" على مكون شعري مترتب من العلاقة المتوترة بين كلمتين متنافرتين دلاليا، حيث ترتبط الأولى بالذهن وتحمل دلالة الماضي (الذاكرة)، والألم في الغالب. في حين ترتبط الثانية بالحس، فكما هو ساري ومعقول أن ترتبط الذاكرة بالإنسان، ولكن ارتباطها بالجسد يعد خرقا للمألوف، فهل للجسد ذاكرة خاصة به؟، لهذا كان اللجوء لعملية التأويل أمرا ضروريا لسد الفراغ الذي يحدثه استفزاز العنوان للمتلقي.

(1) المصدر نفسه

(2)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد.

(3)ينظر: بشرى السيتاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، ط1، 2002، ص33.

إنّ الجمالية على مستوى العنوان تكمن في كون ارتباط الذاكرة بالجسد، مما ولّد رؤية جديدة للتعامل مع الجسد، فلم يعد الجسد مجرد معطى حسي (مادي) وإنّما تحوّل إلى فضاء فكري، روحي.

فعلى الرغم من أنّ الجسد البشري «أقرب المحسوسات إلينا لكنه أغمض دلالة عندنا، من موقعه تبدأ المسافات وتنبع التساؤلات، وتنطلق أسفارنا نحو المجهول، هو لا شيء في الكون الواسع، ولكنه صلتنا الفعلية الوحيدة بالوجود، فنحن موجودون به.» [1] وفيه ومن خلاله، وقد تعالى حضور الجسد في خطاب رواية "ذاكرة الجسد"، بوصفه كيانا له رؤيويا "وعلامة المتعة وسيمياء الخصب" [2]، وذاكرة الوطن والتاريخ.

لقد تجسدت العلاقة بين الذاكرة والجسد في الرواية خاصة في آخر صفحاتها من خلال قول السارد البطل "خالد بن طوبال": «كان جسدي ينتصب ذاكرة أمامه ولكنه لم يقرأني.» [3] مما يعني أنّ لليد الغائبة في الجسد دلالة ومن ثم للذاكرة الحاضرة والمرتبطة بالجسد دلالة يحسن القارئ قراءاتها وتأويلها. «فالذاكرة هي مفتاح هذا الجسد الذي يحملها وتبقى شاهدة على أحواله وتغيراته، وهي القادرة على تفسير أغواره ومكنوناته خاصة حين يتوفر هذا الجسد على منبه يدق كهوف الذاكرة أن تتكلم وتسترسل في الكلام. هذا المنبه مرتبط بهذا الجسد الذي يحمل لغزا يتمثل في أحد الأعضاء المفقودة وهي اليد التي تعتبر جزءًا لا يتجزء منه، أي من الجسد الذي يحمل ذكرياته.» [4]

والمتأمل لأحداث الرواية من أولها إلى آخرها يجدها وليدة هذه الذاكرة المرتبطة بالجسد، فكانت شاهدة علية حافظة لأسراره وماضيه الطويل. [5]

3–وصف الشخصيات:

(1)محمد صابر، مرايا الجسد، تجليات اللسان الشعري الأنثوي، مجلة عمان الثقافية الشهرية، أمانة عمان الكبرى، ع126، ديسمبر 2005، ص52.

(2)حمادي الزنكري، الجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، ع39، 1995، ص65.

(3)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص404.

(4)الأخضر بن السايح، جماليات المكان القسنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليلية، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص7.

(5)المرجع نفسه، ص8.

عرفنا أنّ وصف الأشخاص يتخذ صورتين، وصف ظاهري ووصف باطني، ففي الوصف الظاهري ينصرف المؤلف إلى وصف، أو رسم الصورة الخارجية للشخصية بكل مكوناتها، هندام، هيئة. وعادة ما يتم وصف كهذا عند أول ظهور للشخصية، وقد يكون ظاهريا فيرد في صفة أخلاقية أو اجتماعية أو يكون هذا الوصف الباطني، فهو يتبع الحالات النفسية وتغيرات الأوضاع والمواقف الناتجة عن تعاقب الأحداث ومسبباتها.

لكن الرواية لم تصنع مجالا واسعا لوصف شخصياتها فيزيولوجيا، إلا ما ورد منها عفويا أو اعتباطيا أثناء سرد الأحداث. كوصف "زياد" الذي جاء بعد التحدث عنه، فقد تكلمت الرواية عن هيئة دون ذكر التفاصيل، عن وجهه وجسمه مثلا، فالرواية لا تصف شخصياتها مباشرة أو دفعة واحدة، أو تخصص لهم مثلا صفحة كاملة لوصفهم، فقلما وجدنا وصفا لشخصياتها كاملة إلا ما ذكرته عن "أحلام" أثناء ذكر الأحداث، أي أثناء تساؤل "خالد" إذا ما تغيرت ملامحها عما سبق. أي أنّ الكاتبة لم تصفها مباشرة، ولكن وصفها استدعته الضرورة. وبالتالي وجدنا وصفا بسيطا ل"أحلام"، ف"زياد" وبعضه ل"خالد"، الذي لا يتجاوز ذكر ذراعه المبتورة أو الوصف الباطني، فكان وصفا لباطن الشخصيات، كباطن "خالد" الذي يحمل بداخله قداسة الرجل المجاهد، المحب لوطنه ولرموزها الخالدة المنددة لكل أنواع الفساد والأوضاع المزرية التي آل إليها الوطن بعد الاستقلال. وحبه المثالي لأحلام التي مثلت له الوطن بمختلف آلامه، والإحباط واليأس والحزن الذي انتابه نتيجة تخلي "أحلام" عنه، ووفاة أخيه الأصغر "حسان" الذي ذهب ضحية الأوضاع السياسية المضطربة في الجزائر آنذاك، وبالتالي كان الوصف داخليا للشخصيات لا خارجيا.[1]

4–عضوية العلاقة بين المؤلفة ولغتها:

من خلال قراءتنا لرواية "ذاكرة الجسد" نجد أنّ هناك علاقة قوية بين الكاتبة أحلام ولغتها الروائية، حيث استطاعت أحلام أن تكسر سلطة الرجل على اللغة، هذه اللغة التي كانت منذ أزمنة طويلة حكرا على الرجل فقط، فهو الذي يقرر ألفاظها ومعانيها فكانت تقرأ وتكتب من خلاله، ذلك الذي احتكر كل شيء حتى اللغة ذاتها، هذه اللغة التي جعلتها بطلة الرواية تارة تتحدث بلسانها وتارة أخرى تتحدث هي بدلا عنها، حتى انها جعلت بطل الرواية خالد يتحدث بلسانها، وإذا كانت أحلام تريد أن تحاكم ككاتبة بدون (تاء التأنيث) فإنّ روايتها ما تصفه بالأنوثة، و هذا

(1)أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد

الالتصاق هو الذي جعل عالمها الروائي يحظى بالتقدير والتفوق. حيث استطاعت أن تكسر في نصوصها عادات التعبير المألوف المبتذل وتجعل منها مواد إغراء و شهية، فكانت دالا على أنّ المؤنثة كأنوثتها فنجد أنها أقامت معها علاقة حب، وعشق دالا على أنّ اللغة ليست حكرا على الرجال فقط، وكما يبدو عند "أحلام"، فأحلام هي المؤلفة للرواية وهي بطلة النص، واللغة فيما كتبت أحلام هي الأخرى بطلة، بحيث تطغى اللغة الروائية في هذين العملية ذاكرة الجسد وفوضى الحواس على كل شيء. وتتحول إلى موضوع الخطاب وموضوع النص، فامتزجت بذلك أنوثة اللغة مع الأنثى خارج النص، والأنثى داخل النص والتي تعني بها عضوية العلاقة بين المؤلفة ولغتها، حيث تمتد العلاقة من خلال اتحاد الأنثى "أحلام" مع كل العناصر الأساسية في الرواية، فأحلام هي أحلام، وهي المدينة، وهي قسنطينة، وهي البطل، وهي الوطن، وهي الذاكرة، وهي الحياة لأنها في البداية كان اسمها حياة، وهي النص وهي المنصوص وهي الكاتبة وهي العاشقة وهي المعشوقة وهي اللغة هي الحلم وهي الألم لأن الحلم والألم يساوي أحلام . [1]

إنّ أحلام تتألق في ذاكرة الجسد لتمتاز بلغتها الساحرة للقارئ، فهي تمارس نوعا من العشق والمحبة للغة، وتصنع من هذا العشق واللغة أشكالا تعبيرية مريعة ومغرية للقارئ.

