جامعة الحاج لخضر باتنة1
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
المجلس العلمي للكلية

مستخرج من محضر المجلس العلمي

المؤرخ في 2021/04/29م

وافق المجلس العلمي على اعتماد المطبوعة المقدمة من الدكتورة زهيرة بنيني والموسومة" **محاضرات في مقياس السرديات العربية الحديثة والمعاصرة** ـ سنة ثالثة ليسانس ـ تخصص: أدب عربي السداسي الخامس 2020/2019.

سلمت له هذه الوثيقة لاستخدامها فيما يسمح به القانون

باتنة في 2021/05/15م

رئيس المجلس العلمي

جامعة باتنة 1 المجلس العلمي للكلية اللغة والأدب العربي والفنون

رئيس المجلس العلمي للكلية
أ.د/ معمر حجيج

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة 1 – الحاج لخضر

كلّية اللغة و الأدب العربي و الفنون

قسم اللّغة والأدب العربي

2024/04/29

جامعة باتنة 1 المجلس العلمي للكلية اللغة والأدب العربي والفنون

رئيس المجلس العلمي للكلية

أ.د/ معمر حجيج

مطبوعة في مقياس:

السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

مستوى :السنة الثالثة (ليسانس) – دراسات أدبية

تخصص : أدب عربي

السداسي الخامس

إعداد الدكتورة : بنيني زهيرة

السنة الجامعية : 2019–2020

- **مفردات المقّرر:**

1-مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

2-اتجاهات الرواية العربية : الاتجاه التاريخي

3-اتجاهات الرواية العربية : الاتجاه الواقعي

4-اتجاهات الرواية العربية : الاتجاه الوجودي

5-اتجاهات الرواية العربية : الاتجاه النفسي

6-الصراع الحضاري في الرواية العربية

7-البعد الإيديولوجي في الرواية العربية

8-توظيف التراث في السردية العربية

9-جماليات المكان في النص السردي

10-المسرح الشعري

11-المسرح الملحمي والأسطوري

12-البنية السردية في القصة القصيرة

13-السرد النسوي

14-العجائبية في السرد العربي المعاصر

مقدمة :

تسعى هذه الدروس إلى البحث في النصوص السردية بناء و دلالة ، من خلال وظيفة و طبيعة و شكل هذه النصوص ، و الفترة الزمنية التي كتبت فيها ، و فحص الجوانب المشتركة بينها على مستوى الحكاية ، أو مستوى الخطاب ، و الكشف عن المحددات التي تجعل نصا سرديا يختلف عن غيره من النصوص السردية . و تصنع له الفرادة و التميز .

توزعت مادة هذا المقياس على أربعة عشر درسا ، تناول كل درس ظاهرة سردية أو موضوعا تميزت به النصوص السردية العربية الحديثة و المعاصرة ، تمكنا من خلالها الوقوف عند أهم النصوص و التجارب الإبداعية التي مثلت هذه الحقبة ،و التعرف على الخزانة السردية العربية و أشكال السرود فيها ، و الكشف عن دلالات بعض البنى النصية عن طريق استخدام آليات المنهج السردي التي تمكن الطالب من استنطاقها.

لقد تعددت الأسئلة التي كانت منطلقا أساسيا في تحديد سياق العمل ، فتراوحت بين الذاتي و الموضوعي ، الخاص و العام ، فتنوعت الموضوعات و تعددت القضايا فجاءت النصوص السردية فسيفساء تقدم كل قطعة منها قضية من قضايا الذات و المجتمع و الماضي و الحاضر لتشكل لوحة للسرديات العربية بخطوط تلتقي و أخرى تختلف . وضعتنا أما إشكاليات كثيرة و أسئلة متنوعة :

- كيف تشكلت الأبنية السردية و الدلالية في النصوص السردية العربية الحديثة و المعاصرة؟

- هل استطاعت الذات العربية أن تحقق هويتها من خلال اختلاف التجارب السردية العربية؟

- أين تكمن جمالية و شعرية النصوص السردية العربية ؟

لقد اعتمدنا مجموعة من المراجع التي كانت بمثابة الدليل في هذه الرحلة العلمية المعرفية نذكر من بينها :

* السردية العربية الحديثة بجزأيه : تفكيك الخطاب الاستعماري و تفسير النشأة ، الأبنية السردية و الدلالية / عبد الله إبراهيم

*الكلام و الخبر ، مقدمة للسرد العربي / سعيد يقطين

*تحليل الخطاب السردي ، قضاياه و آفاقه / محمد القاضي

*في الرواية العربية / فاروق خورشيد

*اتجاهات الرواية العربية المعاصرة / سعيد الورقي

المحاضرة 1 : مدخل إلى السرديات العربية الحديثة و المعاصرة

مدخل إلى السرديات العربية الحديثة و المعاصرة

أولا : السرد لغة و اصطلاحا

1 : السرد لغة :

تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضها في أثر بعض متتابعا ، و سرد الحديث و نحو يسرده سردا إذا تابعه ، و سرد القرآن تابع قراءته في حذر ، و سرد فلان الصوم إذا والاه و تابعه .[1]

أما معجم العين فقد أورد الفراهيدي تحت مادة سرد : سرد القراءة و الحديث يسرده سردا ، أي يتابع بعضه بعضا ، و السرد جامع للدروع و نحوها من عمل الحلق ، و سمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بمسمار (بشكل متساو و دقيق) ، فذلك الحلق المسرد المنسوج بانتظام و تتابع و ترتيب ، هو ما يشكل الدرع في الأخير .[2]

وردت كلمة السرد بمعنى النسج ، أي نسج الدروع خاصة ، و لذلك قيل : هذه دروع مسرودة ، و السرد اسم جامع للدروع و ما أشبهها من عمل الحلق . قال تعالى في شأن النبي داوود عليه السلام : ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ أن اعمل سابغات و قدر في السّرد ﴾[3] . و قيل في تفسير هذه الآيات : ليكن عمل الدروع و سردها مقدرا ، أي لا يكون الثقب واسعا ، و لا المسمار غليظا ، بل يكون على تقدير معلوم .

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ،دار صادر ، بيروت ، مادة سرد ، ص 212

[2] – الفراهيدي ، كتاب العين ، تحقيق مهدي المخزومي و السامرائي ، دار الهلال ، القاهرة ، مادة سرد ، ص 226 .

[3] سبأ ، 10 ، 11

أما في المعجم الوسيط : سرد الحديث أتى به على ولاء جيد السياق ، تسرد الشيء : تتابع و الشيء سرد ، متتابع . [1]

إن المفهوم اللغوي للسرد يكمن في التتابع و التوالي و الانتظام .

2 – السرد اصطلاحا :

السرد مصطلح نقدي حديث ينقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية ، حيث يتم اقتناص الأحداث الواقعية و بلورتها ، و تحويرها لكينونة لغوية تحيلها من الواقعي إلى الجمالي في إطار بنية سردية ، هو : الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي و المروي له ، و ما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي و المروي له ، و بعضها الآخر متعلق بالقصة ذاتها . [2]

السرد هو: فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية[3] فالسرد حاضر في مختلف الأجناس الأدبية ، كالأساطير و الملاحم و المسرحيات و غيرها ، فالاهتمام منصب حول الطريقة التي تقدم بها الأحداث .أما تودوروف في كتابه مقولات السرد الأدبي فالسرد عنده : الطريقة التي يتبعها الراوي في نقل الأحداث ، هذه الطريقة تتعلق بالجانب الصوغي للقصة ، المظهر اللفظي و التتابع الزمني ، و الجانب التركيبي .

إن السرد عند عبد القادر شرشار ليس سوى الانطلاق من بداية نحو نهاية معينة ، و ما بين البداية و النهاية يتم فعل القص أو الحكي من جانب الراوي ، و يتضمن السرد الوقائع و الأحداث في تركيبته اللغوية ، و تخضع هذه الوقائع و الأحداث لنظام معين لتحترمه . [4]

---

[1] - إبراهيم مصطفى و آخرون ، المعجم الوسيط ، مادة سرد ، ص 426 .

[2] - حميد لحميداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2003 ، ص 45 .

[3] - رولان بارت ، النقد البنيوي للحكاية ، تر :أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 1 ،1988 ، ص 89 .

[4]- عبد القادر شرشار ، تحليل الخطاب و قضايا النص ، ص 122 .

فالسرد بالنسبة له فعل قصصي يشتمل على أحداث تخضع لنظام محكم البناء .

إن السرد إخبار عن أحداث واقعية أو متخيلة باستعمال وسائل تعبيرية متعددة (اللغة ، الصورة ، الحركات ، الإيماء) بشكل يجسد تتابعها و واقعيتها أو بعدها التخييلي ، فالسرد هو الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين هما :

أن يحتوي على قصة و أحداث معينة .

أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة . فالسرد هو نقل الحكاية المكتوبة أو المنطوقة إلى المتلقي ، و هو أيضا الكيفية أو الطريقة التي يعتمدها الكاتب أو الروائي يقدم بها الحدث ، و هذا الكاتب يوكل عملية السرد إلى شخصية أخرى و هي شخصية السارد ، و يستخدم ضمير الغائب أو ضمير المتكلم .

3 – مفهوم السردية :

هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا ، و بناء ، و دلالة ، كما تعنى باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية و استخراج النظم التي تحكمها ، و توجه أبنيتها ، وتحدد خصائصها و سماتها ، و وصفت بأنها نظام غني و خصيب في البحث التجريبي ، و هي تبحث في البنية السردية من راوي ، ومروي ، و مروي له . [1]

و يعرف غريماس السردية بقوله : السردية هي مداهمة اللامتواصل المنقطع للطرد المستمر في حياة أو تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تندرج ضمنها التحولات و يسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها . [2]

---

[1] عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2005 ، ص 7

[2] – محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، الدار العربية للكتاب ، 1993 ، ص 56 .

جامعة باتنة
كلية اللغة والأدب العربي والفنون
المجلس العلمي
المجلس العلمي
أ/ الشريف بوروبة

4 – مكونات السرد :

إن السرد فعل الحكي ، فهو بالضرورة قصة محكية تفترض وجود شخص يحكي و آخر يحكي له ، يدعى الطرف الأول ساردا ، و الثاني مسرودا له ، و السرد و هو الكيفية التي تروى بها أحداث القصة و ذلك عن طريق قناة يمكن تصورها على الشكل الآتي :

السارد (الراوي) – القصة (المروي) – المسرود له (المروي له) و من تضافر هذه المكونات الثلاث تتشكل البنية السردية . [1]

فالسارد هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أو متخيلة ، أي أنه المرسل الذي يقوم بنقل روايته إلى المروي له أو إلى المتلقي . فهو ينطلق من كونه شخصية تخييلية أو كائنا ورقيا حسب رولان بارت ، فهو تلك الشخصية التي تروي الحكاية أو تخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم خيالية ، لا يشترط أن يكون لهذا السارد اسم معين فقد يكتفي بالتقنع وراء صوته ، أم وراء ضمير يصوغ بواسطته محكيه . [2] فهذه الشخصية الورقية شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي بمخزونه الثقافي الذي يسمح له بأن يضيف و يحذف و يضخم في تكوينها و تصويرها ، هي مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الانساني المحيط به ، فهي ليست وجودا واقعيا و إنما هي مفهوم تخيلي .

إن السارد هو مانح السرد ، و الذي يرسله إلى الطرف الآخر ، و هو ذلك الصوت الذي يغدو خفيا و الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث و وصف الأماكن و تقديم الشخصيات و نقل كلامها و التعبير عن أفكارها و مشاعرها و أحاسيسها .

يظهر الفرق واضحا بين السارد و المؤلف (الروائي) ، فالمؤلف حقيقي تتمثل وظيفته في فعل الكتابة ينتهي دوره بالفراغ من كتابة النص ، و السارد تخييلي يمارس دوره في النص و

[1] - عبد الله إبراهيم ، السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003 ، ص 19

[2] - عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ، ص 7

لا يغادره في أي حال من الأحوال ، فالأمر حسب سيزا قاسم لا ينقص من مكانة المؤلف ، و لا دوره في كونه خالق العالم التخييلي ، و هو الذي اختار الأحداث و الشخصيات و البدايات و النهايات ، كما اختار الراوي ، لا يظهر مباشرة في النص القصصي ، فالراوي في الحقيقة أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه شأن الزمان و المكان ، و هو أسلوب تقديم المادة القصصية ... إذ أنه قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها المؤلف لتقديم عمله .

يختلف السارد عن المؤلف الحقيقي للنص الأدبي ، فالمؤلف شخصية واقعية أما السارد تقنية يستخدمها هذا المؤلف ليقدم بها عالما تخييليا ، فهو حسب البعض قناع تبناه ليعبر به عن رؤياه الخاصة .

فالسارد / الراوي هو الأنا الثانية للكاتب و لا وجود لرواية أو قصة دون راوي ، فهو مفتاح النص السردي الذي يفتح لنا عوالمه .

السرد كل ما يصدر عن السارد ، و ينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث و الوقائع المرتبطة بشخصيات و قوى فاعلة ، و يؤطرها فضاء المكان و الزمان . أما المتلقي / المسرود له هو القارئ أو المتلقي شخصا كان أو مجموعة من الأشخاص يفترض فيه أن يتأثر بالنص المحكي ، و يستفيد من الرهان لأن الكاتب الذي يوكل للسارد عملية السرد يهدف إلى رهان ما مثلا أن يصور ظاهرة اجتماعية و يراعي تأثر المتلقي بها فيغير مثلا من سلوكاته .

ثانيا : نشأة الرّواية العربيَّة

1 - سؤال النشأة

من القضايا المركزيَّة المثارة في الفكر الأدبي العربي، والتي لا تزال تثير الاهتمام قضية نشأة الرواية العربيَّة ،وتدور القضية حول سؤال مركب:هل الرواية القديمة قدمُ الإنسان العربي ؟أم أنها نوع جديد (دخيل)؟جاء استجابة لتحولات فرضها الاستعمار؟

إن هذا السؤال وليد حقبة جديدة في التاريخ العربي الحديث أعيد فيها التساؤل حول الذات العربية و وجودها و هي ترى ذاتها في مرآة الآخر (الغرب) من جهة،كما أنه سؤال يتعلق بطبيعة التحولات التي عرفها المجتمع العربي الحديث من جهة ثانية.

منذ أن بدأت الحركة الأدبية والثقافية العربيَّة تجدّد ذاتها بالإطلاع على آداب الأمم الأخرى،بدأت تطرح أسئلة جديدة على الأدب والثقافة العربيَّين،يتعلق بعض هذه الأسئلة بمضاهاة الآداب العربيَّة بالآداب الأخرى والغربية خصوصًا.وذلك بهدف الوقوف على مميزات كل منها وخصوصياتها.كان أساس التمييز يرتهن إلى النظريَّة الأدبيَّة الغربيَّة،وما تراكمت من تصّورات بدءا بالإنتاج الإغريقي وصولا إلى ما تبلور خلال القرن 19 م من آراء و تمثلات بصدد الأدب و الفن و المجتمع. انصبَّت هذه الآراء على مفاهيم تدور في فلك الأجناس الأدبية وتاريخ الأدب والخيال والمناهج النَّقدية.

وجد العرب أنفسهم في حرج شديد وهم:

أ.يتبنون هذه النظريات الأدبيَّة.

ب.يطلعون على تحقيقاتها النصيَّة في الآداب الغربيَّة. فراحوا يحاولون قراءة ماضيهم الأدبي والثقافي في ضوئها.

كانت النتيجة مربكة و مقلقة.وكانت التساؤلات المتولدة من هذه المقايسة، محيّرة ومستفزة:هل عرف العرب القصّة؟هل عرفوا الملحمة ؟هل عرفوا المسرح ؟ وهل عندهم خيال يؤهلهم

للإبداع التخييلي؟هل عرفوا التصوير ؟والنحت ؟ و تناسلت الأسئلة حول الذات و الوجود الفني والخيالي.

انقسم الدارسون إلى تراثي أي إلى فريق تأصيلي وفريق تغريبي.

أ- الخطاب التأصيلي : يُسلِّم بأصالة الرواية العربية،ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنسا وافدا من الغرب،ويثبت هذه الأصالة الثقافية والتاريخية بتراث سردي زاخر من قصص الفروسية في الجاهلية وأخبار العرب و السير الشعبية والبطولية،بمثابة أصول وجذور للرواية العربية.

من ممثلي هذا الاتجاه فاروق خورشيد في كتابه "في الرواية العربيَّة"،و عبد اللّه إبراهيم في "الموسوعة السَّرديَّة" .

ب- الخطاب التغريبي: و من ممثلي هذا الخطاب يحيى حقي في كتابه "فجر القصَّة المصرية"،يتسم الخطاب التغريبي بالمثالية،فهو يرجع ظهور الرواية العربية إلى مجرَّد النَّقل الآلي عن الثقافة الغربيَّة،ويغفل الشروط الاجتماعية والتاريخية التي هيأت السياق الثقافي الملائم لظهور الرواية العربيَّة. [1]

2 - العرب والسَّرد:

مارس العربي السَّرد كما مارس اللغة ، مارس اللغة للتعبير عن أحواله والتواصل مع غيره، كما مارس السَّرد (للتعبير) للإخبار عما وقع له أو انتهى إلى سمعه مما وقع لغيره.

تطوّر السَّرد مع الزَّمان،وظهرت فيه أنواع وأنماط كما اختفت أُخريات.وفي كل حقبة زمانية تظهر أنواع وأساليب تستجيب لحاجات التحول التي عرفها العربي في تاريخه الطّويل.

3 - السَّرد المجلسي :

[1] - محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ،تقنيات و مفاهيم ، منشورات الاختلاف ، 2010 ، ص 17

مع مجالس السمر الصحراوي في شبه الجزيرة العربيَّة قبل الإسلام بدأت تتشكل ملامح السَّرد المجلسي.إنَّ مجالس السمر فضاءات للقاء و تبادل الأخبار الخاصة والعامة،حيث يتم الإخبار عن الحاضر بما "وقع"لهذا أو ذاك من الحضور،ثم يتم الانتقال إلى أخبار الغابرين.

تبدو لنا ملامح هذا السَّرد من خلال هذه المبادئ:

1.3-المبدأ الشفوي:

في غياب الكتابة،كانت الوسيلة الوحيدة للتواصل سرديا هي "الكلام"الذي ينتقل إلى الأذن.وكانت الذاكرة هي الحافظة الأساسية لكل ما كان يتم تلقيه من أخبار.وبذلك كل مستمع قابلا لأن يتحول بدوره إلى راو يسهم في نقل الخبر ورواجه،وجعله متداولا في مختلف المجالس.

2.3-المبدأ الجماعي:

يُسهم كل راو عندما يقوم بنقل ما سمعه إلى غيره في إضافة أبعاد جديدة على كل ما يرويه،فيحصل بذلك نوع من التراكم الحكائي الذي يجعل المادّة الحكائية الواحدة تتنوّع بتنوّع روّاتها.بل إنَّ الراوي الواحد يعرض المادة نفسها بطرق تختلف باختلاف فترات عرضها مع الزَّمن.

3.3-مبدأ الانفتاح:

إن طبيعة المجلس،ونوعية الحضور إلى جانب البعدين اللذين تحدثنا عنهما،كل ذلك يجعل العمل السَّردي غير مكتمل ولا منته،إنَّه منفتح أبدًا على الزيادة والنقصان،لأنَّ المادَّة الحكائية تظل تتغذى دائما بما يمدها به الرواة من عناصر جديدة،تستجيب أحيانا لطبيعة جمهور المجلس،أو لأبعاد اجتماعية أو سياسية خاصة،ولا سيما مع انصراع العقود،وحصول مسافات زمانية أحيانا أخرى

مع تطور السَّرد المجلسي بظهور المدنية والدولة الإسلاميتين،وتنوّع مصادر الثقافة العربيَّة وتطوّرها،سيظهر مفهوم "الراوي"أو "القاص"الذي يصطلح بدور السَّرد نيابة عن الآخرين في المسجد أولا،وفي الديوان الأميري ثانيا،وبعد ذلك قي الساحة العموميَّة.ويمثل الرَّاوي الشعبي الصورة المثلى لهذا الصّوت السَّردي الوسيط.إنَّه يحمل الذخيرة النصيَّة السَّرديَّة التي تراكمت عبر العصور، و التي يعمل على توظيفها حسب مقتضيات المجالس وأنواعها وتعدّد فضاءاتها وأزمنة انعقادها .[1]

4 – السَّرد الكتابي:

مع ظهور الكتابة كوسيط جديد للتواصل السَّردي وانتشار تداولها،تمَّ تدوين ما كان يتناقل في السَّرد المجلسي من مواد حكائية.ومن المبادئ التي انتقلت من السَّرد المجلسي إلى الكتابي نجد بعدًا واحدًا هو المبدأ الشفوي حيث كان الرَّاوي يخاطب جمهوره شفويا،وهو يقرأ من كتاب،وهذا الكتاب يظل يحمل كل السمات الشفوية من خلال صيغ الخطاب وصيغ الأداء مثل:"يا سادة،يا كرام"،أو "صلوا على النبي العدنان ".

برزت مع السَّرد الكتابي مفاهيم جديدة كالرَّاوي،الناسخ،الكاتب،الوراق،القارئ.

كما برزت أنواع جديدة،فالمادة المصنَّفة والمدونة في "المصنفات الجامعية "شكلت خلفية للكتاب لابتداع وتخييل عوالم مشابهة،فظهرت أنواع سردية جديدة لا تزال محملة بشكل أو بآخر ببعض خصائص الأنواع السردية المجلسيَّة.ويمكن التمثيل بالمقامات،فهي نص مكتوب،لكنه يستثمر التقليد الشفاهي المجلسي،من خلال صيغة الأداء،واستغلال الساحة العمومية(فضاء للمادة الحكائية).

-التنظيم النصي و تطوّر الأشكال السردية المكتوبة:

جامعة باتنة 1 الحاج لخضر
المجلس العلمي
كلية اللغة والأدب العربي والفنون

[1]. السعيد يقطين، السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة ، مصر ، ط1، 2006. ص26.

كي تقدّم المادة الحكائية المتنوعة في شكل كتابي "تُبنى "و"تُنظم"بكيفية تضمن تماسك المادة محافظة لها على نسقية مضبوطة،فهناك قصة إطار وقصص متضمنة وتظل هناك علاقات ناظمة بينها جميعا(إما على مستوى الشخصيات أو عن طريق بعض الأحداث)،فالتنظيم النصي القائم على تيمة أو موضوعة مشتركة يظل هو الذي يعطي للمادة السردية بُعدها الجامع (كليلة و دمنة،البخلاء للجاحظ ،حكايات الصالحين لليافعي...).

هكذا...انتقل السرد العربي من بُعده المجلسي إلى مرحلة أكثر تعقيدا،وبروز "الرّاوي المختص"،لذلك نجد لغة السَّرد في المقامات مثلا لا تختلف عن لغة سرد القصص الشعبي الذي لا يزال يستمر السجع والصّور البلاغيّة وتضمين الشعر.

5 – خصائص السرد العربي :

*** الاهتمام بالمهمش :**

هي ركيزة نصية تحسب للنتاج السردي العربي القديم، إذ استطاع أن ينطلق من لوثة الحياة بسياقاتها المختلفة لينتج دلالاته، فأخرج لجمهور القراءة محلياته، معّبرا عن كل ما يتضمنه اليومي، مقدما شخصياته بدلالاتها الإنسانية، فتبّدى بذلك سرد خاص بالبخلاء وآخر بالفقراء، و آخر يروي تجارب الرحالة، و أخبار الثائرين، و قصص المجانين، و غيرها من الخطابات.

***عجائبية السرد:**

قامت بعض النصوص السردية العربية القديمة في بناء مضامينها السردية على الخارق وغير المعقول، فتأتّت بدلالات رمزية، تنضح بالأسرار، ومن ذلك رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، التوابع والزوابع لابن الشهيد، ألف ليلة وليلة، وبعض النصوص التي اتسمت بالصوفية .

وقد كان للعجائبية الأثر الكبير في نصوصنا السردية الحديثة و المعاصرة، نحو ما نجده في أعمال حليم بركات والطاهر وطار وإميل حبيبي.

***التصريح بالمحفز :**

يبنى النص السردي القديم بناءً على محفزات خارجية [أي بطلب أو حاجة خارج نصية / تلبية لرغبة طالب للحكي] مثلما نجده في الامتاع والمؤانسة حين طلب أبو الوفاء المهندس من أبي حيان التوحيدي وصف مجالس أنس الوزير بن سعدان، وقد يبنى النص انطلاقا من محفزات داخلية أي بطلب من شخصية من شخصيات النص على النحو الذي نجده في ألف ليلة وليلة حين طلب شهريار من شهرزاد تقديم الحكي.

***اعتماد نظام إسناد الرواية :**

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

*** إدراج الوصف والحوار :**

احتفت النصوص السردية العربية القديمة كثيرا بالوصف و الحوار، فوظفتهما بشكل لافت، باعتبارهما ركيزة لغوية، وإضافةً دلالية .

المحاضرة 2 : اتجاهات الرواية العربية / الاتجاه التاريخي

الاتجاه التاريخي في الرواية العربية

تعمد العلوم الإنسانية المختلفة إلى دراسة العلاقة الجدلية بين الإنسان والتاريخ واستيعاب أبعادها ،من مثل ما تقدمه علوم التاريخ والأنثروبولوجية والاجتماع وغيرها من نظريات ومعارف ورؤى مختلفة ،وذلك في محاولة لتفسير العلاقة المركبة بين الإنسان من جهة، والمنظومة التاريخية والثقافية من جهة أخرى .

و الرواية ذلك الجنس الأدبي النثري السردي التخيلي ، تحاول التقاط ما هو جوهري وجدلي في علاقة الإنسان بالتاريخ، لتسهم بشكل فاعل وحاضر في تقديم صورها لهذه العلاقة وفق منظورها الفني الخاص ، وضمن حقول الفن والآداب المختلفة، جنباً إلى جنب مع العلوم الإنسانية الأخرى .

وإذا كانت الرواية بشكل عام هي تاريخ متخيّل داخل التاريخ الموضوعي . كما يرى أحد النقاد ، فإن لنا أن نلتمس الخيط الذي يشد الرواية إلى التاريخ عبر اشتراكهما بالعناصر الرئيسية : الإنسان والزمان والمكان ، وأكثر من ذلك اشتراكهما بالقصّة أو الطابع القصصي. والرواية تعمل على استكناه وحدة الجوهر الإنساني الثابتة عبر امتداد التاريخ ، في سبيل التقاط كل ما هو إنساني وأصيل وصادق ، وهي إذ ذاك تستدخل نظرة علوم الاجتماع والتاريخ والفلسفة وعلم النفس لتدرس من خلالها أعماق النفس البشرية وكينونتها التاريخية والاجتماعية .

1 – علاقة الرواية بالتاريخ :

يعرّف جورج لوكاتش الرواية التاريخية بأنّها "رواية تاريخية حقيقية ، أي رواية تثير الحاضر ،ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق للذات . [1]

[1] – جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986، ص89.

تعد الرواية التاريخية أكثر أنواع الرواية رقيا، فهي تسمو بموضوعاتها لتحقيق أهداف ذات أهمية بالغة، إذ تسعى لإحياء وبعث ماض تليد لقراءة الحاضر والمستقبل، ويكاد يجمع أغلب نقاد نظرية الأدب أنّ هذا الجنس الروائي يعتبر دخيلا على الأدب العربي، منقولا عن الأدب الأوروبي، رغم محاولة الروائي العربي تأصيله ببعث الماضي والتراث العربي، لكنه في واقع الأمر يجاري موضة غربية أوروبية، ظهرت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر

وقد أعلن جورج لوكاتش أن الرواية التاريخية نشأت في مطلع القرن التاسع عشر، لكن يمكن العثور على روايات ذات موضوعات تاريخية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ويستطيع الشخص أن يعتبر الأعمال القروسطية المعدة للتاريخ الكلاسيكي مقدمات للرواية التاريخية . [1]

نسب البداية الفعلية للرواية التاريخية في الغالب إلى الكاتب الأميركي ستيفن كرين برواية "شارة الشجاعة الحمراء"، ولكنها كانت تفتقر لبعض العناصر الروائية الشكلية والضمنية، فتكامل هذه العناصر الفنية نوعا ما كان عند والتر سكوت الاسكتلندي، الذي يعد أبو الرواية التاريخية برواية ويفرلي سنة 1814 بعدها ألف قرابة خمس وخمسين رواية تاريخية .

كان والتر سكوت، كما يذكر غنيمي هلال، يتخير أبطاله من العصور الوسطى، ويمازجها بشخصيات خيالية مختلفة نابضة بالحياة، غير متعارضة مع العصر التاريخي الذي يصفه، وبارعا في تصوير وتجسيد عادات وتقاليد وملابس ومقومات ذلك العصر متحايلا على حقائق التاريخ .[2]

---

[1]– جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، ص 11

[2]– محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، دار العودة ، بيروت ، ط 6 ، 1981، ص 213.

والذي وفّق في الجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأحلّها في إطار واقعي، وجعلها تتحرك في ضوء أحداث كبرى اعتبرتها المصادر مفاصل أساسية في مسار الأمم و الدول . [1] لتكون بذلك رواية "سكوت" من الروايات الطليعية التي احتفت بالتاريخ وضمّنته إلى نسيجها الداخلي .

والخطاب التاريخي شأنه شأن الخطاب الروائي؛ "خطاب سردي بالدرجة الأولى، ومهما بالغنا في إسباغ البعد المرجعي عليه فإنّه يظل خطابا منجزا في مقام محّدد تتحكم فيه اعتبارات شّتى توجهه وتضيء مسالك قراءته. وكذا الشأن بالنسبة للرواية، فهي وإن بدت لنا خطابا تخييليا، لا تنقطع صلتها بالمرجع انقطاعا تاما. [2] وهو ما فتح باب التفاعل والتشارك بينهما، إذ صار "بإمكان الرواية أن تستقبل موادَ تاريخية لتشييد كيان سردي دال فنيا، وبإمكان التاريخ أن يستفيد ما يحتاجه من مواد روائية لتشييد كيان سردي دال تاريخيا .

والنتيجة أن التخيّل يستعير من التاريخ والتاريخ يستعير من التخيّل، وهو ما ولّد لهما مرجعية متقاطعة، عبرها تكسب الخاصية السردية الفعل الإنساني زمنيته بوصفه مبدأ منظما لتجارب الواقع وعوالم السرد .

إن الانتقال الروائي من التاريخ المعلوم المجرد إلى التاريخ التخييلي يجعل الروائي مصدرا لنصوص تخيّل الوقائعي، فيبحث القارئ فيها عن الدلالات المعرفية الخفية الإنسانية والحضارية و التي لا يظهرها النص على مستوى المادة التاريخية المقّدمة وحسب بل يتجاوزها إلى مستوى أعمق ممثلا في البنية السردية والتي تحمل دلالاتها الخاصة المتشكلة من الانصهار الحاصل بين الخطابين التاريخي والروائي فيظهر المفهوم الجديد للرواية التاريخية على : أنها بنية زمنية متخيلة خاصة داخل البنية الحدثية الواقعية ، و بتعبير

---

[1]- محمد القاضي، الرواية والتاريخ- دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس ، ص 24

[2]- المرجع السابق ، ص 18

آخر هي تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي ، و قد يكون هذا التاريخ المتخيل تاريخا جزئيا أو عاما ، ذاتيا أو مجتمعيا ، فقد يكون تاريخا لشخص أو لموقف أو لخبرة أو لجماعة ، أو للحظة تحول اجتماعي إلى غير ذلك ، و رغم الاختلاف في الطبيعة الزمنية بين المتخيل و الموضوعي ، فإن بين الزمنين أو التاريخين علاقة ضرورية ، و هي علاقة التفاعل بينهما فبنية الرواية لا تنشأ من فراغ و إنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة الاجتماعية و الحياتية و الثقافية على السواء ، و هي ثمرة بلغة التخييل لا بلغة الاستنساخ و الانعكاس المباشر .[1]

2 – التاريخي في الرواية العربية :

ارتبطت الّرواية العربية بالتاريخ منذ نشأتها، فجاءت مشدودة إليه، تستقي مادتها منه بجرعات وطرائق مختلفة، فعادت إلى التاريخ العربي والإسلامي بمضامينه الحضارية والرمزية مستّمدة منه مادة رأتها كفيلة بتحقيق ما تصبو إليه، وقد أسست لذلك مجموعة من الدوافع السياسية والاجتماعية والفكرية الحضارية والنفسية والقومية الوطنية وغيرها. ان ظهور الرواية التاريخية في الأدب العربي بادئ الأمر عن طريق الترجمة والاقتباس، فالنصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد نشاطا بالغا من التعريب الروائي، فقام الأدباء العرب بالتعريب والاقتباس في محتوى الروايات الأوروبية، منهم نجيب حداد الذي عرّب الفرسان الثلاثة لألكسندر ديماس وصلاح الدين لوالتر سكوت التي تصرف فيها وحوّلها لنص مسرحي، وفي سنة 1881 عرّب قيصر زينية رواية الكونت دي مونتغومري لديماس، وبين عامي 1842 و1914 عرّب له ست عشرة رواية . [2]

---

[1]– محمود أمين العالم ، البنية و الدلالة في القصة و الرواية العربية المعاصرة،دار المستقبل العربي ، مصر ، 1994 ص 13 .

