الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي
جامعة الإخوة منتوري -قسنطينة 1-

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

محاضرات في مادة السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

السنة الثالثة ليسانس
شعبة الدراسات الأدبية

إعداد الدكتورة: فوزيــة بوالقنــدول

السنة الجامعية: 2024-2025

بسم الله الرحمان الرحيم

مفردات المادة:

1_ مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة.

2_ الاتجاه التاريخي في الرواية العربية.

3_ الاتجاه الواقعي في الرواية العربية.

4_ الاتجاه الوجودي في الرواية العربية.

5_ الاتجاه النفسي في الرواية العربية.

6_ الصراع الحضاري في الرواية العربية.

7_ البعد الإيديولوجي في الرواية العربية.

8_ توظيف التراث في الرواية العربية.

9_ جماليات المكان في النص السردي العربي.

10_ المسرح الشعري.

11_ المسرح الملحمي والأسطوري.

12_ البنية السردية في القصة القصيرة.

13_ السرد النسوي.

14_ العجائبية في السرد العربي.

مقدمة:

حينما أعلن الناقد الفرنسي "رولان بارت" من وسط أروقة النقد أنّ "السردَ حاضرٌ في كل شيء...حتى في الزجاج المزوّق" فقد كان بذلك يؤسس لنظرية سردية لا تجيب عن السؤال التقليدي: ماذا يقول النص؟، فذلك صار مُتجاوزًا مع الدراسات السياقية، وإنّما لتبحث في الإجابة عن السؤال الإشكالي: كيف يقول النص؟ ...وعليه إنْبَنَت بنود التصورات التي تتمظهر في "علم السرد"، ثم الكيفية التي تجلّت بها على مستوى الممارسة الإبداعية وتلك هي "السردية".

وإثر ذلك، جاء هذا المنجز العلمي ذو الطابع البيداغوجي الموسوم، محاضرات في مادة السرديات العربية الحديثة والمعاصرة الموجّه لطلبة السنة الثالثة تخصّص الدراسات الأدبية استجابةً للتطلعات المنهجية المتعلقة بالتكوين العلمي لطلبة هذه المادة لاسيما أنّ ما لاحظناه أثناء تدرسينا لهذا المعطى الثقافي الهامّ هو كثرة المفاهيم المغلوطة لدى الطلبة، خاصة في مسألة الفصل بين "النشر" و"السرد" و"النوع" و"الجنس" و"الرواية التاريخية" و"التخييل التاريخي" وغير ذلك من المسائل الشائكة على فئة تستعدّ إمّا لمواصلة البحث والدراسة في طور الماستر، وإمّا للتخرج من الجامعة والذهاب صوب الحياة العملية دون أن يكون لها رصيد تكويني يشكل لديها مناعة علمية ضدّ المغالطات الفكرية المنتشرة –للأسف الشديد– حتى وسط الدراسات النقدية والبحثية.

من هذا المنطلق فقد ركزنا في هذا العمل على توضيح القضايا المتعلقة بالمنجز السردي العربي الحديث والمعاصر بأسلوب يميل إلى الشرح والتحليل والاستفهام والاستنتاج والموازنة لكن دون تعقيد في الأسلوب أو تنطّع في اللغة أو إصدار أحكام جزافية أو قيمية خالية من الحجاج والتدليل أو البرهنة.

وقد وزعنا –كما هو مقرّر– موضوعات هذا المنجز العلمي على أربع عشرة محاضرة موثقة مفصلة بما يسمح به المعطى الزمني –وإن كنّا نرى أنّ المادة بحاجة إلى إعادة ترتيب وهيكلة نظرًا لتجدّد القضايا المتصلة بالسرد عمومًا– حدّدنا فيها العناصر الأساسية لكل موضوع، هادفين من خلال ذلك إلى إماطة اللّثام عن أهمّ القضايا المتعلقة بالسرد العربي المعاصر ومركزّين على النمذجة من أجل أن نمنح للطلبة أكبر كمّ من العناوين السردية

حتى يتمكنوا من الاطّلاع فن الرواية ومستجدّاتها وتقنياتها المختلفة وكذا شيمتها المتصلة بالقضايا العربية الراهنة.

ولعلّ ما جعل عملنا هذا مُنسَابًا وثريا من حيث التراكم المعرفي الذي شكّل مفصّلاته هو كثرة المراجع المتصلة بموضوعات المادة وتنوّع مشاربها بين عربية وغربية وغنى تفرّعاتها، وهو سبب موضوعي جدًّا تبرّره طبيعة المادة نفسها والإشكاليات المتعلقة بالنص الروائي ذاته.

وفي الأخير أؤكد أن هذا العمل هو إضافة علمية بسيطة للمنجز البيداغوجي الجامعي وأتمنى أن يكون مفيدًا للطلبة والمقبلين على العلم وبوّابة نحو أعمال علمية بيداغوجية أخرى تسهم في إرساء مبدأ تكوين الطالب بدل تعليمه فقط.

د/فوزية بوالقنـدول

قسنطينة في 1 نوفمبر 2024.

المحاضرة الأولى (01)

مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

أهداف المحاضرة:

تقديم

1_ تصحيح بعض المفاهيم المختلطة في أذهان الطلبة حول مصطلح "النوع" و"الجنس" و"السردية" و"الشعرية" للوصول إلى الضبط الاصطلاحي الصحيح لمفردة "السرديات".

2_ تحقيق الغاية التعليمية من إدراك الفروق الثيماتية بين السرديات الحديثة والمعاصرة.

عناصر المحاضرة:

تقديم

1_ ضبط المفاهيم العامة.

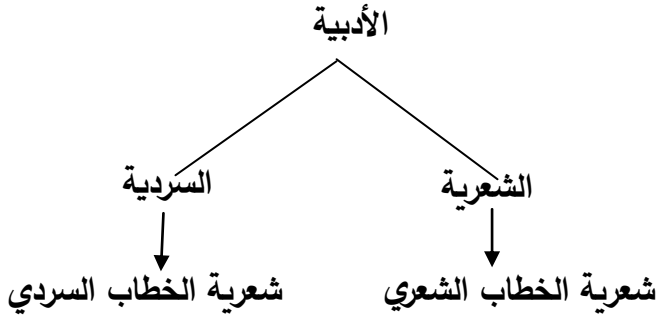
2_ السردية العربية.

تقديم:

تخضع النظرية السردية إلى المفاهيم الأجناسية الكبرى، حيث يشيع بين الطلبة والباحثين خلط كبير بين النوع الأدبي والجنس الأدبي، مع أنّ النظرية الأجناسية هي الأشمل والأكبر، إذ يُعدّ السّردُ جنسًا وكلّ ما يتفرّع عنه هو نوع.

ومن الأنواع ما هو قديم كالملحمة والسيرة الشعبية والحكاية الشعبية والخرافة والأسطورة والأمثولة والمقامة، ومنها ما هو حديث كالقصة والمسرح والرواية والفيلم والسينما.

أمّا ما عرف بـ "السردية"، فهي فرع من أصل كبير هو "الأدبية Littérarité، التي تعني بدورها استنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُّظم التي تحكمها، والقواعد التي توجّه أبنيتها، وتحدّد سماتها وخصائصها"[1] أي البحث في القوانين والخصائص العامة التي تجعل من نصّ ما أدبًا. وقد ظهر هذا التوجّه إثر الكفّ عن طرح السؤال التقليدي: **ماذا يقول النص؟** –وهو سؤال البحث في المضامين– وطرح سؤال جديد هو: **كيف يقول النصّ ما قاله** –وهو سؤال البحث في الأشكال– وتتضمنّ "الأدبية" فرعين كبيرين هما: الشعريات والسرديات، ونوجز ذلك في المخطط الآتي:



معنى ذلك أنّ "موضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب وإنّما الأدبية، والتي تعني دراسة الخصائص التي تجعل من عمل الأدب أدبًا، بعيدًا عن ما يواكبه من سياقات خارجية"[2]. إذن، فالسؤال الذي يطرح نفسه الآن، ما هو السرد وهل للمصطلح علاقة "بعلم السرد"؟.

[1] تزيفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص32.

[2] محمد الزموري: الشعرية والسرديات، مطبعة آنفو–برانت، فاس، المغرب، ط1، 2010، ص57.

1_ ضبط المفاهيم العامـة:

أ_ مفهوم السرد:

يعدّ السرد من أقدم أشكال التعبير الإنساني على وجه الإطلاق، وذلك لأنّه ارتبط بعملية التفاعل الإنسانية منذ بدء اللغة كمفهوم إشاري في مهد الحضارة الإنسانية[1]. إنّ السرد حاضر في كل شيء، ويؤكد ذلك الناقد الفرنسي "رولان بارت R.Barthes"، حيث يقول: "يمكن أن يؤدّى الحكي بوساطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية وبوساطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبالحركة وبوساطة الامتزاج المنظم لكلّ هذه المواد، إنّه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة، والحكاية والقصة، والملحمة والتاريخ والمأساة والدّراما والملهاة واللّوحة المرسومة وفي الزجاج المزوّق والسينما والمنوعات والمحادثات"[2].

فإذا أردنا بداية الوقوف على المفهوم اللغوي للسرد، فقد ورد في لسان العرب، مادة (س ر د)، "تقدم الشيء وتأتي به مُنساقا بعضُه إثر بعض متتابعًا، ومنه سرد الحديث إذا تابعه، وسرد القرآن، تابع قراءته..."[3] ومعنى هذا أن (السرد) يدل على تتابع الكلام وتقدمته بعضه إلى بعض بحسب ما يقتضيه الحال وتتطلبه الغاية.

أمّا في **الاصطلاح**، فيرى الناقد "فاضل تامر" أنّ الفعل **Narrate** بالإنجليزية قد ترجم إلى العربية بلفظة (سَرَدَ) وتعني **قَصَّ**. والسردُ هو القصُّ أو الحكيُ. أمّا الاسم **Narrator** فتُرجمَ إلى **(الرّاوي)** أو **(السارد)**[4].

ممّا يعني أنّ السرد هو الحكي والقصّ والإخبار. أمّا من منظور النقد الأدبي، فإنّ السرد هو "عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بوساطة اللغة.

---

[1] ينظر: محمد زيدان: البنية السردية في النّص الشعري، الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2004، ص14.

[2] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص09.

[3] إبن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثالث، مادة (سرد)، ص21.

[4] ينظر: فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص178.

وبصفة خاصة عرض بوساطة لغة مكتوبة"[1]. ولكن "جنيت Genette" أهمل اللغة الشفاهية، أي السرد بلغة التواتر أو المشافهة، وذلك عائد إلى المرجعية الفكرية التي انطلق منها في عملية تأسيسه لهذا الرأي، إذ لا تعدّ الأخبار والسرود المنقولة بصيغة شفهية ذات قيمة في الفكر النقدي الغربي على صفة العموم. وعلى هذا الأساس يرى "سعيد يقطين" أن السرد لا يكون بوسيلة واحدة هي الكتابة وحسب، حيث يقول: "السرد هو نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلاً للتداول سواء كان هذا الفعل واقعيًا أو تخييليًا، وسواء تم التداول شفاهًا أو كتابة"[2]. وكما نلاحظ فإنّ هذا التعريف قد أعطى للسرد المفهوم الجامع لثنائية الشفاهة والكتابة معًا، آخذًا بعين الاعتبار أنّ لغة السرد لا تقتصر على الكتابة فقط أو المشافهة، ما دام السرد فعلاً إنسانيًّا حاضرًا في كلّ مناحي الحياة الإنسانية.

وإذا عدنا إلى مصطلح **Narratologie**، فإننا نجد اللفظة مركبة من الفعل **Narrer** واللاحقة **Logie** أي "**علم السرد**" الذي صاغه الناقد الروسي "**تزفيطان تودوروف T.Todorov**" **عام 1969**. وقد خصّ "جنيت" كتابًا منفردًا أسماه "**خطاب السرد**" لمباحث سردية في دراسة المظاهر السردية لشتى النصوص بحيث أقرّ الناقد المفهوم الدقيق للسرد ونظم حدوده وعناصره[3]. وإثر هذا التحديد يمكننا القول إنّ "علم السرد" لا يجيب عن السؤال التقليدي: **ماذا تقول الحكاية؟** (البحث في المضامين) وإنّما يسعى إلى الإجابة عن سؤال: **كيف قالت الحكاية ما قالته؟** أو بصيغة أخرى، إنّ علم السرد لا يعنيه المضمون ولا فكرة القصة بقدر ما تعنيه الطريقة أو الكيفية أو الشكل الذي ظهرت عليه هذه القصة. ومن ثمّ فإن البنية السردية للخطاب تتشكل "من تظافر ثلاثة مكونات الراوي والمرويّ والمرويّ له"[4]. وبالتالي فإنّ أي حكي أو سرد يقوم في الحقيقة على دعامتين كبيرتين[5]:

ـ **أوّلهما:** أن يحتوي على قصة ما، تضمّ أحداثًا معينة.

---

[1] جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة: بن عيسى بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد العربي (مرجع مذكور)، ص71.

[2] سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص72.

[3] Gérard, Genette, Discours du récit, Ed seuil, Paris, 2007.

[4] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص08.

[5] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص45.

_ ثانيهما: أن يعيّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة **سردًا**، وذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

فإذا كان السرد يضم قصة محكية ضمن طريقة ما، فإنّ السردية هي التي تعمل على "استنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها وتحدّد خصائصها وسماتها"[1].

ولكن ينبغي أن نشير هنا أن السردية "ليست نموذجًا تحليليًّا جامدًا ينبغي فرضه على النصوص، إنّما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات الناقد، ومدى استجابة النصوص لوسائله الوصفية والتحليلية والتأويلية ولرؤيته النقدية"[2].

والجدير بالذكر هنا أنّه ينبغي لنا التفريق بين "علم السرد" كمصطلح غربي بحت، و"السردية" كممارسة إبداعية. ولا يمكننا أن ندرك هذا الفرق إلاّ إذا وقفنا عند الفرق بين "التصورات" و"التجليات". فالتصورات هي المفاهيم المجرّدة والتي يقابلها "**علم السرد**" كآليات إجرائية، وهذا مبحث غربي بامتياز. أمّا "التجليات"، فنعني بها **ممارسة الحكي** وهذا قديم قدم الإنسان.

وأوّل من استعمل مصطلح "**سردية**" كمقابل لمصطلح "**Narratologie**" (علم السرد) وكان يعني به مستوى التصورات (المفاهيم) هو **الناقد عبد الله إبراهيم.**

أمّا مصطلح **السردية العربية** فهو الذي نفصل فيه في العنصر الآتي، وهو أيضًا المضمون الجوهري لهذا المقياس، فما هي السردية العربية، إذن؟

2_ السردية العربية:

تبنّى الناقد عبد الله إبراهيم مصطلح "**السردية العربية**" اقتداءً بالصيغة المعروفة "الأدبية" و"الشعرية" اللّتين لقيتا صدًى كبيرًا في الأوساط النقدية. وقد أقرّ الناقد بأن المصطلح قد لاقى انتشارًا واسعًا، وذلك لسهولة تداوله ويُسره في التلفظ، وقد بيّن أن مصطلح "السردية العربية" لا "يحيل على مقصد عرقي، إنّما الهدف منه الوقوف على

[1] تزيفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص23.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص09.

المرويات السردية..."[1]، ما يعني أنّ "**السردية العربية**" هي المحكيات العربية (المنطوقة أو المكتوبة) القديمة أو الحديثة والمعاصرة. القديمة مثل النوادر والخرافات والمقامات والمنامات والرحلات والحديثة والمعاصرة كالقصة والرواية والمسرحية لأنّ الحكي (السرد) هو "بالضرورة قصة محكية تـفترضُ وجود شخصي يحكي، وشخص يُحكى لَهُ"[2].

إذن، فالسردية العربية الحديثة التي بدأت مع رواية "**زينب**" لمحمّد حسين هيكل في مصر أو مع "جورجي زيدان" و"جبران خليل جبران" في لبنان قد أخذت في التطور والتنوع نتيجة الاحتكاك بالآداب الغربية من جهة، وقدرة هذا النوع على تصوير معاناة وآلام الشعوب العربية من جهة أخرى، ومن ثمّ أخدت تتفرع إلى اتجاهات شأن الرواية التاريخية والرواية الواقعية والوجودية وكذا، الرواية النفسية. وأما السردية العربية المعاصرة التي ظهرت مع بداية السبعينيات من القرن الماضي فقد توزعت على الروايات المؤدلجة والروايات التي مارس فيها الكتاب آليات التجريب الروائي.

وفي ختام هذا المدخل، بقي أن نشير إلى مسألة ذات أهمية مفادها أنّ السرد لا يعني النّص الروائي فحسب، بل يتعدّاه إلى أنواع أخرى، كالمسرحية والقصة القصيرة، والأقصوصة، والرواية الرقمية ولكننا ركّزنا أكثر على الرواية لأنّها أكثر النصوص استيعابًا للتقنيات الجديدة، من جهة وأكثر الأنواع تجدّدًا في ذاته، فهي لا تركن إلى الجاهز الدائم، كما أنّها أكثر الأنواع انفتاحًا على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى. كل هذا وغيره سنقف عنده تفصيلاً في المحاضرات اللاّحقة بحول الله.

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص10.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص45.

المحاضرة الثانية(02)

اتجاهات الرواية العربية

1. الاتجاه التاريخي

عناصر المحاضرة:

أولا/ كتابة التاريخ.

ثانيا/ الرواية التاريخية.

ثالثا/ التخييل التاريخي.

تقديم لابدّ منه:

آثرنا قبل الخوض في موضوع اتجاهات الرواية العربية أن نقف عند قضايا هامّة تتعلق بالرواية ذاتها، وننطلق في ذلك من سؤال إشكالي هو: **ما هي المكانة التي تحتلّها الرواية بالنظر إلى الفنون الأخرى؟**

إذا أردنا الإجابة عن هذا السؤال بشكل عمليّ أكثر فإننا سنحدّد في نقاط دقيقة أدلة نبين فيها وجهة النظر التي ختمنا بها المدخل سابقًا ونعني بذلك ريادة الفن الروائي واكتساحه للأنواع الأخرى. ومن هذه الأدلة، نذكر:

أ_ الرواية أطاحت بـالشعر والدليل على ذلك أن المنتج الروائي يصل إلى قرابة الخمس عشرة ألف رواية (15 ألفًا) في كلّ عام، والسب لأنها أكثر لصوقا بالمجتمع وأكثر صدقًا في التعبير عن هموم الناس والمجتمع.

وقد دحض الناقد "سعيد يقطين" فكرة "**الشعر ديوان العرب**"، قائلاً بأنّه صار للعرب ديوان آخر هو الرواية[1]. لأنهم اعتمدوا نقل أخبارهم عبر "السرد" كما كانوا يفعلون مع الشعر.

ب_ عادة ما تُمنح جائزة نوبل للآداب إلى روائيين **(نجيب محفوظ مثلا)**، ولكن لم نسمع أنّها مُنحت لشاعر من قبل.

جـ_ في إطار تزاحم وتنافس الفنون في ظل النظرية الأجناسية، نلاحظ أنّ الرواية ابتلعت الكلّ في جعبتها، فقد انفتحت أجناسيا على الشعر والرسم والموسيقى وفن العمارة والنحت وحتّى الباليه وعرض الأزياء والتقنيات السينمائية والمسرحية أيضًا.

د_ ارتقى عشرات الروائيين في الجزائر مثلا إلى مصافّ العالمية شأن "الطاهر وطَار" و"واسيني الأعرج" و"ياسمينة خضرة" و"عمارة لخوّص"، ومن قبل "كاتب ياسين" و"محمد ذيب" الذي رُشح عدة مرات لنيل جائزة نوبل، وقد حصل على جائزة "الرواية الفرنكفونية".

[1] ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2012، ص231.

وكل هذه الأدلة تثبت أنّ الرواية هي سيدة الفنون الأدبية ولا ينافسها شيء. ورغم التقدم الهائل للوسائط الإلكترونية، فإنّ الرواية لم تتراجع أبدًا، بل وجدت لنفسها مكانًا على الشاشة الزرقاء من خلال "الرواية الرقمية" بريادة الكاتب الأردني "محمد سناجلة".

إذن، وحتّى يتمّ تصنيف الرواية لتحتل هذه المكانة الريادية، ما هي المعايير التي اعتمدت في ذلك من قِبل النقاد والدّراسين؟.

لقد تمّ تقسيم هذه المعايير إلى تصنيفين كبيرين:

1_ التصنيف الموضوعاتي:

ونعني به التصنيف على أساس الموضوعات أي المضامين (الرواية التاريخية سندها أن موضوعها تاريخي، الرواية النفسية كذلك والاجتماعية والبوليسية...).

2_ التصنيف التقني:

وهنا ينبغي الإشارة إلى الرواية التقليدية والرواية الجديدة، فالأولى تقنياتها بسيطة:

- الشخصيات نمطية Typique، الراوي يعرف أكثر ممّا تعرفه الشخصية **(الرؤية من الخلف)**.
- الأحداث معلومة، النهايات مغلقة، سعيدة عمومًا.
- الزمن خطي، متسلسل منطقيا.
- المكان محدّد جغرافيا ومُعيّن هندسيا.

أما **الرواية الجديدة**، فتقنياتها معقدة:

- الشخصيات نامية، الراوي إمّا أنه يعرف ما تعرفه الشخصية **(الرؤية مع)** وإمّا أن تعرف الشخصية أكثر ممّا يعرفه الراوي **(الرؤية من الخارج)**، وهي تقنية صعبة ليس بإمكان أي أحد استخدامها.
- الزمن صار له تقنيات معقدة كالاسترجاع والاستباق، ويكون الأوّل بالاستذكار والثاني بالاستشراف، ولا يحدث ذلك إلاّ عند توفر المفارقة السردية التي تنتج عندما لا يلتقي زمن القصة مع زمن الخطاب.

- أمّا الفضاء، فإنّه صار أشمل، فالمكان يتحدد فقط من خلال الأمكنة التي تدور فيها أحداث الرواية، ولكن الفضاء يشمل الأمكنة ويشمل أيضًا مساحات الكتابة (كتابة عمودية–أفقية–بياضات–فراغات..).

إنّ كل هذه التقنيات الجديدة التي صارت توظف في الرواية قد أطلق عليها مصطلح نقدي شائع هو "**التجريب**"، ومعناه: "تحديث آليات السرد"[1] أي تطوير التقنيات الروائية، وليس هذا التطوير الدائم إلا استجابة لهاجس "التحول" الذي لا ينفك ينفصل عن الإنسان في اتصاله بكل قضايا مجتمعه وكذا العالم الذي ينتمي إليه.

وقد لخّص الناقد "صلاح فضل" معايير تصنيف التجريب، وفقًا لنظرته التي تقرن التجريب بالإبداع، ونوجزها فيما يلي[2]:

أ_ ابتكار عوالم متخيلة جديدة لا تعرفها الحياة العادية ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي وبلورة جماليتها الخاصة.

ب_ توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي مثل: الكولاج والمونتاج السينمائي والإخراج المسرحي والسينوغرافيا.

جـ_ اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف من الإبداع السائد مثل توظيف الازدواجية اللغوية و"شعْرنة" السرد...

ولكن ونظرًا لتهافت الروائيين على تطبيق أو توظيف آليات التجريب، بدأ النقد يتّهم هذا الأخير (التجريب) بأنّه "قتل الرواية" أي دمّر المنظور الإبداعي لها، وصار الكُتّاب يركزون جهودهم وقرائحهم الفنية على استثمار الجانب التقني أكثر من أي شيء آخر، وهو ما أوقعهم فيما أسماه الناقد "جميل حمداوي" بـ "**التمارين السردية**" حيث يقول: "يبدو أن التجريب الروائي قد تحول عند البعض إلى تمارين سردية، وتطبيق ما تثبته

[1] سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2014، ص18.

[2] ينظر: صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، ضمن كتاب الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو 2006، ص86. (بتصرف).

السرديات النقدية بشكل مفتعل ومصطنع، دون عفوية إبداعية أو خلفية نظرية عربية تؤطر هذا التجريب..."[1] أي أنّ الروائي صار يتعلم ويتمرن على التقنية ثم يوظفها بشكل آلي ما جعل النقد ينتقل من التجريب إلى **التأصيل** وهو بكل اختصار عملية استحضار للتراث العربي والإسلامي في النصّ الروائي ورائد هذا التوجه هو الروائي المغربي "بنسالم حمّيش" في روايته المعروفة "مجنون الحكم"، وكذا في رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، ورواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لـ "واسيني الأعرج" وغيرهم.

وهكذا سيكون التاريخ حاضرًا في المنجز الروائي العربي من خلال محاضرتنا التالية.

وبعد هذا التقديم المفصّل سنقف الآن مع "الاتجاه التاريخي في الرواية العربية". وعندما نتحدث عن هذا الاتجاه، فإننا نستحضر ثلاثة حقول معرفية لها علاقة مباشرة بالبعد التاريخي هي:

أولا/ كتابة التاريخ:

كتابة التاريخ وتدوينه حقل علمي صارم، له قواعده وأدواته ومصادره وآلياته، وله كذلك مختصوه (المؤرخون). وهو علم قديم عرفناه مع "الطبريّ" في تاريخه و"المسعودي" في "مروج الذهب" و"ابن الأثير" في "الكامل في التاريخ" وأيضًا في "تاريخ" ابن خلدون. أمّا المؤرخون المعاصرون فيتصدّرهم "أبو القاسم سعد الله" في كتابه الموسوعي "تاريخ الجزائر الثقافي" ويقع في تسع مجلّدات.

فالتاريخ من هذا المنظور ينحصر في زاوية "العلمية" البحتة لأنّه مقيد بإجراءات وقواعد وشروط "إنّه الواقع الحقيقي تتجلى فيه أحداثه كما وقعت، لكن بعد وقوعه يصبح عدما محفوظًا في آثار دّالة عليه... وهذا العالم وسط الغيب والشهود، فهو غيب من جهة غيابه عن الواقع المنظور بعد حدوثه، وهو حادث باعتبار آثاره الدّالة عليه"[2]. وهذا المجال المعرفي آثرت الإشارة إليه حتى تفهم –أيها الطالب– أن الكتابة التاريخيّة ليست هي ما

[1] جميل حمداوي: ضمن كتاب: حوارات مفتوحة مع جميل حمداوي، حوار أجرته "هدير البقالي" في 18 فبراير 2008، حول الرواية العربية، الطبعة الثانية، 2016، ص35. (المرجع بصيغة PDF).

[2] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2010، ص25.

يعنينا في هذا المضمار، ولكن العلم بهذا الحقل هو ما يجعلنا نستوعب الفروق بين الحقول التي يكون فيها التاريخ نقطة التقاء.

ثانيا/ الرواية التاريخية:

أوّل ما يتبادر إلى أذهاننا ونحن نبحث في هذا الحقل عن العلاقة بين الرواية والتاريخ؟ ونتساءل فيما إذا كانت الرواية التي اتسمت بهذا الوسم هي بالفعل تشتغل على التاريخ وتستفيد منه؟ ثمّ إلى أيّ حدّ تتوقف الكتابة الروائية لتبدأ الكتابة التاريخية، وهل يوجد حقًا حدّ فاصل بينهما؟.

للإجابة عن ذلك، قمين بنا أن نضبط أوّلا مفهوم "الرواية التاريخية". لأنّ إلحاق صفة "التاريخية" بالمسمى "رواية" يعني أنّ هذه الأخيرة قد اكتسبت من الصفة ما يجعلها تتسم بوسمها، على غرار وسم "الاجتماعية" و"الواقعية" و"البوليسية"... إلخ.

إن الروايات العربية التي صنفت تحت مُسمّى "الرواية التاريخية" هي ما يمكن أيضًا تسميته "بالروايات التأسيسية" وهي نصوص أخذت زمام المبادرة وشكلت مصطلح Les textes fondateurs (وهو ما يمثل أيضًا السردية العربية الحديثة). فالرواية التاريخية التأسيسية والتي يُجمع فيها النقد على إلحاق شرف زعامتها بجورجي زيدان (1861م-1914م) قد "استطاعت أن تقتحم عقبة التجريب الروائي، وفتحت أعين الإبداع الروائي على إمكانات التوظيف وأوقفته على سعة البِنْيَات الخطابية والنصّية للرواية"[1]. وهذا ما جعلها تُكتب بأسلوب قصصي مشوق. محاولة تجسيد أحداث تاريخية لغرض تعليمي على العموم "هذه الروايات اعتُبرت في عرف نقدي شبه مُجمع عليه روايات تعليمية لم يكن القص فيها غاية في ذاته بل وسيلة لتبليغ فكرة أو إصلاح خلل"[2]. وهذا الأسلوب في "قصّ" التاريخ وحكيه هو ما يجعل الناس يقبلون على قراءته دون ملل. والدليل على ذلك أن "جورجي زيدان" نفسه قد اعترف بغايته الحقيقية في تحبيب الناس للتاريخ عن طريق الرواية، إذ يقول: "رأينا بالاختبار أنّ نَشْر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه...فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنّما نأتي بحوادث الرواية تشويقا

[1] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، ص105.

[2] المرجع نفسه، ص107.