فقد شبه أحد الباحثين "أحلام" ب"شهرزاد" موحيا بما كانت تغري به شهريار من حكاية وسرد، ورواية، يقول: «بين ما لم يحدث وما حدث يقع النص بين جملتين امتد الفاصل بينهما ما يقارب 400 صفحة وامتد زمنيا على مدى سبع سنوات وستة أشهر أي لمدة ألفين وسبع مائة وأربعين يوما (أو ليلة). » [2]

ما يعادل حكايات ألف ليلة وليلة مرتين ونصف أو أكثر، فهو النص الذي يقابل ليالي شهرزاد بأيام أحلام، ولكن في ألف ليلة وليلة تحكي المرأة ويدون الرجل، وفي ذاكرة الجسد يحكي الرجل وتدون المرأة (أحلام).

فلم تكن شهرزاد المرأة الوحيدة التي تحسن القصص وتغري بالمزيد، فكانت أحلام من أول صفحة تحكي على لسان رجل (خالد) وتغري القارئ بالمزيد فيرافقها على مدى 404 صفحة دون كلل ولا ملل بلغة ساحرة لم يعهدها في الرواية والقصص أحد.

(1)عبد الله الغدامي، المرأة و اللغة، ط1، 1996، المركز الثقافي العربي، الدرا البيضاء، ص 191.

(2)أحلام مستغانمي، رواية ذاكرة الجسد، ص135. ص 5.

فتلك العلاقة والتداخل بين الكاتبة المبدعة (أحلام) والبطلة الروائية (حياة) وما تزخر به الرواية ككل هو ما صنعته أحلام لنفسها وصنعت به أدبها بلغة خاصة هي لغتها التي أحبتها وصارت عندها أداة إبداعية ووسيلة أغراء بالجمال الأدبي والفني الذي تسحر القارئ وتأخذه إليها طمعا في مذاق جديد للكلمة واللغة الأدبية. [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)المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

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 العاشرة: العجائبية في السرد العربي

الدكتورة زهرة خالص

1- في مفهوم العجائبي:

وردت لفظة عجيب في المعاجم العربية بمعنى " إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده[1]، أو بمعنى" النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"[2] ويكون التعجب مما خفي سببه ولم يعلم [3] واللفظة بهذه الدلالة تحيل إلى القطيعة مع المألوف، والابتعاد عما هو مقبول عقلا أو مستساغ منطقا.

وبعد أن أدرج المصطلح في حقله الوظيفي الأدبي النقدي تشارك في دلالته مع العديد من المصطلحات العربية الأخرى القريبة من دلالته، والتي سعى موظفوها إلى فرضها بديلا ، كل من منظوره وحجته المغايرة، أهمها: الفنتازيا، الفنتاستيك، الغرائبي، السحري، الاستفهامي ... وهي المصطلحات التي تشترك جميعا في الإحالة إلى اللامألوف والخارق.

لقد أشار النقاد إلى أنّ مشكلة الاصطلاح هذه نابعة من عدم إيجاد بديل لفظي لمصطلح (Fantastique / Fantastic)على النحو الذي هو مضبوط فيه دلالة على مستوى القاموس النقدي العربي ، ولذلك أجمع جل النقاد – بعد الكثير من الاجتهادات الاصطلاحية – على أنّ لفظة " العجائبي " هي الأنسب للمقابلة المفهومية ، وذلك تأسيسا على ما تحمله اللفظة من دلالات معجمية عربية سابقة عن الاستخدام الاصطلاحي كالروعة والاندهاش والخيال والوهم والخارق.

عندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة يمكننا تفسيرها من خلال المسببات الطبيعية، أو فوق الطبيعية فعندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة يمكننا التردد بين هذه المسببات الذي يخلق هذا

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، المجلد: 8، مادة، (عجب)، ص: 580

[2] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط2، 1987، مجلد: 3، مادة (عجب)، ص: 319.

[3] المرجع نفسه والصفحة.

التأثير العجائبي[1]. وهو ما يكفل القول بأنّ العجائبي قائم على صهر ما هو واقعي مع ما هو خيالي، في حالة تجاوز لما درج عليه الإنسان من مقتضيات سببية، وذلك بتوظيف المحول، والمحوّر، والمشوه جنبا إلى جنب مع الحقيقيّ والمعقول. وهو ما يدفع المتلقي إلى العجب والحيرة من فنية اللقاء بين العالمين المتناقضين، ويكسر أفاق التوقع المنطقي ويولد بالمقابل الاستغراب من الخوارق والخروج عن المعتاد، هذا دون أن يسمح لنا العجائبي بالحكم على أنه خطأ أو كذب أو تضليل لأنّ انتفاء السببية أو تعليق المنطق أمام حادثة لا يكفل أبدا تكذيب خبر وقوعها (مثل المعجزات) لأنّ العجائبي ذو " طابع احتمالي".[2]

ومن ضمن الشروط التي تكفل شعرية النص السردي العجائبي (بنية ودلالة) على النحو الذي أشار إليها " تودوروف " إرباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السارد–متلقي النص. وذلك عندما يجبر النص متلقيه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء، ويخبره أيضا على التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، فيشكك المتلقي في صحة ما يتلقاه، ولكنه في الوقت نفسه يظل غير قادر على تفسيره[3].

1 – الفانتاستيك الخالص:

الفانتاستيك هو لحظة عابرة يمثلها حدث فوق طبيعي يخترق النص ، وتصاحبه حيرة تكتنف القارئ إزاء تفسير هذا الحدث ، هل يفسره كحدث طبيعي أم كحدث ما وراء طبيعي ؟ . والفانتاستيك يستمر باستمرار هذا التردد المشترك بين القارئ والشخصية ، اللذان يصبح لزاماً عليهما أن يقررا ما إذا كان ما يحدث داخل النص ينتمي إلى الواقع المعيش أم لا . وفي النهاية يتوجب على القارئ ، حتى لو صمتت الشخصية ، أن يتخذ قراراً ، وأن يختار بين أحد حلين ؛ الأمر الذي يخرجه من دائرة الفانتاستيك ، فالفانتاستيك هو تردد أو شك يمكن أن يتبخر في أية لحظة ، فإذا قرر القارئ أن قوانين الواقع The Laws of Reality لا تزال فعالة ؛ أي تسمح بتفسير الظاهرة وفق قوانين العقل والمنطق ، نقول حينئذٍ إن العمل ينتمي إلى جنس

---

[1] تزفتان تودوروف، مدخل الى الادب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط– المغرب، ط1، 1993، ص: 54.

[2] المرجع نفسه، ص 44

[3] المرجع نفسه، ص 52 ومابعدها.

آخر هو الغريب The Uncanny ، وفي المقابل إذا قرر القارئ أن قوانين الطبيعة عاجزة عن تفسير الظاهرة الموجودة داخل النص ، وأنه لابد من وجود قوانين جديدة من أجل تفسير الظاهرة ؛ فإننا ندخل حينئذٍ نطاق عمل جنس آخر هو العجيبThe Marvelous [1] .

ويضع تودوروف ثلاثة شروط لتحقق الفانتاستيك الخالص / النقي :

أولاً : تردد القارئ بين بين التفسير الطبيعي والتفسير ما وراء الطبيعي للأحداث الغامضة الموجودة داخل النص ، ولابد أن يستمر هذا التردد ؛ لأن بقاء الفانتاستيك مرهون ببقائه .

ثانياً : مشاركة شخصية واحدة على الأقل ، في الغالب الشخصية الرئيسية ، للقارئ في هذا التردد ؛ لأن القارئ يتقمص هذه الشخصية ويتمثل موقفها ، بل وترددها تجاه الأحداث الغريبة داخل النص .

