وزارة التـعليم الـعالي والـبحث الـعلمي

جامـعة الـجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

كليـة اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

عنـوان الأطـروحة:

آفاق التّحول في الكتابة الرّوائية العربيّة – قراءة نقدية لرواية الأزمان المظلمة لـ "طالب عمران" أنموذجا

رسالة لنيل شهادة دكتوراه الـعلوم

تخصص: تحليل الخطاب

من إعداد:

– زهرة بوضروة

إشراف الأستاذ:

أ.د/ حفصة جعيط

السنة الجامعية: 2018/2017

وزارة التـعليم الـعالي والـبحث الـعلمي

جامـعة الـجزائر 2 أبو القاسم سعد الله

كليـة اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

عنـوان الأطـروحة:

آفاق التّحول في الكتابة الرّوائية العربيّة – قراءة نقدية لرواية الأزمان المظلمة لـ "طالب عمران" أنموذجا

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
1-			رئيسا
2-			مشرفا
3-			عضوا
4-			عضوا
5-			عضوا
6-			عضوا

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من أوصاني الله ببرهما وطاعتهما والدعاء لهما.

إلى أبي الحبيب سندي في الدنيا أطال الله في

عمره وأمده الصحة والعافية

إلى من أفتقدها كثيرا ولم تمهلها الدنيا لأرتوي بحنانها أمي رحمها الله.

إلى كل إخوتي وأخواتي.

إلى كل من سعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

زهرة بوخروة

كلمة شكر وتقدير

الحمد لله حمدا كثيرا إذ منّ علي بإتمام هذا العمل المتواضع

ثم الشكر موصول إلى من كانت له اليد الطولى في هذا الانجاز الأستاذة المشرفة "جعيط حفصة "

ثم جزيل الشكر مرفوع إلى كل من رافقني طيلة فترة إنجاز هذا العمل.

إلى رفيقات ورفقاء المهنة طيب الله ذكرهم وأحسن إليهم وإلى كل من شملهم حديث النبي صلى الله عليه وسلم: "وإنّ الملائكة لتضع جناحيها لطالب العلم رضًا بما يصنع"

والصلاة والسلام على النبي المصطفى عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

زهرة بوضرورة

مقدمة

مقدمة:

إن الخوض في غمار البحث المتخصص ليس بالأمر الهيّن، وإن البحث في مجال الرواية العربية وآفاقها له إشكالاته التي تتطلب الوقوف عندها ودراستها وتحليلها بعناية ودقة، والحقيقة أن الرواية العربية تمتد في وجودها إلى تاريخ أطول مما نسبه إليها بعض الكتاب والدارسين مما تأثروا بالفكر والنوازع الغربية، فالتراث العربي غني بمختلف الحكايات الشعبية من السرود التي تأصلت في تاريخنا العربي المجيد وحكايات ألف ليلة وليلة ، والسير الشعبية من سيرة ذي يزن وسيرة بني هلال هو أبرز ما يدل على تجذر وأصالة الرواية العربية وتشبثها وتشبعها بقيم وتراث والأجداد.

والحقيقة أن هذا البحث المقدم لنيل شهادة الدكتوراه هو امتداد للبحوث السابقة لنيل شهادة الليسانس والماجستير، إلا أن هذه المرة آثرت أن أعمم الدرس وأخصه بدراسة الرواية العربية ككل بدلا من اقتصاري على دراسة القصة الجزائرية وقد حاولت من خلال هذه الالتفاتة أن أتتبع مسار الرواية العربية منذ بداية نشأتها مع بدايتها الأولى التي كانت تستحي أن تظهر بها أمام العالم العربي كفن قائم بذاته إلى أن أصبحت أداة من أدوات التسلية والتربية إلى أن أصبحت تتربع على عرش الأجناس الأدبية وتتسيد المقام، وأكثر من ذلك حاولت أن أتابع سير وتطور هذا الفن الأدبي بعقد المقارنات واستنتاج واستحسان الميزات واستخلاص الخصائص التي ساهمت بالقدر الكبير في إقامة عودها وتصحيح مسارها وتحسين أساليبها وتطوير تقنياتها.

وإننا إذ نقف أمام هذا الكم الهائل المتهالك للانجازات الروائية والقراءات النقدية لمختلف النصوص الروائية العربية نلاحظ ذلك التطور الذي مسّ الكتابة الروائية العربية على مستوى جسدية النص أو المتن الحكائي، وجاء هذا التطور كنتيجة حتمية لما طرأ على الدراسات الأدبية من تطورات بداية مع ظهور البنيوية كمنهج شكلي حديث تفرعت عنه مختلف المناهج النقدية المعاصرة، تبنت الرواية العربية مختلف مبادئها وأسسها ووظفتها في بناءها الشكلي لمتونها السردية. هذا ويرجع سبب عدم تحديدي للإطار الزماني والمكاني لتحولات الرواية العربية هو أن هذا الموضوع يخضع لحركية دائمة ومتغيرة ودراسته تتطلب

التعريج على حقب زمنية متعددة سواء كانت متباعدة أو متقاربة من أجل عقد موازنات و مقارنات.

إن الرواية العربية المعاصرة تعيش اليوم أزمة حقيقية ذاتية من حيث أنها تحاول مجاراة العصر بمختلف تمظهراته رغبة منها في مواكبة الحاصل من الزمن الحاضر وهى تتطلع إلى أفق أرحب سيشدها الحنين و الأنين بخيط ر فيع إلى ذلك الزمن الغابر حيث نجد أنفسنا أمام حقيقة أن ثمة شيئا ما يتسرب من بين أيدينا اليوم هو طفولة العالم، والحقيقة أن عدم الوعي بالظرف الراهن وانعكاساته السلبية أو الايجابية قد يشكل إخلالا بالشرطية القائمة والتي تحقق توازن قطبي الزمن المتجاذبين وإن هذا الإخلال قد يسبب له انفصالا وتمزقا ذاتيا قد تعجز فيه أن تنتمي إلى أصولها موضوعا وشكلا هذا من جهة، أما من جهة ثانية فقد لعبت المنافسة الإبداعية بما تكتنفه من تنويعات تقنية وموضوعاتية دورها في دفع عجلة التطور في ظل عولمة فكرية وإيديولوجية البقاء فيها للأقوى والأصلح، أجبرت الذات العربية فيها في صراعها مع الآخر على أن تتخلى على ملامحها ومقوماتها الشخصية والتي وجدت فيها عائقا يقف أمام رقيها المادي والمعنوي كذلك بدا التجديد أمرا حتميا في القص العربي الذي أصبح يقاوم من أجل أن يثبت في ظل عالم متغير، وظلت الرواية العربية وهي تنتقل من حقبة زمنية إلى أخرى تجدد رداءها من أجل أن يتماشى مع طبيعة العصر وظل النقد العربي يرصد هذه التخيلات في المنظومة والمنطوقة العربية ويغربل الأفكار جوى المضامين ويحرص على متابعة الأشكال في تبادلاتها من حيث حيازة وتوظيف الأسلوب والتقنية فيبقى على ما استحق أن يبقى ويسقط ما رفضه الذائقة العربية ونبذته.

ومن أجل هذا سقطت الرواية العربية في ما يعرف اليوم بأزمة الهوية وهي أزمة ثقيلة متعددة الجوانب مثقلة بالإشكالات، وهي جانب من جوانب البحث الذي حاولنا أن نثريه ونجيب عن مختلف تساؤلاته .مواضيع عدة تتطلب العناية والوقوع عندها ولعلّ هذا أحد الأسباب التي شجعتني على اختيار الموضوع ف:

أولا: غنى الموضوع بمختلف جوانبه الشكلية والموضوعية مسألة تستدعي البحث فيها ثم إن الرواية العربية المعاصرة ظهرت في أشكال جديدة وابتدعت مضامين أكثر جدة، لا نقول أن الباحثين قد أغفلوا دراستها ولكن إن وجدت فهي تتواجد بصورة مشتتة وعلى الدارس الذي يود الإلمام بمختلف جوانب الموضوع أن يجتهد في لملمة شتاتها و أن يعمل فكره في استنتاج ما خفي عنه أو ما استخفي عنه ذلك لأنها دراسات معاصرة غير متوفرة وان توفرت فلن تكون بالصورة التي ينتظرها الباحث، فأغلبيتها دراسات تعتني بجانب واحد معين دون جوانب أخرى.

ثانيا: فقد استهوانا موضوع الرواية العربية وخصوصا المعاصرة منه واستهوانا البحث فيه، سيما وجدّة الموضوع الذي نجد فيه من المؤلفات إلا القليل اثنان منها يحملان نفس عنوان "أفق التحولات في الرواية العربية" الأول للكاتب نزيه أبو نضال والثاني لمجموعة من المؤلفين ، بحثنا بالتقريب لكن محتواه ينحو بعيدا عن المنحنى العام المسطر والغاية المرجوة من الدّرس، فمقدار ما يحمل الموضوع من الجدة والتوسع والاجتهاد هو عنصر كاف بحد ذاته ليحمل الدرس على تتبع مساره بغية استكناه مواطن قد يكون الباحث قد أغفلها ، ثم إن غنى مادة البحث من حيث الكم والوفرة والنوعية موضوع يسيل اللعاب بغية السبق في الاجتهاد أو وضع الأصبع على المناطق المحظورة أو الخطيرة أو التي لم تعالج بعد أو تلك التي لم تستنثر بعد أو لم يتم التنبه إليها ضمنيا أو بطريقة مباشرة.

ثالثا: رغبتي في مقاربة النصوص الروائية ولو بشكل نظري وعقد مقارنات ضمنية بينها وبين النصوص القديمة أو الحديثة رغبة في استنباط ما استجد منها على المساحة العربية وما طرأ عليها من تجديد على مستوى الطرح والتقنية.

رابعا: جدّة الموضوع المطروح قيد الدّرس التّطبيقي فرواية الخيال العلمي هي رواية فريدة من نوعها على المستوى العربي لذلك كان البحث في موضوعها أمرا يستوجب الاتكاء على القدرات المعرفية للباحث نفسه دونما حاجته للبحوث السابقة تكاد تكون منعدمة في هذا

المجال خصوصا لذا فإن فرادة البحث وخصوبته وغرابته كلها دوافع تشجع الباحث على اختيار مواضيع كهذه خصوصا وندرتها على الصعيد المحلي والإقليمي.

خامسا: إلقاء نظرة استشرافية على ما يمكن أن يستجد على مستوى واقع القصص العربية بما في ذلك رصد كل التحولات الطارئة والتي ويمكن أن تطرأ على مستوى السرود العربية سواء أكان ذلك مظهريا أو ضمنيا، ورسم خطة واضحة مقاربة للمسار المنهجي الذي يمكن أن تسير وفقه الكتابة الروائية العربية وفقا للمعطيات المتوفرة والمنتظرة وهذا من أجل فتح آفاق أرحب لتطور الرواية العربية وتوسع أهدافها .

سادسا: الوقوف على آخر انجازات الرواية العربية كتابة وتقنية وذلك من خلال تتبع مسارها من النشأة إلى التطور، تحركنا في ذلك رغبتنا في تفقد فصول القصة العربية التي وضعت منذ نشأتها الأولى مجاراة القصة العربية في مضامينها وأدواتها –كغاية أسمى لها انطلاقا من أصالة مواضيعها وأساليبها.

إن أساس البحث منبني على تساؤلات فرضت نفسها وأخرى افتراضية نلمس طريقي الإجابة عنها بالتدرج ضمنيا في سياق الدراسة النظرية والتطبيقية نورد منها ما يلي:

ما هو موقع الرواية العربية بالمقارنة مع قرينتها الغربية؟ ما هو الحد الذي يمكن أن تصل إليه الرواية العربية في احتوائها للقضايا الراهنة؟ وكيف يمكنها أن تعادل الواقع العربي مضمونيا من خلال البنية السطحية؟.

- هل يمكنها استيعاب كل المتغيرات الشكلية والضمنية التي يفرضها عصر العولمة؟
- وكيف السبيل إلى ذلك؟

ولقد اتبعت في سبيل الإجابة عن هذه الأسئلة المسار المنهجي التالي:

استهللت الموضوع بمدخل تناولت فيه الحديث عن الخطاب اللساني العربي وما يثيره من تساؤلات حول ماهيته وأنواعه وآلياته وأطراف العملية التخاطبية.

ثم عرجت في الفصل الأول الموسوم «**البدايات الأولى لنشأة الرواية العربية**» على مفهوم القصص في اللغة والاصطلاح، وأولياته في الإسلام، وعناصر ومقومات القصة العربية هذا في المبحث الأول، أما في المبحث الثاني فتعرضت لجذور الرواية العربية وتجاربها الأولى وبداياتها المبكرة. وانتقلت إلى أسباب وعوامل ظهور الرواية الفنية عند الغرب وحاولت الوقوف على الرواية الواقعية الحديثة لأستكشف الجديد فيها. أما في المبحث الثالث فاجتهدت في تتبع الخطّ التطوري للقصّ العربي للوقوف على بواكيره والتطور الذي شهده عبر الأزمنة والملابسات بأصنافها التي أسهمت في هذه الحركية، ثم تطرقت إلى مفهومه في العصر الحديث وكذا موضوعاته واتجاهاته.

وفي الفصل الثاني المعنون بـ«**تحولات الكتابة الروائية العربية**» والموزع على ثلاثة مباحث، عالجت في المبحث الأول ما مرّت به الرواية العربية من تأرجح بين **التقليد والانعتاق**، ثمّ اجتهدت في الوقوف على التحولات فيها وقد أخذت تجدد رداءها الحضاري العربي فبنية العالم الجديد. وبعد هذه الرحلة في عالم التجديد الروائي انتقلت إلى أدائها الحداثي والصاخب وكشفت، بقدر ما استطعت وما أمدّتني به المتون الروائية والمراجع، عن توجّهات وتوجّسات الرواية العربية.

انتقلت بعد المراحل السابقة إلى فاعلية النقد في الإنجاز الروائي، وتلاه عنصر التوالدات النصية في الكتابة الروائية ثم تبعه عنصر مسؤولية النقد في تحريك الزمن الروائي فتصدر المرأة الوعي العربي إلى التأسيس لوعي نقدي جديد (عصر ما بعد الحداثة) وأخيرا البعد النقدي والنقد السردي. أما في المبحث الثالث من الفصل نفسه فقد تعرضت إلى مظاهر التحول في الكتابة الروائية العربية الموزع على ثلاثة عناصر:

- ظاهرة التجنيس الفني (الأجناسية)، وأثر تطور مناهج العلوم على النص الروائي وعنصر الأنواع الروائية المبتكرة ضمن استفتاح الأفق التصوري على اللامنجز من رواية للخيال العلمي إلى رواية الخيال الصوفي إلى الرواية التكنولوجية أو التفاعلية لنتحدث عن

الخارق والأسطوري في البطولة الروائية من ثم ننتقل إلى خصوصية الرواية العربية إلى سؤال الهوية الذي تطرحه وأزمنة الذات. أما في البحث الرابع فقد تعرضت إلى عنصر سيرورة الرواية العربية من التأصيل إلى التجريب، ثم إلى الشكل الروائي بين التأصيل والتجريب ومنه انتقلت إلى آفاق التجريب ورهانات الإبداع الروائي، وكذلك تحديات الرواية العربية الجديدة.

– وجاء الفصل الثالث وهو فصل تطبيقي لاستثمار المراحل السابقة بعنوان«**البنية السردية لرواية الأزمان المظلمة، لطالب عمران**» ورأيت الحاجة إلى بعض تنظيرات تخصّ المنهج البنيوي والأسلوبي والتأويلي التداولي من خلال المبحث الأول، أما المبحث الثاني فخصصته للعمل الإجرائي على النموذج الروائي مستندة إلى ما جاءت به المناهج المذكورة في المبحث الأول بقدر ما سمح به المتن .

– لا يمكن للباحث أن يسقط أي منهج على النص الأدبي إلاّ إذا فرض المتن نفسه على المنهج ولهذه العلة ووظفت في عملي الإجرائي مناهج دون أن أترك حدودا فاصلة بينها فاتبعت خطوات المنهج التاريخي التجميعي المقارن فيما يخص الزاوية النظرية، أما عن الشق التطبيقي فقد آثرت أن يكون تنويعا ومزجا بين المناهج الآتية: المنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي والمنهج التأويلي التداولي محاولة بذلك الانعتاق من إلزامية المنهج الواحد، دون أن أترك المجال لنمطية الدراسة النقدية تفرض نفسها على بحثي بحيث تجمع بين المعطيات التقليدية والحداثية المفتوحة على التأويل والقراءة انتقائية خاصة ما يتواءم وطبيعة العمل المدروس، وعملت فيه على المزاوجة بين رؤيتي الخاصة وضبطها لاجتناب فخ الاعتباطية مراعية بدلك مكونات العمل الأدبي، وقصدية الدرس المتعددة المنهج المتبع من غير الالتزام بقهريته .

– أما عن الأهداف المسطرة للبحث والتي استخلصناها من خلال مسيرة الرواية التطورية فهي:

– محاولة فتح الرواية العربية على اللامتوقع وتعميق رؤيتها لمستقبلها في ظل منافسة محلية وعالمية حادة الوطيس وفي ظل عالم مفتوح على التجريب .

في الأخير أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة وأعضاء اللجنة المناقشة وأرجو أن تتقبلوا مني هذا العمل المتواضع وأرجو من الله تعالى أن يجعله عملا متقبلا وموفقا والحمد لله رب العالمين.

مدخل:
تساؤلات حول الخطاب
الروائي اللساني العربي المعاصر

كم هي كثيرة الدراسات الخاصة بتحليل الخطاب الأدبي بشكل عام على مستوى قواعد البحث العربية، وكم هي قليلة تلك التي تهتم بتحليل الخطاب العلمي على مختلف تخصصاته، هذا الخطاب الذي يتخذ من اللسانيات بالدرجة الأول مادته الأساسية فيقدمها، أو يقارنها أو يقابلها أو يطبقها، دون الخروج منه على مدار اللغة العربية وان اختلفت صفاته من موضع لآخر.

أم جاء هذا النوع من الخطابات ليواكب العصر؟ وهل جاء هذا النوع من الخطابات ليواكب تطورات العلم؟ وما هي أهم توجهاته وخصائصه؟.

وقبل ذلك علينا أن نطل على وضعية الخطاب اللساني المعاصر ولو لبرهة ونتساؤل عن واقع الخطاب اللساني العربي المعاصر؟ الذي هو في الحقيقة «الخطاب الذي تعكسه الكتابات اللغوية التي تستند نظريا ومنهجيا للمبادئ التي قدمتها النظريات اللسانية في مختلف اتجاهاتها الأوروبية الأمريكية في إطار ما أصبح يعرف ب: اللسانيات العامة»[1].

1-واقع الخطاب الرّوائي اللّساني المعاصر:

لقد تنوعت الأعمال اللسانية العربية المعاصرة بين الترجمات المباشرة، والتأليف والإبداع الجديد والموازنات وبين ما توصل إليه الغرب حديثا وما اكتشفه العرب قديما وبين إحياء التراث وإعادة بنائه من جديد بغية نفض الغبار عنه وعرض أفكاره القيمة وإعادة إثبات ما تاهت عنه الأبصار والأفئدة من أجل إعادة قراءته من جديد في ثوبه القديم على ضوء اللسانيات الحديثة.

مست هذه الأعمال اللغة العربية من مختلف جوانبها التأليفية والمؤلف فيها بما فيها الرواية فدرست المستويات اللغوية من صوتي، صرفي، تركيبي ودلالي وألقت الضوء على المجالات التطبيقية المختلفة في اللسانيات، من تعليمية اللغات والصناعة المعجمية والترجمة

[1]- مصطفى غلفان. اللسانيات العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، أطروحات جامعية رقم 56/4. ص84.

الآلية وعلل الكلام، ...إلخ. حيث أن النظريات اللغوية قد ظهرت على مراحل متدرجة فقد كان لكل فترة طائفة من الباحثين ممن مروا بها وتأثروا بواضعي هذه النظريات أو طلابهم فعملوا بعدئذ على تطبيق هذه النظريات على اللغة العربية كما هو الشأن في المجامع اللغوية حيث تعمل مثلا على الموافقة على المفردات المستجدة بعد القيام بعملية جرد ودراسة وتقوم بعد ذلك بتعميمها على مختلف المجالات من أجل استعمالها.

وفي هذا الصدد سجلت المكتبة من الناحية التطبيقية للسانيات العربية كما من الكتب في المجالات اللسانية المختلفة حتى النظرية منها، غير أن هذا العدد يبقى شحيحا إذا ما قرن بالتطور السريع الذي تشهده اللسانيات الغربية.

وفي هذا الإطار، تظهر مجموعة من الإشكاليات التي توازت مع نقلة اللسانيات العربية رغبة منها في مجاراة نظريتها الغربية لعل من بينها إشكالية المصطلح العلمي ذلك لاختلاف طبيعة اللغة عن اللغة الأخرى المترجم عنها والتي طبقت عليها المناهج اللسانية الحديثة.

وكنتيجة يمكن أن يصل إليها العقل المفكر: إن اختلاف طبيعية اللغات قد يؤدي بالضرورة إلى تباين مناهج الدراسة والتحليل، وبالتالي فإن تطبيق هذه على اللغة العربية لن يحقق ذلك النجاح المتوقع أو المبتغى الذي حققه الدرس اللساني في عقر داره ومع لغات أخرى أجنبية طبعا تختلف من حيث الخصائص مع اللغة العربية فلطالما يجد الدارس نفسه في خلاف مع نفسه أو أمام مسائل لغوية يعجز عن حلها باعتماده المناهج الغربية الحديثة، ومن أجل رفع الكلفة على الدارس وتحقيقا لغايته في البحث بنفس النسق الذي تسير عليه المناهج الغربية في دراستها للمسائل اللغوية والآثار الأدبية فلا بد من ابتداع منهج قويم وجديد يقوم على التوفيق والجمع بين المناهج الغربية وأصالة وعراقة التراث الغربي على أن يمتزج كلاهما بإبداع الجيل الجديد، سيما وأن اللغة العربية ليست هي عربية الأمس.

«وقد تأثر الخطاب اللساني العربي المعاصر (بما فيه الخطاب الروائي) بإشكالية التراث والحداثة، فكثرت المقارنات والإسقاطات والتأويلات، لدرجة جردت بعضهم من العلمية والموضوعية، فنراهم يتقولون على القدماء ما لم يقولوه، ويسقطون على أفكارهم ما لا يتناسب معها من أفكار الغربيين»[1]، إن تقاطع المناهج الغربية الحديثة مع إشكالية التراث –الحداثة– خلق جملة من المسائل التي يستوجب علاجها، فإلباس الدراسات أو المؤلفات العربية ثوبا جديدا لا يليق بها قد يتسع وقد يضيق عليها، إذ أن هناك بعض من يميل إلى التقليد للغربيين وهم قليلون جدا...ولاسيما أولئك الذين يتعصبون لمدرسة واحدة، وقد يتهجم بعضهم على النحاة العرب فيقارنون بين مفاهيمهم. «وبين تصورات اللسانيات بل المدرسة الواحدة منها جاعلين هذه الأخيرة الأصل المسلم به، فإذا لم يجدوا عند العرب ما يوافق هذا الأصل رفضوا أقوالهم رفضا واستهزؤوا بهم»[2]، ولعل من بين عيوب اللسانيين العرب قلة اهتمام بمؤلفات بعضهم ومتابعتهم لها وكذا قلة تعاونهم واشتراكهم في مؤلفات مشتركة أو حتى تنسيق جهودهم مع بعضهم البعض لذلك يقول عبد السلام المسدي «إن اللسانيين العرب يرغب بعضهم عن متابعة ما يكتبه البعض الآخر ولاسيما باللغة العربية ويصدق هذا الأمر بتواتر غريب فلا يشد عنه إلا من ندر منهم»[3]، وهذا الأمر هو ما يجعلهم يقعون في فخ التكرار والاجترار إذ يعيد اللاحق ما قاله السابق، فيدور الجميع في العقل ذاته، ولا نجد تجديدا لا في الطرح ولا في المعلومات ولا في نوعية الكتابة، فمع جهود العرب الحثيثة النقلية والفعلية لهذه النظريات المؤسسة للسانيات العربية والتي يتم على نهجها تأليف الكتب في المجالات النظرية والتأليفية وكذا التطبيقية، لم يتم تحقيق النقل التام والفعلي لهذه النظريات في العديد من المؤلفات، حتى أنه نجد العديد من الدارسين يتجاهل ما كتبه غيره، ويتعامل مع مؤلفه كأنه سابق لزمانه «فيقحم فيه كل ما استطاع إقحامه فتأتي الخطابات

[1]– عبد الرحمن حاج صالح. المدرسة الخليلية الحديثة والدراسات اللسانية الحالية في العالم الغربي نقلا عن (هبة خياري: خصائص الخطاب اللساني). ص43.

[2]– هبة خياري. خصائص الخطاب اللّساني، الوسام الرعبي للنشر والتوزيع، ط1، 2011م. ص43.

[3]– عبد السلام المسدي . مراجع اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1989م. ص18.

شديدة التنوع كثيرة التفرع ولكنها لا تروي فضول القارئ كما ينبغي ولا تشبع حاجة الباحث المتخصص فما نجده هنا نجده هناك»[1]، هذا ويشهد مصطفي غلفان «أن الدراسات اللغوية العربية تزداد يوم بعد يوم من حيث الكمية أما النوعية فلا يزال تطورها محدودا»[2]، وهذا الأفضل للدراسات والمؤلفات العربية لو مالت للعمق والتخصص أحسن مما لو تميزت هذه الخطابات العربية بما فيها الرواية العربية بالعموم و السطحية و هذا ما سيجعل الرواية خصوصا موضع درسنا واهتمامنا أكثر دقة وتوسعا في طرح المواضيع ومعالجة الأفكار وشرحها وهو ما سيحقق الفهم التام لدى القارئ فسيجد الباحث القارئ فيها ضالته وراحته وكما تسنح له الفرصة بمتابعة أفضل لشتى التطورات الآتية في كل مجالات التأليف الدراسات الأدبية.

2-السجل المفهومي للبحث:

2-1-الخصائص:

نقصد بالخصائص مجموعة السمات التمييزية التي تتوج كل عمل عن سواه من جنس العمل وبما أننا في إطار تحليل الخطاب اللساني العربي الذي يتفرع عموما إلى خطاب تعميمي وخطاب تراثي وخطاب متخصص المقصود بالخصائص هنا مجموعة السمات التي تميز كل خطاب عن غيره من الخطابات وإن كانت من نفس الجنس وما تعلق منها بالمحتوى والمنهج والغاية والتلقي واللغة والمصطلح والتي تجتمع لتحدد معالم الخطاب الروائي خاصة واللساني عامة وباتفاقها تحدد مدى أصالة العمل الأدبي، فالخطاب الأصيل كما يقول عنه عبد الرحمن الحاج صالح هو الخطاب المبدع «هو من ليس نسخة لغيره مهما كان الزمن...»[3].

---

[1]- عبد السلام المسدي . مراجع اللسانيات، مرجع سابق. ص44.

[2]- بكالا محمد حسن. النظام الصوتي والصرفي في اللغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1969م. ص1.

[3]- عبد الرحمن الحاج صالح. النظرية التحليلية الحديثة، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد 10، -1996م ص86 نقلا عن هبة خياري، خصائص الخطاب اللساني. ص62.

2-2-الخطاب:

تتعدد تعريفات هذا المصطلح وتختلف باختلاف وجهات النظر، ويتداخل هذا الأخير مع تعريفات النص، الذي يرى البعض ترادفهما ويرى البعض الآخر تمايزهما عن بعض ويرى البعض الفرق يكمن في كون خطاب يرد مشافهة في حين تكون النصوص مكتوبة في حضور متلقي الخطاب في حين يوجه النص لقارئ غائب ويعتبره ميشال فوكو Michel foucault مصطلحا لسانيا يتميز عن نص وكلام وكتابة وغيرها يشمله إنتاج ذهني سواء أن كان نثرا أو شعرا منطوقا أو مكتوبا فرديا أو جماعيا وذاتيا أو مؤسسيا «في حين أن المؤسسات الأخرى تقتصر على جانب واحد وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية فهو ليس ناتجة بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها ويحيل إليها بل قد يكون خطابا مؤسسة أو فترة زمنية أو فرع معرفي ما»[1]، وهكذا يمكننا الوصول إلى أن الخطاب هو مجموعة من الملفوظات الصادرة عن الأفراد والجماعات وحتى المؤسسات والتي تختلف باختلاف المتكلمين حسب العصور ويلخص روبرت دي بوجراند Robert de bograند خطاب على أنه «ويمكن مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة أن تعد خطابا»[2].

وهذا يعني أن للنصوص المشتركة قواسم مشتركة إن في المحتوى أو الطرح أو اللغة أو الهدف أو التخصص أو حتى الفئة المتحدثة بحيث تشكل باتحادها خطابا له مميزاته الخاصة إذ تقول سارة ميلز Sarah Mills أنه «مجموعة من الآليات الخطابية التي تحدد ما يمكن أن يقال بأي صيغة يمكن أن يقال وما هو جدير بالمعرفة وما هو مهم تذكره واسترجاعه»[3].

---

[1]- ميشال فوكو. نظام الخطاب، تر: محمد بسيلة، دار التنوير للطباعة والنشر لبنان ، ط1، 1984م. ص09.

[2]- روبرت دي بوجراند. النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسن، عالم الكتب، مصر، ط1، 1998م. ص72.

[3]- سارة ميلز. الخطاب وإيديولوجيا، تر: يوسف بغول حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، مطبعة البحث عدد 1، 2002م. ص110-111،

وهكذا يرتبط الخطاب بقائله ومتلقيه ولموضوع المطروح في الخطاب والوضع الذي يحتويهم أو المؤسسات الثقافية أو الاجتماعية أو العلمية التي ينتمي إليها كل من الباث والمتلقي وهو ما يجعل «مجموعة من العبارات المباركة التي لها قوة مؤسساتية أي أن لها تأثيرا عميقا على الطريقة التي يفكر بها الأشخاص وعلى الكيفية التي يسلكون بها»[1]، كما أن لها تأثيرا آخر على اللغة التي يشتغل عليها الخطاب، والتي تختلف بدورها من قائل لآخر ومن تخصص آخر ومن مناسبة لأخرى كما تختلف كذلك باختلاف الموقف وطبيعة المتلقي والهدف المرجو من وراء هذا الخطاب الصادر، وعليه «يمكن تحديد الخطاب بوصفه مجالا بعينه من الاستخدام اللغوي»[2]، وهكذا تتبين بنيته بتكتل العناصر التي تفرز باختلاف أنواعا جديدة من الخطابات.

وبما أن هذا الموضوع يدور في تلك أشكال الخطابات وتحديدا بفرض تحليل نموذج من نماذج الخطابات الروائية العربية الموجهة للقراء العرب على اختلاف مستوياتهم الثقافية ومشاربهم ونحلهم، «فإن المؤسسة اللسانية بتموقعها العربي ستفرض وستستدعي في الوقت ذاته حضورا خاصا للخطاب»[3].

2-3- الخطاب العلمي:

يتنوع الخطاب العلمي بتنوع العلوم، ويختلف بحسب طبعة الحقيقة التي يطرحها، ويتميز الخطاب العلمي بلغة خاصة لا مجال فيها للعاطفة ولا للجمالية فيها فهي تتسم بالموضوعية وتستند إلى سجل مصطلحي خاص يتسم بالدقة في دواله والذي تتحدد من خلاله "مدلولات بدقة بحيث لا تسع فيها اللغة التعدد الدلالي حتى في المصطلح الواحد ولا تضيق الفكرة الواحدة عن تعدد القراءات، ويقول عبد القادر الفاسي في هذا المجال «ولا شك

[1]- سارة ميلز. الخطاب وإيديولوجيا، مرجع سابق، ص110.

[2]- ديان ماكرونيل. مقدمة في نظرية الخطاب، ترجمة وتقديم عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، ط1، 2001م. ص68.

[3]- هبة خياري. خصائص الخطاب اللساني، الوسام الرعبي للنشر والتوزيع، ط1، 2011م. ص65.

أن الخطاب العلمي –كغيره من الخطابات– يتحدد تبعا للخاطب والمخاطب ووضع الخطاب، إلا أن الخطاب العلمي –في جوهره– خطاب نظري يمكن تصوره كبنية تفسيرية تربط عددا من الظواهر بعدد من المفاهيم والمسلمات والمبادئ عن طريق استنتاجي تتحدد البنية التفسيرية بصفة أدق بالنظر إلى مجال البحث ومجال التفسير مجال الاحتجاج فمجال بحث الخطاب تحدده مفاهيم ذلك الخطاب، وهذه المفاهيم تخصص مجموعة من الظواهر ومجال التفسير مجموعة فرعية من الظواهر تنتمي إلى مجال البحث ومجال الاحتجاج ظواهر تبطل أو تزكي التفاسير المقترحة»[1].

2-4- الخطاب الأدبي:

تختلف أنواع الخطابات الواحدة عن الأخرى فيرتبط الخطاب الأدبي بالأنا المتكلمة التي يعبر عن طريقها الكاتب عما يجول أو يختلج خواطره ويبقى الاهتمام بإقامة فواصل مع الآخرين ذو مرتبة ثانوية وعليه يصبح هدف العملية الأدبية الإبداعية تكوين علاقات مع النفس البشرية بممارسة نوع من التفريغ الشعوري الذي يعترى الكاتب أثناء ممارسة العملية الإبداعية ويفقد خلالها التواصل مع الناس عن طريق الإلهام الذي يضمن له حفظ التوازن داخل ذاته وتحقيق جزء من الراحة بسبب عملية الإفراغ العاطفية، وعليه يصبح تركيزنا في عملية الإنتاج الأدبية على الأدوات التي تتكلم بها لا على ماذا نقول؟ وتلعب الرؤية الذاتية للمؤلف دورا كبيرا في توجيه دفة القيادة ويصبح الخطاب الأدبي موجها من قبل زاوية نظر المؤلف والتي تدعى التبئير والتي يحلل المؤلف بواسطتها واقعه بكيفيته الخاصة فتتولد بذلك دلالات خاصة لمداليل مختارة عن طريق سبق الإصرار والترصد وتتوالد وتتكاثف مشكلة نماذج لغوية مبتكرة، تنتج عنها علاقات جديدة خاصة تتجاوز تلك العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول نحو ظاهرة تدعى "ظاهرة العدول الأدبية" لتضع نصا أدبيا متفردا ومتميزا.

[1]– عبد القادر فاسي. عن أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني، دار توبقال للنشر، ط2، 1993م. ص43.

2-5- الخطاب اللّساني:

الخطاب اللّساني خطاب علمي موضوعه اللسانيات بوصفها «الدراسة الموضوعية للظواهر اللسانية العامة الوجود منها، والخاصة بكل قوم، والغاية منها هو الكشف عن أسرارها وقوانينها سواء كان في مستوى النظام المتواضع عليه أم في مستوى الكلام وتأدية المتكلمين لوحداته وتركيباته في المخاطبات الشفهية والكتابية»[1].

ونحن نتحدث عن الخطاب العلمي لابد لنا أن نطرح عدة أسئلة تواجه الإبداع العربي في مواجهة التكنولوجيات الحديثة. ففي هذا العصر الذي نعيشه عصر العولمة وتسارع التكنولوجيات وتدفق الصور الإبداعية في شتى المجالات "يجد الأدب نفسه أمام كل هذا التحديات مشلولا ما لم يواكب روح العصر، فالإنجازات الثقافية تتطور باضطراد مستمر، ومع الفتوحات الجديدة التي حققتها الثورة التكنولوجية لاحت في الأفق محاولات للأدب العربي للاستفادة من هذا الغدق الكمي والنوعي بكل جرأة وإبداعية، ويكفي الباحث العربي اليوم أن يضغط ببنانه على إحدى أزرار لوحة مفاتيح شبكة الانترنت ليجد نفسه أمام عالم فسيح واسع الأركان من الممارسات الإبداعية والأدبية وكم هائل من المواقع المؤسساتية والشخصية في كل المجالات والاختصاصات.

ومن بين الأسئلة التي تحز في أنفسنا هي: فهل هذه المبادرة دليل على المواكبة والسعي الدائم للانخراط في العصر؟ أم أنها رغبة عميقة في تطوير الذات والارتقاء بها إلى مستوى يؤهلها للانتقال إلى حقبة جديدة من التفكير والتواصل؟ أم أنها هذه المبادرات لا تبرح أن تكون مجرد ركوب لموجة العصر بلاغايات ولا مقاصد؟.

[1]- الحاج صالح عبد الرحمان. مدخل إلى اللسان الحديث، أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرسي اللغة العربية، مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر، العدد04، 1973-1974م. ص19.

3- آليات تحليل الخطاب العلمي:

نحاول الجمع الآن بين الخطاب الأدبي والعلمي نظرا لقلة المادة العلمية في هذا المجال لحضر على شكل جامع يدعى: الخطاب الأدبي العلمي من أجل أن نحرر المادة المحاكية، والتي يدور مجمل البحث حولها ألا وهي: الخيال العلمي.

يقوم الخطاب العلمي على أربعة مقومات أساسية هي:

3-1- **الوضوح:** يقصد به الشفافية والابتعاد عن الغموض وهذا لا يتحقق إلا من خلال حسن اختيار العبارة ودقتها ووتأليفها بحيث تصبح غير قابلة لتعدد القراءات حيث يقول شريف شحدان «أنه لا ينبغي أن نجعل للفكرة الواحدة أكثر من كلمة أو تعبير يحتمل معنيين أو أكثر»[1].

3-2- **الانتظام:** يتعلق هذا العنصر ببناء الخطاب، وكل بناء له ينبغي أن يسبقه تخطيط من أجل تنظيم مادته وأفكاره «إذ كلما أخذت الحقائق والمعلومات التجريبية، وهي المادة الأولية للخطاب العلمي، خطّا في التنظيم والترابط والتماسك كلما تميز هذا الخطاب عن غيره، وكان أقرب إلى روح العلم»[2]، فانعدام التنظيم في تركيب الدوال والمدلولات يؤدي إلى الإخلال بالمعنى الحقيقي للخطاب العلمي.

3-3- **الموضوعية:** تتعارض الموضوعية مع ذاتية الخطاب الأدبي وهذه العناصر فواصل لهما، لا تعني الذاتية إلا حضور الأنا المتكلمة أو الفاعلة في النصوص ويختلف الخطاب العلمي عن الخطاب الأدبي في إقصاء شخصية المؤلف ذلك إلا لأنه يقوم بعرض معلومات أو يقوم باستثمارها أو يقوم بتطبيق المناهج أو استخلاص نتائج أو تحليل نصوص أو مواد معينة عن طريق تفسير الظواهر وهذه العمليات كلها لا دخل للذات فيها.

---

[1]- شريف شحدان. واقع الخطاب العلمي في التعليم الجامعي: الخطاب اللساني نموذجا، مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد السادس، 2002م. ص268.

[2]- المرجع نفسه. ص 269-270.

3-4- **الاقتصاد:** يعني المصطلح التزام الدقة العلمية والابتعاد عن الحشو، لذلك فعبارات الخطاب الأدبي العلمي موجزة محددة العبارة الفكرة، تحمل دلالة واحدة ولا مجال فيها لتعدد القراءات ويلجأ الأديب في هذا النوع من الخطابات وإلى وسائل عدّة تعمل كملخصات أو من أجل توضيح الفكرة أكثر كتلخيص المسائل في شكل نقاط وصياغة النتائج والقوانين ووضع المخططات واستخدام الرموز وكل ما من شأنه أن يبلغ الموضوع بأحسن السبل ليصل إلى القارئ بشكل أكثر فهما.

4- مستويات تحليل العلمي:

4-1- البنية التقنية: la structure technique

تعتني هذه البنية بفهم الموضوع وتتجلى في الخطاب الأدبي العلمي كما هو شأن الرواية قيد التطبيق من خلال «القابيلية لتحليل المعلومة الكبرى إلى أجزاء أصغر منها قابلة -هي بدونها- لفهم من أفكار أو أحداث والبحث عن نوعية الترتيب المنطقي للأفكار والمعلومات مثل: الترتيب الاستدلالي من الخاص إلى العام والترتيب الاستنتاجي من العام إلى الخاص، والترتيب التاريخي وبعبارة أوضح، فإن أي نص يمكن وصفه بالسردي أو الوصفي أو البرهاني أو التوضيحي، تبعا لنوعية الترتيب المنطقي الغالب الذي يظهره الخطاب»[1].

هذا وتلعب المفاهيم les concepts حسب ما تراه "هبة خياري" دورا فاعلا في بناء الخطاب وفهمه وتحليله فهي مفاتيح الخطاب وهذا ينطبق على المنهج البنيوي الذي استطاع أن يستحضر معطيات المناهج التجريبية ويطبقها على أسسه ومبادئه حين غزت هذه الأخيرة الساحة الأدبية والإبداعية وتمكنت اللسانيات باعتبارها أول علم تجريبي قابل أن يطبق مفاهيمه ومقاييسه على الإنتاجات الإبداعية والروائية وما يزيد المفاهيم العلمية دقة ووضوحا هو ضيق مقاييسها على تعدد القراءات، إذ يكون فيها لكل مصطلح عملي مفهوم واحد

[1]- بشير إبريز. في تعليمية الخطاب العلمي، مجلة التواصل دراسات في اللغة والأدب، عنابة، عدد 8، جوان 2001م. ص 80.

وعلاقات خاصة يؤثر تأثير بها في إطار بناء الدلالة العامة للخطاب وسنوضح هذه الفقرة أكثر حين نتعرض للمنهج البنيوي في قياس الإبداعات العربية.

4-2-البنية التنظيمية la structure dérganisation

إن الخطاب الأدبي العلمي يتكون من وشائج مترابطة يربط كل جزء منها انسجام الأفكار لتحقيق الغاية المرجوة من خلال التعبير عن أفكارنا لإقناع غيرنا بها أو من خلال العمل على أخفى فكرة معينة وإقامة المجمع والبراهين الدامغة لإثباتها أو تقديم البديل عنها بحيث "لا يخلو العمل الأدبي أي مكان نوعه وأيا كانت طبيعته من الحبكة plot فهي بمعناها البسيط الذي لا تعقيد فيه ولا تعسف ولا تكلف: التنظيم الداخلي للنص بحيث يلاءم بعضه بعضا، فالمتأخر منه بسبب من السابق والسابق يمهد اللاحق وهكذا وجل الفنون الأدبية سواء كانت شفوية أو مكتوبة شعرية أم نثرية يحاول العرب والمسلمون ربط انجازاتهم الثقافية اليوم بكل ما هو جديد ومعصرن على المستوى العالمي، لسبب يعتبره بسيطا كوننا إذا ابتعدنا عن الوعي بضرورة هذه المواكبة والأخذ بالأسباب بما يجري على الصعيد العالمي لا يبرح أن يكون مع تسارع العصور إلا تضخيما يجسد ضعف قدرتنا على مواكبة المستجد بنفس الوتيرة والسرعة.

إضافة إلى أن إعدام الرغبة في تطوير الذات والرقي بها إلى مستوى يمكنها من التواصل بنفس الدرجة مع الأمم الراقية والمتطورة علميا وثقافيا وتكنولوجيا حتى تتمكن من التواصل مع الذات نفسها ومع مكونات المجتمع العربي والعالم الذي يحيط بنا من جهة أخرى، ثم إن تثبيط هذه الرغبة لا يعدد إلا أن يكون حاجزا دون ما تحقيق التحفيز على التفكير والعمل على ترجمة تلك الرغبة إلى منجزات حقيقية «ها نحن نجد أنفسنا الثقافة العربية أمام تحد جديد هو التحدي التكنولوجي، وأي تأخر في التفكير من أجل التعامل معه بوعي ونضج فلا يمكنه إلا أن يجعلنا نتخلف عن الركب الحضاري، لابد لنا إذن من الارتقاء إلى الوعي بأهمية هذا التحدي الجديد، وأن نتجهز له بما يكفي من الوضوح

المعرفي، والنقد المنهجي لنتمكن من الانتقال من "الاستهلاك" السائد والمهيمن إلى الإنتاج الممكن والمفترض»[1].

وتبرز أهم التحديات التي واجهت الرواية العربية في مختلف أقطار الوطن العربي حسب "سعيد يقطين" ويقوم بتعداد مجملها وهي تحديات فرضها واقع التحول العربي على الرواية والروائي العربي وقد أبانت بالتجربة عما يلي:

1- واكبت الرّواية العربيّة مختلف التّحولات وانعكاساتها على المجتمعات العربية منذ عصر النّهضة فاحتضنت آلامها وأحلامها.

2- توقفت عند كبريات المحطات التي اعترضت مسيرة الرّواية العربيّة وعبرت عن مختلف القضايا التي شغلت الفكر العربي السّياسية والاجتماعية.

3- اعتنت بما أضافته مختلف روايات الأقطار العربية التي تأخر فيها ظهور الرواية العربية كإبراهيم الكوني الجماهيرية الليبية، رجاء عالم المملكة العربية السعودية، أحمد توفيق بالمغرب...الخ.

4- استفادت الرّواية العربيّة من تقنيات العصر فكان من ذلك أن:

5- تعددت التّجارب من حيث الكم والنوع من القصة إلى القصة الطويلة.

6- ظهور الرّواية المجزأة (كالثلاثيات والخماسيات).

7- ظهور الرّوايات المشتركة (كروايات عبد الرحمان منيف وجبرا إبراهيم جبرا).

8- تلاقح الرّواية بمختلف الفنون الأدبية كالرّواية الشّعرية أو الرّواية الدرامية.

9- ظهرت بعض التّجارب الرّوائية المغالية في التّجريب التّي يتداخل فيها التّاريخي بالواقعي والواقعي بالتّراثي والعجائبي بشتّى الصور التّخييلية والتّخيلية.

10- لقد توالت هذه الإمكانات محاولة منها تجديد رداء الرواية العربية واستمرت هذه التنويعات والاستعمالات وما يتولد عنها من أنواع روائية من أجل خلق تقنيات وآليات جديدة

[1]- سعيد يقطين. من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م. ص 24، 25.

في كتابة الرواية العربية الجديدة، والتي يتوقف عندها الباحث الروائي العربي بل استمر يبحث عن طرق أبداعية جديدة ليكشف عن أوجه الاختلاف والائتلاف فيما كتب وفيما لم يكتب بعد، وأنشأت معها قارئا متميزا يتعامل مع الأشكال الروائية المنجزة، وكنتيجة لذلك خسرت بعض هذه الأشكال قراءها في حين ضمنت الأخرى هؤلاء القراء.

11- وهكذا أضحت مشكلة القراءة لا تكمن في نوعية القراء ودرجات قدرتهم على التفاعل مع النص بقدر ما هي تتعلق بما يمكن أن يخلقه النّص الرّوائي من إمكانات "للتّفاعل" مع النّص «فالفن التّجريبي يخترق مساره ضد التّيارات السّائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة ويستشير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف ويتوقف مصيرهم لا على استجابتهم فحسب كما يبدو للوهلة الأولى بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة»[1] .

12- إن عدم تنويع التّجربة الرّوائية وخلق العوالم الحكائية وعدم القدرة الدائمة على التّجديد كل هذه العمليات تسهم في استنفاذ الإمكانات الرّوائية لكل تقنياتها ويغلق الباب الإبداع السّردي ويوصله إلى الطريق المسدود وهو ما ينعكس سلبا على نوعيه القراءة ويؤدي إلى سد آفاقها.

13- «تعتمد تنظيم ما فيها من فقر وأقوال ومن حوادث وأشخاص على حبكة معينة وتسلسل يقود إلى اتساق»[2]، فالملكة التنظيمية تعتني ببناء الخطاب وينقسم الخطاب الأدبي العلمي في إطار البنية التنظيمية إلى مستويين من التحليل هما:

- **الخطاب الأساسي:** يرتبط الخطاب الأساسي بمادة الخطاب المطروحة ويتجسد في متن الخطاب «ويحتوي على الأدلة المركزية للخطاب أو فرضياتها وآراء الكاتب والنتائج

[1]- صلاح فضل. لذة التجريب، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، 2005م. ص34.

[2]- بشير إبرير. في تعليمية الخطاب العلمي، مجلة التواصل دراسات في اللغة والأدب، عنابة، عدد 8، جوان 2001. ص 81.

التجريبية المدعمة للبراهين»[1]، ولو كان خطابا أدبيا وحده لندرت فيه هذه الميزات "ويتبين لنا في نهاية المطاف أن معظم المحاولات النقدية لا يتجاوز في أحسن الأحوال الاقتباس والترجمة المباشرة من المصادر والمراجع الغربية أو غير الغربية وتطبيق بعض ما فيها من معايير نقدية على الرواية العربية تطبيقا آليا في بعض الأحيان وجدليا في أحيان أخرى وقل أن نجد بين انقاد من ينطلق من النصوص أصلا بغية اكتشاف عما فيها من أساليب سردية ووسائط تعبير وتخييل يختص الكاتب العربي ويختلف بها عن غير من كتاب الرواية".

- **الخطاب الثّانوي:** عادة يترافق الخطاب الأدبي العلمي مع هوامش شارحة للأقوال أو تحيل إليها وتثبت الأقوال من أجل دعم فكرة القول وتحديد مدى دقة الخطاب الأساسي من أجل تحقيق ما يعرف بالأمانة العلمية وهكذا «تكون مقولات المأثورة والمراجع والإحالات المرجعية في الهوامش أو الحواشي....إلخ، كلها عناصر مكونة للمستوى الثاني الذي يمكن أن نسميه الخطاب الثانوي»[2].

5- البنية اللّسانية la structure linguistique

«ترتبط البنية اللسانية بلغة الخطاب، ونعني مدى قدرة الكاتب في ميدان العلم تعليمة وبحثا على التحكم في اللغة بفاعلية واختصاص كمكون أساسي من مكونات الموضوع وما يقضيه من معجم وصيغ وتراكيب ودلالات كامنة في الخطاب».[3]

ويفترض الخطاب العلمي أن يعتمد هذا النوع من الخطابات معجم خاص ينبع من صميم ونمط هذا الخطاب كما تميز الصيغ وتوابعها من تراكيب ودلالات بابتعادها عن الغموض والخيال في العبارات لا في الاستعمالات أو المضمون تقوم هذه الصياغة على دقة القصد والإشارة المباشرة للمعنى إذ يدل المصطلح في اللغة العلمية على مفهوم معين لا

[1]- ابراهيم خليل. بنية النص الروائي منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م. ص215.

[2]- بشير إبرير. في تعليمية الخطاب العلمي، مرجع سابق. ص 81.

[3]- المرجع نفسه. ص 30.

يمكن أن يخرج عليه وهكذا يصبح النص العلمي نصا مغلقا منفتحا على قراءة واحدة هذا في التمهيد للإجراء التطبيقي.

وهذا هو الوضع الذي تعيشه الرواية العربية الجديدة حيث صار نادرا قراءة نص روائي جديد يشد اهتمام القارئ وانتباهه خلاف ما كان عليه الحال مع مطلع الثمانينات «حيث كانت الذروة تتجلى في التعامل مع التراث أو خوض غمار التجريب ذلك لأن التجريب قرين لإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المجهول ويغامر في قلب المستقبل»[1] وهذا ما تلخصه الحداثة في منهجها حين تمسك بالطرفين خوفا من ضياع أحدهما و يقبح الرواية أمام تحد جديد هو كيفية الحفاظ على مقروئيتها وعلى الوضع الطبيعي لوجودها كأقل شيء لذلك فهي تعمل جاهدة في كل حقبة زمانية من عمرها أن تجدد إمكاناتها وتقنياتها وعوالمها الحكائية من أجل تضمن عدم اندثارها أو تضاءل وجودها وتأثيرها لاسيما والتبدلات الواقعية الكبرى التي تعيشها مجتمعاتنا العربية، لذلك أصبح من الضروري متابعة الإنتاج الروائي وتشجيع الروائيين العرب خاصة الجدد منهم من أجل ضمان عدم تكرار التجارب الروائية وسط هذا الزخم والكم الهائل من النتاجات الأدبية وقلة نسبة الإبداع في ضل هذا الوضع ولذلك صار التفكير في إيجاد حلول ناجحة أمرا أكثر من ضروري.

[1]– صلاح فضل. لذة التجريب، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، 2005م. .ص3.

الفصل الأول:
البدايات الأولى لنشأة الرواية العربية

1- مفاهيم حول القص العربي

1-1- مفهوم القص:

1-1-1 القّص في اللّغة:

«القّص في اللّغة كما عرّفته المعاجم العربيّة القديمة يتضمن تتبع الأخبار والأثر، فقصصت الشيء إذا تتبعت أثره شيئًا بعد شيء، وقصّ آثارهم يقصّها قصًّا وقصصًا أي تتبعها باللّيل، وقيل هو تتبع الأثر في أي وقت كان، وتقصص الأثر تتبعه، والقص إتباع الأثر»[1]، ولهذا فإنّ القاص الذّي يأتي بالقصة على وجهها كأنّه يتّبع معانيها وألفاظها، والقاص يقص القَصص لإتباعه خبرًا بعد خبر، وسوقه الكلام سوقًا، والقّص فعل القاص إذا قصّ القصص، والقصّة «الخبر وهو القَصص والأمر والحديث، والقَصص: الخبر المقصوص بالفتح ووضع موضع المصدر حتّى صار أغلب عليه، والقِصص بكسر القاف جمع القصّة التّي تُكتَب»[2].

1-1-2-القص في الاصطلاح:

لون أدبي يروي أحداثاً معيّنة لأشخاص معينين، تجري أحداثها في بيئة معينة مصاغة بأسلوب ينتقل بشكل هرمي من نقطة البداية،وتتصاعد فيها الأحداث حتّى تتصارع لتصل إلى نقطة النّهاية أين تُختم فيها الأحداث أو تجعل مفتوحة بين يدي القارئ ليضع حدًّا لها حسب توقعاته بناء على ما سبق قصّه ورؤيته الخاصّة وثقافته.

1- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب مطبعة الأميريّة ببولاق ق ج1، القاهرة 1300هـ-مادة قصّ، ص120.

2- ضياء الكعبي. السرد العربي القديم، الأنساق الثقافيّة وإشكاليّة التأويل، ، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م. ص199.

ولأنّ الرّواية هي قصّة طويلة فإنّها تأخذ نفس المفهوم، ولكنّ السؤال المطروح: كيف تحقّق القصّة فنيتها؟ ولأنّ القصّة مرّت بمراحل عدّة في أثناء تطوّرها فهي تختلف من طور لآخر وهو الأمر الذّي يجعلها تغيّر عناصر فنيّتها من طور لآخر حسب مقتضيات محددة، منها تكيّفها مع مطالب كل طور وعصر.

وللإجابة عن السّؤال المتعلّق بمفهومها في العصر الحديث، فإنّ ما يحقّق لها فنيّتها داخل هذا الإطار الزمني هو توفرها على الشروط التاليّة:

1- الرّواية الفنيّة تنتهي بانتهاء إحساس كاتبها واكتماله، في حين تنتهيغير الفنيّة بانتهاء مخيّلته العجائبيّة.

2- من جهة انعتاقها يجب أن تنطلق من الواقع معدمة بذلك كلّ خيال جامح يخرج إلى المثالي أو العجائبي المستغرب.

3- إقناع القارئ بخصوصيّة الفضاء الزّماني والمكاني المتطوّر والمتغيّر وما يحيط بهما.

4- البناء العضوي المتماسك للعناصر القصصيّة بحيث يبنى على السببيّة، وتدور الأحداث فيها في فلك واحد، بحيث يُمنَع على القارئ تخطّي إحدى صفحات الرّواية حتّى لا يفقد إحدى حلقاتها لأهميّتها في بناء الشّكل العام للقّص، كما ينبغي تجنّب الحشو الزّائد.

5- تنتفي من التّقليد البالي واحترامها للحس الإنساني والذّاتي وتجاربه الخاصّة.

6- ولوج الجوهر والإعراض عن العوارض من الوقائع حتّى تبتعد عن محاكاة الواقع، فالرّوائي الناجح يعكس الواقع انطلاقًا من مكوّنات السرد إيحاء لا تصويرًا جامدًا بما يجعله من ترابط بين عناصرها السّردية وما ينعكس على الشخصيات من أثر للبيئة على غرار روايات "نجيب محفوظ".

7- الرّواية الفنيّة لا تبني الشخصيات بالإسناد إلى المنطق المثالي فليس هُناك شخصيات إيجابيّة صرفة تمتلك كلّ الصّفات والخلال الحميدة بالمطلق، لأنّ هذا يتعارض مع الطّبائع البشريّة والمنطق السّوي.

8- التّغيرات في مواقف الشّخصيات يؤدي إلى تغيّرات في مجرى الأحداث وتطوّراتها والعكس صحيح، وليس هناك نتائج معروفة أو يقينيّة سلبيّة كانت أو إيجابيّة، فالرّواية الفنيّة تُكسّر أُفُقَ توقّع القارئ.

9- مؤلّف الرّواية موضوعي في عرضه لأفكاره وحكمه على الظّواهر والسلوكيات، فهو لا يحكم السيطرة على المواقف والأحداث بأسلوبه، وإنّما يقف منها موقفًا حياديًا ويترك لها حرّية الانسياب بسلاسة وفقًا لمُعطيات واقعيّة وهو:

10- ما يمنحها الحركيّة والدّيناميكيّة اللازمة التّي تُحقّق لها شرط الدراميّة في البناء الفنّي الحديث، الذّي يتعمّق في فهم الظاهرة أو الواقعة الاجتماعيّة ويتمثّلها بما فيها من مكوّنات وتطلّعات إلى مستقبل أفضل لها.

11- تحتاج الرّواية الفنيّة إلى تحقق شرط الإقناع الوِجداني، لا العقلي الذّي يتناسب مع مبدأ الحتميّة الذّي لا يُلزم بوضع الحلول بل يوحي إليها، فالإقناع العقلي من صفّات المصلح الاجتماعي لا الكاتب الرّوائي.

12- الرّواية الفنيّة بعيدة كلّ البعد عن الأسلوب الخطابي التّقريري، ولا تبنى على المصادفات والمبالغات.

13- تتوحّد وتنتظم عناصر البناء الفنّي على نفس الدرجة من الأهميّة من أجل هدف واحد يؤدي إلى العقدة وحلّها.

14- الحوار الفنّي في الرّواية الفنيّة ليس وسيلة من وسائل التقريريّة أو الإخبار وإنّما هو طريقة للكشف عن المكوّنات النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيّة الورقيّة.

15- تستطيع الرّواية الفنيّة الجديدة (الحديثة) أن تجتذب القارئ إليها بحيث تجعله يصدّق بأنّ كل ما يقع على صفحاتها حقيقة واقعة، ذلك أنّ كاتبها استطاع أن ينسج مخيلته بشكل ملفت يوازي الواقع بحيث لا يشعر القارئ بين العالم الرّوائي الورقي والعالم الحقيقي[1].

[1]-ينظر: حاتم الساعدي، محاضرات في النثر العربي الحديث، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1999م. ص37-38-39.

2- جذور االرّواية العربيّة:

عُرفت القصّة كأخبار وأحاديث تسرد على مسامع النّاس، وكانت تدور حول أيّام العرب والحروب التّي دارت بين القبائل العربيّة فيما بينها أو بينها وبين التخوم المجاورة لها كالرّوم والفرس، وغالبًا ما دارت رحاها فيما بين العرب أنفسهم بين عرب الشّمال وعرب الجنوب كحرب داعس و الغبراء وحرب البسوس وغيرها من أحداث جاءت مبثوثة في كتب الأدب و التاريخ، وكانت هذه الأحاديث والأخبار موضوع أسمارهم وجلساتهم إلى جانب الأمثال والأساطير وما يحذو حذوها.

2-1- بداية القصّ في الإسلام:

إنّ المتتبع لأوليّة القصّ في الإسلام يفاجأ بعجز النّصوص عن بيان أوّل قاص في الإسلام، إذ يُحاول البعض رد هذه الأوليّة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، وفيما يروى عن "الحسن بن علي" رضي الله عنه وأرضاه أنّه مرّ يومًا وقاص يقص على باب مسجد المدينة فقال له: ما أنت؟ فقال: أنا قاص يا ابن رسول الله، قال: كذبت محمد القاص، قال الله عز وجلّ: "فاقصص القصص" قال الرّجل: فأنا مذكر فقال الحسين: كذبت محمد المذّكر، قال له الله عزّ وجلّ: «فذكر فإنّما أنت مُذكّر" فسأله الرّجل: فما أنا؟ فأجابه الحسن المُتكلّف من الرّجال»[1]، وأورد ابن الجوزي أخبارًا عدّة عن أوّل قاص في الإسلام، وعن تميم الدّاري أنّ الزبيدي حدّثه عن الزهري عن السّائب بن يزيد أنّه لم يكُن يقُص على عهد الرسول صلى الله عليه وسلّم ولا أبي بكر، وكان أوّل من قصّ تميم الداري حيث استأذن عمر بن الخطّاب أن يقصّ على النّاس قائمًا فأذن له.

[1]- ينظر: ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافيّة وإشكاليّة التأويل، ص204.

وورد اسم عبيد بن عمير بن حيوية قال: ثنا أيوب الجلاّب قال: ثنا الحارث بن أبي أسامة، قال: ثنا محمد بن سعد قال: ثنا عفّان، قال: ثنا حماد بن سلمة عن ثابت قال: أوّل من قصّ عبيد بن عمير على عهد عمر بن الخطّاب.

إذن يتّفق الخبران في تحديد زمن القصّ بأنّه في عهد "عمر بن الخطّاب" في حين يختلفان في اسم القاص.

وفي مقابل هذين الخبرين هناك من يربط القّص بالخوارج أو زمن الفتنة إذ لم تكن القصة في عهد رسول الله صل الله عليه وسلّم ولا على عهد أبي بكر ولاعمر، فكان أوّل من قصّ الخوارج.

وتذهب "ضياء الكعبي" إلى أنّ هذه الأخبار التّي أرادت أن تحدّد أوّل قاص في الإسلام المنتدب أو المُكلّف من طرف أولي الأمور سواء كان من قبل السّلطة الدينيّة أو السياسيّة، هو ما جعلها تشكّك في صحّة نسبة أوّل القّص إلى رسول الله صلى الله عليه وسلّم، بوصفه لا يتّفق مع دلالة القّص الابتداعيّة، ذلك أنّ الخوارج أصحاب بدعة محدثة منكرة لذلك يجدهم "ابن الجوزي" مثل بني إسرائيل الذّين هلكوا لما قصّوا أو قصُّوا لما هلكوا، وعلّة ذلك اشتغال الخوارج عن القرآن وحكمه بالقّص فمالوا إلى آرائهم، فوقع ذمهم وذم القّص معهم ذلك أنّهم كانوا إذا هووا أمرًا صيروه حديثًا، ولأنّهم من الخارجين عن السّلطان وقع ذمّهم كذلك من طرف الفقهاء وأصحاب الحديث واستحقّوا هذه النّعوت، وكان نصيبهم أن استكره القّص الذّي كان من إبداعهم كما اسْتُكْرِهوا.

إلاّ أنّ هذه الدّواعي كانت ظاهريّة أمّا باطن الأمر فسياسي، فقد صَحِب القّص فترة الفتنة الكُبرى وتَلَبَّسّ رداء الوعظ والتّذكير.

وعلى كلّ حال وبمجيء الإسلام عرف العرب أحسن القصص التّي كان القرآن الكريم يضُمّها بين جنباته منها قصص أنبياء الله مثل: قصّة يوسف، نوح، سليمان، صالح، هود، موسى،...عليهم السّلام وغيرهم، وكذا قصّة أهل الكهف، موسى والخضر، ملكة سبأ، ذو القرنين،...وغيرها كثير، وجاء ذكرها في كتاب الله العزيز الحكيم على سبيل استخلاص العبر والتّأسي بالصالح ودفع الطالح.

وفي العصور التاليّة للإسلام برز نوع من القصص على هامش القرآن وتفسيره هو مزيج بين الإسلاميات واليهوديات والنصرانيات، وكانت تروى على ألسنة قصّاصين من أمثال كعب الأحبار ووهب بن منبه، وكذا عدد من الرواة، أمثال الأصمعي وخلف الأحمر وأبي عمرو بن العلاء، وأبي عبيدة معمر بن المثنى، ...إلخ، ممّن اشتهروا برواية الشعر واشتهرت المصنفات والكُتُب التّي تضم هذه الأخبار "وهكذا أمسى القصص العربي يضّم التعليمي كمقامات الهمذاني والحريري والزمخشري، والأدبي كالبخلاء للجاحظ، والفلسفي كحي بن يقظان لابن طفيل، ورسالة الغفران للمعرّي، والشّعبي كألف ليلة وليلة، والغرامي أمثال عنترة وعبلة ، قيس وليلى، جميل وبثينة، كثير وعزّة وغيرها، والبطولي أمثال الزير سالم وأبي زيد الهلالي وسيف بن ذي يزن، وقصص المغامرات كالسندباد ورحلات ابن بطوطة".

ولن يُنكر الدارس لأطوار القّص العربي تأثّره بالشّعر العربي وفضله في ظهور بذوره بدليل أسماء الشّعراء الذّين سبق ذكرهم، فهذا عُرف بمغامراته العشقية والغراميّة وذاك عُرِف بخمريّاته وآخر عُرِف ببطولاته أو انحرافاته وسطوته أو خروجه عن نظام قبيلته بصعلكته...الخ.

فالبرّغم من إثبات السبق للقّص العربي إلاّ أنّ بعض المستشرقين أمثال "إرنست رينانErnst Renan" يشكّكون في مصداقيته، هذا الذّي يعتبرونه مجرّد ادعاء ويدعمون أقوالهم بحُجج تشاطرهم الرأي أسماء عربيّة مثل: أحمد أمين، توفيق الحكيم، عبّاس محمود العقاد،وهذا ليس غريبًا على التراث الأدبي العربي، فقديمًا نازع العرب على أمرهم الموالي في القرن الأوّل والثاني والثالث الهجري، واعتبروا ما عرفه العرب من أدب غير ذي قيمة، وها هو اليوم التاريخ يعيد نفسه.ولعلّ علتّهم في ذلك أنّ القصص العربي قديمًا كان سردًا صرفًا خاليًا من العناصر الفنيّة التّي تُظهره بصوره الحيّة، فتعكس بيئاته وتدرس نفسيات أصحابه وطريقة عيشهم ونمط تفكيرهم ومعتقداتهم وأحوالهم، ولكنّ بُخلاء الجاحظ مثلاً تعارض هذا الإدّعاء وتُسقطه نسبيًا، ذلك لأنّها تكشف عن طبيعة النّاس التي سادت في ذلك العصر في حبكة متماسكة تقترب من التّحليل النفسي، إلاّ أنّها لم تستطع أن تمثّل الحياة الاجتماعيّة والنفسيّة تمثيلاً صحيحًا ودقيقًا، إلى أن ظهرت الرّواية في ثوب جديد مع مطلع النهضة العربيّة باقتباسها للعناصر الفنيّة من القصص الأوروبي الذّي لا يزال بعض كُتّابه من المستشرقين يشهدون بالسبق للعرب في التّأليف القصصي ويعترفون بأنّ الغرب ظلّ مدينًا للعرب (في التأليف القصصي) في نهضته الفكريّة والأدبيّة «فالغرب يظل في رأيهم لم يعرف القصّة قبل اطّلاعه على ألف ليلة وليلة، والشعر الفرنسي والإيطالي مُتأثّران بالشعر العربي الأندلسي والأدب المشرقي، والنثر العربي أخرج نثر أوروبا من جموده وصرامته التقليديين بما منحه من الخيال الذّي يشبع الحواس»[1].

[1]– نجيب عطوي، تطور فن القصة اللبنانية العربيّة بعد ح.ع.II، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982م. ص39.

3- عناصرها ومقوّماتها:

لا يستوي العمل الرّوائي حتّى تتحقّق له مجموعة من العناصر المتضافرة والمتداخلة معًا لدرجة يصعب فيها الفصل فيما بينها، وتتفاوت أهميّة كل منها حسب طبيعة القّص ولونه الفنّي، نذكر منها:

3-1- الحوادث: وهي مدار القّص أو مجموع الوقائع أو التّفاصيل التّي تسردها الرّواية والتّي تتفاعل معًا مُشكّلة النّسيج القصصي، وهي مخاض التجربة الخاصّة للكاتب من خلال محيطه الخاص والهام، وما يعيشُه من أحداث متعلّقة بشخصه أو بمن يُحيطُون به، تجتمع لدى الكاتب عن طريق الملاحظة والمشاهدة العيّنية أو المتابعة العقليّة أو الشُعوريّة، فينتقي منها ما يتواءم مع مسار الرّواية المُخطط له والمنشود والمرسوم في ذهن المؤلّف، وقد تكون هذه التّجارب عبارة عن يوميات المؤلِّف، يختار منها ما يشدُّ انتباهه وما يصلح منها ليكون طرفًا في حبل أو يركّز عليه الضوء فيصير ومضةً فنيّة، وهذا اعتمادًا على معرفة السّارد بالنّفس البشريّة وما يدور في ثناياها، وكذا نظره الثّاقب الذّي يُمكّنُه من تصيّد اللّحظات وموهبته الفذّة في تحويلها من لحظة عاديّة إلى لحظات إبداعية كانت مُختزنة في الذّاكرة بشكل مستقّل، فيعمل على إخراجها وإنضاجها وتفعيلها مع بعضها بناء على مشاعره وتجاربه ومُخيّلته وفلسفته الخاصّة، فيحوّرها من هذا المنطلق فتخرج وليدًا جديدًا ينطلق من الحدث الأصلي وينفصل عنه.

ولأنّ الرّواية تحتفل بالحدث أكثر من احتفالها بغيرها من بنات جنسها كالقصّة القصيرة أو الأقصوصة، ولذلك سُميّت بالقصّة السرديّة أي قصّة الحدث، كالقصص البوليسيّة التّي انتشرت في النصف الأول من هذا القرن، وقصص الواقعيّة الحديثة والقصص العلميّة الخياليّة التّي انتشرت في النّصف الثاني منه، ولم يصل تيّارها إلى العرب إلاّ متأخرًا، وهذا النوع الذّي خصّصناه بالحديث كنوع طارئ على الثقافة السّردية العربيّة المعاصرة، الذي يربط فيه بين الأحداث عنصر التّشويق الذّي يعمل على دفع القارئ لمواصلة القراءة بمتعة

ورغبة في متابعة الأحداث من أجل معرفة مُجرياتها وخواتيمها، ويتعيّن الحدث من طرح الأسئلة: أين، كيف، متى، ولِمَ وقع الحدث؟، والسُّؤال الأخير يفضي إلى معرفة الدّوافع من وراء حصول الحدث ، ولمعرفة الدّوافع وجب التّعرف على:

3-2- الحدث: وهو اقتران فعل بزمن، وهو لازم في القصّة لأنّها لا تقوم إلاّ به، يقول تشارلتنTcherlten:«إنّه لما كانت القصّة الطّويلة هي الفرصة السانحة لعرض الفعل بكلّ أجزائه ودقائقه، كان الكاتب القصصي أبرع وأجود، وكانت قصّته أروع حقًا كلّما استطاع استغلال هذه الفرصة السّانحة»[1].

وقد يتدخّل في نسج الأحداث عوالم غير طبيعيّة مفتعلة من صنع مخيّلة الكاتب من أجل الإثارة والتشويق وإحداث التّغريب كما هو الحال عليه في قصص ألف ليلة وليلة، وفي حين يعمد كُتّاب آخرون على إضفاء صبغة واقعيّة على نتاجاتهم القصصيّة وذلك بحشد الحوادث على نحو لا يُراعى فيه الصلة بين السابق واللاحق، فتخرج في شكل فوضوي عجيب على نحو ما هي عليه أحداث الحياة في قصص "جويسJoyce"، والحقيقة أن القّاص مطالب بإعادة ترتيب أحداث الحياة على اضطرابها في نظام مُتّسق مراعيًّا السياق العام للنّص القصصي بحيث يمكن للقارئ إدراكه إدراكًا كاملًا منمّقًا ومُستلّذًا، وما الحبكة القصصيّة إلاّ تلك الطّريقة المتّبعة في انتقاء وإعادة صياغة أحداث الحياة بتقديمٍ أو تأخيرٍ وفقًا لخطّة مرسومة مسبقًا ومقصودة، تهدف لنقل الحياة الواقعيّة في صورة جماليّة فنّية في محاولة لمضاهاة الكمال الفنّي، وهي مقدرة فنيّة أن يتمكّن القّاص من جمع الأحداث وربطها بعد انتقائها وتعقيدها ثمّ حلّها، ولا يتأتى ذلك إلاّ بالتّلطُف في حبك الأحداث بالتّمهيد والتّذليل حتّى لا يقع اضطراب في البناء، فلا نتيجة تقع من دون سوابق، فالانقلاب المُفاجئ من غير علّة لا يستطيبه القارئ إلاّ ما كان بحُكم القضاء والقدر.

[1]- محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربيّة الحديثة، أصولها اتجاهاتها، أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندريّة، جمهوريّة مصر العربيّة، د.ط، د.ت، ص11.

3-3- الشّخصيات: أو كما يحب البعض تسميّتها بالشّخصيات الورقيّة، ذلك لأنّ معظمها شخصيات خياليّة تنشط على مستوى الورق وإليها تنسب الأحداث أو الأفعال، ويهتمّ القّاص بإظهار مكوّناتها الظّاهرة والباطنة من أجل أن تتكيّف الشّخصية وفقًا للفعل القصصي الموكل إليها، وقد اكتسبت الشّخصية أهميّة خاصّة مع ظهور الرومانسيّة التّي أوْلَت اهتمامًا خاصًّا بالفرد ونوازعُه الذّاتية، والشّخصيات على اختلافأنواعها وحسب التّقسيم التقليدي نجد:

- **الشّخصيات الناميّة والشّخصيات الثابتة أو الجاهزة**

فالشّخصية النّاميّة هي الشّخصية التّي تتفاعل مع الأحداث وتنصهر معها فيؤثّر ذلك عليها إمّا إيجابيًا أو سلبيًا فتتطوّر في علاقاتها مع غيرها، ويكشف كل سلوك منها على جانب معيّن من مكوّناتها الشّخصية، أمّا الشّخصية الثابتة فهي التّي تظهر مكتملة البناء مُتجانسة التصرّف، فهي شخصيات سطحيّة لا تُؤثّر ولا تتأثّر.

- الشّخصيات الظّاهرية والشّخصيات السرّية:

تعيش الشّخصيات الواقعيّة أو الرّوائيّة على حدٍ سواء بشخصيتين إحداهما ظاهرة تعيش في وفاقٍ تام مع إلزاميات المجتمع من سلوكيات وعادات وتقاليد إحرازًا للمكانة الاجتماعيّة، في حين تعيش في بيئة مغلقة بشخصيّة مناقضة تمامًا لذاتها بعيدة عن الأعين، وهي الشّخصية الأكثر اجتذابًا للقرّاء والكتّاب معًا كونها تُحقّق اللذّة بحب الكشف والتّطلع لما هو خفي.

- الشّخصيات الشعوريّة والشّخصيات اللاشعوريّة:

والثانيّة منها هي الأكثر شيوعًا بعد ظهور نظرّيات فرويدFreud النفسيّة وتفسير الأحلام. إن تفسير العملية الإبداعية من وجهة نظر نفسية يصطدم بالكثير من المجاهيل على اعتبار أنها تخضع لمقاييس واعتبارات تجريدية، وهو ما أخر تناولها بالدرس العلمي إلى منتصف القرن العشرين.

إن الإبداع في تفسير السيكولوجيين عملية Process من العمليات المنظمة للسلوك الإنساني المنفعل والمتفاعل، الظاهر والباطن، ويشير إصطلاح العملية إلى سلسلة من النشاطات المنتظمة الموجهة نحو هدف أو سلسلة من الخطوات المتتالية والمتصلة والمتفاعلة، وعليه يبنى مفهوم الإبداع Creativity سيكولوجيا على أنه: مجموع العمليات العقلية المؤدية إلى أفكار وتصورات وتشكلات ومنتجات فنية جديدة ومتميزة ومكتملة تظهر في شكل استجابات وحلول متكيفة مع الوسط الداخلي للمرء ووسطه الخارجي.

- **الشّخصيات الرّئيسيّة والشّخصيات الثانويّة:**

- وهذا التّقسيم هو الأكثر تقليديّة، ومآلها هو مآل الأحداث، وحالها واهتماماتها وسلوكياتها ومواقفها هي العمود الفقري للرّواية وخطوطها العريضة، أمّا الشّخصية الثانويّة فما هي إلاّ شخصيات مساعدة على إظهار الأحداث فقيمتها تكمن في دفع الأحداث إذ لا وجود لها لذاتها، وحضورها ليس له تأثير كبير، ولا يهتمّ القاص بإظهار نفسيّتها أو تحليلها إلاّ بالقدر الذّي يتعلّق بكشف البطل بواسطتها.

وتبقى الشّخصية الرّوائية الأكثر نجاحًا هي الشّخصيّة التّي تُحقّق أكبر قدر من الواقعيّة المجسّدة للشّخصية الإنسانيّة بما يكتنفها من خير وشر، ضعف وقوّة...إلخ، «المقنعة البعيدة عن التّناقض، النّابضة بالحياة المتطوّرة المتفاعلة مع الأحداث التّي تضمّ إلى الواقع شيئًا من الخيال...، تضمّ إلى ذلك تفكير الكاتب وخياله في إيجاد الشّخصية الممكنة الوجود، وبالتّالي فالشّخصية مزيج من واقع حسي ووهم نفسي أو هي تجارب وعي ولاوعي منصهرة في ذات الكَّاتب...»[1].

أمّا رسم الشّخصيات فيكون بالطّريقة التحليليّة من الخارج وبالطّريقة التّمثيليّة من الدّاخل، وهي الطّريقة المتّبعة حديثًا ويتمّ فيها إبعاد الكاتب وإتاحة الفرصة للشّخصيات حتّى تُظهر نفسها بنفسها أو عن طريق غيرها من الشّخصيات.

[1]–نجيب عطوي: تطوّر فن القّصة اللبنانيّة بعد ح.ع.II، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982م. ص46.

- **الشّخصية المسطّحة والشّخصية الناميّة المعقّدة:** تكون بالنسبّة للقارئ كالمحطّات التّي يقف عندها بين الفينة والأخرى ليُقدّر المسافة التّي قطعها وهي لا تبدو له من الوهلة الأولى بل تتكشّف مع تقدّمه في القراءة وتتابع الأحداث بحيث تتحدد قسماتها معها وتتخلّق إمّا بالوصف الآني للّحظة التّي يُقدّمُها الكاتب في نصّه أو كلّما سمحت الفرصة، إمّا دفعة واحدة أو بالتّجزئة مع تقدم الحكي، وقد يغدق الكاتب في وصف الشّخصية البطل حتّى يمكّن من توقّع أفعالها مسبقًا، ومع توالي الأحداث يُمكِنُنا المقارنة بين ما فعل وما كان ينبغي أن يفعل بحُكم صفّاته الشخصانيّة، كما يُمكن للحوار بنوعيه أن يميط اللّثام عن طبائع الشّخصيات وسماتها ويبقى الفنّان الأصيل هو الذّي يطلق العنان للشّخصية تتصرّف على هوى ما يقتضيه تطوّر الحدث وحركته الداخليّة، لا يُملي عليها أفكاره أو يلزمها بشيء مما يعتقده صائبًا في الفعل أو العقل أو الحكم.

شخصيّة كل إنسان مركّبة من معالم أساسيّة هي مولده، نشأتُه، بيئته، الظّروف التّي تعترضُه وسلوكيّاته، وهي متفاوتة الظّهور على مستوى القّص «ولكل إنسان بصفة عامة صورتان لشخصيّته صورة عامّة وهي الظاهرة المعروفة للنّاس جميعًا، وصورة لا تظهر إلاّ للأخصّائيين أو بينه وبين نفسه أولأقرب المقرّبين إليه، ويهتمّ الرّوائي بإبراز الجانب الخاص في الشّخصيات ولذلك يعمد بعض الرّوائيين في هذا الجانب إلى تحويل الشّخصيات التاريخيّة والأبطال المعروفين، وإن كان يلتزم عدم المساس بصورتها من الجانب العام المعروف من سجلاّت التاريخ وكُتُبه»[1]، ويُحبّب "نجيب محفوظ" هذا النوع من الشّخصيات في استعمالاته الرّوائية منها شخصيّة "أحمد عبد الجواد" في رواية "بين القصرين" والسيّد "علوان" في رواية "زقاق المدق".

[1]–المرجع نفسه. ص15.

3-4- البنية: وهي الوسط الذّي تتحرّك فيه الشّخصيات، وتعني مجموع القوى العاملة الثابتة والطّارئة المُحيطة بالفرد والتّي تُؤثّر في تصرّفاته وتوجّهها على نحوٍ معيّن، فالإنسان ليس سيّد نفسه، فمصيره قد يُحدّده أو تتلاعب به الأقدار وقد تعبث به الطّبيعة كما قد يصطدم مع المنظومة الاجتماعيّة أو يتوافق معها مع أنّ منطق القّص يفترض العكس بغية تصعيد الأحداث، وتلخّص البيئة في الإطار المكاني وما يضمنه من مظاهر طبيعيّة وصور ماديّة وقيّم معنويّة ومُقتضيات اجتماعية، وتدخل البيئة في نسيج الحبكة القصصيّة وتفعيل الأدوار وتكييفها مع الصراعات والظّروف المُحيطة، والبيئة تشكّل الإطار العام والضّام لمُختلف العناصر السرديّة إذ تشتغل على تحريك القّص وتأطيره وتطغى على باقي العناصر وتبقى العناصر الأخرى خارج اللعبة في نظر الواقعيين الغربيين كما لدى الواقعيين العرب إذ تلعب الطّبيعة الرّيفيّة في قصّة هيكل "رواية زينب" الدّور الأوّل، فهي عنصر قائم بذاته حتّى تكاد تتقمّص دور شخصيّة تنطق وتفعل وتتفاعل، هذا إن لم تكن هي الفاعل، وتتدخّل العوامل البيئيّة الاجتماعيّة المتوارثة في "دعاء الكروان" لطه حسين من عادات وتقاليد (قضايا الثّأر، الشّرف)، في صياغة أحداث القصّة، كما تدور رحى الكُتّاب المحدثين حول العوامل الرّيفيّة وما تنطوي عليه حياة الفلاحين من مشاكل في أبسط صوّرها وحيويّتها وعفويّتها، كقصّة "الأرض" لعبد الرّحمن الشرقاوي التّي يعرض فيها لمسألة سطوة كبار مُلاّك الأراضي على الفلاحين البسطاء المتشبّثين بأراضيهم لدرجة يهون لأجلها كل شيء نفيس، كما تستهوي الأحياء الشّعبية كُتّاب هذه المرحلة، تبرز فيها وبصورة جليّة العلاقات الاجتماعيّة وكيفيات انبناءها والحدود الفاصلة فيها بينها، أو صراع الطّبقات الاجتماعيّة من أجل البقاء الذّي يُأرّقها ويخلق لها المتاعب ويجر عليها الويلات التّي تنتج عن عوامل ضغط الحضارة المدنيّة الحديثة التّي زلزلت المكتسبات الاجتماعيّة والقيّم الإنسانيّة، وقد تمثّلت هذه المشكلات في قصص نجيب محفوظ وغيره من كُتّاب هذه المرحلة، والتّي نذكر منها السّراب و القاهرة الجديدة وثلاثيته "بين القصرين، السكريّة، قصر الشوق " وزقاق المدق

و بداية ونهاية...إلخ، وينتهي هذا الكفاح في قصصه من أجل حياة أفضل في الغالب بظاهرة الانحلال والضياع.

3-5- الزّمن: لا يُمكن الفصل بين الزمن والحدث فكِلاهما يسيران على خط واحد وهو ضابط الفعل ولازمتُه وكلاهما دليل على الآخر ويبدو عامل الزمن من خلال تغيّر الأحوال والأمكنة ويتجلّى من خلال إحساسنا بالمكان أو الفراغ على نحو ما هو عليه في قصّة " الحرب والسّلام" لتولستويTolstoï.

3-6- الأسلوب: ويُراد به الشّخصية التعبيريّة للصوّر الأدبيّة بما فيها التّراكيب اللّغويّة والاستعمالات الفنيّة الجماليّة التّي تظهر براعة القّاص عرضًا وتأثيرًا أو لنقل الطّريقة التّي تُوظّف بها الملفوظات للدّلالة بها على المعاني والصوّر الذهنيّة المختلفة، فبقدر جودة المبنى تكون جودة المعنى شرط إحقاق التّوازن بينهما فلا يطغى هذا على حساب ذلك ويكون الحوار إلى جانب الأسلوب السردي والوصفي مُتْقنًا مُتناسبًا مع طبيعة الشّخصيات والمواقف التّي يُقحمُ فيها.

4- القصة في العصر الحديث

4-1- التّجارب الأولى و البدايات المبكّرة:

لعلّ أوّل سؤال يتبادر إلى أذهاننا ونحنُ نطرُق أبواب هذا الموضوع هو: كيف نشأت الرّواية العربيّة؟. إذا كنّا نضع في الاعتبار أنّ السائد في الاعتقاد التّنظيري هو أنّ الرّواية العربيّة لم توجد كجنس أدبي منفصل عن بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى، بمكوّناته الفنيّة المآئزة له، وإنّما هو محصلّة للفكر الأدبي الأوروبي، وهذا هو المتعارف عليه في السّاحة النقديّة الأدبيّة الغربيّة والعربيّة على حدٍ سواء، إلاّ أنّ المُدافعين عن الكينونة والهوّية العربيّة للرّواية العربيّة يميلون إلى التّشكيك في المسألة، وينسبون الرّواية كجنس أدبي إلى المناخ العربي وإن لم تكتسب طابعًا فنّيًا إلاّ باتصالها بالوافد الغربي، فهذا لا يلغي جذورها العربيّة الأصل وإمكانيّة حدوث احتكاك عكسي ذلك "أنّ الغرب في القرون الوسطى، وفي مطلع نهضته الفكريّة الأدبيّة لم تستنكف عن الاحتكاك بالغرب احتكاكًا علميًا ثقافيًا، فأقبل العلماء الغربيون يدرسون ويُنقّبون حتّى تمكّنوا من الاطّلاع على معظم النّتاج العربي الفكري فترجموه إلى لغاتهم وهضموه واقتبسوا منه ما لاءم أذواقهم اقتباساً يصعُبُ على غير العالم المتّفق تمييزه عن الأصل المقتبس منه".[1]

هذا وقد وُجِدت آراء متضاربة بين تراثيين يرجعونها إلى أصولها العربيّة ويستميتون في الدّفاع عن هويّتها العربيّة، وحداثيين لا يجدون في الاغتراف من ثقافة الآخر والتّلاقح الفكري الفنّي والأدبي من حرج «ويبقى الحافز الأقوى أن يستعين الرّوائي العربي بآراء علميّة في مسار الرّواية التّاريخيّة في غير وطنه، وأن يقف على مَقاتل هذه الرّواية وانتصاراتها هناك، فقد أصبح الوقوف على آراء الآخرين وتجاربهم في هذا الميدان ضرورةً لازبة»[2].

---

[1]-موسى سليمان: الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1960م، ص29.

[2]-جورج لوكاش: الرّواية التّاريخيّة، تر: صالح جواد كاظم، طبعة خاصّة، منشورات وزارة الثّقافة والفنون بالتّعاون مع دار الطّليعة للطّباعة والنشر، 2005م، ص08.

فأمّا الذّين يدافعون عن كينونة الرّواية العربيّة يرون أنّ "هناك ملاحظتين هامتين تستثيران الانتباه في هذا الحقل ،الأولى هي أن الإنتاج الرّوائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقًا أن يكون هذا الفّن وليد عشرات من السنين فحسب، كما تجعل من المتعذّر على التّفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكّثيرين من أنّ هذا الفّن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له، نقلناه مع ما نقلناه من صور الحضارة الغربيّة وقلّدنا محاكين ما نقلناه، ثمّ بدأنا نُنتج بعد هذا ألوانًا متفرّدة من هذا الفّن الجديد على أدبنا ...فالأدب ليس بدعة تنقل فتُحتَذى ثم ما تلبث أن تُوصل نفسها عند المقلّدين، إنّما الأدب جزء من طبيعة الشعب".[1]

فدُخول لون جديد من ألوان الأدب عند شعب من الشُّعوب يستغرق وقتًا من الزّمن والتّطور حتّى يتواءم مع مزاج هذا الشعب، ماضيه وحاضره وتطلُّعاته، التّي تختلف حتمًا من شعب لآخر، وهذا يعني أنّ التّطور أو التّغيير ينطلق من الأصول الأولى لمكونات هذا الشّعب التّي تستغرق أزيد من عشرات السنين وهذا الذّي لا يحقّقه التّقليد ولا عمليات النّقل والتّرجمة التّي تؤكّد خصوصيّة كل شعب واختلافه عن الآخر، وهو ما يدعم زعمنا إذ يشهد اللّون الرّوائي اليوم زخمًا كميًا ونوعيًا.

أمّا الملاحظة الثانيّة أنّ كل دراسة للرّواية العربيّة تنبت اتّجاهًا مغايرًا في القواعد والأسس المعتمدة في الآداب العالميّة، وهذا التّعدد في التيارات النقديّة أدى إلى اختلاف في تقييم الأعمال الأدبيّة، ولو كان هذا التّقييم نابعًا من أصول تراثنا العربي لكان مفيدًا ولكنّه للأسف أدى إلى الخلط والاضطراب والتّوقف مرحليًا عن الإنتاج الرّوائي لعجز الكتاب عن مواءمة هذه الاتجاهات النقديّة مع الطّبيعة الفنيّة للرّواية العربيّة.[2]

[1]–فاروق خورشيد. في الرّواية العربيّة، عصر التّجميع، ط3، 1979م، دار العودة، بيروت. ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص10.

ويطرح "فاروق خورشيد" في كتابه "في الرواية العربية-عصر التجميع-" إشكاليّة يحاول البحث من خلالها عن جذور أعمق من النّقل والتّرجمة للرّواية العربيّة ويدافع فيه عن وجود الرّواية في التّراث الأدبي العربي نافيًا فكرة النقل عن الغرب التّي استراح لها النقّاد نتيجة لتصدّر الشعر للنتاج الأدبي منذ العصر الجاهلي إنتاجًا ودراسةً، واقتصار الجانب النّثري على الحكم والخطابة وفن الرّسائل والأسجاع والمقامات وغيرها في وقت لاحق، دون وجود إشارات لافتة للفّن الرّوائي، فلم يكُن يعني الفّن الرّوائي آنذاك إلاّ تواتر الحفاظ على تداول الشعر (يعني رواية الشعر)، ثمّ إنّ معظم الدّراسات التّي قامت حول النثر تناولت الجانب الشّكلي من النثر وأهملت المضمون «أمّا أهميّة هذا النثر كأداة فنيّة في التّعبير عن قائليه وعصورهم، فلم يدخل في حسبان هذه الدّراسة».[1]

يتساءل "فاروق خورشيد" إن كانت حياة الجاهلي قديمًا حياة زاخرة بالمخاطر، حافلة بالأحداث مليئة بمظاهر الصّراع حياة خصبة وحيويّة بحُكم أنّها تقف على خط اتّصال الشعوب ببعضها ، ويمكن من خلال تحليل القصائد الشّعريّة الجاهليّة اكتشاف هذه الميزات الخاصّة . فكيف لم تنتج أدبًا قصصيًا؟ فهذا في الحقيقة أمر لا يقبله لا العقل ولا المنطق ولا طبائع الأشياء، وهو في هذا يسير على نهج "طه حسين" حين شكّك في حقيقة وجود الشعر الجاهلي إلاّ أنّه يؤكّد على الوُجود لا على العدم كما فعل "طه حسين" في مبدأ التّشكيك.

ومع ذلك فإنّ معظم الكُتب والدّراسات النقديّة والأدبيّة المؤرّخة لهذا الشأن تعكف على عقد مقارنات بين مختلف الآداب الأوروبيّة وما يقابلها في الأدب العربي، من أجل إثبات فكرة أسبقيّة وأحقيّة الرّواية العربيّة في التّواجد الأدبي في التّراث الإنساني وكمفهوم وممارسة لم تتضح ملامحها وتُصقل في شكلها الفنّي المنظر له والمتعارف عليه إلاّ مع مطلع النهضة العربيّة بعد حملة نابليون بونابرت على مصر في الفترة ما بين (1798م-1801م) ونتائجها في مختلف الأصعدة، «ومن ثمّ فإنّ الإجراءات التّمهيديّة في مثل هذه الدّراسات

[1]- فاروق خورشيد. في الرواية العربية. ص10-11.

تهتم برصد مظاهر الالتقاء بين الشرق والغرب، وتدرس الحملة الفرنسيّة على مصر والصّراع بين الاستعمار الفرنسي والاستعمار الإنجليزي، وظهور المطبعة، ودور الصحافة الجديدة، وحركات التّبشير والدّوائر الاستشراقيّة، والترجمة والبحوث والإرساليات والجاليات، والمدارس الأميريّة، وإنشاء الجامعات العصريّة، وغير ذلك من إجراءات تؤرّخ للرّواية بمعناها الأوروبي الحديث وتُمهّد لتأصيلها في التّربة العربيّة»[1].

وقد ألفت في هذا المجال كتُب عدّة، حاولت كلّ منها أن تؤرّخ للرّواية العربيّة منذ نشأتها الأولى والمتواترة شفاهة إلى غاية احتكاك العرب بالغرب، واكتسابها صيغة فنيّة ضمنت لها التّفرد والتّميز كجنس أدبي متفرد له محدّداته وخصوصياته ومدلولاته التّي يسعى البعض من أمثال عبدالحميد إبراهيم في كتابه "نحو رواية عربيّة" إلى قولبتها بحيث يمنحها عناصر خاصة تسمح لها باكتساب هويّتها التّي تنبثق عن بيئتها الجغرافيّة بمختلف مكوّناتها الحضاريّة، والتّي تختلف بالضّرورة عن العناصر المشكّلة للبيئة الغربيّة والتّي يغلب عليها نمط التّفكير العقلاني الذّي يميل إلى التنظير و التخطيط، التّرتيب والتّركيب المنسق لمختلف العناصر المركّبة للبنيّة الكليّة عمومًا والبنية الرّوائية الجوانيّة خصوصًا .

وعند حديثنا عن الرّواية كجنس أدبي حديث النشأة فنّيًا في البيئة العربيّة لابد لنا أن نعرج على تواجده في تراثنا القصصي العربي فقد وُجِد هذا الشكل من القصص العربي تحت مسميات عدّة وألوان مختلفة يعمل موسى سليمان في كتابه "الأدب القصصي عند العرب" على تقسيم هذا الشكل السّردي إلى قسمين «موضوع وهو العربي الصّميم لأنّه من وضع العرب، ودخيل وهو ما اقتبسوه عن غيرهم من الفرس والهند بصورة خاصّة، ثمّ ينتقل إلى القصص العربيّة الأصليّة، فينظر فيها من جهة أنواعها ويضبطها في خمسة أنواع هي : القصص الإخباري، القصص البطولي، القصص الديني، القصص اللّغوي أو المقامات

[1]–عبد الحميد إبراهيم: نحو رواية عربيّة، دار طيبة للنشر والتوزيع والتّجهيزات العلمية ،2005م، ط4، ص06.

والقصص الفلسفي»[1]، وقد جاء كتابه هذا ردًّا على السؤال المطروح: هل عرف العرب القصة؟ بصفة عامة ويعتبر كتابه هذا «من الاجتهادات الرّائدة التّي اهتمت بالسرد العربي وحاولت معالجته في ذاته، وفي بعض تجلياته النّوعية وضمنيًا من خلال صيرورته»[2] وجاء رده أن العرب «عرّفوا القصة حسبوها على هامش الأدب ووضعوا الكتب القصصية الكثيرة، ولو غير بالغة الكمال»[3]، وذلك لانصرافهم عنه إلى قول الشعر ونظمه، وظلّ مفهوم "القص" بتعدد أشكاله ينصرف حديثًا إلى النثر العربي أو النثر الفنّي، ولذلك غابت خصوصيّة السرد القصصي، «ولم يتم تناوله في ذاته، أومن حيث طبيعته أو أنواعه أو أشكاله وبقيت تلك التّجليات مهملة ومُقصاة من دائرة الاهتمام بالقياس إلى أنواع نثريّة أخرى»[4]، هذا ولم يتم الاهتمام بالخصائص العامة والخاصّة المشتركة بين الأنواع السرديّة (النثريّة) لذلك لم ينل السرد القصصي موقعه ضمن الأجناس النثريّة السائدة آنذاك.

وهو ما يفسّر انضواء الأنواع القصصيّة ضمن نطاق النثر عامّة، وعدم نيله حظّه من التنظير إلاّ حديثًا إضافةً إلى هيمنة بعض الأشكال القصصيّة كالمقامات، وافتقاد المفهوم الجامع لهذه الأنواع والممارسات السرديّة العربيّة.

وبين هذا وذاك يتعثّر "سعيد يقطين" بإشكاليات مفادها أنّ هذا الشكل السردي بتجليّاته لا يمكن أن يُؤسّس له من مُنطلق أنّه لم يتبلور بعد على الشكل الأمثل، زيادةً على أنّ الدّراسات التّي تناولته محدودة الكّم والنوع، فكيف يمكن أن يُؤرّخ له؟، ويرى في الآن ذاته أنّ هذه الإشكاليات هي نفسها، ما يُشجّع على البحث والتّنقيب من دون انتظار لتراكم الدّراسات أو تحقق الوعي به ذاتًا ووجودًا في التّاريخ الأدبي العربي بالنظر إلى أنّه ظلّ لأعصر كثيرة مقصًا من الزمن حسب رأيه.

---

[1]–ينظر: سعيد يقطين، السرد العربي، تجلّيات ومفاهيم. ص96،97.

[2]–المرجع نفسه، ص96.

[3]–موسى سليمان. الأدب القصصي عند العرب. ص15.

[4]– سعيد يقطين، السرد العربي مرجع سابق، ص87.

وكعود على بدء، يهمنا أن نعرّج على تاريخ السرد القصصي في الآداب العربيّة والغربيّة، وكنّا قد ذكرنا سابقًا أنّ القصة بالمعنى الذّي هي عليه اليوم لم تكُن موجودة إلاّ مع عصر النهضة أي بعد منتصف القرن الثامن عشر، حتّى في الأدب الأوروبي والغربي عامّة الذّي يشكّل المقياس الفارق،«وقد مارسها العرب في وقت مبكر ممارسة أخذت تبلغ نضجها وتمامها منذ القرن الثالث الهجري أي ما قبل أحد عشر قرنًا تقريبًا»[1]، وقد عرف العرب في العصر الجاهلي القّص في شكل أخبار عن وقائع حربيّة وأساطير الأوّلين، وعندما ظهر الإسلام، بني القصص الديني على أساس من تعاليم الدّين الجديد من أجل الاعتبار والاتعاظ ونشر معاني الدّعوة الإسلاميّة وقد استمدّ عناصره من الأساطير اليهوديّة فظهرت قصص الأنبياء وقصص المعراج...إلخ، وفي العهد الأموي صارت القصّة عملاً رسميًا يوكل إلى رجال رسميين يتقاضون عليه أجرًا فصاروا يخرجون إلى الباديّة يستجمعون منها أخبار العشّاق من الشعراء وغير الشعراء ويحيكون منها قصصًا على غرار قصّة عنترة وعبلة، قيس وليلى، جميل وبثينة،...وغيرهم، وبفعل النقل والترجمة وما وصل إلينا من قصص الأعاجم ككتاب كليلة ودمنة لعبد الله بن المقفع من كتب العصر العباسي الأولى، وألف ليلة وليلة،...إلخ ،وأتبعتها في العصر العباسي الثاني قصص البخلاء للجاحظ في شكل نوادر كنوادر أشعب في القصص الشعبي وغيرها كثير.

وعلى كلّ حال فإنّ هذه المسألة لن تجد لها حلاًّ إلاّ ضمن مجال الحداثة فالبعض يرى أنّ حداثتنا لا يمكن أن تتأسس إلاّ عبر القطيعة مع ذلك الماضي (الماضي المنقطع والمنتهي في الزّمان).

هذا التّصور –اتجاه "التراث"– يجد من ينتصر له ويدافع عنه، وذلك بناء على أنّ "الحداثة" في مختلف مظاهرها وتجلياتها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالعصر الحديث أو لنقل مشتقّة منه، وبالمقابل هناك من يعتبر الحداثة غربيّة، وهناك من يرى في "تراثنا" مكمن هويّتنا

[1]–علي نجيب عطوي. تطوّر فن القصة اللبنانيّة العربيّة بعد ح.ع.II، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982م. ص36.

ووجودنا منهم نجيب عطوي وموسى سليمان، وتلك دعوة إلى رفض هذه "الحداثة" ومختلف تجسيداتها.

بين هذين التصورين المتقاطبين، نلمس تصورات تذهب هذا المذهب أو ذاك تشيّعًا لأحد هذين الموقفين أو ترمي إلى محاولة التّوفيق بينهما، ونجد من بين من تشيّع لـ« الحداثة يرى بعض علاماتها في "التراث"، كما أنّنا نُلغي ضمن من يتشبّث بالتّراث من يرى أنه عين الحداثة»[1].

وقد ظهرت المحاولات التوفيقيّة الجامعة بين المفهومين وانعكست جليّة على الإنتاج الأدبي عامّة، فكان أن جمع الأدباء بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب الجديد فبلغوا بالنّثر الفنّي منزلة لم يبلغوها في عصر من عصوره، «فالأسلوب الذّي كتب به المنفلوطي والبشري والرافعي والمازني، ويكتب به العقاد وطه حسين هو ثمرة التّطور الحديث في الأدب والعلم والفّن والحضارة، ويمتاز زعماء هذا المذهب بقسط عظيم من الثقافة الحديثة والاطّلاع الواسع والبراعة العجيبة في التّوفيق بين القديم والمنبعث والحديث المتولد، والتأليف بين الشرق المتخلّف والغرب المتطرّف»[2].

4-2- عوامل ظهور الرّواية الفنيّة لدى الغرب قبل العَرب:

يميل المجتمع الإنساني بطبعه منذ خلقه إلى نقل تجاربه الإنسانيّة بشتّى الطُّرق، وفي المجال الأدبي تتعدد الأشكال التّي يتواتر النّاس بها أحاسيسهم وانشغالاتهم ويتشاركونها بها، ولعلّ من بينها النّشاط القصصي والرّوائي والذّي صاحب الإنسان منذ بدايته الأولى حيث غلب على التّفكير الإنساني والنسج القصصي: الأساطير التّي هي قصص تشاكل الواقع وتتفوّق عليه دلالةً وإيحاءً بميلها إلى مضاهاة عالم المثل والغيبيات، الذّي يعجز الإنسان بقصوره وقدراته المحدودة عن بلوغه، ولم يكن هذا البناء القصصي يخضع لأنماط شكليّة

[1]- سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجلّيات، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص25.

[2]- حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط8، 2004م، ص320.

معيّنة بقدر ما كان يهتمّ بتربيّة المجتمعات البشريّة عن طريق القاعدة التّي تقول أنّ "الجزاء من جنس العمل"، وقد حاول "بروب فلاديمير Prob Vladimir" أن يضع نظريّة عامة تنبني وفقها الأساطير والحكايات الشعبيّة وقد توصل إلى ثلاثين فكرة أو وحدة بنائيّة يدور حولها النسيج القصصي وفقًا للذهنيّة التّي تحكُم مجتمعًا بعينه دون غيره.

ولعلّ الأرضيّة كانت ممهّدة لظهور الفّن الرّوائي لدى الغرب أكثر منها لدى العرب وهذا نتيجةً لتضافر مجموعة من الظّروف أفرزت ميلاد هذا الجنس الأدبي المتميّز والتّي نذكر منها على سبيل المثال:

تغيّر البناء الاجتماعي في أوروبا وانعكاسه على الفكر والأدب والفّن معًا، وذلك من خلال التّحول من النّظام الإقطاعي الذّي يتوجه بالاهتمام بالدّرجة الأولى إلى الأرض والزراعة، وهو ما أدى إلى إهمال باقي الجوانب الحياتيّة وتجميد النّشاط الاجتماعي والعزوف عن النّشاط العلمي والتّعليمي، وهذا طابع المجتمعات المُحافظة والتّي تتّسم بالجمود الفكري ذو الملمح المُجرّد العام، والتّي يكون لسطوة الدين والأعراف الاجتماعيّة فيها حظ ونصيب يكبح أي مبادرة للانعتاق الفكري والإنساني بحُكم أنّ السلطة في هذا النوع من الأنظمة بيد من هم أكثر قوّة وسُطوة وأعزّ مالاً ونفرًا، وهو ما شجّع على نمو الطبقيّة في الأوساط الاجتماعيّة، هذه الأخيرة التّي حاولت البرجوازيّة (الطبقة الوُسطى) التّصدي لها بإحداث نوع من العدالة الاجتماعيّة بانتقال مركز السُّلطة من الرّيف إلى المدينة وانفتاح العقليات بالاحتكاك المباشر بين بني البشر بعد ما كانت تفصل بينهما مساحات وأراضي الملكيات الخاصّة والتّي رسمت الحدود الفاصلة والجائرة بين الإنسان وأخيه الإنسان، مناقضة بذلك ما جرت به عادة النّظام الإقطاعي من نظرة أحاديّة للأشياء وبهذا أصبح التّفكير الغربي يَكتسب طابعًا عقليًا واقعيًا، سيما بعد ظهور مجموعة من المفكّرين الذّين آمنوا بحرّية الفرد وقدرته على التّفكير والإنجاز والتّجاوز من اللامعقول إلى المعقول عن طريق إخضاع التّجربة الإنسانيّة إلى الفحص والتّجريب على اعتبار أنّ الحقائق البشريّة

ليست وقائع ثابتة مسلم بها، لذلك ينبغي أن تقبل الشّك من أجل إثبات صحّتها من عدمها، وهو المبدأ الذّي أوجبه وسار وفقه "ديكارتDescartes" وتبعه بعض الكُتّاب العرب أمثال طه حسين.

وقد كان من أبرز المبُدعين لهذا الفّن الحادث «ادجار ألام بو Edgar AlamPo" الأمريكي و"جودي موباسان Judy Mopassan" الفرنسي و"جوجولGuogole" الروسي الذّي يعدّه النّقاد أبًا للقصّة الحديثة بكُل تقنياتها ومظاهرها، وفيه يقول مكسيم غوركيMaxim Gorki: "لقد خرجنا من تحت معطف جوجول Guogole»[1].

وقد كان وراء انتشار هذا الفّن الجديد وشيوعه عربيًا وعالميًا مجموعة من الدّوافع والعوامل من أبرزها: «انتشار التّعليم و الديمقراطيّة وتحرير عبيد الأرض من سلطان الإقطاع وثورة الطبقة الوُسطى وطبقة العمّال الفلاحين كذلك بروز دور المرأة في المجتمع وإسهامها في مجالات الحياة والميادين الاجتماعيّة والسياسيّة والفكريّة والفنيّة، وما شهده العصر من تطوّر علمي وفكري وحضاري وصناعي كما لعبت الصحافة دورًا مُهمًا في رواج هذا الفّن ونشره كما لا يخفى دور المطبعة وانتشار الطّباعة في ازدهارها»[2]، وعلى هذا الأساس صارت القصّة من لوازم العصر الحديث وهو ما يؤكّده كثرة المشتغلين عليها، فهي تتناسب مع طبيعته القلقة والمتعجّلة وتعبّر عن خصائصه وآفاقه لذلك يرى «والتر آلن WalterAllen" أنّ القصّة أكثر الأنواع الأدبيّة فعاليّة في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي، ذلك لأنّها تجذب القارئ لتدمجه في الحياة المثلى التّي يتصوّرها الكاتب كما تدعوه ليضع خلائقه تحت الاختبار، إلى جانب أنّها تهبنا من المعرفة مالا يقدر على هبته أي نوع أدبي سواها، وتبسط أمامنا الحياة الإنسانيّة في سعة وامتداد وعمق وتنوع»[3].

---

[1]–خليل إبراهيم أبوذياب. دراسات في فن القص، دار الوفاء لدين الطّباعة والنشر والتّوزيع، الإسكندريّة، مصر، ط1، 2006م. ص11.

[2]–المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]–محمد زغلول سلام. دراسات في القصّة العربيّة الحديثة، أصولها، اتّجاهاتها، أعلامها، د.ط، د.ت. ص03.

4-3- القصص الواقعيّة الحديثة:

أمّا ثلاثيّة "نجيب محفوظ": خان الخليلي، زقاق المدق، وبين القصرين فهي تمثّل نماذج الطبقات وأجيال مصريّة متعاقبة، متأثّرًا فيها بكتاب القصّة الغربيّة كبلزاك وإميل زولاblezak et Emile Zola.

وفي العراق اتّخذ الرّواد الأوائل أمثال "محمود أحمد السيّد" من الرّواية الواقعيّة منبرًا لرسم الأهداف الاجتماعيّة كالدعوة لبعث القيّم الخلقيّة والاجتماعيّة والحرص على استخلاص العبر من القصص والرّوايات فصار الفّن موازيًا للأخلاق ونقدًا اجتماعيًا سياسيًا مُوَجَهًا ومُوَجِهًا، فالقصّة أو الرّواية عندهم قطع متلاحقة من الأحداث يجري الوصل بين مواعظها وخُطبِها ومقالاتها بخيط جامع وكذلك عُرِف هذا الاتجاه بالتيار التعليمي الذّي وُلد نتيجةً لظروف واحتياجات خاصّة أملتها البيئة المتغيّرة زمانيًا ومكانيًا، وهو في هذا لم يتأثر بالوافد الغربي لأنّه لم يقصد إلى بناء رواية كاملة متكاملة، وإنّما كان ذو هدف تقويمي، فكان أقرب إلى التّقرير منه إلى النتاج الفّني، فعلى هذا العهد لم تحمل الشّخصية أي مؤهل فنّي، فقد عُدمت التّطور وردّات الفعل وألصقت بها أسماء معادلة لطبيعتها الإنسانية والنموذج البشري الذّي تنتمي إليه، فأصبحت ظلالًا للموروثات والنّظم الاجتماعيّة والأخلاقيّة التّي تؤول إليها.

وبعد هذا ظهر لفيف من الرّوائيين الذّين حاولوا أن يدمجوا بين الرؤية الواقعيّة والرؤية الفنيّة في مزيج أوْلى عنايته بالشكل دون المضمون محاكاةً للرّواية الغربيّة التّي لم يجد مقلّدوها لهم فيها غاية فوقعوا ضحايا لاختلاف البيئة، وقد ظهرت أوّل رواية فنيّة في العراق العام 1939م تحت عنوان "مجنونان" لكاتِبِها "عبد الحق فاضل"، وقد أدرك صاحبها أنّ الرّواية شكلاً ينبغي أن ينسجم مع مضمونها ولذلك أصول خاصّة تتبني وفقها بإحكام.

5- بدايات القص العربي

5-1- البدايات الفعلية للرّواية العربيّة:

ظهرت في بعض الروايات العربية آثار الرواية الغربية وبنياتها الفنية وسماتها الواقعية، هذا في بعض النماذج العربية وذلك بداية هذا القرن في المشرق، وفي أواسطه بالنسبة للروايات التي تأخر ظهورها في بعض البلدان العربية مثلا، « كما أن هذا التفاعل مع الإبداع السردي الغربي ظل يظهر بصورة أو بأخرى في صيرورتها وتحولاتها المختلفة»[1].

غير أن الروايات الأولى حملت بعض سمات التفاعل مع التراث الحكائي السردي العربي خاصة باستثمار بعض التقنيات من بعض الأنواع الحكائية كالمقامة مثلا و القصص الديني والأشكال الحكائية الشعبية مما عرضنا له سابقا على النحو الذي نجده عند المويلحي في " حديث عيسى بن هشام "، و"ليالي سطيح" لحافظ إبراهيم...الخ، حيث نجد حضورا هاما للنصوص التراثية ومحاولة استثمار هذه الذاكرة الحكائية من منظور روائي كما حدث في الروايات الواقعية والتاريخية حيث كانت الرواية الغربية فيها تمثل النموذج الحكائي المحاكى، إما بترجمة النصوص الروائية التقليدية إلى اللغة العربية أو بنسج القصص على طريقة الرواية الغربية.

أما في العصر الحديث فقد اتخذت الرواية في علاقتها مع التراث بعدا آخرا، و تشكلت فيما يعرف بالمتعالقات النصية بعد أن كانت علاقة النص الروائي بالواقع اللغوي تتجلى من خلال اللغة المسجوعة، توظيف بعض المحسنات البلاغية وتضمين بعض القصائد لمشاهير العرب وإنطاق بعض الشخصيات بأبيات شعرية تتناسب والهدف المنشود

[1]- سعيد يقطين. من النص إلى النص المترابط. مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.ص 198.

من النص الروائي، إذ كان توظيف التراث الأدبي ينطلق من خلفية الكاتب المعرفية كوسيلة للاتصال بالواقع لا كجزء من خبراته الفنية كما هو الشأن بالنسبة للروائي الجديد.

تلك كانت حال القصّة قديمًا وحديثًا، أمّا اليوم فهي تعيش وكاتبها أزمة حقيقية وتجتاز عقباتٍ وَعِرة حَذِرة في طريقها نحو التّجدد و اختراق الحواجز و تقمص روح العصر، عصرٌ غابت عنه القيّم الرّوحيّة والإنسانيّة، فوقع فريسة متطلبات الحضارة المدّنية ، عصرٌ تفكّكت فيه الرّوابط الاجتماعيّة وبَسطت فيه المادّة سلطانها على العلاقات والمعاملات الاجتماعيّة والإنسانيّة.هذا من جهة أمّا من جهة ثانية فقد شهد القرنين الماضيين قفزة نوعية على مستوى تطور التّفكير البشري العلمي والتّكنولوجي، وعَمِلت وسائل الاتّصالات و المواصلات على تقريب المسافات بين المجتمعات البشريّة حتّى صار العالم قرية كونيّة وهو التّعبير السّائد الذّي أوجدته شبكة الاتّصالات العالميّة العنكبوتيّة "الانترنيت"، التّي تُعد آخر صيحات تكنولوجيا الاتّصالات، وقد وضعت الدّول أنظمة و قوانين لحماية مجتمعاتها من عمليات الاختراق الثّقـافي عن طريق استخدام تقنيّة حجب المواقع «فقد فرض عصر العولمة والمعلوماتيّة تغيّرات عديدة على مستوى العالم اجتاحت جلّ القطاعات الحيويّة في المجتمع بما فيها قطاع التربيّة والتّعليم، فأصبح استخدام تكنولوجيا الإعلام والاتّصال السمعي البصري في حياة الأفراد اليوميّة، وكذا إدراج بعض منها كالكمبيوتر والانترنيت في مختلف مؤسسات التربيّة والتّعليم...»[1].

هذه الشبكة التّي سرّعت من وتيرة التّعاملات البشريّة على مختلف الأصعدة الاقتصاديّة، الاجتماعيّة. الثقافيّة...الخ، فاكتسب هذا العصر ميزة السّرعة حتّى قيل عصر السّرعة، و في مواجهة هذا و ذاك تحاول القصّة أن تجد موقعها من الإعراب وأن تقف على قدميها ضمن هذا العالم المتغيّر المتسارع الوتيرة وتعبر عن نفسها في ثوب أدائي وفنّي جذّاب يرقى إلى مستوى ما وصل إليه العقل الإنساني من تطور على مستوى المظهر

[1] –الأكاديمية للدراسات الاجتماعيّة و الإنسانيّة، دوريّة دولية تصدرها جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، العدد8، جوان2012، ص3 hum ancies-chlef@yahoo.fr.

والجوهر، وإحساس الإنسان بالضّياع والتّغرب وسط عالم متغيّر مختلّف مضطرب متجانس أو غير متجانس والانفصام بين أن يظل متمسّكا بآدميته وانحساره نحو الماضي بقيّمه ونظمه الاجتماعيّة والأخلاقيّة و إنشداده إليه بخيوط حنين خفية، وبين أن يجاري تقلبات هذا العصر و تداعياته على صورته التّي يُعريها كُتّاب هذا العصر، فبين ما قيل عن الجنس الرّوائي وما كُتب من دراسات نقديّة وأدبيّة، ماذا بقي للقصّة المعاصرة أن تقول؟ وفي أيّ حلّة ستظهر بعد الذّي كان والذّي سيكون؟ حسب توقعات الدّارسين، وهذه المسألة الحيويّة والأدبيّة بشكل خاص أسيل فيها حبر الكتابة والنقد الشيء الكثير، ولا تزال لليوم محل أخذ ورد و هي ما تعرف بإشكاليّة الحداثة و ما بعد الحداثة و ما طرحته من مواضيع أدبيّة حادّة للنّقاش و الجدل ستعترض طريقنا في خضّم هذا البحث.

5-2- بواكيرها:

لا يختلف اثنان على أنّ أوّل رواية عربيّة فنيّة كانت "زينب" لمؤلّفها محمد حسين هيكل الذّي أصدرها عام 1914، وكتبها في باريس أثناء تحضيره لأطروحة الدكتوراه، وكان قد كتبها تحت عنوان "مناظر وأخلاق ريفيّة" بقلم فلاح مصري، ويعود سبب إحجامه عن ذكر اسمه وتصنيف مؤلّفه ضمن الجنس الرّوائي للأسباب التاليّة:

كون الرّواية في جزء كبير منها عبارة عن سيرة ذاتيّة تشتمل على علاقات غراميّة وعاطفيّة لبطل الرّواية "حامد" الذّي ما هو في الحقيقة إلاّ الكاتب نفسه، ولأنّ المجتمع الريفي المصري يتبرّأ من مثل هذه العلاقات وما ينجّر عنها من مُمارسات يرفضها جملةً وتفصيلاّ، لم يكُن أمامه سوى إخفاء اسمه أمام واقعيّة الأحداث التّي تُشير إليه بطريقة أو بأخرى، فلم يكُن بالذّكاء الكافي ليخفي آثار شخصيّته على الورق، ثمّ إنّه كمحامٍ شاب مُقبل على حياة علميّة واعدة يهمه فيها أن يظفر باحترام العام والخاص، هو ما شجعه على أن يُبعد الشّبهات عنه بهذه الطّريقة في مجتمع لا يؤمن بالفن ولا يعترف بالمبدعين، فما بالك لو كان

ما يكتبه حقيقة، وعلى الرغم من ريادة "حسين هيكل" في هذا المجال إلاّ أنّ ممارسته الإبداعيّة هذه اعترتها عيوب منها:

الإفراط في الوصف وعدم التّوافق بين جو الرّواية الكئيب وجو الريف البهيج ، ضف إلى ذلك فقدان الصلة بين هذا الوصف وعلاقته بطابع الأحداث والشّخصيات اللّذان يفتقدان إلى الدّقة بحيث تبتعد الشّخصيات عن واقعيّتها حيث جعلها تتحدّث بلسانه وعيب عليه كذلك نقله لبعض السلوكيات والممارسات الغربيّة التّي تتعارض وطبيعة ومعتقدات المجتمع المصري المحافظ، كما يحسب عليه كذلك إدراجه للعاميّة في حواراته وسروده، ولذلك ما يعلّله عند البعض إمعانًا في واقعيّة الشّخصيات التّي تعبّر بذلك عن مستواها الاجتماعي والثّقافي بلسان حالها.