للمطالعين، فتبقى الحوادث التاريخية على حالها ندمج فيها قصة غرامية، تُشوق المُطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيئ في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص إلاّ ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف ممّا لا تأثير له على الحقيقة"[1] رغم طول الشاهد، فإنّ الرواية التاريخية –في هذه الحقبة الزمنية– قد بانت معالمها وتحدّدت غاياتها. لأنّ "جورجي زيدان" ومنذ صدور أوّل رواية تاريخية له "المملوك الشارد" عام 1891 و"شجرة الدّر" عام 1914م، إنّما كان في واقع الأمر لا يكتب التاريخ كما كتبه "ابن خلدون" أو غيره ولا رواية بالمفهوم المتعارف عليه اليوم، ولكنه يكتب تاريخًا في قالب روائي أو لنقل قصصي لأنّ آليات الكتابة الروائية –في اعتقادنا– لم تكن بهذا التطور والحِرفية في نصوصه، ولكن –كما عبّر عن ذلك بنفسه، إنّه يحاول الاعتماد على التاريخ ليصنع نصًّا روائيًّا (ليس الفرق بينه وبين القصة إلاّ مسألة الحجم) فيُحبّب التاريخ (المنبوذ) إلى الناس ويعيد صياغته بلغة أخرى غير تلك اللغة العلمية الدقيقة الصارمة.

ورغم أنّ "جورجي زيدان" كان مسيحي الدّيانة، فإنّه ألّف كمًّا هائلاً من روايات التاريخ الإسلامي، ليحقق بعض أهدافه الدّينية –كما وصفه النقاد– فروايته "**العبّاسة أخت الرشيد**" على سبيل المثال قد حملت هذه العنونة لتثير تساؤل المتلقي عن كينونة هذه الشخصية فالملاحظ أنّه نسب الأميرة "**عُلية بنت المهدي بن المنصور**" إلى أخيها "**الرشيد**" وليس إلى أبيها كعادة العرب.

ويقول المؤرخون إن غايته في ذلك هي الطعن في "هارون الرشيد" وليس تمجيده. وقد ركز "زيدان" فيما أسماه "سلسلة روايات التاريخ الإسلامي" على عنصر التشويق والإثارة بهدف حمل الناس وتشجيعهم على قراءة التاريخ، إذ شاع في عصره تذمّر الناس من كتب التاريخ وانشغالهم بالسير الشعبية وبعض الحكايات التافهة. وهو ما جعله يقرر تحويل أحداث التاريخ الحقيقية إلى روايات بأحداث وشخصيات حقيقية (الشخصية هنا تبقى أسيرة الماضي ولا تخرج منه) ولكن بأسلوب مشوق يلفت به انتباه القراء وقد نجح في ذلك. ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى كُتّاب استندوا على التاريخ في رواياتهم "كسليم البستاني" في

[1] جورجي زيدان: الحجّاج بن يوسف الثقفي (رواية)، دار الهلال، القاهرة، ط1، 1950، ينظر مقدمة الرواية.

روايته "زنّوبيا" (1871) و"محمد فريد أبو حديد" في روايته "المهلهل سيد ربيعة" و"محمد سعيد العريان" في "قطر الندى" و"شجرة الدّر" و"علي أحمد باكثير" في "الثائر الأحمر" و"سيرة شجاع" ثم ظهر "نجيب محفوظ" فبرع في هذا اللّون خاصة روايته "عبث الأقدار" (1939) و"رادوبيس" (1943) و"كفاح طيبة" (1944). ويعدّ "محفوظ" رائد الجيل الثاني في كتابة الرواية التاريخية، إذ صارت رواياته "أقل تبعية للتاريخ، فما عاد الحرص في كتابة الرواية التاريخية يقتصر على إبداع نصّ تاريخي يحمل مسمّى العصر التاريخي وأداءه وصوره وعبقه فقط بل تجاوز هذا الأمر إلى توظيف المادة التاريخية توظيفًا فنيًّا بالدرجة الأولى"[1].

وأهم ما نختم به عنصر الرواية التاريخية هو السؤال الآتي: لماذا أفل نجم الرواية التاريخية اليوم؟

والحقيقة أن الجواب يستند إلى معطيات واقعية من جهة وتكنولوجية من جهة أخرى، ذلك أن الرواية التاريخية على الطريقة "الجورجي زيدانية" قد تراجعت لصالح الدراما التلفزيونية والأعمال السينمائية، فالتاريخ اليوم صار يُشاهد ولا يُقرأ (إلاّ من ذوي الاختصاص) لأن عامة الناس تتجه إلى اكتساب المعرفة التاريخية، لا عن طريق الوثيقة التاريخية الجافة والصمّاء وإنّما عن طريق الصورة والصوت والسينوغرافيا والألوان وزوايا النظر، وذلك لما لثقافة الصورة سواء على شاشات التلفزة أو على الشاشات السينمائية العملاقة، من قدرة على الجذب والمتابعة بل والصبر على تخزين التراكم المعرفي التاريخي في سبيل تحقيق متعة مشاهدة التاريخ يتكلم ويتحرك ويحاور معطيات الراهن ويسائل الثقافة العامة دون أن يفرض على المشاهد سطوته.

ثالثا/ التخييل التاريخي:

مصطلح "التخييل التاريخي" تبنّاه الناقد "عبد الله إبراهيم"[2] للدلالة على انفتاح الرواية على التاريخ أو بعبارة أخرى تخفّي الروائي خلف التاريخ لنقد الواقع. وقد برّر "عبد الله

[1] نضال الشمالي: الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتاب الحديث، إربد، ط1، 2006، ص121.

[2] ينظر: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

إبراهيم" اعتماده لهذا المصطلح بقوله: "...آن الأوان لكي يحلّ مصطلح "التخييل التاريخي" محلّ مصطلح "الرواية التاريخية" ...إنّه يفكّك ثنائية الرواية التاريخ، ويعيد دمجها في هويّة سردية جديدة، فلا يرهن نفسه لأيّ منهما، كما أنّه سوف يحيّد أمر البحث في مقدار خضوع التخيّلات السردية لمبدأ مطابقة المرجعيات التاريخية، فينفتح على كتابة لا تحمل وقائع التاريخ ... (بل) يَنقل الكتابة السردية من موقع جرى تقييد حدوده النوعية، إلى تخوم رحبة للكتابة المفتوحة على الماضي والحاضر"[1]. فالتخييل التاريخي إذن، هو استثمار التاريخ في قالب درامي.

هو أيضًا مكوّنٌ بينيّ، يقف في الحدّ الفاصل بين التاريخ (الوثيقة الصمّاء) والسرد (القالب الفنّي) إذ إنه لا يكتب التاريخ ولكنه يعيد صياغته في شكل فنّي، فلا الشخصية تبقى أسيرة الماضي بل تتحول من شخصية تاريخية إلى شخصية روائية تتحرك بجهاز تحكّم ساردها، ولا الأحداث هي ما حدث فعلا في التاريخ وما دوّنه المؤرخون، ولكنه الماضي يعود عبر التخيّل التاريخي في صيغة الحاضر ليصنع الفارق السردي بين ما هو واقعي فعلا وما هو تخييلي، وبين ما كان جامدًا في الوثيقة الصمّاء وما صار متحرّكًا، حيًّا في الدهاليز الفنية للحكاية.

لكن السؤال الذي يطرح بنفسه بقوة: لماذا العودة إلى الماضي والنبش في حفرياته؟ أهُوَ منطقة آمنة تسهل للكاتب عملية التخفي خلف شخصياته وبالتالي الانفلات من قبضة الرقابة السلطوية والاجتماعية؟ أم هو النزوح نحو تعرية الجماليات الدّفينة في قصص هذا الماضي وبالتالي الامتياح قدر المستطاع من تلك الجماليات التي لا تعود إلاّ إذا تمّ تقشير قوالبها ومخزونها الإبستيمي وكذا مرجعياتها الفنية؟.

سؤال يبدو فلسفيا ويحتاج إلى سبر أغوار المحكيات التاريخية على كثرتها، ولكن مقاربته ليست مستحيلة من جهة، فإنّ نزوع الكُتّاب المعاصرين إلى هذا النوع من الكتابة هو استجابة لضرورات حضارية بما يقتضيه قانون تطور النوع الأدبي، ومن جهة أخرى فإنّ مقتضيات التأصيل (وقد رأينا هذا المصطلح في المحاضرة السابقة) تستوجب العودة إلى

[1] عبد الله إبراهيم: التخيّل التاريخي، السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2011، ص5 (بتصرف).

التراث لا من باب الاستفادة منه وحسب، ولكن من أجل الاشتغال عليه بعين أخرى غير تلك العين التي رأى بها أسلافنا.

وليس ذلك دعوة مبطنة للعودة إلى التراث لتقديسه أو لتدنيسه، ولكن للبحث فيه عن مكامن الجمال واستثمارها في إعادة صياغة جديدة للتاريخ. وليس أفضل من الرواية –في اعتقادنا– بإمكانه فعل ذلك. ولكن الروائي قبل كل ذلك وبعده لا يكتب "موضوع" التاريخ لأنه ببساطة لا يعنيه، وإنّما يكتب رواية بطعم التاريخ، أو بنكهة تاريخية، فالروائي ليس موظّفًا عند المؤرّخ، وليس تابعًا له، ولكنه يجاوره. ويطل عليه من شرفته الفنية بعين مترقبة وباب مواربة، يأخذ من الزاد الذي يكفيه ويؤسس من خلاله "الثيمة" التي يشتغل عليها ولكنّه لا يلتقطه جاهزًا كما هو.

وعند حديثنا عن "التخييل التاريخي" فإننا نتوقف بالضرورة عند ثلاثة من أقطاب السردية العربية المعاصرة: "جمال الغيطاني" (مصر) و"بنسالم حميش" (المغرب) و"واسيني الأعرج" (الجزائر).

أ_ جمال الغيطاني: (1945–2015):

من أكثر الروائيين العرب توظيفًا للتراث التاريخي، توصف رواياته "بالمثقفة"، أشهر ما ألّف: "**الزّيني بركات**"[1] هي حكاية شخصية "بركات بن موسى" القاضي الذي جاء من القرن الأوّل الهجري إلى القاهرة في حاضرها، فتعلق به الناس لعدله ونزاهته ولكنه تحوّل إلى سفاح بعدما وثق به الناس ورفعوه مكانة علية، فانتقم منهم من خلال تأسيسه لجهاز مخابرات (تجسّس) واستمر في منصبه إلى غاية عصر المماليك ثم العثمانيين. فهو قاضي كل العصور وسفاح كل الأزمنة.

ب_ بنسالم حمّيش: (1948):

عرف برواياته التي تعيد صياغة التاريخ، من ذلك نذكر "**مجنون الحكم**"[2] فالشخصية الحقيقية هي "الحاكم بأمر الله الفاطمي" وهو شخصية شيعية من الدولة الفاطمية، كان

[1] جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1989.

[2] بنسالم حمّيش: مجنون الحكم، آفاق الكتابة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 1998.

مهووسًا بالقتل ومريضًا بالوسواس والشك. فاستعاره حمّيش في عمليته إسقاط للماضي على الحاضر لانتقاد الحاكم العربي المستبد.

جـ_ واسيني الأعرج: (1954):

وقد وظف الكاتب التاريخ في كثير من أعماله الروائية شأن: "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و"المخطوطة الشرقية" و"الأمير" و"جملكية آربيا". حيث وظف شخصية "**الأمير**" "عبد القادر الجزائري"[1] توظيفا دراميا وتخييليا في شيء يشبه "الرواية السيرذاتية" (السيرة الموضوعية) من خلال علاقته بالقسّ "ديبوش Dupuche" فيما وُصف بحوار الأديان والحضارات بغية تجسيد ثقافة تقبل "الآخر" والانفتاح على ثقافته. وقد وصل الأمر إلى حدوث نزاعات قانونية بين الكاتب "واسيني" والأهل الحقيقيين للأمير عبد القادر، فردّ عليهم بـمقولة: صارت معروفة: "هذا أميري"، وليس أميركم الحقيقي. أنا استعرت الأمير من التاريخ لكنّي لم أُبْقِه سجينًا في التاريخ، بل حوّلته إلى متخيل، ووظفته كما أردت لا كما هو فعلاً في التاريخ.

نستنتج ممّا سبق أن الرواية المعاصرة ذات البعد التاريخي، هي رواية يشتغل فيها صاحبها على ثيمة التاريخ، دون أن يسجن نفسه في أحداثه بل يعيد إنتاج التاريخ وفق ما تقتضيه رؤيته الدرامية التخييلية.

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد)، رواية،منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

المحاضرة الثالثة(03)

2.الاتجاه الواقعي في الرواية العربية

عناصر المحاضرة:

تقديم (إرهاصات الرواية الواقعية-النشأة)

1/_ تصحيح بعض المفاهيم المغلوطة حول مصطلح "الواقعية".

2/_ ضبط مصطلح "الواقعية".

3/_تجليات الواقعية في الرواية العربية (خصائص الواقعية-الاتجاهات العامة للواقعية في الرواية العربية).

تقديم:

عندما أعلن الأب الروحي للواقعية "**أونوريه دي بلزاك**" **(1791-1850)** عن صرخته المدوية الشهيرة في افتتاحية "**الكوميديا الإنسانية La Comédie Humaine**"، فإنه في واقع الأمر كان يؤسس لرؤية جديدة في ما يُعرف بأرخنة الأخلاق، ذلك أنه كان يرى في المجتمع الباريسي الأنموذج الأرقى للحياة البرجوازية المتعالية عن المرجعية الرومانتيكية الحالمة، ولهذا فقد كانت أخلاق الفرنسيين بالنسبة لـ "بلزاك" تاريخًا في حدّ ذاته وأن الكتابة عن الناس لا تكون إلا بملاحظة دقيقة عن الواقع وأن هذا الواقع في حقيقة الأمر هو مادة خام لكل من يستطيع أن يؤلف حوله.

وبعد هذا التمهيد الضروري لمعرفة الانطلاق الأوّل للبعد الواقعي في الرواية، حُقّ لنا أن نطرح السؤال الآتي:

_ كيف نشأ -إذن- الاتجاه الواقعي في الرواية العربية؟ وهل انتقل إلينا تأثرًا بأعلامه في فرنسا "إيميل زولا" وألمانيا "غوته"؟؟.

نعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال لن تكون صعبة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن النضج الذي عرفته الرواية العربية قد كان في أساسه مدعومًا بالاتجاه الاجتماعي في رواية "زينب" لـ "محمد حسين هيكل" وقد امتد البعد الاجتماعي في النص الروائي العربي مع "عبد الحليم عبد الله" و"عبد الحميد جودة السحار" الذين رافقوا "نجيب محفوظ" فيما بعد في نشأة الرواية الواقعية إضافة إلى "عبد الرحمان الشرقاوي" و"يوسف إدريس" وغيرهم. وقد كان لترجمة أعمال "بلزاك" و"زولا" و"غوته" الأثر الواضح في توجه الكُتّاب العرب نحو الاتجاه الواقعي لاسيما أن توجههم الاجتماعي أنتج منطقيًّا نصوصًا ذات بعد واقعي، تحكي هموم الناس ومشاكلهم وآلامهم وآمالهم ثم الذهاب باتجاه تصوير التفاصيل اليومية للفرد العربي وردود أفعاله تجاه قضايا مجتمعه وكذا رؤيته للأشياء والعالم، وكانت البداية مع "محمود تيمور" في روايته "الأطلال" و"سلوى في مهب الريح" و"طه حسين" في "شجرة البؤس" و"محمد عبد الحليم عبد الله" الذي عرفت رواياته نضجًا اجتماعيًا واضحًا من خلال "سكون

العاصفة"، وقد استند هؤلاء على المشاكل الاجتماعية مادة لموضوعاتهم "فكان البناء الدرامي فيها يحرص على الحدث والشخصية أكثر من حرصه على العلاقة الزمنية والمكانية"[1].

أولا_ تصحيح بعض المغالطات حول "الواقعية":

إنّ كثيرًا من الناس يعتقدون أن الواقعية وُجدت كرَدِّ فعل على الرومانسية، وهذا الاعتقاد فيه كثير من المغالطات ذلك أنّ المدرسة الواقعية أصيلة الجذور في الأدب، ولكنها لم تعرف –اصطلاحًا– إلا كمذهب من مذاهب الأدب ومدارسه المعاصرة في القرن الثامن عشر حتى وإن كان ظهورها قد جاء عقب الرومانسية زمنيًّا وتاريخيًّا، لكن ذلك لم يكن ردة فعل وإنّما نتيجة انتشار الفلسفات الوضعية والتجريبية المادية في أوروبا. ويعود الخطأ في هذا الاعتقاد إلى مبررات منها:

1_ أن بعضهم لا يفهم من الواقعية غير معناها السطحي وهي تسجيل الواقع كما هو مجرّدًا من أي خيال وكأن الواقعية معارضة دائما للرومانسية.

2_ ومنهم من يفهم الواقعية كمقابل للأرستقراطية وأن الأدب الواقعي جاء ليصور الحياة الاجتماعية والمشاكل اليومية لعامة الناس دون أن يخضع ذلك لعنصر التخييل، بينما يصور الأدب الأرستقراطي طبقة المترفين وينافس معضلاتهم الفلسفية (على أساس أنهم من طبقة مثقفة) كما يصور حالاتهم النفسية والعصبية.

3_ ومنهم من يرى أن الواقعية معناها: الأدب الموضوعي البحت، وكأنهم يتخيلون أن هناك فرقًا بين واقع الموضوعات وواقع النفس الفردية، أي أن النفس أو الذات لا تصلح مادة للأدب الواقعي.

ثانيا_ حول مصطلح "الواقعية Le Réalisme":

ذهب أغلب النقاد ومؤرخي الأدب إلى اعتماد مفهوم عام لمصطلح "الواقعية"، وقد اعتبروه مقابلا –كما عند الغربيين– للفظ "المثالي"، فكلمة "الواقعية" تقابل دائمًا كلمة "المثالية"[2]. فالواقعية تمثل الجانب الحقيقي من الحياة، بينما تمثل "المثالية" الجانب الأفضل

[1] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 2009، ص45.

[2] ينظر: صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 2013، ص9 وص15 (بتصرف).

الذي يرقى للمثالية. ويرى أصحاب المذهب الواقعي أن "الحياة كلها شرّ ووبالٌ وأن الإنسان لا يستطيع أن يعيش إذا لم يكن ماكرًا مخادعًا، بـيـنما ترى المثالية عكس ذلك تمامًا، فالحياة في نظر المثاليين خير وسلامة والإنسان في نظرهم طيّب خيّر، وكلما كان بعيدًا عن المكر والخداع والحيل كلما كان أقرب إلى السعادة، فالنظرتان مختلفتان كل الاختلاف"[1].

وعليه، يمكننا القول إنّ "الأدب الواقعي هو انعكاس الواقع الخارجي في نفس الأديب وليس رسمًا مجرّدًا له ... أي هو صورة للواقع ممزوجة بنفس الأديب وقدراته على التصوير الفني"[2] ويرى الواقعيون أن "الأدب ظاهرة اجتماعية أفرزها الواقع والظروف المختلفة وليس صورة مثالية للأشياء"[3] استنادًا إلى طبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع وموقع الكاتب من حركية الصراع بين الواقع القائم والواقع الممكن، والكيفية التي يلتقي بها القائم مع الممكن هي التي تفصل في الحالة البنية التي يرتكز عليها وعي الأديب، وبالتالي سينظر النص الأدبي إلى ذاته نصًّا متأرجحًا بين القائم والممكن، وفي هذه الحالة لا يمكن للأديب إلا أن يستسلم للحقيقة التي تقف إلى جانب النص وليس إلى جانبه هو، وهنا بالذات تتراجع "الأنا" الصانعة للنص، لصالح الموضوع وتنتقل "المثالية" من عالم "الممكن" –على مستوى الحقيقة المفترضة– إلى عالم "القائم" على مستوى الحقيقة الواقعة.

ولعلّ هذا ما يبرر ظهور مصطلح "الالتزام" الذي رافق نشأة "الواقعية"، وليس المغزى من "الالتزام" هو الجانب الأخلاقي، وإنما ينصب في فكرة جوهرية مفادها أن "الالتزام يعني أمانة التعبير عن أهداف معينة تخدم فكرة معينة ويعني أيضًا اعتبار الكاتب فنّه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان لا مجرّد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال"[4].

---

[1] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص47.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص16.

[4] مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص79.

ثالثا_ تجليات الواقعية في الرواية العربية:

ونقسم هذا العنصر إلى:

1_ الخصائص العامة للواقعية في الرواية العربية:

وهي خصائص استخلصناها من جملة البحوث التي قمنا بها حول الرواية العربية.

أ_ على مستوى الشخصية:

حيث تميل الرواية الواقعية إلى اختيار البطل المقموع، المهمّش المطحون، الذي يشعر بالاغتراب، وكذلك البطل السلبي المتخاذل، وهذا التصوير نابع من قناعة بأن هؤلاء الأبطال هم نماذج واقعية من الحياة. وأشهر من كتب في هذا الاتجاه هو "نجيب محفوظ" بمجموعة هائلة من الأعمال الروائية التي تبين موقفه من القيم الاجتماعية السائدة التي يعكسها النظام وما يعانيه المجتمع المصري من ظلم وإن كنّا نعتقد أنّ هذه المُنجزات السردية قد اتكأت كثيرًا على عنصر الأدْلَجَة فأظهرت مواقف "محفوظ" وفكره الإيديولوجي بشكل واضح، ولعلّ ذلك راجع في الأساس إلى العامل التاريخي وهو تزامن انتشار تيار الواقعية والمدّ الإيديولوجي في العالم العربي، ويمكن أن نذكر في هذا السياق بعض النماذج السردية الواقعية المؤدلجة لـ "نجيب محفوظ" شأن "القاهرة الجديدة"، "زقاق المدق" و"خان الخليلي". وقد دارت معظم أحداث الروايات في الحارات الشعبية لشدة لصوقها بالواقع وتفانيها في السعي إلى تصوير روح الوجدان العربي آنذاك.

ب_ على مستوى المضامين: (الثيمات).

سيطرة فكرة العدالة الاجتماعية والمساواة على الرواية الواقعية العربية، كما سيطرت فكرة الحريات ومواجهة الظلم ونقد الواقع المرير المليء بالتناقضات والآفات فعالجت موضوعات تتصل بالتفاصيل اليومية للفرد وسط الراهن الملتبس وقد ظهر ذلك في رواية "حنا مينا" و"غسان كنفاني" و"الطاهر وطار" و"عبد الرحمان منيف" وغيرهم.

جـ_ على مستوى اللغة:

وهنا نلمس خاصيتها على المستوى اللّغوي، حيث يسعى الكاتب إلى إخراج اللغة من المستوى ""الميكانيكي" إلى المستوى "الانزياحي" الذي يتيح له أن يسخر لغته لِمَعَانٍ كثيرة

توسع دلالتها"[1]. وقد تتعدد مستويات اللّغة الروائية بين الفصحى والعامية بحسب المستوى الثقافي والاجتماعي لشخصياتها، وذلك لا ينفي عنها صفة "البلاغية" أو "المجازية" حتى وإن كان بعضها عاميًا، فستظل "بلاغة" وإن كانت متوحشة... وعليه ينبغي دائمًا على الأديب احترام المستوى الأفقي للشخصيات (أي "الانتماء الجغرافي") و"المستوى اللساني العمودي" (أي انتماء الشخصيات للسّلَمُ الاجتماعي الطبقي أو التاريخي الخاضع لمنطق التحقيب الزمني).

2_ الاتجاهات العامة للواقعية في الرواية العربية:

اعتمدنا في هذا العنصر على تقسيمات الناقد "السعيد الورقي" لتجليات البعد الواقعي في الرواية العربية، وهما تقسيمان أساسيان[2] يجمعان في مضمونهما كل الاتجاهات المعروفة سواء ما أطلق عليه بالواقعية النقدية أو الواقعية الاشتراكية أو غيرهما.

أ_ الواقعية التسجيلية:

وقد خصص لها الناقد جزءًا هامًّا من دراسته وعدّها صيغة من صيغ الواقعية التي حاولت أن تقدم تمثيلا موضوعيا للواقع الاجتماعي وذلك بالنفاذ المباشر في الحياة والواقع، ذلك النفاذ الذي يتقبل الأشياء كما تبدو لنا في الواقع.

فقد أورد الناقد نماذج عن أهم الروايات التي تمثلت هذا الاتجاه، منها: "قنديل أم هاشم" (1944) لصاحبها "يحي حقي"، و"فضيحة القاهرة" (1941) لـ "نجيب محفوظ" ثم "خان الخليلي" (1946) و"قهوة الماوردي" لـ "محمد جلال" و"المصابيح الزرق" (1954) لـ "حنّا مبينا". أمّا في الجزائر (وهذا ما لم يذكره الكاتب في مؤلفه) فقد تجلت في الروايات المكتوبة بالفرنسية خاصة ثلاثية "محمد ذيب" ومؤلفات "مالك حداد" و"كاتب ياسين"، وإن كنا نرى تجاهل الناقد لذكر هذه الأسماء منطقيا نظرًا لأن الكتاب قد اتجه صوب الواقعية في الرواية العربية لغةً ومضمونًا، أمّا الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية فهي لاتُعد عربية بالنسبة

[1] بيات مرعي: استرداد قدرة الحلم: في السيرة الروائية "اكتشاف الحب" للكاتب مروان ياسين الدليمي، جريدة "أوروك URUK"، منشور في 8 مارس 2021، الجريدة مُتاحة على Net.

[2] للتفصيل والاستزادة ينظر: السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص45، 49، 71، 73 (بتصرف).

للمشارقة بسبب اللغة التي كُتبت بها، وإن شئنا القول فإنها عصيّةٌ على التجنيس وتطرح أسئلة هويّاتية كبيرة بالنسبة لنقاد المشرق العربي.

وقد تميزت الواقعية التسجيلية حسب السعيد الورقي[1] بما أسماه تسجيل الحقائق المادية للواقع الذي تتحرك فيه الشخصية حتى تكتسب الرواية صدق التجربة كما تتناول في أغلبها مشكلة فرد يعيش في المجتمع ويغلب عليه تحجر الإحساس ويعيش منفعته الخاصة ليدمر نفسه ومن حوله في النهاية وهذا من محصلات النظرة المادية للطبقة الوسطى.

ب_ الواقعية التحليلية:

ويقصد بها "الروايات الواقعية التي سعت إلى إيجاد نموذج فني يُعنى بالتأثير المتبادل بين حركة الفرد وحركة الواقع، وذلك بخلق العلاقات المتبادلة بين الواقع والشخصية باعتبار الفرد انعكاسًا للواقع الاجتماعي ويحيلنا هذا الأمر بقوة على نموذج الرواية الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي"[2].

وقد صدرت ضمن هذا المنحنى عناوين روائية نذكر منها: "الأرض" (1954) لـ "عبد الرحمان الشرقاوي" و"الحرام" (1959) لـ "يوسف إدريس"، و"العيب" (1962)، وللكاتب "حنّا مينا" "الشراع والعاصفة" (1966)، و"الثلج يأتي من النافذة" (1969) و"اللّاز" (1974) وكذا "الزلزال" لـ "الطاهر وطَار" وجلّ أعمال "جمال الغيطاني" و"صنع الله إبراهيم" وغيرهم.

وتتجلّى خصائص الواقعية التحليلية في محاولتها لإقصاء الفردانية، أو البطل الفرد وإحلال الجماعة أو الطبقة محله، وذلك للوصول إلى صيغة عمل مشتركة تعي حركة المجتمع وتتعامل معه من خلال شخصيات إيجابية تطمح نحو عالم أفضل. كما حاولت هذه الأعمال أيضًا الاقتراب من الواقع وتحليله بخلفية إيديولوجية تختلف من كاتب لآخر بحسب تأثراته الفكرية والفلسفية[3].

---

[1] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص71.

[3] المرجع نفسه، ص73.

ويمكننا أن نخلص في نهاية هذه المحاضرة أن الرواية العربية لم تنفرد باتجاه واحد دون غيره في الطرح المرجعي، وإنّما تنوعت الاتجاهات في النص الواحد حيث تداخل التسجيلي مع التحليلي لأنّ المصدر واحد والتيّار واحد وإن تجاذبتهُ مشارب مختلفة،.

وعليه فإن اعتماد الروائيين العرب على التسجيل والتحليل في نصوصهم كان استجابة للدوافع والوقائع الفكرية والسياسية والاجتماعية وتلبيةً للتحولات الحاصلة على مستوى بنية المنظومات الاجتماعية العربية.

المحاضرة الرابعة(04)

الاتجاه الوجودي في الرواية العربية

عناصر المحاضرة:

تمهيد.

1_ تعريف الوجودية.

2_ أقسام الوجودية.

3_ مبادئ الوجودية.

4_ تجليات الوجودية في الرواية العربية.

تمهيد:

نسعى في هذه المحاضرة إلى استكشاف البعد الوجودي في الرواية العربية من خلال طرح السؤال الإشكالي الآتي:

ماهي الوجودية؟ والأهم من ذلك: كيف تسلّلت الوجودية من أروقة الفلسفة الفرنسية إلى الفكر العربي؟ وما هي قنوات انتقالها إلى الكتابات السردية العربية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات سنقف أوّلاً عند:

1_ تعريف الوجودية:

هي تـيار فلسفي أسس لقضية جوهرية تُعنى بماهية الإنسان وكينونته وقد ارتبط ذلك بأوّل صرخة أطلقها "ديكارت" عندما أعلن عن ارتباط الفكر بالوجود قائلاً: "أنا أفكر إذن أنا موجود"، وقد وُلِدَ التيّار الوجودي في مطلع القرن 20، حيث حاول الفلاسفة فهم الذات الإنسانية والبحث في ماهيتها، وكان أبرز من أسس لهذا التيار الألماني "مارتن هايدجر" والفرنسي "جون بول سارتر" ثم جاء بعدهما ثلة من الفلاسفة شأن "كارل ياسبرز" و"ألبير كامو" و"كولن ويلسن" وغيرهم.