[2] – عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة ، ص142.

ونتيجة هذا التهافت على الروايات المعربة، برز سليم البستاني 1848/ 1881 مترجم إلياذة هوميروس، كرائد في الكتابة الروائية التاريخية بروايات تدهش القارئ وتأتي بالمفاجآت على حد تعبير مارون عبود، ولقد نشر إنتاجه الغزير من الروايات في مجلته الجنان منها التاريخية: زنوبيا 1871، بدور 1872و الهيام في فتوح الشام 1874. وقيل إن هذه المجلة تعتبر المجلة الأولى العربية التي اهتمت بالروايات المترجمة والقصص التاريخية، والهدف الذي يتوخاه البستاني من أعماله الروائية هو التثقيف وتعليم التاريخ، بالإضافة إلى التوجيه والإرشاد .[1]

لكن هذه الأعمال الروائية لهذا الروائي الصحفي المستمدة مادتها من التاريخ العربي الإسلامي، كانت تفتقر للعناصر الفنية وسيادة الطابع الاستطلاعي الصحفي عليها أكثر من السردي، مع تهويل الأحداث وتضخيمها، وفي ذلك يقول يوسف نوفل: «من الحق أن نقرر أن السمات الفنية لم تكتمل لدى البستاني، إذ تفتقد للروابط والتحليل والاستبطان، وتلتقي بالسطحية والتفكك (...)وعدم رسم الشخصيات» .[2]

ووسط تفاعل المرويات السردية التاريخية لسليم البستاني و المرويات المعربة التي شاعت في ذلك القرن و الاقتباسات اللامحدودة، ظهرت روايات جورجي زيدان التاريخية [1861-1914]، ففي ثلاث وعشرين سنة ألّف ثلاثا وعشرين رواية، سمّاها روايات تاريخ الإسلام منذ صدور أول رواية له: المملوك الشارد1891.استبدادالمماليك ،1892 ، جهاد المحبين 1895 عذراء قريش 1898

[1]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة ، ص237.

[2]- المرجع السابق ، ص 238

ويعتبر النقاد والباحثون أن زيدان هو الأب الفعلي للرواية التاريخية العربية، ورائدها الذي مهّد الطريق لغيره، وهو أول من أدخل هذا الفن الروائي للأدب العربي والسبّاق بوضع تاريخ أمة، وهو التاريخ العربي الإسلامي، في سلسلة روائية.

وحاول زيدان من خلال هذه الأعمال الروائية جعل الفن خادما للتاريخ وغايته في ذلك تثقيف وتعليم النشء التاريخ على غرار قرينه سليم البستاني،ويدرج حلمي القاعود روايات جورجي زيدان ضمن الرواية التعليمية، التي لا تتوفر فيها الأسس والمفاهيم الفنية لبناء الرواية، وإنما هي مجرد وسيلة لتحقيق غاية، وهو ما سبق لزيدان التصريح به .[1]

مهما يكن، فالفضل يعود لجورجي زيدان في نشأة هذا النوع الأدبي الهام وتطويره ورقيه، فبرواياته عكس بداية الشعور القومي والمتمثل في القومية العربية، وأصل الشخصية العربية الإسلامية، وما زال يؤثر على الروائيين والقصاصين بعده، الذين برز لديهم وعي تاريخي حقيقي، استطاعوا من خلاله كتابة نماذج روائية خالدة، "نذكر منهم خاصة في مصر: محمود طاهر حقي الذي بني قصته على مأساة دانشواي التاريخية، بروايته عذراء دانشواي عام 1906، وكتب علي الجارم أعمالا تاريخية محورها التعريف ببعض الشعراء العرب مثل المعتمد بن عباد بـ شاعر ملك، وأبو فراس الحمداني في فارس بني حمدان .

اتَّجه جورجي زيدان إلى التاريخ العربي الإسلامي بقصد تقديم مادة حكائية بأسلوب قصصي،وليس رواية بالمعنى الفني،فأعماله تقدم على حبكة غرامية على نحو ما نجد في الحكايات الشعبيَّة،لإغراء القارئ وتشويقه على القراءة،فرواياته تجمع بين التعليم و التَّسلية والتَّرفيه.

---

[1]-حلمي القاعود: الرواية التاريخية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، مصر، 2004، ص320.

فجاءت هذه الروايات كلّها [وهي بمثابة نتاجات أولى لرعيل أّول أوجد عتبةً تاريخية روائية للأجيال المبدعة اللاحقة] معتمدة على التاريخ في بناء حبكتها، قاصدة تمثيل الوقائع التاريخية تمثيلا يقترب من الحقيقة، فلا تجاوزها إلى المساءلة والتحليل إلاّ فيما ندر، فتمثّلت أحداثا تاريخية كانت في الّرواية بمثابة المركز، أو بصيغة أخرى، قصة إطارا تدور في فلكها مجموع ما يقحمه الروائي من مادة مخيّلة، قاصدة التعريف ببطولات السلف ومآثرهم للاقتداء بهم، وتغذية النزعة القومية و الوطنية، فاتجه أغلب روائيي هذه الفترة – في موقفهم من التاريخ – اتجاها واحدا، فانصرفوا إلى "ذكر النوابغ والأبطال، وعرض أمجادهم، ومآثرهم، والإشادة بمفاخرهم وبطولاتهم ومنها التعرض للمأثور من وقائع العرب، وإبرازها ناصعة مشرقة .[1]

سّجل النقاد ظهور جيل ثان استلهم لحظات ومواقف قديمة من التاريخ العربي والإسلامي، وكان هذا "الاستلهام للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية – بمستويات دلالية مختلفة – لإبراز الذات القومية في مواجهة الغرب ، ومن هؤلاء عادل كامل ، وعبد الحميد جودة السحار ، ومحمد فريد أبو حديد ، وعلي أحمد باكثير ، وعلي الجارم ... وغيرهم، وقد صدرت روايات هؤلاء في مناخ ثقافي جديد، وسياقات خارج نصية مختلفة، تتميّز باحتدام الصراع العربي الغربي، وبظهور حركات التحّرر وهو ما اقتضى روايةً تتخذ لتخييل الوقائعي وسائلا جديدة تساوي بين ماهو متخيّل وبين ما هو وقائعي، أو تكاد، كما أّنها تركّز في موضوعها على البطولات، مستدعيةً التاريخ المجيد للأمة، الباعث على بث روح المجابهة، أو روح الانتشاء بالانتصارات المحّققة لدى الدول العربية المستقلّة، يقول محمد مندور عن بعض مؤلفات هذا الجيل: إّن "الاتجاه التاريخي الذي ابتدأه جرجي زيدان، وجاء بعده فريد أبو حديد فجّدد في معناه وحّدد من وسائله أوشك أن يخلقه خلقاً جديداً في "الملك الضليل"و"زنوبيا"، وتبعه في ذلك شاب ينبعث

[1]– نواف أبو ساري، الرواية التاريخية، بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة – الجزائر، ط .2004 ، ص 27 .

منه الأمل وهو علي أحمد باكثير كاتب "أخناتون" و"سلامة القس" و"جهاد التي نالت إحدى جوائز وزارة المعارف .[1]

وبالرغم من هذا العدد الوافر من الروائيين العرب الذين استلهموا نصوص التاريخ في فترة متقدمة، وبالرغم من نتاجاتهم الكثيرة والمختلفة، إلاّ أن سيرورة الأدب أوجدت جيلا ثالثا من الروائيين خلف الجيلين بنظرته المخالفة، جيل معاصر لا يكتب التاريخ من أجل كتابته بل يأتي به لكي يوظّفه في سياقات نصية جديدة تحمله على البوح بما كان يخفيه أو على الأقل بغير ما كان يصّرح به، مقّدما قراءة واعية له، لا تنكر فضله لكن تسعى لتعريته من أّ ي وثوقية أو تضليل. بلور جمال الغيطاني مفهوما جديدا للرواية التاريخية، حيث الرواية توهم بالاندراج في الماضي وتظل قائمة في الحاضر، بوعيه التاريخي للتقنيات السّردية الجديدة التي تحيل إلى أزمة متعددة، كما في روايته زيني بركات، التي مازج فيها بين النص التاريخي لابن إياس الموسوم بـ بدائع الزهور في وقائع الدّهور .

وتجدر الإشارة إلى علم هام من أعلام الرواية التاريخية هو السّوري معروف أرناؤوط، الذي كتب عن التاريخ الإسلامي أيضا. والواقع أن الرواية التاريخية في العصر الحديث أصبحت تهدف إلى رؤية الوقائع والأحداث الحاضرة بمنظور السّارد الذي لا يختزل إلى غيره وإلى قراءة الحاضر بالماضي، كما تضع في الماضي إشكالات الحاضر . [2]

ومن الروائيين من يصبو لذلك، فواسيني الأعرج يؤرخ لفترة الأزمة الجزائرية، بروايات منها شرفات بحر الشمال، وذاكرة الماء. ورغم قرب الفترة الزمنية التي يؤرخها، فقد بحث في تاريخ الجزائر العريق واستنبط منه أعظم شخصية قاومت الاستعمار الفرنسي وآمنت بالتفاوض:

---

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

[2]– فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 ، 1999 ، ص 84

شخصية الأمير عبد القادر، فكتب الأعرج عنها رواية كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) في 2005.

جاءت هذه الروايات بمنطق التجريب لتمثل منطلق هذا التحول الجديد في الّرواية العربية الذي يحاكي بدوره الرؤية الحداثية للعالم، ومستهل تقديم التاريخي بعيدا عن المفاهيم الكلاسيكية للتاريخ المخيّل، ومن هؤلاء الروائيين نذكر: صنع الله ابراهيم وحنا مينه، جمال الغيطاني، نجيب محفوظ، إدوار الخراط، الطيب صالح، بهاء طاهر، إبراهيم الكوني إميل حبيبي، الطاهر وطّار، عبدالرحمن منيف، واسيني الأعرج، أحلام مستغانمي ... وغيرهم، وهم روائيون آمنت كتاباتهم بهذا التحّول البنيوي والدلالي في توظيفها لمادة التاريخ فصنعت لنفسها شكلا جديدا يستأنس إلى التاريخ خدمة للنسق الفكري الذي تقوم عليه الرواية، فجاءت أعمالهم مخيّلة للتاريخ2متحررة من الوثيقة ومستندة إلى تجارب تنتصر للممكن أكثر من انتصارها لما كان .

خلاصة :

إن الرواية التاريخية شاعت في الإبداعية العربية خلال فترات معينة من القرن الماضي، كمحاولة للبحث عن الذات القومية القوية المنتصرة أو البحث عن دواء شاف للمحن التي تتعرض لها الأمة، أو لأجل التمني والحلم بالانتصار خلال فترات الانهزام، وتجاوزت ذلك في العصر الحالي حيث أصبحت تجسّد قضايا عالمية معاصرة بإسقاط ذاك الماضي على الحاضر وتفسيره.

– إنَّ الرواية التاريخيَّة مهما أوغلت في الماضي تظل على صلة بالحاضر،ولا يمكنها أن تتفلَّت منه،فالروائي عند بعض النقاد هو مؤرخ الحاضر،إن التاريخ هو رواية ما كان،والرواية تاريخ ما يمكن أن يكون.

- إنَّ استلهام التاريخ أو التراث وتوظيفه جماليا في العمل الروائي،لا يعني بأيّ حال،الالتزام بالأمانة التاريخية أو التقيّد بها،فالروائي يتمتَّع بحريَّة اختيار وتصوّر ما يمكنه من إعادة خلق الوقائع التاريخية لتعبّر عن وجهة نظر خاصَّة.

- إنَّ الشخصيَّة الواقعيَّة تتحوّل ببساطة إلى شخصيَّة روائيَّة عامة،كما أنَّ الشخصيَّة المتخيَّلة من قبل الرّواية ستبدو بدورها شخصيَّة حقيقيَّة وواقعيَّة،والرواية التاريخية حين تساعدنا على قراءة الحركة الاجتماعية بالمعنى التاريخي،فإنها تدلُّنا في ذات اللحظة إلى وقائع أيامنا وحركتنا القادمة باتجاه المستقبل،وهنا بالضبط يفترق الروائي ابن المستقبل عن المؤرخ ابن الماضي.

- إنَّ التاريخ لا يكون تاريخا إلا عندما يكون في حقله ونظامه الذي وُجد من أجله،لكنه حين يغادره باتجاه الرواية تنتفي حقيقته الأولى ويصبح فعل القراءة مشروطا بنظام الرواية واتساع المتخيّل وحريَّته.

- إنَّ كل حقيقة تاريخية تخبّئ وراءها حقيقة أو حقائق لا يقولها المؤرخ بسبب حسابات خارج تاريخية،سياسية،اجتماعية،ايديولوجية،حزبية،ضيقة أو حتى شخصية مباشرة تمس بشرا لا يزالون على قيد الحياة إلخ...،إنها تترك فجوات وثغرات شاغرة غير مكتملة،هذا المخفي تذهب نحوه الرواية لحفره عميقا وجذريا والبحث عن إجابات هي نفسها لا تعرفها سلفا.

المحاضرة 3 : اتجاهات الرواية العربية / الاتجاه الواقعي

الاتجاه الواقعي في الرواية العربية

ظهر المذهب الواقعي تزامنا مع المذهب البرناسي ،والواقعية تيار فلسفي أدبي برز فمنتصف القرن التاسع عشر ، وهو عصر الوضعية ، والعلمية .

الواقعية من منظور فلسفي "مذهب يلتزم فيه التصوير الأمين لمظاهر الطبيعة والحياة كما هو كذلك عرض الآراء والأحداث والظروف و الملابسات دون نظر مثالي، ومن الناحية الأدبية، مذهب أدبي يعتمد على الوقائع، ويعنى بتصوير أحوال المجتمع[1] .

عبرت الواقعية عن ذاتها من خلال جنس الرواية والمسرح ، وعلى المبدع أن يختار مادة تجاربه من الواقع الاجتماعي ، واستخدم المصطلح لأول مرة في القرن 19للدلالة على علم الجمال ، في مجال الرسم ، و ارتبط ذلك مع الرسام (غوستاف كوربيه) الذي أكد أن فن الرسم لا يمكنه الاعتماد إلا على تمثيل أشياء يتيسر للفنان أن يراها فيلمسها ووضع لافتة مكتوب عليها الواقعية في قاعة عرض لوحاته عام 1855، و عند بودلير كذلك مظاهر العصيان . [2]

يسعى النص الأدبي إلى محايثة الواقع و تخييل تفاصيله، محاولا "أن يمثل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي .[3] فالواقعية في الأدب هي عملية تخييلية هدفها إعادة إنتاج الواقع بوعي ورؤيا خاصة تجسيدا لحقيقة الحياة بأدوات فنية.

---

[1]- إبراهيم مصطفى و آخرون ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، مصر ، ط 4 ، 2004 ، ص 1051

[2]- ينظر مجموعة من المؤلفين ، تاريخ الآداب الأوروبية (الواقعية الحداثة – ما بعد الحداثة) تر : موريس جلال ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ط 1 ، 2007 ، ص 6 ، 7 .

[3]- مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط 2 ، 1984 ، ص 428

كان بالزاك هو الرَّائد الأول للواقعية من خلال مجموعته القصصيَّة الكوميديا الإنسانية،أين عرض المساوئ التي كانت متفشية في المجتمع الفرنسي خلال عصره،كما صوّر فلوبير في "مدام بوفاري"عصره بجميع مشاكله ويرى بلزاك أنه يجب على الروائي أن يكون رساما ومؤرخا وفيلسوفا وفنانا وأخلاقيا في الوقت نفسه،دون أن يبيّن التقنيات المستخدمة في ذلك.

ولذلك يمكن القول بأن الواقعية ليست مثلما يعتقد البعض مجرد نقل للتفاصيل الخارجية بأمانة، بل هي إعادة تمثّل للحياة بقسميها الداخلي والخارجي وفق مبادئ الاتجاه الواقعي في الأدب : فالآداب انعكاس للحياة الاجتماعية و الأديب ليس معزولا عن مجتمعه ، و صوره ليست سوى مرآة للمجتمع . [1] فالواقعية حركة تتوحد فيها المشاعر مع عالم الأشياء، للوصول إلى أعماق الظاهرة المجسدة نصيا من خلال فكرة نواة مستمدة من الواقع، ودون هذا يبتعد الأدب عن أداء وظائفه ويصبح مجرد انعكاس فج للواقع، ولهذا نجد جورج لوكاتش يشّدد على ضرورة مواكبة التطورات بتكوين الذات وعيش التفاصيل وتهذيب الأخلاق من قبل المؤلف/الفنان .

1 _ اتجاهات الواقعية :

تشعب الاتجاه الواقعي إلى عدة اتجاهات, اختلفت فيما بينها في المبادئ والأهداف, كما أنها تأثرت كثيرا بالفلسفات الوضعية والتجريبية, والمادية الجدلية

أ – الواقعية البرجوازية :

وهو اتجاه قاده تنظيرا وإبداعا مجتمع الثقافة الألماني بداية من النصف الثاني للقرن التاسع عشر، وهو المجتمع الذي اعتبر واقعه جميلا وعقلانيا، واكتفى بدعوة الروائيين إلى نقل

[1]- محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 11 ، 2010 ، ص 313

جوهرالواقع دون تدخل ذواتهم داخل العمل ليرى الجميع الأرض البكر التي لم يفترع خيراتها أحد، وأبرز من مثّل هذا الاتجاه صاحب "الأسلاف" غوستاف فرايتاغ.

ب – الواقعية النقدية :

ركز هذا الاتجاه على الاهتمام بقضايا المجتمع ومشكلاته لا سيما ما يرى أنه شر وفساد فهو ينتقده بإظهار تناقضاته وعيوبه وعرضها على الناس كما أن هذا الاتجاه يتميز بالتشاؤم إذ يرى أن الشر عنصر أصيل في الحياة فلا بد من إبرازه في العمل الأدبي للكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية فقط.

أطلق هذا المصطلح استنادا إلى دراسات تحليلية لروايات "بلزاك" و "زولا" ليعّمم مفهومه على مجموع النصوص التي تتناول الواقع بالتشريح لتبيان المتناقضات، والمساهمة بوعي في حل المشاكل التي تتخبط فيها أي أمة من الأمم "وتنطلق الواقعية النقدية من خلال نصوصها من رؤيا تجعل فيها الفرد في مواجهة مع المجتمع والدولة والطبيعة، وبذلك توكل إليه أدبيا مسؤولية مصير الجماعة . [1]

ج – الواقعية الاشتراكية :

يجسد هذا الاتجاه الرؤية الماركسية ويحمل مبادئ الفلسفة المادية الجدلية التي تقوم عليها الشيوعية ويرى أنصار هذا الاتجاه أن المعرفة الفكرية مبنية على النشاط الاقتصادي في نشأتها ونموها وتطورها لذلك ينبغي توظيف الفنون الأدبية والفكرية في خدمة المجتمع وفق المفهومات الماركسية التي تقضي بالاهتمام بالطبقات الدنيا ولا سيما طبقات العمال والفلاحين وتصوير الصراع الطبقي بينهم وبين الرأسماليين والطبقة الوسطى (البرجوازيين)

---

[1]– شايف عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1 ، 1985 ، ص 14

وتجعل الرأسمالية والبرجوازية مصدر الشرور في الحياة لذلك تسعى إلى فضحها وكشف عيوبهما والانتصار للفلاحين والعمال والتبشير بغلبتهم عليهما كان للأدب السوفياتي من خلال أعمال "بوشكين" و"غوركي" وغيرهما أفضلية السبق في الكتابة داخل هذا الإطار الإيديولوجي، قبل أن يمتّد تأثيره إلى مختلف بقاع العالم حيث الشعوب التي ستتبّنى الاشتراكية، حيث الأدباء المؤمنين بالفكر الماركسي ومبادئه، الذين دعوا إليه بعد توصيف ما أفرزته الرأسمالية، وما خلفه أصحابها في الشعوب المستعَمرة من دمار، ومن أبرز الروائيين العرب الذين صنّفت كتاباتهم ضمن هذا الاتجاه: حنّا مينه ويوسف إدريس والطاهر وطار.

د – الواقعية الطبيعية :

الواقعية الطبيعية اتجاه أدبي فلسفي تأثر كثيرا بالنظريات العلمية التجريبية ودعا إلى تطبيقها وإظهارها في الأعمال الأدبية ويرى هذا الاتجاه أن الإنسان حيوان تسيره الغرائز والحاجات العضوية "لذلك فإن سلوكه وفكره مشاعره هي نتائج حتمية لبنيته العضوية ولما تقوله قوانين الوراثة وأما حياته العشورية والعقلية فظاهرة طفيلية تتسلق على حقيقة العضوية وكل شيء في الإنسان يمكن تحليله ورده إلى حالته الجسمية وإفرازات غدده وبهذا التصور تفهم الواقعية الطبيعية الإنسان والحياة وتعرضهما في الأدب .

2 – الواقعية في الرواية العربية :

لقد تولّدت الرواية العربية في تخوم انصهر فيها الواقع والمجتمع برؤى المبدعين الذين أخذوا موقفا رياديا بتفسيراتهم لأوضاع المجتمعات العربية ورغبتهم الملحة في توليد الوعي، فتأتّت بذلك النصوص الروائية ناضجة، مؤمنة بموقع الإنسان العربي الثقافي والحضاري، واستشكلت من هذا الموقع ما عن لها من القضايا، بعيدا عن مثاليات الكتابة الغربية في عصورها المظلمة وبعيدا عن الكلاسيكيات العربية الممجدة للماضي شكلا ودلالة .

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

صدرت الرواية الواقعية العربية عن توجُّه إيديولوجي،يرى في المذهب الواقعي الذي تبلور في القرن التاسع عشر منطلقا فكريا له،بدلالته التي تقوم على التوجه إلى المجتمع،ولكن بعدم الاكتفاء بتصويره،بل بفضّ علاقاته المتشابكة.ومعالجة تناقضاته الداخلية،والكشف عن الأطُر التي تدفع بالمشكلات الاجتماعيَّة إلى الخارج،فهي منهجا في الإبداع الأدبي اتخذ الواقع مسرحا لأحداثه من خلال علاقة تفاعل بين الشخصية و الحدث و الواقع . ويندرج تحته نوعان هما:الرواية الواقعيَّة النَّقدية و الرواية الواقعيَّة الاشتراكية

إنَّ الواقعيَّة ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره و شرّه كالآلة الفوتوغرافية،كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها(...) وإنما هي فلسفة خاصة في فهم الحياة وتفسيرها.فالكاتب الواقعي لا يصف الواقع كما هو،بل بما يعكسه ويخلفه من آثار على نفس الكاتب أو الفنان.

تمثل روايات "يوسف السباعي"مرحلة تمهيدية للواقعية، (نائب عزرائيل 1947 ، ابتسامة على شفتيه 1971) حرصت على تسجيل الوقائع الاجتماعية والسياسيَّة للمجتمع من خلال أحداث وشخصيات ، و دارت حول الفرد الذي يحاول إثبات وجوده في مجتمع يريد مع الظروف سحقه ، ثم النهاية على نحو مأساوي في الغالب .

---

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

ظهرت الرواية الواقعية كردَّة فعل على الرواية الرومنسيَّة التي أغرقت في العاطفة والخيال،وبدأت ملامحها تظهر في الأربعينيات من القرن العشرين،وتعتبر روايةُ القاهرة الجديدة (1944) ، أو فضيحة في القاهرة لنجيب محفوظ حجر الزاوية تعكس تحوّله من مرحلة إلى أخرى،كما تعلن عن تبلور الاتجاه الواقعي الذي سيصبح مدرسة واضحة المعالم عبر أعماله الأخرى(خان الخليلي 1946،زقاق المدق 1947،بداية و نهاية ،...)تبلغ قمتها مع الثلاثية بين القصرين (1958)،قصر الشرق (1957)والسكرية(1958). ظهرت الواقعية الروائية العربية في حلّة مكتملة، من خلال حرص المبدع على نمذجة المجتمع المصري، ووصف حالاته وانشغالاته المختلفة وتسمية الأماكن بما تعرف به حقيقة، والاهتمام باليومي والمحلي والمهمش والمقموع، ونقل التجربة الحقيقية المعاشة

وتعدّ الواقعية من أكبر الاتجاهات الأدبيَّة التي يمثّلها الروائيون،وصدرت عنها أكبر الأعمال الروائية وأكثرها شهرة وعالميَّة.

* الرواية الواقعية الاشتراكيَّة :

هو النوع الروائي الصادر عن الفلسفة الواقعية الاشتراكية،وهذه الفلسفة تعدّ بمثابة المنهج الفني للنظرية الماركسية ويشير هذا المصطلح إلى عنصرين جمالي وهو الذي يوازي الواقعية والثاني مضموني وهو الذي يتخذ من الاشتراكية موضوعا له،ويقوم على التفاؤل التاريخي الذي يعدّ مظهرا أساسيا من مظاهر الواقعية الاشتراكية،فهذه الواقعية تتطلب من الكاتب أن يقدّم تصورا تاريخيا حقيقيا للواقع في تطوره الثوري –كما هو فعلا في الحياة–وتقتضي من الفنان تربية الإنسان بروح الشيوعية لبناء مجتمع جديد.

تعتبر رواية "الأرض"لعبد الرحمن الشرقاوي نموذجا جزئيا في تصوير الحياة في ريف مصر في فترة من أشق الفترات التاريخية،والملاحظ أن نماذج الرواية ليست سلبية،بل لا توجد بينها شخصية سلبية واحدة،فقد اختار الكاتب نماذج متفاعلة مع مصيرها،ثائرة على واقع

حياتها،وإيجابيتها كانت فاعلة مؤثرة،مما جعلها وفيَّة لأهم المبادئ الجمالية للواقعية الاشتراكية في نظرتها المتفائلة إلى الحياة،وفي تصوير البطل الإيجابي الفاعل،وفي انتصار الطبقية الشعبيَّة.

ومن الروايات التي مثلت استثناء نادرًا في المشرق الرَّغيف لتوفيق عوَّاد،فهي أولى الروايات التي رأت المستقبل في ثورة الفلاحين على الإقطاع،فالملاحظ في بلاد الشام أن الروائيين آثروا المذهب الواقعي باتجاهه العام وليس الاشتراكي فنحن لا نستطيع القول بغلبة الرؤية التفاؤلية أو التشاؤمية،فقد جاءت الروايات خليطا بين النقيضين وكانت حائرة بين الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية ، فمن جانب يرى المبدع واقعه في بؤسه وتخلفه وانحطاطه،ومن جانب آخر صعوبة خروجه من نفق أزماته السياسية والاجتماعية فتغلب عليه نظرة الواقعية النقدية التشاؤمية،أو يحاول أن يفتح آفاقا للأمل في ظل كل ما يحيط به من ألم. و من نماذجه أعمال حنا منية (الشراع والعاصفة)،(نهاية رجل شجاع).

* الرواية الواقعيَّة النَّقديَّة:

و هي النَّوع الذي يصدر عن الفلسفة الواقعية النَّقدية في مواجهة الواقعية الاشتراكية ، فأهم مميزات الواقعية النقدية النزعة التشاؤمية في رؤية الحياة والبشر المعاصرين،وهي لا تدعو إلى فلسفة إيديولوجية معينة مثلما هو الحال عند الاشتراكيين،كما أنها لا تعطي حلولا للمشكلات التي تطرحها،بل تكتفي بعرضها وتحليلها.

ينقد هذا الاتجاه أوضاع المجتمعات العربيَّة المتمثلة في التخلف والفقر،وقد أثبت روائيو هذا الاتجاه قدرتهم على الخروج من دائرة التأثر بالاتجاهات الواقعية الغربيَّة،وانطلاقهم من واقع مجتمعاتهم،في حين كانت السمة التشاؤمية غالبة على الروايات الواقعية الأوروبية بسبب سيطرة الآلة والتطور الصناعي،كانت الروايات الواقعية العربيَّة تصدُر من واقع مختلف

فتكتسب خصوصيتها،ويفّسر الفساد السياسي الذي عاشته بلاد الشام غلبة النزعة التشاؤمية التي سيطرت على الاتجاه الواقعي.

تعدّ روايتي يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم (1937)،وقنديل أم هاشم ليحيى حقي عملين روائيين واقعيين نقديين ، فالروايتان تعبران عن الصراع و التفاعل بين العقليتين الشرقية والغربية ، بما ترمز إليه كل عقلية من روحانية شرقية و من ماديَّة غربيَّة ، و كلاهما ترفض واقع المجتمعات العربيَّة القائمة على التخلف و تردّي الأوضاع الاجتماعية السياسيَّة.

و من نماذج هذا الاتجاه نذكر أيضا: لم نعد جواري لكم لسحر خليفة، المصابيح الزُرق لحنا مينة، الحرام ليوسف إدريس (1959).

خلاصة :

من الخصائص التي تميز الروايات الواقعية :

* عدم المبالغة في العناية بالأسلوب لأنه وسيلة لا غاية ، و الابتعاد عن التكلّف في التعبير، وعن استخدامات الرمز الغامضة.

* العناية بالتفاصيل الدقيقة أثناء الوصف ، و الاستناد إلى الواقع في بناء ملامح الشخصيات الروائية، و التعريف بها و بانتماءاتها، مع الإفصاح عن هويتها سواء أكانت هذه الشخصيات افتراضية [جيء بها لتعّبر عن فئة أو شريحة معينة لها وجودها الحقيقي في الواقع] أم مرجعية لها وجودها السابق عن النص وتحيل على عالم خارجي محّقق ماديا ومعروف تاريخيا، وفي الحالتين تقّر الرواية الواقعية بالربط الدائم للنص وشخصياته بالواقع الذي تنطلق منه في عملية الكتابة وتعود إليه.

*التحليل : أي البحث عن العلل و الأسباب و النتائج و الظاهرة الاجتماعية و تقديم خصائص الفترة الزمنية المخيّلة بتفاصيلها الواقعية المميزة لها.

*تصوير الحياة بجانبيها المظلم والمنير من أجل توصيف الواقع.

*الاهتمام باليومي، وبالطبقات الشعبية المقهورة .

لقد كان الانطلاق من الواقع، والعمل على قراءته، وتحليل ظواهره، وحل مشكلاته، وكذا خلق ما يسمى بالأدب الملتزم والرواية الملتزمة داخل الخزانة السردية العربية الحديثة والمعاصرة،من الإيجابيات التي قدمتها الرواية الواقعية ، لكن أصحابها رفضوا في الوقت نفسه فوتوغرافية الواقعية، أو الإدعاء بذلك، فلا بأس بحسبهم ربط الأدب بالحياة، والانطلاق من الواقع و التعبير عنه لترقيته، لكن دون أن نهمل الجانب الجمالي والفني والعاطفي والخيالي الذي لا تستقيم الرواية دونه .

المحاضرة 4 : اتجاهات الرواية العربية / الاتجاه الوجودي

1 – المذهب الوجودي :

هو أهم تيار فلسفي أوروبي ظهر في القرن العشرين، وتعود جذوره إلى الكاتب الدانماركي كير كاجورد (1813 – 1855)، ثم جاء الفلاسفة الألمان (مارتن هيدجر ،كارل بسبيرز) و طورا أفكاره ، ثم تعمق أكثر على يد الفرنسيين وعلى رأسهم غابرييل مارسيل صاحب الوجودية المسيحية التي تبحث عن طريقة ليعيش الإنسان حياة حقيقية دينية ، و من بعده جان بول سارتر أبو الوجودية الملحدة التي تتخلى عن كل رجاء إلهي ،و تضع الإنسان أمام العدم و الصدفة . [1]

2 – مبادئ الوجودية :

تقوم على البحث في الوجود الإنساني و علاقته بالوجود الخارجي (الكون و المجتمع) و هي تركز على ما يأتي :

الذات هي مركز ومقر الشعور، الإنسان موجود متكامل بعقله و مشاعره و جسده و روحه ، الحرية هي الوجود الإنساني ،ويلح سارتر على أن الإنسان حر ومحكوم عليه بالحرية ، وهو من يملك إرادة اختيار نوع الحياة التي يريد أن يعيشها و هو مسؤول اتجاه اختياره ، ترفض كل الأشكال الموروثة و السائدة ، لأنها قيود . [2]

كما إن للواقع الراهن أهمية محورية ولا عبرة بالماضي لأنه غير موجود، أما المستقبل فيجب أن نوجده ، كما ترفض الوجودية القيم و المبادئ الأخلاقية الخارجية ، وتصر على الإنسان هو الذي يختار القيم في إطار حريته . [3]

---

[1]– محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ص 320 .