ثالثاً : القارئ يجب أن يتخذ موقفاً معيناً تجاه النص ، وهذا الموقف يتمثل في رفضه للتفسير الشعري Poetic Explanation والتفسير الرمزي Allegorical Explanation للأحداث الغامضة ، فهذان التفسيران يدمران الفانتاستيك الخالص [2] .

فقارئ الفانتاستيك ليس مجرد متلقي سلبي ، لكنه يشارك ويساهم ويشترك مع الأديب ، ممثلاً في شخصيات بعينها داخل النص ، في صناعة التردد المميز لجنس الفانتاستيك . وهذه الأهمية الممنوحة للقارئ ، والتي تبرز على نحو خاص في هذا الجنس ، يشير إليها فولفجانج إيسر Wolfgan Iser بقوله : " وهكذا فالأديب والقارئ ينبغي أن يشتركا في لعبة الخيال ، والحقيقة أن اللعبة لا تصلح إذا زاد النص عن كونه

(1) Tzvetan Todorov . The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre . translated from the French by Richard Howard . Cornell University Press . Itaca , New York 1975 . p.41

(2) Christine Brooke-Rose . A Rhetoric of the Unreal- Studies in Narrative & Structure , Especially of the Fantastic . Ibid . p.63

مجموعة من القواعد الحاكمة . وتبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجاً ، أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته " [1] .

وقد يحدث نوع من التقاطع بين جنس الرعب Horror وجنس الفانتاستيك في جنس يطلق عليه تودوروف اسم الرعب الفانتاستيكي The Fantastic Horror ، وفي هذا الجنس تحدث عاطفة الرعب ، لكن يظل القارئ في حيرة من أمره إزاء تفسير الحدث غير العقلاني ، ويظل التردد يراوحه بين التفسيرين الطبيعي وما وراء الطبيعي [2] .

2 – الفانتاستيك الغريب Fantastic Uncanny

يرتبط هذا الجنس ، مثله في ذلك مثل جنس الغريب الخالص Pure Uncanny ، بمصطلح " الغريب " The Uncanny . وكان أول ظهور للكلمة سنة 1773 بمعنى " ليس آمناً كي تتم الثقة به " [3] ، ثم استمر تردد المصطلح على نحو متقطع في القرن اللاحق ، لكنه لم يكتسب الشيوع والانتشار إلا بعد كتابة فرويد سنة 1919 مقالاً بعنوان " The Uncanny " [4] . ويرتبط الغريب بالآخر المختلف والأدنى إلى درجة الخوف ، إنه نظرة من أعلى إلى أسفل لمن هو أدنى وغريب ، وفي غرابته ثمة ما يثير الخوف وينزع الطمأنينة ، لكن هذا الإحساس بالخوف وفقدان الأمان هو خبرة جمالية داخلية ترتبط بالذات أكثر من ارتباطها بالمحيط المخيف ، إنها خبرة ترتبط بالخوف ذاته كإحساس داخلي أكثر من ارتباطها بالمخيف . وفي هذا السياق يقول دكتور شاكر عبد الحميد : " إن الغريب يرتبط بكل ما هو قيد الشك والاضطراب والخوف

([1]) فولفجانج إيسر . فعل القراءة : نظرية في الاستجابة الجمالية . ترجمة : د. عبد الوهاب علوب . المجلس الأعلى للثقافة ، المشروع القومي للترجمة . القاهرة 2000 . ص 116

([2]) Mgr. Viktória Prohászková . The Genre of Horror . American International Journal of Contemporary Research , Vol.2 , No.4 . April 2012 . P. 133

([3]) د. شاكر عبد الحميد . الغرابة : المفهوم وتجلياته في الأدب . عالم المعرفة ، العدد 384 . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت 2012 . ص 19

([4]) د. شاكر عبد الحميد . الفن والغرابة : مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 2010 . ص 31

والارتياب ، وتنبع قوته من عدم قابليته للتفسير الواحد ، إنه إحساس محلق بعد الراحة والطمأنينة ، هكذا تشير كلمة Uncanny في الإنجليزية ، إلى حالة تتجاوز المعرفة المتعينة المحددة ، حالة شبحية من الإدراك والفهم والشعور ، حالة ترتبط بكل ما هو منذر بالخوف والخطر " [1] .

ويشير جنس الفانتاستيك الغريب إلى نزوع القارئ إلى تفسير الحدث المدمر لإحساسه بالألفة والراحة والطمأنينة تفسيراً واقعياً ، فالأحداث التي تبدو ما وراء طبيعية تحصل في النهاية على تفسير عقلاني / طبيعي ، ويُجمل تودوروف التفسيرات العقلانية التي تدمر الاعتقاد في وجود ما وراء الطبيعي داخل النص في : الحوادث والصدف ، الأحلام ، تأثير المخدرات ، الحيل ، الأشباح المصطنعة أو المعدّة مسبقاً ، ووَهم الحواس والجنون [2] ، فالطابع غير المالوف ذو التفسير الطبيعي يُعتبر هو السمة المميزة لهذا الجنس [3] . ويجد هذا النمط من الحكي تحققه في بعض الأعمال المنتمية إلى الرواية الطبيعية Naturalistic Fiction (1871 – 1890) ، فبعض هذه الروايات كانت تنزع إلى كسر ألفة العادي The Ordinary محولةً إياه إلى الشنيع The Monstrous ؛ خالقةً الإحساس بالغريب ، لكن في إطار من التفسير العقلاني الطبيعي [4] .

3 – الغريب الخالص Pure Uncanny

في الأعمال التي تنتمي إلى هذا الجنس نجد أن الأحداث رغم أنها قد تفسَّر سريعاً بقوانين العقل ، إلا أنها من جهة أخرى أحداث صعبة التصديق ، وفوق عادية وصادمة وغريبة وغير متوقعة . إنها أحداث تستثير لدى القارئ ولدى الشخصية رد فعل مشابه لذلك الذي نجده في جنس الفانتاستيك [5] . لكن إذا كان الفانتاستيك يستثير لدى القارئ الإحساس بالحيرة والتردد ، فإن الغريب الخالص يستدعي لديه نوعاً من الخوف

([1]) د. شاكر عبد الحميد . الفن والغرابة : مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة . ص 32

([2]) Tzvetan Todorov . The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre . P. 45

([3]) د. شاكر عبد الحميد . الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي . عالم المعرفة ، العدد 360 . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت 2009 . ص 205

([4]) Richard Lehan . Realism and Naturalism : The Novel in an Age of Transition . The University of Wisconsin Press . Madiso , Wisconsin 2005 . P. 6

([5]) Tzvetan Todorov . The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre . P. 46

الممزوج بالحيرة – الناتجة عن عجزه عن إيجاد تفسير للحدث الفانتاستيكي [1] – من أجل توليد نوع من الرعب يسميه تودوروف " الرعب الغريب " Uncanny Horror . وفي هذا النوع من الرعب تحتوي القصة على عناصر ما وراء طبيعية ، وأحداث تبدو غير واقعية ، ومستحيلة وغير عقلانية ، أو أحداث تتبع قوانين المنطق لكنها صعبة التصديق ومزعجة وغير عادية وصادمة وغير متوقعة وغريبة .. والقارئ لديه الحرية في أن يفسرها كيفما يتراءى له . لكنها رغم ذلك تظل تعمل وفق قوانين الواقعية التي تستمر سارية وفعالة وغير ممسوسة [2] . ففي هذا النمط من الممكن أن تظهر عناصر خارقة للمألوف مثل : الجن ، ومصاصي الدماء ، والمستذأبين والأشباح .. إلخ ، غير أن ما يميز هذا الجنس هو عجز القارئ عن إيجاد تفسير لهذه الأحداث الغريبة ، لكن مع عدم تركيز النص على هذا العجز بقدر تركيزه على الخوف الذي ينتاب البطل ، وهو ما يميز هذا الجنس عن جنس الفانتاستيك . فعدم انتهاك قوانين الطبيعة (باستثناء الظهور الأول للكائنات ما وراء الطبيعية) ، وحيرة القارئ ، واستثارة عاطفة الخوف ، والأحداث صعبة التصديق .. كلها عناصر تميز هذا الجنس من الخيال الجامح .