ولكن النقد الفلسفي أجمع بأنّ "سورين كيكرجارد" الدانماركي هو "أب الوجودية بلا منازع، حياته كلها معاناة"[1]. وقد تركزت فلسفة "سورين" على مبدأ أساسي تبناه كل الوجوديين الذين أتوا بعده وعلى رأسهم "سارتر"، مفاده أنّ ما يحقق وجود الفرد هو "ردّ المسائل إلى الموجودات والنظر إليها بوصفها موضوعات يعانيها الموجود نفسه، وإذن فالذات الموجودة، أو الذات الوجودية، لا العقل المجرد، هي التي يجب أن تكون العامل في إيجاد الفلسفة، وهذا يفضي إلى توكيد الفرد"[2].

2_ أقسام الوجودية:

تنقسم الوجودية بحسب تياراتها إلى قسمين كبيرين:

[1] عبد المنعم الحنفي: معنى الوجودية، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2018، ص67.

[2] عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات، القاهرة، 1980، ص21.

أ_ الوجودية المُلْحدة:

يُعد "جون بول سارتر J.P. Sartre" مؤسس الفكر الوجودي في فرنسا، وقد جسّد أغلب أفكاره في الرواية والمسرح خاصة في "الغثيان" و"الذباب". ويتأسس هذا القسم من الوجودية على فكرة نكران وجود الله وقد بدأت بشكل تدريجي مع الألماني "نيتشه" وتطورت على يد "مارتن هايدغر" ثم بلغت ذروتها مع "جون بول سارتر" و"آلبير كامي"، فسيطرت صورة الوجودية السارترية على باقي الصور وغطت على كل الفلسفات وذلك ما دفع بالفيلسوف "غابريال مارسيل" إلى استخدام مصطلح "فلسفة الوجود" حتى تتم التفرقة بين مختلف التيارات الوجودية وكذا التملص من إشكالية التعميم التي لحقت هذا التيار.

وقد كرس فلاسفة تيار الوجودية الملحدة لفكرة "رفض المتعالي (الإله) والبعد الميتافيزيقي والمعتقدات الدينية"[1]. فعلاقة الفرد بالكون –بالنسبة إليهم_ لا تكون مؤسسة على الاعتقاد بوجود الذات المتعالية (الإله) وهي فكرة نيتشوية في أصلها تعود إلى مقولته "موت الإله" وأن الإنسان يمكنه أن يقرر مصيره وقدره كما يرد وأنه لا وجود لقوى ميتافيزيقية تتحكم في كينونته ولا في مصيره.

ب_ الوجودية الدينية (المؤمنة):

ويطلق عليها أيضًا مصطلح "الوجودية المسيحية، وقد تأسست على فكرة أن "الكون متناقض وأعظم تناقضاته هو الاتحاد بين الله والبشر في شخص يسوع المسيح، وتقول بوجود علاقة شخصية مع الله تحل محلّ جميع الأخلاقيات المقررة والأعراف الاجتماعية، كما تؤكد على مبدأ التساوي بين الله والحب، وإنه عندما يمارس الفرد فعل الحب فإنه يحقق جانبًا من جوانبه الإلاهية في الواقع"[2].

والحقيقة أن الوجودية المؤمنة جاءت كردّ فعل على الانحرافات التي عرفتها المقولات المسيحية التي أسست لعلاقة الإنسان بالإله، وقد طرحت الوجودية المؤمنة الصورة البديلة عن تلك الانحرافات، والمتمثلة في ما عرف "بالصوفية التشاؤمية" التي وضعت "عقلانية

[1] عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص23.

[2] رشيد حميد السراي: الوجودية الإسلامية في ميزان التقييم (ج2)، يوم 2015/25/28.

هيجل" في الزاوية ومنه كان ذلك ردّ فعل على اللّاهوتية الليبرالية التي "احتفظت بـمفهوم "الإيمان" وما يستتبعه من اهتمامات ما ورائية وإلهية"[1]. ويعد "مارسيل" أبرز من سيطرت عليه هذه الفلسفة نظرًا للنزعة التفاؤلية التي كان يتمتع بها فكره الوجودي، حيث كان يرى أن الإيمان بالرّب يجعل الإنسان قادرًا على حل مشكلاته.

3_ مبادئ الوجودية:

حاولنا جمع المبادئ العامة للوجودية بالاعتماد على عدة مراجع وقد تصرفنا في الترتيب والتصنيف حسب ما رأيناه ملائمًا لمدارك الطلبة، وعليه يمكن عدُّ مبادئ الوجودية على النّحو الآتي: مع ملاحظة أن كل تيارات الوجودية تجتمع عند هذه المبادئ بشكل عام[2]:

أ_ الوجود سابق عن الماهية، أي أن الكائن لا يحقق كينونته إلاّ عن طريق وجوده، فهو الموجود قبلا وبعدها تتحدّد ماهيته انطلاقًا من وجوده، أو كما وصفه "التهانوي" بقوله "إخراج ما في الإمكان والعدم إلى الوجود... فيقابل التكوين لكونه مُسبقا بالمادة والإحداث لكونه مسبقًا بالزمان"[3]، فيشكّل "المُكوَّن" بالمادة السابقة لكينونته، لكنه يوجد داخل الزمان الذي أوجده، وبالتالي يصير كائنًا بالوجود قبل الماهية، وهو ما جعل الفلاسفة يردون على هذه الفكرة بالقول بأصالة الوجود واعتبارية الماهية.

ب_ يرى أصحاب الفكر الوجودي أن "الوجود" هو نقطة ارتكاز بحوثهم ودراساتهم، وأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتضمن وجودًا، وجوده هو، بل إنه في ذاته يمثل الوجود عينه. وأن ماهية الإنسان لا تتحدّد إلاّ بوجوده، ونتيجة تلك الماهية هي ذلك الوجود.

جـ_ وكما جاء عند "التهانوي" في مسألة تعلق الوجود بالزمن، فإن الوجود في نظرهم متناهٍ، وأصل التناهي فيه هو أن الزمان جزء لا يتجزأ من تركيبه، فالزمان أوجده، والزمان جزء من وجوده وأصل من أصوله.

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، ص54.

[2] ينظر: عبد المنعم الحنفي، عبد الرحمان بدوي، أحمد عويز: في كتابه: "العقل التأويلي الغربي"... (بتصرف).

[3] محمد التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة، 1963، ج1، ص193.

د_ الحرية مبدأ أصلي في كينونة الإنسان، وله كامل الحق في الاختيار، لأنهم يعتبرون الإنسان صاحب دلالة إبداعية، يمكنه أن يحقق ما أمكنه ويمكنه ألا يحقق ما لا يمكنه، وعليه فقط أن يختار بمطلق حريته ما يريده بالضبط، والإنسان بالنسبة لـ "سارتر" مثلاً لا يجب عليه أن يخضع لأي نوع من أنواع السلطة أو القواعد لأن ذلك يحدّ من إمكانية اختياره وحريته.

هـ_ يرى الوجوديون أن العدم عنصر جوهري في تكوين مقومات الوجود، ولا يمكننا الحديث عن الوجود وتجاهل العدم ليس من باب مقابلة الشيء بنقضيه، وإنّما من منطلق النظر في جوهر الأشياء وأصلها، فالإنسان في حال القلق والاضطراب سيلجأ إلى عدميته لا لينفي وجوده، بل ليثبته، وأنّ أصل وجوده في العدم هو أصل وجوده في الوجود، وبالتالي سيستخلص من حالة القلق الوجودي بالاطمئنان –ولو مؤقتًا– في حالة العدم، وهو ما يخلق لديه الحافز الأقوى للتماهي في حالة الوجود مرة أخرى.

و_ إن الوجدان والشعور والعواطف هي مركز تفكير الإنسان الوجودي، ومنبع ذلك أن العقل في نظر الوجوديين لا يوصلهم إلى أصل الحقيقة وأن الإغراق في العقلانية سيؤدي بالإنسان حتمًا إلى القلق والملل والاغتراب والخطيئة، ولهذا فقد وُصف الوُجوديون بتيار اللا عقل، لأنهم تمرّدوا على المنطق والتفكير العقلي وجنحوا نحو التفكير الوجداني وردود الأفعال العاطفية على اعتبار أن الفلسفات القديمة قد تجاهلت هذا الجانب وأهملته كليًا.

ز_ يرى الوجوديون أن الإنسان ليس كائنًا فردانيًا بل إنّ هناك صلة وطيدة بين الأنا والغير وقد أطلق "هايدجر" على ذلك وسم "الوجود مع الآخر" وسمّاها "غابريال مارسيل" "اقتحام وجود الأنت"، وهي فكرة نابعة أصلاً من مبدأ "تشارك الوجود" لأن الإنسان بطبيعته في حالة اتصال دائم بغيره، ولا يمكن أن تتحقق وجوديته وهو بمعزل عمن يحيطون به، وبالتالي تنتفي "الفردانية" في وجود مبدأ "الآخر" أو "الغير".

4_ الوجودية العربية:

يرى عبد الرحمان بدوي أن الوجودية الغربية قد تسللت إلى الفكر والأدب العربيين بين نهاية الأربعينيات ومنتصف الستينيات من القرن الماضي، متأثرة خاصة بأعمال "سارتر" التي ترجمت إلى العربية[1] وقد وصفت موجة "الوجودية العربية" كظاهرة أدبية وفكرية، بالمرحلة الفلسفية المُسَيَّسَةُ من (سياسة) نظرًا لأنها تألقت بين مرحلتين تاريخيتين هامّتين هما:

أ_ نهاية العصر الكولونيالي الأوروبي في البلدان العربية متزامنًا مع النكبة الفلسطينية وهزيمة العرب في 1948.

ب_ نكسة حزيران، أو ما يعرف بحرب الستة أيام سنة 1967، بين العرب واليهود.

ويجمع النقاد أن الوجودية العربية قد تأسست على يد الفيلسوف المعاصر "عبد الرحمان بدوي" عن أطروحته في الدكتوراه عام 1944، الموسومة: "الزمان الوجودي"[2] والتي تأثر فيها بفلسفة الكينونة عند الألماني "هايدغر" خاصة في كتابه "الوجود والزمن" حيث إنّ "المعرفة عند هايدغر نمط وجود في العالم، والتأويل حينما يحقق معرفة فهو نمط وجود يحقق وجوده باستمرار من ممارسته لنشاط القراءة الذي تُدمجُ فيه الذات بالموضوع فيُلغى فصل هذه الثنائية وتتحقق أنطولوجيا الفهم"[3].

وفي سنة 1945 أصدر "بدوي" كتابه الشهير "من تاريخ الإلحاد في الإسلام"[4] حيث حاول فيه توضيح الفروق بين الإلحاد الغربي القائم على إنكار وجود الله والإلحاد الإسلامي القائم على إنكار وجود ما أسماه بـ "الوسيط النبوي بين الألوهية والإنسان".

ويذهب "بدوي" إلى أن الوجودية السارترية قد لاقت رواجًا وإقبالاً كبيرين في الشارع الفكري والأدبي العربي وقد ظهر ذلك من خلال المجلة الوجودية التي أسسها "سهيل إدريس"

---

[1] عبد الرحمان بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ص33.

[2] مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1955.

[3] أحمد عوّيز: العقل التأويلي الغربي، مقاربات في أنظمته المعرفية ومساراته، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2018، ص420.

[4] الكتاب من إصدار دار سينا للنشر، ط1، 1945، ط2، 1993.

بعنوان: "مجلة الآداب" الصادرة عام 1953 بلبنان وقد استهل فيها "إدريس" افتتاحيته بمقالة عنوانها "أهلا بسارتر وسيمون"[1] يرحب فيها بـ "وصول جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار إلى القاهرة، ولا شك في أن زيارة الكاتبين الفرنسيين لأكبر عاصمة عربية تثلج صدور المثقفين وتملأهم شعورًا بالاعتزاز والفخر ... إن مواقف "سارتر" السابقة في تأييد قضايا النضال والحرية لدى الشعوب المظلومة تدل كلها على ما ينعم به من نقاوة الضمير وشجاعة القلب وحرية الفكر"[2].

وعلى المستوى الإبداعي، ظهر الأديب الوجودي التونسي "محمود المسعدي" خاصة في روايته "حدّث أبو هريرة قال..."[3] حيث تقوم فكرة الرواية على إظهار مسيرة البطل الوجودية من بعثته الأولى من بين الأموات إلى بعثه الأخير في عالم المطلق والميتافيزيقا. وقد أُدرجت الرواية ضمن "النّص الذهني" (الفلسفي)، وقد حاول المسعدي الابتعاد عن الوجودية السارترية والغربية عمومًا في هذا النص، ما جعل الناقد "محمود طرشونة" يصفه بـجملته الشهيرة "الوجودية أسلمت على يد المسعدي".

أما في الجزائر فنذكر الروائي "سمير قسيمي" الذي وظف الفلسفة الوجودية في روايته "يوم رائع للموت"[4] التي نال عنها جائزة "البوكر" سنة 2009. وقد تجلت الوجودية من أوّل النص، بل من عنوانه إلى نهاية البرنامج السردي، إذ صار للموت يوم رائع اتخذ فيه البطل قرارًا إنهاء حياته بعد أن كتب إلى نفسه رسالة وبعثها بالبريد إلى بيته يشرح فيها أسباب انتحاره وهو المثقف الفقير المصدوم في قيم مجتمعه الفاسد والمنحل.

أمّا في ليبيا، فنجد أب الوجودية الروائية "إبراهيم الكوني" الذي يولي اهتمامًا خاصًّا لفكرة جوهرية هي الحرية، ولا يجد "الكوني" فضاءً لتجلّي الحرية كالصحراء حيث يقول: "كيف لا تكون الصحراء صلاة في محراب الأبدية إذا كنّا قد برهنّا في موسوعتنا "بيان في لغة اللّاهوت" أنها وطن التكوين؟ ... فصحرائي لم تكن يومًا صحراء الجغرافيا، ولكنها

[1] ينظر: المجلة، العدد 03، بتاريخ 10 مارس 1967، متوفر على موقع صخر في أرشيف السّارح.

[2] المرجع نفسه.

[3] محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال...، تقديم: توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، تونس، 1973.

[4] سمير قسيمي: يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

الصحراء كاستعارة لِمَا نسميّه وجودًا"[1]. ومن أهم المؤلفات التي تجلى فيها البعد الوجودي عند "الكوني"، نذكر: "المجوس"، "رباعية الخسوف"، "الناموس"، "الصحف الأولى" وغيرها.

أخيرًا، نستنتج ممّا سبق أن الوجودية العربية قد استمدت مرجعيتها الفلسفية من الوجودية الغربية خاصة "سارتر" و"كامو" وحاول الأدباء بمختلف توجهاتهم أن يجسدوا معاني الاغتراب والقلق والشك والعبث والوجود والكينونة الإنسانية في كتاباتهم السردية حتى الشعرية.

[1] ينظر: حوار منصة "معنى"، مع: إبراهيم الكوني، عنوانه: "ما بين الوجود والعدم": بيتٌ في الدنيا، وبيت في الحنين"، حاورته: بلقيس الأنصاري، منصة "معنى" يوم 07 مارس 2024.

المحاضرة الخامسة(05)

الاتجاه النفسي في الرواية العربية

عناصر المحاضرة:

تمهيد عام.

1_ مفهوم علم النفس.

2_ علاقة علم النفس بالأدب.

3_ تجليات البعد النفسي في الرواية العربية.

تمهيد:

قبل الحربين العالميتين الأولى والثانية، وتحديدًا ما بين سنة 1918 و1945، لم يكن الاهتمام بالجانب النفسي للإنسان محطّ عناية أو تساؤل أو دراسة، لكن الدّمار الشامل الذي خلفته الحرب العالمية الثانية قد ترك آثارًا نفسية فظيعة على الإنسان في الوقت الذي كان التوجه العام للطب التقليدي منصبًا على ربط كل الأمراض الإنسانية بالجانب العضوي فقط إلى أن أثبت العلم أن الحالة النفسية للفرد قد تكون سببًا واضحًا في ظهور أمراض عضوية وأن تأثير مشاهد القتل والدماء والجثث المترامية أشلاء قد خلف أمراضًا وعقدًا نفسية غيرت من المنظومة العلاجية للإنسان وأسهمت في تحول مسار الطب عمومًا من الانحصار في الطب الكلاسيكي إلى الانفتاح على الطب المعاصر الذي صار يولي أهمية كبيرة للجانب النفسي للإنسان ويربطه بالأمراض العضوية المختلفة وهو ما أثر بشكل واضح في الإبداع والفن عمومًا وفي الكتابة الشعرية والروائية بشكل خاص ونتج عنه ما عُرفَ بالرواية النفسية أو البعد النفسي في الرواية.

وقبل الخوض في مسألة علاقة النفس بالأدب حَرِيٌّ بنا الوقوف عند بعض المفاهيم التأسيسية في علم النفس حتى يتسنى للطالب القدرة على ربط هذا الاتجاه بعالم الكتابة الروائية عمومًا أو النظر في إشكالية انتقال حقل المعرفة النفسية إلى مجال الكتابة السردية.

1_ مفهوم علم النفس:

يستند مفهوم علم النفس عمومًا على مسألة الكشف عن الدوافع العميقة للسلوك الإنساني ومحاولة تفسيره وملاحظته عند الاحتكاك ببيئته والتنبؤ بما سيكون عليه هذا السلوك لاحقًا، ويمكننا تحديد بعض غايات علم النفس من خلال الآتي[1]:

1_ دراسة سلوك الإنسان وغيره من الحيوانات والعوامل التي تؤثر في هذا السلوك.

2_ فهم الفرد لنفسه وسلوكه ودوافعه وفهمه لسلوك الآخرين أيضًا.

3_ دراسة الفروق بين الأفراد والجماعات والسلالات في القدرات العقلية والمزاجية والشخصية.

[1] معاوية محمود: علم النفس العام، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص22.

4_ دراسة نمو الأفراد الجسمي والعقلي والانفعالي والاجتماعي خلال مراحل الحياة (من الفترة الجنينية حتى مرحلة الشيخوخة).

ونشير إلى أنّ مدرسة الطب النفسي قد تأسست على يد العالم النفساني النمساوي "سيغمود فرويد" الذي أكّد أن "وحدة السلوك الإنساني هي خاصية بشرية عامة، كما أكّد على الجوانب اللاشعورية في تفسير السلوك الإنساني، كما اهتم "فرويد" بدراسة الشخصية غير السوية واستخدام طريقة التداعي الحرّ في علاج مرضاه وهو أوّل من قسّم النفس الإنسانية إلى (الهو، الأنا، والأنا الأعلى).

2_ علاقة علم النفس بالأدب:

أدّى تطور نظريات علم النفس لا سيما مع "فرويد" إلى ولادة الاتجاه النفسي أو لنقل البُعد النفسي داخل النص الأدبي وذلك بفعل تأثير اكتشافات "فرويد" في مجال الأمراض والعقد النفسية وأثر ذلك على السلوك الإنساني على تمثّل هذا البعد من خلال توظيف الشخصيات الروائية التي تعكس كل تفصيلات الحياة الإنسانية المعقدة أو المركبة. وقد تأثر بعض الروائيين بهذا الاتجاه وحاولوا سبر أغوار شخصياتهم الروائية شأن "دوستويفسكي" في شخصية "ستندال" في روايته "الأحمر والأسود" الصادرة عام 1830. كما كتب "فلوبير" سنة 1862 روايته "لامبو" و"مدام بوفاري" سنة 1857، حيث ظهر في كتابات هؤلاء الحوار الباطني وتداعي الخواطر وتنويع الرؤى[1].

أمّا عن رصد العلاقة بين علم النفس والأدب فقد اهتمّ بها تلميذ "فرويد" العالم "كارل يونغ" من خلال نظريته المسمّاة: "علم نفس الأدب" حيث توصل "يونغ" إلى أنّ الشخصيات الروائية هي أكثر العناصر الحكائية تجسيدًا للبعد النفسي في الرواية وقد أطلق على ذلك مصطلح "السيكولوجية الأدبية" أو La psychologie littéraire.

وليس من الغريب أن نجد هذا التداخل بين علم النفس والأدب، لأنّ التعايش بين الحقول المعرفية المختلفة هو مؤشر صحيّ على إمكانية احتواء حقل معرفي لحقل معرفي آخر مختلف عنه ظاهريًّا حيث إن أنواع الشخصيات والدوافع الغامضة لبعض ردود أفعال

[1] ينظر: السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص160.

الشخصيات وسلوكاتها، حاضرة بكثرة في الأعمال الأدبية ولاسيما السردية منها، لأن الرواية بشكل عام هي أقرب الأجناس الأدبية للواقع ومتغيراته. وتجدر الإشارة هنا، أنّ العلاقة بين الأدب وعلم النفس قد مرّت بمرحلتين أساسيتين[1]:

الأولى: تم الاهتمام فيها برصد العلاقة بين الأدب وعلم النفس على مستوى الإنتاج والتلقي الأدبيين.

الثاني: تمت فيه بلورة تصورات نقدية مستمدة من علم النفس والتحليل النفسي لدراسة الظاهرة الأدبية وتجلياتها النصية.

وعليه يمكننا القول إن العلاقة القائمة بين الأديب وعمله هي علاقة مزدوجة ذات اتجاهين، حيث يمكن من خلال تحليل العمل وتفسيره إلقاء الضوء على بعض اتجاهات الأديب ودوافعه، وما قد يعانيه من صراعات نفسية والخبرات التي مرّ بها منذ طفولته وكل ذلك سينعكس وبشكل واضح على الملامح العامة لشخصياته داخل النص.

3_ تجليات البعد النفسي في الرواية العربية:

لعلّ من أكثر الروايات العربية الحديثة تجسيدًا للبعد النفسي –وإن كنت أرى أنّ لا رواية بلا بعد نفسي على الإطلاق، وإنمّا تتباين درجة تجسيد ذلك بحسب قدرة الكاتب على تمثل الحياة النفسية لشخصياته– هي روايات "نجيب محفوظ" بصفة العموم، فإذا أخذنا نموذج "اللّص والكلاب" و"الحب والقناع" مثلاً لا حصرا فإننا نسجل جملة من الملاحظات على رأسها:

أ_ ملامسة الكاتب للقضايا النفسية والفلسفية والاجتماعية التي تتعلق بجوهر الشخصية والفارق بين ما يظهر عليه الشخص وما هو عليه في واقع الأمر.

ب_ ارتكاز الشخصيات على بناء علاقات اجتماعية هشة نظرًا لانشغالها بما قد تكسبه من مصالح داخل هذه العلاقات وليس بتعميق العلاقة نفسها وهو ما يظهر تحكم المصالح الشخصية في كثير من العلاقات الإنسانية.

[1] ينظر: عبد العزيز جسوس: خطاب علم النفس في النقد الأدبي الغربي الحديث، المطبعة الوطنية، المغرب، ط1، 2006، ص50.

جـ_ انحصار البعد النفسي في الرواية العربية في الشخصيات الروائية سواء من حيث شكلها الخارجي أو علاقاتها ببعضها بعض أو طبيعتها (نمطية، نامية، رئيسية، ثانوية) ولكن يمكن أن تدرج عناصر أخرى موازية للشخصيات كالعنوان الرئيسي والعناوين الداخلية.

وإذا أردنا أن نحصي الروايات التي وظفت البعد النفسي فإن ذلك مستحيل، لأنه لا يمكن أن تكتب رواية وتؤسس شخصيات دون أن يكون البعد النفسي حاضرًا فيها، فما أكثر الروائيين الذين اتخذوا شخصيات مركبة ومعقدة أبطالاً لرواياتهم نذكر من ذلك: شخصية الشاعر المثقف في زمن الإرهاب في رواية "الشمعة والدهاليز" لـ "الطاهر وطار"، وشخصية الساردة "ياما" في رواية "مملكة الفراشة" لـ"واسيني الأعرج" التي تبدو كأنها تعاني من شيء يشبه الباثولوجيا النفسية **La pathologie psychique** التي فصلتها عن واقعها وأنهكت نفسيتها إلى حدّ الدّمار. وكذلك بعض شخصيات الكاتب "بنسالم حمّيش" و"محمود المسعدي" و"إدريس الشرايبي" و"محمد برادة" و"حنّا مينا" وغيرهم.

نستنتج في نهاية هذه المحاضرة أنّ اهتمام الرواية العربية بالاتجاه النفسي كان منبعه في حقيقة الأمر مع روايات "إحسان عبد القدوس" في مرحلة الستينات أين حاول الروائيون عمومًا معالجة علاقة الفرد بنفسه وبغيره داخل نصوصهم وكذا البحث في تمثلات واقع وسلوك هذه الشخصيات عند تحريكها وسط العملية السردية لمراقبة أفعالها وردود أفعالها صوب واقعها والبيئة المحيطة بها...

المحاضرة السادسة(06)

الصراع الحضاري في الرواية العربية

عناصر المحاضرة:

تمهيد عام.

1_ الصراع الحضاري: جذور المصطلح.

2_ مظاهر الصراع الحضاري: الصراع مع "الآخر".

أ_ الصراع الحضاري بين الشرق والغرب.

ب_ الصراع الفكري.

3_ تجليات الصراع الحضاري في الرواية العربية.

تمهيد:

"الحضارات هي القبائل الإنسانية، وصدام الحضارات هو صراع قَبَليّ على المستوى العالمي"[1]. هذه عبارة شهيرة للمفكر "صموئيل هنتنغتون"، تلخص قضية الصراع الحضاري بين الأمم والشعوب، ويمكننا الحصر هنا بالقول هو صراع بين الشرق المسلم والغرب المسيحي، وقد شاع هذا النمط من الصراع تحت مسمّى "صدام الحضارات"، وهو من المسائل الشائكة التي أثارت جدلاً ونقاشًا واسعين على مرّ عقود كاملة ولم تقتصر هذه الأخيرة على الظهور ضمن أجندة المفكرين المعرفية، وإنّما امتدت إلى فضاءات النصوص الروائية.

فما هي جذور مصطلح "الصراع الحضاري" وما تمظهراته في الرواية العربية؟ وهل نحن فعلاً أمام صدام حضاري أم حوار حضارات كُتب لها أن توجد على رقعة جغرافية واحدة وبالتالي صار التعايش بينها أمرًا لابُدّ منه؟؟؟.

للإجابة عن هذه التّساؤلات نتعرف أوّلاً على:

1_ مفهوم "الصراع الحضاري"، جذور المصطلح:

الصراع بمعناه العامّ والبسيط هو تعارض موقفين أو أكثر من قِبَل الفاعلين الاجتماعيين حول قضايا اجتماعية أو ثقافية عامّة. وقد تمّ تداول مصطلح "الصراع" من وجهة نظر حضارية، منذ بدأت الأمم القديمة تسعى إلى إقامة إمبراطوريات، ما دفعها للحروب والنزاع مع الأمم المخالفة لها في التوجهات والعقائد خاصة ما قادته الحروب الصليبية من حملات للتبشير والتنصير والتثقيف.

لفظة "صراع" في اللغة، تعني النزاع والخصام والخلاف والشقاق ... والتعارض بين موقفين، أي قيام مصلحة في جانب تضر بمصلحة الجانب الآخر أو تمنع نُشُوءَها[2] وهو ما نسميه –كمقابل– بالفرنسية Le Conflit، وقد حدّدت دائرة المعارف الأمريكية نطاق "الصراع"

[1] صموئيل هنتنغتون: صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، ترجمة: مالك أبو شهيوة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، 1999، ص367.

[2] أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العمل، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1987، ص116.

فيما هو "حالة من عدم الارتياح أو الضغط النفسي الناتج عن التعارض أو عدم التوافق بين رغبتين أو حاجتين أو أكثر من رغبات الفرد أو حاجاته"[1] وهو ما تدعمه نظرية "صراع الحضارات" للعالم السياسي الأمريكي "هنتنغتون" من أنّ "مستقبل الصراع بين العوالم تقوم على افتراض أنّ مضامير (الحضارة) و(الثقافة) وتحديدًا (الدّين)، هي من ستغدو في القادم من الأيام ركيزة للصراعات القادمة بين المجتمعات وليست ميادين السياسة أو الاقتصاد أو الإيديولوجية أو الجغرافيا كما كان شائعًا"[2]، ما يعني أن عوامل تفاقم الصراع بين الأمم قد تغيرت وصار (الدّين) هو العامل الأكبر في "حرب الحضارات" بين الأمم والشعوب لا سيما بعد هجومات 11 سبتمبر 2001 على بُرجَيْ التجارة العالميين بنيويورك أين تصارعت الهويات (الهوية العربية الإسلامية والهوية الغربية المسيحية) وكلّها مبرّرات –في حقيقة الأمر– أوجدتها النظرية الكولونيالية (الاستعمار)، وبالتالي تجلت أغراض هذه الأخيرة المتخفية وراء التنصير والتثقيف وأبانت عن مقاصدها الحقيقية وهي السيطرة على الشعوب الضعيفة، ما ولّد حالة من الصراع الدّائم بين الأقطاب المختلفة.