[2]–عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1999، ص 184 .

[3]–حسام الخطيب ، تطور الأدب الأوروبي و نشأة مذاهبه و اتجاهاته النقدية ، مطبعة طبرين 1974 ، ص 182 .

3 – الوجودية في الرواية العربية :

تجاوزت الوجودية النص الفلسفي إلى النص الأدبي الذي وجدت فيه ضالتها، وخاصة مجال السرد الذي استطاعت أن تحقق فيه أهدافها ، و تزرع فيه أفكارها ، و تسعى من خلاله إلى تحليل الوجود الإنساني و خاصة جان بول سارتر الذي قدم أعمالا إبداعية مختلفة حملت نظرته الوجودية منها : الأيدي القذرة ، و مسرحية الذباب و رواية دروب الحرية و الحزن العميق ، أما ألبير كامو (1913 – 1960) فله عديد الأعمال منها الإنسان الأول سيرة ذاتية للفرنسيين في الجزائر ، أما رواية الطاعون و الموت السعيد فهي مؤلفات تبلور مفهوم العبث و التمرد عنده . [1]

لقد عرفت الوجودية طريقها إلى الأدب العربي منذ بدايات النصف الثاني من القرن العشرين فتغلغلت فكرة وبنية، مثلها مثل سائر التيارات الغربية الوافدة التي تأثر بها الأدباء العرب إثر الاحتكاك الثقافي الحاصل، ولو أ ن هناك من جعلها الأكثر تأثيرا في تلك الفترة على الروائيين العرب حين "كانت الأفكار الوجودية تحتل مرحلة الصدارة في قائمة المؤثرات الأجنبية، ابتداء من الخمسينات وهي تبدو أكثر بريقا من غيرها من المؤثرات[2]"

اتجهت الرواية في الأدب العربي من خلال التأثر بملمح من الرؤيا الوجودية في أعمال سارتر وكامي وهيدغر ، والفلسفات الوجودية معيدين إنتاج رؤاها بشكل جديد يحاكي طبيعة ثقافة كل كاتب ،والسياق المختلف المنتج للنص. واختيار محتوى فلسفي له أبعاده و دلالاته التي يطرحها و التي تكشف عن معاناة تجربة المرارة في الحياة و في النفس .

---

[1]–غسان زيادة ، قراءات في الأدب و الرواية إنه نداء الجنوب ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1995 ، ص 29 .

[2] – حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، مطابع الإدارة السياسية، دمشق – سوريا، ط5 1991. ،ص :91

حاولت الرواية العربية أن توفّق بينها بالاعتماد على :المقولات الأساسية فيها وهي الذاتية و الإرادة و المسؤولية و القلق و السقوط . [1] هذا إضافة إلى إشكاليتي الاغتراب والحرية، وهي مقولات مشتركة اعتمد الروائيون العرب المتأثرون إحداها في الغالب لبناء النص والتعبير عن الرؤيا .

أولا : اكتشاف الوجود :

1 – سهيل إدريس 1925– 2008 :

أديب لبناني، من أكثر الداعين للوجودية و"من أشّد الأدباء العرب حماسة للفكر الوجودي، وقد أعلن عن إعجابه بهذه الفلسفة و بتمظهرها في أكثر من موضع يقول بهذا الصدد لقد تأثرت بالرواية الوجودية موضوعا وتقنية)" [2]، ويعود سبب تأثره إلى مواقف سارتر" إزاء الشعوب المستضعفة والدول المستعمرة، ودعوته الدائمة إلى استرداد حقوقهم وحرياتهم وقد تبّدى هذا التأثر في ترجماته المختلفة لنصوص الوجوديين، وفي نصوصه الروائية على النحو الذي نجده في ("الحي اللاتيني"،"أصابعنا التي تحترق"، "سراب)"، حيث جسد قناعاته الوجودية وأثثها بتفاصيل سردية موزعة بشكل فني جميل على مستوى بنياته النصية و قدم تجربة حياة العزلة و الاغتراب من خلال بطله و علاقته بالآخرين و التي لا نرى فيها قيمة كبيرة للأهداف .

2 – جبرا إبراهيم جبرا (1920 – 1994)

روائي ومترجم ورسام وناقد تشكيلي فلسطيني، استقّر ببغداد، عرف بثوريته الأدبية، ومحاولة خوض غمار التجريب الروائي نتيجة لاحتكاكه الثقافي المباشر بالمنجزات الغربية، عرف

---

[1] – السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة. ص: 282.

[2] – ينظر: نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط 1 2006، ص 91.

بغزارة الإنتاج، تجلّت بعض ملامح الوجودية (القلق/ العبث/ الحرية) في نصيه "صراخ في ليل طويل" ، "السفينة " .

حاول اكتشاف الوجود فرآه عالما من الارتباك و التشويش و التخلخل ، يعيشه الإنسان الكادح ذو الجهد الضائع ، فكانت صرخة بائسة بلا أمل للإنسان

ثانيا : القلق و الحزن و السقوط

1 – ليلى عسيران : 1934 – 2007

مبدعة لبنانية، صرفت زمنها في الدفاع عن قضايا المجتمع اللبناني و العربي [على رأسها القضية الفلسطينية،] وقضايا المرأة، عرفت ليلى بكتاباتها المجسدة لمعاناة بيروت، والخيبات العربية، حتى لقبت بمؤرخة الخيبات العربية. الروائية ليلى عسيران بدأت حياتها الروائية مقتفية أثر سهيل إدريس ، إذ تصور الفئات المتمردة الساخطة على المجتمع عامة و مجتمع الرجال خاصة . من أعمالها المتسمة بالقلق والحزن والسقوط : "الحوار الأخرس" و"المدينة الفارغة" و"عصافير الجنة

2 – ليلى بعلبكي :

العالم الروائي عندها في (أنا أحب) و (الآلهة الممسوخة)مبني على القلق و التشاؤم و نظرتها لوضع الإنسان و عدم تجانسه في بيئة فوضوية .

حاولت الروائية ليلى بعلبكي عبر أعمالها الروائية التعبير عن همومها الذاتية فعكست فرديتها في إطار من القلق و اليأس و الصراخ ، مطلقة أنات مجموعة و صرخات مجنونة لتكشف عن واقعها السيء بصورة فردية سطحية ، و في روايتها الألهة الممسوخة تشعر الروائية بانها مسلوبة الإرادة و الرأي ، والداها يتدخلان في كل شأن من شؤونها ، فتضيق ذرعا بمصادرة حريتها و سلب إرادتها ، غير أنها لا تعالج شؤونها بالحكمة الواقعية ، بل

تتمرد بعنف و تثور في وجه والدها ، منطلقة من فرديتها التي اكتسبتها من ثقافتها الوجودية ، فكل الرجال و القيم بحسبها آلهة ممسوخة .

فالوجود في هذه الرواية ، وجود مشوه ، مثقل بكل مسببات القلق و الخوف و الضجر فتكشف بواعث الحزن و مسببات السقوط فليس الموت هو وحدة المشكلة ، بل إن هناك روتينية الحياة و تفاهتها و انعدام الأمان ، و ممارسة الحياة بلا جدوى و بدون أمل و الإحساس بالعزلة التي تجعل كل شيء يبدو غريبا معاديا .

لقد حاول هؤلاء الروائيون تقديم أعمالهم "على أنها صورة للحياة الإنسانية، وفي الوقت نفسه تعليق على هذه الحياة. صورة قّدمت الحياة الإنسانية مصداقا لما يقوله "كولن ويلسن" عن الإنسان المعاصر من أنه (حياة بلا معنى) و(حادث اعتباطي في عالم لا مهتم، ورغم مطامحه فهو يعاني الملل وفقدان الهدف والضعف والمرض والإحساس بالجدب) فالرواية من هذا المنظور رؤيا للوجود وتعبير عنه من منظور المبدعين الذين يحاولون تقديم "العالم الوجودي بما فيه من مقولات وما يتضمنه من مواقف للإنسان الوجودي ... في محاولة منهم لتقديم تقليد للحياة العبثية خارج وعي أبطالهم الوجوديين .

المحاضرة 5 : اتجاهات الرواية العربية / الاتجاه النفسي

لم تعد الرواية في هذه المرحلة تعبأ كثيرا برصد الواقع وتجسيد العوالم الاجتماعية، أو تخييل التاريخ وإعادة تمثله لأجل التعريف به؛ أي أنها أصبحت تهتم بما تعبر عنه، بقدر اهتمامها بما تعبر به عن دواخل الإنسان الذي يحتاج وجوده في حّد ذاته إلى تقص و استشفاف، بحثا في دواخله عن المتغّيرات وفي نفسه – بما هو مركز الفعل الكوني – عما يختلجه من أحاسيس، وما يتذهنه من رؤى، فكان بذلك الانصراف إلى الذات وخصوصيتها من خلال إنتاج الرواية النفسية التي كان لعلم النفس الفضل في دعم الانصراف إليها .

لقد تحولت نقطة التركيز من تحري أوضاع المجتمع وصراعاته إلى متاهة معقدة أخرى ، هي دواخل نفس الإنسان وبدأ الروائيون يتحرون أسرار ضمير الإنسان مستخدمين أساليب علم النفس الحديث على المستوى العلمي وأسلوب تيار الوعي والحوار الداخلي على المستوى الأدبي [1]

وفي هذا المقام يتساءل روجر هنكل عن الكيفية التي يمكننا بها تحديد هوية رواية تنتمي إلى نمط الرواية النفسية ويؤكد هنكل على أن "معظم أحداث هذا النمط من الروايات أحداث داخلية تقع في أعماق الشخصيات الروائية شأنها في ذلك شأن الأفكار الخاصة التي تجوس خلال الذهن .[2]

تعكف جميع الروايات في كل زمان على لغز "الأنا" إذ ما إن تبتكر كائنا خياليا شخصية ورقية حتى تواجه آليا السؤال التالي: ما هي الأنا؟ وبم يمكن إدراك الأنا .

ومن ثم كانت بؤرة الاهتمام في الراوية النفسية منصبة على التطور الفردي من خلال رصد الحركة الفكرية للفرد وتبلور شخصيته , و تبين الدوافع الداخلية المعقدة التي

---

[1] – روجر آلن، الرواية العربية، ت حصة ابراهيم المنيف ،المجلس الأعلى للثقافة فيلاديلفيا ،1997ص21.

[2] – روجر هنكل، قراءة الرواية، ت صلاح رزق ،دار غريب للطباعة والنشر ،2005ص24.

تبعث فيه الحيوية والنشاط. هذا الميل المحدث له جذوره القديمة في كتابات الأدباء الذين شعروا أكثر من غيرهم بالتمزق بين دوافع متعارضة ورغبات متعارضة... إلى أن أصبحت الجذور الأولى القديمة تيارا أساسيا في الكتابة الحديثة خصوصا ما اقترنت به هذه الكتابة من قص نفسي مركب يتميز بمعالجته الرهيفة المتقصية للصراعات الداخلية, تلك الصراعات التي كشفت عنها كتابة أمثال: جيمس جويس وفرجينيا وولف في النصف الأول من هذا القرن . [1]

وقد جاء التحول إلى القصة النفسية أواخر القرن التاسع عشر مصاحبا لتطور آخر وهو ظهور النظريات الحديثة في علم النفس فلم يكن هناك مفر من أن يدرك الأدب نصيا من تأثير نظريات فرويد عن اللاشعور.

1 – علاقة الرواية بالتحليل النفسي :

عرفت الرواية ذات الاتجاه النفسي في النقد العربي باسم الرواية التحليلية ، و درج النقاد على اطلاق هذا المصطلح على كل رواية تتجه نحو التعبير عن خواطر النفس و مشاعرها بطريقتها الخاصة ، بحيث يجعلنا الكاتب نعيش داخل النفس أكثر مما نعيش خارجها ، و تصبح دراما الرواية و حركتها بالتالي نفسية داخلية أكثر من كونها بين الذات و العالم المحيط بها .

و غالبا ما اقترنت الرواية التحليلية بالاتجاه الرومانسي و عدت فرعا منه ، فذهب طه وادي مثلا إلى أن الإطار الرومانسي اتسع ليقدم نوعا آخر من الرواية و هو الرواية التحليلية : التي لا تهتم كثيرا بالعالم الموجود خارج الذات قدر اهتمامها بدواخلها ، و دوافع سلوكها ، و تتبع المشاعر الإنسانية ، و تتيح للروائي أن يغوص داخل بحرية كاملة ، و يستطيع أن

---

[1]– جابر عصفور ، زمن الراوية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999 ، ص244.

يتوقف في لحظة ما من حياة الشخصية الروائية ، و يستعرض ما يتصل بها و يسوغ وجودها . إلا أن النقاد فيما بعد اتجهوا إلى تسمية الأعمال التي تفيد من التحليل النفسي الذي انتشرت مبادئه و راجت على يد العالمين : فرويد و يونغ في منتصف الخمسينيات بالرواية النفسية .

لا شك في أن العلاقة بين الأدب و علم النفس لا تحتاج إلى إثبات ، وقد برهنت هذه العلاقة عن نفسها بتجل ، عندما اتجهت مدرسة التحليل النفسي التي أنشأها فرويد إلى الاعمال الأدبية محللة لها ، بقصد استخلاص السمات الفنية ، فقد ذهب فرويد إلى أن العديد من ديناميات العمليات السيكولوجية يمكن الكشف عنها من خلال دراسة الأعمال الأدبية العظمى ، و قد اتجه إلى دراسة مسرحيات شكسبير ، من أهمها هاملت ، و روايات دوستويفيسكي مثل الإخوة كارامازوف ، فقد كان واعيا تماما بالقرابة الوثيقة بين التحليل النفسي و الأدب . [1]

اتجه التحليل النفسي نحو الأعمال الأدبية لاستخلاص السمات النفسية ، لا سيما الرواية و دفع بالروائيين إلى قراءته ، و الاستفادة من نتائجه و دراساته في إكساب الشخصيات الروائية الكثير من الواقعية ، و الاقتراب بها من الحس الإنساني بتفاعلاته الداخلية ، و عوالمه المجهولة ، و هذه القراءات كشفت عن نفسها في الأعمال الروائية العربية التي استفادت من التقنيات الصادرة عن المذهب النفسي كتيار الوعي و المونولوج الداخلي و الوصف النفسي .

و قد اتجهت الرواية إلى إبراز تجربة الفرد الداخلية ، ولم تقتصر على نقل الأفكار بل فسحت المجال أما الاستبطان ، فنقلت الانفعالات و الأحاسيس و الذكريات و الكوابيس ، و

---

[1]- عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ، مصر ، 1963 ، ص 17

تقنيات فنية روائية تفيد من مبادئ علم النفس ، أهمها الاتجاه نحو التعبير عن الوعي الداخلي للشخصية الروائية ، و التركيز على ما يجري في ذهن الفرد العاجز عن توصيل تجربته إلى الآخرين كاملة ، و قد كان هذا الاتجاه طريقة للإفلات من الدائرة الضيقة التي حشرت فيها الشخصية داخل العمل الروائي لأنه يتيح للفرد الدخول إلى وعي أفراد آخرين ، و لة كان هذا الدخول وهميا ، و برزت تقنيتان ظهرتا ظهورا مركزا في أعمال جيمس جويس لتقديم الوعي الفردي في السرد : المناجاة الداخلية ، الأسلوب غير المباشر الحر . و مثل هذه التقنيات أفاد منها الروائيون العرب كثيرا ، و وظفوها ببراعة في أعمالهم و تأثروا بأعلام الروائيين الذين استخدموها في الغرب من أمثال : جيمس جويس ، فرجيينا وولف و غيرهم ، و بالتالي اتسع مدلول الرواية النفسية ليشمل ما استند إلى مدرسة علم النفس التحليلي التي أنشأها فرويد ، و طورها من بعده تلميذه يونغ من مثل عقدة أوديب ، الأحلام و الكوابيس ، و اللاشعور و غيرها ، و كذلك المنجزات العلمية النفسية الأخرى التي درست النفس البشرية على ما رأينا من تطبيقاتها في الأعمال الروائية : كتيار الوعي ، و المونولوج و المناجاة الداخليين .

2 – الاتجاه النفسي في الرواية العربية :

لقد غدت الرواية ذات الأبعاد النفسية في أدبنا العربي بما تبنته من نمط جديد في الكتابة وأساليب مخصوصة في نسج المتواليات السردية علامة إبداعية فارقة ، لم تستطع حركية الإبداع تجاوزها ؛ فالإيمان بضرورة إرساء القطيعة مع الرواية الواقعية ، أو على الأقل تجاوزها بالاشتغال على العوالم الداخلية للشخصيات في علائقها المختلفة بالمكونات السردية الأخرى، أي بمضمر الذوات الفاعلة ، و ما تتألّف منه من مشاعر وعواطف و مطامح و

آلام.[1] في علاقته بالمحاور الدلالية الكبرى التي ينبني عليها النص الروائي، وهو ما أخذ المنجز العربي إلى عوالم إبداعية جديدة ومبتكرة .

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

اعتمد "نجيب محفوظ" المحكي النفسي في حبك نصوصه السردية المتأخرة، وعلى تقنية الحلم التي أبدى بتوسلها الصراعات الداخلية لشخصياته، والتناقض الحاصل بين ما تريده وبين واقعها الذي يتسم بالسوداوية في غالب الأحيان، وأودع لأجل ذلك مهمة الحكي للشخصية الروائية التي قد تكون شخصية مريضة أو ذات عاهة أو ذات عقد نفسية أو غيرها من الصور الأخرى التي جعلت من المركز هامشا ومن الهامش مركزا مقارنة مع الروايات الواقعية السابقة، فاصطبغت بذلك نصوص "محفوظ" بخلجات وأهواء شخصياتها، وقد حاول المبدع من خلالها الكشف عن عقدها وأمراضها النفسية، نحو ما نجده في نص "السراب"، وهي رواية نفسية بامتياز، فهي : الرواية الوحيدة التي كتبها محفوظ بضمير المتكلم على لسان بطلها كامل رؤبة لاظ ، و لذلك فهي أول رواية يخرج بها عن نطاق الرواية الاجتماعية إلى ميدان الرواية السيكولوجية . [2]

---

[1]– – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1 .1983 ،ص: .60

[2]– نبيل راغب ، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 201 .

حاول "نجيب" معالجة عقدة الخوف عند شخصيته " كامل "، وقد لجأ المبدع من أجل الكشف عن عقدة شخصيته إلى استعادة الماضي في شكل ذكريات متناوبة نصيا، ومناجاة داخلية مرافقة للذات الفاعلة. فهي رحلة في وجدان البطل ، و ما تبقى من لمسات و لمحات و مواقف و شخصيات و سرد ما هو إلا عوامل مساعدة في تشكيل البناء العام ، و لذلك كان اعتماد الشكل الفني على التحليل النفسي واضحا لدرجة أن انفعالات البطل و هواجسه هي التي رسمت الخطوط الأساسية للشكل الروائي .

يرى محمود أمين العالم أن السراب في فكرتها وبنائها الفني، تكاد تكون وجهًا آخر لزقاق المدق. إنها تقدم نموذجًا مناقضًا معكوسًا لحميدة بطلة زقاق المدق، ففي مقابل طموحها وفقرها وتمردها نجد كامل رؤبة لاظ بطل السراب في تردده وجبنه وخجله وعجزه وتلعثمه وانكماشه . [1]

كما جاءت بعض أعماله مثل : "السمان والخريف،" "الطريق،" "الشحاذ"، "ثرثرة فوق النيل " ....وغيرها من النصوص التي اعتبرت ثورة نفسية في مجال الإبداع الروائي العربي .

يعد الكاتب إحسان عبد القدوس من أبرز كتاب هذا الاتجاه رغم القصور الفني الواضح في أعماله ، و تعد رواية أنا حرة 1952 ، من الروايات التي فجر فيها الكاتب الاحساسات المضطربة في نفوس أبطاله ، و إطلاقها باعتبارها حالات نفسية قابلة للتحليل و الدراسة [2] ركز على حالة البطلة الفتاة التي تجمع الصبا و الجمال ، الغرور و التضخم الذاتي ، و هي حالة من الحالات التي تهم الباحث النفسي لدراسة أسبابها و نتائجها ، ثم تتقدم الأحداث فإذا هي رحلة من إحساسات البطلة بقلقها و اضطرابها و عدم اهتمامها ، فقد كان لها عالمها الخاص تعيش فيه وحيدة بين أفكارها و همومها .

---

[1]– محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص 42

[2]–السعيد الورقي ، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص 161 .

فالحالة التي قدمها إحسان عبد القدوس نموذج لشكل أفرزته ظروف التحول الاجتماعي الذي عاشته القاهرة في الثلاثينيات ، و محاولة المرأة تأكيد ذاتها في المجتمع ، و مطالبتها بحقوقها في ممارسة حياتها ، و قد حاول المؤلف من خلال هذا النموذج مناقشة مفهوم الحرية الشخصية في ضوء هذه التطورات الاجتماعية ، ثم مدى مسؤولية الشخصية عن سلوكها في ضوء هذه الحرية . كما حاول دراسة المؤثرات و التكوينات النفسية لهذه الحالة ، من عوامل وراثية ، و عوامل اجتماعية ، و عوامل فردية .

أما بالنسبة للمرحلة ما بعد الستينات ، فقد ارتبطت بظهور خزانة روائية جديدة وروائيين شباب أفادوا من الكتابات النفسية السابقة، وتجاوزوها بما اطلعوا عليه من إبداعات روائية غربية ، فأخذوا على عاتقهم تجريب أدوات جديدة للتعبير عن المضامين النفسية، وقد سطعت في هذه الفترة أسماء كل من "جمال الغيطاني الزيني بركات ، وصنع الله إبراهيم التلصص ، وغالب هلسا الضحك، ، وبعدهم محمود عوض عبد العال عين سمكة ، و واسيني الأعرج طوق الياسمين ، و سناء شعلان"السقوط في الشمس الذين استندت نصوصهم إلى مضامين الغربة والخوف والعجز والقهر والإحباط والتعاسة، وهي المضامين التي أفرزت الكثير من الأسئلة الاجتماعية والسياسية والحضارية، واستدعت لأجل ذلك وسائط تعبيرية مناسبة للتصوير النفسي، نحو التداعي الحر والهجاء والمفارقة وتفكيك الأحداث والسخرية .

من خلال تقديمنا لهذه الروايات التي اعتمدت الاتجاه النفسي وجدناها اجتمعت في خصائص معينة :

الانصراف إلى عوالم الشخصية الداخلية ، واستبطان أغوارها باستخدام المونولوج، التداعي الحر، مناجاة النفس وغيرها من التقنيات. مع تغييب المؤلف أو التخفيف من سلطته و توسل طرائق تقديم الشخصية نفسها بنفسها دون وسائط. و عدم الاعتماد على عدد كبير من

الشخصيات مثلما تفعل الروايات الواقعية. تبّني الحوار الداخلي وإعطاؤه حظا كبيرا من المساحة النصية التوغل في إنتاج الدلالات والابتعاد عن التسطيح والبساطة والمُباشرة. الاحتفاء بالماضي من خلال استرجاع الوقائع بطريقة سلسة من طرف الذوات الفاعلة نصيا. الانصراف إلى الزمن النفسي للشخصية وتهميش الزمن الطبيعي.

الصراع الحضاري في الرواية العربية

1 – تحديد المفاهيم :

يعود الصراع الحضاري إلى التاريخ القديم منذ أن حاولت بعض الأمم القديمة أن تقيم امبراطوريات أو عولمات لها ، و في القرنين الأخيرين اشتد التأثير و دفع بالحروب إلى أن تأخذ طوابع مختلفة منها الإدعاء بالتحضير و التثقيف و التبشير ، و ما كان ذلك إلا ليكون وجها من وجوه السيطرة ، و الإلغاء لشعوب و خرائط تكونت على أديم الأرض منذ ملايين السنين ... و إذا كان تعدد الاستعمار في تلك الحقبة قد عدد طرق التعاطي الحضاري و الثقافي الإدعائيين ، فإنه في الآونة الأخيرة تقلص و اختزل إلى قطب واحد . [1]

لقد كان الصراع سببا في التنوع الفكري : فالحضارات الإنسانية المتعددة دخلت في علاقات و تصادت و تصادمت ، بقدر ما تحاورت و تبادلت التأثير ... و الصراع نفسه كان أسلوبا لمعرفة الآخر و مدخلا لعلاقة مع الآخر ، و لم يمنع التأثر بالآخر و لا التأثير فيه [2] فالصراع لم يقتصر على الاستعمار و النهب و السلب ، بل ساهم في تبادل الثقافات مما ساعد على التطور في مختلف الميادين و المجالات .

إن مصطلح الحضارة يدل في مفهومه البسيط على ذلك التقدم والتطور والرقي العقلي والمادي معا، الذي ينتج من خلال جدلية التفاعل الإيجابي والسلبي بين الأمم والشعوب، وبين الإنسان والظواهر المحيطة به، أي بين الدال ومدلول، وهي بالتالي ذات طابع إجتماعي، إنساني[3] ".

---

[1] – سالم المعوش ، الأدب و حوار الحضارات ، المنهج و المصطلح و النماذج ، دار النهضة العربية بيروت ، ط 1 ، ص 279 .

[2]– المرجع السابق ، ص 22

[3]- اسماعيل زروخي، حوارات إنسانية في الثقافة العربية، شركة دار الطباعة والنشر والتوزيع ، ص96.

الشرق و الغرب :

الشرق : حضارة الإسلام أو حضارة العرب إسم لحضارة الشرق في القرون الوسطى، ولم يكن العرب وحدهم مبتكري هذه الحضارة ، و لكن جميع سكان الشرق الأدنى وقسم من إفريقية الذين ظلوا مدة طويلة منفصلين عن الحضارة الأوروبية ، آخى بينهم الإسلام، دين الدولة و اللغة العربية، لغة العلم والأدب .[1]

الآخر/ الغرب :

عين الآخر بصفات عديدة ومتضافرة في المعنى والدلالة لدى تيارات الوعي الغربي "فهو الغرب الذي يقابل الشرق وهو الصليبي الذي يقابل الإسلام وهو الإستعمار الذي يستبيح ديار العرب والمسلمين ويذيق أهلها الهوان، وهو عالم الكفر الذي يتهدد عقيدة المسلمين بالهدم ونظام القيم لديهم بالمسخ والفتك، وهو عنوان السيطرة والهيمنة والبطش و الإستعلاء و نزعات التفوق والمركزية الذاتية .[2]

لقد أذكت الّرواية العربية الحديثة و المعاصرة النقد بترسانة مفاهيمية جديدة حاولت من خلالها توجيه السرد نحو الاشتغال على المركزيات؛ وذلك باعتبار النص الروائي أداة لإنتاج الوعي بالذات وتحصين الهوية، في مقابل ما أنتجته الثقافة الغربية من خطابات جعلتها مركزا وما دونها هامشا، تبعا لها لا أكثر، و عليه اتجهت هذه الّروايات صوب " التّحّرر من الفكرة الّشائعة التي ثبّتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثّقافة بشكل عام ، وهي أن كل

1- محمد حسين هيكل، بين الحضارتين الإسلامية و الغربية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط،2 156.ص1999

2- عبد الإله بلقزيز، دراسة في مقالات الحداثيين، إعداد مركز دراسات الوحدة العربية،ط،2007،1 ص 48

الآداب الجديدة ، و الأفكار الحديثة إنما هي غربية المنشأ[1] . في خضم هذه التموقعات الثقافية ، نصبت الرواية العربية نفسها نصا مقاوما لهذه المركزيات الغربية وما تنتجه من مقولات استعمارية تجعل من الغربيين "أرباب الخلق وسادة العالم وأن الهدى هداهم... ولا يعقل تأسيسا على ذلك أن يشتغلوا بباطل أو يجهدوا أنفسهم على غير طائل ... وقد أوكلوا إلى أنفسهم مهمة تهذيب بقية أهل العالم المقيمين على الجهالة حتى اليوم، وهو ما يلزم الانتفاع بخيراتهم وطيبات أراضيهم.[2] لقد حاولت الروايات العربية بعد الاستعمار إعادة كتابة التاريخ لتخليصه من المرويات الغربية انتصارا للهوية العربية / الإسلامية، وذلك بمساءلة ما اعتبر لردح من الزمن على أنّه الحقيقة، وقد نبشت لأجل ذلك في المرجعيات الثقافية .

2 – مواقف الشرق من الغرب في الرواية العربية :

لقد عالجت الرواية العربية معضلة الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في عدد من المتون المشهورة مثل عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم وقنديل أم هاشم ليحيى حقي والحي اللاتيني لسهيل إدريس وموسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح و ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه . وتتم إثارة الصراع الحضاري في المتن الروائي على أساس رموز متقابلة للشرق والغرب ، إذ يمثل الشرق ذكر طالب يذهب... للدراسة في بلاد الغرب ، وتمثل الغرب أنثى من حضارة الغرب يتم التفاعل بينهما ، ويتحقق التواصل الجسدي ، وتنتقل عدوى (الحضارة إذا جاز القول إن هناك عدوى يتم إنتقالها عبر التحضر) ، ولكن المؤكد في أغلب هذه الروايات أن تتم صدمة الحضارة بشكل قوي وعنيف على الشاب العربي الذي يصطدم بقيم الحضارة الأخرى

---

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة – تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط .2013 ،1ص. : 7

[2]– عبد الصمد زايد ، مفهوم الزمن و دلالته في الّرواية العربية المعاصرة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ط 1 ، 1988 ، ص 62 .

وتقاليدها ، وتتفاوت بحسب الرؤى التي يصدر عنها الأدباء مواقفهم الفكرية وكيفية إيجاد حل للصراع الحضاري .

ويبدو حلِ الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في " عصفور من الشرق " لتوفيق الحكيم على أساس الموازنة بين الجانبين المادي (الغربي) والروحي (الشرقي) ، في حين يتجه الحل عند يحيى حقي في قصته الطويلة (قنديل أم هاشم) على أساس الجمع بين العلم والخرافة ، ومن الجدير بالذكر إن هاتين الروايتين تؤكدان أمرا ألّحا عليه بطريقة معينة ، إذ كلما كان الصراع حادا وقاسيا بين الشرق والحضارة الأخرى كلما عاد ممثل الشرق الى حضارته وبخاصة الجانب الروحي متمثلا بالولي .

وليس من قبيل المصادفة أن يهدي توفيق الحكيم روايته الى السيدة زينب (ع) ، هكذا : الى حاميتي السيدة زينب ، فكأنها رمز للدلالة الروحية تحمي الروائي ورموز الشرق من الضياع والتلاشي والتشتت في حضارة الآخر ، وقد ظلت صور فرنسا تدفع الى إستدعاء الصور في القاهرة ، فأن نافورة للمياه في قلب باريس تذكر توفيق الحكيم بسبيل الماء في السيدة زينب.
أما قنديل أم هاشم فتبدو السيدة زينب – وهي أم هاشم في العرف الإجتماعي المصري – محور الرواية كلها ، تتحرك الأسرة والمجتمع حولها ، وحتى حينما يتمرد بطل قصة قنديل أم هاشم على خرافة الزيت الذي يستخدم في إضاءة قنديل المسجد كونه علاجا لعيون المرضى ، يعاني من معضلتين : هجوم من الناس لتطاوله على رموز القداسة الدينية و إخفاقه في إيجاد حل لمعضلة عمى إبنة عمه كونه طبيبا ، ولكنه حين يقرب زيت القنديل في اثناء إجراء العملية الجراحية الطبية يتم الشفاء !! وبطريقة أسطورية عجائبية ، وكأن زيت القنديل البديل الموازي للعلم الحديث . إذ من دون إجتماعهما لا يتحقق حل مشكلة عمى الفتاة التي تمثل رمز الشرق .

ولا يكاد يختلف الطيب صالح عن يحيى حقي وتوفيق الحكيم في حالة الصراع الحضاري غير أنه يتميز بالطابع الحدي العنيف الذي يقود الى القتل ، وكان القتل في موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالح يقع على النساء الاوربيات كونهن يمثلن رموزا متعددة للحضارة الغربية ، ويتحول بطل الرواية الى مجرد سجين يطلق سراحه بعد سنين !!

أ – الرؤية الإنبهارية:

إن المقصود بالرؤية الإنبهارية هي تلك النظرة القائمة على الإندهاش و التعجب و الإنبهار بحضارة الغرب في شتى العلوم و الفنون، و غالبا ما تكون نظرة واعية بالفوارق الموجودة بين الشرق و الغرب و من الروايات العربية الأولى التي جسدت جدلية الأنا و الآخر من خلال رؤية إنبهارية هي رواية رفاعة الطهطاوي "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" حيث يروي فيها عن هذا الطالب السوري الذي يسافر إلى باريس في أواخر القرن التاسع عشر، فينبهر بحضارتها وعلومها وفنونها ويعجب بأخلاق سكانها و طريقة عيشهم، و رؤيته الإنبهارية هذه تعبر عن تمجيد للعقلية الفرنسية وفي نفس الوقت إشارة إلى تخلف العقلية الشرقية وأيضا تخلف للواقع العربي "ويعني هذا أن العمل الأدبي والإبداعي الذي كتبه رفاعة الطهطاوي عبارة عن رحلة روائية تعليمية وتثقيفية تطرح رؤية إنبهارية قائمة على تمجيد العقلية الفرنسية، مع الإشارة في نفس الوقت بالإحالة والتعريض والتلويح إلى تخلف العقلية الشرقية، وانحطاط الواقع العربي الإسلامي على جميع الأصعدة والمستويات.