4 – الفانتاستيك العجيب Fantastic Marvelous

إذا كان جنس الفانتاستيك يركز على حيرة القارئ ، وجنس الغريب يركز على خوف القارئ ، فإن جنس العجيب ينقل التركيز إلى الحدث دون القارئ . فالحدث الفانتاستيكي الجليل المفارق للواقع يجبر القارئ على تعليق عدم تصديقه لـ " ما وراء الطبيعي " من أجل الاستمتاع بلذة النص . ويرتبط هذا المفهوم بمبدأ " التعليق الإرادي لعدم التصديق " عند كوليردج ، والذي كان " يصف به نوعاً من عمليات التنويم يمارسها الشاعر تجاه القارئ ، وهو لا يقصد بها أن يجعل القارئ يعي ويصدق ، لكن أن يغويه لكي يدخل معه في حلم بعينين

(1) Christine Brooke-Rose . A Rhetoric of the Unreal- Studies in Narrative & Structure , Especially of the Fantastic . P. 65

(2) Mgr. Viktória Prohászková . The Genre of Horror . Ibid . P. 132 - 133

مفتوحتين ، وحكم معلّق وراء الستار ، حلم من الممكن أن يستيقظ منه في أية لحظة بمجرد أن تتحرك إرادته ، وفي غضون ذلك فإن عليه أن يُصدق فحسب " [1] .

كما يرتبط هذا المفهوم بمصطلح الجليل / السامي Sublime ، ويعود استخدام هذا المصطلح في الفكر الغربي إلى النصف الثاني من القرن السابع عشر ، عندما " تُرجم مبحث لونجينيوس المعنون " حول الجليل " من الإغريقية إلى الإنجليزية ، ثم تطور هذا المفهوم بعد ذلك من خلال كتابات إدموند بيرك ، وكانط ، وهما من شكلت كتاباتهما في علم الجمال جانباً مهماً من هذا العلم في القرن الثامن عشر " [2] . فالجليل إحساس جمالي يشعر إزاءه المرء بنوع من التقزم قبالة من يفوقه قوة وقدرة ، وهو يتجلّى مثلاً في لحظة تأمل الكيان الطبيعي ، حيث يؤدي هذا التأمل إلى نوع من النشوة الجمالية التي تكون مصحوبة بفيضان من المشاعر يكشف التسامي والتجاوز والتعالي الموجود في الطبيعة ، وهو يُسمّى حينئذ بالجليل الطبيعي The Natural Sublime . لكن الإحساس بالجليل لا يتسرب إلى داخل النفس فقط عند تأمل الطبيعة ، لكنه يقع أيضاً عند قراءة القصص الخرافية ، وهو جليل مختلف عن الجليل الطبيعي ، حيث يسميه جورج ماكدونالد " الجليل الفانتاستيكي " The Fantastic Sublime [3] . كما يشير الجليل الرومانسي The Romantic Sublime إلى انتهاك العقل للعالم الاجتماعي والطبيعي الذي لا يُشبع رغباته بشكل كامل [4] .

ويطلق الجليل " انفعالات قوية مثل الرعب ، ويزدهر في حالات الغموض والظلام ، ويستدعي أفكاراً خاصة بالقوة ، ويتجسد في أشكال تنم عن الخواء والعزلة والصمت والطموح إلى ما هو أعلى ، كما تمثلها

---

(1) Anthony J. Ferri . Willing Suspension of Disbelief : Poetic Faith in Film . Lexington Books , Plymouth 2007 . P.8

(2) د. شاكر عبد الحميد . الغرابة : المفهوم وتجلياته في الأدب . مرجع سابق . ص 31

(3) David Sandner . The Fantastic Sublime : Romanticism and Transcendence in Nineteenth – Century Children's Fantasy Literature . Greenwood Press . Westport , CT 1996 . P. 59

(4) Adam Potkay . The British Romantic Sublime . in : Timothy M. Costelloe (Editor) . The Sublime from Antiquity to the Present . Cambridge University Press . Cambridge 2012 . P. 203

الأشياء غير ذات الأشكال المحدودة " [1] . لكن هذا الارتباط بين الجليل والرعب يختلف عن الارتباط الآخر بين بين الغريب والرعب ؛ فالجليل يطلق السامي المرعب ، على العكس من الغريب الذي يطلق المنحط المرعب . الجليل يرتبط بالحدث الذي نشعر إزاءه بالانبهار ، ونستشعر انتهاكه لقوانين الطبيعة بنوع من العجب والاندهاش والانبهار ، وفي ذات الآن بنوع من الدونية والعجز وعدم الاستطاعة .. في حين أن الغريب يرتبط بالذات ومخاوفها غير المحدودة من الآخر المختلف الأدنى بصرف النظر عن قدرته ومقدرته على الإيذاء . وهذا النوع من الرعب الذي يطلقه الجليل الفانتاستيكي العجيب يسميه تودوروف " الرعب العجيب " The Marvelous Horror ، وهو ظاهرة غامضة وغير عقلانية لا يمكن تفسيرها إلا بقبول طبقة أو مستوى ثانٍ من الواقع ؛ أي المستوى ما وراء الطبيعي الذي تجري فيه أحداث القصة ، وبالتالي لا تفسَّر الظاهرة العجيبة / المرعبة – " الوحش " مثلاً – إلا وفقاً لقوانين هذا الواقع الثاني الذي يجب أن يقبله القارئ ، وتقبله الشخصيات المتماسة مع الحدث العجيب داخل النص [2] ، وفي هذا السياق يمكن القول إن الفانتاستيك العجيب هو فئة القصص السردية التي تقدم نفسها كفانتاستيك ، وتنتهي بقبول ما وراء الطبيعي [3] .

5 – العجيب الخالص Pure Marvelous

في مجال العجيب الخالص لا يوجد مجال للدهشة ؛ لأن هذا الجنس يعمد إلى خلق قوانين جديدة للطبيعة ، أو واقع جديد ، يصبح معه غير المألوف أو ما وراء الطبيعي مألوفاً داخل الأطر الحدودية للنص . ويُعتبر هذا قريباً من مصطلح Fabulation / التخريف أو الإغراق الخيالي عند روبرت شولز باعتباره " خيال يقدم لنا عالماً منقطع الصلة بشكل واضح وجذري عن العالم الذي نعرفه ، ثم يعود بعد ذلك ليواجه هذا العالم الذي أصبح معروفاً بشكل أكثر وعياً " [4] . فالحدث العجيب عندما يقع في وعي القارئ أو المؤلف ، ممثلاً بشخصيات داخل النص ، منتهكاً بجلاله هذا الواقع ، ومجبراً القارئ على تقبله من أجل الحصول على لذة التلقي ، يدعوه

([1]) د. شاكر عبد الحميد . الفن والغرابة : مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة . ص 72

([2]) Mgr. Viktória Prohászková . The Genre of Horror . Ibid . P. 133

([3]) Tzvetan Todorov . The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre . P. 52

([4]) Robert Scholes . Structural Fabulation : An Essay on Fiction of the Future . Indiana University Press . Bloomington 1975 . P. 2

تودوروف بـ " الفانتاستيك العجيب " ، وعندما يحدث النص في عوالم أخرى لها قوانينها التي تتقبل ما وراء الطبيعي باعتباره المألوف والممكن يدعوه تودوروف بـ " العجيب الخالص " [1] ، وهو جنس لا يستثير لدى القارئ أو الشخصية أي رد فعل خاص ؛ فالقارئ يصمت ويسكن من أجل أن يستمتع بجماليات النص [2] . ويشتمل المجال الخاص بالعجيب الخالص على سرديات مثل : الحكاية الخرافية ، وقصص الرومانس ، والكثير من قصص الخيال العلمي [3] . فيعالج تودوروف الخيال العلمي باعتباره فرعاً خاصاً جداً من العجيب ؛ حيث يشتمل العجيب عنده على أربعة أنواع فرعية :

1 – العجيب المبالغ فيه Hyperbolic Marvelous : وفيه تكون الظاهرة ما وراء طبيعية فقط بفضل أبعادها التي تفوق في حجمها الأبعاد المألوفةبالنسبة لنا . ويمثل لها تودوروف بقصة البحار في " ألف ليلة وليلة " The Arabian Nights ، التي يروي فيها عن رؤيته لسمكة يبلغ طولها مائة أو ربما مائتي ذراع ، أو رؤيته لثعابين تستطيع التهام أفيال [4] .