2_ مظاهر الصراع الحضاري: الصراع مع "الآخر":

أ_ الصراع الحضاري بين الشرق والغرب:

يُعدّ الصراع بين الشرق الإسلامي والغرب المسيحي من أكثر أنماط الصراع الحضاري التي ظهرت بين الأمم وهو ما يعزز الفكرة التي تحدثنا عنها سابقًا وهي العامل الدّيني الذي سيطر على مجرى الحرب بين الحضارات الإنسانية المختلفة، وهو صراع بين ثقافتين متباعدتين، ثقافة تؤمن بالتعايش مع الآخر (ثقافة الشرق الإسلامي) وثقافة تؤمن بإقصاء الآخر (ثقافة الغرب المسيحي)، ويرجع ذلك إلى فرق جوهري بين الثقافتين، وهو أن الشرق أسّسه الإسلام الذي جاء بمشروع حضاري يكفل حرية العقيدة وعدم الإكراه على الدّين واحترام حق الجميع في ممارسة معتقداته. بينما تقوم ثقافة الغرب المسيحي على إقصاء

[1] The Encyclopedia Americana International, Edition “Danbury” Connecticut Gerolier Incorporated, 1992, p:537.

[2] ثامر عباس: الأنا وجحيم الآخر، ديناميت العنف في المجتمعات المتشظّية، دار نيْنَوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2018، ص79.

المشروع الحضاري الإسلامي لأنها أيقنت أنّه الوحيد الذي سيواجهها ويمنعها من استعباد الشعوب.

وفي هذا السياق يذكر الناقد الدكتور "إبراهيم كالين" أنّ أهمّ خصيصة من "الخصائص الأساسية للشرق في الحس السائد في العالم الغربي، ويشير إلى أنّ الانفصال بين الثقافتين هو الوضع الطبيعي، فيما أن تقاربهما حالة استثنائية تستدعي التدخل الإلاهي"[1] –كما يقول–، ونحن نؤيد تمامًا فيما ذهب إليه، لأنّ الحديث عن "حوار الحضارات" هو أكذوبة كبيرة، أساسها النظرة المثالية الحالمة لعالم أفلاطوني لا ينتمي إلى معطيات الواقع، ذلك أنّ الحضارات وعلى اختلافها لم تتمكن عبر تاريخها من الاتفاق وإن تعايشت مع فكرة الصراع، لأنّ الوعي بمبدأ الاختلاف هو ما يجعل الأمم تتقبل طبيعة الفوارق الحضارية والتاريخية والثقافية الموجودة بينها، وبالتالي سيكون من الصعب بل من المستحيل تصور حضارة إنسانية شاملة ضمن إطار "اتفاق" أو تلاؤم الحضارات، لأن الاختلاف وعدم الانسجام هو طبيعة كونية لا يمكن العيش دونها وبالتالي فإنّ الحديث عن الاختلاف الجذري بين الشرق والغرب أو لنقل –على وجه التدقيق– بين الحضارة العربية والأخرى الغربية هو من قبيل البديهيات، ولا نسميه صراعًا إلاّ إذا كان مبنيًّا في جوهره على الاختلاف.

وإن كنّا نعتقد أنّ الفائز في الصراع مردُّه إلى مختلف عوامل القوة التي يحوزها، ولهذا اتجه الفكر الإنساني إلى اعتبار الحضارة الغربية هي الطرف الذي بدأ بالصراع وقاده إلى حيث يريد، بل إنّ مفهوم الصراع الحضاري بين الشرق الإسلامي والغرب المسيحي قد أخذ منحًى فرضته الهيمنة الغربية، يقول المفكر "محمّد عمارة" في هذا السياق: "صراع الحضارات" هي تلك النزعة الصراعية الغربية التي تسعى إلى احتواء وترويض ودمج الحضارات الأخرى وبالخصوص الحضارة الإسلامية في نمطها الحضاري ومنظومتها القيميّة"[2].

---

[1] إبراهيم كالين: مقدمة إلى تاريخنا والآخر، ما وراء العلاقات بين الإسلام والغرب، ترجمة: أنس يلمان، الدار العربية للعلوم ناشرون –كتاب إلكتروني– صيغة PDF.

[2] محمّد عمارة: الحضارات العالمية تدافع أم صراع...؟؟، مؤسسة "نهضة مصر" للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص06.

ب- الصراع الفكري:

يرى الفيلسوف الجزائري "مالك بن نبي" أن الصراع الفكري يتطلب شروطًا نفسية واجتماعية، وأنّ ما يميز الصراع الفكري على العموم خاصة في البلاد المستعمرة هو كونه غامضًا وخفيًّا[1]، حيث يسعى الاستعمار لإحاطة هذا الصراع بالغموض حتى لا تنكشف خططه وأهدافه، فالصراع الفكري هو معركة أفكار وإيديولوجيات وفلسفات وثقافات مختلفة ووجهات نظر ونظريات أيضًا. ويُعدّ "مالك بن نبي" هو أوّل من وضع مصطلح "الصراع الفكري" وقصد به "استراتيجية للسيطرة بوسائل أخرى غير السلاح لإضعاف صاحب الفكرة بالانتقاص من فاعلية أفكاره ...[والأفكار] أسلحة غير مرئية، بل إنها غير مرئية أكثر من الأشعة غير المرئية"[2]. ويرى الدكتور "مهنّا المهنّا"* أن بداية الصراع الفكري بين الشرق والغرب بدأ عندما قرر هذا الأخير محاربة الإسلام من خلال ثلاثة أجنحة: جناح الاستشراق، جناح التنصير، وجناح الاستعمار ودائمًا ما كان جناح الاستعمار يسبق خطوتي الاستشراق والتنصير (أو التبشير)، وقد تمّ التحضير لذلك -حسب رأيه- منذ القرن 17 بإنشاء مراكز للاستشراق حيث جعلوا في كل جامعة كرسيًّا لدراسة الشرق (يعني قسمًا كاملاً لدراسة الشرق)[3]. وذلك بهدف دراسة الحضارات المعاصرة للتوراة والإنجيل ومعرفة موقعيهما من هذه الحضارات والأهم من ذلك **دراسة الشرق الإسلامي** (الحضارة الإسلامية، تاريخ الإسلام بشكل عام).

إذن كيف تجلّى كل ذلك في الرواية العربية المعاصرة؟ أو ما هي تمظهرات الصراع الحضاري والفكري في سردياتنا المعاصرة؟ ... وهذا ما نجيب عنه في الآتي:

3_ تجليات الصراع الحضاري في الرواية العربية:

نشير بدايةً إلى مسألة في غاية الأهمية وهي أنّ النقد الغربي -وقد كرّس مفاهيمه في وسط النقد العربي للأسف الشديد- يعدّ كل فكر أو تأليف غربي مركزًا بينما يرى أن كل ما

---

[1] Malek Ben nabi: Le problème des idées dans le monde musulman, ED: El Bay'yinate, Alger, 1ére ed, 1990, p:125.

[2] Ibid., p:44.

* باحث في التاريخ والتراث الإسلامي، أنشأ منتدى "المهنا" للدراسات الثقافية بالكويت.

[3] ينظر: حوار مع المفكر الدكتور "مهنّا المهنّا"، متاح على قناة "مهنّا حمد المهنّا" في اليوتيوب، مبثوث بتاريخ 17 أفريل 2016.

دونه هو هامشي تابع، بدليل أنّ المستشرقين قد سوّقوا فكرة بداية النهضة العربية من حملة "نابليون بوناپارت" عام 1897، وقد تربت أجيال عربية كثيرة على هذه الفكرة، بل إنها مبثوثة في أشهر كتب النقد العربي الحديث وموثقة في برامج ومناهج التعليم العربية، وعليه اتجهت الرواية العربية إلى التخلص من فكرة أنّ كل ما هو جديد أدبيًّا هو بالضرورة غربي النشأة وأنّ العرب غير قادرين على الإبداع والتجديد وهي فكرة "ثبتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثقافة بشكل عام و [تقر] أن كل الآداب الجديدة إنّما هي غربية في أصلها[1]. وقد فسّر "إدوارد سعيد" انحياز وتأصيل الغرب بهذا التوجه بما أسماه "الهوية الأوروبية" حيث يرى أنّ أصل هذه الفكرة نابع من إحساس الغرب بتفوق الهوية الأوروبية على جميع الهويات الأخرى (يعني الثقافات غير الأوروبية) وهيمنتها على الشرق ما نتج عنه تفوق أوروبي مقابل تخلف شرقي[2].

وقد كانت للبعثات الطالبية إلى دول أوروبا الدور الكبير في الكشف عن عقدة الانبهار بالآداب الأوروبية والشعور الداخلي بالتفوق والهيمنة، ويظهر ذلك من خلال مؤلفات منها: "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لـ "رفاعة الطهطاوي" وكتاب "الشيخ عالم الدين" للكاتب "علي مبارك" وغيرهما.

ويعزز هذا الكلام ما ذهب إليه "إدوارد سعيد" عندما رأى أن الخطاب الكولونيالي هو الذي صنع صورة مركبة للشرق وأصبحت ملائمة للدراسة في المعاهد العليا وللعرض في المتاحف ...وللاستشهاد بها نظريًّا في الأطروحات الخاصة بعلم الإنسان والأنثروبولوجيا ... إنها صورة مركزية للشرق لم يطعن فيها أحد، وكان ذلك أولا وفق أفكار عامة تحدّد من هو الشرقي أو ما هو الشرقي، وبعد ذلك وفق منطق تفصيلي لا يخضع فحسب للواقع الفعلي، بل تمليه شتى الرغبات والأطماع وضروب القمع والاستعمار[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013، ص07.

[2] ينظر: إدوارد سعيد: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص52.

وهو ما نتج عنه الخضوع لفرضية التفوق العربي، وبالتالي هيمنة المركزية الأوروبية التي تعتبر الفرد العربي إنسانًا حالمًا غير قادر على الابداع والتجديد وهو ما أنتج ثلة من المبدعين الذين يعيشون في جلباب المركزية الأدبية الأوروبية أمثال: "توفيق الحكيم" في رواية "عصفور الشرق" و"يحي حقي" في روايته "القنديل" و"طاهر حسين" في روايته "أديب" و"فتحي غانم" في "الساخن والبارد". ثم صدرت روايات أخرى تِبَاعًا تكرس لفكرة الانبهار بالغرب وتسهم في ترسيخ الخطاب الاستعماري كرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لـ "الطيّب صالح" و"الحي اللاتيني" لـ "سهيل إدريس" و"حنّا مينا" في "الربيع والخريف" الدائرة أحداثها في مدينة "بودابيست" و"حمامة زرقاء في السحب" التي جسدت الصراع العربي (الفلسطيني) مع المقابل الإسرائيلي لكن على أرض ثالثة هي مستشفى مدينة لندن البريطانية.

وقد توالت العناوين التي اتخذت من الصراع الحضاري ثيمة لها في دول المغرب العربي لا سيما في رواية "المرفوضون" لـ "إبراهيم سعدي" و"مالا تذروه الرياح" للكاتب "محمّد عرعار" الذي نسف في نصه فكرة "فرنسا القوة التي لا تهزم" وغيرها من النصوص التي جسدت أعلى صور الانبهار بالحضارة الغربية وثقافتها ومكانة المرأة عندها وعنجهية الإنسان الغربي الذي يتعالى على غيره من الأمم.

ولا يمكننا أن ننهي هذه المحاضرة الشائكة دون أن نشير إلى نتيجة هامة وهي التي تتعلق بأهم القضايا التي ركزت عليها الرواية العربية لإرساء تمثلات الصراع الحضاري ونقصد بذلك محاولة جعل النص وسيلة لتقديم البدائل المعرفية في صيغة خطاب سرد مضاد للخطاب الاستعماري لا سيما "بالنسبة للذات في التمثيل وصياغة هويتها عن طريق تأكيد اختلافها مع صور الآخر، اختلافًا يأخذ أنماطًا متعددة من العلاقات. شكل ديالكتيك السيد والعبد، وهندسة المركز والهامش في الحكاية الكولونيالية، وشكل السلطة والتابع في حكاية السلطة وشكل الألفة (الأنا / المحلي) والغربية (الآخر / الأجنبي) في الحكاية الحضارية"[1]، وهو ما شكل الوعي الروائي بضرورة التسلح بالأنا المبدعة التي تنافس "الآخر"، وبالتالي الخروج من بوتقة الانبهار إلى رحابة الازدهار معرفيًا ونقديًا وأدبيًا.

[1] محمد بو عزة: سرديات ثقافية، من سياسة الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص16.

المحاضرة السابعة(07)

البعد الإيديولوجي في الرواية العربية

عناصر المحاضرة:

تمهيد

1_ الإيديولوجيا: الضبط الاصطلاحي.

2_ أشكال تمظهر الإيديولوجيا في الرواية.

3_ البعد الإيديولوجي في الرواية العربية.

تمهيد:

يجمع معظم النقاد والباحثين في فنّ الرواية، أنّها نوع سردي غير بريء، بمعنى أنّه لا رواية بلا إيديولوجيا وإذا أمعنا النّظر في التجربة الروائية العربية فإننا سنؤسس المنطق المعرفي الذي سنبني عليه هذه المحاضرة، ذلك أنّ الإيديولوجيا هي معطى فكري وثقافي وممارسة خطابية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تنأى الرواية عنه، فما هي حدود مصطلح الإيديولوجيا، وكيف تمظهرت في الرواية العربية؟

1_ الإيديولوجيا: الضبط الاصطلاحي:

لفت انتباهنا مفهوم لمصطلح إيديولوجيا، اتّسم بالإيجاز والدقة، وهو ما ذهب إليه الناقد المفكر "عبد الله العروي" حين وصف المصطلح بـ "علم الأفكار" وملخّص هذا المصطلح هو أن كلمة "إيديولوجيا" قد ترتبط بأشياء متعددة، وارتباطها بهذه الأشياء هو الذي يحدّد دلالتها ... كما يحيل المصطلح على الرؤية الكونيّة ويعني بها مجموعة من المقولات والأحكام حول الكون[1]. ويرى "شكري الماضي" أنّ الإيديولوجيا هي نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية، أي هي مجموعة التصورات التي تعبّر عن مواقف محدّدة تجاه علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالعالم الطبيعي، وعلاقته بالعالم الاجتماعي[2].

وينبغي أن نشير هنا إلى أن مصطلح الإيديولوجيا قد نبت في البداية مَنْبَتًا سياسيًّا، أي أنّه كان متداولاً في حقل السياسة أو الفكر السياسي لاسيما في فرنسا ثم ارتحل إلى حقل علم الاجتماع لمَا له من صلة وثيقة بطبقات المجتمع وتباين وجهات نظرهم، واختلاف أفكارهم ورؤاهم. وإذَا نظرنا إلى المسألة من زاوية "التَّعدِية" أي أن العلاقة بين الحقول المعرفية متعدّية إلى بعضها بعض، فإنّه يمكننا القول: ما دام الأدب هو انبثاق عن مجتمع، وهو صورة من صور الممارسات الاجتماعية، وما دامت الإيديولوجيا هي نتاج رؤى وأفكار اجتماعية، فإنّ الأدب بالضرورة هو إنتاج إيديولوجي، لأنه انعكاس لمواقف فكرية ورؤى مختلفة اتجاه الإنسان والعالم.

[1] ينظر: عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1980، ص9-13.

[2] شكري ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص103.

وبالتالي، فإنّ علاقة الأدب بالإيديولوجيا هي تحصيل حاصل علاقة الفرد بمجتمعه، بل إنّها نتنج هذا الأدب الذي يتموقف من القضايا الراهنة المختلفة التي تؤسس البُنى المعرفية للمجتمع الذي ينتمي إليه الأديب.

إذن: الإيديولوجيا هي منظومة من الأفكار المرتبطة اجتماعيًّا بمجموعة اقتصادية أو سياسية أو عرقية، منظومة تعبّر عن المصالح الواعية لهذه المجموعة على شكل نزعة مضادة للتاريخ ومقاومة للتغيير ومفككة للبنيات الكلية[1].

فالإيديولوجيا في أي نصّ أدبي هي في واقع الأمر تبحث عن تلك العلاقة التي تربط متن العمل أو لِنَقُل فكرة النّص أو مضمونه بشروط إنتاجه الاجتماعي أو بالدلالات التي يحملها، وهو جوهر ما تحدّث عنه الناقد "غولدمان"، كما يرى أيضًا أنّ الإيديولوجيا لا تظهر في الموقف أو في شكل التعبير فقط بل تتجسد من خلال المواضيع التي يختارون الكتابة فيها ليتمكنوا من إرسال الرسالة التي يريدونها لتمثل الوعي الممكن الذي يحرك فكر الجماعة ويرسم مستقبلها. وتتمثل في رؤية الأديب للعالم التي يضمرها كلّ نصّ أدبي[2].

2_ أشكال تمظهر الإيديولوجيا في الرواية:

تعدّ أبحاث الناقد "حميد لحميداني" من أكثر الدراسات التي كشفت عن الأشكال التي تتمظهر فيها الإيديولوجيا في الرواية، وقد وقف عند طروحات "بيير ماشيري Piérre Macherey*" الذي عدّ الأدب هو بعض الإيديولوجيات، فهو يظهرها من أجل كشفها على مستوياتها اللّغوية والخطابية، كما يظهر قيمة النص الأدبي والسلطة التي تفضح الإيديولوجيا بما تميزت من قدرة على تشغيل قواه التركيبية واللغوية في مجاورة الإيديولوجيا، لأنّ أساسها في النص هو الحوار والصراع الذي يعتبر شرطًا أساسيًّا لتشكيلها[3].

إذن، الرواية تطرح فكرها الأيديولوجي لا بشكل علني مباشر –وإن كانت بعض الروايات قد سقطت في فخّ الأدلجة المباشرة– وإنّما من خلال تمفصلات النص السردي، وقد

[1] ينظر: جورج طرابشي: الماركسية والإيديولوجيا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، ص87.

[2] ينظر: لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، دار الحوار للنشر، دمشق، 1996، ص347 – ص364.

* ولد في فرنسا سنة 1938، فيلسوف ومفكر مختص في فكر "سبينوزا Spinoza"، أستاذ وناقد أدبي.

[3] ينظر: حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1990، ص26.

نُمسك بخيوط أيديولوجيات متصارعة داخل متن واحد لاسيما في علاقات الشخصيات ببعضها، فتظهر الإيديولوجيا في الحوارات المتناقضة فكريا، ويحاول حينها الأديب أن يجعلها مكوّنا جماليا في نصّه مثلها مثل باقي المكونات أو العناصر الجمالية التي يؤثث بها نصّه، فهي تتحول إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص. وقد صحّح "لحميداني" بعض المغالطات التي من شأنها تضليل الباحثين والدراسين، على رأسها تلك التي تقول بأنّ الإيديولوجيات المطروحة في النصّ الروائي هي بالضرورة إيديولوجية المؤلف أو الأديب، أو أنها تعبّر عن وجهة نظره الخاصة، بل ذهب إلى القول: "إنّ كُتاب الرواية غالبًا ما يقومون بعرض هذه الإيديولوجيات والمواجهة بينها من أجل أن يقولوا ضمنيا شيئًا آخر ربّما يكون مخالفًا لمجموع تلك الإيديولوجيات نفسها"[1].

نعتقد أن هذا الكلام صحيح، ولكنه أيضًا نسبيّ، والتعميم بهذا الحكم مرفوض في عُرف النقد، ذلك أنّ القراءة الفاحصة للمُنجز الروائي العربي قد أظهر –في كثير من المناسبات والحوارات الإعلامية– تطابق الموقف الإيديولوجي الشخصي للأديب مع الفكر الإيديولوجي المبثوث في نصّه، وهذا لا يُنقص من قيمة النص وإنّما صار النّص الروائي اليوم –فعلاً– مرآة لإيديولوجية صاحبه لكن علينا أن نشير إلى مسألة في غاية الأهمية وهي أنه من الخطأ حصر الإيديولوجيا في التصورات الفكرية السلبية أو ما أطلق عليه بـ "الفكر السّام"، لأنّ الإيديولوجيا في معناها العام –كما رأينا– هي مجموعة أفكار وتصوّرات، وقد يكون الأديب بصدد طرح تصور إيديولوجي إيجابي مناهض لإيديولوجيات مدمّرة وهدّامة منتشرة في الوسط الفكري والاجتماعي الذي ينتمي إليه. وبالتالي يمارس عملية الكشف والتعرية حتى يحقق غاية اجتماعية أو نقدًا سياسيًّا وإعادة بناء اقتصادي مثمر –وهو ما يمكن أن نصفه بعملية رصد التناقضات والمفارقات الثقافية والاجتماعية والسياسية– التي يفرزها التباين الطبيعي بين فئات المجتمع التي يُعدُّ الأديب فردًا منها.

ويُعدّ نموذج الباختيني (نسبةً لميخائيل باختين) في تقسيمه لأنماط تمظهر الإيديولوجيا داخل النص الروائي، من أكثر النماذج اعتمادًا من قبل النقاد وهي:[2]

[1] حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 13–14.

[2] يُنظر: ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص104.

أ_ إيديولوجيا النّص:

ويعني بها مجموع الإيديولوجيات التي يعبّر عنها النص من خلال أقوال وأفعال ونمط تفكير الشخصيات.

ب_ إيديولوجيا المؤلف:

ويصنّفها باختين جُزءًا من الإيديولوجيات المتصارعة داخل النص الروائي غير أنها تكون –في العادة كما يقول– تحت قناع الذوات الفاعلة سرديًّا.

وبالنظر إلى هاذين التصنيفين، سيكون أمامنا –حسب باختين– نمطان للرواية، **نمط الرواية المونولوجية** (أحادية الصوت) حيث يسيطر فيها الصوت الواحد على بقية الأصوات. و**نمط الرواية الحوارية** (متعددة الأصوات) وهو ما وصفه بـ "**النوع الأسمى**" كما يقول: "إنّ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائمًا علاقات حوارية، أي: إنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارًا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه من خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبًا تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانيّة تتخلل تقريبًا كل ما له فكرة ومعنى"[1].

ولهذا أطلق عليها باختين "النوع الأسمى" لأنّ الرواية أحادية الصوت بالنسبة إليه، هي أحادية الفكر والتصور أيضًا. وعليه، تتشكل العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا لا من منظور مبدأ التأثر والتأثير، فهذا المعطى صَار مُتَجَاوَزًا، ولكن من زاوية الاشتمال، أن الأدب –شئنا أم أبينا– يشمل الإيديولوجيا دون أن يتحول إلى إيديولوجيا، وذلك هو الخيط الرفيع الذي يَفْرُقُ بين ماهية الشيء ومكوناته الداخلية.

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفكسي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص59.

3_ البُعد الإيديولوجي في الرواية العربية:

مثلما تجلى الصراع الحضاري والفكري في النص الروائي – كما رأينا في المحاضرة السابقة– مثلما سيتجلى الصراع الأيديولوجي هنا ... حيث يتحول المتن السردي إلى حَلَبَة صراع، تُحاربُ الإيديولوجيات بعضها في محاولة للانتصار في حرب الصدارة، والأمر هنا طبيعي، ومردّه في الأصل إلى اختلاف أصحاب الإيديولوجيات نفسه، فالأمر شبيه بالصراع الأنساقي المتولّد عن علاقات التجاذب والتنافر بين الأفراد والمجتمعات "فالإيديولوجيات داخل الرواية لا تلعب إلا دورًا تشخيصيًّا ذا طبيعة جمالية من أجل توليد تصور شمولي، وكل هذا هو تصور الكاتب"[1].

وفي السياق ذاته، علينا أن نشير إلى أنّ المعالم الكبرى للتجلّي الإيديولوجي داخل الرواية لا تظهر إلاّ من خلال عنصر **الصراع** بين الشخصيات أو أبطال النّص. فالشخصيات وحواراتها من أكثر العناصر السردية تَمَثُّلاً للإيديولوجيا، وليس بالضرورة أن تكون تلك الصراعات انعكاسًا لإيديولوجية الكاتب، بل، على العكس أحيانًا، تصير آراؤه مصدر الكشف عن الصراع الإيديولوجي الدائر في مجتمعه حول قضايا مختلفة وشائكة وإن كنّا نرى، أن في ذلك أيضًا تجسيدًا لفكره الخاص أي لإيديولوجيته، فعندما ينتقد "واسيني الأعرج" في روايته "سيد المقام" مؤسسة الزواج –كما وصفها– ويعتبرها مؤسسة فاشلة في بلادنا، من خلال حوار صاغه بين البطلة "مريم" وأستاذها، مع طرحه لبديل آخر هو ما يُطلق عليه اليوم "**المُسَاكَنَة**" (يعني العيش تحت سقف واحد دون رابط الزواج) فهو بهذا لا ينتقد وضعًا أقل ما يطلق عليه أنّه تجربة فردية فاشلة لِزَوْج من الناس لم يفلح في إدارة شؤون هذه "المؤسسة"، لكن ذلك لا يعني أن كلّ المتزوجين فاشلون، لأنّ التعميم هنا غير منطقي، لكن الكاتب تدخّل –وبشكل تعسّفي واضح– لِيُبديَ رأيه –إيديولوجيته– في تصور أوجدته القيمة الدينية ثم الاجتماعية من أجل المحافظة على الأخلاق العامة.

وهذا سيأخذنا للحديث عن مسألة طغيان الإيديولوجيا في كثير من النصوص الروائية العربية حتى صَارت توصف بـ **الرواية المُؤَدْلَجَة** سواءٌ كانت هذه الإيديولوجيا نتيجة **صراع داخلي** وبالتالي ستطفو إلى السطح كل الحساسيات الوطنية الصانعة لهذا النمط من الصراع

[1] حيد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص36.

الإيديولوجي. أو **صراع خارجي** رأينا مصطلحه قبل هذه المحاضرة وهو "الصراع مع الآخر" (الغربي"). يقول "سعيد بن كَراد" في ذلك: "إنّ الإيديولوجيا بصفتها نظامًا مجسدًا ... تمتلك وجودًا قبليًا على شكل حالة انتظار المتلقي"[1]. معنى ذلك أن المتلقي ذاته هو انعكاس الصراع الإيديولوجي داخل المجتمع ولكنه يتقنع ككلّ الفواعل التي لا تُعلن عن نفسها إلاّ ضمن إطار ثقافي محدّد وهو ما ذهب إليه العروي حينما جعل ثلاثة أشكال لحضور الإيديولوجيا في الرواية، نوجزها في الآتي[2]:

أ_ الإيديولوجيا/ القناع:

وتعني، نظام الأفكار الوهمية تتضمن تقريرات وأحكامًا ما حول المجتمع، عن مصلحة وتهدف إنجاز عمل معين وتقود إلى نظرية نسبية فيما يتعلق بالقيم، وهذا ما معناه أن الإيديولوجيا تختفي خلف أقنعة لتحقيق مصالحها وأغراضها، فهي مضلّلة ومُوهِمة للمتلقي، لأنّ وجهها الحقيقي لا يظهر إنّما تتقنع لتجعل المتلقي يتعاطف معها فتموّه مصالحها لتتسلق دون عثرات وهو ما يظهر في الخطابات السياسية والشعارات السلطوية.

ب_ الإيديولوجيا/ رؤية كونية:

يرى "العروي" أن هذا النمط من الإيديولوجيا قد تأسس في الأصل نتيجة نظام فكري يستند على مجموعة مقالات وأحكام حول الكون، ويتم تداولها في اجتماعات المثقفين لإدراك دور من أدوار التاريخ، ويقود هذا النمط إلى فكر يحكم على ظاهرة إنسانية بالرجوع إلى التاريخ كقصد يتحقق عبر الزمن وهو ما يمكن أن نصفه "بالإيديولوجيا الواقعية" لأنه يعكس الرؤية الحقيقية للواقع.

جـ_ الإيديولوجيا/ معرفة الظاهر:

ونعني بها ذلك النظام الذي يسعى إلى معرفة الظاهرة الآنية والجزئية، ومجاله هو نظرية المعرفة ونظرية الكائن –كما وضّح العروي"– وسيقودنا هذا الاستعمال حتمًا إلى النظرية الجدلية. وبالتالي فإنّ هذا الصنف من الإيديولوجيا لا يخرج عن إطاره المعرفي

[1] سعيد بن كراد: النص السردي، نحو سيميائيات الإيديولوجيات، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص14.

[2] عبد الله العروي: مفهوم الأيديولوجيا، ص13.

الفكري فهو يبحث في الوجود والكينونة، يعني ماهية الكون والكائن الاجتماعي على حدّ سواء.

ولو طبّقنا رؤى "عبد الله العروي" على الرواية العربية فإنّنا سنقف عند نصوص هي بمثابة "مكان تجميع الإيديولوجيات"[1]، بل هي مكان تصارع الإيديولوجيات أيضًا، فالنص الروائي حقل ثقافي اجتماعي فكري، وهو مستنبط من حقله الأكبر: الأدب بما هو أيضًا بنية فكرية وثقافية واجتماعية كبرى، فلا أدب بلا إيديولوجيا، مهما حاول الأديب أن يتنحّى بذاتيته عن المشهد السردي، فإنّ الفكر الإيديولوجي والتّصور الفكري سيلجان النّص مهما وُضِعت أمامهما حواجز، ولعلّ ذلك ظاهر في نصوص معروفة شأن:

- رواية: "زينب" لـ "محمد حسين هيكل".
- رواية: "أولاد حارتنا" لـ "نجيب محفوظ".
- رواية: "حمامة زرقاء في السحب" لـ "حنّا مينا".
- رواية: "موسم الهجرة إلى الشمال" لـ "الطيّب صالح".
- رواية: "عائد إلى حيفا" لـ "غسان كنفاني".
- رواية: "مدن الملح" لـ "عبد الرحمان منيف".
- دون أن ننسى الرواية السبعينية في الجزائر وهي التي وُسِمَتْ بالرواية المؤدلجة، مثل:
- _ "الجازية والدراويش" لـ "الطاهر وطّار".
- إضافة إلى الرواية التسعينية، رواية الأزمة والمحنة الجزائرية:
- "تيميمون" لـ "رشيد بوجدرة".
- "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" لـ "واسيني الأعرج".
- "بحر الصمت": "ياسمينة صالح".
- "الشمعة والدهاليز": "الطاهر وطار".
- "بوح الرجل القادم من الظلام" لـ "إبراهيم سعدي".
- "المراسيم والجنائز": "بشير مفتي".