وقد ظهرت إلى جانب "هيكل" مجموعة من الأقلام التّي اكتسبت كتاباتها نصيبًا من الفنيّة منهم: طه حسين، توفيق الحكيم، المازني، العقّاد، محمود تيمور، طاهر لاشين، يوسف عواد، عيسى عبيد...وغيرهم، ثمّ خطّت القصّة بعدهم خطوات واسعة تخلّصت فيها من المبالغات العاطفيّة والخياليّة واقتربت من الواقع في معالجتها لمُختلف المناحي الإنسانيّة وظهر لفيف من الكُتّاب استطاعوا أن يرتقوا بهذا الفن الأدبي إلى مراتب السيادة، لعلّ من أبرزهم إطلاقا "نجيب محفوظ" وتليه أسماء أخرى من بلدان أخرى منهم: يحي حقّي، يوسف إدريس من مصر، محمد ديب، عبدالحميد بن هدوقة من الجزائر، غادة السّمان من سوريا، غسان كنافي من فلسطين، الطيب صالح من السودان، محمود المسعدي من تونس، ...وغيرهم كثير.

وممّا سبق نستطيع أن نميّز بين أربعة مراحل من عمر القصّة العربيّة:

أوّلها: مرحلة التّقليد للموروث الأدبي العربي، الذّي شاعت فيه الصنعة والأمور الشكليّة، وقد بدأ الأدب العربي خلال هذه المرحلة يتخلّص من الاعتماد على التراث العربي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد بدأ هذا التّطور وهذا الوعي بـ:

ثانيًا: تعريب وترجمة القصص العربي، بما يتماشى مع الميولات الشّعبيّة أو بما يساير وعي الشّريحة المثقّفة.

ثالثًا: مرحلة ما قبل الفنيّة، وقد لاحت بوادرها مع ظهور رواية "زينب" في فترة ما بين الحربين.

رابعًا: المرحلة الفنيّة، حيث اكتملت القصّة فيها شكلاً ومضمونًا وتخلّصت من سمات المراحل السابقة وتبدأ هذه المرحلة من الأربعينيات.

والقصّة العربيّة الحديثة وليدة العصر، لم يتجاوز ميلادها منتصف القرن التاسع عشر في صورة المقامات، ثمّ دخلت مرحلة التّعريب كما أسلفنا الذكر ثمّ ظهرت القصّة الطّويلة (الرّواية) بنوعيها التاريخي والاجتماعي، وتعد فترة ما قبل الحرب العالميّة الأولى الفترة التّمهيديّة لظُهور الرّواية الفنيّة ما بين 1850-1914، وكان قد برع فيها كُتّاب الشام، وغلبوا على كُتّاب مصر منهم: سليم البستاني، فرح أنطون، نقولا الحداد، أمين الريحاني، جورجي زيدان، وقد طبعت بالتّقليد للقصص العربيّة ولم تكُن ذات انبعاث حقيقي من البيئة العربيّة، ولم يكُن لأحد من هؤلاء اتجاهًا فنيًا واضحًا، ولا كانت الكتابة القصصية من تخصص أحدهم، وفي المرحلة التاليّة للحرب العالمية الأولى اتخذت هذه القصص طابعًا محليًا تبعًا لدعوات الاتجاه القومي والقصّة العربيّة المعاصرة أخذت تنحو منحى مثيلاتها الغربيّة من حيث تنويع المناظر، تسلسل الحكاية وتأثرها بخطوات علم النّفس في رصد العوالم الباطنيّة للشّخصيات القصصيّة بتتبعها بالتّحليل الدقيق، وكذا سرد الأحداث بأسلوب مشوّق يحمل القارئ على مواصلة القراءة بلهفة وتمعّن، كما اعتنت بتقويّة الحبكة وتدبيج

النّص، وهي في بعض ميزاتها تشترك مع القّص العربي القديم، وإن لم تظهر فيه بشكل جلّي، كعنصر التّشويق في قصص ألف ليلة وليلة الذّي يخلق شعورًا بالتّرقب والانتظار للأحداث المواليّة بانقطاعها في أكثر الأوقات تأزّمًا.

ولعلّ من أهم الأسباب الداعيّة إلى تأخّر ميلاد الفّن القصصي وتطوّره الفنّي في البيئة العربيّة هو ظن أغلب ممّن يشتغلون بالأدب أنّ هذا النوع من الأدب العربي يخص طبقة معيّنة من أبناء المجتمع من خُطباء ووعاظ من أولي الذكر، إلى حين احتكاكهم بالغرب واكتشافهم للهوة الفاصلة بين إنتاجهم القصصي ونظيره الأوروبي والفرنسي على وجه الخصوص.

وفي ثاني مراحل الرواية التّطوريّة، وبإتقان العرب للّغات الحيّة وتمكنهم من ناصيتها خلال العقد الثاني من القرن العشرين صارت الترجمة أكثر أمانة في النقل، فاهتمت بنقل القصص المترجمة بعناصرها الفنيّة إضافة إلى الاحتذاء باتجاهاتها الفنيّة التّي سادت آنذاك من كلاسيكيّة ورومانتيكيّة وواقعيّة اشتراكيّة ورمزيّة، وقد نشأت هذه المذاهب متتابعة دفعة واحدة ولم تكُن ذات نشوء متعاقب كما حدث في مناخها الطبيعي الغربي وسيكون لنا حديث عن هذه التّوجهات والموضوعات فيما بعد.

«فلمّا أثمرت بواكير النهضة الحديثة اقتبس أُدباؤنا فيما اقتبسوا من أدب الغرب القصّة الإفرنجيّة بقواعدها ومناهجها وموضوعاتها، وكان أوّل من فعل ذلك اللبنانيون لسبقهم إلى مُخالطة الأوروبيين والأخذ عنهم، ثمّ عالجها الكُتّاب المصريون بعد ذلك علاج المُحاكاة، وكان أوّل ما ظهر مجموعة من القصص والأقاصيص المترجمة، بعضها كان أشبه بالاقتباس لبعده عن أصله بالحذف أو الزّيادة أو التّغيير، وبعضُها دقيق الترجمة شديد المُطابقة، وقد كانت هذه القصص المنقولة على علاّتها أساسًا للنّهضة القصصيّة الحديثة في الشرق العربي، لأنّ المدرسة العربيّة في مصر وفي غير مصر ظلّت على أساليب البلاغة القديمة، فلم يدخل في برامجها الأدبيّة تعليم الفّن القصصي والرّوائي على الطّريقة

المدروسة في المدرسة الأوروبيّة، فلمّا ارتقى الفّن الكتابي في الأسلوب وأخذت القصّة تتميّز بطابعها وتستقّل بموضوعها ظهرت طائفة من القصص الفنيّة كـ"زينب" لمحمد حسين هيكل و"الأيام" لطه حسين، و"إبراهيم الكاتب" للمازني، و"سارة" للعقّاد، و"أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، و"بداية ونهاية" لنجيب محفوظ»[1].

5-3- مفهومها في العصر الحديث:

لم تُعد الرّواية على اعتبار أنّها قصّة طويلة فنًّا يُقصد من وراءه تزجيّة الفراغ أو حتّى تحقيق المُتعة، بل صارت لها مكانتها بين الآداب العالميّة بما تحمله من آراء ومذاهب مؤثّرة وواسعة الانتشار حتّى زاحمت مختلف الأجناس الأدبيّة وتربّعت على عرشها وصارت سيّدة المقام بلا منازع، فتقهقر الشعر أمام مد التيّار الرّوائي وصرنا نعيش عصر الرّواية بعد أن كانت السيادة للشعر لردحٍ طويل.

ففي القرن العشرين حققت الرّواية قفزة نوعيّة من حيث الأسلوب والمضمون «وذلك لما طرأ على حياة الإنسان في المجتمعات الأوروبيّة من تطور»[2]، ومرده حياة البذخ والرفاهة التّي وفرتها الثورة الصناعيّة للمجتمعات الأوروبيّة والتّي خلقت جوًّا من القلق والاضطراب النفسي والاجتماعي وإضفاء سمة الفرديّة على الأعمال الإنسانيّة ما سبب ثورات على عدّة مستويات منها القيم والتّقاليد والمعتقدات الدينيّة.

ولما كانت الرّواية انعكاس لهذا المجتمع إيحاءً بما ينتابه من تغيّرات ناتجة عن هموم الفرد وخفايا الجماعة من الطبقة الوسطى ابتداء من القرن التّاسع عشر الميلادي، فقد اتّخذت أشكالاً وأساليب عدّة، نجدها اليوم تثور على هذا كلّه في ثوب وأسلوب جديدين سنعرض له لاحقا، ولعلّ من بين ما طرأ على الرّواية شكلاً ومضمونًا نجد «أنّها صارت

1. [1]-أحمد حسن الزيّات. تاريخ الأدب العربي. دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط8، 2004.
ص321.

[2]-نجيب عطوي. تطور فن القصّة اللبنانيّة بعد ح.ع.ll. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982م.ص27.

تعتمد على التّشكيك، والدّقة في المعالجة الفنيّة لا على حيويّة الشخصيات، ولا على جِدّة الموضوعات، وإذا كان تطور القصّة يميل إلى الإبداع في المعالجة الفنيّة والبناء، إلاّ أنّها افتقدت ما كانت تُعطيه القصّة من الصور الحيّة والإشباع العاطفي للقرّاء»[1]، هذا إلى جانب اعتمادها على التّعمق في تحليل النفس البشريّة معتمدة في ذلك على ما توصل إليه العلم في هذا الميدان (علم النّفس)، فصارت الرّواية النفسيّة تجاور الرّواية الإباحيّة في عصرنا تماديًا في إلحاق المبرّرات بالأفعال الإنسانيّة كنتيجة لما تمخضّت عنه الحروب الإنسانيّة التّي صارت سمة العصر من اختلاف في التّوجهات والمقاصد وتجاور المتناقضات تحت راية الديمقراطيّة، وكنتيجة طبيعيّة لتراجع المبادئ والقيّم وضعف الوازع الديني وسيطرة النّزعة الماديّة والفرديّة على الجوانب المسيّرة للحياة الإنسانيّة. لذلك نجد معظم الكُتاب في كتاباتهم الرّوائية يناقشون مثل هذه المسائل الإنسانيّة بنوع من الحنين إلى الماضي التّليد، كما اتّجهت الرّواية في هذا القرن إلى الفلسفتين الواقعيّة الاشتراكيّة والواقعيّة الوجوديّة فكلاهما يمجدان الإنسان ويشاركان في تحريره، كما أنها تطالب الكاتب بالالتزام بالمشاكل الاجتماعيّة وعرضها أو معالجتها بحيث تصبح مضمونًا لرواياته التّي تحقّق مبدأ النّفعية أي تيسر المتع الجماليّة لخدمة الغايات النّصية وتفرض الفلسفة الواقعيّة الاشتراكيّة على الكاتب الحيّاد في تصوير الواقع بحيث ينتج التّغيير الذّي ينبغي أن يحصل في المجتمع من داخل العمل الأدبي أي من ذاته وليس من الأديب نفسه، ذلك أنّه يمتلك آراءه التّي تعبر عنه وحده ولا ينبغي أن يفرضها على قُرّائه، على أن لا تُحَدَ الموضوعيّة التّي ينبغي أن يتحلّى بها من صمعته ككاتب يرمي إلى تصوير آلام الإنسان وتطلّعاته نحو مستقبل أفضل، هذا من دون قيد أو شرط قد يُفرض على الكاتب من قبل السلطة الدينيّة أو السياسيّة.

فالأدب ليس حكرًا على مجتمع بعينه دون غيره، وإنّ هذه لهي الصفّة التّي تضمن للأدب خلوده لأجيال،هذه رؤية الواقعيّة الاشتراكيّة للأدب، أمّا عن الواقعيّة الوجوديّة فقد حاول كُتّابها أن يُعبّروا عن الإنسان كمكونين أساسيين: الجانب الظاهر منه والآخر الباطن

[1]–محمد زغلول سلام. دراسات في القصّة العربيّة الحديثة. أصولها، اتّجاهاتها، أعلامها، د.ط، د.ت. ص47.

(الميتافيزيقي)، فهو يحيا حياتين حياة نفسيّة وحياة اجتماعيّة، ولأنّ الحقيقة في نظر الوجوديين لا تدرك عن طريق الفعل وحده أين يُصبح الوصف العقلي بناءً على ذلك قاصرًا على تقديم الواقع في صورة حيّة صادقة، أي الجمع بين الوصف العقلي الظاهر للعيان من خلال ما تعكسه الأفعال وما يعمل العقل على تحليله من خلال ما تدركُه الحواس، وبين الوصف الباطني من خلال ما يُدرك عن طريق الحدس والمشاعر الإنسانيّة، ذلك لأنّهم يُقرّون بسلطان الحقيقة الماديّة على الحقيقة الفكريّة، وهو بذلك يشتركون مع الماركسيين في نفس المبدأ ذلك أنّ وجود الإنسان يظهر بشكل جَليّ في علاقاته الديناميّة المعقدة بالعالم الخارجي الذّي يُؤلف معه وحدة وجوديّة وينقص دون ذلك، فالإنسان في نظرهم انعكاس للموجودات (المادة) ذلك لأنّ تفكيرهم مصدره الموجودات وهذا هو وجه الخلاف الجوهري بينهم وبين الاشتراكيين فالمادة عندهم محكومة لا حاكمة.

وهكذا تكون روايات وقصص القرنين التاسع عشر والعشرين خاضعة لسلطان العلم مواكبةً لنمو الحضارة وتقدم الفكر، هو ما استغلت الفلسفات سطوته، فولجت به الأدب فأحكمت سيطرتها على موضوعاته، وصار تيّار الوعي يوجّه معظم كتابات الرّوائيين الذين حاولوا أن يركبوا مطيّة هذا التيار من أجل إعطاء الحياة تفسيرًا.

فشاع هذا النوع الجديد من الكتابات الرّوائيّة في الأدب الإنجليزي تحت اسم القّصة النّفسية الحديثة أو القّصة الإسبانيّة (قصة تيار الوعي) أو القّصة المونولوج الداخلي، أمّا في الأدب الفرنسي فقد صارت انعكاسًا للجو الذهني الذّاتي شرط أن لا تُكتب بأسلوب متداعي انسيابي، وعرف هذا التيّار القصصي رواجًا في روسيا، كذلك في منتصف القرن التاسع عشر، وكانت هذه الصّفة إحدى الفنيّات التّي تُحقّق للقّصة حداثتها في مثل ذلك العهد فبعد أن كان الفنّان يعمل محاولاً الإمساك باللحظة الفنيّة، صار يُشكّك في وجود هذه اللحظة، فلم يعد وجودها يعدو أن يكون حاضرًا سرمديًا (وجود ممتد في الزمان).

كما أنّ الرّواية الفنيّة الحديثة صارت تُتيح للقارئ فرصة للتّدخل في الحكي فأعدمت بذلك وجود الرّاوي العليم بكل شيء وسيطرته الكاملة على مُجريات الأحداث وتوجيهه الانفرادي للحكي من زاوية نظره، فلا نرى إلاّ ما يرى ولا نسمع إلاّ ما يسمع ولا نُفكّر إلاّ بفرض تفكيره، أمّا في الرّواية النفسيّة فيتبادل فيها القارئ الدور مع المؤلّف بحيث يتزحزح من مكانه ليفسح له المجال ويجعله يتوهّم أنّه مشارك في الحكي ويُعايش أحداثُه «وبهذا المفهوم الواقعي لأجناس القّصة في العصر الحديث صارت القّصة أعظم الأجناس الأدبيّة خطرًا ولصوقا بالآراء الفلسفيّة والاجتماعيّة والنّفسيّة وأحسها بمشكلات الإنسان وعصره»[1]، فكلّما اتخذ الإنتاج الفنّي رداءًا نفسيًا كلّما صار أقرب إلى التأثير وأبعد عن التّقرير فلامس بالموقف الخاص الضمير الإنساني الأكثر شمولاً.

ممّا لا شك فيه أنّ القصّة العربيّة الحديثة اعتمدت في وجودها على مصدرين أساسيين هما: القّص العربي القديم والقّص الغربي المترجم بعد منتصف القرن التاسع عشر الذّي لم يتّصف بالأمانة العلميّة في النقل، ذلك لأنّ المتُرجمين عمدوا إلى تحرير هذه القصص وفقًا لما يتماشى مع خصوصية الوطن العربي بعاداته وتقاليده وأخلاقياته كما فعل "مصطفى لطفي المنفلوطي" حين كان يتصرّف في القصص الغربيّة علمًا أنّه لم يكن يُجيد أيًّا من اللّغات الأجنبيّة وإنّما يكلّف من يُترجم له، ويعمل على تكييفها بزيادة أو نقصان كما فعل مع مسرحيّة "في سبيل التّاج" للشاعر الفرنسي "فرانسوا كوبيه" فحولها إلى رواية وجعل شعرها نثرًا وحوارها سردًا، وله كذلك قصص تخُصه غير مقلّدة يعمل فيها على نشر الفضيلة ويمرّر من خلالها قضايا إنسانية واجتماعيّة تستوجب التوقف عندها وعالجها بأسلوب مُنمّق يفيض عاطفة ونبلاً، وهو ما روّج لكتاباته آنذاك وضمن له شهرة واسعة جعلته يبلغ بالقّص العربي من الحظ ما لم ينله من قبل، ومع ذلك فقد أوخذ على عدّة نقاط من قبل النّقاد منها:

- التلاعب بالنّص الأصلي

[1]–نجيب عطوي. تطور فن القصة اللبنانيّة العربيّة بعد ح.ع.II. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982م.ص 34.

- ضعف الترجمة
- فقدان الجانب الفنّي وعدم المواءمة بين اللّفظ والمعنى
- الكُلفة الجماليّة في استعمال اللغة والاستعمال المفرط للأساليب اللّغويّة والإغراق في العاطفة والتّصنّع في تحليّة الأسلوب.

وهذه النقاط التّي أوخذ عليها هي عينها التّي صنعت مجده الأدبي، ومن خصائص كتاباته كذلك الإنشائيّة المسترسلة والرّسم الظاهري للشّخصيات.

لعلّ من أهم المفاهيم التّي أُدْرِجت ضمن المفهوم الحديث لمعنى الرّواية أن تهتمّ في موضوعها بمعالجة قصّة كاملة لبطل الرواية أو جُلّ أبطالها، فلا يفرغ للقارئ منها إلاّ وقد ألمّ بمُختلف حيثياتها، وفي الأدب الغربي وبعد أن تخلّصت الرّواية من مترسّبات القرون الأولى بما فُرض عليها من قيود الأدب اليوناني والروماني صارت أكثر تحرّرًا في توجّهاتها، فانتقلت من النزعة الوجدانيّة في القرن الثامن عشر إلى الواقعيّة خلال القرن التاسع عشر على إثر تلقيح الأدب بالمنهج العلمي، إلى الطبيعية إلى النفسانيّة والأخلاقيّة والفلسفيّةإضافة إلى الوجدانيّة والرمزيّة كاتّجاهات سادت في العصر الحديث على إثر نمو الطبقة الوُسطى وعهدها الرأسمالي الذّي أطلق حريّة البحث والاكتشاف.

أمّا في الأدب العربي فترجع أسباب تأخّر ميلاد الرّواية إضافةً إلى ما سبق ذكره إلى ضعف التعليم واقتصاره على فئة معيّنة من النّاس دون غيرها، وهو ما لم يسمح بتوسع نسبة المقروئيّة، وهو ما حدّ من نسبة الكتابة الرّوائية بخلاف العصر الحديث الذّي توسع فيه نطاق التعليم وهو ما جعل الرّواية العربية تأخذ بُعدًا آخر.

وكان أوّل ميلاد للرّواية العربيّة الحديثة على يد أدباء لبنانيين إذ كانوا السبّاقين للاحتكاك بالثّقافة الغربيّة ،وكان ذلك في شكل روايات مترجمة تحمل طابعًا رومنسيًا على أنّ العرب لم يقدّموا هذه المزيّة فجو الصحراء المُهيب يدفع المرء إلى التساؤل والاضطراب وهو ما يبعث على الجنوح في التفكير والتخيّل وبالتالي نسج القصص والأساطير وإن كانت

بأسلوب بسيط وتفكير بدائي لذلك عمد الفّن القصصي في أيّام ازدهاره وارتكازه في قيامه على الأدب الغربي، على أن ينهل من التراث القصصي العربي ويستلهم منه موضوعاته وإطاره وصياغته الفنيّة كما فعل "طه حسين" في قصّة "على هامش السيرة" وتوفيق الحكيم في مسرحية "أهل الكهف" وأحمد شوقي في "مجنون ليلى" و"عنترة".

ونُلمّح في هذا الاستقاء المضموني للمواضيع المنبثق عن البيئة العربيّة في القصص الحديثة على شاكلة أدباء المهجر من أمثال : جبران خليل جبران، أمين الريحاني، ميخائيل نعيمة، ...الخ، ممّن أسهموا في إرساء قواعده الفنيّة ليفسحوا المجال فيما بعد لمن تلاهم ممّن ارتقوا به إلى مستوى الآداب العالميّة، فكان النموذج الغربي مفتاحًا لتطوّر الرّواية العربية شكلاً ومضمونًا، فقد بدا تأثر "نجيب محفوظ" بروايات "فوكنر Faulkner" و"ألبيركامو Albert kamo" جليًّا إلاّ أنّ ما يحسب لنجيب محفوظ إيغاله في الطرح والتحليل وغوصه في أعماق النفس البشريّة والأوضاع الاجتماعيّة إلى جانب اعتناءه بالمظهر الجمالي للقّص وهو ما يجعل القارئ أكثر قُربًا من النّص وأكثر تذوّقًا له إلى جانب تعزيز القيّم والأهداف العامة للإنتاج الرّوائي، هذا إلى جانب حسن الصياغة وجودة الحبك التّي قد تغيب معها سطحيّة الفكرة التّي يُبنى عليها النّص في ظلّ بناء محكّم للعلاقات والعناصر السرديّة التّي تربط بين تفصيلاتها، علاقاتها وتعقيداتها علاقة رمزيّة وجوهريّة تنمو وفقًا لمُخطط مقصود ومرسوم مُسبقًا وشامل.

ويحتل "سهيل إدريس" المرتبة الثانية بعد "نجيب محفوظ" من ناحيّة التجديد الشكلي، فهو في روايته "أصابعنا التّي تحترق" يتبنى تقنيّة "سيمون دي بوفوار Simonde Beauvoir" في روايته "المثقّفون"، وبحُكم ما وصل إليه من نتائج وطريقة في المزاوجة بين الجانب المادي للبطل وخلجاته النفسيّة، مكّنته من حسن استغلال للقضايا وتوظيفها بشكل يخدم الفكرة التّي يسعى إلى توصيلها والتّي كشفت عن نماذج بشريّة يحُس القارئ لها أنّه يشترك معها في قواسم مشتركة وعلى إثر هذه الممارسة المباشرة لانشغالات القارئ والمرونة

في الطرح، استطاع أن يُكسّر الطابع التقليدي للرّواية العربيّة ويدخل معها زمنًا جديدًا، زمن ركبت فيه الرؤية أمواج تيار الوعي، بما يتضمنه من تداعيات النفس البشريّة بآلامها وآمالها وتنويع في استعمال الضمائر من غير إحداث خلل في الرّوابط الجامعة لأحداث المشكلة أو تضييع الخيط الرابط بين مجرياتها، ولأن مواضيع الرّواية تتعدد وتختلف باختلاف زوايا النّظر للقضايا المختلفة فإنّها قد ضاقت بالشكل الفنّي التقليدي فتجاوزته إلى اللاشكل الذّي يصلح ليستوعب تعدد الرؤى والمواقف، ولا يضيق بالاتجاه التقليدي، ويظلُّ وفيًّا له مادام قادرًا على استيعاب تجربته الإبداعيّة.

5-4- الموضوعات والاتجاهات:

تُصنّف القصّة من ناحية المضمون نتيجة لسيادة موضوع بعينه دون آخر فهذه قصص اجتماعيّة، وتلك تاريخيّة، وأخرى فلسفيةّ أو علميّة أو عاطفيّة أو وطنيّة،...إلخ، إلاّ أنّ هذا التصنيف لا يلغي إمكانيّة تعدد المواضيع المطروحة في الحكي الواحد، وهناك معيار آخر لهذا التّصنيف وهو المقياس الشكلي، كما أنّ هذه القصص في غالبيتها أحداث شخصيّة يجري عليها قلم الإبداع والخلق فيحور الواقع بشيء من تحفيز الخيال فتولد إلى جانب الأحداث الحقيقيّة والشّخصيات الرئيسيّة أحداث أخرى جانبيّة مخترعة وشخصيات مبتدعة، يعمل الكاتب على المغايرة بينها بالإضافة إلى النّقصان حتّى يقع الإلهام بالواقع، فيقع القارئ لهذه الكتابات بين الشّك واليقين، وبين أن يُنسب أحداثها إلى المؤلّف أو يحيد بها عنه، وللمؤلّف لها فيها توجّهات، لعلّ من أبرزها:

أوّلاً: الرّواية التاريخيّة:

«مع ازدياد الوعي بالحاضر، يزداد الاهتمام بالتّاريخ، بوصفه خليفة الحاضر أو تاريخ الحاضر وتُسهم الرّواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ الأكثر تفصيلاً وصدقًا في استجلاء ما حدث في التاريخ، ولكنّ كيف يتأتّى لها أن تفعل ذلك؟ وإذا ما قُيض للرّوائي

أن يجمع وقائع الماضي أو "مادة" روايته المقبلة، أثراه بهذا الأساس "المعرفي" الصرف، بهذا الركام من المُعطيات الكمّية، قادرًا على أن يُعيد في لوحة متناسقة صادقة، تركيب الماضي المتناثر شظايا في كلّ مكان؟»[1].

وبناءًا على هذا القول نستخلص تعريفًا للرّواية التاريخيّة بأنّها حكاية من الحكايات التّي تُبنى على عناصر سرديّة تدور أحداثها في حقبة زمنيّة معيّنة، تستعرض فيها على الأغلب مواقف وبطولات لحركات ثوريّة وتكون الغاية من انبناءها فهم التاريخ من خلال وضعه في قالب قصصي جميل لأجل بعثه وتحقيقًا لمبدأ قومي أو تنبيهًا لمواطن القوّة والضعف فيه من أجل استخلاص العبر، ويكون في هذه الحالة نوعًا تعليميًا ويكون في الحالة الأولى تاريخيًا قوميًا، ولأنّ قراءة التّاريخ مستصعبة إلاّ على فئة من المثقفين، لذا أُلبس ثوبًا قصصيًا يستصيغُه القرّاء عن طريق ربط الماضي بالحاضر في محاولةً لإيجاد حلّ للأزمات الحاضر بالبحث في أخطاء الماضي أو جوانبه المشرقة والرّواية التاريخيّة ليست مُطالبة بالأمانة العلميّة في النقل بقدر ما هي مُطالبة بالصّدق الفّني، ومن كُتّابها المعاصرين حنا مينه في رواية "الشمس في يوم غائم".

الرّواية التاريخيّة ضاربة بجذورها في القدم فهي تمتّد إلى العصر الوثني الأوروبي، وكانت قد غلبت في التّخييل في العصور الوسطى فلم تجد لها مؤيد ولا نصير، ولم تستطع أن تُحقّق ذاتها إلاّ في القرن التاسع عشر ميلادي، مع كل ما حمله من علامات التّحرر وطُغيان النّزعة الفرديّة إثر تقدّم الحياة وتفرّع المذاهب الفكريّة والفلسفيّة وتقدم المد الرومانسي، ويُعد "والترسكوت L'Interscott" بحقّ أبًا للقصّة التاريخيّة (التلاعب بتراتبيته الزمنيّة وواقعيّة العناصر) في أوروبا حيث أعطى لنفسه الحق في التصرّف بفنيّة مع الإطار التاريخي والتلاعب بتراتبيته الزمنيّة وواقعيّة العناصر رغبةً في تحقيق بو يطيق نصّية فهو يقول:

[1]–جورج لوكاش. الرّواية التاريخيّة، تر: صالح جواد كاظم. طبعة خاصّة، منشورات وزارة الثّقافة والفنون بالتّعاون مع دار الطّليعة للطّباعة والنشر، 2005.ص07.

«...لا شيء يكشِف عن عجز المؤلّف أكثر من تكديس الوقائع...إنّ الموهبة تزدهر حيثما تصوّر الأسباب التّي تنتج الوقائع، في أسرار القلب الإنساني، الذّي يهمل المؤرّخون ميوله، إنّ شخوص الرّواية يرغمون على أن يكونوا أكثر عقلانيّة من الشخوص التاريخيين الأوّلون يجب أن تنفحَ فيهم الحياة، أمّا الأخيرون فقد عاشوا فِعلاً ولا يتطلّب وجود الأخريين أي برهان، مهما تكُن عليه تصرّفاتهم من شذوذ، بينما يتطلب وجود الأوّلين اِتفاقًا عامًا»[1]. وقد حالفه في هذا الرأي "ألسكندر دوماس" حين اِنتقده المؤرّخون بشدّة، وظهر في مقابل "تفسير التاريخ من الخارج" اِتّجاه يهتم بالتفسير العقلي للتّاريخ وآخر يفسره عاطفيًا وكلاهما اِعتنيا بنقل التاريخ من دون المساس بحقائقه مع منح كتابتهم فُسحة للتنفيس عن العواطف والمثل ومع مطلع القرن العشرين ظهر اتجاه فلسفي ينبغي على الحقائق التاريخيّة والأساطير للتّعبير عن الأزمات الإنسانيّة التّي أفرزتها التّطورات الحضاريّة بصيغة رمزيّة.

أمّا القصة التاريخيّة لدى العرب فقد أفرزتها مآسي الحكم العثماني وانهزاماتنا أمام الهيمنة الإمبرياليّة للحركة الاستعماريّة والانتكاسات والهزّات التّي ضربت بنيتها التّحتيّة والفوقيّة والتّي مست ضميرنا العربي وكادت تعصف به لولا فطنة جمهرة من الكُتّاب الذّين تعاونوا على إحياء الماضي العربي الإسلامي وتمجيده وإسقاطه على الوضعيّة الراهنة من أجل تتبع خطوّاته وإقالة عثراته، ولعلّ أبرز من مثل هذا الاتّجاه بلا منازع هو "جورجي زيدان" الذّي أبدع في نسج القصص العربيّة الإسلاميّة بالارتكاز على سجلات التاريخ، ويظهر تأثّره بالمناهج الأوروبيّة من خلال اعتماده على المذاهب الغربيّة ومن ذلك مزجه بين اتجاهين اثنين: الاتجاه الرومانتيكي والتاريخي، وكان قد بلغ بالقصّة العربيّة مبلغًا لم يرق إليه غيره، ويعد بحق فيصلاً بين مراحل سابقة للقّص العربي من العصر الجاهلي حتّى العصر الحديث، وله عدّة روايات في هذا الشأن منها: فتاة غسّان، الحجاج بن يوسف الثقفي، غادة كربلاء الأمين والمأمون، أبو مسلم الخرساني، عبد الرحمن الناصر، فتح الأندلس،...إلخ، وقد جاءت نتيجة تأثّره بمحاولات سليم البستاني، وجميل نخلة، وكتاب

[1]– المرجع نفسه. ص46.

غربيون أمثال: والترسكوت، ألكسندر دوماس، وكان همه فيها التعليم والتسليّة فهو يستخدم الرّواية خدمةً للتاريخ، ورواياته إمّا تبرز الجانب التاريخي كما في رواية "الانقلاب العثماني" و"فتح الأندلس" أو الجانب الغرامي كما في "فتاة غسّان" و"عذراء قريش" أو تظهرهما معًا كما في "أرمانوسة المصريّة" و"فتح مصر" و"العباسة أخت الرّشيد و"نكبة البرامكة".

ولم تصل روايات "جورجي زيدان" إلى درجة النُضج الفنّي ذلك لأنّ شخصياتها تكون إمّا حيّرة أو شرّيرة ونهايتها تقدرها الأحداث التاريخيّة، إلى جانب جمود الأحداث فيها وسطحيّة شخصياتها والاعتماد في بناءها على الصّدفة والمغامرة ومع ذلك فقد خرجت إلى العالميّة وتُرجمت إلى عدّة لغات.

وقد سار على نهجه "إبراهيم رمزي" في نقل التّجربة الغربيّة في كتابه القصّة التاريخية بمسحة واقعيّة، ويظهر الاختلاف بين القّص العربي التّقليدي وبين نظيره الحديث من خلال الابتعاد عن لهجة الوعظ وسرد الأحداث التاريخيّة الواقعيّة بإخلاء المكان لفعل الخيال لابتكار الوقائع والشّخصيات وعرضها بطريقة فنيّة تعتمد على التّحليل الموضوعي وتتجنّب الاستطراد وتحقّق الانسجام (وبذلك حدثت القطيعة بين الكتابتين) وتجسد العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة والدينيّة في شخصياته كما امتاز حواره بأنّه تجسيد للمواقف والشّخصيات وسبيل إلى تطوّر الصراع[1].

وفي لبنان كتب "كرم ملحم" الرّواية التاريخيّة مطعمًّا إيّاها بقصص عاطفيّة يكون الغالب فيها في أعمّها الأحداث التاريخيّة كما هو الشأن في رواية "صقر قريش" عبد الرحمن بن معاوية المدعو "عبد الرحمن الداخل" التّي تشكّل فتوحاته في إسبانيا الجزء الأكبر من الرّواية في حين يكون للقصّة الغراميّة بين "عبد الرحمن بن معاوية" و"ميمونة بنت عبد الله بن علي" أحاديث جانبيّة.

[1]–ينظر: حاتم الساعدي. محاضرات في النثر العربي الحديث. مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1999.ص 76.

إلى جانب هذه الأسماء نجد فريد أبو حديد من مصر الذّي اهتمّ بالجانب التحليلي النّفسي وأولى اهتمامًا خاصًا باللّغة والشّخصيات والحوار وأعطاها بُعدًا حيويًا وأكسب الشّخصيات طبيعة إنسانيّة، وظهر ذلك من خلال قصّته "زنوبيا"، أمّا "معروف الأرناؤوط" من سوريا فقد عُرِف بمجموعة من القصص منها: عمر بن الخطاب، فاطمة البتول، وطارق بن زياد، وقد صاغها على نفس وتيرة "جورجي زيدان"، فهو مؤرّخ ولكن بأسلوب روائي.

ومن أرباب القصّة التاريخيّة كذلك لدينا: علي الجارم، محمد سعيد العريان، علي الطنطاوي، أنطون فرح، يعقوب صروف، ع.الحميد الشعار، وأخيرًا وليس آخرًا نجيب محفوظ الذّي أبدع في جُلّ روايته لاسيما منها: عبث الأقدار، كفاح طيبة، حيث انتقى لنفسه حقبة تاريخيّة معينة، واتخذ من بعضها صورة فصلها اعتمادًا على فكرة وسعة خياله بحيث تتناسب مع غايته المرجوّة وقد انقسم كتاب هذا النوع من السرد القصصي إلى ثلاثة أقسام:

- قسم منهم يُمجّد التاريخ وينسج على منواله مما يجعل من طابع قصصهم أقرب إلى التّقرير التّسجيلي منه إلى الفّن القصصي.
- وقسم منهم يجمع بين الأسلوبين التاريخي التّعليمي وأسلوب الفّن القصصي.
- أمّا ثالث هذه الأقسام فيميل إلى تأطير الحياة الإنسانيّة وفق منظور تاريخي مُحاولين بذلك إحداث التّوفيق بين الحقيقة التاريخيّة والحقيقة الواقعيّة الفنيّة.

ثانيًا: الرّواية الرومانتيكيّة:

يدور محورها العام حول المغامرات والغراميات، يُوجّهها سلطان الذّوق الشعبي وأكثر من يميل هذه المدرسة من ناحيّة شعبيّته وسط محبيه وقرّائه "مصطفى لطفي المنفلوطي"، إضافةً إلى الأعمال المتّرجمة لحسن الزيّات ونتاجات أعلام الرابطة القلميّة وكذا كتابات المازني وحسين هيكل...الخ.

وفي العراق كان لانهيار النّظام الإقطاعي وصعود الطبقة الوُسطى على أنقاضه أثر في تشكيل رؤية مغايرة للإنسان، نظرة تعادي المادّيات وتنزوي إلى انطوائية الفرد المليئة بالأحلام الورديّة التّي أعلت القيّم في ميزان الطبقة الوُسطى، وفوّضت النظم الاجتماعيّة السائدة قبل هته الفترة بحيث انسحب الجنس من صفحات الرّواية إلى الهامش ليترك المجال رحبًا أمام انطلاق روح وفكر جديدين تنشد التّمرد والانعتاق من مظالم المجتمع وهروبًا مع واقع مرير من أجل بلوغ منازل الرّقي الحضاري والماديّة والروحيّة.

وقد تأثّر بهذا الاتجاه في العراق كل من "محمود السيّد"، "علي الشبيبي"، "خليل عزمي"، في فترة ما قبل ح.ع.II ، وقد ظهرت روايات رومانتيكيّة في الستينات من هذا القرن تعبيرًا عن روح متذمّرة من واقع رتيب اتّخذت من عاطفة الحُب مطيّة للتوقف عند الظواهر الاجتماعيّة والصراعات بين القيّم الروحيّة والموروثات الاجتماعيّة وبين رواية جديدة يفرضها مجتمع جديد.

ثالثًا: الرّواية الاجتماعيّة:

ويُعرف كذلك بالتيّار التعليمي، يُعدّ كُتّاب المهجر أكثر الكُتّاب الذّين أثروا هذا النتاج، وكانت الهجرة فرارًا من بطش الأتراك ومن بعدهم المستعمرين، وما انجرّ عن تطاحن القوى إثر اندلاع لهيب الحرب العالميّة الأولى مخلّفاتها هي الدافع الأقوى لبروز الاتجاه.

رابعًا: الرّواية الواقعيّة:

تنحو الواقعيّة نحو معالجة مُشكلات الحياة وتصوير مظاهرها، ويُعدّ "ميخائيل نعيمة" من أشهر كُتّابها إلاّ أنّ واقعيّته تختلف عن الواقعيّة الحديثة في كونها تتّخذ لنفسها منحًا مثاليًا ينطق من فلسته الخاصة للحياة، وقد نُشرت مجموعته القصصية الأولى في مجلتَي الفنون والسائح بأمريكا العام 1937م، فهو من روادها الأوائل في القرن العشرين الميلادي، وتمثّل قصّة "عودة الروح" لتوفيق الحكيم و"الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي.

خامسًا: الرّوايةالنفسيّة:

تُعرف برواية تيار الوعي ورواية المونولوج في الأدب الإنجليزي، وفي الأدب الفرنسي تُعرف بالقصّة التّحليليّة الحديثة التّي ترصد الأجواء الذهنيّة الذّاتية، وقد ظهرت في الفترة المُمتدّة ما بين 1913-1915، ولا تعتبر القصّة النفسيّة بدعة في تاريخ القصّ، فهي تعود بتاريخها تجاوزًا إلى روايات القرون الوسطى الرومنسيّة، ومن أبرز اللامعين في هذا المجال وعلى مستوى الكتابة القصصيّة برز "هنري جيمس" وعلى المستوى التربوي" سيجموند فريد" الذّي حدّد موقع الرّاوي وزاويّة النّظر في وعي محدد أو في سلسلة من العقول الواعيّة، وفي رأيه من الضّروري الاعتماد على شخصيّة فذّة وواعيّة يستطيع من وراءها استظهار مجموع الأفكار الدقيقة التّي يودّ بثّها للمتلقّي من أجل بعث جديد للأفكار والحياة، وقد اهتمّ بما يفكّر به الإنسان وما بداخله من مشاعر على اختلاف أنواعها ودرجاتها، وهو يعتقد اعتقادًا جازمًا أنّ المونولوج الداخلي قادر على نقلنا إلى العوالم الداخليّة من دون تدخّل للمؤلّف لا من بعيد ولا من قريب، ولا بالشرح ولا بالتّعليق، وأنّ الشّخصيات التّي تحمل طابعًا غير اعتيادي هي الأحقّ بالمتابعة القصصيّة لأنّها الأقل مصاحبة من قبل النّاس وهو ما يدل على أنّها تحمل ميزات فرديّة منفردة تستحقّ النبش في آثارها.

ويرجع سبب خلود القصص النفسيّة لأبرع كُتّابها إلى جانب "هنري جيمس" نجد "جورج إليوت"، "ديستو فسكي"، إلى احتواءها على عنصر التّشويق والإقناع وقدرتها على اختراق العقل البشري والكشف عن الدوافع الواعيّة واللاواعيّة الكامنة وراء السلوكيات الإنسانيّة، والتّي يجد القارئ لها العديد من نقاط الشبه بينه وبين ما يقرأه من حياة الشّخصيات الورقيّة، ذلك لأنّ بناء الكاتب لشخصياته نابع من واقع حياة يوميّة حقيقيّة لأناس صادفهم في حياته فاقتبس من هذا وذاك مازجًا بين سماتها وقسماتها وأحاسيسها وأفكارها مُبدعًا على هواه شخصيّة يرتضيها وتُحقّق له مُراده من الحكي، وإن لم يكُن لها في

الحقيقة، وجود كأن تسير بعكس المنطق والواقع والمعقول والهدف من وراء ذلك كُلّه قلب الوضعيات، هذا هو جلو الغامض والمُضمر وتفكيك المُركب والبحث فيما وراء الظّواهر.

وقد ساعدت الرومانتيكيّة على ظهور هذا المذهب في الكتابة الرّوائيّة، ويتميّز هذا النوع بتركيز الاهتمام على بطل أساسي بدل من توزيع الاهتمام على شُخوص عدّة، وما البطل في هذا الباب إلاّ قناع للكاتب بتميّز أفكاره وتخميناته، وقد مثّل هذا التوجه في الكتابة الرّوائيّة العربيّة كل من: عيسى عبيد ومحمود تيمور، وطاهر لاشين،...إلخ، متأثّرين بعمالقة القّص الغربي الإنجليزي والفرنسي خاصةً كشكسبير Koshpeter وسكوت Scott وجورج ستيفنسون George Stephenson من الإنجليز وكورفي Corvette وراسين Racine وموليير Molière وبلزاك Balzac ولافونتين Lavontaine وهيجو Hyogo ودوماس Dumas وفلوبير Flaubert ومويساسان Mobasan من الأدب الفرنسي، ومن الأدب الأمريكي اِطلعوا على مُؤلّفات اِدجار آلان بو Edgar Allan Po ورامبو Rambo وبودلييرBaudelaire وغيرهم، وقرءوا لكل من الكُتّاب الروس لما فيه من حدّة اِنفعاليّة في طرح مواضيع مأساويّة بلهجة ساخنة كالاعتراف، التطهير، البكاء، والفداء والإيمان بالقدر والثورة عليه.

يُؤمن "عيسى عبيد" و"محمود تيمور" بأنّ الرّواية السيكولوجيّة الفنيّة ينبغي أن يتوفّر فيها شرطا التحليل والتعليل وربط الشّخصيات ببيئتها وضرورة اِعتماد أسلوب إيحائي لا مباشر في عرض أحداث القصّة من دون تدخّل الرّوائي بفرض جُملة آراءه على القارئ، ويلحان على ضرورة استقلاليّة الفّن وأن يبتعد عن الكماليات والجماليات المتولّدة عن الاستغراق في الخيال لأنّ من وظائف الفّن تكميل النّاقص باستكمال عيوبه بعد استبيانها وعلى كلّ فإنّ الرّواية السيكولوجيّة العربيّة أصبحت سلمًا يرتقي من أجل الكشف عن عوامل التّطور الاجتماعي والأخلاقي من خلال تحليل النّفوس البشريّة والكشف عن خباياها، يتتبّع حلقات تاريخ الإنسان أو صفحة من حياته، "وتمثّل رواية طاهر لاشين (حواء بلا آدم)

مرحلة أكثر تطوّرًا من الناحيّة الفنيّة إذا قيست بمُحاولات تيمور وعيسى عبيد، فقد تحوّلت على يديه بعد أن كانت مُجرّد عرض لمجموعة من الصّور والمواقف في حياة شخصيّة من الشّخصيات الشاذة لتُصبح تعبيرًا عن موقف وإحساس مُعيّن للكاتب إزّاء الواقع،...وأصبحت روايته أكثر تماسُكًا من الناحيّة الفنيّة، ووجدت الرّواية محورها الذّي تدور عليه أحداثها والرابطة التّي تربط بين جزئياتها".

ويمتاز طاهر لاشين عن محمود تيمور في كون هذا الأخير يأتي بالوصف المثقل الذّي لا صلة له بالحبكة كما يدرج حوارات على غير طبيعتها نتيجة اِنبثاقها عن تفكير غربي يترجمُه إلى العربيّة، أمّا لاشين فيتميّز بحبكة فنيّة مُتقنة ينتقل فيها من فكرة إلى فكرة في ذوق أدبي أوروبي تنساب منه روح الدعابة الجذّابة لولا الحشو الزائد.

أمّا رواية "سارة" للعقّاد فنقف وجهًا لوجه أمام نزعته العقليّة المنطقيّة وقدرته الخارقة على التّحليل والتّعليل يسلك فيها العقّاد مسلك المُحلل النفساني إلاّ أنّه يسيطر على الصراعات والانفعالات بأسلوبه المنظّم الذّي لا يتغيّر بتغيّر المواقف والحوادث والذّي يتنافى مع لحظات التوتر التّي تعتري الإنسان.

سادسًا: رواية الترجمة الذاتيّة:

أبرز روادها محمد حسين هيكل، طه حسين، عباس محمود العقّاد، إبراهيم المازني، توفيق الحكيم الذّين سعوا إلى تحرير الفرد والعمل على استقلاليّته، وقد ظهر هذا الصّنف من القصص في الوقت عينه الذّي كاتب فيه الرّواية السيكولوجيّة تضع لبناتها الأولى، وفي وقت طغت فيه السياسة على الأدب، وفي ظلّ استجابة ضئيلة للقرّاء للكتابات الجادة كانت الساحة الأدبيّة يتخاصمها صنفان من الأدباء أحدهما عاش حياة ريفيّة بائسة وتلقى تربيّة تقليديّة قضى نصف عمره مُحاولاً التّخلّص من آثارها أمّا ثانيهما فقد عاش عيشةً مدنيّةً

سمحت له بالاتصال بالحضارة الغربيّة والاغتراف من معينها فتشبع بقيّم مثاليّة أبعدته عن واقعة المتخلّف ورغبته في الثورة عليه.

وفي رواية الأيّام لطه حسين، يلعب المؤلّف دور الرّوائي والباحث وكاتب ترجمة ذاتيّة، أمّا دوره كروائي فيظهر من خلال عرضه للأحداث دون تدخّل مُباشر منه، أمّا دوره كباحث فيظهر من خلال استعراضه لأنواع الثّقافة السائدة في مجتمع قريته وتقسيمه إيّاها إلى ثلاثة أقسام، أمّا دوره ككاتب سيرة فيظهر من خلال عرضه لحياته وهو صبيّ محروم من نعمة البصر، وقد أثّرت ثلاثيّة الأدوار هذه في بناء الشّخصيات من جانبها السيئ وإهمالها وعدم التّعاطف معها، واتخذ أسلوبه طابعان روائي وتقريري ينذر حضور الحوار فيه.

وتعتبر رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل منعرجًا حاسمًا في تاريخ الرّواية العربيّة وكان كاتبها مولعًا بالأدب الفرنسي وانتشار المذهب الرومانتيكي على ذلك العهد، لذا نجد لوصف الطبيعة مكانته في الرّواية وقد كان وصفًا دقيقًا منسجمًا مع بساطة نفسيّة الفرد الريفي المصري، وواقعة القاسي الذّي يخضع لسطوة العادات والتّقاليد والويل لمن خرج عنها، فهي تصوير لحياته الخاصّة وانعكاس لثقافته ونزعاته الغربيّة التحرّريّة.

أمّا عن قصّة إبراهيم الكاتب للمازني والصادرة العام 1931 كأحدث إنتاج يقترب من الفنيّة أكثر من سابقتيه، وهي قصّة تعالج وضعيّة المرأة في البيئة المصريّة ويقارنها بوضعيّة المرأة الغربيّة من خلال علاقة غراميّة كما تتجلّى لدى الغرب، وقد قدّمت الرّواية بشكل عفوي وحيوي مرح يوقف انتباه القارئ، فنفسيّة البطل ممزقة بين واقعين مختلفين، ونتيجة لانحيازه إلى الحياة الغربيّة بما تُتيحه من حُرّيات فرديّة فإنّ تأثيرها على نفسيّة الكاتب قد برزت جليّة من خلال استعماله لصور ملفوظات غربيّة، إضافةً لاختتامه لكل فصل بسطر من الكتاب المقدّس وهذا شيء مستغرب مستهجن.

وتُعدّ رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم من أنجح روايات الترجمة الذاتيّة والتّي تبلورت من خلال أزمة الكاتب الفنّان المبدع الخلاّق حيث نجحت إلى حدّ كبير في استغلال العلاقة العاطفيّة لتروي من خلالها رواية شعب بأكمله، وتظهر شخصيّة الكاتب في بعض المواقف التّي كان يقطع فيها الأحداث ليستجمع بعض ذكرياته الشّخصية، ويفلح الكاتب كثيرًا في توظيف الحوار بشكل يتمكّن من الكشف عن المستوى النّفسي والعقلي للشّخصية ويمنح حيويّة لمسار القص والأحداث، وهو ما شجّعه على إدراج العاميّة في حواراته بغض النّظر عن القيمة الجماليّة التّي يمكن أن ينتقصُها هذا الاستعمال.

سابعًا: الرّواية الرّمزية:

ظهر هذا الاتّجاه متأخرًا عن الرومانتيكيّة، ولم يكن يضاهي في طريقته النّهج الغربي، ويُمثّل هذا الاتّجاه رواية "اللّص والكلاب" لنجيب محفوظ وكذا رواية "قنديل أُم هاشم" ليحيى حقي الصادرة العام 1941 والتّي تمتاز بكثافة رمزيّة وبساطة فنيّة، وهي تُمثّل حالة الانفصام التّي عاشها المصريون آنذاك وروحانيّة عالم الشرق في مقابل ماديّة عالم الغرب.

الفصل الثاني:
تحولات الكتابة الروائيّة العربيّة

لابد لنا قبل أن نخوض في خضم هذا الدرس أن نربط الوقائع الأدبية بنظائرها الواقعية (السيسيولوجيا، الاقتصاد والسياسة)، خاصة الجوانب المتعلقة منها بالإنتاج والاستهلاك على رأي "محمد برادة" بتقديم إحصائيات عن المقروئية والموضوعات التي تلقى رواجًا، وتحقق انتشارًا كبيرًا وسط الدّارسين والمهتمين والتّي تشكل جدلاً لديهم وتطرح انشغالات فكرية، عقائدية واجتماعية...إلخ.

هذا الموضوع يطرح موضوعًا راهنًا وواقع الإبداع العربي وإشكالاته المتعددة، ومن أجل هذا الرّصد قمنا بإطلالة على واقع الرّواية العربية ضمن أقطار متعددة من أجل تتبع آخر التّطورات التّي لحقت بالرّواية العربية عبر مراحلها الزمنية، فعلى سبيل الذّكر طرحت "فاطمة يوسف" في روايتها "وجوه في الزّحام" طموح المرأة في سحق الأوضاع الاجتماعية المتخلّفة، و"فوزية العمداني" في " الحرمان" و"واحة للعبور" تطرح فيها عمل المرأة كحلٍّ بديل لخروج المرأة عن سيطرة المجتمع الرّجولي و تخلّفه، وتعبر "ليلى العثمان" مع بداية الثّمانينات في روايتها عن وضع الإنسان في مجتمعٍ متّطور، والنّماذج البشرية التّي تطرحها الرّواية في هته الفترة وهو الرّغبة في الخلاص المرهون بتنور المرأة ووعيها المتصاعد، وتظل العلاقة بين الرّجل و المرأة هي المحور العام الذي تدور حوله الدّراسات.

«فالتّدفق العاطفي في أسلوب الكاتبة ومثيلاتها يمكن أن يعاين كتمثيل رمزي لرغبة الذّات النّسائية في البوح الحرّ بعد طول كبت وكتمان بقدر ما هو تحقيق عملي لهذه الرّغبة التّي لم يعد مجالها الحكي الشفهي في الفضاءات السريّة المغلقة» [1].

وتعالج "فوزية مهران" انطلاقًا من قضية الحريّة الفردية إلى قضية الحريّة الاجتماعية (حريّة الأوطان العربية)، والذّي يكاد يكون المحور العام الذي تدور حوله الكتابة الروائية العربية، فتعكس الحاضر من خلال الماضي.

[1]– تجارب في الإبداع العربي. وزارة الإعلام، مجلة العربي،الكويت، ط1، 2009م. ص175 .

إنّ الرّواية هنا تصنع عالمـًا موازيًا للتّاريخ « إنّ حقل الرّواية و مكامن الرّوائية فيه هو التّاريخ ماضيًّا كان أم حاضرا» [1].

1- الرّواية العربيّة بين التّقليد و الانعتاق:

يميل المجتمع الإنساني بطبعه منذ خلقته الأولى إلى نقل تجاربه الإنسانيّة بطرق شتّى وفي المجال الأدبي تتعدد الأشكال التّي يتواتر الناس بها أحاسيسهم وانشغالاتهم ويتشاركون بها اهتماماتهم، ولعلّ من بينها النّشاط القصصي والرّوائي الذّي صاحب الإنسان منذ بدائيتّه الأولى حيث غلب على التّفكير الإنساني والنسيج القصصي والرّوائي الذي صاحب الإنسان كالأساطير مثلا التّي هي قصص تشاكل الواقع و تتفوّق عليه بميلها إلى مضاهاة عالم المثّل أو عالم الغيبيات الذي يعجز الإنسان بقصوره وقدراته المحدودة عن بلوغه.

لم يكن هذا البناء القصصي يخضع لأنماط شكليّة معيّنة بقدر ما كان يهتم بتربيّة المجتمعات البشريّة عن طريق القاعدة التّي تقول أن "الجزاء من جنس العمل "، فقد حاول "فلاديمير بروب Vladimir prop" في كتابه "مورفولوجيا الحكايّة الشعبيّة" الذّي ظهر به على النّاس العام 1928م، أن يضع نظريّة عامة تبنى وفقها الأساطير والحكايات الشعبيّة، و توصل إلى إحدى وثلاثين فكرة أو وحدة بنائيّة يروى حولها النسيج القصصي وفقا للذهنيّة التّي تحكم مجتمعا بعينه دون غيره.

إنّ أهمّ الأفكار التّي لها طبيعة حاسمة هنا، هما فكرتا الوظيفة Fonction، والتّحويل Transformation، أما المنهج المتبع فيتلخص في محاولة الكشف عن جملة من الوظائف لها عدد محدد لكنّها تظهر في النّصوص الرّوائية المختلفة وهي ذات عدد غير محدود.

[1]- تجارب في الإبداع العربي. وزارة الإعلام، مجلة العربي،الكويت، ط1، 2009م ص227.

«وليس هناك حكاية واحدة قد اجتمع فيها هذا العدد كله من الوحدات، لكنّ الحكايات جميعا استعملت بعض هذه الوظائف، والذّي ينبغي أن نلفت إليه الانتباه هنا لأهميته أنّها تستعمل في الحكايات بنفس التّرتيب دائما»[1].

و لعلّ الأرضيّة كانت ممهدة لظهور الفّن الرّوائي في الغرب أكثر منها لدى العرب، وهذا نتيجة تضافر مجموعة من الظّروف التّي أفرزت ولادة متأخرة لهذا الجنس الأدبي المتميّز والتّي نذكر من بينها:

تغيّر البناء الاجتماعي العربي وانعكاسه على الفكر والأدب والفّن معا، و ذلك من خلال التّحول عن النّظام الإقطاعي الذّي يتوجّه بالاهتمام بالدّرجة الأولى إلى الأرض والزّراعة وهو ما أدى إلى إهمال باقي الجوانب الحياتيّة وتجميد النّشاط الاجتماعي والعزوف عن العلوم والتّعليم، وهذا طابع المجتمعات المحافظة والتّي تتّسم بالجمود الفكري والملّمح المثالي المجرد والعام، والتّي يكون لسطوة الدّين والأعراف الاجتماعيّة فيها حظ ونصيب لكبح أي مبادرة للانعتاق الفكري والإنساني بحكم أن السّلطة في هذا النّوع من الأنظمة بيد من هم أكثر قوة وسطوة وأعز مالاً ونفرا، وهو ما شجّع على ظهور الطبقيّة في الأوساط الاجتماعية، هذه الأخيرة التي حاولت الطبقة البورجوازية التّصدي لها بإحداث نوع من العدالة الاجتماعيّة بانتقال مركز السلطة من الرّيف إلى المدينة و انفتاح العقليات بالاحتكاك المباشر بين بني البشر بعدما كانت تفصل بينهما مساحات وأراضي الملكيّات الخاصّة والتّي رسمت الحدود الفاصلة و الجائرة بين الإنسان وأخيه الإنسان، مناقضة بذلك ما جرت به عادة النظام الإقطاعي من نظرة أحادية للأشياء، و هنا أصبح التفكير العربي يكتسب طابعا عقليا واقعيا، سيما بعد ظهور مجموعة من المفكرين الذين آمنوا بحرية الفرد وقدرته على التفكير والإنجاز و تجاوز اللامعقول إلى المعقول عن طريق إخضاع التجربة الإنسانية إلى الفحص والتجريب على اعتبار أن الحقائق البشرية ليست وقائع ثابتة مسلم بها، لذلك فهي

[1]– إبراهيم السيد. نظرية الرواية، دراسة المنهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، 1998م. ص 16-17.

تقبل الشك من أجل إثبات صحتها من عدميته، وهذا المبدأ الذي أوجده "ديكارتDescartes" وتبناه عدد من الكتاب والمفكرين المتأثرين بالثقافة الغربية و منهجيته في التفكير من أمثال "طه حسين".

ولما كان الأدب وليد الحركية الاجتماعية فقد كان ذلك من نتيجة أن تغيرت طرق النظم الروائية.

والحقيقة أن التعقب التاريخي لمسار الرواية العربية يلزمنا بضرورة فحص التفاعلات بين التطورات الاقتصادية والاجتماعية، والمنطلقات السياسية والفكرية والشكل الفني الذي تقولبت ضمنه هذه المعطيات المتشظية في الزمان والمكان، و لعل السؤال الذي سنحاول الإجابة عنه ضمن هذا البحث هو كيف لروائيين يستخدمون ذات الموضوع أن ينتجوا روايات يبقى البعض منها خالدا شامخا على مر الزمن، في حين تتوارى الأخرى عن اهتمام القراء و المهتمين؟.

هل يمكن هذا فيما تتميز به إحداهما عن الأخرى تقنية وأسلوبا؟ أم هو منظور السارد لحقائق الحياة و جدليتها هو الذي يوجه دفة الريادة، و الأهم من ذلك: ماذا يريد الروائي من رواية النص؟ هل يريد بالكتابة القصصية أن تكون مفرًا من الحياة وإليها؟ هل الرواية تصنع الحياة أم الحياة تصنعها؟

ما الذي يشكل ناظما و جامعا لكل هذه الأعمال؟ أهو المتن الروائي أو موضوع المتن الروائي أو التشكيل الفني لهذا المضمون؟

الأكيد «أنه تلك العلاقة العضوية بين النص الروائي بالواقع التي لا يمكن فصمها، وهي ما يدعوه الروائي و الناقد الإنجليزي الشهير "هنري جيمس" james Henr (1843- 1916م): الكثافة النوعية للرواية أي "لمسة الحقيقة" أو "متانة التمييز»[1].

[1]- جهاد عطا نعيسة. في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، د.ط. ص17.

وإن وجدت ميزات أخرى تضمن للنص الروائي الصمود والخلود في وجه الزمن والنجاح إما على مستوى المحلي أو العالمي، الطويل أو القصير الأمد، فإنها تدين بالفضل إلى مقدرة الكاتب على استنتاج صورة وهمية مشاكلة لواقع الحياة و مختلفة عنه، منطلقة منه ومنفصلة عنه، فتصبح حياة الشخوص على الورق قطعة من روحه، تفكيره، عقيدته و محيطه وعوالمه الداخلية والباطنية، الواقعية، والمتخيلة، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون، أما عن آلية إظهار ذلك فهي متوقفة على الزمن و ما يأتي به من جديد في طرق الصياغة و التعبير التي تتغير كما الموضوعات بتغير الأزمنة و التي تظهر في شكل موجات تتبناها الأقلام الروائية أو في شكل طابع عام متأصل أو مكتسب سائد في زمن معين كظاهرة التناص مثلا التي شاعت في الآونة الأخيرة في النصوص الأدبية، و في الدراسات النقدية الحديثة تحت عدة مسميات في حين أنها وجدت في الدراسات النقدية القديمة تحت مسمى "السرقات الأدبية"، و شعرية النصوص الروائية المعاصرة و التي هي الأخرى في الحقيقة تشكل آخر متطور مقتبس عن فن المقامات و لكن بحلة جديدة.

إننا إذ نطرح مسألة الإبداع الروائي لا يجب علينا بالمرة إغفال السند الذي ترتكز عليه أو إقصاؤه نهائيا، ذلك أن النظر إلى الخلق الإبداعي بشكل عام على أنه عملية ذهنية صرفة هو إجحاف في حق الأرضية التي ينطلق منها فمهما اتسعت مساحة المبدع التخيلية فلا بد أن تستند إلى مرجعية واقعية لأن ما يتشكل لدينا من أفكار أو أشكال إبداعية تبدوا استثنائية أو خارقة ما هي في الحقيقة إلا مزاوجة أو تركيب للأدوات أو الاستعمالات اللغوية أو غير اللغوية جاهزة مخزنة في الذاكرة أو حيّة في الاستعمالات و الوقائع اللغوية و غير اللغوية، لذا فإن النظر إلى مسألة التقليد أو الانعتاق بنوع من التطرف أو الحيادية لطرف دون آخر هو نوع من التقوقع و أحادية الرؤية، إلا إذا نظرنا إلى التقليد على أنه تقليد أدبي جديد أو بديل، ذلك أن خضوع الجنس الروائي لتقاليد أسلافه خضوعا يوقف مجرى التطور في الكتابة الروائية، كما أن نفوره من أشكال التقليد و ثورته عليها لا تكون في معظم مراحلها ثورة مطلقة فلا تزال الرواية تحتفظ على مر الزمن ببعض خواصها المحورية كتدخل التخييل

في نسيج المتن القصصي و النزعة الدرامية في بناء الحدث، كما لم تتخلى في معظم تحولاتها على مقوماتها الحيوية التي تشكل العمود الفقري في الإنبناءات السردية كالشخصية و الحدث و إن طرأت عليها تغييرات مظهرية أو جوانية فهذا لا يعني أنها وجدت من عدم أو أنها وجدت على تلك الهيئة أو الشاكلة النوعية أو الكمية، فإبطالها لأحد هذه الخواص أو المقومات قد يحيد بها من النمط الروائي إلى أنماط أدائية أخرى كالتسجيل التاريخي أو التحليل النفسي أو غير ذلك من أشكال الكتابة النقلية أو التقريرية.

ثم إن إعادة النظر في مسألة التقليد سواء أكانت من وراء محاكاة الواقع أو محاكاة الأشكال السردية المحاكية للواقع أي محاكاة المحاكاة، و مع انفتاح الواقع المعاصر على تعدد الرؤى و المفاهيم و غناه و تنوعه غير المحدود و تجلى ذلك من خلال اتساع المخيلة و الآفاق الإنسانية بالموازاة مع توسع الحركات التجديدية و الممارسات الإبداعية المناهضة للجمود الفكري و ضيق و محدودية الأفق و الرؤية، يدعونا إلى إعادة النظر في مسألة التقليد على أنه تقليد من نوع مختلف، فالأشكال الأدبية تكتسب طبائع العصر فيما قد تكون هي الداعية إليها و معنى هذا أن الرواية سواء في انتفاضتها على الواقع أو مجاراتها له أو في عملها على تصحيحه ليست سوى امتداد له، فالحقيقة واحدة و لكن تتعدد مستوياتها في الواقع العيني و المجرد، فالرواية مطالبة بالكشف عنها في خضم هذه التدخلات و تتعدد معها الإمكانيات السردية المتاحة للتعبير عنها و هذا ما يجعل النصوص الروائية المختلفة ذات المضمون الواحد متمايزة بحق.

فالحقيقة واحدة مهما تعددت سبل بلوغها ولكن مربط الفرس يكمن في كيفية إظهار تجلياتها على مستوى الواقع الحسي الملموس اللامتناهي، من خلال تأليف روائي يعتني بالشاردة و الواردة «الخلق الإبداعي الصعب الذي ينافس الحياة نفسها، و ينافس سواه، إذ يسعى إلى القبض على الجوهر عبر المظهر و المستتر عبر المكشوف، و الذي هو في النهاية و بإيجاز الغوص عميقا في خضم الواقع، تلوناته و تضارباته و تبدلاته، لاكتناه

جوهر التجارب البشرية فيه، ذلك الجوهر النابض، الحي ، المتقد، الثري ثراء بلا حدود بقوة دلالاته و تنوعها، و إنتاجه نصا روائيا يخترق الحياة، يتشكل بها و يشكلها»[1].

و على اعتبار أن الرواية جنس أدبي فتي فنيا لا يزال في طور التكوين خاضع لنواميس الحياة تنعكس عليه صفاتها فالحياة تتطور و تتجدد و تتحول كذلك هو حال الفن الروائي على اعتبار أنه يوازيها في بعض الحالات و يجاوزها، ثم إنّ الحياة المعاصرة تتسم بالقلق والفوضى و الأحاسيس والروابط الإنسانية لا الأشكال الظاهرية للحياة التي تبدو منسقة و متجانسة، و هو ما تعكسه الحياة المعاصرة من احتفاء عميق بالمظاهر الشكلية للقص الذي يؤدي اللهث وراء تنميقها وحشدها إلى تراجع القيمة الميتا نصية للحكي في الوقت الذي يتيح الواقع لكاتب الرواية المعاصرة مادة غنية بالثراء و التعقيد تحمل جينات العصر، وجب إلقاء الضوء على ما يُضمره وما يُظهره.

وعلى الرواية اليوم أن تقوم بتقمص هذا الدور وتمثل هذا العصر عبر المزاوجة الأصيلة والذكية بين المظهرين.

إننا إذ نتكلم عن الاختراق الفني و التجاوز الإبداعي لا نعني بالضرورة مدى نجاح المبدع في إحداث القطعية بين الأعراف الفنية المتداولة و الأنماط المبتدعة، فالقاعدة العامة التي أوجدها "أينشتاينEinstein" تقول أن الحقائق نسبية في الحياة، كذلك شأن الإبداع فهو نسبي ولا يمكن أن يكون مطلقا إلا إذا انبنى على غير مثال يحتذى أو قاعدة تقتدى وذلك هو شأن الخلق الذي يختص به الله تعالى دون سواه و هي صفة وخاصة به وتلحق بالإبداع الإنساني تجاوزا، لذلك لا يمكن أن نتحدث عن إبداع أدبي أو فني صرف فإن من طبائع الأشياء أن تبني اللواحق منها على السوابق، كما لا يمكن أن نتحدث عن قطعية كلية بين الماضي الأدبي وحاضره أو مستقبله إلا في جانب معين منه، ففي كل عصر تحدث فيه ثورة انقلابية أو موجة جديدة تأتي على الأفكار والقيم السائدة لا تمس إلا جوانب معينة من هذا النمط السائد في حين تحتفظ بالدعائم الأساسية التي أوجدتها والتي تشكل جوهر وجودها

[1]- جهاد عطا نعيسة . في مشكلات السرد الروائي، مرجع سابق. ص18.

و في المقابل تقوم بإحلال بدائل عن ما قوضته مما تجاوزه الزمن وأصبح غير جدير بالاهتمام وغير ذي قيمة أو صدى فالرواية الأوروبية الحديثة نشأت في عصر تجرد فيه الإنسان الأوروبي من كل ما يصله بإرثه القديم و دعا إلى إحلال النظرة و الخبرة الفردية في فهم الواقع و معالجته محل الرؤية الجماعية الخانقة التي تفرض الزاميات على الأفراد على نحو كلي لا استثنائي، وعلى هذا المنطق تأسست الرواية الحديثة بنظرة مخالفة و خلفية مناقضة لما كان سائدا على أنه جائر أو يضيق بروح العصر ومتطلبات الحياة المتجددة و«هذا النمط من الوعي أو الممارسة الأدبية الذي يحيل الزمن إلى عامل قيمي ذي اتجاه واحد، بحيث يغدو كل ما هو قديم سالبا، و كل ما هو جديد موجبا، لا يفعل شيئا في النهاية سوى ان يلغي معنى الوجود الإنساني أصلا، من حيث هو اتصال و تواصل، وتلاقح خبرات و معارف، يضيء الآخر فيه الذات و يكملها، و يضيء الحاضر فيه الماضي و يكمله، كما يضيء فيه الماضي كثيرا من ملامح الحاضر و قضاياه، و يسهم في حلها أيضا على نحو أو آخر»[1].

فالنظرة الاقتصادية الضيقة للماضي يمكن اعتبارها أولية التفكير الحداثي غير الناضج، الذي طوح بالمورثات الثقافية و المنظومات الاجتماعية إلا أن التجربة الإنسانية وبمرور الزمن و جني النتائج و ملاحظتها ساهمت في تصحيح هذه الرؤية و توجيهها.

ذلك أن توسط الطرفين موقف إيجابي يعترف بإنجازات السلف و لا يلغيها، و يقر بترابط حلقات التاريخ و تتابعها و تكاملها، فمحور الزمن خطي تبنى فيه اللحظة الآنية اللحظة التي تليها في شكل فواصل زمنية محددة المعالم و الخصائص، و من ذا الذي يستطيع اليوم أن يتحدث عن حداثة متقدمة إلى الإمام في الزمن باتجاه المستقبل في وقت تؤلف فيه الكتب و تناقش فيه الرسائل و الأطروحات الجامعية حول تجليات الحداثة في النصوص الأدبية القديمة مما يثبت أن الحداثة كالمادة الزئبقية لا يمكن القبض عليها، فكما

[1]- جهاد عطا نعيسة. مرجع سابق ص75.

تتراجع إلى الخلف يمكنها أن تزحف إلى الأمام في مراوحة شكلية و ضمنية عجيبة لا تتأطر بزمان أو مكان، مما يوحي بتعدد المراحل الحداثية يترافق معها تعدد الممارسات الحداثية.

2-التّحولات في الرّواية العربيّة:

تزامن الوعي بالتراث وتجديد النظر في الواقع، والتفاعل مع التجربة العربية ضمن إشكالات فنية واجتماعية و معرفية كبرى، تطال الإنسان في وجوده وصيرورته ويبدو ذلك من خلال :

2-1- التّرابط الواقعي والتّاريخي:

إن الواقع الذي نعيشه ليس سوى تاريخا أي تراثا في الغد، وهذه هي الفكرة الأساسية التي ينبغي أن ننطلق فيها أثناء إعادة نظرنا في التراث العربي بطريقة جديدة ومغايرة، وهو ما يظهر من خلال الرواية العربية التي تفاعلت مع التراث السردي من جهة باعتباره مادة للحكي ومن جهة ثانية باعتباره طرائق للسرد.

وقد سمح هذا الترابط بين الواقع والتراث والتاريخ بالنظر إلى الذات باعتبارها موضوعا للحكي في صيرورتها ومختلف ما يعتريها وهي تتفاعل مع ما يحيط بها وقد أدى هذا الترابط إلى تجاوز الرؤيا السابقة للتراث أو التاريخ حيث كان يفصل بينهما مساحة شاسعة ، فنوع هذا الروائي وعلاقاته بالتراث فعدد مرجعياته ومصادره حتى مس الثقافة الشعبية فوظفها في استعمالاته الحكائية.

«هناك سبب آخر ضاعف من إشعاع الإبداع العربي الجديد، هو أنّه لم يكن يوجد أدب وإبداع "تقليديان" قادران على المنافسة والوصول إلى المتّلقيين في سياق التحولات المتسارعة منذ ستينات القرن الماضي، كان الشعر والرّواية والقصّة والمسرح يغيّرون اللّغة و يلقحونها بنسغٍ حيوي يمتح من المعيوش و الوافد و المتلألئ...»[1].

وما نتوخاه من التّحليل الآتي، ليس تقديم إجابات أو تصحيح انطباعات منتشرة وإنّما السّعي إلى إعادة صوغ الإشكالية المتعلقة بحجم الإبداع و علاقته بأسئلة المجتمعات العربية، حتّى نتمكن من تأطير الموضوع وتفكيك الأحكام شبه الجاهزة التّي تطالعنا كلما طُرحت معضلة الإبداع للنّقاش والأولى أن نتساءل عن أولوية الإبداع في التّعبير عن المجتمع.

إشكالية يهتم هذا الدّارس بالإجابة عنها، وعندما يحاول استكناه الخلفية التّي ينطلق منها هذا التّساؤل، يجد أنّها تصدر عن قاعدة تربط تأثير الفكر بالإبداع، ومدى إحداث هذا الأخير لثورة تثير اهتمام وتساؤل المهتمين وتحرّك اتجاه الرّأي العام نحو هذا المنحى، وتغدو حديثًا يسترعي اهتمام المتّتبعين والعاملين في الحقل الثّقافي والإبداعي...، ويمكن أن نلحظ أنّ صاحب السّؤال يستحضر في ذاكرته لحظات بارزة من التّاريخ العربي الثّقافي والإبداعي، أثارت الاهتمام وحرّكت الألسنة و الأقلام في اتجاه تسجيل ردة فعل تنبئ عن حدوث تفاعل خلّف رجّة واهتزازًا في المناطق المحظورة، هيّأت نفسية المتّلقين نحو ارتياد مناطق جديدة من الوعي والحساسية، وهو ما يفسر انبثاق مواضيع جديدة في الطرح والتّفسير كانت تشكّل منطقة خطرٍ وحظرٍ إمّا سياسيًا أو اجتماعيًا لأنّها كانت تتصادم مع أصحاب الطروحات الفكريّة المحافظة و الأصولية و على مرّ التّاريخ كان ينشأ هذا الصّدام بين السّياسي والثّقافي وبالنّسبة للمنطقة العربيّة في العصر الحديث

[1]– برادة محمد. الإبداع العربي: الفورة والتّراجع والتّعبير عن التّحولات نحو إعادة صوغ الإشكالية، تجارب في الإبداع العربي، كتاب العربي،الكويت ،يوليو، 2009. ص 52.

فقد انفجرت هذه الثَّـورة الثَّـقافية مع مطلع الستّينـــات و السّبعينات، وظهرت إلى السّطح نِتاجات أدبيّة حاولت في بدايتها محاكاة النّماذج الأوروبية قبل أن تصل إلى مرحلة النُّضج الفنّي، وما شجّع على انبثاق هذه الحركة الأدبيّة اجتماع جملة من الشّروط التّي هيّأت الأرضية لهذه النهضة الفكريّة و الأدبيّة نذكر منها:

- اتّساع رقعة التّعليم و تطور الصّحافة و ظهور فئات اجتماعية من طراز جديد، هو ما أُصطلح على تسميته "بالمثقفين الجدد" و كذا عودة الاستعمار في شكلٍ جديد، إضافة إلى التّبعية واستمرار احتلال "فلسطين"، و العجز عن تحريرها...الخ، كل هذا وُجد له صدًى في الكتابات الفكريّة و في الإبداع على اختلاف طرائق التعبير فيه.

يتّضح من خلال الطّـــلائع الأدبيّـــة والفنيّـة وحركات الشّعر الحديث والمعاصر والقصّـة والمسرح و السينما،بنسب متفاوتة و درجات متباينة بين بلد عربي و آخر و هذا و قد تنامى هذا الإنتاج الأدبي و الفكري في الفترة الممتدة ما بين (1950م-1970م) وأخذت المنظومات الفكريّة والاجتماعية تتجدد نحو سيرورة أكثر تعقيدًا.

3- قضايا التّحول في النّص الرّوائـي العربي:

خلال العقدين الخامس والسابع من هذا القرن اتسع حجم الإبداع الفكري والأدبي وأخذت الأجيال تتجدد ضمن مسار عام يتجه نحو التشابك و التعقيد، و كان التلقي مصحوبا في هذه المرحلة من تاريخ الإنجاز الأدبي بخطاب نقدي واسع ، وغالبا ما يرتبط في مضامينه بالهم العربي والاهتمامات السياسية من خلال توسيمات كاشفة تصدر تحت مسميات " الأدب الملتزم" الأدب الهادف ،النخب الطلائعية و الإبداع الثائر وغيرها مما يحيل على خلفيات سياسية و إيديولوجية، تبرز في فورة إبداعية و حضور نخبوي لفئة صناع القرار و المتلقين .

ولم يكن تلاقي و اصطدام الحركة الإبداعية مع المسارات السياسية (اليسارية خاصة) مجرد حصيلة انعكاسية وترجمات لمقولات و مبادئ عامة حكمت العقليات العربية و بسطت سلطانها على الساحة الأدبية العربية لرده طويل من الزمن مع ذلك ظلت تنطوي في باطنها

على رؤية تجاوزية لعالم راكد عفى عنه الزمن، جعلتا منه قاعدة للتعبير عن أفكار جديدة ومشاعر عميقة تتخطى الحياة في بساطتها ورتابتها من خلال رسم روعة النفس في صراعها مع العوالم الداخلية والخارجية في محاولة منها لاستكناه المجهول وخصوصا القصيّة منها ضمن إطار حركة تنويرية وثورية كبرى خضعت لها الرواية العربية من ستينات هذا القرن، غير أن ثمارها تأخر نضجه حتى عقد السبعينات فلقد سميت الفترة السابقة لهذا العقد بالفترة الحرجة [1]،وقد تولدت عن مخاض عسير نتج عن تغييرات حتمية ذات أصول عربية عريضة واخفاقات فاجعة لعقد ثري بصراعات دامية وارتفاع صوت التمرد فيه على المواضعات الثانية وانتشار روح المغامرة والتجريب.

وكان ابرز هذه الإخفاقات سقوط الحلم العربي في توحد الآمال العربية إثر هزيمة السابع والستين وما تلاها من تزلزل الإيمان بالمد القومي والدولة الشمولية التي يسموها حاكم فرد والشوق إلى التفلت من أسر النظرة السائدة إلى الذات في علاقتها بنفسها وعالمها وكان من بين ما نتج عن ذلك إعادة تشكيل العالم وفق منظور خاص يعمل على مراجعة الذات في علاقتها مع أناس آخرين ومن جملة ما وقع تحرر الذات مبدعة من الإحساس بالشك والتساؤل ولكن هذا الإحساس لم يطل الأنظمة السياسية والاجتماعية وحسب وإنما تجاوزه إلى مراجعة وحصر السائد الثقافي والنظر في التراث الأدبي الخاص والعام نظرة تراوح بين الرفض والقبول أو المزاوجة بين الطرفين إما برده جملة وتفصيلا رغبة منها في الخروج ببدائل تتجاوز أو تخفف من وقعه أو باستعمال جزئياته ، أشكاله وتنظيماته رغبة في الخروج عليه بتفويضه من الداخل ، و هو ما عجل في ظهور هذا النوع من القص العربي ألا وهو الرواية العربية الميتاقصية.

ولا ينبغي التقليل من أثر هذا التحول الذي لم يكن سوى امتداد لحركة ثورية قامت على خلفية المشهد التاريخي العربي لهزيمة حزيران 1967م، و التي خلفت أثرا بالغا اتسع ليشمل العوالم الأوروبية و يمتد فيما بعد إلى مختلف ربوع العالم بدأت بانتفاضة طلاب

[1]–ينظر : رياض نجيب الريس. الفترة الحرجة. نقد في أدب الستينات رياض الريس .لندن .قبرص.ط 2 . ص12.

فرنسا في نفس العام، تأسست على فكرة مفادها رفض « الواقع المزيف عن طريق رفض الثقافة التقليدية والنقد المستمر للواقع الثقافي والأساليب التي تدعمه وكذلك رفض الواقع الاجتماعي نفسه من خلال الثورة عليه، و تحطم جميع مظاهر القهر والتسلط المفروضة على الأفراد»[1].

هذا ويعكس مسعى كتاب الستينات العرب لا سيما بعد النكسة العربية و نضج الوعي السياسي الوثيق الصلة بالمتغيرات الاجتماعية و ما يلحق بها من انفتاح الرؤية على الواقع و رغبة الكتاب العربي في تجسيد و تعميق هذه الرؤية و الرقي بها إلى مستوى الواقع الإبداعي و الفني هو ما أدى إلى التأخر النسبي لظهور قص يعي قدره و يدرك فعله و أثره على الصعيد الواقعي و ينعكس على الذات بمختلف أشكالها (الذات الواعية، المبدعة، الإنسانية...وغيرها) بالنقد والإحالة حتى يتحقق الأثر الانعكاسي بين العوالم المشكلة لعالم الروح و المادة.

و يرصد التاريخ الأدبي حركة الرواية العربية في سيرورتها الثقافية ابتداء من النشأة إلى غاية اللحظة الآنية التي تشهد رواجا إبداعيا وازدهارا ثقافيا كميا و نوعيا، انطلاقا من تاريخ نشأتها الغربية التي تقترن بالقرن السابع عشر و امتداداتها الفكرية و الحضارية إلى التاريخ العربي الذي يرد بعض الدارسين من العرب و غير العرب أصولها إلى غاية نشأتها العربية في صورتها الفنية المستوردة.

4- بنية العالم الجديد:

لم تعد المعرفة اليوم حكرا على أفراد دون آخرين أو محصورة على أوطان دون غيرها فلم يعد لا الزمان و لا المكان حاجزا في انتقال المعلومة من شخص لآخر وأصبحت وسائل الاتصال متاحة، وهو ما فتح الباب نحو أطروحات جديدة مكنت الشعوب على تعدد مشاربها من التلاقي والتعارف وهو ما أقر قضايا جديدة في معترك الحياة السياسية والاجتماعية ومختلف مناحيها من بينها اكبر قضية تواجه المجتمع الحديث مجتمع المعلوماتية، حركت

[1]- إبراهيم الحيدري. مجلة أبواب، دار الساقي، العدد24، بيروت، لبنان، 2000.ص67.

الكثير من الأقلام الأدبية وأفرزت العديد من القضايا المعاصرة وشكلت فضاء خصبا لنمو معضلات اجتماعية لا حصر لها جعلت منها الرواية موضوعا لها.

ونتيجة لهذه المتغيرات العالمية والتي مست الأدب على مستوى الرؤية والممارسة صار لزاما على المشتغلين في الأدب أن يجاروا مثل هذه التطورات التي أنتجها الحوار والصراع الحضاري ويعالجوا سبل تحقيقه على مستوى الكتابة الروائية ثم يتم تحقيقه فيما بعد على مستوى الواقع انه الانترنت الذي أصبح اليوم " خير جليس للأنام " تستطيع أن تقرأ فيه الكتب، والمجلات والصحف، كما تستطيع أن تطالع رواية من الروايات، و لك أن تتفاعل مع ما تقرأه و لك أن تغير في مسار الأحداث.

يعتبر ايجابيا أن تستخدم وسائل التطور الحضاري ولكن الواجب أن تحسن استغلالها.

في هذا الزمن الذي نعيشه أصبح الانترنت وسيلة للتواصل الحضاري الأكثر فعالية وسرعة بالرغم من مضارها الاجتماعية و الأخلاقية على من لا يحسن استغلالها، وصار التحول الحضاري نعمة على البعض و نقمة على شطره الآخر.

5- الرّواية تجدد ردائها الحضاري :

أحبت الرواية أن تواكب هذا التغير الايجابي في مسار الإنسان وأن تنقله بصدق الواقع والفن، «ونتيجة لهذه التطورات نشأ تطور حضاري بين المجتمعات الإنسانية والشعوب الحضارية حاولت الرواية الجديدة أن تعبر عنه بكل تفاصيله و متغيراته من خلال مزيج ثقافي يمزج بين العراقة و الأصل، الميراث و الفن.....الخ» [1] مستفيدة من التجارب التي سبقتها و التي تليها، رابطة بذلك بين الجسور التاريخية، معينة على نوائب الدهر بما تسديه من نصائح و تعليه من قيم متوسلة بذلك وسائل التكنولوجيا الحديثة.

[1]- "منذ أن نشأت الرواية العربية الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين و النقاش لا ينقطع حول صلة الرواية العربية بالشكل الروائي الغزي من جهة و بالأشكال القصصية الموروثة من جهة أخرى ... و من دون شك بان لهذا النقاش ما يسوغه، و إن اختلفت طبيعته أو مستواه في الفترة الأخيرة "، إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية ، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1 – 1996. ص 101.

لكن الفضاء الإنساني الحضاري الرحب كان له الفضل الكبير في انتشار بعض الأنواع الأدبية كالقص مثلا الذي سعت الرواية إلى تطوير أشكاله و مضامينه، أهدافه و طرقه وأساليبه منذ أن مارس الإنسان فن القص ووقع اسر قالبها التقليدي، «إلا أن الذي وفد من ثقافة الغرب و تعمق في معرفة التراث و حاول تطويع اللغة بما يتفق مع تجارب العصر، و حين نقدم على مثل هذه المحاولة لا يدفعنا إلى ذلك سوى فرض أفكار معينة إثباتا للذات أو ادعاء لفضل لم يكن للأمة دور فيه، و إنما ننطلق من الواقع الإبداعي نفسه، دون أن تحملنا الرغبة في التنظير على حل شكلي لمأزق نراه أو عن حلم يجاوز الواقع أو يحاول إلغاءه»[1].

و في مقابل الرواية العربية مثيلتها الغربية التي تمتد في أحسن أطوالها إلى أكثر من مئة و خمسين سنة خلت وهذا مؤداه عدم رسو تقاليد واضحة وثابتة للكتابة الروائية العربية قبل فترة انتشار المد القومي والوعي الفردي بأشكال التجاوزات الحضارية التي أعطت لهذا النوع من الكتابة الأدبية دفعا قويا ورغبة حقيقية في القفز على الحاجز الزمني الذي فصل بين الكتابتين " العربية والغربية" والوقائع المشكلة لذلك عبر تقلبات واضحة تركت بصمة على طابع الكتابة العربية عبر الدال والمدلول عكست عطشا ثقافيا وولعا إبداعيا ورغبة جامحة في اكتساح عوالم وموضوعات ظلت لزمن طويل تشكل طابوها طويلا يصعب كسره أو التمرد عليه مختصرة بذلك طرق غامضة، مجهولة ومحظورة اجتماعيا.

أهمّ التّحولات التي لحقت بالرواية الغربية فكرة و أسلوبا و لعل ذلك هو الدافع الحقيقي نحو التغيير ، وقد ساعد هذا التواصل الحضاري والأدبي على جسر القوة الفاصلة بين العاملين والإرثين الحضاريين، و من جملة ما وقع كنتيجة لهذه التحولات بعد الثورة الستينية وما ترتب عنها كنتيجة حتمية هو ثورة على مستوى الواقع الروائي وتفصيلاته و تجديد في الرؤية و الأداء، هو قيامها على قاعدة مزدوجة ترتكز في إنبناءها على التراث الأدبي للمنطقة العربية والامتهان من معنى التراث الروائي العالمي، وقدمت مقترحات وبدائل

[1]– إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية. مرجع سابق. ص15.

محلية وعالمية وضعتها في مصاف الترتيب العالمي ومكنتها من تجديد ردائها الفني والأدبي رغبة في إيجاد الحلول للمشاكل العالقة على مستوى الواقع الخارجي وإعادة تشكيل ذاتها وفق منظور متطور قابل للتجديد و الهيكلة.

وإذا كانت الرواية العربية قد قامت على " أنقاض تراثها الروائي الواقعي " فان مثيلتها العربية قامت بفعل مشابه، بيد انه اشمل حين قوضت مواصفات القص في الرواية الواقعية العربية و الغربية معا.

6- مستقبل الرّواية العربيّة:

"إن التاريخ دائما أكثر هشاشة واعتباطاً مما نظن، لأن زاوية النظر التي نتخذها تدفعنا إلى اختيار بعض الوقائع البارزة، وإزاحة غيرها، وهذه الهشاشة تتزايد كلما اقتربنا من الحاضر، لأن "حكم الزمن" لا يقدم لنا نوعا، أما بالنسبة للمستقبل فمن البديهي أن الأمر لا يتعلق أبدا بالتاريخ ولكن بالتخمين والنبوءة".

ويبدو أن القرن الواحد والعشرين سوف يشهد قفزات متلاحقة كتلك التي شهدها القرن العشرون، ويتحدث "طالب عمران" عن مختلف التغيرات التي ستلحق بالعالم في هذا القرن، الذي تحرك كمركبة فضائية نقلت البشرية من كوكب إلى آخر، بالرغم من بقاءها الفعلي على الكوكب نفسه.

ولقد تطور مفهوم الزمن عند الإنسان العربي في العصر الحديث، حيث وقف على المفهوم الإنساني للزمن متأثرا بالمفاهيم والفلسفات الجديدة، التي وفدت إلى الحياة العربية ضمن الحركة الفكرية الجديدة.

وإذا كان القرن العشرين قد دخل مع الزمن في سباق ليس له مثيل في التاريخ الإنساني، فتطورت العلوم الطبية والطبيعية والهندسية والتكنولوجية والفنون والآداب بسرعات مكوكية ، فإن مثل هذا السياق سوف يزداد حدّة في القرن الواحد والعشرين، حيث يتوقع أن

يغالي إنسان هذا القرن في البحث عن حقيقته ضمن مدّته الزمنية والحرص على إطالة تلك المدة قدر ما يستطيع.

وقد بدأت هذه الحقيقة تطفو على السطح مع إعلان العلماء عن توصلهم إلى "شجرة الحياة"، ذلك الإنجاز الطبي الذي ينبئنا أن عمر الإنسان سوف يتضاعف، وهو الأمر الذي سينعكس لاحقا على زمن الإبداع بتشعباته كافة، سواء كان زمن إنجاز المادة الإبداعية، أم الزمن داخل تلك المادة، أم زمن قراءتها، أم أي شكل آخر من أشكال الزمن الإبداعي.

وبما أن الرواية هي مادة هذه الدراسة وموضوعها، فإننا نملك الحق في محاولة التنبؤ بمستقبلها، وهو الأمر الذي يمكن أن نبدأه عبر الأسئلة التالية:

- هل الرواية حاليا مزدهرة، وهل لها مكانتها الأثيرة عند القراء؟
- إذا كانت الرواية حاليا مزدهرة، فهل ستشهد عصر انحطاط في المدى القريب، أم ستزداد ازدهارا، أم ستحافظ على موقعها الحالي؟
- هل ستظل الرواية، من حيث الشكل الفني على ما هي عليه، أم أنها سوف تتطور لتأخذ شكلا آخر؟ بالمعنى نفسه: هل ستذهب الرواية إلى متحف تاريخ الأدب بعد أن تترك موقعها لصالح شكل آخر أكثر انسجاما مع إيقاع الحياة؟
- أين موقع الرواية من الكتاب الإلكتروني؟
- أين موقع الإبداع العظيم من الآلة عموما؟
- هل ستحافظ الرواية على مضامينها الحالية، أم هناك مضامين جديدة بانتظار رواية جديدة ومختلفة؟
- ما من شك في أن الرواية تشهد شيئا من الازدهار وهو الازدهار الذي تدل عليه أرقام المبيعات التي تصرح بها دور النشر العربية والعالمية، حيث نجد أن مبيعات الرواية تتقدم بشكل ملحوظ على القصة القصيرة والشعر، وهو الأمر الذي يؤكد أن للرواية مكانتها الأثيرة عند القراء في كل مكان.

- وقد اكتسبت الرواية هذه المكانة من شغف القراء بتناولها على اختلاف أجناسها (بوليسية، رواية خيال علمي، رواية تاريخية، رواية واقعية...) ومن تخصيص بعض الجوائز الهامة في العالم للإبداع المتميز، ومن المؤكد أن للرواية مكانتها المرموقة بين هذه الجوائز، بل أن هناك جوائز عالمية تقتصد على الفن الروائي، مثل جائزة البوكر البريطانية التي تجعل ممن يحصل عليها كاتبا مشهورا حتى ولو لم يكن كذلك.

- وقبل الحديث عن شكل جديد للرواية لا بد لنا من التأكيد على أن زوال أي جنس إبداعي عن الخارطة الأدبية في أي عصر من العصور لا يعني فناء ذلك الجنس الإبداعي أو موته فما من جنس إبداعي عبر التاريخ البشري كله ولد ومات، ولو كان الإبداع يموت لما عرفنا المقامات والموشحات وغيرها، وكل ما هنالك أن قطار البشرية يمر في محطات كثيرة دون أن يتنكر لأية محطة مر فيها.

- وإذا حدث أن تخلت الرواية في هذا القرن عن شكلها لصالح شكل آخر، فإن هذا الشكل الجديد لن ينبثق من الفراغ أو يولد من انعدام ولكنه سيأتي مترافقا مع التغيرات الفكرية والسياسية والكونية التي سوف تجتاح العالم في لحظة ما من هذا القرن، فلا يمكن لإنسان هذا القرن أن يظل صامتا أمام الجرائم التي يتم اقترافها أمام عينيه، والاضطهاد الذي يمارس عليه، كما أنه لا يمكن أن يصمت طويلا حيال تجارتي المخدرات والجنس بصفتهما الموت الذي يتربص بإنسان القرن الواحد والعشرين، وبالتالي لا بد أن يحمي نفسه وأبناءه من هذا الهلاك.

- كما أن إنسان هذا القرن سوف يكون مضطرا للوقوف في وجه العولمة التي تسعى لطمس هويته وخصوصيته الفكرية والحضارية، «بالإضافة إلى سعيها لأن تجعل منه عبدا على المستوى الاقتصادي حيث تحولت الشركات متعددة القومية إلى شركات عابرة للقوميات، وأصبحت اللاعب الرئيسي في العالم»[1].

[1]- هيرست بول. جراهام طومبسون، ما العولمة؟، تر: فالح عبد الجبار، عالم المعرفة، الكويت، العدد: 274-2001. ص24.

- ونحن إذ نتوقع أن يقوم إنسان هذا القرن بزلزلة الأرض من أجل إعادة ترتيبها، فإننا نتوقع أن يولد مع هذا الزلزال أو بعده شكل روائي جديد ومختلف يسير جنب إلى جنب مع أشكال إبداعية أخرى.

- وفي هذا السياق يمكن الحديث عن موقع الرواية المكتوبة أو الورقية من الرواية الإلكترونية، فالذين يتحدثون عن الرواية الإلكترونية أو رواية الأنترنيت هؤلاء يعتقدون أن الواقع الإلكتروني سوف يلغي النسخة الورقية لصالح النسخة الإلكترونية.

- وهناك فريق آخر يتشبث بالنسخة الورقية، ولا يقيم وزنا للانتشار المتزايد للكتاب الإلكتروني، وثمة طرف ثالث معتدل يرى أن الشكلين، الإلكتروني والورقي سوف يسيران جنبا إلى جنب دون أن يلغي أحدهما الآخر.

- لقد صدر حتى هذه اللحظة عشرات إن لم نقل مئات الروايات الإلكترونية، ومع ذلك حرص مؤلفوها، في أغلبهم، على إصدار نسخ ورقية إلى جانب الإلكترونية، مما يؤكد على أن الدافع الرئيس لهؤلاء الكتاب في إصدار نسختين، ورقية وإلكترونية هو رغبتهم بإيصال أعمالهم الروائية إلى أكثر عدد من القراء، وليس لأن النسخة الإلكترونية تحمل ميزات خاصة عن النسخة الورقية.

- ونحن لا ننكر هنا أن النسخة الإلكترونية ويمكن أن تحمل بعض الصور، والتشكيلات الهندسية التي قد يصعب على الرواية الورقية حملها، غير أن مثل هذا الأمر لا يعني أن أفق الخيال في النسخة الإلكترونية أوسع منه في النسخة الورقية لأن الخيال لا يوجد في شكل الكتاب إن كان ورقيا أو إلكترونيا بل يوجد في رأس الكاتب نفسه.

- وبنا يمكن أن نتذكر أن «التكنولوجيا المتقدمة يمكن أن توزع ثقافة متدينة، لكن الثقافة المتقدمة يمكنها الاستمرار على مستوى مدن من التكنولوجيا، ذلك أن معظمهما قد أنتج على هذا النحو»[1].

[1]- ويليامز رايموند . طرائق الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، عدد 246، حزيران، 1999. ص69.

- من هنا فإننا لا نستبعد أن تشهد الرواية كبوة أو كبوات يدور حولها القراء الجادون حول الأعمال الروائية العظيمة مزيدا من الزمن، قبل أن تنهض رواية جديدة بحلة جديدة على أيدي رواد جدد خاصة أن البشرية تمضي الآن بسرعة لم يسبق لها مثيل، وقد تترنح وتسقط قبل أن تستيقظ على يد من يريدون لها الخير.

7- الأداء الحداثي للرّواية العربيّة:

على اعتبار أن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية اتساعا و استيعابا للواقع، و بحكم أن الواقع في حراك دائم، ما يقتضي بالضرورة بحكم الصلة الجامعة بينهما أن تجاري الرواية هذا الواقع المتجدد والمتأزم في الآن ذاته، مجاراة موضوعية و تقنية، إلا أن تخوف المهتمين بهذا الحقل الدراسي من إمكانية الانزلاق الخطير للرواية في سعيها نحو البحث عن طاقات و مظاهر و مصادر إبداعية متجددة أن يؤدي بها في نهاية المطاف إلى ما يعرف بـ"أدب اللانوع" وإما ما يصطلح عليه تحت مسمى "النص المفتوح" فإلى أي مدى يمكن للرواية العربية أن تستوعب هذا التعدد و التداخل الشكلي و النوعي للنصوص على اختلاف أنواعها؟.

ألا يقود هذا النوع من الحشو الزائد للنصوص الروائية بنصوص معرفية إلى فقدان الرواية لخصوصيتها كجنس أدبي متفرد و متميز؟ إن هذا التحرر في إلغاء القيود الجائرة والحدود الفاصلة بين النصوص خصوصا إذا كان لا يستند إلى عقل أو منطق أو غاية مبررة هو تهور غير مدروس قد يلقي النتاجات الروائية المقبلة في دائرة العبث وهذا في حد ذاته يشكل خطرا على مستقبل الرواية العربية سيما وهي تحاول مناجزة الرواية الغربية بالقفز على الحواجز والزمن، قد يؤدي هذا الاستباق المستعجل إلى فقدان حلقات تطورها الطبيعي فـ« الرواية في أوروبا (بريطانيا، فرنسا و روسيا) و كذلك الرواية الأمريكية قد أنجزت أهم مساراتها الواقعية الأصلية بتوجهاتها المختلفة (التاريخية، الاجتماعية و النفسية) و كانت قد خاضت أهم معاركها الحداثية في العقود الأولى من القرن العشرين»[1].

[1]- ويليامز رايموند . طرائق الحداثة ، مرجع سابق. ص80.

وكذلك قد بشرت بما اصطلح على تسميته لاحقا بـ" ما بعد الحداثة".

و فيما كان الكتاب العرب يستوردون هذه التوجهات ويطبقونها على إنجازاتهم الأدبية غير آخذين بعين الاعتبار المناخ الذي أنتج مثل هذه التوجهات وهو مناخ و لا ريب مختلف عن الإطار العربي الذي أنتج الرواية العربية ووجهها، و لأن الرواية الغربية متقدمة فنيا على الرواية العربية بالعمر والزمن لا يمكننا أن نضع كلتاهما في كفتي ميزان.

لقد أرست الحداثة الأوروبية تقاليد جديدة في الكتابة الروائية، كما تعمدت في بعض الأحيان تدمير أخرى أو التلاعب بها، وقد تأثر الكتاب العرب بهذه التقنيات المبتدعة كالتلاعب بعنصري اللغة والزمن و الإغراق في الغموض و استعمال الرموز...الخ.

وليس مهما مدى قبول هذا الاستعمال أو رفضه بوصفه ضرورة حداثية بل بوصفه واحدا من الإمكانات التقنية المتاحة والتي ستثبت مع الزمن أحقيتها في الوجود أو عدمه من خلال ما يعرف اليوم بالتجريب الروائي، هذه القضية الساخنة التي تطرح اليوم بشغف و تسيل لعاب المهتمين، ونحن في زمن لا يمكن أن نتحدث فيه عن نقد بل عن قراءات أو مقاربات نقدية، و هو ما يضعف إمكانية إسقاطها على الواقع الفني والأدبي سيما مع اتساع مساحة الحريات الفردية، وانفتاح الأفق الإبداعي .

لا يفوتنا أن نذكر أن مفهوم العمل الحداثي يطلق على كل عمل إبداعي فني أصيل لذلك تمكنت الحداثة من أن تتموقع ضمن أي عصر أو زمن يحقق لها هذه المزية، و هو ما يشجعنا على تشبيهها بالمادة الزئبقية التي تنفلت من كل قبضة وتسير في الاتجاهين الخلفي والأمامي ، وتظل في حركة دائمة موازية بذلك واقعنا الملموس و الذي تحاول كل ممارسة إبداعية حداثية معادلته مع إضفاء لمسة جمالية إليه، و هي مع ذلك تعمل جاهدة لتبحث عن الجدة في الشكل و المضمون بابتكار الأساليب التي يكون لها السبق في إيجادها، ولأن إيداعنا الروائي العربي « في خصوصية علاقته بالواقع و نشوئه المتأخر وغياب التقاليد

الصارمة الشاملة له، على مستوى الشكل و المضمون لسبب ذلك، يمتلك أفقا أبعد مدى وقدرا من الحرية يتجاوز سواه من الأجناس الأدبية في الانفتاح الحداثي »[1].

وهذا ما شجع على انتشار هذا الجنس الأدبي دون سواه إضافة إلى كون الرواية المعاصرة تمتلك قدرا كافيا من الاتساع يتيح لكاتبها تجريب كل الإمكانيات المتوفرة لتحريك الحكي في شتى الاتجاهات إن على المستوى الشكلي أو ألمضموني و هو ما يضمن تعدد العقد و توسيع مساحات ألحكي وبالتالي تعدد الحلول لذلك تترك نهاية بعض الروايات مفتوحة في خاتمة أحداثها، «و يجري هذا التأثير على المساحة التي تشتغل عليها العناصر والأدوات النصية.ارتباطا وثيقا بقدرته على الوعي بالزمن و إدراك أبعاده الثلاثة الأساسية، الماضي الحاضر و المستقبل»[2] .

بالتوازي مع المد القومي والسياسي نشأ تيار موازي من المتغيرات الثقافية و الاقتصادية و أنماط المعيشة قوضت قنوات الاتصال و التعارف، و ظهرت ثلة من المثقفين و المبدعين مدربة عملت على تفسير الوجه الحضاري و الطابع الفكري للمنطقة التي تكتسب ثقافة رجعية وطابعا سكونيا في التعامل مع التراكمات المعرفية و الكيانات الثقافية المغايرة وتعمل الرؤية الدينامية المخالفة على «الازدهار و التقدم....و ترى أن الطبيعة البشرية تتحقق على الوجه الأكمل من خلال التعلم و الإبداع و التكيف...» [3].

و قد تجلى هذا الفعل الثقافي من خلال تشكيل العديد من الجمعيات و النوادي التي عملت على ازدهار الجنس الروائي التي تأخر في ظهوره في منطقة الخليج العربي إلى ما بعد الثلاثينات، فقد عثر على أول رواية خليجية في منطقة البحرين تحمل عنوان " الجذوة" لمحمد عبد الملك إسماعيل" عام 1980م، في حين نسبت أول رواية ناضجة "البقعة الداكنة" عام 1970م، كما تأخر صدورها في دول الإمارات إلى ما بعد ذلك بكثير و يرد الدارسون سبب انقلاب الوضع في المنطقة إلى البدء في إنتاج النفط العام 1932م، هذا عن

[1]- جهاد عطا نعيسة. في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.ص78

[2] أحمد أبو زيد. مستقبليات، وزارة الإعلام، مجلة العربي،الكويت، ط1، أفريل2010. ص 217

[3]- المرجع نفسه. ص224.

ذلك الزمن أما في زماننا فربما يكون النموذج الأمثل للتفكير الدينامي هو«ما يوفره الانترنيت" كأساس " يقدم ثقافة مستقبلية جديدة لا تزال في مرحلتها الأولى أو المبكرة، و التي قد تفلح في كسر "الجمود الذهني» [1].

هذا في تبرير تأخر ظهور القصة القصيرة عن تأخر زمن الشعر أما في الطرف الآخر المقابل لتأخر الرواية بالقياس لزمن القصة القصيرة فإن له ما يبرره، فقد اعترف الكثير من النقاد العرب أن الرواية خاصة ينتجها مجتمع مستقر ليتطلع إلى التغيير فهو فن الطبقة الوسطى، «فالرواية تكتب لتقرأ، وهو ما يتطلب انتشار التعليم بدرجة مقبولة أضف إلى ذلك أن المرأة تقوم بدور مهم في الموضوع الروائي و هو مختلف معه عن القصة القصيرة التي سبقت في الظهور، جاءت لتلاصق التفسير السريع في إيقاع الحياة الاجتماعية و شكلها، عقب صدور النفط و انفتاح البلاد العربية على ما حولها»[2] .

تأخرت الرواية العربية في ظهورها، وقبل أن نقع على الزمن الروائي لا بد لنا أن نخرج على الواقع الروائي و هذا الرمز الذي بدأت فيه الرواية العربية و هو رمز يتأخر كثيرا عن زمن الشعر، فقد لاقى هذا الأمر اهتماما بالغ الأثر في الخليج العربي، فإن الرواية بمفهومها الحديث و المعاصر تجد هذا الاهتمام، « و تفسير ذلك يعود إلى أن هذا المجتمع في شرق الجزيرة العربية ظل يعرف أصولا محددة من التراكم المعرفي لحقبات بعيدة ضاربة في العمق التاريخي في الوطن العربي إلى درجة أن التقاليد العربية و الثقافية التراثية أصبحت شيئا مقدسا لا تمتد إليه يد التغيير على الإطلاق»[3].

و ظلت هذه المفاهيم الوثيقة ملازمة للإبداع العربي القصصي حتى بعد أن جاء رواد القص الغربي في بداياته الأولى و التي في تأريخها لتاريخ الرواية العربية لم تقترب كفن في أصولها و مدارسها و تياراتها المتضاربة من تقاليد الجنس الروائي المعاصر.

[1]– أحمد أبو زيد. مستقبليات، مرجع سابق. ص 224

[2]– عبد الغني مصطفى. قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية ، ط1، 1999. ص 57 .

[3]– المرجع نفسه. ص65.

ويتضح الفرق الشاسع بين الشعر و القص من خلال نماذج روائية عديدة ظهرت مع بداية التسعينات متمثلة في قصص قصيرة كأول لبنات الفن الروائي الذي يمكن أن يصبح موضوعا للدراسة، ومهما يكن فإن الزمن الروائي هنا يظل النقطة الابتدائية في موضوع دراستنا، و نقصد به ذلك الزمن الذي جاوز المرحلة الابتدائية ، و الأفكار الإصلاحية العامة والتناقضات الاجتماعية التي كانت من سمات العالم العربي المضطرب و المنغلق على ذاته، والمقصور في نشاطه على فئات اجتماعية طبقية معينة من المثقفين و أبناء المثقفين منذ القدم من أصحاب القصور والنفوذ من السياسة و ملاك الأراضي«هذا النوع الأزلي المدهش الذي يصب أقدم ممارسات الإنسان الثقافية "الحكي" و الذي يستمد اسمه من الحكي "الرواية" كان لا يزال الأجمل والأقوى و الأكثر انتشارا بين الأنواع الأدبية، ولعل هذا ما جعل ناقدا كبيرا في وزن جابر عصفور، وكثيرين غيره يلقون على عاتق الرواية مسؤولية رئيسية في محاولات النهضة العربية» [1].

هذه التغيرات مست جميع الأقطار العربية في جميع المستويات الأدبية بدرجات متفاوتة، وارتبطت هذه العناصر المؤلبة للوضع العربي بملاحظة دقيقة شكلت دافع التحول و التطور في القص الروائي الذي سبقه تغير في الأنماط الفكرية، و العقائدية و الاجتماعية السائدة و المتوارثة فالرغبة في التطلع نحو المستقبل هي إحدى الخصائص المميزة التي ينفرد بها الإنسان عن غيره من الكائنات، و هي ترتبط ارتباطا وثيقا به و يتضح من هذه المقارنة أن تقدم زمن القصة القصيرة في الروايات و اهتمام الكتاب و الدارسين بها منذ فترة غير منكرة سابقة لظهور الرواية العربية جعل منها أشبه بحالة استثنائية لم تتبلور فنيا قط إلا في حالات وظروف خاصة، ارتبطت الانترنيت " بخصائص نوعية لهذا العالم، في زمن تاريخي معين، محكوم بشروط الضرورة و التخلف سياسيا واجتماعيا وثقافيا و دينيا وعندما اقتصر على الإبداع الأدبي في هذا السياق، فلا أملك إطراءا سوى التمثيل له بالرواية التي تدل على غيرها من أجناس الإبداع في الأدب العربي المعاصر إذا شئنا تحديد المجال

[1]– تجارب الإبداع العربي. مجلة العربي، وزارة الإعلام ، الكويت ، ط1، 2009 . ص236

الزمني والنوعي على السواء، خصوصا بعد أن أصبحنا نصف الزمن الذي نعيشه بأنه "زمن الرواية" «فقد أزاحت الرواية العربية الشعر عن عرشه الذي تربع عليه على مدى قرون لأسباب تاريخية و سياسية و ثقافية كثيرة »[1].

ومن المعروف في عالم الدرس الأدبي أن حركة النقد تتماشى وتطور الحركية الإبداعية و توسيعها، لذلك فإن ما يقال عن زمن روائي يشاع عن الزمن النقدي، فما نشر من كتابات روائية في بدايتها الأولى أو المتأخرة و ما اعتراها من نقص ذهني بنية أو بغيرها بقصد العجلة قد تجاوزه النقد لهذا السبب، و هو ما تبلور في العديد من الكتابات التي لم تتجاوز فترة السبعينيات بالرغم من الزخم الفني للحركة الأدبية و الفكرية في المنطقة العربية التي استبدلت بالظواهر و دلالات الشخصيات في دفع الاتجاهات العامة و تحريكها.

ولعل من بين متاعب النقد العربي التي ساهمت من حيث لا تشعر في تأخر نوعية النتاج الروائي وكميته في البلاد العربية وبوجه خاص في مصر عدم عنايتها بالدقة والتحليل الموضوعي، ضف إلى ذلك اعتماد غالبية الدراسات على التغيرات و الدراسات النقدية التطبيقية السابقة و التي تتسم بالسكونية .

و يكفي لندلل على ذلك أن نلقي نظرة على مصادر و مراجع لدراسات صدرت عن الرواية العربية حتى نقع على صور غير واقعية و مكررة لمن يسعى ليكتب عن الرواية العربية إضافة إلى أن المنهج النقدي لا يستطيع الإفتكاك من المنهج المستورد وتقليد الرواية الغربية في شكلها غالبا على اعتبار أنها الأصل في الريادة والسبق ، تلك الشذرات التي تنقل من هنا و هناك و التي تفرض عادة من الخارج من مناخ مغاير إلى مناخ آخر مغاير.

8-الرّواية الصاخبة: (الأداء الرّوائي الصّاخب):

هي نمط من الكتابة الروائية أطلق عليه هذا الاصطلاح كونه يتقاطع مع الرواية العربية التي يهيمن عليها الطابع الثقافي، كما يتقاطع مع بعض تقاليد الرواية الوجودية أو الفلسفية التي شاعت ترجمتها إلى العربية خلال الخمسينات والنصف الأول من ستينات هذا

[1]- جابر عصفور. مجلة تجارب الإبداع العربي ، وزارة الإعلام ، مجلة العربي،الكويت، ط1، 2009 . ص10-11.

القرن بشكل خاص ككتابات "سارتر" sartre (1905م-1980م) وسيمون دوبوفوار de beavoir ما بين (1908م-1986م) وكذا كماس camas مابين (1913م-1960م)، و ذلك فيما يتصل بالاتصال المباشر بين فكر الروائي وعمله الأدبي، وتوكيد الثاني قضايا وانشغالات الأول و اهتماماته.

ومن علامات هذا النوع من الكتابة الدال عليها، كثافة الحوار ودوره في مثل هذه الأعمال الروائية ودوره في إظهار وجهات النظر وتشخيص الشخصيات كأنك تبصرها «أي عموما ملازمة السرد وأدواته المستمرة و الصريحة غالبا، لجملة الأشاغيل الخاصة والعامة الملحة للروائي بدلا من إخفاء الدلالات الفكرية الصريحة والمباشرة لخلق المنظور العام للعمل الروائي، ودلالته الكلية، أو خلف تلك المسافة الموضوعية الضرورية غالبا بين الروائي وعمله»[1]، ومن علاماته كذلك الإغراق في التشاؤمية في نظرتها للواقع يصاحبها النبرة الصاخبة للتعبير الفني الحادة والدائمة التوتر التي تسود مفاصل العمل الروائي كله، إلى جانب هيمنة الأجواء الثقافية النظرية التي يتراجع معها المؤلف مفسحا المجال للمؤرخ أو المنظر أو المحرض أو الهجاء، «إنها الرواية التي تحمل هم القول كله مرة واحدة»[2]، و تنتهي في الأخير بأن تقول الشيء القليل في حين أرادت أن تقول الشيء الكثير ذلك لأن الفن الروائي ينبني أساسا على الانتقاء والاقتصاد وتمديد الانفعالات الخاصة وهو ما يتعارض مع الرواية الصاخبة و تتجلى هذه الأخيرة من خلال ملامح أخرى منها:

-هجاء مكرور للواقع يتوسل فيه مجازات متلاحقة مشحونة برؤى سوداوية، تتوالد فيها المفردات و العبارات و الصور و تتلاحق معنى و إيقاعيا، فيتحول الهجاء إلى شتائم تحكي أذى شخصيا و نفسيا شديدا يعجز الراوي عن دفع تدافعاته أو يتعمد عدم منع تدفقاتها.

[1]- جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي. ص 124.

[2]- المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

-تدخلات الراوي التي تلغي دور المتلقي فتجعل منه متلقيا انفعاليا كسولا مرتهنا بتأثيرات الكاتب، تأخذ هذه التداخلات المتكررة شكل تعريض ساخر أحيانا مضاف إلى أفعال الشخصيات التي تستحق هذا التعريض.

-سعي دؤوب لتثقيف العمل الروائي في كل لحظاته، حتى تلك الدعابات التي يفترض أن تتصف بالعضوية و الخفة و سرعة الأداء تفقد نكهتها و تتحول إلى مزايدة ثقافية.

-حوارات وآراء متوترة، حتى في أكثر اللحظات حميمية بين الرجل و المرأة تبتعد عن الطبيعة الإنسانية و تأخذ شكل تنظيرات تفقد معها شرطها الإنساني عوض أن تعاش العلاقة كما هي و لنا مثال على ذلك رواية "وليمة أعشاب البحر" لحيدر حيدر، حيث تبدو فيها هذه الاستطرادات التنظيرية في لقاء بين "مهدي جواد" و "آسيا لخضر".

ميتات و فواجع مفتعلة.

-ابتداءات و ملحقات شعرية أو نثرية أو إصحاحات من بعض أسفار "العهد القديم" بكثافتها اللافتة، تبدو كإضافات كمية عاجزة عن الالتحام أو التمفصل المقنع بالنص الروائي في بعض الأحيان و تبدو في أحيان أخرى توكيدا للمحتوى الدلالي الذي تحتفل به هذه الفنون الروائية سيتمالك المقطوعات الشعرية و القصائد الطويلة التي يتطابق معناها مع دلالة المقطوعات الروائية أو النص الروائي و تختلف معه في المبنى (ترتيب الكلمات و السطور)، و بالتالي تفقد مسوغاتها في الغالب وتنم عن اختفاء تقني و رغبة دفينة بقول الشعر لا غير، وجدت عبر هذه الملحقات الشعرية و اللغة الخاصة السائدة في الأعمال الروائية.

-استحضار حشد من المسميات و الاصطلاحات و الإحالات المعرفية المختلفة بشكل يستحيل على القارئ مهما بلغ من سعة الثقافة و اتساع أفقه التخيلي وصفاءه الذهني دون أن يصاب بالإعياء فيضطر إلى المرور عليها مرورا سريعا وهو ما يفقدها مسوغ وجودها أصلا، و يظهرها بشكل يصدر عن ميل لإبراز سعة اطلاع و ثقافة الروائي بدل أن تكون

ضرورة يمليها السرد الروائي فكان الأولى لها أن تتخلق روائيا بدل هذا التتابع المفرط و المهمل.

-التواصل الجسدي الذي يتردد صداه في الأعمال الروائية و الإسهام في تفصيلاته عبر الاحتفاء الواضح بالمفردات و المجازات ذات الطابع الجنسي، والإشارة المتكررة إلى فعل التعري بمناسبة و بغير مناسبة كأن إنسان القرن العشرين غير قادر على تحقيق تحرره الكامل إلا بالعودة إلى أصوله" إنسان ما قبل التاريخ".

من المرجح أن التوتر الدائم في الرواية الصاخبة يعود إلى المعاناة المركبة لأزمة الواقع من قبل الروائي بصفته مواطنا وفنانا شاهدا و محرضا، ذلك أن الخلق الإبداعي يعلمنا أن الرواية التي تنتج الأزمة تختلف عن تلك التي تنتجها الأزمة ففي الحالة الأولى نكون أمام رواية تسبر أغوار الأزمة و تعاينها وفي الحالة الثانية نكون أمام رواية مأزومة تختلط فيها الأسباب بالنتائج و العام بالخاص والدائم بالمرحلي ،أي تنويع بين المتناقضات لكي تبدو الكتابة الروائية أكثر حيوية، وفي الرواية الصاخبة تنتهي حياة الشخصيات نهاية مأساوية إما بالقتل أو الانتحار...الخ، وكأنه محكوم عليها بلعنة الإحباط القدرية، وهو ما يخالف طبيعة الحياة فمثل هذه الروايات لا يمثل الحياة بشكل جاد فلا يجوز تعميم مثل هذه النهايات على أبطال الحكايات لأن هذا النمط من الصوت يحتاج إلى الكثير من التسويغ كي يمتلك قدرته على الإقناع، وهكذا يرتفع هذا الصوت بما يشبه الصراخ أو النشيج وهو ما يتيح لتدخلات الراوي أن تحضر بقوة تعليقاته وتفسيراته الخاصة، بما يسمح للمسة التثقيف أن تمتد في كل صغيرة و كبيرة داخل العمل الروائي حتى الدعابة وحتى لحظات التواصل الإنساني الحميمة فيبدو الصخب امتيازا أساسيا لهذا النمط من الكتابة الروائية.