ب – الرؤية الحضارية:

شهدت المرحلة الممتدة من الحرب العالمية الأولى إلى فترة التحرر و الإستقلال التأسيس الفني للرواية العربية وتطورها في جل الأقطار العربية من جهة وانفتاح العرب أكثر–مجبرين ومختارين – على الغرب و اسهامهم الفاعل في زيادة العلاقة به وترسيخها خاصة في

النصف الثاني، أي ما بعد الحرب العالمية الثانية من جهة أخرى. وكانت رؤية المثقفين العرب إلى الغرب على أنه رمز الحديث والعلم والتقدم والإشباع الغريزي لكل المكبوتات الظاهرة و الدفينة، هذا و بعد سفر جيل من الكتاب إلى الخارج لطلب العلم كطه حسين وتوفيق الحكيم ويحيى حقي ويوسف إدريس وسهيل إدريس و آخرون، تفطنوا إلى أسباب تقدم الغرب علميا و ثقافيا، وفي المقابل تنبهوا إلى قيمة الشرق وتميزه بالدين الإسلامي عن باقي الأديان، والدفاع عن شرقيته وأصالته وهذا ما عبرت عنه الكثير من الروايات العربية فقي محاولة لفهم واستيعاب عقلي وجداني عميق للغرب وعالمهم الذي صار قريبا ولكن دون التملص من الإنتماء إلى الشرق بإيجابياته و سلبياته، و يتضح ذلك بشكل جلي في جل الروايات" :كرواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس و"موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح و"عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم و"الأيام لطه حسين، " وغيرها.

فمثلا رواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس نجدها قد عالجت العلاقة بين الشرق و الغرب قصد باريس ليتحرر من عقدة الحرمان والخوف من المرأة، ويلتقي بجانيت ويتولد حب بينهما، وهناك يتكابد نزعتين هما: النكوص إلى الماضي والتشبث بالقيم الشرقية ثم الإنفتاح على الحاضر والمستقبل والإقبال على الأنوثة بوصفها سبيل للخلاص من التبعية والجمود. ولكن العلاقة تنتهي بالفراق لعدم استطاعته الانسلاخ عن شرقه و جذوره. وبعد حملها لطفله يعود ويتزوجها و يكون بذلك مسؤولا وملتزما بدوره الوجودي. إن هذه الرواية تعبر عن نقد للسلبيات الشرقية ومن ثم تبني للقيم الغربية، وانتهاء بالمصالحة بين الغرب و الشرق ويقول عنها جورج طرابيشي "الضجة الأدبية التي رافقت الحي اللاتيني منذ ظهورها في مستهل عام 1954م، ترجع إلى أنها استطاعت ما لم تستطع غيرها أن تكون أنموذجا للرواية التي تعالج العلاقة الحضارية بين الشرق و الغرب، من خلال العلاقة الجنسية بين المثقف الشرقي والمرأة الغربية".

أما في رواية "المرأة و الوردة" للكاتب المغربي محمد زفزاف، والتي لا تخلو من قضية التأرجح بين القيم العربية و الغربية، حيث يغادر محمد الدار البيضاء ويقصد إسبانيا فينبهر برموزها، ولكنه يكتشف فيما بعد أن الوجه البراق لحضارة الغرب يخفي خلفه وجها زائفا ويتخذ بذلك موقفا إنتقاديا حادا من هذه الحضارة .

وبناء على ما تقدم نجد أن النصوص السردية كلها تندرج ضمن الرواية الحضارية والتي تجسد العلاقة بين الأنا والآخر، واللقاء الحضاري بينهما تخييلا وتشخيصا على مستوى العادات والتقاليد والمعطيات الثقافية والعلمية "وهذه العلاقة التي حددتها هذه النصوص الروائية غالبا ما كانت تخضع سيميائيا على مستوى الرغبة (رغبة الذات في موضوع ما) لقانون الإتصال (الحب والغواية والإفتتان والإنبهار والجنس) والإنفصال (الفراق والطلاق والعودة إلى البلد الأصلي و التشبث بالقيم الشرقية . جميل الحمداوي ، رؤى الأنا و الأخر في الرواية العربية .

ج – الرؤية العدوانية:

إن العلاقة بين الأنا والآخر لا تكون دائما علاقة إيجابية كما أسلفنا سابقا والقائمة على الأخوة والمحبة و الإنبهار والتعايش بل قد تكون علاقتها سلبية قائمة على الكراهية والعدوان. وعليه ونتيجة لحروب الخليج المتعددة و الإحتلال الأمريكي للعراق والذي عززه بلا شك الوضع المتزايد في مأساوية في فلسطين جاءت الروايات العربية أكثر استيعابا لثنائية الشرق والغرب وأظهرت الوجه الإستعماري للغرب بكل قسماته التي تنم على كراهية الإنسان الشرقي، وفي هذا الصدد يرى ابن باديس أنه يجب أن نفرق في كل الأمم بين الروح الإنسانية و الروح الإستعمارية "إننا نفرق جيدا بين الروح الإنسانية و الروح الإستعمارية في كل أمة ، فنحن بقدر ما نكره هذه و نقاومها ونوالي تلك و نؤيدها لأننا نتيقن كل اليقين أن كل بلاء العالم هو من هذه و كل خير يرجى للبشرية إنما يكون يوم تسود تلك ، فلتسقط

الروح الإستعمارية و لتنحدر ولترتفع الروح الإنسانية ولتنتشر. فالغرب هدفه هو إستغلال واضطهاد الشعوب التي استعمرتها ولم يكن إلا شرا و نقمة على البشرية "و تلك الكراهية لم تكن وليدة المصادفة أو طفرة نوعية في عالم الكراهية بل كانت نتيجة ممارسات الآخر الفوقية و نظرته للعربي التي لا تخرج عن الدونية والهمجية .

أراد الّروائي العربي عبر نصوصه تقديم بدائل معرفية في شكل سردٍ مضاد يسعى إلى كشف مقولة التّعالي الغربي القائم على الأصلاني ومقولة السيّد المنّزه، ساعيا إلى توجيه الذهنيات المستعَمرة نحو التحّرر من المقولات الغربية المهمشة له، ليغدو بذلك النص استرتيجية "أساسية بالنسبة للذات في التّمثيل وصياغة هويتها عن طريق تأكيد اختلافها مع صور الآخر، اختلافاً يأخذ أنماطاً متعّددة 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]

و من الروايات التي تصور الوجه الحقيقي للغرب و التي تصور الظلم والعدوان رواية غسان كنفاني في روايته المتميزة "عائد إلى حيفا". فالصراع بين الطرفين يبدأ عندما يحس عامل الأنا بأن رغبة الآخر تشتغل إشتغالا مسيسا في بناء محاولة جادة للإستحواذ على الفضاء الخاص به وتحييده وتهميشه واقصائه وممارسة إكراهات معينة، ويتم تبادل هذا الصراع وتشبعه كلما تشبعت أصناف هذا الآخر وتعددت في مكان واحد، و لاسيما الآخر (العدو) الذي يحول الصراع من صراع فكري وثقافي وحضاري إلى صراع دموي أحيانا، يهدف إلى تصفية الآخر جسديا ومحوه من الوجود الإنساني".

---

[1] – محمد بوعزة، سرديات ثقافية– من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 2014 ،ص 16 .

وخلاصة القول ومن خلال ما أسلف ذكره نجد أن الشرق يحمل للغرب وجوها مختلفة، فمن الوجه الإنبهاري إلى الوجه الحضاري إلى الوجه العدواني حيث نجد معظم الشخصيات العربية في الروايات هم من الرجال الذين يتصلون بالغرب عبر المرأة، وتبدو علاقاتهم بهن متوترة أو عدائية ذلك أن شخصياتهم تتسم بالتصلب والإنطواء على تقاليد محافظة، وهذا إنما يدل أن لكل من الشرق والغرب حضارته الخاصة ولغته ودينه وثقافته التي عن غيره، وعلى الرغم من التمازج بينهما إلى أن سمات الإختلاف تظهر جلية للعيان المتمثلة في الدين و اللغة و الثقافة و الأصل .

المحاضرة 7 : البعد الأيديولوجي في الرواية العربية

البعد الأيديولوجي في الرواية العربية :

1 – المجال المفهومي للأيديولوجيا :

الإيديولوجية تعني علم الأفكار و لكن لم تحتفظ بالمعنى اللغوي إذ استعارها الألمان وضمنوها معنى آخر ثم رجعت إلى الفرنسية فأصبحت دخيلة في لغتها الأصلية، ليس الغريب من هذه الحالة أن يعجز كتاب الغرب عن ترجمتها بكيفية مرضية، إن العبارات التي تقابلها –منظومة فكرية عقيدة ذهنية– تشير إلى معنى واحد من بين معانيها .[1] الإيديولوجية في معناها اللغوي عبارة عن علم الأفكار تعتنقها جماعة، فلكل جماعة إيديولوجية تنطلق منها للتعبير بآرائها و اتجاهاتها .

"الإيديولوجية نظام فكري أو نسق من الأفكار التي يعتنقها مجموعة من البشر، وتحدد رؤية العالم أو تفسير ظواهره، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحياة وقد يتضمن النسق بعض التناقضات ولكنها تستخدم بطريقة تخفي تناقضها عمن يعتنقونها .[2]

ارتبطت الأيديولوجيا –في نشأتها– بالنزعة المادية التي ظهرت في القرن 18في فرنسا، فكان دي تراسي وجماعته «من أنصار تلك الجماعة الفلسفية التي اقتفت أثار الفيلسوف الفرنسي كوندياك . [3] فكان ذلك سببا في استلهام أفكارهم علمية المنهج والتحليل من المنهج العلمي التجريبي الذي عرفته الفلسفة انطلاقا من فرنسيس بيكون وتلميذه كوندياك ثم دي تراسي. مما سبق نلاحظ أن اتجاها علميا منهجيا كان أساسا ومنبعا للأيديولوجيا وسيبقى هو الخيط الرابط بين مختلف التعريفات التي تقصد في مقارباتها للمصطلح إلى الاعتماد على

---

1 – عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ،ط 5 ، 1993 ، ص9.

2 – محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،ط 1 ،1996 ص 42 .

3 – إبراهيم زكريا ، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، دت، دط، ص 180 .

الأفكار الواقعية والابتعاد تماما عن كل ما من شأنه أن يجانب الواقع في منطلقاته، فأبعد المصطلح الأفكار عن التأملات الفلسفية المثالية والنزوع الغيبي للأساطير والمعتقدات التي «فصلتها عن عالم الحياة الواقعية، وجعلتها تخضع للحكم والتقيم المنطقي [1]» ومن خلال تبني الأيديولوجيا للتوجه العلمي كمنطلق وكإجراء؛ فإنها صارت دعوة صريحة إلى حرية التفكير و التحرر من سلطة الميتافيزيقا التي فرضت كقالب جاهز ,

إن الأيديولوجيا إذ تضرب بجذورها في الواقع الاجتماعي المعيشي وتطلعات الفئات والأفراد فيه، فإن علماء الاجتماع دعوا إلى حتمية الدراسة السوسيولوجية في تحليل الفكر البشري؛ حيث اتجه علم اجتماع المعرفة في تحديداته لضبط مفهوم الأيديولوجيا إلى حضورها الاجتماعي، فهي: لا تدل فقط على المعتقدات التي توجد لدى الناس، أو نسق القيم أو محصلة الأهداف والمعايير، وإنما تتضمن كل هذه الجوانب مجتمعة، بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به والتصور الذي يشكله عن العالم، وهي في الوقت نفسه تشير إلى مجموعة الخبرات والأفكار والأراء التي يستند عليها في تقويمه للظواهر المحيطة به [2] إنها إذن رؤية شاملة تحمل تصور الإنسان للعالم عبر محصلة خبرات تاريخية، تجعل رؤيته ذات قاعدة فكرية صلبة تُشكل -بصيغة ما- قاعدة صلبة من خبرات وآراء وأفكار في صيرورة بناء المجتمع. لقد دعا كارل منهايم أحد أهم مؤسسي علم الاجتماع إلى ضرورة توسيع البحث الأيديولوجي وربطه بالدراسات العلمية القائمة في مضمار تاريخ الأفكار، وتجاوز النظرة الضيقة للأيديولوجي الت ا ي تستند إلى عامل سيكولوجي محض، تعتمد في تأويل الأفكار على معيار المنفعة؛ أين تبدو آراء وأفكار الآخر يشوبها دائما غموض يخفي المصالح الشخصية، ويدفع إلى الريبة والشك حينما « ننظر إلى هذه الأفكار أو تلك

---

[1]- عيلان عمرو ، الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط 1 ،2001 ،ص 12

[2]- المسيري عبد الوهاب محمد. الأيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة. سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، 1983 ، ص 135 .

التصرفات على أنها مجرد تغطية شعورية بدرجات متفاوتة طبيعة الموقف الحقيقية [1] فعلى هذا الأساس السيكولوجي اقترنت الأيديولوجيا في مراحل تاريخية متفاوتة بالنفعية وبالشك والريبة في قراءة الأفكار وتحليلها، وهو الأمر الذي جعل أحد أبرز علماء الاجتماع، كارل منهايم، يقترح المناهج العلمية لدراسة الأفكار والإفادة من إجراءاتها العملية في البحث الأيديولوجي .

عرف مصطلح الأيديولوجيا العامة التي قال بها منهايم انتشارا كبيرا لدى الفلاسفة و المفكرين و بخاصة عند الفيلسوف الماركسي الإيطالي انطونيو غرامشي الذي يقدمها على أنها «تصور للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية [2]» فالأيديولوجيا عند غرامشي تتميز بشموليتها التي تعبر كل مجالات الحياة وتتجلى في كل آثار النشاط الإنساني. إن فعالية ودور الأيديولوجيا واقعيا أو نظريا لا يمكن أن تُحدد إلا داخل إطار العلاقة مع الطبقات الاجتماعية وبنيتها والصراع الذي يجمع بينها بوصفها تشمل «جانبا نظريا يقوم بعملية معرفة ويقدم نشاطا فكريا، وجانبا تطبيقيا لكونه إطارا لنشاط يتجسد كإيمان و اعتقاد وتترجمه عيانيا مواقف وممارسات ونشاطات ملموسة » [3] . ومنه فكل سلوك للإنسان يحمل تصورا للعالم يتجسد ويترجم في أشكال وممارسات وسلوكات تنتج بدورها أيديولوجيا، بمعنى أن الأخيرة تصبح صورة مصغّرة ملموسة أو أثر مجسم قابل لكل أنواع التحليل و الدراسة، ينتمي بصورة ما إلى الصيغة الفكرية الأولى التي أثمرت نشاطات وممارسات الإنسان في صراعه مع العالم، ومن بين تلك التجليات يقدم السرد نفسه كأكثر أنشطة الإنسان قابلية للمقاربة الأيديولوجية عبر مستويات الخطابات والنصوص السردية.

---

[1]- إبراهيم زكريا. مشكلة الفلسفة، ص 183 .

[2]- بيوتي جان مارك ، فكر غرامشي السياسي؛ ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ،1975 ، ص 182 .

[3]- بلحسن عمار ، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984 ، ص 19 .

يطرح الناقد **لوسيان غولدمان** أفكاره التي بلورها في **رؤية العالم** التي ضمنتها نظريته التي أنشأها من المزاوجة بين النزعة البنيوية والنزعة الاجتماعية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية معرفية جديدة هي البنيوية التكوينية، غير أن رؤية العالم لم تكن وليدة البنيوية التكوينية تحديدا ولكنها وجدت عند عديد الفلاسفة والمفكرين الذين تطرقوا إلى علاقة الإنسان بالفكر وبالواقع، ولكن ذلك مرده كثرة التعريفات التي تناثرت عبر المؤلفات الحديثة. غير أن البنيوية التكوينية استطاعت من خلال بلورة غولدمان لها أن تكون أكثر وضوحا وأكثر دقة من الشمولية التي عرفتها عند **جورج لوكاتش**، دعا غولدمان إلى التأكيد على فهم العلاقة التي بين الأثر الأدبي وبين سياقه الاجتماعي ، الاقتصادي، فهي ليست : مجرد تساوق بين بنية الأثر الأدبي و بين شروط إنتاجه و إنما اندماج بين سلسلة من الجمل أو الكليات . [1]

ففي ظل الفلسفة الماركسية بوصفها فلسفة مادية وجدت البنيوية التكوينية مركزها الفكري، حيث رفضت عزل النص- بوصفه أثرا من آثار الفكر الانساني- وإغلاقه على نفسه، وهذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل رؤية للعالم ومهمة الناقد هي البحث في العلاقة بين النص والواقع الاجتماعي ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة، وقرر أن كل فكرة أو عمل أدبي لا يكتسب دلالته الحقيقية إلا عند دمجه في بنية حياة معينة ومنظومة سلوك معين، فالعمل بالنسبة للنقد الماركسي ليس نتاجا لشعور فردي مستقل؛ بل هو لحظة متفردة في التاريخ تكسبها الكتابة الإبداعية بنية وشكلا متميزا عندما ترصدها وتسجلها و تجسدها وتكشف عن دلالتها.

---

[1]- محمد نديم خشفة، المنهج البنيوي لدى غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1 ،1997 ، ص 9

2 – الأيديولوجيا و الأدب :

إن الأدب في بنيته الفكرية في حركة تواؤم مع حركة المجتمع وتغيراته عبر العصور، وقد شهد تطور الآداب على مر التاريخ حركات نقدية تابعت ووصفت العلاقة والوظيفة التي للأدب تجاه الإنسان والمجتمع، لتؤكد أن البيئة الاجتماعية والأفكار السائدة –بما تحمل من منظور أيديولوجي .

إن الأدب نتاج مجموعة تناقضات التاريخ والمرحلة التي أنتج فيها لأنه يشكّل مع التاريخ والزمن والمجتمع وحدة متناقضة تتمحور حولها العلاقة الموضوعية للأدب بالأيديولوجي ،ا باعتبارها متكأ أساسيا للنتاج الأدبي كعنصر تشكيل من جهة، وكنتيجة يقدمها النص الأدبي من جهة أخرى، أو تقدمها الأيديولوجيا الأدبية التي تخضع لانزياحات جمالية وأسلوبية تتوارى خلف التشكيل اللغوي، كما يعتبر الكاتب كالصانع ينطلق من المواد الأولية ويتبع مسارا تتم فيه عملية تحويل وتركيب وتشكيل للغة فيقوم بإبداع النص الأدبي ليجد أمامه تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية والأيديولوجيا التي يتبناها ومجمل الأيديولوجيات الموجودة في مجتمعه وعصره وأشكال انعكاساتها في ذهنه، و في أذهان الناس الذين يحي معهم . [1] وبالتالي فإن الأديب ليس عارضا آليا للوقائع أو مصورا فوتوغرافيا للأحداث، ولا يلتقطها بإحساس خارجي جاف، ولكنها اصطبغت بصبغته وامتزجت بذاته، والنص يغدو عصارة تفاعل عوامل عديدة تشكل موقفه من العالم، ووسيلة فنية لإدراك الحياة، فهو «نتيجة تعاقد آني ما بين الكاتب والوسيلة وبعدئذ يمكن استنساخه لمصلحة العالم ووفقا للشروط المفروضة من العالم وفيه.[2]

وبالتالي فالعمل الأدبي فضاء رحب يستوعب تجارب الإنسانية، يعالجها و يوجهها و يعيد تشكيلها بحيث تتضمن نصوصه الخطاب الأيديولوجي الغائر في شبكة من أشكال التعابير

---

[1] – بلحسن عمار ، الأدب و الأيديولوجيا ، ص 94

[2]– سعيد إدوارد ، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000 ، ص 103

وأنماط التراكيب التي تفرض استقراء محكوما بمجموعة ضوابط علمية، يقوم الباحث من خلالها بعمليات منظمة تعتمد على المقارنة والتحليل والمقاربة للوصول إلى مقاربة افتراضية للخطاب الأدبي .

لعله من الأهمية الإشارة إلى ما للكتابة الأدبية من مسؤولية في توظيف اللغة كقناة حاملة للأيديولوجيا من خلال خصائصها ومميزاتها في تشكيل النص وتشكيل الخطاب. تحمل عملية التفاعل والتحوير والتغيير للغة إلى وضع جديد النص ، دلالات جديدة من خلال ما تنتظم فيه العناصر اللغوية داخل النص الأدبي، وينتج عن عملية التفاعل رؤى جديدة أيضا للفنان و العالم، فهي إعادة إنتاج للمعنى و للغة لتعطي أيديولوجيا أدبية جديدة يصبح النص أحد خطاباتها، ثم إنفعل الإنتاج و جدلية العلاقة المادية للفكر تفرض بالضرورة اقتران اللغة بالشرط المادي لاستعمالاتها كما لمستعمليها، على اعتبار قيمة اللغة التواصلية من جهة ومن جهة أخرى فعل اشتغالها المحوري في موازين القوى، واهتمام الأيديولوجيا بالأشكال الفكرية المتعارضة والمهيمنة في المجتمع، الأمر الذي يجعل منها ذات علاقة ضرورية مع النظرية اللغوية أو الدرس اللساني.

لأن الأيديولوجيا تجد تمفصلها في اللغة الأدبية على غرار مختلف الممارسات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الأخرى، فإن الدرس اللغوي يفرض نفسه بقوة في حقل تحليل الأيديولوجيا وكشف أشكالها واشتغالاتها. على اعتبار النص الأدبي أو الأجناس الأدبية عرفت مرافقة نقدية تطرقت في أساسها إلى كشف وتوصيف العلاقة التي بين النص الأدبي وبين الأبعاد الاجتماعية، فيما اصطلح عليه بالسوسيونقد الذي نركز على جانبه المتطور عن الرؤية السياقية وعن البنيوية التكوينية أي الانطلاق من علم اجتماع النص كمنهج نقدي انفتح على تقرير دراسة الأيديولوجيا عن طريق أدوات المناهج اللسانية وأهمها السيميولوجية، وذلك انطلاقا من توصيف علاقة الأدب بالأيديولوجي ممثلا بالنص السردي الروائي أساسا.

3 – الأيديولوجيا و الرواية :

عرفت علاقة الرواية بالأيديولوجيا جدلا نقديا كبيرا امتدت جذوره الأولى إلى نشأة النص الروائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي وبصيرورة التاريخ، كخطاب أدبي جمالي حامل لصور ومفاهيم وتطلعات الفرد والمجتمع ورؤية الأديب من خلاله للعالم وموقفه من التاريخ، الأمر الذي جعل التنظير للرواية يأخذ طابعا فلسفيا شاملا يجمع مفاهيم متعددة تستوعب الرواية كنمط أيديولوجي ضمن حقل معرفي يشكل نسقا شاملا وتستوعب أيضا سوسيولوجيا النص باعتباره بنية تامة تتجاوز فيها الأيديولوجيات المصورة عبر التشكيل اللغوي؛ لتأخذ طابعا صداميا يؤول إلى بناء بنية دالة تمثل عمق النص. لذلك كانت التنظير الفلسفي للرواية يعد مبدأ الحوار الذي قال به باختين أساسا قارا، يتصل ببناء الكون السردي على اعتبار جدلية العلاقة بين العالم الروائي وبين الواقع، الذي يتمثّل عبر عناصر تشكيل لغوية وغير لغوية تعمل على استيعاب الأنساق في صراعها الدائم. إن الأيديولوجيات تدخل إلى النص الروائي كعناصر جمالية، لا تؤدي إلا وظيفة التشكيل لمادة العمل، فهي غير مصنفة وغير متحكم فيها ولا محكوم عليها .

ولتحديد طبيعة الإيديولوجيات داخل النص الروائي يقدم لنا "ميخائيل باختين" تحديدا نوعيايقسم فيه الإيديولوجيا من خلال تمظهراتها إلى قسمين رئيسيين؛ **إيديولوجيا النص**، وهي مجموع الإيديولوجيات التي يتضمنها النص ككل ويعّبر عنها من خلال ما تفعله الشخصيات الروائية وما تقوله وما تفكر فيه، و**إيديولوجيا المؤلف**، وهي القسم الثاني الذي اعتبره "باختين" جزءا من الإيديولوجيات المتصارعة داخل النص الروائي لكنّها تظهر في العادة تحت قناع من أقنعة الذوات الفاعلة سرديا. وتأسيسا على هذا التقسيم، وبالنظر إلى طبيعة ظهور هذه الإيديولوجيات والمساحة التي تشغلها تولد نصيا،بحسب "باختين" شكلان

للرواية؛ الرواية المونولوجية أو أحادية الصوت (المونوفونية)، والتي يتجّبر فيها الصوت الواحد على بقية الأصوات، فتطفح إيديولوجيا المؤلف وتغدو مركزا منه الانطلاقة وإليه العودة، وفي المقابل تخفت كل الأصوات الأخرى، فتتحّول بذلك الرواية إلى قصيدة بصوت واحد هو صوت الشاعر/الروائي، أّما بالنسبة للشكل الثاني فتمثله الرواية الحوارية أو المتعددة الأصوات (البوليفونية)، وهو الشكل الأسمى بحسب باختين، حيث تعّدد الأصوات، وتعّدد اللّغات كصدى لتعّدد الشخصيات التي يظهر فيها الأنا بمثل ما يظهر فيها الآخر؛ "لأنّه من غير الممكن أن نعطي الآخر حّقه، دون أن نعطيه صداه، وبدون أن نكتشف كلامه هو .[1]

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

يعتبر باختين أن الدليل اللغوي مشحون بأيديولوجيا تجسد الصراع الاجتماعي، وتدخل في سياقه. ولأن الرواية في حقيقتها متعددة الأساليب ومشكّلة من نظام من الدلائل؛ فإن «كل شخصية وكل هيئة تمثل في الرواية إلا ولها صوتها الخاص ولغتها الخاصة، وأخير أيديولوجيتها الخاصة. وهكذا فلا حاجة تدعو إلى مقابلة الرواية بالواقع لأن الواقع

---

[1] – –ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة – مصر، ط 1 .1987 ،ص104 .

[2] – ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء– المغرب، ط 1 .1986 ،ص 59 .

حاضر على المستوى اللساني نفسه .[1] إن هذه الخصوصية الأيديولوجية التي تمثل زاوية نظر خاصة في مقابل أيديولوجيا الآخر، سواء كان صوتا فرديا أو صوت فئة، وهذا الاختلاف والتناقض هو الذي يمكن الروائي من تشكيل الحبكة، وهو المنطلق الذي أسس عليه باختين مبدأ الحوارية الذي جعله أساسا تقوم عليه الرواية؛ حيث إن العمل الروائي عنده إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها .[2] فيكون الحوار بين أنماط من الوعي متشكلة من أصوات متعارضة للبطل أو مجموعة أبطال مقابل وعي لذات أو لذوات أخرى، حيث حقل رؤية البطل الذي يهيمن على عالم الأشياء في الرواية : لا يمكن أن يوضع إلا بجانب حقل آخر للرؤية، وأيديولوجيته إلا بجانب أيديولوجية أخرى .[3]

4 – الرواية العربية و الأيديولوجيا :

بالعودة إلى نصوصنا الروائية العربية فإنّنا نلحظ أن مجموع ما يقدم من تمظهرات إيديولوجية يمكن تصنيفه ضمن حقلين كبيرين: إيديولوجيات وطنية متصارعة.و إيديولوجيات عربية في مواجهة أيديولوجية الآخر/ الغربي .

لقد تمثّلت الروايات العربية فعل المستعِّمر بشكليه المباشر وغير المباشر؛ فأشارت إلى حضوره المادي، مثلما فعلت ذلك رواية الصراع العربي – الصهيوني أو الرواية الجزائرية المخيّلة للثورة التحريرية. ولأّن الاستعمار المباشر من شأنه أن يكسر الطموح العربي في النهضة والرغبة في التحّرر بالقوة المادية فيقتّل ويرّحل ويشّرد، لأّ ن منشوده يتعارض مع طموح الشخصية العربية والإسلامية من كل جانب، فقد أعلنت الشخصيات الطليعية في الروايات العربية رفضها له أو العمل لصالحه بل وأعلنت عليه الثورة لإخراجه من

---

[1] – حميد لحميداني ، النقد الروائي و الأيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1990 ، ص 33

[2] – .البازعي سعد – الرويلي ميجان، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 4 ، 2005 ، ص 211

[3] – جميد لحميداني ، النقد الروائي و الأيدويولوجي ، ، ص 33

أراضيها المحتلة. وبالنسبة للاستعمار غير المباشر فهو استعمار معنوي نابع من السياسات التي انتهجتها سلطات المستعمر للبقاء في المكان ثقافيا، وهو ما أتقنت التعبير عنه رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، ورواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، و هذه الروايات مثلت ما يسمى بأيديولوجيا القمع التي استخدمت لتجسيده وسائط رمزية متعّددة أبرزها الشخصية الروائية القامعة. وذلك من خلال العرض لفعل سلطة المستعمر خاصة.

أما خطاب الرفض في الروايات العربية بحضور امتدادي يصل الموقف الرافض بنزعة التغيير المستقبلي، والذي يكون إّما نزعة للتغيير الجذري الكلي، أو نزعة للتغيير الجزئي المعّدل لامتدادات فكرية معينة أو أنماط انتقائية للواقع .

إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها في سياق الحديث عن إيديولوجية الرفض في الروايات العربية هي قوة حضورها، وعلى جميع الأصعدة، وفي هذا تعبير واضح على نوع الواقع الذي يحياه العربي اجتماعيا و فكريا وثقافيا، واقتصاديا، وسياسيا، وحضاريا ... فكونت بذلك النصوص الروائية – انطلاقا من هذا الواقع– خلفية فكرية متجانسة، تعلن فيها الرفض وتنشد التغيير، وهو ما جسدته على مستوى بنيتها السردية في ثلاث مراحل جاءت على النحو الآتي : وعي الشخصية بواقعا ، رفضها لهذا الواقع و منه تتشكل الأيديولوجيا ، ثم السعي إلى التغيير و تحقيق مستقبل أفضل .

وعن ملامح الرفض هذا نجد أن الروايات العربية في أغلب الأحيان أعلنت عن رغبتها سياسيا في التعديل والتغيير الجزئي بخصوص كثير من المواضع، فكان نقد السلطة من جانب أو جانبين هو المبتغى الروائي سياسيا تقويما وصيانة. أّما بالنسبة للرفض المطلق للسلطة الحاكمة فقد عّبرت عنه الروايات المخيّلة للتاريخ الاستعماري في المنطقة العربية، وذلك بتوسل ما تفعله الشخصيات الوطنية وما تقوله داخل النص، فالاستعمار

سلطة مرفوضة في كّل زمان ومكان مهما كانت إيديولوجيته، فكان بذلك التغيير المنشود تغييرا ثوريا لا إصلاحيا، لأّ ن الثورة ممارسة من أجل تغيير أنظمة الجور والفساد تغييرا جذريا، الأمر الذي يتيح للقوى الاجتماعية صاحبة المصلحة في هذا التغيير أن تستلم مقاليد القيادة، فتصنع الحياة الأكثر ملاءمة وتمكينا لها .

أما الرفض الاجتماعي يعبر عن مختلف الشرائح الاجتماعية الفقيرة والمقهورة التي ترفض واقعها فتطالب السلطة بتغييره أو تسعى هي بنفسها إلى فعل ذلك، فترصدت الطريق للخروج من دائرة الحاجة والعوز إلى الحياة الكريمة إّما بالهجرة والغربة للاسترزاق خارج الوطن، وإّما باختيار البقاء في الوطن ورفع شعارات الخبز في وجه السلطة، ورواية "أوان القطاف" للورداني كافية للتدليل على ذلك .

كما جسدت الرواية العربية أيديولوجية الحداثة والنهضة والتقدم، فبشرت بأزمنة جديدة يكون المستقبل فيها مرجعا للحاضر والماضي، فتحدثت عن الحرية والتحّرر، وعن العدالة والمساواة وعن الديموقراطية والانفتاح على الآخر وغيرها.