[1] عمّار بلحسن: الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1984، ص104.

المحاضرة الثامنة(08)

توظيف التراث في الرواية العربية

عناصر المحاضرة:

تمهيد عام.

1_ المفهوم العام للتراث.

2_ دوافع توظيف التراث.

3_ توظيف التراث في الرواية العربية.

4_ الرواية الجزائرية والتراث.

تمهيد:

إن العودة إلى التراث لا تعني الانقطاع عن الحاضر برهاناته المختلفة، إنّما الحاجة إلى الاشتغال بالتراث تمليها الضرورة في كيفية تعاملنا معه خدمة للراهن وتأصيلاً للحداثة بعدما عدّ ظهور الرواية الجديدة ثورة على أنماط الرواية التقليدية ودعوة لمسايرة الواقع الجديد وتحطيم الرتابة والضجر.

1_ المفهوم العام للتّراث:

إنّ "التراث" مصطلح خلافي غامض "لذا تعدّدت التعريفات واختلف الباحثون حول تعريفه وتحديد مقوماته... فالتراث هو الموروث الثقافي والاجتماعي والمادي المكتوب والشفوي، الرسمي والشعبي واللّغوي وغير اللغوي، الذي وصل إلينا من الماضي البعيد والقريب"[1].

وقد جاء في لسان العرب: "الوِرْثُ والوَرْثُ والإرثُ والوَارثُ وإلاراثُ والتّراث، واحد. والتراث أصل التاءِ منه واو، وقيل الورث والميراث في المال، والإرثُ في الحسب"[2].

وبالتالي يكون هذا المفهوم غير بعيد عن المعنى اللغوي للكلمة، ويعتمد أساسين[3]:

أ_ انتقال الملكية من فرد إلى فرد أو من جيل إلى جيل.

ب_ نهاية وجود الفرد، –الجيل– الناقل للملكية.

2_ دوافع توظيف التراث:

لعلّ النقد قد تساءل، لماذا العودة إلى التراث؟

قد يكون "الماضي" رقعة فنية ملهمة أو منطقة تاريخية آمنة، وقد يتعلق الأمر باستعراض أدبي جماعي أو هو بحث عن هوية ضاعت في متاهة خطاب إبستيمولوجي غربي، فهل العودة إلى التراث ضرورة حضارية أم مجرّد حالة فردية تعكس فعلاً ذاتيًا

[1] محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص21.

[2] إبن منظور: لسان العرب، ج6، مادة (مرث).

[3] سعيد شوقي محمّد سليمان، توظيف التراث في روايات "نجيب محفوظ"، "إيتراك" للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000، ص (ع) من المقدمة.

معزولاً؟؟! وحتى نجيب عن هذه التساؤلات علينا أن نعرض الأسباب أو الدوافع التي جعلت مبدعينا يعودون إلى التراث، والتي يمكن إيجازها في الآتي:

أ_ دوافع فنية:

تمثلت في الإحساس الكبير بثراء التراث والبحث عن مواطن الجمال الفنّي والإبداعي وتفْجير منابع تنوع التراث وغِناه ومحاولة استغلال هذه الإمكانات للخروج من إطار الجزئية والذاتية والاندماج في الكلي والمطلق والشمولي والموضوعي.

ب_ دوافع نفسية:

أصبح الشعور الإقلاع من جديد ضرورة نفسية مُلِحَّة بعد معاناة طويلة مع الجمود والرداءة، فالنهوض الفكري يمثل بالنسبة للعربي عنصرًا مناعيًا ضد عقدة التخلف والنقص ولا خير من "تراثنا" كمنطقة أمان واطمئنان على عكس "الانبهار" بالآخر الذي كان يمثل ثقافة الخوف.

جـ_ دوافع ثقافية حضارية:

تمثلت في التأثير الكبير لحركات إحياء التراث في الأدب بشكل عام حيث أدرك الأدباء أنّه بات من الضروري الانتقال من مرحلة التعبير عن الموروث إلى مرحلة تمثله وحضوره والبحث عن النمذجة الفنية الحاضرة في التراث الغائبة في الراهن للاستفادة من مخزونه في نقل التجارب المعاصرة ويعود ذلك إلى تأثر الأدباء بدعوة الشاعر الإنجليزي "ت.س إليوت" الذي نادى بضرورة ارتباط الشاعر بماضيه وموروثه[1].

د_ دوافع سياسية:

التحرر من الخطاب السياسي الأجنبي بعد نكسة 1967، "فالآخر" كان يعني التبعية، وعلى هذا الأساس كان البحث عن هوية سياسية ضرورة لتشكيل هوية فنية وثقافية، كما أصبحت الشخصيات التراثية قناعًا للتّستر خلفها لتجنب الصدام مع السلطة.

[1] ينظر: علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص22.

3_ توظيف التراث في الرواية العربية:

نشير بدايةً إلى أن الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث في الرواية العربية كانت مصطبغة بالصبغة الشعبية البحتة، لشدة ما التصقت بالسير والحكايات والأدب الشعبي المتصل بالعامّة "فحذت الرواية في مرحلتها الجنينية من حيث طريقة السرد، حذو القصص الشعبي وبدت الروايات المؤلفة أشبه بالسيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة"[1]. وبالتالي فإن الرواية العربية التي وظفت الموروث الشعبي في هذه المرحلة "الابتدائية" تختلف شكلاً ومضمونًا عمَّا هي عليه الآن وقد حققت نقلة هامة بالعودة إلى التراث القصصي والسردي أو طرائق السرد أو تصوير الشخصيات، وكل هذا أسهم في إعادة قراءة التراث.

وإذا أردنا سرد نماذج عن روائيين امتاحوا من التراث العربي بوجه خاص والإنساني بوجه عام فإن ذلك سيطول ولكن ذكر بعضهم سيفي بالغرض، فمنهم "نجيب محفوظ" في (ليالي ألف ليلة وليلة) وملحمة الحرافيش) و"جمال الغيطاني" في (الخطط) و(التجليات) و"بنسالم حمّيش" في (الحاكم بأمر الله) و"محمود المسعدي" في (حدّث أبو هريرة قال...) و"فرج الحوّار"* في (النفير والقيامة).

وفي السياق ذاته فإن الروائيين قد نهلوا من مصادر التراث المختلفة، إذ شكّل التراث الديني والتاريخي والصوفي والشعبي وغيره مادة حكائية ذات أهمية لا يستهان بها، بل إنّ بعض الروايات قد طُبعت بطابع هذه الروافد وأصبح التاريخ أو الحكاية الشعبية صبغتها العامة التي تصبغ بها، فاتصلت الرواية العربية بالتراث الديني بمصادره المختلفة "القرآنية والتوراتية والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينية والفكر الديني، ولاسيما فكرة المخلص والفكر الصوفي الذي حظي باهتمام عدد من الروايات"[2] وأشكاله المتعددة من نصوص وبُنى وقصص وأفكار.

---

[1] محمّد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص25.

* من مواليد 1954، بتونس، حصل على الإجازة في اللغة والآداب الفرنسية، من مؤلفاته: النفير والقيامة 1985، الموت والبحر والجرذ 1985، المؤامرة 1991، التبيان في وقائع الغربة والأشجان، 1996.

[2] المرجع نفسه، ص139.

وبالإضافة إلى التراث الديني، فقد استدعت الرواية "التاريخ" نصًّا وسردًا وأحداثًا وشخصيات "ممّا يدّل على العلاقة الوطيدة التي تربط بين التاريخ والرواية، وتتأتى هذه العلاقة من طبيعة الفن الروائي الذي ينهض على تصوير الواقعي والمعيش تصويرًا فنيًّا تخييليا"[1].

إنّ النّص الذي يمتح من التراث، إنّما ينقل صاحبه من مجرّد التأريخ إلى الإبداع، إلى اكتشاف مستويات جمالية فنيّة في الموروث من جهة، وإلى الإخبار عن ذلك المسكوت عنه من جهة أخرى، إنّها سلطة إعادة الخلق البارعة والبحث في أسئلة الهوية والكتابة. إذن، النّص التراثي نصّ غير مُنتَهٍ، ولعلّ هذا التصور هو الذي جعل الروائيين العرب يتعمّقون في تمفصلات المجتمع والبحث عن واقع آخر يشبه أو يتقاطع مع واقعهم هو، فبرزت ظاهرة استلهام التراث في الرواية العربية بوجه عام، ولم تكن هذه الظاهرة مجرّد استجابة لحاجة ما يفرضها المجتمع وإنّما "هي متشابكة ومتشبعة لا يوجد أن تفهم فهمًا آليا يضيق هامش الحرية في الإبداع، مثلما أن التراث، وهو ضروري وأساسي من غير شك لا ينبغي أن يفرض فرضًا، إذ إنّ على الكاتب أن يتعامل معه بحساسية وحذر من جهة وبحبّ عميق من جهة أخرى"[2].

وإذا كانت الرواية العربية قد تموقعت وسط التمفصلات المتعددة والمختلفة للرواية الجديدة بشكل عام، فإنّ الرواية الجزائرية لم تكن بمنأى عن متغيرات ذلك الراهن الذي أفضى بالإنسان إلى تيه كبير على مستوى القيم والوجود وفهم الذات وكينونتها. إذن كيف وظفت الرواية الجزائرية التراث وكيف تعامل معه أدباؤنا في الجزائر؟؟.

4_ الرواية الجزائرية والتراث:

إنّ الرواية الجزائرية المعاصرة، قد حاولت أن تجيب عن أسئلة الراهن الجزائري بكل ما فيه من تناقضات، فاتّجهت في فترة السبعينيات والثمانينيات إلى استعادة التاريخ النضالي للشعب الجزائري ضدّ الاستعمار، و"ذلك في صياغة تمجيدية منفعلة بلحظة

[1] محمّد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص101.

[2] إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 1996، ص22.

الاستقلال وحدث النصر وما تولد عنهما من مشاعر نخوة ورغبة في إثبات مقومات الهوية المستلبة والتعبير عن الموقف السياسي"[1] فعمل الروائيون على استحضار صورة الحرب ومخلّفاتها ومن ذلك رواية (اللاّز) لـ "الطاهر وطار" (1972) و(التفكّك) (1982م) لـ "رشيد بوجدرة"، حيث تموقف هذا الأخير من الحزب الشيوعي منتقدًا إياه، وراح "واسيني الأعرج" يعيد المشهد ذاته في "نوار اللّوز" (1983م).

كما حاولت الرواية الجزائرية في هذه المرحلة الزمنية تجسيد الممارسات الاستعمارية ضدّ الجزائريين من تعذيب وتقتيل وتشريد.

أمّا رواية أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين، فإنّ أصحابها قد حاولوا نزع اللّثام عن واقعهم وراحوا يؤسسون لرؤية روائية فنية معاصرة، ترتبط ارتباطًا جدليًّا بالراهن وتبحث عن تلك العلاقة "اللامرئية" بين الحاضر والماضي، ولكن من منظور روائي جديد يخلخل القيم الموروثة ويستعيد علاقته بالتاريخ، فكتب "الطاهر وطَار" (الشمعة والدّهاليز) ثم (الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزكي) و(الولي الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء) بوصف الماضي رقعة مطمئنة آمنة لا تحيل على القتل والدّمار لبعدها الزمني عنّا، لكن لخلق مساحة إسقاط للتاريخ العربي المليء بالقتل والتناحر.

كما كتب "واسيني الأعرج" (رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) و(كتاب الأمير) مستنطقًا التراث بكل تشكلاته ومحاولاً قلب موازين الماضي وخلخلة الذاكرة، والحكم ذاته ينطبق على رواية (معركة الزقاق) لـ "رشيد بوجدرة".

وأخيرًا نقول إن توجّه الرواية الجزائرية إلى (التأصيل) –يعني توظيف التراث– هو بهدف تأصيل خطابها في الموروث السّردي وتخليصها –كما كان في الرواية العربية بشكل عام– من هيمنة الرواية الغربية من خلال إعادة قراءة التراث في ضوء التحولات الراهنة التي دفعت بالمبدعين إلى مراجعة ماضيهم لتأسيس وعي جديد بهذا التراث.

ونستنتج من وقوفنا عند موضوع توظيف التراث أنّ أكثر العناصر توظيفًا من قِبَل الروائيين العرب هي التراث التاريخي بالدرجة الأولى كاستحضار الأحداث التاريخية الكبرى

[1] بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، "المغاربي" للطباعة والنشر، ط1، 1999، ص82

(سقوط الأندلس مثلاً) والشخصيات التاريخية (كصقر قريش وصلاح الدين الأيوبي ...) والتراث الديني من أحداث (نزول الوحي مثلاً) وشخصيات (الصحابة) وأخيرًا التراث الصوفي بتوظيفهم للّغة الصوفية والفكر الصوفي (كفكرة المخلص) وكذا الأمكنة الصوفية (الأضرحة والزوايا) وتمجيدهم للشخصيات الصوفية (الأولياء مثلاً).

المحاضرة التاسعة(09)

جماليات المكان في النص السردي

عناصر المحاضرة:

تمهيد.

1_ المكان: المفهوم وتشويش المصطلح

2_ أنماط المكان في النص السردي

3_ وظيفة المكان في النص السردي

4_ الأبعاد الجمالية لـلمكان في النص السردي

تمهيد:

أَوْلَى النقد المعاصر لعنصر المكان في الرواية بوصفه مكوّنًا هامًّا من مكوّنات البنية السردية وفاعلاً من فواعل فنّيتها وجماليتها، فلا رواية بلا أمكنة، ولعلّ هذا العنصر الإستراتيجي الذي ظل مهمّشًا في الدراسات النقدية، لم يلق حظّهُ من الاهتمام والعناية إلاّ بعد صدور الكتاب التأسيسي المعروف "جماليات المكان" للناقد "غاستون باستلار"، فما هو المكان؟، وما علاقته بالمصطلحات الموازية له (الفضاء، الحيز)؟ وكيف تتجلى جمالياته داخل النص السردي؟

أسئلة وأخرى غيرها تحاول هذه المحاضرة الإجابة عنها.

1_ المكان: المفهوم وتشويش المصطلح:

قبل الخوض في الضبط الاصطلاحي للفظة "المكان" قَمِينٌ بنا الوقوف عند مسألة التشويش التُّرْجُمي الذي لحق هذا المصطلح أثناء نقله من لفظة **Espace**. وهو تشويش جعل الباحثين يقعون في مطبّ الخلط الاصطلاحي نظرًا لتعدد الترجمات للكلمة الواحدة، إضافةً إلى اتصال اللفظة بحقول معرفية مختلفة لاسيما الفلسفية منها، فتوالدت مصطلحات محايثة لمصطلح المكان كالفضاء النصي والفضاء المكاني، فما يقصد **بالفضاء النصي** هو "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين وغيرها"[1]. ويعزز هذا الكلام ما ذهب إليه "بيتور" "إن الكتاب، كما نعهد اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقًا لمقياس مزدوج هو طول السطر وعلو الصفحة"[2] وهو ما يعني أن الفضاء النّصي ليس متعلقًا بالرواية وحسب، وإنّما بكل كتاب تمَّ تأليفه وطباعته، بصرف النظر عن مضمونه وفكرته.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2003، ص55.

[2] ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971، ص122.

بينما يكون **الفضاء المكاني** هو "المعادل الموضوعي لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، بل ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة"[1].

ونعتقد أن الناقد "عبد الملك مرتاض" هو أفضل من فصَّل وفَصَلَ في مسألة التفرقة بين مصطلح "المكان، الفضاء، الحيز" في كتابه "في نظرية الرواية" ونحاول إيجاز ما ورد فيه عن ذلك لأن التفصيلات كثيرة جدًّا ندعو الطلبة للاطلاع عليها بغية استيعابها ومجمل ما جاء حول هذه المصطلحات هو ما يلي[2]:

يرى "مرتاض" أن مصطلح "فضاء" هو قاصرٌ بالنظر إلى مصطلح "حيّز" حيث يعتقد أن على الفضاء أن يكون معناه جاريًا في الخواء والفراغ، قياسًا مع "الحيّز" الذي تحدّده أبعاد معينة فَتَحُوزُه ضمن مساحة لا يَمْتَدُّ خارجَها.

وحول تمييزه بين المصطلحات الـتي ذكرناها آنفًا (المكان، الفضاء، الحيز) يَرى "مرتاض" "أن المكان الذي نقف على الحيّز الجغرافي الحقيقي ومثل الفضاء الذي نريد به إلى كلّ ما هو مجرّد، فراغ أصلاً، كما يدلّ على أصله اللّغوي، والحق أنّ هذا المعنى يطلق أيضًا على الحيّز الجغرافي الحقيقي حيث إنّ تعريف الفضاء في بعض المعاجم العربية هو المكان الواسع من الأرض. أمّا الحيّز، فقد حاول "مرتاض" أن يلحق به معانٍ جديدة، وهو ما وصفه بالامتدادات والأبعاد والأحجام وكل الأشكال المتشكلة على اختلافها وهو لا يمتنع لدينا –كما يقول–، بحكم هذه التوسعة التي أجريناها عليه من أن يصرف إلى غير ما يتصرف إليه مفهوم الفضاء لدى المحلّلين الحداثيين من العرب الذين يقفونه على المكان وحده وهذا معناه –كما يرى مرتاض– أن الحيّز أكبر من الجغرافيا مساحة وأوسع بُعْدًا وأنّه امتداد وارتفاع وطيران وتحليق في عوالم لا حدود لها –حسب وصفه_.

[1] ندى يسري : سيميوطيقا الفضاء المكاني، مقال ضمن كتاب: أبحاث في الرواية العربية، مجموعة مؤلفين، منشورات مختبر السرديات، الدار البيضاء، ط1، 2015، ص66.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض: "في نظرية الرواية"، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة الكويت، العدد 240، 1998، الصفحة 141 و مابعدها، بتصرف.

غير أن هذه التفصيلات قد صيغت على الباحثين والدارسين المعنى الحقيقي لمصطلح "الحيّز"، بل وأدخلتهم –ونحن معهم– في إشكال التشويش مرة أخرى، حيث ضاع معنى "الحيّز"، من كثرة ما أُلحقت به تصورات نعتقد أنّه مبالَغٌ فيها، فإذا عُدنا إلى "لسان العرب"، فإنّنا سنقف على تناقض واضح في الرؤى، فالحيّز وعلى خلاف ما ذهب إليه "مرتاض" هو ما يُحَدُّ بحدود معينة، و"حيّز الشيء نَواَحيه... والحيّز هو كلّ جمع منظّم إلى بعض، وحيّزُ فلانٍ كَنَفُهُ وحزت الأرض إذ أعلمْتَها وأحييْت حدودها وحيازة الرجل ما في حوزته من مال وعقار..."[1].

وعليه فإن ما سبق سيدفعنا للقول إنّه "لا يصحّ أن نقول الحيّز هو ما يحدّ بحدود ولا ينتهي بنهاية، فنعرّف الشيء بضدّه حتى لو كان المعنى اصطلاحًا"[2].

نستنتج في نهاية هذا التطواف الاصطلاحي أن بعض المصطلحات قد شابها التشويش أثناء ترجمتها العربية كما حصل مع مصطلح Espace، وهو حال مجال المصطلحية مع "اللغة الثانية" –على حدّ تعبير فاضل تامر– وذلك سينتج عنه –إضافة للتشويش الاصطلاحي، بعض المغالطات المعرفية، وعدم الإدراك الحقيقي لمعنى المصطلح إضافة إلى التوظيف الخاطئ له في البحوث والدراسات، لاسيما استعمال كل تلك المصطلحات على سبيل الترادف وهو ما يقود البحث إلى الخلط في المفاهيم والتصورات.

وقد أشارت "جوليا كريستيفا" إلى مسألة في غاية الأهمية معتبرة أن الفضاء الجغرافي هو جزء لصيق بدلالته الحضارية، حيث إنه يتشكل من خلال العالم القصصي ويحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية بعينها للعالم، وهو ما أطلقت عليه مصطلح "**إيديولوجيم العصر L'idéologème**"، وتعني به الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، وعليه فهي ترى أنّه من الضروري دراسة الفضاء الروائي في تناصّه مع النصوص المتعددة لمرحلة

[1] إبن منظور: لسان العرب، مادة "حوز"، مج2، ص185.

[2] مراد عبد الرحمان مبروك: جِيُوبُولِيتيكا النّص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر)، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص68.

تاريخية ما[1]. هذا يعني أن الارتباط وطيدٌ جدًّا بين المكان والزمان، يعني لا يمكن أن يُدرس المكان بمعزلٍ عن الزمان الذي وُجِدَ في تاريخه وهي عينُ رؤية "باختين" حينما أقام ترابطا بين الزمان والفضاء فيما أسماه "**الكرونوتوب Chronotope**".

2_ أنماط المكان في النّص السردي:

اتّسمت تقسيمات الناقد "غالب هلسا" لأنماط المكان بالدقة –في رأينا– وقد جعل للمكان ثلاثة أصناف بحسب علاقتها بالنص الروائي، نعرضها كالآتي:

أ_ المكان المجازي:

ويقصد به ساحة وقوع الأحداث دون أن يكون له دورٌ في تفاعل الشخصيات والوقائع في النص.

ب_ المكان الهندسي:

وهو المكان الذي تصوره أو تمثله الرواية وتصف أبعاده الهندسية (الطول، العرض، الحجم، الارتفاع، العلو،...) دون أن يكون لطعم الحياة فيه.

جـ_ المكان كتجربة:

ومن تَسميته نكشف أنه المكان الذي ينبض بهواجس الشخصيات وأفكارها ومعاناتها وآمالها وآلامها ورؤيتها في علاقتها بذلك المكان، ويكون له تأثير في نفس المتلقي حيث يتصوره بخياله ويستحضره في عقله بواسطة الوصف الدقيق للتجربة الإنسانيّة التي ارتبطت ارتباطًا وثيقًا به، ويتميز بأنه يربط مكونات النّص ببعضها بعضًا، وهو ما يجعل المتلقي في اتصال مباشر به يأخذه إلى عوالمه في عملية إسقاط على تجربته الشخصية.

ونشير هنا إلى أن بعض الأمكنة تصير شبيهة بالشخصيات في النص السردي، حيث تتحدث وتشعر وتتفاعل كما تتحدث الشخصيات وتشعر وتتفاعل وهو ما أُطلق عليه مصطلح "أنسة المكان" وهو تحوّل المكان إلى إنسان، يحسّ، يتكلم، يتأثر، يحزن ويتصرف ضمن ردود أفعال إنسانيّة.

[1] Julia Kristeva, Le texte du roman Approche sémiotique structure discussive transformationnelle, Ed, Mouton, 1976, p182.

د_ المكان والواقع:

ترى "سيزا قاسم" أن تقنية الوصف أساسية جدًّا في تصوير المكان من حيث هي "محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي من لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعًا مجرّدًا ولكنه واقع مُشَكَّل تشكيلاً فنّيًا، إنّ الوصف في الرواية هو وصف رواية مرسومة أكثر منه وصف واقع موضعي"[1].

إذن، وبحسب ما رأينا، فإن تقنية الوصف من شأنها نقل الصورة المجرّدة عبر تصوّرات معينة، إلى مساحة التمثلات، وهو ما يعكس تحول عملية وصف المكان إلى واقع المكان بـوصفه "تعبيرات مجازية عن الشخصية لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"[2] وبالتالي سيأخذ الوصف وظيفة أخرى غير وظيفة التمثل والانعكاس، هي "الوظيفة الإيهامية، حيث يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيّلي، فيشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال"[3]. وبالتالي فإن مواصفات المكان (الحجم، الشكل، اللون، ...) لا تُنقل عبر الوصف بما هي مواصفات واقعية، بل يتم نقلها إلى المتلقي بما هي مواصفات نفسية، أو لِنَقُل هي عملية نقل تمثلات المكان في نفس وتصور الكاتب، يعني كيف يرى هو المكان وليس كما هو في حقيقته.

3_ وظيفة المكان في النص السردي:

كنا قد أشرنا في محاضرة الاتجاه التاريخي في الرواية العربية إلى مسألة التجريب وفصلنا بين التجريب على مستوى التقنيات والمضامين بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، ورأينا أن طبيعة المكان في الرواية الكلاسيكية كانت معلومة، فالمكان فيها محدّد جغرافيًّا ومعيّن هندسيًّا، تتحرك فيه الشخصيات من منظور الخلفية مع افتقاده للفاعلية والاهتمام من قِبل الكاتب، بينما اتجهت الرواية الجديدة –الرومانسية بشكل خاص– نحو الاهتمام بالمكان معتبرة إيّاه مكوّنًا جماليًّا لا مجرّد موقع ضروري لسيرورة الأحداث، وبالتالي فقد

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية لـ "نجيب محفوظ"، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2004، ص104.

[2] رينيه ويليك أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ط1، 1972، ص288.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، ص81.

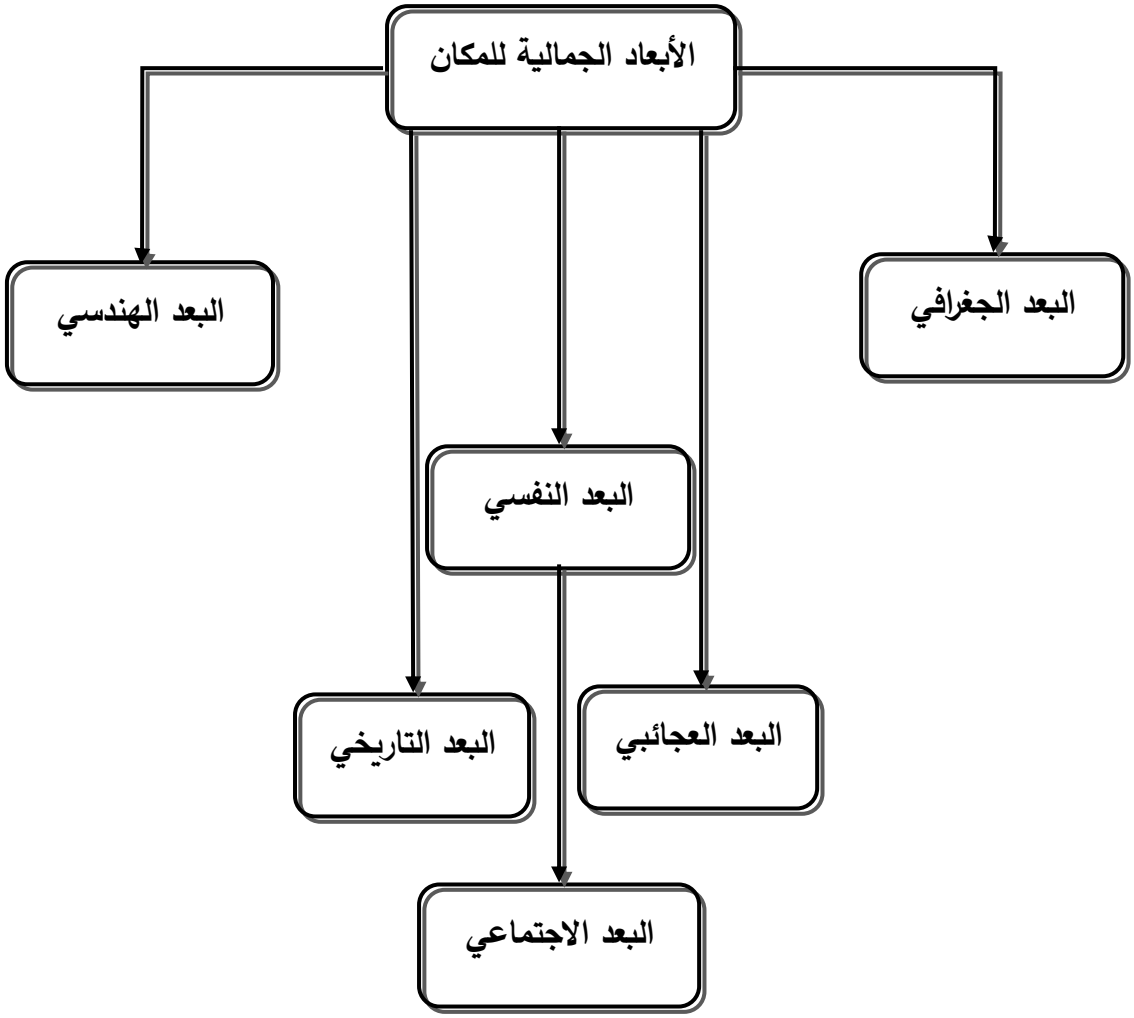
حولت الرواية الجديدة الأمكنة إلى "خزان حقيقي للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"[1].