والحقيقة أن الرواية العادية تنهض على علاقة جدلية قائمة بين المتناقضات بين التوتر والاسترخاء، الصراخ والهمس، الحركة والهدوء...إلخ، ذلك أن مادام منها يفقد ما كان منها مرحليا تأثيره الحقيقي، فالمفروض أن يتطابق منطق الحياة مع منطق العمل الروائي في

جدل أضداده و صراعها وتفاعلها وحواراتها، « هذا إذا ما أردنا أن نستمع في الرواية إلى نبض الحياة، لا أن يقيم فيها طقوسا مأتمية لدفن الحياة»[1]، و كلما وجدت الرواية الصاخبة نفسها توغل في الصخب نستطيع أن نطالبها بالوقفة وهي اصطلاح مرادف للغة الصمت وهي تقنية تضبط درجة توترها تطالبها بالوقفة وهي اصطلاح مرادف للغة الصمت وهي تقنية تضبط درجة توترها إذ ما أحسن ضبط مواقعها وتوقيتها، وهي لغة غاية في الجمالية ولكن بصفتها لغة مقروءة فهي لا تمتلك هذه الخاصية إنما يمتلكها القارئ حين يملك أن يستمر في القراءة أو يتوقف متى شاء.

9- شعرية الخطاب الرّوائي المعاصر:

إن تموضع مصطلح "الشعرية في مستوى "الإنجاز المتعالي" شيء لا يطمئن في حالة ما إذا زاد هذا الشيء عن حده وهي تقنية أسلوبية جديدة الاستعمال على الأداء اللغوي الروائي وهو ما يهدد كينونة الرواية بعناصرها المائزة عن غيرها من الأجناس الأدبية، كونها لم تكن ظاهرة في الإبداع الروائي لأنها لم تكتسب صيغة التقنية إلا في الإبداعات الروائية الحديثة والمعاصرة وقد شاع هذا الاستعمال عند الأدباء والكتاب الحداثيين حين حاولوا أن يجردوا الرواية من فضاءها الضيق الذي تشتغل عليه إلى فضاء أرحب يستوعب كل الاختبارات والإمكانات الممنوحة من طرف ظاهرة جديدة اكتسبت مشروعيتها من إقبال الكتاب الروائيين إلى جانب النقاد المبدعين واصطلح على تسميتها ظاهرة التجريب فهل كانت هذه الظاهرة موجودة من قبل؟ ،وهل يستقبلها القارئ ويستصيغها؟، كونه لا يقبل الخطأ فيما يوجه إليه، هذه الأسئلة وغيرها سنعالجها في آنها، وإذا كانت الرواية المعاصرة قد تبنت هذه الظاهرة أكثر من أي جنس أدبي آخر، فإلى متى وإلى أي مدى سترضى الرواية المعاصرة بأن تكون أرضية للتجريب؟، وهل ستنقلب الأمور من شعرية الرواية إلى رواية شعرية، وهل سنودع الرواية كجنس أدبي متفرد الخصائص والمزايا؟.

[1]- جهاد عطا نعيسة ، في مشكلات السرد الروائي. مرجع سابق. ص 130.

في رأيي الخاص لا ينبغي الإفراط في تعميم هذه الخاصية على كامل النص الروائي كما لا ينبغي أن نخضع كل رواية إلى مثل هذا الاستعمال، فالتلقائية في السرد تعطي للنص الروائي انسيابية في الحكي وتلغي الكلفة في البناء الأسلوبي للرواية ومختلف عناصر الحكي، فصياغة النص الروائي بطريقة تكثيف اللغة الروائية حتى تصبح مقاربة للغة الشعرية مثلا ، هو أدعى لئن تكتسب الرواية المعاصرة طبعتها الخاصة وتنطلق ابتداء من هذه النقطة إلى فضاء يضم الاثنين معا (النثر والشعر) من دون الشعور بذلك الانتقال الذي يكون مفاجئا في غالب الأحيان، لذلك وجب على الرواية أن تستقبله وفقا لتقنيات مجهزة سلفا لهذا الانتقال أو قد تظهر من خلال هذا الاستعمال فيكون إما يسيرا أو عسيرا فهمه أو استظهاره انطلاقا من النص الروائي والذي يمتلك هو الآخر قواعد للبناء الروائي كلاسيكية يتخوف من هدمها والبناء على أنقاضها أو بإمكانه الاحتفاظ بها والبناء عليها وهذا يتم وفقا لما جاء به النقد المعاصر من اصطلاح تحت مسمى "التجريب الروائي" فإن ما يقدم فيما يتصل ب«خلق مناخ شعري أو قريب من الشعر في الأسلوب الروائي "لا يعني تقديم" مناخات شعرية متفقة مع خصائص الفن الروائي بوصفه جنسا أدبيا، سرديا، مقروءا، بل يقدم نمطا من الكتابة الشعرية ذات الخصائص الشفهية بالدرجة الأولى، باعتمادها أولا على الرنين الخاص للمفردات والتركيب الموسوق للعبارات...»[1].

ويجري التركيز على عبارة "المناخ الشعري" حتى لا نقع في اللبس، وحتى يبقى لكل من السرد والشعر خصوصيتهما التي تحفظ لكل منهما هويته الخاصة بحيث لا يتم تماهي أحدهما مع الآخر إلا تماهيا مشروطا بحفظ النوع بحيث يفتح السرد الروائي للشعر مساحة تتدخل فيها النصوص الشعرية في النص الروائي من غير إفراط يغير على طبيعة السرد الحكائي ويكون ذلك وفق علاقة مائزة قد تكون ظاهرة على مستوى البنية السطحية للحكي أو باطنة تحيل إلى معنى معين يستنبطه القارئ من النص السردي، وما النص الشعري في

[1]– جهاد عطا نعيسة. في مشكلات السرد الروائي، مرجع سابق. ص119.

الحقيقة إلا لحظات من الحياة الواقعية أو التخييلية تكثف بحيث تمتلك معاني متعددة ممتلئة دلاليا متجاورة أحيانا من أجل أن تحقق وحدة فنية ودفقة شعورية متراتبة لتصنع ما يدعى بـ "المناخ الشعري" ليس بالضرورة أن يطبق خواص الشعر في نص غير شعري ليتحقق النص الشعري داخل إطار النص المنثور، فليس هذا هو المطلوب، إنما المطلوب من الروائي نفسه أن يقوم بتكثيف اللحظات السردية حتى تصير شعرية ولا يتم هذا وفق أداة واحدة، فالأدوات متعددة والهدف واحد فالحوار الداخلي (المونولوج) يساهم في رفع مستوى شعرية القصة من خلال تلك المتنازعات النفسية العميقة التي تعتري الإنسان من قلق واضطراب وما يصاحبها من خيارات تستوجب التوقف عندها وتقع هذه على مستوى الأشخاص (القارئ والمبدع) وتكتسب صفة الإبداعية وهي درجة عالية تؤكد أصالة العمل الإبداعي المنجز.

ويبقى السؤال عن العناصر التي تساهم في تحديد جمالية ومدى شعرية الرواية والإجابة المؤكدة هي اللغة بالدرجة الأولى، هذا السؤال الذي يولد سؤالا آخر عن كيفية استعمال اللغة الروائية كي تصبح لغة شعرية وتطبع النص المكتوب بنفس الدرجة من الشعرية ولأن أرقى درجات القول هو الشعر فإن الرواية في سعيها نحو الجمالية الكاملة أو المثالية تقوم باستدعاء النص الشعري أو تشعر النص السردي وفقا لمتطلبات قد تواجه كاتبها الذي يعمل على إدماج هذه النصوص الشعرية ضمن النص السردي من غير إحداث هوة بين هذين الشكلين من الكتابة حتى لا يصبح النص الشعري نصا حشريا ومن أجل أن لا تنهار الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية بحيث يضمن كلا منها خصوصيته واستقلاليته عن باقي الأجناس الأدبية.

ويقوم هذا الاندماج الانسيابي أو غير الانسيابي للنصوص غير الروائية ضمن النص الروائي بخلق صدمة لدى المتلقي تجعله يتوقف عن القراءة برهة ليبحث عن العلاقة القائمة بين النص الحاضر والنص المستحضر وقد تكون هذه العلاقة مباشرة كما قد تكون

غير مباشرة تعمل على تفعيل النشاط العقلي لدى القارئ، «إنها اللغة التي تولد وتتكون عبر الفكرة ومعها لا خارجها ولا قبلها»[1].

2- الرّواية في الميزان النّقدي

2-1-توجّهات و توجسات الرّواية العربيّة:

إذا كانت الرواية الميتاقصية قد نشأت كردة فعل مباشرة على ما يسمى في الخمسينات بالرواية " الواقعية الاشتراكية" و تزامن ظهورها مع توجهات روائية أخرى طغت عليها ،مقدمة حلولا لما سمته الرواية الواقعية واقعا، عن طريق صرامة منطقها، و انتشر هذا النوع من الكتابة لدى روائي أمريكا اللاتينية وعند نجيب محفوظ في " ملحمة الحرافيش" 1977 و قبلها بكثير قدمها الإغريق في ملحمة كلكامش التي تؤكد وتؤسس لمسيرة الرواية الإقليمية و الدولية وعاد البعض من الروائيين إلى الماضي لاستنطاقه (السرود الوسيطية) ككتاب ألف ليلة و ليلة، و كتابات الجاحظ و التوحيدي و الهمذاني و أبي الأسود الدؤلي في بخلياته العميقة وأخرى متأخرة عنها ككتابات المقريزي و ابن إياس وغيرهم كثيرون،و تمثل روايات " جمال الغيطاني " لهذا النوع بصورة أفضل و أجمل ،أمّا الرواية المتعددة الأصوات و رواية تيار الوعي و التي ظهرت في فترة الستينات كأكثر الأشكال الكتابية الأكثر حداثة والأكثر تعبيرا عن تسخير الروائي لوحدة الصوت والفعل السردي في الرواية التقليدية، وهذا التصنيف الأخير مكن من الاستفادة الممكنة من التوجهات الروائية الأخرى أو استبعاد التقنيات الحديثة وما بعد الحداثية التي أنتجها التراث السردي و تاريخ الرواية العربية.

إنّ ما يميز الكتابة الروائية الحديثة على الصعيد العربي والعالمي أنها تتوسل جل التقنيات والاكتشافات الحديثة ولا تجد نفسها جسدا مستقلا عن حركة التطوير والتحديث التي تجتاح العالم وتقتني منها ما يتناسب مع طبيعتها المادية واللامادية أو توجهاتها الفكرية أو تعمل بالقبض عليها أو ابتداعها و إدخالها داخل الجسد النصي.

[1]- عطا نعيسة جهاد . في مشكلات السرد الروائي، مرجع سابق .ص122.

وتعمل في الآن ذاته بأمانة على الحفاظ على شرطها الخاص كلما احتدم الصراع بين إرادة التغيير و إرادة التعبير عن الواقع في ظل عجز الوسائل و الآليات المتاحة عن تحقيق ذلك الشرط، فهذا النوع من الكتابة ابلغ في التعبير عن غيره عن حدة الأزمات الواقعية والنّصية رغبة في تجاوزها وإيجاد بدائل ووسائل تحليلية و تعبيرية وحلول تتعالى على الواقع النصي و الروائي و الفعلي بصفة كلية.

كما أنّها لا ترى في تعاليها على ماضيها الفكري و النوعي و بترحيلها بالواقع الخارجي و إحداث القطيعة بين الأمرين فائدة تذكر، كما دأبت على إشاعة حالة من الذعر لدى المتلقي بنقله إلى واقع الشك واليقين غير الجازم بالحقيقة وتصبح فكرة و إثارة زوبعة من التساؤل العرضي في استباق الحادث، وتحسين الطارق مما انقطع من الأحداث في الزمن الواقع أو العابر، بما في ذلك السرود التي تنتهك المسلمات والمواضعات والمواصفات الشكلية والضمنية. وهو ما حدى بالبعض إلى نعت الطريق الروائي الجديد بالتجربة الروائية الجديدة " بالتجريب" الذي ربطه " سعيد يقطين" بمفهوم القطيعة الحداثية الذي يجب ما قبله قائلا: "...و لعلّ الدلالة الإنتاجية بطابعها المتميز ...هي التي حدت بالكثير إلى نعت هذه التجربة الروائية الجديدة، على سبيل المثال بالتجريب، و هذا النعت وان لم يكن يخلو أحيانا من القبح فان أهم ما يومئ إليه هو تميز هذه التجربة عن غيرها من الروايات و محاولتها تجاوزها.

يتفاوت كتاب النّص القصصي في نقل التجارب القصصية عبر تيارات فنية متفاوتة تنضوي تحتها كتاباتهم بما يشكل وعيا خاصا، مستمد من فطرية أو قرائية مفتوحة لروايات عربية وغربية، تعمل على كسر أفق توقع القارئ المتغير بعد أن ترسخت في الذهنية العربية الواقعية الرتيبة التي ظلت تحكم سير المنظومة الثقافية والسيرورة الطبيعية للحياة العربية التي تجسدت من خلال الكتابة الروائية، وأتصور أن تخلق الوعي الاجتماعي في علاقاته السياسية والدينية، ومن ثم المعرفية، الذي يعتبر هو المسؤول عن ضعف امتداد الإبداعات الروائية إلى علاقات إنسانية و مجالات دينية من المحظور الكتابة فيها أو الاقتراب منها،

وذلك بالقياس إلى الروايات الغربية التي لم تترك علاقة إنسانية إلا وضعتها تحت مجهر الرواية لتكشف عن اصغر تفاصيلها وأدق مكوناتها سواء في أحوال ائتلافها أو اختلافها أو صراعها «وينطبق المجال نفسه على المجالات الدينية التي تظل مدرجة في المحرمات المسكوت عنها والمنهي عن الحديث فيها»[1].

و قد تطرقت لهذا الموضوع العديد من الروايات منها:إحدى عشر دقيقة لباولو، رواية وليمة أعشاب البحر لحيدر ، الوعول لنفس المؤلف،حكاية النورس المهاجر لنفس المؤلف،ليلة القدر لبن جلون، أول حب أول جسد ديوان شعر لأدونيس، روايات عبد الرحمان منيف " مدن الملح" في أجزائها الثلاثة ، " خرائط السواد" التي كتبها بالاشتراك مع " جبرا إبراهيم جبرا " ،حيث يقول: في أثناء الكتابة و عندما قاربنا النهاية، فجأة أنا وحدي، و هو وحده صديقي عبد الرحمان منيف، اكتشفن أننا في الكثير مما كتبنا نتحدث عن فن الرواية نفسه، قد يكون ذلك سبب خبرتنا السابقة ،أخذنا نناقش أنفسنا : ما هي الرواية؟ ماذا يريد الروائي أن يقول؟ كيف يجب أن يقول؟ و إذا بنا بين حين و حين نتعرض إلى هذه القضايا بالذات، وكأن ذهننا كان يعمل على مستويين: المستوى القصصي نفسه و المستوى الذهني الروائي الذي يناقش نفسه.

بعض النصوص الروائية تصدر في كتاباتها الإبداعية عن معطف النقد عن وعي لافت ووعي بالمصطلح النقدي كإدوار الخراط ونبيل سليمان وغيرهم ، و أبرز من جمع بين الرواية و النقد " احمد المديني، واسيني الأعرج، محمد برادة،...الخ، وعلى ذلك كنا قد بسطنا الصورة في أول الأمر على ذلك النحو والصورة، وأردنا أن يكون لنا في المثال والنموذج من إحدى روايات" طالب عمران " الدمشقي الأصل المولود في عام 1948م والحاصل على شهادة الدكتوراه في المنطويات التفاضلية والفلك، وأستاذ في كلية الهندسة المدنية، بجامعة دمشق، على ذلك الزمن، وعضو في كل من: جمعية تاريخ العلوم عند العرب، مركز الدراسات الفلكية (بالجامعة ذاتها)، و كذا اتحاد الكتاب العرب، و اتحاد الصحفيين.

[1]– جابر عصفور. تجارب في الإبداع العربي،الكويت، ، ط1، يوليو، 2009. ص43.

ومن أعماله المذكورة على كثرتها لدينا:

العالم من حولنا، كوكب الأحلام، العابرون خلف الشمس، صوت من القاع، نافذة على كوكب الحياة، سلسلة روايات من الخيال العلمي الجزء من 1إلى12، و يوجد قيد الطباعة : سلسلة رواية من الخيال العلمي من الجزء13 إلى الرابع و العشرون" ،وتعتبر الرواية كما ذكر على ظهر المغلف " أول رواية عربية من الخيال العلمي " وفي مختصر لها هي عبارة عن تصور لعالم أو قرن بدأت ملامحه المرعبة تتجلى في الحادي عشر من الشهر التاسع، و بقدر ما يظهر على مغلف الرواية من صور تجسم بعض الأهوال والأحوال استباقا واستشرافا لواقع سيؤول إما إلى زوال أو إلى وقوع حاصل لا محالة.

2-2-فاعلية النّقد في الإنجاز الرّوائي:

ظلت المسؤولية النقدية لزمن طويل قبيل نمو حركة الفعل الثقافي وانتشار المد القومي بعد الحركات الثورية و التحررية عقب النكسة العربية، مفصولة عن المؤسسة الثقافية والإبداعية وبعد حدوث التقارب بين المؤسستين نشأت عدة طروحات حول مشروعية النقد الثقافي ودوره في تفعيل الساحة الإبداعية و النقدية ، والإطار الخاص بهذا العمل، مما نتج عنه توليد شكل خاص من القياسات الصياغية التي اتخذت شكلا خاصا من الخطابات الإمبريالية ذات المستويات المتعددة و المتفردة، والتي تستدعي في ترتيبها كل منها الآخر وتعمل بالأثر المعكوس و المتبادل، فوجودها مرهون بوجود الإبداع ، و وجود الثاني شرط لازم و لاصق لوجود الأول.

و المتتبع لحركة النقد يلحظ تلك الهجمات التي وجهت للمدرسة الواقعية التي تقوم على أساس محاكاة الواقع ونقله وهو ما عرقل سير العقل البشري وحد من إمكانياته المفتوحة على الإنجاز و الإبداع والتطور المتميز، وهو ما شهد لظهور ميادين نقدية طلاقية، جاءت من قبل تحويل الثابت و تأويل الواقع و فق منظور شامل يبعث على التعبير و يبشر بوعي جديد و بديل لأن " كل تأويل ينبغي له أن يتضمن تأويلا لكينونته هو، و عليه أن يظهر صدقيته و يصوغ نفسه: كل تعليق ، إذ يجب أن يكون ميتاتعليقا كذلك .و في هذا نظرة

خاصة و جديدة ابتدعها كتاب الميتاقص الذين نظروا إلى الفرق بين الخطاب النقدي والخطاب الإبداعي بكثير من التخوف والتوجس من اقتحام الحقول المغلقة المحتمل من اللامنجز و قد أسهموا في إلغاء الفروقات الوهمية بين النوعين من الخطابين تجاوزا لتقليديتها، و التي تم عبرها طرح جملة من الطروحات و الانشغالات عن نوعية الكتابة الروائية و إبداعيتها و عن علاقة الأطراف الثلاثة الفاعلة في العملية الإبداعية قراءة و كتابة و نصا في وقت اتخذت فيه حل الإمكانات الفعلية لقواعد إنشاء النص الأدبي المتعارف عليها و أنهكت فيه قدراته التعبيرية، فكان لابد من استحداث البدائل، كما ورد في المقال الشهير لجون بارثJohn Barth "الأدب المنهك" .

ونتيجة لتفطن الأدباء لهذا الفرق و خوضهم لتجربة الكتابة الحقيقية المنشودة فقد واجهوا جملة من التناقضات، ملخصة في التساؤلات الآتية: أتؤلف الكتب استنادا إلى مشاهدات الكاتب و تجربته، أو بالاستناد إلى الكتب الأخرى؟ أيكتب الكاتب روايته أم أن الرواية هي التي تكتبه؟ هل المؤلف ضمن ImpliedAuthor لرواية ما، أي العقل المبدع الذي تعزو إليه وجودها، هو من تقوم بتثمين نجاحاته أو تلومه على إخفاقاته، هو نفسه الفرد التاريخي الحقيقي الذي جلس على مكتبته و كتب الرواية ، ممتلكا حياته الخاصة قبل هذه الفاعلية و بعدها، وهل تشكل هويته فقط في لحظة الكتابة؟ أيتأتى للرواية أن تكون صادقة إزاء الحياة أم أنها تخلق أثرا واقعيا فحسب؟ أليس الواقع ذاته أثرا ليس غير؟ هل غياب الكاتب من نصه هو ما يحفزه إلى تشذيب لغته و صقلها، كي يتواصل بكفاءة مع المعنى المراد دون حاجة إلى مساعدة إضافية كالصوت و الإيماء و الحضور الفيزيقي...إلخ، التي تساعدني عملية التواصل عند الحديث المعتاد؟ أو هل الترابط بين المعنى والحضور (الكاتب) مغالطة تقوم الكتابة عبر غموضها المتأصل و انفتاحيتها على تأويلات متنوعة، بالمساعدة في افتضاحها؟.

لقد أستطاع دفيد لودج Lodge David في هذا الحديث الذي يسوقه حول العملية الإبداعية أن يفضح تفاصيلها و يسقط القناع عن ملابساتها من أثر اطلاعها العميق عما

يجول في ذهن المبدع أو الكاتب القصصي من طوامس وإنكار تؤرقه جراء اهتمامات بمعالجة مشاكل الحياة وانشغالاتها، متأثرا بذلك بآراء المحدثين من النقاد والمهتمين بالفعل الإبداعي و مجمل قوله المشكلة للعملية الإبداعية انطلاقا من تفسيراتها النفسية وارتكازا على المنهج البنيوي ووصولا إلى المذهب الوجودي الذي طبع تفكير" سارتر Searter" وغيره من النقاد الثوار في القصائد والمناهج الموجِهة والموجَهة التي أقررت فيما بعد آخر التطورات في مجال التفكير البنيوي التي دشنت مرحلة جديدة اصطلح على تسميتها بما بعد "البنيوية" تقوم على أساس التحرر الفكري من الضوابط والقواعد التقليدية لتؤسس لعالم تبنى فيه الجزئيات المتقاربة في الإطار الاجتماعي الواحد المحكومة بعقلية الجماعة والمؤسسة لتاريخ الآداب المملوء بالمتناقضات التي أرخت لعهدة جديدة كتبت على مشروعات وهمية قائمة في حدود العقل والتصور تبنتها كيانات ثقافية وبيانات نحوية مفتوحة الأفق على الذوق العام المؤسس لانطباعات صامتة وأخرى ناطقة باسم التعبيرات الجذرية والتي تقود إلى انبناءات فكرية عقائدية جديدة أسست للمشروع الثقافي الجديد المستمر من فكر وقائعي قديم " معكوس " يشترك في النظرة مع التفكير الأرسطي العقائدي الأعلى معانقا سريالية العالم الحقيقي .

فالنظر إلى الواقع معناه أن في إمكان الفرد أن يقدم تقارير صادقة عن العالم من حوله مستفيدا من حواسه، «آزرته هذه النظرة العامة إلى الواقع والمجتمع في القرن التاسع عشر الذي فند التقييم الحاصل حول اللغة و طبيعة تفسيرها من خلال نظرة الفلاسفة إلى الواقع اللغوي و المادي أمثال "ديكارت Descartes" و"لوك Locke" و" توماسورتي Thomasworth»[1].

وبناءا على هذه النظرة المستجدة للعالم الروائي و أركانه الثلاث تبنى رؤية بنائية جديدة للنص الروائي وفق مفاهيم أخرى مطابقة لفعلي القراءة والكتابة المتساوية في الفعل والأثر حيث تضيف "هيتشون Hutchen" في نفس التوجه «بعد القراءة كونها متوازية مع الكتابة كفعل تخيل إبداعي، والنتيجة درجة مشاركة القارئ تبدو متزايدة، فلا بد من أن يقوم

[1] -إيان واط. الرواية، تر: ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997. ص150.

بدور في العمل فيجسر الفجوات الأيرزية (نسبة إلى فولغ أيرز Volg erz) اللامبتوت فيها أو يتعامل مع ما يسميه كيدمودKidmod الاضطراب التأويلي و التحديد الإشكالي »[1] .

ولأن النصوص الميتانصية تميل في مجملها إلى تفسير نفسها self Interpreting فإن ذلك يقودها إلى إظهار الوظائف النصية في قالب واحد للأركان الثلاث المشكلة للنص القصصي وفقا للقانون الانعكاسي الناتج عن الفعل و رد الفعل.

2-3-التّوالدات النّصيّة في الكتابات الروائيّة:

يعتني هذا النمط من الدراسات والكتابات الروائية باستلاب النصوص الناتجة عن الفعل القرائي الذي يتميز بنوع خاص من الوعي الذاتي الذي يقوم به المتسارد وفقا لانعكاسات ذاتية منطبعة في الذاكرة أو موازية للحياة الواقعية أو ما يقابلها، بغية إنشاء مادة قصية مغلقة تشغل وفق المنظور النقدي الذي يعمل على فضح مغاليقها عن طريق تفكيك آليات الكتابة (التأثير والإقناع)، بالاشتراك مع القارئ هذا و عبرت رواية ما بعد الخمسينات ذات الطابع الوقائعي عن حالة من الاستنفاذ والاستنفار النوعي في طبيعتها الإحالية على العوالم الخارجية و العوالم الداخلية للنص السردي و هو ما نبث وجميلا لدراسات النقدية الحديثة والتي تتناول الأجمل القصصية و الروائية لموضوع الدروس و قبلها لم تتسم هذه الأنواع من الدراسات إلا بطابع وصفي لطرائق الكتابة التي سار على نهجها الكتاب العرب ما قبل الستينات، وليس أدل على ذلك من رواية "زينب"" لمحمد حسين هيكل " لدى العرب ورواية "دونكيشون" لسرفنتس Cervantes التي تؤرخ لبداية القص الغربي .

وعلى الرغم من أن الرواية بعيدة عن هذه الفترة لم تكن سوى تعبيرا عن قص ما بعد الحداثة كردة فعل مباشرة على أحادية الفكر و الوعي الروائي الواقعي، بعد استنفاذ الحداثة لطاقتها لذا وقفت الدراسات الروائية المعاصرة على النتاج الروائي المعاصر المتقدم في الصيغة الشكلية مثال ذلك واحدة "تشيرن CHern" الشهيرة "ترسترامشاندي" التي أوجدت

[1]- إيان واط. الرواية، تر: ثائر ديب، مرجع سابق. ص 151.

كتاب القص المعاصرين والنقاد منهم، فجعلوا منها قواعد التأصيل الجديد المختلف عن السائد في جوهره ومظهره عن الكتابات السابقة للقرن الثامن عشر.

وقد تزامن ظهور الروايات الجديدة في الإطار الأنجلو أمريكي مع تراجع الفكر البنيوي و بزوغ نجم المدارس بعد البنيوية "في فرنسا" بداية بالتفكيكية و قد شكلت هذه القفزة النوعية في كسر الثابت من القواعد الإنبائية للنص الروائي إنقلابة فعلية على أسر ودعائم الفكر البنيوي الأصولي ومن هنا فإن توصيف "باتريتساود Patritswood " للميتاقص يؤكد توخي الرواية الميتاقصية أن تكون مشادة بتضاد أصيل ومؤثر، بين إيهام قصي، وكسر ذلك الإيهام ترسل تقويض المواضعات والأشكال القصية المهيمنة، أي أن الميتاقص يقوم بفاعلية تفكيكية تشبه تلك التي يقوم بها الناقد التفكيكي حين يجابه نصا روائيا، فهو لا يرى البنية الروائية مثلا، إلا في أفق "انهدامها»[1]، ويخرج "جون بارث John Barth" بنتيجة أن سارد القصة هو القصة ذاتها.

2-4-مسؤولية النّقد في تحريك الزّمن الرّوائي:

ظهرت أولى الطلائع الجديدة للرواية في فرنسا، فيما أفرزت جماعة المستقبلون الروس" نقود النقود سابقة اتسمت بطليعتها آنذاك، أي أنها أنتجت بيانات ميتانصية اختلط فيها الإبداع بالنفق".

و إثر هذه الممارسات النقدية الجديدة صار بإمكان الروائي أن يمارس جنبا إلى جنب دوره النقدي مع اهتماماته الإبداعية، و يصبح بذلك موجها لكتاباته و ناقدا في ذاته و لذاته، وهذه الرواية تتصادق مع ما جاء به كل من بارث barth و أمبرتو إيكو umberto Eco وغيرهم من أمثال "وود waught" التي جاء في مقدمة كتابها : حال الروائيين على مدى عشرين سنة مضت منذ بداية الستينات إلى أن يكونوا أوعى بالقضايا النظرية المتعلقة بتشديد القص، ونتيجة لذلك فإن رواياتهم مالت إلى تجسيد الأبعاد الانعكاسية الذاتية self

[1]- أحمد خريس . العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ،بيروت لبنان، ط1.2001. ص14.

reflexivity واللايقين الشكلي ... ما يجمع كل هذا و الكتاب المختلفين جدا، الذين يمكن الإحالة على أعمالهم على أنهم يستطلعون نظرية القص عبر ممارسة الكتابة القصية.

فلا ندري كيف وسم الكتاب بأنهم نقاد اجتماعيون أو سياسيون أو نفسيون ...إلخ، لأن تقدمهم تجاوز السياقات النصية و المواضعات القصية المشكلة للنوع الروائي.

إن أفكار ثورية كفكرة "موت المؤلف" لدى بارثBarth، أدت إلى التساؤل و التشكك عن دوره الحقيقي، مما ساعد في الحد من سلطة المؤلف، حيث "يتحدث ميشيل فوكو Michel Faucault في مقالته: ما معنى مؤلف" ? whatis an author عن إشكالات معنى كلمة مؤلف، وهل أصبح للمؤلف دور مشرع الخيال، و هو يحصر ذلك في مدة لا تزيد من مئتي سنة خلت، فلقد كان ينظر إلى المؤلف قبلها نظرة مختلفة ، وتم قبول نصوص كثيرة من الحكايات والقصص والأحكام والمآسي والملاهي القديمة دون تساؤل عن هوية مؤلفها، ولم يسبب عدم وجود المؤلف أية صعوبات فعلية، و يحاول " فوكو Faucault " أن يخلص في آخر مقالاته بفهم انقلابي لطبيعة دور المؤلف فيقول: إنه ليس مصدرا غير محدود للدلالات التي تملأ العمل و المؤلف ليس سابقا على الأعمال إنه مبدأ وظيفي معين في ثقافتنا به يحصر المرء ويستعد ويختار باختصار به يفوق المرء و التداول الحر للخيال... والحق أننا نجعله يقوم بوظيفته بالطريقة المعاكسة تماما، و يخلص فوكو إلى أن المؤلف تشخص إيديولوجي يميز به المرء الطريقة التي نخشى بها تكاثر المعنى[1].

هذه الأفكار البدائية ساهمت في الحد من سلطة المؤلف و تفعيل دور القارئ على حسابه بحيث يصبح مؤلف آخر للعمل الروائي بحيث يجمع بين المؤلف والقارئ والناقد معا.

و قد صدر كتاب ضخم لليلى محمد صالح حاولت عبر صفحاته أن تشخص عيوب الرواية الناشئة في الخليج وركزت في بحثها على موضوع المرأة في الرواية المعاصرة ولم يأت الكتاب سوى رصدا عموديا خاليا من الدلالة المتأتية من العجلة والرغبة في ملأ

[1] –ينظر: ميشيل فوكو. ما معنى المؤلف، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، مر: سيد البحراوي، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997.ص199–214.

الصفحات و تضخيم حجم الكتاب وقد شكل جملة من الملاحظات السلبية التي سجلت على أدب ذلك العصر وبالخصوص الرواية العربية الحديثة التي عبر مراحلها الزمنية طرحت مجموعة من الإنشغلات ترتكز حول الملمح والماهية و درجة الوعي وكيفية تقولبها وتعبيرها عن هذه المتغيرات و المتسارعات في الدلالة و الإطار.

وحصرا لإطار الدرس إبتداءا اتخذنا نماذج خليجية، و الحصر الدقيق يشير إلى أن لدينا اثني عشر روائيا نشروا في الفترة الممتدة ما بيم (1950-1987م) أكثر من ثمانية وعشرين رواية في أكثر من ربع قرن، و قد نالت الكويت نصيب الأسد في جملة هذه المنشورات و السؤال المطروح هو لماذا الكويت؟.

فقد شهدت الكويت شكل خاص قدرا كبيرا من الحرية الفكرية والسياسية على مدى السنوات و قد أتيحت فرصة لرواد الحركة القومية من أمثال أحمد الخطيب بالظهور فتكاملت الأحزاب السياسية واكتملت الشخصية العربية في نضجها، إلى جانب الكثير من التطورات التي سمحت لمجتمع متوثب واع بقدر كبير من التغيير والتعبير من الهوية خارج إطار النص الروائي وداخله وقد سمح التمايز في ردود الأفعال الوطنية والفرضية الناتجة عن الوعي وحركة المد الفكري والتطور السياسي وببروز سمات الرواية العربية في منطقة الخليج والذي اتخذت طابعا اجتماعيا تجلى واضحا من خلال أدب المرأة التي نالت قسطا وافرا من الحرية فجرت طاقتها الإبداعية ورفعت من شأنها وفكت قيودها.

2-5-تصدّر المرأة الوعي العربيّ:

اكتست الرواية العربية طابعا اجتماعيا قوميا عربيا،و ظلت السمة البارزة التي عبرت عن كيان المرأة المتطور الذي ظل قضية تسترعي الاهتمام و كافحت المرأة إلى جانب الرجل لإثباته و نشأت جراء ذلك حركة لتحرير المرأة عبرت عن نفسها من خلال نفسها، وهو ما بلور الوعي الإبداعي في المنطقة العربية التي بدأت تشهد حركة تشى بها انفتاحية في مختلف الأصعدة و الفضاءات السياسية، ومنذئذ شهدنا لحظة أخرى لفورة إبداعية و فكرية باتجاه أكثر جذرية واستقلالية عن السياسي والإيديولوجي هي لحظة منعطف، لأن

المفكرين والمبدعين والنقاد تخلو عن أوهام المرحلة الوطنية والقومية المعاقة، «و توغلوا في تشريح و انتقاد اختلالات المجتمعات العربية الفاقدة الأسس والصراع الديمقراطي و حرية التعبير و الاعتقاد»[1] .

لقد تناولت العديد من الروايات قضية تحرر المرأة من منظور اجتماعي ، وطرحت العديد من الروايات هذا الموضوع من هذه الزاوية ففاطمة يوسف تأمل من خلال روايتها "وجوه في الزحام" في تغلب المرأة على قيود المجتمع المتخلف، و فوزية العمداني في روايتها " الحرمان" و "واحة العبور« ترى خلاص المرأة من سيطرة المجتمع و تخلفه في عملها، أما ليلى العثمان في رواية كتبتها مع نهاية الثمانينات "المرأة القطة" و "سميه تخرج من البصر" تعبر عن وضع الإنسان في مجتمع متطور و ترقيته على اختلاف جنسه كشرط للتغيير وكلا الروايتين تطرح مسألة وقوع المرأة نتيجة أوضاع اجتماعية قد تفهمها و قد لا تفهمها وترجو الخلاص منها والحل المطروح في وعيها هو في كيفية تطوير شخصيتها المرهون بتنويرها و اضطراد وعيها»[2].

إن السلامة بين الرجل والمرأة تظل المحور الرئيس في فهم شبكة العلاقات الاجتماعية في المجتمعات الحديثة عبر تقنيات عديدة تعكس صورة هذا المجتمع و تنتج عنه:

كثاني نموذج يمثل تطور المجتمعات العربية في منطقة البحرين، أين يرقى مستوى الوعي الفردي إلى الوعي الجماعي و يرقى مستوى الوعي بالمرأة إلى مقصدية أعلى من كيانها وترمى بذلك إلى قضية محورية هي قصد المجتمعات المتحضرة إلا وهي تحقيق الحرية في ظل مجتمعات نامية، فافتقاد هذا الكسب الإنساني هو افتقاد للحكم والرغبة في التغيير الشامل في ظل حصار اقتصادي مضروب على الأقطار العربية تعالجه فوزية رشيد في رواية " تحولات الفارس الغريب في البلاد العربية« وهي نفس القضية التي تصوغها

[1]– تجارب في الإبداع العربي. الإبداع العربي الفورة و التراجع و التعبير عن التحولات ...نحو إعادة صوغ الإشكالية، مجلة العربي ،كويت ، يوليو2009. ص50.

[2] – المرجع نفسه. ص 07.

فوزية مهران في شكل رمزي من خلال نموذج يذكرنا بفضاء العصر العباسي أين يشكل الفضاء الروائي الإطار الفني الذي تتبني عليه القصة وتصنع فيه الرواية عالما موازيا للتاريخ يخلق رؤية فنية وتمثل صورة الحاضر من خلال مرآة الماضي أين "يسقط الخليفة صريع ظروف أقوى منه، و تصبح الطريق ممهدة لمعاناة الإمبراطورية العربية الشاسعة، و يصبح الطريق ممهدا لروم الداخل و روم الخارج، و تصبح الأسطورة صالحة لتصنع فارسا عربيا يصنعه الواقع و ينتظره الجميع» [1].

أما عبد الله خليفة في جملة من الروايات التي كتبها في فترة الثلاثينات كـ" الآلي" و"القرصان والمدينة" و"الميراث" ينقل لنا نماذج من أبناء الطبقة المسحوقة نموذجا يعكس من خلاله نفسية المجتمعات العربية حيث يتناص البحث عن العدل المفقود و الوعي الغائب.

أما في دولة الإمارات العربية يطرح "علي محمد" في روايته" ساحل الأبطال" مسألة الهوية العربية في صراعها مع الهيمنة الاستعمارية في المنطقة العربية لينتهي هذا الصراع في الأخير بدمار المدينة.على العكس من وضعيته مع الرواية الواقعية ذلك أن تدخلاته كانت تشمل تعليقات السارد فقط، على ما يسرد في حين صارت اللغة السردية وقضاياه الأنطولوجية هي كل مقصده ولب قصه ورسالته الأدبية.

وقد جاءت الكتابات النقدية لكل من "روبرت شولز Robert Schulz" و"بربان مكهيل Barbhan Mchale" تحمل رؤى مشتركة مع "ليندا هتيشون Linda Hutcheon" تلح فيها على ضرورة قيام قص يعي نفسه ويبحث عن ذاته نظريا وتطبيقيا متصدية بذلك للكتابات النصية التي يشوبها التكرار سوء الفهم، وقد هم بعض النقاد العرب بهذه النظرة محاولين نقاشها و تقديمها للقارئ العربي منهم "جاسم الموسوي" في كتابه "انفراط العقد المقدس " منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ" و "فن السرد العربي الحديث" بالرغم مما ساد ترجمة المصطلح من اضطراب و بعد عن المفهوم الحقيقي له في لغته الأصلية و التي قاربت في غالبيتها المرجعية الفرانكفونية الانجليزية خصوصا في النطق والتكوين منها

[1]– عبد الغني مصطفى. قضايا الرواية العربية. الدار المصرية اللبنانية ، ط1، 1999. ص62.

مؤلفات"رولان بارث Roland barth" و"جازريكاردو Gazzerardo" حيث وجدت هذه الأنواع من الدراسة الأدبية التطبيقية ضالتها على صفحات الرواية العربية الحديثة تقنية أولية أكثر من منعطفاتها الأيديولوجية التي نالت اهتمام نصيب من المثقفين المسيسين الذين وجهوا سهام نقودهم إلى الرواية الواقعية ، "و الواقعية الإشتراكية" في رغبة منهم في استنطاق القيم واستنهاض الهمم في ظل جمود قاتل و سطوة فوقية تكبت الحرية و المتاح من القول لذلك لجأ كتابها إلى الإستعانة على « إطلاق المسكوت عنه عن طريق النطق به بالرموز والتمثيلات التي تقول و لا تقول... على عكس الصراحة التي جعلت بعض هؤلاء الكتاب يخترقون محرمات الجنس و الدين ،الميتافيزيقى والسياسة بما لا يمكن ترجمته إلى اللغات العربية أو لغاتهم الأصلية بوجه عام...»[1].

ولم تخلو نشأة الرّواية العربيّة و إن كانت متأخرة من ارتكاز مبدأي على التراث الروائي العالمي والعربي معا ومن ثم تجاوز أسوار الكتابة الروائية المعهودة عابرين جسورها التقليدية في عالم جديد شكل رافدا وتيَّارا تجديديًا عاما نشأ عقب الستينات من هذا القرن تحت عدة مسميات منها: التّجريبية، الحداثيّة الجديدة...إلخ، أتبع ذلك الإحساس العام إثر الهزيمة العربية التي نالت من العزيمة والضمير الجماعي للوجدان العربي الذي حرك الأقلام الروائية وشجعها على تنويع السبل وطرق التّعبير والأدوات الفنيّة في انتقاد الواقع وتشريحه بغية توجيهه بالاستعانة على تضخيم الأزمات والوقائع ، هذا الوعي الواقعي يطرح حسما متفهما لأزمات الكتابة التي تشكل قصًّا خصبًا لطرح البدائل على صعيد الفاعلية و الميكانيزم النّقدية.

هذا و أسهمت القراءات المعمقة للكتابات الروائية في تبلور وعي الناقد القارئ والعكس بالعكس مما ساهم في تعزيز وعيه الإجرائي بالحركة النقدية و الأدبية، و مع ما تلازم معها بالضرورة من حركة للنقل والترجمة التي أسهمت في تلقيح الأفكار و تزاوجها مما ساهم في النهوض بالأشكال الأدبية وعلى رأسها الشكل الروائي الذي اكتسى طابعا جديدا

[1]– جابر عصفور. تجارب في الإبداع العربي، مجلة العربي، وزارة الإعلام ،الكويت،ط1، يوليو 2009. ص25.

في الأداء والتفكير وهو ما حرك البعض من أجل الكتابة عن الكتابة نفسها في مراوحة تزاوج بين التنظير والتطبيق محاولة إيجاد توازن بينهما ليحقق الغاية والقصد، منتهجة في البعض منها طرائق خاصة في التحليل المسحي والعرضي للنصوص التي تستوجب آلية خاصة في الدرس الأدبي ومنطق جديد في المعالجة الإلكترونية للنصوص كما يحدث حاليا، كما تتطلب عناية بالغة ووقفة خاصة في اختيار النماذج الروائية التي يستعان بها في الدرس والتحليل والتي لن تحقق لنا مسحا كليا وشاملا لمجمل النصوص التي تطرحها دور النشر والتوزيع أو الأسواق التجارية أو المحافل أو الأقلام الأدبية بالشكل الذي يتطلبه إجراء فحص كامل وشامل لمجمل النتاجات الأدبية من أجل استحضار صورة متكاملة عن المشهد الروائي العربي في حركته الجديدة والمتجددة وأصولها التراثية، التي تحقق لها خصوصيتها القائمة أو المستجدة والمتفردة الواقعة أو المتوقعة ضمن إطارها الجغرافي المحدود أو الممتد في الزمان و المكان إلى ملا نهاية.

2-6-في التّأسيس لوعي نقدي جديد (عصر ما بعد الحداثة):

قامت الحركة النقدية الأدبية الجديدة على أنقاض الفكر الحداثي التي هزت وقوضت الفكر العقائدي ومنظومة التفكير الاجتماعي السائد لتؤسس لتيار جديد يشبه تيار طلائع النهضة الأوروبية في أولى بوادرها التي تناقلتها الحركة الثورية العربية بعد تعثرها في مسارها التحرري، وقد تجلت في طبيعتها التكوينية في صورة أكثر صدقا و تمثيلا مع بروز جملة من المبادئ و المفاهيم النقدية التي انجرت عن تأثيرات عصر ما بعد الحداثة المرسومة قصدا وفقا لمنظور فلسفي نقدي مؤسس لحكم نصي و ميتاقصي جديد، روّج له الفكر الحداثي لحقب طويلة، مما أدى إلى ردود فعل مناقضة متباينة لمجمل الأفكار التي طبعت التفكير العام، والذي اتسم بعضها بعدائية مطلقة في بدايتها كأي نمط ابتدائي جديد ترفض الجماعة استقباله وتدفعه بقوة من باب المحافظة على القيم السائدة قبله والراسخة في تفكير الحداثيين الذين رفضوا التوجه نحو هذا النمط الجديد من التحول في العقيدة والتفكير كما فعلت المدارس النقدية الكلاسيكية قبل هذا فقد أصبح هذا الاندفاع في مواجهة النقيض

والآخر ملموس التطور فمن سمات الفكر النقدي أنه ينهض على أسس ديمقراطية لا تتراجع القهقرى نحو الأفكار الوثوقية التي انكبت على نقد دعاوي الفكر الإقطاعي والاستغلال الرأس مالي ولا بد للغة التي تحرص على تشييد هذه المرجعية النقدية أن تسوغ منطلقاتها التي تختلف مع دعاوى الفكر الثوري القديم و مرتكزاته الإيديولوجية وغيبيات الفكر الإقطاعي، «فإذا لم يرق إلى هذه الرتبة من النمو ظل هذا الفكر النقدي اجترار للوثوقيات الفكرية التقليدية وامتداد للإيديولوجيات السابقة »[1] .

ظلّ التفكير الاجتماعي في كنف تلك الفترة السابقة لهذا العصر متعلقا بالطروحات العقلانية الطابع في مواجهة الدعاوي الجديدة التي تبشر بميلاد عصر جديد يحمل دعاوى المعادون من المثقفين ممن وضعوا أنفسهم في عداء مع ما قدمته الحداثة من أجل استحداث بدائل وحلول لمجتمع إقطاعي رأسمالي قائم على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان الذي يساويه في الحق وشهد هذا العصر تحرك الجبهات الاجتماعية نحو طابع جديد من الممارسة للنشاطات الإنسانية وبدأت تسير نحو المجتمعات الصناعية وتخطط لمجتمع ما بعد الاقتصاد.

هذا من جهة أما من جهة ثانية فقد انزاحت أطراف أخرى نحو إقامة تصور توفيقي بين أحد أطرافها المتراجع والآخر المتدافع مبني على حس مثالي يرى في هذا التوجه امتداد لما قلته لا بديل عنه يقوم بإعلاء قيمها الأخيرة الظاهرة المتسمة بالتطرف على حد تعبير "أحمد خريس".

إن الخوض في مجال تحديد المفهوم الاصطلاحي لهذا الاستعمال في دلالته الوصفية يجد أنها مكونة من الجذر التركيبي Post الذي يعني زمنا تاليا على اللاحقة " وهو ما حدى بـ: كريستن بروك روز– Christinebrooke Rose إلى الزعم أنها تعني الحداثة " الأكثر جدة" من غير إشارة إلى مبدأ القطعية والمغايرة الذي تحمله دلالة البادئة ، أما

[1]– أحمد يوسف. علامات فارقة في الفلسفة و اللغة و الأدب ، منشورات الاختلاف ، دار الأمان الرباط، ط1، 2013م. ص147.

تحديدها في المفهوم الاصطلاحي بعيدا عن المواضعة فهو مدار إشكالية تتبدى متفاقمة ، فبين أن تعني الحداثة المعاصرة أو أن تعني القص الذي لم يكتب بعد، أو التجلي الفلسفي لها تظل موضع خلاف بين أخذ ورد و بين أن تعني ذلك فعلا بامتدادها إلى القرنين السادس والسابع عشر ميلادي أين ظهرت أولى تباشيرها على يد المفكر" ديكارتDescartes".

ويمكن اعتبار القرن التاسع عشر بالإتكاء على التوجه الشعري التجديدي الذي جاء به لفيف من الكتاب والشعراء منهم "بودليرBodler" في ديوانه الشعري الشهير "أزهار الشر" وأشهر قصائده :آخر ما أزهر في الفناء، مولدا حداثة فنية وسمت هذا العصر بسماته الخاصة في إطار ما يعرف بالقصيدة الذي تبنته الحداثة و الذي تناقلته الأقلام العربية وحاكته على غرار ما فعل "بدر شاكر السياب" في قصيدته الرائعة ...." أنشودة المطر" والتي تناولتها أقلام نقدية لا تعد و لا تحصى بالدرس على اعتبار أنها مثلت أولى بوادر الحداثة العربية ، وكذا قصائد نارك الملائكة كـ:"الكوليرا" و"هل كان حبا" التي غيرت من مسرى الاتجاه الشعري رؤية و أسلوبا ونتاجات أدونيس الشعرية التي تتخذ طابعا رمزيا.

والناظر في مجموعة "يوسف الشاروني" القصصية الأولى "العشاق الخمسة"، التي كتبت أوائل الخمسينات يجد إرهاصا منقطع النظير في تشكل حساسية جديدة اتجاه الكتابة التقليدية القصية وقفزة غير معهودة نحو تجديد في القصد والتجلي على خلاف ما شاع في الكتابات السابقة لهذا العصر التي اتسمت بالمقارنة مع هذه الأخيرة بالركاكة والضعف في الصيغة و البناء كتلك التي ألفناها لدى "طه حسين" و"توفيق الحكيم «لدى من ولا هما من كتاب القصة والرواية كما أسهم " يوسف الشاروني" في نثر بذورها مبكرا حيث يقول عنه "يوسف شلبي" : يوسف الشاروني أحد أساتذتنا الكبار دون جدال، و أثره فنيا واضح لا تخطئه العين القارئة، لقد كان بالنسبة لكتاب القصة القصيرة من جيل الستينات رافدا أصيلا، و لا يزال جليا يحمل لمجموعة قصصه " العشاق الخمسة" أطيب الود وأعظم التقدير»[1].

[1] –ينظر: سبيل فرج . يوسف الشاروني مبدعا و ناقدا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،ط1، 1995م. ص 247.

فلا يخفى الأثر البالغ الذي طبعه "يوسف الشاروني" على الكتابة العربية وما أضفاه عليها من لمسة عربية قفزت على الحساسية الغربية وهذا ما سنتناوله في مسألة خصوصية الرواية العربية التي أرخت للكتابة العربية الناشئة قبيل الدخول في المراحل اللاحقة من التاريخ المعاصر للرواية العربية و الذي دخل فيه النص السردي القصصي عهدا جديدا يقوم على تصورات قابلة للتحقيق وهو محور سينال نصيب الأسد في دراستنا اللاحقة فهو لب القصد والقصيد.

وعودة لنفس السياق الجاري الحديث عن الحداثة حسب "فولكنر Foulkner فإنه يضع القارئ الحداثي فاصلا زمنيا بين عهدين: عهد القراءة ، وعهد التأويل، فعهد القراءة يعني المشاركة في قراءة النص وإعادة إنتاجه، وتحدد البعض مؤطرات لتاريخ الحداثة ويعتبر هذا الأخير العام 1922م عاما ذهبيا للحداثة [1] .

ويعتري هذا المصطلح غموض شديد و ارتباك واضح من ناحية الإطار الزماني المحدد لهذا الاستعمال في حين يكون أقل غموضا من ناحية جلاء الملمح فالحداثة أشكال متعددة ترتبط بالحقب الزمانية و ترجع مسمياتها و ترد إلى هذه الحقب فهناك: حداثة جديدة وحداثة قديمة، وحداثة رجعية وحداثة سلفية الخ و ما إلى ذلك من الحداثات المتنوعة، ونحصر درسنا على ما استجد منها بالتفرد نظرا لشساعة المساحة الخاصة بالدرس.

تؤرخ الحداثة لما سبق وارتبطت الفترة اللاحقة لهذا الزمن بشعرية الحداثة ،و تحدد بداية بالقرن العشرين التي تتبدى ملامحها مع أوائل ظهورها وتختص بسمات أساسية تقتضيها الفترة وهي تعني في تفكير "إكلو Aklo " نشاط طبع مجموعة من الكتاب و المبدعين بإمكانه أن ينسحب في خصوصياته و دلالاته إلى الوراء وهناك أطراف تعمل على جذبه أو مطه بشدة وفقا للحال والمقتضى مع مطلع هذا القرن، و تظل هذه الردة مستمرة إلى أن تصل إلى العصور الإغريقية وتحديدا عصر هوميروس أين سيطر التفسير

[1]– بيثر بروكر. الحداثة و ما بعد الحداثة، تر: ع الوهاب علوب، مر: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي، ط1، 1995م. ص10–11.

المثالي على الحياة العقائدية والعملية ، وعليه يصبح تحديد الاصطلاح لا يخضع للتأطير الكرونولوجي ، ففي كل فترة من تاريخ الحياة البشرية اتسمت بحداثة خاصة لها وجهها الخاص و طابعها الفارق سواء ما تعلق منها بالمقابل أو التابعة، وفي هذا الشأن يقول مؤلف كتاب الحداثة و ما بعدها «إن مصطلح ما بعد حديث صالح مع الأسف لكل عمل، لذلك فإن مستعملها اليوم قادر على إطلاقه على ما يرغب ، و ثمة محاولة فضلا عن ذلك، لجعله منسحبا نحو الماضي بتزايد ، فلقد استعمل بداية للدلالة على نشاط مجموعة من الكتاب أو الفنانين في السنوات العشرين الماضية بدءا من سنة 1965م تقريبا»[1].

يرى البعض أن الحداثة غير مقرونة بالتراجع في الزمن أو امتداده المحصور كرونولوجيا في فترات اشتغال سابقة أو لاحقة لذلك الزمن الذي يتملك تفردية في التألق الخاص التاريخية أو ما يتأتى عنها و قول "إيكو Eco" هذا مؤداه أن التفكير الحاصل خلال هذه الحقبة الزمنية ناتج عن التيارات الفكرية والسياسية المتضاربة في خضم هذا العصر والثورات التكنوتقنية في مجال السمعي البصري للميلتيميديا التي دفعت بالعجلة الاقتصادية والتنموية على الصعيد المحلي أو الإقليمي إلى تدافعات في المنطق و التصور التي نسبت لتصورات زمنية استباقية ابستمولوجية ضيقة الحدود أو موسعة البنيات ثقافية معينة كتلك التي ولدت هذا المفهوم، أنتجته و طورته و مارسته وجلبته في غير البيئات المحايدة والمناصبة للعداء مثل هذه المستجدات كتلك التي أحدثها وبشرت خارجيا بوقوعها من وراء الفضاءات النصية المنتجة في تلك العصر ذات البعد القصدي والذي يعتبر من أهم تجلياتها.

و كانت من نتائج هذا التفاعل الحضاري والاحتكاك والترابط بين المدارس والمؤسسات الأكاديمية ومفاهيم ما بعد الحداثة أثر تساوق ظهر في البيئات الأنجلو

[1]– بيثر بروكر. الحداثة و ما بعد الحداثة، تر: ع الوهاب علوب، مر: جابر عصفور. مرجع سابق. ص16.

ساكسونية أواخر الستينات أعطت للغة طابعا امبرياليا مكن الطروحات التفكيكية من أن تشغل جزءا في بحث الظواهر الأدبية و الفنية التي توازت مع حركة النقد الجديدة.

واستنادا لصبغة المرحلة أو الطابع المميز لها في بعدها الفلسفي الميتاقصي يعمل "ماكهيل Mchale على تحديد الخصائص المائزة للأعمال الأدبية من خلال ما يعرف بـ"العنصر المركزي للعمل الأدبي فهو يحكم العناصر المتبقية، ويحددها ويحولها، إنه التعليب الذي يضمن تساوق البنية وهو ما يصطلح على تسميته في باب قص الحداثة بـ" الصفة الغالبة التي تكتسي صفة ابستمولوجية وتؤسس لإستراتيجية موجهة تفرز إشكالات منهجية معقدة من بينها: كيف السبيل إلى تفسير عالم المثل والنطق به وإنطاقه على مجاهيله ومغاميضه من دون الإخلال موضوعا وسيرا، ما هي حدود المعرفة التي يجب أن تكون وكيف يتم تواترها وبأي درجة من اليقين والثبوتية والمصداقية؟ هذا فيما يخص الصفة الغالبة على النص الأدبي وهي ما بعد الحداثة التي تأخذ بعدا انطولوجيا يقوم على أسئلة ذاتية شخصانية كونية من مثل: أي عالم هذا؟ ما هو سندنا الوظيفي فيه؟ أما أسئلتها الجاهزة فتدور حول ماهية هذا العالم و نوعية عوالمه المتوافرة وعن كيفية تشكلها و اختلافها و نتائج التصادم فيما بين هذه العوالم أو سقوط الحواجز الفاصلة فيما بينها؟ وأسئلة أخرى تطرح حول وجود النص الأدبي وعوالمه التي يتم الإسقاط عليها هل هي عوالم واقعية أو استنباطية؟ و كيف يتم إنبناؤها...

فكلا القصين له أساسه الإنبنائي الخاص في استراتيجيات ومبادئ عرض تساؤلاته والاجتهاد في البحث عن أجوبة لها، فهذا التحول في القص من الحداثي إلى ما بعده الذي هو محور درسنا و مبلغ عرضنا و منتهى قصدنا يقدم الأسئلة الانطولوجية باعتبارها الأقرب إلى مجال دراستنا الأكثر عملية من سائقها كونها تصب في النهر مباشرة فعامل اللايقين الإبستمولوجي يعتبر في قص ما بعد الحداثة عاملا متغيرا في غالبية الروايات الميتانصية.

ونشير في مثل هذا السياق مراعاة لمبدأ المطابقة بين العرض والحال أن بعض الدراسات النقدية التي أولت اهتماما بالغا بالعروض الروائية التي ينتهي في مقاصدها إلى

بعث و بحث انشغالات فكرية ذات طابع ابستومولوجي وانطولوجي تظل متخفية وراء المتون القصصية يعمل القارئ المحدث على استخراجها من بواطنها بحيث يكتسب النص بعدا إقرائيا تأويليا يلغي أحادية وبراءة المعنى و ينفتح على نوايا مغلقة في التراكيب المغلقة يملك وفق قاعدة ثقافية موسعة مفاتيحها الدلالية التي تعمل على ترجيح جانب على آخر في الحكم و التفاضل، هذا من جهة القارئ على اختلاف أنواعه و تصنيفاته و لعل المتصور في هذا الباب والمشار إليه أكثر هو القارئ المنتج والمشارك في الحكي بغض النظر عن الناقد منه، وإذا انتقلنا إلى الروائي في حد ذاته على اعتبار أنه قارئ كنتاجاته وناقد لها في بعض الأحاسيس وهو يوزع تساؤلاته من المنطلقين، نجد أن أحدهما قد يغلب على الثاني وهو ما يساهم في إعطاء خاصية لهذا المنتوج الأدبي الروائي بالرغم من أن التاريخ يشهد بأسبقية الثاني على الأول بالرجوع إلى التاريخ الأدبي الإغريقي خاصة و التفكير البشري عامة كدعائم لهذا الرأي الذي يسانده المذهب الوجودي في آلية التفكير العقائدي و مالها من أثر بارز على مسيرة الفكر الأدبي «فالتفكير يولد من الأفكار المقارنة و ما يدعو لمقارنة الأفكار في ما بينها هو تعددها، فالذي لا يرى الأشياء إلا واحدا لن يكون بمقدوره القيام بأية مقارنة»[1].

لكن لابد من ملاحظة أن تصادم الإبداع مع الاتجاهات السياسية اليسارية ، لا يعني أن حصيلته هي مجرد انعكاس وترجمة للمقولات والمبادئ بأن قسطا كبيرا من إبداعات تلك الفترة ينطوي على رؤية للعالم تجاوز السياق الذي انطلقت منه «لأن مقتضيات التعبير الفني تتعدى إعادة إنتاج الأفكار والمشاعر إلى مستوى تعميق الرؤيا ما يلتصق بثنايا الحياة اليومية ويسكن في حنايا المبدع ساعة يواجه العالم في شموليته باحثا عن حقيقته عبر المحسوس و الملموس و المفكر فيه»[2] .

[1]– الغير، إعداد و ترجمة. محمد الهلالي و عزيز الزرق، دار توبقال للنشر، 2010. ص19.

[2]– تجارب في الإبداع العربي،مقال بعنوان الفورة و التراجع و التعبير عن التحولات نحو إعادة صوغ الإشكالية، محمد برادة ، وزارة الإعلام مجلة العربي، الكويت، ط1، يوليو 2009. ص50.

هذا في ملاحظة العلائق الكائنة بين النصوص السردية و الإطار الذي تتشكل فيه في صورتها الظاهرة ،أما عن تقنيات و فنيات الكتابة الروائية التي أسست لطابع هذه المرحلة فقد تم استحداث أخرى جديدة وأخرى قديمة عملوا على تطويرها في صورة جديدة حتى لا يحدث قطيعة بين المرحلتين فمن الأصل الاحتفاظ بأدوات تلك المرحلة والانتقال بها إلى أخرى بديلة فاعلة مختلفة من حيث طريقة التوظيف والاستعمال بحيث تعطي صورة أكثر انفتاحا ووضوحا عن العملية السردية لقص ما بعد الحداثة في تفاعل الذات مع العالم الخارجي من غير قيد أو شرط ،قد يعرقل من مسيرة الفن الروائي وهو يحاكي العالم المحكي بوعي متدفق بوسائل كتابية حديثة استحدثها الوعي النقدي الجديد أو الكتاب أنفسهم من اجل نقل العالم الحي الظاهر أو الباطن في صورة أكثر جمالية و صدقا وواقعية (على اعتبار أنه عصر النزوح نحو الواقعية)، وهي تقنيات متعددة ومتفرعة اعتنت بدراستها البحوث السردية بالاستعانة مع فروع الأدب ونقده تماشيا مع التحولات التقنية على صعيد الحياة الاجتماعية التي ساهمت في بناء تصور زمني سابق لأوانه للحياة الإنسانية مستقبلا، وتعبر عنه الإبداعات الروائية مساهمة في رسم معالمه وتحديد ملامحه المستقبلية وتسريع وتيرته خدمة لحياة بشرية أرقى، على الأقل في المتصور المثالي الذي ترتكز عليه الدراسات الأبستومولوجية والانطولوجية مسبقا ، هذا و قد عارض هنري جيمسHenry James من سبقوه ممن رأوا أن الرواية فيما تعبر عنه من مضمون أخلاقي يؤكد «أن جمالية الرواية إنما تكون في النسيج النفسي لحياة الأشخاص ، ونجاح أي رواية أو إخفاقها رهن في المقام الأول بالدرجة التي ينظر منها الكاتب للحوادث والشخوص والزمن والمكان فهو– أي الكاتب – كالفنان الذي يتحكم بالشكل النهائي للوصية، كذلك يمثل اختيار الكاتب لزاوية Point Of View العامل الحاسم في الصيغة النهائية لها و في خطط من النجاح الفني و الإخفاق »[1] .

[1]– إبراهيم خليل . بنية النص الروائي، دراسة منشورات الاختلاف، ط1، 2010. ص39.

هذا من جهة رؤية "هنري جيمسHenry James " أما من وجهة النظر عامة فإن تضافر التقنيات السردية من زمن صيغ فضاء مكاني وشخصيات وحوار و قراء في انسجام واتساق محكم البناء والحبك يسهم هو الآخر في تحقيق النجاح للمنتوج الروائي.

وقبل أن نغادر هذا السياق كعود على بدء يهمنا أن نشير إلى أهمية الفكر النقدي الطلائعي المتحرر في توجيه المسيرة الأدبية و تزجيتها، لهذا تحاول " ليندا هتيشون Linda Hutcheon" بدورها الخروج بتصور شامل يوضح العلاقة بين التاريخي وما بعد الحداثي، انطلاقا من مفهوم "حضور الماضي" وبالاتكاء على مباحث "الشعرية التي يطلعنا تاريخ النقد الأدبي عليها وهي ترى أن حضور الماضي في أذهان كتاب ما بعد الحداثة معاودة ناقدة وحوارا مفارقيا مع الماضي الفني والاجتماعي، لذا فإن هيتشون Hutcheon تعلي من قيمة ميتاقص كتابة التاريخ glaplic–meafiction historio للدلالة على أبرز توجهات كتابة ما بعد الحداثة ، «حيث يتحاور في هذا النوع من الكتابة الوعي الذاتي بالتاريخ للقص، و ذلك أنهما تشكلان خطابان إنسانيان خاضعان للخطاب السائد في غالب الأمر»[1] ، و تواصل المؤلفة في عرض أفكارها حين تفصل بين العصور الأدبية بالإسناد إلى هذا المحدد " الحداثة " وترى بأنه من الأفضل التخلي عن ثباتية القيم الجمالية والأخلاقية في منظور العوالم القصية و الميتاقصية حتى ننشئ عالما مغايرا لذلك الذي نرضاه ونألفه واعتدناه محاولة بذلك إسقاط القيم الاجتماعية و الإنسانية المتعاقبة و المتراكبة في قالب جامد منذ زمن ،متحدية بذلك النظام الاجتماعي الذي يفرض على المجتمعات الإنسانية قيودا شكلية ظاهرة يصعب اختراقها إلا بتفكيكها و النظر فيها من دواخلها معتمدة في ذلك على السمة الغالبة في تميزها بين الصلات المتضاربة في النسيج الثقافي الإنساني والإرث الحضاري المتحرر من الحدود والطبائع الإقليمية، هذه الوسائط الفاشلة التي تآكلت مع الزمن لم يعد بإمكانها الصمود في وجه التغيرات التي يشهدها

[1]– أحمد خريس. العوالم الميتاقصية في الرواية العربية. دار الفارابي ،بيروت لبنان، ط1.2001م.
ص74–75.

العالم المعاصر منذ ظهور موجة الحداثة وما بعدها "أني حكمت على خضرمة القيم والثوابت بالبطلان حكما غيابيا محتما مع بروز أفكار جديدة ودعاوي المحدثين أمثال " إليوت Elioth" و"جولين Julien" التي تفرض أن تختلق نسقا أو سردا كبيرا Master Narrativet بتعبير ليوتار Leotard كالفن أو الأسطورة ، الذين يبدوان نوعا من العزاء لتلك الطائفة من الحداثيين إنها (ما بعد الحداثة) تقيم جدلها على أن تلك الأنظمة جذابة حقا ، و ربما تكون ضرورية ، لكن ذلك لا يعني التقليل من وهميتها أو خداعها" .

وتجد هذه الناقدة نفسها أمام تحديد معالم هذا التحول في الكتابة الحداثية و ما بعدها حين تحاول الربط بين طرفي ثنائية الزمن و ترى أن هذا هو عين التحدي في الحياة الواقعية و الحياة على ظهر الورق بشكل أخص حيث يستجيب المبدع بشكل تلقائي لنداء لا شعوري كامن في اللاوعي أو باطنه الأعلى و شعور مختنق بين صفحات الذاكرة المنسية ليعبر من حيث لا يشعر عن حاجة ملحة إلى طرق أبواب الماضي المنزوي المستمر أو الراغب في ذلك، و تحتجب وراء الأنساق اللغوية بالتشظي أو الانشطار ويلمسها الدارسون في كتابها من خلال الترديد المستمر لبعض المقاطع اللغوية أو الأوزان الموسيقية في مقاطع شعرية حيث يتجسد في مثل هذه الكتابات حين نقف على طرفي نقيض من المفارقة التي تكمن عادة في قلب الاستمرارية و الاختلاف في قلب التشابه.

إن العقل له منطقه الخاص ونادرا ما يدع منطقا آخر يدخله ويؤثر فيه وكتابة القصة عملية نفسية طويلة وربما يتولد عنها سلوك داخلي يَدهش له القاص وسلوك خارجي يُغضب أصدقائه، وينفرهم منه أو يشيع في نفوسهم الشك في أنه عاقل إننا الآن نبحث أوجه نشاط القاص الواعية والمتزنة، والعلاقة بينه وبين قارئه الخاضعة لإرادته و قبل أن نبدأ بحثنا علينا أن نقوم «بجولة تأمل في داخل النشاط العقلي اللاوعي أيا كانت درجة اللاوعي ويجب أولا أن نفحص تجارب شخص يكتب قصة تتأرجح بين العقلية و اللاعقلية، و تكون بصورة واعية ولا واعية في الوقت ذاته»[1]، و لعل من بين التجارب التي تستحق الوقوف

[1]– فوتو برناردي. عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب القاهرة، نيويورك 1969. ص73.

عندها و تعبر عن هذا المعنى هو شهادة أحلام مستغانمي عن نفسها حين تقول في إحدى قصص روايتها نسيان com، «فمن الواضح أنني ما كنت سوية حتما كان نزار على حق في ما كتبته عن ذاكرة الجسد حين قال سهيل إدريس رحمه الله، دعها تحن فإن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا المجانين مذ شهد لي نزار بالجنون، ما عدت أشعر بالحرج في إشهاره »[1]،و تفسير العملية الإبداعية من الناحية السيكولوجية لها أبعادا دلالية و قد تنطلق من وقائع حقيقية و أخرى تخيلية قد يوجد بها تفسير وأخرى يعجز العلم عن إدراكها أوقد يعجز عن تفسيرها " فالعجز عن الإدراك إدراك " فالمتصوفة الذين يبحثون في دواخلهم عن الحقيقة التي تنبه لها الغزالي "حجة الإسلام رحمه الله" حيث يقول :ليس من شيء في هذا العالم الأول إلا و هو مثال لشيء من ذلك العالم ،و لسنا هنا في معرض المتعقب للكرامات و إنما جاء هذا الحديث استطرادا للتدليل به على طبيعة النفس البشرية المتسائلة التي هي مدار الكون فالإنسان هو محور الكون ومقياس كل شيء كما يقول "بروتاغورس" و يطابق ابن العربي الفكرة بالقول:

أتزعم أنك جرم صغير و فيك انطوى العالم الأكبر

وما استحدث من الأقوال أن الرسول صلى الله عليه و سلم كون يمسي و القرآن كون ناطق و العالم كون جامد فيما جاءت به النظريات التي تنقض الفكر الداروينى الذي أطاح بعرش الكنيسة والتي تدعي أن الطبيعة أوجدت نفسها وأن ليس للكون خالق.

هذا عن رؤية المتصوفة للعالم الميتافيزيقي أما عن التجربة القصية الصوفية تقول ناهضة ستار من مصادر ومصنفات في الأدب الصوفي وأخبار المتصوفة ، ظهر أن القصص الصوفي ذا المنحى (الذاتي) الذي يحكي فيه تجربة شخصية يحكيها الصوفي عن نفسه، تحكم نظامها الوظائفي جملة مقدمات أصلها تمثل الحكاية كما يتصورها الصوفي في نفسه، و أود الإشارة إلى مسألتين تحكمان رواية الصوفي التجريبية المراد بثها للمتلقي التي تسهم في التخطيط إذا جاز التعبير لكيفية القول وأسلوب الحكي، «يتركز منطقة الحكائي

[1]– أحلام مستغانمي. نسيان. Com.دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 2009،ط5، 2011. ص60.

على حقيقتين **الأولى:** لا مألوفية التجربة الصوفية التي مارسها بتشكيل ذاتي ولا شاهد له عليها لإثبات صحتها من عدمها وإن وجد الشاهد فلا يستطيع المشاركة في الحكي لأن التجربة الصوفية رؤية مجردة وليست عيانية، على أساس ذلك ، تقوم الحاجة الإقناعية ، لإثبات صحة وقوع التجربة لمتلق غير واثق و متشكك ، **الثانية:** إسناد فعل لا معقول (شخصية) معهودة على الصعيد التاريخي و المنهجي»[1].

هكذا قادنا سعينا لمحاولة إقامة حدود فاصلة بين العوالم القصية إلى روح عالم الكتابة من الدواخل ودواعيه المتحررة الواعية واللاواعية إلى تصنيف الأعمال الأدبية وعصورها من حيث السمات المائزة واختراق مسلماتها من الداخل كما ترى "هيتشون Hutcheon ".

والدّارسون لهذا المبحث الأدبي يجدون في الحداثة وما بعدها سلوكا يبنى على كسر التراتبية الطبيعية للمادة والزمن في الواقع الحقيقي كما الواقع الحكائي «ولا سيما على مستوى السرود الكبرى التي تشكل انفلاتة من قبضة الزمن الرتيب والتي تحقق بخصائصها المميزة لطخة في الزمن زئبقية و هلامية يصعب حصرها بحد، و تقع بين (الغيب/الماضي) والغيب/المستقبل) تتأرجح تلك الفسحة الزمنية المضطربة التي تسمى (الحاضر)، زمن التجربة والكتابة والحلم»[2]، وبين تلك الفواصل الزمنية يقف المسكوت عنه فاتحا المجال أمام الدراسات القادمة لتملأ تلك الجيوب النصية وتقرره في هذا المضمار «أما الاندماج في مراتب الرؤية الفلسفية العامة فإنه لا يخلو من حس واضح، بجدلية الاستيعاب لدى الإنسان عبر الكلام، وحيث استقر لديهم أن الإنسان هو نفسه عالم صغير تمثل بضرب من المجانسة والتطابق المكون الخارجي الذي هو العالم الكبير، فقد اتضح بأن الكلام ليس إلا

[1]– ناهضة ستار . البنية السردية في القصص الصوفي– المكونات والوظائف والتقنيات– دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003. ص160.

[2]– المرجع نفسه. ص147.

قذفا لمثالات الوجود فلا يعزب عن استطاعته شيء من موجودات الحس أو مولدات التصور»[1].

إذا كانت المدينة المعاصرة خلقت وضعا يشكك في طبيعة التطابق بين خطابي الدين والسياسة، فإن هناك مجتمعات لا يمكنها القفز قفزا ميسورا على ميراثها الرمزي لكي ينتقل انتقلا غير متدرج من مستوى التطابق إلى مستوى التناظر حتى لا نقول مستوى القطعية والتضاد «كما هو الشأن بالنسبة إلى بعض الدول الغربية (فرنسا) والإسلامية (تركيا) التي أحدثت قطيعة في تدخل الكنيسة أو الدين الإسلامي في شؤون الحكم، فإن هذه المجتمعات فضلت خيار التدرج في الانتقال السلس مع الإبقاء على حالة التقاطع الخطابي، وهذا الوضع التاريخي تعرفه المجتمعات العربية و الإسلامية على السواء»[2] .

إن مسألة الحداثة إضافة إلى الإطار الزمني الذي تتحرك ضمنه و تطرحه كإشكالية فإنها تعالج كذلك قضية الصدق والكذب في التعبير الأدبي، وقد سعى النقاد إلى البحث فيها ومحاولة الفصل فيها إلا أنها انتهت إلى قضايا أدبية أخرى تدخل في باب التأويل والجمالية، فقد صار لزاما على النقد الحديث والمعاصر أن يعيد النظر فيها من أجل تجديد الرؤى وتحديد اللوازم والأهداف التي تتماشى مع الحالات بالقياس إلى القيمة الأخلاقية المفترضة والجمالية الفنية المفتعلة.

وهذا الجدل المستمر حول هذه القضية و الذي غالبا ما يتخذ موقفا توفيقيا "هو الذي يحقق من غلواء أطروحة المقاصد المطلقة التي تعدم الأجناس الأدبية على أساس أن ما يحددها هو مقاصد المؤلف إذ لا فرق جنسي أو لغوي بين حدث يومي واقعي وحدث قصصي متخيل وما يجعل الفرق بينهما هو مقاصد المؤلف.

[1]– عبد السلام المسدي. التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتاب ، ليبيا تونس، د.ط، 1981م.ص322.

[2]– أحمد يوسف. علامات فارقة في الفلسفة و اللغة و الأدب ، منشورات الاختلاف، ط1، 2013. ص44-45.

ليست هذه المسألة بنية بالقدر الذي يمكننا من الفصل فيها و تعالج قضاياها ضمن ما يعرف بـ"أطروحة المقصدية التي يعثر عليها لدى بعض الاتجاهات التقليدية والحداثية كالسيميائية لدى (بورس وكريماص Burs et Crimes) وعند التداولية العامة والخاصة، وفلاسفة اللغة (أوتشينوسورل Ochinosorl) وكذا التأويلية الفلسفية (هرش و يوصل Harch et yosl) ف"هرش" يفترض أن معرفة مقاصد المؤلف هي التي تحدد معنى النص لأن المقاصد هي " العرف المميز أحادي يحد من "باب التأويلات" وتتجلى مقاصد المؤلف في قواعد اللغة التي يسميها "مبدأ الاشتراك" فالمقاصد و القواعد المشتركة تنحي فرصة التأويل القادم على الإجماع العام الذي يقول به فلاسفة التأويل مثل "هابرماس Habermas" لأن مثل هذا الإجماع قلما يحصل، فمبادئ الليبيرالية البرجوازية التي تقوم عليها من أجل أن تقوضها فيما بعد وانطلاقا منها (القيمة النظام، السيطرة، الهدية)تحددت التباينات الإستراتيجية التي تعرت بين المرحلتين ، والكيفيات التي تحدد طبيعة التعامل مع هذه الأزمنة فما بعد الحداثي ليس إطلاقيا بأية حال، لا يقول إن من المستحيل و غير ذي الجدوى في أن محاولة تأسيس نظام تفاضلي أو منهاج للأولويات في الحياة ، فما يؤكده أن ثمة جمعا من الأنظمة والمناهج المتنوعة في عالمنا و نحن من أنشأها جميعا إنها ليست (مبذولة هناك) ومنتهية، و كونية خالدة بل ألسنة إنسانية تاريخية.

قد تشكل هذه الأبنية مقصدا ضروريا وتكتسب مع الزمن طابع القول وهو نزوع حداثي يظهر على مستوى الشكل في شكل انقلابات دائرة على تقليدية تأتي بعد الحداثة لتنتفض على بعض المقومات الحداثية المنغلقة تلك التي شكلت حاجزا في تطور الفن واستقلاليته عن الحياة و مدى أخلاقيته ومطابقته تطابقا مع تفتح الدين على السلطة والعكس فيما يشبه أغلالا عقديا لبعض سمات الفكر العربي التقليدي و العقلية العربية التي تحكمه والتي عبرت عن ذاتية طافية للواقع السائد الذي يتم في بعض خصائصه بالتحفظ وطاغية ومعاداتها للثقافة الشعبية التي تشكل الغالبية و تتحكم في توجيه الحياة البورجوازية وتطغى

عليها هذه التطورات في الفكر العربي التي أدت إلى مفارقات على مستوى الواقع أدت هذه الأخيرة إلى انفصام الكتابة عنه .

اختص الفكر ما بعد الحداثي بخصائص تطورت عبر استراتيجيات قائمة على أسس ومعايير تجاوزية تنطلق من رؤية مناقضة لبنائية العالم و تقوم على تعميق الهوة القائمة بين المفارقات و الأطروحات والبدائل الرابطة بين الوسائط التي انبنت على التجريب والتدمير والمفارقة والتسطيح.

وفي محاولة جادة لإحداث الفجوة بين المرحلتين وصوغ ميزاتها الفارقة لم يمكّن مبدأ القطيعة وهو المبدأ الفاصل الذي تسلح به أصحاب الفكر ألطلائعي الذين أحدثوا انقلابا في العقيدة بتراتبية الزمن وثباتية الواقع، وأعلنوا ثورتهم عليه وغربتهم عنه، «فلم يكن من سبيل إلى تحرير المجتمع العربي من أوهامه أولا و من أمراضه ثانيا، لا سبيل إلى تلمس طريق الحرية إلا بإحداث انتقال نسقي نوعي من طور التفكير الأبوي إلى طور التفكير الحداثي»[1].

وهذه دعوة السلطة الأبوية ظاهرة لمجتمع معين والانتقال بالنسق الأبوي إلى النسق الحداثي التي يمارسها النقد الحضاري، والسؤال المطروح هو كيف تنجز الحداثة بالنقد الحضاري واقعا متقدما؟

إن الإجابة عن السؤال تتطلب وعيا بالخصوصيات الثقافية والاجتماعية التي تحكم سير مجتمع بعينة دون غيره وكيف يسهم الخطاب الأحادي في مركزية الفكر وحصره على الأقليات والجماعات لذا وجب بناء الإنسان ضمن رؤية علمية باستراتيجيات النقد الحضاري والتي تبدو أنها تشكل علامات فارقة تتحكم في مصائر الأفراد والمجتمعات، ولا بد لهذا التغيير أن يحدث من خلال تفعيل دور اللغة .

« فتجاوز نمط التفكير القديم تمر لا محالة بتغيير شكليْ التعبير والأصول وهذا ما نطلق عليه السيميائيات المحايثة بالوظيفة السيميائية التي تمثل الدلالات المفتوحة، و لكن

[1]– أحمد يوسف. في الفلسفة و اللغة و الأدب ، منشورات الاختلاف ، دار الأمان ، الرباط، ط1 ،2013. ص01.

المسألة هنا لا تتعلق البتة بمقارنة شكلانية لمعضلة فكرية و إنما ينطلق التغيير من اللغة ذاتها لأنها تحمل رؤية الفرد والجماعة للعالم و هذه الرؤية هي التي تنبثق منها هذه اللغة الجديدة»[1] .

فمشروع تحديث اللغة لا يتحقق له النجاح إلا من خلال منطق اللغة ذاتها، فقد جاءت البنيوية بمشروع تفكيك اللغة وأنساقها انطلاقا من أصغر محدداتها المكونة لها، وهنا أدى بالفكر اللغوي إلى الانتقال من التفكير في صياغة لغة واصفة إلى اكتشاف قوانينها، عن طريق قانون التجزئة ودراسة اللغة في ذاتها و من أجل ذاتها إقرارا لمبدأ دي سوسير De saussure في عزل النظام اللغوي عن الأنظمة الظرفية المحايثة، معلنة بذلك ثورة على نظمه وقيمه المعوقة ،فإلغاء جزء من التراث كيف ما كانت الدعاوى والمبررات لا يعني غير التعامل المسبق مع قطاع واسع من "الذاكرة" العربية الجماعية، «وفي هذه الرؤية المسبقة تصورات جاهزة، تبنى عليها أحكام مطلقة وعندما يتعلق المغيب والمهمش في تراثنا في جزء أساسي منه "بالثقافة الشعبية" الممتدة في حياتنا اليومية، وفي التمثلات النصية المختلفة الجارية في الآن لدى الإنسان العربي، لا يمكن إلا أن نستنتج كون البحث في التراث، وفي غالبيته يفارق الواقع، ويتأتى عن الأصول»[2] .

وآليتها وتحديثها ، فعلى اللغة أن تنخرط في مجرى تحولات الحياة فاللغة التي لا تجاري التدفق المتجدد ولا تحاور الفكر الوثاب بمتطلباته لا تتسع لأشكاله و محكوم عليها بالجمود و الموت.

فاللغة التي لا يمكنها إحداث ثورة في الخطاب هي لغة ميتة في الزمان (لغة محنطة) لذا وجب تجريدها من القوالب الجاهزة و الأنماط الصورية التي ظلت تحكمها قبل هذه الفترة.

[1]– أحمد يوسف. في الفلسفة و اللغة و الأدب، مرجع سابق. ص142.

[2]– سعيد يقطين. السرد العربي مفاهيم و تجليات ،منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012. ص35.

وإلى هذا الإشكال المبدئي من حيث شهادة اللغة على طاقتها الشمولية و قدراتها الاستيعابية يتحتم على الدارس اللساني أن يرجح قضية الرصيد اللغوي كما تصوره الفكر في حضارة الغرب.

وغير خفي أن التطور الثنائي لرصيد اللغة على أساس المستعمل و المهمل هو على غاية من التركيز اللساني الخالص، ولا يضير طرافة هذا التصور في شيء إن كان منطلقه حرص الخليل على إيجاد معيار رياضي صارم لجماع لغة العرب، فيستنبط بذلك مبدأ التقليبات الست المختلفة ليحدد بالإقرار بعزل مادة المعجم العربي الذي وسمه بكتاب "العين" فكان عنوانه هذا خير كاشف للنظرة اللغوية المتجددة من كل الشوائب المعيارية بما أنه جاء ثمرة لتشريح صوتي، فالطريق إذن هو ما نجده مطردا لدى المنظرين من اعتبار اللغة رصيدا فعليا مشتقا من رصيد مجمل غير محدود، فتكون في اللغة طاقتان:طاقة من التصرف الفعلي هي بمثابة الحجم الكمي المكرس للاستهلاك و التداول ، وطاقة من الرصيد المحفوظ هي عبارة عن اختراق يمثل القدرة الاحتياطية التي هي قدرة مرصود.

على أن اللسان قد يستجمع للقضية رافدين مختلفين هما أولا المهمل فعلا في مستوى أبنية المواد اللغوية وذلك عند التقليبات الممكنة غير الواردة في اللغة فعليا، و ثانيا المهمل، من صيغ الاشتقاق «باعتبار أن كثيرا من الأفعال لم يتح لها بأن تستنزف كل الصيغ المزيدة التي تسمح للغة بتركيبها و قد لا يتعسر إدراج رافد ثالث يمثل في كل الأسماء الخالصة متغيرات يشتق منها أفعالا»[1]

ظلت هذه النظريات اللسانية لعقود من الزمن غائبة عن الفكر اللغوي المغيب للروح التقنية الإحصائية والتي تنبه إليها الفيلسوف الألماني "هيدغر Hidgar" انطلاقا من فكرة استدعاء اللغة للغة وهذا معروف في الدراسات الجدلية على المحور الشاقولي«لأن مبدأ الاستدلال ومبدأ التراكب يختلفان كلاهما من لغة إلى أخرى، كذلك ننسى البت في أن

[1]– عبد السلام المسدي. التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربي للكتاب، ليبيا، تونس دط، 1981. ص 228–329.

اللغتين المتواجدتين على لسان واحد كلما تقاربت أنماطها في الاستبدال وفي التوزيع ، أي كلما تجانست أضرب المواضعة فيهما، قلت الكلفة المزدوجة في التحول من سنن تعبيرية إلى أخرى »[1].

توزعت ظاهرة ما بعد الحداثة باتجاهين أولهما باللامحاكاة و اللامرجعية والاستقلالية، أما ثانيهما فمتحصل بالتاريخ وذو مرجعية إشكالية وهو الاتجاه الذي عرف بما بعد الحداثة، وتتجلى في الاتجاه الأول دعوى لأن تتجدد لغة الأدب من طابعها المحاكاتي ومرجعيتها الإحالية، وهو ما ينتدب بانحراف اللغة عن أداء وظائفها وتجرد الأدب من أدبيته، و يضع "إيهاب حسن" جدولا يوضح فيه الفروق بين ما ينتمي إلى الحداثة من خصائص مائزة وبدائلها التي تجد ما يناقضها في الاتجاه المقابل (ما بعد الحداثة) .

وتخلص "هيتشون Hutcheon " إلى تعريف جامع لقص ما بعد الحداثة حين تصفه بأنه ذلك الذي "يستعمل بتناقضية المواضعات الواقعية والحداثية وينتهكهما، وهو يقوم بهذا ليناهض وضوحها و لكي يمنع التفسير الخاطئ للتضادات التي تصوغ ما بعد الحداثي، كالتاريخية والميتاقصية والسياقية و الانعكاسية الذاتية ليظل ما بعد الحداثي دائم الوعي لجاليته كخطاب و بناء إنساني.....

فتشمل رؤية "هيتشون Hutcheon " إلى قص ما بعد الحداثة على أنه يتصدى لمواضعات الشكلانية البنيوية و الحداثية معا، ولأي اعتبار يقوم على فكرة المحاكاة الأصلية الواقعية المبسطة فهم الوسائط الإحالية، لذا استغرقت عودة الرواية الغربية أولا و العربية ثانيا ، إذا أخذنا بعين الاعتبار مقياس السبق حيلا من الزمن من أجل استعادة صيغتها الفنية المستقلة عن عمليات التمثيل الواقعية للعوالم الخارجية، فكتبت الرواية من داخل الرواية تعبيرا عن رغبة الرواية في التحرر من ضيق العوالم الميتاقصية، وبالمثل استغرقت رواية ما بعد الحداثة الوقت ذاته من أجل سياقاتها الفراغية، وارتساماتها الجمالية ضمن عالم

[1]– عبد السلام المسدي. التفكير اللساني في الحضارة العربية، مرجع سابق. ص320.

مستحدث مفتوح على المحمول و مغلف بالغموض ذي أنماط متغايرة خاضعة لتفاسير انتقائية .

وتسعى الكاتبة ذاتها إلى تفسير ظاهرة ما بعد الحداثة من الناحية الفكرية بتأجيل توجهاتها وردها إلى أصولها التي تعود في نظرها إلى منابت رومانتكية وتكتسي طابعا جماليا، "ذلك أنها تعد ما بعد الحداثة رومانتيكية متأخرة الازدهار وما يميزها عن الحركات الرومانتيكية السابقة أن بواعثها الجمالية تدفقت من نطاق نفي المعروف بوعي ذاته إلى نطاقات أحال عليها" كانط " kant سابقا، للتدليل على عقلانيتها وعالميتها من جانب وعمليتها وأخلاقيتها من جانب آخر" .

إن ما عرف باسم ما بعد الحداثة كظاهرة فعل انتقال في الزمن الحضاري ما هو في حقيقته إلا نبضة متغيرة ومتأخرة عن تلك المحاولات الأصلية التي طرحت تصورات وحركات عن القضايا الاجتماعية والسياسية برؤية جمالية متطورة و مخالفة للعالم الحقيقي عن طريق عمليات استشرافية أو آنية أكثر تمكنا و شمولية من سابقاتها، دخل بها العنصر الجمالي حقل العلوم الإنسانية بصورة أكثر تركيزا وتأخذ على سبيل المثال القصة كأحد الأجناس الأدبية و لا شك أن من الصرامة أن يفرض على القصة أن تكون مجرد شكل فرعي الجانب الجمالي فحسب، أو أن تكون مصدرا للتهذيب وحده لأن يوم الحساب قريب...تمثلت القصة تمثيلا متقنا و لكن في صورة أقل ليتوسل به الدين و يؤثرون القاعدة على الحرية للتهرب من لفظ (التردد) و ذلك في أثناء تنقيبهم على القواعد المطلقة ....وإن المرء ليعجب لماذا تتجنب القصة ما تحتويه الحياة كلها و ما يستخدمه الأدب من الآن في سبيل إرضاء قرائه إلى أقصى حد(لا يوجد في القصة ما يدل على تجنبه) ولعل علم معاني الألفاظ يقل انزعاجه إذا أدرك أن كلمة (المصير) تثير اعتراضا مماثلا... هناك وسائل تكتيكية لم تخلق بعد، وكل تجربة للمستقبل سوف تتمثل فيها وفي الوسائل القديمة أيضا ولو أن أحد المباحث التي سبق أن أشرت إليها كان مؤداها " أننا طالبنا على سبيل المثال بأن تحدث القصة تغييرا في العالم لندرك مدى قوتها"ولكن من المؤكد أن أي قارئ طبيعي لا يطالبها بتغيير

العالم، أو يحس أنها تحدث فيه تفسيرا ، كما لم يتوقع منها أي قاص أن تفعل ذلك التغيير في العالم؟ قد تغير دعاوي أو بعض طرق التعبير أو بعض الأشكال التي يتخذها المذهب الجمالي، أو بعض الأشكال الشاذة الموجبة التي يتخذها المذهب الجمالي، أو بعض الأشكال الشاذة الموصلة مادام في الإمكان نقلها ولكنها لا تحاول أن تغير أكثر من ذلك، فالقصة لها هيبتها ولا يمكن لأحد أن يطالبها بأن تصاب بالبرانويا..."

من هنا يتضح ذلك الانقلاب المفاجئ في طبيعة التفكير الإنساني الذي صاحبه تغير في نظرة الأدب إلى العالم، وهو ما استدعى تجديد في الأشكال التعبيرية الشعرية والنثرية استحالة رهانا العصر المتجددة، وهو ما ساعد على إشاعة الإحساس بأن الأنظمة المتوارثة يعتبرها النقص وتخضع لتغيرات أساسية وتكون بهذا أعلنت نهاية الحداثة من خلال استعمال معطيات الواقع لبناء الممكن والمراد والمنبغي، كما أنه يوجد أحيانا كثيرة في كتب المناقب و لكن في معالجته يجب أن يتلاءم مع العالم الواقعي بخلق موازيات واقعية له، بيد أن العالم الممكن ، في هذه الحال مشبه به إذن هناك دينامية بين العالم الواقعي والعالم الممكن كما هي الحال التي نحن بصددها، ويمكن الانطلاق من معطيات العالم الممكن لتطابقها مع الواقع"[1] .

وامتازت على إثر ذلك ثقافة ما بعد الحداثة على ما قبلها، و كما ذكرنا آنفا فإنها تعود بمآزقها إلى الاتجاه الرومانسي و تتلخص فيما نحن بصدده في الأسئلة التالية : كيف يمكن عزل الموضوع المشاهد أو الخاضع للدرس عن الخطاب النقدي الذي يقوم بصورة ما تشيده؟ و كيف نميز الشيء الذي نقصه من الشيء الذي نتلقاه؟.

ومن هنا يتضح ذلك الشرخ الذي يفصل بين العالمين والنقاط المشتركة الرابطة بينهما والمتمثلة في عجز الاتجاهين عن مجابهة العالم الرأسمالي بإحساس متشظي ويتدخل جانب التبرير التنويري في هذا العمل.

[1]– محمد مفتاح. مجهول البيان، دار توبقال للنشر، مصر، ط1، 1990. ص118.

تؤكد "باتريسياPatricia" على دور النقد في بناء تصور شامل أو جزئي عن النص الحاضر بناءا على القاعدة أو كسرها ، فالأدب من حيث هو مادة لغوية، لا يمكن عزله عن الواقع الاجتماعي بما يكتنفه من متغيرات وهو في الحقيقة لا يطابق الواقع المادي المحسوس ولا يحاكيه و لا يفارقه بل ينطلق منه ليخلق الكاتب عالما متخيلا في ذهن القارئ عبر البنى التركيبية المحاثية فـ«مسألة الشكل ليست مسألة شكلية ، بل هي مسألة معرفة موضوعها الشكل أي بنية القول ، و قد تكون من الأمور في مجال البحث النقدي، أن نجعل من بنية الشكل موضوع المعرفة يعني هذا المجال و يستكمل نقائصه و للغرض نوضح أن ثمة فرعا بين المنهج الشكلي في تخيره للشكل و انغلاقه على ذاته، وبين المفاهيم التي أنتجها البحث على بنية الشكل والتي بإمكان النقد بشكل عام ، وأيا كان الموقع الفكري الذي يرى منه إلى النص الأدبي أن يفيد منها »[1] .

وهذا القول يتوافق مع مبدأ القرار الجزئي الذي يتم على مستوى التراكيب النصية في حين يتوافق قول " باتريشياPatricia" مع المبدأ الكلي الذي يتم على مستوى النصوص والسياقات الظرفية فيمكن للناقد أن يشتغل على مادة النصية ليقدم معرفة بالوظائف الداخلية التي تمارسها عناصر البنية والتي بحركتها يبنى النص ، هذا التحليل الذي يتناول هيكل البنية لا يتعارض والعمل النقدي حين ينهج نهج القراءة المؤولة ، أو حين يتعامل مع النص باحثا عن دلالاته و معانيه".

قد يوغلنا القول في مسألة القراءة النقدية المسندة إلى معرفة بهيكلية النص التي تسقط المسافة بين موقع القراءة و موقع الكتابة.

ثمّ إنّ النقد الذي يبنى على تحليل البنية الهيكلية للنص كاتجاه حديث في الممارسة النقدية وما يقابله في الجهة الأخرى التي لا يتعامل فيها مع النص كبنية كلامية مكونة من دال ومدلول فإننا لا نتعامل أولا مع المرجع بل مع المعاني فـ" واضح أن الاستنتاج الذي

[1]– يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي، بيروت لبنان، ط2، 1999. ص 17.

يصل إليه تدوروف Tudorov هو استنتاج يود القول بأن لا قراءة خارج التأويل و بالتالي فإن النظر في النص دون تأويله يعني لا قراءة ، لكن حين لا نقرأ النص ، حين لا نؤوله، ماذا يمكننا أن نفعل؟

والمعنى أن التعامل مع النص بحيادية للكشف عن الوظائف الداخلية التي يمكن أن تؤديها العناصر المشكلة للبنية النصية يجعلنا نتراجع عن الحضور المرجعي المستقل و المعزول للنص لكن عن التعامل مع الموجودات إلى التعامل مع المعاني المترتبة في النص والمتراكبة.

و يعمد الفارابي إلى تدقيق علاقة الحدث بالصوت من حيث هو ظاهرة فيزيائية فنبني فوارقه على ثنائية الجنس والمادة ليجعل من المادة لفظا، ومن الصوت جنسا له...

هذا في تفسير العلائق الرابطة بين البنى الصغرى المتراكبة والمشكلة للمعاني السطحية و الباطنية المتآلفة فيما بينها وفق مبدأ الاتساق لتؤسس لمفهوم البنية الكبرى التي تقرأ وفق آلية خاصة مبنية على قاعدة إبستيمية تمنح للنص قابلية انبثاق المعنى و تعدد روافده الفهمية" يلعب الجمالي فيها في هذه الحال دور المخلص و يبرز كوسيلة للإنعتاق وتقوم هذه القوة الإنعتاقية بدورين متفاوتين في إطار ما بعد الحداثة ، فدورها الأقوى يمكن رؤيته نهائيا عبر التلازم بينها و بين العالم أو المعرفة، مما يفضي إلى انعدام الفصل بين القص والصدق، أما الدور الأضعف فيتمثل في كونها لم تعد موضوع الدراسة معبرا عن المؤسسة الميتافيزيقية ، و تكرارا للأنا الرومانسية المقدسة "the divine jan" .

ويمكن فهم مغزى القوة الإنسانية عبر ازدواجية معرفية تتعلق إحداها بالانفصال عن الواقع الحقيقي في محاولة الارتقاء به إلى عالم المثل أو عن طريق عملية معكوسة تعمل على تنزيل المثل وممارستها على أرض الواقع وتعلق الثانية بعملية نقل الواقع المعرفي العلوي والسفلي و كيفياته إلى عالم المثل أي تنزيله من مستوى الفعل والحركة إلى مستوى السكون بضبطه وحصره في اللفظ (التركيبات الصوتية الانعزالية و المجتمعة) على اعتبار أن الصوت يجانس اللفظ وأن اللفظ صورة للمادة وتبقى مسألة الكيفية غير محسوسة ، تثير

الكثير من الجدل انبثقت عنها عدة اتجاهات في معالجة الواقع الاجتماعي والتعبير عنه بصورة فنية منها الرومانسية التي أضفت عليه لمسة سحرية وأغدقت على العلاقات البشرية والأفعال الإنسانية بالكثير من المشاعر الفياضة والأحاسيس المرهقة.

«يقول فولغانغ إيرزVolg erz: إن تجربتك لي خفية عني و تجربتي لك خفية عنك، فلا يمكن أن أجرب تجربتك كما أنك لا يمكن أن تجرب تجربتي، فكلانا خفيان وكل الناس خفيون عن بعضهم البعض ، إن التجربة هي صفاء الإنسان عن الإنسان»[1] .

إذا كانت التجربة الواقعية للإنسان لأخيه الإنسان بهذا القدر من الخفاء والإشكال والغموض فما بالك بالنصوص الأدبية، فهي على درجة عالية من الخفاء و الالتباس هذا إذا قررنا التزام الحياد في النصوص الإخبارية لا يفي الحفظ التام للخبر وهذه المسألة تتعلق بمشاكل التواصل البشري هذا الأخير الذي صار حديث الساعة وبموجبه يقع العالم اليوم في الكثير من المطبات و الأزمات الدولية و المحن الإنسانية.

«وتبلغ المشكلة هذا الحد من الفخامة كونها مسألة بالغة التعقيد بسبب أبعادها السيكولوجية والأنساق اللغوية (تعدد اللغات واللهجات) والتفاعلات الفكرية والعقائدية والمؤثرات الاجتماعية»[2]، و التداخل بين هذه الروافد يشكل رافدا سياسيا قد يؤدي في بعض حالاته إلى انزلاقات إيديولوجية في حالة التحول من نمط سياسي إلى آخر و الانتقال السريع من غير مراعاة للتشكيلات الاجتماعية المؤلفة للمجتمع الواحد أو البلد الواحد (وهنا نشير إلى الفترة السوداء من تاريخ الجزائر التي نود أن نقف عليها وقفة تحليل ومعالجة حتى نقف على الأسباب الحقيقية الكامنة، وراء تلك الأزمة و أتمنى أن يسعنا المقام لذلك ويحق لنا أن نسأل من باب التحفيز على كشف دواعي تلك الأزمة، هل ما وقع كان لا بد له أن يقع و كيف كان يمكننا أن نتجنبه من أجل أن لا نقع فيه، فالأمم الراقية تبحث أخطاء أسلافها من

[1]– التفاعل بين النص و القارئ، مجلة سيميائية أدبية لسانية، العدد 7، 1999. ص8.

[2]- تستخدم كلمة تواصل بمعنى واسع يضم جميع الإجراءات التي يتخذها فكر ما من أجل التأثير في فكر آخر ، و هذا يتضمن بالطبع اللغة المكتوبة و المنطوقة بالإضافة إلى الموسيقى ، و الفنون التشكيلية و المسرح و الرقص و كل أنماط السلوك الإنساني".

أجل أن لا تقود إليها وكذلك أنزل القرآن موعظة و حكمة لقوم يتفكرون في خلق السموات والأرض و قد أتى بأخبار الأمم الغابرة حجة وبرهانا، لنعتمد الماضي قاعدة نستدعيها ونستنير بها ونمضي قدما لشق طريقنا نحو المستقبل وتبقي مشكلة التواصل قائمة على مستوى التخاطب اليومي وتعبيرا أكثر تعقيدا على مستوى الخطابات الأدبية وقد عالجت البحوث الأدبية و الدراسات النقدية هذه المسألة من الناحية الفنية و النفعية.

أما القول بأن أحداث الروايات غالبا ما تدور خارج البيئة الوطنية للكاتبة الأصلية فلعله ينطوي على أهم دلالة تنعكس سلبيا على المجتمع وثقافته وليس على العمل الروائي وحاجته، فنحن أمام شكل من أشكال الهروب أو النفي الرمزي "الإيجابي"، الذي تمارسه الذات واقعيا أو تخيليا، فيما هي تبحث عن فضاءات أكثر انفتاحا وتسامحا من فضاءات الصمت و العزلة و المراقبة في الوطن الأصلي « أكثر من ذلك نزعم أننا هنا أمام حركة كثيفة المعنى إذ أنها خروج من الداخل و خروج على ثقافته السائدة في الوقت نفسه، أي أن الأمر يتعلق ببحث جدي جريء عن فضاءات جغرافية بشرية جديدة تتيح للذات تحقيق ذاتها الفردية الإنسانية و ذاتها الثقافية الإبداعية في الوقت نفسه كما ترى و تريد...» [1].

3- البعد النّقدي والنقد السّردي –آفاق-

- تطلعات الرّواية المغاربيّة –الجزائر نموذجا- مقاربة الممكن

بالرّغم مما وصلت إليه الرّواية الجزائرية المعاصرة من تطورات شكلية وموضوعية إلا أنها لم تحقق بعد الخصائص النوعية التي تمكنها من تحقيق الانتشار والجذب، بالرغم مما تشهده الساحة الأدبية من تداخل ابستمولوجي كان بإمكانها أن تستفيد منه، فهي على غرار باقي الأجناس الأدبية اليوم تقف في المواجهة بين جاذبية تراث وإغواء الآخر «هذه المواجهة إذا كانت سريعة النتائج في المجال العلمي، فإن تفاعلاتها في المجال الفني بصفة عامة بطيئة نسبيا، كون التحولات في هذا المجال تحتاج زمنا قد يطول وقد يقصر وذلك بسبب

[1]- الزهراني معجب. من تجارب في الإبداع العربي، يوليو 2009. ص175.

خصوصية الفن، وخضوعه في حركته إلى حركة المجتمع نفسه»[1]، ثم إن تفاعل الثقافات أمر لا يشينها بقدر ما يغنيها وهي القضية الساخنة التي تطرحها إشكالية الحداثة فالانفتاح على الآخر أمر حتمي في عصر أصبح فيه العالم قرية كونية على الذات أن تتسلح فيها بوعي ومعرفة بالآخر وهو أمر لا مناص منه من أجل الحفاظ على معالم الهوية وميراث الشخصانية.

ولأن تأويل القصص والروايات يرتكز في ما تدرسه مدرسة جمالية التلقي على بنية الحلم، هذا الأخير الذي هو في الحقيقة تنفيذ على مستوى اللاشعور لرغبات مكبوتة مستحيلة أو صعبة التحقق على بساط الواقع، فالرواية كالحلم يمكن أن «تعبر عن حالات التوتر والتوقع للخطر وتعبر عن اللحظة الزمنية التي يعيشها الإنسان...تعطي كل ما يريده الكاتب مرة واحدة فهي سريعة المفعول وهي أخطر الفنون المؤثرة على الإنسان»[2].

فقد أصبحت الكتابة الروائية اليوم كما ستؤول غدا تعبيرا عن اللامنجز، وكذلك هو شأن المنتوجات الأدبية العظيمة في تاريخ الإنسانية، فهي تنطوي دائما على شيء لم يكتمل بعد، ويفترض "ميلان كونديرا Milan Condera" ثلاث احتمالات لأشكال روائية يمكن أن تطمح الكتابة القصصية للوصول إليها وهي:

1- فن جديد للجرد الجذري (يسمح باستيعاب تعقد وجود العالم الحديث دون أن نضيع الوضوح المعماري).

2- فن جديد للتضاد الروائي (قابل لأن يصهر في موسيقى واحدة الفلسفة والقصة والحلم).

3- فن المقالة الروائية على نحو خاص «أي فن لا يزعم حمل رسالة نبوية أن يبقى فرضيا أو لعبيا أو ساخرا»[3].

---

[1]- مقال مقتبس عن الأنترنت. صبيرة ملوك: للعولمة والأدب-الشعر العربي المعاصر بين جاذبية التراث وإغواء الآخر.

[2]- شاكر عبد الحميد. سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة. ص315.

[3]- ميلان كونديرا. فن الرواية،تر: بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق المغرب، 2001. ص63.

ولهذا يميل التنظير الجديد إلى افتراض بعض النماذج الروائية التي تظل نماذج ذهنية إلى أن تصير قابلة للإنجاز، فالقص اليوم وبالخصوص الرواية هي شكل من أشكال البحث باللغة لا عن الحقيقة وإنما في الحقيقة عن الحقيقة الافتراضية في زمن لا يثبت على يقين، «فقد انتهى الزمن الذي كانت فيه القصة تشمل المقدمة والعقدة والحل والتي كانت تنتج بقصد إشباع متعة عند القارئ أو تحاول زيادة خبرته بواقعه ومساعدته على اكتشاف بعض مناطق الغموض بداخله»[1]، على العكس من ذلك فالقص المعاصر يزيد من ضياع المتلقي (فكثيرا ما تكاد تكون القراءة معادلا للضياع) ويجبره على الجري لاهثا وراء الحقيقة الفنية قبل أن يجتهد في الكشف عن الحقيقة الواقعية، فالكاتب اليوم كأنما يكتب للقارئ ليشقى، وهذا يتم على مستوى الرواية، حيث تتسع هذه الأخيرة لمختلف التشعبات، أما مستوى القصة القصيرة فأي توظيف خارج السياق قد يطيح بالمعنى الشمولي.

ولعل ما يفتح طاقات القص الحديث على الإبداع هو انفتاحه على التجريب وإصراره على طرح أسئلة يمتنع عن الإجابة عنها، هذا وتفرد "جوليا كريستيفا Julia Christieva" في كتابها علم النص جزءا خاصا بالأدب المتحمل تقول فيه «فبإمكاننا القول بأن المحتمل (الخطاب الأدبي) درجة ثانية من الدليل الرمزي المماثل-إذا كانت القصدية (الهوسرلية) الحق هي إرادة حول الحقيقة فإن الحقيقة تكون خطابا مشابها للواقع وسيكون المحتمل بالرغم من أنه ليس حقيقيا-الخطاب الذي يشبه للواقع»[2]، وعليه يصبح النص الأدبي عبارة عن انزياح عن الواقع وليس بالضرورة أن يكون حقيقيا فهو خطاب شبح مقنع وملغم وحركة رمزية.

ولأننا نعيش عصر الانفجار المعلوماتي أو ما يصطلح على تسميته بعصر المعلوماتية فلا غروة أن تتراجع خطى الأدب على وقع ازدهار التكنولوجيا التي أبعدت العديدين عنها «وربما نستطيع أن نستثني منهم من لهم اهتمام بأدب الخيال العلمي إلى أن يثبت العكس...

[1]- عبد الحميد شاكر. سيولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة. ص305.

[2]- جوليا كريستيفا. علم النص تر: فريد الزاهي. دار توبقال، ط2، 1997 . ص45.

ويبدو أن هؤلاء الأدباء والمثقفون يعانون من الخوف المرضي من التكنولوجيا والأجهزة الحديثة بعامة... وتعرف باسم (الظاهرة) إرهاب التكنولوجيا أو التكنوفوبيا»[1].

وانطلاقا من هذه المقولة تصبح وضعية الكتاب مهددة بالزوال فهل نقول للورق وداعا؟

من المعلوم أن الإبداع الروائي المغاربي وخصوصا الجزائري لم يرق بعد إلى مستوى القص العالمي، فلك أن تقرأ ملحمة "فاوست" لجوته الألماني لتدرك الفرق بين ما أبدع عالميا وما هو متوفر حاليا في المكتبات العربية، وهي قصة كاتب يكتب عن بطل كاتب تتصارعه قوتان: الخير والشر الممثلتين في شخصية واحدة منفصلة جسدا وروحا، ما يثير الانتباه في هذه الرواية هو طريقة بنائها ونسج عناصرها المتماهية بأسلوب بديع مشوق أشبه بطريقة النسخ التي تعتمدها الأفلام السينمائية الخيالية ولك أن تطلع على كتاب التفسير النفسي للأدب لمؤلفه "عز الدين إسماعيل" لمزيد من التفصيل.

ومع هذه المتسارعات الإبداعية والخطوات العملاقة التي يخطوها العالم باطراد واستمرار وجرأة نحو اختراق العالم المجهول واستباق الزمن على مستوى المخيلة الإنسانية يصبح الأدب في موقع حرج يحثو الخطى لمواكبة روح العصر، فهل هذا السعي فعلي ومشروع إذا أخذنا بعين الاعتبار خصوصية الأدب لا تكاد تقصيها هيمنة الآلة؟ أم هو مجرد سعي شكلي كمحاولة لركوب الموجة بلا غايات ولا مقاصد.

«هذه هي المعادلة الصعبة فنحن نريد أن نكون في العصر برجل وخارجه برجل أخرى... فتكون النتيجة عدم الانسجام مع الذات»[2].

لا يمكن أن يكون الإبداع المغاربي والجزائري (نتحدث عن الإبداع المغاربي بشيء من النبر ذلك لأن الرواية الجزائرية تبدو بعيدة عن مؤثرات القص العربي والغربي بالرغم مما

[1]– أحمد فضل شبلول. أدباء الانترنت...أدباء المستقبل. دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، اسكندرية، ط2. ص25.

[2]– يقطين سعيد. من النص إلى نص المترابط–مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي–المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص21–22.

تشهده من محاولات قفز نوعية) في منأى عن تطورات العصر، ثم إن التكنولوجيات الحديثة تتيح إنتاج تقنيات إبداعية جديدة استنادا إلى ما تمنحه العولمة من إمكانات لا محدودة، شيء لا يعاب على هذا الجنس الأدبي وخصوصا الروائي منه (جنس التنوع الثقافي) «أما الصيحات التي ترى في هذا المسلك موضة، ومحاكاة الغرب فلا يمكنها مهما كانت مبرراتها وموسوعاتها المقبولة نسبيا إلا أن تدفع في اتجاه تأخير استجاباتنا للتحولات من حولنا»[1].

ذلك لأننا نعيش عصر الانفصام والانسلاخ عن الذات طمعا في المجاراة وحذر التخلف أو لنقل تظاهرا بالتطور، ولأن الرواية كجنس أدبي يتمتع بالمرونة وقابلية التجدد والتأقلم مع الأوضاع الاجتماعية المستحدثة بحيث تستطيع أن تواصل عملها في المجتمعات المنغلقة والمنفتحة على حد سواء بصفة ديمقراطية، كانت صورة ناطقة عن ما تعانيه المجتمعات العربية الإسلامية من خمول ثقافي وتأخر فكري«من هذا المنطلق، أعتقد أن الذهاب في القول بحداثة الرواية المغاربية يلزم ضرورة إعادة النظر في المفهوم، ومن الناحية الثانية تمظهراته داخل الرواية المغاربية، ولئن كنت–وللموضوعية–أتابع تجارب لروائيين عرب تخلصوا من عقدة الشكل، نحو التفاعل والكتابة عن قضايا راهنة كقضية الأسرة والاختراق والقطبية الواحدة وسمات العولمة لا وفق ما هو معروف، إنما حسب الصورة التي تلقيناها عنها...»[2].

ولأن العولمة تعنى بالمظهر الشكلي أكثر من اعتنائها بالجوهر، ما جعل الكتاب يتهافتون على التجريب المفرغ من المحتوى المتقدم على بعد مسافات مديدة عن التحول الملموس، ملغين بذلك حضور القصدية في إنتاج الدلالة المجترة، ولأن زماننا هو زمن التوتر والقلق فإن ذلك ينعكس على الكتابة الأدبية بحيث يغيب فيها الحبك والبناء المنسجم للمكونات السردية.

[1]– يقطين سعيد. من النص إلى نص المترابط. مرجع سابق. ص24.

[2]– مجلة العربي. العدد 547، الكويت، يوليو2004. ص110.

«لا ننفي ما أشاعته العولمة من توسع لأفق الرؤية الإنسانية بحيث يعطي الرواية فرصة للتنوع وتجديد لباسها في مستوى بنيته الظاهرة والباطنة وهو المطلوب–عوض الخصوصيات الضيقة، والمواضيع الفقيرة»[1]، فأزمة الوطن العربي بأكمله هي أزمة توجه إيديولوجي يحاكم الروايات النشاز المارقة عن الخطية العامة لسيرورة النظام القائم، إلا أن ما يعاب على القصة المغاربية والجزائرية تحديدا، هو إغراقها في محاولة مسايرة التقليعات والمستجدات الأدبية التي تلغي الارتجالية وتسقط النص في الكلفة، وأظهرت دراسة حديثة قام بها صاحب المقال المنشور في المجلة ذاتها يحمل عنوان: "مآزق التحول في الكتابة الروائية الحديثة" أن ما يقتل الرواية الحديثة هو اتكاؤها على مواضيع سبق وإن عولجت في رواية شهيرة، وكأنما يفعل كتابها ذلك تيمنا بها وطمعا في محاكاتها وبلوغ شأوها، مع أن لكل زمن خصوصياته، كذا ضعف القاعدة الثقافية للروائي، وإن قدر له أن يتناص مع ثقافة أخرى تخرج عن نطاق الأدب وظفها في غير سياقها أو بغير الإحاطة بحيثياتها، لذا وجب على المسرود الأدبي أن يتحصن برصيد معرفي يمكنه من موازاة العصر و «يقر ضرورة تحول الرواية من الكتابة من أجل الكتابة إلى كتابة ترسخ البحث وتقدم ثقافة هي أساسا مفتاح الحوار لفهم العالم والتجارب معه والانسجام كذلك»[2]، من أجل أن يكتسب النص هوية ذاتية تمكنه من خلخلة المتعارف عليه من الطقوس الكتابية والقرائية بقصد الإتيان بالجديد.

لكن العملية التراسلية في الإطار الأدبي منقوصة في العادة من أحد أطرافها إما الباث أو المتلقي بحيث يكون أحدهما متخلف عن الآخر لذلك فإن تحقق التناسب الطردي أمر لازم، سيما أن القص المعاصر هو قص البحث وتقفي الحقائق، ومن أجل ذلك ظهرت إلى الوجود تشكيلات روائية جديدة نأمل أن تستفيد منها الرواية الجزائرية والمغاربية ومن الإنجازات الأدبية الغربية والعربية وفي وقت حلت فيه الوسيلة محل الرسالة، تطلع الأدب

[1]– مجلة العربي. العدد 547. مرجع سابق. ص111.

[2]– عبد الله الغذامي. النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية–المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005. ص29.

العالمي إلى قصة مجارية أطلق عليها مصطلح "الرواية التكنولوجية" في واقع متذبذب متغير، تتعلق بالخطاب الثقافي الموصول الذي يرى كلنر Kellner" «أنه خطاب في (المابين) وليس (الما بعد)»[1].

فـ"Cyperpunk" هو المصطلح الإنجليزي المرادف وهو مشتق من نظرية السيبرنطيقا والتي تحيل إلى الدمج التركيبي بين الخبرة الإنسانية والآلية، وبين الثقافة الهامشية (ثقافة الشوارع) وبين الثقافة التكنولوجية، إذن فالرواية التكنولوجية هي رواية الصخب والعنف، الجنس والثورة، في مجتمع الآلة الذي لا يرحم الكيان الإنساني، ولعل الفارق بين هذا النوع المبتكر من القص والآخر العلمي من حيث«أن الرواية العلمية تعتمد في معظمها على الخطاب العلمي والمؤسساتي وشخوصها تأتي من المؤسسة بينما تأخذ الرواية التكنولوجية، بأطرافها المهمشة والشخوص المتمردة وتسعى إلى التعامل الواقعي مع الأشياء كمقابل للخيال العلمي الذي ينشغل مع عوالم الكون المتنائية ومع كائنات متخيلة في إمبراطوريات على كوكب لا واقع لها»[2].

ثم إن الرواية التكنولوجية هي أشبه بالأفلام السينمائية التي تبنى على وقائع متخيلة وقائعية تتصارع شخوصها من أجل البقاء بشكل عنيف متسارع يقوم على حسابات علمية دقيقة الذكاء الاصطناعي وعناصر الطاقة ضمن إطار مكاني يوحي بالتصور رهيب لعالم المدينة الحديث، تنتج الأحداث وفق طاقة إبداعية متفجرة وديناميية سردية عالية تعتمد عنصر المفاجأة، من أشهر هذه الروايات رواية "ويليام جبسون William gibson" بالرغم من أنها رواية الخلخلة البنائية إلا أن العناصر منسقة فيما بينها، فهي لا تزال تحافظ على النسيج التقني التقليدي.

[1]– عبد الله الغذامي. النقد الثقافي، مرجع سابق. ص29.

[2]– مجلة العربي. العدد547.الكويت، يوليو 2004م. ص111.

4- نموذج تطبيقي عن الكتاب الروائيين الجزائريين:

- عبد الحميد بن هدوقة ورحلته الروائية:

هو من رواد الرواية العربية الجزائرية وهو الأديب الملتزم الذي عمل على تغيير الواقع نحو الأفضل، وتجلّى هذا الالتزام في إبداعه الفنّي قصةً وروايةً، وإذا كان " ابن هدوقة" قد استعمل الواقع كرؤية فنّية، فإن كان في كتابته يحترم قوانين الواقع الذي ينتمي إليه ويحترم قوانين الفن الذي يُعبّر من خلاله عن معاناته كفرد مرتبط بمجتمع وأمّة.