و لأّن قوام الرواية فكريا هو مجموع الاستراتيجيات السردية المستخدمة للتعبير بطريقة فنية عن نسق ذهني معين، فقد احتاجت الرواية العربية إلى مقولات عدة، وصيغ مختلفة، للإفصاح عن الإجابات التي مقولة يختارها الروائي لسؤال النهضة والتقدم، ولعل أبرز هذه المقولات" **الصبي الواعد**"؛ أي ذلك الطفل الذي ينتمي إلى مستقبله، فيرتمي في أحضانه بعيدا عن الحاضر العربي وماضيه، بعيدا عن التخلف، ليكون في الرواية بمثابة البشارة،. وبالعودة إلى الرواية العربية نجد أن خطابها النهضوي وإيديولوجيتها التقدمية قد رست على هذه المقولة المركزية، فاعتبرت الطفل العربي الناهض هو حل كل الأزمات، الحاضر منها والقادم، فكان الصبي فيها هو المرجع الذي نتجه به نحو المستقبل، البطل الموعود للزمن المجهول الأصل، المشكل لعالمه النفسي والقيمي والجمالي، ففيه الزمن المشتهى الكامل

المنقطع تماما عن الزمن القائم. ومن ضمن الروايات التي مثلت هذا المحور : السفينة لجبرا إبراهيم جبرا ، الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي ، الدر الكبيرة لمحمد ديب ، عودة الروح لتوفيق الحكيم ، و الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار .

المحاضرة 8 : توظيف التراث في السردية العربية

توظيف التراث في السردية العربية :

1 – مفهوم التراث لغة و اصطلاحا :

ترجع لفظة التراث إلى مادة "وَرث"، وتحيل بإجماع كل المعاجم إلى ما يكسبه الإنسان من نصيب مادي أو معنوي، يتركه السابق للاحق، يورد الفيروزبادي في قاموسه المحيط اللفظة ويعقّب: تضمنت معنى وِّرث أباه منه بكسر الراء، أي يرثه أبوه، وأورثه أبوه، ووّرثه جعله من ورثته، والوارث: الباقي بعد فناء الخلق، وفي الدعاء (أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث مني)، أي أبقه معي حّتى أموت . [1] يلاحظ تداوليا أن لفظة التراث حديثا ومن خلال الدراسات اللغوية والفكرية والنقدية قد أخرجت من السياق المادي لتعّوض بلفظة الميراث في هذا الجانب وتأخذ هي دلالة المعنوي خالصا وذهبت بذلك إلى تعريف التراث بأنّه: موروث فكري وثقافي تركه السلف للخلف، والذي "تراكم خلال الأزمنة من التقاليد والعادات والتجارب والخبرات وعلوم وفنون شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث و إغنائه . [2]

أصبحت لفظة التراث قطبا اصطلاحيا شائعا في حقول معرفية شتى منها الحقل الفكري و النقد الأدبي وعلم الاجتماع وعلم النفس و غيرها. إن ما يميز التراث هو تجّدد حضوره، و حركته الدائمة ، و انتقاله المستمر من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل ، فالتراث من هذه الناحية هو "كائن حي متحرك بصيرورة دائمة هي صيرورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها

---

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

[2] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 1 ، 1986 ، ص 63 .

ويحيا فيها ومعها، وهي بدورها تحيا فيه و معه، و لكن بشكل آخر ربما كان شكلها الأرقى ، و ربما كان شكلها الرافض لها، و ربما كان تعبيرا عن صراعها هي مع نفسها . [1]

فهو ذلك الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني وكل ما يتصل بالحضارة والثقافة وتراثنا هو الموروث في كل أنحاء العالم من القصص والحكايات جيعا من عادات وتقاليد وطقوس كما أن تراثنا هو ما ورثناه من كل الأجيال السابقة . [2]

التراث جزء من الحياة، فهو يحضر بكيفية دائمة في كل التمظهرات السلوكية و كل العلاقات البشرية لا يمكن الاستغناء عنه حين الحديث عن الفرد أو الجماعة، ومن هنا يكتسي التراث أهميته بالغة ويصبح عند المبدع هدفا للاستزادة وأداة للتعبير في الوقت نفسه.

2 – أسباب العودة إلى التراث :

وبالحديث عن التراث العربي وسؤال العودة إليه لقراءته عند مفكرينا أو توظيفه للتعبير به وعنه أدبيا عند مبدعينا، يمكن القول بأن ترسيخ معالم الهوية التي حاول الاستعمار بشكليه طمسها كان من أهم الأسباب التي دعت إلى العودة إليه، "فالعودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة وتشترك فيها جميع شعوب الأرض. وتبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث في العودة إليه، وحدود توظيفه. [3]

---

[1] – حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان،. ص 464

[2] – رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسات جمالية ، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع ، الاسكندرية ، ط 1 ، 1998 ، ص 368 .

[3] – محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط 2 1999. ،ص.252

وبعد هذا السبب يأتي سبب آخر لا يقل أهمية محوره بناء الذات "لأن الارتفاع إلى مستوى الحياة المعاصرة، في المجالات الاقتصادية والاجتماعية و الثقافية كافة، من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات نفسها، وإعادة بناء الذات من إعادة بناء التراث .

3 – التراث في النص السردي العربي :

إن الرجوع إلى المنجز التراثي، هو فعل مرتد إلى الوراء يهدف إلى الكشف عن المسكوت عنه في النص القديم الذي لم ينظر إليه السابقون لأنّه لم يستجب لمتطلبات زمنهم وسياقات كتاباتهم، وبذلك أخذت النصوص السردية الحديثة والمعاصرة دورا جديدا محوره الكشف عن هوامش التراث، وتوظيفها لأهمية ما تقدمه للنص اللاحق في موضوع من الموضوعات .

إن العودة إلى التراث تختلف طبيعةً وهدفا ومنهجا باختلاف مشارب العلماء والأدباء وغيرهم فلا عجب، والحالُ على ما تم وصفه، أن يكون حضور التراث في الكتابات الإبداعية كبيراً، ولاسيما الروائية منها فقد أخذت دراسة التراث مساحة واسعة ومهمة في الدراسات النقدية والأدبية الحديثة عربيا و عالميا، انطلاقا من أن الماضي هو الأساس المتين للحاضر والمستقبل، والتاريخ العربي والإسلامي تاريخ عريق، به من قوة التراث والثقافي ما يشبع فهم المتلقي ويسد رمق روحه ثقافة لذلك لجأ المحدثون إلى هذا التاريخ. لينهلوا منه سطور المجد والخلود من خلال السير على طريقة التراث الإنساني عامة، بالاعتماد على تلاقح الثقافات وتلاقيها . [1]

ارتبطت المنجزات السردية في بدايات النهضة الأدبية العربية بإحياء القديم، وبعث التراث، فقد كان "للمقامات تأثير واضح في الروايات / القصص المترجمة والمؤلفة من الناحيتين الشكلية والأسلوبية فخضعت لغة الرواية / القصة للسجع، وكثرة المترادفات، والمفردات

[1] – عمر ريحات، الأثر التراثي في شعر محمود درويش، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن ،2007ص.09

الصعبة، وكان لألف ليلة وليلة تأثير واضح في المضمون، فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات، وخضعت الأحداث للمصادفات و العجائبي والخارق . [1] ومن ذلك ما نجده في نص "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، "ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم، " تخليص الإبريز في تلخيص باريز" للطهطاوي، "علم الدين" لعلي مبارك وغيرها من النصوص اللاحقة. إن انطلاقة مثل هذه تؤكد مركزيته التراث لدى المبدعين العرب في المرحلة التي تبلورت فيها الأجناس الأدبية وانتهت إلى الأشكال التي نعرفها اليوم، حيث انتقل المبدع من السعي إلى السكن في الماضي تمجيدا له إلى مرحلة الاشتغال عليه بالهدم والبناء ليناسب ذاته الجديدة، وذلك وفقا لاستراتيجيات جديدة تستدعي التراث الأدبي والتاريخي والشعبي والأسطوري ....، المحلي والعالمي، لخلق طرائق تعبيرية جديدة تقّدم إلى جانب المادة المثقلة بأسئلة الكينونة والمطابقة والمغايرة و الإيديولوجيا و التاريخ و المستقبل، صورا جمالية يمكن الكشف عنها من خلال دراسة النصوص السردية تحت مسمى"التفاعل النصي.

يقوم التفاعل النصي على "استحضار نصوص سابقة في النص اللاحق، والتفاعل معها وإنتاجها في ثوب جديد و النص السردي بوصفه كيانا لغويا فإنه يحمل في كثير من الأحيان شبكة من التفاعلات النصية، يستمدها المبدع من مخزونه الثقافي، فيستدعي الكثير من النصوص، ليوظفها في بنائه النصي عندما تتساوق مع المضامين، ليدعم بها الرؤى التي يريد التعبير عنها. وقد تغدو هذه النصوص بما تشكله من تقاطعات نصية "ظاهرة توّجه قراءة النص وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها . [2] إن التفاعل النصي أكسب النص السردي الحديث والمعاصر تعددا لغويا أثرى التجربة العربية حيث أكسبها "تعددية من سياقات أخرى، مع بقائه ممركزا في سياقه الخاص . وبالعودة إلى

---

[1] – محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ص7 .

[2] – حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط **2** .2007 ص: 27.

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

4 – نماذج توظيف التراث :

اشتغلت رواية "ليالي ألف ليلة"[1] لنجيب محفوظ على مادة الحكي، أي الأحداث في ألف ليلة وليلة، وأقامت بنيتها على البنية العامة لألف ليلة وليلة التي تركت تأثيراً واضحاً في بنية الرواية المؤلفة من مجموعة من الأقاصيص المنسوجة على غرار حكايات ألف ليلة وليلة. وقد قام نجيب محفوظ بتقسيم الرواية إلى أقسام كثيرة، يشكل كل قسم منها قصة مستقلة عن غيرها من القصص التي تتألف الواحدة منها من عدد من الأجزاء، توحي بعدد الليالي في ألف ليلة وليلة[2]. والجدول التالي يوضح ذلك:

رواية ليالي ألف ليلة			حكايات ألف ليلة وليلة	
.1	قصة صنعان الجمالي		.1	حكاية التاجر والعفريت
.2	جمعة البلطي		.2	حكاية الصياد والعفريت
.3	نور الدين ودنيا زاد		.3	حكاية قمر الزمان وبدور

[2] – ينظر : نجيب محفوظ ، ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، القاهرة

[3] – نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية و التطبيق، دار قباء، مصر ، ص115.

.4	مغامرات عجر الحلاق		.4	حكاية حلاق بغداد
.5	علاء الدين أبو الشامات		.5	حكاية علاء الدين أبو الشامات
.6	معروف الإسكافي		.6	حكاية معروف الإسكافي

من الواضح أن نجيب محفوظ اعتمد المقابلة بين بنية روايته والبنية العامة لألف ليلة وليلة، لأنه تقصّد بناء رواية على شكل ألف ليلة و ليلة، مستفيداً من مرونة الشكل الروائي، وقدرته على امتصاص الأنواع الأخرى في بنيته.

لقد حافظ نجيب محفوظ في روايته ليالي ألف ليلة على النص السابق، وتجاوزه في الوقت نفسه، وهو بذلك وظف النص السابق، وبنى عليه مادة جديدة، تختلف عنه، وتحمل بعض خصائصه في الوقت نفسه. وقد مسّ التغيير البنية السردية لألف ليلة وليلة، بدءاً من الحكاية الإطارية التي حطمها السرد الروائي من خلال إحداث تغيير في موقع الراوي والمروي له، وانتهاءً بالحكايات الفرعية التي تجاوزها السرد الروائي من خلال حذف تداخل الحكايات، وتوالدها المستمر عن الحكاية الإطارية.

وضمت رواية "رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"[1] للجزائري واسيني الأعرج قصصاً كثيرة، روتها دنيا زاد، أخت شهرزاد لشهريار بن المقتدر، عن رواة آخرين قاموا بدور الراوي، كما هي الحال في حكايات ألف ليلة وليلة.

التراث الديني و الصوفي :

يتبنى الكوني في مجمل رواياته رؤية تمجد الطبيعة الصحراوية، والحياة البدائية، وتدين بالمقابل الحضارة المعاصرة، وتعري الأساس الذي بنيت عليه، وهو حب المال، وتدمير

---

[1] – واسيني الأعرج ، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، دار كنعان ، ط 1 ، 1998.

الطبيعة، وتظهر هذه الرؤية بشكل واضح في روايته "نزيف الحجر" التي أدان من خلالها الحضارة المعاصرة لاعتدائها على الإنسان والحيوان. وقد عبر الكاتب عن فكرته فنياً من خلال توظيفه لقصة قابيل وهابيل، يقوم بإسقاط الماضي على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي، ويتمثل في ذات كل إنسان يقتل أخاه في الإنسانية، وما حدث في الماضي البعيد يحدث الآن.

لجأ الكوني إلى التجربة الصوفية كممارسة إبداعية أو فلسفية لرؤية حقيقة المحبة الصوفية، فهم يفهمون الحب باعتباره فناء الذات أو الأنا، إبراهيم الكوني مزج في روايته هذه بمصطلحات صوفية، حيث أنه نهل من مصادر ثقافية ودينية متنوعة وإدراك الحقيقة الغامضة للتصوف. ونجده قد استعمل بعض المصطلحات الصوفية في الرواية؛ كالولي والأولياء، الذات الإلهية، فكان لهذه الأخيرة وقع على القارئ لما لها من معاني صوفية سامية .

لجأ الكوني هنا إلى ما نسميه بالتناص مع الخطاب الصوفي حيث ضمن روايته بمقولات و أذكار صوفية حيث هذه الاقتباسات و الاستشهادات الصوفية تقوم بدور قوي في توليد شعرية الكتابة الروائية الجديدة. وقد اعتبر إبراهيم الكوني أن تعايش الإنسان مع تلك الصحراء الذاتية بحرارتها وقسوتها نوع من أنواع التطهير الروحي للإنسان من تلك الذنوب، فما يتحمله من عذاب لجسده كفيل بأن يجعل من روحه تلامس الصفاء الروحي المنشود عند الصوفية .

التراث التاريخي :

واسيني الأعرج : كتاب الأمير ، مسالك أبواب الحديد

يعد واسيني من ابرز الروائيين الجزائريين وهو أكثرهم قربا من حرب فترة حرب التحرير ، وهذا ما جعله يستلهم التاريخ الوطني ليجعل منه مادة روائية بامتياز. فتوظيف التاريخ عنده

أشعل الحب في نفس كل من اتبعوه و منحوه صفاءهم وثقتهم وحبهم الكبير واتخذوه مثالا وقدوة وقائدا, تتكرر اللقاءات والزيارات من قبل القس للأمير وفي فلاش باك متكرر يقص الأمير أحداث الحرب والانتصارات والهزائم والأخطاء.

تذكر الرواية أن القس مونسينيور بعث برسالة إلى الأمير عبد القادر يناشده فيها لإطلاق سراح السجناء الفرنسيين بغرض إنساني خاصة بعدما أتت عنده زوجته البائسة تحمل رضيعها وهي ممزقة الثياب تبكي على زوجها".. .فقام الأمير بإطلاق سراحهم وهو مدرك ان مثل هذا الفعل الصادر عنهم سيكتب في التاريخ بالمقابل توجه الأمير بطلب الى القس في الافراج عن السجناء .

يقول واسيني عن كتاب الأمير ما أردت قوله في هذا العمل أن مسألة التسامح الديني موجودة، وقد لعبت دوراً كبيراً في العلاقات الصحيحة بين مختلف الطوائف والمذاهب. وفي الحقيقة إن كتابة هذه الرواية جاءت نتيجة مجموعة من التساؤلات حول سؤال الأديان، وسؤال حوار الحضارات. مؤكداً فيها على حوار الحضارات الذي يتم حتى في أصعب الظروف، والرواية كلها مبنية في هذا السياق .

خلاصة :

– توجه بعض الروائيين في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى توظيف التراث، بهدف تأصيل الرواية العربية في الموروث السردي، وتخليصها من أسر الرواية الغربية من جهة، وإعادة قراءة التراث من جديد في ضوء المستجدات الراهنة التي فرضت على الذات مراجعة الماضي من جهة أخرى. وهكذا، اتجه الروائيون في توظيفهم للتراث اتجاهين، أولهما وظف التراث السردي، كالحكايات الشعبية، والسير الشعبية، وفن الخبر، وفن المقامة، وفن كتابة الرسائل... وثانيهما عبر عن الموقف من التراث من خلال إسقاط أحداث التاريخ على الحاضر، وقراءة الحاضر في ضوء الماضي.

– أما الروائيون الجدد فقد تجاوزوا إحياء التراث إلى توظيفه توظيفاً واعياً، وإعادة تشكيله من

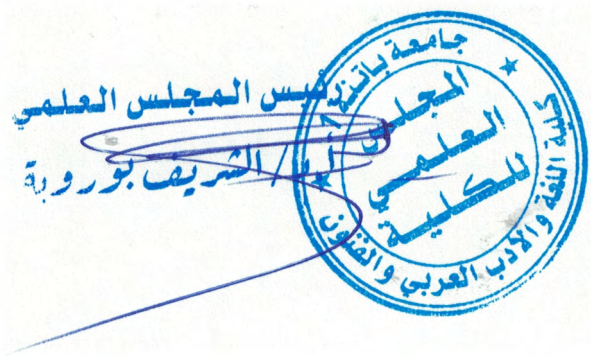
جديد، ويدل على هذا التوظيف الواعي التغييرات التي أجراها الروائيون على الشكل التراثي، أسلوباً وخطاباً ومادةً، بهدف التخلص من هيمنة النص التراثي، وإنتاج دلالة جديدة تتولد عن شكل جديد هو الرواية، بالإضافة إلى إنتاج التراث من جديد، عبر إسقاطه على الحاضر، وقراءته في ضوء الراهن، وقراءة الراهن في ضوئه.

– لم تكن للروائيين طريقة واحدة في توظيف التراث السردي، بل كانت لهم أكثر من طريقة، فبعضهم وظف نصاً تراثياً محدداً، وأقام عليه معمار روايته، مستفيداً من بنيته العامة وأسلوبه وبنيته السردية، وبعضهم وظف الشكل الخارجي للتراث، وجعله إطاراً عاماً لروايته، وبعضهم وظف أنواعاً تراثية متعددة، وضمنها في رواية واحدة.

– سعى بعض الروائيين إلى تأصيل الرواية العربية عن طرائق توظيف تراث البيئة المحلية، ودل توظيفهم لتراث البيئة المحلية على عدم تعاليهم عليه، وعلى إحساسهم بأهمية حضوره الكبير والفاعل في حياة الناس.

– عبر الروائيون من خلال توظيف التراث عن الواقع المعيش، فأكدوا استمرار الماضي في الحاضر، وأسقطوا ما حدث أو ما سيحدث على ما يحدث، واتخذوا بعض الشخصيات التراثية رموزاً لشخصية الإنسان العربي في الواقع الذي رصدوه في رواياتهم.

المحاضرة 9 : جماليات المكان في النص السردي



جماليات المكان في النص السردي

1 – المكان لغة و اصطلاحا :

يعد المكان من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي, حيث يستحيل علينا تصور العمل الروائي دون مكان تسير فيه أحداثه لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل. ورد مصطلح المكان في لسان العرب : «المكان والمكانة واحد,المكان في أصل تقدير الفعل مفعل لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، والدليل على أنه المكان مفعل هو أن العرب لا تقول في معنى هو معنى مكان كذا وكذا إلا مفعل والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع» . [1]

ونجد في بعض القواميس التي قدمت تعريفا للمكان على أنه موضوع كون الشيء وحصوله. أما من الناحية الاصطلاحية فقد اختلفت مفاهيمه نتيجة لاختلاف الدراسات والاجتهادات إلا أنها استعملته كإطار تسير عليه أحداث الرواية، فعبد المالك مرتاض قد قدم بعض التفسيرات لمرادفات عدة للمكان كالحيز والفضاء وغيرهما:«لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (Space–Espace)ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا، أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده». [2] لقد ميز النقاد بين هذه المصطلحات الواردة، فقد عالج حميد لحميداني مسألة المكان في الرواية العربية من خلال دراستها، متطرقا إلى مجموعة من المصطلحات المتعلقة بالمفهوم مثل:«المكان الروائي والفضاء الجغرافي والفضاء الدلالي والفضاء النصي والفضاء بوصفه

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة مكن، ج5، ص114.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1998، ص 141 .

متطورا . [1] ثم أبدى ميله إلى عنصر المكان مذهب جل النقاد المشتغلين في هذه الرواية، لما في هذا المصطلح من شمولية أوسع لكونه:«يشمل المكان بعينه الذي تجري فيه أحداث الرواية بينما مصطلح الفضاء يشير إلى المسرح الروائي بأكمله ويكون المكان داخله، جزءا منه . [2]

إن هذه النظرة قدمت لنا فصلا بين الفضاء والمكان، فالفضاء يقتصر انطلاقه من اللامحدودية أي من الأجواء التي لا سيادة فيها والتي تأخذنا إلى مسرح الخيال بعيدا عن الواقع، في حين المكان منحصر في موقع جغرافي أو مسرح للأحداث والحركة والشخصيات:«فالمكان Lieu والفضاء Espaceعلى النحو الذي يعنيه المصطلح الأخير في اللغة الفرنسية بحيث يغطي المجلات الأرضية و السماوية و المائية» [3]

2 – المكان في العمل السردي:

في المكان تتلاقى الأبعاد و تتماهى المسافات و يشترك المتلقي في رحلات متنوعة، يختفي الحد الفاصل بين المعرفة و اللامعرفة و تصبح الذاكرة واحدة ، فيفعمه بإحساس طوافه لتلك الأماكن بالتفاعل معه ، فالمكان هو المجال الذي تسير فيه أحداث الرواية من تحولات على مستوى أفعال الشخصيات ، ومن رؤية السارد التي يحددها من خلال عالمه الإنساني الذي يبنيه والمواقف المختلفة التي تنبثق منه والقانون السائد في هذا العالم والنظم المتعددة التي تحكمه؛ إن المكان هو المدى الذي يحقق فيه الراوي كل تصوراته من خلال ارتباط عناصر الرواية. فأهميته لا تقتصر على المستوى البنائي، بل تتجلى أيضا على مستوى الحكاية(المدلول) وذلك حين يخضع الإنسان للعلاقات الإنسانية، والنظم لإحداثيات المكان

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص75، 76.

[2]– المرجع السابق ، ص 62 .

[3]– عبد المالك مرتاض، أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ديوان المطبوعات. الجامعية، الجزائر،1982، ص102.

معتمدا على اللغة:«لإضفاء الإحداثيات المكانية على المنظومات الذهنية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية. مما يسهم في تجسيدها وجعلها أكثر فهما وقبولا لدى المتلقي وهذا التبادل بين الصور المكانية والذهنية يتمدد لالتصاق معاني أخلاقية بالإحداثيات المكانية تنبع من ثقافة المجتمع وحضارته [1]. إنه يمنحنا فضاء خياليا عن طريق اللغة التي تبرز لنا هذه العلاقات الفضائية وقدرته على خلق جمالية للمكان ومشاركة المتلقي في فك الشفرات المضافة له لهذا: فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة فباللغة يجسد عالمه الروائي بكل تصوراته والتي تمنحه الحرية في تشكيل فضائه بعيدا عن كل القوانين الهندسية بمشاركة الشخصيات ووظائفها المختلفة.

فالمكان في السرد بمثابة العمود الفقري الذي يربط أجزاء العمل بعضها ببعض، والخلفية التي قد تشكل الرؤيا التي قام لأجلها المنجز الإبداعي، "فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنّه قد يكون، في بعض الأحيان، الهدف من وجود العمل كلّه[2] ، والمكان ليس أرضا أو سماء ولكنّه تشبيك معقد من الهوية والانتماء والوعي الفردي والجماعي، هو الّرمز السردي الذي لا تنضب دلالاته مجرد إلاّ بانتهاء العمل، فيتخطى سلبيته وموقعه السطحي الذي هو فيه ديكور للأحداث إلى مستوى أكثر عمقا .

إن عرض المكان في الرواية إما أن يكون نتيجة تجربة حقيقية يعيشها الكاتب أو يعيشها من هم حوله بواقع حقيقي بكل تفاصيله، أو أن يكون من وحي خياله فحينها يمتلك كامل الحرية في التحرر من الواقع متجهاً نحو أفق التشويق والإبداع للقارئ ولكن شريطة ألا يشوه ملامح المكان الحقيقي.

الروائيون المبدعون يختارون أمكنتهم بوعي عميق، وهذا يسهم في إنتاج نص مغاير بعناصر متماسكة مرتبطة متفاعلة مع المكان ، إلى جانب أن المكان في الرواية أنواع، فإما

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية،(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص75.

[2]–حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990، ص 33 .

أن يكون مكاناً حقيقياً أو مكاناً خيالياً وهما مختلفان تماماً عن بعضهما البعض، فالمكان الحقيقي الواقعي له علاقة بزمان حقيقي وبشخوص منبثقين من ذاكرة ومرجعية الكاتب الفكرية الحقيقية فيكون في بعض الأحيان المنتج الأدبي مفتقراً لعامل الإثارة والجمال الذي يتميز به المكان الخيالي الفني، إلى جانب أن المكان الخيالي يكون مكاناً متسماً بطبيعته المنفتحة التي تمنح الكاتب القدرة العالية على الخلق والإبداع وإثارة عامل التشويق عند القارئ المتذوق. والجدير بالذكر أن الروائي في أمكنته الخيالية أقدر على اختراق عالم الخيال والذي نراه أحياناً يحاكي الواقع بطريقة غير مباشرة ويقتبس منه بعض الحقائق المرتبطة، فحينها يأتي بقالب مختلف يتميز بالمواءمة بين الواقع المؤثر والمجاز والخيال بفضائه الرحب.

3 – أشكال المكان في الرواية العربية :

إن للمكان مظهرين؛ مظهر جغرافي مباشر ومظهر خلفي غير مباشر للمكان باستخدام أدوات لغوية ذات دلالات غير تقليدية مثل سافر، أبحر فيكون المكان حاضراً كالصدى.

إ ّن فرضية انتفاء المكان من العمل السردي تستدعي بالضرورة انتفاء الزمن منه أيضا، وذلك لأ ّن الزمن لن يجد دون المكان ما ينسج عليه علائقه ، وما يؤثر فيه من ذوات فاعلة في النص هي جميعا على علاقة حميمية بالمكان، ولذلك "كان توظيف المكان في الإبداع القصصي ، من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة . لما يحمله من ملامح ذاتية ، و سمات جمالية و عواطف إنسانية و تجارب اجتماعية تجعل العمل متكاملا فنيا[1] والشخصية في علاقتها بالمكان تحاول دوما أن تقهره "لا من خلال الحركة الحسية وحدها، بل و أكثرها خصائصها من خلال الحركة الفكرية والخيالية التي تعّد من أهّم تمييزا ، و لهذا نجد أ ّن الرواية التي قد تحصر أحداثها في مكان واحد تقوم دوما بخلق أبعاد مكانية جديدة،

[1] – أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب، وهران – الجزائر، ط1 .2005 ،ص 11

فالنص السردي مهما قلّص أمكنته لا بّد وأن ينفتح على أمكنة أخرى تذكرا أو استشرافا من طرف أبطالها ناهيك عما تثيره حركات وسكنات هذه الشخصيات في المكان بأصنافه من إحالات زمنية، و عليه تبنى دلالات النص و تتشكل آفاقه .

ولأّن القائم بالسرد لا يشيّد أمكنة عمله على الصدفة، بل يقيمها على نحو مخصوص ليحيل بها إلى ما يريده من دلالات، فإنّه يقوم بتوزيعها بما يتوافق ووضعيات الشخصيات في العمل، ومع منشودها الذي تريده أن يتحقق، والنهايات التي آلت أو ستؤول إليها، مما يعّدد الأمكنة بحسب عدد هذه الشخصيات وينوعها بتنوع منشودها، وهو التعدد والتنوع الذي سيشكل للقارئ فيما بعد نسقا مترابطا من الأمكنة النصية المحّملة بدلالات جزئية يتحصل بلملمتها على ما يساعده على فهم المبتغى الكلي للعمل، وهو ما يمنح المكان موضعا استراتيجيا يفرضه "كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي/المبدع بجميع أجزائه . [1]
تمثل المكان في الرواية العربية في أربعة أشكال فإما أن يكون وعاء لأحداث وشخوص لمجتمع معين بعلاقاته الاجتماعية وفنونه المعمارية وبعصر معين كروايات نجيب محفوظ في ثلاثيته بين القصرين والسكرية وقصر الشوق وبروايته قشتمر وزقاق المدق وهي أسماء لأحياء شعبية تدور أحداث أبطالها فيها، وهناك المكان «المهيمن» فيصبح المكان هو المسيطر على حركة الأشخاص واتجاه الأحداث كأعمال الروائي الليبي إبراهيم الكوني وثلاثية عبد الرحمن منيف «مدن الملح»، والمكان «الإطار « حيث يتراجع المكان، ويكون على هامش النص، أي يكون إطاراً وحوافاً، فيكتفي السارد بذكر إشارات مكانية بسيطة، تجعل القارئ يدرك إطار الأحداث الدائرة، لأن صناعة الحدث هنا تتأتى من معطيات أخرى، مثل رواية العيب ورواية فيينا 1960»، ونيويورك 1980 ليوسف إدريس، وأخيراً المكان «المهمش» وفيه يكون حضور المكان شبه معدوم ويكون التركيز على الحدث أو الأبطال كرواية علاء الدين مصطفى (في عيون الآخرين) .

---

[1]–حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 27

4 – وظيفة المكان الروائي :

يظهر المكان فى الرواية التقليدية مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيها الحوادث، ولا تلقى من الروائى اهتماماً أو عناية، وهو محض مكان هندسى. وفى الرواية الرومانتيكية يظهر المكان معبراً عن نفسية الشخصيات، ومنسجماً مع رؤيتها للكون والحياة وحاملاً لبعض الأفكار. وفى هذه الحالة" يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر " [1]

وفى كلتا الحالتين يظل المكان فى إطار المعنى التقليدى للمكان فى الرواية، ويمكن أن يعد هذا المعنى البنية التحتية، على حين يمكن أن يحقق المكان بنية فوقية، يغدو فيها المكان فضاء، وذلك عندما يسهم المكان فى بناء الرواية وعندما تخترقه الشخصيات "فيتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث، وهى فوقها كلها ليصبح نوعاً من الإيقاع المنظم لها" [2]

"إن الوضع المكانى فى الرواية يمكنه أن يصبح محدداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أى إنه سيتحول فى النهاية إلى مكوّن روائى جوهرى ويحدث قطيعة مع مفهومه كديكور" [3]

وهكذا يدخل المكان فى الرواية عنصراً فاعلاً، فى تطورها، و بنائها، و فى طبيعة الشخصيات التى تتفاعل معه، و فى علاقات بعضها ببعضها الآخر.

يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التى تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائى، فالمكان يكون منظماً بنفس الدقة التى نظمت فيها

---

[1]– حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 31 .

[2]– سمر روحى الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.ص 253 .

[3]– حسن بحراوي ، المرجع السابق ، ص 33 .

العناصر الأخرى فى الرواية، لذلك فهو يؤثر بعضها، ويقوّى من نفوذها، كما يعبر عن مقاصد المؤلف" [1]

"فالفضاء الروائى أكثر شمولاً واتساعاً من المكان ، فهو أمكنة الرواية كلها، إضافة إلى علاقاتها بالحوادث ومنظورات الشخصيات" [2] وهو ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة، لأنه يعاش على عدة مستويات، من طرف الراوى، بوصفه كائناً مشخصاً، وتخيلياً ، أساساً، ومن خلال اللغة، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التى يحتويها المكان، وفى المقام الأخير من طرف القارئ، الذى يدرج بدوره وجهة نظر غاية فى الدقة" .

يتجاوز المكان وظيفته الأولية المحددة، بوصفه مكاناً لوقوع الأحداث، إلى فضاء يتسع لبنية الرواية، ويؤثر فيها، من خلال زاوية أساسية، هى زاوية الإنسان الذى ينظر إليه.

إن المكان الهندسى البحت لا يمتلك قيمة فنية، ومن هنا كان اختلاف المكان فى الرواية عن المكان فى الواقع الخارجى، لأنّ المكان فى الرواية هو المكان معروضاً من زاوية الراوى والشخصيات والحوادث والأفكار ومن خلال تفاعلها جميعاً معه.

"إن المكان الروائى لا يتشكّل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أى مكان محدد مسبقاً، وإنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التى يقوم بها الأبطال ومن المميزات التى تخصّهم[3]

ولذلك ميّز غالب هلسا بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرواية به، وهى:

* المكان المجازى:

وهو الذى نجده فى رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

* المكان الهندسى:

---

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

[2]- الفيصل سمر روحي ، المرجع السابق ، ص 256

[3]-حسن بحراوي ، المرجع السابق ، ص 29

وهو الذى تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

* المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقى فيستحضره بوصفه مكاناً خاصاً متميزاً. [1]

ولذلك، فإن وصف المكان وحده لا يساعد على خلق الفضاء الروائى، ولا بد من اختراق الإنسان للمكان، والتفاعل معه، والعيش فيه، وتقديمه من خلال زاوية محدودة، تخدم الإطار العام للرواية، بحيث يتحول المكان نفسه إلى عنصر فاعل.