ولهذا فقد أُنيطت بالمكان مهمّة تأثيث النّص الروائي، لا من زاوية وضع عناصر الديكور، ولكن من زاوية بناء عوالم نفسية وروحية عن طريق ربط المكان بالمشاعر الإنسانية التي تتمثله، فصارت وظيفته كوظيفة باقي العناصر السردية، حيث تتفاعل معه الشخصيات ويتفاعل هو مع الأحداث ويؤثر فيها، وهو بهذا يكون قد تجاوز وظيفته الواقعية المحدّدة بالبعد الهندسي والجغرافي إلى وظيفة جمالية فنية يُسهم في بناء النص الروائي وتأثيث تصوراته ودعم مكوّناته لتصير له في النهاية القيمة الفنية ذاتها التي تمتلكها العناصر السردية الأخرى.

4_ الأبعاد الجمالية للمكان في النّص السردي:

نشير بدايةً إلى أننا لا ندرس البعد المكاني في النص السردي من منظور محايد، أو على مسافة من وظيفـته الشعرية، الجمالية حتى وإن كان يتوزع بين البعد الجغرافي، والهندسي والاجتماعي وغيره فإن غاية كل هذه التصنيفات هي جمالية أوّلاً وآخرًا، بمعنى أن التوظيف القصدي للبعد الجغرافي –مثالاً لا حصرًا– في الرواية اليوم، لابُدّ أن يُربط بوظيفة جمالية، ولهذا، فإنّ العنوان الذي اخترناه لهذا العنصر لا نعني به التحديد والتعيين أي أننا لن نتناول البعد الجمالي للمكان بوصفه نمطًا من أنماط حضور المكان في الرواية بل على اعتبار أن كل الأنماط (بعد جغرافي، هندسي، اجتماعي، تاريخي، ...) هي أبعاد جمالية فنية تُوظف ضمن وظيفة شعرية، غايتها ليس التنميط في حدّ ذاته، وإنّما –الفنّية– وعليه ستتضمن الأبعاد الجمالية جملة من التقسيمات نبيّنها في الخطاطة الآتية:

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص31.



سنفصّل الآن في مكوّنات الخطاطة:

أ_ البعد الجغرافي:

وهو ما تظهر فيه العناصر الجغرافية المؤثثة للمكان لكنها ذات حمولات متعددة يتحوّل معها المكان إلى لوحة فنية تشكيلية تثير اهتمام المتلقي، ويتشرط فيها شرطان[1]:

_ **أحدهما:** تأثيث المكان بالعناصر المشكّلة لجغرافيته.

_ **الآخر:** علاقات الداخل بالخارج جغرافيًّا.

[1] مصطفى الضبع: إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018، ص66.

ب_ البعد الهندسي:

ويظهر فيه استخدام المصطلحات الهندسية كالدائرة والمستطيل والمربع وبعض المفاهيم المتعلقة بالهندسة كقياس الأحجام والمساحات والأطوال والرواية إنّما تحاول في استخدامها للعناصر الهندسية "تقريب المكان ورسم أبعاده باستخدام شفرة لا يخطئ فهمها أحد، حيث لا يجب للمكان الروائي أن يشبه المكان الواقعي في تعقيده وتداخله"[1] وهنا نشير إلى أن استعمالات الروائيين للبعد الهندسي نابع في الأصل من تداخل الحقول المعرفية ببعضها بعضًا، حيث يتم استثمار علم الرياضيات، الهندسة على وجه التخصيص باستعارة مفرداتها وتوظيفها توظيفًا استعاريًّا ممّا يضفي جمالية على المكان الروائي.

جـ_ البعد النفسي:

وهو أعقد الأبعاد وأخطرها في الآن نفسه، حيث يعكس تمثلات الحالة النفسية للشخصيات على المكان وليس العكس ثم كيف يكون ردّ الفعل النفسي على تلك التمثلات، وهي مسألة معقدة نسبيًّا، لكن براعة الكاتب هي التي تمكن المكان من تَلَبُّسِ حالة صاحبه و"عادة ما يرتبط المكان على مستوى الرمز ببعض المشاعر والأحاسيس، بل ببعض القيم السلبية أو الإيجابية فيها ... هناك أماكن "محببة" هي بمثابة المرفأ والملاذ أهمّها البيت بلا شك رغم أنّه مكان مغلق ... وهناك أماكن مكروهة"[2]. وهذا يعني أن المكان كما هو مصدر لتوليد الجمال، فهو أيضًا باعث للقبح، فحينما نذكر الجمال فإنّ نقيضه (القبح) يحضر كمكون مضاد للجزء الأوّل من الثنائية الضدية (جمال/قبح) وعليه فقد يكون للمكان القبيح بما يحمله من سلبيات في تصور الشخصية، حاملاً لعناصر جمالية في الوقت ذاته، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه توصيف "شعرية القبح في المكان الروائي حيث يصير المكان قبيحًا بما يتلبّس من مشاعر صاحبه وليس بما يمثله هو في ذاته من قبح. والأمر –على فلسفته– فهو معقد جدًّا بالنظر إلى تعقيد البعد النفسي بعينه.

[1] مصطفى الضبع: إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، ص79.

[2] سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد2، 1982، ص168.

د_ البعد الاجتماعي:

إذا انطلقنا من مسألة التكوين الطبيعي لأي حضارة إنسانية حسب ما أسس له عالم الاجتماع "إبن خلدون" ونعني بذلك العناصر الجوهرية في تأسيس الحضارات (الإنسان، التراب، التاريخ) فهذا يعني أن كل تراب (مكان) هو بحاجة للإنسان كي يؤثثه ويقيم عليه حضارته، وبالتالي فإن البنية الاجتماعية البشرية هي أساس كل مكان وما صراع الجماعات الإثنية (البشرية) قديمًا وحديثًا سوى لأنّ الحيازة على مكان للاستقرار وبناء الحضارة هي غاية كل الغايات. وعليه فالمكان–ودون إرادة منه– يحوي البعد الاجتماعي بالنظر إلى أنه "يجعل من المساحة الكونية للمكان مساحات بشرية بسمات اجتماعية"[1] إذ يتمكن المتلقي من رصد ملامح مجتمع ما عن طريق علاقة ذلك المجتمع بالمكان وكيف له أن يعكس عادات وتقاليد ومعتقدات ذلك المجتمع دون حتى أن تصرح بذلك تلك الجماعات البشرية التي تأهله.

هـ_ البعد التاريخي:

ونعني به البعد الزمني داخل المكان فلا مكان خارج الزمان وإذا كان المكان "يرتبط في ذهن البشر بالفراغ فإن الزمان يجسد الحركة والنشاط الدّائمين"[2] وبالتالي فإن المكان في الرواية يتفاعل أيضًا مع زمانه أي مع تاريخه، ولا أدلَّ على ذلك من النصوص السردية التي تنفتح على التاريخ حيث يشتم المتلقي عبق المكان من خلال تأطير الأحداث ضمن حقبة تاريخية معينة.

و_ البعد العجائبي:

مهما كانت الأمكنة في الرواية قادرة على إحالة نفسها على الواقع لكن البعد الفانطاستيكي سيظل حاضرًا، لأنّ السرد في أصله فعل متجاوز للواقع ويرصد عوالم لا

[1] ينظر: مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، ص89.

[2] ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة: السيد عطاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996، ص11.

مألوفة حتى وإن كانت من صلب الواقع، وبالتالي، حينما "يقبل المتلقي هذا العالم فوق الطبيعي يكون في العجائبي"[1].

نستنتج في نهاية هذه المحاضرة أن المكان في الرواية العربية قد تجاوز مرحلة توظيفه خلفية للأحداث والوقائع، بل صار –ضمن إطار التجريب الدائم للتقنيات السردية– عنصرًا جماليًّا، ومكوّنًا حكائيًا لا يستقيم البرنامج السردي دونه ولا تستقيم الحبكة الروائية دون أن تُمنح له أبعاد تنقله من مركز الوظيفية إلى مرتبة الفاعلية والدينامية.

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانشاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997، ص51.

المحاضرة العاشرة(10)

المسرح الشعري العربي

عناصر المحاضرة:

تمهيد

1_ المسرح الشعري العربي: النشأة والتطور والأعلام.

2_ خصائص المسرح الشعري.

تمهيد:

المسرح فن سردي بِدْعٌ في الثقافة العربية، فالعرب كانوا أمة شعر، بينما كانت الأمم الأجنبية الأخرى كالإغريق والرومان أصحاب مسرح ... فكيف انتقل إلى سرودنا وما هي خصائصه ومميزاته؟

1_ المسرح الشعري العربي: النشأة والتطور والأعلام:

أجمع النقد على أن المسرح هو أب الفنون الأدبية لما يؤدّيه من وظائف تربوية وتوعوية ورفعة في الذوق العام وملامسة لأهم القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية وهو في عمومه "البناء الذي يحتوي على الممثل وخشبة المسرح، وقاعة النّظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم ... وهو أيضًا الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدّة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السابع عشر"[1].

يتضح من هذا التعريف الجامع عناصر الفعل المسرحي في مجملها، كالممثل والخشبة والمؤلف إضافةً إلى النّص المسرحي ذاته الذي يعالج "الموضوعات الشائعة في الفنون الأدبية الأخرى وبخاصة القضايا المتعلقة بطبيعة الإنسان وما يصدر عنه من أفعال وما يحتمل في داخله من مشاعر وأحاسيس، وأفكار ويفترض في هذه القضايا على اختلاف أنواعها أن يكون لها أصداء وترجمات خارجية قابلة للإظهار على المسرح"[2]. فالمسرح إذن هو نشاط إبداعي درامي يتطلب قدرات عقلية ونفسية خاصة إضافة إلى موهبة التمثيل.

هذا عن المسرح بشكل عام، أمّا المسرح الشعري فهو "نصّ مكتوب شعرًا هو قابل للتمثيل لأنّ البناء الدّرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيّرها لمصلحة التمثيل"[3]. فالشعر هو مادة وأسلوب الكتابة المسرحية هنا، وهو أيضًا الطريقة الجمالية التي تُصنع بها حبكة النص وحواراته وحتى روايته إن كانت المسرحية تتطلب رواية. ومن الخطأ الاعتقاد أن

---

[1] مجدي وهبة: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979، ص348.

[2] جبور عبد النور: المعجم العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص227-228.

[3] خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، التأريخ دمشق، سوريا، ط1، 1979، ص03.

تداخل المسرح بالشعر هو من قبيل الاستفادة من لغة الشعر وحسب، وإنّما "ينبع الشعر أساسًا من التصور الدرامي الذي يتعهده الفنان حتى ينضج ويتبلور في صورته النهائية"[1].

أمّا عن نشأة المسرح الشعري العربي فقد خضعت لمراحل هامة نبيّنها على النحو الذي جاء به الناقد "السعيد الورقي"، إذ اعتمد تقسيم مراحل تطور المسرح الشعري العربي تبعًا لحجم توظيف لغة الشعر أو دعونا نقول، توظيف الشعر كلغة داخل النص المسرحي، حيث عدّه متفاوتًا بين المؤلفين المسرحيين "فهناك من وظف الشعر داخل المسرح، وهناك من قدم مسرحًا من خلال الشعر، إلى أن وصل في مرحلة لاحقة إلى مسرح شعري درامي مكتمل فنيًّا"[2]. وحتى تتضح هذه المراحل بحسب "السعيد الورقي" سنطرحها وفق الترتيب الذي جاء في كتابه[3]. ولكن علينا أوّلاً أن نشير إلى مسألة هامة جدًّا تتعلق بما كان يُشاع في مناهج التعليم عندنا من أن "أحمد شوقي" هو أوّل من كتب مسرحية شعرية وهذا فيه مغالطة كبيرة، إذ يُعدّ "خليل اليازجي" من الأوائل الذين كتبوا أو ألّفوا المسرح الشعري قبل "شوقي" بزمن طويل وذلك من خلال مسرحيته الشهيرة "المروءة والوفاء" سنة 1876م. كما "ألف الشيخ البستاني خمس مسرحيات شعرية منها مسرحية "بروتوس أيام قيصر"[4].

وقد كانت هذه المسرحيات –وهي تمثل البدايات– في معظمها على أوزان وبحور "الخليل بن أحمد" كما دأبت على توظيف التراث التاريخي والديني خاصة من أجل نشر القيم الأخلاقية وتعريف الناس بالشخصيات الفذّة التي تركت بصمتها في سجلّ التاريخ.

ولم تكن مصر وحدها مصدر إلهام مسرحي شعري، حيث ظهرت أسماء في لبنان مهّدت لظهور فن جديد على المجتمع هناك، حيث كتب "الخوري بطرس" مسرحية "إستير"، و"قيصر المعلوفِ" كتب "نيرون" عام 1892م، كما ألف "عبد الله البستاني" و"أمين ظاهر الخير الله" عدّة مسرحيات شعرية. إضافة إلى بعض الأسماء السورية في دمشق مثل مسرحية "ديك الجن الحمصي" لـ "نسيب عريضة" (1921م) ومسرحيات "عدنان مردم"

[1] محمّد عناني: دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1985، ص27.

[2] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 2002، ص 195-246.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص200 وما بعدها.

[4] خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص41.

"الملكة زنوبيا" 1969م ثمّ طور "أحمد شوقي" ما بدأه أسلافه في مصر من خلال مسرحية "مصرع كليوباترا" 1929م، و"قمبيز" 1939م و"ليلى والمجنون" 1931م، دون أن ننسى مسرحيات "عزيز أباظة" "قيس وليلى" 1942م و"العباسة" 1947.

فإذا عدنا إلى مراحل تطور المسرح الشعري بحسب هذه البيبليوغرافيا الموجزة لأهم الأعلام فسنجد ما يلي:

أ_ المرحلة الأولى: الشعر داخل المسرح[1]

وهنا تتجلّى أعمال "أحمد شوقي" "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى"، ومسرحيات "عزيز أباظة" "شجرة الدّر" و"قيس وليلى"، وكذلك ما ألّفه "فاروق جويدة" "دماء على ستار الكعبة" و"الوزير العاشق".

ومن أبرز ما ميّز شعر المسرح في هذه المرحلة:

_ اعتماده على المقطوعات الغنائية والمناجاة على حساب الأحداث الدرامية والحوار.

_ سيطرة المنحى الشاعري بما يوحي بالقدرة الشعرية.

_ التأثر بالمسرح الغنائي الكلاسيكي (الأوبرا) لا سيما "راسين" وتراجيدياته، و"شكسبير" ورومنسياته.

_ حاول "فاروق جويدة" المحافظة على نمط تسوقي و"أباظة" في الكتابة مع الاختلاف في طريقة معالجة المواضيع[2]، في محاولة منه للتجديد.

ب_ المرحلة الثانية: المسرح من خلال الشعر: وأبرز من جسد تقنيات هذه المرحلة هو "عبد الرحمان الشرقاوي" بمسرحياته الشهيرة "مأساة جميلة" و"الفتى مهران" و"وطني عكّا" وكذلك الشاعر "صلاح عبد الصبور" من خلال مسرحياته ذات البعد التاريخي "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون".

[1] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص200-201.

[2] ينظر: المرجع نفسه (بتصرف).

والجدير بالذكر هنا أن هذا النمط من المسرحيات قد حاولت توليد الشعر الدرامي نصّها كبديل عن الحوار ووصف الشخصيات والحبكة الفنية وحتى الحلّ في نهاية المسرحية مع إبقائها على الغنائية التي استعصت على كتاب هذه المرحلة أن يتخلصوا منها[1].

جـ_ المرحلة الثالثة: المسرح الشعري الدرامي

كانت مسرحيات المؤلف والكاتب "مهدي بندق" هي ما جسّد ملامح هذه المرحلة خاصة في مسرحيته "سفينة نوح الضائعة" و"الحلم الطروادي"، حيث امتاح مضامينه من التاريخ والأساطير. ثم تلاه بعدها الكاتب "نجيب سرور" من خلال مسرحيته "آه يا ليل" و"ياسين" و"بهية"، حيث استثمر منجز الحكايات الشعبية فأخرجها في قالب عامّي يتماشى وموضوع المسرحية وعليه فقد تراجعت المسرحيات في هذه الحقبة بالذات عن كثير من المميزات منها:

_ الغنائية المفرطة والمقاطع الدرامية الطويلة وصار الشعر يوظف كدراما، وصارت لغة الشعر تحاكي الواقع واقتربت من اللغة اليومية التي يستعملها الناس للتعبير عن أغراضهم.

_ لكن أهمّ ما تخلوا عنه في هذه المرحلة هو خروجهم عن قالب القصيدة العمودية واعتمادهم نمط شعر التفعيلة[2].

2_ خصائص المسرح الشعري العربي:

حدّد الناقد "عبد الله أبو هيف" مميزات للمسرح الشعري العربي نوجزها على النحو الآتي[3]:

- العودة إلى التاريخ والامتياح من التراث الديني والأدبي بغرض الإسقاط على قضايا الراهن الاجتماعي.

[1] ينظر: السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، ص199 (بتصرف).

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص223 (بتصرف).

[3] ينظر: عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002، ص 251-293 (بتصرف).

- تجلّي القيم الأخلاقية في معظم الأعمال المسرحية الشعرية.
- تأثيث التصورات المجرّدة والتعبير عنها بالمحسوس.
- سيطرة الرمز في بناء دلالات النص.
- النزوع نحو القيم الدينية والوطنية.
- أمّا فيما يتعلق بطرائق الكتابة نفسها، فقد اختص بـ:
- التكثيف الدلالي في هيكلة مضامينه وموضوعاته.
- سيطرة وتحكم الإيقاع في تشكيلاته اللغوية وفي انتقاء الكلمات وكذلك في بناء التراكيب الحوارية كون التفعيلة هي المتحكم في كل حركات وسكنات اللغة.

دون أن ننسى تخلّصه من مقومات المسرح الشعري الغربي وانطباعه بطابع عربي خالص لاسيما في انتقاء موضوعاته أو تطوير أساليب الكتابة فيه ولاسيما اللغوية منها، غير أن هذا النمط من المسرح ولكونه شعريا فقد تميز في مجمله بصعوبة تجسيده على خشبة المسرح نظرًا لعدة عوامل أهمّها خاصية الغنائية والتي كانت تتطلب نمطًا معينًا من الممثلين يتميزون بقدرات صوتية فريدة، إضافة إلى عوامل تقنية تتعلق بالعرض المسرحي نفسه.

المحاضرة الحادية عشرة(11)

المسرح الملحمي والأسطوري

عناصر المحاضرة:

تمهيد عام.

1_ مفهوم الملحمة وخصائصها.

2_ مفهوم الأسطورة.

3_ البعد الملحمي والأسطوري في المسرح العربي.

تمهيد عام:

من المعلوم أنّ فن الملحمة وفكر الأساطير قد ارتبط ارتباطًا وثيقًا بفن المسرح عند الإغريق واليونان، حيث أخذ المسرح على عاتقه مهمّة تجسيد الملاحم والأساطير اليونانية والعقائد والطقوس التي ارتبطت بالآلهة ممّا نتج عنه المسرح الملحمي والأسطوري بوصفه إرثًا ثقافيًّا رمزيًّا، فكيف انتقل هذا النوع من المسرح إلى الثقافة العربية؟، وما عوامل نشأته؟، ومن هم أبرز أعلامه؟.

1_ تعريف الملحمة وخصائصها:

أ_ تعريف الملحمة:

الملحمة نوع سردي قديم كان يكتب على شكل قصيدة مطولة يحكي بطولات شعب من الشعوب وقد اختلفت التعاريف حولها حيث عرفها "إبن منظور" بأنها "الواقعة العظيمة، وقيل موضع القتال، وألحمتُ القوم إذا قتلتهم حتى صاروا لحمًا ... والملحمة: الحربُ ذات القتل الشديد، والواقعة العظيمة في الفتنة"[1]، أمّا في الاصطلاح فقد عرّفها النقاد بأنها "قصة شعرية طويلة موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التي تبوّئهم منزلة الخلود بين بني وطنهم، ويلعب الخيال فيها دورًا كبيرًا، إذ تحكي على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الأبطال... وعنصر القصة واضح في الملحمة، فالحوادث تتوالى متماشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث، ولكل ملحمة أصل تاريخي صدرت عنه ... وهي محكية لشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ ... والإنس والجنّ والآلهة..."[2].

وقد قسم النقد الملحمة بحسب نوعها إلى قسمين كبيرين هما:

_ الملحمة الكلاسيكية: تجسّدها الملاحم العالمية المعروفة وهي "جلجامش والأوديسا والإلياذة".

[1] إبن منظور: لسان العرب، ج13، مادّة (لحَمَ)، ص182.

[2] محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1997، ص90.

_ الملحمة الحديثة: وتمثلت في "إلياذة فرجيل" و"الكوميديا الإلاهية" عند "دانتي". وتأسست الملاحم الحديثة على النوع الأوّل "الكلاسيكية" مع بعض الاختلافات في المضامين لتبقى بذلك البطولة والتضحية والمغامرة أصل العمل الملحمي وركيزته[1].

ب_ خصائصها:

يمكننا إيجاز الخصائص فيما يلي[2]:

_ قصة منظومة طويلة.

_ موضوعاتها متشعبة ومتنوّعة ومرتبطة بشعوبها.

_ أهدافها قيمية أخلاقية.

_ تتميز بالمبالغة في تقديس ورسم أبطالها.

_ تبنى على الخوارق والعلائق بين الإنسان والآلهة.

_ الدفقة السردية العالية والتماسك بين وحداتها.

2_ تعريف الأسطورة:

عرّفت الأسطورة بأنها "مزيج من كل شيء في كل شيء، فهي حكاية خالصة وهي حكاية مستوحاة من حوادث التاريخ وهي قصة سردية وهي تاريخ الآلهة، وهي تاريخ الأبطال وهي تاريخ الأجداد، وهي سيرة حيوانات"[3]. ولهذا فقد ارتبطت الأسطورة بكل ما هو غيبي وغير حقيقي وغير ممكن الحدوث وقد تمّ ذكرها في القرآن الكريم في مواضع* كثيرة نذكر منها مثالاً لا حصرًا قوله تعالى: **{وَإِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَٰذَا ۙ إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ(31) }**[4]. وقد أطلق الإغريق على هذا النوع من الحكايات

---

[1] ينظر: مصطفى قيصر، في الأدب المقارن، الأشرف للكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2015، ص235.

[2] ينظر: محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص145 (بتصرف).

[3] ينظر: عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989، ص11.

* منها: سورة الأنعام (25)، النحل (24)، المؤمنون (83، 89)، النمل (68)، الأحقاف (17)، القلم (15)، المطففين (13)، الفرقان (05).

[4] سورة الأنفال: الآية 31.

التي تتلبّسها الخوارق كلمة **Mythos** ومعناها كلمة أسطورة "الكلمة.. وتفسيراتها كثيرة تدور أساسا حول الأمور المُبَالغِ فيها والتي قد تصل إلى حدّ المعجزات، وهي تمثل محاولة تفسير يقوم بها الإنسان لأسرار لا يفهمها مُضفِيَا عليه قيمة دينية واضحة، فأساطير البشر تجسد القوى غير المفهومة في شكل آلهة وكائنات خارقة مصبوغة بصبغة قدسية محضة"[1].

ب_ خصائص الأسطورة:

حدّد المختصون في "الميثولوجيا" مميزات متعددة للأساطير، ولكن تبَعًا للتقسيمات التي وضعوها للأسطورة، فقد صنّف "مالينوفسكي" الأساطير إلى مجموعات ثلاث، يحمل كل صنف خواصّه في ذاته، والمجموعات هي[2]:

- أساطير متعلقة بمنشأ الإنسان والنمط الاجتماعي العام، وبالأخصّ التقسيمات الطوطمية* للمجموعات الإثنية، وأهمّ خاصية لها مجهولية المؤلف لأنها ليست نتاج خيال فردي، بل هي تأليف جماعي.
- الأساطير التي تهتم بالموروثات الثقافية والإنجازات البطولية وتتميز بثبات نصوصها وتناقلها من جيل لجيل.
- ومجموعة ثالثة هي الأساطير التي تتعلق ببعض أشكال السحر التي تتجسد في الممارسات الثقافية وهي تتميز بخاصية إعطاء الآلهة وأنصاف الآلهة دورًا رئيسيًّا في بناء الأسطورة.

إضافةً إلى بعض الخصائص الشكلية كأسلوب السرد القصصي الذي يُعدّ مبدأً ثابتًا فيها بما يحويه من عناصر حكائية كالحبكة والعقدة والشخصيات وإن كانت في غالبها لا تتخلّى عن القالب الشعري، دون أن ننسى تميزها بخاصية القداسة الزمنية أي جريان أحداثها في أزمنة مقدسة توحي بالغرابة والفانطازيا.

---

[1] محمود زمزم: تأملات في الأدب والفلسفة والحياة، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1996، ص23.

[2] ينظر: فرس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001، ص08.

* الطوطمية: ديانة مركبة من الأفكار والرموز والطقوس تعتمد على العلاقة بين جماعة إنسانية وموضوع طبيعي يسمّى طوطم. والطوطم يمكن أن يكون طائرا أو حيوانًا أو نباتًا (المصدر: ويكيبيديا).

3_ البعد الملحمي والأسطوري في المسرح العربي:

نشير بدايةً إلى أننا نتناول حضور البعد الأسطوري والملحمي في النص المسرحي المعدّ للتمثيل وليس تجليات البعد الملحمي والأسطوري على مستوى العرض المسرحي، فهذا الأخير لا يعنينا وليس مجال دراستنا. وعليه ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار أن النّص المسرحي العربي وكما انفتح على الشعر فتولّد عنه المسرح الشعري –كما رأينا في المحاضرة السابقة– فقد انفتح أيضًا على مصادر الفنون الغربية وامتاح من الملاحم والأساطير تأثرًا من جهة بهذه الفنون التي عدّت آنذاك جديدة على الأدب العربي والثقافة المسرحية العربية، هذا من جهة، ومحاولة أيضًا لبعث نفس جديد في النّص المسرحي من أجل إثرائه وإغنائه وبالتالي رفع مستوى الذوق العام، من جهة أخرى.

كان للكاتب "يوسف إدريس" السبق في كتابة المسرح الملحمي من خلال مسرحيته المعروفة "**الغرافير**" "حيث وظف فيها التراث والروح الشعبية الساخرة وقد قام بدمج خشبة المسرح بصالة المتفرجين ساعيًا بهذا إلى تحقيق وحدة إدماج ومشاركة بين الممثلين والجمهور، وذلك بإشراك الجميع في حفل رقص وغناء مشترك حتى تصل الجماعة إلى الحدّ الأدنى من الانسجام والنشوة"[1]. والملاحظ في هذا السياق أن "يوسف إدريس" لم يستطع التخلّص من عباءة المسرح الملحمي الغربي وظل ينهل منه رغم محاولاته في الثورة على بعض موضوعاته وبذله لجهود فنيّة معتبرة لإضفاء الطابع العربي عليه، ولكن ذلك كان صعبًا للغاية لأنّ الروافد واحدة وهي الملاحم الغربية، وليس من السهل التخلص من عبء "الأسطرة" الأوروبية لأنّ الفن في أصله غربي بامتياز، فأن يكون الرافد أوروبيا بمضانّه وتشكّلاته ومشاربه، فإنه ليس من اليسير إخراجه من حمولاته الثقافية والتاريخية والعقدية وإلباسِه لَبُوسًا عربيًا مختلفًا عنه في كل تلك الخصائص والحمولات.

أمَّا "توفيق حكيم" فقد دعَا بصريح العبارة إلى ضرورة الاستفادة من جهود السابقين إذ يقول: "إنّ مجرّد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية لا يوصلنا إلى إقرار أدبي تمثيلي عربي... وما الترجمة إلاّ آلة يجب أن تحملنا غاية أبعد من هذه الغاية هي الاغتراف من المنبع ثمّ إساغته وهضمه وتمثيله لنخرجه للناس مرّة أخرى مصبوغًا بلون تفكيرنا،

[1] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر، ص284.

مطبوعًا بطبائع عقائدنا... هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار "أفلاطون" و"أرسطو"، وكذلك يجب أن نفعل التراجيديا اليونانية، نتوفر على دراستها بصبر وجدّ، ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية"[1]. وهذا عينه ما كنا قد أشرنا إليه قَبلاً، حول جهود "يوسف إدريس" في محاولته تعريب المسرح الملحمي.

وإذا تأملنا المسألة من وجهة نظر "ألفريد فرج" قد حاول جعل الصيغة الملحمية وما يتعلق بها، إضافة إلى صيغ المسرح المرتجل والمسرح داخل المسرح مقننة من خلال توظيفه لـ "ألف ليلة وليلة" في مسرحياته ومسرحية "رسائل قاضي إشبيليا" و"حلاق بغداد"، "كما حاول توظيف التراث القصصي الشعبي في المسرحية خاصة في "الزير سالم" و"على جناح التبريزي"[2] إضافةً إلى هاذين العلمين، نجد "عبد العزيز حمودة" يذهب إلى استحضار وجهين للتراث المسرحي الملحمي: من حيث الشكل من أجل البناء التغريبي الملحمي، ومن حيث المضمون بتوظيف التاريخ الذي يخدم أفكاره السياسية"[3].

ومجمل القول إن المسرح العربي قد مرّ بتجارب كثيرة ومختلفة، بعضها استلهم النماذج الأوروبية دون محاولة منه للخروج من عباءة الغرب، والبعض الآخر حاول تعريب التجارب الغربية ونجح إلى حدّ بعيد رغم بعض السقطات والعثرات.

[1] توفيق الحكيم: الملك أوديب، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، د. ت، ص31.

[2] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في المسرح العربي، ص295.

[3] المرجع نفسه، ص308.