ولد القاص والروائي عبد الحميد بن هدوقة سنة 1929م بمدينة المنصورة التابعة لولاية سطيف في قرية تركت آثارها على كتاباته، كما أنّه استفاد من نشأته في الريف الّتي أعطته بعدًا واقعيًا في التّعبير لأنّه نقل كل مشاهداته من خلال تسجيل هذه الأحداث التي عاشها...فبعد إتمامه للتعليم الابتدائي انتسب إلى المعهد (الكتاني) بقسنطينة، ولما بلغ من العمر سبعة عشر عاما سافر إلى مرسيليا (بفرنسا) وظل هناك حتى عام 1949 م ليلتحق بالمعهد ذاته لمدة عام، ثم جدّد السفر ثانية وشدّ الرّحال إلى تونس، وقضى بجامع الزيتونة أربع سنوات درس خلالها الأدب، إلى جانب كونه طالبا في (معهد الفنون الدرامية) ليعود إلى الجزائر عام 1954م و يقوم بتدريس مادة الأدب في المعهد الكتاني، ولم يكن " ابن هدوقة" في مهنته مدرسا فقط و إنّما كان مناضلا، مما دفع الاستعمار الفرنسي إلى ملاحقته إلا أنّه هرب إلى (فرنسا) و ذلك في نوفمبر من العام نفسه ليعمل هناك.

وعلى إثر الجهد والتّعب نُقل ابن هدوقة إلى المستشفى وطلب منه الأطباء تغيير عمله، وشجّعه ذلك على الاهتمام بالأدب أكثر، فأخذ يكتب المسرحيات باللغة العربية لتذاع من احدى المحطات، وفي عام 1958يترك فرنسا ملتحقا بـ (تونس) وفيها تفرّغ للأدب، ومن يعود إلى مجموعته القصصية (الكاتب وقصص أخرى) فإنّه لابدّ أن يعيش الواقع الذي عاناه "ابن هدوقة" في تونس حتّى الاستقلال.

ومع فجر الاستقلال والحرية عام 1962 يعود أديبنا إلى الوطن ليعمل في الإذاعة الوطنية إلى جانب أعماله الأدبية التي صدر له منها:

- ✓ في القصة: ظلال جزائرية–الأشعة السبعة–الكاتب وقصص أخرى.
- ✓ وفي الرواية: ريح الجنوب عام 1971، نهاية الأمس 1975– بان الصبح 1981.

وله في قصيدة النثر مجموعة تحت عنوان: أرواح شاغرة، كما صدر له في الدراسة كتاب عنوانه: الجزائر بين الأمس واليوم، وإذا كنّا في عجالة من أمرنا ولا نستطيع أن نأتي على دراسة منهجية معمقة فإنّ ذلك لا يمنعنامن الوقوف عند فن من الفنون الأدبية الّتي مارس إبداعه فيها ألا وهو الفن الروائي، وهذا أيضا لا يمنعنا من القول أنّ "ابن هدوقة" في قصصه يعطينا شرائح متنوعة من الواقع الجزائري...الواقع اليومي المعاش، و هذا ما يؤكّد انتماءه إلى الواقعية الّتي تتوضّح بشكل أكثر في الرواية، و إذا كانت طفولة " ابن هدوقة" في الريف فإنّها مازالت تلاحقه و كثيرًا ما ربط بين علاقة الإنسان بأرضه و حبّه لها والغيرة عليها، و الحفاظ على سمعة الإنسان الّذي دافع عنها حتى أصبحت مستقلّة، والأسلوب الّذي استخدمه " ابن هدوقة" في قصصه وهو يعتمد على اللّفظة الّتي تتعامل مع الواقع، و إن كان قد غلب عليه أحيانا التأنّق الشّعري، وهو الّذي يقول في قصة الإنسان: ورقت الريح لحال هذا الإنسان المسكين، و سألته أن يحدّثها عن خطيبته، لعلّ الحديث ينسيه شيئًا من آلامه في سبيلها.

فقال: خطيبتي جميلة كالشمس، لطيفة كالنّور، عذبة كالخلود، أوهي كالخلود و لكنها متجبّرة كالأبد.

مسكين أيها الإنسان... !

إنني أحبّها حبًا مطلقًا قُدسيًا حبًا أبلغ من الألم وأقوى من الموت، وألذّ من الحياة أو هو الحياة، حبًا هو كلّ الكلّ وكمال الكمال، حبًا هو النّور، لقد عرفت الحبّ مثلي، فكلانا يتألّم وأخوة الألم تفوق أخوة الدّم.

5- الحدث في روايات " ابن هدوقة":

و إذا قلنا أن الرواية العربية الجزائرية تنتمي إلى الواقع و بصورة أدق...إلى الواقع الثّوري بمفهومه الإيديولوجي، فإنّ روايات "ابن هدوقة" تنطلق من هذا الواقع بل تمثل رواياته الثّلاث (ريح الجنوب، نهاية الأمس، بان الصّبح) ثلاثية تأتي على تجسيد الواقع الجزائري منذ أيام الثورة حتى أيامنا هذه ، وإذا انطلقنا من رواية :نهاية الأمس فإنّنا نجد الحدث الذي بدأ من النّهاية ثم انتقل إلى الأمس، الّذي قدّم الواقع النّضالي فأعطى لنا صورة عن وحشية الاستعمار الفرنسي، ثمّ بطولة الثّوار لينتقل بعد ذلك إلى نضال جبهة التحرير خارج الوطن، وبعدها يأتي على ذكر الثورة الاشتراكية بعد الاستقلال و انتصار الثورة الزراعية و مقاومة الإقطاع،...و إذا كان في هذه الرواية قد أعطى البعد الحقيقي للنّضال في خطّين متوازيين، النّضال قبل الاستقلال ثم بعد الاستقلال و جعل التكافؤ موجودًا لدى الشّخصية الثورية، وليقدّم هذه الشخصية الثّورية، و ليقدّم هذه الشخصية المتنامية في رؤية أخرى، وذلك من خلال روايته (ريح الجنوب) يصور لنا فيها قضايا واقعه من تخلّف وجهل واستغلال ثم تنمية للوعي، و محاربة الجهل والاستغلال و لهذا لاقى جهدا في إيجاد المعادلة التي تجسّدت في الثورة الزراعية والإرادة البنّاءة.

و يكون بذلك قد أبرز في هاتين الروايتين قضية الأرض كما عمّق الصّراع بين الثورة من جهة وبين الإقطاع من جهة أخرى ثم جعل الثورة تنتصر على الإقطاع، و هذا يعني انتصار الجماهير الكادحة و هذا ما أكّده (البشير) منذ وطأته أرض القرية بقوله: « جاء

ليحدث انقلابا في حياة هذه القرية النائمة، جاء ليقول لهم أنّهم يعيشون خارج الزمن، و خارج التاريخ و خارج التطور الاجتماعي...»[1].

و إذا كان قد أدّى دوره في انتصار الثورة الزراعية في الريف، فإنّه يشعر أن هذا الدور يوجب عليه الانتقال إلى المدينة وهو يلاحق الاستغلال أنى وُجد لأنّه يعتبر أن ثورته مازالت قائمة، ولهذا يتّخذ من العاصمة مركزًا محوريًا للحدث في روايته (بان الصبح) والصبح هنا كشف حقيقي لما عانته الثورة الاشتراكية من مستغلّين و انتهازيين وبرجوازيين ، والذين يتصنّعون البورجوازية زيفا والوصوليين وذلك من خلال أسرة يقودها (الشيخ علاوة) الأب أو كما تسمّيه ابنته (دليلة) (الجنرال)، وفي تلك الثكنة و المقصود بها العمارة وبعد مدّ و جزر يكشف النّقاب عن وضعية الجميع مبينا أن الحقيقة لا يمكن أن تظل بعيدة عن الرؤية وتتوضح حقيقة أسرة (الشيخ علاوة) التي تتستر خلف المظاهر، و تكمن فيها كل السلبيات من وصولية و برجوازية.

6- البطل في روايات " ابن هدوقة":

و إذا كان الحدث في الروايات أدبيًا، يشكّل أمدا للنّضال الثوري، فإنّ البطل في الرواية هو الذي قاد هذا الحدث وجعله قائما من خلال العمل أو التجسيد له...وهذا ما يجعلنا نشعر بمسؤولية البطل أو الشخصية المحورية، في روايات "ابن هدوقة" فشخصية مالك في رواية "ريح الجنوب" تبنّت الثورة ضد الإقطاع وهذا ما يدفع مالك إلى التفكير والعمل بكامل قدراته لينتصر على الرغم من كل الإغراءات التي قدّمت له حتّى يبتعد عن مساره النّضالي...و لذا كان هو " ابن القاضي" في صراع دائم دون أن يتأثر بعاطفة ما، فثورته على قدر موقعه النّضالي،...ذلك ما تَعلَّمه أيام التحرير، و طبّقه في الأمس و يطبّقه اليوم.

[1]- عبد الحميد بن هدوقة. نهاية الأمس، الجزائر ط2، 1978. ص 49.

و " ابن هدوقة" لم يقف عند "مالك" في (ريح الجنوب) وإنما عاش الثورة أيضا في روايته (نهاية الأمس) هذه الثورة التي تمثلت في شخصية " البشير" الذي ظهر لنا بوجهه الثائر الذي لا يعرف الكلل ولا الملل حتى ولا المهادنة وكان البشير هو الجزائر«جاء ليحرض الناس أن يثوروا على أوضاعهم جاء ليحدث انقلابا في حياة هذه القرية النائمة» [1]. ولذلك رأيناه مناضلا في جبهة التحرير وهو القائل لزوجته أثناء ذهابه إلى الجبل « ثقي أني سأعود و أن الجزائر ستتجدد يجب أن تدركي معنى هذا الفراق، أنه من أجل أن نحيا حياة أخرى» [2]، ولم يكف عن الثورة بعد الاستقلال فكانت مجابهته مع (ابن الصخري) الإقطاعي.

و يبدأ الامتحان في القرية التي حل بها، و يأخذ الصراع قمة التأزم، و يكتشف أن زوجة (الحركي) هي زوجته التي لم يعرف عنها شيئا منذ جرح أيام حرب التحرير و نقل إلى الخارج، ولما عاد وجد أن قريته التي كان يقطنها قد تهدمت، و أن أهله اندثروا.

و اكتشف أن (فريدة) الطفلة التي عطف عليها و أراد انقاضها إلا أنها ماتت هي ابنته الحقيقية، مع كل ذلك انتصر على (ابن صخري) وانتصر بذلك على الإقطاع وعادت إليه زوجته، ولما انقضت مهمته في القرية قال لشيخ القرية: " سأقضي في كل قرية سنة حتى تبرز إلى الوجود قرى في كل مكان لا تمت بصلة إلى قرانا القديمة إلا من حيث الانتساب".

ومن خلال هاتين الروايتين، كان البطل مؤمنا بتغيير الواقع مبينا قضايا الثورة وارتباطها بالمستقبل.

أما في رواية (بان الصبح) فمن البطل؟ هل هو الأب الشيخ (علاوة) ، أم الجنرال الذي يزعم أنه يمثل التفتح تاركا مسؤولية البيت كلا حسب موافقة الأفراد لكنه أبقى لنفسه

[1]– عبد الحميد بن هدوقة. نهاية الأمس، مرجع سابق. ص 29.

[2]– عبد الحميد بن هدوقة. مرجع سابق . ص 36.

مسؤولية الدفاع و المالية الخارجية، وهو الذي هزته المناقشات التي تتعلق بالميثاق الوطني، أما الابن (عمر) الذي يشغل منصب مدير الشركة و تحفه المشكلات وخاصة أن العمال يعرفون عنه كل شيء،...أم هو الابن (مراد) الذي يحلم بالمنصب والجاه و الثراء...

ومنه إلى جانب هذه الشخصيات شخصية أخرى لا تقل تكوينا عما ذكرت إنها ابنة الشيخ " علاوة" (دليلة) الجامعية التي تدرس بكلية الحقوق المستغلة التي لا يهمها سوى المظهر ولو كان خداعا، و لهذا كانت ضحية شاب يشبهها في الطباع.

لكن ابنة الشيخ علاوة الكبرى (زبيدة) كانت ضحية طمع أبيها فظلت بلا زواج إلى جانب هذه الشخصيات توجد شخصية هالة التي مازالت في الثانوية و تتأثر بالأسرة شيئا فشيئا وشخصية (نعيمة) ابنة الأخ الشيخ (علاوة) التي جاءت لمتابعة دراستها الجامعية وكانت إقامتها في منزل عمها . !وكانت نموذجا للفتاة الجزائرية خُلُقًا وخَلْقَا.

إذن من هي الشخصية المحورية في هذه الرواية؟

التكنة تظهر دليلة منذ بداية الرواية إلى نهايتها، ومن خلال شذوذها تقدم لنا شرائح من واقع مزيف، واقع الاستغلال والتصنع الكاذب، وكذلك(الشيخ علاوة) الذي يكون محور الحديث والصراع، أما شخصية (نعيمة) التي تحاول الجميع أن تكون الخطيئة متلبسة بها درءا للحقيقة، وإبعاد الشبهة عن كل فرد في هذه العائلة...كل هذه الشخصيات الثلاث التي جذب البطولة، والدور الرئيسي بكل فعالية، ولكن يبدو أن الروائي "ابن هدوقة" يريد أن يتخلى عن هؤلاء جميعا لأنه لا يريد أن يكون البطل ممثلا في أحد هؤلاء، وهذا ما جعله يركز على التشخيص في الرواية، تشخيص الواقع، وجعله يأخذ دور البطولة، ويكون بذلك قد استفاد من الصراع القائم ما بين الثورة من جهة، العاصمة من جهة ثانية، من خلال الحرب الباردة بين أسرة الشيخ علاوة التي تمثل التلميذ في الثانوية والطالب في الجامعة، والموظف في الشركة...أي أنه ركز على أهم المواقع الهامة التي تنطلق منها الثورة

الإشتراكية، فهناك الثورة الثقافية، والثورة الصناعية والواقع حتما لا يظل الأمر فيه طي الكتمان، هذا ما جرى الأسرة الشيخ علاوة، تلك هي بعض الملامح في روايات عبد الحميد بن هدوقة التي يهدف من خلالها إلى خدمة واقعه ومجتمعه.

وقد كتبت مجلة الموقف الأدبي السوري في عددها 116 لشهر ديسمبر عام 1980م في مقال لأحمد دوغان عن رواية نهاية الأمس للروائي الجزائري عبد الحميد بن هدوقة يقول فيه "إن الروائي عبد الحميد بن هدوقة قد جسد رؤية واقعية خلق تؤمن بالديمقراطية والاشتراكية، والعمل الفني الذي تبناه يرسم قضايا الشعب، قضايا الثورة التي تربط بالمستقبل...، وبقدر هموم المستقبل كان العمل الإبداعي مستوعبا هذه الهموم".

3- تطورات الرّواية العربيّة المعاصرة

3-1- مظاهر التّحول في الكتابة الروائيّة العربيّة:

3-1-1- ظاهرة التّجنيس الفنّي: (الأجناسيّة)

- **في الاصطلاح:**

لقد شهد مُصطلح "التّناص Intertextuality" منذ أطلقته الباحثة البلغارية الأصل "جوليا كريستيفا" kristeva في المجلّتين "تل كل" Telquel وكريتيك Critique"، في عدّة أبحاث نشرتها ما بين 1966م-1967م[1]، هذه التعريفات التّي وسعت في مفهومها لم تخالف جوهرها، أو تتجاوز مفهومها النّظري الاصطلاحي التأسيسي الذّي وضعته "كريستيفا" Kristeva كأوليّة لهذا الاصطلاح أو المفهوم، والذّي تعارف النّقاد عل أنّه تلك الفاعليّة المتبادلة بين النّصوص ،« والتّي تعتقد اعتقادًا جازمًا أنّ كلّ النّص هو في آن واحد امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، وأنّه ترحال للنّصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّي معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعةً من نصوص أخرى»[2]، مبنيّة في صيغتها الإنشائيّة على تداعيات النّصوص التّي تدخل في تركيبة النّص البنيويّة أو الدلالية .

وقد وضع جيرار جنيت Genette مصطلحين هما: Hypertext وHubertaxt للإشارة إلى النّص المؤثّر والنّص المتأثّر وهما اصطلاحان لم يتم تداولهما ولا استعمالهما نقديًا أو بحثيًا، ولم يجتهد في تعريبهما المتخصّصون نظرًا لاعتمادهما جذرين غير دقيقي الدلالة وهما: Huper وHupo" ، لذلك يُستحسن استعمال المصطلح الشائع"Intertexte" للإشارة إلى النّص المستقبل (المتأثّر) والنّص المقتبس (المؤثّر)، وينبغي التفريق بين هذه الاصطلاحات منعًا للالتباس، وهذه الاقتباسات أو المؤثّرات قد يسعى إليها الرّوائي كما تكون غير متعمدة.

---

[1]-ينظر: حماد حسن محمد. تدخل النّصوص في الرّواية العربيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر 1997، ص23.

[2]-جوليا كريستيفا: علم النّص. تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الحليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1927. ص21.

«ولعلّ تجربة الرّوائي "نبيل سليمان" تشهد تصعيدًا وتوسيعًا وتعميقًا للشّكل الأوّلي البسيط لهذا الاستعمال، الذّي لا تتجاوز فيه الوظيفة والشكل التّناصي نمط استنساخ النّصوص الشعريّة في المتناص السردي العربي القديم من طراز "ألف ليلة وليلة" التّي كانت معروفة لدى العرب المسلمين قبل مُنتصف القرن العاشر الميلادي»[1].

ويعتبر هذا الأخير التّناص نمط من الاشتغال التقليدي في المقتبسات الحرفيّة، لا صلة جدّية له بمفهوم "التّناص" وممارسته في الرّواية الحديثة، «وهذا ما يجعل من ملاحظاته بشأن اعتبار التّناص إلاّ تعبيرًا عن ذلك الهم الحِداثي الضاغط وتجلّيًا مُبْكِرًا لهذا العنصر الأساسي من عناصر الكتابة الرّوائيّة الحديثة»[2]، يشتغل على مصادر شعريّة ونثريّة شديدة التّنوع والاختلاف (منها التاريخ القديم والحديث والمعاصر، كُتُب رحلات، نصوص دينيّة، أمثال شعبيّة، تراث أدبي شعري ونثري، نصوص روائيّة غربية،...الخ) عن طريق أسلبة stylisation جديدة للمقتبسات التّي تُعيد خلقها في وظائف جديدة وأشكال تستجيب فيها للوحدة الأسلوبيّة العليا للمتناص الرّوائي، ويُصبح المتناص في هذه الحالة موضع إلهام وكشف جديد من المتناصي الرّوائي فيُحوّل كل منهما الآخر ويتحول به بالمعنى الذّي تُقدّمه "جوليا كريستيفJulia kristeva" لمفهوم التّناص على نحو لا يُمكن فصلهما عن الآخر، ليحقّقا الوحدة الإبداعيّة الجدليّة للنّص الرّوائي.

3-1-2-العوامل الفنيّة لظهورها:

والتّجريب حاملة معها بصمات إبداعية جديدة وفاتحةً أُفق تغيّرات جديدة فرضها الواقع والمأمول وكانت ظاهرة التّجنيس إحدى بدائع هذه الصّنائع.

كثيرًا ما يحكم بعض النّقاد أو القرّاء على أنّ الرّواية عملاً أدبيًا مُعينًا ليس روايةً، استنادًا على التعريفات (القديمة) الكلاسيكيّة القديمة ومقارنةً بالأعمال السابقة التّي لا يجد

[1]- غنيمي محمد هلال. الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط5، د.ت.ص220-221.

[2]-سليمان نبيل. بمثابة بيان روائي، دار الحوار اللاذقية،بيروت، ط1، 1998. ص21.

لها شبهًا بما احتوته من تنويعات وتشكيلات وتحدّيات روائيّة، وبناءًا على ذلك قام بسحب صفة الرّواية أو الفنيّة عنها، والحقيقة أنّه وقف موقفًا مُحافظًا مُقيّدًا بالانبناءات (التّقليدية) والتّعريفات التقليديّة القديمة، رافضًا بذلك كلّ التّجديدات الممكنة مغلقًا آفاق الإبداع والتّحول والحقيقة أنّ المواضيع والأشكال الرّوائية تتجدّد مع الزمن وعلى الناقد أو القارئ أن يكون مُنفتحًا يستقبل الانجازات الإبداعيّة ويتعامل مع إفرازات الساحة الأدبيّة بوعي من غير أن يضع شروطًا مُسبقة على نمطيّة إبداع الرّوائيين، فلم تعد القراءة النصيّة اليوم تقف على المُنجزات أو الأحكام النقديّة السابقة على النّص الرّوائي بل تنطلق من داخل النّص كما يُؤكّد على ذلك بعض النّقاد المُحدثين، فعلاقة القارئ اليوم بالنّص السردي قد تغيّرت ويرجع ذلك أساسًا إلى التّحول الطارئ الذّي مسّ شكل ووظيفة الأدب فيتميّز السرد العربي المعاصر خاصّةً باستدعاء القارئ للمُشاركة الفعليّة في بناء النّص، وهذه المُشاركة كانت أحيانًا حاسمة في هذا النّمط الإبداعي لأنّ الكاتب يخاطب المُتلقّي مباشرة، ويدعوه للإسهام معه في عمليّة تكوين النّص، وهكذا ما عاد القارئ المعاصر مُجرّد مُتلقٍ سلبي، «إنّه يقوم بنشاط ذهني مزدوج يتلقّى اقتراحات المؤلّف ثمّ يعيد بناءها من جديد ليكشف نصّه الخّاص»[1]، لذلك فالقراءة النّصية الجديدة تعدّ قراءة تجاوزيّة، إضافةً إلى أنّ كل نص إبداعي جديد يتطلّب قراءة إبداعيّة جديدة.

إنّ العوالم الميتافيزيقيّة في الرّواية العربية استباحت حُرمة الرّواية في حين لم تتمكّن من اختراق النّموذج الشعري كما فعلت على الأقل مع الرّواية، وإن كان الأمر على هذه الشاكلة ،لماذا يُحدد جنس هذه الكتابة ويُنسب إلى الرّواية؟، لماذا لا يُترك الغلاف أو الكتاب بلا تشخيص أو تحديد؟، وقد جاء هذا الاختراق تعبيرًا عن حالة الإنهاك النوعي التّي حلّت بالرّواية لاسيما بعد خمسينيات هذا العصر.

[1]– حميد الحمداني. القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب. ص13.

4- ظروف نشأتها (الرّواية الميتاقصية):

بانفتاح العصر الحديث على متغيّرات العصر المتسارعة المتمثّلة في الثورة العلميّة المعرفيّة وتطوّر وسائل الاتصال والمعلومات وولادة أشكال إبداعيّة هجينة وأحيانًا أصيلة تزامنت مع هذه الثورة الشاملة، وما حدث بينها من تأثر وتأثير أدى إلى تداخل الأجناس الأدبيّة والفنيّة فطُرِحت إشكاليّة التّجنيس فالرّواية الميتاقصيّة العربية تندرج في حركة تنويريّة كُبرى خضعت لها هذه الأخيرة انطلاقًا من ستينات القرن العشرين ولم تبد ثمارها إلاّ مع أواخر السبعينات، فقد سميّت الفترة التّي سبقتها بـ: "الفترة الحرجة[1]، وجاءت هذه المتغيّرات على إثر مطالب أملتها تطلّعات الشعوب العربيّة نحو التّحول والانعتاق على إثر الإخفاق الفاجع للحلم العربي كما ذكرنا آنفًا على إثر هزيمة 1967م ، وما عصف بالذّات العربيّة والمد القومي و الدّولة الشموليّة التّي تحكمها السادية من مُراجعات وتجاوزات لعلاقات الفرد بمُحيطه الخارجي «أدّت إلى إطلاق الفنّان لما يكاد يكون إحساسًا مازوكيًا معذّبًا للذّات من الشك والتّساؤل»[2]، طال جميع الأنظمة السائدة بما فيها الموروث الثقافي السائد إمّا بالخروج عليه خروجًا مُطلقًا من أجل تجاوزه واستحداث البدائل أو توظيف أيقوناته أو أدلّته الشكليّة أو الضمنية الجُزئيّة أو الكُلّية اعتمادًا على تقويض عناصره الداخليّة وهو ما عجل بحضور هذه الظاهرة في الاستعمالات الرّوائية.

ولا ننسى وقع انتفاضة فرنسا عام 1968م الطّلابية على هامش الوقائع العربية المشار إليها آنفًا، فلقد توسّعت حركة المّد الثوري تأثّرًا بالمشهد العربي ليشمل العواصم الأوروبيّة ويمتدّ أثره إلى الولايات المتّحدة الأمريكية لتُعلن شعوب العالم رفضها لواقع مُزيّف بنقد ثقافته التّقليدية والواقع الثقافي والاجتماعي بجميع دعائمه بما فرضه من مظاهر القهر والتّسلط والحرمان الفكري والمادي، غير أنّ تعقد الصّلات بين التّغيرات الاجتماعية

[1]- ينظر: رياض نجيب الريس. الفترة الحرجة، نقد في أدب الستينات، دار رياض الريس، لندن، قبرص، ط2، 1992.
[2]- إدوارد الخراط.أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999. ص17.

والسياسيّة والكتابة الإبداعيّة أدى إلى تأخّر الفن القصصي والروائي يعي ذاته وينعكس عليها بالنّقد، يعود تاريخ الرّواية العربية إلى القرن السابع عشر غربيًا في حين يمتدّ تاريخ نشوء مثيلتها العربيّة إلى خمسين سنة التي خلت، وهذا يُبرّر عدم رسو تقاليد واضحة للكتابة الرّوائية، سيما وأنّ الرّواية العربية حاولت تقليص الفارق الزمني بين تاريخ وفنّية الرّواية العربية وقرينتها الغربيّة محاولة بذلك اختصار أهم التحولات التّي لحقت بالرّواية الغربيّة وتُمثّلها قلبًا وقالبًا «وقد ساعد تواصل الرّواية العربية مع تراث الرّواية العالمي، على جسر الهوّة زمنيًا، فلم تقتصر ثورة الرّواية الستينية، على النتاج الرّوائي العربي قبلها، إنّما متحت من معيّن روائي عالمي، وقدّمت تمثلات وبدائل روائية محليّة، وضعتها في مصاف الرّواية العالمية الحديثة» [1].

إنّ الروائيين العالميين والعرب منهم تحديدًا أثبتوا قدرتهم على استيعاب وإنتاج إبداعات جديدة لم يسبق لها تاريخهم الفنّي والإبداعي بفعل التّواصل الحضاري وانفتاح العالم على مُختلف المؤثرات الأجنبيّة واختلاف نوعيّة المتلقين ودرجة وطبيعة تلقيهم لها وبمظهرها في شكل إبداعي جديد لا يدرج تحت أي مسمى أحيانًا سوى "نص" أو "كتابة" «فالنّظام الجديد إذن قد حلّ محل القديم، بواسطة مناورة حاذقة من الانزلاقات والاستبدالات وإعادة التّأويل اللاوعية أو المكتومة مما يسمح بإبرازه بشيء من التجاوز، لاريب، ولكن بدون فضيحة، على أنّه مُطابق للنّظرية الكلاسيكيّة»[2].

إنّ ظاهرة الأجناسيّة أو ما يُعرف بالتأثيرات المتبادلة بين الأجناس الأدبية والفنيّة تدخل ضمن التّكوين الأساسي للشخصيّة المبدعة ذلك لأنّ الملكة اللغويّة أو الأدبيّة أو الفنيّة هي من سمات الفرد المبدع التّي يتفرّد بها عن غيره وتفرض المؤثّرات الاجتماعية والثقافيّة والتاريخيّة نوع الشكل الفنّي الذّي يختاره الرّوائي فعلى سبيل المثال: سادت أجناس

[1]– أحمد خريس. العوالم الميتاقصيّة في الرّواية العربية، ط1، 2001، دار الفارابي، بيروت، لبنان. ص101.

[2]– جيرار جنيت. مدخل إلى النّص الجامع، ، تر:عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثّقافة، 1999. ص34.

بمسارحها وأساطيرها الإغريقيّة والرومان بنحوتها وملامحها، وإفريقيا بموسيقاها الإيقاعيّة وبراريها والشرق برقصاته الإيحائيّة والأندلس بموشحاتها، ويتّم توجيه الملكة الفنيّة لدى المبدع وفقًا لاحتياجاته الجوانيّة والخارجيّة (المطالب الاجتماعيّة) هذا وخير ما يُمثّل هذه الاستعمالات الدلاليّة في الإنجازات الرّوائيّة أحلام مستغانمي التّي تجاوزت الأدب في أدبيّة وفنيّة محدّدة أماكن وأزمان خاصّة نتيجة ظروف خاصّة منها الرسم والنحت والموسيقى في فترة القرون الوسطى وقد تمثّل هذا العصر كل من أنجلو رافاييل دافنشي Angelo Raviel Da vinci، موزار ليست Mozart List ...الخ، أمّا العرب فقد تسيّد الشعر مقاماتهم على العهد الجاهلي وزينت الخطوط والأرابيسك العصر الإسلامي، ومع صعود البرجوازيّة على الساحة الأوروبيّة احتلت الرّواية الصدارة وعرفت الصين بزخارفها ومُنمنماتها و بمعابدها و أهراماتها الفرعونيّة، واليونان توظيفاتها التناصيّة، أمّا على الصعيد الأدبي "فإنّني لا أدّعي بتاتًا أنّي أنفي عن الأجناس الأدبيّة كل أساس" طبيعي "وعابر للتّاريخ بالعكس: إنّي أعتبر كبديهة أخرى غير واضحة، حضور موقف وجودي أو "بنية "أنثوروبولوجيّة" أو "استعداد عقلي" أو "قالب خيال" أو كما يُقال بصورة أكثر شيوعًا حضور إحساس مأساوي ملحمي أو غنائي أو درامي تحديدًا، ولكن أيضًا إحساس مأساوي هزلي رثائي، عجائبي، روائي...إلخ، إحساس تظلّ طبيعته ومنبعه وتواتره، وعلاقته بالتّاريخ من بين أشياء أخرى بجاجة إلى الدّراسة، ذلك أنّه بوصفها متصوّرات أجناسيّة، فإنّ المصطلحات الثلاثة للنموذج الثلاثي التقليدي لا تستحق أي رتبة هرميّة خاصّة: ملحمي، مثلا: لا يعلو فوق الملحمة والرواية والأقصوصة، والحكاية...إلخ، إلاّ إذا فهمناه بصيغة سرديّة أمّا إذا فهمناه بوصفه جنسا الملحمة وأعطيناه مثلما فعل "هيغل" مُحتوى غرضيًا مخصوصًا، فعندئذٍ لم يعد قادرًا على احتواء الروائي والعجائبي كذلك الشأن بالنسبة إلى الدرامي بالنظر إلى المأساوي والهزلي بالنسبة إلى الغنائي بالنّظر إلى الرّثائي والهجائي، «فمهما كانت درجة التعميم التّي نضع أنفسنا فيها فإنّ الظاهرة الأجناسيّة تخلط بطريقة مُهمّة الظاهرة الطبيعيّة والظاهرة الثقافيّة»[1]،

[1]– جيرار جنيت. مدخل إلى النّص الجامع، مرجع سابق. ص59–60.

وفي سياق الحديث ذاته لا يُمكن أن نتحدّث عن أجناسيّة نصلت من التاريخيّة مع الاحتفاظ بحدّها الأجناسي.

هذا عن الإمكانيّة الأولى أمّا عن الأخرى المُضمرة والتّي ترجع إلى الخلفيّة الثقافيّة وتركيبته المعرفيّة للرّوائي فبعض الكُتّاب الرّوائيين يُتقنون أكثر من فن ولا نتحدّث تحديدًا عن الأجناس المتقاربة كالشعر ، الرّواية ، القصّة والمسرح التّي كان يُبدع فيها "غسان كنفاني" و"طه حسين" و"العقاد" و"توفيق الحكيم" وعلى الصعيد العالمي تقف لوحات "فيكتور هيغو Victor Hugo" ووليم ليك William lake" و"هنري ميشو Henry Misho" خير شاهد على ما نقول.

«لقد سلف أن أكدت الحضارة العربيّة على اختلاف مشارب بنائها مقولة التجاوب بين الفنون إلى حد النّماذج فتآلفت عوالم كالنثر والشعر والإيقاع والنحت والحفر والنقش...وامتحت الحدود بينها جميعًا... فهذه مروّية ألف ليلة وليلة، وهذا قصر الحمراء، وتلك روعة البلاغة القرآنيّة، فمن العسير أن تفصل فعليًا بين العناصر الأهلية لكل ضرب من ضروب هذه الفنون على حدّة»[1]، إلى سبيل التمثيل فالبعض يُتقن إلى جانب هؤلاء فن الرّيشة أو النحت أو قد يُتعدّد مرجعيّته اللغويّة فينطق بأكثر من لغة، ويتحدّث النّقاد اليوم عن اللغة الشعريّة التّي طبعت الكتابة الرّوائيّة حيث تحاول اللّغة السرديّة أن تضاهي في إنشائياتها المُستوى الأعلى للّغة (اللغة الشعريّة بعد لغة القرآن الكريم) عن طريق تبعيد المُستويات الدلالية والتلاعب بمواقع التراكيب اللّغوية على اعتبار أنّ النثر الأدبي يحتل موقعًا وسيطًا بين لغة الشعر ولغة التداول العادية واللغة السرديّة في محاولتها للتشعر تعتمد مبدأ التوازي الذّي هو ليس شيئًا خاصًا باللغة الشعريّة ،إنّ هناك أنماطًا من النثر الأدبي تتشكّل وفق المبدأ المُنسجم للتّوازي... ومهما يكُن الأمر فإنّ هناك فارقًا تراثيًا ملحوظًا بين تواز في الشعر وبينه في النثر، ففي الشعر يكون الوزن بلا ضبط هو الذّي يفرض بنية

[1]– صلاح الدين بوجاه. مدونة الاعترافات والأسرار، سراس للنشر 1985 د.ط. ص13.

التوازي: البنية التّطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النّغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضيّة التّي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النّحوية والمعجميّة توزيعًا مُتوازيًا ويحظى الصوت هنا حتمًا بالأسبقيّة على الدلالة وعلى العكس من ذلك نجد في النثر أنّ الوحدات الدلاليّة ذات الطاقة المُختلفة هي التّي تُنظّم بالأساس البنيات المتوازيّة وفي هذه الحالة يؤثّر توازي الوحدات المترابطة على أساس المتُشابهة أو التباين والمُحاورة بشكل فعّال على بناء الحبكة وعلى تخصيص ذوات الفعل ومواضيعه وعلى انسياب السّمات السرديّة.

في حين تميل الرّوايات المُعاصرة إلى توظيف البنى الشعريّة بنوع من المزج بين السردي والشعري في تقاطيع نصيّة مُتقاربة أو مُتطابقة المداليل أنّ هذه الظاهرة عبارة عن «ترحال للنّصوص وتداخل نصّي ففي فضاء نص مُعيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مُتقطّعة من نصوص أخرى أي بصيغة أخرى تحديد خصوصيّة التنظيمات النّصية المُختلفة عبر موقعتها في النّص العام (الثقافة) الذّي تنتمي وإليه ينتمي بدوره إليها»[1]، في حين كان النّص الرّوائي قبيل هذه الفترة التّي تحدّثنا عنها عبارة عن نص مُغلق.

إنّ الذّات المبدعة المهيّأة لاستقبال أكثر من جنس إبداعي وصياغته تتيح نصًا إبداعيا هجينًا في علامة مائزة تدعى بوحدة الأجناس الإبداعيّة التّي قد تضم جنسًا أو جنسين أو أكثر من أشكال الإبداع الفنّي ، وحين يطغى أحدهما على الآخر بينما هي معه، ويكتسب خصائصه قد تضيع هوِيّته بانتسابه إلى أحد هذه الأجناس المقاربة والمجاورة وتسقط الأعراف الإبداعيّة للأجناس الأدبية ويلحق بها الإرباك فيعسر تصنيفها وهو ما يسمح بتوالد أصناف أدبيّة جديدة، ثمّ إنّ تداخل الأجناس وتسرب بعضها ضمن الأخرى مسألة طبيعيّة سيما وإذا كان كاتبها يملك ذخيرة معرفية ونسيجه القصصي وهو ما يعطي للنّص المؤلّف صبغة فنيّة وجمالية راقيّة «إنّ الرّواية الكُبرى لا يحل محلها شيء آخر، ولهذا فهي تكسب جميع الحوادث العادية التّي التقطتها هذه الصفة، فلا حصار خارجي يمنع

[1]– جوليا كريستيفا ، علم النّص، تر: فريد الذاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997. ص18.

على الحوادث العادية، وعلى بعض التّأنقات المزعجة، والعاميّة أن تساهم في هذا المجال»[1] فعن علاقة الكتابة بالشعر فـ«إنّنا نعثر في الرّواية على مقاطع شعريّة إذا أعملنا فيها قص المنتخب، مقاطع تبدو كأنّها شعر منثور أو شعر منظوم»[2] ، وعن علاقة الكتابة بالرسم نمثل بقول "نزار قباني" عن الشعر أنّه: "رسم بالكلمات"، ولعلّ في هذا متطابقًا مع مفهوم العلامة في اللسانيات الحديثة وفي هذا تفصيل إذ يعبر الدال في شكله الصوري عن رمز لفكرة أو شعور بصفته الحامل المادي للمدلول وترتبط هذه المكونات بجملة من العلاقات بين الدوال الصور ويقابلها بالرسم والكتابة على اعتبار أنّها تأليف بين هذه المتراكبات، وهذا النظام الذّي يربط بين هذه العلاقات لا يتّسم بالثبات فهو متغيّر بتغيّر الأشكال التعبيريّة نفسها وأساليبها وتقنياتها داخل الجنس الأدبي الواحد، « وهنا يمكن أن نسجّل اختلافها مع "تودوروف Todorov" و"جنيت Geanett" اللذين يقيمان تماثُلاً بين تحليل الجملة والخطاب بحسب مقولات النحو، ويمكن السبب في رأي الجماعة في أنّنا نجد عدّة أنظمة غير لسانيّة يستعمل فيه الحكي بالسرد مثل الفنون التشكيليّة والمسرح والسينما»[3]، فماذا إذا تعدّدت الأجناس؟ أكيد ستزداد المسافة بين صوريّة الشعر وشعريّة الصوّر، فهذا الانتقال من التجديد في الشكل والمضمون مع التحول الذّي ترافق مع التغير على المستويات الظاهرة والباطنة في الحياة الاجتماعيّة وتعقدها وتداخلها الذّي طبع الإنجازات الرّوائية صار مسكونًا بروح تحرّرية صنعته من عوالمها الباطنيّة لتكتشف المناطق المعتمة والمحرّمة في النفس البشريّة ليخترق الإبداع الرّوائي المحظور والمقدس في معركة ساخنة بين أدباء هذا القرن تعمل على كشف المستور وتعريّة أسرار النفس البشريّة وحيوانيّة الإنسان المختفيّة وراء إنسانيّة مصطنعة في بعض النماذج البشريّة.

---

[1]– ميشال بوتور. بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982. ص38.

[2]– رومان ياكبسون. قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار تو بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988. ص108.

[3]– سعيد يقطين. تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997. ص31.

جاءت الرّواية الميتاقصيّة بذلك صرامةً منطقة وتراتيبة عناصره فمالت بعضها على اضفاء لمسة سحريّة وهو الطابع الذّي اتّسمت به الكتابات الأمريكو لاتينيّة والتّي امتاح من نهجها نجيب محفوظ في "ملحمة الحرافيش" 1977م، في حين حاولت النّصوص الحداثية العربيّة استنطاق الموروث الأدبي والحضاري في مزاوجة بين السرود الوسيطة والمتأخّرة كالكتابات القصصيّة الأولى التّي شكّلت بدايات القّص العربي (كألف ليلة وليلة والجاحظ والهمداني، والتوحيد،...إلخ) ومؤلّفات المؤرخين كابن إيّاس والمقريزي، مُحاولة بذلك الخروج عن النمطيّة الجاهزة التّي استوردها الرّواد من الغرب، ويتمثّل الدارسون لهذا النوع من الخروج عن القاعدة بكتابات "جمال الغيطاني" على اعتبار أنّها أولى التّجارب في هذا الحقل.

إنّ الرّواية الميتاقصيّة الجديدة منفتحة على جل التقنيات والتوجهات الرّوائية الما قبل حداثيّة والحداثيّة وما بعد الحداثة، وتلك التّي أنتجها ماضي الرّواية العربيّة ولعلّ هذا ما فسح المجال أمام اتّساعها وانفتاح أفقها على التعدّدية الثقافيّة والإنتاجية وحقلاً لحركات التجريب الرّوائيّة والحداثيّة بممارستها النّصية المنفتحة على الثقافة الكونية فيما تداري حدود الأنواع الأدبيّة، فقد أضحى مقرّرًا «أنّ الرّواية تجسّد جماع الحداثة من وجوه جمّة، بل لعلّها في الأدبيّة جديد على ما يُمكن أن نسمه بالجديد إنّها الساعة وبلا منازع مؤسسة "لنص جمع" تتعدّد الهواتف والأجناس وضروب الخطاب، فيجتذب إلى مجاله القصيدة والمقطع الملحمي والمشهد المسرحي فضلاً على نص السرد القصّي بمُختلف سماته وحيثياته»[1].

إنّ البعض يعترض على مثل هذا الإنبناء النّصي ويعتبره خرقًا للشّكل الرّوائي كما يعبّر عن ذلك عبد الكبير الخطيبي في مقالته الموسومة بـ"في الكتابة والتجربة" إذ يقول: إنّ هذا الخلط بين الأجناس الأدبيّة فن إرهابي يحطّم البناء الخاص بالرّواية ويخلق لغةً تتفجّر من كل جانب، هذه المغامرة الكتابيّة تمثّل عينات من ذلك "الجنس الجامع" الذّي يفجّر

[1]–صلاح الدين بوجاه. مقالة في الرّوائيّة، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994. ص60.

الشكل الرّوائي الغربي الكلاسيكي دون أن يتيسّر له الزّج به مباشرة ضمن ما تواضع النّقاد على تسميّته "بالرّواية الجديدة" فألبار ممّي Albert Memi يزاوج بين الخرافات ويلابس الخيال بالواقع فيجعلنا حيّال الرّواية وراوية الرّواية، فهل نتساءل على غرار ما فعل "تزيفيتان تودوروف Tzvitan Tudorov" "ما مصدر الأجناس الأدبيّة؟ لنقل ببساطة أجناس أدبية أخرى، جنس جديد هو أبدًا تحول لجنس أو لزمرة أجناس قديمة قلبًا أو تحويلاً أو تداخُلاً".

على العموم لم تعد هذه الظاهرة على أيّامنا تثير جدلاً لا يقر بها، فقد استطاعت أن تتخطّى بمقاصدها حدود الفهم والاستعمال الضيّق، وصارت صنوًا للحداثة تتّصل بجذور التّحولات الطارئة اليوم وأخرجت المادة السرديّة العربية من الإتّباع والاستنساخ والتّجارب والنماذج التقليديّة ومحدوديّة أفقها الإبداعي الخصيب.

يعود الجنس الرّوائي لهذه التّقنية Metafiction ميتاروائيّة (الرّواية حول الرّواية) إلى العمل الرّوائي الإنجليزي "لورنس ستيرن" Sterne (1713م-1768م) الشهير في القرن الثامن عشر، الذّي صدر بين عامي 1750م-1767م، «حيث يتدخّل الرّوائي في مُجريات الأحداث مُخاطبًا القارئ مباشرة أو مُحيلاً إيّاه على صفحات سابقة من نصّة الرّوائي»[1].

ثمّ أتى على هذه التقنيّة النسيان واستعادها في القرن العشرين الرّوائي "أندريه جيد Andre gide" (1869-1957) في روايته مُزيّفو النقود" les faux monna yeurs 1926، إذ يتوقّف السرد مرّات عديدة في فصول "يوميات إدوار" حيث يكتب هنا "الإدوار" يومياته عن تجربة يخوضها[2]، وهذا ما يُدعى "بالرّواية داخل الرّواية"، وتقنيّة الوقف هذه صارت من أبرز ملامح "ما بعد الحداثة"في الممارسة الرّوائيّة، بعد أن استحدثته من جديد.

[1]-هاوثورن جيريمي. مدخل إلى دراسة الرّواية، تر: نايف الياسين، مؤسسة النوري، دمشق، ط1، 1998. ص57.

[2]- ينظر: أندريه جيد. المزيّفون، تر: يحي سعد، وزارة الثقافة، القاهرة، د.ت، د ط. ص 23.

إنّ هذه التقنيّة الرّوائيّة تدفع بالنّص الرّوائي أحيانًا كثيرة إلى حدود اللعب المسرحي وتقنياته التغريبيّة، عبر مساحة العروض المسرحيّة المواجهة بين الممثّلين وجمهورهم المطابقة للمواجهة الافتراضيّة بين المؤلّف والقارئ، لتزجّ به إلى"أدب اللانوع" حيث تذوب المسافة بين النقد والإبداع، مما يجعل منها تقنيّة لا تستجيب لأولويات السرد الرّوائي العربي وخصوصيّة شرطه (جاهزيّة الشكل الرّوائي التّي لا يتقبّل أطراف العمليّة الإبداعيّة اختراقه أو كسره بسهولة) ومع ذلك فقد اعتمدتها بعض الرّوايات العربيّة اعتمادًا يتراوح بين اتّجاه تقليدي يقلّص من مساحة طابعها المسرحي (اللعبي التّغريبي)، واتّجاه ذي طابع تحرّري أطلق مختلف إمكانياتها .

ويسجّل الرّوائي السوري "نبيل سليمان" ملاحظة سلبيّة إزّاء مشروعيّة ال"ميتا رواية" في الرّواية العربيّة إذ يعتبرها "سياحة فكريّة في المقولات والمعاني أو تعالمًا"، «لا صلة لهما بهمومنا وقضايانا وخصوصيّاتنا الثقافيّة ولِهاثا وراء بريق الآخر الثقافي»[1]، وهذا كان موقف عبد الكريم الخطيبي كذلك قبل أن يعدل من الصيغة المعتدلة لاختفائه في رواية "مجاز العشق" التّي حُصرت في مُعاناة بطلي الرّواية وهو يكتبها وحول ماهيّة الرّواية عمومًا.

إنّ الحرص على حدود مستوى الجنس الإبداعي والتّقيد بقوانينه الصارمة يضيق من مساحته الإبداعيّة وهذه الواحدة تتشكّل من تعدّدية أجناسيّة تأخذ اسمها أو شكلها الخاص من أحد الأجناس المقاربة أو المجاورة وتمنح هذه التأثيرات المتبادلة للنّصوص الأدبيّة غنى ومتعًا فنيّة وجماليّة وما يقال عن الرّواية يقال عن الحركة الشعريّة على اعتبار أنّها سابقة على ذلك، فالتّحول الحقيقي لحركة الشعر العربي المعاصر لم تقع على مستوى التفعيلة أو قصيدة النثر أو بحجم الانزياح اللّغوي للكلمة الشعريّة عن دلالتها المألوفة وإنّما كان اقتحامًا جريئًا للمضامين الجوانيّة في دواخل الذات المبدعة وهو ما غيّر شكل القصيدة، وهذا نظامها الصارم، كما حطّمت هذه الاقتحامات الشكل الكلاسيكي لبقيّة الأجناس الإبداعيّة« وهكذا

[1]–ينظر: نبيل سليمان. "فتنة السرد والنقد"، دار الخور، اللاذقيّة، ط1، 1994. ص78.

بدأت عمليّات التّجنيس الظاهريّة تفسح المجال لأشكال تجنيسيّة أكثر عمقًا وإن كانت أقلّ تشابهًا، ممّا أعاد لإشكاليّة التّجنيس حيويّتها مجدّدًا، وإن بصورة أكثر تعقيدًا ورُبّما أكثر رقيًا»[1]، على أن لا يلغي هذا التّداخل بين الأجناس الإبداعيّة الحدود الفاصلة بين عوالمها الفنّية مع الاستفادة المثلى من أساليب الأجناس وتقنيّاتها.

5- أثر تطور مناهج العلوم على النّص الرّوائي:

عاشت الرواية العربية المعاصرة في تبنيها لتحديث آلياتها وميكانيزماتها فترة حرجة من حياتها بحيث عملت جاهدة على تجاوز المشكلات وعملت على حلها في الوقت الذي كانت تعمل نهائيا على تجاوز الانتقادات التي وجهت إليها وهذا وقد أبرزت هذه التحولات في المنطق والمحاورة في ظهور جيل جديد من الكتاب والنقاد، تبنى فكرة التحول للبنيات التحتية والفوقية من دون أن يجد في أي تخوف من اقتحام باب التجريب في تشكيل الرؤى الجديدة بنية وفكرة مما خلق فضاء فنيا آخر غني ومفتوح على كل الاحتمالات في الإنتاجات الأدبية والفنية معا «وهذا التحول يمثل بحق البعد الجمالي والتجريبي لقصة بدأت تخرج عن المألوف بحيث تخلصت من كثير من طروح سبقتها على المستويين، وتمكنت من توظيف رموز التجديد والحداثة، كما القصة المتطورة بعد اليوم، من تراث وأسطورة وغيرها إلى جانب تقنيات الكتابة الجديدة من سرد وحوار والتي لا يمكن للقصة الحديثة التخلي عنها للخروج من أسر الكلاسيكية ».[2]

لذلك نجد كل هذا التنوع في الكتابة الإبداعية الروائية ويبقى الفاعل الأكبر في تسيير هذا الكم الهائل من الإنتاجات الروائية والأدبية هو الرغبة في بلوغ الكمال الجمالي والأدبي ومن أجل ذلك أصبحت الرواية والمعاصرة تزخر بشتى الإمكانات التجريبية من أجل ذلك

[1]-نزيه أبو نضال. التّحولات في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، ط1، 2006م. ص22.

[2]- عبد القادر بن سالم. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001م. ص23.

أصبحت الرواية المعاصرة تزخر بشتى الإمكانات التجريبية من أجل تخطي الموروثات والقواعد الأدبية التي أثبتت عجزها عن التجدد والتكيف مع المعطيات الجديدة وذلك باعتماد مناهج العلوم التي يحاول فيها كل كاتب اقتناء منها ما يناسب الغرض الذي يكتب من أجله تماما كما سيتضح من خلال الجانب التطبيقي من مذكرتنا بحيث يعتمد كاتب النموذج على الخيال العلمي، فيجمع في ذلك بين الجانب الأدبي (الخيال) والجانب العلمي الذي صار موضة الكتابة المعاصرة، وذلك عن طريق « إقحام مناهج حداثية كان لها الأثر الكبير في توسيع الرؤى و الإقبال على النقد الجديد، وما يطرحه من طموحات في الميدان الفكري والإبداعي، ثم الإحتكاك بالقصة الجديدة أجنبية كانت أم عربية».[1]

ويمثل هذا التحول في المبنى والمعنى قفزة نوعية وكمية في مجال الكتابة القصصية، وصارت عملية التواصل أو التخاطب تتشكل بدورة كاملة منفتحة الأفق وصار قارئ النصوص القصصية شخصا متطلبا وكنتيجة لذلك صار كاتب القصة متكلفا وباحثا ومنقبا عن الجديد دائما يجتهد لإرضاء رغبات قارئ اليوم الذي صار يتميز بالذكاء والتطلب لذلك صار النقاد الجدد يعتنون بالجانب الشكلي أكثر من الاهتمام بالجانب المضموني لذلك صارت الكتابات الروائية تتسابق من أجل ارتداء ثوب الحداثة، هذه الأخيرة التي تهتم بالمظهر أكثر من اهتمامها بالجوهر أو لنقل الاستغناء عنه في بعض الأحايين التي يجتهد مؤلفها من أجل إرضاء قرائها باحثا عن الجدّة من خلال تمثل شكل المناهج العلمية كونها تسبق المناهج الأدبية بزمن ليس بيسير وهو مما يخلق نوعا من الإهمال لأدبية الأدب كونها لا تفي بالغرض حسب رأي القراء متهمينها بعدم مسايرة العصر ومتطلباته لذلك حاولت أن تجد لنفسها قالبا خاصا تتقولب فيه بحيث تحتفظ بأدبيتها وتتماشى مع الرؤية الجديدة للكتابة الإبداعية.

[1]– عبد القادر بن سالم. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، مرجع سابق. ص22.

6- الأنواع الروائية المبتكرة:

6-1- الرّواية بين الحقيقة والتّخييل:

أولا: محكي الذّات:

باتت تسمية "محكي الذات" تطلق على المتن الروائي الذي تندرج تحته جموع الكتابات ذات النسيج السردي الواحد الذي يتخصص في توليد خطابات عن الذات كمؤلف، التي تهتم بنسج المسار الشخصي للمؤلف أو شخصية معينة، سواء كانت بارزة أو غير ذلك يعمل المنتوج القصصي على استظهارها، متتبعة بذلك خط حياتها ومراحلها من جوانب عدة أو جانب أحادي يتعمق في وصفه والحكي عنه بإطناب وهو ما يشكل في النهاية النوع الأدبي المعروف تحت اصطلاح: السيرة الذاتية إما بوصفها صيغة أدبية متوفرة على سمات وخصائص فنية جمالية امتيازية تحفظ لها هذه الصيغة الأدبية، أو باعتبار مجموع العناصر التي تؤهلها كخطاب يتوفر على المدلولات الشخصية التي تعطي الطابع العام لهذا النوع من الكتابة، بصرف النظر عن مجموع الدال أو العلامات الجامعة المشكلة والخاصة بهذا الجنس الأدبي.

إننا نتحدث في هذا الباب عن التسمية لا عن اصطلاح لأنّ هذا الأخير خاضع لحدود معينة، وإننا إن تكلمنا عن ظاهرة الأجناسية لم نكن نتقصد سوى أن لا نقع في مثل هذه الإلتباسات ذلك أن الحديث عن الحدود النصية في زمن تلاشت فيه هذه الفواصل الأجناسية أمر مستصعب وذلك لديمومة التواصل والتطور الإبداعي والفني، ولأن الأدب فن منفتح على التطورات في سياق سيرورة تخضعه لتحولات تكوينية وتجنيسية متواصلة، وهذا هو الأغلب، هو الأمر الذي قد يوقعنا في الفوضى المنتظمة للأجناس الأدبية بما فيها هذه الأنواع الأربعة التي نتحدث عنها وإن كانت تندرج تحت مسمى واحد ألا وهو الرواية «ونفس الأمر يسري على تعداد دلائل مضللة وملفوظات خاطئة، فهي ليست احتمالية أيضا

ومتواليا‌تها، باعتبارها مجموعا تركيبيا من الوحدات القابلة للاشتقاق الواحدة من الأخرى، تشكل خطابا احتماليا لأنها قابلة بدورها للاشتقاق من بنية الجملة المعيارية»[1].

يشمل هذا المحكي بالدرجة الأولى جنس السيرة الذاتية، وهذا الجنس الأدبي من أقدم ما كتب قبل أن تتطور الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والشعر وتتفرع عنها أجناس وأنواع أدبية أخرى «وهذه من أقدم ما كتب في بابه، وأرسخ وأكثر تمثيلية في كم النصوص وفي الأعلام وثبوتها بالتدريج كتابة بمياسيم ابداعية معلومة رغم اعتمادها مبدئيا قول الحقيقة عن الذات وسرد الموثوق به، وإجمالا كل ما يندرج في المعين لا المجازي، بيد أن لا شيء نهائي في السجل السير الذاتي (الأوتوبيوغرافي) لكون الحقيقة ترى من أكثر من زاوية»[2]. وهذا ما يجعل تعدد الاتجاهات في الكتابة الروائية أمرا واردا وكذا تعدد زوايا النظر والتبئير يخلق الكثير من الجدل في الكثير من القضايا الأدبية حتى القضية الواحدة نفسها، ولعل الاتجاه الواقعي كاتجاه أدبي أو منهج دراسي هو المنهج الأقرب إلى الحقيقة وإلى هذا النوع من الكتابة الأدبية، ولعل ما يسرد في هذا الباب وحده ينفي بالغرض، ولأن ما يحكي تستعيده الأنا والذاكرة الشخصية حتى تسرد ماضيها بعد وقت معين وباللغة والكلام الذي يعيد صنع الكائن في المكان والزمان، دعك من الأحاسيس فكيف يتأتى للكاتب أن يقول بكل جسارة أنها سيرته حقا وبناءا على شهادات عدة ونصوص متواترة يمكن الكشف عن ذلك، «هذا الواقع هو الذي يستفز الرغبة في الفرار سعيا إلى التحرر والتحقق ولذلك فهو المبرر السردي المنطقي للرواية، إضافة إلى هذا الارتباط النصي، ترتبط الطبقة النصية الواقعية

[1]- جوليا كريستيفيا. علم النص، تر:فريد الزاهي، مراجعة، عبد الحليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1927م، ص62.

[2]– أحمد المديني. راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009م. ص75–76.

ارتباطا موضوعيا ببقية الطبقات من خلال تحول الأساطير إلى واقع حي أو على الأقل من خلال تأثيرها في وعي البشر ومن ثم في سلوكياتهم ومواقفهم»[1].

وهناك نصوص قادرة أن تخترق هذا الحاجز ويقول مؤلفها بكل صراحة أنه هو من كتب هذا النص من غير حرج، وبالتالي تدفعنا إلى الحسم بكل حزم بكيفية لا يثوبها أي تردد أو القياس في طبيعة هذا النوع وصنافته الأجناسية، فهناك نصوص متواترة يرجعها البعض إلى القرن الرابع الميلادي، مع القديس أوغسطين مؤلف الاعترافات « الموصوف بأنه أول من قال "أنا" ليخرق بذلك الميثاق السائد حينئذ المعتمد خطاب الجمع أو المجموع، وهذا قبل أن يتصدى هوثاني Hothanie1533– 1592 وروسو roseau خاصة 1712– 1778 لهذا المجال»[2].

ومعنى هذا أن هذا الجنس الأدبي وإن كنا نقصد إليه قصدا الإشارة إلى الجانب التخييلي فيه والذي لا يصل إلى الحد الذي نريده في درسنا هذا، يبقى موضوع جدال نظري بين الدارسين وقبله اجتهاد منتجيها الأصليين، يذهبون بها في كل نص مذهبا يناسب حياتهم، فيأتي سردها على أكثر من طريقة، وبأكثر من منظور، ما يجعلنا أمام نص لا يعرف الانغلاق أبدا، وهذا ما سيساعدنا في درسنا لنوسع آفاق البحث فيه، لهذا تعددت النظريات والقراءات هذا الصدد وتنافس الأدباء والدارسون مقدمين العديد من الأطروحات حول هذا النوع الأدبي وغيره حتى صفق يأخذ بعدا مركزيا في جنس السرد التخييلي الكبير، وهو ما سنعرض له في السرد التخييلي المتعلق بالرواية الصوفية التي تحمل بعدا خياليا وخصائص مائزة لهذا النوع الجديد من الكتابة الروائية وكذا النوع السردي الذي يظهر فيه

[1]- بهاء الدين محمد مزيد . النزعة الإنسانية في الرواية العربية ونبات جنسها –العلم والإيمان للنشر والتوزيع ط1–2007م–2008م. ص150.

[2]– أحمد المديني. راهن الرواية الغربية، رؤى ومفاهيم. أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009م.

ص76.

البعد التجريبي العجائبي والغرائبي منه، وابتداء وقبل أن نستعجل الخوض فيه آثرنا تبيان الخلافات القائمة حولها في النطاق الأكاديمي والأدبي النقدي.

وإذ قلنا أن السيرة الذاتية هي متعدد لا واحد فلأن أنواعا دنيا وأخرى عليا جاءت لاحقا تناسلت من رحمها، وبمقدراتها وأدواتها تغذت وكبرت إلى حد أنها كادت تستقل بكيان يفرزها يقيم لها في الموقع الأدبي وضعا خصوصيا تم له الاعتراف قطعا من هذه الأنواع اليومية le journal يسجل فيها الشخص أطرافا من حياته، وبعض أفكاره وأحاسيسه يوما بيوم أو بصورة متقطعة واسم صاحبها معلن، «كما أن ضمير المتكلم فيها صريح لا لبس فيه يسرد أو يشير إلى وقائع فعلية وأحيانا إلى هواجس، وجد هذا النوع عند عدد لا بأس به من الكتاب، الروائيين خاصة، يسيرون على نهجه بشكل مواز ومتكافل مع نشاطهم السردي الخالص»[1].

وعلى ذكر هذا النوع الآخذ في التبلور والتطور بفعل التكنولوجيات الحديثة وتوسع الشبكة الإعلامية التي ساعد على انتشار أفكارها وطرقها ووسائلها (الانترنت) كما نجده في الأشكال المسماة (بلوغ woblog) حيث يقوم الشخص فيها بتدوين أعماله مثلا أو نشاطاته أو كتابة نصوص حقيقية مفتوحة للقراءة على أن يتلقى أحيانا تعليقات تنخرط معه في عمليته سواء كانت كتابية أو إنتاجية بشكل ما، وهي لغة تواصل تعرف حاليا انتشارا هائلا، سمتها الرئيسة كونها مدونة ذات تواصل صوري مباشر إضافة إلى الصبغة الإبداعية فهي ذات طبيعة خارجية مفتوحة خلافا للتعبيرات الحميمة المعروفة في الإجراء التعارفي التقليدي الذي يهدف من حيث التواصل الأسرع الذي يختصر الزمن إضافة إلى تحقيقه نتائج أفضل بفعل التواصلات المباشرة والمتبادلة عبر هذه الوسيلة الأحدث والأوسع انتشارا.

ونعني تحديدا بهذا الدرس الجزء أو الجانب الخاص بالتخيير في هذا النمط السردي والمسمى التخييل الذاتي (l'antofication) كخطوة أولية لطرق الخيال من بابه الواسع

[1]– أحمد المديني. راهن الرواية الغربية، مرجع سابق. ص77.

وأحدث ما توصلت إليه الكتابة الروائية في هذا الباب، فهناك سبل أخرى للرواية، فما هي يا ترى؟

إن هناك من الكتاب والأدباء من يعترض على الرواية أن تكون مجرد عرض للعادات القديمة، كما أعلن عن ذلك "ساد" بل للعواطف الخاصة، وأن ليس من رومانس سوى رومانس القلب، بعبارة خاصة أن ترسم الرواية الأهواء: البخل، الكبرياء والطموح داخل تعرجات الحياة وظروفها، وإن النزعة التي تدعو إلى أن تكون الرواية مجبولة على الفضيلة وهادفة إلى حقيقة تكون بالضرورة حقيقة وسطا هي رواية أخلاقية فهل ترى هنا هو المطلوب من الرواية العربية الجديدة أو الرواية عامّة؟ ، إن الخرافي حسب السائد هو الخيالي ومع ذلك فهو يعلن بتعبيره عن مناصرة الحقيقة إذ يطالب الروائي بنقاوة الكتابة وجمال الأسلوب وتصويره القوي للأهواء البشرية والميل إلى القوة وتمجيدها وهذه حقيقة يومية اعتيادية تمجد الأخلاق، في حين أن قوة (السائد) فهي ما وراء كل أخلاقية تهدف إلى تكوين الخارق الاستثنائي والغرائبي وتحديدا الخرافي وأكثر من ذلك فهو يعارض السطحية المملة والرواءة الرثة،فما الفائدة في رأيه في تكرار ما يعلمه الجميع، كما يفعل ذلك الكاتب أن يعيش من قلمه و لا يستطيع حبس هذيانه الروائي «ينبغي للروائي أن ينظر إلى القلب الإنساني لا إلى مشهد الشارع، إن أرستقراطية السائد تجعله يناهض الواقعية البرجوازية الناشئة، أما هو فيصبو إلى واقعية أخرى، إنه يطالب الكاتب الروائي بوصف دقيق للأماكن والبلدان، لكن لإبراز شيء آخر غير العادات والأخلاق العادية»[1].

إن "ساد Sade" يتوقع من كاتب الرواية أن يلمح في متاهات الطبيعة لا أن يجسدها وأن يستشعر تحولات الطبائع والأخلاق بحيث تصبح خارجة عن النمط المعهود فالطبيعة حسب رأيه معوجة أكثر منها مستقيمة فلذلك لا بد من متابعة التواءاتها، فهو يدعو الكاتب إلى متابعة انعراجاتها والتواءاتها وأن يسبر أغوارها بعيدا عن السبل المعهودة بحيث لا تبدو

[1]– بيير شارتيه. مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبر الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 2007. ص98.

تلك الإنزياحات أكثر من أخطاء تمنحها دراساته المشروعة أحقيتها في الكينونة والسيرورة، ذلك في اعتقاده أن الطبيعة أكثر شذوذا مما يصوره لنا الأخلاقيون «فإن عظمتها وجلالها وقوتها لا تجنب الآلام الأشد بشاعة ولا أشكال الانحلال الأكثر شذوذا ومن هذا المنطلق ينبغي امتياح ذلك الإلهام الروائي مهما كانت العواقب المترتبة عن ذلك»[1].

ولذلك فإن كلمة أو اصطلاح l'auto-fiction مركبة من كلمتين تحيلان على دلالتين مما يتبين، التخييل الذي هو مدار تنظيم "ساد" كما عرضنا له قبل هذه الفقرة، والذي يشكل عصب الرواية التي لا تنشأ إلا به بحيث يترفع بها عن الواقع العادي المتحقق إلى واقع محتمل أو ممكن من بوصلة الحقيقة إلى تخييل روائي وقدرته على التحويل والسحر أيضا بحيث تنقلب فيه الأشياء والموجودات إلى ما يريد الراوي بناءه أو تحقيقه، إلا أن إلحاق كلمة تخييل باللاحقة و حميميتها القصوى حيث يحدث تمازج بين التركيبين، وفي حالة ما إذا حدث انفصال عن التخييل والذي وإن صدر عن الذات أو ذوات وأدخلها في صميم العملية التمثيلية والفعل الروائي إلا أنه يخضعها للموضوعية وهذا أبعد شكل روائي نتصوره عن الحقيقة المثالية الذي نريد البحث فيها، «وإذا شئنا البدء بالكلام على الحقيقة، فيما نعالجه هنا، نبادر إلى القول خلافا للموقف السوفسطائي: لا ريب من وجود حقيقة ما لواقع ما، ولا ريب أيضا بإمكان معرفتها وإلا امتنع القول وأصبح الكلام غير ذي جدوى، غير أن التسليم بذلك لا يعني بالضرورة أن تتصور الحقيقة على نحو يقيني ثبوتي باعتبارها الواقع عينه كما في جوهره الذي لا يحول أو باعتبارها تطابق الذهن معه وصدق الإخبار عنه على ما تم تصور الحقيقة في الخطاب الكلاسيكي ابتداء من أرسطو الذي عرّفها بكونها تطابق الأحكام الذهنية مع الواقع العيني الخارجي، وانتهاء بهيغل الذي أكد أن كل ما هو

[1]– بيير شارتيه. مدخل إلى نظريات الرواية، مرجع سابق . نفس الصفحة.

عقلي هو واقعي وبالعكس، مرورا بالطبع بديكارت الذي تصور الحقيقة بوصفها بداهة التمثل الذاتي أي تمثل التمثل أو عقل العقل»[1].

إن إخضاع التجربة الروائية لسيطرة السارد بحيث يصير هو القائل والمصفاة وليس المؤلف بعينه حتى وإن تخفى وراءه سارد في التلفظ الذاتي الصرف كالأوتوبيوغرافية التي يكون فيها المتلفظ هو المؤلف متحملا مسؤولية تلفظه في صيغة الاعتراف أو البوح أو ما إلى ذلك، فماذا يكون من المزج بين هذين المكونين المنتميين شكلا إلى حقلين متعارضين في الاختصاص.

إن السيرة الذاتية إذ ننظر إليها بعين الواقع أو الحقيقة نجد لها عبارة عن تلخيص لتجربة جماعية في الأنا الفردي، تحمل في ثناياها تجارب مفردة متفاوتة من حيث القيمة و الخصوصية على حد تعبير أحمد المديني، فلا تكاد تلتقي إلى في الجوهر في نهاية الأمر متمثلة وزاعمة خلق عالم روائي مستقل، مدعية سرد عوالم متخيلة من بطل وحوادث شخصية موثقة فإن لها أن تختلق هذا العالم الروائي الذي تدعيه، فهذه بالذات مفارقة لهذا النوع الهجين الذي لا يزال ينمو ويتطور في القصص العربي والفرنسي خاصة منه منذ منتصف السبعينيات.

و نجد في الأدب الغربي راهنا عشرات الكتاب يناورون على سيرهم الذاتية بهذه " العلامة" وأحيانا ولأسباب تجارية سير بلونها في لبوس الرواية تباع أكثر دائما، أو لتهافت الحبكة الروائية لدرجة انعدامها، «مما يعطي نصوصا مائعة، منغلقة على طفولات أو أزمات شخصية جدا تنتسب عسفا إلى الأدب، لكنها سرعان ما تموت، لأنها ارتبطت ببساطة بالتقليعة لا بالأصل، وهذا حال العابر في كل أدب ، فن أو نوع التخييل الذاتي»[2]، هذا حال القصة الغربية أما نظريتها العربية فقد استلهمت معظم هذه التعبيرات كما هذا شأن في

[1]– علي حرب. نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000. ص90.

[2]– أحمد المديني. راهن الرواية الغربية، رؤى ومفاهيم. أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009. ص79.

"الأيام" لطه حسين (1889م-1973م) ومحمد شكري (2003م-1933م) في "الخبز الساقي" كما يرى دائما أحمد المديني، إضافة إلى أن هذا النوع من الأدب الحميمي ما يزال عندنا محدود الكمية والأهمية ولعل ذلك يرجع إلى افتقاد المناخ الاجتماعي والثقافي الملائم الذي يسمح لأنا بالتعبير عن نفسها كما تريد، بسبب هيمنة بعض القوى الكابحة للحريات الفردية والجماعية منها العوائق الفردية الموروثة على الصعيد الذاتي والعائلي والاجتماعي وحتى على مستوى أعلى (سلطوي)، كلها عوائق تحول دون البوح الخلاق.

كثيرا ما نجد النقد الأدبي يميل إلى تخزين النص الروائي العربي ورده إلى كونه مجموع لمسار الحياتي للكتاب وتعريفه باعتماد شخصيات تخيلية أو عناصر روائية أخرى وذلك بمقابلة سيرته الذاتية بمراحل كتاباته وفي هذا ما يعرقل الكتابة الإبداعية في الوطن العربي وفيه من الجهل بأسس وسنن الكتابة الروائية الكثير، وهذا مما يحول دون تطور التعبير الذاتي وانفتاحه على ألوان وتجارب غير مسبوقة، هذا عوض اعتبار التخييل الذاتي والسير الذاتية نوعا إبداعيا بامتياز ينظر إليهما بعين الإشفاق والاستضعاف إن لم يكن التشهير من قبل سلطة خارج أدبية، وهذا حسب رأي "المديني" يعد من ضيق الأفق وضحالة الواقع المعيش واختناق الحريات الفردية مع فجاجة المفاهيم الأدبية السائدة، وهذا سر تقدم الإبداع الغربي، وتعدد اتجاهاته وتنوع تجاربه وتوالي ثوراوما هذا الجانب إلا جزء آخذ في التقدم و التقادم فيما لم نمتلك ناصية بعد.

إن ما يهمنا في هذه اللحظة بالذات هو الفصل بين الجزء التخييلي لدى كتاب السيرة الذاتية وكتابة الأنا في نفس الكتابة، يرجع فيليب لوجون philipe lejeune أن أصل الأوتوبيوغرافيا يرجع إلى بداية الإنجيل، إلى آدم وحواء، فكل شيء موجود سابقا لوجوده الفعلي والتأسيسي، ويعمل التاريخ على استكمال أصوله، والأجناس الأدبية كالأفراد تصنع أساطيرها، فقد شهد النصف الثاني من القرن الثامن عشر تحول الكتابة الأتوبيوغرافية إلى

حدث اجتماعي هام نتيجة تطورات ترجع إلى تقاليد فلسفية و أخلاقية عريقة منها امتحان الضمير وانبثاق أدب للفرد مع نهاية العصور الوسطى.

إن السؤال الذي يطرح نفسه هو كيف نفسر أن كتابة ككتابة اليوميات لم يوجد قبل عصر النهضة؟ ففعل الكتابة موجود كل يوم كدفاتر الحسابات وحوليات الحوادث العامة إلا أنه لم يخطر على بال البشر آنذاك ممارسة هذا النوع من الكتابة فأطروحة فيليب لوجون philipe le jenne هي أن هذه الكتابة ليوميات الأشخاص صارت ممكنة بسبب تحولات المجتمعات الغربية مع تبدل العلاقة مع الزمن وارتباط هذا الفعل باختراع الساعة الميكانيكية مع بداية القرن الرابع عشر،؟ وظهور الورق الذي عوض الرقاع بالنسبة للكتابات العمومية والرسمية، واليوم نشهد تحولات جديدة منها اليوميات المتاحة مع الأنترنيت مما يسمح بظهور أشكال مختلفة[1].

يتبادر إلى ذهننا سؤال آخر ملخصه كالآتي: كيف يمكن تصنيف هذا الجنس الأدبي لحسب الغاية هل يوضع ضمن صعيد واحد لغاية أدبية أو بغية التواصل أم نعيد إدماجه ضمن الحكم الجمالي؟

لا يخفى على الكثير منكم أن السيرة الذاتية كجنس أدبي ظلت محتقرة لدى الكثير من الكتاب والأدباء المشهورين أمثال برونتير Brontiere و ملارميه Malarmie فالبعض أدانها بالثرثرة والبعض أدانها بالروبورتاج والبعض يرى أنها ما زالت مقصية من الأدب بالنسبة للفيف من الكتاب يعتقدون أنه من المستحيل الجمع بين خطاب الحقيقة وخطاب الجمال.

وكرد على هذا الرأي المتطرف يرى لوجون le junne أن السيرة الذاتية ليست نصا تاريخيا وحسب يلتزم فيه المؤلف بقول الحقيقة على النقيض من التخييل « حيث لا يلتزم المؤلف بشيء، وإنما يقترح على القارئ التظاهر بأنه يثق في سرده ويأخذه معه في تقاسم

[1]– ينظر الموقع:riwayat maghrebarebe. Net. 27 أفريل 2017.

لعبة لذيذة ومثيرة السيرة الذاتية بتعارض مع التخييل وأيضا مع السيرة أو التاريخ، هي نص علائقي، يطلب فيه المؤلف شيئا من القارئ، ويقترح عليه كذلك شيئا»[1]، فهذا يعني أن الخطاب الأوتوبيوغرافي يستدعي طلبا بالإعتراف خلافا لخطاب التخييل، ذلك أن المؤلف يطلب من القارئ إعطاء تقييمه لخطاب تخييله إن كان جيدا أولا، وهل يمضي على تلك السيرة في الكتابة أو بغيرها أو يجد بديلا أحسن منها، خاصة وأن صاحب السيرة الذاتية يقترح المبادلة، كما فعل "روسو Rousseau" في كتابه "اعترافات" les confessions بحيث يتحدى قارئه بأن يفعل مثله، وهذه من بين الأسباب التي تجعل هذا النوع من الكتابة الأدبية فاتنا ولكنه غير شعبي، فليس جميع الناس قادرين على قبول هذا التحدي حتى ولو كان فرضا.

سئل لو جون le jeunne إن كان يقيم تعارضا بين النصوص الأتوبيوغرافية وسرد التخييل، فكتاب من أمثال كونستان constant 1767-1830 أو أمثال ستندال stendhal جربوا كل المدارج التي تنقل من السيرة الذاتية إلى التخييل.

فأجاب أن الكتاب يقومون بإحداث أشكال وسيطة بين يومياتهم السرية وصولا إلى التخييل فيلعبون على امكانية التنويع وتجريبية الأنا باقتراح وضعيات افتراضية ودفعها نحو الأقصى دون حصرها في خطاب الحقيقة، وتستلزم منطقة التجريب هذه مسافة معينة بحيث تبعد القارئ عن الثقة في كل ما يقرأ ولا تحيله إلى الحياة الواقعية لكتاب هذه السيرة، هو شرح كلمة "التخييل الذاتي" auto-fiction، هذه الكلمة التي استخدمت في بداياتها في إطار ضيق ثم ما لبثت أن توسعت لتشمل خطاب المابين، ولم يعد الكتاب اليوم يلتزمون بالمعنى

[1]- أحمد المديني. راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم. أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009. ص84-85.

الحرص للكلمة و«هكذا أصبحت تعني اليوم كل الفضاء القائم بين السيرة الذاتية التي لا تعلن عن نفسها تماما والتخييل الذي لا يريد أن ينفصل عن مؤلفه»[1].

تعني تسمية "التخييل الذاتي" auto-fiction عملية مونتاج نصي تمزج فيها علامات الكتابة الخيالية بعلامات الالتزام بالأنا بحيث تشكل ممارسات ذات قرابة بالسيرة الذاتية للمؤلف وعالمه الخيالي في مغامرة أدبية يعرض البعض عنها حين يصفها بالكتابة الاستقرائية التي تشبع نهم الجمهور، وهذا الإعراض هو رد فعل جماعي على ظاهرة اجتماعية أكثر منها فنية أي يتم فيها الاستعراض العمومي للذات وفرط عرض الحياة الخصوصية، هي رجة للخيال الجماعي يجر معه الأدب في حركته على أن المحذور في هذا الجنس الأدبي يكمن في أن الحكي الخادع بالذات أو التخييل الذاتي وهي الحركة الوسط بينهما ليس مجرد ظاهرة سيوسيولوجية ولا تقليعة، إن هذا الكذب الأدبي مأخوذ بجد وذو انتشار واسع بين أوساط المثقفين خاصة تمكن له «أن يصبح أداة قراءة منتجة تسمح بإعادة النظر في ظواهر كتابة بدت هامشية واكتشاف متع أدبية غير معروفة وعواطف لا مسبوقة، هكذا انفتح معها أفق شاسع أمام الأدب، وبرزت أعمال عديدة وكتاب، كان توزعهم سيئا بين السيرة الذاتية والرواية، بين الحدثي والعجيب، في منظور جديد وبخصائص جمالية فريدة ومنطق مغفل، هنا حيث كان يفترض وجود خلط منحرف، نتاج صدفة، أو مسار منعزل، انبثقت قارة مجهولة وشبكة علاقات وقرابات»[2]ومن هنا يمكننا القول أنه لا يمكننا رسم حدود لما هو هلامي، فالتخييل الذاتي شيء من هذا الشكل والقبيل، إنه شبيه بجسد بلا حدود لخطاباته، إنه كتلة مشكلة من الكل الجامع أو المانع من حوارات، من كوميديا أو مآسى، قصص وحكايات، عجائب وغرائب، تأملات سردية، سير ذاتية، تخيلات، أحلام...، باختصار إنها الرواية.

[1]– أحمد المديني. راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم، مرجع سابق. ص86.

[2]– المرجع نفسه. ص88.

6-2- استفتاح الأفق التصوري على اللامنجز:

آثرنا بادئ الأمر أن نلقي بظلال الدرس النظري وجوهره على الصفحة الأولى من الكتاب أو ما يسمى عموما في الدراسات الحداثية "عتبة النص" التي جاء بها أوّل الأمر، ثم فصل فيها كل من "رولان بارث Roland Barthes" في كتابه: "systém e de la mode" "نسق الموضة".

قبل الشروع في تفسير عتبة رواية طالب عمران "الأزمان المظلمة" نود التعريج على مصطلح العتبة لغة واصطلاحا، أما لغة فتعني مدخل كل شيء، ومدخل البيت خصوصا يسمى العتبة ويشيع هذا الاستخدام خاصة في الاستعمالات الشعبية.

«أما مفهوما فتختلف حسب الثقافة من حيث الجغرافيا (أي البيئة الجغرافية)، ومن حيث الطبقات الاجتماعية التي قد يستدل بها على درجة الترف أو التواضع أو الفقر، وقد تعكس موروثات القوم الشعبية، وفي هذا تحديد "سعيد يقطين " لها»[1].

6-2-1- في هذا الباب يقول المثل الشعبي الدراج "دير كيما دار جارك، ولا حول باب دارك"، وفي البيئة المغربية يلاحظ تشابه الأبواب الخارجية للبيوت انطلاقا من هذا المبدأ لا غير، وبذلك يلغى المبدأ الثاني من حيث التصنيف ولا تصبح العتبة من هذه الوجهة دالة على المستوى الاجتماعي لقاطني ذلك البيت أو غيره ممن يجاورونهم في المنطقة، وقد تعكس العتبة (أي مدخل البيت) الطابع العام والسائد إما لساكني تلك البيوت أو عقلياتهم أو انتماءاتهم أو ميولاتهم أو طبائعهم أو أذواقهم الشعبية أو الفنية الراقية أو المتواضعة حتى لا نقول المنحطة، فبعض البيوت أو مداخلها في مظهرها الخارجي قد تعكس حقا ما كنا في صدد توضيحه أما بعضها فقد يدل على ذلك بالعكس تماما، وما أكثر العقبات وما أكثر ما

[1]- عبد الحق بلعابد. عتبات (جيرار حنيت من النص إلى المناص)، تر. سعيد يقطين، منشورات دار الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008. ص13.

تدل عليه في فضاءاتها وانعكاساتها الناطقة والناضجة بالدلالة: ولهذا ينبغي الوعي بها عن طريق:

6-2-2- **الوعي بها:** من خلال النظر إليه كفضاء جاد متأتيا مؤخرا مع تطور النقد المعاصر وظهور مفهوم النص وتطور تحدياته ولواحقه النصية والفوق نصية (المتيانص) بمختلف جزئياته وعدد تفصيلاته إضافة إلى انفتاح أفق التفاعلات النصية التي تربط مختلف النصوص ببعضها وتميط اللثام عن مختلف التجاوزات النصية الإثنية أو المتعددة نوعا وجنسا أو ما يدرج اليوم ضمن ما يعرف بنظرية الأجناس الأدبية لذا فإن "كل عمل أدبي ينتمي إلى الممارسة السينمائية للدليل أي الأدب بكامله إلى حدود القطعة الإبستمولوجية للقرنين التاسع عشر والعشرون، «يكون باعتباره إيديولوجيما منتهيا ومغلقا، إنه ينتمي إلى الفكر التصوري (المعادي للتجربة) بنفس الشكل الذي ينتمي به الرمزي إلى النزعة الأفلاطونية، أما الرواية فهي تظهر تميز لهذا الإيديولوجيم الملتبس (انغلاق، الانفصال، تسلسل الإنزياحات) الذي هو الدليل الذي سنقوم بتحليله من خلال "جيهان دوسانتري"jehande santré للكتاب الفرنسي "أنطوان دولاسال" "a.dela sale»[1].

وفي تفصيل ذلك فإن للرواية وظيفتين: وظيفة انفصالية وأخرى لا انفصالية. وهي التي يتحقق بواسطتها المخيال الروائي.

أما **الأولى:** فتجمع بين الملفوظات جمعا متعارضا إطلاقا، بحيث لا يحصل بينهما أي نوع من التكامل أو التوافق إلا من حيث الإيقاع الذي خلاص منه، ومن أجل تحقيق المسار الخطابي للرواية ينبغي خلق مستوى آخر من الوظائف النصية التي تدعى بالوظيفة الانفصالية والذي يمكن أن نسميه النفي الجذري والذي يمكن أن نعبر عنه على أنه اجتماع

[1]- جوليا كريستيفا. علم النص، تر: فريدا الزاهي، عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1927. ص26.

متعارض وفي الآن ذاته أو اجتماع متواز بمختلف الأطراف الفاعلة داخل النصوص السردية.

وابتداء من هذه الوظيفتين يمكن أن ينفتح النص في تعارض الأطراف واختلافها على ازدواجية والخدعة والمزدوج بالنسبة للوظيفة الثانية التي تبدو متناقضة مع الوظيفة الأولى تماما كالأساس الذي تبنى عليه الثنائيات الضدية التي جاء بها "دي سوسير" وعليه فإن تفاعل هذه الأطراف الثنائية في تعارضها وتوائمها يبدو لا متناوبا أصليا، «كأنه تعارض زائف وربما هو كذلك ما دام لا يتماشى مع تعارضه الخاص (أي تضامن الخصوم) أي المتناقضات أو المتلازمات الضدية كالمفاهيم المتناقضة كالحياة مثلا أو الموت الحب والكراهية، الوجود والعدم، الظلام والنور...الخ، بحيث يصير تكاملا مطلقا ما دام لا يوجد النفي المكمل لذلك التعارض القابل لتحويل الانقسام الثنائي إلى كلية إيقاعية»[1].

1- في حالة ما إذا لم تحدد تؤكد حركة النفي الجذري هوية المتعارضين أي بمعنى أنها أي الحركة السالبة (ذات الإتجاهين المتعاكسين المكرسة في تناقض المفاهيم عن طريق تناقض معاني الملفوظات) قد تختزل هذه الاختلافات أو الانفصالات الجذرية بين الأطراف إلى: انفصال جذري قابل لتبادل الطرفين بحيث يخلق فراغا يدور حوله الطرفان بحيث يضمحلان كوحدات دالة إلى وحدات صوتية كذلك بحيث تحقق الإيقاع المتناوب للوحدات الصوتية.

ومن دون هذه الحركة أي حركة النفي الجذري الموضحة للتو يغدو النفي غير كامل أو مكتمل، وكنتيجة لهذه الحركة التي لا تؤكد هوية المتعارضين كما ذكرنا فإنها تقسم هذه الحركة إلى لحظتين: حركة انفصالية، وحركة لا انفصالية.

[1]- جوليا كريستيفا. علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الحليل ناظم، مرجع سابق.ص23.

2- في خطوة أولية لتفصيل هذا الانفصام أو اللانفصام في سيرورة السرد القصصي نعرض إلى توضيح النقطة التي تتعلق بأنماط السرد التاريخي في الرواية العربية عموما والتاريخية خصوصا كاتجاه روائي تبتنه الرواية خلال مراحل زمنية معينة طوال مسيرتها التأسيسية إلى غاية مشارف عصرنا هذا وعليه تجدر الإشارة هنا إلى أن ثمة حقيقة معينة ينتجها النص الأدبي لم يستطع التاريخ الكشف عنها، لسبب معين من بين الأسباب المدروسة أو المرفوضة في عصر من العصور التي ألفت فيه تلك الروايات أو تحدثت عنه وأطّرته سرديا، ذلك لأن الروائي عندما يؤلف نصا سرديا وراثيا فإنه يتجه نحو الماضي فيتخذه مادة حكائية تحرك وتؤرخ الأحداث السردية، وهو بذلك يشكل اتجاها مستقلا في المعالجة السردية لذلك النوع من الموضوع في الكتابة الروائية العربية تحديدا بعيدا عن الربط السردي المباشر لتلك الأحداث التاريخية أو التنويه بها أو تشويشها أو تزييفها، ذلك من غير قصد منه أو بقصد يحاول ما أمكنه ذلك من خلال ثقافته وبحوثه الأكاديمية لو بغيرها إماطة اللثام عن فجوة تاريخية معينة أو نقطة غامضة لم يكشف عنها التاريخي وتجاوزها إما سهوا أو افتعالا، فالروائي المبدع «لا يكتب تاريخا وما ينبغي له، وإنما تراه يلحم جهده شيئا يحمل طابع التاريخية الروائية، ذلك بأن الإبداع الروائي إنما ينهض على فكرة من التاريخ شيء باد من الضرورة، ويتمثل حتما مظهرا معينا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للكائنات والأشياء والأفكار، ولا سيما ما يحدث لرواية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي»[1] وبتعبير آخر فإن المبدع الروائي يحتفظ بجسدية النص التاريخي بصفة كلية أو جزئية ثم يعمل على تفريعها بشكل أو بآخر حسب درجة سعة خياله، فيعمل على توسيع الرؤية الخيالية لديه وضبط زاوية نظره على وجهة محددة أو تعدد الوجهات، فيقوم بتلبيس النص بأشكال وألوان لا حصر لها من مستويات التخييل المفرد أو المتعدد أما المفرد فيراد به مستوى البيان والبديع في تشكلاته البسيطة في شكل عبارات أو تراكب الدوال والدلالات

[1]- عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت-عدد240. ص35-36.

أما المتعدد منه أو المتعدد فيقصد تراتبية مجموع الدلالات والدوال وتراكبها، فينتج عن ذلك نسيج من التخيلات التي تشكل جسدية النص الروائي، «إنما يشكل توظيفا غائيا يستغله الروائي المؤرخ لإنتاج رؤيته الخاصة، فتبرز عندئذ أهمية التعامل مع المدونة التاريخية وتطويعها باستخدام تقنيات سردية تساعد على بلوغ هذه الرؤية، فالفنان الذي يستلهم التاريخ في إبداعه الفني يتخذ من الأحداث أو (الحقائق) التاريخية المجردة نواة ينطلق منها خياله الخالق، ينسج حولها من رؤيته، ورؤاه الإبداعية»[1].

وهي تفسير ذلك بمعادلته بما جاءت به جوليا كريستيفاJulia Christieva في كتابها علم النص متحدثة عن الأدب المقروء، تقول أن هذا الانفصام الذي يحدث بين العناصر المتضادة أي السالبة يحدث بواسطته تخطيط المسار الخطابي الروائي ينتج أولا: الزمكانية التي تعبر عن الرابطة الحقيقية بين الزمنية (التاريخ) والمكان المرتبط بهته الفترة الزمنية والتي تخلق فرصة للنفي القاطع أي الجزم بحدوث ذلك المسار التاريخي لحادثة معينة من التاريخ أو قطعة زمنية محددة من التاريخ بحيث يحدث تعارض أو تصالح بين مقطعين منعزلين وغير متناوبين يعمل الروائي على تسوية الفراغ (الفضاء) بينهما بحيث تنتج عنه حبكة يتم بواسطتها ملء ذلك الفراغ أو الربط بين العناصر المتضادة التي أحدثت بموجبها ضياع حلقة من التاريخ أو سوء فهم أو تأويل أو تركيب الحوادث التاريخية، وفي هذه الحال يمكن اعتبار المدة الزمنية خطوة سالبة في مقابل الفراغ الذي يتم عبره انتقال الأضداد، ويتم عبر انجذاب القطبين السالب (المدة) والموجب (الفضاء) إيجاد نقاط التتابع والفواصل الزمنية المغيبة بفعل الانفصام ولا يتم ذلك إلا عن طريق صور زمنية تقوم بملء ذلك الفراغ والجيوب النصية «عبر خاصية الخيال (التخييل) الذي هو في الأصل تركيب ومزج لمختلف الصور الحسية والمعنوية عن طريق الصور البيانية وتركيب لمختلف الأشكال البديعية "فالروائي المؤرخ تلزمه صفتان، عقلية تاريخية تستطيع أن تستخلص الصور من سجلات

[1]– قاسم قاسم عبده. الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث –نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية، دار المعارف،القاهرة، 1979.ص07".

الماضي وتكون الأفكار عن الحقيقة، وقوة الخيال الخالق الذي يستطيع استحضار الأحاسيس والمشاعر التي ألمت بنفوس أهل تلك العصور الغابرة»[1]

إن تلبيس النفي ombiguitisation الذي يفضي إلى غائية معينة يؤدي إلى مبدأ لاهوتي (هو حقيقة وجود الله) التي هي في الأصل مرد تحريك الأفعال وتحقيق النتائج والأهداف بغض النظر عن طبيعة هذه النتائج وردود الأفعال، وإذا وضعنا في الاعتبار أن الانفصال يعتبر مرحلة أولية فإن المرحلة اللاحقة له وهي التركيب بين اثنين في واحد أو الجمع بين مركبين في تركيب واحد وهكذا بنفس الطريقة التي جاءت بها البنيوية في تركيب النصوص أو إعادة تشكيلها عن طريق تحليلها فإن "الله" باعتباره الخالق يأتي في المرحلة الثانية حسب رأي "كريستيفا" في كتابها "علم النص" ليطبع انغلاق ممارسة سيميائية مزدوجة تتضمنها الرواية كوريثة للكرنفال أي الملفوظات ذات التأويل أو الوجهة المزدوجة على مستوى المدلول الروائي والتي تظهر على مستوى الدال الروائي، ولا يمكن للمسار الروائي أن يتحقق من دون وظيفة الانفصال هذه المتجلية كما ذكرنا سابقا في المزدوج double والمبرمجة لمسار الرواية من بدايتها، ويتم من خلال تتبع المراحل المتلاحقة التي قطعت في الكشف عن هذه الوظيفة الانفصالية من خلال الحكي والأطراف الأساسية الموجهة للحكي (الروائي أو المتكلم المؤلف والقارئ)، أما الرأي الموضوعي الذي يظهر من خلال الملفوظ أو المؤلف فيكون حياديا وفعل الحكي طوال هذه الفترة يحتفظ بسكونية الأحداث حتى يتم تحريكها في المرحلة الثانية اللاحقة حيث يحدث تفسير لموضوع الازدواجية ويصبح فيها البطل أو الشخصية الحكائية موضعا للحكي، حتى يصير في المرحلة الثالثة الموالية ذاتا للملفوظات يتحكم في أفعال الكلام إلى أن يصل إلى مرحلة أكثر تطورا حيث يخرج الحكي من محور السردية إلى محور آخر أكثر تطورا–وانفتاحا ألا وهو التأويل الأحادي الذي يتم بازدواجية المعنى أو متعدد الوجوه من خلال الرؤية الكلية والإيجابية لموضوع الحكي بصفة

[1]– قاسم قاسم عبده. الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث،مرجع سابق. ص186.

أكثر شمولية تتسع لتشمل النص بصفته ذاتا منتجة للمفاهيم والمعاني النصية انطلاقا من المونام إلى الفونام ومن الوحدة التركيبية الصغرى إلى ما هو أكبر منها إلى النص برمته باعتباره بنية كبرى، «ولهذا ولكي ينأى كاتب الرواية التاريخية بنفسه عن هذين المزلقين، كان لا بد أن يجسد دور الروائي والمؤرخ في آن واحد، حيث يتساوق المتخيل الروائي والسرد التاريخي في فعل الكتابة»[1].

-هكذا تتمتع السردية الروائية بطريقة مزدوجة حقائقية aléthique وطريقة أطلاقية déontique، ففي الحالة الأولى تكون فيها المتناقضات متعارضة، ممكنة، ضرورية، محتملة أو مستحيلة، وتكون في الثانية مجتمعة بصفة واجبة أو مباحة أو ممنوعة، ويمكن إنتاج رواية عن طريق التقاء الحقائقي المتعارض مع الأخلاقي، بحيث يتم تعقب مسار التركيب الأخلاقي وإدانته وتأكيد تعارض الأضداد في شكله الحقائقي بمعنى أن الرواية لا تبنى إلا على المتناقضات وهو شرط لازم لاستمرارية تحريك الأحداث.

من هنا فإن عملية إعادة إنتاج المدونة التاريخية أو تحويلها إلى رواية عن طريق التعارض السابق الذكر، فتقوم هذه العملية بـ«محو الحدود بين الرواية والرواية التاريخية، مؤكدة بذلك وجود الرواية، دون لغة أو صفة، فلا فرق بين الرواية والرواية التاريخية إلا في منظور مأخوذ بالتصنيف وبالأحكام الشكلانية، فكلاهما يقرأ التاريخ في أحوال البشر ويتأمل معنى التاريخ في مصائر الإنسان، خالف حركة التاريخ أو تمرد عليها، وعلاقة الرواية بالتاريخ هي التي أطلقتها عاليا في القرن التاسع عشر،هذا القرن كان شغوفا باستقبال زمن جديد وبوداع أزمنة منقضية، وأقل الشغف بالجديد وباستقدامه، وهو قوام فلسفة التاريخ في عصر الأنوار هو الذي ألف بين الجنس الروائي والكتابة التاريخية»[2]

[1]- عدنان علي محمد الشريم . الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015. ص56-57.

[2]- فيصل دراج. الرواية وتأويل التاريخ، نظرية للرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004. ص262.

وفي هذا السياق ومن أجل أن نتبين مواطن اشتغال المرجعية التاريخية والمخيال الروائي، ينبغي رصد بعض الأساليب الفنية في بنية الخطاب السردي التي تعطيه نكهة خيالية وتبعده عن الواقع المألوف المادي إلى الواقع الروائي المحسوس، ويتضام فيها العالمان ليتولد عنه خطاب عالي الفنية والجودة، ومن بين هذه الأساليب نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

6-2-3- **التناص intertertnality**: حيث يتم عبر هذا التطبيق تداخل النصوص الأدبية وغير الأدبية بشتى أشكالها وأجناسها وينتج عنه تعالق هذه النصوص بصفة كلية أو جزئية بشكل مباشر أو ضمني، فينفتح النص الأدبي على تعدد القراءات والتأويلات، بحيث يتولد عنه نص آخر أكثر انفتاحا وأكثر عرضة لتعدد المداليل والمعاني، «وتفتح هذه القراءات مجموعة من الاحتمالات الواردة والشاردة، ويتدخل القارئ بشتى أشكالها في تحديد وضبط قراءة معينة للنص أو يعمل على منح النص عدة قراءات ناتجة عن خلفيته الثقافية وقراءته المختلفة لنصوص مختلفة ومتعددة، وباختصار فإن التناص هو كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني»[1].

ومن هذا المنطلق يصبح النص قادرا على احتواء مجموعة من النصوص السابقة أو الراهنة وحتى المستقبلية عن طريق عملية استشرافية "للأدب المحتمل"، والتفاعل معها، وتأسيسا لما سبق، يمكن القول أن اعتماد السردية الروائية المباشرة في بنية النصوص السردي الروائي يخرج الرواية عن فنياتها في مقابل اعتماد أساليب فنية يمكن التعرض إليها فيما بعد بقليل من التفصيل، حيث تتحول فيها السردية التاريخية أو سردية السيرة الذاتية مثلا إلى سردية أدبية وفق معطيات السياق المتعدد المداليل والتأويل لا الدال وحده، «وهذا يعني أيضا أن الحفاظ على المصداقية والانتماء إلى الواقعية التي تتحقق من خلال التوظيف

[1]- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 1989. ص96.

المباشر للسردية التاريخية بوقائعها المحددة، يتحمل السرد الأدبي مهمة تخطي هذه السردية المباشرة إلى درجة من الأدبية الروائية»[1].

وفي هذا الحديث يقودنا إلى مفهوم الأدبية التي أسس لها "رومان ياكسيون" في كتابه "نظرية الأدب" حيث يتداخل فيها الحدث السيميائي بالحدث الدلالي انطلاقا من واقعية الحدث أو واقعية الأدب، يتشكل الحدث الروائي كنسيج أو كنتيجة تابعة لتمازج الحدثين.

إن هذا الموضوع الذي نتحدث عنه يرد ضمن ما يسمى بالرواية الواقعية أو الرواية التاريخية كنوع من الأنواع الروائية السائدة في العصر الحديث الذي يتأسس موضوعها على رصد وتقص الحقائق الواقعية وفق قالب تخييلي يمتزج فيه الواقعي بالروائي أو التاريخي بالروائي، أما عن الروايات المعاصرة، فتقع الممارسة الروائية العربية ضمن دائرة التجريب الذي تحدثنا عنه مطولا، والتنويع في الكتابة والفكر الروائي عموما، وهذا النوع الذي يضعنا أمام إشكالية المرجع في الأدب بين الحقيقة والخيال، بين الممارسة الفنية والممارسة الأخلاقية للأدب (الرواية الملتزمة)، وهو ما يؤدي بنا إلى التساؤل حول آلية تشكل النص الروائي واشتغال عناصره بحيث يتداخل فيها الواقعي أو التاريخي بالتخييلي؟.

وتشغل مختلف هذه المرجعيات المزدوجة، الثلاثية أو المتعددة والمختلفة كل نص أدبي بحسب ثقافة المؤلف وانفتاح فكره مع تنوع وتعدد قراءاته لمختلف الأجناس الأدبية والكتابات في مختلف الفنون والمجالات.

ويطلق على هذا التشكيل النصي الحديث على مستوى الاستعمالات والاشتغالات الأدبية حسب "جيرار جنيت Gerald Genette" التعاليات النصية أو التفاعلات النصية وهي تنقسم على هذا النحو إلى خمسة أنماط رئيسية نذكر منها:

6-2-4- **التناص:** يعني حضور نص واشتغاله ضمن نص آخر كما حددته "جوليا كريستيفا" و"جيرار جنيت" ويدخل ضمنه الاستشهاد والتضمين وغيره.

[1]- عدنان علي محمد الشريم، الخطاب السردي في الرواية العربية. عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015م. ص58.

6-2-5- **المنـاص:** ويخـص العنـاوين، العنـاوين الفرعيـة، المقـدمات، الـذيول الصـور وكلمات الناشر والنشر وغيرها، ويدخل هذا ضمن البنية السطحية الظاهرة للنص وما يدل على فحواه اختصارا وما يقدمه النص كمعلومات تكون ملخصة في ظاهر أو غلاف الكتاب.

6-2-6- **الميتـانص:** وهو العلاقة الخفية الرابطة بين نصين أو أكثر، ترد في النص دون ذكرها الخفية.

6-2-7- **النص اللاحق:** يتم عبره صياغة نص لاحق وفق نص سابق.

6-2-8- **معمارية النص:** وهو شكل النص المصاغ عبر تعالقات نصية المضمن من شعر أو رواية أو مسرح،...أو غيره، بحيث تعطي للنص قالبا نوعيا خاصا.

يتم تضمين أنماط التناص نضمن نصوص أدبية ويطلق عليها "سعيد يقطين " مصطلح "التفاعلات النصية" ويقسمها بناءا على ما جاء به "جنيت" كبديل عن المتعاليات النصية"

إلى ثلاثة أنماط رئيسية هي:

6-3- **المتناصة:** وهي بنية نصية كيفما كانت تشترك مع البنية النصية الأصلية أو تجاورها محتفظة ببنيتها كاملة ومحافظة، على استقلاليتها مع شرط المطابقة في السياق أو المقام، وقد تكون هامشا أو تعليقا أو حوارا.الخ.

6-4- **التناص:** وقد فسرناه سابقا.

6-5 **الميتانصية:** وهي نوع من المناصية، تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة مع بنية نصية طارئة مع أخرى أصلية[1].

«ومن المفاهيم التي لا قت رواجا كبيرا في هذا الدرس، مفهوم المناصة paratexte التي تشكل العلاقة الرابطة بين النص والمناص ومظهرا من مظاهر نصية النص الأدبي أو

[1]- ينظر: سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 1989م. ص99.

أدبيته»[1]. وتتحدد هذه العلاقة الرابطة بين الطرفين من خلال مجيئها كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وتأتي مجاورة كبنية الأصل كشاهد يربط بينهما عملية التفسير أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق عملية التجاور، كانتهاء النص بنقطة، مثلا ثم يكون الرجوع إلى السطر، حيث ينفصل النص الأصل عن البنية اللاحقة ولا علاقة تجمع بين النص الأصل والآخر الجديد إلا من خلال البحث والتأمل.

وتظهر بعض المناصات من خلال الشكل الخارجي للنص، ومن بينها:

7- مناص العنوان:

تعد المظهر الأوليّ الذي يلتقي فيه النص بالقارئ، وتعمل النصوص الحديثة والمعاصرة على جعل العناوين بنية نصية أولية تواصلية ذات أبعاد سيميائية متطلبة، يعمل القارئ من خلال التصفح الأول للنص على قراءة المحتوى من خلال هذا المفتاح، وقد يكون هذا الأخير معقدا مشفرا كما قد يكون عاديا يسهل قراءة المتلقي له، وهناك علاقة جامعة بين العنوان والنص كمحتوى يعمل المتلقي على قراءتها أو المطابقة بينهما « فالعنوان يدل على وضعية لغوية شديدة الافتقار، لذلك يتركز في فهمه على النص وعلى العلاقات وطبيعتها (مرجعية -رمزية-ايجائية-تناصية)، ويرتبط هذا الفهم للعنوان بوصفه مفتاحا إجرائيا في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي»[2].

أما عن تعريف العنوان فقد اختلف فيه الدارسون، وقد عرفه "لوي هويك Louis Hoek" على أنه «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي وتجذب جمهوره المستهدف»[3]، من

[1]- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. مرجع سابق ص97.

[2]- غازي فيصل. العلامة في ثلاثية أرض السواد، دراسة سيميائية، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، 2005م. ص186.

[3]- بلعابد عبد الحق. عتبات -جيرار جنيت- من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م. ص67عن.

بين المناصات التي ذكرها "سعيد يقطين" في كتابه انفتاح النص الروائي وركز عليها في دراسته لـ"ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور (1994م-1995م): ثلاثية "أرض السواد" (1999م) عبد الرحمان منيف.

7-1- مناص العنوان:

ويعد المدخل الأول لعبور النص وقراءته سيميائيا أو الجامع بين الأطراف الثلاثة لعملية الإنتاج والتقي (مرسل، نص، قارئ)، وقد يقع في الاحتمال أن تتطابق البنية الأولية الصغرى للنص (العنوان) مع البنية الكلية الكبرى للنص، وقد لا يقدم العنوان وهو معزول عن البنية الكبرى للنص قيمة معنوية بقدر ما يدل على بنية أولية شديدة الإفتقار إلى مزيد من الدلالات، لذلك فهو يرتكز في فهمه على بنية النص والعلاقات الرابطة بين البنيات ومرجعيتها الدلالية والرمزية للنص في مختلف تمفصلاته.

8- وظائف العنوان:

تعد وظائف العنوان احدى المباحث المعقدة للمناص، لذلك اتجه بعض الدارسين لدراسته عبر اسقاطه على الوظائف اللغوية التواصلية التي جاء بها "ياكبسون Jacobson" كسبيل للمقاربة، ثم جاء من بعده السيميائيون ليبحثوا في هذا الباب فانفتح المجال أمامهم واسعا على تعقيد الجانب واختلاف وجهات المقاربة فيه، وهذا ما وجدها "جيرار جنيت" في التعميمات النظرية التي مست هذه الوظائف[1]، والتي حددها في:

1-تسمية النص/الكتاب.

2-تعيين مضمونه.

3-وضعه في القيمة والاعتبار.

[1]- ينظر: جبرار جنيت ، عتبات، مرجع سابق. ص80.

أما تحديدات "هويك" فقد عملها في تعريفه من حيث هو مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر على رأس نص ما، قصد تعيينه وتحديد مضمونه الشامل، وكذا جذب جمهوره المستهدف، وجمع "ميتيرون" بين نظامية "هويك" ودقة "دوشي" في تحديده لوظائف العنوان وجعلها كالآتي:

1-الوظيفة التعيينية -التمويه.

2-الوظيفة الإغرائية أو التحريضية.

3-الوظيفة الإيديولوجية.

وقد جعل "جنيت Genette" هذا التعميم في ترتيب الوظائف وجعلها منطلقا له في التحليل، فوضع بعض الملاحظات المعدلة، والمكملة لما سبق وقد حددها كما يلي:

التعيين designation، تحديد المضمون indication du contenu، إغراء الجمهور séduction du pnblic ويمكن أن نفصل فيها كما يلي:

8-1-**الوظيفة التعيينية:** اسم الكتاب كما هو متعارف عليه، أحيانا تكون تسمية الكتاب تسمية اعتباطية فلا علاقة لمحتوى الكتاب باسمه وأحيانا تكون العلاقة بينهما وطيدة تماما كما نسمي طفلا يعني أن تعيينه باسمه، فانسحب كذلك نظام التسمية على العنوان، فأول من نسأل عنه حين دخولنا المكتبة نريد أن نصف الكتاب به أن نعينه هو عنوانه الذي في الغالب عمل على استشارة القارئ ليدفعه ليقرأه وغالبا ما يكون اسم الكتاب دافعا أو حافزا يدفع القراء لشراء الكتاب وقراءته، هذا من الناحية العملية أن يتطابق اسم الكتاب أو عنوانه مع محتواه «غير أننا نجد بعض العناوين المراوغة خاصة الدلالية منها التي لا تطابق نصوصها تماما، وتحتاج إلى تأويل وحفر في طبقاتها قصد قراءة وفهم تلويحاتها وتلميحاتها»[1].

[1]- عبد الحق بلعابد. مرجع سابق. ص79.

9- **العناوين الموضوعاتية:** تأتي الصفة موضوعاتي thématique لتصف المضامين التي لا عيب فيها، ولكي يوجد العنوان الموضوعاتي لا بد من حضور تحليلين إما التحليل الدلالي الفردي وإما التحليل التأويلي النصي، إلا أن "جنيت" يجد حسب ما يراه "عبد الحق بلعابد" في المباحث الإستعارية (tropologie) القديمة، ما يعد ناجعا لهذا التقييم العام:

1- هناك عناوين أدبية تعين لموضوع الأساسي للكتاب بدون لف ودوران أو حتى تصوير مثل : زينب، نجمة، الحرب والسلم، كما يمكنها أن تقدم حلولا كوفاة الرجل الميت مثلا فهي عناوين إستباقية إذن.

2- هناك عناوين تعتمد على المجاز المرسل والكتابة المتعلقة بموضوع لا يتوقع فيه الحديث كثيرا، وأحيانا يكون تداوله هامشيا، فهذه القيمة الرمزية تعضد الاهتمام الموضوعاتي:

3- أما النمط الثالث، فهو ذو ترتيب بنائي وهو نمط إستعاري.

4- أما النمط الرابع فيوظف الجمل المضادة intiphrase أو السخرية iromie

وهذا يحدث عندما يكون العمل بجمل قيمة مضادة للعنوان أو العكس كرواية "اميل زولاEmil Zola" "بهجة العيش" و"رواية وادي الظلام" لعبد المالك مرتاض حيث يبدو أن الرواية تقوم على مقاربة عجيبة.[1]

وتعمل العناوين التي تصاغ على هذا النحو على كسر أفق توقع القارئ خاصة العناوين السوريالية منها التي نجدها تغرينا بقراءتها وتراوغنا لكنها تخيب أملنا ورأينا فيها حين نقرأ الكتاب الذي يحمل هذا النوع من العناوين، فمثل هذه العناوين يمكن أن توقعنا في الغموض وتفتح علينا أبواب التأويل والقراءات المتعددة للعنوان الواحد لولا العنوان الفرعي

[1] انطلاقا من عنوانها الموحي بالرهبة والخوف، وربما بالموت، فإذا كان "وادي الظلام" هو مكان متخيل، فإن له هندسته العيانية في الرواية من خلال الوصف، أو من خلال حركة الشخصيات داخل المكان، وبالتالي يغدو واقعا فنيا يجب التسليم به والاستئناس بحدوده الجغرافية. عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية، منشورات الإطلاق، الجزائر، ط1، 2013م. ص180.

الذي يقوم برسم الحدود لتخيلاتنا أو ما نذهب إليه من تأويلات، ومثال ذلك رواية واسيني الأعرج (كتاب الأمير)، التي توقعنا في حيرة حتى نظن لأول وهلة أننا بصدد قراءة كتاب في التاريخ لولا العنوان الفرعي (ممالك أبواب الحديد) الذي يزيل هذه الاحتمالات التأويلية، وكذلك الأمر في باقي رواياته كحارسة الظلال وعنوانها الفرعي (دون كيشوت في الجزائر).

10- العناوين الخبرية /الإخبارية: (titre rhématique):

يرى "جنيت" حسب ما أورده عبد الحق بلعابد في كتابه "عتبات" أن العناوين الموضوعاتية هي الأكثر استعمالا وتداولا في الساحة الأدبية والفكرية وإن اعتراها الغموض فهي بعكس العناوين القديمة التي كانت تسلك مسالك الشعر في اتخاذ عناوينها ودواوينها بتقفيتها وتسجيعها مثلا حسب الأجناس التي تنخرط فيها.

وهناك عناوين أقل تجنبا للكلاسيكية، كما أن هناك عناوين خبرية تعليقية ابتعدت عن التصنيف التجنيسي لتعيين العمل أو الكتاب بشكله المحض أو ما كتبه " إدجار ألان بو" عن المخطوطة الموجودة في قارورة أو "فاليرى Valerie" وما كتبه عما في الدماغ، أو بطريقة أكثر توسعا يقول عبدالحق بلعابد ولكنها تستهدف إظهار النص في حد ذاته لا موضوعه مثل (صفحات، كتابات أو كتاب كذا... إلخ) أو يكون هذا الكتاب يحمل عنوانا استفهاميا وذو مرجعية ذاتية مثل كتاب رايموند Raymond: ما اسم هذا الكتاب؟.

11- الوظيفة الوصفية: (fonction descriptive):

ولها اصطلاح آخر الوظيفة الإيحائية (fonction connotatife) لأن التقابل الموجود بين النمطين على حد تعبير عبد الحق بلعابد الموضوعاتي والخبري، لا يحددان لنا التقابل المتوازي بين الوظيفتين الأولى موضوعاتية والثانية خبرية تعليقية، غير أن الوظيفتين في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة ألا وهي وصف النص، فإذا قلنا ce livre

... porle de فهي وظيفة موضوعية في حين إذا قلنا ... ce livre est فإنها وظيفة خبرية تعلق على هذا الكتاب، وتسمى في هذه الحالة بالوظيفة الوصفية.

وفي فهم هذه الوظيفة تعمل الوظيفة الإيحائية بشكل غير معلن ولا تظهر إلا من خلال المستوى الدلالي وتضاف إلى الوظيفة الخبرية والموضوعاتية ولأنها وقائع يمكن تأهيلها في الإيحائي، يضيف عبد الحق بلعابد لأنها تسلك طريقته وفيها يمارس العنوان الموضوعاتي والخبري تعيينه وهو ما نجده في عناوين مثل: dérontéa banco و beyrouth à bangkok، فهي عناوين موضوعاتية تعلن عن مغامرة وقعت في عاصمة أجنبية خطيرة، غير أن الطريقة التي يعلن بها هذه العناوين والحدث تقوم على التماثل الصوتي homophonie الذي يضيف إلى هذه القيمة التعيينية قيمة إيحائية وهذا إما لقارئ مستعلم يعمل الكاتب على التلاعب به أو لقارئ كفء لا يجد الكاتب إلا أن يعلن له jean bruce أو أحدا يحاكي أسلوبه في العنونة.

ويرى "جيرار جنيت"[1] في كتابه دائما "عتبات" أن الجمهور المعاصر أصبح يميل إلى الإيحاء الأسلوبي للعنوان أكثر من التعيين التقني للعنونة، فصار الأول ينافس هذا الأخير عن مكانته وصار يزحزحه عنها، إلا أن المؤهلات الإيحائية يضيف "جيرار جنيت" ليست بهذه البساطة، ربما لأنها أخذت ترتيبات أخرى من خلال طرقها المتعددة فالمثال السابق لـ"جون بروسJohn Bruce" أبسط مثال على ذلك لأنه يعتمد التعقيد بقدر ما يعتمد البساطة والآلية في العنونة.

[1]- ينظر: جنيت جيرار. عتبات -جيرار جنيت- من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م. ص216-217-218.

وهناك كذلك العناوين ذات التعيين المرتب تاريخيا والتي تعتمد على العناوين المحددة لجنسها أو الموازية لجنسها ويرى "عبد الحق بلعابد" أن هذه العناوين كان معمولا بها الرومنسيين أو ما بعدهم في القرن 19م، بحيث اعتمدوا على العناوين السردية الطويلة المقدمة لأسماء أبطالها.

كذلك كان الاعتماد على العناوين، روشم titres-chichés وهو ما نجده غالبا في العناوين السوريالية، ونجد كذلك الإيحاءات التجنيسية كذكر اسم البطل وحده في العنوان كما هو حال التراجيديات، وذكر نمط اسم الممثل البطل (كالكذاب البخيل...)، أو باعتماد اللواحق (ade-ide) يضيف "عبد الحق بلعابد" كما في الملاحم الكلاسيكية مثل (ilidde, francide) والتي تتوصل بطريقة اقتصادية إلى التأثير الموضوعاتي بفعل ذكر الإسم والتأثير الخبري بفعل ذكر اللاحقة[1].

كما يذهب "عبدالحق بلعابد" إلى أن هناك قيم إيحائية لعناوين أكثر تعقيدا وصعوبة، تتأبى عن التصنيف والتعريف بمفردها ويرجع هذا للواقع الثقافي، ومن هذه العناوين نجد الآتي:

- العناوين المقتبسة، العناوين المعارضة ونجدها عند كل من ديكنز، بلزاك،...إلخ) والعناوين المحاكية بسخرية.

وهذه كلها قيم إيحائية تتعالى على الترتيب والنمذجة حسب ما يراه "جنيت"، لذلك لا بد أن يكون لها تحقيق تاريخي ونقدي، للكشف عن طرق العنونة وتطورها[2] ، فهي تمر أولا بالبحث الإيحائي الملفوف بأكثر من قصدية ولكن بثقل أكثر نزوعا نحو الواقع اللاإرادي والآثار المترتبة عن اللاوعي الفردي والجمعي.

[1]– ينظر: بلعابد عبد الحق. عتبات. مرجع سابق. ص84.

[2]– ينظر: جيرار جنيت. عتبات. دار النشر باريس، دط،1987. ص95.

12- الوظيفة الإغرائية:

تعد هذه الوظيفة من أكثر الوظائف المهمة للعنوان في صيغته وقدرته على الجذب بالرغم من صعوبة الوصول إليها، فهي تغري القارئ المستهلك من جهة والقارئ الكفء من جهة أخرى بتنشيط قدرة الشراء لديه وتحريكها لفعل القراءة لديه، وتنتظم هذه الوظيفة في المقولة الرائعة: "العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكتاب"، وهذا العنوان يشكل قيمة جمالية في نفسه المنشرطة بوظيفة الشعرية التي يبثها الكاتب، والقيمة النفعية في غير ذاته التي تحقق المبيعات لهذا الكتاب، والتي تجتمع كلاهما لتشكل طاقة إغرائية تدفع بالقارئ إلى ثراء الكتاب بغرض فك رموزه وشفراته أو حتى غموضه استعصاء فهمه على القارئ.

ربما لهذا يسعى أن الناشرون للتفاهم مع الكتاب بغرض وضع عناوين جذابة قصد ضمان مبيعات أحسن للكتاب إلا أن هذا ليس معيارا فصناعة الكتاب والترويج له تخضع لمسالك معقدة وصعبة، فهي تقع خارج المناص وداخله.

هكذا ومن خلال ما استعرضناه من أساليب فنية تتعلق بظاهرة "التناص" والتي تلعب دورا رياديا في الإبتعاد بالنص الأدبي عن الواقعية وتضيف إليه نكهة خيالية يتضام فيها العالمان ويتحد الواقعي المادي بالواقع الروائي المحسوس ليتولد عنه خطاب عالي الجودة والفنية.

وورد في كتاب "عبدالحق بلعابد" "عتبات" أن العنوان يتكون من ثلاث عناصر حسب ما جاء به "كلود دوشيClaud De shi":

أولا: العنوان (zadig)

ثانيا: العنوان الثانوي (second titre): غالبا ما يعلَّم بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية.

ثالثا: العنوان الفرعي (sens-titre): يأتي عموما ليعرف بالجنس الإبداعي (رواية، قصة، تاريخ، ...إلخ).