---

[1]- غالب هلسا ، المكان فى الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، 1989. ص 8 ، 9

المحاضرة 10 : المسرح الشعري

المسرح الشعري :

1 – مفهوم المسرح الشعري :

قديمة هي أشكال المسرح الشعري، وهي الحالة التي يتم فيها توظيف الشعر في كتابة الحوار المسرحي، وقد جاء هذا النمط كشكل مغاير لتوظيف «النثر» في المسرح، وبدأ مع الإغريق حيث الطقوس الاحتفالية القديمة، وتلقفه المسرح للتعبير عن الانتقال بين الحالات الشعورية والحسية، بين الحزن والفرح والألم والمتعة وشتى المشاعر الإنسانية، فهو حالة مسرحية خاصة.

الواقع أن فن المسرح ظل في بداياته شديد الصلة بالشعر، حيث كان هو الأداة المحببة لدى المسرحيين للتعبير عن المضامين في العرض، ونجد أن الشاعرين الإغريقيين «سوفوكليس» و«أسخيلوس» هما من أسسا هذا الشكل من المسرح، وكان الفيلسوف أرسطو هو أول من تناول العلاقة الكبيرة بين الشعر والمسرح، عندما ذكر أن الشعر فن من فنون المحاكاة كالموسيقى والرسم، وغير ذلك من الفنون الإبداعية.

والمسرح الشعري "هو النص المكتوب شعراً، وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسّيرها لمصلحة التمثيل .[1]

هو الفن الذي يعتمد الشعر – بمختلف أشكاله – مادة في صناعة الحبكة الدرامية، فيستدعي بذلك "المسرح" "الشاعر" ليصب لغته الطافحة بالأخيلة والصور في قالب حواري مسرحي، وبذلك فالمسرح الشعري هو المنجز الذي ينتج في تخوم جامعة لما هو شعري وما هو مسرحي، فتتواشج شعرية الشعر مع العناصر الأساسية المكونة لنصية المسرح. ولأن

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

الثابت فيه هو هذا التمازج الفني الحاصل والتصالب الجمالي الجامع فقد أخذ هذا الفن تسميات عدة، لكنّها جاءت بدلالات متقاربة لا تنأى عن بعضها البعض دلاليا، ومن هذه التسميات أذكر: "المسرح الشعري، الدراما الشعرية، الشعر الدرامي، المسرحية الشعرية". وفي هذا المساق يجب الإقرار بأن حضور الشعر في النص المسرحي"ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف إلخ. وإنّما ينبع الشعر أساسا من (التصّور الدرامي) الذي يتعهده الفنان حتى ينضج ويتبلور في صورته النهائية .[1] وهو ما عبر عنه "إليوت" بما اصطلح عليه بـ(وحدة الحدس الفني) في النص الشعري/المسرحي الجامع. وهو ما يقودنا إلى القول بأنّه وبالرغم من المزج الفني الحاصل بين ما هو مسرحي وما هو شعري إلا أن دراسته ليست "دراسة ذات شقين كما يبدو لأوّل وهلة، فهي ليست دراسة للدراما أولا، ثمّ للشعر ثانيا أو العكس، وإنّما هي دراسة للدراما الشعرية بصفتها (دراما شعرية) أي نوع أدبي مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه . [2]

2- المسرح الشعري و الشعر المسرحي :

لا بدّ من أن نفرق بين "الشعر المسرحي" و"المسرح الشعري"، فالأول منهما شعر غنائي استخدمت في بنيته الكبرى عناصر درامية، كالحدث والحوار والشخصيات والقناع حسب ماتقتضيه طبيعة كل نص على حدة، وينسحب هذا المصطلح على مساحة واسعة من بعض الشعر الغنائي بدءاً من معلقة امرئ القيس إلى رائية عمر بن أبي ربيعة في "نُعم" إلى حدود المسرحية الشعرية، ومن ذلك القصائد القصصية التي انتشرت في الربع الأول من هذا القرن، ومنها "الجنين الشهيد" و"مقتل بزر جمهر، و"نيرون" لخليل مطران، و"الريال المزيّف" و"المسلول" للأخطل الصغير، ثم تطورت في النصف الثاني من هذا القرن في القصائد

---

[1] – محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر.مكتبة غريب ، القاهرة ، ط 1 ، 1985 ، ص 27 .

[2] - - المرجع نفسه ، . ص 28 .

الطويلة الدرامية، ك "حفّار القبور" و"المومس العمياء" للسياب، و"البحار والدرويش" و"السندباد في رحلته الثامنة"" لخليل حاوي وسواها، وهذا مايبّين أن هذا المصطلح عائم، ولكننا –مع ذلك– يمكننا أن نقول: إنّ الشعر المسرحي هو شعر أولاً ومسرح ثانياً، وهذا يوصلنا إلى تعريف "المسرحية الشعرية"، فهي مسرحية أولاً وشعر ثانياً، وقد بيّن أحد النقاد الفرق بين المصطلحين، فقال : "والتمييز بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري ليس شيئاً مستحدثاً، ولكنه شيء قديم معروف عرفته كل الآداب التي عرفت المسرح والشعر. الشعر المسرحي شعر أولاً ومسرح ثانياً، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولاً وشعر ثانياً. والآداب العالمية لم تعرف الشعر المسرحي إلى بعد أن جفّت ينابيع المسرح الشعري".[1]

ويعيد لويس عوض غلبةَ الشعر المسرحي على المسرح الشعري إلى الحركة الرومانسية، "فارتفعت نبرة الشعر وخفتت نبرة المسرح حتى تحول المسرح الشعري آخر الأمر في قمة الحركة الرومانسية الأوربية إلى شعر صرف صراح ليس فيه من المسرح إلاَّ صورته الخارجية وشكلياته الظاهرية، كالتعبير بالحوار بدلاً من التعبير بالسرد، بل أصبح مجرد قصائد غنائية يتبادل أداءها أشخاص مختلفون".[2]

إن الرومانسية حولت المسرحية الشعرية إلى شعر مسرحي، والخشبة إلى كتاب، والفرجة إلى قراءة، فقد قامت هذه الحركة على العاطفية والذاتية والخيال، وهي سمات لاتتناسب والمسرح، فرفعت الشعر الغنائي على حساب المسرحية، ويرى أحد الدارسين أن الخيال الرومانسي كان يباعد مابين المسرحية الرومانسية والتمثيل [3] وأن المسرح فنّ موضوعي والحركة الرومانسية تنزع إلى التعبير الحر والمباشر عن مزاج الكاتب وأفكاره، ولذلك كان هناك تعارض بين

---

[1] – لويس عوض ، دراسات عربية وغربية ، دار المعارف ، مصر 1965 ، ص100.

[2] – المرجع نفسه، ص100

[3]– بول فإن تييغيم، ، الرومانسية في الأدب الأوربي (الجزء الثاني) ، تر. صيّاح الجهيم دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،1981، ص237

المسرح والرومانسية، وكان ثمة عدد كبير من المسرحيات الرومانسية يتعذّر تمثيلها وهذا مايجعلها من الشعر المسرحي.

لم يبدأ المسرح شعرياً في العالم فحسب، ولكنه بدأ شعرياً أيضاً بشكل أو بآخر عند العرب في العصر الحديث، فمسرحيات مارون النقاش وأبي خليل القباني وتلاميذهما كانت شعرية نثرية مناصفة، والنثر فيها مصنوع فنياً إلى حد ما، ولم يبدأ المسرح الشعري عند العرب مع شوقي كما يشاع، وإنما بدأ قبله بزمن بعيد، وإن كان المؤرخون، والدارسون لم يحفظوا لنا على وجه الدقة المسرحيات الشعرية العربية الأولى، فلم يؤرخوا لها على وجه الدّقة، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها، لأنهم كانوا ينظرون إلى الرّواية والرواية التمثيلية بمنظار غير منظار الشعر والأدب، حتى إن رواية (زينب) لـ (محمد حسين هيكل) لم يجرؤ صاحبها أن ينسبها إليه، ولم يضع اسمه عليها في الربع الأول من هذا القرن، وإنما كتب على الغلاف (بقلم فلاح مصري) ظناً منه أن هذه الروايات أقل مكانة من الأدب عامة ومن الشعر خاصة، ولذلك فإن بعض المعاجم المسرحية، وأهمها (معجم المسرحيات العربية والمعربة) لـ (يوسف أسعد داغر) كان متخلخلاً في بعض التواريخ وبعض الأوصاف التي أطلقها على هذه المسرحية أو تلك، وتكرار اسم المسرحية في موضعين، ولاسيما أنّ الكثير من المسرحيات كان يحمل اسمين معاً، فمسرحية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) لـ (مارون النقاش) مثال على ذلك، تكون مرة في باب الهمزة تحت عنوان (أبو الحسن المغفل) وتكون مرة أخرى في باب الهاء تحت عنوان (هارون الرشيد)، وليس ذلك وحسب، وإنما هي تأخذ رقمين معاً، لأن المعجم مرقم وهو مرتب ألفبائياً، وعلى كل حال فإن المتفق عليه أن إبراهيم الأحدب في (التحفة الرشدية- 1868) وخليل اليازجي في (المروءة والوفاء) أو (الفرج بعد الضيق) 1876، و(الخنساء أو كيد النساء-1877)، من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية ، وللشيخ عبد الله البستاني (1854 - 1930) خمس مسرحيات شعرية ، منها (مقتل هيروديس وولديه إسكندر وارسطبولس 1889) و

(بروتوس أيام قيصر) و(حرب الوردتين). ومن يعد إلى هذا المعجم أو سواه يجد مايزيد على مئتي مسرحية شعرية خالصة نظمت مابين عامي (1848- 1975)، وهذا العدد لابأس به إذا وضعنا بالحسبان أن جنس المسرحية وافد، ولكن الإشكالية في هذه المعاجم أن كثيراً من القصائد الموضوعية والشعر المسرحي أضيفت خطأ إلى المسرحية الشعرية، كقصيدة (المجدلية) لـ (سعيد عقل) وسواها وكثير من قصائد جماعة (أبولو) وما بعدها" ، ناهيك عن القيمة الفنية المتدنية لكثير من الأعمال المسرحية الشعرية التي جاءت في المعجم، إضافة إلى ضياع قسم كبير منها يصعب الحكم عليه، وخاصة في مرحلة البدايات والريادة .

3 - المسرح الشعري العربي :

يرجع النقاد ظهور المسرح الشعري في الساحة الأدبية العربية إلى إبراهيم الأحدب من خلال مؤلفه (التحفة الرشدية) 1868 وخليل اليازجي في (المروءة والوفاء) و(الفرج بعد الضيق) 1876و(الخنساء أو كيد النساء) 1877 ، وهما الاسمان اللذان عدّا من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية.[1]

توالت الأعمال مستفيدة من بعضها البعض بشكل لافت، يعدّد الدكتور خليل موسى منها من "لبنان مسرحيات الخوري بطرس (استير،) وقيصر المعلوف (نيرون1892) وأمين ظاهر خير الله (البيان الصراح في نذر يفتاح 1923) ، ويوحنا حداد (إبليس،) ، ويوحنا البشعلاني (الأسيرة 1903) وحنا طنوس (أمير لبنان وكسرى 1914) و (البطل الأخرس 1906) ورشيد الحاج عطية (تبرئة المتهم ،1891) وعيسى اسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام) وأمين آل ناصر الدين (جزاء الخيانة 1908) و إلياس عطا الله (شهداء الغرام 1901) وسعيد عقل (بنت يفتاح 1935-قدموس 1945) وفي سورية مسرحيات نسيب عريضة (ديك الجن الحمصي 1921) وعمر أبو ريشة (ذي قار 1932) وبدر الدين الحامد (ميسلون،) ومسرحيات عدنان مردم (غادة أفاميا1967 ،

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

العباسة 1968 الملكة زنوبيا 1969، الحلاج 1971، رابعة العدوية 1972، مصرع غرناطة 1973 فلسطين الثائرة .[1]

يمكننا بعد هذا العرض للمسرحية الشعرية وما في حكمها أن نتوقف عند أهم القواسم المشتركة بينها:

- بروز السمة الأخلاقية والدعوة إلى القيم الدينية والوطنية فيها، سواء في ذلك ماكتبه رجال الدين ومثل على نطاق ضيق في المسارح المدرسية أم ماكتبه رجال الأدب ومثل على نطاق عام.
- الاختلاف بين مرجع وآخر أو مصدر وآخر حول تاريخ نظم معظم هذه المسرحيات، لأنها مثلت أولاً ثم طبعت، وبعضها لم يطبع، وهذا ماجعل المعاجم والمراجع والدراسات تختلف بين سنة وأخرى على وجه الظّنّ والتخمين أكثر من العلم واليقين.
- استمدت هذه المسرحيات الشعرية موضوعاتها من التاريخ القديم والمعاصر والتراث الأدبي والديني وغير ذلك، ولكن الملاحظ على هذه المسرحيات أنها لم تخرج من حدود تلك الموضوعات وإذا خرجت فلعبرة وعظة وليس أكثر، فالشعراء استدعوا التراث ولكنهم عجزوا عن استلهامه وتوظيفه، وكان الشعر وعاء وخازناً لهذا التراث من جهة،ولم تستطع هذه المسرحيات أن تعبر عن التجارب المعاصرة من جهة، حتى إن الشعر ذاته كان عودة بالأحداث إلى أزمنتها الحقيقية الأصلية، ويمكننا أن نقول: كانت هذه المسرحيات وفيه للموروث تاريخياً وتراثاً ولغةً أكثر من وفائها للعمل المسرحي، حتى غدت المسرحية أقرب إلى قصيدة قصصية وزعت فيها الأدوار.
- معظم هذه المسرحيات أقرب إلى الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية، وهي امتداد للشعر الغنائي قبلها ومنبثقة منه وراجعة إليه، كما أنها بنت الشعر القصصي

---

[1] – خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث. ص 43 ، 44

والتاريخي وكأن الشعراء نظروا إلى المسرح الشعري في الغرب فظنوا أن كل من يمتلك موهبة شعرية يستطيع بالضرورة أن يكون مسرحياً، فانطلق هؤلاء من القدرة على نظم الشعر إلى المسرح، وكأن بالضرورة أن يكون الشاعر الغنائي مسرحيّاً او أن المسرح غرض من أغراض الشعر، مع أنّ الجنسين مختلفان، ومنهم من يذهب إلى أن المسرح أشمل من الشعر.

- الإصرار على استعمال الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح، فهم يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء (عزيز أباظة) دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان و البلاغة، وهم يصدرون عن الماضي لا الحاضر، ومحاولة التكييف والتلاؤم والتلفيق بين فن الشعر الغنائي وفن المسرح، وهذا ماجنى على المسرحية الشعرية.

- انعدام التمايز والاختلاف بين الشخصيات لغةً وسماتٍ، لأن صوت الشاعر الغنائي يطغى على أصوات شخصياته داخل النص، وتصبح أصوات الشخصيات متشابهة، لأن الشاعر لايدعها تعبر عن نفسها و خصوصيتها، وإنما راح هو يعبر عنها، فتشابهت هذه الشخصيات، وتشابهت مواقفها حتى غدت الأصوات مشلولة باهتة ليرتفع صوت الشاعر الغنائي هادراً قوياً، وكأنَّ الشخصيات تلقي وتنشد الشعر على المسرح بدلاً من الشاعر، فابتعدت عن الحياة، وحياتها بشكل خاص، وأصبحت أقرب إلى الرواة منها إلى الشخصيات المسرحية الحية، وفي هذا شيء من طبيعة الشعر الغنائي، وشيء آخر من ذاتية الشاعر في الحركة الرومانسية.

- الزمن الذي انتشرت فيه هذه المسرحية الشعرية هو النصف الأول من هذا القرن، وخاصة بعد الثلاثينيات من هذا القرن، ففي هذه المسرحيات شيء غير قليل من الرومانسية الغربية وشيء آخر من غنائية الشعر العربي، وإن لم تكن رومانسية وغنائية خالصة.

- اهتمام الشاعر باللغة الشعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي فكأن انتقاء الجملة والمفردة وتناغم الشعرية وحسن تجاور الجمل وتلاؤم أجزائها حلّ محل بنية المسرحية الشعرية.
- انتابت بنية هذه المسرحيات عيوب كثيرة، أهمها هيمنة الشعر الغنائي والقصائد الغنائية، وهذا ماقيّد الحوار وأبطل مفعول الصراع الداخلي وتنامي العمل عضوياً، وكان الوزن التقليدي عاملاً آخر من عوامل الإعاقة، فارتفعت اللغة الشعرية على حساب بنية العمل المسرحي، فأصاب بناء الشخصيات كثير من الخلل والقصور في معالجة البنية الدرامية.

4 – أعلام المسرح الشعري العربي :

* أحمد شوقي :

يُعد أحمد شوقي من رواد المسرح الشعري، كان قرار شوقي بالاتجاه لهذا النوع بعد أن استاء من اعتقاد الناس بأن اللغة العربية عامة والشعر خاصة عاجز عن استيعاب الفن المسرحي، ما جعله في السنوات الخمس الأخيرة من حياته ينصرف إلى الفن الشعري والنثري فأنتج سبع مسرحيات، وهم "مصرع كليوباترا، قمبيز، علي بك الكبير، مجنون ليلى، عنترة، أميرة الأندلس" والتي استلهم أغلبها من التراث والتاريخ.

فكانت مسرحية "مصرع كليوباترا" من أجمل المسرحيات التي كتبها شوقي وتدور حول الأيام الأخيرة في حياة الملكة كليوباترا في الإسكندرية وموقعة أكتيوم البحرية.

* صلاح عبد الصبور :

من بين أجواء ألف ليلة وليلة، والتاريخ الصوفي والعربي، كتب عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية هي مأساة الحلاج (1964)، ومسافر ليل (1968)، والأميرة تنتظر (1969)، وليلى والمجنون (1971)، وبعد أن يموت الملك (1975) .

تُعد "مأساة الحلاج" من أروع مسرحية شعرية عرفها العالم العربي، وهي ذات أبعاد سياسية إذ تدرس العلاقة بين السلطة المتحالفة مع الدين والمعارضة، كما تطرقت لمحنة العقل

وأدرجها النقاد في مدرسة المسرح الذهني ورغم ذلك لم يسقط صلاح عبد الصبور الجانب الشعري فجاءت المسرحية مزدانة بالصور الشعرية ثرية بالموسيقى.

أهم ما ميز هذه المسرحية التي نشرت عام 1966 هي نبوئتها بهزيمة 67 إذ مثلت صوتا خارجا عن السرب في مرحلة كان فيها الأدب العربي يعيش أحلامه القومية مع المد الناصري.

* فاروق جويدة :

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

* علي أحمد باكثير :

توزعت نتاجات باكثير بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية، فهو واحد من أعمدة الأدب المعاصرين، الذين خلّفو وراءهم نتاجات وطنت أسماءهم وحفظتها لأنّها استحقت أن تقرأ ولا زالت. وفي سياق الحديث عن مسرحه الشعري، نجد أن باكثير بعد تأثره الكبير بأمير الشعراء، نحى نحوه فألّف الكثير من الأعمال على اختلاف موضوعاتها وأحجامها، ولعل أبرزها: "إخناتون ونفرتيتي" والتي ألفت في أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، "من فوق سبع سماوات"، "وهكذا لقي الله عمر" "عودة الفردوس،" "شيلوك الجديد" وهي المسرحية التي تناول فيها القضية الفلسطينية، وبعدها "سأبقى في البيت الأبيض" ثمّ "إمبراطورية في المزاد"، وغيرها من النصوص الكثيرة التي انتظمت جميعها وفق رؤيا دينية إسلامية ملتزمة، إلى جانب فرادتها الإبداعية وصدقها وأصالتها.

* عبد الرحمن الشرقاوي:

شاعر وأديب ومؤلف مسرحي مصري، عرفت كتاباته المسرحية الشعرية بطابعها الثوري التحرري من مختلف أشكال الاستعمار ومن كافة مظاهر الاستعباد، أذكر منها: الأسير" وهي مسرحية بدلالات إنسانية عميقة،كتبها دفاعا عن كل المظلومين والمضطهدين. (مأساة جميلة) كتبت ضد الاستعمار الفرنسي، (الفتى مهران) دافع فيها الشاعر عن مبادئ الاشتراكية.

(تمثال الحرية) دافع فيها عن حقوق الإنسان.(وطني عكا) خلّد هذا النص كفاح الفلسطينيين ضدّ الكيان المغتصب.

* وعد الجبوري :

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

5 – خصائص المسرح الشعري :

* التعبير بالرموز ظاهرة جديرة بالانتباه في المسرحية الشعرية المعاصرة، فمن طبيعة الشعر الغموض والشفافية والإيحاء، وإذا تلاقى ذلك بالرمز تفتح فيه ذهن المتفرج على دلالات متعددة، وأصبح النص ثرياً بمحموله وتأويلاته، فاللامباشرة في التعبير من أهم خصائص الشعر، وهي تمنح الشخوص المسرحية ثراءً دلالياً ولذلك اتكأ بعض شعراء المسرحية الشعرية المعاصرة على الرموز للتعبير عما يريدون التعبير عنه .

* إذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، ولايعني هذا أنها نثرية، ففيها من الرشاقة والإيحاء مافي لغة الشعر الغنائي نفسه، ولكن ذلك يعني أنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر. ومادامت اللغة في المسرحية الشعرية وسيلة فعليها أن تتصف بصفات

كثيرة، أهمها أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، كالحوار والصراع والشخصيات، وأن تراعي وجود المتفرج، كأن تكون بعيدة عن التنميق والزخرفة والألفاظ الوحشية، وأن تكون مرنة مألوفة عادية بعيدة عن التعقيد، وأن يبتعد الشاعر عن الصنعة والتشابيه والاستعارات البعيدة، لتساعد لغته على رسم الشخوص والكشف عن مكنوناتها، لا لتدل على خبرته وقدرته اللغوية.

* يتصل الحوار باللغة والشخصيات في المسرحية، وهو الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب على فكرته، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع إلى غايته، ولايكون الحوار موظفاً إلا إذا كان صادراً عن الشخصية التي تستخدمه، ويختلف الحوار باختلاف المواقف، ففي المواقف الوجدانية، كالعشق والغرام والحديث عن الذات، تكون العبارات رقيقة غنائية متدفقة، ويكون الخيال حراً طليقاً، وإذا كانت الشخصية تتطلب الجدلية والتفكير تكون الجمل رزينة متزنة منطقية،

* استخدام الحوار الداخلي أو المونولوج وهو من أهم التقانات المسرحية لمعرفة داخلية الشخصية المسرحية من جهة، ومعرفة ماتتحلّى به من صفات، كما يؤدي إلى معرفة ماضيها من خلال الاسترجاع الداخلي، ومعرفة حاضرها ومستقبلها من خلال الاستباق.

المحاضرة 11 : المسرح الملحمي و الأسطوري

المسرح الملحمي و الأسطوري :

1 – الملحمة :

ورد في لسان العرب الملحمة : الواقعة العظيمة القتل ، وقيل موضع القتال وألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صاروا لحما ، وألحم الرجل إلحاما إذ نشب في الحرب فلم يجد مخلصا وقيل من اللحم لكثرة لحوم القتلى فيها. والملحمة : الحرب ذات القتل الشديد والوقعة العظيمة في الفتنة[1]

عرفها أرسطو " في كتابه "فن الشعر" : الملحمة من حيث أنها جنس أدبي هي قصة بطولة تحكي شعرا يحتوي على أفعال عجيبة أي حوادث خارقة للعادة، وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار ، وصور الشخصيات ، والخطب، ولكن الحكاية لا تخلوا من الاستطرادات وعوارض الأحداث ، وفي هذا تختلف الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقا جوهريا . [2]

وقد عرفها "لامارتين الشعر في طفولة الشعوب حيث يختلط التاريخ بالأساطير والخيال بالحقيقة ، فيحل الشاعر محل المؤرخين في كتابة التاريخ ...وتشعر الشعوب بالحاجة إلى وصاية الكبار والأبطال وتربط مصالحها بهؤلاء الأشخاص الأقوياء الذين حرروها من العبودية ، أو نقلوها إلى درجة من الحضارة ، و الملحمة ليست إلا شعرا شخصيا بطوليا .[3]

الملحمة : قصيدة تحكي الوقائع البطولية أو المعارك الحربية التي خاضها شعب من الشعوب ، أو أمة من الأمم وتستخدم الملحمة الخيال الممعن في الغرابة، وأساليب الإثارة الحماسية في تصوير بطل واحد أو مجموعة من الأبطال الذين حققوا هذا النصر لشعوبهم[4]

---

[1] – ابن منظور : لسان العرب ، مادة لحم ، ج ، 13 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ط 1،2000 ، ص 182

[2] – محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر ، 2003 ، ص 122

[3] – –أنطونيوس بطرس : الأدب ، تعريفه ، أنواعه ، مذاهبه ، المؤسسة الجامعية للكتاب ، لبنان ، ص 52

[4] – عبد الرحيم الكردي : السرد ومناهج النقد الأدبي ، مكتبة الأدب ، 2001 ، ص 38

نفهم من هذا التعريف أن الملحمة لسان قومها من خلال تصويرها لحوادثها من معارك حربية متميزة بالطول وتعتمد في نظمها على الخيال الذي أهم ما يبرزها مراعية في ذلك الإثارة والتشويق في وصف الشخصية المجسدة لدور البطل الذي كان وراء النصر لذلك الشعب. ومن أقدم ما عرفه تاريخ الأدب العالمي من هذا الجنس الشعري "ملحمة جلجامش" التي ولدت في الشرق الأدنى أي الحضارة السومرية ، ثم تأتي ملحمتي " الإلياذة " و " الأوديسة " لشاعر اليوناني " هومر" وكذلك الفردوس المفقود " لجون ملتون " الإنجليزي وقد عرف الرومان الملحمة على يد شاعرهم " فرجيل " في ملحمة " الإلياذة" .

تجلت الملحمة في الثقافة العربية على شكل سيرة بطولية ، أو أن السيرة البطولية أقرب ما يكون إلى الملاحم ، فعد بعضهم سيرة " عنترة " الشعبية من روائع الملاحم العالمية ، وذهب آخرون إلى أن سيرة أبي زيد الهلالي " أقرب ما عند العرب إلى هذا النوع ..[1]

يرى محمد غنيمي هلال : أن العرب تعرف الملاحم في اللغة الأدبية ، أما نوع الملاحم الذي وجد قد كان في لغة العامة ، أي تلك الملاحم الشعبية التي أخذت موضوعاتها من العرب القدامى وسير أبطالهم وصيغت مع ذلك باللغة العامية في العصور الوسطى كملحمة (الزير سالم) وهي مأخوذة عن قصة مهلهل بن ربيعة في حرب البسوس وملحمة أبي زيد الهلالي والظاهر بيبرس إلى المكانة الأدبية .[2] إن الملحمة عند العرب تجلت في السير الشعبية ، وأن ما نتج عنها كان من روائع الملاحم العالمية ، وأنها لم تتجسد في اللغة الأدبية معنى لغة الانزياح بل اللغة العامية ، وهذا ما يؤكد أنها أخذت من الملاحم الشعبية ، وهذا ما يفسر ظهور ملاحم شعبية مستوحاة من قصص القدامى ، وسيرهم و بطولاتهم .

---

[1] -مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر ، ط 1 ، 2006 ، ص،.87 ، 86

[2] - محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص : 133

2 – خصائص الملحمة :

تتسم الملحمة بوصفها جنسا أدبيا بعدة سمات وهذه السمات تجعلها متميزة عن غيرها من الأجناس ، وبذلك تعددت الآراء حول خصائصها ، فكل دارس يحددها حسب خلفياته الثقافية ومن أهم ما تتميز به الملحمة ما بينه جورج لوكاتش بقوله:يترتب على الملحمة أن تحول عالم الأشياء والظروف وهذا ، إلى قصة تعود شخوصها عبر كامل هذا العالم في مجرى لا ينتهي . [1]

و من الخصائص التي تميز الملحمة أيضا نذكر منها :

– البطل الملحمي لا يكون فردا واحدا وحتى إذا كان فردا واحدا فإنه لا محالة يمثل المجموع وهدفه ليس شخصيا بل جماعيا.

– الملحمة سرد شفاهي يتسم بالسعة والشمول الذي بلغت فيه القصيدة الملحمية ألاف الأبيات ، وهو سبب تنوع الأحداث الفرعية ، وهي ميزة تضفي الجلال على الأثر الفني وتحقق لذة التغير عند السامع .[2]

–تعالج الملحمة بصورة عامة موضوعا بطوليا يرتكز على فكرة قومية وطنية .

– أحداثها خوارق فوق ما يتصوره ويصدقه العقل المعاصر تسعى إلى تخليد أعمال البشر وتأبيد مآثرهم وبطولاتهم بشكل عجائبي.

–عمل قصصي تروى لتخليد الفعل لا لتقديسه .شفهية في الغالب. تتسم بالأسلوب الوصفي الإخباري.

–يتميز أبطال الملاحم بالرفعة في مشاعرهم وتصرفاتهم.

---

[1] – جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، ص 120 .

[2] – ريم جبر فريحات : التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية ، وزارت الثقافة ، عمان ، ط 1 ،2005 ، ص17

-ترتكز الملحمة على الأصول التاريخية ولكنها تختلط بالأساطير والخرافات لذلك العهد الذي لم تقم فيه حدود فاصلة بين الحقائق والخيالات .

- تمتاز الملحمة باتساع فضائها المكاني والزماني، تصوّر الصراع الإنساني ضدّ الإنسان وضدّ الطبيعة تنبني على احترام القيم السائدة، تقوم على مبدأ المغامرة. تتأسس على العلاقة بين البشر والآلهة.

3 – الأسطورة :

حكاية مقدسة يلعب أدوارها ، الآلهة وأنصاف الآلهة ، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة ،والأسطورة حكاية مقدسة تقليدية بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفاهية ، مما يجعلها ذاكرة الجماعة التي تحفظ قيمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها ، وتنقلها للأجيال المتعاقبة وتكسبها القوة المسيطرة على النفوس . [1]

هي : محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة أو هي تفسيره أو لأنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية ....تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد ...وعلى هذا فإن الأسطورة تتكون في أول مراحلها عن طريق التأمل في ظواهر الكون المتعددة .... والتأمل ينجم عنه التعجب كما أن التعجب ينجم عنه التساؤل ....فإذا تساءل الإنسان طلب الإجابة في إصرار عن سؤاله حتى إذا وجد الجواب قرت نفسه لأن الإجابة حينئذ تكون حاسمة بالنسبة إليه .[2] فهذا التعريف يبرز خاصية هامة في الأسطورة ألا وهي الخيال ، مع ذكر وظيفتين لها هما التفسير وفهم الكون ، وأنها تنبع في أول مراحلها من التأمل.

---

[1] – فراس السواح : مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط 11 1996 ، ص 19 .

[2] – –مرسي الصباغ : القصص الشعبي العربي في كتب التراث ، ص ،.15 ، 16 .

فالأسطورة من هذه الزاوية حكاية مقّدسة، بمضمون عميق، تمنح للإنسان شعورا بامتلاك العالم/الحقيقة، وتضمن إشباع رغبة البحث بتواز بين العوالم الخارجية وكينونة الإنسان/ الباحث، ولهذا فالسرد الأسطوري لم يتخلّق بهدف التسلية بل لخلق نظام إنساني روحي بغية إيجاد براديغم معرفي/ديني من شأنه أن يحافظ على الاستقرار في تلك المرحلة الزمنية، فالأسطورة "كانت ذات غايات عملية تهدف إلى ترسيخ عادات اجتماعية أو تدعيم سلطة عشيرة بذاتها أو إقامة نظام اجتماع بالذات ". [1]

الأسطورة هي المأثور الديني والعقدي الجماعي/ الشعبي المرتبط بأمم خلت، يجمع نصها بين ما هو واقعي حقيقي وبين ما هو خيالي [ذوات فوق طبيعية/ آلهة]، تشتمل على صنوف من المعرفة والقيم والأخلاق والمعاملات والشعائر، تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن الأّول، الزمن الخالي، هو الزمن العجيب للبدايات .

وبالنظر إلى ما تختزنه الأسطورة، فقد عادت إليها كل العلوم، وانصرفت إليها كل ميادين المعرفة على اختلاف مشاربها، فغدت بذلك مصدرا لجميع المعارف الإنسانية، ومنبعا ثّرا لتقوية الدلالات وإثبات الأحكام، وذلك كلّه تأسيسا على منظومتها الرمزية النصية التي تتكون منها والتي تعين الإنسان على التفكير وتوسيع فضاء تجربته .