2 – العجيب الغريب Exotic Marvelous : وهذا النوع يجد تمثله التام في قصة المغامرة ، وهي سعي يمارسه البطل ، أو مجموعة من الأبطال ، في سبيل تحقيق هدف ما ؛ الوصول إلى المحبوبة مثلاً في قصص الرومانس ، أو الوقوف على استكشاف ما ، كما في الكثير من قصص جول فيرن (Jules Verne 1828 -1905) مثل : رحلة إلى مركز الأرض (1864) ، وعشرون ألف فرسخ تحت الماء (1870) [5] ، أو رحلات السندباد بكل ما بها من عناصر ما وراء طبيعية . فهذا النوع يربط أفق توقعاته بجهل القارئ بما سيُروى له ، وهو ما يفتح له آفاقاً أوسع ليدهش هذا القارئ ويبهره بأحداثه العجيبة [6] .

---

(1) Peter Hunt . Alternative Worlds in Fantasy Fiction . Continuum International Publishing Group LTD . London , New York 2001 . P. 11

(2) Tzvetan Todorov . The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre . P. 54

(3) د. شاكر عبد الحميد . الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي . ص 72

(4) Tzvetan Todorov . The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre . P. 54 - 55

(5) Chris Baldick . The Oxford Dictionary of Literary Terms . Oxford University Press . Third Edition . Oxford 2008 . P. 4

(6) Tzvetan Todorov . The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre . P. 55

3 – العجيب الأداتي Instrumental Marvelous : وهو الذي يجعل من الأدوات السحرية ، مثل : المصباح السحري ، البساط الطائر ، التفاحة المسحورة ، عنصراً رئيسياً من العناصر المحركة للأحداث داخل النص [1] .

4 – العجيب العلمي Scientific Marvelous : وهو " عجائبي تجريبي يخترق أفق المستقبل متخذاً العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث ، الأمر الذي يجعلها ، في هذا الأفق ، تبدو مقبولة وممكنة " [2] .

فالخيال العلمي يقع ، وفقاً لتودوروف ، ضمن إطار العجيب العلمي ؛ لأن " عجائب الخيال العلمي ، رغم أنها مستحيلة وفقاً للقوانين التجريبية المعروفة لكل من القارئ والمؤلف ، إلا أنها تُقبل مثلما تُقبل الاستحالات السحرية " [3]

2–تعريف السرد العجائبي:

أكسب العجائبي بوظائفه الأدبية السرد سمات ومميزات، جعلته يتفرّد عن باقي السرود وأقرنه بكلمة "عجائبي" "Miraculeux"فأصبح يدعى "بالسرد العجائبي" "Narration miraculeuse" أو "السرد الفانتاستيكي""Narration Fontastique" ولأنّ السارد يوظف العجائبي الذي يترك أثرا خاصا بالقارئ، ويدفعه إلى طرح مسألة الممكن والمستحيل، وفي الوقت نفسه محاولة دفعه إلى التصديق. فإنّ مهمّته السّردية تكون صعبة تتطلب خصائص مغايرة[4]لما هو مألوف محقّقة فُرادة ساردها، تخترق الحدود والمنطق، تثير الدهشة والتردّد، تصنع العجيب والخارق ومنه فإنّ السّارد يعمل على خلق الإيهام المحايث اِنطلاقا من تموضعه الذي يؤطر علاقته بالحكاية[5].

---

(1) Ibid . P. 56

(2) شعيب حليفي . شعرية الرواية الفانتاستيكية . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة 1997 . ص 54

(3) Christine Brooke-Rose . A Rhetoric of the Unreal- Studies in Narrative & Structure , Especially of the Fantastic . P. 72

(4) ينظر: شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، المجلد12، العدد1 ،1993م، ص72، ص73.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص74.

إضافة إلى أنّه لابد من ربط السرد العجائبي بالوصف، لأنّ الأول لا يستطيع تأسيس كيانه دونه وإن تمتّع بلعب الدور الأول، فليس الوصف في واقع الحال سوى خادم لازم للسّرد وفوق ذلك فهو خاضع بِاستمرار[1].

ومنه فالسرد العجائبي يشتغل على الأحداث كما أنّه "يُشكّل علامة لها سماتها تجعل من الرواية لعبة–كما يقول فرويد–السارد فيها يقوم بنشر علامات متعدّدة، كرونولوجية مدعومة ومكسرة بِاسترجاعات واِستباقات وتقنيات زمنية أخرى"[2]. في حين يتموضع الوصف بجوار السرد "فيشتغل على خصوصية تتعلق مباشرة بالكائنات والأشياء"[3]. وبعبارة أخرى فإنه شبكة لتصيّد ورصد العجائبي الصادم، من الأمكنة والكائنات من حيوانات ونباتات وشخوص.

تهدف وظائف السرد العجائبي في مجملها إلى تقديم أحداث فوق طبيعية وذلك "بطرق وأساليب تمنح النص سرديّة حقيقية، بخلق تفاعل واِنفعال"[4]، بين أحداث الحكاية وهكذا السارد من جهة وبينها وبين المتلقي من جهة أخرى.

إذا كان الحديث هو المرور من حالة إلى أخرى مرتبطا بالقصة، والحكاية اِرتباطا نوعيا فإنه في الحكاية العجائبية يبحث عن خلق تنويعات عدة تختلف مصادرها وطرق معالجتها، لكنها تشترك جميعها حول لا مألوفية الحدث وفوق طبيعية[5]. هذا ما سنحاول تقصّيه في رواية "مولد النسيان" والتي تسير أحداثها في بنية سردية يتزاوج فيها الوجودي والخيالي الغريب لنقلنا إلى عوالم السحر والحلم.

3 – صور العجائبي في النص الأدبي :

إن الكتابة السردية العجائبية الحديثة والمعاصرة هي فعل يهدف إلى استجلاء المهمش، والكشف عن المسكوت عنه، وتجاوز المطروح، وإعادة الاعتبار للمقصى رقابيا بفعل القوانين والمحرمات، فيؤتي بالعجائبي في ظل هذه الأهداف للتعبير به بطريقة رمزية عن واقع لا يمكن

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص68.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص78.

[4] شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، ص78.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص66.

بحسب المبدع تشخيصه إلا بعد تجريده وتقديمه للقارئ في حلة عجائبية . ومن أهم هذه الروافد التي يستقي منها المبدع مادته العجائبية نذكر:

- الخرافة .
- الصوفي .
- الكرامات والمعجزات .
- المنامات .
- الأسطورة .
- أدب الخيال العلمي .

يجب على النص المتشرب للعجائبي فتح باب التأويل، بناءً على خصوصية كل رافد من الروافد الآنفة الذكر، " لكي يتسنى للقارئ في صدامه الباطني مع المألوف وغير المألوف – الطبيعي وغير الطبيعي– تأسيس علاقة جدلية مع المقروء من جهة ومع النصوص الخلفية المغذية لهما (النص والقارئ)[1] وبذلك فقط يمكن القول بفاعلية استنطاق النص العجائبي والقدرة على كشف وظيفيته وشعريته .

إن العجائبي يصيغ توظيفه المختلفة وآثاره الجمالية قريب " من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع ، من حيث التجسيد والمواصفات ، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقع نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض وكأن الحكاية العجائبية ليست غير نمو عضوي لانطباع معين "[2] ، وهي بذلك تجمع بين مسارين ؛ الأول يستدعي فضاء التجربة الأسطوري والفلكلوري الثقافي (...) لقراءة الواقع من خلاله ، والثاني يأخذ مسارا آخر ينطلق من الواقع ويتجه نحو المتخيل والمحتمل والمتوقع.