وقد اعتمد هذا التقييم كذلك "لوي هويك"، أما "كلود دوشي" فقد حدد الوظيفة الاجتماعية للعنوان واعتبره كرسالة سننية في حالة تسويق الكتاب وهذا الأخير ينتج عن إلتقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، حيث تتقاطع فيه الأدبية بالوظيفة الاجتماعية حيث يحكي الأثر الأدبي في شكل عبارات الخطاب الإجتماعي والعكس صحيح بحيث يتكلم عن الأثر الاجتماعي وفق أساليب روائية هذا فيما يخص العنوان الثانوي.

أما عن العنوان الفرعي فيأتي محددا لطبيعة الكتاب وكمؤشر جنسي لنوع هذه الكتابة.

أما العنوان الرئيسي أو الأصلي وهو الذي أشرنا إليه أولا فغالبا ما يأتي على هذه الصورة: عنوان+ عنوان فرعي أو عنوان+ مؤشر جنسي (indication générique).

- المناص الشعري:

يعد من أشكال التفاعلات النصية التي يتلقاها المتلقي بصفة مباشرة، وهو يعتمد بأسلوب مباشر على التضمين، وقد ذهب "يقطين" إلى وصفها على أنها:

1- «بنية نصية مستقلة بذاتها، فلها بداية ونهاية.

2-بانتقالنا من البنية النصية الأصل إلى المناص فإننا ننتقل من صيغة إلى أخرى.

ومن زمن إلى آخر ومن فضاء إلى غيره»[1].

[1]- سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي. مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005. ص112-113.

- **مناص المقدمة التاريخية:**

وتشتغل المقدمة التاريخية عادة بوصفها مناصا، وتحقق تفاعلا نصيا على صعيد (الفضاء، الشخصيات والأحداث) مع النص الأصلي، «فهي تعد توطئة تاريخية، تساعد المتلقي الذي يجهل تلك المرحلة من التاريخ الذي يقص، للدخول إلى أجواء الرواية، وهي كذلك أساسية لما تنطوي عليه من معلومات هامة»[1].

إن العنصر المتخيل كيفما كان نوعه الموازي للعنصر الوقائعي، هو الذي سمح بتوظيف تقنية التداعيات الحكائية في بنية الخطاب السردي "الروائي خصوصا" وذلك لأن هذا الجانب أخذ يتمثل في نسق الشخصيات الشعبية المفتوح، والذي يترجم أحواله في نسق الحكايات المتوالدة، فلكل إنسان حكاية ولكل حكاية جمهورها المتناثر، وإنسان معروف الاسم، يشارك الآخرين حكاياتهم،ولا يتنازل عن حكايته أبدا، والحكايات كلها توزعت على أفراد لا فردية لهم، تبني فضاء شعبيا زاخرا، ومتعدد الوجوه والاتجاهات، وفضاء بغداد الذي كان أو فضاء بغداد كما يجب أن يكون، «تتعدد الحكايات بتعدد طبائع البشر ومهنهم وأقدارهم وألقابهم، في نسق متشجر يقترب من الفتنة، تحتضن التاجر والعسكري والمومس والجاسوس والجندي العاشق والمحاسب والسّقاء وصاحب المقهى والشقي المتدين واليهودي المتنفذ والمترجم الذميم والآغا الأخرق، والطفلة المشلولة والموظف المتداعي والعجوز الثكلى والمتبطل الذي لا قوام له ولا ضرورة، شخصيات–مرايا، تبني الحكايات وتبنيها الحكايات»[2].

إن فيصل دراج وهو يعمل على روايات عبد الرحمان منيف يجد أن مؤلف هذه الروايات عند خلقه لهذه الحكايات المتوالدة، إنما يحقق أسلوبا بنائيا خاصا لهذه الروايات وخاصة المدروس منها، إذ تتدفق الشخصيات وتتحرك ضمن الحكايات حركة إيقاعية قد

[1]– عدنان علي محمد الشريم. الخطاب السردي في الرواية العربية. ص72.

[2]– الدراج فيصل. الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2004. ص265.

تكون متسارعة كما قد تكون متباطئة لتكسر خطيئة الزمن المستقيمة الموازية لحركة التاريخ، وتعمل الصور الإنسانية، بما تحتويه من حركة متناوبة وعناصر فنية مشكلة لها، على كسر تلك الخطيئة التاريخية وتحولها إلى أحداث ووقائع متناثرة يعمل الزمن الروائي على إعادة تشكيلها وتكثيفها وفق المنظور الروائي الذي يتبناه المؤلف، وإذا أخذنا كمثال عما نتحدث عنه (مناص المقدمة التاريخية) نجد أن "عبد الرحمان منيف" في ثلاثية أرض السواد، الرواية التاريخية والخيالية في الآن ذاته ،يبدأها بالرواية التاريخية والتي مهد لها بمقدمة تاريخية تحت عنوان "حديث بعض ما جرى" وظل طوال هذه المقدمة أمينا على الرواية التاريخية حافظا للأحداث كما جرت في المدونة التاريخية، بما فيها الشخصيات التاريخية، وإلى جانب هذه الرواية التاريخية يوازيها رواية خيالية تقع أحداثها في المقاهي والبيوت والمحلات الشعبية، فهي رواية ذات طابع شعبي يومي وشخوصها ابتدعها المؤلف، وهم من أوساط مختلفة ومتنوعة وقد حاول المؤلف أن لا تتعارض شخوصها الروائية مع مرجعيتها التاريخية بقدر ما يتقوى بها التاريخي مع التخييلي، لذلك فإن «الحاجة إلى التخييل وتوظيفه في سياقات المحتمل والممكن مسألة حيوية لتحقيق فنية الرواية من جهة، ولملء ثغرات وبياضات النص التاريخي الإخباري من جهة أخرى»[1].

إن ما يساعد على خلق الخيال السردي في الرواية الشعبية، هو ذلك الدور الذي تلعبه الشخوص الورقية المتخيلة، إذ تلعب دور المساعد المآزر للسياق العام للخطاب الروائي.

[1]– فيلالة شكبير. أرض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي (موقع على شبكة الانترنيت) www.aljabriabed.com.

13- الأدب اللامنجز (الأدب المحتمل):

نحن إذا اخترنا المصطلح الأول (اللامنجز) نكون أكثر تحديدا من اختيارنا للمصطلح الثاني (المحتمل) إلا أن اختيارنا للثاني هو لب القصيد ويمثل حيزا شاسعا من البحث في حيز المحتمل، ذلك أن المفهوم الهلامي واللامحدد ينطبق على المصطلح الثاني ولعل هذا هو مقصدنا، ولعل حضارتنا العربية قد فهمت مقصدا "أفلاطون" حين قضى بطرد الشعراء من جمهوريته الفاضلة* إلا أن هذه الوصية في منظور حضارتنا، قد تقودنا إلى إشكالية أخلاقية انطلاقا من قوله تعالى « وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (226) إِلَّا الَّذِينَ آَمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ (227)»[1].

مما جعلها تتجاهل إنتاجية اسمها الكتابة ولا تتلقى غير أثر اسمه العمل الأدبي، إنهما بذلك ينتجان مفهوما وموضوعا تم انتزاعهما من العمل المنتج لهما لكي يغدوا موضوعا للاستهلاك داخل حلقة تبادل معينة (الواقع، المؤلف، العمل الأدبي، الجمهور).

«يتعلق الأمر بمفهوم وموضوع "الأدب"، أي بعمل عبر لساني لا توليه ثقافتنا قيمته إلا إنتاج الاستهلاك»[2]، اهتمامنا بعنصر من عناصر حلقة التواصل أو التركيز على أحد ما دون الآخر ما يعني أن حلقة التواصل ناقصة ما يقودنا إلى تفسير هذه الحالة بأن إنتاجية النص حتى يتم استبدالها بصورة معكوسة تعطينا صورة مضاعفة للأصل أي الحقيقة أو العكس بسماع خطاب يكون ثانويا أمام الأصل (الواقع) وقابلا للتأمل والإعجاب والحكم عليه كبديل إما مضاعف أو منقوصا، وهنا نكون أمام الخطابات الناشئة الواقعية أمام الأصل، وفي هذا المستوى يمكننا أن نتحدث عن معقولية الأدب كخطاب بديل عن الواقع الحقيقي

[1]- الآية 224-227 . من سورة الشعراء.

[2]- جوليا كريستيفا. علم النص. تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الحليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1927. ص43-44.

وقد تحدث "أفلاطون" عن هذه الحقائق الأدبية حين تحدث عن عالم المثل وعالم الحقيقة ونجد مزيدا من التفصيلات لهذه العناصر في كتاب "نظرية الأدب" لرنييه ويليك Renee Wilik" و"رومان ياكبسونRoman Jacobson" عن الخصائص الفنية التي تعد مؤشرات عن أدبية الأدب.

أما ما خالف ذلك، من خروج عن معقولية الأدب فيدخل ضمن ما يعرف بالأدب المحتمل وهذا الأخير يتعلق بالأطراف المشكلة لآلية التواصل ضمن النصوص الأدبية، ويدخل ضمن هذا الأخير كذلك أي "الأدب المحتمل" ما يعرف بالأدب "العجائبي" أو "الغرائبي"، وفي كل له تفصيل. ويعود تاريخ هذا النوع من الأدب إلى التاريخ الإغريقي القديم كما ألمحنا، «أما حديثا فيرجع إلى ما يعرف بالشعرية خصوصا والأدبية عموما، وقد تعمق الارتباط إلى درجة أن المحتمل يبدو متوحدا مع الأدب (الفن) ومتطابقا مع طابعه الاستبدالي، وبهذا أيضا يعلن تواطؤه مع فرضيات فكرنا»[1].

ومع إتباع هذه الفرضية وتقاطعها مع المعرفة يصبح تحديدها كعلم واع وقائم بذاته أمرا صعبا ولا نقول مستحيلا، لذلك وجب دراسته من قبل المتخصصين، ومن هنا انبثق ما ندعوه اليوم "بالخيال العلمي" كمصطلح جديد في الدراسة الأدبية، وله شبيه في الدراسات الصوفية المتخصصة التي تنحو إلى الغرائبية أكثر منها إلى "العجائبية" مجال نشاط هذا الأخير وفعله التأثيري وحدوده المعرفية.

وفي نفس الاتجاه وفي المسار الذي ينحو فيه هذا الأدب نحو الاستهلاك وفي تقاطعه مبررين مقولتنا هذه بما يعرف بالقارئ المحتمل الذي يقصد إليه المؤلف والذي يتخذ أبعادا متعددة ينبغي للمؤلف أن يضعها في الحسبان، ومن هنا يتدخل مفهوم "القصدية" في عمل الأدب، وبهذا نكون قد طرحنا ثلاث مسائل في مسألة واحدة ألا وهي "الأدب والفن"، الأدب كعلم أو العلم الأدبي.

[1]– جوليا كريستيفا. علم النص. مرجع سابق. ص44.

ومفهوم "القصدية" في النظرية الأدبية، ولأن الأدب كلام فإن وظيفته تكمن في قصديته وكونه دال كذلك فإن الأمر ذاته ينطبق عليه، وعلى هذا الحال فإن الكلام يصطدم بتناقض على اعتباره في ترابطه كعلم ويحدد حقل اكتشافاته، وعلى هذا الأساس نجد أنفسنا أمام ثلاث حقول معرفية متناقضة، أولها يتعلق بالدوال ومجموعها أو في انفرادها أما ثانيها فيتعلق بالعلاقات الاستبدالية أو بمجموعها أما ثالثها فيتعلق بالعلاقة الجامعة بينهما في توجهها سواء أحالت إلى شيء أو إلى قاعدة نحوية أو أدت إلى معرفة معينة أو علم ولو لم يكن غير عقلي، هناك حقيقة معينة تحكم وتؤسس كل ما هو ملفوظ، وهي أن اللغة دائما علم والخطاب دائما معرفة بالنسبة لمن يتلفظ بالكلام أو ينصت له داخل السلسلة التواصلية وبالقياس على العملية التواصلية في عملية إنتاج واستهلاك (النص) عوض الكلام في التعاملات الشخصية فإن المعرفة الأدبية باعتبارها متضامنة مع الموقف الاستهلاكي حيال الإنتاج النصي في مجتمع التبادل، تدرك الإنتاج النصي السيميائي كملفوظ، «ومن ثمة ترفض تناوله في سيرورة إنتاجية وتفرض عليه التلاؤم مع الموضوعي الحقيقي الصادق (ذلك هو الموقف الفلسفي التقليدي الذي يقدم الأدب كتعبير عن الواقع) أو التلاؤم مع صيغة نحوية موضوعية (وذلك هو الموقف الإيديولوجي الحديث الذي يقدم الأدب كبنية لسانية مغلقة) بهذا الشكل تعترف المعرفة الأدبية بحدودها»[1].

ومن أجل الحفاظ على سيرورة المعنى يجب علينا أن نؤثر التعامل مع هذه الاصطلاحات في أصلها الإغريقي «حفاظا على زخم المدلولات وترابطها وإحالتها الواحد على الآخر، ونصل في ظل هذه المتناقضات إلى استنتاجين»[2].

- استحالة تقدير ممارسة سيميائية في غيرعلاقتهما مع حقيقة خطابية دلالية أو تركيبية.

[1]- كريستيفا جوليا. علم النص. مرجع سابق، ص 44

[2]- استحالة تقدير ممارسة سيميائية في غير علاقتهما مع حقيقة خطابية (دلالية أو تركيبية)، التجريد المثالي للكلية النشيطة إلى جزء من أجزائها أي الحصيلة تستهلكها ذات معنية.

– التجريد المثالي للكلية النشيطة إلى جزء من أجزاءها أي إلى حصيلة تستهلكها ذات معينة.

وهاتين القطعتين تشيران إلى حقيقة عكسية أولاها تتعلق بالحقيقة التركيبية للنصوص الأدبية أما ثانيها فتتعلق بتركيب هذه النصوص الأدبية وعلاقتها مع المتلقي، وبهذا الطريقة الانعكاسية المتبادلة بجانب الاستهلاك الأدبي والمعرفة الأدبية المتعلقة بالمنتج (المؤلف)، الإنتاجية النصية المتعلقة (بتولد المداليل) وهذه الأخيرة غالبا ما تكون ممارسة سيميائية «وفي قمة التناقض وهذا الاعتراف الضمني بالعجز نصادف المفهوم "العلمي" للمحتمل كمحاولة لاحتواء ممارسة عبر لسانية من طرف العقل المتمركز حول مفهوم اللوجوس (هذا الأخير يعني تارة الخطاب وأخرى العقل وفي معاني أخرى يعني الكلام، وحين يصل الأدب نفسه إلى النضج الذي يمكنه من أن ينكتب كآلة لا أن يتكلم فقط كمرآة، فإنه يواجه اشتغاله نفسه من خلال الكلام، وحين يتم المس بآلية ذاك الاشتغال فإنه يجد نفسه مضطرا إلى البحث في القناع الضروري الذي يحتاج إليه كي يتأسس من خلاله كمحتمل»[1].

ومن خلال هذا المستوى من الأداء الذي يتم فيه يكشف المحتمل بحيث نتناوله فيما سبق وفيما سيلحق أي يعمل داخل العمل السابق للأدب (ويشتغل باتجاه تعمل فيه القصدية وقد صارت لها قدرة على الكتابة وعلى كشف المحتمل من خلال العملية الإستباقية للكتابة الأدبية وكسر أفق توقع المتلقي "في هذا المستوى بالضبط سنحاول الإمساك بالمحتمل لأجل تفسير إيديولوجيته وتحدده التاريخي ومعهما إيديولوجية ما هو "واقع" محتمل "الفن" و"الأدب" وتحددهما التاريخي".

[1]– جوليا كريستيفا. مرجع سابق. ص45.

13-1- تقاطع القصدية مع الأدب المحتمل: (الخيال العلمي):

لما نذكر هذين المصطلحين يتبادر إلى ذهننا مفهومهما العكسي أي اللاقصدية والأدب اللامحتمل، أما الأولى القصدية في الأدب فتعني العبثية، أما الثانية فتعني انفتاح الأدب على اللامتوقع أو اللامنجز الذي يرتبط بسعة الخيال ولا محدودية مجاهله لذلك فبإمكاننا القول بأن المحتمل (الخطاب الأدبي) درجة ثانية من الدليل الرمزي للتماثل، إذا كانت القصدية (الهوسرلية) الحق هي إرادة حول الحقيقة، فإن الحقيقة تكون خطابا مشابها للواقع، وسيكون المحتمل بالرغم من أنه ليس حقيقيا الخطاب الذي يشبه الخطاب المشابه للواقع، بما أن الخطاب المحتمل واقع منزاح عن الواقع الحقيقي فإنه لا يملك صيغة واحدة ثابتة لذلك فهو خطاب متحول décale، وهذا يعني مرة أخرى أن الحقيقة تكون خطابا مشابها كما ذكرنا في القول الذي أدرجناه للتو، ولأن هذا الموضوع هو مجال بحثنا وأكثر ما يهمنا في هذا الجزء من البحث فقد آثرنا أن نتوسع في هذه النقطة بالذات.

يضاف إلى تلك الخصائص المرتبطة بالحقيقة والمحتمل في الأدب فإن هذا الواقع الحائد (décalé) لا يملك خاصية واحدة ثابتة، إنه يسعى للقول وبالتالي فهو معنى وفي هذا المستوى فإن المعنى يقدم لنفسه على أنه مهم وساهي عن العلاقة: لغة/حقيقة موضوعية التي حددته في الأصل. وتلعب اللغة دورها ضمن هذه العلاقة "لذا فإن معنى المحتمل ليس له موضوع خارج الخطاب وليس يهمه الترابط: موضوع /لغة، إذ لا تهمه في شيء إشكالية الصحة والخطأ"وهذا الموضوع خصوصا (موضوع الصحة والخطأ) هو الأمر الذي يستند عليه موضوع الرواية أساسا إذ أن مسألة أخلاقية أو لا أخلاقية الرواية ليس بالأمر الذي يشغلها، فهدفها أن توصل الرسالة التي تجعلها هدفا لها إذ يتظاهر المعنى المحتمل بالاهتمام بالحقيقة الموضوعية، لكن ما يهمه حقا هو علاقته مع خطاب يكون "تظاهره بأنه حقيقة موضوعية" ينبغي أن تكون هذه العلاقة بين المعنى المحتمل على أنه حقيقة موضوعية تظهر على أنهما معترف بها ومقبولة ومتواضع عليهما.

ولا يكون المحتمل في هذه الحالة بحاجة لأن يكون حقيقيا حتى يكون أصيلا، وباعتباره ملجأ للمعنى فهو خارج دائرة المعنى، المعرفة والموضوعية، و بذلك فهو يأخذ موضعا وسطيا بين الحقيقة واللامعرفة والمعرفة وبين الحقيقي واللامعنى، «ويقوم هذا الموقع الوسطي المقنع بضبط ممارسة البحث عبر اللساني من خلال الإرادة المطلقة للإنصات للكلام الشخصي»[1]، وهذه مسألة تتعلق بالمتلقي وقدرته على الإنصات لا تعني سوى درجة اهتمامه بالكلام الشخصي" أي النص الروائي والإرادة المطلقة لا تعني سوى مدى وعي القارئ بما يوجه له وقدرته على التمييز بين ما يكتب كحقيقة أو خارج الحقيقة ومدى تقبله أو رفضه له.

وبما أن هذه المعرفة المطلقة قد خصصت للعلم مجال مصداقية ولا مصداقية (الخيال العلمي كمعرفة مطلقة لا مصداقية (la véridicité)، فإنها تفرز مجالا للغموض (نعم ولا) تكون فيه الرؤية حاضرة حضورا ثانويا وغائبة باستمرار، شعبية، وأصلية، إنه مجال يتجاوز مصداقية المعنى المحتمل إنه الخيال العملي lasience fiction، وفي هذا لم يفت أرسطو وهو المخترع الأساسي الاحتمالي أن يحدد العلاقة بين المعرفة والتمثيل (المحاكاة، الفن) كإبطال للواقع، وهو ما سندقق النظر فيه فيما بعد لأن مشكل المحتمل هو مشكل المعنى، فأن يمتلك موضوع ما معنى فهذا يعني أنه محتمل (دلاليا وتركيبيا)، وكونه محتملا ليس غير كونه ذا معنى، وبما أن معنى المحتمل خارج نطاق الحقيقة الموضوعية و أثر متداخل خطابيا فإن أثره المحتمل مسألة لها علاقة بين الخطابات.

في هذه الحالة يكون من الضروري وصف معايير الاشتقاق والتركيب بمساعدة مصطلحات دلالية، وفي حالة نصوص "روسيلRussell" "انطباعات عن إفريقيا" و"انطباعات جديدة عن افريقيا" تختلف هذه المعايير لتستبدل بمعايير دلالية لعملية لاحتمال

[1]- جوليا كريستيفا، مرجع سابق. نفس الصفحة.

هي الخطية (أصل–هدف) والحافز هو (القياس) بالنسبة للنثر أما بالنسبة للشعر فهي الصور البيانية من قافية ،جناس، طباق وتكرار...الخ.

فالمبدأ التركيبي للإشتقاقية يربط ليس فقط بين خطاب الاستهلاك باعتباره محتملا وبنية الشمولية الخصوصية (البلاغية) وإنما أيضا بنيه وبين النسق التركيبي للسان (بمعنى أنه هناك علاقة تكامل بين النسقين) الذي صيغ به الخطاب، فكل خطاب منطوق قابل لأن يكون متسقا حسب المنظومة اللسانية التي ينتمي إليها.

من خلال هذه القابلية الاشتقاقية نفسها، فإنه يحتمل علاقة تشابه مع موضوع معين هو المحتمل وبما أن المحتمل متواطئ مع العرف الاجتماعي (أي ما تعارف عليه الناس وألفوه) من مبدأ طبيعي ومع البنية البلاغية الاعتيادية فإنه سيكون متواطئا بشكل أكثر عمقا مع الكلام، لذلك سيكون كل تركيب لغوي سليم نحويا اعتياديا ومحتملا، هذا وتضيف كريستيفا في كتابها "علم النص" أنه إذا كان يحتمل كنتيجة يدل على المعنى، فإن المعنى يكون "محتملا" بخلاف المحتمل عبر آلية تشكله، ويصبح المحتمل هو معنى متشكل وفق خطاب تركيبي بلاغي خاضع للمبدأ الطبيعي، وهذا الأمر حسب كريستيفا يخص المحتمل إذا كان من صميم التصوير البلاغي وهو يتمظهر في البلاغة، أما المعنى فهو خاصية اللغة كتمثيل، فالمحتمل من وجهة نظرها هو المستوى البلاغي للمعنى (الدليل =الماثول)، يجري هذا على نصوص "روسيل" التي ذكرناها والتي تمسرح العملية المحتملة، على هذه الوتيرة يغدو المحتمل الآلة التي تمكن من مراقبة وتمثيل الوظيفة الرئيسية للسان أي تكوين المعنى، ووفق هذا الفهم فإن المعنى يتمثل في البنية لبلاغية.

إنما يحكم هذا الغرض طابع التصويب المباشر والأساس إلى الهدف الأخلاقي الحكمي حتى لا يهم معه كون شخصيات الحكاية حقيقية أو خيالية ،بل إن الطابع الخيالي والمطلق لهذه الحكايات وفر لها متعة استقبالية ،لأن نفس الإنسان تميل إلى ما هو مغيب عنها ومستور، ولا سيما إذا كان الإنسان في مراحل نضجه المبكرة أو طفولته.

وكذلك الأمر ينطبق على الشعوب في مراحل تكونها الأولى حيث يشيع في آداب وأساطير الأمم والشعوب روح الغيب وعوالم السحر والجن.

والحيوانات المتكلمة يناسب مستوى العقل البدائي الذي يتحكم فيه الإحساس أكثر من المقاييس العقلية والنطقية، والإحساس مرتبط لمخاوف الإنسان وآماله، فاتقائه للأولى وتحقيق الثانية يعمد إلى خلق لا شعوري وشخصيات وحكايات تقرب له هذا العالم المجهول البعيد الذي يتصور أنه يتحكم بمصيره وقدراته وأحلامه" وهكذا يصبح بناء المحتمل يقع على المستوى الأعلى أي مستويات التبعيد البلاغية إن على مستويات البنية التركيبية الصغرى أو الكبرى.

14- المتاه المحتمل في الأدب:

إن نصوص روسيل Russell التي سبق وذكرنا التي كتبها في شكل انطباعات عن إفريقيا والتي تشكل حسب "كريستيفا Christieva" دائما من خلال الانفصام تنقسم كتابة وقراءة إلى: إنتاجية نصية والنص المنتج، أما الازدواج الذي يفصح عنه عنوان "كيف كتبت بعض كتبي" كمجال لتفتح الكلمة فإنه يشكل في الآن ذاته المشروع (الكتاب) والممارسة الكتابية في كليهما، وتستطيع أن تقرأ حسب "كريستيفا" من خلال عنوان الكتابين"انطباعات عن افريقيا" و"انطباعات جديدة عن إفريقيا" اللعبة المزدوجة للمدلول من خلال هذا الدال، فمعجم "ليتري littré" يرى بأن كلمة انطباع قد تعني الفعل action كما قد تعني الأثر éffet والفضلة réste . وهكذا يقع الاحتمال على مستوى الدال كما يقع على مستوى المدلول.

وعبر تحديد وظيفتي العمل الأدبي من ناحية الكتابة والقراءة كإنتاج واستهلاك الإنتاج ومن خلال تطبيق نفس العملية على عملية القراءة من خلال توزيعها على عمليتي العمل واستهلاك العمل (العملية الثانية للقراءة بحيث يصبح فعل القراءة السطحية عملا أوليا وتصبح القراءة العميقة عملا ثانيا للعمل الأول).

ومن هنا نجد أن كتابات روسيل تخضع لنفس التوزيعات الرئيسية لفعل القراءة كإنتاج أو القراءة كاستهلاك وهنا يتدخل عمل القارئ بحيث يعيد إنتاج النص عن طريق قراءته من زاوية نظره عبر ثقافته منظوماته المتعددة للفضاء الخارجي الذي يتحكم فيه بواسطة الآليات الاجتماعية والتربوية التعليمية وغيرها من المنظومات التي تحكم سير عملية القراءة عن طريق المؤهلات الشخصانية والمجتمعية، «لذا فهو من جهة مدفوع إلى تفكير كتابه كنشاط يطبق انطباعات وسمات وتحولات على مساحة أخرى مخالفة لها (مساحة اللسان)»[1].

وهذا ما يعرف بالتقاطع أو التعايش بين الأنساق «إذا كانت المدنية المعاصرة قد خلقت مجتمعات لا يمكنها القفز قفزا ميسورا على ميراثها الرمزي لكي تنتقل انتقالا غير متدرج من مستوى التطابق إلى مستوى التناظر حتى لا تقول مستوى القطيعة والتضاد كما هو الشأن بالنسبة إلى بعض الدول الغربية (فرنسا) والإسلامية (تركيا) التي أحدثت قطيعة مع تدخل الكنيسة أو الدين الإسلامي في شؤون الحكم، فإن هذه المجتمعات فضلت خيار التدرج في الانتقال السلس مع الإبقاء على حالة التقاطع الخطابي»[2] ، هذه محاولة للمطابقة بين القول النظري والآخر التطبيقي، وهي مساحة تقدم تلك الانطباعات باقتلاعها من هويتها لذاتها ومن "احتماليتها" عبر معارضتها بلا تجانس وإنه فعل "الكتابة" حسب كريستيفا أي كأثره القابل للاحتواء والمحتوى من طرف الخارج (أي خلفية القول أو الكتابة)، فكتاب "روسيل" يعطي انطباعا أي أنه يدفع إلى الحكم على المحتمل والإحساس به واستفزازه.

[1]– جوليا كريستيفا . مرجع سابق. ص49.

[2]– المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

من خلال هذه المنهجية التي تقسم الكتاب إلى إنتاجية وإنتاج وإلى فعل وفضلة وكتابة وكلام يكون نسج كتاب بهذه الصيغة ومن ثم التأرجح بين هذه الأطراف كثنائية إلى الأبد، يمتلك روسيل حسب رأي "كريستيفا" إمكانية وحيدة في التاريخ الأدبي حسب معرفة "كريستيفا" هي متابعة العمل عبر اللساني ومسار الكلمة باتجاه الصورة الفنية التي تشكل قبل إنجاز العمل الأدبي، كما أن "روسيل" يمتلك إمكانية ظهور انطفاء (أي ولادة وموت الصورة الخطابية على اعتبار أنها الأثر السكوني للعمل أما الصورة البلاغية فتمثل الأثر المتحرك له).

إن المحتمل يتكفل بالاشتغال على الدال والمدلول، وهذا يعني أن البلاغة تضاعف من إنتاجية النص أو التراكيب النصية المفتوحة على التأويل، وذاك التضعيف يقدم نفسه كبنية خطابية مغلقة، كما أن السيولة الحركية لفعل الانطباع الذي يكون له في كل مرة حسب سياق الإنتاجية النصية معنى لا يمكنها أن تتجسد في الملفوظ إلا معهم طابع الصلابة السكونية للانطباع كبقية rest وأثر effet.

ولذلك تكون "انطباعات جديدة عن افريقيا" أكثر من ضرورة لردم الهوة الفاصلة بين "الكتابة" وتلك البصمة التي امتصتها اللغة تضيف "كريستيفا"، وهكذا يكون كل من يشتغل بساحة الأدب ومهما كان هدفه علميا تقوّم البلاغة العمل الأدبي بوصفها تمثل البنية المغلقة للعمل الأدبي بإضفاء المحتمل على العمل الأدبي ولا بد من وجود خطاب مفتوح بنيويا حتى تجد الإنتاجية سبيلا لرؤية النور، وهذا ينطبق على كتاب روسيل "كيف كتبت بعض كتبي؟" حيث تفترض أن السؤال كيف؟ المعرفي موتًا للمؤلف نفسه "روسيل" كما يبرمج مجتمعنا ويعتقده كشخصية تمارس التأثير المشترك عن طريق الإنتاج والاستهلاك المحتمل، ألف الكاتب هذا المؤلف الأخير في حياته ولم ينشر إلا بعد مماته، ليجيب على المتطلب العلمي كما يجيب على الأدبي منه في التفسير الذي اعتبرته "كريستيفا" قد أخرجه في كتابه "انطباعات عن افريقيا" الذي جعله على شكل حكاية تشبه السيرة الذاتية بحيث تصبح قابلة

للقراءة والتعليق بالقول في هذا النص والنصوص الأخرى، على أن "روسيل" لم يتوصل إلى الربط بين المتطلبين معا (الأدبي والعلمي) في كتابة واحدة بحيث تبدو كتابات روسيل منفصمة على ذاتها، حيث يقوم تمثيل الأدب كعلم وهو ما جعل هذا الالتباس بالضبط يعطي لكتاباته حمولة تحليلية، ولأن كتب "روسيل" مترابطة وقابلة للقراءة والفهم بشكل عكسي وهو مما يحقق غاية كاتبها من خلال مشروع القراءة المتوالية النصية ككلية وقراءة الجزء عبر الكل وهذا ما كان يبتغيه كاتبها بواسطة "انطباعات جديدة عن إفريقيا" .

وبالتالي ترتيب ثلاثية "روسيل" كالآتي "كيف كتبت بعض كتبي؟" ثم "انطباعات جديدة عن إفريقيا" ليكشف عن المدلول المتعالي" للبنية الاشتقاقية والمتعلقة، ليأتي بعدها الجزء الثاني من "انطباعات عن إفريقيا" ليطال المحتمل الدلالي في أعلى مستويات هذا النوع من الكتابة المتدرجة في محاولة منه للتحذير من المستوى المحتمل الدلالي ليعوض بذلك "المبدأ الطبيعي" الذي سبق وفسرناه بالمنطق الطبيعي، وهذه القراءة التدريجية التنازلية لنصوص "روسيل" هي قراءة تتابعية وفقا لتاريخ صدور هذه الثلاثية وهذه القراءة اختارها "روسيل" عمدا بغية خلخلة أحكامنا المسبقة وكسر أفق توقعنا كوننا مستهلكين للأدب ابتداء من النصوص الأكثر سطحية إلى الأكثر منها غورا وتعقيدا وربما كان هدف "روسيل" الأسمى هو إيصالنا إلى أن ما نقرأه أو نكتبه في شكل محتمل هو في الحقيقة محتملا ليس في عمقه سوى المستوى البلاغي أو ما ندعوه بالمستوى البعيد للصور والإجراءات البيانية من أجل خلق مساحة تواصلية يكون فيها للخيال نصيب ذلك من أجل إنتاج المعنى في الكلام.

سنحاول دراسة (الأثر المتداخل خطابيا) في مستويين المستوى الدلالي والمستوى التركيبي، مع العلم أن التمييز بينهما ليس سوى إجراء، فالدلالي يتقاطع دائما مع التركيبي، والجدول الفارغ للتنسيق النحوي لا يفلت عن القصدية العقلانية أي أن تنظيم العلاقات بين

الدوال على المستوى النحوي أو التركيبي يولد هو نفسه مجرى العلاقات على المستوى العمودي وينظم مفهوم التموضع الفارغ نفسه.

إن الملمح الجذري للمحتمل الدلالي كما يشير إليه اسمه هو التشابه، فكل خطاب يكون في علاقة تماثل وتطابق أو انعكاس مع خطاب آخر لم ينجز بعد (يعد محتملا)، فيصبح بذلك الخطاب المحتمل أو الاحتمالي هو خطاب يجمع بين هذه العلاقات يمثل حركة رمزية بامتياز وهو المعنى الذي تشير إليه الكلمة الألمانية التي تعني الجمع بين sumbalieim، وبوضع الكلمة في المجال الأدبي يصبح المعنى الجمع بين خطابين مختلفين يعكس أحدهما الآخر أو ينعكس أحدهما على الآخر فيصبح أحدهما هو المرآة والآخر هو ما تعكسه هذه المرآة، أما المرآة فهي بمثابة الخطاب التي يرد المحتمل الخطاب الأدبي إليها، فتأويلا تصبح هذه المرآة أو ما يسمى الخطاب الطبيعي هي المشرع أو القانون والعرف الاجتماعي للخطاب الأدبي الذي يصبح الخروج عليه هو خروج عن العرف والمجتمع وهو بذلك يحدد تاريخية المحتمل، وبذلك يصبح المحتمل يكتسي معنيين، الأدب المسموح به عرفا واجتماعا أو لأدب المنتظر الذي لم ينجز لعدة أسباب منها هذا الذي ذكرناه، هذا وترغب دلالة المحتمل أن تشابه المرآة (التي تمثل المبدأ الطبيعي الذي يسير عليه المجتمع) في لحظة معينة و تؤطره في حاضره التاريخي، لهذا فهي تقتضي أن تشابه العناصر الدلالية sémentémes لمبدأنا الطبيعي في ثقافة الغرب، لذا نجد من بينها: الطبيعة والحياة والتطور والهدف، هذا بالنسبة للبعض لكن بالنسبة لكتابة "روسيل" فهي تواجه هذه العناصر الدلالية للمبدأ الطبيعي حين تقوم بتصوير مرورها عبر المحتمل في "انطباعات عن افريقيا" و"انطباعات جديدة عن افريقيا" لاحظوا الفرق، هذا فإن هذا التماثل مع شيء جاهز معطى سابق على الإنتاجية النصية (مع المبدأ الطبيعي) مع شيء جديد غير جاهز يكشف عن الخيانة الصوفية لفكرة التطور الموازي لمفهوم المحتمل.

فالحقيقة لا توجد في البدء وإنما توجد في النهاية ، وبشكل أدق إنها توجد في الاستمرارية فهي ليست الانطباع الأول و المحتمل كذلك هو الجمع بين النزعة الصوفية والنزعة الوضعية وخيانة لفكرة التطور الطبيعي للأشياء.

لكن إذا كان المحتمل الدلالي "فعل تشابه" فإنه حبيس أثر التشابه أكثر منه حبيس فعل التشبيه، فأن نقوّم المحتمل على المستوى الدلالي يعني أن نرد الاصطناعي والسكوني والمجاني (فيما يخالف مدلولات المبدأ الطبيعي) وبالتالي يولد المحتمل داخل أثر التشابه، هذا بالنسبة للمصطلح الدلالي الأول أما عن الثاني: فبما أن المحتمل ظهر في قلب الفعالية وبما أنه يستهدف الفعالية فإنه أثر ونتيجة وإنتاج ولأنه يظهر قبل وبعد الإنتاج النصي وسابق للعمل عبر اللساني ولاحق عليه، وكذا مستمر في سلسلة الكلام/ السماع (القابلة للمعرفة بالنسبة للذات المتكلمة وللمرسل إليه) فإنه ليس بحاضر (لأن خطاب الإنتاج الحاضر معرفة ولا بماض) (لأن خطاب الإنتاج الماضي تاريخ) فإنه يسعى إلى الكونية فهو إذن "أدب" و"فن" أي أنه يقدم نفسه خارج الزمن كتطابق وفعالية لأنه متلائم محافظ مع نظام (خطابي) موجود سلفا.

هذا عن المحتمل الدلالي أما عن المحتمل التركيبي فإنه يحدد ابتداء من النسق الدلالي لذا فإن مبدأ قابلية اشتقاق النسق التركيبي (أو الصوري) الشامل من مختلف أجزاء خطاب ملموس ونحن هنا نميز بين لحظتين: لحظة يكون فيها خطابا محتملا من الناحية التركيبية إذا استطعنا اشتقاق كل واحد من مقاطعه من الكلية المبنية التي يشكلها ذلك الخطاب وبالتالي يصبح الخطاب المحتمل ينتمي إلى بنية ذات قواعد تمفصلية خاصة وإلى نسق بلاغي محدد، فالتركيب المحتمل لنص ما، هو ما يجعله متوافقا مع قواعد البنية الخطابية المعطاة (ذات القواعد البلاغية) وهكذا نحدد وبشكل أولي المحتمل التركيبي كمحتمل بلاغي حيث المحتمل يوجد في بنية مغلقة ويستهدف خطابا ذا نظام بلاغي، فعبر مبدأ الاشتقاقية التركيبية يعوض المحتمل فعل التشبيه الذي تم السكوت عنه في المستوى

الدلالي، وبما أن الإجراء الدلالي القاضي بالجمع بين متناقضين (عملية الاحتمال الدلالي) قد أنتجت (أثر فعل التشابه) فإن الأمر يتعلق حاليا بإضفاء طابع المحتمل (اللامنجز) على تقنية "التشبيه"، ولا ينبغي الرجوع أبدا إلى مبدأ طبيعي يلعب دور الحقيقة الموضوعية.

إن الواجب هو إعادة تشكيل التناسق بين المقاطع واشتقاقها الواحدة تلو الأخرى على نحو يكون معه هذا الاشتقاق متوافقا مع القاعدة البلاغية التي تم اختيارها.

هكذا تخفي البلاغة عبر الاشتقاقية وطرقها الفنية تقنية "الجمع" التي تكون ذات فعل محتمل من الناحية الدلالية، وهذه الأخيرة تمنح للقراءة الساذجة أسطورة التحديد أو التحفيز أين تتواجد العلائق بين المعنى والبلاغة والتحفيز، ونأخذ على سبيل المثال لا الحصر الخطاب الأسطوري والصوفي ومؤخرا روايات الخطاب العلمي في المنظومة الخطابية الحديثة والمعاصرة، حيث يكون لهذه الأنواع الخطابية العربية خصوصا والعالمية إجمالا صيغة خاصة أحيطت بها منذ الأزل، منذ أن وجد الإنسان على وجه هذه البسيطة، وهو يبحث عن أجوبة لأسئلة وجودية لطالما أثارت اهتمامه، استنفرته من أجل إعادة تشكيل زمانه وصياغة نموذج حي لصيرورته الإنسانية منذ نشأته إلى اللحظة الآنية التي يعيشها،...الخ.

15- الرواية الصّوفية:

لطالما اختلفت آليات التعبير عن المشاعر الإنسانية الفياضة والتي تحمل في ثناياها أسئلة ظاهراتية وأخرى باطنة عن كينونة الخلق والخلائق والخالق وطبيعة وجودها ومآلها، لذا حاول الإنسان منذ نشأته الأولى أن يجيب عنها من خلال تحليل مثل هذه الخطابات المتوفرة الملائمة والمعاصرة لمثل هذا النوع من الخطابات، لأجل ذلك تستوقفنا عدة إشكاليات في هذا المسار سنحاول إماطة اللثام عنها من خلال دراسة تمثلات أو تمظهرت الخطابات الصوفية على أي نحو من الأشكال وكيفية استيعاب المتلقي لها من أجل الوصول

إلى الرسائل المبثوثة في بواطن هذه الخطابات من أسرار جمالية وأخرى ربانية كشف عنها المتصوفة في شكل ثغرات أو أيقونات مبطنة بكثير من اللبس والغموض من أجل حقيقة واحدة موحدة، تصطبغ بتجربة روحانية رهيبة وعميقة، عمل المرسل على تلقينها للمتلقي عبر وسائط ووشائج تعبيرية مغلفة ومغلقة.

من أجل هذا وذاك آثرنا أن نستعرض أفكارنا آملين أن تتسع لأجوبة لا نقول كافية ولا شافية، وإنما تفتح الطريق نحو التأسيس لنقد جديد بناء يخدم أو يقيم هذه المقامات الأدبية الرهبانية، والتي تعد جزءا لا يتجزأ من تراثنا الحضاري أو الفكري الذي لا مناط من إعادة قراءته وفق آليات جديدة مستجدة من أجل كشف أسراره المحيطة به بغية البحث في مواطن عسر قراءته والعلم به وتعليمه في المنظومات التربوية أو التعليمية على أصوله حتى لا نقع في فخ الخطيئة بالحكم على أصحابه بالجحود أو النقمة أو تكفير بعض أعلامه كما حدث في بعض العصور، وما وقع للحلاج خير برهان على مأساة أصناف من هؤلاء المتصوفة أو تلامذتهم حين قوبلوا بالنصرة أو التشيع، بالتهمة (الفتنة) أو البطلان.

ولعل من أهم الإشكاليات التي تواجهنا في خضم هذا البحث وغيره هي:

– هل يمكن ضم الخطاب الصوفي ضمن دائرة الأجناس الأدبية؟ وما هي الدوافع الكامنة وراء عدم إمكانية ذلك؟

– هل تكمن في قصر فهم المتلقي لهذا النوع من الخطابات أو قصر أفق توقعه وسعة مخيلته؟

– كيف يمكن أن نؤقلم المناهج النقدية المعاصرة وفق ما تتطلبه قراءة الخطابات النقدية في ضوء ما استجد من قراءات أدبية، وكيف يمكن إدراجه ضمن الخطابات الإبداعية العربية أو الأجناس الأدبية العربية؟.

لا يزال الخطاب الصوفي فضاءا متسعا للإبداع، مكّن المتصوفة من البوح والتعبير عما يتأجج في صدورهم من فيض المحبة الإلهية، فجادت قرائحهم بإبداع عذب يحمل خالص تجاربهم، ويعبر عن صافي مشاعرهم، فرسموا لوحات فنية بديعية بلغوا من خلالها رسالتين: رسالة روحية ورسالة جمالية.

ويبقى هذا الخطاب مثار اهتمام النقاد والدراسين، إذ تصفه فئة من النقاد على أنه خطاب مستغلق يختلف عن الخطابات الأدبية الأخرى، وحجتهم في ذلك أن هؤلاء يعبرون عن تجربة بعينها مرتبطة أساسا بطائفة لها أحوالها ومقاماتها وأدواتها.

أما الفئة الثانية، فإنها تصنف الخطاب الصوفي من صميم الموروث الأدبي العربي، فهو يزخر بطاقة هائلة من الأفكار والخصائص الفنية والجمالية التي تميزه عن غيره من الخطابات الأخرى، وأن هذه التجربة تقوم على دعائم من داخل الاتجاه الروحاني نفسه، على غرار الغموض والتخيل والرمز والإشارة، وهذا ما يفتح الباب واسعا أمام النقاد لإمكانية قراءته وفك شفراته وفقا لمناهج حداثية تدل على أن لتراثنا من العظمة والقوة ما يمكنه من الاستجابة للفكر النقدي المعاصر بكل اتجاهاته.

في ضوء هذا التباين واختلاف مناهج النقد في قراءة الخطاب الصوفي، يبحث هذا الملتقى جملة من الإشكالات:

«هل إشكالية الخطاب الصوفي تتمظهر في عجز المتلقي عن فك شفرته من حيث اللغة والطرح الفكري والفلسفي ما أدى إلى إخراجه عن دائرة الأجناس الأدبية؟ أم أنه يتجاوز هذا المتلقي الذي اعتاد على أفق انتظاره وألفه؟ وإلى أي مدى استطاع الخطاب النقدي المعاصر أن يستثمر المناهج النقدية الغربية المعاصرة في قراءته وسبر أغواره؟ بوصفه خطابيا إبداعيا يؤكد علاقته بالأدب»[1].

[1]– ملتقى: (مقدمة المطبوعة) تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة،29–29 نوفمبر 2016، كلية الآداب والفنون، جامعة، حسيبة بن بوعلي، الشلف.

إن أهم المناهج النقدية التي أسست لمثل هذه الدراسات الخطابية وفي مقدمتها: المنهج البنيوي الذي جاء كنتيجة حتمية لتطورات البحوث الألسنية العامة التي تفرعت فيما بعد إلى ما يعرف بالدراسات المرتبطة بفترة البنيوية أو ما بعدها أي ما يقابلها في المنظومة العربية المشتركة بالخطابات الأدبية الحداثية وما بعدها.

فالدراسات الألسنية عند "ميشال زكريا" على سبيل المثال تنطلق من البنية وتعود إليها وتتجاوز مرحلة الوصف، إلى مراحل التفسير إلا أن الدراسات الحديثة تعدت ذلك إلى القراءة والتأويل، وهذه النقاط الأربع المشار إليها هي مجمل النقاط الرئيسية التي تنطلق منها أي دراسة أو قراءة فعلية لأي نوع من النصوص الأدبية بما في ذلك الخطاب الصوفي الذي سنتناول الرواية منه بالتحليل والمناقشة عن طريق إثراء التحليل و التفسير.

وهذا النوع من الدراسة الذي نقترحه كخطوة أولية في سيرورتنا المعرفية هذه والمتعلقة بالانتقال من الخطاب الصوفي من مستوى الكتابة والتأريخ إلى مستوى أرقى من ذلك يشمل الاشتقاق من الأصل إلى توسيع الفرع عن طريق العملية الإبداعية التي صارت من أرقى درجات العلم والمعرفة العلمية والأدبية من ناحية الترتيب، وتعد «اللسانيات بشتى أشكالها وفروعها وتطبيقاتها مقوما من مقومات الثقافة العربية والتي تبقى في عمومها محاولة جادة، يمكننا الحكم بنجاحها في حدود ما قدمته، إذ بإمكان القارئ الاعتماد عليها كركيزة أولى، يكوّن من خلالها فكرة عامة تؤهله لسبر أغرار العلم وفك رموز الكتابة المتخصصة بعدها، وذلك طبعا، نتيجة المنهج التعليمي الدقيق»[1].

هذا وتشهد الدراسات المتخصصة عن قلة الاهتمام بدراسة الخطاب الصوفي وذلك يرجع أولا لقلة النصوص الصوفية المحققة، وضعف الاهتمام بهذا النص عبر العصور نتيجة لصرامة مقاييس التلقي التي لا يستجيب لها الخطاب الصوفي والذي حمل أفق انتظار

[1]– هبة خياري. خصائص الخطاب اللساني، أعمال ميشال زكريا نموذجا، الوسام العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001، ص189.

مغاير ووعي جديد لم يستطع المتصوفة أنفسهم كمتلقين لخطابهم أن يقربوا المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والأفق الجديد الذي تحمله النصوص الصوفية، وذلك نظرا للمسافة التي تفصل الوضع التخيلي للمتصوف باعتباره مرسلا والمتلقي المشمول إيديولوجيا وفنيا بوضع تخيلي وأفق مغايرين، والسياق الذي يجمعها كالسياق الذي يجمع الوهم والواقع، "ويصبح بذلك خروجا تاما عن المنطق إذ «من التعريفات التي يمكن أن يعرف بها المنطق أنه: آلة تصحح النظر، أو قواعد تقوّم العقل، أو شروط تسوغ الفهم أو نسق ينتظم الحقيقة، أو شكل يتخذه الحق، أو بنية تحدد المعنى، فمن مارسه وأحكمه، وقف على البداهة التي تجعل الفكرة لازما لزوما صرفا، وامتلك التقنية التي بها يحكم الرأي، ويتسق القول ويتماسك الخطاب»[1]

إذن فهناك موانع معرفية حالت دون درس الخطاب الصوفي والاهتمام به ماضيا وحاضرا وربما مستقبلا، وهذا في درسنا هذا، ولعل هذا الصد والإعراض عن دراسة الخطاب الصوفي أو العرفاني، لا ينتقص من قيمة ذلك النص وإنما يعكس الفعالية الفنية أو الجمالية له، لأن الآثار الخالدة هي التي تخيب انتظار المتلقي الذي يتواصل معها ويتفاعل، وترفض أن تخلق ذلك الجمهور الذي يتواصل أو يتفاعل معها لشدة تعقيدها.

ومما لا شك فيه أن تراثنا الأدبي العربي من مشرقه إلى مغربه تراث زاخر وثري بإبداعات أقطابه في مختلف فنون اللغة والأدب، وما من شك أيضا في أن معرفتنا بذلك التراث تظل محدودة جدا ما لم تطعم بدراسات وأبحاث تزيح ماتسربلت به من رداء النسيان وإغفال أحيانا أخرى جوانب عديدة من ذلك التراث.

[1]– علي حرب. نقد الحقيقة،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000. ص107.

وقد شكل التصوف جانبا هاما من تراثنا العربي، باعتباره رؤية دينية وفنية، في الحياة سمت وتعالت عن كل ما من شأنه التدني والانحطاط، ويشهد بذلك أحوال المتصوفة أنفسهم وخطاباتهم التي ما فتئت تعكس ذلك التسامي والترقي من خلال جزء يسير بلغنا منها وما شهده من قراءات ودراسات شحيحة تباينت فيما بينها علوا ودنوا.

أما الجزء الآخر من تلك الخطابات فلا تزال على كثرته وجودته رهن الدواوين المخطوطة والمطبوعة ينتظر من يجيب نداءه.

ولعل ما نبرر به قلة الدراسات التي تناولت الخطاب الصوفي ليس هو نفسه ما نبرر به إذا تعلق الأمر بالخطاب العام، فربما قد حظي هذا الأخير باهتمام كبير وقل ذلك نسبيا في الخطاب الحديث منه بينما الخطاب الصوفي قد حرم ذلك الاهتمام –النقدي واللغوي– قديما وحديثا، وكأن الخطاب كان يولد منزوع الوظيفة الأدبية، وقد بقي هذا الوضع قَدر الخطاب الصوفي في كل العصور.

عرفت الأقطار العربية والإسلامية عامة مذهبا روحيا عالج علاقة العبد بربه معالجة تقتضي تغليب نزعة الجسد، ذلك أن الإنسان تتجاذبه منذ الأزل وإلى الأبد –نزعتان إحداهما مادية تفرض سلطانها عليه انطلاقا من الجسد الذي يشكل الجانب الحسي أو المادي والذي يربطه بالمجال الأرضي، والثانية روحية يصدر وهجها من الروح التي تقيم للإنسان جسرا يوصله إلى المجال السماوي، وبين الروح والجسد يتراوح الإنسان هبوطا وارتقاء، «فالوجود والحقيقة والذات هي مقولات ثلاث ارتبط بها تشكل الفلسفة الحديثة منذ ديكارت وهذا ما يلاحظه "آلان باديو" في مقالته المسماة بيان من أجل الفلسفة»[1]، وهي (أي المقالة) أحدث مرافعة يرافع فيها فيلسوف معاصر عن الفلسفة والحقيقة، أو لنقل فلسفة الحقيقة في مواجهة الفلسفة السوفسصائية الحديثة.

[1]– صفدي مطاع. بيان من أجل الفلسفة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد12، مركز الإنماء القومي، بيروت. ص91.

وخير من يمثل ويجسد لنا هذه الثنائية هم الفلاسفة والمتصوفة، فالصوفي يسعى من خلال تجربته إلى إلغاء كل المظاهر الاجتماعية والسطحية والواقعية بمختلف مستوياتها الحسية والظاهرية ليختلق له عالما باطنيا تتكشف له فيه الحقائق ويتحرر فيه من العوائق المادية، إنه عالم تتقارب فيه المتباعدات، وتتجمع فيه المتناقضات، وتحل الرؤيا فيه محل الرؤية، أو بعبارة أخرى يحل فيه القلب محل العقل بخلاف التجربة الفلسفية، "غير أن التسليم بذلك لا يعني بالضرورة أن نتصور الحقيقة على نحو يقيني ثبوتي، باعتبارها الواقع عينه كما هو في جوهره الذي لا يحول، أو باعتبارها تطابق الذهن معه وصدق الإخبار عنه، على ما تم تصور الحقيقة في الخطاب الكلاسيكي، ابتداء من أرسطو الذي عرفها بكونها تطابق الأحكام الذهنية مع الواقع العيني الخارجي، وانتهاءا بـ"هيغل" الذي أكدّ أن كل ما هو عقلي هو واقعي وبالعكس، مرورا بالطبع بديكارت الذي تصور الحقيقة بوصفها بداهة التمثل الذاتي، أي تمثل المتمثل أو عقل العقل.

فهناك خطاب مغاير أخذ يتكون مع نسبته على الأقل، وفيه مورس نقد الحقيقة بصفتها ذلك التطابق بين المنطوق والمفهوم والموجود، فنحن هنا إزاء ثلاثة مفهومات تحيل إلى ثلاثة مستويات يقوم بينها اختلاف أنطولوجي بمنع تطابقها، هي الوجود في العبارة والوجود في الأذهان و الوجود في الأعيان، وكل مستوى من هذه المستويات له كينونته الخاصة، وهي لا تتمايل بل يتعلق بعضها ببعض تعلقا يجعل كل واحد منها يشرط الآخر بوجوده، وبينهم في توليده وإنتاجه أو في تبديله وتفسيره.

من هنا فإن التفكير في مسألة الحقيقة، كما يمارسه النقاد، لم يعد يهتم بالبحث عن بداهة التمثلات ومطابقة الأحكام وصحة المعارف، «بقدر ما يتجه إلى البحث في أنماط العلاقة بين المعرفة وموضوعاتها أو بين المعرفة والحقيقة نفسها، ولنقل بين الفكر وإجراءاته

أو بين الفهم وأدواته أو بين الخطاب وآلياته أو بين النص والأدبية أو بين الذات واستراتيجياتها...»[1]

فهؤلاء المتصوفة قد مثلوا بحق التجربة الصوفية، وهي تجربة كما تعكسها نصوصهم الشعرية والنثرية جوانية قائمة على عبارات قد تكون مألوفة ومتداولة في الحقل الاجتماعي، يسحبها الصوفي في ألفتها الاجتماعية ويدجنها لتتماشى مع فضائه المبهم ويطوعها لتعانق رغبته المتوهجة، حيث أن لغة التواصل عاجزة عن تجسيد عالم المتصوف الذي هو وضع خاص لا علاقة له بالعالم الخارجي، لأنه وضع معرفي عاطفي لا يمكن للغة أن تتمذجه، فكانت الاستعانة بلغة أخرى انزاحت وانحرفت عن اللغة الأصل فشكلت بذلك شبكة مجازية وأصبحت لها قيمة بلاغية جمالية وفنية وصيغة خطابية خاصة بها من شأنها أن تجعل العلو محاثيا والغائب حاضرا واللامرئي مرئيا والمجرد محسوسا ومشخصا و"الغاية هنا هي فضح الألاعيب التي يمارسها خطاب الحقيقة، وهذا ما يتكفل به النقد، ذلك أن النقد يبين لنا أن الكلمات ليست بريئة في تمثيلها لعالم المعنى وأن المنطوقات لا تتواطأ مع المفهومات وأن الأسماء لا تشف عن المسميات، إنه يبين أن للخطاب نشاطاته وإجراءاته الخفية.

ولهذا ليس النص نصا على المعنى المراد بقدر ما هو حيز لممارسة آلياته المختلفة في الحجب والخداع والتحرير والكتب والاستبعاد... وهذا شأن كلمة "الحقيقة" ذاتها، فهي تخفي بالضبط ما تشير إليه وتتكلم عليه، ذلك أن ما تضمره هذه الكلمة وتسكت عنه، فيما هي تعلنه وتنطق به هو أن الحقيقة متعالية مطلقة نهائية ثابتة أحادية...وفي ذلك تأليه للحقيقة وفي التأليه حجب وإقصاء.

من هنا فإن نقد الحقيقة يجعلها أقل حقيقية لأنه يزعزع الثقة بالمفهوم اللاهوتي للحقيقة لصالح الحقائق المفردة ، «فلا توجد حقيقة مع أل التعريف وبالخط العريض أو الحرف الكبير، وإنما توجد أحداث ووقائع تقابلها خطابات ونصوص، وأما الحقيقة فهي في

[1]– علي حرب. نقد الحقيقة. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000ص90-91.

منزلة بين المنزلتين، إنها فجوة يتعذر ردمها، ومسافة يصعب اجتيازها أيا كانت المجازات والاستعارات»[1].

فالتجربة الصوفية قائمة كذلك على الكشف والذوق، معنية بالبحث في أعماق الذات وأسرار الوجود وفق ما تحدده الشريعة وتؤسس له الحقيقة ويترجم له الخطاب ترجمة قد تعجز عن نقل المعاني كما هي، ذلك أن لغة الخطاب الصوفي شأنها شأن المعرفة الصوفية لا تنتقل لأنها ليست عقلية بل ذوقية، وكما أن لكل ذوقه فلكل معرفته معرفة تحرض الآخر لكي تكون له معرفته، لا يكتفي الآخر أن يقرأ لكي يعرف، وإنما يجب أن يعيش ويختبر «فمن أراد أن يصدق ويشعر ويذوق، عليه أن يجرب بنفسه، فالتعبير لا يغني عن التجربة بمعنى أن التجربة فوق اللغة، تستمد طاقاتها الهائلة والمعجزة من فيضها الاستبطاني الذي يلج في أعماق النفس فاحصا أصول النوازع وتجاربها لتسمو إلى التوحد بجوهر الشخصية الإنسانية وأصلها الإلهي وأحيانا إلى الإتحاد والفناء فيه»[2].

تلك إذن هي تجربة المتصوفة على غرار تجارب نظرائهم في سائر الأمصار العربية إذ مافتئوا يعبرون عن تجربتهم بلغة حيرت عقول المتلقين لما فيها من حقائق وأسرار لم يألفوها ومنازلات لم يتذوقوها مما جعل وجهتهم في الدراسة خطابات أدبية أخرى غير الخطابات الصوفية، وهذا ما حاولت تفاديه والنشوز عنه حينما عرضت لوجهتي في البحث إلى دراسة الخطاب الصوفي دراسة فنية لا تعكف لإظهار الجانب الفني والجمالي والأدبي في لغة الخطاب بقدر ما تستهدف دراسة جانب القص التخييلي فيه.

[1]–علي حرب. نقد الحقيقة، مرجع سابق . ص13.

[2]– ناهضة ستار. بنية السرد في القصص الصوفي. المكونات والوظائف والتقنيات– دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.ص31.

16- الخارق و الاستثنائي في البطولة الروائيّة:

إذا كانت الرواية ذلك الجنس الأدبي المحكوم بالتاريخ ولادة، مسارا وتطورا تصدر عن رؤية نثرية للعالم، تحتفي بالإنساني والشخصي بدل احتفائها بالمقدس والمطلق والمجرد الذي تتميز به الرؤية الشعرية للعالم، فإن بطل الرواية حتما هو الإنسان في وجوده التاريخي زمانيا ومكانيا، بقواه وفعله وقوله في تفاوته الإنساني والذي يفترض أن يكون تفاوتا نسبيا بين أبناء الجنس البشري، لا أن يكون تفاوتا مطلقا يظهر لإنسان في كيان خارق متجسدا في ملمح بشري، أو رقما مهملا يفتش عن موطنه أو هويته وسط الملايين من أمثاله.

ونحن بهذا لا نحاول وضع شروط فنية مغلقة للعمل الروائي فهو في الأخير فن له الحق في أن يتحرر من المقاييس العادية التي تحكم البشر ولكن هذا التحرر ينبغي أن يكون مشروطا هذا إذا كان المبدع حريصا على هوية عمله، ولعل من أبرز هذه الشروط قابلية التصديق la crédibilité أي قدرة البطل على الإقناع في جملة مركباته الجسدية والنفسية والفعلية والقولية، وهي شروط أقرتها منذ الجهود الروائية النظرية الأولى في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، أو بصيغة أخرى ينبغي أن يقدم البطل ككائن بشري لا ككائن خارق إعجازي أو استثنائي.

- يمكن ملاحقة هذا النوع من البطولات الشعبية في كتابات "حنا مينة" خاصة منها أعماله الروائية البحرية كـ"الشراع والعاصفة" و"الياطر" وثلاثية " حكاية بحار"والتي ترتكز على بطولة روائية استثنائية هي: البغي الفاضلة والبطل الملتزم، وتظهر هذه البطولات الخارقة والقوة والشجاعة الاستثنائية إضافة إلى الفحولة، الاستقامة، النخوة...الخ ، وإلى كونه بحارا وهي صفات في شخصيته " أبو زهدي الطروسي" في عمله البحري الأول "الشراع و العاصفة".

- وهي صفات يتقاطع فيها مع بطل " المصابيح الزرق" "محمد الحلبي" هذه الشخصية الخارقة والحقيقية في آن ذاته وهو من خلال نصه السردي يتيح لنا فرصة المقارنة بين

الشخصيتين بين صورته الحقيقية و صورته الروائية، وبين هاتين الأخيرتين مسافة يصرّ "مينة" على إقفازها إلى حد يصل فيه بين الصورة الواقعية للبطل و الصورة المحتملة .

- «إن "محمد الحلبي" يمثل البطل الشعبي الحقيقي، كما يتعين في نظام اقتصادي اجتماعي متخلف، على نحو يبدو معه خيّرا بقدر ما هو شرير، مناضلا بقدر ما هو شقي وخارج على القانون...»[1]، أما على الصعيد المحتمل فلم يعني "مينة" بشرط الفحولة و الانتماء البحري و لكنه صوره في صورته بطل استثنائي فهو يمشي لا مباليا و إذا مرت بجانب رأسه رصاصة اكتفى بتحريك رأسه ماضيا دون التفاف و له قبضة لا تخطئ وخيزرانة إن طالتها يده لم يسأل عن عشرة رجال...الخ، أما مظهريا فهو صاحب قامة منتصبة و مشية معتدة و ملابس تقليدية خاصة، و الأهم من هذا كله أنه أخضع بطله هذا لعملية تصفية خلصته من حقيقته الجوهرية ولم تبق منه إلا على صورته الخارجية فهو خريج سجون تاب عن المشاكل لكنه لا ينفك أن يغوص في كل مشكلة تظهر من جديد، دكانه مأوى لصنوف من المجرمين...الخ.

فاستحال شخص ذو جانب واحد يمثل القوة كلها، ولكن الحياة لا تقبل بمثل هذه الاستثناءات وإنما هذا التشخيص مجرد إحالة إلى الطاقة غير المحدودة للشعب، أغفلت "مينة" عما هو عليه الشعب حين شغف بتصويره كما يجب أن يكون.

- وقد مضى "مينة" بعد اثنتي عشر سنة في تعميق الملامح الأسطورية في شخصية "الطروسي" في "الشراع والعاصفة" حتى قاربت الكمال الإلهي فيما قبل الديانات الموحدة، في حين يطالبه الجنس الروائي أن يضع يده على كل ما يجعل من الإنسان إنسانا لا أن يتكلف عناء لرسم شخصية تفارق كل نسبة أرضية فتفقد إقناعها كشخصية روائية ذلك لأن البطل الروائي ليس تجسيدا لفكرة معينة قبل أن يكون إنسانا قبل كل شيء مقنعا بالإنسانيه في أفكاره وأقواله، وعليه يمكن مقارنة عمل "مينة" البحري بعمل هيمنغواي " العجوز والبحر"

[1]– ناهضة ستار. بنية السرد في القصص الصوفي، مرجع سابق. ص 180.

فأيهما أكثر إقناعا بواقعيته دون اللجوء إلى الخوارق « فالنصر والعواطف الإنسانية عموما وبشكل خاص، لا تقاس بارتفاع نبرة الصوت فيها، ولا باستنفار فيض من مترادفات اللغة أو الوصف لتوكيدها، بل بذلك الصوت الهادئ العميق الدال وبتلك اللغة المكثفة الموحية، وبذلك الوصف الذي يمنح المشهد الروائي كامل قوته وتأثيره بلا زيادة ولا نقصان»[1]، فالبطولة الحقيقية لا تأتي بالضرورة من أصحاب الأجسام المفتولة بل قد تظهر البطولات من أبسط البسطاء ذوي القامات الضئيلة والوجوه الشاحبة والعيون المطفأة أو الملتهبة من القهر، أولئك الذين يرفعون حجرا أو أصبع احتجاج في وجه القهر، أولئك الذين يقفون متضامنين ومتواضعين وبعيدين عن الأضواء بما يكفي لكي لا ينشغل بهم قلم روائي منشغل بالخوارق من الأبطال الشعبيين الكمل و الإيجابيين، أولئك الذين تنزف أعمارهم فرادى و جماعات من أجل قضايا نبيلة آمنوا بها.

- «أما "مفيد الوحش" في "نهاية رجل شجاع" فقد صيغت قصته على النهج الذي تصاغ عليه عادة أفلام "الوسترن" الأمريكية الغربية حيث يظهر فيها البطل متمسكا أمام غطرسة الخصوم على نحو يدفعهم للمزيد من الاستهتار به بغية النيل منه، مما يزيد من حماسة المشاهد وتعاطفه مع بطله واستعجاله لإظهار قوة هذا البطل الحقيقية أمام خصومه المستهترين به، في معركة يعرف نتاجها سلفا، لكنه يفقد طاقة تحمله لتأخرها»[2].

- على كل فقد عجزت نماذج "مينة" البطولية عن تحقيق الخصائص والمقومات الروائية فلا هي امتلكت « مصداقيتها الواقعية، ولا هي تمتلك طاقتها التعميمية بوصفها نماذج أدبية، ولاهي من ثم تمتلك قدرتها على الكشف الجمالي المعرفي للواقع»[3].

- وفي الأخير لا يمكن أن يكون هذا العمل البطولي سائغا يجوز لنا اختراق مصداقية العمل الروائي الواقعية حتى في استعمالاته المجازية للبطولات الخارقة والاستثنائية من أجل إعطاء

[1]– ناهضة ستار. مرجع سابق. ص 185.

[2]– المرجع نفسه. ص 197.

[3]– ناهضة ستار. مرجع سابق. ص 214.

أفق التحول في العمل الروائي بعدا آخر مستقبليا، حيث يبدو هذا الأخير مسوغا للبطولات الروائية التي تتجاوز العادة والمعقول في المنظور أو البعد المستقبلي في العمل الروائي لا يتحقق عبر المقاربات الإيديولوجية التي تسقط عليه بطولاتها الخارقة بسخاء عجيب، «بل عبر السير الموضوعي العميق، المتأني الدؤوب للواقع، لفهمه كما هو بعيد عن عواطفها الشخصية أو الإيديولوجية من أي نوع كان، للوقوف على أنماط البطولة الحقيقية فيه لا خارجة في شرطها الإنساني الإشكالي حكما»[1] .

- فكما تقترب العالمية بجذورها في تربة المحلية كذلك تضرب الرؤية المستقبلية بجذورها في تربة الواقع، الحاضر والمعيش...الخ ،هذا الأخير هدف الرواية وحقل بحثها وتجليها الأول.

16-1- أسطرة الرّواية:

إن علماء الإثنولوجيا والمتخصصين في الميثولوجيا والديانات والأدب المقارن يعينون للأسطورة وضعية عالمية، فدون أن يؤكد أن الرواية كانت سلفا في كل مكان، فإنهم يلاحظون أنه مهما ذهبنا في ماضي الجماعات البشرية فإن المحكي (الأسطورة) موجود وأنه يعرض في كل مكان تماثلات ملفتة للنظر في الشكل والمضمون، هل يعني هذا أن الملحمة وهي شكل كان قد اكتسب الطابع الأدبي لا تزال قريبة من القول الأسطوري والمفترض فيها أنها وريثته، «في حين أن الرواية تبدو باعتبارها وليدا لاحقا صادرا عن المآثر الملحمية، ومنذور لمصير عظيم، غير أن ذلك لم يحدث إلا منذ زمن قصير جدا (بضعة قرون) مقارنة مع الأسطورة، بحيث أن مصير الرواية لم يتحدد بعد»[2].

- أيجب تفضيل "شمولية الأسطورة ذات المنشأ الإثنولوجي عوضا عن شمولية الطابع الروائي" عند المتخصص في الأدبيين الإغريقي واللاتيني؟ يجيب "بيير شارتيه Bier Charte" بنعم إذا كان ذلك يتبع توسيع قضية المحكي تشمل الشعوب التي لم تعرف

[1]- المرجع نفسه الصفحة نفسه.

[2]- شارتيه بيير. مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001. ص31.

الكتابة والحضارات غير الأوروبية، ويجيب كذلك بنعم إذا كان ذلك يتبع في بعض الحالات المتميزة ملاحظة تحول بعض الأساطير إلى ملاحم أو حتى إلى روايات ويستدرك ذلك بقوله دون الاعتقاد اعتقادا مطلقا بالمتوالية التعاقبية المتصلة أسطورة –ملحمة– الرواية، ولا يمكن القبول حسب رأيه دائما بتلك الآراء إن كانت تغرق "الرواية" في مجموع أوسع دون تمييز في دائرة المحكي بين الأساطير المتناقلة عن طريق الموروث الشفهي والأشكال الأدبية المكتوبة كالملاحم والروايات، فالوظيفة الاجتماعية والثقافية التي تكتسبها غير متطابقة.

- إن الأحداث العجائبية التي تعج بها الأسطورة لا تقبل أي اعتدال في الاعتقاد بها، وسبب أنها مقبولة من كل أفراد الجماعة، وملكية جماعية ومشاعة، فإنها تحظى بإذعان تام وشامل، الأسطورة تقول الحقيقة على الأقل بالنسبة للمجتمع التي يتلفظ بها، دون إبهام أو تحفظ، هكذا تعيشها الطائفة التي تتناقلها وترويها، لكن هذه الأسطورة بالذات تبدو بنظر الفرد الغريب عن مجتمعها غير قابلة للتصديق تماما، ففيها يجتمع الطابعان، لكن هذه الأسطورة بالذات تبدو بالنظر الفرد الغريب عن مجتمعها غير قابلة للتصديق تمام ففها يجتمع الطابعان فهي "رواية" أي محكي تخييلي عند البعض و"تاريخ" أي محكي حقيقي قابل للتصديق، دون أي إمكانية للتلاقي بينهما، وهذا على النقيض تماما من الرواية الحديثة التي تجمع بين النقيضين: التخييلي والواقعي، المتخيل المعاين، المستحيل و الحقيقي القابل للتصديق.

16-2- العالم العجائبي والغرائبي (الخطاب الأسطوري):

يجمع في هذا النوع من الأدب بين الخيال الخلاّق والمخيلة الجامحة مخترقا بذلك حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي مكستحا عالم الماورائيات في نوع من القصص المعروف بالأدب الخوارقي أو الفانتاستيك حسب المصطلح الغربي.

ويخضع في هذا النوع القصص كل ما في الوجود لسيطرة قوة واحدة هي قوة الخيال الذي يتحرر من كل القيود، ويقوم بصياغة العالم وفق ما يشاء مجردا من كل شيء إلا من شهوته ليرسم عالما خاصا به، عالم يسير وفق القوانين والحدود التي وضعها هو لنفسه.

كثيرا ما اتهم العرب بالقصر في النتاجات الإبداعية التي تتخذ الخيال مادة لها ومحركا، ولذلك سيطرة الوجدانية على أدبهم وضَعف خيالهم لذلك لم يبلغوا ما بلغه الغرب من الوجوه الإبداعية المختلفة، لكن التراث العربي يكذب مثل هذه الإدعاءات السافرة ولعل كتاب "العظمة" أكبر دليل على هذا التفنيد، فهو كاتب يدخل قارئه في عالم الخلق الأول للأكوان والماورائيات ويطلعه على أحوال أهل الجنة والنار حيث الحور العين والماء والخمر واللبن والعسل، ويرفع الحجب عن مشهد ولي الله وهو يضاجع من يشاء من حوريات الجنة مقدار أربعين سنة في المرة الواحدة ولا تنطفئ شهوته، وغير هذا كثير من الكتب التي استهوتها عوالم الغيب والغوص في المجهول ككتاب ألف ليلة وليلة ورسالة الغفران وغير ذلك من المؤلفات التي أبانت عن قدرة فذّة في اختراق الواقعي والمعقول ففي كتاب "العظمة" تمّ التلاعب بالتوثيق التاريخي الذي ارتبط بالتراث المقدس "الحديث الشريف" الذي اعتمد على آلية الرواتية "الرواية بالسند" وها هو ذا نص الخيال الطليق ينقلها إلى المجال التخيلي المبدع، وينسب مضمون ما يروى فيها إلى واحد من رواة الحديث الشريف هو "عبد الله بن سلام".

ويجعل المتلقي لها صحابيا جليلا آخر هو الخليفة الراشد "عثمان بن عفان" رضي الله تعالى عنه وأرضاه، «...مع أن يضفي هذه الحقيقية والقداسة والموثوقية إبداع محض وابتكار خالص وتفنن في التفتين والتذويب والتركيب والتجاوز والعجن والصوغ لا يكاد يفوقه

نموذج آخر من نماذج ابتكارية الإنسان وطاقاته المذهلة على الرحيل الدائم في عوالم اللامحدود واللامرئي واللامألوف والعجائبي والخوارقي الإدهاشي بمثل هذا النص»[1].

كثيرا ما ينسب الغرب لنفسه فنون الإبداع وأشكال التجاوز في السبق والتفنن، وكثيرا ما تعرض الذوق الأدبي العربي إلى الاتهام والتضييق وبخس حقه في نسبة الأسبقية إلى الذائقة العربية أو العقل العربي المفكر والمبدع، ولذلك نجد العديد من الباحثين الغربيين يتهجمون على الإبداعات العربية بما في ذلك الوجود والكينونة العربية، يسلخون عنها كل ما هو جميل ويلبسونها كل ما هو قبيح أمثالب "تزفيتان تودورف" الذي ينسب إلى الغرب هذا النوع من الفنون الكتابة "رواية الفانتاستيك" وليس الغرب وحدهم من يسيرون في هذا النهج، فكذلك هناك من العرب من يواليهم ويساندهم في أفكارهم وزعمهم هذا وكذلك نجد من الباحثين الغربيين "أرنست رينان" ممن يشتهون تشويه صورة العربي المبدع الخلاق ويتهمونه بالجفاف الإبداعي والتعلق بالحسي المباشر غير المجهد والوقوع في أسر المادي المبتذل، ويشاطرهم الرأي في ذلك من العرب كل من أبي القاسم الشابي وطه حسين ممن تبنوا آراء يخجل المرء من قراءتها، لذلك فإنه «يحق للإبداعية العربية أن تنسب لنفسها في سياق التاريخ الأدبي الذي كانت تعيه، ابتكار فن أدبي جديد هو فن العجائبي والخوارقي، فن اللامحدود واللامألوف، فن الخيال المتجاوز الطليق وابتكار المتخيل الذي لا تحده حدود. ويجلو ذلك عشية الإدعاءات الصريحة أو المتضمنة التي يقوم عليها عمل باحثين مثل تزفيتان تودوروف...»[2].

إننا نجد نصوصا أدبية عديدة من الأدب الخوارقي الشبيهة بكتاب العظمة وألف ليلة وليلة ورسالة الغفران يمتزج فيها الواقعي بالغرائبي والسحري من مثل: منامات الوهراني، وأدبيات الإسراء والمعراج شمس الدين الذهبي والدرة الفاخرة لأبي حامد الغزالي والحكايات

[1]– كمال أبو ديب. الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة وفن السرد، دار الساقي بالاشتراك مع دار أو ركس للنشر، ط1، 2007. ص9.

[2]– كمال أبو ديب. الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، مرجع سابق، الصفحة نفسها.

العجيبة والنوادر العربية إلا أن مثل هذه الإبداعات أدخلت متاهات ضيقة وحصرت بين الدين والأحكام العقائدية الفجة مما حدى ببعضها إلى التقوقع وقصر وانحصار في الفكر.

كما نجد إلى جانب هذه النصوص الإبداعية في التراث العربي الأصيل تلك السير العظيمة التي تركها لنا الأجداد من مثل سيرة بني هلال وسيف بني ذي يزن، هذه الأخيرة التي تدخلنا عالما سحريا عجيبا من الجن والملائكة.

إن عمل مبدع العمل الغرائبي يتمثل في اختيار حقيقة أو حادثة تاريخية معينة والتماس تأويلا جديدا لها مما يعرف بالتعليل التخييلي عند عبد القاهر الجرجاني بحيث لا يكتفي الخيال في هذا الموقع بتغيير الواقع أو التاريخ بل يبتكر عالما آخر انطلاقا من عالم الموجودات ويمزج الواقعي أو التاريخي بسياقه العجائبي بصفة يتجاوز فيها حدود المألوف والمنطقي وهذه وحدها موهبة فذة اتسم بها الفكر العربي دون غيره وكان له فضل السبق والتجاوز فيها، وإن القائلون بقصر العقل العربي على إنتاج مثل هذه الكنوز الإبداعية ينطلقون من عقدة نقص اتجاه وجودهم العربي وهو يتهم العربية، ويرتكزون على فكر جامد رافض لكل أشكال التفنن والإبداع وهو فكر أسس له ذلك التصور للحضارة العربية الذي يقوم على المعطيات الرسمية للثقافة والفكر العربي التي تتسم بالنمطية والتقليد ورفض كل أنماط التجديد والتجاوزات الفنية التي كرستها الكتابة البلاطية التي ظفرت بها السلطة والمذاهب الفقهية الرسمية السائدة، وجاءت مثل هذه الكتابات لكسر هذه الرقابة في التأليف وكل الحواجز التي شكلت عائقا أمام تطور فن الكتابة العربية، وهكذا خرجت الإبداعات العربية من هذا الحصار الإبداعي وأصبح مدار الفاعلية الإبداعية هو الحياة اليومية بلغتها وجمهورها المتوجهة إليهم الذين صاروا من الناس العاديين بدل من خدمة الأمراء ومصالحهم وتسليتهم إضافة إلى تنامي دور البطل الشعبي في أوساط هذه الكتابات الفنية الذي جاء تقريرا لمعظم التحولات الجوهرية التي أصابت الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية وجوهر القول هو أن «عملية شعبية الأدب ولغته وتحديثه عميقة الجذور في التاريخ الإبداعي

العربي، فلقد كان ما حدث استمرارا لتيار قوي عريق تضرب جذوره في الجاهلية والإسلام الأول، وتستمر بقوة في عصر المغازي والفتوحات، وتتأوج في الحياة العباسية، ولقد سجل لنا ابن المعتز حتى في مرحلته المبكرة تلك، كما حفظ أبو الفرج الأصفهاني في زمن تال ملامح من هذا الإنتاج الإبداعي الذي اشتد عوده خارج مسارح السلطة والبلاطات وفي مواقع الحياة اليومية، من شعر الفقر إلى شعر الاحتجاج الطبقي إلى شعر الجنون والجنس والتجاوز الأخلاقي»[1].

ولعلّ فرادة مثل هذه الإنجازات الأدبية تمكن في ما تتميز به من شعرية سردية هي نتيجة جدلية بارعة للبعد التخييلي في علاقته بلغة التعبير المعتمدة، فاللافت في مثل هذه الأدبيات هو إنشاؤها لعالم متخيل يكاد يكون غير مطروق من قبل باستثناء بعض الشذرات المتفرقة وهو اتجاه تبنته الرواية العربية المعاصرة تحيل فيه على عالم عربي متميز بخصوصية تاريخه وأساطيره الشعبية وتقاليده وأساليب عيشه وأنماط سلوكه وعلاقاته ورؤاه وفنونه ولغاته...الخ.

وقد أنتجت مثل هذه الروايات التي اعتمدت الخيال أداة لإنتاج عالم سحري لإعادة إنتاج العالم الواقعي اعتمادا على تداخل المعطى السحري الممزوج بالمألوف عن طريق تجاورهما في عالم متخيل ينبني على تفاوت في نسبة الحضور من رواية إلى أخرى، ويلجأ فيه إلى لغة تعبيرية مشبعة بالصيغ البلاغية الزاخرة بأشكال الصور المجازية المتألقة التي تفيض بألوان من الكناية البهية مشيّدة بذلك بعدا جماليا يقف ندّا إلى ند مع العالم التخييلي ويفرض نفسه مزاحما العالم الواقعي في تجربته الشعرية والفنية المتدفقة والمتفردة.

وتشكل مثل هذه الأعمال الروائية علامة فارقة في النتاج العربي الروائي الحديث والمعاصر فهي تؤسس لاتجاه جديد في الخطاب الروائي وترسي نهجا في السرد القصصي لا مثيل له في النتائج والمتداول في النصوص الروائية العربية، بحيث يعطي مثل هذا

[1]– كمال أبو ديب. مرجع سابق. ص15–16.

الانتشار الواسع لهذا النوع من الكتابات الروائية والحضور القوي للخيال سواء أكان أسطوريا أو علميا في الحاضر القصصي طابعا تأسيسيا وجسرا قويا يربط بين حاضر القص العربي وماضيه العريق، وعلى هذا النحو يتقدم النص القصصي مشبعا بصيغ من الرجوعات الفنية المتعددة ويظهر حاضره رازحا تحت ثقل ماضيه ووطأة هيمنته، فهو يجري وكأنه محكوم بتسلط هذا الماضي ومحدد بتوجيهه سواء كانت العودة إلى الماضي قريبة دانية أو بعيدة نائية، إلا أن السرد القصصي الغربي يظل وفيّا لماضيه متألقا في حاضره، إن هذا الواقع القصصي يجيء ليؤكد إلى جانب الإنجازات الأخرى المترائية في أعمال روائية جرى التعرض لبعضها انفتاح الرواية العربية على آفاق من الإبداع لا متناهية الاتساع، وعدم انفصال هذه الإنجازات عن التطلعات التحررية التي تنهد إليها التجارب الفردية والجماعية التي تمرر بها موضوعاتها المختلفة، «وما كان للرواية أن تحظى بهذا التوهج العظيم الذي يسم أعمالها الإبداعية لولا تلك القابلية القوية القائمة في تكوينها الثلاثي القائمة على التبدل والتغير واختراع الفريد والظريف، هي بذلك تمتع بقدر ما تورط، تحمل لذة القراءة والإطلاع على عوالم من السحر لا تحد، وتدفع إلى إعادة النظر في السائد والمستتب وإلى تطلب الأحسن والأفضل».[1]

ويسبب هذا الاختراق الذي تجسده الرواية العربية في الثقافة والوعي الاجتماعي السائدين. ظلّت الرّواية العربية تواجه الكثير من الفتن والتعصب اتجاه قضاياها التي تحملها في متونها على هذا الأساس قام خطرها فواجهت الكثير الإزعاج والتهديد وصل إلى حد المصادرة إلى متابعة مؤلفيها وتوريطهم من قبل المحافظين، وعلى هذا الأساس لعبت الرواية العربية دورا فعالا في توجيه الأفكار والنهوض بالأمم من أجل بناء ثقافة مستجدة مغايرة وحياة حديثة متحررة شكّلت الرّواية المعاصرة إحدى سماتها ونماذجها المتألقة.

[1]– سامي سويدان. فضاءات السرد ومدارات التخييل، الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت ط1، 2006. ص16–17.

16-3- تحولات الأسطورة:

يتبادل "ليفي ستراوس" leivi strauss ألم تكن الرواية هكذا دائما؟ يجرن الماضي والحياة والحلم صورا وأشكالا متفككة تتسلط على الكاتب حين تعثر فيها المصادقة ومن جديد على ملامح الأسطورة أو يكون ذلك من فعل أي ضرورة تولدت من أجل أن تكذب الضرورة التي سبق وأن أنشأتها ورتبتها في نظام حقيقي ، «ومع ذلك فإن الكاتب الروائي يبحر على غير هدى بين هذه الأجسام الطافية التي تنتزعها عن كتلتها الجليدية حرارة التاريخ بما تسببه من تكسر للجليد»[1] إن الروائي يجمع هذه المواد المتناثرة ويعيد استعمالها كما هي دون أن يستشعر أنها صادرة عن بناء آخر.

- إن أسطورة السقوط بالنسبة لعالم الإثنولوجيا هي التي تميز الرواية، إن السقوط المسرود في الحبكة الروائية يؤكد أنه وبالنظر إلى موقعها التاريخي في تطور الأنواع الأدبية فقد كان من المحتوم أن تحكي الرواية قصة تنتهي نهاية سيئة وأن تنتهي باعتبارها نوعا كذلك نهاية سيئة، وفي كلتا الحالتين يكون بطل الرواية هو الرواية نفسها إنها تسرد تاريخها الشخصي، ليس فقط لأنها تولدت عن الإنهاك الذي أصاب الأسطورة بل لأنها أيضا مضطرة إلى مطاردة منهكة للبنية متخلفة بذلك عن صيرورة تحدق نحوها من قريب دون أن تستطيع العثور داخلا أو خارجا عن سر صمود الأسطورة إلا في بعض الملاذات حيث لا يزال الإبداع الأسطوري قويا وعفويا عكس ما هو عليه في الرواية.

يتحسر "ليفي ستروس" على موت واحتضار السنة التي لم يحافظ عليها إلا من ناحية الموسيقى، ويرى آخرون وبصورة أكثر كلاسيكية أثقال مجتمعات قارة تقريبا ومترابطة عضويا إلى مجتمعات أكثر تفتحا وتطورية وخاضعة لتأثير الفردانية المتعاظمة الباعثة على التفكك وأيضا المنشط، إن الرواية الإغريقية مثل الكوميديا الجديدة ومثل المرثية الرومانية فيما بعد ما كان لها أن تنشأ إلا في مجتمع هو في طور التخفيف من الضغوط الموروثة وهو في طور يفسح فيه المجال أكثر فأكثر للأفراد.

[1]- سامي سويدان. فضاءات السرد ومدارات التخييل، مرجع سابق. ص34.

- ترتبط الطبقة النصية الواقعية ارتباطا موضوعيا ببقية الطبقات من خلال تحول الأساطير إلى واقع حيّ أو على الأقل من خلال تأثيرها في وعي البشر ومن ثم في سلوكياتهم ومواقفهم.

ويشمل الأساطير العجائبي والغرائبي الأحلام والكوابيس والنبوءات والكائنات الغرائبية والرؤى والأصوات التي تأتي من خارج العالم المحدود الذي نعيش فيه والتحولات ونماذج التناسخ من الواقعي إلى الأسطوري أو الخرافي من خلال أسطرة اليومي والمألوف وتجسيد المجرد والأسطوري، تعبر هذه الطبقة النصية كما يقترح –يقطين– عن رغبة الروائي في النبش في الأسطوري والخرافي ليتحول من النسيان أو الذكرى إلى السرد أو الرواية، لأن الرواية تظل لها قدرة خاصة ومميزة على كتابة الذاكرة وتسجيل ما جرى.

17- الرّواية التّفاعلية بين النّظرية و التّطبيق (الرّواية الالكترونية):

يقول ابن قتيبة في كتابه "أدب الكاتب"[1]: وليس كتبنا هذه لمن لم يتعلق من ٱلإنسانية إلا بالجسم، ومن الكتابة إلا بالاسم، ولم يتقدم من الأداة إلا بالقلم".

وهذا في دعوته إلى اتخاذ الوسيلة لمن أراد أن يتقدم وهذه الوسائل والأسباب التي يوفرها هذا العصر عصر انفجار المعلومات والثورات المعرفية والتي للأسف لا زالت تحكمها عقلية تجارية تحد من انطلاقها وتحررها والتي يمكن أن نلخصها في الانغلاق على الذات والمبالغة في الاحتياط للحفاظ على حقوق الملكية التجارية.

وفي هذا الصدد يصادفنا مصطلح النص الإلكتروني فما هو المقصود بهذا الاصطلاح؟.

[1]– ابن قتيبة الدينوري محمد عبد الله بن مسلم. أدب الكاتب،تح:محمد الدالي. ج1،مؤسسة الرسالة. بيروت. دط. دت. ص 9.

النص الإلكتروني ظهر هذا المصطلح والاستعمال كنتيجة للتطور الحاصل على المستوى الإعلامي والتكنولوجي ويطلق على النص الذي يظهر على شاشة الحاسوب من أجل تحقيق التواصل بين الناس والتقريب فيما بينهم بأسلوب جديد و مغاير للوسائل المعرفية كالهاتف والفاكس، بحيث يخلق أفقا إبداعيا جديدا بشروط و مظاهر مختلفة وهو بهذا الشكل قد اتسع ليسع الكلمة والصورة (الثابتة والمتحركة) والصوت سواء انفصلت هذه العلامات أو اتصلت، وما كان يمكننا الحديث عن النص الإلكتروني لولا التطور الحاصل في قراءة النص على مستوى النظرية والتطبيق في الحقبة البنيوية، هذا النص الذي فتح أفق التفاعل والتعامل مع المتلقي فلم يعد دوره يحدد كمستقبل فحسب بل صار يشارك ويتفاعل مع المؤلف في إنجازاته الروائية.

ونقصد بالرواية الإلكترونية تلك التي تتحقق بفضل الحاسوب إنتاجا وتلقيا، وهو بذلك يختلف عن النصوص المكتوبة باليد والآلة الكاتبة وفي نفس الوقت يعطي لذة خاصة بالمشتغل على النص وعلى قارئه كذلك بغض النظر عن اختلافه عن النص المطبوع أو المخطوط فمثلا يمكنك أن تنتقل في النص الإلكتروني من صفحة إلى صفحة بلمسة أو نقرة على الفأرة كما يمكنك تغيير خلفيته بتكبيره أو تصغيره...إلخ.

هذا وما تزال كتابة النص الإلكتروني والذي يحبب سعيد يقطين تسميته بالنص المترابط في الثقافة العربية محدودة جدا أو شبه منعدمة فهناك دائما صنف من الناس يخافون التغيير «هذا التغيير الذي لا يزال يخضع لقيود تقلل من أهمية الانتقال إليها في الوعي والممارسة، ويبدو لنا ذلك بوضوح في البرمجيات العربية والمواقع العربية على الانترنيت»[1]. فالإنسان لم يعجز خلال كل تاريخه على أن يجد الوسيلة والطريقة والأسلوب التي يستعين بها، بغية الكشف عن أسرار ذلك المستقبل والتنبؤ بأحواله، ابتداء من ممارسة

[1]– سعيد يقطين. من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005. ص 146–147.

السحر والتنجيم وما أشبههما من الوسائل التي تعتمد على بعض القوى الغيبية التي تتعدى حدود الواقع المشاهد عيانيا، «وصولا في آخر الأمر إلى الاستعانة بالكمبيوتر وقدراته على الاحتفاظ بقدر هائل من المعلومات والأفكار والخبرات والتجارب، التي يمكن الرجوع إليها بسهولة، وقراءتها والاسترشاد في تعرف المسارات المحتملة، التي يمكن أن تسير فيها الأحداث و نوع المستقبل الذي قد تنتهي إليه هذه المسارات»[1].

فقد ظلت الكتابات العربية التجريبية شعرا وسردا بعيدة كل البعد عن الممارسات التقليدية النقدية والنظرية، لذا صارت تعيش في عزلة عن التفاعل بين النظرية والتطبيق، وهو ما أخر التفاعل بين الفكر النقدي والقراءة النقدية للناتج الأدبي، عملا منهما على تحقيق التقدم في مسارات جديدة تعطي بعدا آخرا أكثر انفتاحا وتطورا ويمكننا استجلاء ذلك التخلف في الإنتاج والممارسة الكتابية والإبداعية والنقدية من خلال واقع الكتابة العربية التي هي أقرب إلى الشفاهية المستطردة والأخرى الحديثة المنضبطة والمنظمة، أما الكتابة الاستطرادية فهي التي يتطور المكتوب فيها مع تقدم الكتابة وكلما استمر الكاتب في سرده ظهرت له فكرة مركزية تساهم الأفكار الفرعية في بنائها لذا لا يكون لمعظم نصوصها العربية عناوين رئيسية وأخرى فرعية، ولا يوزع النص المقروء إلى فقرات مترابطة ومتسلسلة، ولا تحتوي على مقدمة وخاتمة.

أما الكتابة المنظمة فخلافها تماما كونها تهدف إلى إقناع القارئ في حين يكون هدف التأثير في المتلقي غاية الكتابة الاستطرادية إلى الكتابة المنظمة،«وأعتبر هذا أول تغيير يمكنه أن يمس تقاليد الكتابة العربية، لأنه سيكون تغييرا لعادات في القراءة والكتابة معا»[2] وهذا جاء نتيجة التطور الطبيعي للأمور الذي أدى إلى ظهور النص المترابط (النص الذي يتحقق على شاشة الحاسوب)، وبذلك يكون هذا النوع من النص قد ساهم في تغيير عاداتنا

[1]– أحمد أبو زيد. مستقبليات، مجلة العربي ،وزارة الإعلام، ، العدد: 10 أبريل 2010، ط1، بيروت لبنان. ص 217–218.

[2]– سعيد يقطين .من النص إلى النص المترابط. مرجع سابق. ص 148.

في القراءة والكتابة خاصة ما يتعلق بالرواية العربية والدراسات النقدية في أجزاء منها وإن لم تعد تتغير على النحو الذي هي عليه في الغرب على مستوى البنية العميقة والبنية السطحية، ذلك لأن الممارسين لها في البلدان العربية أخذهم الحماس لممارسة الجديد من دون أن تكون لديهم رؤية عميقة لهذه الاستعمالات والمتغيرات.

ولهذا السبب يمكن للكتابات الإبداعية العربية أن تواكب هذا التطور الحاصل على مستوى الشكل والمضمون، وعليها كذلك أن تنفتح على هذه المراحل والمستويات الانتقالية في إنتاج النص وتلقيه، بغية الاستفادة من التطورات التكنولوجية الحاصلة واستعمالها في فهم النص وإيجاد طرق جديدة للتواصل باستخدام الوسائط كتحسيب النص العربي مثلا خاصة الروائي منه، فهل الانتقال من الكتاب الورقي إلى النشر الإلكتروني يكفي لنتحدث عن النص العربي المحوسب؟

18- خصوصية الرّواية العربيّة:

إن قضية خصوصية الرواية العربية ما تزال تثير الكثير من الحبر وأوجه الاختلاف كونها قضية بالغة الأهمية، ورغم كثرة الدارسين والمهتمين بالموضوع والباحثين فيها منذ الأجيال الأولى للكتابة الروائية، إلا أن هذه الخصوصية لم تتحقق بعد، والدليل على ذلك انقطاع الصلة بينها وبين جمهور القراء.

وبالرغم مما يطبع من روايات (مايزيد عن الثلاث آلاف نسخة) لا يفي بالغرض فالمسألة تظل ملتبسة وغامضة في ظل التطورات العلمية والتكنولوجية والسياسية في العالم ككل، والبعض يعتبر المسألة بلا معنى وذلك يرجع إلى أمرين: أولهما التباس المواقف من مايسمى بالنظام العالمي الجديد من الخصوصيات، وهذا جانب يشير إلى مسألة الهوية والتي سنفرد لها عنصرا خاصا، وثانيهما التباس موقف النادي إزاء خصوصيتهم من جهة وإزاء النظام العالمي من جهة أخرى.

أما الأول فينبع من الصراع والتناقض بين المقولات النظرية والممارسات العلمية حيث تدعو الأولى إلى ضرورة تنمية هذه الخصوصيات الثقافية والحفاظ عليها، بينما تعمل الثانية على القضاء عليها باستعمال القوة المسيطرة على القوى الجامحة المهددة لمصالح القوى العظمى (دول النظام) من أجل الهيمنة على العالم وتسييده إن على المستوى الاقتصادي أو السياسي أو فيما يتعداه من علمنة فكرية وثقافية استنادا على ما تحقق على صعيد المعاملات الإعلامية والمعلوماتية وما توصلت إليه آخر صيحات التكنولوجيا الحديثة هذا ويبدو جليا هذا النظام العالمي من خلال تكريس الروح الانفصالية بين الأقليات القومية والعرقية التي تكاد تؤدي في الغالب الأعم إلى انقراض بعض الأجناس البشرية، وهذا من معايب النظام العالمي الجديد من وجهة نظرنا كعرب أما فيما يخدم مصالح الدول الكبرى المتمثلة لهذا النظام فهذا هو ما تهدف إليه، وإن كان بعض المثقفين العرب لا يجدون حرجا في الالتحاق بالركب وركوب موجة هذا النظام من أجل الاندماج في حضارة إنسانية واحدة إلا أن البعض يجدون في هذا الطموح الاستعماري خطرا يهدد خصوصياتنا الحضارية.

إن هذا المطلب الإنساني المشروع في البحث عن الذات وسماتها البائنة على مستوى الكتابة الروائية في الأدب العربي الحديث لم يكن وليد الساعة، بل ظهر منذ البدايات المبكرة لهذا الفن وأظنه سمة لصيقة بأدب الشعوب أينما كان وحيثما وجد، فالكاتب حين يبدع نصا روائيا موجها لبني جلدته، فهو يتقصدهم بالإنشاء، لذلك عليه أن يراعي احتياجاتهم وما يتناسب مع أفكارهم وتوجهاتهم وطموحاتهم اختصارا مع مايتناسب مع هويتهم، فالرواية العربية يجب أن تعكس روح وقالب الشخصية العربية، بمختلف مكوناتها الفيزيائية الظاهرة والنفسية الباطنة وحياتهم الفردية والاجتماعية وبيئتهم، فذلك سبيل نجاح الكاتب، وهذه العناصر المشكلة لطابع الشخصية العربية تبدو إلى حد بعيد عنصرية بعض الشيء، إضافة إلى هذه الدعوة القومية من خلال المتون الروائية لا الأشكال والبناءات الفنية.

إلا أن الداعي إلى هذه الخصوصية والثائرين على الوضعية العربية يعانون في دعوتهم هذه من تناقض صارخ ويقعون في مأزق عميق من خلال رغبتهم في الحفاظ على خصوصيتهم الحضارية من جهة ومحاولة مطابقة الحياة بمختلف مناحيها مع النموذج العربي المتطور والمنبهرين بأضوائه البراقة وهذه تبعية في حد ذاتها ومحاولة لمجاراة النموذج الأعلى ولكن بخطى واهية ولا تملك المؤهلات اللازمة لذلك (فنحن نريد أن نكون مثلهم وتختلف عنهم، كيف ذلك؟ الزمن كفيل بحل هذه الإشكالية المعضلة)، وبالنسبة للأدب العربي فيمكننا الحديث عن إشكالية فصل الشكل عن المضمون أي نقل شكل أدبي من أدب دون تمثله، ولعل هذه الإشكالية مردها إلى تأخر ظهور ونشاط الجنس الروائي في الأدب العربي ولعل جيل الخمسينات بما فيهم "نجيب محفوظ" قد استطاعوا إلى حد ما أن يلاءموا بين متطلبات الشكل الروائي التقليدي في أوربا وبين إمكانات الواقع العربي بحيث تقلصت المدة بين الشكل والمضمون، إلا ان المحلل المتعمق لهذه النصوص يستطيع اكتشاف مدى سيطرة الشكل الروائي على الواقع الغربي أي ما يشكل مضامين الكتابة الروائية على مستوى التقنيات والأبعاد السيكولوجية والفلكلورية أو الأسطورية التي هي حبيسة السطور ممنوعة من الظهور من خلال التقنيات البسيطة للرواية التقليدية وهو ما دفع بالكتاب الجدد إلى التمرد على هذا الشكل وابتكار أشكال جديدة قادرة على استيعاب أبعادنا الزمانية والمكانية ، خاصة أن هذا الجيل هو جيل الستينات الذي حاول أن يحاكي الرواية الأوروبية الجديدة كالرواية الفرنسية في ثورتها على الأنماط التقليدية، وقد اتخذت هذه المحاكاة ثلاثة أشكال:

الشكل الأول: لاقى انتشارا واسعا خلال منتصف السبعينات والتي اتخذت من التاريخ مادة حكائية وإطارا تشكيليا لفهم مختلف التقنيات تستقي منه تقنياتها ولغتها وهيكلها البنائي العام.

أما الشكل الثاني: فيستند في بناء حكيه على المحتوى الفلكلوري باعتباره ماضي غير رسمي.

وعن الشكل الثالث: فهو يتلبس ثوبا واقعيا يعتمد في إغناءه على تقنيات ولغات قادرة على الغوص في أساطير البشر وأزماتهم الراهنة بالارتكاز على الواقع المعاش، ومن خلال هذه الأشكال الثلاثة تتضح لنا ملامح بنائية تجسد ملامح البيئة والواقع الغربي في الجنس الروائي منها:

الملمح المكاني كفضاء بنائي ذي طابع يملك ميزاتها وخصوصياتها المتفردة يكشف أثره على الحياة و أثر الحياة عليه.

- الملامح الشخصانية ومكوناتها الصوتية والأسطورية والسيكولوجية وآثار التمزقات التي يعاني منها الإنسان الغربي المعاصر والتي لها جذور ضاربة في عمق التاريخ.
- خصوصية زمانية تتضح في الرواية العربية المعاصرة وتتعدد أشكالها إما من خلال الصراع الحاد بين استعمالات الزمن الدائري والآخر الخطي أو التوترات بين أزمنة القص المتعددة داخل النص القصصي الواحد وهذا من شأنه أن يؤدي إلى غنى دلالي وكثافة نصية يستفاد فيها من تقنيات الإسترجاعات (الفلاش باك) والمونولوج الداخلي وتيار الوعي والقصة الإطار...الخ، مع إحكام بناءها حتى لا تنفلت خيوطها.

وهذه الملامح الثلاث تجتمع مشكلة علة من العلل البنائية الروائية المتداخلة "بين المجتمع والسيكولوجي والتاريخي والجغرافي لتصنع نسيجا ثريا يحاول الوصول إلى أزمة التركيب العميق للإنسان المعاصر ، «وفي تقديري أن هذه الملامح يمكن أن تعد نواة صالحة، إذا تبلورت و تكاملت وتعمقت لتحقيق خصوصية حقيقية للرواية العربية، تحقق ما سبق لي أن أسميته محتوى الشكل أو محتويات الأشكال العربية»[1]، وهذا عبر اتخاذ القدرات

[1]– خصوصية الرواية العربية . تقديم: نبيل سليمان، إعداد : ماجد رشيد العوي، مهرجان العجيلي الثاني للرواية، مديرية الثقافة بالرقة، دار الينابيع، ط1، دمشق، سوريا 2007م، ص176.

اللغوية بمختلف مستوياتها من لغة شعرية ووثائقية أو صحفية إلى لغة الحياة اليومية بطابعها الشفوي إلى لغات الفنون المختلفة (كالفنون التشكيلية والسينمائية...الخ).

من خلال قراءة واعية للدارسين العرب توصلوا إلى أن الرواية العربية المعاصرة على مدار ثلاث عقود توجهت ثلاث اتجاهات:

- الأول: الاتجاه الكوزموبوليتيني ،الاتجاه القومي، الاتجاه الشعبي.

أما الأول فيهتم برصد وتوظيف بعض عناصر الخصوصية المكانية أو البشرية العربية (خاصة منها العادات والتقاليد) بغية إبهار القارئ خاصة الأجنبي منه، عملا على تغذية صورة الشرق في التراث الحضاري الغربي والتي تناقلها الرحالة والمتسشرقون للانتشار في الغرب عبر الترجمة والبعض لا يقع على مثل هذه الممارسات إلا كتوابل تعمل على استثارة شهية المتلقي الغربي العادي لا المثقف الواعي من منطلق التبعية الذهنية التي تندمج مع النظام العالمي الجديد وتتمثل هذا الاتجاه الروايات الغرائبية والفلكلورية والتاريخية.

ولا نجد مانعا في موافقة الإيديولوجيات السلطوية، وهذا العمل على ترويج البضاعة التراثية هو من قبيل الاتجار بالثقافة الشخصانية والخصوصية العربية لأنه يعمل على تسويق المنتجات الثقافية والحضارية بتزييفها أو اقتطاعها من سياقها أو تضخيمها على نحو يضر بتاريخها، وهذا الاتجاه يناقض الاتجاه الفني الذي ينجز قطعة فنية أو ثقافية حقيقية والخصوصية العربية هي المقصود بهذا الاتجاه المشوه لحقيقتها لأنه يحولها إلى مجرد شعار خالي من الدلالة.

أما ثانيها فينطلق من وعيه ببنائية الأنا والآخر (هذا الآخر الذي يمثله النظام العالمي الجديد) الذي يعي تماما أنه ليس جديدا وإنما امتداد للإمبريالية القديمة التي زحفت على حقل الثقافة والإعلام، وسوف تتعدد ملامحه في ضوء الصراع بين الأقوياء أنفسهم وبين الأقوياء والضعفاء، وبهذا المعنى يعرض الكتاب والمفكرين العرب ذوي هذا الاتجاه على حشد طاقاتهم من أجل تعظيم ميزاتنا الشخصانية ولو من باب تسويق أفكارنا وثقافتنا بما فيها

إنتاجنا الروائي الذي ينبغي أن يتمثل واقع مجتمعاتنا وتراثنا وأزماتنا دون فوقية أو دونية، هذا من باب غزو السوق العالمية بجدارة واستحقاق على غرار الرواية اللاتينية « التي نجحت في اقتحام الرواية العربية المأزومة، عبر تقنياتها المتميزة التي استطاعت تجسيد الأسطورة الواقعية لإنسان أمريكا اللاتينية»[1]، ويبدو أن القيمة الفنية لهذا النوع من الإنتاج الروائي (القومي) أعلى بكثير من الأول ذلك لأنه وبالرغم من أنه ينطلق من أرضية مشتركة مع الاتجاه الأول (التوجه بالآخر) إلا أنه يختلف معه في كونه يتأسس على منطق الوعي والقوة و الصراع .

أما عن الاتجاه الثالث فهمه الأساسي يتوجه إلى الشعوب العربية وهم الأكثر قربا من تحقيق محتوى شكل محلي أو أشكال عربية لا تنفصل عن محتواها، وهذان الأخيران لا ينفصلان عن خصوصية المنطقة والتجربة العربية، ولعل هذا الأساس هو الأكثر جرأة لمواجهة عصر العولمة والغزو أو الاندماج الثقافي أو الذهني الذي يعمل النظام العالمي الجديد على تكريسه، ولعل هذا الطريق هو الأكثر قدرة على المناقشة حتى على المستوى التجريبي في السوق العالمية (تسويق الإنتاج الثقافي) لأنه يتوجه بالأساس إلى الشعب وينطلق منه ويعمل على بناء شخصيته وقدرته على المواجهة واتخاذ القرارات وفرض الإرادات وحماية حقوقه والذود عن مصالحه، وهذا من بين الأهداف الخفية للفن والأدب معا ، وتستفيد الرواية من هذا الاتجاه من النسيج الشعبي الحي الذي لا يمثل سلعة تجارية بقدر ما يمثل حياة الشعوب، والذي يتم عبره التواصل الإنساني الحميم حين يشتركون في الهم الواحد والقيم الجمالية التي يسهمون في إنتاجها والتي يتبناها و يعمل كتاب هذا الاتجاه على إبرازها في أدوات فنية وثقافية جديدة تتجه إلى الطبقات الشعبية بخلاف كتاب الاتجاه الأوّل والثاني الذين يمثلون البرجوازية الطفيلية والبرجوازية الوطنية.

[1]– خصوصية الرواية العربية . تقديم: نبيل سليمان، إعداد : ماجد رشيد العوي، مرجع سابق . ص 179.

تبحث الرواية في كل الأزمات عن قيم أصيلة ثابتة في ظل عالم متغير متجهم، تلك القيم التي أضاعها الفرد وهو يبحث عن حداثيته وسط عالم غزته المدنية، فصار الإنسان في الرواية ضائعا وسط مرجعيات متعددة أو مرجعية واحدة متناقضة كل التناقض مع نفسها أولا ومع خصوصيته الثقافية والحضارية ثانيا فالقطع عن العالم وصار فردا إشكاليا قلقا تفاقمت مشكلاته وهو يتقدم في عملية الحداثة حيث انقلبت الثوابت وصارت متناقضات ،عالم تطرح فيه الديمقراطية كقناع للإمبريالية، وتطبع فيه الشفافية بممارسات استبدادية، وتتحول المقاومة إلى إرهاب ونقد السلطة إلى عمالة ضد الوطن (قلب المفاهيم) ناهيك عن تسويق ثقافة الاستهلاك وضرب الثقافات وموروثاتها التي لم تلتحق بعد بالثقافة العالمة وتسخير الآلة الإعلامية لذلك، والمثقف اليوم مطالب بطرح البديل الذي يتصدى لهذه الملابسات.

إن الايدولوجيا الواحدة سحبت البعد الجمالي عن الإنتاج الإبداعي الروائي بعدما كانت تمنح تعددية المرجعيات بعدا كونيا تتقارب فيه الشعوب والنتاجات الثقافية، كل ذلك تحت غطاء ما يسمى بسياسة الهوية والتي تتجلى بالخصوص على مستوى الخصوصيات الثقافية الكامنة في بطون النصوص الأدبية، وهذا يعني أن الإيديولوجية القومية العربية شكلت منذ أواخر القرن التاسع عشر بؤرة رؤية شاملة موجهة لمختلف المنظورات والإيديولوجيات حتى قامت صوب الخليج الثانية 1991م فتوزعت الرؤية على منظور إثني (الأنا و الآخر).

تظهر كتابة الخصوصية في أي شكل إبداعي وخصوصا منه الروائي بشكل عفوي كرغبة أصلية يفرضها التكوين الأنثروبولوجي والثقافي لدى المنتج ،لكن ممارستها عن عمد ووعي يكون في حالة الشعور بالخطر أو تهديد القوى الخارجية أو الثقافة الغيرية كما في حالات التطهير العرقي والثقافي، وهذا بناءا على رغبة تأثير عكسي أي رغبة الآخر بإيحاء منه و تدخل في إطار الدفاع عن الذات ومكتسباتها وهو ما يسمى بالكذب الرومانتيكي، هذا

وشكلت التجربة الاستعمارية معظم كتاباتنا العربية وهو ما يعرف بأدب المقاومة الذي يصدر عن ذاكرة مشحونة تحدد مفهوم الهوية وفي الغالب تكون عبارة عن ذاكرة شعبية أو محلية والتي تعتبر إحدى تجليات الخصوصية في النصوص الروائية حيث تتحول هذه التجليات إلى تقنية سردية تبدو في شكل تقاطعات مع نصوص تراثية (تناصات) أو إحيائية بجماليات الكتابة التقليدية، واستنهاض التراث القومي عبر تقنيات التثبيت والإزاحة (تثبيت اللغة الأم وإزاحة لغة الآخر)، كما تتجلى هذه الخصوصية كذلك من خلال الهجنة والصفاء، هذا الأخير الذي يظهر من خلال الحنين إلى الماضي قبل تسلط الآخر عليه، لأنه يحقق نوعا من الارتياح النفسي واللجوء الثقافي والحماية حتى في ظل الإثنيات وتعدد القوميات في الوطن الواحد ففي هذه الحالة يمكن تحقيق التعايش باستعمال الخيال الذي يحاول مالكه أن يقلص من حجم الخلافات الداخلية وتجاوزها، إن من أهم مظاهر تعزيز الشعور بالاختلاف عن المركز (سواء كان استعمارا أو سلطة أو نخبة أو أكثرية)، هو إحياء الطقوس الأكثر غرابة وتطرفا والتمسك بمعايير علم الجمال ذات الصبغة الوطنية أو الطائفية أو الدينية أو القومية أو العرقية...في نسخته غير العالمة.

وإن السؤال الذي يطرح نفسه من خلال هذه الانشغالات هو كيف ولما لم تشكل الرواية العربية ظاهرة على غرار الرواية اللاتينية، الأمريكية واليابانية مع أنها بدأت كرونولوجيا معها؟ هل لأن العرب مستهدفون من قبل قوى الشر في العالم؟ أم أن صراعنا مع إسرائيل هو الذي فرض على كتابنا الانشغال بالهم الإيديولوجي فترة طويلة من الزمن تحت ضغط تضخم حاجتنا للشعور بهويتنا العربية؟ أم أننا انفقنا عشرات السنين من عمر الكتابة بعقلية ابن الريف النازل إلى المدينة التي أبهرته والذي يعمل على صيانة كرامته فيها و التي يمكن أن يهدرها له أبسط الخلق؟.

19- الرّواية العربيّة و سؤال الهويّة: (أزمة الذّات العربيّة)

ويشير لفظ الهوية في الغالب إلى معنى القومية التي أنتجها الوعي العربي الحديث مع مطلع النهضة العربية والتي تعنى في الغالب بجمع صفوف الشعوب الناطقة باللغة العربية وتوحيد أهدافها وطموحاتها وجعلها في مستوى التحديات الحضارية الراهنة، ويرتبط هنا المفهوم بالامتداد الجغرافي أكثر من ارتباطه بوحدة الأصل التاريخي ويسمح بتعدد القوميات ضمن إطار الدولة الواحدة لذلك تعمل الدولة القومية على بناء نسيج ثقافي أكثر تماسكا للقوميات المنتشرة على بقاعها تحقيقا للتلاؤم الداخلي ومن أجل ذلك سعت إلى القضاء على الفوارق الطبقية وتفعيل المؤسسات التعليمية والثقافية وتطوير البنية الأساسية للمجتمع الحديث من أجل بلورة هذا المفهوم المتجلي في الذات العربية كمكون ثقافي يقوم أساسا على وجود هوية عربية قد تختلف في تجلياتها وجزئياتها إلا أن مقوماتها واحدة وموحدة وقد بلغ هذا المفهوم أوجه مع قيام ثورة 1952م، في مصر وعدوان 1956م هذا وقد ساهمت نكبة 1948م في انبعاث الفكر العربي والوعي العربي العصري في الوطن العربي وجد بفعل هذا مفهوم العروبة في الخطابات السياسية والإيديولوجية الذي ارتبط باستقلال الأقطار العربية وتحرير فلسطين وصار مرادفا له، إلا أن المشروع القومي سرعان ما تبخر بعد هزيمة 1967م وحين اتضح للعرب أنهم صاروا عاجزين عن تحقيق الاستقلال لفلسطين وعلى إثر هذه النكسة وقعت تحولات في الخطاب الروائي العربي يقول عنها نصر حامد أبو زيد «إن تحولا كبيرا أصاب الخطاب العربي الذي انتقل من أن يكون خطاب نهضة وتحول ليكون خطاب أزمة، وبدلا من البحث عن كيفيات النهوض وآلياته عكف الخطاب العربي على تحليل أسباب الهزيمة محاولا الوصول إلى مخرج منها»[1]، ومن هذا المنطلق تقاعس الخطاب الروائي العربي وتراجع من كونه خطابا نهضويا استشرافيا يبادر إلى صياغة تصور عام متطور للآفاق المستقبلية إلى مجرد ماضي يتخبط في دهاليز

[1]- نصر حامد أبو زيد.دوائر الخوف، المركز الثقافي، الغربي ط2، 2000.ص 77.

مظلمة يبحث عن مخرج لأزمته المتعددة الأشكال ،ومن هنا أصبح الفكر التنويري يتسم بالتعتيم والضبابية في معالجة الوقائع وطرح الحلول والبدائل، إذا كان الدافع إلى العمل على تحقيق الوحدة العربية هو تحرير فلسطين إثر نكبته 1948م فإن الدافع بعد نكسة 1967م ترغيب بعدما أصاب الأقوام العربية من يأس وخمول وهو ما جر الرواية العربية ما قبل 1948م وما بعدها قبيل النكسة إلى مناقشة مسألة الوحدة العربية والقضايا المتعلقة بها من منظور حاد وساخن إلى أن الاهتمام بفكرة القومية قد تداعت بعد نكسة 1967م وانحسرت توجهاتها وصارت تحوم حول الفكرة من بعيد ولا تلامسها وقد دفع فشل النظام في تحقيق هذه المسيرة التفاعلية والفكرة التنويرية بالنقاد الروائيين إلى ممارسة نقد قاس على الذات العربية بعدما أثبت النظام فشله الذريع بعد أن فتحت هذه الحادثة النار على الشخصية العربية، فطرحت عدة تساؤلات صاغها الروائي العربي ضمن إطار ما عرف بتفسير أسباب الهزيمة والتي ردها البعض (من أنصار الصحوة) إلى الابتعاد عن الأصول والدين ضمن موجة الصحوة الإسلامية التي جاءت كردة فعل على التيار القومي والثوري الذي ساد في فترة الخمسينات والستينات، ووجهت أصابع الاتهام إلى العادات والتقاليد البالية التي صارت تشكل عبئا يثقل كاهل الأمة العربية الإسلامية في نظر البعض ، هذا وانطلق البعض في تفسير النكسة وردها إلى دوافع نفسية سلوكية تأصلت في الفكر و الذات العربية منها ظاهرة الإتكالية و الكلام من غير تنفيذ،أما البعض فيرجعها إلى الصراعات الإنتمائية (الطائفية، العقائدية، القطرية...الخ)، وانقطاع شعرة معاوية التي تحدد العلاقة القائمة بين الراعي والرعية إضافة إلى ضعف قاعدتنا المعرفية والثقافية بسبب عقم الأنظمة التربوية والتعليمية وفشل الإعلام في جمع صورة كاملة وواضحة عن عدونا وهو ما جر علينا ويلات التخلف الحضاري والتكنولوجي والثقافي إضافة إلى ضعف الترسانة الإعلامية ودورها في تأدية ما عليها من تنويه القراء بحقيقة الأخطار المحدقة بنا، وقد تناولت هذه الأسباب بالعرض والمعالجة مجموعة من الروايات كل من وجهة نظر محدودة ولعل من أبرزها رواية "قارب الزمن الثقيل" لعبد النبي حجازي و"رواية الأبتر" لممدوح عدوان" ورواية الفهد لحيدر حيدر

ورواية "على الدنيا السلام" لذو النون أيوب ورواية "النار والاختيار" لخناثة بنونة و"الكابوس" لأمين شنار وكذا رواية "عودة الطائر إلى البحر" لحليم بركات، ورواية "عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني ورواية " جفت الدموع" ليوسف السباعي، هذه الأخيرة التي تعكس الفارق الشاسع بين الحلم والواقع، حلم الجماهير العربية التي كانت تؤمن بتحقيق ما يقع في حقل الاستحالة، افتراضا وواقعا، حين كان تيار المد القومي متدفقا بشكل يصعب مقاومته حين كان يشكل هاجس الجماهير التي تحلم بالإنعتاق والتحرر وتعتقد أن سبيلها إلى ذلك هو تحقيق هذا الهدف هذه النزعة الطوباوية(تعني رواية المستقبل الممكن) التي اجتاحت الجماهير أواخر الخمسينات وبداية الستينات والتي عقدت أمالها على شخصية "جمال عبد الناصر" الذي اتخذته هذه الرواية رمزا للنصر والغد المشرق في أكثر من موضع وصورته على أنه شخصية ذات شرعية تحمل طابعا خاصا في ظل التحولات الكبرى قادرا على تمثل آمال الشعوب والنهوض بها، على غرار ما نجده في الملاحم الأسطورية التي يتشبه فيها الأبطال بالآلة «حتى إن "كارلايل " الذي وضع نظرية عن دور الفرد في التاريخ، يرى أن الإنسانية مدينة في تقدمها لصفوة ممتازة ذات بصيرة نافذة إلى قدسية الأشياء، خلافا لجمهرة الناس الذي لا يدركون، إلا مظهر الأشياء التافه الهزيل، بل إنه يرى أن تاريخ المجتمع يرد إلى تاريخ الرجال العظام»[1].