إن اتساع جوهر الأسطورة طال النصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة وذلك لما وجد فيها الأدباء من مادة سردية خام قادرة على التعبير عن قضايا الراهن بطريقة رمزية، وبلغة شعرية متميزة، مكثفة وهادفة، تتجاوز اللّغة التقليدية بنية ودلالة، ناهيك عّما توفره الأسطورة كمادة أصيلة من أبعاد إبداعية غير مطروقة، فاستحضار الأسطورة في النص الأدبي [بغض النظر عن مصدره] أو تشربها أو إعادة كتابتها والتعبير عن محتواها، يجلّي أعماق النفس البشرية فـ "رؤية الأسطورة تحت سطح الأدب معناه الغوص أكثر في الوضع البشري،

---

[1] – –سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة – مصر، ط 3 .1999 ، ص .29

وبالتالي رؤية الطريقة ذاتها التي يكتشف الأدب بواسطتها الأعماق البشرية، ويركز عليها ويسلط عليها الضوء .[1] وهو ما جعل الأسطورة متنا فنيا وحكائيا يجب المحافظة عليه وإثراؤه دلاليا باستنطاق خبيئه الرمزي بشكل دائم ومستمر.

4 – خصائص الأسطورة :

* تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات ، وما إليها ، وغالبا ما تجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية وتداولها شفاهة الأسطورة قائمة على التكثيف والإدماج فهي تقوم بصهر الأفكار المتماثلة ، ومزج المعاني المتشابهة

* تتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالجدية والشمولية ، وذلك مثل التكوين والأصول ، والموت والعالم الآخر ، ومعنى الحياة وسر الوجود وما إلى ذلك من مسائل التقطتها الفلسفة فيما بعد ، إن هم الأسطورة والفلسفة واحد ، ولكنهما تختلفان في طريقة التناول والتعبير ، فبينما تلجأ الفلسفة إلى المحاكمة العقلية وتستخدم المفاهيم الذهنية كأدوات لها ، فإن الأسطورة تلجأ إلى الخيال والعاطفة والترميز ، وتستخدم الصورة الحية المتحركة

* الأسطورة قصة مجهولة المؤلف تتناول الأسلاف والمصادر والتفسيرات التي يقدمها المجتمع حول نشأة العالم وسلوك البشر والصورة التربوية للطبيعة ومصير الإنسان

*تعتمد اعتماد كبيرا على عنصر الخيال الذي تحيا فيه وتستمد منه وجودها .

* تقوم على ثنائية الصراع بين الخير و الشر .

---

[1] – عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث، دار جهينة، عمان، الأردن، ط1 ، 2006 ، ص: 54

5 – تجليات الملحمي و الأسطوري في النص المسرحي :

تأسس المسرح العربي الحديث والمعاصر على مجموع التجارب السابقة تنظيرا وممارسة ، فهو لم ينغلق يوما على محليته، لأن الروافد الخارجية أمدته بالحديث من التقنيات والمستجد من البناء، والكثير من المادة كالأساطير والملاحم. وبالنظر إلى طبيعة ما قدمه من منجز، فقد صار حلقة من حلقات التطور المسرحي، هذا إذا نظرنا إلى الكتابة باعتبارها فعلا عالميا تراكميا تكامليا. وبتأثير من الوعي الملحمي والأسطوري، واستجابة لقضايا العصر التي يحتاج المبدع للتعبير عنها استدعاءً رمزيا قويا وموحيا، تأّسست للمسرح العربي الحديث والمعاصر توجهات فنية تبتغي النصوص البطولية والخارقة القديمة هدفا للتعبير بها عن الظلم، التسلط، القهر، الطبقية، الفقر، الجشع، الاستغلال التأخر، الجهل، التقهقر، الصراع مع الآخر ... وهو ما ولّد للنصوص في علاقتها بجمهور التلقي شيئا من القلق الفكري، وكثيرا من الدهشة، نحو ما نجده في نص عادل كاظم الطوفان" الذي ألبس رؤيته الفنية لبوس ملحمة "غلغامش" التي أراد باستدعائها أن يفسرها داخل سياق عراقي جديد، سياق يبحث عن البقاء والخلود في الزمن الذي تبعث كل مؤشراته إلى القول بالفناء، الزمن الذي غابت فيه الوطنية ودنّس فيه المقدس وانهار فيه سلم القيم، وغابت فيه الأخلاق. وإلى جانب نص كاظم نجد أيضا نص كاتب ياسين "الرجل صاحب النعل المطاطي" الذي تناول فيه الثورة الفيتنامية، ومسرحيات "عز الدين مدني" وأعمال "عبد القادر علولة" ونصوص "سعد الله ونوس" على اختلاف موضوعاتها.

أما توظيف التراث الأسطوري عند المبدعين العرب فهو كثير،لم يقتصر على الكتابات المسرحية فحسب، بل شمل كل الأجناس الأدبية الأخرى ؛ الشعرية منها و النثرية، فلو اقتصرنا على توظيفه في الكتابات المسرحية العربية وحدها لأحصينا العديد من الحالات

التي تم فيها هذا التوظيف و ساهم مساهمة فعالة في إنجاح تلك الأعمال . فمن أهم الكتاب و المسرحيين العرب الذين وظفوا الأساطير ، نجد الكاتب الروائي والمسرحي: توفيق الحكيم، الذي وظف العديد من رموز و مواضيع الأساطير التراثية الإغريقية في مسرحياته،مستخدما مداخل اجتماعية ونفسية وميثولوجية ذات طابع ذهني في كتابتها، وعالج فيها قضايا شائكة كالصراع مع الزمن، ومشكلة الفن والواقع، ومعنى الحياة، والمعرفة، والحب، والتجزئة ليسهم في تقديم رؤية نقدية للحياة والمجتمع .

و قد تجلى ذلك في أكثر من مسرحية ، من أهم تلك المسرحيات التي تم فيها هذا التوظيف هي مسرحيته المشهورة :(بجماليون) التي ألفها سنة 1949 ،وترجمت الى اللغة الفرنسية و ونشرت في باريس سنة 1950 [1]. للعلم فقد كانت هذه المسرحية مأخوذة بشكل كامل عن أسطورة من أساطير التراث الإغريقي : هي أسطورة بجماليون؛ بداية من عنوانها الذي هو نفسه عنوان الأسطورة الإغريقية، وصولا إلى شخصياتها وأحداثها .

أما مسرحية(الملك أوديب)، هي من المسرحيات التي كتبها توفيق الحكيم، واستمد موضوعها من التراث الأسطوري الإغريقي، و هي مسرحية ألفها سنة: 1949 بعد دراسة مستفيضة للأدب و الأساطير الإغريقية .

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

---

[1]– توفيق الحكيم ، بجماليون ، دار مصر للطباعة ، ص 7

نفعل في التراجيديا اليونانية، نتوفر على دراستها بصبر وجلد، ثمّ ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية .[1] وقد أراد توفيق الحكيم بهذا الطرح المزاوجة بين الآداب، والانطلاق بمنظور جديد في استنبات الأسطورة/الملحمة وبلورتها فنيا لتتساوق ونصوصنا المسرحية العربية الحديثة .

سار كل من أحمد باكثير وعلي سالم من خلال نصيهما: "مأساة أوديب" و"كوميديا أوديب،" المبدعان اللذان اتخذا مادتهما من الأسطورة، ومن الأسطورة اليونانية الخالدة، "أوديب" على وجه التحديد .[2]

اعتمد المسرح الملحمي والأسطوري صيغة إبداعية تتمثّل بإعادة إنتاج الأساطير، أو تأويلها دراميا وفق رؤية معاصرة أحدثت تغييرا في أحداثها، أو شخصياتها، أو نواتها الأساسية، أو منظوراتها، لتتناغم ومشاغل عصرنا الحالي، وقضاياه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، انطلاقا من منظومة الأفكار والتصوّرات التي يحملها. وصيغة افتراضية انتزع فيها الشخصيات الأسطورية من محاضنها وزرعها في الحاضر، وافترض لها وجودا ومواقف وأفكارا متخيّلة، ووضعها في فضاءات معاصرة، وزجّها في صراعات مع شخصيات معاصرة.

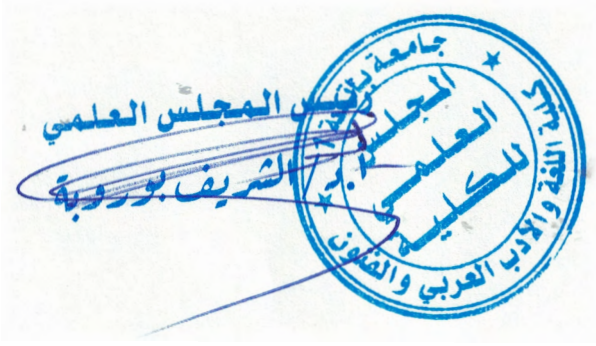
إن العودة إلى الملحمي و الأسطوري هي إعادة تخييل التاريخ ، من أجل الإجابة على أسئلة الهوية و ربطها بالمشترك الإنساني ، و سعيا إلى ترسيخ الثقافة العربية و التعبير عن وجودنا بشكل رمزي .

---

[1] – توفيق الحكيم، الملك أوديب، دار مصر للطباعة، القاهرة – مصر، ص 31 .

[2] – علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط 2 .1999 ، ص 137

المحاضرة 12 : البنية السردية في القصة القصيرة



البنية السردية في القصة القصيرة :

1 – مفهوم القصة القصيرة :

تعّد القصة القصيرة من أبرز الأجناس الأدبية الحديثة التي استهوت القّراء بما تتميز من خصائص فنية مقارنة بباقي الأجناس ، و هي الخصائص التي جعلت منها فنّا يسمح باستيعاب كل القضايا التي تمس الإنسان و مجتمعه، فبالرغم من قصر حجمها وكثافة لغتها إلا أّنها استطاعت أن توّصف الواقع بمختلف متناقضاته.

القصة القصيرة حكاية أدبية ، تدرك لتقص ، قصيرة نسبيا ، ذات خطب بسيطة ، و حدث محدد ،حول جانب من الحياة لا في واقعها العادي و المنطقي ، و إنما طبقا لنظرة مثالية و رمزية لا تنمي أحداثا و بيئات و شخوصا ، و إنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير لكنه يرى أنالنقاد و المنظرين للأدب لم يهتدوا إلى تفريق صارم بينها و بين الرواية ،يقول لم يتحدد بعد بدقة لا في أذهان القراء و لا حتى النقاد الفصل بين المصطلحين و لا نزال حتى اليوم نطلق لفظ القصة على الرواية . [1]

وما دامت القصة القصيرة قصة سريعة، مركزة ، فمن الضروري ان تلزم الفكر، و الانطباع، و مهما يكن فإن حدود القصة القصيرة شديدة الغموض، و قالبها هو الذي يحدد طولها، و لا يوجد مقياس للطول في القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذي تخدمه المادة نفسها . [2]

لم تعد القصة القصيرة سردا مباشرا أو تكوين عقدة و محاولة الخلاص منها، بل صارت لحظات مكثفة و دفقات قصصية متوالية تتراص في وحدة متماسكة، لتبرز في عالمنا إيحاءات فنية،تعري زيف الواقع فالقصة القصيرة صارت تربة صالحة للتجديد و التجريب،

---

[1] – عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط 3 ، 2005، ص57 .

[2] – أحمد طالب،الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (1931 – 1976) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص200–201.

تتيح للقاص أن يستخدم مختلف معطيات الفنون الأخرى و كلما خرجت عن نظامها الفني كانت أكثر جدة و الصق بالحياة لان الحياة نفسها لا تسير على وتيرة واحدة و نظام صارم[1]

تعود الإرهاصات الأولى لفّن القصة القصيرة إلى"بوكاشيو" في القرن الرابع عشر و في كتابتها كلون أدبي جديد بمميزاته المعروفة إلى "أدجار آلانبو" و"جوجول"، حتى جاء "تشيخوف"و"دي موباسان" اللّذان طّورا القصة القصيرة و رسما ملامحها . [2]

ومن أبرز الكتّاب العرب الذين خاضوا غمار الكتابة القصصية القصيرة نجد "محمد تيمور ومحمود تيمور و طاهر لاشين ويحي حّقي وحسين هيكل ثم تطورت مع يوسف إدريس، والطيب الصالح .[3] وغيرهم من الكتاب العرب الذين سجلوا نتاجاتهم المتميّزة في هذا المجال الإبداعي.

ورغم محدودية أحداث القصة القصيرة إلا أّنها تثير المواقف وتعود إليها مما يتيح لها التفّرد بخصيصة تميّزها، فهي "تعود إلى الموقف الذي انطلقت منه لتسير خطوات إلى الأمام[4] وهذا ما يعرف بأسلوب الارتداد حين يمزج النص بين الحاضر والماضي. ومن ضمن ما يميّز القصة القصيرة أيضا أّنها تكتفي بفترة أو فترات زمنية مؤثرة في الحدث .

2 – خصائص البنية السردية للقصة القصيرة :

إن دراسة البنية السردية لنوع أدبي مثل القصة القصيرة لا يهدف إلى توحيد النمط الشكلي لها في كل زمان ومكان– كما كانت تهدف نظرية الأنواع القديمة– لكن الهدف هو الكشف عن العناصر الثابتة في النصوص التي تنتمي إلى هذا النوع الأدبي، هذه العناصر ليست

---

[1] – عبد الرحيم الكردي ، مرجع سابق ، ص 23 .

[2] – أحمد طالب ، المرجع السابق ، ص 199 .

[3] – المرجع نفسه ، ص 200 .

[4] – المرجع نفسه ، ص 216 .

أوامر أو قيود تكبل حركة الإبداع لدى الأدباء، بل هي هيئات ربما تكون المعرفة بها عاملا في تحقيق التفوق و الابتكار، لأنها عامل جوهري في التعبير.

إن جميع الخصائص الجوهرية التي تتميز بها بنية القصة القصيرة تنبع من طبيعة التقاء عناصر كلّ من الصورة والخبر وأبرز هذه الخصائص التي تتميز بها البنية السردية للقصة القصيرة :

* التحديد الزماني والمكاني للصورة والخبر وقطعهما عن سياقهما التاريخي والجغرافي قطعا شكليا يظهر في التركيب السردي لهما فقط دون المظهر الدلالي، أو المؤثّرات الخارجية التي تثيرهما .[1] فالقصة القصيرة تكشف عن معان و أحاسيس و اتجاهات تشمل العصر كله زمانه ومكانه ، وقد تضيق إلى حد بعيد ، ذلك أن الحدود الزمانية و المكانية للبنية السردية ينبغي أن تكون محددة بزمان هذا الحدث الواحد ومكانه.

* التركيز في البنية الداخلية لمقاطع النص القصصي القصير: يبدو في المستوى اللّغوي و المستوى السردي للجزئيات الصغيرة وفي الخطوط التي تتكون منها الصورة ،وفي الجزئيات الصغيرة للحدث يقول صبري حافظ إن الاختزال والإخبار عن طريق الإيحاء، أو التّخمين هو التقليد الأول في العمل الأقصوصي لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية في القص هي التي تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعاني والإحالات .[2]

فمن خصائص القصة القصيرة أنها تتميز بالإيجاز والاقتصاد ، فكل جملة تحمل العديد من المعاني والدلالات .

* أدى اجتماع الصورة و الخبر في بنية واحدة في القصة القصيرة إلىّ أن الحدث فيها قد أخذ ملامح الصورة ، وأن الصورة قد أخذت من ملامح الحدث ... وقد امتزجت خصائص

---

[1] – عبد الرحمن الكردي ، المرجع السابق ، ص 19 .

[2] – صبري حافظ ، الخصائص البنائية للأقصوصة ، العدد ، 4 فصول الجزء الثاني ، ، 1982 ص 26

كلّ منهما بخصائص الآخر بشكل تبدو فيه الصورة وكأنها حدث ، ويبدو فيها الحدث وكأنه صورة ، مهما كانت غلبة هذا أو ذاك[1] .

تعتبر الصورة و الحدث من أهم المرتكزات التي تقوم عليها بنية القصة القصيرة ،إذ أن كل منهما مرتبط بالآخر ولا يمكن الفصل بينهما، إذ لا وجود لعنصر منهما دون وجود الآخر. أما الخاصية الرابعة فتمثلت في الواقعية التي هي"طريقة العصر الحديث في التّعبير و التّصوير، تلك الطريقة القائمة على البحث عن الحقيقة من خلال أسبابها المادية التجريبية أو المنطقية حسب المفهوم الحديث للمنطق وللعالم ، والتّخلي عن الخرافة والتفكير الميتافيزيقي، وتستوي القصة القصيرة والرواية في تلك الخصيصة . [2]

وهكذا يمكن إجمال البنية السردية للقصة القصيرة في جملة واحدة ،وهي أنها بنية تجمع بين مادتي الصورة والخبر لكن البنى الفنية للنصوص التي تنتمي إلى فن القصة القصيرة لا حصرّ لها ، فهي تتنوع وتتعدد وتختلف باختلاف المؤلّفين والعصور و الحضارات، وطبيعة التركيب التكويني للنص ، وأنواع العناصر الدخيلة عليه .

3 – خصائص القصة القصيرة :

الحدث :

و يعد من أهم عناصر القصة القصيرة ، ففيه تنمو المواقف و تتحرك الشخصيات و هو الموضوع الذي تدور القصة حوله ، يعتني الحدث بتصوير الشخصية أثناء عملها و لا تتحقق وحدته إلا إذا أوفي بيان و كيفية وقوعه و المكان و الزمان ، و كذا السبب الذي قام

---

[1] – –عبد الرحمان الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة، ص .152

[2] – المرجع نفسه ، ص 156 .

من أجله كما يتطلب اهتماما بالفاعل و الفعل لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين ، يوجد للحدث القصصي عنصران أساسيان هما : المعنى و الحبكة [1] .

المعنى :

للمعنى في القصة القصيرة أهمية كبرى فهو عنصر أساسي ، يعده البعض أساس القصة و جزءا لا ينفصل عن الحدث و لذلك فان الفعل و الفاعل أو الحوادث و الشخصيات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فالقصة الفنية تكتمل بالمعنى الجيد الذي يخدم الإنسان و يطوره ، و من ثمة فان دوره يكون أعمق أثرا و أكثر عملا على تغيير الظواهر المدانة من طرف النص .

الحبكة :

تنبغي بها تسلسل حوادث القصة الذي يؤدي إلى نتيجة و يتم ذلك إما عن طريق الصراع الوجداني بين الشخصيات ،و إما بتأثير الأحداث الخارجية. من وظائف الحبكة إثارة الدهشة في نفس القارئ في أن الحكاية لا تعدو أن تكون إثارة لحب الاستطلاع لديه و الحبكة هي المجرى العام التي تجري فيه القصة و تسلسل أحداثها على هيئة متنامية متسارعة ، وعرض أحداث القصة طرق مختلفة منها : طريقة السرد المباشر ، والملاحظ أن معظم الكتاب اتخذوا هذه الطريقة وسيلة للتعبير عن أفكارهم فجاءت قصصهم خالية من التجسيد الفني

الأسلوب:

الأسلوب هو الطريقة الأدبية التي يختارها الكاتب لتحقيق أهدافه الفنية عن طريق مجمل عناصر العمل الأدبي .[2]

---

[1] – رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1975، ص30 .

[2] – رشاد رشدي ، المرجع السابق ، ص 30

و يكون المونولوج عادة على نحو عشوائي لأنه يمثل التفكير في مرحلته الأولى قبل أن يخرج كلاما، إذ يطلق الكاتب سيل مشاعره لتتدفق دون ترتيب منطقي معين في سرد الأحداث، مراعيا في ذلك ارتباط الأفكار في بعضها. [1]

4 – القصة القصيرة في الوطن العربي :

أصبحت القصة القصيرة في القرن العشرين أكثر الأشكال الأدبية انتشارا وقوة شبه سيطرة على مجالات الإبداع الموازية.

وهذه الحركة بدأت تجد أرضا خصبة لها يتردد صداها بشكل خافت حتى الآن في بعض الأعمال الإبداعية التي ظهرت أخيرا على الساحة العربية. فعلى الرغم من توالي ظهور القص في صوره المختلفة من خلال المقامات لبديع الزمان الهمذاني، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ورسالة التوابع والزوابع لابن الشهيد الأندلسي، ورسالة حي بن يقضان لابن طفيل، ورسالة طير للغزالي وصولا إلى ألف ليلة وليلة [2] ، إلا أن القصة القصيرة ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة وذلك منذ أن أخذ العرب يتصلون بالعالم الغربي سواء بواسطة المبشرين والمحتلين، أو رجال المال والتجارة، الذين وفدوا إلى بلاد العرب، أو من خلال البعثات العلمية التي أوفدتها البلاد العربية إلى البلاد الغربية. وكان هذا التأثير إما عن طريق الترجمة، وإما عن طريق القراءة في اللغات الأصلية للآداب الغربية. وربما كانت هذه الوسيلة الأخيرة هي الأكثر تأثيرا في الأدب العربي الحديث [3]. وبخاصة رعايا دول المغرب العربي لتماسها المباشر مع الغرب وبالتالي نقلوها إلى دول المشرق العربي فقدموا بهذا خدمة جليلة لكثير من النشاط الإبداعي.

---

[1] – أحمد طالب ، المرجع السابق ، ص 216

[2] –فؤاد فنديل: فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر، ط1، 2008م،ص18.

[3] – د.محمد مندور: الأدب و مذاهبه، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة،د.ط، ص3 .

وقد ازدهرت القصة القصيرة في مطلع هذا القرن دون أن يعني ذلك أنها كانت دقيقة، وقد تمت ترجمة أعداد هائلة منها إلى اللغة العربية، وتمصير جانب كبير منها ولم تتوقف الترجمة عن أدب أمة بعينها، وإن تمت في معظم الحالات عن اللغتين الفرنسية والانجليزية، وكانت هذه القصص لكبار الكتاب الغربيين من الروس، والإنجليز، والفرنسيين، والأمريكيين، والإيطاليين وغيرهم، وكان من بين المترجمين من يتصرف في القصة وينحرف إلى ما يهوى القارئ، يخلق مواقف جديدة أو يسقط مواقف كانت قائمة، أو يستولي عليها وينسبها إلى نفسه، وهناك من لا يعرف اللغة الأجنبية، وأوتي حظا كبيرا في اللغة العربية فترجم له القصة، ويتولى هو صياغتها، يضعها في قالب عربي ويكتبها في أسلوب عربي فصيح، وكان مصطفى لطفي المنفلوطي أبرز هؤلاء جميعا، و كتاب"العبرات" مجموعة من القصص الفرنسية، المغرفة الرومانتيكية، ترجمت له، وصاغها في أسلوبه الرشيق، فجاءت مغرقة في الحزن، تفجر الدموع في العين والقلب بين قراء يعانون من هموم قاسية في حياتهم الخاصة و العامة على السواء، ولكنها بعدت عن أصولها، في أسلوب تقريري لا يهتم بالسياق أو ترابط الأحداث، وفقدت في صورتها الجديدة خصائص القصة القصيرة، ولكنها أسهمت في تهيئة المناخ، و لفت الأذهان، وترغيب القراء في مثل هذا اللون من الأدب . [1]

ومن هنا ظهرت القصة القصيرة كفن أدبي في بداية القرن 20، وكان لها ذيوع كبير وتذهب بعض الآراء إلى أن أول قصة قصيرة عربية بالشكل المتعارف عليه كانت قصة "في القطار" لمحمد تيمور* وجاءت ثمرة ناضجة لاتصاله القوي والمباشر والمبكر بالثقافة الغربية .وعلى

---

[1] - د. الطاهر أحمد المكي، القصة القصيرة، دراسة و مختارات، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1978 ،.ص87.

*محمد تمور(1892/1921) من رواد القصة القصيرة العرب، اهتم بالأدب والفن والمسرح، عالج الشعر وقضاياه وكانت مجموعته الأولى بعنوان "الشيخ جمعة وقصص أخرى"سنة 1925م.

يده تقدمت القصة القصيرة خطوات إلى الأمام، فقد تميز أسلوبه بلغة بسيطة وصافية هادئة، ودقيقة، فأتاح لها ذلك مجالات أوسع للترجمة إلى اللغات الأجنبية . [1]

وجاء بعده شحاته وعيسى عبيد اللذان تقدما بالقصة القصيرة خطوة لا بأس بها.

وبعدهما يأتي طاهر لاشين* إذ كان في بادئ أمره يكثر الشخوص في قصصه كثر مسرفة، ونلتقي في القصة الواحدة بعدد غير قليل من الشخصيات، فتفتقد القصة قوة التأثير من ناحية، والتركيز من ناحية أخرى، فهو لا يركز على شخصية واحدة، أو جانب من جوانبها، أو يسلط الضوء قويا وكاشفا على فكرة واحدة يعزلها عما عداها، ولهذا تفقد قصصه الأولى التناسب بين عناصرها ولكنه فيما زاد وعيه بتقنية القصة وعناصرها، فعني بالإنسان من حيث هو إنسان، دون نظر إلى بيئته أو جنسه أو طبقته الاجتماعية، وعرف كيف يختار شخصية واحدة، يبرزها في صورة واضحة، مركزة ومؤثرة . [2]

وبعد لاشين برزت مجموعة من الرواد أبعدوا في هذا المجال كحسين فوزي، ويحي حقي، ونجيب محفوظ، ومحمود البدوي، وصالح موسى، ويوسف إدريس، وزكريا تامر، وغسان كنفاني.... وغيرهم . [3] وعلى يدهم واصلت القصة القصيرة العربية طريقها في حماسة شديدة نحو الحداثة والتجدد لاكتسابها صيغ أكثر قدرة على التعبير عن روح الأجناس الأدبية تيارات التأثير والتأثر بكل آفاقها سلبا وإيجابا وصولا إلى أفق الإبداع الكبير .

---

[1] – ينظر،د. الطاهر أحمد المكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، ص 21-90-91-92.

[2] – المرجع السابق ، ص 94 ، 95

*طاهر لاشين: هو مهندس دراسة ومهنة، اتخد الأدب هواية، تمكن من اللغات الأجنبية وهذا أفاده في تذوقه للقصص، ظهرت قصصه في ثلاث مجموعات،"سخرية الناي"، "ويحكى أن "و"النقاب الطائر."

[3] – مجاهد عبد المنعم مجاهد ، جماليات القصة القصيرة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 5-6-7.

المحاضرة 13 : السرد النسوي

السرد النسوي :

ظهر مصطلح النسوية للمرة الأولى في الفكر الغربي مع نهايات القرن التاسع عشر؛ **إذ** بدأت النسوية "حركة سياسية تهدف إلى غايات اجتماعية، تتمثل في حقوق المرأة وإثبات ذاتها ودورها " ذلك أن النظام البطرياركي عمل طويلا على الحط من قيمة المرأة، وتحقير دورها في المسار الحضاري لإنسانية ، ومن ثمة دافعت الحركات النسائية عن حق المرأة في وجود حر تساهم في إطاره في الحياة العامة سياسية كانت أو اجتماعية أو ثقافية، "فللمرأة كيانها ودورها، وليست المرأة أداة متعة وَمعملا للتفريخ والمحافظة **على** النوع البشري فقط . [1]

وإذا كانت النسوية في أصولها حركة اجتماعية فقد تولد عنها فيما بعد فكر نسوي، ثم نشأت عنها لاحقا فلسفة نسوية تقوم بشكل أساسي من أجل رفض المركزية الذكورية.

1 – في تحديد المصطلح :

ينبغي في البداية أن نقف عند مصطلح الكتابة النسوية أو النسائية ، لتحديد ماهيته قبل الخوض في طرح الإشكالية بين الرفض و القبول عند النقاد و الأدباء ، فعلى الرغم من تداول المصطلح في اللقاءات و الملتقيات الأدبية فإنه لا يزال غامضا و مبهما و يتم تناوله في غياب تحديد مرجعيته النظرية .

دخل مصطلح الأدب النسوي حقل النقد العربي منذ سبعينيات القرن 20 ، و لعبت الصحافة الأدبية دورا مهما في هذا المجال ، و هي أول من طرحت المصطلح للإشارة إلى الأدب الذي تكتبه المرأة . فالمصطلح حسب شيرين أبو النجا ارتبط بتطلع الحركة النسائية ، و ما تعتمد في نضالها الموصول من فكر و إبداع نسوي تسعى عن طريقه لتحقيق التوازن الفكري و العقلي لعلاقات القوى في المجتمع ، فالنسوية من حيث هي حركة قادتها مجموعة من النساء بقصد الانقلاب على الأنظمة الأبوية ، و إشاعة مفاهيم انقلابية مغايرة لما ترسخ من

[1] – محمد معتصم، المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء_المغرب، ط 1 ، 2004 ، ص.1.

نظرة دونية للمرأة ، هي ما يرمي للتعبير في الأدب النسوي الذي ينطلق من الذات المدركة للمفاهيم الفكرية التي أشاعتها في العمل الروائي ، بحيث تستند إلى المفاهيم النسوية العامة و توظفها توظيفا فنيا مراعية أولا خصوصية التجربة ، و ثانيا السمات الفنية التي تجعل من العمل روائيا بالمعنى الفني .

إن الكتابة النسوية عند البعض تشير إلى أن يكون النص الإبداعي مرتبطا بطرح قضية المرأة و الدفاع عن حقوقها دون ارتباط بكون الكاتبة امرأة , [1]

و هي عند فريق آخر : مصطلح يستشف منه افتراض جوهر محدد لتلك الكتابة بتمايز بينها و بين كتابة الرجل في الوقت الذي يرفض الكثيرون فيه احتمال وجود كتابة مغايرة تنجزها المرأة العربية استيحاء لذاتها و شروطها و وضعها المقهور . [2]

2 – الرفض النقدي للمصطلح :

ما تزال الكتابة النسائية أو الأدب النسوي مصطلحا غير ثابت و لا مستقر بما يثيره من اعتراضات و ما يسجل حوله من تحفظات ، ترفض الناقدة خالدة سعيد مصطلح الإبداع النسائي من كون التسمية تتضمن الهامشية مقابل مركزية مفترضة ، هي مركزية الأدب الذكوري فترى أنه : مصطلح شديد العمومية و شديد الغموض ، و هو من التسميات الكثيرة التي تشيع بلا تدقيق ... ، و إذا كانت عملية التسمية ترمي أساسا إلى التعريف و التصنيف و ربما إلى التقويم ، فإن هذه التسمية على العكس تبدأ بتغييب الدقة ، و تشوش التصنيف و تستبعد التقويم ، هذه التسمية تتضمن حكما بالهامشية مقابل مركزية مفترضة . [3]

---

[1]–نزيه أو نضال ، تمرد الأنثى في الإبداع النسوي العربي ، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية و الإبداع ، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ، 26 إلى 30 أكتوبر 2002 ، ص 276 .

[2]– محمد برادة ، المرأة العربية و الإبداع المكتوب ، ملخص أبحاث مؤتمر المرأة العربية ، مرجع سابق ، ص 225 .

[3] – حسين نجمي ، شعرية الفضاء السردي المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 173 .

إن مواقف المرأة سواء أكانت ناقدة أم مبدعة منحازة إلى تجاهل المصطلح برمته و عدم الاعتراف به ، من منطلق أن الأدب النسائي هو أدب إنساني بالدرجة الأولى تماما كالأدب الذي يكتبه الرجل ، يخاطب الرجل بنفس الدرجة التي يخاطب بها المرأة .

أما الناقد حسام الخطيب فيتأرجح موقفه بين القبول المشروط و الرفض الزمني التاريخي ، ذلك أن قبول هذا المصطلح قد ينسجم مع سياق معالجة الأشياء الخاصة بالمرأة ، و بهذا فلا يتعلق الأمر – فقط – بالكاتبة كامرأة و منتجة إبداعيا لهذه الأشياء و إنما تصبح المسألة مرتبطة بكل كاتب و مبدع استطاع أن يعالج القضايا الخاصة بالمرأة في انتاجه الإبداعي (رجل أو امراة) .[1]

و هذا التصور جعل الناقد حسام الخطيب يرى إن هناك أدباء كثيرين و– لا سيما من بين كتاب القصص السيكولوجية و الغرامية – اولو القضايا الخاصة بالمرأة اهتماما مركزيا .

فالأدب النسائي لا يعني بالضرورة أن امرأة كتبته بل أن موضوعه نسائي ، فطرح المفهوم لا يتم من باب الاهتمام بالمرأة باعتبارها موضوعا ، و إنما يتخلل المسألة تأسيس وعي جديد من قبلها حول ذاتها و ذات الآخر و محاولة تصفية اللغة من سلطة الرموز القائمة في الثقافة السائدة .[2]

كان التصنيف مرتبطا بالهوية الأنثوية ، و قد رفضت بعض الروائيات العربيات هذا المصطلح ، تفسر الروائية لطيفة الزيات سبب تمنعها بإشارتها إلى أن مثل هذا المصطلح يفهم منه إبقاء الأعمال النسائية في الدرجة الثانية تماما كما تم إبقاء المرأة في الدرجة الثانية في المجتمع و الحياة .