3– السرد العربي المعاصر وتشكلات العجائبي :

لقد عرف السرد العربي العجيب والخارق مند بواكيره النصية الناضجة الأولى، وذلك من خلال قصص ألف ليلة وليلة " وما تحمله من خوارق، ونص " كليلة ودمنة "، وبعض السير

---

[1] محمد سالم محمد طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة تنظيرية تطبيقية سيمانطيقيا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، ط1، 2008، ص 248.

[2] شعيب حليفي، شعرية الوراية الفانتاستيكية ، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة– مصر، ط1، 1977، ص 23.

الشعبية، كسيرة سيف بم ذي يزن وسيرة الزير سالم ، وسيرة عمارة بن شداد وغيرها من النصوص التي تختفي بعمنا الحرابة السردية العربية.

وبالنظر إلى سرودنا العربية الحديثة والمعاصرة نجد أن العجائبي أصبح سمة نصية مألوفة ، إذ بعد أن كان علامة على بعض النصوص العربية القديمة ، أصبح علامة حداثية جامعة بين عوالم الإبداع السردي وعالمنا الحقيقي المشحون بالتوتر، الباحث عن وسائل جديدة للتعبير عنه ، فمن بدايات القرب العشرين " بدأ هذا الأدب (العجائبي) ينفرد ويخرج من كونه عنصرا مساعدا على التخيل ليصير " قاعدة وليس استثناء "، وكانت بداية ظهور هذا التوجه في الأدب نوعا من تعميق الرمز بهدف تمرير الانتقادات السياسية والاجتماعية والدينية ...[1] وبذلك نجد أن النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة (في مقدمتها الرواية)حاولت التعبير بالعجائبي لا عنه ، ولعل سياقات إنتاجها تكفل لنا الحق بالقول إن استخدامه أصبح صرورة فكرية وثقافية معاصرة ، خاصة إذا واشجنا بين جانبه الوظيفي التعبيري وبين ما يلحق النص من جماليات فنية إثر توظيفه.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن النص السردي العربي الحديث والمعاصر لم ينفك في توظيفه للعجائبي عن الكتابات العالمية التي تقوم بذلك ، ولم يخرج عن الأطر العامة التي تميز هذا النوع من الكتابة ، إذ عاد النص العربي إلى الروافد العجائبية دائما: (الأسطوري /المعجزات /السحر والشعوذة /الخيال العلمي ...) ، و وظف ذلك في أطر كبرى مشاعة نذكر منها :

- ألسنة الجماد واستنطاقه
- ألسنة الحيوان .
- تصوير الحيوان بشاكلة خرافية .
- خلخلة الصورة البشرية بالمسخ و التحول
- إقحام الغائب في التعبير عن الواقع (عوالم الجن والأرواح / حضور الأسطورة)
- إعطاء الأمكنة أبعادا غير أبعادها الحقيقية مثل ما هو موجود في الخيال العلمي.
- الانتقال عبر الزمن
- النفاذ في عوالم الروحانيات (الصوفي السحر ...) .

[1] محمد السالم محمد الامين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 247.

إن هذه الاختيارات التعبيرية وغيرها تدمج النص السردي العربي في خانة العجائبي العالمي إلا أن الفرادة تصنع عربيا من خلال تفاصيل الموظف وآليات اشتغاله داخل العمل السردي، وهو ما يكسب الخطاب سمات دلالية وجمالية خاصة.

ومن ضمن النصوص السردية العربية التي تضمن دلالات الخارق والعجيب ، وهي نصوص رائدة في مجالها وصالحة للتطبيق والتدليل (على مستوى الرواية والقصة القصيرة بما هما الأكثر تشربا للعجائبي) نذكر:

الرواية

– الطاهر وطار : (الحوات والقصر) ، (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي / يرفع يديه بالدعاء)

– محمد ساري (الغيث) – سليم بركات (فقهاء الظلام)

– الحبيب السائح (زهوة) – إدوارد الخراط (رامه والتنين)

– يحي القيسي (أبناء السماء) – الطيب صالح (بندر شاه)، (عرس الزبن)

– جمال الغيطاني (كتاب التجليات) – يحي حقي (السلحفاة تطير)

– صنع الله إبراهيم (اللجنة) – إلياس خوري (أبواب المدينة)

القصة القصيرة :

– فرج ياسين : (رماد الأقاويل) . –

– عمران عز الدين (موتى يقلقون المدينة)

– محمود الريماوي (عودة عرار)

– مصطفى الغتيري (مظلة في القبر).

4–تعريف الواقعية السحرية: ":

"الواقعية السحرية""Réalisme magique" نزعة أو اِتجاه "ظهر في الأدب الإسباني–الأمريكي في النصف الثاني من القرن العشرين. ويرمي إلى اِستخراج العجيب المختفي من الحقيقة ورفعه لحدّ جعل أسطورة أو وهم خيالي، فهي تهدف إلى تجاوز مفهوم الواقعية التقليدية المعروفة فتوظف الخيال أو الوهم في الروايات التي تأخذ غالبا اِنسجاما من أعماق الحياة اليومية ومن تاريخ

جنوب أمريكا"[1]. ويعتبر "غابريال غارسيا ماركيز" رائدا لهذه الواقعية، فقد كانت رواياته التي عالج فيها الواقع "عبارة عن اِستعراض مكثف له أو عبارة عن أحجية تتعلق بفك لغز العالم. فالواقعية المعنية في الرواية هي مغايرة طبعا للواقع الخيالي، هذا على الرغم من أنّها تعتمده كمنطلق فالأمر هنا كما يحدث بالنسبة للأحلام"[2]، مثل هذه الواقعية أصبح اليوم يطلق عليها اِسم "الواقعية السحرية"[3].

5–خلق الأرض في رواية"مولد النسيان":

خلق "سلهوى" في رواية "مولد النسيان" العالمين "في ستّ ليال، وكانت السادسةُ أشدّهُنَّ عليه ظلاما قتامًا"[4]. يصيبه الإعياء والملل والسآمة واليأس والخيبة والغم والفرح مثل سائر البشر" وكاد يُدركه الإعياءُ ملالاً وسآمة. فقال: أيتها الأكوانُ كوني. ثم طلع الفجرُ فنظر، فإذا بالكون نورٌ ونار، إلاّ الأرضَ اِجتمعتْ فيها الأقذار"[5]. والتعفّن والنّتن، لذلك خاب ظنّه في خلقه واِغتمّ شديد الغمّ. لكن زال عنه الغمّ عندما خلق "الإنسان" "واِستوى على العرش ستة أيام بلياليها. وأطرق واجما، وأغرق في الفكر يطلب مخرجا من الخيْبةِ، وعمّ الكوْنَ غيمٌ. ثم جاء سابعُ يومٍ فاِنقضى الكَدرُ وذهب الفِكْر والغيْم. وقام سلهوى فخلق الإنسان. وأرسله صورةً من نورٍ لا فخَّارًا صلصالاً"[6] فقال له:"كن طهارةً وعظمة وجمالاً"[7]. وبذلك فضّل "سلهوى" "الإنسان" على جميع الكائنات وجعله محور الكون، روحا صافية طاهرة لا يدركها الدنس ولا الفناء، لأنّه خلوّ من عنصر الطين ومن قبح المادة والأرض. إذن علاقة الخالق بالإنسان هي علاقة تعاطف ومحاباة.

---

[1]تزفيطان تودوروف، تعريف الأدب العجائبي، ترجمة: أحمد منوّر، مجلة المساءلة، العدد4، الجزائر، ربيع، 1993م، ص98.

[2]غابريال غارسيا ماركيز، رائد الواقعية السحرية، ترجمة وتقديم: عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، (د.ط.ت) ص79.