هذا وقد عززت الدولة الشيوعية القوى القومية وسارت معها نحو الهدف ذاته (الوحدة)، ولا ننسى أن الشيوعية في هذه الفترة حاولت أن تتسلل إلى القاعدة الشعبية لاستغلال عواطف الجماهير فصداقتها للجماهير العربية التي تبنت سياستها لم تكن بريئة إما لسد الفراغ السياسي والنفسي حين اتخذتها عقيدة وراحت تسير وراءها وتتبع خطاها من غير وعي أو إعمال عقل مدبر أو مفكر فكاتب هذه الرواية يطعن في الحرية التعددية الحزبية والفضاء السياسي المفتوح الذي سمحت به الشيوعية وشجعت عليه والتي يكون مآلها

[1]– رزان محمود إبراهيم.خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، الإصدار الأول، 2003. ص 95.

في الأخير شر مطلق وأفتك أنواع الديكتاتورية، فالشيوعية على المستوى النظري تنادي بالمساواة الاجتماعية وتضمن الحريات الفردية والأساسية بين مواطنيها وتقولبها ضمن نظام اجتماعي مستقبلي يلغي مذهب الطبقية وهو قول حق أريد به باطل فقد أنتجت أكثر النظم الاجتماعية ظلما واستبدادا، وهي التيار الذي يرفض التعايش مع باقي التيارات الأخرى فالوحدة التي تدعوا إليها القومية نقيض الليبرالية وتشيد بالرأي الواحد الذي يرفض الرأي الآخر، وهي نقيض الاختلاف والتنوع، وبالتالي هي عدو للديمقراطية، والشعوب كالكائن الحي تمر بفترات الصبا والشباب والعنفوان ثم الكهولة والعجز ثم الموت وإعادة البعث ويمثل فترة الانحلال «تلك الفترة التي تتحكم فيها قلة منحرمة في كثرة محرومة، فيسود القلق والحرمان والطمع، ومن ثم يحيل هذا الانحلال بالشعوب إلى الانهيار والاحتضار، وتأتي الثورات لتكون مهمتها إعادة الميلاد ،تتخللها صرخات الوضع بكل ما فيها من آلام وأوجاع، وتضحي الثورة من أجل المولود الجديد بالكثير من الراحة»[1]، وهذه الرؤية مخالفة لما جاءت به الرواية التي تعبر عن خطاب الدولة بما يحمله من عنف الممارسة الخطابية التي تتوجه الرسالة فيها إلى جمهور مستقبل ليس عليه سوى الإذعان والقبول يتلقاها من مرسل يمثل السلطة والمعرفة اليقينية وتحدد العلاقة بينهما سلطة الآخر على المأمور، ولعل طبيعة الخطاب الروائي في نزوعه السياسي راجع إلى طبيعة تكوين "يوسف السباعي" الذي كان ينتمي إلى المؤسسة العسكرية ويعتبر على الصعيد الروائي مؤرخا للسلطة.

أما في رواية "قالت ضحى" لبهاء طاهر فيرجع زمنها إلى أوائل الستينات في اليوم الذي تلا التأميم، أما زمن القص فيحدد بعام 1985م، وهي فرصة تتيح لنا تعقب التغيرات التي طرأت على الخطاب القومي العربي بعد أكثر من عقدين من الزمن، فإذا كانت الرواية السابقة الذكر قد استبعدت اللغة الإيحائية وتقصدت التفصيل فإنها من ناحية أخرى قد تعهدت إعطاء أجوبة جاهزة اتخذت شكل الثقة وامتلاك الحقيقة وبذلك تكون ذات طابع

[1]– المرجع نفسه.ص 98.

تقليدي مرتبط بالطرف الاجتماعي الذي يأبى الحركة والسكون، أما هذه الرواية فتقف على طرفي نقيض مع الإنشاء الروائي التقليدي وجاءت كردة فعل على مخلفات من النكسة التي أحدثت شرخا في المنظومة الفكرية والنظم التقليدية السائدة، بما أحدثته من هزات كبرى كان لها بالغ الأثر في مراجعة القيم الفنية وتحطم الأنماط الكتابية التقليدية بما فيها القوالب اللغوية التي فجرتها الهواجس الداخلية فاستحدثت اللغة الحديثة بحيويتها وإيقاعاتها الجديدة واختلطت بالأزمنة الروائية.

توصف الرّواية بأنها ملحمة الطبقة الوسطى (البرجوازية) تكشف عن ضياع الإنسان ورغبته في المجتمع الحديث، فقد نشأت الرواية الأوروبية عندما تحطم ذلك التكامل الذي يجمع الإنسان بعالمه، فظهرت الحاجة إلى شكل فني يبحث فيه بطله المغترب عن عالم أكثر تكاملا تتحقق فيه رغباته، هذه العلة هي ما جعلت من الرواية الأوروبية شكلا من أشكال المفارقة التي تظهر من خلال توتر المسافة الفاصلة بين الواقع المعاش والمثال الغائب، فما بين هذه المسافة وتلك تولدت الرواية لتكون صراعا بين أضداد وتعارضا بين رغبات ومواجهة مستمرة لكل ما يقف حاجزا بين تكامل الإنسان مع عالمه، هذا بالنسبة للرواية الغربية أما عن الرواية العربية فتعد ملحمة الطبقة الوسطى هي الأخرى لكن في البحث عن كيانها وهويتها ضمن مجتمع ينقسم على نفسه فيتمزق بين إرثه الحضاري وآفاق مستقبله بالقدر الذي تتمزق به الذات العربية بين تراثها الذي يشدها إلى حكم مثالي عن عصر ذهبي ولى وحضارة الآخر الأجنبي الذي يشده إلى حلم مثالي مجهول الوعد، هذه المفارقة هي منطلق الرواية العربية في بحثها عن الهوية العربية، وفي هذه المفارقة المزدوجة التي تفصل الماضي عن الحاضر والحاضر عن تطلعات المستقبل تقاطعت الذات القومية بتراثها الغربي مع علاقتها بحاضر الآخر الغربي داخل فضاء الرواية العربية حيث غدا هذا التمزق مقابلا لتمزق الأنا القومية مع الآخر الغربي الذي يناقضه بتفوقه التقني والعلمي

ويؤكد اغترابه في عالمه، وتبعيته له كوجه آخر من وجوه الإتباع التي تربطه بتراث الماضي.

ولأنّ الرّواية هي وليدة هذه المتناقضات المتعددة الأوجه فقد حملت ملامحها وحفظت ما ترتب عليها من تداخل النقائض وتجاوز المتعارضات داخل النوع الأدبي الوليد، فإحتوى الشكل الأوروبي الوافد الأشكال التراثية الأصيلة للقص بالقدر الذي تجاورت في فضاءه هذه الأشكال و اقترنت تقاليد الوصف الجديدة بتقاليد السرد القديمة.

ومعلوم أن الرواية العربية تأخرت في نشوءها عن الرواية الغربية، ولعل ذلك يعزى إلى أن المثقفين العرب لم يكونوا قادرين على تقليد الفنون الروائية الغربية« وذلك لاتجاههم إلى التراث العربي القديم من ناحية، ولأن الظروف الاجتماعية لم تكن تسمح للمصريين المثقفين بالتأثر بالأدب الغربي من ناحية أخرى ولم يلجأ إلى التأثر بالفنون الروائية الغربية، إلا المهاجرون المسيحيون الشوام، ولم يكن كبار المثقفين ينظرون إلى أدبهم الروائي نظرة احترام...وقد شغل هؤلاء المثقفون أيضا بالدعوة إلى الإصلاح الاجتماعي، ولما كانت بعض مظاهر الحضارة الغربية قد انتقلت إلى المجتمع المصري، فقد شغلوا بمحاولة تنقية الصحيح منها من الزائف»[1]، إضافة إلى انغلاق الحياة العقلية والأفق العربي حيث شكلت الرواية موضع احتقارهم، ومع انفتاح الحياة الاجتماعية والثقافية في العصر الحديث استورد المثقفون العرب ذلك الجنس الأدبي الذي ولد في البيئة العربية هجينا بين تقنيات ابتدائية مستحضرة وأخرى وجدت في التراث القصصي العربي، وفي بداياته الأولى ظل متمسكا بطابعه التقليدي مع محاولة للانفلات من التقاليد السردية القديمة وهو في ذلك يحاول رصد تحولات المجتمع وتغيراته على النحو الذي نجده في حديث عيسى بن هشام (1868م-1930م)، الذي جمع بين المقاومة و الرواية في أولى خطواتها، حيث يتدافع إيقاع السرد فيه بنفس الدرجة التي

[1]- عبد المحسن طه بدر. تطور الرواية العربية الحديثة، في مصر (1870م-1938م)، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط3، د ت.ص 73.

يتدافع فيها، إيقاع الحياة المزدوجة إلى الدرجة التي تنفصم فيها علاقة الغربي بجوانب أساسية من مكونات شخصية وهويته المتوارثة، وقد جاء هذا الغرض على لسان "أحمد باشا المنيكلي" الذي انبعث من قبره ليعكس صدمة التغيير في مجتمع لا شرقي ولا غربي، ولا هو عربي ولا أجنبي ليس فيه للمنتمي إلى ماضيه باع ولا نصيب وأمثال المنيكلي فيه محكوم عليهم سلفا بالعودة إلى قبورهم، حيث يقول "عيسى ابن هشام" ملخصا دلالة عصره: " الناس اليوم في حركة لا شرقية ولا غربية، فقد اشتغل بعضهم ببعض، واكتفوا من دهرهم بحوادث زمنهم فتعطلت بينهم مجالس العلم، واندرست مجامع الأدب، واقتصروا على مطالعة أخبارهم في الجرائد والصحف دون الدفاتر والكتب وأنى يكون لهم الاستقرار في المجالس وهم لايستقرون في مكان، ولا يهدؤون من حركة ولا ينفكون من غدو ورواح ولا ينتهون عن نقلة وسفر؟... وإنك لترى مثل هذا بيّنا في حديثهم فهم لا ينصتون إلى قصة متصلة، ولا يتبعون في الكلام قضية مرتبة ولا يعجبهم منه إلا ما كان متقطعا مبتورا، أو مقتضبا مجذوما" ، وهذا ناتج عن عدم التجانس بين الطرفين المتقابلين، وقد بدأ هذا الخليط غير المتجانس قبل عصر "المويلحي" بسنوات، منذ أن جمع السرد بين النقائص حين زواج بين القص الأوروبي (الفرنسي) والسجع المملوكي في رواية "مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" التي ترجمها رفاعة الطهطاوي بعد ثلاثين عاما من إصدار "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"ومنذ أن كتب "علي مبارك" روايته التعليمية "علم الدين"، وظلت الحركة في هذا النوع من السرد تأخذ طابعا لا شرقيا ولا غربيا كونها تجمع بين النقائض في توتر يمزج بين الشرق والغرب بما يستلب هوية كل منهما في مجتمع لا يزال يحاول تجاوز استقطاب ثنائيات الأنا/ الآخر، الماضي/ الحاضر، الشرق/الغرب، القديم/الجديد، الأصيل/الوافد، من حيث هي ثنائيات فاعلة في السرد تعكس في القص العربي تناقضات اللحظة المتغيرة التي تولد منها الرواية والتي لا تزال ملازمة لها في ملحمة بحثها عن هويتها المنقسمة بين ثنائيات متضاربة، وقد كان لهذا الحضور القاهر والإلزامي دور في دفع الرواية إلى معالجة حالات التضاد الشعورية هذه إزاء الوضعية القائمة، ومن أجل ذلك كتب البعض في التاريخ العربي الإسلامي في إحياء أمجاده

بوضعه أحد أصول الهوية العربية وأبرزها، هوية تبحث عن صفة جديدة لذاتها في مواجهة تيار غربي جارف، وقد تجلى ذلك من خلال ما كتبه "جرجي زيدان" في رواياته التاريخية منذ صدور أولى روايته "المملوك الشارد" عام 1891م إلى أن صدرت "شجرة الدر" عام 1914م، وقد حاول فيها التوفيق بين متطلبات البيئة من ناحية وبين تأثره بالشكل الروائي الغربي من ناحية أخرى.

وفي السرد الروائي لتجسيد الصراع بين النقيضين حيث يعمل على اقتناص لحظة التغيير وتجسيدها وتحليل عناصرها المتوترة وعواملها المتضادة وامتداداتها الأفقية في الزمان للمنظور وتطور الحركة والمتابعة المتعاقبة للتحولات في تقطعها وتذبذبها، ولذلك كانت الرواية وليدة الطبقة التي انبتت على التغير والتي أنتجتها وأنتجته (الفن الروائي) وفن المدنية الحديثة التي تدخل عالم التصنيع والتي تتعقد فيها علاقاتها البشرية وفضاءاتها المكانية فتغدو ساحة للتغيير والمواجهة التي تتقابل فيها الطبقات وتتغير فيها الأزمنة والأمكنة التي تعيد إنتاج نفسها.

إن ارتباط الرواية العربية الحديثة بالمدنية هو دلالة على ارتباطها بالفضاء الذي تولدت منه وتشكلت به والتي حملت بصمات تحولاته وتغيراته وصراعاته الطويلة عبر الأزمان وعبر رحلتها منذ نشأتها حتى قبل أن يكتب المويلحي عن المنيكلي وهو يصور تحولات مدينته (القاهرة) مع نهاية القرن التاسع عشر ومطلع العقد الأول من هذا القرن، هذا الارتباط تحمله عناوين روايات كثيرة وتحمل معها هذه الدلالة، فتدل بذلك على خصوصية فضاءاتها من ناحية وعلى تحولاته وتقلباته من ناحية أخرى على نحو مانجده في ثلاثية "نجيب محفوظ" "بين القصرين" ،"قصر الشوق" و"السكرية" أين تتعاقب فيها الأجيال وتتقابل فيها الأزمنة المتعاقبة وتتغير فيها المستويات الاجتماعية والسياسية والفكرية والشعورية والإبداعية لسكانها ويحدث فيها انتقال من المركز من القاهرة القديمة إلى القاهرة الجديدة أين تغيب ملامح القاهرة المغرية وتندثر آثارها، والمشوار الذي تقطعه ثلاثية

كروايات "نجيب محفوظ" شبيه بما تقطعه خماسية "عبد الرحمن منيف" حيث تعكس التحولات المدينة النهرية الكبيرة زمانيا ومكانيا من المدينة "مدن الملح" النهرية الكبيرة التي يؤرخ لها ابتداء من ثورة 1919م على الإنجليز إلى المدينة النفطية الجديدة في الصحراء حيث تتسارع فيها حركة البشر الفوضوية والتي يغيب فيها المقصد والمبتغى، وحتى عندما يبتعد الفضاء المكاني عن المدينة وينتقل إلى القرية، تظل أشباح المدينة تلاحق الأجواء و تفرض سلطانها لتسربها عبر الحكي واقتحامها له، كما يحدث في "موسم الهجرة إلى الشمال" حيث يرتحل أبطال الرواية من القرية إلى المدينة أو يحملون بذورها وخصائصها بانتقال عكسي من المدينة إلى القرية كما في رواية "عبد الرحمن الشرقاوي" "الأرض"، وفي هذا الموقع يتجسد الصراع ولا تطرح القرية إلا كوسيط بين الحياة المتدنية والقروية، فليست القرية إلا امتداد وصدى للمدينة حيث ترتد فيها أصواتها ويسري فيها مفعولها ويسيطر عليها هاجس التغير والتغيير حد الهوس، إلى درجة يجعل من الرواية تتحرك خارج إطار العوالم الداخلية للشخصيات حيث التغير الظاهري يغلب على التغيرات الشعورية و اللاشعورية إلى درجة يقصيها ويصبح الإنسان مجرد آلة تتلقى الأوامر أو تتحرك بغير دافع حسي، هذا الهاجس يقترن بملحمة البحث عن الذات العربية الضائعة بين تقاسيم جغرافيا المدن العربية سواء في دواخلهم بين أحيائها الفقيرة والأخرى الغنية أو داخل المدينة العربية الواحدة أو بين المدن العربية و الأخرى الأجنبية، وهكذا يصبح هذا الاقتران هو المسؤول عن الإيقاع السريع للحياة العربية وليس التطور،و الذي يأخذ بعدًا لا إنسانيا تكاد تغيب فيه ملامح الأشخاص وشخصياتهم بل إن هذا البحث عن هوية الذات سواء كانت فردية أو جماعية مطابق للبحث عن هوية الجنس الأدبي الذي تحتويه، ولذلك يبدو سؤال هوية الشكل الخاص بهذا الجنس سؤالا لا يتوقف طرحه ولا تتوقف طريقة الإجابة عنه بالتنوع و الاختلاف من مرحلة لأخرى ومن رواية كاتب لآخر ومن رواية الكاتب نفسه إلى رواية أخرى، وتغدو بذلك الرواية العربية وسيلة إبداعية تكشف عن ضياع الأنا وسط هذه المتغيرات، و في الأنا ذاته تصبح موضوعا لهذا البحث وشكلا متنوعا له.

هذا الهوس في علاقته بالذات العربية هو الذي يجعل من المكانية من أهم عناصر الرواية فهما يشكلان الإطار الذي تتطور وفقه الأحداث وتتفاعل فيه الشخصيات ويعمل السرد والوصف على تعقبها، فهذا الموضوع أي الحامل والمحمول في الأنا نفسه يتحول إلى عنصر بنائي يشكل الفاعل والمفعول به فهو يمارس فعله في الرواية كما تمارس الرواية فعلها عليه على رصد تحولات الحياة على مستوى الواقع الروائي حيث تعمل كل من البنية الحكائية والبنية المكانية على كشف وإيضاح صورة الأخرى بطريقة عكسية، ولأن التغير في المكان هو تغير بالضرورة في الزمان وليس العكس، فهو لازمة له في الرواية العربية وفي غيرها على مستوى الواقع الحسي إلا أن الحركة الداخلية للزمن الروائي الخاص تؤثر على حركة الزمن الخارجي، كما يعمل هذا الأخير على تحريك ورسم الأحداث على مستوى السرد الروائي الذي تحدث على مستواه أحداث دالة يقوم الزمن الروائي على لفت الانتباه إليها فتستفز وعي القارئ ويغدو فاعلا في الحكي حتى يستجيب إلى تغيرات الزمن ويتفطن لها ولكن بالنسبة لوضعيتها العربية فنحن نعيش زمنا رتيبا خجلا منذ أن تحطم مشروعنا القومي بعد هزيمة العام السابع والستين تسع مئة وألف، فأصبح العالم الغربي يتخبط في متناقضات لا حدود لها تعكس الفشل الذريع بين النظرية والتطبيق والقيم والممارسة العملية والانفصال وانفراط العقد بين الماضي والحاضر، يتجدد في كل مرة البحث عن معالم شخصية متهاوية الأركان فقدت حضورها الفردي وتلاحمها الجماعي وروحها الإنتاجية، مما شجع الرواية العربية على تتبع عناصر هذه اللحظة السوداوية، ومراقبتها عن كثب رغبة في تحليلها وإماطة اللثام عن العوامل التي تدافعت من أجل إنتاج هذه اللحظة التي شكلت مجالا خصبا تناوله الروائيون العرب من كل جانب، وعملوا على إضاءة مختلف جوانبه أملا منهم في الخروج من هذه الدائرة الضيقة و الحلقة المفرغة التي سقطنا فيها سقوطاً حرّا من أعلى السلم إلى أسفله، ولا تزال المواضيع تسيل الكثير من الحبر إلى درجة رفعت من شأن الرواية وجعلتنا نعيش "عصر الرواية" حيث تطرح فيها المواضيع القومية والقضايا العالمية بشدة في عصر غيبت فيه الروح الإنسانية وانشطرت في الذات البشرية نصفين في ظل تغير النظم

العالمية التي أقصت الوجود الجوهري للإنسان، ونظرا لإتساع المادة الحكائية وتنوع مضامينها وتشعبها إلى درجة لم يعد الشعر يتسع لاستيعابها،فقد تخلف الشعر وانسحب تاركا المجال لفن الرواية كي تعبر عن انشغالات الإنسان المعاصر الذي لم يعد يحتكم أو يميل إلى رومانسية الشعر أو حكمته أو التعقيدات التراكبية اللغوية أو الدلالية بقدر ما صار يؤمن بالوقائع والاستزادة من التجارب والنماذج البشرية التي تكشف البنى الدلالية للرواية وتميل إلى البساطة الإنشائية.

لم يعد الروائي العربي اليوم يخجل من الانتساب إلى الجنس الروائي كما حدث "لمحمد حسين هيكل" أوائل القرن الثاني من هذا القرن وصار المشهد الإبداعي العربي والعالمي اليوم يحتفل بهذا الفن الأدبي باعتباره تجسيد متواصل لإشكاليات هذا العصر المتغير والمتسارع الوتيرة وباعتباره ملحمة البحث عن الهوية الضائعة بين تناقض العصر، وما التكريم الذي يحظى به كتاب الرواية اليوم بنيل جائزة نوبل للآداب إلا وجه من وجوه هذا الاحتفال، إضافة إلى العناصر السابقة الذكر فإن ما شجع على هذا الحضور الروائي العوامل الاجتماعية حيث تترامى الكتل البشرية في فضاء المدنية وتتراص تراصا ظاهريا تغيب فيه العلاقات الاجتماعية الحميمية وتتراجع حيث تتجاوز في هذا الفضاء الأزمنة والأمكنة المادية وتتباعد الأمكنة الحسية والأزمنة الداخلية، يمارس فيها البشر فردية التعبير والتلقي وتمارس عليه قيود تحُد من حريته في التواصل والحوار، فصاروا يميلون إلى ما يعكس طبيعة حياتهم اليومية، إلى الفن الذي يصور جماعية الحركة والكتل المنفصلة المتجاورة العناصر وفردية الشعور والتصرف والتلقي، كل هذا في حركة لا شرقية ولا غربية تجسد صراع الفرد مع ذاته في رحلة بحثه عن هويته الفردية والجماعية في إطار هذا الزمن المتغير والمعقد.

إن هذه المتغيرات على المستوى الواقع المعيش والواقع الأدبي انعكست على مستوى استقبال القراء للأدب وتذوقهم له واستطاعت الرواية أن تغطي على انسحاب الأدب من عرشه حتى استعارت بعض تقنياته وسمحت له بالتسرب إلى صوتها فأخذت صفة "الشعرية" كعلامة على تداخل الأجناس وانهيار الحدود الفاصلة بين الأنواع لتؤكد سعة الرواية وقدرتها على استيعاب التنوعات الآدائية والتقنية وتوليد الإمكانيات التعبيرية المتفجرة الدلالة والمجسدة لخصوصية زمانية ومكانية تعكس الهوة الفاصلة بين رغبات الأفراد وما يتطلعون إليه ولا يصلون إلى غيره من مبدأ الحقيقة والواقع.

ولأننا نعيش في عصر التطور في التقنية والتفكير، فالرواية المعاصرة تعمل على الزيادة من سرعتها من أجل مواكبة فرائض العصر واستشراف المستقبل الذي يبشر بحياة واعدة من ناحية تدفق المعلومات وتطور تكنولوجيا المعلومات والاتصال وتنوع الأشكال الإبداعية من ناحية وتراجع القيم الجمالية والاجتماعية والنظم الأخلاقية في عالم يسير نحو التصنيع (عصر الآلة) و يشمل ذلك تصنيع الأفكار وتصديرها.

عالم فرض نفسه على الرواية فأصبحت بوقا يردد صداه ويصوغ أفكاره ويرغب في تجاوزه فصارت لسانه الناطق ليس في زمن القبلية وإنما في عصر القرية الكونية، فأعلى من شأنها حتى رددت صداه.

إن سؤال الانتماء حتى يلج الخطاب الأدبي يصبح خطابا متعدد الأوجه قابلا للتأويل وتعدد الرؤى والمفاهيم، في حين عندما ينظر إليه من الناحية السياسية أو يصبح قابلا للجواب، فالمقولات الأدبية تصبح قاصرة عند تضييق الخناق عليها لذلك ينبغي توسيع نطاق المناقشة الأدبية إلى حدود أوسع من مجال اختصاصها بمعانيتها فيما تحيل إليه أو ما ترتكز عليه أو ماهي نتيجة له، ولاشك أن الرواية هي أحد المرتكزات الأدبية في الكتابة العربية، ثم إن القول بالهوية يشير إلى الانتساب القومي أو القطري أو الحضاري، فهل يخلق الانتساب القطري نوعا من الاختلاف في إنتاجية المتن أو الشكل الروائي؟.

فواقع البلدان العربية باعتبار تقسيماتها وحدودها الجغرافية أو السياسية واستقلال أنظمتها وحكوماتها يطرح مثل هذه الانشغالات ولأن الرواية في بنيتها التشكيلية مادة لغوية تشكل مخزونا ثقافيا قد يتكلس أو يموت إذا عزل عن اللسان البشري وما تحمله من مواد ثقافية سواء أكانت منطوقا شعبيا أو تراثا كونيا قوميا أو مكتوبا حاملا لأبعاد التجربة الإنسانية بما يكتنفها من دلالات محسوسة أو مرئية قابلة للتجدد والاستمرار، وعلى هذا الأساس تصبح الرواية العربية وفقا لعلاقة التعدية حاملة لهوية هذه اللغة ولا يعني غنى اللغة كحاصل مادي لعناصر التجربة الإنسانية أنها ستفقد انتماءها إلى هوية اللغة التي تكتبها بالرغم من أن هذه القضية تثير الكثير من الجدل كحال الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، هذه الأخيرة على الأقل كتبت بلسان الغير المختلف لكن أن تكون الرواية العربية المكتوبة باللغة العربية غير عربية احتكاما إلى القطرية فهذا تناقض في حد ذاته لا لسبب سوى لأن هذه اللغة نتيجة لتطورها وتجددها حُملت بعناصر ثقافية واكتسبت مفردات وتعابير وصيغ جديدة عن طريق الاقتباس والتحويل والمزج وإدراج الوحشي المتولد والمولد عن طريق الاحتكاك، والمثاقفة.

فهل تعدد الروافد الثقافية أمر يهدد الهوية التاريخية للرواية العربية؟

إنه أمر مستغرب أن يطرح هذا السؤال على الرواية التي تكتب باللغة نفسها التي تنتسب إليها إذا ألغينا من الاعتبار تعدد الوظائف والفئات الاجتماعية التي أوجدتها التقسيمات السياسية والوصفية الثقافية (البلدان العربية) والأصول التاريخية للمنتمين إلى الأقطار العربية وإذا أخذنا في الحسبان أن هذا السؤال لا يشير إلى مستويات دلالية ضمن اللغة الواحدة بقدر ما يشير إلى مضمون إيديولوجي يتموقع ضمن الخطاب السياسي ويعيده إلى هذا الحقل، ومن هذا المنطلق تصبح اللغة غير معنية بهذا الدرس بالقدر الذي يتعلق الأمر فيها بالمستوى الحكائي كمضمون إيديولوجي (لا كعمل فني) وبمستوى الخطاب كقول أدبي.

ويندرج ضمن المستوى الأول كعناصر حكائية الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني التي تحيل إلى مرجعية واقعية ترتبط بالراهن والمعايش وما طرأ على حياة الجماعة بإرثها التاريخي والحضاري، ومن أجل هذا السبب تعد الحكاية الحاصل المعنوي للإجابة عن هذا السؤال في حين قد يرد الخطاب شاملا في فحواه متخطيا الحدود القطرية والقومية التي تحدث تبعا لاتفاقية سايكس بيكو التي أدت إلى تفكك الحدود وروابط النسيج الثقافي المشترك واستنفار الإثنيات والهويات، بإسم الطائفية والدين وتدخل جملة من الأسباب كان من شأنها تعميق ثغرة التواصل الثقافي بين الشعوب العربية بفرض قيود على المعاملات التجارية والاقتصادية المتعلقة بتمرير المطبوعات وتداولها بين البلدان العربية وكذا الدوس على القضايا المصيرية والمشتركة لصالح الحكام، وعدم تحقيق التعاون المشترك في مختلف الميادين وكل ما يدعم التقارب الاجتماعي بين مختلف التشكيلات البشرية من أجل توحيدها وهو ما يخشاه صنف من الناس وهو ما أدى إلى تعدد الخطابات الأدبية والحكايات العربية بتعدد الرؤى والتوجهات الفكرية والعقائدية والسياسية التي صارت مدفوعة وفقا لهذه التوجهات إلى مزيد من الانغلاق والعزلة والتجذر البنيوي في اختلافاتها عن الأخريات اختلافا جوهريا يمس الذات العربية من حيث مكوناتها وقواعدها المشتركة فيحطمها ويشوه حركة عناصرها الداخلية المشكلة للبنية الكلية ولم يعد هذا الاختلاف مرادفا للتنويع على المرجعية المشتركة التي تعسر على الرواية العربية التقاطها وتمثلها في بناء متناغم فمال السؤال عن هوية الرواية العربية والذات العربية عن مسلكها الأساسي ليصير سؤالا عن الموقف والمضمون الإيديولوجي فصارت الرواية العربية روايات تنسب إلى قطريتها.

ولا يتحدد موقع الرواية من الإعراب (التصنيف) إلا من خلال البناء اللغوي الذي به تولد الرواية لصيقة أو مفارقة لمرجعها وعليه يصبح محدد الهوية هو مدى روايته (الخطاب) هذا النوع من الخطابات الأدبية أي مقدار مما يتوسله هذا الخطاب من إمكانات تقنية وحكائية تعمل على شحن مقدرة اللغة على الإيحاء بأكثر مما توصيه الحكاية بعناصرها

الفنية حتى تشير إلى أبعد من الملفوظ نفسه فتنفجر طاقاتها الإيحائية وتتعدد أبعادها الدلالية ويصبح المفرد جمعا والقرب بعدا وقس على ذلك.

فيعتمد القارئ هذه القياسات حتى يستوضح القواسم المشتركة والفواصل ويميز بين الأساسي والعارض، والحقيقي والمتخيل فيستند الحكاية ويجتذب الخطاب ويعتمد في استظهار مظاهر الهوية على روائية اللغة من خلال اعتماد تقنية تعدد الآداء الصوتي (أصوات الشخصيات ومنطوقها) الذي يظهر المستويات الطبقية للفئات الاجتماعية لهذه الأخيرة التي تحدد موقع الراوي وزوايا التبئير من الحكي وهو ما يؤدي إلى غناه من حيث التنوع في أنماط الشخصيات وأفعالها وسلوكياتها فتستقل بذاتها فتعادل الواقع بالمتخيل وهكذا تنتقل من العارض إلى الجوهري فينقلب السؤال من القومية والقطرية إلى سؤال عن الروائية وهذا هو الأهم في نظر المهتمين إذا كنا نبتغي للرواية الرقي والازدهار وبهذا يتصعد الاهتمام بإيديولوجيا الفن بدل ايدولوجيا العقيدة باعتبار الأول أكثر انفتاحا واستيعابا لأشكال الحياة ولطموحاتها ومتطلباتها وهكذا نتعامل مع هذه القضية بنوع من التعالي عن السفاسف ونحن بذلك لا نحط من أهمية الموضوع إلا أننا نرتب الأمور بحسب الأولوية والأثر المنشود إذ تبرر الغاية الوسيلة في كثير من الأحيان لذلك كان من الأولى لنا أن نتساءل عن مدى إبداعية اللغة داخل اللغة ذاتها أو حتى إذ كانت مختلفة فنحن نحتكم إلى المضمون لا إلى اللغة وبهذا تنفتح الرواية على أفق إبداعي أكثر اتساعا وشمولية متجاوزة الحدود الضيقة للمحلية من غير إهمال لمرتكزاتها الأساسية فاختلاف المنطوق المحلي هو جانب يثري الكتابة الأدبية خاصة مع تعدد الآليات الأدائية التي صاحبت عصر العولمة وانفتاح العقل البشري على التعددية حتى داخل اللغة ذاتها وتصبح المسألة تتعلق بالمرسل إليه وكيفية قراءته للنص الأدبي وتلقيه له وبراعته في التقاط الناظم المشترك بين الحكايات العربية واستخراج البنى الدلالية وتحليلها فتنبثق المستويات التبعيدية فينبئ ما يقع عما سبق وتنفعل الإسقاطات فتعكس مرآة الفضاء الروائي بما يكونه وجوها هنا على اختلافها وحكاياتنا على

تعددها فيصبح الفردي جماعيا و الأنا آخرا والعكس فنقرأ فيها صورنا وتحاورنا فتؤول إلى أبعد من ذلك، لذلك فإن تأطير الرواية العربية، وفقا لحدودها المكانية أو الزمانية أو طابع شخصياتها أو مدار الأحداث فيها وغيرها من العناصر التي ترسم عالمها الروائي أمر يحيد بسؤال الهوية عن مقصده إلى مقاصد تنجرف بها عن طبيعة الأدب.

كعود على بدء نثير مسألة الدخيل في الأدب العربي من جديد ومن ثم مسألة المواليد كمبنى و معنى وفيما يخص المعنى نطمئن إلى قول "الجاحظ" المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العام والخاص، إنما الفضل في الصياغة فتصبح المسألة محصورة في المبنى، فهذه العناصر تشير إلى ما استجد في الرواية العربية من قبيل الامتزاج الثقافي والتجدد الذي هو سنة الحياة.

4- الرّواية العربية والتّجريب

4-1- في صيرورة الرّواية العربيّة:

منذ فترة الستينات إلى يومنا هذا، بدأت الرواية تتفاعل مع التراث السردي العربي وفقا لتصور يختلف عما عهدناه في فترة التأسيس أو النشأة، حيث استطاعت الرواية أن تفرض نفسها وتحقق استقلالا ذاتيا من خلال ما اكتسبته من تجارب شخصية متنوعة مختلفة المسميات، وصار يمكننا للحديث عن "الروائي" كما كان يمكننا عن الشاعر الذي له من الخبرة الكافية من الممارسة ما يمكننا من الحديث عنه، وفي الوقت عينه استطعنا أن نقطع صلة الروائي الحديث بالروائي التقليدي وإن حاول الروائي استثمار بعض تقنياته في السرد، فتنوعت التراكمات الخاصة بالروائي الواحد أو بتعدد الرواة في البلاد العربية الواحدة، وصار بالإمكان التمييز بين الاتجاهات الروائية الكبرى (التاريخية، الواقعية، الرومانسية) وتبين الخصائص المائزة لروائي دون غيره أمثال أسلوب نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو إحسان عبد القدوس، سهيل إدريس، الطيب صالح...الخ.

وعلى الصعيد الفكري والاجتماعي، ومع تنامي المد التحرري، بعيد الحرب العالمية الثانية، هيمنت الاتجاهات الفكرية التحررية مثل القومية والاشتراكية والوجودية، وتبلورت مقولات مثل الوطن والطبقة، والأمة والفرد والحرية والالتزام، «كل ذلك ساهم في إعطاء الرواية العربية مكانة متميزة على مستوى الحضور المتميز كخطاب فني يعانق مختلف قضايا المجتمع ويساهم في تفكيك مختلف بنياته، ويرصد مجمل المشاكل الكبرى المتصلة بالصراع الاجتماعي و السياسي»[1].

إلا أن هزيمة و نكسة العرب العام 1967م شكلت مخرجا حاسما في تاريخ المجتمع العربي الحديث أدت إلى إعادة النظر في المقولات الفنية والأدبية والفكرية عامة، وألحت على ضرورة إعادة التفكير في مختلف التراكمات التي تحققت منذ عصر النهضة سواء ما تعلق منها بالتعبير عن الذات أو ما تعلق منها بالآخر (الغرب)، وبناءا على ذلك فقد حاولت الرواية العربية من خلال بعض تجاربها منذ أواخر الستينات على النظر في الواقع من خلال التعامل معه باستثمار "التاريخ" محاولة بذلك تقديم صورة جديدة عنه.

وقد ساهم هذا التحول في إعطاء مفهوم مغاير للتاريخ والتراث والواقع فلم يعد التاريخ ذلك الماضي البعيد الأمد الذي انقطعت الصلة به، موضوعا للحنين أو استخلاص العبر «وفي الوقت نفسه صار الواقع متشظيا ، لا يقدم إلينا باعتباره عالما خارجيا متكاملا، وبرانيا عن الذات، ولكنه صار ينظر إليه من خلال رؤية الذات وموقفها ووعيها بمختلف تجلياته»[2].

[1]– سعيد يقطين.من النص إلى النص المترابط. مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م. ص200.

[2]– سعيد يقطين.من النص إلى النص المترابط. مرجع سابق.ص 201.

وانطلاقا من الفهم المغاير للتاريخ والتراث والواقع يقدم إلينا إمكانية مغايرة لفهم الذات والآخر، وذلك من خلال رؤية ووعي جديدين بالمسألة التراثية والواقعية معا، وهو ما يبدو من خلال أعمال روائيين عرب أمثال: جمال الغيطاني، إميل حبيبي، واسيني الأعرج، الطاهر وطار وأمين معلوف وسالم حميش من جهة، ومن جهة أخرى من خلال أعمال حيدر حيدر، إدوار الخياط ويوسف القعيد وإلياس خوري، وحنان الشيخ وإبراهيم الفقيه ومحمد برادة وغيرهم.

4-2-الرّواية العربية من التّأصيل إلى التّجريب:

إن الرواية العربية كنوع سردي وليس جنسا تشكلت منجزاتها الفنية والجمالية ضمن نطاق التحولات الكبرى التي تبعت احتكاك العرب بالغرب، وإذ نميز بين النوع والجنس نجد أن السرد موجود أبدا وفي تراث الأمم لكن أنواع السرد تعدد وتختلف وتظهر وتختفي وعلى هذا الأساس تصبح الرواية نوعا سرديا ظهر في الغرب وساعدته على ذلك ظروف وتحولات طبعت المجتمع الغربي كما هو الحال بالنسبة للرواية العربية، فكل نوع سردي يظهر يكون قابلا للتطور والتغير ملمحا وشكلا وتلقيا مع مرور الزمن، وقد تظهر منه أنواع في فضاءات ثقافية معينة كما تظهر منه أنواع في فضاءات ثقافية معينة كما تظهر غيرها في فضاء ثقافي آخر مختلف فالرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي ظهرت وازدهرت في بريطانيا وأمريكا أكثر من أي مكان آخر.

ويقابلها المقامات والسير الشعبية التي ظهرت في الإنجازات التراثية السردية العربية دون غيرها من الفضاءات الإبداعية المختلفة وكان ظهورها راجع إلى ظروف وأسباب ومناسبات لم تظهر في غيرها، وبهذه الطريقة تكون قد تجنبنا الوقوع في الخلط الواضح بين النوع والجنس خاصة ما تعلق منه بظهور " الرواية" في التراث العربي السردي و كعود على بدء هذا ما يسمح لنا بدراسة تطور الرواية العربية و رصد تحولاتها من غير أي مصادرة أو اختزال.

4-3-الشّكل الرّوائي بين التّأصيل والتّجريب:

إن تجدد الرؤية نحو العلاقة القائمة بين الواقع والتراث والتاريخ أعطى للرواية العربية على الصعيد الفني صيحة جديدة على مستوى اللغة، والأسلوب والتقنيات الكتابية، هذا وقد استفادت الرواية التي تفاعلت مع التراث من مختلف إنجازات التجريب، هذا الأخير الذي جاء كرد فعل على الرواية الواقعية والتي هيمنت فترة الخمسينات و بداية الستينات، و كان من نتائج امتزاج هذه الثلاثية أن انفتح أفق التجريب للرواية العربية وفي الوقت نفسه قدمت لنا قاعدة للتفاعل مع التراث العربي « فصرنا في هذا الوضع أمام إمكان الحديث عن تأصيل الرواية العربية من خلال خوض غمار التجريب»[1].

ظلت الرواية العربية لرده من الزمن تعتبر نوعا دخيلا وغير أصيل على الكتابة الأدبية العربية، وكأن التأصيل يعني إضفاء البعد التراثي على الإنتاج السردي العربي إلا أن هذا غير صحيح ذلك لأن الروائي يستطيع أن يستلهم ويتفاعل مع أي نص حكائي يتلائم مع تصوره الفني والإبداعي، وانطلاقا من هذا القول هل يمكن اعتبار الروائيين الذين كتبوا قبيل تتبلور مفهوم "التأصيل" كتابا غير عرب أم أنهم لم يكتبوا رواية عربية؟، وقبيل هته الفترة لم يكن بالإمكان الحديث عن التأصيل الذي صار عنوان التجربة الروائية العربية الجديدة وهي تبحث عن آفاق إبداعية جديدة ومغايرة، إذ يعتبر في التجربة الروائية الجديدة عنوانا للتطور التي رأت أن التراث العربي زاخر بزخم من الصور الإبداعية والتي وعلى قدمها يمكنها أن تقدم مادة للحكي في جزئياتها أو كلياتها بحيث نجد أنفسنا أمام تجربة إبداعية جديدة وتجريبية جديدة بعيدة عن تلك التي كانت تستند على التجربة الغربية في الكتابة الروائية باستثمار بعض تقنياتها.

[1]- سعيد يقطين، مرجع سابق. ص 202.

إن تفاعل الرواية مع التراث مؤشر قوي على إعطاء التجربة الروائية خصوصيتها شرط أن يستحسن هذا التفاعل و يتم بطريقة خلاقة، فالمشكل الحقيقي يكمن هنا، في كيفية التعامل مع هذا التراث أو التاريخ و كيفية استثمار تلك العلاقة وهو ما ينطبق كذلك على علاقة الرواية بالتجريب ولا يكون ذلك إلا لكاتب مقتدر يستطيع المعاينة واعتماد شكل التعامل وصورته وكيفية تحققه، وهو ما يضمن له النجاح في تقديم تصور جديد للرواية العربية الجديدة.

إنّ الرّواية العربيّة الجديدة وهي تتفاعل مع التراث العربي تحقق عمليا برنامجا مزدوجا، يبرز الأول من خلال تشغيل جزء هام من الواقع العربي الحالي لكن من خلال الرجوع إلى جذوره الضاربة في عمق التاريخ، وبالتالي يكون قد اقتطع جزءا مهما من الذاكرة الجماعية العربية وتعامل معها من منطلق فني ووعي نقدي متقدم.

أما البرنامج الثاني فيظهر من خلال استثمار واستلهام التراث السردي العربي في موضوعاته وطرائقه ذات الخصوصية المميزة، وكيفية توظيفه بطريقة أخرجت الرواية العربية من عتاقة بنائها وأسلوبها الذي ترسب مع منجزات الرواية الواقعية، وتبقى مسألة كيفية التعامل مع التراث وتوظيفه مطروحة والتي تتعدد وتختلف من مبدع إلى آخر نظرا لزخم المادة التراثية وهو ما أكسب التجربة الروائية الجديدة تنوعا خصبا وإمكانات رحبة من الإبداع والبذل والعطاء، على أن تتوقف هذه التجربة عند حدود بعض المظاهر التي تختزل التراث، فلا بد من توفر الرؤية العميقة للواقع ووعي بالذات والعالم من حولنا، وإلا تحول التعامل مع التاريخ إلى تعامل غير تاريخي وغير واقعي من أجل أن لا تفتقد التجربة فرادتها وخصوصيتها، «وكلما نجح الروائي العربي في تطوير البرنامجين معا وبتكامل مبدع وخلاق، تطورت التجربة الروائية العربية، واختطت لها مساراتها الخاصة في التطور والإبداع»[1].

[1]– سعيد يقطين، مرجع سابق. ص 205.

4-4-آفاق التّجريب (الحصيلة):

شهدت الرواية العربية خلال القرن العشرين تطورات في مختلف جوانبها باستثمارها لأنماط السرد العربي القديم كما استفادت من مختلف تقنيات الرواية الغربية وتجاربها، كما تبنت مختلف قضايا المجتمع في صيرورته وتحولاته: وكما اقتحمت مختلف المناطق التي تجاوزها النسيان في فترات سابقة.

تنوعت المواضيع وتعددت المسارات (المناهج) فعرفت الرواية العربية طريقها إلى القارئ الأجنبي عن طريق الترجمة، كما تحولت إنجازات بعض علاماتها المائزة إلى السينما والمسلسلات التلفزيونية، كما عرفت طريقها كذلك إلى الدرس والبحث فأنجزت حولها دراسات وأبحاث تعكس مدى اهتمام الباحثين والدارسين والنقاد والقراء أيضا بهذا النوع من السرود الجديد واستطاعت بذلك استقطاب الاهتمام بها حتى صارت تنافس الشعر في مكانته التي كان يحظى بها حتى صارت تعتبر "ديوان العرب" الجديد بدل الشعر.

فهذه المكانة التي صارت الرواية تجتاحها تجعلنا نتوقف عند رهاناتها ونتساءل عن الآفاق التي يفترض أن تظل مفتوحة مادامت تستطيع الاستمرار وتمتلك القدرة على ذلك، لأن النوع الأدبي الذي يتوقف عند نقطة معينة ولا يمتلك القدرة على التجدد يجد نفسه في مرحلة ما عاجزا عن الإبداع وتطوير الذات والإثارة، ونخال أن رواية القرن العشرين بدأ بريقها يخفت بالمقارنة مع روايات السبعينات والثمانينات بالرغم مما حققته من رصيد خلال عقود محدودة، وقد طال هذا الخفتان أطراف العملية التواصلية قراءة و إبداعا وبحثا.

هذا ولا يخفى علينا ارتباط النقد الروائي بالإبداع الروائي فتطور أحدهما يستتبع تطور الآخر والعكس لذلك وجب تحديد الرهانات التي ينبغي للنقد والرواية كسبهما لذا على الروائيين والنقاد العرب أن يكونوا في مستوى هذه التحديات و أن يعملوا على تطوير الذات و التجربة والأدوات.

4-5-رهانات الإبداع الرّوائي:

إن الرهان بالنسبة للنقد الروائي هو تجاوز الجاهز والاجترار لأن التطوير مطلب حيوي، كذلك يكون إعادة صياغة المنجز على أنه جديد شكل من أشكال الجهود الإبداعي وقتل للإبداع، كما أن الإطلاع على منجزات الآخر خطوة كفيلة بفتح آفاق الإبداع و تطوير التجربة النقدية العربية، فالدراسات الغربية النظرية تسبقنا بخطوات وعقود نظرا لانفتاح الدراسات على نظريات التواصل والإعلاميات وعلم النفس المعرفي، وعلوم الذهنيات والوسائط المتفاعلة والذكاء الاصطناعي والأنثروبولوجيا...الخ، ونحن لا نزال نقف عند حدود تصورات تجاوزها الزمن بدليل أن الدراسات الأدبية الغربية دخلت مرحلة جديدة من البحث تولدت على إثرها مصطلحات و مفاهيم جديدة لا تزال بمنأى عنها والتفاعل معها وتحديد خلفياتها واستيعابها، فلا زلنا نتحدث عن النص المكتوب أو الشفهي في وقت تتفاعل الدراسات الغربية مع النص الإلكتروني ومفاهيم تتصل بالأدب التفاعلي والنص المترابط والواقع الافتراضي...الخ، ولم نرتقي بعد إلى مستوى هذا العصر عصر التنوعات والاختلافات وعليه يكون لزاما على النقد والإبداع الروائي أن يطور نفسه أملا في مواكبة العصر وإلا وجد نفسه يعيش على الهامش تسبقه الدراسات الغربية بعقود لا يمكنه تداركها.

وقد مارس الروائيين العرب "التجريب" طيلة العقود الأخيرة فتكون لديهم رصيد لا بأس به من المنجزات إلا أن فكرة الركون إلى قارئ افتراضي غيب القارئ الحقيقي، وينبغي عليهم الآن ممارسة التفاعل بوعي حقيقي و جديد ولا يكون هذا إلا انطلاقا من وعي نقدي ذاتي للتجربة الروائية، ولا يتم ذلك إلا من خلال قراءة واعية للتجربة الإبداعية العالمية كونها على اتصال بالعصور و قضاياه و تحولاتها على الصعيدين المحلي والدولي، ولكونها متطورة فنيا ، كما أن التفاعل مع التراث (التاريخ) والواقع كفيل بإعطاء نفس جديد للتجربة الروائية المنجزة والتي تنتظر دورها في استثمار عناصرها ومكوناتها، فضلا عن كونها مادة خصبة يبحث فيها عن آفاق جديدة للإبداع والمغامرة والتجريب نظرا لاتساع المخيلة العربية.

ولعل ما أخر نضج الرواية الفنية العربية هو تخوف المبدع العربي من اقتحام التكنولوجيا لذلك لا يزال يحتفظ بصورته التقليدية لدى القراء، ولا يخفي علينا أن هذا العصر المتسارع لا يرحم من يتخلف عن الالتحاق بركبه، لذلك وجب علينا اتخاذ الأسباب ولو مغامرة فإن أصبنا فلنا الأجران وإن أخفقنا فلنا أجر المحاولة، لذلك بات لزاما علينا أن نستثمر " الوسائط المتفاعلة" نقدا وإبداعا وعلى المستويين النظري والتطبيقي وما عدا ذلك فحلقة مفرغة مغلقة الآفاق، فهل فتحت التكنولوجيا آفاقا جديدة كالإبداع الروائي؟ أم أن التفاعل مع التكنولوجيا يخنق الإبداع؟ الإجابة عن هذين السؤالين يحدد طبيعة تعاملنا مع الذات و قراءتنا لها و كيفية تواصلنا مع الآخر.

عندما نختزل مشهد الإبداع الروائي العربي في العقدين الأخيرين يمكن أن نتحدث عن نزعتين رئيسيتين في الكتابة الروائية:

أولاهما: نزعة تقليدية تواصل تقاليد الرواية الواقعية الكلاسيكية و تفتقد إلى روح الإبداع عندما تكرس الحبكة وتحترم خطية الزمن و تفسح المجال لتدخل الكاتب السافر وهو يوجه مصائر الشخصيات وأساليب الرّواة في الحكي و تكيّف الأحداث لرؤية الكاتب العالمي وفاءا لواقعية تفرط في التصاقها بالمرجع و تحيد عن الواقعية الخلاقة.

ثانيهما: نزعة تحديثية تسعى إلى هدم أساليب الكتابة الروائية التقليدية وتجاوزها، وتتجه اتجاهات مختلفة يمكن اختزالها في تيارين« تيار الواقعية الجديدة الذي يمثل راهنية المذهب الواقعي ومفادها أن كل مرحلة عظيمة هي مرحلة تحول وهي مرحلة التناقض بين أزمة من ناحية و تجديد من ناحية أخرى، بين خراب وولادة جديدة»[1].

وتيار الرواية التجريبية التي تميل بشكل ظاهر عن الأشكال المألوفة لتصوير الواقع في تنظيم عملية السرد والأسلوب من أجل تكثيف إدراكنا للواقع أو تغيير ذلك الإدراك.

[1]– خصوصية الرواية العربية.تقديم: نبيل سليمان، إعداد : ماجد رشيد العوي، مهرجان العجيلي الثاني للرواية، مديرية الثقافة بالرقة، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، 2007. ص 299.

إن أقدر الأصوات الروائية على فرض وجودها وتجسيد حضورها في المشهد الروائي اليوم، هي تلك الأصوات التي تستمد من التجريب إستراتيجيتها في الكتابة، والمشهد الروائي اليوم يعرض علينا أصواتا مختلفة ومتشابهة وتجارب ثرية ومتنوعة وقد تكون الأسباب التي تميز بعضها عن بعض أكثر من تلك التي تجمع بينهما ولكنها تشترك جميعا في أنها ترفض الجمالية النموذجية، في بحثها عن نهجها الخاص الذي يقدمها على أنها رواية الحرية التي تتبنى قانون التجاوز المستمر وتؤسس لنفسها قوانينها الخاصة وتنظر لسلطة الخيال، ومع ذلك يمكننا أن نرصد السمات الكبرى لرؤية التجريب والتي هي رهان فني بالدرجة الأولى يهدف إلى إنتاج خطاب روائي جديد لم تعد فيه التقنيات المعهودة بتحديث الخطاب الروائي عموما من قبيل التهشيم المستمر للزمن وتشظي السرد وتعدد الحكايات وإفراغ الشخصيات من أبعادها النفسية والتاريخية وتوظيف الوصف لخدمة الأغراض السردية وهي كلها من مقومات الحداثة الروائية كافية لإنشاء نص روائي جديد، فقد استطاعت الرواية الجديدة في تونس مثلا أن تبتدع مقومات إضافية لتنتج نصا قوامه الإبهار وتحقيق مستوى من الفنية ، فجمالية الإبهار إذن هو الرهان الأساسي في هذه الأعمال الروائية، وهي جمالية يتوسل فيها أساليب عديدة تتقبل بالراوي والمروي معا وتشمل مجموعة من الظواهر النصية و الميتانصية من مثل: تضخم صوت السرد، هيمنة مقام الكاتب، الميتاروائي، الميل إلى الإغراب، ظاهرة التنافس عندما يتحول النص إلى مهرجان من النصوص وظاهرة العتبات النصية ،عندما تصبح العناوين الداخلية والإستشهادات وعبارات التصدير عنصرا مهما من عناصر الإنشاء الروائي، ونمثل لهيمنة الميتاروائي في الخطاب الروائي برواية فرج الحوار "في مكتبتي جثة"، حيث تتمرد الشخصية المتخيلة على داخل النص الروائي على مبدعها فتفسد عليه فعله الروائي برمته « فإذا كان فريد التوزاني قد مات داخل النص على عكس إرادة المؤلف ورغبته فإن سفيان وهو شخصية متخيلة في رواية كتبها السارد "الشاذلي العجمي صديق" "عبد الحميد الكاتب" ومتمم روايته يفر هو الآخر من الرواية ويترك الصفحة

بيضاء بل ناصعة البياض»[1]، فيؤكد بذلك أن الكتابة صارت مستعصية على المؤلف فتحولت إلى بياض، وهذا النوع من الكتابة (تحويل الميتاروائي إلى مروي أساسي) هو أسلوب قديم من أساليب الرواية العالمية ونجد صداه في الرواية العربية الحديثة، ولكن الجديد في هذا النص الذي كتبه "فرج الحوار" ليس التسليم بزيف تقاليد الواقعية حين تجرد المنتقدين من سلاحهم باستباق الانتقاد وهي تتملق القارئ حين تعامله كند للمؤلف على المستوى الفكري والدراية و الخبرة.

لا يتخوف من الإقرار بأن الكتاب اليوم فقدوا إيمانهم بما يكتبون حين انهارت القيم الاجتماعية والسياسية والفكرية التي تفصل بين الصالح والطالح وتوفر للرائي بؤرة للرؤية وميزانا للتقييم، هذا فرارا من الاعتراف بالفشل الذي يعتبر أهون من النجاح الكاذب أو المزيف (النجاح التقليدي).

فأن تفر الشخصية من بين الصفحات وتموت شخصية أخرى داخل النص لتخرج من داخل النص وتصبح مرمية في مكتب المؤلف وأن يموت المؤلف نفسه في مكتبة باريسية ويدرج انتحاره ضمن ما يعرف بالإرهاب الدولي فهذا هو وجه شعرية الإغراب ووجه التجديد في الكتابات المعاصرة المتجاوزة في محاولتها لتعويض العلاقة التقليدية بالمرجع (الواقع).

وقد ينشأ الإغراب من الحيادية التي يلتزم بها المؤلف ويمتنع عن الإدلاء بأي تفسير أو تعليل لأفعال الشخصيات وأقوالها، ومن تلك النزعة إلى تسطيع العالم الروائي –على مستوى القول والفعل– المألوف منه إلى شاذ ومستغرب من غير أن يهئ للقارئ وسائط الاشتغال الضرورية ليتقبل هذه الأفعال أو الأقوال وتلك الأنماط من السلوكيات.

لقد تحرر هذا الجيل من الكتاب في المغرب العربي إلى حد كبير من مؤثرات الثقافة المشرقية واستطاع بفضل ثقافته المتعددة اللغات أن ينفتح على آخر ما توصلت إليه أوروبا وأمريكا اللاتينية من إنجازات وإبداعات روائية، حيث تحولت الكتابة الروائية إلى منتج أدبي

[1]– فرج الحوار."في مكتبتي جثة"، دار الميزان للتشرط، 2004. ص 146.

يساهم في بلورة معالم الرواية العربية الحديثة والجديدة معا، لكن مغامراته التجريبية تطرح مجموعة من التساؤلات من بينها كما ذكرنا:

ما مدى مشروعية التجريب؟ وهل هناك آليات لتفعيل هذه التقنية واستخداماتها المتعددة؟ هذا وقد ظهر لون جديد من الكتابة الروائية وهو ما يسميه البعض أمثال " صلاح الدين بوجاه" بالواقعية اللغوية والتي يعتبرها«الوريث الموضوعي للرواية الذهنية والرواية الواقعية في آن ذاته انطلاقا من احتوائها لخصائص كل منهما وتجاوزهما معا نحو عمق استقراء لغة وفكر وثقافة بأكملها»[1]، وهي الرواية التي فتحت المجال أمام الروائيين العرب المؤمنين بالتجريب من أجل البناء على ما أنقص وترهل، وسميت برواية الواقعية اللغوية لاحتفائها باللغة التي تطعنها التراكيب المجازية والإستعارية والتشابيه المقصودة والتكلفات المعتمدة والمقاطع اللغوية الجاهزة المتكررة أكثر من مرة كأن اللغة مغلقة على ذاتها.

إن التجريب اللغوي الذي ينوه إليه "صلاح الدين بوجاه" هو ذاك الذي يتحول فيه النص الروائي إلى نص لغوي يرقب المفردات ويغوص في البحث عن كتمها ومدلولاتها فتخسر بذلك الحكاية وتترك المجال لما هو أشبه بدرس لغوي، حيث تتقلص فيه المساحة التخيلية والإبداعية لحساب اللغة الموروثة ونشدان العتاقة اللغوية وهذه التقنية بالذات هي تكريس لوقت سابق وقعت فيه الرواية تحت وطأة المدرسة الإحيائية حيث صارت تنشد الصياغة وتؤثرها على حساب الفكرة ولأن التاريخ يعيد نفسه سيكون هذا هو حال الرواية العربية في كل حين وأن تلبس ثوبا قديما وتحاول التجديد فيه بإضفاء لمسات جمالية حديثة قد تكون جذورها ضاربة في عمق التاريخ والقيم عن طريق نقوشات وزخرفات شكلية تحاول أن تعطي وجها جديدا لما هو قديم لأن المعاني والمداليل تتجدد عن طريق الصياغة فهي مطروحة في الطريق يعرفها العام والخاص ويحدث الفرق في شكلنة هذه المواضيع وقولبتها فنيا، ونستدرك

[1]– خصوصية الرواية العربية، تقديم، نبيل سليمان، إعداد ماجد رشيد العويد، ص 322، نقلا عن " نصوص الشكلانيين الروس" بويس اختبار ، تر:إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، 1982. ص 42.

بالقول أن المواضيع تختلف بإختلاف العصور والأزمنة فبعضها لم نكن نسمع به وإنما جاء مع رياح التغيير التي هي سنة الحياة وطبائع البشر والتي لها خصوصية مائزة في كل عصر.

إن التجربة كمغامرة شكلية تطرح مجموعة من الإشكاليات قد تصل بالرواية العربية إلى طريق مسدود وعندما يستهلك الكاتب إمكاناته اللغوية فيتقلص أفق إبداعه ويجد نفسه يدور في حلقة مفرغة إلا أن ما يشجع الأدباء والمبدعين طلبا لممارسة هذه التقنية هو نزعتهم التجديدية التي لا ترتكز على المألوف وتضيق بالرؤية القاصرة وتعجز عن المغامرة وإن كانت محفوفة بالمخاطر غير مضمونة النتائج والتوقعات لذلك يظل السؤال الخاص بحدود التجربة الروائية مطروحا.

إن الرواية العربية المعاصرة والتي اتخذت من التجريب لباسا لها تمارس نوعا من الإبداع الذي ينافس الصحافة المعاصرة والحرة في نقل الأخبار متلبسا بروح إبداعية تحاول البت في حدود السرد والمرويات من دون أن تختلط بأجناس أخرى أو أن تتقاطع معها بشكل يخرجها عن قالبها الفني، ولو أن انهيار الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية أصبح سمة وموضة أدبية حققت نجاحا باهرا على مستوى الممارسة التجريبية والإبداعية معلنة بذلك أن لاشيء يستعصي على السرد الروائي، حيث تسعى الرواية التونسية مثلا إلى تحطيم الحد الفاصل بين المستويين الحقائقي والتخييلي، وبين الحدث الذاتي (الشخصي) والموضوعي (الغيري) إنها العودة إذن كما أسلفت الذكر إلى عجلة التاريخ التي تدور لتعود إلى النقطة انطلقت منها فالكتابة التسجيلية الذاتية ضرب من الكتابة الواقعية التقليدية التي تعمل على «وصف الواقع الاجتماعي المعاصر محتجة بذلك على الروائيين الأدبيين الذين استحوذت عليهم لعبة التعجيب والتغريب والتلاعب بالنصوص وعتباتهم والخدع الميتاروائية بدرجة لا

تسمح لهم بملاحظة ما يجري من حولهم»[1]، وإن هذه النصوص المشار إليها في الاقتباس هي نصوص تحاول مجاراة أحدث التقنيات الروائية التي توصل إليها الإبداع على المستوى العالمي مستفيدة بذلك من التجارب الغيرية منفتحة على آفاق الإبداع بما يطرحه الواقع من مستجدات على مستوى الطرح والمضمون والقولية الفنية.

ومن مظاهر التجريب الروائي كذلك تقنيات الزمن التي أبدعها "جمال الغيطاني" في روايتيه "الزيني بركات" و"التجليات" حيث تتجلى بهما جماليات التجريب من بين الممارسات الإبداعية الأولى التي أثمرت بواكيرها ونجحت في كسر الطابو والجهود الإبداعية، وتناولهما النقد بالتحليل والدرس مستندين على النقاط الأساسية التي ساهمت في بناء النص عله ينحو منحى تجديدي حيث يعمل فيهما على الارتكاز على التاريخ و ترويضة ومساءلته في وقفة تأملية تستعيد الموروث المقدس ، كمن وجد الدفء في مدن قصية استوطنت فيها الروح وتشبعت باليقين بعد أن خذلته المدنية والأزمنة المعاصرة ففي هذا النوع من الكتابات«ينفتح مشروع جمال الغيطاني، وقد احتضن العمق والاتساع، على أكثر من مصطلح أدبي وغير أدبي، فهو "ترهين للموروث" بلغة معينة، وهو ممارسة "للتناص" بلغة كريستيفا وهي تقرأ لباختين، وتفعيل لـ"السلسلة الأدبية" بلغة الشكلانيين الروس، بل أنه "سلفية أدبية" تضيف إلى النص الأدبي "سلفية" قائمة خارجة»[2]، يعمل فيها جمال الغيطاني على توحيد النصوص من خلال الاحتفاء بها بأن ضمتها إلى حدود الإمكان و يطرح فيها قضايا تحتضن النصر الأردني وتتجاوزه، تدور هذه القضايا حول محور أزمة الحداثة القائمة والبحث عن حداثة مغايرة ،أزمة حداثة اجتماعية تنتج أزمة أدبية تلقي الذات الفردية والذات الوطنية في مقابل انفتاحها على الآخر، في خضم هذا الضياع ارتحل جمال الغيطاني إلى نموذج تراثي ألفه

[1]– خصوصية الرواية العربية. تقديم، نبيل سليمان، إعداد ماجد رشيد العويد مهرجان العجيلي الثاني للرواية، مديرية الثقافة بالرقة، دار الينابيع، ط1، دمشق، سوريا 2007م،ص 326.

[2]– فيصل دراج.نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان أو الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002م. ص 229.

منذ صباه لا يغترب عنه ولا يستوصي عليه وكتب نصا للغة تجاوزها الزمن فصارت متكلفة مليئة بالغموض تكتب ما كتب في مراوحة بين الماضي و الحاضر تستحضر الأول المحدد والمحدود وتستقبل الآخر الأكثر اتساعا وتعقدا، متطلعا فيه إلى هوية وطنية و كتابة روائية تبحث عن شرعيتها في زمن مغيب الملامح هذا النوع من الكتابة الجدلية الجديدة وهي تبحث عن ذاتها ومشروعيتها وأبعادها التاريخية تحاول الإجابة عن أسئلة ناقصة خلفها التاريخ العام والأدبي بشكل خاص بإثارة أسئلة جديدة وطرحها على النص القديم «وتعقد حوارا بين الزمنين بوعي ثقافي ومعرفي يحسن التمييز بينهما ويعي تماما أن الرواية تتكئ على موروث ثقافي لم يعرف معنى الرواية»[1]، والنص الروائي الكاتب وهو يجيب على الأسئلة الناقصة والقلقة يراوح بين الصمت والكلام ليعثر على حياة جديدة ومتجددة تقدم في النص لا في الكمال المتوهم، وهو يفتش على نص روائي غير مسبوق في مواجهة مع الحداثة المأزومة، وتكمن جمالية الإبداع والتجريب في "الزيني بركات" في تحويل الزمن التاريخي إلى زمن روائي استنادا على كتاب " ابن إياس""تاريخ مصر المشهور ببدائع الزهور في وقائع الدهور"، حيث يقع النص في محاورة جدلية مغمورة بين النصين (النص التاريخي والنص الروائي) .

يرجع الغيطاني في مادته الروائية وتقنياته الكتابية إلى زمن ابن إياس والمقريزي «مترجما معرفة وافرة بالتراث، ويركن إلى أدوات فنية، مترجما حدسا فنيا لامعا ومعرفة روائية لا ينقصها اللمعان، فتقنية القناع الذي يحتجب الروائي وراءه، رحالة كان أو متحررا موجودة عند "روسو Rousseau " و"ستندال Sendal" وفي نسق طويل من الروايات الفرنسية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والمزج بين شخصيات حقيقية وأخرى متخيلة مارسه "والتر سكوت Walter Scott"، الوجه الكبير في الرواية التاريخية الإنجليزية، وكذلك حال الوقائع التاريخية التي أدرجها "فلوبير Flaubert" "فيكتور هوجو Victor Hugo"، كما غيرهما،

[1]– المرجع نفسه.ص 230.

في أعمالهم الروائية، ولذلك فإن ماقام به الغيطاني، يفصح عن اجتهاد جدع نجيب، بقدر ما يخبر عن معرفة روائية وعن حدس فني صائب»[1]،ومع ذلك يظل اجتهاد ينقصه السبق الفني، فالتقنيات التي اعتمدتها أوجدت في الروايات الأوربية، وعليه يصبح ما أتى به الغيطاني متأخرا نوعا ما إذا ما قيس بنظيره الغربي، وهذا يؤكد أن الرواية العربية فتية في فنياتها وتقنياتها الإبداعية وهذا ما يؤسفنا ومع ذلك سنواصل في بحثنا هذا اكتشاف مواطن الجدة فيها فمن المستحيل أن تتضب منابع الأقلام الروائية الإبداعية، هذا من جهة ومن جهة أخرى فالغيطاني لا يرتاح إلى نموذج فني نهائي نظرا لحيوية الجنس الروائي الذي يبحث دائما عن أشكال جديدة تفيض الأشكال القائمة وتعلن عن تجدد دائم غير متوقع في الأفق الكتابي الذي يفتح التجريب، فبعد أن ظهر للبعض أن الغيطاني قد ارتكن إلى نص مستقيم زمنيا تتعاتب فيه السوابق واللواحق إذ به يخرج بنص جديد حيث تحيل العناوين فيه إلى أمكنة غامضة وكذلك كلماته، في مقابل خطاب إيماني «يترجم يقينه في صيغ هندسية منضبطة الإيقاع، يأتي خطاب متداخل الحكايات عن مكان ملتبس يصوغه سارد ماكر ويعطيه شكل الحكاية ومنطق الحكاية التي ليست بحكاية ...ذلك أن الحكاية تذهب إلى الأصل على مبعدة عن الشكل الروائي، الذي يبدأ من أي زمن ارتأى حالة كحال الجوال الذي يركب القطار من الموقع الذي يشاء»[2]، وهذه التقنيات ما هي إلا محاولات تجريبية ينتظر فيها السارد رواية جديدة توافقه أو يبحث عن رواية مختلفة تنتظره في مكان ما وزمان ما، هذا ويتمتع النص المعاصر بأنه نص يفتح أبواب معارف مختلفة على بعضها فهو "نص مثقف" يقود الشخصيات الورقية إلى أقنعة تُرد إلى مقولات تتجاوزها باستمرار، تكون محملة بحقائق معرفية (اقتصادية وسياسية...الخ) فتغدو الكتابة الروائية بذلك موقعا لخطاب اجتماعي متعددة الأبعاد وتفرض قصدية السارد سيطرة الإيديولوجيا المباشرة على مواقع الحكي كلها.

[1]– فيصل دراج، مرجع سابق.ص 235.

[2]– فيصل دراج. مرجع سابق. ص 250.

فتخترق العناصر الروائية مؤكدة الحضور الكلي للروائي الذين يلقن الكل الموقف الذي يقول به، ما يدفع بالنص إلى عدم الانفصال عن زمانه بحيث يصبح قالبا له، و تحرص على الحضور الكلي أو القدر الكبير للعناصر وتفرض الحد الأعلى من واقع زمانها تنديدا بهذا الزمن، ذلك أن كلمة التجريب تلغي المحاكاة البسيطة ولا تميل إلى المدرسة بعينها بل إلى منظورا تاريخي يدرج النص ضمن متحولات زمانه، كما هي عملية كتابات "صنع الله إبراهيم" الروائية التي ينجز فيها تجريبا أدبيا خاصا به، يشتقه من تاريخ المعرفة ومعرفة التاريخ به «فيهئ سبل الإبداع والإنجازات الناقصة التي تتدد بالواقع وبأدبه المسيطر وتبحث عن الجديد قبل أن يلحق بها سلبا" التفكك الأدبي"، ذلك أنها تظل سابقة لكل منظور يرى النص المتوهم المستقل بذاته، ولا يرى العناصر المتحركة التي تبنيه في لحظة وتلغيه في لحظة لاحقة»[1] هذا وتتميز نصوصه بقدرتها على توليد قراءة مقيدة حيث يقضي على كل توقع يترك لقارئه نافذة مفتوحة إلا قليلا حين يجمع في سطوره بين توقعات الراوي والقارئ معا، وما يميزها كذلك لغتها التي تتضاءل بتضاءل كيان حاملها وتتسع باتساع روحه وتخلق فضاء تتداخل فيه الأشياء، تنتظر قارءا مثقفا يعمل على الروابط بين علاقاتها والعكس (فك ارتباطها).

إن "صنع الله إبراهيم" يدرك العلاقة بين التحولات الاجتماعية وتحولات القراءة والكتابة، لذلك فإن التحول في زمنه يحتاج إلى نصوص روائية جديدة واضحة المعالم والأهداف، فالكتابة الشفافة والموغلة في الوضوح يرافقها زمن تضاءلت فيه القراءة والعقل الفاعل القادر على القراءة الصحيحة، كذلك تدل الجملة المختزلة القريبة (أو ما يسمى بفجوات النص) التي تنتج قارئا فاعلا ومشاركا يعيد إنتاج النص بمفهومه وثقافته الخاصة على موقف أخلاقي و فكري معين لأن القراءة جزء لا يتجزأ من الكتابة والعكس.

[1]– المرجع نفسه. ص 312.

إن المنهج التجريبي الذي ارتكز عليه الكثير من الكتاب المعاصرين قادر على التماس آفاق جديدة لأنه لا ينطلق من المعطى أو الجاهز وبالنسبة لصنع الله إبراهيم، فقد انطلق فيه من مقولات واختبرها وأعاد اختبارها وجددها على مستوى نصوصه الروائية، فأمدته بأفق روائي جديد، ولذلك فالاحتفاظ بالأفق وتجديده يتطلب تجديد المقولات ونقدها وإلا جاءت الروايات اللاحقة صورة لسابقاتها وأدت إلى رتابة فكرية غير منشودة.

4-6-تحديات الرّواية العربيّة الجديدة:

هذه التحديات مفروضة على الرواية العربية نظرا لواقع التحولات التي يشهدها العالم العربي في القرن الذي نعيشه، وقد أبانت صيرورة الرواية أن التجربة الروائية:

-قد واكبت تحولات المجتمع العربي منذ عصر النهضة إلى يومنا هذا.

-عبرت عن المجتمع العربي في قضاياه السياسية والفكرية والاجتماعية في أهم محطاته و كبرياتها.

-اعتنت الكتابة الروائية العربية بما قدمه الكتاب الروائيين من الأقطار العربية حتى تلك التي وصلتها الرواية متأخرة.

- جربت مختلف الأشكال والتقنيات من الشفهي إلى أكثرها تعقيدا ويظهر ذلك من خلال:
- تعدد التجارب من حيث الكم.
- بروز الروايات ذات الأجزاء كالثلاثيات مثلا.
- بروز الروايات المشتركة.
- تعلق بعض التجارب الروائية بالشعر أو بالدراما.
- مغالاة بعض التجارب في استثمار التاريخ، الواقع و التراث و العجائب.

هذه المغالاة في التجريب والتي تولد عنها أنواع روائية مختلفة أدت إلى ظهور نوع من القراءة بالنسبة لبعض الروايات و بالنسبة للأخرى خسرت العديد من قرائها، لكن الإشكال هنا لا يتعلق بالقراءة فقط وإنما يتعلق باستناد الإمكانات المتاحة للتجريب والتفاعل مع النص

الجديد الذي يتميز بقدرته على تنويع التجربة الحكائية وخلق عوالمها والقدرة الدائمة على التجديد، و بالتالي يصل الإبداع الروائي العربي إلى الطريق المسدودة وهذا ما تعيشه التجربة الروائية الجديدة، وما على الرواية الجديدة في وضع كهذا إلا أن تتجنب الوقوع في الترهل الذي أصاب الشعر العربي منذ عصر الضعف إلى اليوم الذي فرضت فيه الرواية وجودها وجودتها وهي تنافس الشعر العربي على عرشه، وبناءا على هذا تصبح الرؤية الجديدة مواجهة لتحديات جديدة يتمثل في حسن اقتناء الأداة و التقنية والموضوع وتجديد الأساليب التي تكسر أفق توقع القارئ وحسن اختيار الأشكال التي تتعامل بها مع التغيرات والتحولات الكبرى للواقع مخافة أن ينحسر حضورها بالتدريج وهو ما بدأ يظهر جليا، فأمام هذا الوضع و«الزخم و تكرار التجارب وقلة الإبداع، قلما نجد كتابا حقيقيين أو روايات جديدة بالقراءة حتى النهاية».[1]

[1]– فيصل دراج.مرجع سابق.ص 206.

الفصل الثّالث:

البنية السردية لرواية الأزمان المظلمة

1- تنظيرات

إنّ ظهور البنيويّة كاتجاه نقدي حديث يشكل انتفاضة على الأسس النقديّة المرتكزة في جوهرها على ربط النّصوص الأدبيّة بسياقاتها الخارجيّة مغيّبة بذلك هيكلها (الخارجي) البنائي الذّي جعلته الدّراسة البنيويّة منطلقها في تفسير النّص بغرض تفهم أوليّة "دي سوسير De Saussure" ومدرسة الشّكلانيين الروس، ليتطوّر فيما بعد إلى علم مستقّل عُرف "بعلم اللّغة النّصي" تبلورت مفاهيمه أوائل التسعينات، لتتشعّب عنه فيما بعد دراسات جعلت من النّص نقطة الارتكاز بغير إقصاء للأطر المصاحبة له .

وقد حاولنا من خلال هذه اللفتة أن نوجه نظرنا إلى بعض المفاهيم الأوليّة المتعلّقة بالمنهج البنيوي من خلال مدخل افتتاحي يمهد لظهور المنهج في الدّراسات اللّغويّة الغربيّة أعقبناه بإضاءة حول مفهوم البنية فبيان قيمة المنهج في الدّراسات العربيّة مستعرضينها من خلال ثلاث مواقف، مطعمين بحثنا بإجراء تطبيقي تناولنا بالدّرس رواية الزّمن الصعب لعميش عبدالقادر بالتحليل البنيوي، وقع فيه اختيارنا على بنية المكان فرضها النّص ذاته ولم يكن بداعٍ مُيولات شخصيّة، ومعلوم أنّ تناول عنصر سردي بالدّرس النّقدي البنيوي ليس بالأمر الهيّن... قد يطول ليسع صفحات وصفحات... ، وجدنا فيه أنفسنا أمام مسؤوليّة الوفاء للمنطلقات النّظريّة حيث المفارقة بين النّظريّة والتّطبيق يشتد وقعها لدرجة كادت تلقي بنا في تحليلنا إلى مزالق هي نفسها التّي في مراحلها المتأخرة تنحو إلى معانقة مختلف المعارف الإنسانيّة.

هذا ولا يخفى على أولي الألباب ما يواجه الباحث البنيوي في هذا الحقل المعرفي من تساؤلات لا تنغلق باعتباره من أصعب المناهج الحديثة وأدقّها وأكثرها جفافًا وأبعدها عن المصطلحات والتّصورات التّقليديّة على حد تعبير "صلاح فضل" في مقدّمة كتابة (نظريّة البنائيّة في النقد الأدبي)، إضافة إلى تكاثر الرؤى والاتجاهات وجدليّة المنهج في حد ذاته.

1-1-مدخل إلى المنهج البنيوي:

ابتداءً من النّصف الأول من القرن العشرين تخَمر المنهج البنيوي في ظلّ الدّراسات اللّغويّة، وإن لم تتحدد في هته الفترة مصطلحاته الخاصّة.

وكانت دروس "دي سوسير De Saussure " التّي ألقاها في كورس الدّراسات اللّغويّة بجنيف والتّي جمعها طلبته في كتاب صدر عام 1916م، تحت عنوان: الألسنة العامّة هي أساس التفكير المنهجي البنيوي المرتكز أساسا على ثلاث ثنائيات متقابلة...

أولها: اللّغة والكلام

أمّا اللّغة فهي مجموع الرّواسب والقواعد اللّغوية المشكّلة لقاموس الجماعة ومرجعيّتها اللّغويّة. في حين أنّ الكلام «عمل فردي آنّي مشتت يقع في الزّمن، متغيّر بينما اللّغة نموذج جماعي ذهني لا يبرز على سطح الحياة وهو الذّي يحكم عمليات الكلام ويمثّل مرجعيّته التّي يحتكم إليها»[1].

ثانيها: ثنائيّة الآنيّة والزمانيّة:[2]

ويراد بالزّمانيّة المحور التطوري التاريخي الذّي يعنى بدراسة الظاهرة الأدبيّة في تطورها وتحوّلها تاريخيًا، ويراد بالآنية عزل اللّغة أو الظاهرة الأدبيّة عن السابق واللاحق باعتبارها بنية مغلقة.

ثالثها: ثنائيّة علم اللّغة الدّاخلي والخارجي

ورابعها ثنائيّة الدال والمدلول.

---

[1]– فضل صلاح. منهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 2002م. ص69.

[2]–ينظر: دي سوسير فرديناند. محاضرات في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائريّة للطباعة، دط،1986م. ص101.

وكان لمدرسة الشكلانيين الروس فضل كبير في تشكيل الفكر البنيوي أوائل العشرينات، وجاء مصطلح الشكل Forme لديهم مقاربًا لمفهوم البنية Structure في دراستهم الأدبيّة الأدب ولغة الشعر والنثر، على أنّ العلاقة بين المدرستين متبادلة، فالبنيويّة هي الأخرى كان لها فضل إخراج نصوص الشّكلانيين الرّوس إلى الوجود، ولعلّ من أبرز المنظرين للاتجاه الشكلي الروسي "رومان جاكبسون Roman Jacobson" (الذّي كان في بدايته من الشكلانيين ثم انضم إلى حلقة براغ فمدرسة النقد الأمريكي الجديد، ويمكن عن طريقه دراسة مراحل تطور الفكر البنيوي بدايةً من الإرهاصات أو أوائل القرن العشرين وصولاً إلى تبلور كاتجاه في الستينات، وباعتباره ممثّلا للفكر البنيوي في شقيه (أوروبا الشرقيّة وأمريكا) متّجليا في نقاط الاختلاف والائتلاف، والتّي أجملها في كون مدرسة النقد الأمريكي الجديد تيّارًا بنيويًا عريضًا يتّسع لدراسة الوظائف انطلاقًا من البنى، أعلن عن ميلاده تضافر جهدي كل من "رومان جاكبسون Roman jacobson " العالم اللّغوي الشهير والعالم الأنثربولوجي "ليفي شتراوس leivi strauss" في تحليل "سونيت القطط" لبودلير Bodler من أدرك هذا الأخير "ليفي شتراوس" أنّ النموذج اللّغوي البنيوي يفضي إلى نتائج يقينيّة ومقنعة في تحليل العلاقات والبنى الاجتماعية للمجتمعات الأوليّة أكثر من النتائج التّي يحقّقها المنهج التحليلي التاريخي.

وعليه فإنّ المنهج البنيوي في النقد الأدبي يتأسس على مجموعة من المبادئ أهمها:

أولا: نقض المحور التاريخي القائم على «قوانين مفترضة للماضي والمستقبل لا يمكن إثبات صحّتها التّجريبيّة بإجراءات أصيرقيّة...»[1]، ويصبح النقد الأدبي قائما بذلك على دراسة الوليد الأدبي آنيًا كنظام شامل منبني على اتساق الأبنيّة الداخليّة الوظيفيّة، المشكلة في تضافرها "للأدبيّة" والمحددة لجنسه والمكيّفة وفقًا لطبيعة تكونيّة.

[1]– صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. ص73.

"الأدبيّة" هي هذه المقولة الشائعة في فترة الستينات والتّي أطلقها "رومان ياكبسون"Roman jacobson في تحديده لوظائف اللّغة، والتّي تعد الوظيفة الشعريّة أبرزها (ستة وظائف)، والمستخلصة عن دورة التخاطب المشكّلة من أطراف العمليّة التّواصليّة (مرسل، مرسل إليه، قناة التّواصل، الشّفرة والرّسالة)، هذه الأخيرة هي المقصودة لذاتها ومن أجل ذاتها في الدّرس اللّغوي، وهذا لا يعني انفصام العلاقة بين الأدب والحياة والتيّارات الفكريّة السائدة آنذاك (الماركسيّة والوجوديّة بالخصوص خلال الستينات) من الناحية الإبداعية، في حين أنّها علاقة لغويّة صرفة من جهة النقد الحديث (اللّغة الثانيّة).

وعليه فإنّ النقد البنيوي يحاول تخليص ذاته من الأفكار المسبقة، ولا يحمل نفسه على كشف الحقيقة الجوهريّة والفلسفيّة التّي ينشدها المبدع، وإنّ أراد ذلك فله مبتغاه على أن يتوسط لذلك بقوانين المنطق والعلاقات اللّغويّة المتماسكة في العمل الأدبي، فالناقد البنيوي مطالب باختبار لغة الكتابة الظاهرة والطافية على السطح بصرف النظر عن مقاصدها الدلاليّة، وهو التّحول الجذري الذّي لحق بنظريّة الأدب التّي تأثرت بالفلسفة الظاهريّة التّي تلغي الجانب الميتافيزيقي في دراسة الظواهر، وهو المبدأ الذّي انبنت عليه جل تيارات الفكر الحديث، فحاول النقد الأدبي تبعًا لذلك في دراسته أن يأخذ به كعلم إنساني يولي أكبر اهتمامه بالمنهج العلمي، وتسربلت البنيوية بغطاء علم اللّغة واقتبست عنها مصطلحاتها، تلك التّي شاعت بالموازاة معها في مجالات معرفيّة أخرى، في مقدّمتها مصطلح "البنية" الذّي سنتعرض له لاحقًا.

1-2-البنيوية في الفكر العربي الحديث:

إنّ معظم الكتب التّي تتعرض لهذا الدرس (صلاح فضل- نظريّة البنائيّة في النقد الأدبي الحديث- مشكلة البنيوية، زكرّيا إبراهيم- قضيّة البنيوية لعبد السلام المسدي، لا تقتصر في دراستها لمفهوم البنية وإنّما تتعداه إلى حقول معرفيّة تقع في مجال اهتمامها.

1-2-1-المنطلقات النّظرية:

انطلاقًا ممّا يقرّ به "زكريا ابراهيم" تأثّرًا بآراء نقّاد غربيين فإنّ البنيوية لبست مذهبًا فلسفيًا، وهي عبارة عن منهج أدبي نقدي يختلف النقّاد العرب في ضبط أحكامه الجامعة نظرًا لتباين المادة المعنية بالدّرس (مثلا: مادة الشعر تختلف عن مادة النثر)، واختلاف المصادر ومنهج التّحليل، قد يؤدي ببعضهم إلى توسعة مجال التّحليل إلى البنيوية الثقافيّة، النفسيّة التاريخيّة، وقد ينغلق عند "المسدي" مثلا في حدود البنية البنيويّة العميقة.

وقد تبنّت العلوم الإنسانية الحديثة مصطلح "البنية" في تناول الظواهر البشريّة ويعرفها "شاتليCHatlley" بأنّها "أشبه ما تكون بحالة ذهنيّة مشتركة لابد من العمل على اكتشاف السّمات المميّزة لها".

وتعد نظريّة "دي سوسيرDe saussure" اللّسانيّة أساس ومنطلق مختلف الاتجاهات البنيوية (علم اللّغة الاجتماعي، علم اللّغة النفسي، التّداوليّة، التّوليديّة...)[1].

1-2-2-التعريف بالبنية:

أ- **الحد اللّغوي:** إنّ الأصل الاشتقاقي لمصطلح البنية يفيد "المعنى" البناء المعماري فيقال: بنى، يبني، بناء، بناية وبنية...أمّا بنية الشّيء فهي تكوينه، كما قد تفيد "الكيفيّة التّي

[1]-ينظر: العجيمي محمد الناصر. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربيّة، كليّة الأدب، سوسة، دار محمد علي الحاسي، الجمهوريّة التونسيّة، ط1، 1998م. ص88.

شيّد على نحوها البناء..." ويُقال: بنية المجتمع أو بنية الشخصيّة أو بنية اللّغة، وقد استعمل القدماء عبارة "مبنى" في مقابل "المعنى" وهو ما يناظر المراد من "البنية".

أمّا مفهوم "structure" عند الغربيين مشتق من الأصل اللاتيني strucre الذّي يعني التّشييد والبناء، وبنية الشّيء عندهم: الصورة المنتظم فيها وهويته الذّاتيّة، وبهذا التّحديد تجمع البنية بين الشّكل والكُل المؤلّف من ظواهر متماسكة (بتوقف كل منها على ما عداه وعلاقته به).

ب- الحد الاصطلاحي:

تعريف "بياجيBiagi" : (إنّ البنية هي نسق من التّحولات له قوانينه الخّاصة باعتباره نسقًا (في مقابل الخصائص المميّزة للعناصر)، علمًا أنّ من شأن هذا النسق أن يظلّ قائمًا ويزداد ثراءه بفضل الدور الذّي تقوم به التّحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التّحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأيّة عناصر أخرى "تكون خارجة عنه)[1] في هذا التعريف تستوقفنا ثلاث نقاط:

1-3- الكليّة: totalité : النسق

1-3-1-الكُل/الجزء:

البنية مؤلّفة من عناصر داخليّة تحكمها قوانين الكُل، بمعنى أنّ البنية لا تضم عناصر خارجيّة منتميّة إلى أنظمة أخرى، كما أنّها ليست عناصر مجموعة أو منعزلة وإنّما منتظمة ومشدود بعضها إلى بعض عن سمات خلافيّة (تضم المؤتلف والمختلف)، وهوما يعبّر عنه "المسدي" في معرض حديثه عن خصائص البنية في المستوى اللّغوي من أنّ الفرد "يتجاوز ساعة المجَاورة الوجود الفردي لأجزاء الكلام"، الخطب كل متّسق لا مجال فيه للفصل بين أجزاء الكلام.

[1]-ينظر : صلاح فضل. النظريّة البنائيّة في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985م. ص175.

أمّا عن جدليّة العلاقة بين الكل والجزء (تجميع الجزء يعطينا الكُل) فليس الكل محددًا للجزء إذ يتّفق أن تتغيّر صورة الكُل بإمعاننا النّظر في التّفاصيل (علاقة عكسيّة) إذ لا معنى لوصل البنى الذّريّة في النّص الأدبي وضم بعضُها بعضًا دون التّوصل إلى الخيط الرابط بينها لتستوي في صورة متكاملة العناصر مفيدة (اللّغة لا تبنى على التّراكُم الخطي.

1-3-2-التّحولات: transformation:

فالبنيات ليست ثابتة وإنّما متحوّلة تخضع لقوانين داخليّة (ليست خارجيّة مفروضة)، ويسكت الدّارس عن العوامل المؤديّة إلى هذا التّحول، التّحول الذّي يطرأ على الأجناس الأدبيّة (تحول النقد من النظام العمومي إلى النّظام الحر)، كما يسكت عن العمليات الكيفيّة (التّخلي عن النّظام الميت مثلا) المتحكمة في نقل البنية من وضع لآخر، فحلم البنيويون هو تثبيت البنيات وفق دعائم لا زمنيّة شبيهة بدعائم الأنظمة المنطقيّة الرياضيّة.

لكنّ لمّا كان هذا التحول مستمرًا متّصلاً وكانت البنية موقوفة على البعد السنكروني "الآني" أثار ذلك قضيّة الحدود الزمنيّة المتخذة معيارًا لإقامة البنية، فتختلف وجوه السنكروني الزمنيّة، فالبنية الرياضيّة مثلاً لا تقتضي زمنًا كما لا يقتضي التحول من بنية إلى بنية زمنًا، فيما تخضع الوقائع والأحداث لعامل الزمن داخل البنية ذاتها وفي تحولاتها-الإقرار بالتعاقب الزمني وبأنّ الحدث لا يستقر على حال مطلقًا أمر واقع- وبذلك يكون الزمن البنيوي زمن افتراضي مجرد.

1-3-3- التنظيم الذّاتي: autorégulation:

بمعنى امتلاك البنية القدرة على تنظيم نفسها بنفسها، وهو ما يكفل لها وحدتها وانغلاقها على ذاتها وفق قوانين داخليّة تحكمها، على أنّ هذا الانغلاق لدى البعض لا يحول دون اندراجها ضمن بنية أوسع البعض وفق "اتّحادات فدراليّة" وتتجلّى عمليّة التنظيم الذّاتي في شكل إيقاعات، تنظيمات، عمليات...

وغيرها من الآليات البنيويّة التّي تضمن للبنية المحافظة على ذاتها (مثلا القانون الإيقاعي يفرض أن لا تجتمع السين والشين في كلمة واحدة) المنطق لايقيد اجتماع النقيضين لكنّه إن اجتمع في البنية الأدبيّة كان له دلالة.

والبنية تحمل طابع النسق أو النّظام، بحيث تفترض أنّ كل تحول لأحد عناصرها يؤدي إلى تحول في باقي العناصر، وهو ما يشير إلى قضيّة العلاقة بين الفوضى والنظام، فالظواهر الاجتماعيّة كما تتجلى للعيان تبدو من الفوضى بحيث تخرج عن كل منطق ولكنّ المتفحص لها يجد أنّ هناك (تشعي الأسرة على علم الأنساب) رابطًا بينها، يحاول من خلاله استجلاء دلالة الظواهر والامتداد إلى بنيتها الثانويّة في أعماقها، ولا معنى لدراسة بعض عناصرها بمعزل عن بعض وإنّما بإقامة حوار بينها وعقد صلات تنبثق منها.

2- قيمة المنهج البنيوي عند دارسينا العرب:

نأخذ على سبيل الاستشهاد لا الحصر ما استقرت عليه قراءة دارسينا للظاهرة الشعريّة والوقوف عند بنية تصورهم للبنية وقدرتها على استجلاء مكامن النّص الأدبي، فما قيمة البنيوية في استجلاء المعنى؟.

إنّ بلوغ معنى النّص غاية الدّرس النّصي، وسنقف عند ثلاثة مواقف في معالجة الموضوع عندهم:

2-1- الموقف الأول: لعبة المعنى في البنيوية:

- صلاح فضل- توفيق بكار:

أحلّت البنيوية الوظيفة محل المعنى بحكم أنّ الأثر الأدبي يكتسب قيمته من كيفيّة صياغته التّي ينتزعها من براثنها، فعندما يعيد الدّارس صياغة مادة الأثر في صورة شكليّة جديدة مبرزًا بهذا بنيته العميقة.

إنّ الانقلاب "السيبرنطيقي" الذّي أحدثته البنيوية حين كفت عن محاولة احتواء المعنى في كليته إلى محاولة بلوغ المعنى الممكن لأن تقتضي المعاني اللامحدودة مشروع فاشل، فلا أجدى البحث عن الشكل الفارغ الصانع للمعنى في حدود الإمكان (لأنّ الشكل الممتلئ وحده قادر على استيعاب المعنى الكامل) وحتّى لمحتوى المعاني لا يمكن أن يستوعب أهداف الإنسان الدلاليّة. فالدخول في اللعبة البنائيّة هو دخول في اللعبة الدلاليّة واستقطار إمكانات تحقّقها في تعددها اللانهائي/المهم، ليس بلوغ معنى النّص النّهائي هو المهم وإنّما الوقوف عند الحدود القصوى في الإيحاء واستنطاق طاقته على إنتاج المعنى.

يتعرّض "توفيق بكار" في كتابه" الشعر بين المعنى والمغنى" إلى إبراز المعا ظلة بين الصوتي والدلالي في الشعر إلى حد الانفصام، فالغرض من دراسته معالجة نوعيّة العلاقة بين سلسلة المدلولات والدوال على أن يُسبق في الشعر الجانب الصوتي قبل السعي إلى الفكرة والمنطق.

- **النموذج: modéle:** [1]

البنية لا تدرك استنادًا إلى إجراء تجريبي معقد لأنّ اللّغة كيان مجرد، بمقتضاه روابط بين الأشياء المتجليّة على السطح، إنّما تتطلّب العمليّة استنباط نماذج تجريبيّة قائمة على علاقات محددة، صريحة ومتضامة بحيث لا يطرأ تحول على عنصر منها حتى يسعى إلى تحول سائر العناصر المنتظمة فيها، فيطرأ عليها تحول مماثل يتيح توازنًا جديدًا للنموذج، كما يسمح بالتنبؤ بالتحولات وتفسيرها مثل النظام الرأسمالي والاشتراكي، والثورة البلشفيّة تعتبر نقطة تحول.

وتعد نظريّة "ليفي شتراوس" أكثر النظريات البنيوية اكتمالاً يفرق فيه بين العلاقات الاجتماعيّة النّي تشكّل المادة الخام المعاينة والمتجليّة على سطح النسيج الاجتماعي أمّا النموذج فهو تصور تجريدي (استنباط رياضي) من خصائصه المحددة له هي أنّ الدارس قد

[1]–ينظر: صلاح فضل. مرجع سابق. ص182.

يحتاج إلى أكثر من نموذج لتغطيّة بحثه وقد يكتفي بواحد إن كان له من الطاقة الإجرائيّة ما يؤهّله لاستيعاب جميع جوانب مادة درسه.

ويزيد في توضيحه بالإشارة إلى معاجم "أكسفورد" التّي تنص على أنّ البنية هي كيفيّة بناء جهاز مثلاً، فالمقصود ليس عمليّة البناء ولا المواد المعتمدة وإنّما كيفيّة تجميع هذه المواد للحصول على جهاز منذور لوظيفة معينة (البنية تصور تجريدي من خلق الذهن وليست خاصية للشيء، فهي نموذج يقيمه المحلّل عقليًا ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أوضح) مثال:

تصور المواقع من وجهة نظر الدّارس بالتّحديد المذكور يحتل مرتبة وسيطة بين الواقع واللّغة، بمعنى ليس نسخة عن العالم وإنّما صنع جديد له لإبراز بنيته الدّاخليّة، نظام اشتغاله والقوانين المهيئة له للقيام بوظائفه، وتتأسس مهمة الدّارس البنيوي على عمليّتين:

- **الإقتطاع (التفكيك):**

عزل الأجزاء الوظيفيّة واقتطاعها من الكُل للكشف عن كيفيّة عملها ومدى تأثيرها في الكُل.

- **التركيب:**

إعادة تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها في كلّ عضوي وتحليل قواعد إيحائيّتها وأنظمتها.

البنيويّة تأبى الأخذ بالنّزعة الذهنيّة القائمة على دراسة الوقائع انطلاقًا من أحكام ومفاهيم قبليّة وتعتبر "مضمون أي علم من العلوم إن هو إلاّ نسيج من الدوال هي بمثابة العلامات التّي تحيل إلى مدلولات، ومجموع القرائن الرابطة بين هذه وتلك يمثّل بنية ذلك العلم"، وليس الاحتكام إلى الدال في تجلّياته الظاهرة والخفيّة (إلغاء لمبدأ السببية)، تفسير الحاضر بالحاضر بعدما كان يفسر بالغائب، فلا مجال فيها (البنيويّة) للصدفة.

وبعد ذلك ننتقل إلى المرحلة الاختياريّة الجامعة بين البساطة الظاهرة والدّقة المستمرّة والمتمثّلة في التفكيك والتركيب، ومن هذه الثنائيّة تعد مجالا خصبا للرياضة الذهنيّة بحثًا عن تطابق وتقابل وعن تماثل أو تباين بين متعة الظاهرة عندما يشي بالمخفي وسحر المستتر عندما يتكشّف عبر السطح الظاهر.

إلاّ أنّ التفكيك يحيل الدرس البنيوي إلى التضحيّة بالكل في سبيل الجزء بدل الاهتمام بالضّم لإبراز كيفيّة اشتغال الكُل، وإن كان التفكيك مرحلة أوليّة لإعادة إنتاج دلالة الكُل، وهذا ما يقودنا إلى إثارة قضيّة حول ما إذا كانت الممارسة النقديّة تطلق من النّص دون أسبقيّة إضمار أو أنّها إجراء يقصد به الدّارس تبرير ما استقرّ عنده من فهم عند قراءة النّص مرّة أولى؟

2-2- الموقف الثاني: التنويه بما حقّقته البنيويّة من تطور في استجلاء المعنى:

- **ابتعاد البنيوية عن التّجريبيّة:**

جاء في مجال بحث"فؤاد زكريا" عنوانه "البنيويّة والنزعة التجريبيّة" أنّ البنيوية ناهضت التجريبيّة وسعت إلى تفسير التجربة انطلاقًا من مبادئ تجريديّة (الأبنيّة) لها من الطاقة الخفيّة ما يمكنها من إبراز الآليات الخفيّة المتحكّمة في الظواهر وتحديد ظواهرها، وظائفها ما يجعلها تتبوأ مرتبة المنهج العلمي، هذا المنهج الذّي يقوم على الانطلاق من الواقع لتجريده بإزاحة الشوائب والعناصر الزائدة الحاجبة للحقيقة، باعتبار العقل البشري أكثر من شاهد لا يكتفي بالتسجيل والحذف، وإنّما يستنبط القواعد ويختزل الظواهر في عمليات تجريديّة تكشف بنيته التحتيّة.

فالدراسة البنيوية تنطلق من المجرد (الطاقة الإخبارية المجردة) إلى مجال أوسع (الطاقة الأسلوبيّة الإيحائيّة الخلاقة) وباجتماع الوظيفتين نخرج من مجال الانطباع الذاتي الحاصل من جراء القراءة الأولى للنّص" ونفضي إلى ضرب من التقنين يمكننا من تجاوز الأحكام الاعتباطيّة إلى غير المشكوك في سلامة مقدّمتها"، مع العلم أنّ توظيف الظاهرة

اللّغويّة في دراسة الأدب بُعْد حفلت به البلاغة العربيّة القديمة، ومع ذلك يظل الفرق بين اللّغة قديمًا وحديثًا متسعًا ليبلغ حد القطعيّة، ذلك أنّ ما طرأ منذ ما يقارب القرن من تحول جوهري في المعرفة الإنسانيّة انقلب بمقتضاه، فهم الإنسان لعلاقته باللّغة، وتغيّر تبعًا لذلك مفهوم النّص الأدبي تغيرًا جذريًا، فأعاد النقد الحديث النظر في المسميات النقديّة (الاحتكام إلى الذوق وقيم الجمال مثلا التّي كانت تستند قديمًا إلى القيم الأخلاقيّة) ودفع بالنقد إلى مسالك جديدة، أهم خصائصها علمنة المنهج بالنظر في النّص الأدبي، بحيث يصبح لا يقل أهمية، دقةً وصرامةً عمّا سواه من التيارات والمنطلقات المنهجيّة، ومعالجته انطلاقًا من كونه كائن مصنوع من كلام تتعدد وظائفه وتكون فيه الوظيفة الأدبيّة الأسلوبيّة جانبًا هامًا من مضلع.

ولكنّ الذّي يطرح نفسه يتمحور حول إمكانيّة إخضاع الدّراسة البنيويّة لأحكام موضوعيّة (التحليل العلمي) مع العلم أنّ عمليّة الخلق تجري في مناطق مختلفة من الذات الإنسانيّة مجهولة.

2-3- الموقف الثالث: حدود البنيويّة:

يكشف حمود صمود حمادي "عن استعصاء موضوع الأدبيّة عن الدرس الشكلي لما للأدبيّة من صلة بالتصورات الثاوية في أعماق الإنسان والضاربة بجذورها في مجاهل الفكر الميثولوجي إلى حد أنّ " أكثر النّاس إغراقا في الشكلانيّة وامتعاضًا عن اعتبار الأبعاد الميتافيزيقيّة في تقسيم الظاهرة الأدبيّة عجزوا عن قطع صلة الأسلوب بما وراء اللّغة أو إضعافها، ولم يستقم لهم أن يرجع النّص إلى نفسه حلقة مغلقة لا تستعين بموجودات من خارجها".

ويوجّه "المسدي" ثلاث انتقادات للبنيوية:

أولاً: أنّ عمليّة النقد البنيوي بما أتت إليه من بحث عن نظم العلاقات بين الدوال والرموز أضحت تجري في حلقة ضيّقة لا تكاد تتعدى حدود الباحثين المختصّين.

ثانيًا: أنّ عمليّة الإحصاء وما يجري مجراها من ضبط لرسوم بيانيّة وإقامة تشكيلات هندسيّة غدت مجرد بحث تجريدي شكلي مقصود لذاته دون أن يحقّق النتائج المرجوة في البحث عن أدبيّة النّص.

ثالثًا: عدم التّوصل إلى محاصرة الأبعاد الدلاليّة التّي تتجاوز النّص من كونه مجرد نسيج كلامي إلى مجرد بناء لغوي محقّق للوظيفة التأثيريّة.

شاع هذا المصطلح في علم النفس كمقابل لفكرة الجشتالت أو لإدراك الكلي، وفي علم الأنثروبولوجيا لإدراك نظم العلاقات في المجتمعات النسويّة الأوليّة، وقد أعطى "رولان بارثRoland Barthes" المصطلح منطلقه الأولي، واحتدم الصراع حول إن كان المصطلح يراد به ذلك التصور الذهني المجرد أم يراد به جملة العلاقات المحسوسة من خلال كل ماديّة يمكن إدراكها ينتصر في الأخير للاحتمال الأوّل، ليتبلور مفهوم البنية كالآتي:

إنّ العمل الأدبي بنية كليّة شموليّة تقرأ فيها الأجزاء على أنّها كليات وتقرأ فيها الكليّات على أنّها جزئيات تمامًا كالعلاقات الرياضيّة، فالعلاقة الجزئيّة تبنى الكليّة والكليّة هي تجميع الأجزاء، وهذا يتطابق مع المفهوم الحديث بعضويّة القصيدة التّي ينبض هذه الأخيرة التّي ينبغي أنّ ينظر إليها على أنّها تشابك مستويات بنيوية إيقاعيّة، تركيبيّة، تعبيريّة، تخيليّة... تتكشف لتحقّق المستوى الرمزي الكلي، فالانتقال لا يكون من الجزء نحو الكل وإنّما يمضي متخلّلاً له (القراءة المتداخلة) وكذلك هو حال سرديات القّص، فالعمل الإبداعي القصصي ليس مركبًا من فصول ظاهريّة المبنى بقدر ما هي مركّبة من تجميع لأصوات فاعلة وأصوات فواعل وبنية زمنيّة وفعليّة (الحدث) ولغويّة (بنية لغويّة وميتا لغويّة) تتوزع على طول النّص الروائي بأكمله ولا تتموقع في منطقة دون أخرى وتنعزل عن البقيّة.

وبذلك يصبح هدف البنيويّة فهم العمل الأدبي من خلال مستوياته المتشابكة وكيفيّة تولدها وأدائها لوظائف الجماليّة والشعريّة بعيدًا عن المرجعيات النفسيّة، الاجتماعيّة والتاريخيّة... حاملة شعار "موت المؤلف" كنقطة ارتكاز في العملية التحليليّة، وهي النقطة التّي أوخذت عليها البنيويّة وإنّ لم تغفلها، تُغفل الجانب السياقي وإنّما جعلته مردًا ثانويًا في دراسة النّصوص، فقلبت بذلك الموازين وأصبح فهم النّص ينطلق من ذاته بدل سياقه (فهم البنية الداخليّة ينتج البنية الخارجيّة، عكس ما نادت به المناهج السياقيّة).

وأحلت البنيويّة محل الواقع بدل أحكام القيمة الخارجية، فحكم الواقع يستند على النّص حد ذاته بما يستوعبه من طاقات شعريّة وأدبيّة تحقّق قيمته كأساس مفهومي بنيوي، يعتبر النّص نظام من العلامات الخاضعة « لقوانين التراتب والتبئير أي هيمنة عنصر على بقيّة العناصر باعتباره مكمن بؤرة النّص الدلاليّة والفعاليّة الوظيفيّة مما أدى إلى مجموعة جديدة من التصورات المرتبطة بكل جنس أدبي على عدة لتعلّقها بالخواص النوعيّة لهذه الأجناس الأدبيّة...»[1].

ولأوّل مرّة في تاريخ المناهج النقديّة يظهر إلى الوجود منهج نقدي لا يؤثر عنصر على آخر ويتسع لجميع القراءات على اختلاف عصورها ولا يُقدّم جنسًا أدبيًا على آخر، فمقياس الجودة عنده نابع من أدبيّة وشعريّة النّص المُنتج.

ونشير في هذا الصدد إلى إجراءات التحليل البنيوي في ترجمة نظام العلاقات الأدبيّة في شكل رموز وأشكال رياضيّة تعطيها صبغة عمليّة قد تجيد بالأدب عن نظمه الذّي قد لا يستوعب جميع تعقيداته بهذه الطّريقة، كما أنّه قد يخلق فعلا مضادًا لدى المتلقي، كما أنّ هذا الميل نحو الأجزاء والوحدات الميكروسكوبيّة للنّص يؤدي إلى الاعتناء بتفتيت النّصوص وتغيب الرؤية الشاملة لأنساقها العامة، لذا وجب على مثل هذا التوجه أنّ يحقّق توازنًا ذاتيًا ويتخذ من ذلك موقفًا وسطيًا.

[1]– صلاح فضل. مناهج النقد المعاصر. منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985م. ص80–81.

وفيما يخص السرديات كفرع عن البنيوية الممتد عن دراسات الشكلانيين الروس في القصّة والرواية بدء من كتاب "بروب" الذّي قام "جريماسCrimes" و"بريمونBremon" انطلاقًا منه بتطوير "منظومة الفواعل" واستخلاص المربع السيميائي وصولاً إلى أعمال "جنيت" التّي أسست لاتجاه مستقل عن البنيوية الأولى، وكانت تحليلات "بارثBarth" لبعض الأعمال القصصيّة الفرنسيّة هي بدايات السرديات الحديثة، نمّتها مدرسة "كيل تيلKyle Till"، وساهم كل من "تودوروفTudorov"، "باختينBakhtin"، "جوليا كريستيفاJulia Christieva" في إدخال مفاهيم جديدة على المشهد النقدي السردي كالحواريّة، التناص...

3- مقاربة بنيوية للفصل الأوّل من رواية الزّمن الصّعب.

إنّ المقاربة البنيويّة للفصل الأول من بين الفصول الثمانيّة لرواية "الزمن الصعب" لعميش عبد القادر هو تحدٍ لروح النّص النابض: بمختلف السياقات لحساب البناء اللّغوي...وإنّ لمن العسير التعامل مع النّص كبنية مغلقة على ذاتها لا تتجاوز وظيفتها حدودها الذاتيّة، ومع ذلك سنحاول قدر الإمكان التوفيق بين ما تفرضه جدليّة التجلّي وإلحاقها بقرينتها الخفيّة وإن لم يطلب الدرس البنيوي بذلك، لكنّنا نوجده على سبيل الاجتهاد وحسب.

وسنحاول الانطلاق من المتتاليات والوحدات اللّغويّة في قراءة تدرجيّة بنية، بنيّة نغفل فيها علمنا بالسابق واللاحق، مرتكزين على بنيّة الخطاب ومتغاضين عن البنى القبليّة والبعديّة بغرض استنطاق مادته متبعين الخطوات التاليّة:

الخطوة الأولى: عزل الفصل الأول عن باقي الفصول.

الخطوة الثاني: عزل بعض التراكيب عن بعضها وعن الفصل في حد ذاته.

الخطوة الثالثة: استجلاء البنايات المراد دراستها من خلال الوحدات المعزولة وعزلها عن باقي البنيات.

مع العلم أنّ محاولة الاستجلاء هذه كادت تقودنا إلى تداخل البنيات لولا احترازنا الذّي نأمل أن نوفق فيه، مع الإشارة إلى أنّ القراءة لا تقف عند حدود ماهي عليه، ولسنا فيما ذهبنا إليه بمجردين وإنّما يوافقنا في هذا قول عبد الجليل مرتاض في معرض حديثه وتحليله لقصيدة لطرفة: «إذا أردنا تحليل هذا النّص كخطاب شفوي أصبح بعد وقت من الأوقات خطابا مكتوبًا في الذاكرة القليلة ثم في الذاكرة الجماليّة العامة وأخيرًا في تراث أدبي وإنساني خالد، لاحتجنا إلى مساحات ضخمة من التحليل، ولكننا سنحاول كبح شهيّة هذا التحليل المفتوح وحصره في تحليل شبه مغلق وفق البنايات التركيبيّة للخطاب...»[1].

4- تقديم لرواية الزّمن الصّعب:

في هذا العمل الروائي: مقاربة لألم الذاكرة وقراءة أخرى لويلات الاستعمار الفرنسي وصرخة ماضٍ في صمت التناسي، مقابل هذا التكالب الصليبي المعاصر على كل ماله صلة بهوية هذا الشعب المحاصر بالأهوال و التعاسات التّي لا تنتهي، يحاول هذا النّص استقراء ذاكرة الطفولة الطالعة من نار الاستعمار وويلاته، شهادات براءة الطفل الجزائري على عذابات ذلك الزمن الصعب، بدءا من حميميّة المكاشفة وحوارات الذات الصغيرة وأحلامها الخبيئة...الخ ،هي محاولة لاقتناص ما تيسر من ذاكرة الطفل، من شقاوة الذّريّة وتطلعاتها، اختصارًا كتابة الذات بالذات[2].

5- ملخص الرّواية:

تحكي الرواية أحداث عايشتها أسرة الكاتب إبّان فترة الاستعمار، حيث يصور فيها معاناة نموذج من نماذج الأسر الجزائريّة التّي تجرّعت ويلات القصف والعدوان في زمن لا يرحم، زمن تعددت فيه أوجه الطغيان، طغيان البيت والأحباب حين تضيق بهم السبل، فيقطعونها على من سواهم مجبرين، وطغيان الطاغيّة من بني الجلدة الواحدة ومختلفيها، إنّه

[1]- عبد الجليل مرتاض. التحليل اللساني البنيوي للخطاب، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2001- 2002م. ص56.

[2]- ينظر: عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب ، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت.ص10

زمن صعب حقًا أن تعيش في زمنك محرومًا من لذة الراحة واللاستقرار الجواني والظاهري (المسكن)... ولكن الأهم أن ينفلج باب الفرج بعد اشتداد المحنة ويبرق فجر المستقبل لتزف عروس الحريّة والانفلات من الزمن الصعب بعد أن تقبض مهرها الشريف.

6- التحليل: توصيف النّص بنيويًا:

6-1-بنية الفضاء المكاني (مقاربة المكان بنيويًا):

سنعرض في البداية مجموعة من الوحدات اللّغويّة التركيبيّة معزولة عن باقي النّص، نحاول من خلالها استجلاء الفضاء المكاني باعتباره أول ما يصادفنا وتبوح به اللّغة القصصيّة، وإليك الآن بعض هذه الوحدات المختارة:

بعيدا عن معرفتنا الشخصيّة بالكاتب الفعلي، وبعيدًا عن اعتبار الرواية سيرة ذاتيّة تروى بضمير الأنا هذه المعرفة التّي تقتضي بأنّه من مواليد قرية تاوقريت-الإطار المكاني للرواية-والمسيجة بشريط جبلي شاهق يبعث الرهبة في النفوس، سنحاول استجلاء المكان من خلال الوصف اللّساني..."أعددنا العدة ورتبنا بعض الأثاث للإقامة هناك...إشارة إلى تحول مكاني بعيد الذّي يستلزم تحول زماني (العكس غير صحيح).

الأثاث القديم: المتمثل في بعض الأغطيّة البالية، قربة، أوان خفيفة...،جمعت داخل قفة مصنوعة من الدوم المضفور...،اللّغة في حد ذاتها تشير إلى الفقر والبداوة المتمظهرة في هذه اللّوازم البسيطة: عدة من لا عدة له، دونما الحاجة إلى الإقرار به علانيّة (اللّغة تفصح عنه).

ذكرنا سابقًا بأنّ اللّغة تقر ببداوة المنطقة، لكن هذا لا يمنع من توفر بعض هذه الأدوات لدى المتحضرين على سبيل الاحتفاظ بها كتذكار أو نتيجة ميولات شخصيّة، دائمًا من منطلق أنّنا نتجاهل السياق أو نقصيه عمدًا، فما الذّي يثبت أن المنطقة بدويّة...وأي بداوة صحراويّة أم جبليّة، ولما لا تكون بداوة داخل المدينة مثلاً، اللغة ستجيب فيما يأتي ويتيح لنا وصف المكان ذلك الاستنتاج.

"هجرتنا إلى تلك القرية التّي تقع بعيدًا وراء هذه الجبال الهامدة والقائمة من حولنا" إذن المقصد المكاني هو القرية التّي لم تتحدد لنا بعد، عدى كونها تقع بعيدًا وراء الحبال البعيدة، الهامدة والقائمة من حولهم، فكأن اللّغة ترسم المكان، فالقرية البعيدة واقعة وراء الجبال، وقبل أن تلحق هذه الصفة لتدل على موقعها، أشارت إليها وحدة سابقة" للإقامة هناك"، وأكيد سيكون المكان واقعًا على مهبط من الأرض في حين يحاط المكان المنطلق منه بسياج جبلي... إذن هذا يجيب عن سؤالنا حول طبيعة المنطقة الجبليّة، وأي نوع من الجبال هي؟ ...إنّ الوصف اللّغوي لها يوحي بالوحشة، فهل ترى المنطقة عارية طبيعيًا؟ الإجابة تأتي لاحقًا في قوله "توغل في الغابة والأحراش" إذن يقول:

«...كنا قد هيئنا أنفسنا وأعددنا العدة...رتبنا بعض الأثاث القديم اللازم للإقامة هناك...كان يتمثل في بعض الأغطيّة البالية: قربة، أوانٍ خفيفة جمعت داخل قفة مصنوعة من الدوم المضفور...»[1] .

«هجرتنا إلى تلك القرية التّي تقع بعيدًا وراء هذه الجبال الهامدة والقائمة من حولنا»[2]

«كنت مشفقا على أختي الكبرى التّي سوف نخلفها وسط هذه الجبال والوديان الموحشة...»[3]،«...يحاول إبعاثها برسائل حتى داخل الزمالة...»[4].

وفي معرض حديثة عن البندقيّة: «...وقد نثر قطعها أمامه فوق سجادة الدوم المضفور...» [5]، «توغل في الغابة والأحراش...»[6] ، «...وبدأنا نرتقي المرتفع ونحن نتجه صوب القرية التّي سوف تكون نقطة الوصول ومحط رحالنا...»، «عندما وصلنا قمة

[1]– عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب، مرجع سابق. ص7.

[2]– المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[3]–المرجع نفسه. ص.8

[4]– المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[5]– المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[6] – المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

المرتفع وقفت والدتي ونحن من حولنا ورحنا نلقي آخر نظرة التحسر والأسى على أرضنا وأشجار التين التّي انبسطت من تحتنا على مشكل صفوف منتظمة...كانت أشجار المشمش تحيط بالعرش من الجهات الأربع وفي الطرف الآخر بجانب البئر شجرة الخرّوب الفارعة الطول...»[1].«...وكانت أقدامنا الحافية تجلد وجه التربة المزروعة بالحجارة المربيّة...»[2].

«...وهي تشير إلى:أحمله قليلاً لا يزال طويلاً»[3]،«...تساءلت أختي الصغرى وقد ظهر عليها التعب المضني وشحوبة الجوع...حتى ذلك الوقت كانت الشمس لا تزال بعيدة، لم تصل بعد إلى النقطة التّي حددتها والدتي كعلامة لحلول وقت الغداء، مع نفسي كنت أعتقد أنّها لن تصل أبدًا ما دمنا نسير معها في نفس الاتجاه»[4].

«هذا وادي بومية...» [5]، «...على خشخشة رجلي أخي محمد المحتكة بنبات الديس...» [6]، «... ورحت أركض كأرنب بري مذعور... أدوس أغمار الديس القاسية...أشجار متشابكة...» [7]،«...آه ياسيدي عيسى، يا رجال حفاصة، يا سكان بومية...»[8].

المنطقة مكسوة بنسيج طبيعي كثيف إلى حد التشعب يصعب معه المسير زيادة على كونه منغلقًا والحقيقة أنّ الضفة الثانية أوجدت الأولى لذلك وقع تقديم الثانية على الأولى.

ثم يرد التصريح بصفة المنطقة المقصودة "الزمالة" في إشارة إلى الانتقال من الحياة المنظمة ذاتيًا إلى الحياة المنتظمة فرضًا (باعتبار الزمالة تجمع سكاني أوجدته السلطات

[1] – عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب، مرجع سابق.ص.9

[2]– المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه . ص10.

[4]– المرجع نفسه. الصفحة نفسها .

[5]– المرجع نفسه. ص12.

[6]– المرجع نفسه. ص13.

[7]– المرجع نفسه. ص13.

[8]– المرجع نفسه. ص14.