---

[1] – حسام الخطيب ، حول الرواية النسائية في سورية ، مجلة المعرفة ، العدد 166 ، السنة 1975 ، ص 80 .

[2] – زهور كرام ، السرد النسائي العربي ، مقاربة في المفهوم و الخطاب ، شركة النشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2004 ، ص 94 .

اعترضت غادة السمان على المفاضلة بين أدب نسائي و أدب رجالي و افترضت أن الأفضلية تعود بالنظر إلى المرجعيات الاجتماعية ، و الثقافية إلى الأدب الرجالي ، أي أن الذي تخشاه المرأة في المجتمع ينسحب على الأدب أيضا ، فهي تسعى لأن تجعل عملها الروائي منطلقا لتغيير النظرة إلى المراة بكونها جنسا ثانيا أو في درجة متدنية . [1]

إنه لا يجوز الفصل بين الرواية التي تكتبها المرأة بوصفها نوعا محددا و جنسا بحد ذاته ، و بين الرواية التي يكتبها الرجل ، و يستند في ذلك إلى وعي التجربة و مفهوم الأجناس الأدبية إن الانطلاق من الطبيعة البيولوجية المميزة للمرأة يمنحها أولوية التعبير عن ذاتها ، و من ذلك التأسيس لنوع روائي ينطلق من هذه الحقيقة ، بالنظر إلى أن الروائية هي الأقدر على الإفصاح عن طبيعتها و حياتها الداخلية ، فإن اتجاهات أخرى رأت بأن هذا لا يعد علامة فارقة لكتابة النساء و منه النوع الروائي .

رفض الرواية النسوية القائمة على موضوع المرأة ، و الدفاع عن قضاياها الاجتماعية و التي لا يمكن أن تؤسس لنوع روائي مستقل و قائم بذاته ، فالنوع في أبسط مكوناته يقوم على تلازم المقاييس الفنية و الفكرية معا ، و هذا ما تذهب إليه شيرين أبو النجا : الكتابة النسوية إن كانت مجرد حديث عن قضية المراة فلن تكون أكثر من صراخ يفتقر إلى المعاني الجمالية المتوقعة من أي عمل أدبي . ثم تعود لتؤكد : الكتابة النسوية ليست ترفا فكريا للمرأة ، بل هي ضرورة جوهرية تقتضيها إعادة تشكيل ذاتها عبر البحث المستديم عما يجمعها بالآخرين و ما يمايزهم عنهم . [2]

3 – الموقف النقدي المؤيد :

---

[1]– بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية العربية ، دار الآداب ، ط 1 ، 1999 ، ص 23 ، 24

[2]– شيرين أبو النجا ، عاطفة الاختلاف ، قراءة في كتابات نسوية ، ص 12 ، 13 .

إن الموقف المؤيد للكتابة النسائية يظهر لدى بعض الكاتبات ، فمصطلح الأدب النسوي يتشكل في ضوء قيمته الانسانية و الابداعية التي لا تعني في أي حال دونية كما يعبّر عنها البعض ، و ينبغي أن يكون مصدر اعتزاز المرأة و المجتمع و النقاد ، و يصحح مفهوم الأدب الإنساني الذي يؤكد على قيمة الإنسان و قدرته على تحقيق ذاته . و تصف بثينة شعبان العمل الروائي النسوي بأنه : يعبر عن مدى وعي المرأة لأبعاد العلاقات الاجتماعية و جذورها ، و المغزى البعيد للحدث السياسي و نتائجه الممكنة ... ، و فهم ما ساهمت به الحساسية النسائية من إغناء البعد الاجتماعي و السياسي و الموضوعي للعمل الأدبي ، يجعل و لا شك من هذه الصفة (نسائي) صفة قيمة ، يحق للكاتبات أن يفخرن بها بدلا من أن يخشينها و يتجنبنها . علينا أن نبدأ بتحديد سمات الأدب النسائي العربي من خلال دراسة هذا الأدب دراسة جادة و معمقة و هادفة و ليس من خلال ترديد مقولات مستهلكة و عميقة ، حينئذ قد تشعر جل كاتباتنا بالفخر لإلحاق صفة نسائي بكتاباتهن ، و قد نضيف الجديد و الغني لإلى الأدب العربي من خلال رفده بأدب نسائي طال إهماله و تجاهله و تشويه منهجه و مغزاه . [1]

ولا يعني ما سبق أن الأدب النسوي ضد الأدب الذي يكتبه الرجل، ولكنه في الحقيقة نشأ ضدا لتلك الحمولات الثقافية التي بثها الرجل في الأدب منذ زمن طويل، فكرست سلطته المطلقة، و عززت من مكانته على حساب المرأة المضطهدة ، فالكتابة النسوية " ليست في هذا السياق، بمقابل ولا هي بضد للكتابة "الرجالية"؛ إنها بالأحرى كتابة مضادة للقيم الذكورية ذات النزوع التسلطي و الاستحواذي ، سواء أكان مصدرها الرجل أم المرأة. فهي لذلك، كتابة

---

[1]- بثينة شعبان ، مرجع سابق

تترجم وعيا مجددا بالمغايرة والاختلاف، مداره مقاومة أحادية الصوت و الهيمنة ، وتكسيرهما[1]

إن المحاولات السابقة المؤيدة و المخالفة للتسمية لا تعدو أن تكون خوضا في مسألة يغلب عليها كثير من الافتعال ، فالأدب سواء أكتبه الرجل أم المرأة ، فالمهم فيه مدى تبنيه لقضايا الإنسان من حيث هو إنسان .

4 – بدايات الرواية النسوية العربية :

لقد مثلت الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين مرحلة حاسمة في تاريخ الكتابة النسوية العربية؛ فعلى صعيد الشعر برزت شاعرات مثل فدوى طوقان 1917، و ملَك عبد العزيز 1921، ونازك الملائكة 1923، فقد "بدت الفرصة سانحة أمامهن بصورة أفضل ليغيرن لهجة الخطاب الشعري، و يشتغلن بدأب على تأسيس سمات خاصة بشعرهن النسوي .

وأما فيما يتعلق بالكتابة الأدبية السردية فقد اتخذت المبدعة العربية من فن الرواية نافذة تبوح عبرها بهمومها وتنتقد في الوقت نفسه المجتمع الذي يحاصرها بأنماطه السلطوية المختلفة، وهو ما نقف عليه في نصوص ليلى بعلبكي وكوليت خوري وغادة السمان وغيرهن، حيث إنها "نصوص مشحونة بالاحتجاج والرفض لوضع المرأة العربية المتخلّف في مجتمعات تُكرس سلطة الرجل وتستلب وجود المرأة وكيانها[2] هناك اختلاف حول النص الروائي النسوي الأول المنضبط ضمن شروط البنية الفنية التي أتقنتها المرأة ، يؤرخ نزيه أبو نضال للنص الروائي من حيث النسائي الأول بصدور رواية (

---

[1]– عبد العالي بوطيبَ و آخرون، الكتابة النسائية التخييل و التلقي، اتحاد كتاب المغرب، ط 1 ، 2006، ص.5

[2]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1 ، 2003 ، ص 75 .

نتائج الأحوال) لعائشة التيمورية عام 1885 في مصر التي أطلق عليها مصطلح رواية نسوية على الرغم من أنها لم تخضع للإيديولوجية النسوية التي ظهرت في فترات متأخرة جدا ، و يمكن القول بالرواية النسوية في هذا الوضع للدلالة على جنس الكاتبة و ليس التوجه الروائي من حيث هو نوع نسوي .

أما إيمان القاضي فرأت بأن الرواية النسوية الأولى هي (حسن العواقب أو غادة الزهراء لزينب فواز 1899) و وافقتها الرأي بثينة شعبان : هي أول رواية تتجلى فيها معظم عناصر الرواية الحديثة من شخصيات و موضوع و جو روائي . الرواية سياسية اجتماعية تكشف عن المناخ السياسي وانعكاسه على المجتمع ، و تتداخل فيها شبكة العلاقات العائلية المرتبطة مباشرة بالنظام السياسي ، يظهر التنافس الشخصي و الحسد و الغيرة و المصالح الشخصية ، أثبتت الرواية تفهم المواقف السياسية مبكرا و اتخاذها كتجارب في أعمالهن الروائية .

يبقى الانتصار لنص على حساب نص آخر مدفوعا بتوجهات إيديولوجية أكثر منها فنية و جمالية ، و قد كان النص الروائي الذي صدر بوعي من الكاتبة العربية بهمومها الذاتية متضافرا مع حس فني يخضع لشروط الرواية من حيث هي نوع قائم بذاته .

عبرت الكاتبة العربية في سردها عن فهمها الخاص لحيثيات العالم الخارجي الذي لطالما احتكر الرجل لوحده حق تصويره و التعبير عنه، تماما مثلما تحكم في مجرياته و وقائعه، بيد أنها لم تهمل العوالم الداخلية للأنثى العربية، فحفرت عميقا، وخاضت في التفاصيل الصغيرة، وهكذا استطاعت أن تصوِّر الداخل كما الخارج، وأن تجمع بيْ ما هو خاص يتعلق بها وبيْ ما هو عام يتجسد في الراهن العربي بقضاياه الثقافية والسياسية والاجتماعية. كانت روايتا ليلى بعلبكي (الآلهة الممسوخة) (أنا أحيا) أولى النصوص السردية النسوية التي أثارت ضجة واسعة في الوطن العربي، سيما وقد صدرتا سنة 1958 : "مع

تنامي دعوات التحرر والمساواة الاجتماعية، وخاصة بالنسبة لقضايا حقوق المرأة وموقعها في الأسرة و المجتمع .

ويعد نص (أنا أحيا) حسب الناقدة زهور كرام "من الخطابات التأسيسية لسؤال موقع المرأة، وطرح مسألة انتقال ضميرها من موقع المفعول بها، إلى موقع الفاعلة، من المسرود لها إلى الساردة ضمن أسئلة الثقافة العربية [1]

ذلك أن هذه الرواية قد صدرت في مرحلة تاريخية لم تكن فيها مسألة المرأة قد طرحت بعد صراحة في الخطابات العربية أدبية كانت أو غير أدبية، فإذا بليلى بعلبكي تصدم بروايتها الوعي الجمعي العربي بداية بالعنوان الذي يثبت ضمير المرأة)أنا (واقعا ينبغي احترامه لأنه ينتقل من كونه مفعولا به إلى موقع الفاعلية، فهو يفعل، هو يحيا، ووصولا إلى المتن الذي ستسائل فيه ليلى بعلبكي "واقع هويتها الأنثوية التيَ جَعلَتَها دائمة العطاء . وعلى الرغم من أن رواية (أنا أحيا) للروائية اللبنانية ليلى بعلبكي هي أولى الروايات التي ظهر معها مصطلح الكتابة النسوية انشغالا نقديّا و سؤالا معرفيّا إلا أن كاتبات عربيات كثيرات قد خضن غمار تجربة الكتابة الروائية قبل هذا التاريخ بكثير، بل لعل رواية (بديعة وفؤاد) للأديبة السورية عفيفة كرم "أول رواية عربية متكاملة من حيث مادتها الحكائية وخطابها " فقد صدرت في أمريكا سنة 1907 ، وسبق ظهورها ظهور رواية زينب لصاحبها حسين هيكل.

لقد اقتحمت المبدعة العربية عالم السرد بحماس كبير، فتوالت أسماء عديدة لروائيات عربيات مثل زهور كرام وأحلام مستغانمي وآمال مختار وفضيلة الفاروق في شمال إفريقيا، وليلى العثمان في الكويت، وغادة السمان وكوليت خوري في لبنان، ونوال

---

[1]– زهور كرام، السرد النسائي العربي مقاربة في المفهوم و الخطاب،،ص 7

.

السعداوي وسحر الموجي واعتدال عثمان ولطيفة الزيات في مصر، وسحر خليفة في فلسطيْ، ونبيلة الزبير في اليمن، وبثينة خضر مكي في السودان... وغيرهن كثيرات .

وهكذا فجرت المرأة الكاتبة عبر ثنايا سرودها المكبوت الدفيْن، و نددت بجملة الممارسات القمعية التي يواجهها بها المجتمع عند كل منعطف، هدفها الأول في ذلك كلّه إثبات ذاتها، و الدفاع عن حِّقها في تقرير مصيرها بعيدا عن الوصاية الذكورية ، فالمرأة العربية إنما تقاوم في سردها سلطة الرجل واستبداده معتمدة سلطة الحكي أو السرد.

المحاضرة 14 : العجائبية في السرد العربي المعاصر

العجائبية في السرد العربي المعاصر

1 – العجائبي بين المفهوم و المصطلح :

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

و قد أشار "جميل حمداوي" إلى عدم وجود مقابل في المعاجم العربية لمصطلح Fantastique/ Fantastic المعروف في النّقد الغربي، لذلك فضّل استعمال مصطلح "العجائبي" لقربه منه واشتراك المصطلحين في دلالات عدّة، كالرّوعة و العظمة و العجب و الاندهاش و الخيال الوهمي و الخارق غير الواقعي. كما ميّز بين مصطلحين قريبين منه، و هما: حكاية الخوارق و الحكاية الغريبة، لما لهما من خصوصيات دلالية و بنيوية و تداولية. [3]

و من جهة أخرى يستند الأدب العجائبي إلى تداخل الواقع و الخيال، و تجاوز السببية و توظيف الامتساخ و التحويل و التشويه و لعبة المرئي و اللاّمرئي، و حيرة القارئ بين عالمين متناقضين: عالم الحقيقة الحسيّة و عالم التصور و الوهم و التخييل، ممّا يوقعه بين حالتي التوقع المنطقي و الاستغراب غير الطبيعي أمام حادث خارق للعادة، لا يخضع لمنطق العقل و الطبيعة و قوانينها. [4]

---

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

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

[3] - جميل الحمداوي ، الرواية الفانطاستيكية ، مجلة ندوة للشعر المترجم ، 9 جوان 2015 .

[4] – ينظر المرجع نفسه

و قريب من هذا، التّعريف، نجد التّعريف الذي أورده "تودوروف" عندما عرّف الأدب العجائبي، أو ما يسمى بالفانتاستيك، قائلا بأنه التردد الذي يصيب المتلقي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية، و يجد نفسه أمام وضع فوق طبيعي حسب الظّاهر. فعندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة يمكننا تفسيرها إما من خلال المسبّبات الطبيعية أو فوق الطبيعية، لكن التردد بين هذه المسبّبات هو الذي يخلق هذا التأثير العجائبي. [1]

و قد ضبط "تودوروف" الشروط الأساسية التي تحدّد شعرية النّص العجائبي، و تتمثل في إرباك التّشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السّارد بمتلقي النّص عندما يجبر النص متلقيه على اعتبار عالم الشّخوص عالم أشخاص أحياء. و على التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث و التفسير الخارق للطبيعة، أي إنّ المتلقي يشكك في صحة الخبر عن العالم، و لكنّه في الوقت نفسه يظلّ غير قادر على تفسيره. [2]

و بهذا يمكن القول إنّ العجائبي يشكّل قطيعة مع العالم الذي ينتمي إليه و بروزا مفاجئا لما هو معروف في الحياة اليومية التي لا تتغير.

و إذا تأملنا في أغلب التعاريف الواردة في هذا الشأن، سنلاحظ أنّ أغلبها مستقاة من تعريف "تودوروف" سواء في سياق التنظير أو التّطبيق. فالعجائبي في نظر "تودوروف" يتجلى في حدوث أحداث طبيعية و بروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي .

---

[1] –تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط – المغرب، ط 1 .1993 ص54 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 52

2 – العجائبي في التراث العربي :

إن الإرهاصات الأولى للعجائبي في التراث العربي تشكلت من روافد عديدة و متنوعة لأدب العجائبي ، فالليالي و السير و كتب التاريخ التي ألفت قبل ابن خلدون و كرامات المتصوفة ، و يوميات الرحالة العرب ، و ما زخرت به المخيلة العربية من جهة أخرى ... كل هذا الزخم النثري كان فيه التفسير غيبيا خارقا .[1] و يمكن في هذا السياق استحضار أهم الكتابات و التآليف و فنون النثر التي اصطبغت بصيغة عجائبية على الرغم من اختلاف سماتها و مظانها و مشاربها و ذلك مثل:

1 – الكتابات الدينية التي تحفل بقصص الأنبياء و الصالحين الذي أجرى الله على أيديهم الخوارق و المعجزات ، كما تحفل بتصوير عوالم غير مرئية كعوالم الجنة و النار ، و البرزخ و التناسخ و الأرواح .

2 – قصص الخرافات التي تشيع في بيئات العامة و يتناقلها الخلف عن السلف ، و تتعالق بطريقة أو أخرى مع مخاوفهم و آمالهم كقصة الغول و العفريت مثلا .

3 – قصص الحيوان و القصص الرمزية و هي قصص توظف غالبا لإيصال فكرة المبدع و من أبرزها قصص كليلة و دمنة ، لابن المقفع ، و حي بن يقظان لابن طفيل ، و رسالة الغفران لأبي العلاء المعري ، و رسالة الزوابع و التوابع لابن شهيد الأندلسي .

4 – قصص الأمثال التي تحوي كما مدهشا من القص العجائبي كأمثال الواحدي و الأصفهاني و الميداني و العسكري ... الخ

5 – كتب التنجيم و الطلاسم و السحر و الزجر و الكيمياء التي تقدم خليطا غريبا من الحقيقي و المستحيل و الشعوذة و العلم .

---

[1] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، ط 1 ، 1977 ، ص 83 .

6 – السير الشعبية و ما فيها من شخصيات بطولية تتجاوز ما هو ممكن مثل سيرة عنترة ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، و سيرة علي الزيبق ، وسيرة سيف بن ذي يزن و غيرها .

7 – قصص الحمقى و المغفلين و الطفيليين و البخلاء و الأذكياء و نوادرهم الذين يرسمون عوالم خاصة تثير الدهشة و الضحك و الاستغراب .

8 – قصص الشطار و العيّارين و هي تزخر بكل غريب و شاذ و مستهجن من السلوك و النفسيات و الشخصيات .

9 – كتب غرائب الموجودات و المخلوقات و الرحلات التي تزخر بمشاهد عن مخلوقات أرضية يحار الإنسان في تصديق وجودها مثل كتاب مسالك الأبصار في ممالك الأمصار لابن فضل العمري ، و زبدة كشف الممالك و بيان الطرق و المسالك للظاهري ، و كتابي القزويني و ابن الوردي المذكورين سابقا .

10 – كتب التراث الصوفي التي تقدم نماذج الأفعال الخارقة التي تظهر على أيدي الصوفيين على أنها كرامات و خوارق ، و قد ألف في هذه الخوارق الكثير من المؤلفات التي تخلط بين الممكن بالمستحيل ، و الشعوذة بالخرافات و الغيبيات مثل كتاب كرامات الأولياء للنبهاني ، و بهجة النفوس لابن عطاء السكندري و اللمع للسرّاج .

11 – القصص العاطفية و الاجتماعية التي تزخر بخوارق تأتي من علاقات الإنسان بجنس غير جنسه كالحيوان أو الجن أو الشياطين و الملائكة مثل قصص ألف ليلة و ليلة .[1]

و هكذا فإن التراث العربي كان طافحا إلى حد كبير بالنصوص التي تدخل في دائرة العجائبي ، و تؤلف جزءا منيرا و متميزا في نسيج الذاكرة الإبداعية القديمة ، بخاصة و أن العرب قد اهتمت بما هو عجيب و غير مألوف في فنونها التعبيرية إبداعا و درسا ، فأنشأت

---

[1] – سناء شعلان ، السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية و القصة القصيرة في الأردن (1970 ، 2002) ، نادي الجسرة الثقافي و الاجتماعي ، قطر، 2007 ، ص 36 ، ص 38

له بابا خاصا يضم ما هو طريف و نادر و غير واقعي ، فيه من الخرافة و الاختلاق أكثر مما فيه من الصدق و الحدوث .

3 – العجائبي في السرد العربي الحديث و المعاصر :

عرف النص السردي العربي العجيب و الخارق منذ بواكيره النصية الناضجة الأولى ، وبالنظر إلى سرودنا العربية الحديثة والمعاصرة نلحظ أن العجائبي أصبح سمة نصية مألوفة، إذ بعد أن كان علامة على بعض النصوص العربية القديمة، أصبح علامة حداثية جامعة بين عوالم الإبداع السردي وعالمنا الحقيقي المشحون بالتوتر، الباحث عن وسائل جديدة للتعبير عنه، فمن بدايات القرن العشرين "بدأ هذا الأدب (العجائبي) يتفرد ويخرج من كونه عنصرا مساعدا على التخييل ليصير 1وبذلك نجد أن النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة في مقدمتها الرواية حاولت التعبير بالعجائبي لا عنه، ولعّ ل سياقات إنتاجها تكفل لنا الحق بالقول إن استخدامه أصبح ضرورة فكرية وثقافية معاصرة، خاصة إذا واشجنا بين جانبه الوظيفي التعبيري وبين ما يلحق النص من جماليات فنية إثر توظيفه. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أّ ن النص السردي العربي الحديث والمعاصر لم ينفك في توظيفه للعجائبي عن الكتابات العالمية التي تقوم بذلك، ولم يخرج عن الأطر العامة التي تميز هذا النوع من الكتابة، إذ عاد النص العربي إلى الروافد العجائبية ذاتها (الأسطوري/ المعجزات/ السحر والشعوذة/ الخيال العلمي)

و يتجلى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عديدة من بينها: [1]

1- ارتباطه بالماضي و الغيبي و الكرامات و المعجزات.

2- يعمل على تبئير الإنسان و المكان و الزّمان.

---

[1]- شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات و بناء التّأويل، دار الثّقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 190.

3- اتّخاذه الأحلام و الرؤى سبيلا للبناء الفني.

4- اعتماده على خلق المفارقة و السّخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة و الخارق و المسخ و التحول و التّضخيم.

إن العجائبي بصيغ توظيفه المختلفة وآثاره الجمالية قريب : "من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع، من حيث التجسيد و المواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقع نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز المتناقض وكأّ ن الحكاية العجائبية ليست غير نمو عضوي لانطباع معين .[1]

وهي بذلك تجمع بين مسارين؛ الأّول يستدعي فضاء التجربة الأسطوري و الفلكلوري الثقافي . لقراءة الواقع من خلاله، و الثاني يأخذ مسارا آخر ينطلق من الواقع و يتجه نحو المتخيّل و المحتمل و المتوقع.

و من بين النصوص السردية العربية التي تضمنت دلالات الخارق و العجيب نذكر منها :

الروايات : الطاهر وطار : الحوات و القصر ، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، محمد ساري الغيث ، إدوارد الخراط رامة و التين ، الطيب صالح عرس الزين ، جمال الغيطاني كتاب التجليات ، إلياس خوري أبواب المدينة ، يحي حقي السلحفاة تطير . الميلودي شغموم عين الفرس ،

يتحدد العجائب يبكونه شكلا سرديا أو خاصية خطابية بارزة ، و مادة للحكي و طريقة في بناء النص الروائي العربي المعاصر .

يقترن العجائبي في الكتابة الروائية بنزعة التجريب ، بل يمكن اعتباره أسلوبا تجريبيا يتصدر الكثير من أساليب السرد المعاصرة من حيث التطويع و التشكيل ، بخاصة و أنه كان تقنية جديدة استأنس و لاذ بها الروائي في نزوعه المتواصل إلى التجريب و التحديث و كذا

---

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 23

التغيير مما فسح المجال واسعا لخلق دينامية سردية غير مألوفة ، كان للعجائبي فيها النصيب الأوفر في القدرة الفائقة على صوغ ملامح كتابة مغايرة ، و إبهار المتلقي عبر عمليات تفجير للأحداث و الأزمنة و الأمكنة و اللغة و المنظور السردي في كتابة الحكاية

استطاع الروائي العربي أن ينفتح من خلال سردية التعجيب على أنموذج فني لمتخيل عربي مختلف له خصوصياته و سماته الفارقة التي تميزه عن سائر المتخيلات الأخرى ، من حيث الارتباط بالتراث العربي و مرجعياته الغزيرة في إثراء اللغة السردية و السمو بسحر الدلالات إلى مستويات غير معتادة .

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع :

1 – المراجع العربية :

*إبراهيم زكريا ، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، دت، دط،

*أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب ، وهران ، الجزائر، ط1 ، 2005 .

*أحمد طالب،الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (1931 – 1976) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر

*إسماعيل زروخي، حوارات إنسانية في الثقافة العربية، شركة دار الطباعة والنشر والتوزيع .

*أنطونيوس بطرس : الأدب ، تعريفه ، أنواعه ، مذاهبه ، المؤسسة الجامعية للكتاب ، لبنان .

*بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية العربية ، دار الآداب ، ط 1 ، 1999

* بلحسن عمار ، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984

*بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1 ، 2003

*توفيق الحكيم ، بجماليون ، دار مصر للطباعة .

– الملك أوديب، دار مصر للطباعة، القاهرة – مصر.

*جابر عصفور ، زمن الراوية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999

*حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، مطابع الإدارة السياسية، دمشق – سوريا، ط5 1991

–تطور الأدب الأوروبي و نشأة مذاهبه و اتجاهاته النقدية ، مطبعة طبرين 1974

*حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1990

*حسين مروة، دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، لبنان

*حسين نجمي ، شعرية الفضاء السردي المتخيل و الهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب

*حميد لحميداني ، النقد الروائي و الأيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1990

– بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2003.

– القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط **2** 2007.

*حلمي القاعود: الرواية التاريخية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، مصر، 2004.

*خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث – تأريخ/ تنظير/ تحليل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1 ، 1997

*رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1975

*رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دراسات جمالية ، دار الوفاء للطباعة و النشر و التوزيع ، الاسكندرية ، ط 1 ، 1998.

*ريم جبر فريحات : التجليات الملحمية في رواية الأجيال العربية ، وزارة الثقافة ، عمان ، ط 1 ،2005

*زهور كرام ، السرد النسائي العربي ، مقاربة في المفهوم و الخطاب ، شركة النشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2004

*الطاهر أحمد المكي، القصة القصيرة، دراسة و مختارات، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 1978 .

*سالم المعوش ، الأدب و حوار الحضارات ، المنهج و المصطلح و النماذج ، دار النهضة العربية بيروت .

*سعد البازعي ، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 4 ، 2005 .

*سعيد إدوارد ، العالم والنص والناقد، ترجمة عبد الكريم محفوظ، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ،2000 .

*السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية مصر، دط، دت.

* السعيد يقطين، السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات، دار رؤية، القاهرة – مصر، ط1، 2006.

*سمر روحى الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

*سناء شعلان ، السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية و القصة القصيرة في الأردن (1970 ، 2002) ، نادي الجسرة الثقافي و الاجتماعي ، قطر، 2007

*سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة ، مصر، ط 3 ، 1999 .

*سيزا قاسم، بناء الرواية،(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.

*شايف عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط 1 ، 1985 .

*شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، مصر، ط 1 ، 1977.

– هوية العلامات، في العتبات و بناء التّأويل، دار الثّقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005 .

*عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1999.

*عبد الرحيم الكردي ، البنية السردية للقصة القصيرة ، مكتبة الآداب ، ط 3 ، 2005.

- السرد ومناهج النقد الأدبي ، مكتبة الأدب ، 2001 ،

*عبد الصمد زايد ، مفهوم الزمن و دلالته في الّرواية العربية المعاصرة ، الدار العربية للكتاب ، تونس ط 1 ، 1988.

*عبد العالي بوطيبَ و آخرون، الكتابة النسائية التخييل و التلقي، اتحاد كتاب المغرب، ط 1 ، 2006 .

*عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 2005 .

- السردية العربية الحديثة ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

*عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ،ط 5 ، 1993

* عبد المالك مرتاض، أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل الخليفة، ديوان المطبوعات. الجامعية، الجزائر،1982

- في نظرية الرواية،بحث قي تقنيات السرد،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1998

*عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ، مصر ، 1963 .

*علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط 2 .1999

*عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا دراسة في النقد العربي الحديث، دار جهينة، عمان، الأردن، ط1 ، 2006

*عمر ربيحات، الأثر التراثي في شعر محمود درويش، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن ،2007 .

*عيلان عمرو ، الأيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط 1 ،2001 .

غالب هلسا ، المكان فى الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، 1989.

*غسان زيادة ، قراءات في الأدب و الرواية إنه نداء الجنوب ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1995.

*فؤاد فنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر، ط1، 2008.

*فراس السواح ، مغامرة العقل الأولى ، دراسة في الأسطورة ، دار علاء الدين للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط 11 ، 1996 .

*الفراهيدي ، كتاب العين ، تحقيق مهدي المخزومي و السامرائي ، دار الهلال ، القاهرة ،

*فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 ، 1999

*مجاهد عبد المنعم مجاهد ، جماليات القصة القصيرة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت

*محمد بوعزة ، تحليل النص السردي ،تقنيات و مفاهيم ، منشورات الاختلاف ، 2010 .

*محمد حسين هيكل، بين الحضارتين الإسلامية و الغربية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط،2 ، 1999 .

*محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا .

*محمد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، لبنان، ط 2 ، 1999.

*محمد عبد الوهاب المسيري ، الأيديولوجية الصهيونية: دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة. سلسلة عالم المعرفة, المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، 1983

*محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر.مكتبة غريب ، القاهرة ، ط 1 ، 1985

*محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، ط 11 ، 2010 .

– الرومانتيكية ، دار العودة ، بيروت ، ط 6 ، 1981 .

*محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1 ، 1983

*محمد القاضي، الرواية والتاريخ– دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس

*محمد معتصم، المرأة و السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء_المغرب، ط 1 ، 2004 .

*محمد مندور، في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة – مصر، دط، دت.

– الأدب و مذاهبه، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة،د.ط .

*محمد ناصر العجيمي ، في الخطاب السردي (نظرية غريماس) ، الدار العربية للكتاب ، 1993

*محمد نديم خشفة، المنهج البنيوي لدى غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1 ،1997 .

*محمود أمين العالم ، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

– البنية و الدلالة في القصة و الرواية العربية المعاصرة،دار المستقبل العربي ، مصر ، 1994 .

*مرسي الصباغ ، القصص الشعبي العربي في كتب التراث ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر ، ط 1 ، 2006

*نبيلة إبراهيم ، فن القص في النظرية و التطبيق، دار قباء، مصر

*نبيل راغب ، قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

*نجيب محفوظ ، ليالي ألف ليلة، مكتبة مصر، القاهرة

*نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط 1 .2006

*نواف أبو ساري، الرواية التاريخية، بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة – الجزائر، ط 2004.

*واسيني الأعرج ، رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ، دار كنعان ، ط 1 ، 1998.

2 – المراجع المترجمة :

*بيوتي جان مارك ، فكر غرامشي السياسي؛ ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ،1975.

*تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط – المغرب، ط 1 .1993 .

*جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986 .

*روجر آلن، الرواية العربية، ت حصة ابراهيم المنيف ،المجلس الأعلى للثقافة فيلاديلفيا ، 1997.

*روجر هنكل، قراءة الرواية، ت صلاح رزق ،دار غريب للطباعة والنشر ،2005.

*رولان بارت ، النقد البنيوي للحكاية ، تر :أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط 1 ،1988 ،.

* ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء– المغرب، ط 1 .1986

الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة – مصر، ط 1 .1987

3 – القواميس / المعاجم :

*ابن منظور ، لسان العرب ،دار صادر ، بيروت

*إبراهيم مصطفى و آخرون ، المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ، مصر ، ط 4 ، 2004 .

*جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1 ، 1986 .

*الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، دار الرسالة، بيروت ، لبنان، ط 8 .2005

*مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط 2 ، 1984 .

*محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان،ط 1 ،1996 .

فهرس الموضوعات :

مقدمة

1-مدخل إلى السرديات العربية الحديثة والمعاصرة 5

2-اتجاهات الرواية العربية : الاتجاه التاريخي..... 17

3-اتجاهات الرواية العربية : الاتجاه الواقعي..... 28

4-اتجاهات الرواية العربية : الاتجاه الوجودي.....38

5-اتجاهات الرواية العربية : الاتجاه النفسي.....44

6-الصراع الحضاري في الرواية العربية.....53

7-البعد الإيديولوجي في الرواية العربية.....63

8-توظيف التراث في السردية العربية 75

9-جماليات المكان في النص السردي.....86

10-المسرح الشعري 95

11-المسرح الملحمي والأسطوري.....107

12-البنية السردية في القصة القصيرة.....118

13-السرد النسوي 127

14-العجائبية في السرد العربي المعاصر 136

قائمة المصادر و المراجع 145

فهرس الموضوعات 153