المحاضرة الثانية عشرة(12)

البنية السردية في القصة القصيرة

عناصر المحاضرة:

_ تمهيد.

1_ مفهوم مصطلح القصة القصيرة.

2_ ظهور فن القصة القصيرة في الأدب العربي.

3_ خصائص البنية السردية للقصة العربية القصيرة.

تمهيد:

أخذ ظهور القصة القصيرة مسارًا متعثرًا بين ارتباطها بالفنون السردية القديمة على رأسها المقامة وبين تأثرها بالرواية، ووجد هذا الفنّ نفسه بين جهاز اصطلاحي مضطرب خاصة مصطلح الأقصوصة والقصة والرواية القصيرة، ولم تتضح معالمه إلاّ مع بداية القرن العشرين لاسيما بعد تطور فن الطباعة والنشر.

1_ مفهوم مصطلح القصة القصيرة:

جاء في "لسان العرب" أن القصة هي "الخبر ويقال: في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام ونحوه. قوله تعالى: " نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ" أي نبيّن لك أحسن البيان، والقاصّ الذي يأتي بالقصّة من قصها"[1].

أمّا اصطلاحًا فقد عرفت عدة مفاهيم ولكن أقربها إلى الموضوعية ما جاء عند الناقد "عبد الله ركيبي" حينما قال: "القصة القصيرة هي التي تعبّر عن موقف، أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان ويكون الهدف التعبير عن تجربة إنسانية تقنعها بإمكان وقوعها فهي تصوير حي لجانب من الحياة في تركيز وإيجاز"[2] وفي السياق ذاته يذهب "محمّد يوسف نجم" إلى أن القصة هي "مجموعة الأحداث التي يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوِتًا من حيث التأثير والتأثر"[3].

2_ ظهور فن القصة القصيرة في الأدب العربي:

أخذت مسألة ظهور أو نشأة فن القصة القصيرة في الأدب العربي مساحة من الجدل والنقاش بين النقاد ومؤرخي الأدب وقد التف جمع من النقاد العرب حو القضية أمثال "محمود تيمور" و"محمّد حسين هيكل" و"طه حسين" وكادوا يجمعون أن فن القصة في الأدب

[1] ينظر: إبن منظور: لسان العرب، مادة (قصّ)، مج12، ص120.

[2] عبد الله ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص133.

[3] محمّد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص05.

العربي تعود نشأته إلى الغرب تأثرًا بالقصة الأوروبية، حيث يرى هؤلاء أنّ الأدباء العرب قد أخذوا فنيات القصة عن الغربيين كما اطّلعوا على نماذج من قصصهم، ثم بلغوا مرحلة اتّضاح الرؤية بالنسبة لهذا الفن لاسيما قواعده ومميزات تشكله[1]. لكن علينا أن نشير هنا أن العرب هم أهل حكي وسرد وإخبار، فقد عرفوا بفنون حكائية مختلفة سردوا فيها وقائعهم وخلدوا من خلالها حروبهم وانتصاراتهم، وحتى حياتهم الاجتماعية ولا أدلّ على ذلك من فن المقاومة وفن السيرة والقصص الشعبي وغيرها، ولكن التطور الذي حصل على مستوى البنية الثقافية والاجتماعية للبيئة العربية واحتكاك العرب بغيرهم من الأمم وكذا الإسهامات التُرجمية التي قدمت خدمات جليلة للأدب العربي، كلها كانت عوامل في ظهور هذا الفنّ بقواعده وأصوله وخصائصه.

ولعلّ أوّل قصة قصير عربية تتوفر على الشروط الفنية هي قصة "في القطار" المنشورة في جريدة "السفور" عام 1917 لصاحبها "محمد تيمور" كما رأى ذلك بعض النقاد، بينما نجد في مراجع أخرى أن قصة "سنتها الجديدة" التي نشرت عام 1915 لـ "ميخائيل نعيمة" هي أوّل قصة بمعالم فنية[2].

وهذه المسألة الخلافية حول السبق لكتابة القصة القصيرة فصل فيها بعض النقاد حينما اعتبروا أنه "بالرغم من أن ميخائيل نعيمة هو أوّل من كتب القصة القصيرة إلاّ أن محمد تيمور يُعدّ رائد هذا الفن في الأدب العربي، وبالتالي فإنّ أبرز الكُتَّاب العرب الذين أرسوا دعائم الفنّ القصصي كانوا معظمهم من مصر أمثال "محمود تيمور" و"حسين هيكل" و"محمّد طاهر لاشين"، وهكذا تعتبر مصر البوابة الرئيسية في نشأة القصة القصيرة في الأقطار العربية"[3]. لكن هذا لا ينفي أن تكون القصة القصيرة قد مرت بمراحل في مسار تطور بنيتها السردية وأهمها ما سيأتي:

---

[1] ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2009، ص26.

[2] ينظر: يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاب للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1989، ص91.

[3] ينظر: صبيح الجابر: مدخل في فن القصة القصيرة، مجلة فصول، العدد 4، سبتمبر 1999، ص15.

أ_ مرحلة الواقعية:

ونقصد بذلك محاولة نقل القصاصين لواقعهم وتصويره فوتوغرافيا وأكثر الأسماء التي ذهبت في هذا الاتجاه نذكر "عيسى عبيد" و"شحاتة عبيد" الذين تزعّما ما أسمياه بـ "**مذهب الحقائق**" ويَعني التوصيف أنّ أبطال القصة يجسدون الواقع، وكان هذا المذهب قد نشأ سنة 1922 وتبعهما في ذلك "محمود تيمور" وبعد ذلك تطور هذا المذهب مع "المدرسة الحديثة" حيث رغب الكُتاب في التجديد والثورة على التقليد لاسيما مع بروز تيار الاشتراكية في الوطن العربي كما ظهر تيار الالتزام أيضًا[1]، أمّا رواد "المدرسة الحديثة" فنجد "يوسف إدريس" و"يحي حقّي"، وقد تميزت كتاباتهم بميلهم الشديد للحفاظ على عناصر البنية السردية كاملة وكذا تصويرهم للواقع بلغة مركزة ومكثفة[2].

ب_ مرحلة التجريب:

اتجه الأدباء نحو تقنيات التجريب على القصة العربية القصيرة خاصة في نهاية الستينيات من القرن الماضي. وقد تميزت بتأثرها الواضح بالتيار الإيديولوجي، حتى صارت توصف بالقصة المؤدلجة على غرار الرواية كذلك. فذهب الأدباء صوب التداعي الحرّ وتقطيع الزمن واستخدام تقنية تعدّد الرّواة والصيغ. وكان ذلك المنحى مجسّدًا للقلق الوجودي الذي سيطر على تفكيرهم وكذا سؤالهم الدائم عن الواقع والمجتمع وقيمة الفرد والعالم وعلاقة ذلك بالذات[3]. فكتب "يوسف إدريس و"يحي حقي" و"زكريا تامر" و"غسان كنفاني" وغيرهم، قصصًا قصيرة تميزت بالامتياح من عناصر التراث العربي القديم والاشتغال على آلية التناص مع الشخصيات التراثية والدّينية وكذا تغيير الزمن من الخطّي إلى الزمن المتقطّع للأحداث كما وظفوا الأسطورة بشكل واضح في موضوعاتهم القصصية.

جـ_ مرحلة التجديد:

أمّا مرحلة التجديد فقد ظهرت بوادرها في تسعينيات القرن الماضي، حيث تأثر الأدباء بالتغيرات التي حصلت في البنى الثقافية للمجتمعات، نتيجة التحضر والوعي والاحتكاك

[1] ينظر: السعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2012، ص61-62.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] ينظر: المرجع نفسه: ص63.

بالغرب وهو ما جعل الجيل الجديد من روّاد القصة القصيرة يبحثون عن صيغ جديدة في الكتابة القصصية تتماشى وذلك التطور الحاصل فاتجهوا صوب آلية التكثيف والإيجاز والتأمل والإيقاع الشعري. وصارت موضوعاتهم لصيقة بالقضايا الراهنة ومواكبة للتطور التكنولوجي المتسارع الذي عرفته البشرية بأكملها، فوُلِدت "القصة الرقمية" على يد "زكريا ثامر" و"محمّد سناجلة"، وإن كان هذا الأخير قد عُرف –فيما بعد– بفن الرواية الرقمية أكثر ممّا عُرف بفن القصة القصيرة الرقمية.

3_ خصائص البنية السردية للقصة العربية القصيرة: ويمكننا أن نوجزها كالآتي:

أ_ يقوم السارد في القصة القصيرة بمهمة تنظيم الأحداث وبمنحها قيمة شمولية أو تمثيلية[1].

ب_ تتميز بمحدودية الأحداث مع إثارة المواقف والعودة إليها ممّا يكسبها صفة التفرد. فهي تعود إلى الموقف الذي انطلقت منه لتسير خطوات إلى الأمام[2].

جـ_ الاكتفاء بفترة أو فترات زمنية مؤثرة في الحدث[3].

د_ تتميز الشخصيات بقلتها لأنها مخصوصة بهدف محدّد وهو ما سمح لها بقوة البناء وتماسكه وعدم توزعه على قوى كثيرة تحاول كلّ منها أن تجذب الثقل في اتجاهها[4]. إضافة إلى كل هذا فإن عنصر تكثيف اللغة الذي تختصّ به القصة القصيرة مهم جدًّا في بناء قالبها الذي عُرفت به وهو ما يجعلها سهلة في القراءة، ماتعة للمتلقي في أخذهِ لِعَوَالِمَ متفرّدة يبنيها الخيال ويصيغها التكثيف الدلالي.

ويمكننا في السياق ذاته أن نعدّد بعض المميزات الفنية للقصة القصيرة كالوحدة على مستوى البناء وخاصة في صنع أبطالها، وكذا وحدة الحدث ومحدودية الأمكنة مخافة الوقوع

---

[1] ميشيل رايمون: بصدد التمييز بين القصة والرواية، ترجمة: حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط2، 1992، ص178.

[2] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (1931، 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت، د. ط، ص217.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص216.

[4] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الدّار المصرية اللّبنانية، القاهرة، ط2، 2008، ص137.

في التشويش المكاني. كما تتميز ببلاغة الإيجاز والتكثيف نتيجة الطابع الدرامي الذي يكسب القصة حيوية في الأحداث دون أن تكون هناك حاجة لوجود صراع داخلي وهو ما يجعلها مفضلة عند القراء.

ونشير في نهاية هذه المحاضرة إلى أكثر الأسماء الأدبية ريادة في فن القصة القصيرة، على رأسهم "أحمد رضا حوحو" بمجموعته "غادة أمّ القرى" و"عبد الحميد بن هدوقة" في "الأشعة السبعة" إضافة إلى "أبي العيد دودو" في "بحيرة الزيتون" دون أن نغفل ذكر أسماء أخرى شأن "الطيب معاش" وأحمد عاشور" و"مرزاق بقطاش" و"زهور ونيسي" و"جميلة زنير" وغيرهم[1]، مع ملاحظة تزامن هذه النصوص مع نصوص أخرى أطلق عليها توصيف "القصة القصيرة جدًّا" أو "الأقصوصة" والتي عدّها النقد صورة مطابقة للقصة القصيرة، بل وُلدتْ من رحمها غير أن الحجم أصغر وبالتالي ترتكز على تكثيف دلالي ولغوي أكبر ووحدة في الحدث والزمان والمكان نظرًا لمحدودية الفضاء النّصي الذي تحتله.

[1] ينظر: عبد الله ركيبي: القصة القصيرة الجزائرية، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2009، ص63-64.

المحاضرة الثالثة عشر(13)

السّرد النسويّ

عناصر المحاضرة:

تمهيد

1_ نشأة السّرد النسوي: وقفة مع المصطلح.

2_ بيبليوغرافيا السّرد النسوي.

3_ مميزات السرد النسوي العربي.

تمهيد:

بدأ الاهتمام بالسرد النسوي منذ أكثر من ثلاثين عامًا، وبالضبط منذ بدأ النقاد بدراسة الطرائق التي تشكلت بها صورة المرأة في وسائل الإعلام وبدورها في النصوص الدرامية سواء التلفزيونية أو السينمائية أو المسرحية وغيرها. وقد ظهر هذا التمييز بين الأعمال التي يقدمها الرجل والتي تنتجها المرأة من تأثير ثقافة هيمنة القوة الذكورية والمنهج الذكوري على رؤية العالم.

1_ نشأة "السرد النسوي": وقفة مع المصطلح:

إذا أردنا أن نقف عند مصطلح "السرد النسوي" أو كما يسميه البعض "النسائي"، فإن هناك معضلة كبرى ستعترض طريقنا وهي أنّ المسألة بالنسبة إلينا نحن العرب لم تكن بذلك السوء "الجندري" (التمييزي) الذي ظهر عند الغربيين، ودليلنا على ذلك أن تاريخنا الأدبي العربي يزخر بالشاعرات والأديبات وبالكتب التي أُلفت حول أخبار النساء ومجالسهن الشعرية والأدبية وبلاغتهنّ في الحديث والرواية والإخبار والتلغيز والتنكيت والقصّ وغير ذلك. يعني أن المسألة بالنسبة للعرب ليست بتلك الحساسية عكس ما كان عن الغربيين لاسيما "في السبعينيات من القرن الماضي، حيث ظهرت دعوة شديدة اللهجة إلى "الأدب النسائي" وما يتصل به. وتحقق ذلك بتفاوت ملحوظ بين المجتمعات الغربية... وكان من نتاج هذه الدعوة ظهور وعي جديد بـ "المسألة النسائية"[1]. وهذه الدعوة بدورها أنتجت حركات نسائية تضمّ كاتبات وباحثات وعالمات في مختلف الفنون والمجالات[2]. ومنذ ذلك الوقت تنامت الأصوات الدّاعية لحرية الكتابة النسائية و"انتهى الأمر إلى اعتبار الفن أو الأدب الذي تنتجه المرأة "نسائيًّا" بالدرجة الأولى والأخيرة"[3].

ويعدّ "إدوارد سعيد" من الأوائل الذين ميزوا بين مصطلح "أدب نسائي" و"أدب أنثوي" حيث يرى بأن الأوّل هو كل ما تكتبه المرأة، أمّا الثاني فهو كل أدب كانت المرأة هي موضوعه أو ثيمته، يقول في هذا السياق: "الأدب الذي تكتبه المرأة أسميه ببساطة كتابة

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، ص202.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص202.

المرأة أو الأدب النسائي، أمّا الأدب الذي يعبر عن موقف محدّد عقائدي ينبع من التعلق بما يعتقد صاحبه أو تعتقد صاحبته بأنه سمات خاصة بالأنثى ورؤياها للعالم وموقعها فيه فإنّني أسميّه أدبًا أنثويًا"[1].

والملاحظ أن هذا التيار الذي وُلد ونشأ في الغرب خاصة في فرنسا، قد انتقل إلى العرب ونتج عنه ميلاد حركات نسائية عربية أيضًا تدعو المجتمع المدني الالتفاف حول المرأة وإعطاءَها حقوقها وتشجيعها على الإبداع والإنتاج الأدبي والعلمي، وقد انقسم هذا التيار العربي إلى اتجاهين: الاتجاه الأوّل تزعّمته "نوال السعداوي" وقد استندت في دعوتها على التمييز البيولوجي الفطري وقالت بأنّ الأنثى هي الأصل لارتباطها فطريًّا بعملية الإنجاب دون الرجل. أمّا الاتجاه الثاني فكان بقيادة "فاطمة الزهراء المرنيسي" التي نادت بنقد الذكورة والممارسات الذكورية في المجتمعات العربية واعتبرت أن النصوص التراثية العربية هي السبب في وضع المرأة في مرتبة دونية حيث ألغت هذه النصوص حقوق الأنثى ودورها ووجودها لصالح المركزية الذكورية[2].

وقد اختلطت المفاهيم وتضاربت المصطلحات المتعلقة بالإنتاج الإبداعي للمرأة، وهذا ما وقفنا عنده في بحثنا عن التأصيل للمصطلح، حيث توالدت مصطلحات موازية لمصطلح "أدب نسائي"، بعضها أستُعمل على سبيل الترادف مثل: أدب المرأة، أدب نسوي، وبعضها الآخر أستُعمل على أساس التمييز بينه وبين الرجل من حيث الخصائص وطرائق الكتابة كالأدب الأنثوي الذي ربطه الناقد "محمود طرشونة" في حديثه عمّا أسماه بـ "الحساسية الأنثوية" ويقصد بها الخصوصية في كتابة المرأة حيث يقول: "هناك "الحساسية الأنثوية" وليست الرواية الأنثوية، لأنّه يصعب تمييز اتجاه يتصف بالأنوثة وهي ليست نظرة أو موقفًا بقدر ما هي نكهة خاصة نجدها في روايات جميع النساء تقريبًا، نحسّ فيها أن ما نقرؤه صادر عن معاناة امرأة عاشت حالة ما وعبرت عنها بطريقة فنية، مثل "عاطفة الأمومة" أو "العشق" أو "الخوف"، وكلّها غير خاصة بالمرأة –بما في ذلك الأمومة!– ولكن التعبير عنها

[1] ينظر: إدوار سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014، مقدمة المترجم.

[2] ينظر: رضا الطاهر: غرفة فرجينيا وولف (دراسة في الكتابة النسائية)، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق، 2001، ص10-11.

تحس فيه ببعد خاص قد لا يتوفر إلاّ في كتابة الأنثى"[1]. وبدلَ أن يُريحَنا "طرشونة" بالفصل في الأزمة الاصطلاحية التي نواجهها ها هو يضعنا وجهًا لوجه مع معضلة أخرى أسماها "الحساسية الأنثوية" مضيفًا إلى ترسانة المصطلحات التي توالت على هذا المجال "الأدب النسائي" مصطلحًا آخر زاد الأمر تعقيدًا لاسيما حينما ميز بين الحساسية الأنثوية والرواية الأنثوية، واعتبر أن الثانية لا ترادِفُ الأولى دون أن يوضّح لنا ماذا يقصد بالرواية الأنثوية؟ ودون أن يحدّد –أيضًا– الفروق بين المصطلحين حتى نخرج من حالة اللبس التي وضعنا فيها.

والواقع أن تتبع المصطلح في تبلوره (غير النهائي) في النقد العربي سيأخذ منّا صفحات لأن الموضوع شائك جدًّا وغير منتهٍ والآراء حوله متضاربة، خاصة عندما يتموقف الناقد "يوسف وغليسي" من المصطلح ولكن مُسْتهجِنًا عدم رغبة المرأة في مثل هذا التصنيف قائلاً: "مصطلح (الأدب النسوي) في أسوء استعمالاته يطلق على النص المكتوب من قِبل المرأة، فلماذا ترفض المرأة مثل هذا الإجراء النقدي التصنيفي؟"[2] مع أنّ هذا التساؤل يطرح تساؤلاً آخر هو: هل ارتكز الناقد على معطيات جمعها عبر سبر آراء مثلا أم استجواب النساء الكاتبات فأبدت له رفضهنّ لهذا التصنيف أم كيف وصل إلى هذا الحكم التقييمي الذي يتصف في أصله بالنسبية والتعميم فيه لا يوصل إلى نتائج دقيقة إلاّ إذا ارتبط ذلك بدراسة شاملة لكلّ الأدب النسائي العربي ولجميع الآراء التي أصدرتها الأصوات النسائية الكاتبة؟؟.

وذلك يعدّ ضربًا من الخيال أو الترف الفكري، إلاّ إذا كان الناقد قد استند إلى رأي "بعض الكاتبات اللواتي اعتبرن هذا المصطلح إهانة في حقهن وذلك من منظور أن الأدبَ أدبٌ، فلا وجود لأدب نسائي أو رجالي، فإمّا أدب أو لا أدب"[3].

---

[1] محمود طرشونة: نقد الروائية النسوية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003، ص06.

[2] يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص.

[3] رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذات/ حوار مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص57.

2_ بيبليوغرافيا السرد النسوي العربي:

لعلّ قبل عرض أهمّ الروائيات العربيات، قَمينٌ بنَا أن نشير إلى تأثر هؤلاء بالتجربة الإبداعية النسائية الفرنسية والأمريكية على السواء أمثال: "سيمون دي بوفورا وكيبيت ميلّلي، وأندرين رتيش، مونيك وتيغ، هيلين سيكسوس... حيث [تسعى هؤلاء الأديبات] إلى إعادة تقويمٍ وتقييم الممارسات النسائية المختلفة، وترهين أعمال الكاتبات القديمات بواسطة إعادة نشرها، وقراءتها بالتشديد على هذه الخصوصية "النسائية""[1]. أمّا أهمّ الروائيات العربيات فنذكر:

أ_ من المشرق العربي:

أثار بحث الناقدة "بثينة شعبان" جدلاً واسعًا حينما عدّت أن "أوّل رواية عربية مكتملة لشروط السرد لم تكن رواية زينب لمحمّد حسين هيكل، بل كانت رواية اللّبنانية "زينب فواز" المعنونة بـ "حسن العواقب" والتي نشرت عام 1899"[2].

وفي السياق ذاته ترى الناقدة "بثينة شعبان" أن ريادة المرأة الساردة كان أيضًا مع الكاتبة اللّبنانية "لبيبة هاشم" بروايتها "قلب رجل" المنشورة عام 1904 ورواية "بين عرشين" سنة 1912 للكاتبة "فريدة عمايا"، ثم مع الكاتبة اللّبنانية أيضًا "عفيفة كرم" أكثر من رواية قبل سنة 1914[3]، وتضيف الناقدة أسماء أخرى من الأقطار العربية المجاورة شأن "صبرينة محمّد" من العراق و"فتيحة محمود" من فلسطين. وتتصف كتاباتهن بالطابع السير–ذاتي، حيث غلب على أسلوبهن ضمير الأنا وسيطرت المشاعر الأنثوية على موضوعاتهن.

ب_ من بعض دول الخليج العربي:

في رصد له للمنتوج السردي المغربي، عرّج الناقد "بن جمعة بوشوشة" على بعض الروائيات الخليجيات واعتبره جريئًا كاشفًا عن المسكوت عنه[4]، وذكر أهمّ النماذج التي أسست للرواية الخليجية على رأسها الكاتبة السعودية "سميرة خاشقجي" التي عدّها أول روائية

---

[1] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، ص202، 203.

[2] بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص47.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص47.

[4] بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغربية، ص130.

في الخليج بما أصدرته ما بين 1958 و1973 من روايات (ست روايات) أشهرها "ودعت آمالي" و"مأتم الورد". أمّا الروائية الكويتية "فاطمة العلي" فقد أصدرت روايتها "الحرمان" و"واحة العبور" عام 1972. بينما لم يصدر في دولة قطر أي رواية نسائية إلاّ مع مطلع عام 1993 برواية "أسطورة" للكاتبة "دلال خليفة". دون أن ننسى الروائية البحرينية "فوزية رشيد" بروايتها "الحصار" التي صدرت سنة 1983[1].

جـ_ من المغرب العربي:

يرى "بن جمعة بوشوشة" أن رواية "الملكة الخائنة" للكاتبة "آمنة اللوة" والصادرة عام 1954، هي أوّل رواية مغاربية، ثم تليها رواية "النار والاختيار" للروائية "خناثة بنونة" عام 1967 ونشرت بعدها "فاطمة الراوي" روايتها "غدًا تتبدل الأرض" سنة 1968[2]. وقد تأخر في الجزائر ظهور الرواية النسائية إلى غاية نهاية الستينيات مع رواية "الرصيف النائم" لـ "زهور ونيسي" (1966) و"يوميات مدرسة حرة" (1979) لتطفو على الساحة الأدبية أسماء روائيات جزائريات متألقات أمثال: "ربيعة جلطي و"أحلام مستغانمي" و"زهرة ديك" و"ياسمينة صالح" و"فضيلة الفاروق".

فإذا عرّجنا على ليبيا فإن أوّل نصّ سردي بالمعايير الفنية كان من نصيب الكاتبة "مرضية النعاس" برواية معنونة "شيء من الخوف" صدرت عام 1972، ثمّ تليها الكاتبة "نادية العويتي" برواية "المرأة التي استنطقت الطبيعة"، دون أن ننسى رواية "رجل لرواية واحدة" لـ "فوزية شلابي" الصادرة عام 1985، وأخيرًا وليس آخرًا رائعة النصوص السردية في ليبيا "زرايب العبيد" التي نشرت عام 2015 لصاحبتها المتميزة الروائية "نجوى بن شتوان".

واقتصرت البداية الروائية في تونس على نصّ "آمنة" عام 1983 للكاتبة التونسية "زكية عبد القادر"، بينما أصدرت الروائية الموريتانية "عائشة زين العابدين" عام 1978 أوّل رواية نسوية في موريتانيا بعنوان "الفتاة المعذبة" وكما نشرت زميلتها "سميرة حمادي" نصّها المعنون "حشاش الأفيون"[3].

---

[1] ينظر: بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية العربية، ص130.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص118-119.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص125.

3_ مميزات السرد النسوي العربي:

بالرغم من أن كتابة الرواية تحمل سماتها في ذاتها وأنا على قناعة بأنّ السرد سواء كان كاتبه رجلٌ أو امرأة فإن الخصائص هي ما ينبع من النص ذاته وليس ممّن يكتبه، فإنّ من النقاد من ميز السرد النسوي بخصائص معينة، أرى أيضًا أنها نسبية لا تحتمل مبدأ التعميم، ولكن نذكر منها:

أ_ غلبة المشاعر والعواطف في صنع الحبكة السردية لدرجة أن هذه الخاصية تكاد تكون متفشية في كل الكتابات النسائية بوصف المرأة كائنًا حسّاسًا تغلب عليه عواطفه في رؤيته للأشياء والعالم.

ب_ "موضوعاتها ملائمة لأحاسيس الأنثى ورؤيتها للعالم الخارجي تدافع عن المواقف الإنسانية إذ للمرأة نعومة فكرية لا تجدها عند الرّجل"[1].

جـ_ تميز الكتابة النسوية بالعفوية والارتجال.

د_ ترتكز الكتابة النسوية في عمومها على معطى "الجسد" نظرًا لحساسيته من المنظور الاجتماعي والثقافي.

هـ_ تتبنى الكتابات النسائية مهمة الدّفاع عن قضايا المرأة العربية، فالقاعدة العامة لهذا النوع من الكتابة هي التركيز على البطلة لا البطل وعلى هموم المرأة في واقعها المعيش[2].

إضافةً إلى هذه الخصائص فإنّ الأدب النسوي قد أسهم في التعريف بعالم المرأة من خلال إرساء صيغة التجربة النسائية المميزة أو ما يصطلح عليه بالذاتية النسائية خاصة في التفكير والشعور والتقييم وإدراك الذات والعالم الخارجي.

وأخيرًا يمكننا أن نستنتج أن التجربة الإبداعية النسائية قد أرست قواعدها داخل المنظومة السردية المجتمعية وصنعت لنفسها اسمًا تزاحم به كبار الأعلام في الكتابة السردية العربية.

---

[1] محمود فوزي: أدب الأظافر الطويلة، دار النهضة، مصر، ط1، 1987، ص13.

[2] ينظر: سوسن ناجي: صورة الرجل في القصص النسائي، وكالة الأهرام للنشر، القاهرة، ط1، 1995، ص19.

المحاضرة الرابعة عشرة(14)

العجائبية في السرد العربي المعاصر

عناصر المحاضرة:

تمهيد

1_ ما هو العجائبي؟

2_ ثيمات العجائبي.

3_ تجليات العجائبي في السرد العربي المعاصر.

تمهيد:

العجائبية مصطلح مثقل بمعاني الدهشة والاستغراب والعُجب والتوتر، يتداخل فيه المنطق باللّامنطق، كما يتواشج فيه الواقعي بالغرائبي، بغية استمالة المتلقي ووضعه بين عالمين، الحقيقة والخيال، وهو ما يجعل القارئ يعيش حالة من التردد، وهي بؤرة السرد العجائبي.

1_ ما هو العجائبي؟:

أ_ لغـةً:

جاء في اللغة، مادة (ع ج ب) لابن منظور قوله "العُجبُ والعجبُ: إنكار ما يرد عليه لقلة اعتياده، وجمع العجب أعجاب، وفي القرآن الكريم:{إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ} [سورة ص: الآية: 05]. قال ابن الأعرابي: العَجبُ: النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"[1].

وجاء في معجم التعريفات العجب هو عبارة عن تصور استحقاق الشخص رتبة لا يكون مستحقًا لها وتغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله، فالعجب في سائر المعاجم هو الأمر الذي خفي سببه، وهو الشيء الخارج عن المألوف والمتعارف عليه[2]. ما يُلاحظ على المعالجة المعجمية الضيقة للعجائبية جعلت من المعجميين العرب "لا ينفتحون على آفاق رحبة للعجائبي في الثقافة العربية الإسلامية"[3] ولا يقفون على الآثار النفسية للمتلقي لتلك المشاهد العجيبة مثل: الدهشة، الهلع، الخوف، الجهل ... هذه المعاني المغيبة في المعاجم اللغوية نجدها تحضر عند المؤرخ والأديب "القزويني" فقد استطاع أن يبرز الفروق الموجودة بين (العجيب) و(الغريب)، فقال: "العجيب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن المعرفة بسبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[4]. أمّا (الغريب) فهو "كل أمر

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، ج4، مادة (ع ج ب)، ص2811.

[2] الجرجاني (علي بن محمد)، التعريفات: حققه: نصر الدّين تونسي، شركة ابن باديس للكتاب، الجزائر، ط1، 2009، ص241.