الاستعمارية وبالتالي فالوحدة اللّغويّة تحدد الزمن بغير أن تشير إليه صراحة وهي مجرد إشارة فقط خارجة عن نطاق العنصر).

وبما أنّ الجبال محيطات (قائمة من حولنا) فهل بالضرورة كونهن قائمات أن تكن مرتفعات؟ ولهذا جاء البناء الأولي (اللّغوي) عامًا والقائمة من حولنا ، يليه وصف تفصيلي...عندما وصلنا قمّة المرتفع... وبدأنا نرتقي المرتفع... لأن الجبل مهما صغر يظل في عيني الإنسان عظيمًا، فلما للتفصيل من داعٍ.

"ورحنا نلقي آخر نظرة التحسر والأسى على أرضنا وأشجار التين التّي انبسطت من تحتنا على شكل صفوف منتظمة..." إنّ الوحدات اللّغويّة المتتابعة تثبت أنّ المنطقة المرتحل عنها والسابق رسمها لم تكن غابية 100% وإنّما تتخلّلها بساتين العَامَة...وعليه نفرض أنّ الرّحيل لم يكن طوعًا وإنّما أجبرت عليه الأسرة ضمانًا لسلامتها (خوفًا من قصف العدو لمناطق احتضنت الثوار) وكرهًا رُبّما لأن الأراضي تدفع الضرر عن الشعب وهذا هو الأقرب إلى الصواب إذا ما أخذنا بعين الاعتبار موقف الأخ الأكبر "حسان" بكاءه وتوديعه للأسرة بغرض الجهاد وإن لم يعلن عنه نصيًا، فالوحدة "بندقيّة" قد دلت عليه.

"كانت أقدامنا الحافية تجلد وجه التربة المزروعة بالحجارة المدببة..." أقدامنا الحافيّة– وحدة لغويّة تحيلنا إلى السؤال المطروح سابقًا حول ما إذا كانت اللّوازم البسيطة (قربة، الأغطيّة، البالية...) دالة على الفقر، فالقياس اللّغوي يفترض أن يكون الاحتمال الأول هو الأصح، وهذه الوحدة لا تنفصم في تركيبها عن الوحدات المواليّة، إذن "الأقدام الحافيّة" في سياق جملي آخر قد تدل على معنى مغاير (فالرقص القبائلي مثلا يتم بأقدام حافيّة) وعليه فالتراكيب المواليّة في اتساقها تخبر عن ذاتها (تجلد الأقدام الحافية وجه التربة المزروعة بالحجارة المدببة).

التّركيب يُخبر عن المعاناة والمعاناة تخبر عن الفقر والإخبار عن الفقر استدعى الإخبار عن المكان (الاستشهاد بالحجارة المدبّبة كوحدة لغويّة دالة عن وُعُورَة المكان يقابله اشتداد المعاناة نتيجة انعدام وسيلة المقاومة، والإخبار عن المكان استدعى الإخبار عن الفقر (علاقة تبادليّة) والجلد عادةً عقاب لكنّه في مقامنا هذا عقاب من لا ذنب له من قبل من يتحمّل الذنب كلّه.

ضِف إلى ذلك أنّ المكان تتجلّى سماته تركيبيًا من خلال قوله: "أَحملُه قليلاً فالطّريق لا يزال طويلاً..." وإن كانت الوحدة "طويلاً" تُفضي إلى تصور المكان من النقطة (أ) نقطة الانطلاق إلى نقطة الوصول (ق) القرية... فاللّفظة تدل على المعنى في ذاتها، ولكنّ إلى أي حد يمكن أن يكون هذا المسلك طويلاً.

الإجابة التّفصيليّة تلحق تركيبيًا كالآتي:

"تساءلت أختي الصُغرى وقد ظهر عليها التّعب المضي وشحوبة " جوع الفتاة قد اُستنفذت طاقتها...والطّريق لا يزال ممتدًا – متى نصل يا أمي؟ – فكيف نقيس طول الطّريق من خلال الوحدات اللّغويّة؟

«حتى ذلك الوقت كانت الشّمس لا تزال بعيدة...لم تصل بعد إلى النقطة التّي حددتها والدتي كعلامة لحلول وقت الغذاء..." ما هي هذه النقطة: انتصاب قرص الشّمس شاقوليًا في قبّة السماء...وهذه القطة لا تزال بعيدة، بمعنى أنّ منتصف الطّريق لا يزال بعيدًا إذا أخذا بعين الاعتبار أنّ موعد الغداء هو الفاصل بين مرحلتين وأخيرًا...فجأةً توقفت والدتي، دارت جِهتنا ويدها تشير إلى رأس عقبة وعرةً للغاية.

هناك سوف نتناول غدائنا....»[1].

[1]– عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب، مرجع سابق. ص11.

تابعنا بأعيننا المثقلة إشارة يدها«...كان المنحدر خطيرًا بشكل يبعثُ الدّوار مسيرة نصف ساعة إلى قاع الوادي، ثم صعودًا قياس المنحدر نصفه حتّى النقطة التّي اتّخذتها والدتي محطّ رحالنا...»[1].

من خلال الإشارات اللّغويّة نفهم أنّ المسافة التّي قطعت لم تكن بالهيّنة وإن كانت لم تُجاوز نصف الطّريق المنتظر ، نصف حدّدته نقطة تناول الغداء، والنّصرف الآخر لا نستعجل الخوض فيه باعتبار أنّ اللّغة لم تشير إليه بناء وإنما أشارت إليه إيحاء.

هذا وادي بوميّة، هناك حجرة السبع، النّقيب، أولاد بودومة، نحنُ الآن مؤطّرين مكانيًا ولكنّ لا أحد يعلم تحديد المكان جغرافيًا بحكم أنّنا نتجاهل السّياق الخارجي مع العلم أنّ هذه الأماكن المذكورة هي الفضاء المكاني المحيط بنقطة التّوقف للغداء (وسطيّة الطّريق)، ثمّ يُستأنف المسير مجددًا على أنّ نقطة الوُصول ستكون "الزمالة" وسيتوقف المسير «قبل حلول المغرب»[2]، تدل على الوحدة على أنّ المسير بعد هذه الفترة مخاطرة تشير إليها لفظة "أسرعوا" فما هو دافع الإسراع؟ يلحق التّركيب وحدات تركيبيّة تُنبّئ عنه:« ولمّا سألها أخي عن سبب خوفها أفهمته أنّ هناك في الزمالة ما يمنع على النّاس التّجول في المساء»[3]، يُثبت ما ذهبنا إليه سابقًا من كون المنطقة خاضعة لحظر التّجول ولكنّ قد يكون حظر التّجول مفروضًا من طرف الدّولة في الأوقات العصيبة، فما دليلنا فيما رأينا من كون المنطّقة محظورة استعماريًا، يأتي الرّد على لسان الوالدة حول سؤال ابنتها عن سبب قتل النّاس بغير حجّة، «إنّه الاستعمار ولا شيء آخر»[4]، وهو ما يؤكّد إفصاح وحدة "بندقيّة" عن تفسيرها السّابق الذكر.

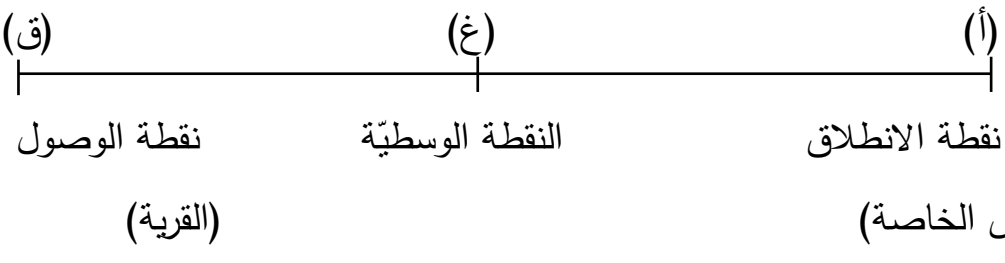
[1]– عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب، مرجع سابق. ص11-12.

[2]– المرجع نفسه. ص12.

[3]– المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه. ص13.

إذن: الطّريق الطويل يُقَاس لغويًا بهذا التحديد:



وبين (أ) و(غ) نفترض أن تكون المسافة طويلة، ولكنّها ليست أطول من المسافة بين (غ) و(ق) على اعتبار أنّ الثانيّة قطعت وفق وتيرة السّرد على وفق وتيرة أسرع اقتضتها الحاجة والدليل على ذلك: تصاعد وتيرة السّرد على خلاف المقاطع اللّغويّة السابقة في محاولة لسباق الزّمن (قبل حلول المغرب)،" بدأتُ أشعر بالشّفقة اتجاهها (حين أدرك سر صدمة أمّه)، كُنتُ أتمنّى مع نفسي أن تظل الشّمسُ وراءنا علينا أن نُسرع أكثر، أن نُهرول أن ندوس أغمار الديس الحادّة وأن أنسى قفة الدوم تمامًا (بمعنى أنّ وقت الغذاء لم يحل بعد وهذا ينفي افتراض بدء المرحلة الثانيّة كما ذهبنا إليه قبلاً) وهو ما تُؤكّده الوحدات اللاحقة، طلبت من أخي أن ينزلني أرضًا، الخوف من الموت، بنادق الفرنسيين التّي لا ترحم، الكلاب المسعورة المدرّبة على أكل لحم البشر، صور مثلاً حقّا مزعجة، تُحرّك الدّم في عروتي...هرولت بسرعة ورحت أركض كأرنب بري مذعور، أدوس أغمار الديس القاسيّة، أشجار متشابكة أجري، أُجاهد حتّى آخر رمق في غابات لا نهاية لها، وأشعة الشّمس تصير شاقوليّة ليتها ظلّت خلفنا دليل على أنّ الوُصول إلى النقطة كان قبل الوقت المحدد «انتصاب قرص الشّمس شاقوليًا»[1]، فقد هضمت السُّرعة المسافة، وعليه نواصل الطّريق سويًا، ووجهتنا المقصودة "القرية" والوقت المحدد قبل صيرورة المغرب إلى الحلول، فأي قريةٍ تقصر إذا أغفلنا علمنا بمحليّة المنطقة، أو بالأحرى كيف استطاعت الوحدات اللّغويّة أن تعبّر عنها قبل الكشف عنها علانيّةً؟

[1]– عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب، مرجع سابق. ص13–14.

"كان إذا سار ترك أثر سندا له واضحًا مرسومًا على الطين..." تدل الصيغة التّركيبيّة "على الطين" على أنّ المسار كان موحلاً...

سوف تنهب عند عملك الحاج أولاً،ثم نبني قربي خاص بنا، إذن المكان المقصود "بيت العم الحاج" ومن ثمّ "القربي" وفي نفس الصفحة إشارة متأخّرة للمكان المنطلق منه "الشطبة" لم يفصح عنه بالاسم إلاّ بعد حين «إيه يا ولد الشطبة ماذا ينتظرك هناك؟»[1]، ثمّ عودة استشرافيّة إلى المكان المقصود: «ناس يعطون بظهورهم المقوّسة إلى قرابي الديس الباليّة...»[2] ولأول مرّة وعلى طول المساحة الرّوائيّة المعالجة يأتي تحديد المكان المغلق قرابى الدّيس البالي "بعد ما كانت الأحداث تجري في مكان منفتح الطّبيعة) مما يوحي بأنّ المكان المقصود قرية "تجمع سكاني" يأتي ذكرها صراحة في الصفحة السابعة عشرة على لسان أحدهم مخاطبًا الوالدة"..يجب أن تسرعوا، يجب أن تطلوا إلى تاوقريت قبل حضر التّجول..." إذن تاوقريت وجهتُنا بعد عناء طويل، ثمّ يعقب قائلاً: «معكم إذن من الجبهة لدخول الزّمالة»[3] ، وصدق قولنا بأنّ التّرحيل كان بأمر من الجبهة، ثمّ يلحق «إستند بظهره إلى جدار الصخور المنتصبة من فوقنا والتّي كانت تشكّل الجبل القائم جبهة السّماء...»[4]، ولا زلنا لحد الساعة لم نلج القرية بعد وإن كنّا على مُقربة منها، فعلاً مات الوُجود الإنساني بدأت تلوح، ثمّ يردف قائلاً: «لم يبق لنا شيء...ضاع كل شيء...أحرقوا المحاصيل الزّراعيّة، نابا لم قنابلهم دمّر كل شيء...»[5]، فأمر الجبهة بالرّحيل لم يكن إلاّ تخوّفًا على أهالي "الشّطبة" من بطش الاستعمار الانتقامي وهو ما يدعم ما ذهبنا إليه.

[1]– عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب، مرجع سابق. ص16.

[2]–المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[3]–المرجع نفسه. ص17.

[4]–المرجع نفسه. ص18.

[5]– المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

هناك إشارة أخرى إلى المكان عن طريق نباتات المنطقة الجبليّة (البلوط، الديس...) وهي نباتات لا تنمو إلاّ بالمناطق الداخليّة، فليس من العسير على القارئ أن يكتشف الإطار الجغرافي العام للقصّة حتّى وإن لم يفصح عنه لغة.

«سوف يستدعيك مكتب الاستنطاق" دوزيام بيرو" يسألونك عن مخابئ المجاهدين عن الحالة بصفة عامة في الجبال...»[1] ، "سوف" وحدة تدلّ على أنّنا لم نصل المكان بعد والذّي جاءت بعض أوصافه الاستشرافيّة واردة في نفس الصفحة: "ينتقلون السواعد القويّة والمعطّلة ويستغلّونها في حقول الكروم التّي لا تعد..." فالمنطقة المقصودة ذات طابع زراعي تجاري، وبعد استشراف المكان لنا عودة إلى آنيته في محاولة لمواصلة السير:«علينا أن نسير الآن حتّى القرية...»[2].

«وهي تقسم بسيدي عيسى وجدنا الذّي خلّفناه وراءنا وأيضًا إن لم أمش مثل إخوتي سوف تتركني لغولة سيدي ماخوخ»[3]، وما على القارئ سوء أن يبحث عن المنطقة المعروفة بهته المعتقدات: سيدي عيسى وغولة سيدي ماخوخ لاستجلاء المكان.

"وأخيرًا خرجنا من الطّريق الضيّق المندس في عمق الأحراش وسرنا على طريق ترابي عريض بدت عليه آثار عجلات شاحنات عسكريّة، كما بدأنا نصادف بعض النّاس مسرعين...وأخيرًا لاحت بوادر القرية، وما هي إلاّ لحظات حتّى: «ها هي تاوقريت...لقد وصلنا بالفعل يا أمّي...تابعت إشارة يده، تراءت لي مجموعة من البناءات فوق هضبة من هضاب مرتفعات جبال الظهرة، كنت أول من رأى تاوقريت»[4]، هضبة من هضاب مرتفعات جبال الظهرة، وعليه يصدق افتراضنا بكون القرية تقع على ارتفاع من الأرض بسيط وهو ما يقارب تصورنا.

[1]– عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب، مرجع سابق. ص19.

[2]– المرجع نفسه. ص20.

[3]– المرجع نفسه. ص21.

[4]– المرجع نفسه. ص22.

"كنّا قد تقدّمنا فوق الطّريق صوب القرية ازداد عدد المنازل تحت أنظارنا...حتّى أصبحنا نرى عددًا هائلاً من البيوت المغطاة بالقرميد الأحمر، الذّي انعكست عليه حمرة الغروب فزادته تميزًا عن باقي البيوت الديسيّة والطينيّة الجاثمة حول القرية... قُلت في سرّي: «إذن بإمكاني أن أتجوّل بين زقاق هذه القرية متى شئتُ...»[1] ، من خلال الوصف اللّساني وتتالي الوحدات وتعاضلها نلحظ:

الطّريق الترابي، البيوت المغطاة بالقرميد الأحمر، والمحاطة ببيوت ديسيّة، هذه التّراكيب تُحيلنا على جو حضاري ممزوج بمظاهر بدائيّة، ما يقودنا إلى افتراض وجود فئتين: فئة لها نصيب من (مستوطنين، وخونة يتقاضون أجر خيانتهم بتميّزهم عن إخوانهم ماديًا) أنبأت عن ذلك تراكيب سابقة واردة في الصفحة السابعة عشرة، "باب مسيو توران"، فيما يخص المستوطنين، ووصيّة الأم لابنها تأمره بالاحتراز في كلامه مع النّاس حصانةً وتخوّفًا من صنائع الخونة، ليأتي المكان فاضحًا وموضّحًا رؤيتنا في الصفحة الثانية والثلاثين ، أمّا ثاني هذه الفئات فهي تلك التّي ظفرت ببيوت الدّيس والطين، وذلك نصيب أبناء الشعب من الفلاّقة المقهورين.

وأخيرًا نشير إلى أنّ الوصول وقع حقًا في النقطة المحددة "وقت الغروب" وتبقى الزمالة «وراء الهضبة الواقعة أمامنا مباشرةً»[2]، معناه أنّ الزمالة هي الواقعة على الأرض المسطّحة وليست القرية تقع على الهضبة على حد زعمنا المقارب لهذا التّوظيف لولا إحجام اللّغة عن التّصريح.

وها نحن الآن في مفترق الطُرق المتفرّع إلى طريق يمر بمحاذاة المقبرة يمينًا«(وهو مدخل الزمالة إلى اليمين حيث يقع بيت العم الحاج) وآخر فرعي ضيق يمر من الجهة الأخرى للمقبرة يسارًا...»[3].

---

[1]– عبد القادر عميش. رواية الزمن الصعب، مرجع سابق. ص22.

[2]– المرجع نفسه. ص22.

[3]– المرجع نفسه. ص23.

إنّ البحث في مجال البنيويّة يقود بطبيعته إلى مجاهل يخيّل للباحث فيها أنّه يدور في حلقة مفرغة تبدأ من حيث تنتهي...تنطلق من النّص لتعود إليه...وإيمانًا منّا برحابة المجال الذّي تتحرّك فيه البنيويّة وإن انغلقت...وقناعة منّا بفاعليّتها والقفزات النّوعيّة التّي حقّقتها في حقل الدّراسة النقديّة العلميّة الممنهجة...وإن كنّا على يقين بحدوث انقلاب ارتدادي بدأت ملامحه تتجلّى بدءا بالبنيويّة التوليديّة مع "لوسيان غولدمان Lucian Goldman" ووصولاً إلى الدراسة التّداوليّة مع "فان دايك"...وغيرهم، فالبنيويّة على حد تعبير "كمال أبوديب" ليست فلسفة لكنّها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود تقوم على الإكتناه المعمق والإدراك المتعدد الأبعاد للمكوّنات الفعليّة للأشياء وعلاقتها وهي بذلك تغيّر الفكر المعاين للّغة والوجود...إلى فكر متسائل، قلق متوثب مكتنه متقصٍ، فكر جديد شمولي...يسعى إلى اختراق العالم النّصي المحدود إلى عالم وظائفي بغرض تحديث العقل والمجتمع، في محاولة جريئة لإماطة تلك الهالة القداسيّة التّي أحاطت بالنّص وحالت دون رؤيته بموضوعيّة متأنيّة تنطلق من محاورة اللّغة في بنيتها التّركيبيّة، مرورًا إلى تفسير قرائن النّسيج اللّغوي وصولاً إلى احتمالات التأويل والقراءة بغرض استنطاق النّص ونقده.

وبناء على ما سبق يمكن للدّراسات العربيّة أن تستند على البنيويّة كتوجّه نقدي حداثي في معالجة النّصوص التراثيّة تحقيقًا لخطاب أدبي جديد ومتجدّد منبني لغويًا ليبني ثقافيًا في مواجهة رهانات الحداثة.

7- البنيوية والمنهج:

7-1-تعريف المنهج:

- **لغةً:** نَهَجَ-نَهْجًا الأمر أَبَانَهُ وأَوضّحهُ-والطّريق: سلكهُ-ونهجًا ونُهُجًا الطريقُ أو الأمرُ: وضح أُنْهَجَ الطّريقُ أو الأمرُ: وضح استبيان والطّريقَ أو الأمرَ: أبانَهُ وأوضحهُ أُنْتَهَجَ الرجُلُ: سلك وقبل النّهج أي الطّريقَ الواضح: والطّريق: استبانهُ.

اسْتَنْهَجَ الطّريقُ: صار نهجًا أي واضحًا -فلانٌ سبيلَ فلانٍ: سلك مسلكه.

طريق ناهجة: واضحة النهج: الطّريق الواضح، يقال:« طريق نهجٌ وطُرُقٌ نَهْجَةٌ ونَهَجاتٌ ونُهُجٌ ونُهُوجٌ"، نهجُ البلاغةِ: طريقها الواضح –اسم كتاب جُمِعت فيه خُطَبُ الإمام علي ابن أبي طالب– المِنْهَج والمِنْهَجُ والمِنْهَاج ج مَناهج: الطريق الواضح»[1].

8– **اصطلاحا:** طريقة الموضوعيّة يسلكها الباحث في تتبع ظاهرة أو استقصاء خبايا مشكّلة ما لوصفها أو لمعرفة حقيقتها وأبعادها ليسهل التعرّف على أسبابها وتفسير العلاقات التّي تربط بين أجزاءها ومراحلها وصلتها بغيرها من القضايا، والهدف من وراء ذلك هو الوصول إلى نتائج محدّدة يمكن تطبيقها وتعميمها في شكل أحكام وضوابط وقوانين للإفادة منها فكريًا وفنيًا.

9– **تعريف الأسلوب:** إذا أَشرنا إلى الجذر اللّغوي لكلمة "أسلوب" في اللّغات الأوروبيّة فنجدها اشتُقت من الأصل اللاتيني "Stylus" وهو يعني "ريشة" ثمّ توسّعت دلالتها عن طريق المجاز، فأصبحت تتعلّق بطريقة الكتابة.

«ويجمع أغلبيّة الباحثين على اشتقاق الكلمة من أصل لاتيني لا إغريقي، وخير دليل على ذلك أنّ كلمة Stylos تعني في اللّغة الإغريقيّة "عمودا" في حين نجد اللفظ المقابل لمعنى الأسلوب هو "Taxis"»[2].

«أمّا في اللّغة العربيّة فالأسلوب كما يراه ابن منظور»[3]، "يقال للسطر من النخيل أسلوب وكل طريق ممتد فهو أسلوب، ويجمع أساليب، والأسلوب الطّريق فيه، والأسلوب الفني يقال أخذ فلان في أساليب من القول: أي في أفانين منه"، هذا إن تحدّثنا عن التعريف اللّغوي أمّا جئنا إلى النّاحية الدّلاليّة، فإنّنا نجد – ابن خلدون– يقدّم لنا تعريفًا دقيقًا في مقدّمته عن الأسلوب بحيثُ يقول: «إنّه عبارة عن المنوال الذّي ينسج فيه التراكيب أو القالب

[1]–المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، ط23، ص28.

[2]– السيقلي أسماء. المنهج الأسلوبي–دراسة موجزة نظريّة تطبيقيّة– مقالة في مجلّة الموقف الأدبي، العدد404. ص12.

[3]– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب مطبعة الأميريّة ببولاق ق ج1، القاهرة 1300هـ–مادة سلب. ص120.

الذّي يفرغ فيه»[1]. وتكون هذه التراكيب صحيحة ومنتقاة ومرصوصة، ويجمع الباحثون على أنّ الأسلوب يقع في المنطقة المشتركة بين علمي اللّغة والأدب.

والإشكاليّة في دراسة الأسلوب تكمن في تعدّد تعاريفه نظرًا لعدم اتّفاق معظم الدّارسين على تحديده في إطار واحد، فمفهوم الأسلوب يخضع كفي تحديده لاهتمام المعرّف وآرائه التّي ينطلق منها، والمدرسة التّي ينتمي إليها، فمثلاً الأديب يرى أنّ الأسلوب هو الفرد والفيلسوف يرى أنّ الأسلوب هو المتكلّم الخفّي أو الضّمني ويرى علماء النّفس أنّ الأسلوب هو السلوك، وهكذا يتعدّد حتّى أنّنا نجد باحث إنجليزي معاصر يدعى "جراي" يزعم بأنّه لا وجود للأسلوب، ويتساءل في إمكانيّة وجود هذا المفهوم كهدف في حدّ ذاته أم هو مجرّد مفهوم وضع لإرضاء رغبات أصحاب النّزعة التنّظيريّة[2]، غير أنّنا نرى بأنّ الأسلوب يتموقع في مركز حسّاس ونشط، فهذا جعله محط أنظار الباحثين، ممّا أدّى إلى تعدّد الآراء نظرًا لاختلاف الرؤية، ثمّ لنقارنه بالجملة، فإنّنا نجد علماء اللّغة جمعوا مائة وثمانية وثلاثين تعريفًا لها، ومع ذلك فهي بالغة الأهميّة في جميع التحليلات اللّغويّة، ولا يمكن التخلّي عنها.

والحقيقة أنّه ما من شك في وجود الظاهرة الأسلوبيّة، فتعدّد تعريفات الأسلوب يغني البحث ولا يضّر به، على أساس أنّ كلّ تعريف سيساهم في إيجاد تصور شامل لمفهومه.

وإذا جئنا إلى التعريف الشهير الذّي قدّمه "الكونت بوفون Comt Buffon" في خطابه الأسلوب، إذ يقول: «الأسلوب هو الإنسان نفسه ولا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغيّر»[3]، وقد تردّد هذا التعريف مرّات عديدة بأشكال مختلفة، وأدّى اقتطاعه من سياقه إلى انتقال مشكلة الأسلوب إلى نطاق علم النّفس الفردي، فأصبح الأسلوب يشير إلى شخصيّة مؤلّف النّص ممّا أصبح النّظر إليه من زوايا ثلاث: حيث يرى أنّ عبد السلام المسّدي في

[1]– ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد. مقدّمة ابن خلدون، نش: علي عبد الواحد وافي ج4، القاهرة 1960م. ص14.

[2]– ينظر: نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة تر: خالد محمود جمعة المطبعة العلمية، دار الفكر سورية، ط1، 2003م. ص25.

[3]– طارق البكري. الأسلوبيّة عند ميشال ريفاتير– منبر دنيا الوطن، صحيفة فلسطينيّة يوميّة إلكترونيّة تصدر في غزّة. ص30.

كتابه الأسلوب والأسلوبيّة أنّ الباحث إذا فحص ما تراكم من تراث التفكير الأسلوبي وشقّه بقطع عمودي يخرق طبقاته الزّمنيّة اكتشف أنّه يقوم على ركحٍ ثلاثي دعائمه هي المخاطِب والمخاطَب والخطاب، وليس من نظريّة في تحديد الأسلوب إلا إذا اعتمدت أصوليًا إحدى هذه الرّكائز الثلاث أو ثلاثتها متعاضدة متفاعلة، وعلى هذا فإنّنا نعرّف الأسلوب من ثلاث زوايا متكاملة.

10- الأسلوب من زاوية المنشئ:

يقوم المنظور الأوّل في تعريف الأسلوب بالنّظر إلى المخاطِب المرسِل –على أساس التّوحيد بين المنشئ وأسلوبه– «بحيث لا انفصال بينهما ولا انفصام، ومن شأن هذه النّظرة أن تؤدّي بنا إلى الإيمان بالتلاحم التّام بين الأسلوب ومنشئه، إلى الحدّ الذّي يصبح فيه الأسلوب كاشفًا عن مكنونات صاحبه ومعبّرًا عن دخائله»[1]، ويعني ذلك أنّ كلّ أسلوب صورة خاصّة عن صاحبه، تكشف طريقة تفكيره، ووجهة نظره إلى كلّ ما هو حوله، إذًا الذّاتية هي أساس تكوين الأسلوب الذّي هو بمثابة الدّليل اللّفظي للأفكار والأحاسيس والعواطف الإنسانيّة التّي تجول في ذهن المنشئ، لأنّه كذلك فإنّنا سنصل إلى التفرّد الأسلوبي الذّي ينشأ عن التمايز الشّخصي.

غير أنّ المنشئ يخفي مشاعره وأفكاره المذهبيّة أحيانًا خوفًا أو هروبًا، فلا يوافق كلامه أفكاره الحقيقيّة المتمركزة في ذهنه لذلك نقول إنّ: «افتراض صلة ضروريّة بين صنعات أسلوبيّة معيّنة للعقل، وقد تظهر أمرًا وهميًا»[2].

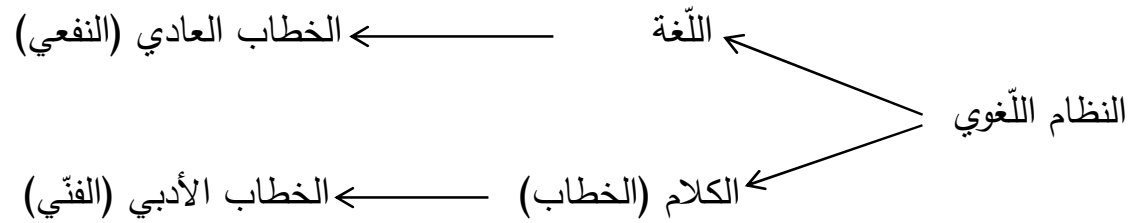
11- الأسلوب من زاوية النّص:

إن المنظرون للأسلوب من زاوية النّص، يفرّقون بين وضع اللّغة الكائنة في طيّات معاجمها، ووضعها حين تخرج إلى مجال الاستخدام فهذا يدل على أنّ اللّغة ذات مستويين:

[1]–فتح اللّه أحمد سلميان. الأسلوبيّة– مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة– مكتبة الآداب د ت، د ط. ص16.

[2]– طارق البكري. الأسلوبيّة عند ميشال ريفاتير ،مرجع سابق. ص17.

مستوى ثابت يقصد به خطيّة اللّغة ذات الأطر المحدّدة، والمرسومة من نظم وصرفيّة، مع إمكانيّة التطور اللّغوي عن طريق الاشتقاق أو الافتراض أو غيرهما، أمّا المستوى الثاني وهو مستوى الحركة، ومرسل إليه (مخاطِب)، ومرسل إليه (مخاطَب) وبينهما نص (خطاب) يقوم بعملية التصوير إذًا فالمستوى الذّي تعني الأسلوبيّة ببحثه ودرسه "وإذا كان النّظام اللّغوية ينقسم قسمين: اللّغة والخطاب (أو الكلام) فإنّ ثاني هذين القسمين، يشتمل على مستويين من الاستخدام أولها: الاستخدام العادي (النفعي) ثانيها الاستخدام الأدبي (أو الفني)":



ويختلف الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي، في كونه إضافة إلى وظيفة التبليغ فهو يؤثر ، وهذا ما يعلل أدبيتّه بحيث نجد الخطاب العادي يعتمد على المباشرة، ويحادث العقل، ويهدف إلى التبادل النفعي، ويتسم هذا المستوى من الاستخدام بمحدوديّة معجمه، أمّا في الخطاب الأدبي فتكون ألفاظه مختارة، ومعانيه مبتكرة، فهو يخاطب الوجدان، لذا قد يفهمه متلقيه دون عناء وقد يحتاج لفهمه إلى إمعان الفكر وإعمال العقل.

«ويعتمد المنظرون للأسلوب على البنية اللّغوية للنّص، انطلاقًا من التفرقة بين نوعي الخطاب ، بغية دراسة العمل الأدبي، وبيان العلاقات بين وحداته المختلفة النحويّة والصرفيّة والمعجميّة، التّي تتشكل منها البنية العامة للشكل الأدبي»[1].

12- الأسلوب من زاوية المتلقّي:

إذا كان المنشئ هو الذّي يكتب النّص معبرًا فيه عن ذاته، فمن غير المعقول أن يوجّهه لذاته، بل لمتلقٍ، يستقبل النّص الأدبي.

[1]- طارق البكري. مرجع سابق. ص17.

وللمتلقي دور مهم في العمليّة الإبلاغيّة، «فكما لا يوجد نص بلا منشئ، كذلك ليس ثمّة إفهام أو تأثير أو توصيل بلا قارئ، فهو الحّكم على الجودة أو الرّداءة وهو الفيصل في قبول النّص أو رفضه»[1]، إذًا لا قيمة للنّص إلا بمتلقيه فالنّص يؤثر في القارئ، من حيث أنّه أداة للإقناع والتأثير، وهما غاية كلّ شكل فنّي في حين أنّ القارئ يجدد حياة النّص.

إذًا يتضح لنا أنّ المتلقي هو الضلع الثالث في المثلث الأسلوبي ذي ثلاثة أضلاع: «المنشئ النّص والقارئ»[2].

13- مفهوم الأسلوبيّة أو المنهج الأسلوبي:

يعرف ريفاتيرRevatir الأسلوبية بأنها ما هي «سوى هذا التأثير المفاجئ الذّي يحدثه اللاتموقع في عنصر من السلسلة الكلاميّة بالنسبة إلى عنصر سابق»[3].

والأسلوبية مصطلح ظهر في العصر الحديث، يدع ما يحيط بالنّص، ويلج ما داخل مكنوناته، وعناصره الجوهريّة، وذلك للوصول إلى فهم أعمق لحقيقة النّص من خلال دراسة اللّغة عبر الانزياحات اللّغويّة والبلاغية فأمام المتحدّث أو الكاتب مادة لغويّة ضخمة ومتعدّدة يتكلم بها ويكتب فيها، فاختياره للكلمات والتراكيب مما يؤثره عمّا سواها لأنّه يجد فيها أكثر تعبيرًا عن أفكاره ورؤاه، وأعمق تأثير في المتلقي، فالأسلوبيّة كيفية القول أو الطريقة التّي استخدمت فيها اللّغة، ومدى الأثر الذّي تركته في المتلقّي.

14- قيمة الوحدة الأسلوبيّة:

يقدّم "ريفاتير Revatir" تعريفًا قيّمًا للوحدة الأسلوبيّة بأنّها "ثنائيّة لقطبين لا يفترقان الأول منها يبدع الاحتمال والثاني يلغيه، يعتبر أنّ الأثر الأسلوبي ينتج عن التضاد الحاصل بينهما، ولا يمكن لهذه الوحدة الأسلوبيّة برأيه أن تختلط مع التقطيع الطبيعي، أي مع الكلمة والجملة ذلك لأنّها (لا تستطيع أن تكون سوى مجموعة من الكلمات أو الجمل المرتبطة بطريقة أخرى غير المقطعيّة".

---

[1]- فتح اللّه أحمد سلميان. الأسلوبيّة- مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة- مكتبة الآداب د ت، د ط.. الصفحة نفسها.

[2]- المرجع نفسه. ص21.

[3]- ميشال ريفاتير. الأسلوبية بقلم: طارق البكري، منبر دنيا الوطن، صحيفة فلسطينيّة يوميّة الكترونيّة تصدر في غزّة.

وقد دفع هذا الموقف بريفاتير إلى الإعراض عن شرح الكلمة معزولة، لأنّ ذلك يؤدي إلى إنكار الحدث الأسلوبي ويقترب ريفاتير هنا تماما مع رأي عبد القاهر الجرجاني، بأنّ الكلمة المفردة، وحدها ليست الأسلوب ، بل طريقة نظم الكلام.

15- أصول الأسلوبيّة في التراث:

« تقييم الأسلوب عرفه القدماء بصورة ما، فكان عبارة عن ملاحظات، وانطباعات، تعتمد على الذوق الفردي والسليقة الأدبيّة، وما تستقيه الأذن، فكانت نظريات فرديّة لا نظرّيات نقديّة»[1].

ومن هذا المجال سيتبادر إلى ذهننا تساؤل، عمّا إذا كان قديمًا وعي بالأسلوبية ومفهومها ووظائفها؟.

فإذا تصفحنا تراثنا اللّغوي، وجدنا النحاة قد نظّروا لقواعد اللّغة التّي تحكمها وتحافظ على كيانها، فكان ذلك بمثابة الالتزام، في حين نجد أنّ هناك من كان ينحرف على هذه الأطر المرسومة للّغة «فالانحراف هو انتهاك لغوي قائم على الإتيان باللامتوقع واللامنتظر من التّعبير، يعول عليه المنشئ لغايات جماليّة وفنيّة»[2]، فالنحو مجال القيود والأسلوبيّة مجال الحرّيات، وهذا استلزم أسبقيّة النحو في الزمن على الأسلوبيّة.

أمّا إذا جئنا للمنظور البلاغي، فإنّ البلاغيون كانوا على وعي بأن هناك مستوى منحرفًا عن المستوى العادي للغة، وكانوا معتقدين بأنّ المستوى الفنّي لا يتحقق إلاّ بتجاوز المألوف، ونأخذ مثالاً "الحذف" باعتباره ظاهرة أسلوبيّة يعني إيضاح المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ، فالحذف يستند إلى ترك ما هو متوقع ذكره لدى القارئ أو السامع، ونجد بالمقابل له الإطناب، فالانحراف الأسلوبي هو الخروج عن المألوف وله صور متعدّدة.

[1]- سليمان فتح الله أحمد. الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة- مكتبة الآداب دت، دط. ص23.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي تراثنا تظهر ملامح الأسلوبيّة، وبداية من خلال التعريف المتداول للبلاغة بأنّها "مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته"، وممّا يكاد يتّصل بالأسلوبيّة الجديدة في تراثنا البلاغي نظريّة النظم التّي فصل الحديث فيها عبد القاهر الجرجاني.

وممّا سبق ذكره يتّضح لنا أنّ الأسلوبيّة لها جذورها في التراث العربي إلاّ أنّها لم تظهر جليّة واضحة بالقدر الذّي هي علي الآن.

16- أطر الأسلوبية:

أ- الأسلوبيّة في إطار البلاغة:

للأسلوبيّة علاقة وثيقة بالبلاغة، فكليهما يتحدان في محور البحث وهو الأدب، إلاّ أنّ الاختلاف يكمن في نظرتيهما إلى هذا الأدب «فالأسلوبيّة تتعامل مع النّص بعد أن يولد»[1]، أي أنّ دراستها للنّص تكون بعد اكتماله ونضجه كأثر أدبي، دون أن تنطلق من قوانين مسبقة، وهي لا تحكم على العمل المنقود بالجودة أو الرّداءة.

بيد أنّ البلاغة تستند في حكمها على النّص «إلى معايير ومقاييس معينة»[2]، وهي تتعامل مع النّص وفق مستويين، فالمستوى الأوّل قبل وجود العمل الأدبي في صورة مسلّمات، فيكون هدف البلاغة الأوّل تقويمي ليصل الشكل الأدبي إلى غايته المرجوّة.
والهدف الثاني تقييمي، ويكون بعد خروج النّص إلى الواقع، فتقيّمه إلى أيٍّ حد التزم صاحبه بالقواعد البلاغية.

وتعتبر الأسلوبيّة الوريث الشرعي للبلاغة، التّي عرفتها اليونان كفرع علمي منذ القرن الخامس قبل الميلاد، خاصّة عند الفلاسفة السفسطائيين، وقد عمّمه بلاغيو العصور الوسطى، ونقلوه إلى روما، وصارت المعايير البلاغيّة بوصفها تعليمات آلية تُوظّف في الخطابات السياسية، القانونيّة، الفخريّة.

---

[1]-فتح الله أحمد سليمان. الأسلوبية. مرجع سابق. ص27.

[2]- ميشال ريفاتير. الأسلوبية، مرجع سابق. الصفحة نفسها.

وميّزت البلاغة القديمة (اليونانيّة) بين ثلاثة أنواع من الفنون الأسلوبيّة:

- **الأسلوب السهل البسيط:** هدفه تعليمي إخباري.
- **الأسلوب الوسط:** يميل إلى الحوار، ويُغلب التّراكيب العذبة.
- **الأسلوب العالي الرّفيع:** مثل لغة الشّعر.

ولو طُرِحَ السؤال قديمًا حول ما يعني الأسلوب؟ لما كانت الإجابة عنه صعبة لأنّ «الأسلوب الجيّد موجود حيثما تستعمل القواعد البلاغيّة بشكل صحيح وفي مكانها المناسب»[1].

وثمّة نقاط التقاء بين الأسلوبيّة والبلاغة، فكلاهما يفترض حضور المتلقّي في العمليّة الإبلاغيّة، إلاّ أنّ المتلقّي من المنظور الأسلوبي هو الذّي يبعث الحياة في النّص بتلقيه وتذوّقه، أمّا البلاغة فالمتلقّي عندها، لا يشكّل إلاّ جانبًا واحدًا من الجوانب المتعدّدة لمفهوم "مقتضى الحال" بيد أنّه مهم في نجاح عمليّة التّبليغ.

وتختلف نظرة الأسلوبيّة إلى النّص عن مثيلتها البلاغيّة، فالأسلوبيّة ترى أنّ النّص كيان لغوي واحد بدواله ومدلولاته، من حيث أنّ أوّلهما مفضّ إلى الثاني.

أمّا البلاغة فقد قامت على ثنائيّة الأثر الأدبي، ففصلت بين الشكل والمضمون الذّي يعود إلى الفصل بين اللّفظ والمعنى إلاّ أنّنا نجد عبد القاهر الجرجاني، يرفض هذا المبدأ، ويدعو إلى ضرورة اعتبار النّص كيانًا، كاملاً، واحد وموحدًا وهو ما ردّده دي سوسير وتلامذته.

وهنا نستنتج أنّ عبد القاهر الجرجاني " في نظريّة النّظم" يلتقي والأسلوبيّة في أنّه لا فصل بين الدّوال (الشكل) والمدلولات (المضمون) بل هناك تكامل نصّي.

ب- الأسلوبيّة في إطار النّقد الأدبي:

الأسلوبيّة هي علم وصفي يُعنى ببحث الخصائص والسمات التّي تميّز النّص الأدبي، ويكون تحليلها موضوعي، فهي بهذا «نوع من النّقد يعتمد في دراسة النّص على لغته التّي

[1]-فيدجر وولف بانج. تر: فالح بن شيب العجمي: مدخل إلى علم اللّغة النّصي، د.ت، د.ط، 1999م. ص99.

يتشكّل منها، وينصرف عمّا عداها من جوانب تتّصل بحياة الكاتب وظروفه النّفسيّة والاجتماعيّة وواقع مجتمعه الذّي يعيش فيه، ولا تُسهم في التّعرف المباشر على الأثر الأدبي ذاته»[1].

ويعرّف النقد بأنّه «نظر وتقليب في الأدب، وتذوّق، وتميّز له، وحكم عليه»[2]، إذًا حقله الأدب، فيتناول بالدّراسة عناصره التكوينيّة ليرتقي به في سلّم الفنّ.

ونلاحظ أنّ للنّقد اتّجاهات شتّى، فمنها ما يدرس النّص بالنّظر إلى الظروف المحيطة بإنتاجه ومنها ما يهتمّ بالنّواحي النّفسيّة للكاتب المنشئ، وهنا يتّضح لنا أنّ الاسلوبيّة والنّقد يلتقيان، فمجال دراستهما النّص الأدبي «ولكنّ الأسلوبيّة تدرس الأثر الأدبي بمعزل عمّا يحيط به من ظروف سياسية أو تاريخيّة أو اجتماعيّة أو غيرها، فمجال عملها النّص فحسب أمّا النّقد فلا يغفل في أثناء دراسته للنّص، تلك الأوضاع المحيطة به»[3].

ثمّ إنّ الأسلوبية يبدأ عملها من لغة النّص، وينتهي إليها، أي تهتمّ بالكيان اللّغوي للأثر الأدبي، بينما ينظر النّقد إلى العمل الأدبي كوحدة متكاملة ينبغي أن يُدرس بكُلِّ عناصره الفنّية، وما اللّغة حينئذٍ إلاّ أحد تلك العناصر وممّا يُشوّه العملية النّقديّة شيوع الذّاتيّة والانطباعيّة، لذا يجب على النّاقد أن يتجرّد من ذاتيته، حتّى يُصبح النّقد موضوعيًا لا دخل فيه لشخصيّة النّاقد ولا لأحاسيسه.

في حين أنّ الأسلوبية تنظر إلى اللّغة كمركّب كيميائي في تجربة معمليّة، فإذا خضع لنفس الظروف، يؤدّي ذات النتيجة مهما تعدّدت التجارب.

---

[1]– سليمان فتح الله أحمد. الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة،مكتبة الآداب دت، دط. ص22–23.

[2]– فيدجر وولف بانج. تر: فالح بن شبيب العجمي: مدخل إلى علم اللّغة النّصي ، مرجع سابق. ص30.

[3]– المرجع نفسه . ص31.

ولا يعني هذا أنّه لا وجود لشخصية الباحث الأسلوبي، بل ضروري أن يحدث نوع من التعاطف والميول للعمل الأدبي الذّي يدرسه، إذ "سينبغي أن تكون الأسلوبيّة نقدًا يحدوه تلطّف وإعجاب".

والتعاطف مع النص يسبق عمليّة النّقد الأسلوبي، فهو لازم لاختيار العمل الأدبي موضوع الدّراسة الأسلوبيّة، إذا لا يمكن للنّاقد الأسلوبي ألاّ يتذوّق النّص الأدبي ويدرسه بعمق وبصدق.

وإذا كنّا وجدنا نقاط التقاء بين الأسلوبيّة والنّقد الأدبي فهذا لا يعني أنّهما متكاملان، ففريق يرى أنّ الأسلوبية أضحت مغيّرة للنّقد الأدبي، دون أن تكون هادمة له أو وريثه، والسّبب في ذلك أنّ دراستها تقتصر على لغة النّص فوجهتها في المقام الأوّل – وجهة لغويّة– أمّا النّقد فاللّغة عنده هي أحد العناصر المكوّنة للأثر الأدبي.

معنى هذا أنّ الأسلوبية قاصرة عن تخطّي حواجز التحليل إلى أن تقيم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ بينما رسالة النّقد كامنة في إماطة اللّثام عن رسالة الأدب، ففي النّقد إذًا بعض ما في الأسلوبيّة وزيادة وفي الأسلوبيّة ما في النّقد إلاّ بعضّهُ.

وفريق ثاني مخالف لسابقه، يرى أنّ النّقد استحال إلى نقد الأسلوب، وصار فرعًا من فروع علم الأسلوب، ويعني هذا أنّ النّقد سيُقصر بحثه على الجانب اللّغوي للنّص الأدبي، وسينصرف عمّا عداه من عوامل وظروف مختلفة تشكل جانبًا هامًّا في العمليّة النّقديّة ممّا يؤدّي إلى محو النقد الأدبي وقيام صرح الأسلوبية وحدها التّي لا تستطيع أن تكون عِوضًا عن النّقد الأدبي، فالأسلوبيّة والنّقد متواجدان في خطّين متوازيين، لا يندمجان، وإن كانا يتقاطعان في بعض النّقاط ووجود عناصر مشتركة بينهما واتّفاقهما في سمات بعينها لا يعنيان نشوء التّمازج الكامل، كما أنّه ليس حتميًا أن يكون بقاء أحدهما مرتبطًا بزوال الآخر.

17- التحليل الأسلوبي:

17-1- أهميّة التحليل الأسلوبي:

تبدو أهميّته في أنّه يكشف المدلولات الجماليّة في النّص، وذلك عن طريق النّفاذ في مضمونه، وتجزئ عناصره. والتحليل الأسلوبي يمهّد الطّريق للناقد ليعمل بطريقة أكثر موضوعيّة، مرتكزا على اللّغة، فعلى النّاقد أن يكون ذكيًا في حسن استغلال هذا التحليل ليصل إلى جماليات النّص، وجانبه الإبداعي فهذا يؤدّي إلى إثراء الممارسة النّقدية، كذلك تتمثّل أهمية التحليل الأسلوبي في أنّه «يمكن أن يمدنّا بوسائل يستطيع بها الدّارس أن يقصّ قطعة من الكتابة الأدبيّة بخبرته البحتة في اللّغة، ممّا يزيد من هذه الخبرة»[1].

فالتّحليل الأسلوبي يسهم في إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره، ويجعل ما وراء الألفاظ من مغزى ومعان ينطوي عليها النّص، كما يبرز القيّم البلاغية والجمالية فيه، وليس من مهام التحليل الأسلوبي إصدار الأحكام على العمل الأدبي، والحكم له أو عليه، فهذا هو ما ينأى عنه البحث الأسلوبي، وربّما السؤال الذّي يتبادر إلى الذّهن هو كيف أنّ الأسلوبية ترفض كافّة المؤثّرات التّي تتصل بالنّص وتعدّها غير ذات جدوى، وتستعين بعلم آخر هو علم اللّغة؟.

إنّ علم اللّغة يمتاز عن كلّ العلوم الأخرى ذات العلاقة بالأثر الأدبي- بالموضوعيّة والابتعاد عن الذّاتية- كما أنّ الأسلوبيّة حين تستعين بعلم اللّغة، لا تفرض على النّص شيئًا من خارجه، إنّما تعتمد أساسًا على اللّغة وهي بنية النّص الأساسية.

17-2- كيفية التحليل الأسلوبي:

بداية نقول: أنّ الباحث الأسلوبي لا يمكنه أن يشرع في التحليل دون الاستناد إلى النحو بكل فروعه: الأصوات، الصّرف، التركيب، المعجم، بالإضافة إلى الدّلالة.

[1]- سليمان فتح الله أحمد. الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة- مكتبة الآداب دت، دط.ص50.

فهذه التقسيمات الأساسيّة التّي يرتكز عليها الباحث الأسلوبي انطلاقًا من الصيّغ النحويّة التّي هي أساس الأسلوب، ويتمّ ذلك أولاً عن طريق فحص العناصر النحوية للعبارات المختارة، وثانيًا تفسيرها بوصفها إشارات لمقاصد المؤلّف أو بمعنى أدّق للمغزى الأعمق لما يكتبه (المغزى الظاهر والمغزى الباطن).

وكما لا يتصوّر أسلوب دون نحو، كذلك لا يمكن قيام البحث الأسلوبي إلاّ على أساس تحليل البنى النّحويّة ووظيفتها الإبلاغيّة، وهذه العمليّة تشبه «طريقة المشرّح أو الكيميائي في تجزئ العنصر الواحد إلى جزيئات صغيرة أو تحليل المادّة إلى ذرّات»[1].

والتحليل الأسلوبي يرتكز على ثلاثة خطوات:

الخطوة الأولى: اقتناع الباحث الأسلوبي بأنّ النّص جدير بالتّحليل، وهذا ينشأ من علاقة قبليّة بين النّص والنّاقد الأسلوبي قائمة على القبول والاستحسان، وهذه العلاقة تنتهي حين يبدأ التحليل، حتّى لا تكون هناك أحكام مسبقة واتفاقات تؤدّي إلى انتقاء الموضوعيّة، وهي السّمة المميّزة للتحليل الأسلوبي.

الخطوة الثانيّة: ملاحظة التجاوزات النّصيّة وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبيّة أو ندرتها، ويكون ذلك بتجزئة النّص إلى عناصر ثمّ تفكيك هذه العناصر إلى جزيئات وتحليلها العادي مع اللّغة، وهو ما أطلق عليه ريفاتير مصطلح "**التشبّع**"[2].

فالتحليل الأسلوبي يقوم على مراقبة مثل هذه الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمات، وغيرها ممّا يخدم الوظيفة الجماليّة.

والباحث الأسلوبي، قد يعوّل – في تحليله– على المنهج الإحصائي، وهو من مقتضيات البحث العلمي، تحقيقًا للحياد والدّقة والنتائج الموضوعيّة.

---

[1]– فيدجر وولف بانج. تر: فالح بن شبيب العجمي: مدخل إلى علم اللّغة النّصي، د.ت، د.ط، 1999م .ص51.

[2]– ينظر: طارق البكري. الأسلوبيّة عند ميشال ريفاتير www.alwatanvoice.com 23-01-2005.

الخطوة الثالثة: «وهي نتيجة حتميّة لسابقتها، تتمثل في الوصول إلى تحديد السّمات والخصائص التّي يتّسم بها أسلوب الكاتب من خلال النّص المنقود، ويتّم ذلك بتجميع السّمات الجزيئيّة التّي نتجت عن التحليل السابق، واستخلاص النّتائج العامّة منها "فهذه العمليّة بمثابة (تجميع) بعد (تفكيك) ووصول إلى الكلّيات انطلاقًا من الجزئيات»[1].

وينبغي في التحليل ألاّ نفصل بين الشكل والمحتوى، فهما عنصري أي عمل أدبي، حتّى نصل إلى غاية الكاتب الحقيقيّة، وهي مضمون عمله التّي صاغها في شكل أدبي معيّن.

أمّا إذا قام التحليل الأسلوبي للشعر عن طريق تقسيم القصيدة إلى أجزاء، ونفس الشيء ينطبق على النثر، فعمليّة التحليل تنبني على تفكيك النّص، وتجزئته إلى وحدات صغيرة، قد تصل إلى اللّفظ المفرد أو الحرف الواحد، ودراستها منفصلة عن العمل الأدبي، ثمّ تجميعها مرّة أخرى وبحثها في إطار الأثر الذّي يحتويها.

17-3- محاذير التحليل الأسلوبي:

هناك محاذير ثلاثة أساسيّة في عمليّة التحليل الأسلوبي:

أولاً: في أثناء التحليلات قد «نختار فقرات غير نمطيّة ونصل إلى استنتاجات لا تعبّر عن حقيقة العمل كلّه أو عن المؤلّف أو الحقبة الزمنيّة برمّتها»[2]، وهنا ينبغي أن لا ننسى أحد مبادئنا الرّئيسية وهي أن يكون الأسلوب هو الرّجل ذاته.

ثانيًا: عند إعداد التحليل نغفل أحيانًا عن كون الكتاب كتلة واحدة، ونشرع في تجزئته سطرًا سطرًا، وكلمة كلمة، وهذا الاعتراض يربط دراستنا التقنيّة لأجزاء معيّنة بالقراءة الشاملة للعمل الأدبي كله.

---

[1]- سليمان فتح الله أحمد. الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة- مكتبة الآداب دت، دط. ص53.

[2]- طارق البكري. الأسلوبيّة عند ميشال ريفاتير www.alwatanvoice.com.23-01-2005.

ثالثًا: أنّ النتائج التّي يتوصّل إليها التحليل ربّما لا تعبّر عن المقاصد الحقيقيّة للكاتب، وقد لا تتطابق مع ما كان يهدف إليه، وعليه «سيكون من الصعب عادة إثبات أنّ المؤلّف قصد عن وعي التأثيرات التّي سنبحث فيها»[1].

17-4- اتجاهات المنهج الأسلوبي:

يعتبر شارل بالي CHarles Palley الفرنسي النمساوي تلميذ دي سوسير De saussure"مؤسس المنهج البنيوي" من أوائل المؤسسين لهذا المنهج، وتبعه ياكبسون Yakobsonالذّي عرّف الأسلوبيّة بأنّها "البحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقيّة مستويات الخطاب أولاً، وعن سائر أصناف الفنون الإنسانيّة ثانيًا".

كما ذكرنا سابقًا بأنّ عبد القاهر الجرجاني ألمح إلى الأسلوب في نظريّة النُّظم، فالنُّظم عنده هو الأسلوب، ومن هذه النظريّة بنى الأسلوبيون منهجهم الحديث "الأسلوبيّة"، فأضحت بفضل الكثير من الملاحظات المتراكمة علمًا خاصًا بدراسة جماليات الشعر والنثر.

ولم يعد المنهج الأسلوبي يعتمد على الألفاظ وعلاقتها بالجمل والتراكيب والقواعد النّحويّة فحسب بل "توسّع مفهوم علم الأسلوب ليشمل كلّ ما يتعلّق باللّغة من أصوات وصيغ وكلمات وتراكيب، فتداخل مع علم الأصوات والصّرف، والدّلالة والتركيب لتوضيح الغاية منه، والكشف عن الخواطر والانفعالات، والصور، وبلوغ أقصى درجة من التأثير الفنّي، بل توسّع أكثر من ذلك أخيرًا[2]، واشتمل على علم النّفس والاجتماع والفلسفة وعلوم أخرى شهدت دقّة مناهجها، ومدى صلاحيتها في إغناء المنهج الأسلوبي.

فالاهتمام بدراسة الأسلوب وتحليله لغويًا، على وفق معايير لغته، أو فنّيًا على وفق المعايير الفنّية، أدى إلى ظهور ما يسمّى بالأسلوبيّة اللّغويّة التّي ترى أنّ الأسلوب قد يكون انزياحا أو انحرافا أو عدولاً عن السيّاق اللّغوي المألوف في هذه اللّغة أو ذلك، أو قد يكون

---

[1]- طارق البكري. الأسلوبيّة عند ميشال ريفاتير www.alwatanvoice.com.2005-01-23.

[2]- ينظر: سليمان فتح الله أحمد. الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة ، مرجع السابق. الصفحة نفسها.

تكرارًا للمثال أو النّموذج النّصي الذّي يهتمّ به الذّوق العام، أو قد يكون كشفًا خاصًا لبعض أصول اللّغة، ومرجعياتها ولاسيما في الوجه الجمالي للتّعبير أو ما يسمّى بالوجه البلاغي أو البياني.

ومن هنا نستخلص بأنّ الأسلوبيّة إنّمّا تعتمد اعتمادا كبيرًا على الدّراسات اللّغويّة التّي تمهد لدراسة النّص الأدبي، فالنّاقد الأدبي قبل كلّ شيء يجب أن يكون لغويًا جيّدًا، لأنّه «لا وجود لأي نص أدبي خارج حدود لغته»[1]، وهذا يدفعنا إلى الاعتقاد أنّ الأسلوبيّة لا تكتفي البتّة ببنية النّص، كما هي البنيوية بل تنظر إلى كلّ ما يحيط بها نظرة شموليّة تهدف من ورائها إلى خلق جماليات النّص الأدبي وتنويره للقارئ هذا بالإضافة إلى علاقتها بالبلاغة العربيّة وما يعرف بالانزياح والتكرار والإيحاءات التّي يستشفها النّاقد من السّياقات المختلفة، ويتحدّد المنهج الأسلوبي وفق خمسة اتجاهات.

17-4-1-الأسلوبيّة الصّوتية: phonostylistics

وظّف اصطلاح phonostylistics لأوّل مرّة من طرف "إفولاي تروبتسكوي" في كتابه "أصول الفنولوجيا" الذّي ظهر في ألمانيا عام 1936، حيث دعى فيه إلى تنميّة الدّراسات الجماليّة الصّوتية في دراسة خاصّة يراعي فيها الجانب الجمالي في الكلام.

والأسلوبيّة الصّوتيّة هي التّي تهتم بالأصوات والإيقاع والعلاقة بين الصوت والمعنى فيدخل في إمكانيات التحليل الصّوتي معرفة الأصوات المسيطرة في التركيب (شديدة أو رخوة، مجهورة أو مهموسة، مفخّمة أو مرقّقة، أنفية أو فمويّة، وغير ذلك)، وتكرار بعض الأصوات لغرض موسيقي، ودرجة الانسجام أو التناغم بين أصوات النّص، ونظام السواكن أو الحركات في النّص، ونوع الحركة المسيطرة، واكتشاف التأثير الموسيقي العام في النّص، وربط أثره بالمعنى، وقياس تنبّه السامع القارئ إلى هذه الخصائص الصّوتية، واكتشاف أيّ

[1]– سليمان فتح الله أحمد. الأسلوبية. مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة ، مرجع السابق. الصفحة نفسها.

علاقة عامّة أو طبيعيّة بين أنواع الأصوات بعضها مع بعض، وتحليل الوزن الشّعري، والإيقاع والقافيّة، وخصائص أصواتها وكيفيّة استخدام النبر والتّنغيم وأطوال المقاطع.

17-4-2-الأسلوبيّة الوظيفيّة:

وتهتم بدراسة العدول أو ما يسمّى بالانحراف أو الانزياح وقد تحدّث ريفاتير Revatir عن الانحراف فاعتبره حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ ومفهومه أنّه «انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو خرق للقواعد حينًا ولجوء إلى ما ندُر من الصّيغ حينًا آخر»[1].

وتقوم الأسلوبيّة الوظيفيّة على مبدأين:

أ- دراسة نصوص كثيرة تمثّل أنواعًا أدبيّة مختلفة وأجناسًا متعدّدة وعصورًا بغية الكشف عن الآليات التّي تتحكّم في تكوين الأسلوب الشعري.

ب- الإفادة من نتائج علم النّفس، فدراسة العمل الأدبي أسلوبيًا يتطلّبُ التحرك بمرونة قصوى بين الأطراف والمركز الباطني، والوصول إلى تلك النتائج يتطلّب إعادة قراءة النّص مرارًا.

17-4-3-الأسلوبية التعبيريّة:

كان رائدها بالي الذّي شقّ الطّريق للتفريق بين أسلوبين أحدهما ينشد التأثير في القارئ والآخر لا يعنيه إلاّ إيصال الأفكار بدّقة، وطوّر تلاميذه هذا الاتجاه عن طريق التوسع في دراسة التعبير الأدبي، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلاّ إذا أتيحت له أدوات ملائمة، وما على الأسلوب إلاّ البحث عن هذه الأصوات المتمثلة في:

[1]- طارق البكري.الأسلوبية عند ميشال ريفاتير. www.alwatanvoice.com .23-01-2005.

أ) **القوّة التعبيرية:** ويقصد بها الجانب النفسي والانفعالي الذّي يدعو المتكلّم إلى استعمال اللّغة للتعبير عن فكرته، ونقل عواطفه وبدون هذه القوة يصبح الكلام غير مؤثّر، ولا يلقى أيّة استجابة.

ب) **القيمة التعبيرية:** وهر محتوى الكلمات الاجتماعي، ويرى شارل بالي أنّ الأسلوبية لا تتدخّل إلاّ عندما يمسّ التعبير وسطًا اجتماعيًا أو شكلاً معيّنًا للحياة أو طريقة للتفكير الاجتماعي، مثل اللّغات الشعبية أو لغة الطفولة أو لغة العجائز أو التفكير العلمي، أو ما عدا ذلك فالقيمة التعبيرية ليست هي المدلول كما يراه "ديسوسير" أو المفهوم، وإنّما هي المحتوى الاجتماعي للّغة.

ج) **الوسيلة التعبيرية:** تتحدّد القيمة التعبيرية، عبر مجموعة من المستويات تعتبر جلّها وسائل تعبيريّة وهي: اللهجة، الطبقات والطوائف الاجتماعيّة، العصور والأمكنة، الأعمار والأجناس.

17-4-4- الأسلوبية الإحصائيّة:

علم الإحصاء الأسلوبي stylotatics، توثق هذا العلم ابتداء من أواسط القرن19، حيث كتب أستاذ الرّياضيات أوغسطس دي مرجانAugust De Morgan جامعة لندن رسالة إلى صديقه – هيلدHild – 1857، حيث اقترح عليه أن يقوم بإحصاء أطول كلمة، في نصوص يونانيّة متنوّعة، ليثبت أنّ الشخص الواحد يكون أقرب إلى التوافق مع نفسه، من حيث الخواص الأسلوبيّة، حتى حين يكتب في موضوعين مختلفين أكثر ممّا هو عليه عند شخصين مختلفين يكتبان في موضوع واحد[1]، وتقوم الأسلوبية الإحصائية على دراسة ذات الطرفين: أولهما هو التعبير بالحدث، والثاني هو التعبير بالوصف، ويعني بالأوّل الكلمات أو الجمل التّي تعبّر عن حدث، وبالثاني الكلمات التّي تعبّر عن صفة، ويتّم احتساب عدد التراكيب والقيمة العدديّة الحاصلة تزيد أو تنقص تبعًا لزيادة أو نقص عدد

[1]– ينظر: مصلوح سعد عبد العزيز. في النّص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائيّة، عالم الكتب، ط3، 2002م. ص118.

الكلمات المفاتيح الموجودة في هذه التراكيب، ونستخدم هذه القيمة في الدلالة على أدبيّة الأسلوب والتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب.

فمثلاً كِتاب الأيام لطه حسين، تبيّن مثلاً أنّ نسبة جمله الفعليّة إلى الوصفية 39%، في حين أنّ نسبة تكرار هذه الجمل في كِتاب "حياة قلم" للعقّاد تتعدّى 18%، ومعنى ذلك أنّ كتّاب الأيام أقرب إلى الأسلوب الانفعالي والحركي من كتاب العقاد الذّي يميل إلى الطابع الذهني العقلاني نذكر منها ما يلي:

أولاً: بوسّع التحليل الإحصائي أن يسهم في حلّ المشاكل ذات الصبغة الأدبيّة الخالصة، فاستخدام هذه الآليّة قد يساعد مع شواهد أخرى على تحديد مؤلفي الأعمال المجهولة النّسب، ويمكنه أن يلقي الضوء على مدى وحدة بعض القصائد واكتمالها أو نقصها.

ثانيا: قد يفيد المنظور الإحصائي في تزويدنا بمؤشر تقريبي لمعدّل تكرار أداة خاصّة، ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي، فممّا لا ريب فيه، أنّ تكرار ظاهرة معينة مرّة واحدة أو عشر مرّات أو مائة مرّة في الكتاب الواحد له دلالة مختلفة، وكثير من الدّراسات التّي تدور حول الأسلوب لا تقدّم بيانات دقيقة عن هذا الأمر.

وثالثًا: قد تكشفت الإحصاءات عن ظواهر غير عادية بالنسبة لتوزيع العناصر الأسلوبيّة، ممّا يؤدي إلى طرح مشاكل ذات صبغة جماليّة هامة، وعليه فإنّ هذا المنهج يمكنه أن يقدّم الكثير للدّراسات الأدبيّة والنّقدية، أو الدراسات اللّغويّة على العموم، وللدّراسات القرآنيّة على الخصوص.

17-4-5- الأسلوبيّة النحوية:

تهتم بدراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النّص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، ومن هذه العلاقات: استخدام الضمائر والعطف والتعميم بعد

التخصيص...وهذه العلاقات يلجأ إليها الكاتب لتنظيم جملة بعضها إلى جانب بعض ممّا يؤدي إلى تماسكها وترابطها.

18- دراسة لـ" فان ديجك" مجالات و استخدامات البُنيوية(انفتاح النّص الأدبي على التّأويلية و التّداوليّة):

إنّ عملية التواصل هي سرّ الكينونة، والمحققة للتّقارب والتّبادل، وتعتمد على اللّغة كوسيلة من التّعبيرات اللّسانية والعلامات والدّلالات تقوم نظريات القراءة على أن تجعل المتلقي هو المركز في تحديد معنى النّص.

فكلمة "نص" في اللّغة تفيد رفع الصوت، نقول نص الشّيء أي رفعه وأظهره. "ونص الحديث أي رفعه وأسنده إلى المحدث عنه" ويقال: "بلغ الشّيء نصه أي منتهاه".

أمّا اصطلاحًا فهو الكلام المكتوب في مقابل لفظ "خطاب" الذّي يحيل عادة إلى الكلام المنطوق بغض النّظر عن نوعه (حواري، قصصي...) أو وظيفته (تواصلية، براغماتية، جمالية).

وهناك من المختصين من لا يفرق بين الخطاب والنّص، إذ يعتبر أن كلامهما واحد مثل "فان ديجك"، هذا الأخير الذّي قام بدراسة تحليل النّص باعتباره بنية ووظيفة، وهو بذلك يكون قد استفاد من أهمّ انجاز نظريات النّص من داخله، ويكمن طموحه في محاولة إقامة تصوّر متكاسل يسعى إلى تجاوز الدّراسات السوسيولوجية البسيطة والمضمونية، وانطلق من هذه الأسئلة: ماهو النّص؟! كيف وعلى ما يدّل؟ وما هي مبادئ تحليله؟ كيف تحدد علاقته بالسياق التداولي والثقافي الاجتماعي والنفسي؟.

أ- مفهوم النص:

سعى فان ديجكVan Dyck إلى إقامة تصور متكامل حول النص، حيث انطلق سيكولساني للخطاب والنص رابطا بين الدلالة والتداولية، صيرورة غنية متشعبة حيث يرى أي تحديد يقتضي تحديد نظرية أدبية للنص الأدبي بناء على الأطروحات التالية:

1- الأدب ليس مجموعة نصوص فقط، إنه مجموعة من الممارسات النصية الخاصة.

2- يجب أن يعتبر النص نتاجا لفعل وعملية إنتاج، وأساسا لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل.

3- العمليات التواصلية تقع في عدة "سياقات" تداولية وسيوسيوثقافية وتاريخية وهذه السياقات هي التي تحدد الممارسات النصية وتحدد بواسطتها.

فكيف يحدد فان ديجكVan Dyck النص؟ إنه بكلمة موجزة: "كل ما يتجاوز الجملة"، إنه الخطاب، وفي هذه الحالة يشترك مع "هاريسHarris" في هذا المفهوم منطلقا من الدراسات اللسانية ونظريات النحو.

غير أنه في كتابة " النص والسياق" يبين الفرق بين الخطاب والنص يأخذ بعين الاعتبار كل الأبعاد المبينة والسياقية والثقافية، ينطلق "فان ديجك" من أن اللسانيين اعتبروا الجملة أكبر وحدة قابلة للوصف اللساني سواء على المستوى المورفوتركيبي أو الدلالي، فكان الوصف عادة يأخذ كل جملة على حدة، أو يأخذ متوالية من الجمل منظورا إليها كمركب جملي، فيبين أن هناك فرقا بين المركبة ومتواليات الجمل وخصوصا على مستوى الوصف التداولي.

وإن المقصود بالنص لهذا التحديد هو "وحدة خاصة ذات مستوى عال بالنظر إلى الجملة التي لا تتجسد إلا من خلال الخطاب كفعل تواصلي، وفي إطار هذه العلاقات يتم الربط بين النص كإعادة بناء نظري مجرد وبين سياقه التداولي، فالخطاب هو الموضوع المجسد أمامنا كفعل، أما النص فهو الموضوع المجرد والمفترض، إنه نتاج لغتنا العلمية.

ب-مبادئ تحليل النصوص:

إن تحديد النص كما بين الباحث لا يخلو من قضايا معرفية ونظرية منطلقا من اللسانيات البنيوية، فيعطي تصورا حول تحليل النص سواء أكان أدبيا أو غير أدبي، مسجلا خصوصيته كموضوع للبحث والتحليل كوحدة مجردة من خلال تجليه الخطابي أو من خلال عناصره التي يتكون منها، وأهمها عنصر الانسجام الذي يستدعي تشكيل تصور جديد للنص يتأسس على علم دلالة قادر على ملامسة البنيات اللسانية أو البلاغية في أي نص لتحديد المعنى سواء كان معجميا أو متصلا بالمعرفة المكونة عن العالم، كما أن مقولة النص لا يمكن أن تحدد فقط على مستوى واحد بل من الضروري أن يحلل على مستويات عديدة: مورفولوجية وتركيبية ودلالية وتداولية، وتكمن مبادئ تحليل النص في النقاط التالية:

1- تحليل النص يتطلب نظرية مركبة تستفيد من السوسيولسانيات لتتاح إمكانية معاينة النص من خلال خصائص السياق المعرفي والاجتماعي والثقافي والإيديولوجي للأشكال والدلالات والوظائف، لهذا فإن تحليل النص وإدراكه يتطلب التحليل والإدراك المتزامن مع النص أو السياق بطريقة يتم فيها تبادل التأثر والتأثير بين الذات المحللة وموضوع التحليل.
2- يعتمد تفكيك النص إلى الوحدات المكونة له على الإدراك السليم لبنيته العليا لتحليل علاقاته وضبط خواصه، فإذا كان النص يتكون من كلمات وجمل فإن أجزاؤه ليست مؤلفة من تلك الكلمات أو مركبة من مجموعة من الجمل، ويعتبر التعرف على الأجزاء المكونة لها وظيفيا وبنيويا شرطا ضروريا لإمكانية بحثها واكتشاف هيكلها.

3- يجب علينا أثناء تحليل النصوص من توظيف معرفتنا الأدبية بخواص الأجناس التي تنتمي إليها هذه النصوص فعندما نشرع في القراءة مثلا تصبح المكونات التي نتوقعها و التي تحدد معالمنا الإنسانية في تجربتنا الإنسانية خاضعة لطبيعة مفهومنا عن الرواية، غير أن الأمر يختلف عندما نشرع في قراءة علمي أو صحفي.

4- يبدأ التحليل النصي من البنية الكبرى المتحققة بالفعل، وهي تتسم بدرجة قصوى من الانسجام و التماسك فالخطوة الهامة في تحليل العلاقة بين الوحدات في المتتالية النصية مرهونة بالكشف عن البنية الكبرى وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات بل إن علاقة هذه الكلمات بنيويا هي التي تجسد الجملة.

ج- وظائف النص:

إن الوظائف عملية أولى وسابقة وتحتل مكانة أولى في العملية اللغوية بين الناس، وكما تحدد الوظائف على صعيد تحليل اللسان تحدد على مستوى تحليل النص كوحدة دلالية، وهذه الوظائف هي:

د- الوظيفة التجريبية:

وتبرز في مضمون الاستعمال أي أن اللغة تكون حول شيء ما، ويتعلق بتمثيل التجربة التي يعيشها المتكلم في سياق ثقافي اجتماعي معين، والوظيفة التواصلية: وتتصل بالبعد الاجتماعي بين الأشخاص لوظائف اللغة التعبيرية، فيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعه وأحكامه، أما الوظيفة الثالثة (النصية) فتتضمن الأصول التي تتركب منها اللغة لإبداع النص بالمعنى نفسه (وحدة دلالية) ليصبح مشغلا من خلال موضوع ومنسجما في علاقة مع ذاته وفي سياق المقام الذي وظف فيه.

هـ-النص متتالية من الجمل (المتتاليات النصية):

إن مصطلح المتتاليات séquences قد استخدم للإشارة إلى مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق شرط الترابط، فهذه المتتاليات تقوم بتكوين نصوص تتسم بالتماسك، ويشرح فان ديجك عملية الترابط بين المتتاليات النصية والتماسك الوظيفي بين الوحدات الكبيرة ودور القراءة والتأويل في تحديدهما على أسس دلالية ومنطقية، فالعلاقات التي تقوم بين الجمل في متتالية نصية يمكن أن ترتكز على الدلالات وهي العلاقات الداخلية، أو على الروابط بين العناصر المشار إليها في الخارج وهي علاقات الامتداد الخارجية، فإذا كانت العبارات كلا موحدا فترتبط العبارتان فيما بينها، ففي عبارة المثل: بما أن الجو كان جميلا فإن القمر يدور حول الأرض، ليست هناك علاقة بين الجو و دوران القمر حول الأرض، وقد ساق " فان ديجك" مثلا آخر: je su lé au café. La terre tourne autour du soleil.

فلا علاقة بين الذهاب إلى المقهى و دوران الأرض حول الشمس، و في عبارة مثل: ولد محمد في وهران، نجح في البكالوريا، بالرغم من أن المسند إليه واحد في كلتا الجملتين، أي أن المشار إليه متطابق في العبارتين ، فإن الربط بينهما يظل غير دقيق، فظروف النجاح لا علاقة لها بمكان المولد، وفي عبارة أخرى مثل: كان الجو جميلا فقمنا بنزهة إلى الريف نجد أن المسند إليه في الجملة الأولى لا علاقة له بشخصية المسند إليهم في الجملة الثانية، ومع ذلك فإن الربط سليم و ذلك لاتساق الظروف الموطئة لهذا الربط عند المتلاقي عادة بين جمال الجو و القيام بنزهة إلى الريف.

وكقولنا: je suis allé au café. Jai pris une biére. فهناك علاقة بين المقهى و شرب الخمر.

ومن أجل التفسير السليم لعلاقة العبارات في المتتاليات النصية فإننا نحتاج إلى عدد من الجمل الأكثر عموما، وهي فروض دلالية تعتمد على اللغة و المعارف العامة المتعلقة

بالإطار الذي يتم التعبير فيه، فإن وسائل التماسك تبدو أكثر ارتباطا بإستراتيجية القول و التداولية لإقامة علاقة متماسكة بين نوبات القول.

و- بنيات النص:

ينطلق فان ديجك في نظريته في كون المعنى الإجمالي هو النص مايطلق عليه اسم (الموضوع)

Théme ou sujet، ويتضح المفهوم النظري الذي يستعمل لوصف هذا المعنى الإجمالي، أي مفهوم الموضوع المسيطر على النص أو الممتد عقب وحداته، ومن هنا يطلق فان ديجك (البنية الكبرى الدلالية) Macrostructure. والبنية الكبرى حسب فان ديجك تتكون من قضايا، تعرض الوقائع على مستوى أعلى وأعلم، فمثلا قولنا: ذهبت إلى المحطة، اشتريت تذكرة، توجهت إلى ساحة المحطة، ركبت القطار، فيمكن وصف هذا الحدث على مستوى أعلم بواسطة القضية التالية: قمت برحلة في القطار.

تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر، لكن رغم ذلك فسوف يظهر التفسير الإجمالي لأحد النصوص وجود توافق كبير نسبيا بين مستعملي اللغة، فتكون البنى الكبرى ذات اختلاف جزئي من شخص لآخر غير أن مبادئ تكونها هي ذاتها، وترتبط البنية الكبرى Macrorégles، فهذه القواعد تحدد ما هو الأكثر جوهرية في مضمون نص متناول ككل، ومن ثم نجد أن القواعد الكبرى تلغي بعض التفاصيل، إذ تلخص الصفحة الأولى لرواية ما بقضية واحدة، كما يمكن أن تلخص القضايا الكبيرة المكونة من صفحة إلى أخرى ومن فصل إلى فصل آخر، ومن ثم تتحول بدورها بواسطة القواعد الكبرى إلى قضايا كبيرة (أعلى مرتبة). وتبعا لذلك يمكننا التمييز بين موضوع مقطع ما وموضوع فصل ما أو رواية كاملة.

تبنى هذه العملية على قواعد كبرى يمكن تحديدها فيما يلي:

1- **الحذف أو الاختيار:** تحذف من متتالية قضايا التي ليست شرطا لتفسير القضايا اللاحقة في النص أو اختيار القضايا التي هي شروط تفسيرية.

2- **التعميم:** استبدال متتالية قضايا بالقضية التي تنطوي عليها كل واحدة من قضايا المتتالية مثلا: مريم تلعب بالحبل، يوسف يلعب بالكرة، سعاد تلعب بالدمية،الأولاد يلعبون بألعابهم.

3- **التركيب:** استبدال متتالية قضايا بقضية تحيل إجمالا إلى الحدث ذاته الذي تحيل إليه قضايا المتتالية برمتها، فيمكننا أن نكرر المثال السابق: الرحلة في القطار.

هذه القواعد المعروضة بصورة مبسطة لا يمكن أن تعمل إلا على أساس معرفتنا للعالم، ذلك أنه لو لم نعرف أن الرحلة في القطار تقتضي الذهاب إلى المحطة وشراء التذكرة لما أمكننا استبدال كل التفاصيل بفكرة (رحلة في القطار).

مما سبق ندرك أن مفهوم البنية الكبرى هو مفهوم نسبي، فالقضية ليست أبدا بحد ذاتها قضية كبيرة، إنما هي كذلك بالنسبة إلى القضايا الصغيرة التي تشتق منها بواسطة قضايا كبرى، هذا يعني أن القضية ذاتها يمكن أن تكون قضية كبيرة في نص ما وقضية صغيرة في نص آخر، ومن خلال هذا نستنتج أن البنيات الكبرى تطلق على الوحدات البنيوية الشاملة للنص، و البنيات الصغرى Microstructureعلى أبنية المتتاليات و الأجزاء للتمييز بينها و بين الأبنية النصية الكبرى.

ي- علاقة علم النّص بالبلاغة:

وقد بشر " فان ديجك Van dyck" في بحوث عن علم اللغة النصي بتحويل البلاغة إلى نظرية النص، حتى وصل إلى أهم نتائج دراسات الأبنية النصية الكبرى و تماهيها مع البحوث البلاغية، فعلى أن تحول البلاغة الجديدة إلى علم النص يرتبط بمدى قدرة البلاغة في الثقافات المختلفة على تكوين نموذج جديد لإنتاج الخطاب بكل أنماطه، و إطلالة علم

يدرس النص و يبحث في العلاقات الداخلية للنصوص ووظائفها الاجتماعية باعتبارها تكوينات سميولوجية.

19- أنواع السياقات:

يقصد بالسياق الوضعية الملموسة التي تنطلق من خلالها مقاصد تخص المكان و الزمان وهوية المتكلمين...الخ، وكل مل نحن في حاجة إليه من أجل فهم و تقويم ما يقال.

ومن هنا انطلق " فان ديجك " في دراسته مبينا ان مصطلح السياق لابد أن يبدأ بالسياق النفسي الذي يتم فيه إنتاج النص و فهمه و إعادة تكوينه لدى المتلقين، فيؤدي هذا إلى تأويل النصوص.

و يستخدم مصطلح التأويل للدلالة على التأويل الشكلي و التأويل السيكولوجي المرتبط بالمعرفة، و انطلاقا من هذا التصور يمكن القول أن البيانات المتضمنة في النص تختزن في الذاكرة و تكمن المشكلة في معرفة أنماط البيانات التي يحتفظ بها في الذاكرة، و كيف ترتبط هذه العملية بفهم النص ذاته؟ ماذا يحدث للمعلومات المختزنة؟ فإن جزءا كبيرا من هذه المعلومات يُنسى، بينما يظل جزءا آخرا حاضرا لدينا، و لذا ينبغي التساؤل عن المعلومات التي تنسى و تلك التي نحتفظ بها، فكيف يتسنى لنا العثور على المعلومات المختزنة و استحضارها بفعالية لفهم نصوص أخرى؟ و بعد كل شيء تظل إحدى الوظائف الجوهرية لحالتنا النفسية تتمثل في إمكانية استشارة معلومات في ظروف ما عن طريق تذكرها، ما الذي نكره من النص بعد سماعه و قراءته؟ إن العلم الذي يجيب عن هذه الأسئلة هو علم نفس المعرفي لاتصاله بحقول الوظائف النفسية التي تعد أشد تركيبا كالفهم و الكلام و التفكير و التخطيط.

كما يرى فان ديجكVan Dyck أن السامع أو القارئ إذا أراد أن يستخدم نصا معينا في موقف اتصالي ما عليه إلا أن يفهم هذا النص، و فهم النص يقتصر على معالجة سياقه

المعرفي الإدراكي، و بطبيعة الحال فإن السياق الانفعالي أو العاطفي يلعب دورا في ذلك، وفي هذه الحالة يتبع فهم النص مخطط التحليل المعروف، فعلى مستعمل اللغة أن يفهم أولا الكلمات أو الجمل، ومن ثم متتاليات الجمل، فسياق الفهم يؤول إلى تحليل المعلومات المنقولة بواسطة بنية النص السطحية و ترجمتها إلى مضمون، فتحول الجمل إلى سلاسل من القضايا، ففي فهم النص يجب على المستعمل إقامة روابط بين القضايا المعبر عنها بجمل النص المتتالية، فيرى فان ديجك أنه ينبغي علينا أن نأخذ بعين الاعتبار الوقائع التالية:

1- للتمكن من إقامة هذه الروابط على المستعمل أن يستعين بمعرفته للعالم انطلاقا من مكتسباته المعرفية المخزونة في ذاكرته، و أن يختار قضية أو أكثر، و أن يربط بين قضايا النص.

2- إن الفهم الفعال لعناصر النص يكمن في ذاكرة عملية وهذه الذاكرة لا تملك سوى طاقة محددة بعد أن يخزن فيها عدد من القضايا تمتلئ الذاكرة، فيجب أن تخزن هذه القضايا في الذاكرة الطويلة المدى، فلفهم نص معين علينا إن نقيم بين الجمل الطويلة الروابط الضرورية في الذاكرة العملية، ثم نحرر هذه الأخيرة من حمولتها وندخل فيها معلومات جديدة.

فالمبدأ العام في تخزين المعلومات النصية واستذكارها هو القيمة (البنيوية) لهذه المعلومات، فإذا كانت قضية ما مرتبطة بقضايا أخرى في الذاكرة من النص ذاته، مستمدة من معارف سابقة فإن قيمتها البنيوية ستكون أكبر، ويصبح استرجاعها أسهل، والمبدأ الآخر الذي يلاحظ فعاليته في تكوين المعرفة والآراء بواسطة النصوص هو مبدأ (النفعية أو الوظيفية)، فالشخص ينمي بصفة خاصة نوع المعرفة والبيانات التي يستطيع استخدامها في نشاطه الإدراكي والاجتماعي، فمثلا ماذا يحدث لنا عند قراءة أو سماع الإعلانات عن الأشياء التي نود شراءها، فلو كان الشخص مهتما بشراء سيارة فإن الإعلانات المتصلة بذلك سوف تثير انتباهه، ويستخلص منها عددا من المعلومات.

وعن طريق هذا السياق المعرفي يتم تحليل العوامل الاجتماعية والثقافية الفاعلة في تكوين النصوص وربطها بالبنيات البلاغية والأسلوبية.

وقد قام فان ديجك بدراسة الملفوظات اللسانية التي يرى أنها لا تقتصر على دراسة الجمل وكيفية تركيبها ضمن النص بل تتعدى ذلك إلى دراسة وظائف هذه الأخيرة، يعني معرفة الوظائف التي يؤديها كل من الشكل والمضمون، أي دراسة تداولية للنصوص على اعتبار النص كفعل كلام أو سلسلة لفعل الكلام مثل (الوعود، التهديدات، الأسئلة، المطالب، الأوامر). ويشترط في تأدية فعل كلام من خلال التلفظ بجملة أو مجموعة من الجمل توفر سياقا لهذا الأخير، إن التلفظ بجملة: هلا ساعدتني لدفع سيارتي، أدت فعلا من أفعال الكلام وهو الطلب، ولا يتحقق هذا إلا بتوفر جملة من الشروط، إن مهمة التداولية هي سرد وتحديد الشروط الواجب توفرها في فعل الكلام لتناسب سياقا معينا، فضلا عن ذلك تحديد المميزات الخاصة التي يجب أن تتميز بها الملفوظات كالجمل مثلا لترتقي باعتبارها فعل كلام معين.

يتكون السياق التداولي في كامل العوامل النفسية و الاجتماعية التي تحدد آليا مناسبة أفعال الكلام (كالمعرفة و الأمنيات و الإرادة). ومن جهة أخرى تحدد العلاقات الاجتماعية (المهنية و الحميمية). و يمكن تحليل النصوص على المستوى التداولي باعتبارها متتاليات جمل لأفعال الكلام، و بإمكاننا تبني طريقة ضم الجمل ضمن نص ما جملة من أفعال الكلام في قالب حواري داخلي أو خارجي. و يمكن لهذه الجمل أن تتقلص ضمن جملة مركبة، لأن لكل جملة وظيفة خاصة بها لتأديتها لفعل الكلام، و عموما يمكننا أن نجعل فعل كلام ما مستساغا استنادا على فعل كلامي آخر. و يمكن توسيع هذا النمط من التفكير في متتاليات أفعال الكلام في أي نص يحلل جملة واحدة، مثلا: (نشرة الأخبار، القصة، العرض والحوار).

إذا فمسألة التّأويل التّداولي الشّامل لنص ما أي تحديد أفعال الكلام الشّاملة من خلال سلسلة أفعال الكلام هو بالغ الأهميّة في تحديد التّهيئة المعرفيّة و البرمجة و الإنجاز و تأويل أفعال الكلام.

ثمّ ينتقل "فان ديجكVan dyck" لتحليل السّياقات الاجتماعيّة و الثّقافيّة الفاعلة في تكوين النّصوص الأدبيّة و شرح طريقة مقاربتها، وذلك بتتبع خواصه الأدبيّة و الأسلوبيّة، و علاقتها بمختلف أنواع السيّاقات لا لفهم النّص فحسب ، و إنّما لفهم و تحليل مختلف وظائفه، و بهذه الطّريقة فإنّ التّحليل النّصي لا يقارب العوامل الاجتماعية المشتّتة و غير المُتجانسة بطبيعتها إلاّ تكتل المظاهر التّي تقوم بدور بارز في الإدراك.

و قد تعارف علماء الأنثروبولوجيا و الأجناس العرقية في دراستهم للمجموعات اللّغوية على افتراض إرسال التّكتلات البشريّة لمعان اجتماعيّة و موضوعيّة في الوقت نفسه، عند استعمالهم لصيغ قوليّة معينة في سياقات معينة لمعرفة التّفاعل الاجتماعي و استعمال اللّغة ووصف الكيفية التّي يمكن بها اعتبار قول ما عملا اجتماعياً مثْل: (السّلام، الوعد، الإعلان...).

فإذا كانت البنيّة النّصيّة الكُبرى من ذات طبيعة النّص، فإنّ البُنية الثّقافية و الاجتماعية التّي ينتج النّص في إطارها مُتزامنة مع النّص، و هي التّي تحدّده.

فالعلاقة بين هذه البُنيات علاقة فعل و تفاعل و صراع أي علاقات إنتاجيّة، كما أنّ تحقق البنيّات يتّم منْ خلاّل أفعال إنتاجية تقوم بها الذّات إزّاء ذاتها و إزّاء الموضوع، ومعنى الذّات و الموضوع يأخذ بعد البيئة المُنتَجَة و المُنْتِجة في صيرورة متواصلة.

فالبنيات النّصية و الاجتماعية و الثّقافية ليست معزولة عن بعضها، فهي تنتج ذاتها في إطار علاقاتها مع الموضوع الذّي توجد فيه، وهذه العملية تتغير بتغير علاقات البُنيات فيما بينها استمراراً و تقطعاً.

فيرى فاين ديجك أنّ السّياق الاجتماعي ضروري في تحديد العلاقات، و يكفي أن نشير إلى أن عبارة (السّلام عليكم) تحمل دلالات تختلف باختلاف التّنغيم في نطقها وفقاً للمواقف الاجتماعية المختلفة، فنطقها عند الغضب يختلف عنها عند التّحية.

و دراسة استخدام الكلمة أو التّراكيب في الموقف الاجتّماعي أمر متّعدد الجوانب، ولابدّ أنّ تضع الدّراسة العنّاصر المختلفة المحدّدة لطبيعة هذا الموقف و في مقدّمتها: الزّمن(وقت العمل، وقت الرّاحة)، و المكان (المدرسة، المقهى، قاعة المحكمة، السّجن)، و مكانة المتحدث (الأستاذ، القاضي)...

ومكانة المخاطب (الوظيفة، العمر) و العلاقة بينهما (رسميّة، قرابة، صداقة عدم معرفة).

وقد أكدّ فان ديجك أنّ النّص يرتبط بالسّياق الثّقافي الذّي يُحدّد ثقافة المجتمع فبانعدام السّياق يتحول النّص إلى اللاّنص، ذلك أنّ شفرات التّلقي تصير مستحيلة فالنّص ينبغي له الانتماء إلى ثقافة ما . و هذا المفهوم ينطلق من التّصورات السّميائية الثّقافية، لكنّ النّص لا يتحدد بجملة أو مجموعة من الجمل بصرف النّظر عن نوعها مكتوبة أو منطوقة إلى داخل حيز ثقافي معين، فمثلاً الخُرافات و الأساطير و الحكايات الشّعبية ترتبط بثقافة معينة، طقوس معينة و كذا الرّواية و الإعلانات الإشهارية و أخبار الجرائد لها علاقة بثقافتنا.

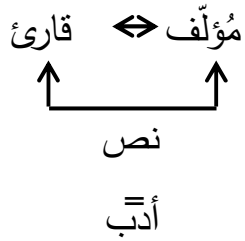
إذا فالتّحليل النّصي هو طريقة أساسيّة في إطار التّحليل العام لأنّ علاقة النّص بالثّقافة كعلاقة اللانص باللاّثقافة.

ومن هنا يمكننا أن نستنتج أن النّصوص لا تتضمن الأصوات و الكلمات و بنيات الجمل لكنها تتضمن بنيات كبرى كالبنية العميقة و البنيات الأسلوبيّة البلاغية، و أنّ النّص ليس سوى مجموعة أفعال كلام، و أن تحليله يقتضي استثمار مختلف العلوم الإنسانية و

مختلف السياقات و استحضار الملابسات الشخصية و الاجتماعية اللغوية التي يكتب فيه النّص و ذلك لتحقيق دراسة شاملة و ناجحة.

20- إستراتيجية الفعل التّواصلي بين الإنجاز والاستعمال:

- يتوسط النّص طرفي المعادلة التّواصليّة الأدبيّة، إذ يتجاذبه فعلان: فعل إنتاجي وفعل استهلاكي، إذ يمكن اختزال القضيّة في العمليّة الرياضيّة التاليّة:
- مُؤلّف + قارئ = فعل التّواصل الجمالي أو بصيغة أخرى:



وبناء على "دورة ياكسبونYakbson " للتّخاطب [1] أو " المدار المقفل " لدي سوسيرDe saussure [2] (الأولى تدور في فلك الممارسة الاتّصاليّة، بينما توظف الثانيّة في حقل الدّراسة اللّغوية ولا ضرر من محاولة الإسقاط، فالأفعال الإنسانيّة متشابهة وإن تعددت صورها...) ولعّل ما ساقنا إلى هذه الاتّفاقيّة هو محاولة التّركيز على الطرفين دون إغفال الواسطة، بحكم موضوع الدرس الذّي يوزّعه على ثلاث محاور رئيسيّة:القارئ، النّص، المؤلف.

21- فعل القراءة أو الاستقبال النّصي:

إنّ النّص كواقعة لغوّية وأدبيّة تفترض زخزفة تعبيريّة موجّهة يعمل القارئ على فك شفراتها والدّنو من معانيها القريبة والبعيدة، ولاشك في أنّ تصيّد هذه " الوظائف " ينبني على

[1]- ينظر الخطاطة من كتاب: رومان ياكبسون. قضايا الشعريّة، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار تو يقال للنشر، المغرب، ط1: 1988م. ص27

[2]- ينظر: يمنى العيد. في معرفة النّص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3: د.ت. ص 29.

ما يدخّره القارئ من ذخيرة لفظيّة مكتّنزة في قاموس الذاكرة ومعرفة نظاميّة قبليّة بالقاعدة النحويّة التّي تتيح للنّص انتظامه واتّساقه، وتفتح للقارئ قواعد الفهم والتّركيب الاستنباطي.

«لكنّ قواعد الإرسال لا تستدعي بالضرورة الإنبناء على القواعد المألوفة، ففي لغة المعتوهين مثلا Glossolalie، حيث يسلّم المرسل–نفسه– بأنّه لا وجود لتأويل لساني ممكن، غير أنّ هناك وقع عاطفي واقتراح فوق لساني في الأغلب»[1]، هذا من جهة المرسل لكن المرسل إليه يستلّذ طُعم الاستهلاك التّغريبي للملفوظات.

إنّ الكلمة إذًا سيقت في تكوين تسلسلي، تكتسي قيمة خاصة يمنحها لها السّياق الجملي وهذا ما يتوافق مع نظريّة النّظم "الجرجانيّة" التّي تدعوها هذه الظّاهرة "بالتعاليق اللّفظي" وبعده جاء دي سوسير ليحدد مفهوم القيمة، إذ أن دخول الكلمة في شبكة دلاليّة يمنحها طاقة دلاليّة إنفجاريّة فكيف على مستوى الوحدات الجزيئيّة المشكّلة للبنيّة الكبرى، هذه الأخيرة التّي يصبح لها مدلول مركّب تشكّله الجزيئات النصيّة.

«إنّ النّص الأدبي من أعقد الأنماط التواصليّة ذلك لأنّه يحوي ثقوب نصيّة على القارئ أن يرقعها أو جيوب نصيّة عليه أن يملأها باعتباره نسيج من المسكوت عنه Nondit »[2]، على أنّ هذا الملء لا يتأتّى من العدم فهناك "إشارات نصيّة" تسهم في وعي القارئ وتشكيل نظريته التأويليّة انطلاقًا من توسعة الدائرة التخاطبيّة الضيّقة ظاهريًا والمتّسعة باتّساع الدائرة المعرفيّة المحنّطة في ذهن القارئ والتّي يعمل النّص على انعاشها، وتدرس هذه الإشارات النصيّة ضمن ما يُعرف بـ" النظريّة التداوليّة" التّي يختصّ قسم منها بدراسة أفعال الكلام، «هذه الأخيرة التّي تتفرّع إلى أصناف فعليّة منها ما يُدعى بالأفعال

[1]–مجموعة من المؤلفين: طرائق التحليل السرد الأدبي: دراسات–منشورات اتحاد كتّاب المغرب– ط1: 1992، الرباط. ص157.

[2]–المرجع نفسه، ص158.

المساعدة»[1]، التّي يقوم فيها القارئ بعمل استدلالي بسيط توفرّه الإمكانات النحويّة و الإحاليّة من أجل فهم النّص وتأويله.

– القارئ يعيش على ما يصدره له النّص من فائض حمولة سيميائيّة يتخلى عنها النّص بالاقتصاد اللّغوي أو ميكانيزم أسلبة أو شكلنه: كالحذف والبياض...الخ، أو يتيح للقارئ فرصة الاطّلاع من نوافذ قد تكون مغلقة أو نصف مفتوحة أو مفتوحة...إلاّ أنّ النّصوص التّي توفّر لك هذه الإجازة هي النّصوص التّي تحمل بين جنباتها وظائف جماليّة، في حين تُعفيك النّصوص الموجّهة (التعليميّة والخطابيّة مثلا) من هذه المهمّة فهي تكتفي بتحقيق ذاتها على مستوى نص القارئ، وتبخل عليك بالمعنى إلاّ ذلك الذّي يُضيّق في حدود الشكل، في حين تنحرف النّصوص الأدبيّة وتتجرّد من نحويّتها في سبيل القارئ، ولا ترسم لنفسها نموذجا خاصًا يتحكّم في ديناميتها، فهل للقارئ الحقّ في امتلاك هذا النّموذج النّصي؟ وهل للنّص الحقّ في امتلاك قارئ نموذجي؟.

– إنّ النّص في كيانه اللغوي جملة من المتتاليات المستّنة والمشفرة أو بالأحرى كتلة لسانيّة مجزّأة فيزيقيًا ومتضامة ميتافيزيقيًا، يشدها طرفين في أبسط صور التّواصل (مرسل ومرسل إليه) لكنّ الرّسالة اللّغويّة في بساطتها كيان معقّد لا يخضع في فهمه وتأويله للنّص معزولاً عن سياقه، وهو ما يضمن للنّص قدرة على الانفلات من أحاديّة التّأويل والافتراض، «هذه الأمزجة من الافتراضات الدلاليّة لا يقدّمها النّص المكتوب، بقدر ما تظهر في الخطاب الشّفوي بتضافر الإيماءات، هذه الأخيرة تظلّ ناقصة بحكم أنّ التّواصل الإنساني تواصل سيميائي أكثر منه تواصل لساني تام، "فاللّغة" تتدخّل دائمًا كإبدال... »[2].

– إنّ النّص كفعل تام منجز ومقتضى في الزّمان، فإنّ القارئ ينفخ فيه من روحه ليحيا في الظرف الأدبي، ولأنّ معماريّة النّص "L'architexte" كما يسمّيها "جنيت" تتطلب من المهندس وضع مخطط افتراضي يراعي فيه المستهلك "القارئ" تمامًا كعمليّة البناء المعماري،

[1]– ينظر: فان دايك.النّص والسياق، تر: عبدالقادر قيني، إفريقيا الشرق: 2000م. بيروت.

[2]– رولان بارث. المغامرة السيميولوجية، تر: عبد الرحيم حزل ط1: مراكش 1993م. ص38.

فعمليّة التخطيط هذه تخضع لتوقعات ردود الأفعال المبنيّة على الاحتمالات الملغاة والمتوقّعة، وفق النّموذج السردي المعروف الذّي وضعه "غريماسGrimas" والقائم على أربعة مفاهيم نوجزها في النقاط التاليّة:[1]

الإنجاز : Performance الإيعاز : Manipulation

الكفاءة :La compétence الحكم : Sanction

ويتّم الانتقال فيها من مرحلة إلى أخرى بشكل تعاقبي عن طريق "عمليّة التّحول" هذه الأخيرة علامة دالة على سيرورة وحيويّة السّرد، وفي آخر مراحل هذا التكتيك السردي " الحكم" يتّم تقويم العمل الأدبي، تقويمًا ذاتيًا وغيريًا، أمّا الغيري منه فيتعلق بالقارئ الذّي يتذهّنه، المؤلّف، والذّي يعبّر عنه "أمبرتو إيكوEmberto Eco" بالقارئ لكل الافتراضات التّي ألصقها به المؤلف، فالتّفاوت المعرفي أمر واقع، والمطابقة الذهنيّة بين الطّرفين أمر وهمي لا جدال فيه، ولا يمكننا في هذه الحالة إلاّ أن نتحدث عن مقاربة لا عن مطابقة فـ" القارئ الذّي يبدي عجزًا موسوعيًا ينتظر أن يقع له تحول في الفهم الصحيح "[2]والحقيقة أنّ هذا العجز لا يقع على المستوى البنيوي بقدر ما يقع على مستوى الكفاءة والإلمام،لذا فإنّ المنتج يفترض قارئًا يتمتّع بنفس الكفاءة التّي تكون توليدية في إطاره الذّاتي، وتنقلب كفاءة تأويلية عندما تقع بين يدي القارئ، وتصبح العمليّة تبادليّة قائمة على أساس تعاونيّة يستقي فيها المؤلف وسائله النصّية بناء على نمذجة قرّائه، فله أن يسألب لغته، ويضبط موسوعته، ويسيج حدوده ويتصرف في متونه... والمؤلف ذاته يقع في أغلال الشكل الأدبي الذّي انتخبه ليتبنى مقاصده، فيتأمل قارئًا محددا، وتصير العمليّة معكوسة حين يتأمل القارئ كاتبًا أَلِفَ التعامل مع أنماطه الاعتياديّة، وبذلك تقع مسؤوليّة إنتاج النّص على كلا الطرفين،

[1]– ينظر: عنوان المقال: في البنية القصصية ودلالتها، مجلة الحياة الثقافية عدد41– 1986 الصادر، وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية. ص18.

[2]– مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات–منشورات اتحاد كتّاب المغرب– ط1: 1992، الرباط. ص 160.

ويصبح النّص كائنًا طفيليًا يقتات على ما ينتجه المؤلف والقارئ معًا، ومن جهة هذا الأخير يصبح كالعجينة الطريّة التّي تتيح لك تسويتها بالطريقة التّي تختارها، وقد تكون في بعض حالاتها علبة جاهزة مغلقة على ذاتها تترك للقارئ فرصة استهلاكها وحسب دون أن تجعله يفكّر في طريقة لإعادة استهلاكها إنتاجيًا أو الاستفادة من فضولها وفضلاتها، لكنّ القارئ المؤول Lecteur Interprétant لا يرضى لنفسه مثل هذا الدور الذّي يقصيه من لذّة النّص ومتعة قياديّة نحو الطريق الملتوي المنحرف، وبالتّالي تُعرض نفسه لمخاطر الرؤية بدخوله "المغامرة السيميولوجية" وفتح نافذة النّص على تعدديّة القراءة وقلب السياقات والمراوغة التأويليّة ... رافضًا بذلك تفصيلات الرؤية التّي يقترحها المنتج.

إنّ "أفق توقع القارئ" يكسر الكاتب خطيته، ويعمل على تشويش ذهنه بإيرادات شاذة، وقد اعتاد القارئ على الجاهز فتكونت لديه نمطيّة تأليفيّة مجردة قد تكون في الغالب سبب الخمول الذّهني والعدول عن الفهم الثقافي، فبعض الكتّاب يعمدون إلى الفئة الغالبة من الجمهور يسددون إليهم أهدافهم ويطرحون فيهم منتوجاتهم بغرض تجاري (الفئة الاستهلاكيّة)، والمعلوم أنّ الأغلبيّة الساحقة تسعى وراء التسليّة، التّي لا تتحقّق بحسب الكاتب ألاّ بإحداث فعل مباشر لتوقّع رد فعل مماثل.

يقول "إمبرتو إيكو Emberto Eco":«ليس هناك نص مفتوح أكثر من النّص المغلق»[1]، لأنّ النقطة في آخر السطر تحيل على كلام محذوف ومسكوت عنه، في حين أنّ النّقاط المتتاليّة تحيل على المماثلة والقيّاس على المقياس، ذلك هو حال النّص المغلق والمفتوح.

هل يقرأ النّص بعنف أم يقرأ بالتّعاون معه؟

يتحدّث البعض عن تفجير النّص، والتفجير تخريب، ولكنّ الأقرب إلى الصواب معايشة النّص سلميًّا والتّحقيق معه واستدراجه لينطق بغير ضغط عصبي لا من طرف

[1]– مجموعة من المؤلفين: طرائق تحليل السرد الأدبي، مرجع سابق. ص162.

القارئ ولا من طرف النّص الذّي يمارس ضغطًا أيقونيًا على محتضنه في كنفيّه المادي والفكري.

إنّ النّصوص بقدر ما تتعقد بقدر ما تخلق المتعة والضياع، وإنّ سرّها يكمن في انفلات من قيود الفعل التأويلي الفاصل في أمرها، وعلى ذلك كانت النّصوص المفتوحة أَوْلى النّصوص بالقراءة والمراقبة، ما شجّع على الانجذاب إليها، اقترانها بالتدقيقات الفطنة التّي يعمل الموجه على تسريبها بين دفّات السطور، ومؤاخاتها وإن تناقضت تعاضدت، وإن انغلقت انفتحت مغاليقها.

أمّا الصنف الثاني من القرّاء، فهو الذّي يسميه "فان دايك" :القارئ المثالي Le lecture idéal تتوفّر فيه بعض السمات القرائية التّي لا تتوفر لغيره، ويبلغ بها درجة المثاليّة، ويظل هذا النوع كائنًا متخيّلاً يتوازى والكتاب المثالي الذّي يرسم لقارئه حدود مبهمة ولا نهائيّة، ويُلحق به فطنة وموهبة تحليليّة استيعابيّة تتطاول على درجة ذكائه في خلق المنعرجات اللسانيّة، والتّحكم في مداخل النّص ومخارجه والإحالة على الإحالات التّي تنفض الغبار على المرجعيّة النّصية والقراءة المتقاطعة والمتغيّرات «التّي يمكن تحليلها بأنّها تبديلات في التبئير»[1].

ويشير "جويس" إلى أنّ النّص غير المقروء هو نص بغير قارئ مفترض وأنّ النّص المفتوح يسمح لنا بالحديث كقراءة وفق استراتيجيّة خاصة يتبنّاها الكاتب ويتعمدها.

[1]– جيرار جينيت. خطاب الحكي، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، ع.الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2 ،1997م. ص205.

* حميد الحمداني. القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي في العربي، ط1: 2003م. ص205.

21-1-فعل التأويل والاستعمال النّصي:

إنّ النّص باعتباره بنية تخييل أو بنية شبح* كما يرى بليسنر Blissner، تتم على مستوى قطبي العمليّة الإنتاجيّة التّي تُبنى أساسا على تحاور جدلي حر متبادل بين الذّاتين الإرساليّة والاستقباليّة كإنتاج واستعمال الإنتاج، على أنّ هذا الإنجاز التحاوري لا يخلو من جماليّة خاصّة لا تخلو هي الأخرى من المكر والمراوغة.

«ومن طرق التفويض الاستلهامي في القراءة الواعية المندمجة لاكتشاف مواطن الإبداع الكامنة في بطون الخطابات الأدبيّة، هو عقده لمقارنة بين نصين يحملان نفس المتن الحكائي ومصاغان على أكثر من وجه ظاهري، تمامًا كتلك النّصوص المعاد اجترار قيمها بفارق سطحي ،أو ما كان يعرف قديمًا بالسرقات الأدبيّة وللاستدلال والمفاضلة لك بيت عنترة بن شدّاد العبسي الذّي يقول فيه»:[1]

أُقَاتِل كل جبّار عنيد ويقتلني الفراق بلا قتال

ويأتي المتنبي بعده ينسج على نوله قائلا:

نعد المشرفيّة والعوالي وتقتلنا المنون بلا قتال

وللقارئ فضل الكشف والمكاشفة وإن كان الأمر في هذا المقام لا يتعدى ميزا تركيبيًا استبداليًا بسيطًا لا يصل إلى مستوى النّص بتفرّعاته وروافده العقديّة، فكل حكاية تصبح حكاية أخرى تضاهي الأصل أو تقل عنه، والبون مهمة القارئ لفرزه.

وإستراتيجية الانجاز تقتضي حالتين يكون فيهما المنجز مخيّرًا بين أمرين، إمّا إخضاع العلامات النصيّة إلى الضبطيّة أو توسيع أفق اشتغال العلامة سيميولوجيا، أمّا الحالة الأولى نستطيع التّمثيل لها بحالة الرّوايات البوليسيّة التّي تقولب على نهج موحد مع طفيف من الاختلاف الفرعي ولكنّ النمذجة ثابتة، ورغم ذلك يظل النّص القصصي البوليسي

[1]- عبد الرحيم الكردي. الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات ، القاهرة، ط2: 1996م. ص59...68.

ذا حظوة لدى المتلّقي وإن حافظ على ثبات أفقه، إنّ الإعلان عن مجيء "حياة" على لسان "ناصر" في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي يعني شيئًا واحدًا عند "ناصر" هو زيارة أخته له في المنفى رفقة الوالدة، ولكنّ الأمر خلافه لدى "الراوي البطل" فهو يعني إمكانيّة لقائه بالمرأة التّي طالما انتظرها، وبذلك يختلف استعمال الشيء الواحد من زوايا نظر متعددة وفقا للعزائم والإرادات، وهو استعمال مشروع ما لم يكن فيه لبس يذكر.

21-2-القارئ الذاتي:

يوجد المؤلف ضمن الحكي سواء فضحه النّص أو لم يفصح عنه، فهناك أمارات تكشف عنه النقاب منها:

1-الأسلوب.
2-الوضعية البسيطة (الأنا كفاعل تجريبي). 1
3-تدخل الفاعل الغريب عن الملفوظ والظاهر في مستوى ما من النّص.

فضح المرسل عادة ما يزامن مع فضح المرسل إليه، فكلاهما ينشط الآخر، الأول بإرادة قصدية والثاني بنية تأويليّة والقارئ النموذجي يحمل شحنة موجبة بالضرورة والمعبأة من جهة المؤلف لكي يمنح ذاته طاقة إبداعيّة تحفيزيّة تحيينيّة ونافذة للرؤية الكامنة والممكنة.

والحقيقة أنّ اقتصارنا على مصطلح "القارئ" وتحديد ماهيته وأنواعه أمر جائر يبخس حق الطرف الثاني من العمليّة التواصليّة الجماليّة في التأطير والتنظير فالمؤلّف نفسه لا يعدم هذه الصفة، فمن خلال المطالعات المتكررة للذّات المتلفظة الواحدة، يتشكل لدى المتلقي رصيد أو تشكيلة معرفيّة عن مراسيم المرسل تختلف عن الفرضيّة التّي أسسها المرسل عن المرسل إليه ذلك لأنّ الثانية قائمة على الممارسة العمليّة المتحققة من خلال السلسلة الإبداعيّة الصادرة للمؤلف والتّي يحتفظ بها القارئ في حافظته، في حين أنّ الأولى مبنية على الأوضاع الاحتماليّة.

وهذا القول لا يقضي بضرورة الثبات في المنظومة الإبداعية، فالخروج عن القاعدة أمر شاذ، والشاذ في الأدب يقاس عليه، إنّ "الفعل التعاوني النّصي" يطالب القارئ النّموذجي بالقراءة الانعزاليّة Lecture solitaire حيث المقصد التجريبي فيها مفصول عن المضمون الإيديولوجي الموجه سلفا عن طريق التلفّظ وعليه تحقيق التّعاون النّصي بين نموذجي إستراتيجيتين متكاتفتين أكثر من تحقيقه على مستوى الفاعلين الإنتاجيين المطالبين كمجربين بوحدات فيلولوجيّة نسبيّة التفاعل ما لم تقم على قسمة سنن عادلة بين طرفي المعادلة، فاختلاف الموسوعة الإرسالية لأحد الطرفين يؤدي بالضرورة إلى استبداد أحدهما على الآخر ثقافيًا، وزيادة على ذلك تبتعد المسافة التّواصليّة بين الطّرفين ما لم يتحقق شرط الإحاطة بالسياق التّي تمنح للنّص حياة جديدة في ظل التّداول الاجتماعي للنّصوص.

إنّ التضمينات النّصيّة التّي قد يتعمّدها الكاتب أو يرتجلها قد تقرأ بقصدية أو اعتباطيّة وهو ما يجعل القارئ يحيط المؤلف بعلامات استفهام تقوده في الغالب إلى تحقيق رؤية ظرفيّة، أو "بورتريه" عنه وتدفعه لصياغة العالم الروائي وفقا لعالمه الحقيقي والتّي تساهم مفهوميًا في فض مغاليق النّص.

2- تطبيقات

2-1-ملخص الرّواية(الحدث):

- **الأزمـان المظلمـة:** أوّل روايـة عربيـة مـن الخيـال العلمـي تعكس تصـور لقرن بـدأت ملامحـه المرعبـة فـي الحـادي عشـر مـن الشـهر التاسـع، وهـي إحـدى الروايـات السـاخنة التـي عنـي بهـا مؤلفهـا عنايـة خاصـة، فاستوحاها مـن الأحـداث المؤلمـة التـي مـر بهـا عـالم اليـوم، استغلها الكاتب بطريقة مثيرة للجدل يمتزج فيها الخيال بالواقع و تحكي عن هموم الإنسان المعاصر و خوفه من المستقبل وسط عالم مضطرب يسود فيه جبروت الطغيان، و صيغت الرواية على هذا المنوال من أجل تحقيق غايات علمية و أدبية و تربوية في حبكة مشوقة تثير لدى القارئ الفكر و التأمل، و تمده بالمتعة في القراءة و ملخص الرواية كالآتي:

- **الفصل الأول: البنـاؤون الأحرار:**

يلتقي "قاسم" بطل الرواية رجلا لا يعرفه يستقل معه سيارة إلى أن يصلا إلى حاجز أمني مزيف و استغرب عدم إيقاف رجال الأمن له في المطار إلى أن وصلا إلى بناء ذي طابق واحد في ظاهره و ذي طابقين تحت الأرض، استقبله شيخ في الخمسين من عمره، و استعد لرؤيته أشخاص آخرون، ومشى به الشيخ إلى أن وصلا إلى مكتب فخم، اعترت "قاسم" موجة من الاستفسارات عن المكان الذي هو فيه إلى أن أوقفه جواب الشيخ أنه في المقر الرئيسي لجمعية إنسانية حرة (البنائين الأحرار)، و تتنقل تحت اسم " جمعية السياحة و الاصطياف" ولها عدة مقرات في المدينة تحت هذا الاسم، وكان قد اختاره المجلس التأسيسي ليكون عضوا فيها لأنّ اختصاصه عالي،وقد أرغموه على الانضمام إلى هذه الجمعية التي تملك فروعا في كل أنحاء العالم، و تقتصر مهمته على تنفيذ تعليماتهم التي وجد نفسه مجبرا على تنفيذها، ثم أدخلوه غرفة نوم ما لبث أن غاص فيها في خدر عميق و رأى حلما عجيبا ،ثم ما لبث أن استيقظ حتى رأى امرأة صارخة الجمال أمروها أن تقوم على خدمته حتى في أرق التفاصيل، و أمروه بتغيير طريقة لبسه و أُسكن في شقة فخمة، أين أخبره رجل كهل طويل الشعر و أشقره كان ممن من حضروا قسم "قاسم" و أخبره أنه رآه في

روما وسط فتيات يحدثهن عمن صمم " البانثيون" و أنه دمشقي كذلك تعرض لهجوم بعض المتعصبين.

كُلفت الفتاة الحسناء أن تلبي كل رغبات "قاسم" وهو ما أثار استغرابه و حاول العودة إلى أهله فمنعته ،انفرد قاسم بالفتاة الجميلة في صالة الضيافة التي توفر للذي ينعزل فيها كل وسائل الراحة ،و تمكن قاسم بفطنته أن يكتشف كاميرا مراقبة على قرص المصباح، حاول أن لا يظهر ذلك، حاولت الفتاة التقرب إليه وهو يبعدها بشدة و يحكي لها حياته في أمريكا وهو يسألها عن حياتها بالمقابل لكن الفتاة كانت تراوغ بذكاء، و اعتذر لها ووعدها بأن يعوضها ليلا، و بقيت الفتاة تسهر على راحته، و تعرض عليه مشروبات تريح أعصابه كان "قاسم" في داخله يتعرض لعذاب كبير، «وقد شعر أنه أسقط في يده، وهو يسحب إلى داخل دائرة غامضة، قد تسبب له الخروج عن كل مبادئه و أخلاقياته»[1] ، تعرض "قاسم" لعذاب مرير «أية جمعية هذه التي تسيطر على أصحاب القرار، و تملي عليهم إرادتها و تستقطب ولو بالقوة أصحاب الكفاءات و المبدعين، ظل يتقلب في سريره، وقد جافاه النوم...»[2]، بعدها رافق الفتاة الجميلة "مالا" إلى الحفل رفقة رجل كث الشوارب يدعى "ديراك" وحين دخل إلى مقصف المسبح سمع تعليقات النسوة حول "مالا" فأجابتهم أن مهمتها هكذا تقضي باصطياد العناصر الجديدة و إدخالها المجوعة و ترويضها.

وجد "قاسم" نفسه في مكان يغص بالمصورين و الإعلاميين و بدأ أحد الجالسين يعرفه بالحاضرين وكانوا شخصيات من أصحاب المال و الجاه المعروفين في البلد.

صحا صباحا فوجد ورقة تركتها "مالا" عليها رقم هاتفها تطلب منه الاتصال بها إن شاء، و اصطحبه "ديراك" بعدما مر بنقطة تفتيش على الباب، حتى وصلا إلى "فيلا" فخمة، واستقبله الحرس و الخدم وهم يؤدون له الولاء و الطاعة، ثم دخل إلى غرفته فاستقبلته المدعوة "هنا" بعدما دعت نفسها إلى مخدعه ثم حضّرت له القهوة و خيّرته في أطباقه

[1]- عمران طالب.الأزمان المظلمة.دار الفكر. دمشق.ط1 ،2003م. ص21.

[2]- المرجع نفسه. ص21-22.

المفضلة، فهم يعرفون عنه كل شيء، ثم سرعان ما رّن الهاتف أمامه، كان صوت "مفيد" أخبره أن صوره تملأ الصحف و المجلات فاغتاظ قاسم كثيرا، وعرض عليه "مفيد" أن يلتقي به، فتفقد جدول مواعيده المكتظة.

تساءل "قاسم" هل من الممكن أن يمتلك مثل هذه الفيلا و أن يخدمه مثل هذا الجمع من الخدم وهو الذي اعتقد أنه سيعاني في بداية عودته إلى بلده، و سرعان ما اكتشف في الصباح أن "ديراك" هو سائقه الخاص وقد رافقه إلى مقر عمله أين استقبله الموظفون بالزهور، وفي الطابق الثامن ظهرت له موظفة أنيقة تدعى "سالي" وهي أمينة سره قادته إلى مكتبه، أعطته رقما سريا لكُتيب يعرض فيه عليه واجباته التي ينبغي أن يقوم بها، لم يصدق "قاسم" شعر أنه في حلم، لابد أن لهذه الجمعية نفوذ كبير حتى يعينوه موظفا على هذا القدر من الأهمية، جعل "قاسم" يستعرض ما في الكتيب فإذا به يستعرض فيه تاريخ الجمعية و الأشخاص الذين توالوا على المنصب الذي يتبوأه، و سرعان ما اكتشف أن الأوامر التي سينفذها تصل إليه يوميا وأن أعضاء الجمعية سيتعرف إليهم من إشارات و رموز خاصة و صفها الكتاب، ووجد أمامه قرصا وضعه في جهاز الحاسوب فإذا به يجد صور لشبان و شابات طلب منه تفقد الأوامر التي يكلفهم بها، و سرعان ما تجمد قلب "قاسم" وهو يستعرضها، منها أوامر بالقتل و أوامر بحرق مكاتب و بيوت و أوامر بوضع بيوض حيوانات زاحفة في البحيرات و خزانات مياه...الخ.