[3]ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، مولد النسيان، جمع وتقديم: محمود طرشونة، دار جنوب للنشر، ط2، 2011م، ص301

[5]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[7]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إلا أنّ "الأرض" لم يطب لها أن تتجمع فيها الأقذار في حين يختص الإنسان بالطهارة والحسن. فدفعته غيرتها إلى الغيظ والتظلم لدى "سلهوى" واِستفزّته ونعتته بالجبن والوهم، والفراغ ثم طلبت منه أن يكسوها نورا وجمالا فهذه علاقة عدائية بين "الأرض" و"سلهوى". إلا أنّ الإله اِستجاب لرغبة "الأرض" بصورة أخرى "فملأ صورة النور طينا"[1].حتى يكسو المادة حسنا ويرزقها طهارة. معنى ذلك أنّه أضاف إلى روح "الإنسان" جسدا ماديّا وأراد له الكمال بهذا الازدواج إلا أنّه نتج عن ذلك مالم يكن متوقّعا، إذ أثقل الطين النور فتدلى وهبط "الإنسان" الأرض وجاءه القبح مع الطين والتخمُّرُ والموتُ"[2]. فتحسّر "سلهوى" من جديد، وقنط وحاول تدارك الأمر فخلق "حوّاء" وجعل التغلب على الموت "بالحبِّ والحملِ والوضعِ"[3]، أي أنه جعل خلود الجنس البشري بالتناسل بعد أن صار روحا وجسدا بفعل الطين. وبذلك اِستحال خلود الفرد، وأمكن خلود الجنس البشري. وكل محاولة من "الإنسان" الفرد للخلود محاولة محكوم عليها بالخيبة بحكم طبيعة الجسد الذي هو الطين، يفنيه الموت وتعفنه "الأرض" وقد قالت "رنجهاد" لما "مات من بني آدم أوّل ميتٍ"[4].

وقالت الأرض مؤكّدة الموت وعدم الخلود "إنّ النور (أي الروح) لا يَطهرُ منّي مدى الدهور"[5]. فقد تكونت علاقة عضوية أبدية بين الروح والجسد فلا تستطيع الروح أن تتخلص من ثقل الجسد وذكرى الجسد مدى الدهور.

وفعلا عندما أطلق الموت الروح همّت أن ترتفع إلى السماء فلم تقدر وبقيت تحنّ إلى الجسد وتتذكره دون أن تدركه ومن هنا جاء عذاب الأرواح بعد الموت، وكل ذلك كان يسبب حسد "الأرض" ورغبتها في التشفّي، ولذلك اِستهلت "رنجهاد" –سادنة "سلهوى"–قصة "الخلق وغيرة الأرض من الإنسان" بقولها: "لقد كان الموت اِنتقاماً من الإنسان وثأرًا، لما اِختصّ بالعظمة والجمال والطهارة"[6].

---

[1]محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، مولد النسيان ص 302.

[2]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]المصدر نفسه، ص303.

[4]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، مولد النسيان ، ص301.

6–السّحر يقهر الطب في رواية "مولد النسيان":

وما سنتعرض إليه هنا هو من قبيل الرضوخ للسحر للتداوي. ففي البداية كان "مدين" بطل رواية "مولد النسيان" مؤمنا بالإنسان يستطيع بالعقل والعلم والإرادة أن يحقق المستحيل ويبلغ الخلود–كان طبيبا– وإنتهى كافرا بكل هذه القيم، مسلّما أمره "للسحر". معتقدا أنّ "رنجهاد"– سادنة الإله "سلهوى"–تستطيع بما توفرت عليها من قدرة "السحر" أن تحقق له ما عجز عنه العلم. تصفها "هند" أنها "على العين سادِنةٌ خادمةٌ، منها ومن بخارها، وما مَلَكَتْ من قُدرة سلهوى جاء سِرُّ سحرها وغلبُها الموتَ، وإحياؤها الموتى"[1]. فبدأت إذن مرحلة "السحر" عند "مدين" البطل عندما قصد أول مرة بيت "رنجهاد" "يطلب إلى سحر الشِّفاء.[...]وكانت عليه (رنجهاد) كالآخذِ من عدلِ بُرٍّ، تجيل يدها فوقه كالزارع يزرع الحياة"[2]. وبعد أن تم له الشفاء تمت المصالحة بينه وبين "رنجهاد". وكأنها مصالحة بين "العلم" و"السحر"، بعد عداوة إستمرت مدة إيمان البطل "مدين" بفعالية العلم وحده. وأول شيء تعلمه "مدين" من "رنجهاد" هو التداوي بالنّسيان، وتبنّاه حلا مبدئيا، يجعل من يتعاطاه يشعر بمقدرته على تجاوز حدود الزمان، ويفتح أمامه الطريق نحو الأبدية وينسيه الموت. لأنّ النسيان يمكّن "الإنسان" من أن يحيا ضمن بعد الآن الدائمة "حيث يصبح الماضي والحاضر والمستقبل مجموعة لحظات متعاصرة، ينتقي فيها الإحساس بالاستمرارية بين الماضي والمستقبل لذلك فإنّ الحياة ضمن هذا البعد تكون في اللحظة ولأجلها"[3]، وهو ما يتوق إليه "مدين".

كما تعلم منها ضرورة الوصول إلى حالة من السكون تنعدم فيها الحركة، ويتوقف الزمن عن الإسراع بإتجاه الموت والفناء.

–قائمة المصادر والمراجع:

–تزفيطان تودوروف، تعريف الأدب العجائبي، ترجمة: أحمد منور مجلة المساءلة، العدد4، الجزائر، ربيع 1993م.

[1]محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، مولد النسيان، ص270.

[2]محمود المسعدي، الأعمال الكاملة، المجلد الأول، مولد النسيان، ص270.

[3]هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد زروق، مؤسسة سجل العرب، (د–ط)، القاهرة ،1976م، ص64، ص79.

-غابريا غارسيا ماركيز، رائد الواقعية السحرية، ترجمة وتقديم: عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط.ت).

-شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 1 ،1993م.

-هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد زروق، مؤسسة سجل العرب، (د.ط)، القاهرة ،1976م.

خاتمة:

في الختام نقول أنّ هذه الدروس تسعى إلى استشفاف مجموع الخصائص البنيوية والمضمونية التي صنعت القراءة الفنية للسرود العربية الحديثة والمعاصرة، وأوجدت ما يميزّها عن باقي السرود زمنا ومكانا، إضافة إلى الكشف عن السياقات المنتجة للنصّ السردي العربي في هذه الفترة الزمنية [المؤطرة بلفظتي حديث ومعاصر] التي سعى المبدعون من خلالها إلى استشكال ما فكّروا فيه من موقعهم الثقافي والحضاري.

لقد توزّعت مادة هذا المقياس على عدة دروس؛ تناول كلّ درس موضوعا أو ظاهرة سردية ميّزت النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة، وهي تهدف في مجملها:

– بالاعتماد على فضاء تجربة المتلقي.

– إلى تمكين الطلبة من الاطلاع على أهمّ مميزات الخزانة السردية العربية الحديثة والمعاصرة، وهو ما سيسهم في تأطير دراستهم وبحوثهم في مجال "السرديات"، ورسم المعالم المنهجية الكبرى التي يجب اقتفاؤها حين الاشتغال على النصوص السردية. وذلك مع الوقوف عند أهم النصوص وأهم التجارب الإبداعية التي مثّلت هذه الحقبة الأدبية العربية المتأخرة.

قائمة المصادر والمراجع:

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا– المراجع باللغة العربية:

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

2. إبراهيم السعافين وخليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، الأردن، 1997.

3. إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد الكتاب، ط1، الجزائر، 2005

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

1. أحمد أبو سعد، فن القصة، ج1، منشورات دار الشرق الجديدة، 1959، ص25.

2. أحمد أمين: النقد الأدبي، الجزائر 1992.

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

3. إدوارد الخراط، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن الرش، ط1.

6. إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

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

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

9. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، 1985م.

10. أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية –الفهوم والممارسة–، دار راجعي للنشر والطباعة، الجزائر، 2009م،

4. آمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر سوريا، ط1، 1987.

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

12. تركي الحمد، دراسات إيديولوجية في الحالة العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1،بيروت، لبنان، 1992م،

13. تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2،العراق، بغداد، 1996م.

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

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

16. جان بول سارتر، ترجمة: حسين مكي، لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة، (د.ط.ت).

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

18. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة 2000م.

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

20. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990

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

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

23. حفناوي الماجري، المسعدي من الثورة إلى الهزيمة في حدث أبو هريرة قال، تونس، (د.ط)، 1980م.

24. حمادي الزنكري، لجسد ومسخه في الفكر العربي الإسلامي، حوليات الجامعة التونسية، ع39، 1995.

25. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

26. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط3، الدار البيضاء، 2000م.

27. خليل رزق، تحولات الحبكة، مؤسسة الأشرف للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1998م.

5.رجاء عيد، قراءة في أدب نجيب محفوظ، رؤى نقدية، الناشر، نشأة المعارف الإسكندرية .

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

29. ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988م .

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

31. سعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، 1998م.

32. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، منشورات الاِختلاف، الجزائر، (د.ط.ت).

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

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

35. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء،المغرب، 2001م.

36. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب ،1989م.

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

38. سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

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

40. سيزا قاسم، بناء الروية، دار التنوير، بيروت.

41. شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1،بيروت، 1994.

42. شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1،بيروت، لبنان، 1993م،

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

44. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، ط1، 2000

45. صلاح الدين بوجاه، الشيء بين الوظيفة والرمز، ط 1، بيروت، 1993

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

47. صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1970م.

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

49. طه وادي، صورة المرء في الرواية المغامرة، دار النشر للجامعات القاهرة، 1997

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

51. عبد الرزاق حسين، فن النثر المتجدد، ط1.

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

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

54. عبد العزيز بن علي السديس، التحيز الإيديولوجي في الفكر والتحليل الاقتصادي الغربي، مكتبة الملك فهد الوطنية، جامعة الملك سعود، الرياض، 1420هـ.

55. عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اِتحاد كتاب العرب، (د.ط)، دمشق، 2006م.

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

57. عبد الله اِبراهيم، المتخيل السردي، مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990م.

58. عبد الله اِبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر –مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،المركز الثقافي العربي، ط2 الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

59. عبد الله العربي، الإديولوجيا العربية المعاصرة، ترجمة: محمد عثمان، دار الحقيقة، بيروت 1970.

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

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

62. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سينمائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية،

63. عزيزة مردين، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.

64. علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

65. علي شلش، النقد الروائي في الأدب العربي الحديث،1989.

66. عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، مطبعة النجاح الجديدة، ط2،الدار البيضاء، 1991م.

67. غاستونباشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، دار الحرية للطباعة.

6.فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط 1،1999.

68. فيكتور إرليخ، الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000م

69. مارتن هايدغر، مدخل إلى الميتافيزيقا، تر: عماد نبيل، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2015م.

70. 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.

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

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

73. محمد القاضي، مفاتيح تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب، للنشر، (د.ط)، تونس، 1997م.

74. محمد برادة، الرواية العربية واقع وآفاق، ابن رشد للطباعة والنشر، ط1،بيروت، 1981، ص201.

75. محمد رجب النجار، القصص في الأدب العربي (مقارنات سوسيوسردية)، المجلد الأول، منشورات ذات السلاسل، الكويت، 1995م.

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

77. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها واتجاهاتها وأعلامها، منشأ المعارف بالإسكندرية، ص 06.

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

79. محمد سبيلا، عبد السلام بنعبد العالي، الإيديولوجيا (دفاتر فلسفية نصوص مختارة)، دار توبقال للنشر، ط2،الدار البيضاء، المغرب، 2006م.

80. 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.

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

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

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

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

85. محمود المسعدي، تأصيلا لكيان، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، (د.ط)، تونس ،1979م.

86. محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجيا، دار الحوار، ط1، سوريا، 1986م.

87. مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي القصة، الرواية، والقصة والسيرة، منشأة المعارف الإسكندرية، 2002.

88. ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم: جمال شحيذ: كتاب الفكرالعربي،ط3، بيروت، 1982.

89. نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب للطباع، ط1، 1992.

90. نجاة عمار الهمالي، الصورة الرمزية في الشعر العربي الحديث، مجلس الثقافة العام، ط1، 2009 عبد الرحيم حزل، الفضاء الروائي، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان.

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

92. –نور الدين صمود، المسعدي وكتابه السد، الدار التونسية للنشر، تونس ،1979م.

93. يمنى العيد، فن الرواية العربية (بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب)، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، م.1998

94. يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط 1، بيروت، 1998.

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

ثانيا– المراجع باللغة الأجنبية:

1. . –le petit robert des noms propres, éd, librairie de robert, paris, France.
2. Arthur Schopenhauer, le monde comme volonté et représentation, p.u.f, 1996.
3. –Edouard Suas, Schopenhauer, presse universitaire de France, 1990.
4. –Emmanuel Mounier, manifesté au service du personnalisme, Aubier, Paris, 1936.
5. –F.Neitzsche, ainsi parlait Zarathoustra, France, livre du
6. –Jean Michel Adam, Le Récit, Collection Que Sais –Je ? Imprimerie Des Presses, Vendôme., Universitaires De France, France, 1999, 6 Ième Edition

7. -Jean Yves Tadié, La Critique Littéraire Au Xx ième Siècle, Collections Pocket, Paris 2005.
8. -Nouveau Dictionnaire Encyclopédique Des Sciences De Langage, Oswald Ducrot-Jean Marie -Schaeffer Avec La Collaboration De Tzvetan Todorov Et Autre, Edition Du Seuil Paris, 1995.
poche, librairie générale française ,198*3*

ثالثا– المجلات والدوريات:

1. "عبد المالك مرتاض، الرواية جنسا أدبيا، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1986.
2. .فؤاد المرعي، مدارات التاريخ في الرواية السورية، مجلة البيان، الكويت، العدد 351، 1999
3. البحرى، محمد: في السيرة الذاتية النسائية، مجلة فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع 1998.
4. الطبيب بودريالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد7، 2005م.
5. عبد الله إبراهيم، الرواية العربية: السرد والدلالة، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، ع1، 2005.
6. محمد صابر، مرايا الجسد، تجليات اللسان الشعري الأنثوي، مجلة عمان الثقافية الشهرية، أمانة عمان الكبرى، ع126، ديسمبر 2005.
7. نبيل بواللبو، الإيديولوجي في الرواية/ رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي–نموذجا– ،مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، العدد8، جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة.
8. نذير العظمة، فنوننا النثرية بين الثبات والتحول، مجلة بناة الأجيال، دمشق.

9. 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.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.

خامسا– المعاجم والقواميس:

1. جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة، ط3، بيروت، لبنان ،2006م.

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

3. فتحي إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية لنشر المتحدين، تونس، 1988.

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

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

6. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت،1407هـ-1987م.

7. المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول.

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

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

10. ابن منظور، لسان العرب، مج04-08 دار وفاء للطباعة والنشر، ط 2000، بيروت

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.
5. السواح، فراس: لغز عشتار (الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة)، ط6، دار علاء الدين، دمشق، 1996.
6. فرح أنطون، المؤلفات الروائية، رواية الدين والعلم والمال أو المدن الثلاث ط1، دار الطليعة، بيروت ،1979.
7. الفريد آدلر، معنى الحياة، دار الفرقد للنشر والتوزيع، دمشق، 2019.
8. محمد حسين هيكل، زينب مقدمة الرواية، منشورات الأنيس، 1987
9. محمدالمويلحي، حديث عيسى بن هشام، سلسلة كتاب الهلال، العددان 97 – 98، 1964.
10. معروف الأرناؤوط، سيد قريش ط1، طار الفتى العربي، دمشق 1929.

فهرس الموضوعات

المواضيع	الصفحة
مفردات المقرر	2
أهداف المقرّر	3
المكتسبات القبلية	3
تقديم	3
التّوثيق	4
01 – مدخل إلى السّرديات العربية الحديثة والمعاصرة.	6
2-في ماهية الرواية	21
3- الاتجاه التاريخي في الرواية العربية.	33
4- الاتجاه الواقعي في الرواية العربية.	41
5- الاتجاه الوجودي في الرواية العربية.	56
6 – الاتجاه النفسي في الرواية العربية.	72
07- البعد الإيديولوجي في الرواية العربية.	87
8 – جماليات المكان في النّص السّردي.	99
9 – الرواية العربية والكتابة النسوية	111
10- العجائبية في السرد العربي المعاصر.	123
خاتمة	140
قائمة المصادر والمراجع	141
الفهرس	152