[3] ضياء الكعبي: السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008، ص39.

[4] زكريا القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، المطبعة العامرة الشرقية، مصر، ط1، 1313هـ، ج1، ص08.

عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة وذلك إمّا بتأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية كل ذلك بقدرة الله عز وجل وإرادته"[1].

فالملاحظ على شرح "القزويني" هو تداخل دلالات (العجيب) ودلالات (الغريب) والجامع بينهما هو اللّامألوف والحيرة والتردد في تفسير الأفعال، وإن خصّ (الغريب) بحضور عوالم غيبية.

ب_ اصطلاحًا:

حاول "تزفيطان تودوروف" ملامسة معاني "العجائبية" من حيث هو ملفوظ مثقل بالدلالات والمعاني، وقد جاء ذلك في قوله: "العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثًا فوق طبيعي حسب الظاهر"[2]. فالعجائبي مرهون بحالة نفسية يعيشها المتلقي سمّاها تودوروف بـ (التردد) بين المنطقي واللّامنطقي، بين الطبيعي وغير الطبيعي لما يقرأ أو يسمع أو يشاهد هذا المتلقي، فيهيمن عليه حال من الاندهاش والاستغراب والتعجب.

وقد عاد "توتوروف" إلى البحث في تعاريف الفلاسفة، شأن الفيلسوف الروسي "فلاديمير سولوفوف" والباحث الفرنسي "كاستكس" في الحكاية العجائبية في فرنسا وكتاب (الفن والأدب العجائبيان) لـ "لويس قاكس" ليؤكد على أن السرد العجائبي هو تناغم بين أحداث العالم الطبيعي، وأحداث العالم فوق الطبيعي، ليخلص بعد تحليل مستفيض إلى أنّ العجائبية لا تتحقق إلاّ بتوفر ثلاثة شروط هي[3]:

الأوّل: لا بدّ أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية.

الثّاني: يكون هذا التردد محسوسًا بالمثل من طرف الشخصية، فيكون القارئ مفوضا إليها، ممّا يجعل القارئ يتماهى مع الشخصية.

---

[1] زكريا القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ج1، ص18.

[2] تزفيطان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص49.

الثالث: ضرورة اختيار القارئ موقفًا معينًا اتجاه النص (قراءة خاصة) تعبر طريقة القراءة عن موقف نوعي، ويستغرق العجائبي زمن التردد، وعندما يختار هذا الحلّ أو ذاك يغادر الفعل العجائبي.

ولعلّ من الأسباب التي جعلت مصطلح العجائبية مصطلحًا يصعب التحكم فيه وتأطيره، أنه لا يخصّ الأدب فحسب "إنّما هو عنصر يسري في العلوم الإنسانية والاجتماعية، له مسارات متعددة، يستقطب كل ما يثير ويخلق الاندهاش والحيرة في المألوف واللّامألوف"[1]، نجده في كتب التفسير والسّير والتراجم والأنساب، كما تحفل به كتب البحّارة والرحالة وأسفار الوقائع والأخبار ومؤلفات الجغرافية وقصص الحيوان والقصص الفلسفي والقصص الصوفي ...إلخ. بل إنّ دلالات العجائبي تتطور بتطور الأزمنة والعصور، كما أنّ تغيّر الأنساق الاجتماعية والثقافية يؤثر في دلالة المصطلح "فالعجائبي يتغير بتغير العصور والثقافات وتوجّهات الرؤى والتحويلات الممكنة في النسق والمرجع فما يعتبر في عصر ما من باب العجيب، قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر مُوَالٍ"[2]، فالزمنية صفة ملازمة للعجائبية وخصيصة من خصائصها.

وبقي أن نشير في المسألة الاصطلاحية ما ذهب إليه "تودوروف" حينما جعل البنية السردية في العجائبي تتمظهر على مستويات ثلاثة[3]:

_ المستوى الأوّل هو المظهر اللّفظي: ويعني به كل ما تحمله الجمل الصوتية والنحوية، إذ يكون هناك مفهوم ضيق للكلمة وعلى مستوى سجل القول: أي من خلال طبيعة اللّغة باستعمال اللغة العامية والفصحى معًا.

_ المستوى الثّاني هو المظهر التركيبي: المقصود به التأليف والانتظام الزمني للأحداث والانتظام المكاني من خلال أشكال التناظر والتناقض.

---

[1] شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلّد السادس عشر، العدد الثالث، 1997، ص114.

[2] حمادي السعودي: العجيب في النصوص الدّينية، نقلاً عن: ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ص34.

[3] ينظر: حسين غلام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 13-14.

_ المستوى الثالث وهو المظهر الدلالي: يعني به ذلك المظهر الذي يؤسس من خلال الاشتغال على محمولات الأثر الأدبي أي من خلال الكيفية التي يدل بها النصّ على موضوعاته.

وقد فصل "تودوروف" في السياق ذاته بين "الأدب العجيب" والأدب الغريب" معتبرًا أن الأوّل هو الذي يقدم لنا كائنات فوق طبيعية من حياة الأبطال الخرافيين والدّينيين والأسطورة والحكايات على لسان الحيوان والأشباح والخيال العلمي وغيرها. أمّا الثاني ونعني به "الأدب الغريب" فهو ما تمسكه قوانين غير معقولة وخارقة ولا منطقية ومفزعة مثل "أدب الرعب" الذي انتشر في إنجلترا مع القرن الثامن عشر [1].

2_ ثيمات العجائبي:

اتخذ الحكي العجائبي عدة موضوعات مادة له بل جعل تلك الموضوعات وسيلة لبناء الرواية وقد تنوعت ثيماته على النحو الآتي[2]:

أ_ ثيمة المسخ والتحول:

حيث تتحول الكائنات من الجنين والهيئة التي خلقت بها إلى صورة أخرى مغايرة مع الاحتفاظ ببعض سمات طبيعتها الأولى، ويرد هذا المسخ على ثلاثة أنماط هي:

- **امتساخ الإنسان:** إذ "تحدث تحولات على مستوى شخوص الرواية تتبعها تشوهات واضطرابات نفسية حادة وقوية"[3] كتحول الإنسان إلى حيوان.
- **امتساخ الحيوان:** حيث يتصف بصفات خارقة "نتيجة فعل خارجي يسمها بردود أفعال عدوانية تنتج رعبًا وحيرة بترصدها لخطوات الكائن البشري"[4].
- **امتساخ النبات والجماد:** حيث تتخذ النباتات والجمادات صفات بشرية وهو ما يُعرَف بـ "الأنسنة".

[1] ينظر: حسين غلام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص33-34.

[2] ينظر: جميل حمداوي: الرواية العربية الفانطاستيكية، متاح على العنوان الإلكتروني: www.arabicnadwah.com/Articles/Fantasia

[3] عبد الرحمان وغليسي: العجائبية ومسألة "الآخر"، دار الفكر العربي، الجزائر، ط1، 2016، ص90.

[4] ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانطاستيكية، ص92.

ب_ ثيمة المرئي واللّامرئي:

وتعدّ من أكثر الموضوعات حضورًا في السرد العجائبي، خاصة القديم منه غير أن التحولات التي طرأت على هذه الثيمة كانت جذرية، فبعد أن كانت في الأدب القديم تعتمد عجائبية الأدوات وتستخدم شخوصًا من الجن والشياطين صارت تعتمد تشكيلاً للشكّ والتردد[1].

جـ_ ثيمة الاختلالات:

ويقصد بها العقد والأمراض النفسية والعقلية التي يُصاب بها الإنسان من حيث تمّ توظيف "شخصيات مرضية وغير سوية تشوش رتابة العالم للحياة الطبيعية وهدوئها"[2]. وقد انعكس هذا التوظيف اليوم على ما يسمى دراما الخيال العلمي وكذا، دراما السرد العجائبي والفانطاستيكي.

3_ تجليات العجائبي في السرد العربي المعاصر:

ضمن استراتيجية التأصيل، نادت حركات العودة إلى التراث بضرورة الاستفادة القصوى من طرائق وأساليب ومضامين الموروث السردي العربي، إذ لوحظ عدم استثمار "الأدب العجائبي بشكل فعّال ووظيفي في الرواية العربية إلاّ مع الرواية الجديدة التي حاولت التجريب وكسر النمط السردي القديم وتأصيل الرواية العربية وربطها بتراثها العربي القديم والمشاركة في ارتياد آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع والسمو بالخيال وتغريبه بشكل عجائبي واستلهام النصوص العجائبية الموروثة عن طريق التناص"[3]. والظاهر من كلام الناقد هنا أن الرواية العربية المعاصرة قد اتجهت صوب التراث السردي العربي القديم بغية الامتياح منه في إطار التأصيل واستلهام مواطن الجمال والإبداع في كلاسيكيات الأدب العربي.

[1] عبد الرحمان وغليسي: العجائبية ومسألة "الآخر"، ص89.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانطاستيكية، ص94.

[3] جميل حمداوي: الرواية العربية الفانطاستيكية، موقع مذكور.

ولهذا لاحضنا أن العجائبية قد تحولت إلى سمة ظاهرة في السرد العربي المعاصر بل علامة مميزة من علامات القدرة على استثمار المنجز السردي العربي القديم.

وقد توالت النصوص السردية التي وظفت العجائبي كأسلوب أو استراتيجية في التعبير والكتابة السردية أي أن توظيف العجائبي في الرواية العربية المعاصرة لم يكن هو الغاية في ذاته، بل كان وسيلة عبّر بها الأدباء عن واقع خاص، حاولوا فيه استثمار كل ما هو عجيب وغريب في المنجز التراثي العربي معتمدين في ذلك على التقاط مواطن الجمال فيه مستعملينه كوسيلة لا كغاية، ومن أهم العناوين العربية التي اتجهت صوب ذلك نذكر:

- جمال الغيطاني: "التجليات" – "حارة الزعفراني".
- يحي القيسي: "أبناء السماء".
- صنع الله إبراهيم: "تلك الرائحة".
- يحي حقي: "السلحفاة تطير".
- الطيب صالح: "عرس الزين".
- الطاهر وطار: الحوات والقصر"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".
- محمّد ساري: "الغيث".
- الحبيب السايح: "زهوة".
- سليم بركات: "فقهاء الظلام".

وغيرهم كثير، حيث حاولوا الاستفادة من التراث المحلّي والعربي والعالمي بطرق مختلفة أدى فيها العجائبي دوره في صناعة سرد مميز.

خـاتمــة:

إنّ البحث والتطواف في منجزنا السردي العربي الحديث و المعاصر لأمر شاقٌّ وشيّق في الوقت ذاته، فهو شيِّق نظرًا لما يحويه من تنّوع ثيماتي وتقني أسلوبي ومعالجة للقضايا الراهنة الشائكة، وكشف عن المسكوت عنه، وشاقّ من حيث صعوبة الإلمام به نظرًا لاتساع الرقعة الجغرافية التي ينبع منها، فالإحاطة بكل السرود الحديثة والمعاصرة على اختلاف مشاربها ومحمولاتها الثقافية والحضارية والإيديولوجية، هو عمل يتطلب كثيرًا من الجهد والصبر والتمحيص والتحليل، ونتمنى في نهاية هذا الجهد أن نكون قد حققنا بعضًا ممَّا رُمنَا تحقيقه من مقاصد وأهداف. ونريد أن نؤكد في الختام على جملة من النتائج نحسبها ذات قيمة علمية، أهمها:

1_ الرواية هي الفن السردي الأكثر استيعابًا لـلتقنيات الجديدة من جهة، والأكثر تجدّدًا من جهة أخرى، فهي لا تركن للجاهز والمقولب، كما أنها أكثر الأنواع انفتاحًا على الأجناس الأخرى الأدبية منها والفنية.

2_ الرواية العربية لم تتفرّد باتجاه واحد دون غيره في الطرح المرجعي، وإنّما تنوّعت الاتجاهات في النّص الواحد حيث تداخل التسجيلي مع التحليلي لأنّ المصدر واحد والتيار واحد، وكان ذلك نتيجة استجابة الروائيين للدوافع والوقائع الفكرية والحضارية والثقافية والاجتماعية وتلبية –أيضًا– لمنظومة التحولات التاريخية الحاصلة في صلب المجتمعات العربية.

3_ ركزت الرواية المعاصرة على جعل النّص السردي وسيلة لتقديم البدائل المعرفية في صيغة خطاب سرد مضاد للخطاب الاستعماري وهو ما شكل الوعي الروائي –بالضرورة– وأنتج الإحساس المُلِحّ بالتسلح الإبداعي والخروج من قوقعة الانبهار بالآخر إلى صناعة الأنا المنتجة المبدعة.

4_ شكّل التجريب الروائي أهمّ تحول تقني على مستوى الإبداع السردي، وذلك لأنّ الرواية –كما– لا تركن للقالب فتبَأّرت أساليبها حول استثمار التقنيات السردية سواء ما

اتصل منها بتراثنا العربي القديم أو بالرواية الجديدة في أوروبا لاسيما فيما يتعلق بتوظيف التراث واستثمار منجزاته والتعلق مع الفنون الأوروبية وغيرها من مصادر الإلهام السردي.

5_ شكل المسرح الشعري والملحمي الأسطوري أحد روافد الأدب العربي المعاصر الهامّة جدًّا، وهو ما جعل تلك التجارب المختلفة التي مرّ بها المسرح العربي الباعث الأوّل في الخروج من عباءة الغرب وتعريب التجارب المسرحية وإلباسها الخصائص التي تتلاءم والبيئة الثقافية والاجتماعية للشعوب العربية.

6_ صنعت القصة القصيرة العربية لنفسها مكانة وسط الإبداع الأدبي العربي من حيث ارتكازها على التكثيف الدلالي واللغوي ومسايرتها للواقع العربي وملامستها لأهمّ قضاياه ومحاولتها للتمركز ضمن العناصر الفاعلة في صناعة المشهد الثقافي العربي.

7_ شكلت التجربة الإبداعية النسائية محورًا هامًّا في إرساء قواعد "الذاتية النسوية" وسط المجتمعات العربية، وصارت تلك التجربة تزاحم التجارب الأخرى (الذكورية خاصة) بفضل تبنّيها الدفاع عن قضايا المرأة واهتماماتها وكذا جعلها للكتابة وسيلة لإثبات الذات الأنثوية من جهة، وغاية للوصول إلى أهداف ثقافية أهمّها المكانة التي تستحقها وسط التجربة الإبداعية الرجالية.

والله من وراء القصد

والهادي السبيل

قائمة المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم

2. إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 1996.

3. إبن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الثالث.

4. أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العمل، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1987.

5. أحمد طالب: الالتزام في القصة الصيرة الجزائرية المعاصرة، (1931، 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ت، د. ط.

6. أحمد عوّيز: العقل التأويلي الغربي، مقاربات في أنظمته المعرفية ومساراته، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2018.

7. بثينة شعبان: مائة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

8. بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، "المغاربي" للطباعة والنشر، ط1، 1999.

9. بن جمعة بوشوشة: الرواية النسائية المغربية. منشورات سعيدان، سوسة، تونس،ط1، 1990

10.بنسالم حمّيش: مجنون الحكم، آفاق الكتابة الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 1998.

11.بيات مرعي: استرداد قدرة الحلم: في السيرة الروائية "اكتشاف الحب" للكاتب مروان ياسين الدليمي، جريدة "أوروك URUK"، منشور في 8 مارس 2021، الجريدة مُتاحة على Net.

12.توفيق الحكيم: الملك أوديب، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، د. ت.

13.ثامر عباس: الأنا وجحيم الآخر، ديناميت العنف في المجتمعات المتشظّية، دار نيْنَوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2018.

14.جبور عبد النور: المعجم العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

15.الجرجاني (علي بن محمد)، التعريفات: حققه: نصر الدّين تونسي، شركة ابن باديس للكتاب، الجزائر، ط1، 2009.

16.جمال الغيطاني: الزيني بركات، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1989.

17.جميل حمداوي: ضمن كتاب: حوارات مفتوحة مع جميل حمداوي، حوار أجرته "هدير البقالي" في 18 فبراير 2008، حول الرواية العربية، الطبعة الثانية، 2016، ص35. (المرجع بصيغة PDF).

18.جورجي زيدان: الحجّاج بن يوسف الثقفي (رواية)، دار الهلال، القاهرة، ط1، 1950، ينظر مقدمة الرواية.

19.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.

20.حمادي السعودي: العجيب في النصوص الدّينية، نقلاً عن: ضياء الكعبي، السرد العربي القديم.

21.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

22.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2003.

23.خليل موسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، التأريخ دمشق، سوريا، ط1، 1979..

24.رشيد حميد السراي: الوجودية الإسلامية في ميزان التقييم (ج2)، يوم 2015/25/28.

25.رفيق صيداوي: الكتابة وخطاب الذات/ حوار مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

26.زكريا القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، المطبعة العامرة الشرقية، مصر، ط1، 1313هـ، ج1.

27.سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد2، 1982.

28.السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 2009، ص45.

29.السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط1، 2002.

30.سعيد بن كراد: النص السردي، نحو سيميائيات الإيديولوجيات، دار الأمان، الرباط، ط1، 1996.

31.سعيد شوقي محمّد سليمان، توظيف التراث في روايات "نجيب محفوظ"، "إيتراك" للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2000.

32.سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

34.33-سعيد يقطين: القراءة والتجربة، حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، .2014

35.34-سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود و الحدود، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

35.سمير قسيمي: يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

36.سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية لـ "نجيب محفوظ"، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط1، 2004.

37.شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، المجلّد السادس عشر، العدد الثالث، 1997.

38.شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانشاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997.

39.شكري ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

40.ضياء الكعبي: السرد العربي القديم (الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.

41.عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات، القاهرة، 1980.

42.عبد الرحمان وغليسي: العجائبية ومسألة "الآخر"، دار الفكر العربي، الجزائر، ط1، 2016.

43.عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ط1، 2010.

44.عبد الله إبراهيم: التخيّل التاريخي، السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2011.

45.عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013.

46.عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

47.عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2012.

48.عبد الله ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط1، 2009.

49.عبد المنعم الحنفي: معنى الوجودية، دار هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2018.

50.عمّار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1984.

51.فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الدّار المصرية اللّبنانية، القاهرة، ط2، 2008.

52.الكتاب من إصدار دار سينا للنشر، ط1، 1945، ط2، 1993.

53.مجدي وهبة: كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1979.

54.مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مطبعة دار القلم، بيروت، ط1، 1974.

55.محمد التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، المؤسسة المصرية العامة، 1963، ج1، ص193.

56.محمد الزموري: الشعرية والسرديات، مطبعة آنفو–برانت، فاس، المغرب، ط1، 2010.

57.محمد بوعزة: سرديات ثقافية، من سياسة الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.

58.محمّد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

59.محمّد عمارة: الحضارات العالمية تدافع أم صراع...؟؟، مؤسسة "نهضة مصر" للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

60.محمّد عناني: دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، القاهرة، ط1، 1985.

61.محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1997.

62.محمّد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1996.

63.محمود المسعدي: حدث أبو هريرة قال...، تقديم: توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، تونس، 1973.

64.محمود زمزم: تأملات في الأدب والفلسفة والحياة، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1996.

65.محمود طرشونة: نقد الروائية النسوية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2003.

66.محمود فوزي: أدب الأظافر الطويلة، دار النهضة، مصر، ط1، 1987.

67.مراد عبد الرحمان مبروك: جِيُوبُولِيتيكا النّص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي أنموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر)، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

68.مصطفى الضبع: إستراتيجية المكان، دراسة في جماليات المكان في السرد العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2018.

69.–معاوية محمود: علم النفس العام، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.

70.عبد الرحمان بدوي: الزمان الوجودي ،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1955.

71.ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3.

72.ندى يسري : سيميوطيقا الفضاء المكاني، مقال ضمن كتاب: أبحاث في الرواية العربية، مجموعة مؤلفين، منشورات مختبر السرديات، الدار البيضاء، ط1، 2015.

73.نضال الشمالي: الرواية والتاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتاب الحديث، إربد، ط1، 2006.

74.واسيني الأعرج: الأمير (مالك أبواب الحديد)، رواية منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2004.

75.جميل حمداوي: الرواية العربية الفانطاستيكية، متاح على العنوان الإلكتروني: www.arabicnadwah.com/Articles/Fantasia

76.حسين غلام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

77.رضا الطاهر: غرفة فرجينيا وولف (دراسة في الكتابة النسائية)، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق، 2001.

78.سوسن ناجي: صورة الرجل في القصص النسائي، وكالة الأهرام للنشر، القاهرة، ط1، 1995.

79.شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2009.

80.صبيح الجابر: مدخل في فن القصة القصيرة، مجلة فصول، العدد 4، سبتمبر 1999.

81.صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي، ضمن كتاب الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يونيو 2006.

82.صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 2013.

83.عبد العزيز جسوس: خطاب علم النفس في النقد الأدبي الغربي الحديث، المطبعة الوطنية، المغرب، ط1، 2006.

84.عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2002.

85.عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1980.

86.عبد الله ركيبي: القصة القصيرة الجزائرية، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2009.

87.عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989.

88.علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.

89.فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.

90.فرس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001.

91.محمد زيدان: البنية السردية في النّص الشعري، الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2004.

92.مصطفى قيصر، في الأدب المقارن، الأشرف للكتاب العربي، الجزائر، ط1، 2015.

93.يوسف الشاروني: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاب للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1989.

94.حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1990.

95.يوسف وغليسي: خطاب التأنيث (دراسة في الشعر النسوي الجزائري ومعجم لأعلامه)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

المراجع المترجمة:

1. إبراهيم كالين: مقدمة إلى تاريخنا والآخر، ما وراء العلاقات بين الإسلام والغرب، ترجمة: أنس يلمان، الدار العربية للعلوم ناشرون –كتاب إلكتروني– صيغة pdf.

2. إدوار سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014.

3. إدوار سعيد: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

4. تزفيطان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

5. تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

6. جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة: بن عيسى بوحمالة، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد العربي (مرجع مذكور)

7. جورج طرابشي: الماركسية والإيديولوجيا، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1.

8. ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة: السيد عطاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996

9. ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.

10.ميشيل رايمون: بصدد التمييز بين القصة والرواية، ترجمة: حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط2، 1992

11.ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.

12.ميخائيل باختين: شعرية دوستويفكسي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

13.لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، دار الحوار للنشر، دمشق، 1996.

14.صموئيل هنتنغتون: صدام الحضارات وإعادة بناء النظام العالمي، ترجمة: مالك أبو شهيوة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، 1999.

15.رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وبشير القمري، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

16.رينيه ويليك أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ط1، 1972.

المراجع الأجنبية:

1. Gérard, Genette, Discours du récit, Ed seuil, Paris, 2007.

2. Julia Kristeva, Le texte du roman Approche sémiotique structure discussive transformationnelle, Ed, Mouton, 1976.

3. Malek Ben nabi: Le problème des idées dans le monde musulman, ED: El Bay'yinate, Alger, 1ére ed, 1990.

4. The Encyclopedia Americana International, Edition "Danbury" Connecticut Gerolier Incorporated, 1992.

فهرس الموضوعات:

الموضوع	الصفحة
مقدمة	02
المحاضرة الأولى (01): مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة	
تقديم	05
1_ ضبط المفاهيم العامة	06
أ_ مفهوم السرد	06
2_ السردية العربية	08
المحاضرة الثانية(02): اتجاهات الرواية العربية (1. الاتجاه التاريخي)	
تقديم لابدّ منه	11
1_ التصنيف الموضوعاتي	12
2_ التصنيف التقني	12
أولا/ كتابة التاريخ	14
ثانيا/ الرواية التاريخية	15
ثالثا/ التخييل التاريخي	17
أ_ جمال الغيطاني (1945-2015)	19
ب_ بنسالم حمّيش: (1948)	19
جـ_ واسيني الأعرج (1954)	20
المحاضرة الثالثة(03): 2.الاتجاه الواقعي في الرواية العربية	
تقديم	22
أولا_ تصحيح بعض المغالطات حول "الواقعية"	23
ثانيا_ حول مصطلح "الواقعية Le Réalisme"	23
ثالثا_ تجليات الواقعية في الرواية العربية	25
1_ الخصائص العامة للواقعية في الرواية العربية	25
أ_ على مستوى الشخصية	25

ب_ على مستوى المضامين (الـثيمات).	25
جـ_ على مستوى اللغة	25
2_ الاتجاهات العامة للواقعية في الرواية العربية	26
أ_ الواقعية التسجيلية	26
ب_ الواقعية التحليلية	27
المحاضرة الرابعة(04): 3. الاتجاه الوجودي في الرواية العربية	
تمهيد	30
1_ تعريف الوجودية	30
2_ أقسام الوجودية	30
أ_ الوجودية المُلْحدة	31
ب_ الوجودية الدينية (المؤمنة)	31
3_ مبادئ الوجودية	32
4_ الوجودية العربية	34
المحاضرة الخامسة(05): الاتجاه النفسي في الرواية العربية	
تمهيد	38
1_ مفهوم علم النفس	38
2_ علاقة علم النفس بالأدب	39
3_ تجليات البعد النفسي في الرواية العربية	40
المحاضرة السادسة(06): الصراع الحضاري في الرواية العربية	
تمهيد	43
1_ مفهوم "الصراع الحضاري"، جذور المصطلح	43
2_ مظاهر الصراع الحضاري الصراع مع "الآخر"	44
أ_ الصراع الحضاري بين الشرق والغرب	44
ب- الصراع الفكري	46
3_ تجليات الصراع الحضاري في الرواية العربية	46

المحاضرة السابعة(07): البعد الإيديولوجي في الرواية العربية	
تمهيد	50
1_ الإيديولوجيا الضبط الاصطلاحي	50
2_ أشكال تمظهر الإيديولوجيا في الرواية	51
أ_ إيديولوجيا النّص	53
ب_ إيديولوجيا المؤلف	53
3_ البُعد الإيديولوجي في الرواية العربية	54
أ_ الإيديولوجيا/ القناع	55
ب_ الإيديولوجيا/ رؤية كونية	55
جـ_ الإيديولوجيا/ معرفة الظاهر	55
المحاضرة الثامنة(08): توظيف التراث في الرواية العربية	
تمهيد	58
1_ المفهوم العام للتّراث	58
2_ دوافع توظيف التراث	58
أ_ دوافع فنية	59
ب_ دوافع نفسية	59
جـ_ دوافع ثقافية حضارية	59
د_ دوافع سياسية	59
3_ توظيف التراث في الرواية العربية	60
4_ الرواية الجزائرية والتراث	61
المحاضرة التاسعة(09): جماليات المكان في النص السردي	
تمهيد	65
1_ المكان المفهوم وتشويش المصطلح	65
2_ أنماط المكان في النّص السردي	68
أ_ المكان المجازي	68

ب_ المكان الهندسي	68
جـ_ المكان كتجربة	68
د_ المكان والواقع	69
3_ وظيفة المكان في النص السردي	69
4_ الأبعاد الجمالية للمكان في النّص السردي	70
أ_ البعد الجغرافي	71
ب_ البعد الهندسي	72
جـ_ البعد النفسي	72
د_ البعد الاجتماعي	73
هـ_ البعد التاريخي	73
و_ البعد العجائبي	73
المحاضرة العاشرة(10): المسرح الشعري العربي	
تمهيد	76
1_ المسرح الشعري العربي النشأة والتطور والأعلام	76
أ_ المرحلة الأولى الشعر داخل المسرح	78
ب_ المرحلة الثانية المسرح من خلال الشعر	78
جـ_ المرحلة الثالثة المسرح الشعري الدرامي	79
2_ خصائص المسرح الشعري العربي	79
المحاضرة الحادية عشرة(11) المسرح الملحمي والأسطوري	
تمهيد عام	82
1_ تعريف الملحمة وخصائصها	82
أ_ تعريف الملحمة	82
ب_ خصائصها	83
2_ تعريف الأسطورة	83
ب_ خصائص الأسطورة	84

3_ البعد الملحمي والأسطوري في المسرح العربي	85
المحاضرة الثانية عشرة(12): البنية السردية في القصة القصيرة	
تمهيد	88
1_ مفهوم مصطلح القصة القصيرة	88
2_ ظهور فن القصة القصيرة في الأدب العربي	88
أ_ مرحلة الواقعية	90
ب_ مرحلة التجريب	90
جـ_ مرحلة التجديد	90
3_ خصائص البنية السردية للقصة العربية القصيرة	91
المحاضرة الثالثة عشر(13): السّرد النسويّ	
تمهيد	94
1_ نشأة "السرد النسوي" وقفة مع المصطلح	94
2_ بيبليوغرافيا السرد النسوي العربي	97
أ_ من المشرق العربي	97
ب_ من بعض دول الخليج العربي	97
جـ_ من المغرب العربي	98
3_ مميزات السرد النسوي العربي	99
المحاضرة الرابعة عشرة(14): العجائبية في السرد العربي المعاصر	
تمهيد	101
1_ ما هو العجائبي؟	101
أ_ لغـةً	101
ب_ اصطلاحًا	102
2_ ثيمات العجائبي	104
أ_ ثيمة المسخ والتحول	104
ب_ ثيمة المرئي واللّامرئي	105

جـ_ ثيمة الاختلالات	105
3_ تجليات العجائبي في السرد العربي المعاصر	105
¬ خـاتمــة	107
¬ قائمة المصادر والمراجع	109
¬ فهرس الموضوعات	118