ثم دخلت "سالي" أمنية سره تحمل معها جدول المواعيد اليومية و عدد من الكتب و المعاملات كانت الأولى تتضمن الموافقة على شراكة تكنولوجية إقليمية، و الثانية صرف أربعة ملايين دولار لدعم جمعيات قطاع خاص، لابد أنها جمعيات تتفرع عن الجمعية ...الخ.

ثم دخل الشبان الذين يفترض أن يقابلهم واحدا واحدا، كانت "سالي" تشبه زوجته المتوفاة و ربما يكونون قد انتقوها له لشبهها بها، وهي تبدو صغيرة لتتورط بهذه اللعبة الخطرة.

دخل أول شاب أمام "قاسم" طلب إليه أن يوزع صندوق العينات التي تحتوي بيوض زواحف على البرك الشرقية المحيطة بالمدينة.

ثم دخل شاب آخر طلب إليه حرق بيوت أحدهم و كان يعرف الأوامر مسبقا على أن يقدم تقريرا كل واحد منهم عن العملية كل مرّة، ثم دخلت فتاة بعد الشابين كانت مهمتها وضع قنبلة في سيارة أحد الكبار وهو تاجر ثري يبدو أنه خرج عن خط الجمعية و استغلت الشابة حب التاجر لها لتنفذ عمليتها، ومن الغريب في الأمر أن زارت والدة قاسم قاسمًا في مكان العمل و اضطر لاستقبالها في غرفة الاستراحة بعيدا عن المراقبة و بدت والدته مستاءة لما هو عليه من حال و أخبرته أن حالته لا تعجبها، فأحس "قاسم" وهو يودعها أن ما يقوم به هو نسف للقيم و المبادئ التي تربى عليها.

ثم كان عليه أن يستقبل المدير العام للتكنولوجيا التطبيقية، الفرع الإقليمي الذي يمثل عدة دول في المنطقة تبين فيما بعد من حركاته و إشاراته أنه عضو في الجمعية.

في الغرفة الجانبية الخالية من المراقبة سأل "قاسم" "سالي" عن سبب وجودهما في هذا المكان وعن الشبه الكبير بينها وبين زوجته، فأخبرته قصتها وعن عذاباتها مع زوجة أبيها التي دامت أربع سنوات وفي السنة الأخيرة اكتشفت "سالي" عشيقا لزوجة أبيها وكان يحاول مغازلتها فصحت يوما على مقتل أخويها و ألصقت التهمة بسالي و اقتادتها الشرطة إلى سجن الأحداث و توفي والدها في المستشفى، ودرست "سالي" و تعلمت في السجن إلى أن أتى رجل كبير في السّن فأخرجها وهي في سن التّاسعة عشرة على أنه أحد أعمامها المغتربين قضت معه أربع سنوات ثم عرضوا عليها هذه الوظيفة فخضعت لدورة تدريب صعبة ثم ما لبثت أن أصبحت عضوا في الجمعية، ثم صارحها "قاسم" بانجذابه إليها و رغبته في أن تظل إلى جانبه فلم تمانع.

استقبل في إحدى المسائي "قاسم" صديقة منذ الصغر "مفيد" الذي انبهر بروعة المكان و فخامته ولم يصدق أن صديق طفولته يعيش في مكان كهذا و طلب إليه أن يوظف

لـه ابنتـه، «تفقد "قاسم" تقارير العمليات التـي نفذت و التـي من بينهـا زرع بيوض الزواحف (من ضفادع و برمائيات و زواحف) في القريـة التـي تسكنها أم "قاسم"، فشعر بالذهول و الخوف، لقد تورط "قاسم" حتى أذنيه في قضايا اعتبرها مزحة في البداية، ثم بدأ يستشعر خطرها ولكن بعد فوات الأوان»[1].

أمـا الآن فهـو يتلقـى أوامـر مـن الكبـار للتدمير و الحـرق و التخريـب، و لكـن كيـف يستطيع التمرد و التخلص منهم، لقد رأى ما يمكن أن يفعلوه به إذا حنت بقسم الجمعية.

في هذه الأنحاء بدأت آلاف بيوض الزواحف و برمائيات تفقس في خزانات المياه و البرك و التجمعات المائية مهددة بخطر كارثي مميت.

في الليل استقبل "قاسم" تلك الفتاة الصارخة الجمال التي تدعى "نيللي" و التي قامت بتفجير ذلك التاجر الغني و طلب منها أن تحكي له قصتها فاتضح له أنها فقدت والديها في انفجار و كانت صغيرة السن بحيث لا تذكرهما ثم تبناها رجل ثري و عندما كبرت تزوج بها ثم ما لبث أن توفي باحتشاء قلبي.

«شعر "قاسم" أن الفتاة تشكل أداة كبيرة في أيدي المتشرفين على تلك المنظمة الدولية الغريبـة التـي وضـعته فـي دائرتهـا دون أن يملـك حـق الـرفض، كانـت مبرمجـة لتنفيـذ أي شـيء...فالمهم أنهـا كانـت تتصـيد المتعـة و النفـوذ، كانـت أشـبه بحيـوان مـدّجن لا إحسـاس لديه»[2].

أخبرت "سالي" "قاسم" أن الحيوانات البرمائية و الزواحف قد بدأت تنتشر في المنطقة وقد تكبر، حتى وصلت إلى أحجام كبيرة و مرعبة حينئذ أحس "قاسم" بضرورة زيارة أمه، فجهزت لـه "سالي" ما يلزم ليصل إليها و أعطته هاتفا نقالا صغيرا، و أخبرت "ديراك" أنه يرغب في زيارة بيت المتعة المنزوي، و كانت قد رسمت له طريق الخروج من باب خلفي و

[1]– عمران طالب.الأزمان المظلمة. مرجع سابق. ص50.

[1]– المرجع نفسه. ص54.

رتبت لـه الصـعود فـي سيارة أجرة و تغيير بعض ملامحـه ليتجـه صـوب المنطقـة المنكوبـة، وصل "قاسم" في تلك الليلة إلى بيت والدته فرأى حالة الرعب التي تعيشها و خادمتها "لمعة"، حـاول أن ينقل والدتـه إلـى مكـان آمـن، لكـن أمـه أبـت أن تتـرك بيتهـا، فقـام صـديقه "شـاهد" بإرسال أمه و أختيه لمساعدة أم "قاسم" في القضاء على هته الحيوانات المسمومة و المؤذية ولم يغادر "قاسم" بعدما تم استدعاؤه إلا بعد أن اطمئن على والدته وعلى مقاومتها للحيوانات التـي بـدأت تـنجح، ثـم قفـل "قاسـم" راجعـا بعـد أن وقـف علـى هـول مـا رأى وبعـد أن أوصـى "شاهد" بأمه خيرا، وجد ناسا في الصالة الرئيسية ينتظرونه أخبروه أن هناك أناسا في الخارج ينتمون إلى الجمعية طلبوا إلينا إمكانية التدخل لإيقاف الكارثة مقابل شروط وضعتها الجمعية يجـب أن تنفـذها السـلطات و كانـت الجمعيـة قـد رسـمت كـل شـيء و خططـت لـه و هيـأت رجلين للتفاوض مـع السلطات، كمـا أنهـا قدمت كحلـول نـوع مـن السـناجب المتطاولـة بمـواد سـامة تقتـل الضـفادع التـي تتغـذى عليهـا بسـرعة هائلـة، و هكـذا تـم الإتفـاق مـع الممـولين و كانت المؤسسة العلمية التي تقدم عناصر المكافحة الحيوية...هي مؤسسة الدكتور قاسم...و مبدأ المستشاران (عضوا المنظمة) يتصلان بالمسؤولين في الدولة الذين نادوا بهلع لإنقاذ المنطقة...و فرضت المنظمة شروطها.

قرر "قاسم" أن يصطحب (هنا) معه للمنزل الذي خصص لمتعته، ليذر الرماد في عيون من يراقبونه ليتصل بصديقه و يطمئن على والدته، ثم ليتصل بالرقم الذي أعطته له (مالا) في مركز الجمعية، و أخيرا تمكن من الاتصال بـ "مالا" بعيدا عن الأعين و بحيطة مبالغ فيها، التي أخبرته أنهم سيسلمونه منصبا كبيرا يخدمهم فيه أكثر لكنه سيدمر الكثير من البيوت و يقتل الكثير من الأبرياء أيضا، و إذا لم يستمر في الخضوع لهم سيدمرونه بوسيلة لا تخطر على باله أبدا ثم اتصل به "شاهد" ينعيه خبر وفاة "قاسم" و أمه و أختيه و يعلمه بأنه حدد يوم الجنازة بغد، ثم عاد إلى بيت متعته فوجد "(هنا) بانتظاره، وهي بكامل أناقتها وهي ترتدي لباسا خاصا حاولت فيه أن تظهر أنوثتها، لم يستطع تقبل فكرة مداعبتها، و صورة أمه الميتة تتخايل أمامه، و قد لحظت (هنا) ذلك.

– ألا أعجبك ياسيدي؟

– بالعكس أنت رائعة جدّا يا (هنا) ، و لكن رأسي يؤلمني.

– سأزيل منك كلّ تعب و توتر، تعال إليّ يا سيدي، سأقوم بتدليك رأسك و جسمك، سأزيل كلّ آلامك.

«و برشاقة و حيوية و حرفية متقنة تمكنت (هنا) من استلال تعبه، و أنسته قليلا متاعبه، فنام على صدرها وهي تهدده كالأم الرؤوم، ولم يضع سوى على طرقات الخادم الذي حضر ليبلغه أن (ديراك) بانتظاره»[1].

دخل رجل مألوف تعرف عليه "قاسم" فيما بعد فهو الذي أشرف على قسم ولائه للجمعية و أخبره بوفاة أمه و أنها ستقام لها جنازة لائقة يشارك فيها الجميع.

عاد بعد ذلك "قاسم" إلى مكتبه ذاهلا حزينا لما يحدث فوجد جمعا بانتظاره، كان حفلا هادئا لترقيته إلى منصب أعلى، اقتصر على بعض أعضاء مجلس إدارة الجمعية، و كان منصبه الجديد تحت اسم (المدير الإقليمي للمنظمات و الهيئات و مراكز البحوث العلمية في الشرق)، عرف عندئذ أن الأوامر التي سيعطيها ستكون أكثر بشاعة و دمارًا فبدأ يخطط للقيام بأعمال معاكسة تدمر رؤساءه و المشرفين عليه، و تمكن بمساعدة سالي و الحاسوب المركزي و الأسرار التي أهّله مركزه الجديد من الإطلاع عليها ان يقتنص عناوين العديد من أولئك الناس، وحين استلم موقعه الجديد و بدأ يعطي أوامره بالقتل بدأت المجازر تحصد أرواح المشرفين على أعماله و طالت أعضاء في مجلس إدارة الجمعية الدولية التي تسيطر على العالم و رغم أجهزة الرقابة و الأيادي الطويلة لأولئك المتسلطين، فقد اختفى قاسم و سالي يوما مخلفا وراءه لغزًا محيّرًا، و لكن القدر كان يخبئ له أحداثا أخرى، أحداثا لا يصدقها العقل.

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص72

- **الفصل الثاني: الدخول في عالم الغد:**

ومرّت أشهر على ذلك المتأم وكاد ينسى لولا ذلك الحادث، رأى في منامه أن رجلا كهلا كان يرتدي زيّا غريبا يركض وراءه و يناديه بالدكتور هاني، وما لبث أن أحاط به الحرس و طلب إليه الكهل أن يرافقه إلى قصر الحاكم، و هناك تعرف عليه و اقتيدت على مرأى عينيه امرأة و ابنتها أفهمه الكهل فيما بعد أن النسيج الخلوي لهما يطابق النسيج الخلوي للأميرة، و لم تكن العجوز الواقفة أمامه إلا تلك المرأة التي ربّته بعد وفاة والديه حتى كبر و اختص بالجراحة ولم ينفصل عنها وظلّ يكن لها المحبة و الاحترام و يزورها بين الحين و الآخر، كان الأمر يتعلق بنقل بعض أعضاء المرأة و ابنتها وزرعهما في جسم الأميرة بدل أعضائها التالفة...و استمر الحلم و رأى (هاني) نفسه يدخل إلى جناح مددت فيه الأميرة و جسمها مكسور ووجهها شاحب هزيل كأن ليس فيها بقايا كائن حي يحاولون إنقاذه، حاول الطبيب أن يعاين الفتاة فصرخ به الشيخ بأن لا يلمسها، فاكتشف الجرّاح بأنها تحمل جنينا في بطنها فأخبر الشيخ فظنه مخبولا، ثم صرخ بالجمع ليخرجوا ليعاين المريضة، فخرج الشيخ وهو يتهدد الطبيب، ثم ما لبث الطبيب أن أخبر الأميرة بحملها فأودعت ذلك الشيخ الذي كان يصرخ بالطبيب فهو مستشاره الأول الذي ينفذ له كل رغباته و آثامه، تمنت الأميرة لو أن صديقها عامرا حاضرا في غياب دور أمها فهي واقعة تحت طائلة ابتزاز زوجها، أما عامر فهو ابن معلمها، إنه الصديق الوحيد لها في العالم، ذكي أريب شجاع يشترك أحيانا في تعليمها، معلمها رجل نادر إنه موسوعة متحركة و إنسان خيّر.

حضر زوج أمها وهو يحدج الطبيب (هاني) باحتقار و أخبرته أن الأميرة في وضع صعب كانت الأميرة قد نبهت الطبيب و حذرته من شر زوج أمها، هذا الأخير الذي أخبر الطبيب أنها كليتها اليمنى معطوبة و اليسرى تالفة، وقلبها مصاب بتهتك، وجزء من معدتها مصاب بقرحة و الكبد و الطحال و بعض الشرايين الإكليلية، ومع ذلك أخبره الطبيب أن باستطاعة علاجها و أنكر كونها حاملا ثم سرعان ما اندفعت الملكة وسط الحاشية تطلب

رؤية ابنتها فطمأنها الطبيب و همس إليها أنه يطلب مقابلتها ليلا و أن لا تظهر شيئا من هذا لزوجها.

استمر الحلم وقد صمم (هاني) على إنقاذ حياة العجوز و ابنتها أمينة و طلب من الحشم أن يتركوه لوحده رفقة الأطباء الذين يحاولون الإشراف على عمليات الاستئصال، و سأل عن النساء الممدات في الأسرة مابهن، فأجابه الأطباء أنهن أجرين عليهن عمليات جراحية لاستئصال الأعضاء لكن أنسجتهن لم تكن مطابقة لأنسجة الأميرة، عجز الطبيب (هاني) عن إنقاذ حياة العجوز أمام اندفاع الأطباء، فاستأصلت كليتاها بكل وحشية و ماتت تحت تأثير المخدر، أما أمنية فقد فقد نجح في الإشراف على عمليتها، طلب إليه أحد الأطباء أن يساعده وكان أبوه أحد رجال الحاكم فرفض ذلك، و انتظر حتى بقي وحده فخطرت له فكرة سريعة باستبدال أمنية بإحدى الفتيات اللواتي كن يحتضرون فغطى وجه أمينة، و أخذ يقوم بجراحته بحرية حتى تمكن من استئصال الأعضاء المطلوبة و قلبه يخفق بعنف لنجاحه في إنقاذ أمينة.

«و استمر الحلم الغريب ورأى هاني نفسه يقف محتارا، فكيف سيتصرف مع حالة الأميرة المريضة، و الأطباء يدفعونه لاستئصال أعضاء منها و إبدالها بأعضاء جديدة»[1]، ولم يستيقظ (هاني) إلا ويد تهزه لتوقظه من حلمه الطويل المرعب، كانت زوجته (زهرة) التي قص عليها الحلم، وبعد مواجهة مع الأرق الذي حاول (هاني) أن القضاء عليه بشربه لفنجان القهوة، استطاع أن يغط في النوم من جديد حينها سمع صوتا يناديه بأن يستعد للجراحة التي سيجريها للأميرة، صرخ الطبيب بالموجودين بأن يخرجوا فهمست إليه الأميرة بأن ينتبه لأنها لم تعد تثق بأحد غيره، طلب الطبيب أن يهيئ المخدر بشكل تدريجي و استعد لاستئصال الجنين الميت من رحم الأميرة و إلقائه مع الأعضاء المستأصلة من المرأتين للإيحاء بأنها كانت جراحة استبدال الأعضاء التالفة بالأعضاء السليمة و لم ينتبه بأن تلك العمليات جهزت لقتل الأميرة فخرج وهو يزف بشرى نجاح العملية فتلقاه الشيخ بوجه

[1]- عمران طالب. مرجع سابق. ص100.

عبوس، كانت الملكة وزوجها في القاعة الرئيسية للمستشفى فأشرق وجهها بالحبور، و اربدت سحنة زوجها، فأيقن (هاني) بأن الأميرة لا تزال في خطر فقرر أن يحرسها بنفسه، لكن الشيخ حاول إبعاده متذرعا بغضب الملكة إن خالف أوامرها بإعطائه شيء من الرّاحة.

جلس (هاني) قرب الأميرة ولم يشعر إلا و ضربات تأتي على رأسه بشكل متلاحق، شعر أنه يستيقظ من حلم مزعج، وحين فتح عينيه رأى نفسه في السرير ولم تكن زهرة زوجته إلى جانبه، كانت زهرة قد استيقظت ولم تشأ إيقاظه من النوم، عادت الأحلام تتراءى لهاني ووجد نفسه من جديد على مقعد قرب سرير الأميرة «كانت تتأوه وهي في سريرها و تتقلب...وحين فتحت عينيها ورأته قربها...انفرجت أساريرها»[1] ، فأخبرها أنه كان يرى كابوسا وكان النذل يخنقه، أخبرته الممرضة أن الباب المفتوح يؤدي إلى غرفة النسوة التي استؤصلت أعضائهن من أجل سمو الأميرة، و سرعان ما فكر الطبيب (هاني) في فكرة جعلته يستبدل الأميرة بجثة مربيته التي ماتت، وغطى وجه العجوز جيّدا ونادى في الجمع أن الأميرة قد ماتت، فسرعان ما انتشر الخبر ووصل إلى مسامع زوج أمها، وبدا مسرورا لذلك رغم محاولته إخفاء ذلك، و أمر بإعلان الحداد الرسمي و طلب إلى (هاني) مكافأته التي ستكون جيدة أكيد، خرج (هاني) من الغرفة الخاصة بالأميرة و اتجه صوب "أمينة" التي أيقظها بحقنة صغيرة و طمأنها و طلب إليها أن ترتدي لباس الممرضات و أخذت تدفع سرير الأميرة التي غطى "هاني" وجهها بحرص شديد و بواسطة المصعد أنزل السرير إلى القبو وألبستها أمينة ثيابها الأصلية و أخرجتها إلى سيارة الدكتور هاني وسط خلو الامكنة خلو الأمكنة و انشغال الآخرين بموت الأميرة المزعوم، ثم سرعان ما غاب (هاني) من جديد ورأى أمينة تبتسم وهي تقود السيارة.

وفي يوم ما رأى في إحدى الصحف صورة اقشعر لها بدنه، كانت صورة لمهندسة شابة نالت شهادة الماجستير حول برمجة معلومات طبية و استخلاص نتائج جديدة، تعرف على تلك الفتاة و عرفها بزوجته المدرسة وابنه الصغير (هاني)، توطدت علاقة هدى بهاني

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص106.

و دعته إلى حفل زفافها، وذات يوم عاد إلى البيت منهمكا ونام على الأريكة و سرعان ما عاد إليه ذلك الحلم، كانت أمينة لا تزال تقود السيارة وتدور في نفس المكان لأنها لا تعرف الطريق، أخذ الجراح (هاني) مكانها و سألها عن الأميرة إن صحت وعن التاريخ الذي صحت فيه فظنته يسخر منها و أخبرته أنهم في العام 2039م، بدا (هاني) كأنه فقد جزء من ذاكرته فأخبرها أن تحدثه عن الأحداث التي جرت مابين 2000م و 2039م فأخبرته عن ظلم الحاكم وعن وضع الناس و عن الأميرة المغلوبة على أمرها، وصل (هاني) و أمينة إلى بيته و كان يحمل (الأميرة) وكانت لا تزال بثياب العمليات، اكتشف (هاني) أنه قد أصيب بفقدان الذاكرة فحاول أن يقوم بترميم الذاكرة من خلال ما تحكيه أمينة له، فأخبرته أن أمها كادت تجبرها على الزواج من أكثر من شاب أعجبها و أعجب أمينة كذلك، لكن قراءتها لمعطيات المستقبل جعلتها تبتعد عن التفكير في هذا الموضوع متحججة بأنها لا تريد أن تنجب أولادا يعانون متاعب السنين المقبلة، بدأت أمينة تحكي متاعب السنين الأولى من القرن الواحد و العشرين و كأنها تراها: «تصور أبنية تنهار بمن فيها بطريقة غريبة، و توضع الأسماء و الدول و الهيئات و الجماعات و حتى الأفراد على لوائح، و تشن عمليات إبادة ولا تنتهي سريعا، إذ أنها تأخذ شكل التعاظم بالتدريج حتى تشمل الكرة الأرضية برمتها»[1]، و أخبرته عن القصف الذي تعرضت له أهداف محددة من المدينة في العام 2015م، وهي صغيرة عائدة من المدرسة، فأحتضنها رجل طيب لأن أمها كانت عند أبيها في المستشفى، و أخذها معه إلى بيته هناك مع بناته و زوجته بعيدين عن الخطر، لكن الصواريخ المدمرة وصلت إلى حدود بيوت جيرانه، فاهتز بيت الجيران الذي استقبلها على وقع الصواريخ فتكسر الزجاج و سقطت بعض الأغراض من الرفوف، و أخذ الرجل الطيب يهدئ من روع بناته و هن يصرخن و يبكين من الخوف، أما والد (أمينة) فقد توفي إثر شظية أصابته وعادت أم (أمينة) وهي تعصب جراحها بعد عشر ساعات كاملة من القصف، سألتها (أمينة) لما قتلوا أباها فأجابتها أمها أن أباها مجرد ضحية و الأمر يتعلق بتسوية

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص115.

حسابات، و تتابع تخبره أن مدينتهم أصابتها أمراض غريبة لم ينج منها إلا القليل بسبب قنبلة جرثومية ألقوها عليهم، استغربت (أمينة) عدم متابعة (هاني) للأحداث وهل يعقل أن تشغله مهنته عن تتبع الأحداث، «بدأت ملامح الكوكب تتوضح، القوة الوحيدة الظالمة ما زالت في انتشارها في البلدان، تقتل من يحلو لها، حتى تحولت أشكال الناس في الدول التي كانت تسمى نامية إلى أشكال مهزومة بملامح باهتة، لم يجرؤ أحد على المقاومة بعد أن كثر الجواسيس و العملاء و أصحاب المصالح الخاصة الذين باعوا ضمائرهم بأبخس الأثمان...و لأنني كنت متفوقة في البرمجة و كنت في الثامنة عشرة من عمري، لأتابع في البلاد المترامية التي تسمى بلاد القوة الوحيدة العظمى»[1].

أين استقبلتها (هيلاري) وهي بدرجة أمين سر أول «حاولت (هيلاري) أن تقدم لي كل ما يمكن لتشعرني بأهميتي مسكنا صغيرا أنيقا بين مساكن الطالبات المتفوقات، سيارة توصلني إلى العمل يقودها رجل في عقده الخامس، و أخرى يمكنني استخدامها في ساعات الفراغ القليلة...و بدأ أساتذتي يطالبونني بنتائج أصيلة، براهين مبتكرة لمسائل حاسوبية لها علاقة باختصاصي...و كنت ألبي طلبهم كل أسبوع...»[2].

وكانت (أمينة) من بين المكرمات أما من كانت لديهن ظروف خاصة ولم يستطعن فعلا أن يقمن بأي عمل بحثي فلقد عدّهن المسؤول متمردات، وقضى بحبسهن في معسكرات اعتقال خاصة لترويضهن، طلبت (أمينة) من (هيلاري) أن تهيئ لها زيارة خاصة لهن فاصطحبتها في أحد أيام العطل و كان يحيط بالمكان حواجز أمنية و بوابات عسكرية إضافة إلى حراس ضخام الجثث تبدو عليهم القسوة و اللامبالاة، كانوا يضربون الفتيات بقسوة فسألت (أمينة) (هيلاري) فأخبرتها أنهن من دول أخرى حليفة تمشي خلفها بذل، وقد قاموا بمعاقبة الفتاتين لأنهما امتنعتا عن التفوق و تقديم قدراتهما لهذه الدولة التي تعامل الناس كالعبيد.

[1]- عمران طالب. مرجع سابق. ص119.

[2]- المرجع نفسه. ص120-121.

رغبت (أمينة) بعد تلك المشاهد القاسية التي رأتها أن تعود إلى بلدها، وكانت سمعت أن من تقدم خمسة أبحاث مبتكرة في الأسبوع الواحد يسمح لها بإجازة تعود فيها لبلدها لمدة أسبوع، وهو ما جعلها تسهر الليل و توصله بالنهار، وقدمت ستة أبحاث بدل الخمسة، وعملت على إقناعهم لتركها تعود إلى البلد فأصروا على بقائها لأنها جوهرة ثمينة ينبغي أن يستبقوها عندهم، لكنها في الأخير أقنعتهم، وحين رجعت للبلد استقبلتها أمها غاية في الفرحة لكنها لحظت التعب باد عليها فظنته من مشقة السفر، و سرعان ما أخبرتها عما يجري هناك، فحاولت مساعدتها على الفرار، و دبرتا حادثا ملفقا فجرت خلالها السيارة التي كانت تقلها خارج المدينة، و ذلك بمساعدة أحد أصدقاء (أمينة) الذين كانوا يعملون في المستشفى، ووضعت داخل السيارة جثتين لميتين من أموات المستشفى.

و أخبرت (أمينة) الطبيب (هاني) أن أمها كانت صديقة حميمة لأمه التي ربته ثم سألته عن أمه في الوقت الذي بدأت فيه الأميرة تستيقظ، أخبر (هاني) (أمينة) أنها الأميرة فتفاجأت قائلة: تلك الملكة التي وضعت كل شيء في يد زوجها الشرير، فذكر (هاني) أنهم يقيمون الآن جنازة لجثة العجوز التي ربته ظانين أنها الأميرة، فسألته (أمينة) ماذا لو رأوا وجهها؟ أخبرها (هاني) أنه نصحهم بعدم رؤية وجهها وثم إن الحاكم يهمه ألا يرى أحد وجهها المشوه لاعتقاده أنه هو من سبب لها ذلك، و سألته (أمينة) عن أمها فطلب إليها أن تواصل سرد الأحداث عام 2039م في مقابل أن يسرد لها ما جرى لأمها، ولم يدر (هاني) كيف استيقظ من حلمه الغريب، فبادرها بقوله : آه يا زهرة...ليتني أفسر سبب تلك الأحلام...بل ليتني أكمل الحوادث لأتعرف المستقبل الذي ينتظر عالمنا، و برغبته برؤية "هدى" تلك التي تشبه "أمينة"، وظلت الأسئلة تكبر في داخله وهو يبحث عن أجوبة لها في داخله، و ينتظر أحلاما أخرى تتفتق عنها مخيلته وحواسه التخاطرية، « و تستمر الأحلام الغريبة تعاودك يا هاني، وقد بدأ قرن جديد، عشت في بدايته أحداثا أعطتك عنوانا مؤلما له، ربما لن يكون أفضل من سابقه بالنسبة إلى الحصار و الدمار و القتل و انتهاك كرامة

الإنسان» [1]، حضر (هاني) رفقة زوجته حفل زفاف (هدى) أوائل العام 2004 وزارها في بيتها الجديد بعد شهر، ورغب (هاني) أن يعرف سر تشابهها مع مربيته العجوز.

ثم انضم إليهم "عهد" زوج (هدى) الصحفي و اعتذر لانشغاله بتحقيق جديد حول قضية التلوث في المياه التي أدت إلى انتشار أمراض طفيلية غريبة في الجانب الشرقي للمدينة و عجز الناس عن شراء صناديق المياه المعدنية لفاقتهم، و سأله (هاني) عن سبب هذا التلوث فعلله (عهد) بمياه الصرف الصحي التي اختلطت مع المياه الملوثة الخارجة من المصانع دون رقابة و اهتمام و التي وصلت إلى الآبار الجوفية، وهو ما ساهم في إيجاد طفرة جنينية لمخلوقات ضئيلة تشبه وحيدات الخلية بإمكانها التوالد و التكاثر في أي جهاز حيوي حتى النباتات، وهي تنتقل عبر الدم، ووجد أن الدماغ يشكل وسطا مناسبا لنوها و استقرارها، وهو ماسبب حالات وفيات كثيرة و أمراض خطيرة منها سرطان الدم، وسأل (عهد) (هاني) عن رغبته في زيارته مخبر تحاليل صديقة (حمد) الذي هو من أهم علماء البيولوجية المجهولين في بلادهم، فوافق على ذلك و إذا بصوت هادر يشبه أصوات قذائف اهتز لها البناء،فعلل هاني ذلك باستفزاز العدو و توقع مزيدا من الحروب في هذا القرن، ووجد فيما يحدث تطابقا لما حكته له (أمينة).

توجه (عهد) نحو عيادة الدكتور (هاني) ووجد لديه مريضا منتفخ الوجه و الرقبة ليسند رأسه على رجل كهل ، أثبت الفحص الطبي له وجود كتلة في دماغه وهو ما مؤداه إصابته بمرض طفيلي، فوصف له حبوبا يتناولها حتى تحين ساعة العملية وكان للشاب الجامعي أخت سبق و أن خضعت لعملية جراحية استأصل فيها الجراح (هاني) لها جزءا من أمعاءها و المرارة حتى تمكن من إنقاذها.

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص130

«خرج (عهد) و (هاني) متجهين نحو مخبر(حمد) و كانوا قد وجدوا (حمد) قد اكتشف أنه طفيلي غريب يتغذى بالعناصر المعدنية، و يمكنه أن يغير أسلوبه الغذائي حسب الوسط الذي يوجد فيه وحين وضع (حمد) قطرة من سائل حمضي، تكور على نفسه لثوان قبل أن يتمرغ في السائل و يتابع حركته السريعة و تكاثره المذهل...أترى يا دكتور؟ تكيف مع الحمض، رغم أن الحمض المكثف يؤذي العضوية الحية...غير في جيناته الوراثية، أصبح طفرة خارجة على قانون الطفيليات...أنه طفيلي استثنائي شديد الخطورة...إنه مدمر بلا هوادة، و ربما من المستحيل الوقوف ضدّه»[1]، و أخبر (حمد) بعد ذلك (هاني) أنه قد وجد علاجا فعالا لذلك، يمّكن من القضاء على هذا النوع من الطفيليات عن طريق حقن الماء النقي في جسم المصاب.

عاد الحلم يراود (هاني) من جديد وحاولت (أمينة) تجديد ذاكرة (هاني) الضعيفة و لامته على عدم تذكرهما طوال السنوات التي تفوق فيها في دراسة الطب ثم سفره إلى الخارج و انقطاع أخباره، كانت (أمينة) تحكي و أمها جمال السنين التي قضوها و الطبيعة لم تزل على عذريتها لم يلمسها جشع الإنسان التي أتلفها بمصانعه التي تنفث دخانا ساما، و لكن تغليب المصلحة الخاصة على مصلحة الإنسان يصنع هذا و أكثر، وفي مقصورة القطار كانت تجلس (أمينة) و أمها و كان قد تعرف عليهما أحد ضباط الشرطة القدماء الذين يعملون بالشرطة السرية، و أخذ يضايقها بالأسئلة، و تظاهرت أمينة بأنها تعمل مع الشرطة ووعدته بالقبض على أمها فابتعد عنهما مديرا رأسه منتظرا استغلالها للفرصة حتى تتمكن من القبض عليها، لكن سرعان ما أمسكت بيد أمها وهي تبتعد مختفية عن أنظاره وهي ترى صورة أمها في الصحف مكتوب عليها مطلوبة للتحقيق.

في هذه الأثناء استيقظت (الأميرة) ولم تبرح كثيرا حتى حضر الحرس الملكي ومعهم ذلك الكهل و اقتادوه معهم، وفزع (هاني) من الحلم مرة أخرى و طلبت منه زوجته(زهرة) أن يحكي لها ما جرى ككل مرة، وفي اليوم الموالي جهز (هاني) نفسه للقيام بعملية حقن الماء

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص136.

النقي لذلك المريض الذي يدعى (عوني) وكانت نتيجة العملية أن نجحت، وذهب (هاني) لزيارة (عوني) في بيته بعد ذلك، فأصابه الذهول لما رأى أخت (عوني) ذات الشبه الكبير بالأميرة، وكانت تدعى (عايدة) وهي تعمل مندوبة علاقات عامة في مراسيم إحدى الوزارات، وظلّ (هاني) عاجزا عن تفسير الشبه الكبير بين عايدة و الأميرة حتى حان الوقت لذلك.

حجز الحارس الملكي على (هاني) حين اكتشفوا جثة الجنين و استطاع (هاني) أن يراوغ وأثبت أنه كان وحيدا أثناء الجراحة التي أجريت على الأميرة حتى لا ينتشر الخبر بين الناس لأن هناك من بدأ ينشر شائعات بين الناس عن عهر الأميرة و فسادها عندما عاد (هاني) إلى البيت بعدما نفذ من المهمة، وجد الأميرة قد استيقظت وقد حكت لأمينة عن صديقها (عامر) الذي حدثها كثيرا عن العالم الخارجي وكان يهربها أحيانا من القصر و يتجولان بين الأحياء، ثم سرعان ما اختفى رفقة عائلته من المدينة كلها و كان السبب هو ذلك الحاكم الطاغية الذي طردهم من القصر حين رأى الأميرة رفقة (عامر) يتسلقان من جدار القصر إلى المدينة، حاول (هاني) لفت انتباه الملكة إلى أن الأميرة (رادا) لا تزال حية لكنه لم يتمكن من ذلك، طلب (هاني) من (أمينة) أن تحدثه عن السنة الجديدة (2040م) "وعن انهيار الأنظمة و الحكومات و دخول الجميع في عولمة القطب الواحد...كأن ضبابا كان يخيم على ذاكرتي في تلك السنوات المنصرمة منذ بداية القرن الواحد و العشرين، بدأ القرن بداية دراماتيكية، فلقد تحركت في الحادي عشر من الشهر التاسع عام 2001م، مجموعة طائرات ضخمة تصطدم بأبراج عالية، في أكبر بلاد صناعية تسيطر على العالم، قرر زعمائنا بعد ذلك فرض سطوتهم على العالم و ضرب الإرهاب الذي تصوروه في كل الأمكنة التي تستحق أن تجبر لصالحهم، و اتهمت مجموعات صغيرة في بلدان شرقية، «أفراد تلك المجموعات لا تعرف التكنولوجية ولا البحوث العلمية المتطورة التي تؤهلها للسيطرة على طائرات متقدمة تضرب بها أهدافا في دولة تملك أقوى الأجهزة و الرادارات،

وبها أقوى جهاز استخبارات في العالم، تركز الإعلام حول الثأر من تلك المجموعات و ضرب البلدان المنتمية إليها، كانت حربا طائفية غير معلنة»[1].

و بعدما بدأت الأميرة تشفى من جرحها اقتربت من هاني و أمينة، و بدأت تحكي لهما كيف وظف الحاكم (زاهي) زوج الملكة، و قد كان قبل ذلك قد قضى سنوات في تنقل دائم بين الدول بغية الكشف و المعرفة، وكان قد توسط للملك ليعينه في الجهاز الإستخباري، وكان المستشار (أبو عامر) قد تفطن لخبث (زاهي) وقد كان السفير الأعظم قد أجرى مكالمة يطلب فيها من الملك تعيينه في الوظيفة التي يريدها و أصبح مقربا من أمها التي بدأت تخضع له بالتدريج، وبعد وفاة والدها الغامض، بدأت (زاهي) يتودد إليّ بعد زواجه من أمي، و كانت هي تراوغه ولم تعد ترى أمها التي كانت تعتذر إليها بضيق وقتها و تفرغها لتحمل مسؤولية الحكم بعد أبيها وبعدما سمع طرقا عنيفا على الباب من طرف مجموعة من الجنود و فجأة اندلعت الإنفجارات المدمرة من طائرات تقصف و بدا كأن البيت أصيب بقذيفة...لعلّ هذا هو قدر البشرية وماذا عن (هدى) الشبيهة بأمينة وعايدة شبيهة الأميرة الصغيرة؟.

- **الفصل الثالث: ديدان الموت**

اقترحت زوجة (هاني) عليه إجراء تنويم مغناطيسي ليتعرف على الجانب الخفي الذي يكمن فيه سر أحلامه التي تقفز فوق الزمن، إنها نوع من الاستبصار الغريب للمستقبل، ذهب (هاني) رفقة زوجته و ابنه الصغير (هاني) لزيارة هدى في بيتها، وكانت شهرة (هاني) قد ازدادت في الأيام الأخيرة، و فجأة انبعثت أصوات انفجارات متتابعة فهبطوا إلى القبو حتى سمعوا أصوات صفارات الإنذار، كأن هذا العصر قد قلل من العلاقات الإنسانية و تغير ليعزل الناس بعضهم عن بعض، كأن كل ما يحدث مبرمج منذ سنوات ليورط العالم كله في الإنحناء لقوة قاهرة جبارة، ذكرت (هدى) أنها تشاهد أحلاما غريبة منذ سنوات و

[1]- عمران طالب. مرجع سابق. ص158.

بدأت (هدى) تحكي ما رأته في حلمها، حكت كيف رأت نفسها تلوب خائفة تبحث عن طفلتها الصغيرة كأن ابنتها عادت من المدرسة إلى البيت و كيف ظلت تبحث عنها بين الركام و الحطام و الأشلاء حتى ظهرت مع أحد جيرانهم، وقد أصبحت هذه الأحلام ترهقها و تتابع تقول أن هذا الحلم يتكرر عن جراحين يحذرونني و يستأصلون بعض أعضائي باستمرار...إنها ترى وجوههم...كما أنها ترى شخصا يشبه الدكتور (هاني) يدافع عنها و يبتسم في وجهها مشجعا...فنصح (هاني) (هدى) بناءا على رجاء زوجها (عهد) بأن تزور صديق له مختص بهذا النوع من الأحلام التي لها علاقة بالاستبصار و الحاسة السادسة و التخاطر، هذا الحلم فسر لهاني بعض الألغاز فهدى هي والدة أمينة نفسها، وهي ترى معه أحلاما عن وقائع مقبلة عن القصف و الوحشية و الدمار، وعن ضياع الإنسان في البحث عن الخلاص من هذه المحن، كان آخر حلمه ذلك القصف الذي أصاب منزله، حاولت زوجته أن تهدئه لكنه ظل يتساءل، و ليجد جوابا قرر زيارة (عوني) من أجل أخته (عايدة).

لقد لفت نظر (هاني) صحيفة صدرت لرجل قبيح يشبه مستشار الحاكم الذي يراه في الحلم كان قد تخصص في جرائم و سرقات و تزوير و احتيالات و خصصت له الجريدة مقالا عنه وعن قدرته على الاحتيال و سرقاته و تقمصه لشخصيات أتقن فيها التنكر و أنه مطلوب للعدالة من أكثر من دولة، و خصصت الصحيفة تعليقاتها الساخرة عن الرجل المتسرب كالزئبق من كل أجهزة الأمن.

شعرت زوجة (هاني) بالقلق عليه فقررت أن تتصل بعايدة للاتفاق معها على زيارة، كما قررت أن تخضعه للتنويم المغناطيسي، في تلك الأثناء كان (هاني) يفحص مريضا انتشرت الحبوب المقيحة في وجهه، كانت حالته خطيرة، كانت بثورا أقل ارتفاعا من الجلد مما يدل على تآكل في تلك المناطق، حيرته التقارير الواردة عن تلك الحالة والتي تؤكد أن لا مرض سريريا مسببا لها ولا جدري ولا التهابات كبدية ولا فيروسات طارئة، كان فتى في الرابعة عشرة من عمره و معه والدته و أخته، سأل (هاني) أمه إن كانت تقترب منهم الطائرات القاذفة فأكدّت ذلك و إن كان ينتشر عندهم البعوض فاستغربت ذلك، « إنه بعوض

غريب، يتغذى بالمواد البروتينية و قد استخرج الدكتور (نديم) العديد من البيوض التي فقس بعضها في المخبر...»[1]، إنه بعوض مدجن، خضع الفتى لعملية جراحية إلا أن خطر البعوض لا يزال محدقا فبيوض الناموس قد تسربت داخل الجلد و يمكن أن تفقس داخله، «كانت البثور قد ظهرت سريعا فوق جسمه و حولها القيح و الصديد وهذا غير مفهوم، فالبثور فوق الندبات تظهر ببطء»[2]، و لذلك وجب أن يتحدث مع الدكتور(نديم) رئيس قسم المخبر، فأخبره أن إمكانية موت هذا الفتى واردة و يحتاج الأمر إلى «جراحات سطحية سريعة نُزيل فيها البثور و نخيط الجروح بعد أن نتأكد من تعقيمها مجهريا، و نزيل كل مادة غريبة فيها»[3].

يعتقد (هاني) أن انتشار هذا النوع من البعوض و الطفرة التي حدثت في أنواعه عمل مبرمج وما ألقته الطائرات ليس سوى قنبلة جرثومية أو حيوية، احتوت بيوض البعوض المدّجن في المختبرات المتطورة للقوة العظمى التي تستخدم مثل هذه الحشرات التي دخلت الهندسة الوراثية في التلاعب بجيناتها من أجل خدمة هدف معين.

اتجه (هاني) إلى البيت بعد أن اطمأن على الفتى و أخته بأنه يتماثل للشفاء، لم يكن (هاني) الصغير في البيت فسأل عنه والده فأخبرته زوجته (زهرة) بأنه عند (هدى) التي صارت حاملا و تعاني من أعراض الوحام، فلم يمانع (هاني) ذلك، و أخبر زوجته عن الخطر الجديد المحدق وهو غزو البعوض الجديد و سقوط ضحايا جدد وهو ما أدى إلى اجتماع لجنة من الخبراء في علم الحياة ليبحثوا عن الحل المناسب لإيقاف انتشار هذه الحشرات الخبيثة، و أجريت تجارب على الأمصال المضادة للدغ الحشرات لكن دون أي فائدة و الحل في استحضار الترياق من دولة المعادية التي ضربتنا غير وارد، لذلك وجب

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص180.

[2]–المرجع نفسه. ص181.

[3]–المرجع نفسه. ص182.

التركيز على جهودنا في إيجاد البديل، وبعد جهد كبير تمكنوا من مكافحة هذه الحشرات الغريبة و القاتلة.

كان قاسم يقبع في كهف ينتظر عودة سالي من المدينة وهي تتسم آخر الأخبار بعد أن تنكرت في شكل امرأة ريفية تتسوق في المدينة، ورغم أن الأجهزة الإلكترونية التي يملكها كانت كافية لنقل آخر الأخبار إليه وشدة حرصه و خوفه لم يكن يستخدمها، كان يعيش أجمل سنوات عمره مع (سالي) «درسا خطة هربهما و اختفاءهما...بعدما أحدث بأوامره المضادة شرخا في المنظمة كادت تدمر بنيانها، و بهربه و (سالي) أكد أنهما المسؤولان عن ذلك الشرخ الكبير...»[1].

رجعت (سالي) وهي تحمل (لقاسم) أخبارا عن أخته (زهرة) التي تظهر في صورة لها مع الدكتور (هاني) الجرّاح الشهير، لم يكن (قاسم) يعرف الشيء الكثير فقد كان مشغولا بدراسته عن الروابط العائلية، لقد هرب إلى البلاد التي تعيش بها (زهرة)، كانت (سالي) حاملا في شهرها الثالث و بدأت تحن إلى الاختلاط بالناس، وفي خضم ذلك الجو الرومانسي الذي تزين بحمل (سالي) طلبت إليه أن يحدثها عن حياته، طفولته و شبابه و أهم الأحداث التي رسمت ملامح شخصيته، فحدثها عن أمّه التي تزوج منها والده وهي صبية وعاش معها نحو ست سنوات ثم سافر وغاب عنها ثماني سنوات، و ظلت أمه تعتني بهم بحذر خشية أن تنتقل إليهم العدوى و بعدما تقدم بها السّن اكتشفت أن مرضها غير معدي، ولما عاد الوالد تجاهلها و اعتزلها لمرضها وهي باكية حزينة، فحرمها من أولادها و عزلها في قرية بعيدة، وزوجة إخوته الذين كان يرسل إليهم بالمال و يمنعون عنه أولاده وزوجته، طلقها أبوه وغادرتهم رفقة عمها الأكبر، وذات مرة قطعت المسافات سرا إلى العاصمة لترى أبنائها و سألت "قاسما" و أخته "زهرة" عنهم، فإذا بأخته متزوجة بابن العم وهو يذيقها العذاب و يعاملها كالخادمة، و أخته الثانية تقيم مع زوجة أبيهم و تقوم على خدمتها و خدمة أطفالها، و زوّج أبوه أخاه من ابنة عمه و اكتشف "قاسم" و "زهرة" أن أمهما

[1]- عمران طالب. مرجع سابق. ص186.

لم تكن مريضة بمرض معد وهو ما كان سبب هزالها و إنما كانت تلك ذريعة نسجت حولها للسيطرة على أبيهم و ثروته، و يواصل "قاسم" سرد قصة طفولته وهي تستمع بإمعان، و حكى لها كيف سافر إلى ذلك البلد المتطور ليواصل دراسته بعد تفوقه و كيف عاد إلى البلد لشعوره بحاجته إلى تخصصه وعلمه الغزير رغم نصيحة زملائه بعدم العودة، لا سيما وعدم اهتمام عائلته به خصوصا و أنه كان هزيل الجسم فظنوه مريضا مثل أمه، إلى أن حطت رجلاه بذلك المطار و اقتنصته تلك المنظمة.

كان (هاني) قد قرر أن يخضع للتنويم المغناطيسي عند صديقه الدكتور سعيد، فاتجه رفقة "زهرة" صوب عيادته الكائنة جنوب العاصمة التي قصفها طائرات القوّة المعادية تحت شعار مكافحة المتمردين عليها وعلى قوانينها.

شعر "هاني" بعد دقائق أنه يغرق في سبات لا يعرف عنه شيئا، كان "سعيد" قد تغلغل في ثنايا ذاكرته منذ الطفولة ثم توقف عند فترة مشاهدة حلمه الأوّل الذي أدخله في عوالم الغد المقبلة. بدأ الدكتور "سعيد" يلقي الأسئلة عليه و زهرة إلى جانبه تستمع لأجوبة "هاني".

-أنت الآن في حجرة الأميرة، ماذا ترى أيضا حدثنا؟

-هناك شخص يختبئ خلف الستارة، لا أحد اكتشفه، إنه ينظر إلى الأميرة بعطف و الأميرة شبه غائبة عن الوعي، إنه فتى يافع، كأنه صديق خاص للأميرة أو خادمها الخاص أو وصيفها...

الأميرة تحكي عن اغتصابها من زوج أمها، سألها لماذا لا تخبر أمها عن المضايقات التي تحدث لها من زوج أمها، فأخبرته أنه كان يضربها ضربا مبرحا وهي تهدده بقتل نفسها أو إخبار والدتها فيعاود ضربها.

رأى (هاني) بعد أن قصف المبنى أو المنزل الذي يسكنه أنه أصيب و الدماء تنزف منه و رأى نفسه في المشفى و الملكة تأتي لزيارته وهو يحاول محادثتها، كانت تشبه (عايدة) أخت (هاني) إلى حد بعيد، و كان الدكتور (سعيد) يشجعه أن يستمر في التذكر و أن ينفذ إلى ذاكرة الملكة أين رأى الملكة تتعرف على ضابط كهل و يقدمها لرجل على أبواب الكهولة، الكل ينحنون له، نريد أن نعرف سرّ شرودها و حزنها، استيقظ (هاني) حين شعر بالاختناق، لم تكن عائلة (عايدة) راضية بزواج ذلك الرجل الكهل الرفيع المستوى الذي يظهر كأنه الملك.

لماذا يرى (هاني) تلك الأحلام وهو بطلها و يعمل جراحا أيضا بالاسم نفسه، أيعقل أن يكون (هاني) الصغير هو بطل تلك الأحلام، أيمكن أن يدرس الطب و يتابع التخصص كأبيه.

اتصلت زوجة قاسم بأخته (زهرة) التي لم تره منذ سنوات طويلة، كان باحثا مهما في الخارج، كيف تحول إلى أعمال غير شرعية، لم يغب عن ذهنه مرة أنه تسبب في موت أمه، تذكر قاسم كيف ماتت زوجته الأولى أثناء ولادتها رفقة الجنين الذي مات مختنقا.

كان (قاسم) يفكر بطريقة للقاء أخته (زهرة) و بعث إليها برسالة تحمل اسم (باسم) بغية التمويه، خرجت (سالي) تسدل الستار على وجهها لئلا تُعرف و خرج (قاسم) يتبعها متنكرا، أجرى اتصالا مع أخته (زهرة) و عينه لا تغيب عن زوجته (سالي) التي قصدت متجرا لتبتاع منه المواد الضرورية التي تغطي حاجتها وهناك تعرف عليها (ديراك) ووقف أمام باب المتجر لينتظر خروجها، وتعرفت (هناء) وصيفة الدكتور (قاسم) عليه فاستبطأته و بدأت تصرخ ليقبض عليه (ديراك) الذي صار زوجها و الذي كان يرافقه اثنان من أتباعه، صار (قاسم) بالنسبة إليهم عبارة عن كنز ثمين أتعبهم اللّحاق به بعد هروبه مع (سالي) و الخسائر التي ألحقها بالمنظمة السريّة، كانت سالي تراقب (قاسم) وهم يقبضون عليه، ثم أخذوه ليستنطقوه فاستدعى (ديراك) (نيللي) تلك الفتاة الصارخة الجمال لتشهد ضدّه فأنكر التهم المنسوبة إليه، تلقى (ديراك) أمرا بتسفير (قاسم) وحين صحا بعد تخديره وجد نفسه في

غرفة ضيقة لا نافذة فيها «قبضوا عليه في ظروف استثنائية و كانت التهم كثيرة، و العقوبة ستكون شديدة، أخَفُها عقوبة الإعدام لوقوفه في وجه تيار القوة الغاشمة»[1].

وشرعت المحكمة في محاكمة (قاسم) وهو ينكر التهم الموجهة إليه «لم يتركوا وسيلة إلاّ و استخدموها في التّحقيق، نفخوا بطني بمواد وضعوها في الخبز، ثم وضعوا مواد مهلوسة و حقنوني بحقن تسبب الصداع و تثير الأعصاب، تأكد أيها القاضي أنهم لم يدخروا جهدا في تعذيبي...»[2]، و نسبت إليه التهم التالية: «أخطر الجرائم التي ارتكبها أنه أساء استخدام الأمانة، أمانة السلطة في حين عهد إليه باستلام موقع هام له علاقة بحياة الناس و تطورهم، له علاقة بالأمن و الحماية وحل المشكلات الصحية المعقدة، بدأ يرسل الموظفين لتنفيذ عمليات قتل و إبادة و تلويث بيئي، و حاول أن يخرب علاقات المجموعة التي أعطته ثقتها بدس الأوامر الكاذبة و قتل أعضائها و كبار موظفيها...»[3].

و أحضروا من شهود الإثبات ما لم يصدق فحتى صديق عمره (مفيد) جاء ليشهد ضده و كذلك أخوه ولو لا مرض أبيه لجاء كذلك ليشهد ضده و استمرت المهزلة الغريبة و أصدر القاضي أمرا قضائيا بإلباس قاسم اللباس الأحمر و اصطحابه مع متهمين آخرين إلى قاعدة بعيدة لينضموا إلى ما أطلق عليه مجموعة الإرهاب الدولية.

أقلت (سالي) سيارة إلى العاصمة رفقة خادمة العجوز كانت قد آوتها بعد القبض على زوجها (قاسم) و اكتشفت بعد وصوله أن سائق السيارة كان واحدا ممن كانوا يعملون تحت إمرتها و عرفت أن ملفها في المنطقة قد طوي قبل عامين لاعتقادهم أنها توفيت بحادثة سيارة كانت تسوقها سيدة تشبهها إلا أن ديراك و زوجته (هنا) لا زالا يعتقدان أنها حية، و استغربت عدم قبضه عليها، فأجابها السائق أنها قد صنعت فيه معروفا لن ينساه أبدا.

---

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص225.

[2]–المرجع نفسه. ص230.

[3]–المرجع نفسه. ص231.

وصلت (سالي) إلى بيت أخت قاسم (زهرة) فرحبت بها و حكت لها قصتها مع (قاسم) ،كان (قاسم) في ذلك الوقت يعاني من وحدته في الزنزانة الانفرادية وكانت أقل عقوبة ينتظرها هو الإعدام بالكرسي الكهربائي، أخرج إلى الساحة ليتنفس فرأى حوله مساجين بلباس أحمر نفسه و كأنه لباس الموت، تحدث إلى سجين كهل حوكم بالخروج عن الشرعية.

أعطي قاسم فرصة للتخفيف من الحكم بالإعدام عليه و هي التجسس على المساجين وهي الفرصة الوحيدة التي يتمتع بها في السجن «الفرصة للنفوذ إلى العالم المخيف الذي يعيشه أولئك المساكين الذين يستخدمون كفئران تجارب، تطبق عليهم النظريات و تستأصل بعض أعضائهم و تزرع الجراثيم و الفيروسات بينهم، لتجربة أدوية معينة بل إن بعضهم يستخدم كعينة هامة في تطبيق بعض أفكار الاستنساخ و الهندسة الوراثية...أسرار مذهلة عن عالم محكوم بالرعب، دون أية نزعة إنسانية»[1].

- **الفصل الرابع: صور مهمشة في دائرة الموت**

لم يكن (قاسم) يعلم ما ينتظره هناك في القاعدة العسكرية التي يقيم فيها، أخبره أحد المساجين الذين يتجسس عليهم أنه سيلحقونه بالمخابر السرية ثم سيصبح عينة لتجارب غريبة أو يرسل إلى القاعدة (غوانتانامو)، رفض بعد أن استجوب إخبارهم بما همس إليه ذلك السجين، لكنهم كانوا يسجلون حديثهم إليه، ثم أعادوه إلى الزنزانة منهكا تالف الأعصاب، لم يتمنى قاسم الموت كما تمناه في تلك اللحظات «شعر أن كبريائه قد انكسر تماما، و أن بقايا الإنسان فيه غير قادرة على التجمع»[2].

بعد أن استيقظ بدا له و كأنه قد استأصلت أعضائه وشعر بألم فظيع، أعيد إلى الزنزانة ثم أخرج منها بعد برهة من الزمن حيث حقنونه بالبريونات المعدية ليروا تأثيرها فيه

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص246.

[2]–المرجع نفسه. ص250.

قبل أن يحقن بالترياق الذي سيجربون فاعليته، إنها تجربة مثيرة قد ينجحون في القضاء على جنون البقر و قد ينالون على ذلك (جائزة نوبل)، لكن جسمه المتهالك أنقذه من تلك التجربة.

أرغمت (زهرة) (سالي) على أن تنسى (قاسما) و تفكر في مصيرها و مصير جنينها الذي دخلت به شهرها السابع وجهز نفسه ليخرج و يرى النور، إنه (قاسما) الصغير.

صدر قرار بنقل "قاسم" إلى قاعدة (غوانتانامو) وهناك خضع لتجارب عديدة وهو يقاوم الموت، استأصلت كبده وجزء من طحاله، ووصل طلب كبد من أحد الحاخامات.

وهو يحضر لإجراء عملية استئصال على أحد أعضائه دخل جندي و قاطع الدكتور بيتر مع الدكتور (قاسم)، وكان ذلك الجندي أحد طلابه في الجامعة وكان يكن له حبا و احتراما كبيرا، وكان يدعى (جون)، ترجى (جون) (بيتر) أن يؤخر العملية الجراحية ليوم آخر فخطر ببال (بيتر) أن ينهك كبد (قاسم) بالسكر الاصطناعي لتتأجل جراحته.

كلف (هاني) صديقه الصحفي (مديح) بالتقاط أخبار (قاسم) وكان (مديح) كثير العلاقات يمكنه تتبع المعلومات السرية بطرق بارعة، فأخبر (هاني) بما جرى لقاسم أحس (بيتر) بأن الدكتور (صمويل) قد اعتبره مسؤولا عن تأخير عملية استئصال كبد (قاسم) وهو يرمقه بنظرات غريبة.

دعت (هدى) هاني وزوجته إلى زيارة لهما، فلبى الزيارة مسرورا، و كانت قد رزقت بمولودة أسمتها أمينة كانت تشبه أمها هدى كما رآها في الأحلام تماما، وكانت هدى تشبه صورة أمها العجوز، و تذكر (عايدة) التي تشبه الأميرة الصغيرة، فشعر برغبة بزيارة (عوني) ليتعرف على حياتهما وقد شعر أن شيئا يربطهما بالمستقبل.

في القسم الآخر من العالم قام (جون) و (بيتر) بتبديل (قاسم) بمريض آخر الذي كان قد مات منذ نصف ساعة فقام (جون) متظاهرا بنقله إلى المحرقة رفقة الدكتور (بيتر) كان ذلك جسد (قاسم) الذي عمل (جون) و (بيتر) على نقله من أجل تسفيره معهما إلى خارج هذه البلاد، وقد حرص (بيتر) على إضافة عبارة إلى تقرير الطبيب الذي كتب تقرير

الوفاة كانت تقول: "جثة تحمل نتائج اختبارات بكتريولوجية خطيرة"، و يعني ذلك أن الصندوق الذي يحوي هذه الجثة معقم ولا ينبغي فتحه أبدا.

قدم (السرجنت ماكاي) طلبا لإبعاد "جون" إلى القاعدة البحرية في الشاطئ الجنوبي الغربي نتيجة لعدم تأقلمه مع الأوضاع في هذا السجن، فطلب منه أن يعجل بذلك فوافق، كذلك صدر أمر نقل الدكتور (بيتر) إلى القاعدة البحرية الشرقية و قبل أن يغادر رفقة "جون" في مروحية اقترب "صامويل" منهما وهو يحمل الكبد الذي استأصله ظنّا منه أنه كبد قاسم.

انطلقت المروحية تحمل "بيتر" و "جون" و الكابتن (هوارد)قائد المروحية و الصندوق الأسود الذي يغيب فيه (قاسم) عن الوعي، و بعد أن حلقت المروحية شعر الكابتن (هوارد) بالنعاس نتيجة المخدر الذي وضعه له بيتر في العصير فاستلم قيادة المروحية "جون" وسرعان ماحطّ في القاعدة التي سلم فيها الصندوق خاويا من الدكتور (قاسم) و استلم تقرير التسليم وحطا "بيتر" و "قاسم" في منطقة كثيفة الشجر و كانت مجموعة من الناس تقترب من المكان، فسحب "بيتر" "قاسما" إلى داخل المنطقة كثيفة الشجر وهو لا يزال غائبا عن الوعي و ربض ينتظر وهو يشعر بقلق شديد.

وصل خبر وفاة "قاسم" إلى "هاني" عن طريق "مديح" كان جون قد استقل سيارة صوب الجنوب و المنطقة التي أنزل فيها "بيتر" قاسما" أين تقيم كل من (لارا) ابنة عم "بيتر" و "مادلين" أخته التي تمتلك إحدى الشاليهات التي سيقيم بها و تعتني به كل من ابنة عمه و مادلين.

كانت "زهرة " تحدث سالي عن انتشار مرض السحايا بين بعض الجنود اللذين يقومون بعمليات ملاحقة و حصار لمن يقاومهم في وسط آسيا كان هاني منشغلا باستقبال حالات مرض السحايا، و تذكر ذلك المرض الذي أصاب "عوني" في دماغه قبل أشهر،

كان مرضا انتشر بين الناس قبل أن ينجح هاني و صديقه المخبري من الوصول إلى علاج جذري له يقتل الخلايا النامية المنتفخة التي لو استفحلت لقتلت المصاب بعد عذاب مضني.

- **الفصل الخامس: زمن القوارض...و الأوبئة المبرمجة:**

كان (هاني) منشغلا بالداء الجديد المسمى (ديدان الموت) و الذي أخذ بالانتشار بين الأثرياء الذين يأتونه بأسماء مستعارة ووظائف مجهولة.

و بينما (هاني) و زوجته يتحدثان عن مستقبل هاني الصغير، رّن الهاتف وكان (عوني) هو المستقبل، أخبره بسعادته باستقباله رفقة زوجته (زهرة) و اعتذر عن غياب (عايدة) التي هي على علاقة مع ضابط كبير وقد يتزوجان، فقد أغراها بالهدايا الثمينة و اللّباس الفاخر و بحياة البذخ التي يعيشها، وهو متزوج ولديه أربعة أولاد أكبرهم بعمر (عايدة).

كان (هاني) يتحادث مع زوجته (زهرة) عن هاني الصغير الذي أصبح واعيا لدرجة يستطيع فيها مواجهة هذا الزّمن الصعب، أما سالي فقد بلغ ولدها سن الخامسة و صارت تختلط بالنّاس للجذر وهي تسكن الآن شقة مجاورة لهاني الطيب وزوجته زهرة.

بدأ قاسم يستعيد صحته وهو في منطقة الشاليهات المنعزلة وكانت لارا و مادلين تقدمان له العون ليستعيد عافيته ولم يكن يسمع أخبار "جون"، أما "بيتر" فقد كان يطمئن عنه عبر الهاتف.

في أحد الأيام من عام 2007م جاء رجل غريب يسأل عن مادلين و زوجته، و بعد أن عادت مادلين عرفته و انفجرت باكية تلومه على تركها فأخبرها بأنه كان في السجن بتهمة التمرد على الأوامر لأنه رفض القيام بمجزرة ضد من يعتبرونهم أسر لإرهابيين فأشفق لحالهم و رفض القيام بالمهمة، حكى "مايك" عن المجازر الرهيبة التي كانت تنفذ وسط سرّية تامة بعيدة عن الإعلام ،وعن الأمراض التي تفشت بين الجنود كأمراض التهاب السحايا و

الديدان التي تفقس تحت الجلد و تسبب رعبا هائلا للمصابين الذين يعانون و يتألمون بشكل يفوق التصور.

تأكد (هاني) من أن (عايدة) ليست سوى الملكة في أحلامه و يبدو أنها ستتزوج ذلك الضابط (زاهي) بعد أن تزوجت بالملك و أنجبت منه الأميرة (رادا) و عرف أن أحلامه المتواترة تتحدث عن أحداث حقيقية ستجري في المستقبل.

هاتفت (عايدة) الدكتور (هاني) وهو في عيادته لتدعوه لحضور حفل زفاف الذي لم يكن لا عوني و لا أخته راضيين عن زواجها هذا ومع ذلك ظلت مصرّة على زواجها منه.

عاد "جون" إلى الشاليه حيث يقيم قاسم ومعه ملاحظة في سجله أنه لا يصلح للمعركة. سأل جون الدكتور قاسم عن "لارا" فأجابه أنها لم تتعب على السهر على راحته ففكر "جون" بالزواج منها و عرض الزواج عليها.

استدعى الدكتور (حمد) صديقه الدكتور (هاني) لعلاج حالة أخيه الأصغر الذي كان قريبا من مكان سقوط قنبلة جرثومية فامتص الموجة الأولى من الفيروسات «إنه غائب عن الوعي، فقاقيع تنشر في حلقه و ربما في رئته، وفي مناطق أخرى...درست الفيروس في المخبر، إنه نوع غريب يضرب الأغشية، و كأن أماكن هجومه تترك آثارا تشبه الحرق...»[1].

أدخل المريض قاعة الجراحة و لكن حالته كانت تقترب من الغيبوبة بالرغم من جهود الدكتور (هاني).

أتى (مديح) مسرعا ورّن جرس الباب و بدا يسأل عن "هاني" كالمجنون الذي لم يكن موجودا في بيته، و كان منشغلا بحالة الأخ الأصغر للدكتور (حمدي)، كان "مديح" مصابا برصاصة في كتفه، اجتهدت (زهرة) في نزعها و إسعاف الجريح.

[1]- عمران طالب. مرجع سابق. ص349.

تمكن (هاني) من إنقاذ المريض (سعد) عن طريق إزالة سوائل الفقاقيع و الصديد وهو ما أوقف زحف الفيروس.

اتصل (قاسم) ببيت (زهرة) و لكن مع الأسف الذي رد كان "مديح" لغياب (زهرة) و (هاني) عن البيت ولما أعلمهما جاءت (زهرة) مسرعة لتخبر (سالي).

«كان مرضا غريبا، أخذ ينتشر بين عينات من الناس، يبدأ بالأغشية المخاطية و الأغشية المبطنة للأجهزة الداخلية في الجسم، فيترك فيها بقعا تنتفخ بسرعة مشكلة فقاعات من السوائل القيحية الصديدية ذات الروائح الكريهة الشبيهة بروائح تفسخ الجثث...ولا تلبث أن تفقس فيها ديدان صغيرة شرهة سرعان ما تنتشر أيضا، وهي تتغذى بالخلايا الحيّة مسببة آلاما هائلة لا تنفع معها مسكنات، و منهية حياته خلال أيّام...»[1].

و كأنما ارتد السّحر على السّاحر فانتشرت الإصابات بين الجنود و المستوطنين و دعائم تنظيمات البنائين الأحرار و العنصريين...

تجهز "قاسم" للرجوع إلى أهله و مكنته لحيته الشقراء و لكنته التي لا تختلف عن لكنة أهل البلد و جواز سفره الجديد باسم (ياكوف أزرا) من السفر بشكل آمن.

كان حفل زفاف "عايدة" صاخبا في أرقى فنادق العاصمة، وهناك التقت (زهرة) بـ (هنا) وصيفة الدكتور قاسم فعرفت أنها قريبته من الشبه الكبير بينها و كانت تنتظر زوجها "ديراك" الذي صار يعمل في سلك التشريفات الملكية ليكتشف ذلك، لكنه لقناعته بأن قاسما قد أعدم في قاعدة "غوانتانامو" فقد تجاهل ذلك.

استدعى ذات يوم (هاني) للتحقيق لكن هذا الأخير قام بتضليله فأغلق الملف.

بلغ (هاني) خبر وفاة "عهد" زوج هدى في غارة جويّة قصفت المستشفى الذّي كان يعالج فيه.

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص364.

سأل الدكتور (قاسم) بيتر عن مصير صمويل و الكبد و نقله إلى ذلك إلى الحاخام فأجابه بيتر و هو يضحك أنه و لبلاهته تم زرع الكبد سريعا بعد وصوله في ذلك الكهل وخلال دقائق مات الكهل تحت التخدير وعلل مساعدو "صموئيل" فشل الزرع أن جسم كان متعبا ولم يتحمل عملية الزّرع ، شعر (قاسم) أن له عائلة أخرى في هذا البلد حين استعد الجميع لوداعه ولكن سالي هاتفته و أبلغته بتأجيل عودته لأن الأجواء مشحونة بالفوضى.

أخبرت زوجة "عوني" "زهرة" أن عايدة ترملت من الضابط الكهل و أن وليّ العهد تقدم لخطبتها و أسرّ إلى "هاني" بسّر خطير يقضي بأن أباه كان مزواجا و أن إنجابه له كان بمعجزة فقد كان ضامر الخصيتين، ومع الوقت اكتشف أنه يعاني من المرض ذاته الذي أصاب أباه و أن زواجه بعايدة هو الحل، و أخبره أنه اتفق مع أحد ضباطه بالزواج من "عايدة" دون أن يمسها ولكن حادثا أليما جرى له بعد زواجه بأسابيع فترملت وكان من الضروري أن يخطبها و يتزوجها لأنها الملكة المقبلة.

و أخبره لما أحضره إلى القصر الملكي فقد جعله من الأسرة الحاكمة وقد اقترحته "عايدة" ليكون أبا لصغيرها الذي ستنجبه منه لعجز زوجها الحقيقي عن الإنجاب وفي حالة ما إذا رفض الأمر ستلحق آلة الدمار بعائلته و بكل من ينتسب إليه ولو بصداقة ولن يتجرأ أحد أن يفتح تحقيقا في الأمر، و تحت تأثير ذلك الضغط أعطى (هاني) موافقته، ذلك أن العائلة الملكية و حاشيتها أعضاء في المنظمة الأخطبوطية التي اصطادت "قاسما" ولن يكون النجاة منها أمرا سهلا.

أخبرت (زهرة) (هاني) أن أمينة اختيرت كطالبة متفوقة لتواصل تحصيلها العلمي في بلاد القوة العظمى و ترغب أمها (هدى) بأن يتوسط لها (هاني) مع وليّ العهد.

التقى (هاني) (مديحا) متنكرا ودار بينهما لقاء عن تحولات العالم الجديد، في تلك الأثناء كان الدكتور (قاسم) يعقد آخر اجتماع له مع أصدقائه في الطرف الآخر من العالم.

في تلك الأثناء كانت (دعد) زوجة (مديح) تلاحقه و أخبرته أنه قد صار لها ولد منه سمته (صادق) لم يكن يعرف شيء عنه، وكان (مديح) اعتقدها من رجال الشرطة السرية الذين يطاردونه.

«وصل "مديح" و "دعد" تتبعها سيارة "هاني" إلى الحي العربي، لم يستطيعا التقاط وجود أي شيء غير طبيعي، كان مديح متشوقا لرؤية ولده...»[1].

«كان قاسم في ذلك الحين داخل الطائرة يعد الساعات التي تفصله عن لقاء سالي وزهرة وهاني و الصغيرين، بعد سنوات الغياب الطويلة تلك، إنه مسلح بجواز سفر رفيع، و باسم لا يقبل الشك، ثم إن الزمن الطويل الذي مر عليه منذ خروجه من (غوانتانامو) قد غير بعض ملامحه...»[2].

نحن الآن في سنة 2018م، و "قاسم" أمام باب بيته في الشرق، طرق الباب فانفتح ليطل فتى صغير في الرابعة عشرة من عمره كان يشبهه إلى حد بعيد انفجرت عيناه بالدموع ولم يدر كيف احتضنه يضمه و يقبله و كذلك فعل مع زوجته "سالي" ثم انضمت إليهم "زهرة" أخته كأنما أحست بمجيئه ثم تبعهما الدكتور (هاني) و ابنه الصغير، وسهروا حتى الفجر وهم يتحادثون وحكى لهم "قاسم" الكثير حتى شعر بالإعياء.

نبه (هاني) زهرة بأن انتقالهم للعيش في القصر يوجب عليهم الحذر في علاقاتهم بقاسم وسالي لأن ذلك سيجعلهم تحت أنظار المخبرين و رجال الأمن لأنهم لو عرفوهما أو حتى ارتابوا فيهما فلن يتركوهما فكل أفراد العائلة المالكة يفخرون بأنهم أفراد في منظمة البنائين الأحرار، لذلك توجب على "قاسم" أن يرحل رفقة زوجته "سالي" و "ابنه قاسم" الصغير للعيش في البلاد التي جاء منها بنفس الاسم، وكان عليه أن يتدبر أمر جواز سفر "سالي" و ابنهما لذلك فكر في الاتصال "بجون" ليساعده على ذلك.

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص412.

[2]–المرجع نفسه. ص413.

مع اقتراب موعد زفاف "عايدة" مع ولي العهد، أرسل الملك في طلب الدكتور "هاني" وزوجته وولده للانتقال إلى مكان إقامتهم الجديد، أقيم الحفل بعد ساعات و كان صاخبا، شديد البذخ، وكان فيه "هاني" ضيف شرف ولاه الملك مهنة طبيبه الخاص.

طلب "هاني" لاجتماع الملك مع حاشيته ليتناقشوا في أمور الدولة و السياسات الخارجية، بعد ذلك أفرغت القاعة حين جاء وليّ العهد رفقة عروسه عايدة وحضرت الملكة في موكب فخم.

كان يريد الملك من وراء هذا الاجتماع المغلق و السري للغاية أن يطلب من "هاني" أن يلقح الأميرة "عايدة" تلقيحا حميميا مباشرا بالرغم من معرفته بإمكانية التلقيح الاصطناعي، فقبل الملك أن يزوجها له ليوم واحد ثم يطلقها.

« رأى نفسه كالمخدر يضع يده في يد عالية، و الشيخ يقرأ و يبسمل و يدعو...وحين خرج الشيخ، رأى هاني الملك يشير إلى الحاجب إشارة خاصة، عرف منها أنه أعطاه أمرا بقتل الشيخ لدفن سرّه معه، فشعر بالرّعب...»[1].

« فبعد أن تأكد الملك وولي العهد أن عايدة قد أصبحت حاملا فعلا، أعطيت الأوامر بسرّية مطلقة،... الجرّاح الشهير الذي أنقذ مئات النّاس من موت محقق، و الذي كان الجميع خارج القصر الملكي يحيونه و يحترمونه...قد مات...كما قتلت زوجته بحقنة مسكن، عاد "هاني" الصغير من مدرسته ليجد جنازة فخمة قائمة...»[2]، فارتمى في حضن هدى الباكي.

[1]– عمران طالب. مرجع سابق. ص428.

[2]–المرجع نفسه. ص430.

« وبين السحب في اتجاه الأرض الجديدة أرض القوة العظمى، كانت الطائرة تحمل قاسما وزوجته وابنه ياكوف أزرا و استير و ديفيد، أسماء فتحت لنفسها طريقا ليس فيه أية متاعب و صعوبات وكان في استقبالهم جون و بيتر ومادلين و مايك، العائلة التي شعر "قاسم" أنه ينتمي إليها فعلا»[1].

وعجلة الزمن تدور و تدور في قرن بدأ بالعنف، و استمر العنف يتزايد فيه مع طغيان قوة عظمى جبارة استعبدت الدول و البشر، وعاثت في الأرض فسادا، حتى أتت مراحل انهيارها البطيء...

2-2- الزّمن في الرّواية:

يكتسب الزمن في الاصطلاح معاني مختلفة، بل متشبعة ومتباينة كذلك، ولو أراد دارس أن يقف على الزمن بمعانيه المتباينة لصعب عليه الأمر حتى لو نذر حياته للوقوف على هذه المسألة، فالزمن يأخذ أبعادا شتى في الفلسفات المختلفة كما أن للزمن معاني اجتماعية ونفسية وعلمية ودينية وغيرها...، إذ يقول "وليم شكسبير William shakespeare" نحن نلعب دور المهرج مع الزمن وأرواح العقلاء تجلس فوق السحاب وتسخر منا.

إن تتبع الزمن عبر الفلسفات المتباينة، قديمها وحديثها يحتاج إلى كتاب مستقل وربما أكثر، وهو الأمر الذي لا نستطيع القيام به في هذه الدراسة كي لا نخرجها عن مسارها ذي الوجهة الإبداعية، ومع ذلك يمكننا الوقوف على أشكال الزمن في الرواية العربية على نحو موجز.

[1]- عمران طالب. مرجع سابق. ص431.

2-2-1- أشكال الزّمن في الرّواية العربية:

«لا أحد يستطيع تحديد طبيعة الزمن أو تحديد الفواصل التي تربط بين نقطة وأخرى من نقاط الزمن المتسلسلة: الماضي، الحاضر والمستقبل، وفي حالة النص القصصي فإن "دراسة الترتيب الزمني تقوم على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص وتتابع ترتيب هذه الأحداث في الحكاية»[1] .

ورغم صعوبة القبض على معنى محدد للزمن بالمعنى الفلسفي، فقد قام الإنسان بمحاولات جادة لتأطير الزمن الخارجي أو ما يسمى بالزمن العام أو أكثر من الكرونولوجي.

أ- الزمن الكرونولوجي:

الكرونولوجيا تعني تقسيم الزمن إلى فترات، كما تعني تعيين التواريخ الدقيقة للأحداث وترتيبها وفقا لتسلسلها الزمني، وفي حالة الرواية والآداب عموما فإننا نعني بمصطلح الكرونولوجيا: تعيين التواريخ الدقيقة وشبه الدقيقة للأحداث ويستخدم مصطلح الزمن الكرونولوجيا والزمن الخارجي والزمن العام بمعنى واحد.

وفي الرّواية هناك المدّة الكرونولوجية للقراءة والمدة الكرونولوجية للكتابة، أما الأولى فهي مقدار الزمن محددا بالساعة الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية وهو أساس اقتصادي أكثر منه جمالي، أما الثانية فهي عدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة روايته وتأثيرها على الرواية يخرج عن نطاق المشكلات الفنية وأهميتها تجارية على الأكثر ولا يعرف هذا الزمن إلا إذا أفصح عنه الكاتب أو أحد الذين عايشوا الكتابة.

«وبغض النظر عن طبيعة الزمن، فإن خواصه وآثاره من وجهة النظر الإنسانية العلمية تخضع للقدر نفسه من التشويه الفردي، فنحن لا نملك معيارا قاطعا لقياس مروره، و تقسيماتنا له إلى ساعات وأيام وأشهر وسنين مجرد اصطلاح عرفي وهو مع ذلك ليس ثابتا

[1]- سمير المرزوقي، جميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس، د،ت. ص97.

وحتى لو ثبت أن مفهوم الزمن الفيسيولوجي يوفر المعيار الصحيح، فإن قيمة الزمن تظل إحصائية»[1] .

«لذلك إذا أخذنا الحياة على أنها سلسلة من لحظات الوجود، وإذ لم يكن للماضي والمستقبل أية دلالة إلا من حيث علاقتهما باللحظة الحالية، فإن تلك اللحظة يجب أن تعاش بشكل لا يضم الماضي والمستقبل وإنما جميع الوجوه المتعددة للحاضر»[1].

في الرّواية عندما يكون الراوي مسيطرا على الأحداث، فإنه يتكفل بالإيحاء لنا بتتابع الزمن الخارجي من خلال عدة مداليل بطريقة يمكن حسابها دون الرجوع إلى الساعات والتقاويم، وهو الأمر الذي يقودنا للوقوف على المعنى الرمزي لأدوات التوقيت في الرواية، هذا الأخير الذي يظل واحدا تقريبا في جميع الأحوال، فهو يمثل النظام الرمزي لعالم الناس وهو نظام إلى جانب ذلك تكرسه التقاليد وتكون الساعات واضحة الظهور في الأعمال التي تكون فيها المدة الزمنية محدودة.

أمّا في الأعمال التي يكون فيها الإيقاع الزمني أطول فإن التقويم يحل محل الساعة لبيان ظواهر أعم كتغيير الفصول مثلا.

ب- **الزمن السيكولوجي:**

يأتي التشابه بين الزمن السيكولوجي الذاتي والخاص بالرواية وبين الزمن السيكولوجي للإنسان الذي يرى في منامه حلما ما، فكلا الزمنيين غير صادق، لأن الروائي الجيد قد يحملنا في رحلة تمتد عشرات السنوات وفي حقيقة الأمر أننا لم نمض في تلك الرحلة سوى الوقت الذي أمضيناه في قراءة الرواية.

[1]- تيودور زيولكوفسكي. أبعاد الرواية الحديثة.تر: إحسان عباس، وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، د ط، 1994م. ص234.

إن الزمن السيكولوجي زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة، فاليوم له قيمة زمنية عند الطفل تختلف عن قيمته عند الشيخ، فالطفل إذ يتطلع إلى الأمام يكون اليوم جزءا من زمن بالغ الصغر، أما عند الشيخ فيشكل شريحة كبيرة من الزمن المتبقي له، ويرى "برجسون Bregson" أن "الزمن معطى مباشر من معطيات الوجدان، ولهذا السبب كان لفلسفته ذلك الأثر العميق في الأدب".

وحسب النظرية النسبية فإن الزمن يكتسب معاني مختلفة في النظم المختلفة و يختلف من إطار مرجعي إلى آخر، فهناك سلاسل من الزمن بقدر ما هناك نفوس تدرك الأشياء في الزمن، وإذا توخينا الدقة قلنا أنه لا يوجد زمن تشترك فيه نفسان، ومن الواضح أن هذا القول ينطبق بصورة عامة على الرواية، فكل رواية جيدة لها نمطها الزمني، وقيم الزمن الخاصة بها، وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم وإيصالها للقارئ.

ج- الزّمن السيكولوجي للقارئ:

إنّ الرّواية تدور حول أشخاص تنتابهم أحاسيس مختلفة أو من المؤكد أن لهؤلاء عالمهم السيكولوجي، وللقارئ الذي يتفاعل مع هؤلاء الشخوص كذلك عالمه وزمنه السيكولوجي، فهل الزمن واحد في كل تلك الحالات الشعورية أم أن هناك زمن تشكل على الفور من أزمان مختلفة فيزيائية، نفسية ووجودية؟.

إنّك لا تستطيع أن تتحدث عن زمن أية رواية قبل أن تقرأها، بل إنّ زمن الرّواية سيغدو محل نقاش بعد القراءة، فإن كانت الرواية تاريخية، فإنك تستشعر بذلك التاريخ تبعا للحالة السيكولوجية التي قرأت فيها الرواية، فإن كنت تعايش زمنا مظلما وكانت الرواية تتحدث عن الاستبداد، فإنك ستعايش هذا الاستبداد وتتعامل مع زمنها كما لو كان ممتدا، وقد تشعر كأنك واحد من أولئك الذين وقع عليهم الظلم رغم أنهم شخوص قابعون في أعماق التاريخ، كما أن الزمن السيكولوجي يتصل بين القارئ الذي يقرأ الرواية وطريقة تجاوب نفسيته مع الأحداث والشخوص التي تعكسها الرواية.

«وقد تحدث "بيرسي لوبوك Percy lubbock" في كتابه "صيغة الرواية" عن تفاصيل الرواية وعلاقتها بزمن القارئ، فذهب برأيه إلى أن المرء لا يحتاج إلى أن يتذكر التفاصيل الصغيرة في الرواية كي يدرك حقيقة الشخصيات الروائية وقوتها»[1].

وحين نتطلع إلى هذا الرأي من زاوية مختلفة، لوصلنا إلى أن "بيرسي لوبوك" لم يتوقف عند زمن القراءة، ولكنه تعداه أيضا إلى زمن ما بعد القراءة بسنوات طويلة، فما الذي يبقى من رواية قرأناها منذ سنوات؟ إن الإجابة هنا تؤكد لنا أن فيما قاله "لوبوك" إشارة ضمنية إلى أن الرواية العظيمة هي رواية الأفكار العظيمة، فنحن مع مرور الزمن معرضون لنسيان الكثير والكثير من التفاصيل، لكن الحوادث الكبرى والأفكار العظيمة تتسلل إلى دواخلنا بشكل يصعب نسيانه.

وعلى هذا الأساس فقد تقرأ روايات وقصصا أو قصائد كتبت فيما يسمى بالزمن الماضي، فتشعر بأنها كتبت الآن إلى الحد الذي تتخيل معه أنك أنت نفسك قد كتبتها ساعة قراءتها، كما أنك قد تقرأ نصوصا أدبية خرجت للتو من المطبعة، فتشعر حين تقرأها كأنها نصوص أثرية كنت نفسك قد كتبتها في الماضي السحيق.

«وإذا كانت الحكاية الشفوية أدبية أو غير أدبية، لها مدتها الخاصة التي يمكن قياسها، فإن الحكاية المكتوبة لا تكون لها مدة تحت هذا الشكل، ولذلك لا تجد استقبالها، وبالتالي وجودها الكامل إلا بفعل إنجازي، سواء أكان قراءة أو إلقاء، شفهيا أو صامتا تكون له مدته فعلا، ولكنها مدة متغيرة بتغيير التحققات، وذلك ما كنت أسميه الزمنية الكاذبة للحكاية المكتوبة»[2].

[1]– بيرسي لوبوك. صنعة الرواية، تر:عبد الستار جواد، بغداد، وزارة الثقافة، بغداد، د.ط، 1981 م. ص15.

[2]– جيرار جنيت. عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،2000م. ص39.

إن زمن الحكاية المكتوبة زمن كاذب من حيث أنه يقوم اختباريا عند القارئ على فضاء من النص لا تستطيع إلا القراءة أن تحوله إلى مدة.

- **تيار الوعي وعلاقته بالزّمن السيكولوجي:**

«يرتبط تيار الوعي ارتباطا مباشرا بالبعد السيكولوجي للرواية، لذلك يذهب "روبرت هنري Robert henry" إلى أن أفضل تعريف لتيار الوعي أنه تكنيك يتم من خلاله تقديم المحتوى النفسي، والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي أي لتقديم الوعي»[1].

ومن المعروف أن مثل هذا الوعي يأتي في شكل هذيان متدفق من الذهن المضطرب وغير المتوازن، حتى يبدو الأمر وكأن الوعي يأتينا عن طريق اللاوعي، حيث تغرق الشخصية في هذه الحالة الأفكار من داخلها وتخرجها إلى السطح بشكل غير مرتب، ومن المؤكد أن زمن الأحداث المتذكرة سيأتينا عبر الزمن النفسي للشخصية المأزومة.

- أما " مندلاو Mendolau" فيرى أن روائي وكتاب تيار الوعي قد ذهبوا إلى استحضار الرؤية الهامشية والذهن المشغول بأحلام النهار، حيث جعلوا دأبهم أن يكشفوا بأي ثمن ترجرج الشعلة الداخلية البعيدة التي تومض برسائلها عن طريق الدماغ وهم يحاولون فوق ذلك أن يسبروا أعمق مستويات الطبيعة الإنسانية وما قبل الوعي والعقل والباطن.
- وبطبيعة الحال فنحن لا نؤيد هذا الرأي على إطلاقه كما يقول "أحمد حمد النعيمي" في كتابه[2]، فقد قدم لنا عدد كبير من كتاب تيار الوعي نماذج باهرة لم يتوقف دورها عند تعليقات من الداخل والخارج، كما لم يتوقف دورها عند محاولة الشلل إلى أعماق الشخصية ولكنها قدمت لنا وعلى شكل مفارقات التناقض الإنساني واضطراب الرؤى وتصادم الأحلام،

[1]- ينظر: هنري روبرت. تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1974م. ص47.

[2]- أحمد حمد النعيمي. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004م. ص13

وتناحر القيم بأساليب فنية تدفع القارئ للوقف طويلا أمام الطبيعة الإنسانية، وتشابك قيمها وتعقيداتها النابعة من العادات والأعراف تارة ومن هشاشة الإنسان تارة أخرى.

– يذهب "أحمد حمد النعيمي" إلى أن "نجيب محفوظ" حاول أن يقدم نموذج الشخصية الروائية التي تلجأ لحظة المونولوج وتصاعدها مع تطور الحدث نفسه في العمل الروائي، واستطاع أن يستفيد من روايات تيار الوعي التي ظهرت في القرن العشرين في الأدب الإنجليزي بشكل جلي وواضح، ومن الأسماء التي أسهمت في تطوير تيار الوعي "جميس جويس James joyce "، "فرجينيا وولف Virginia woolf" و"وليم بليك William blake"، أما مصطلح تيار الوعي كمصطلح فقد ابتدعه "وليم جميس" الفيلسوف وعالم النفس الشهير[1].

– «ومن أجل الإيحاء بالجوانب المعقدة من الحياة الحديثة لجأ الكاتب المعاصر إلى بناء روايته وفقا لأنظمة جديدة أخذت من الفنون الأخرى، وأصبحت الرواية من أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالسينما، ومن أمثلة ذلك أن أسلوب تيار الوعي في الرواية أصبح مرتبطا بالتكنيك السينمائي المسمى بالقطع أو الاسترجاع»[2]، وهكذا يصبح تيار الوعي من العناصر الهامة عند الدراسة التطبيقية للزمن النفسي في لرواية.

د– الاسترجاع:

إن تحطيم الترتيب الزمني هو النتيجة الأكثر وضوحا للانتقاص من الحاضر والمستقبل لصالح الماضي، ويتم هذا التحطيم عبر تقنية العودة إلى الوراء، إلى الذكريات أو إلى الأحداث التي غالبا ما تترك أثرا في نفسية الشخصية.

إن استذكار الأحداث أو الوقائع الماضية يأخذ أكثر من بعد، فقد يكون الماضي على شكل وخزات ضمير كما قد يكون على شكل اعتداد بالنفس لما حققته الشخصية من إنجازات، بمعنى أنه قد يكون لذلك الماضي علاقته بمحاولة استشراف المستقبل، وقد يكون

[1]– ينظر: زياد أبو لبن. المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، ، دار الينابيع، عمان 1994م. ص5.

[2]– خليل إبراهيم. فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، 1991م. ص13–14.

أحد الحوافز التي تدفع الشخصية لمحاولة تجاوز واقعها وصنع مستقبل جديد، وكثيرا ما يعود الإنسان إلى الماضي لأنه أضحى مكشوفا لا خوف منه، كما هو حال المستقبل.

وتحطيم الترتيب الزمني يتم لسببين أولهما: تتابع حالات الآن التي تحل إحداها محل الأخرى، وثانيهما: أن الترتيب الزمني يقطع الماضي إلى فترات خيالية من الماضي والحاضر والمستقبل وفي نفس السياق نورد القول التالي:

«لقد كان سؤال التجريب منذ البداية السؤال المركزي، فيه حاولت القصة العربية تحطيم تقليديتها عبر تكسير الزمن، وابتداع بناءات جديدة، وإطلاق المخيلة، واستثمار التراث السردي الرسمي والشعبي، الشفوي والمكتوب، والكتابة بلغة شعرية وتهجين السرد بلغات شتى»[1]، ولعل هذا داخل فيما يعرف بتقنية التناص التي أفردنا لها حيزا خاصا.

إن أهم أنواع التعارضات بين ترتيب القصة وترتيب النص هي ما يعرف فهي الدراسات النقدية التقليدية باستعادة الأحداث الماضية من جهة، والتوقع نم جهة ثانية.

أما استعادة الأحداث الماضية، فيطلق عليها الاسترجاع، في حين يطلق على التوقع "الاستباق، فالاسترجاع هو سرد حدث في نقطة ما في الرواية بعد أن يتم سرد حدث في نقطة ما قبل أن تتم الإشارة إلى الأحداث السابقة.

ورغم أن مصطلح "الاسترجاع" هو الأكثر شيوعا في الدراسات النقدية المعاصرة، فإن هناك من يستخدم مصطلح "سابقة زمنية" كبديل له، وهناك من يستخدم "اللاحقة" كمصطلح رديف له.

[1]– نبيل سليمان. الجمالي في المشهد القصصي في الأردن، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، عدد 135، 1999م. ص27.

واللاحقة عند "سمير المرزوقي" و"جميل شاكر" في كتابهما "مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا" عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد وكذلك تسمى هذه العملية الاستذكار، ولها وظائف هي:

أ- إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية-إطار-عقدة).

ب- سد ثغرة حصلت في النص القصصي.

ت-التذكير بأحداث ماضية وقع إيرادها فيما سبق من السرد.[1]

-وفي الاسترجاع يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث ماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع:

أ- **استرجاع خارجي:** يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

أ-**استرجاع داخلي:** يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

ب- **استرجاع مزجي:** وهو ما يجمع بين النوعين.[2]

«وتستخدم "السوابق الزمنية" كمرادف "للاسترجاعات" و السوابق الزمنية: تراعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد، واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر، أو في اللحظة الآنية وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصفة الماضية، لكونه يسرد أحداثا ماضية، على أن هذه الصيغ تتغير وفقا لطريقة السرد، فإذا كان السارد حاضرا في الأحداث زادت الصيغ المعارضة الدالة على الحاضر والمستقبل على الصيغ الماضية، وإذا كان السارد

[1]- ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس، د،ت. ص80-83.

[2]- ينظر: سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د ط، 1984م. ص40.

شاهدا وراصدا للأحداث دون أن يتدخل في سياقها حينئذ تزيد الصيغ الماضية على المعارضة»[1].

ويرى "تودوروف Turov" أن الإسترجاعات أكثر توترا، إذ تروي لنا فيما بعد، ما قد وقع من قبل، ويمكن للاسترجاع أن يمتزج بالاستقبالات نظريا إلى مالا نهاية: «استرجاع في صلب استقبال في صلب استرجاع»[2].

ومن الناحية العاطفية يمكن أن نضيف ما يمكن تسميته بأشكال الاسترجاع التي تمثل ركنا رئيسيا من أركان اللعبة الروائية وهي:

أ- الإسترجاع المؤلم.

ب- الاسترجاع السار.

ت- الاسترجاع المحايد: وفيه تعيدنا الرواية إلى أحداث ماضية لا نستطيع الجزم بمدى تأثيرها إلا في مراحل لاحقة من السرد الروائي.

على أنه وفي جميع الحالات يظل للماضي بأشكاله وأطيافه كافة تأثيره البارز في حاضر الشخصية ومستقبلها.

هـ- الإستباق:

إذا كانت الاسترجاعات تزودنا بمعلومات ماضية سواء حول الشخصية أو الحدث أو خط القص، فإن الاستباقات على كثرتها في الرواية المدروسة في الفصل التطبيقي تكاد تطغى على مسار الحكي، لذا يجب التمييز بين الاستباق بالمعنى الصارم لقول المستقبل قبل أوانه، والاستباق بمعنى التلميح لواقعة مستقبلية.

---

[1]- مراد عبد الرحمان مبروك. بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1997 . ص24.

[2]- تزفيطان تودوروف. الشعرية. تر. شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990. ص47.

ويجب الانتباه إلى ضرورة ألا يتم زج القدر في مشابهة مع الحتمية الزمنية، ومع التسلسل التاريخي، فالماضي في التسلسل التاريخي ينطوي على تتابع منظم لأزمنة الحاضر، بينما في حالة القدر علينا أن نبحث في وعينا عن شعورنا بسيطرته علينا، وليس على بناء زمني محدد، مستخلص مما يحيط به، وهذا ما نلمح تردده بكثرة في روايتنا النموذج الموضوعة رهن الدرس التطبيقي، فأبطال "طالب عمران" من خير من يمثلون هذه الحالة، فهم يشعرون بطريقة ما أنهم مسؤولون عن مصيرهم، لكونهم يمتلكونها هاجسا غامضا لما سيحدث لهم وهم يندفعون إلى مصيرهم بقوة داخلية لم يحددها "طالب عمران" كما هو شأن الجراح "هاني" زوج أخت "قاسم" بطل الرواية، ولكنه اهتم فقط ببيان طبيعتها الداخلية السيكولوجية حين أخضع شخصية "هاني" إلى التنويم المغناطيسي ليقول ما لم يستطع قوله وهو واعي، فلو أن "طالب عمران" قام بتحديد تلك القوة لارتفع إلى مستوى المعرفة، وهذا هو على وجه الدقة ما امتنع عن فعله، فهي ليست معرفة عينية حتى يستطيع تحديدها بدقة إنما هي معرفة مبنية على تكهنات واحتمالات.

إن ما يميز الإبداع الروائي الجيد عن غيره إنما هو مقدرة الروائي على تفكيك السائد، وإعادة تشكيله وفق رؤى متقدمة وحيل فنية سلسلة، وليس العبث في الزمن وتكسير تراتبيته سوى حيلة من تلك الحيل الفنية الأهم في الرواية.

وكما أن للاسترجاع مرادفات فإن للاستباق مترادفات كذلك منها: الاستقبال والاستشراف، فعندما نقول التحق فلان بفلان أي جاء متأخرا عنه، وكذلك الأحداث في الرواية، حيث يتأخر حدث عن آخر لأسباب فنية، ثم يسترجعه الروائي لأسباب فنية أيضا.

ومع ذلك ولكي ننأى بالمتلقي أو المستخدم عن الخلط أو الإرباك والتشويش، فمن الأسلم أن يتم توحيد المصطلحات النقدية، أو على الأقل استخدام مترادفات واضحة لها لا تقبل التأويل، وفيما يرى "أحمد حمد النعيمي" أن استخدام مصطلحي الاسترجاع والاستباق ينأى بنا عن التعددية والغموض.

إن الاستباق يعني فيما يعينه الولوج إلى المستقبل من خلال رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها.

وفي رأي "تودوروف" فإنه يوجد استقبال عندما يعلن مسبقا عما سيحدث وهناك علاقة بين الزمنية السردية أو التشكيل السردي للزمن، ورؤية الكاتب وبين هذه الرؤية وفلسفة الكاتب للزمن والشكل الروائي الوحيد الذي يستطيع الروائي فيه أن يشير إلى أحداث لاحقة، حسبما ترى "سيزا أحمد قاسم" هو شكل الترجمة الذاتية أو القصص المكتوب بضمير المتكلم، حيث يحكي الراوي قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع، قبل وبعد لحظة بداية القص ويستطيع الإشارة إلى الحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ومنطقية التسلسل الزمني.

ومع ذلك فليست الترجمة الذاتية واستخدام ضمير المتكلم الشكل الوحيد للإشارة إلى أحداث لاحقة، بل يمكن لضمير الغائب أن يقوم بهذه المهمة أيضا، وكذلك ضمير المتكلم، إذ لا يمكن حصر الإبداع في قالب أو شكل واحد، فهو مفتوح باستمرار على التجديد والابتكار وتجاوز السائد والقفز على النمطية.

أما أنواع الاستباق ووظائفه تتمثل في ثلاثة وهي:

أ- استباق متمم، ويرد مسبقا ليسد ثغرة لاحقة.

ب-استباق مكرر، ويضاعف بصفة مسبقة مقطوعة سردية آنية، والاستباق المكرر يلعب دور إنباء، ويرد الإنباء غالبا في العبارة المألوفة "سنرى فيما بعد" ووظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظار عند القارئ.

ت–الفواتح: وهي معطيات ترتبط بفن التمهيد القصصي، ولا يفهم معناها إلا في مرحلة لاحقة وتكثر هذه الفواتح في قصص الحب والقصص البوليسية، حيث تلعب دور مؤشرات يتمكن القارئ بفضلها من الاقتراب شيئا فشيئا من حل اللغز.[1]

– ومن البديهي أن الحكاية لا تلجأ إلى الاستشراف (الاستباق) بقدر ما تلجأ إلى الاستعادة (الاسترجاع)، ويمكن تبرير مثل هذا الأمر بأن الماضي أكثر وضوحا من الحاضر والمستقبل، فالماضي والحاضر مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل وتحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النحو الذي نريده أو نتوقعه.[2] وهذا عكس ما نجده في رواية "طالب عمران" الأزمان المظلمة "حيث يأخذ الزمن المستقبلي نصيب الأسد في الحكي لذلك كانت رواية "الخيال العلمي" بامتياز الذي لا يبنى إلا على استقبال الزمن الآتي.

يمكن تقييم "الاستباق" حسب أحمد حمد النعيمي إلى:

أ– **استباق ممكن التحقق:** وفيه يكون الخيال واقعيا، كما تكون أهداف الشخصية الروائية، منسجمة مع الإمكانات المتاحة لقدرات الإنسان الحالي، أو لقدرات الشخصية نفسها، إذا كانت مجتهدة وعازمة على تحويل أحلامها إلى حقيقة واقعة.

ب–**استباق غير ممكن التحقق:** وفيه تسعى الشخصية إلى تحقيق ما يفوق قدراتها وقدرات المحيطين بها، ويرد مثل الاستباق في الرواية لتشويق القارئ، وكسر توقعاته بعد إيهامه بأن الشخصية تكاد أن تصل إلى مبتغاها.

ت–استباق خارق للمألوف ونواميس الكون، ويتمثل هذا الاستباق في قصص الخيال العلمي التي تستطيع تدمير الأرض أو مناطق متباينة في الفضاء وإعادة تشكيلها مرة أخرى، كما يمكن لهذا الاستباق أن يتمثل في الروايات ذات التوجه الفانتازي والتي غالبا ما تريد أن تقول

[1]– ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس، د،ت. ص70–75.

[2]– ينظر: جيرار جنيت. عودة إلى خطاب الحكاية. تر: محمد معتصم، ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،2000م. ص33.

لنا إن بعض ممارسات الإنسان الحالي وجرائمه وجرائره ومشاكله وأحلامه وطموحاته تفوق الخيال نفسه أو تشبه خيالا يفوق الخيال.

و- الاسترجاعات والاستباقات:

إن كلا النقطتين تتوافران بشكل متناسق وكم كثيف، وقد نستغرب هذا الاستعمال المزدوج في الرواية، إلا أن موضوع الرواية يتطلب هذا التزاوج والتراوح بين صيغتي الماضي والمستقبل على أن يكون الحاضر هو النقطة المشتركة بينهما.

وقد اختص الكاتب من هتين الصيغتين باستعمال فريد ينم عن حنكة في الكتابة وتمرس زادته طبيعة الموضوع ودواعيه فرادة وميزة خاصة، ولأن الرواية التي هي بين أيدينا هي رواية محورها الزمن، فإن الكاتب يولي عناية خاصة بهذا العنصر، ولو حاولنا استخراج جميع الإستباقات والإسترجاعات الواقعة والموظفة في النص الروائي لوجدنا منها الكثير، ولكن الأهم من ذلك هو كيفية توظيفها والغرض من ذلك وهي تبدو في هذا النص كثيرة العدد كما تبدو كثيرة الدلالة ومعقدة، ذلك لأن ضغط الأحداث كبير جدا يصعب معه إيجاد فسحة تمثل هذه الاستعمالات التقنية، كما أن تراكمها وتواليها يخلق اكتظاظا يجد معه القارئ صعوبة في التمييز بين ما هو ماضي وما هو حاضر وهو ما جعل خيوط الحكي تلتف وتتشابك بطريقة يصعب معها الإمساك بالخيط الأساسي للحكي من أجل متابعة السرد في شكل خطية مستقيمة هي غير واقعة أساسا في أي نوع من السرد سواء البسيطة منها أو المعقدة، وهو ما يجعل القارئ يتعب نفسه من أجل إعادة ترتيب الأحداث وفق خطية مستقيمة، ولولا الذكاء الذي يتميز به كاتب الرواية واعتناؤه بنسج الحبكة وترتيب الأحداث وتنسيقها لكان أمرا عسيرا على القارئ أن يفهم أحداث القصة ويربط بينها ،لا سيما وان كاتب هذه الرواية اعتنى اعتناءا بالغا بتضليل القارئ عبر هذه التقنية وتقنية أخرى اعتمد فيها النقاط المشتركة بين الشخصيات سواء في الشبه العيني أو الشبه بين الأدوار الروائية بشكل يجعل من العسير على القارئ الربط بين مختلف عناصر الحكي، ويأخذه في ذلك من

مد وجزر حتى يكاد يضيع، إلا أن الكاتب يترك له خيطا رفيعا يتمسك به قبل أن يغرق، ويمكننا الاستناد على بعض الاستشهادات في هذا الصدد.

فمثلا: تسترجع "سالي" بطلة الرواية أيامها الأولى من حياتها وهي تحاور "قاسما" فتقول: «آه يا سيدي، توفيت أمي وأنا في العاشرة من عمري، وأصلتني زوجة أبي عذابا مستمرا، أخرجتني من المدرسة وتحولت إلى خادمة ذليلة مهانة...»[1]، تظهر هذه اللفتة الزمنية في شكل استرجاع يتم عن طريق التحاور مع البطل، ويعمل هذا النوع من الاستعمال على إضاءة الحكي والربط بين العناصر المتاحة والعناصر الغائبة من الحكي، وقد أخذ هذا الاسترجاع بالضبط مساحة كافية من الحكي تجاوزت الثلاث صفحات من أجل الإجابة عن أي تساؤل كان يمكن أن يطرحه "قاسم" ومن أجل السير بالحكي نحو المقصود من أجل بناء حبكة في مستوى القص وتكون بنفس الثقل الذي يمكنها به أن تمنح بقية السرد الآتي مزيدا من الشغف والتشوق (suspense).

أما الفصل الثاني المعنون بالدخول في عالم الغد فهو بأكمله عبارة عن استباق كلي لعالم غريب الملامح شوهت حاضره أيادي الجرم والطاغوت، هذا من منظور شامل للفصل الثاني أما بتجزئة الرؤية نجد أن الفعل الروائي وبشكل فجائي حين اقتيد إلى قصر الحاكم لإجراء عملية للأميرة، لكن وجه الاستباق يظهر بشكل جلي حين تختلط أوراق اللعبة ويدخل حتى القارئ في هذه اللعبة الزمنية ويصبح غير قادر على فك رموزها وطلاسمها، فقد استعمل "طالب عمران" أسلوبا فنيا ذكيا اعتمد فيه على التمويه والتضليل.

«حتى أن خيوط هذه اللعبة الحكائية يصعب فك ثغراتها لولا تعمد القاص فك خيوطها بعد أن تعقدت لدرجة صعب معها إنهاء الأمر لاسيما بعد تداخل حكاية "قاسم" مع حكاية "هاني"، وقد لجأ كاتبنا إلى طريقة عملية تتمثل في تقنية "التنويم المغناطيسي" التي أخضع لها "هاني" من أجل أن يستذكر كل ما مر عليه في الحقيقة وكحلم سعيا منه لإيجاد الرابط

[1]– طالب عمران. الأزمان المظلمة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003. ص44.

بينهما من أجل المطابقة بين الواقعين المتماهيين لأبعد درجة، "وحكى هاني لزوجته زهرة حلمه الغريب، ولم يستطيع متابعة النوم، أصابه الأرق وهو يستعيد تفاصيل حلمه، والوجوه التي رآها فيه...»[1]، «عاد الضباب يغطي الملامح والأشياء، شعر هاني بوهن شديد، فجلس قرب الأميرة وعيناه تدوران في محجريهما، والدوار يعصف به، واختلطت المشاهد معه، وهو يستند إلى ظهر المقعد قرب سرير الأميرة، ثم رأى وكأنه يدخل في نفق مظلم ويسمع أصواتا مخرصة للآذان قبل أن يشعر بضربات تأتي على رأسه بشكل متلاحق، شعر أنه يستيقظ من حلم مزعج، وحين فتح عينيه رأى نفسه في السرير ولم تكن زهرة إلى جانبه...»[2]، وعلى العموم فإن فهم هذا النوع من الإستباقات لا يتوقف على فقرة أو أخرى إنما يتصل فهمه بفهم كلي لكل أجزاء هذا الفصل لذلك فإن اقتباساتنا لبعض من هذه الاستباقات لا يشفي الغليل، وإنما الواجب الرجوع إلى كل الرواية أو فصل من فصولها لمزيد من التثبت.

كتصور للزمن على نحو جديد، وبهذا كله فقد أصبح تصور الروائي للزمن حين وجدت القطيعة الكبرى مع الرؤية التقليدية في ثلاث نقاط جوهرية:

أولها: أن عالم المثل والعلاقات ثابتة وراجعة إلى القوى الغربية.

ثانيها: أن الإنسان والكون في غاية الانسجام.

ثالثها: أن العالم منته ومغلق غير منفتح على الآتي...

فجاءت الرواية كنوع طاف على السطح فرفضت عصر الزمن الغامض الذي خلفه الإنسان في سيرورته وتفاعلاته المتغيرة مع التاريخ وتجلت أهمية الزمن في مستويات عدة:

[1]– طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص101.

[2]– المرجع نفسه. ص105.

أ-**تنزيل مادة الزمن إلى المستوى التاريخي:** لم تكن المادة القصصية السابقة للرواية التي ظهرت كنوع جديد من وضع معين ولا هي موجهة إلى فئة محددة وإنما كانت مستمدة من ثقافة أسطورية لا تلتزم بالأبعاد الثلاثية للزمن.

ب-**امتداد المادة على مدى زمني غير محدد سلفا:** كانت الرواية دون سائر الأجناس الأدبية الجنس الذي يتصرف في الزمن بأكبر قدر من الحرية.

ث- تصور لزمن فاعل: يجري هذا الزمن على الفرد كما يجري على المجتمع وما يتصل بهما من معطيات متصلة بالحاضر...الخ.

2-3- الشخصيات في الرواية:

إنه في البداية يحتاج إلى عدد جم متنوع من السكان، وقد يمسك عدد من الشخصيات المختارة بالخيط الرئيسي في القصة ويمثلون سلوك السكان إلا أن من الضروري بالنسبة لواقعهم النموذجي أن نشاهد مكانهم في هذا العالم.

«إنهم نماذج مختارة، يقفون بعيدا عن الجماهير ولكن وجودهم سيفقد معناه إذا اعتبر هذا الوجود استثنائيا بكل معنى الكلمة أو إذا ما ظهر أن اختيارهم قد جاء بسبب كونهم استثناءا»[1].

2-3-1- الشخصيات الرئيسية:

وسنقوم بترتيبها حسب الأهمية الأدوار التي تقوم بها في السرد الروائي.

1- **قاسم:** وهو الشخصية البطلة في الحكي، وعليه تدور في الأحداث وتنسج حوله خيوط السرد، وقد اختار الكاتب شخصية نخبوية مثقفة، فهو دكتور متخرج من الجامعات الأمريكية، يتمتع بالحنكة والتمرس، زاول دراسته الأولى في وطنه الأم وعرف عنه المثابرة والتفوق بالرغم من الفوارق العائلية والاجتماعية القاسية التي عاشها، فكان هذا العامل

[1]- بيرسي لوبوك. صنعة الرواية، تر، عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،الأردن، ط2، 2000م. ص50.

بالنسبة إليه سلاح ذو حدين، من جهة دفع به إلى التفوق والتميز ومن جهة أخرى بعد أن اشتد عوده وصار قادرا على الاعتماد على نفسه سافر إلى الخارج لمتابعة دراسته، ويبدو أن صلته بعائلته وعلاقته بهم علاقة لا تشكر، وتبدو من خلال الحكي مقطعة الأواصر وخاصة من خلال حديثه المطول عن أمه التي اتهمها أهل زوجها أنها تحمل مرضا خبيثا واتخذوا ذلك ذريعة لتطليقها من زوجها وحرمانها من أطفالها، وهو ما ولد حقدا دفينا لدى "قاسم" ورغبة جامحة في الانتقام منهم جميعا تجسدت من خلال الابتعاد عنهم والالتهاء بدراسته فرارا من مجالستهم أو مصاحبتهم.

ونلمح تقطع أواصر هذه العلاقة من خلال عودته إلى أرض وطنه ولم يجد أحدا من عائلته في استقباله، وهو ما هيأ الفرصة لأعضاء المنظمة السرية لاقتناصه كونه بغير درع واق يحميه من اعتداء الغير عليه، فوجد نفسه رهينة لأوامر المنظمة ومجبرا على تنفيذها، حيث يقول يائسا من انتظار أحد عائلته له «لا أعتقد أن أحدا من أهلي أرسلك، والدي كبير في السن ولا يملك سلطة طلب سيارة فارهة مثل هذه السيارة، وأخي لا يكترث بحضوري، ومنذ سنوات وهو يبتعد عني ويؤلب نفسه ضدي بتحريض من الآخرين، وبقية أهلي قد لا يكترثون لمجيئي...وأختي لا تعيش هنا...»[1].

بالرغم من أن "قاسم" رجل ذو اختصاص عال وبمكانة علمية راقية إلا أنه مستلب الشخصية، كان يمكن أن تتضح معالم شخصية قاسم لو أنه لم يتعرض لاستغلال المنظمة السرية له، فطوال صفحات من الرواية ظل قاسم يتلقى أوامر ويوقع على تنفيذها معلنا بذلك موافقته على تنفيذها وكأن ضميره قد مات تحت وقع الرفاهية والحياة الرغدة التي أمر بتنفيذها ولم يتوقع أن تطال أمه المسكينة التي ظلت تقاوم وبشدة حتى توفيت، بدأ على إثر هذه الحادثة الأليمة ضمير "قاسم" النائم يصحو من سباته، وأعلن التمرد على المنظمة وفر

[1]– طالب عمران. الأزمان المظلمة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003. ص10.

هاربا منها رفقة مساعدته "سالي" بعد أن كبد المنظمة خسائر في الأرواح انتقاما لوفاة أمه بأمر منه بزرع بيوض لحيوانات زاحفة وبرمائية في المنطقة التي تعيش فيها.

بالرغم من استلاب المنظمة لشخصية "قاسم" إلا أن هناك مواطن كانت تظهر فيها حنكته العلمية وذكاؤه اللامع ويتجلى ذلك من خلال تضليلاته لأجهزة المراقبة والتنصت التي كان يخضع لها في ذلك المبنى الفخم الذي كان يعيش فيه، فقد استطاع عدة مرات الإفلات من سيطرة المنظمة التي كانت تحصي عليه أنفاسه، ويتجلى ذلك من خلال تنكره في زي شيخ طاعن في السن بعد أن فر رفقة زوجته "سالي".

وقيامه بعمليات تمويه من خلال تغطية الكهف الذي كان يسكنه رفقة "سالي" بالعشب وتعطير المكان برائحة العفن الاصطناعية.

هذا ولم ترد أي أوصاف عينية لقاسم ذلك لأن حركة الأحداث المتسارعة غلبت على هذه الأوصاف، فنحن نرى قاسما من خلال أفعاله لا من خلال أوصافه.

2- **هاني:** تعد الشخصية الثانية بعد "قاسم" من حيث الظهور والأدوار التي يؤديها في السرد الحكائي، ولا نلمح لهذه الشخصية أوصاف جسدية كذلك، ولكن نلمح لها أوصافا خلقية شأنها شأن الشخصية البطلة، فشخصية "هاني" الجراح الماهر والمشهور والذي يتميز بعلاقاته الطبية مع الأناس الذين يتعامل معهم، ويتميز بهدوءه ورزانته وحبه لزوجته زهرة وابنه "هاني الصغير"، كما يتميز بتقانيه في العمل وهو الشيء الذي ارتقى به إلى المنزلة التي هو عليها، كذلك يتميز بحب واحترام زملائه في العمل، إلى جانب روحه الإنسانية السمحة.

يعاني "هاني" خلال مسيرته الروائية، مما يشبه الانفصام في الشخصية، فهو يرى أحلاما مزعجة أي كوابيس تنغص عليه عيشته الهادئة، ويرى في تلك الكوابيس شخصيات بشبيهة بتلك التي يصادفها في حياته الواقعية، وهو يحاول هيهات الربط فيما بينها ومحاولة فهم العلائق التي تربطها بها فلا ينجح، وتتصادف أفعال هته الشخصيات مع الأحداث التي

تجري في الواقع، فيبذل جهدا في محاولة تفسيرها لا سيما وأنها صارت تؤرقه وتفسد عليه علاقته بزوجته وتؤثر على مردوديته في العمل، لذا كان يسعى جاهدا للتوصل إلى فهمها، وظلت هذه هي معضلته سيما وتشابك خيوط الحكي حتى صار عصيّا حتى على القارئ فهم تلك الروابط الجامعة بين مختلف شخصيات الحكي وأدوارها إلى أن أقنعته زوجته بضرورة القيام بتنويم مغناطيسي تحت إشراف أحد الأطباء الأصدقاء له، وبعد خضوعه لهذه العملية النفسية بالدرجة الأولى بدأت تتضح هذه العلائق وتنفك وشائجها حتى صارت المطابقة بين أحداث وشخصيات الكوابيس مع الأحداث والشخصيات الواقعية وشيكة.

وعندما يكاد "هاني" يصل إلى فك رموز هذه الأحجية يكون الوقت قد فات لأن الحاكم الظالم "زاهي" يكون قد أعطى أمرا مسبقا بقتله وزوجته، ليبقي ولده "هاني" شاهدا على تلك المجاوز وعلى مقتل والديه، وما هذه الاستعمالات الصورية والتوظيفات الرمزية إلا صورة عن وحشية ذلك الزمن المتلاشي بين الحقيقة والخيال، زمن يصعب فيه التفريق بين الواقع والخيال لهول ما يقع فيه من دمار شامل وقتل للروح الإنسانية بشتى الوسائل.

3- **سالي:** تظهر في البداية على أنها مساعدة "قاسم" في البيت الفخم الذي كان يسكنه ويصدر منه الأوامر، كانت امرأة صارخة الجمال أمرت أن تكون في خدمته حتى في أبسط الأمور، فهي ترافقه في حركاته وسكناته، كانت طوع أمره في كل شيء وكانت تهيئ له كل شيء لأداء مهامه الموكلة إليه، «حكت لقاسم كيف وجدت نفسها تعمل في هذه المنظمة الأخطبوطية الخطيرة، كانت تتودد إليه في البداية، فقد كانت هذه إحدى المهام الموكلة إليها "وحالما وصلت المرأة إليها (الغرفة) أغلقت الباب بالمفتاح، لتؤكد لقاسم أنهما أصبحا وحيدين...شعر قاسم برائحة عطرها تكاد تسكره، وقاومها كثيرا...»[1] ، «ولما شدته المرأة إليها أبعدها برفق وهو يعتذر أن الوقت غير مناسب ثم بدأ يبعدها عنه...اسمعي يا

[1]- طالب عمران. الأزمان المظلمة،مرجع سابق. ص20.

عزيزتي...أنت امرأة رائعة ولكني غير مستعد الآن لأي مبادرة عاطفية...أوصليني إلى غرفتي، سأنام بعض الوقت، ثم نذهب سوية إلى الحفل في المساء»[1].

بعد ذلك أحبها قاسم وصارت زوجته وأنجبت منه ولدا، وظلت ترافقه حتى فرقا بينهما القدر وألقي القبض على قاسم وسجن في غوانتانامو، فلجأت إلى بيت زهرة أخت قاسم وهناك وضعت وليدها ثم جاورتهما وانتظرت عودة قاسم بلهفة وشوق، إلى إن عاد ومكث في وطنه الأم لفترة من الزمن ثم قرر العودة إلى الوطن الذي تابع فيه دراسته وقدم له الكثير وقرر أن يمضي بقية حياته فيه رفقة عائلته الصغيرة.

4- **زهرة:** أخت قاسم ولم يرد ذكرها في الصفحات الأولى من الرواية إلا بصفة عابرة فهي لا تعيش في نفس البلد الذي يعيش فيه قاسم رفقة عائلته أي وطنه الأم، وظلت غائبة عن الحكي صوتا وصورة، حتى ظهرت في الفصل الثاني وقدمها الكاتب على أنها زوجة جراح مشهور اسمه "هاني"، تعيش معه حياة طيبة، فهو يحبها وهي تحبه، إلا أن هاجسا كان يؤرق "هاني" ويفسد عليه وعلى زوجته هناءهما فقد كان يعاني من أرق وكوابيس ظلت تلاحقه وتوتر حياته الطبيعية، وطوال تلك الفترة التي أرهقت "هاني"، ظلت زهرة تلعب دور الزوجة المحبة الودودة التي تؤنس وتؤازر زوجها وهو يعيش لحظاته العصيبة، واقتصر دورها على الاعتناء بزوجها وبولدها "هاني الصغير"، وكانت تكن لقاسم مودة خاصة، وفرحت كثيرا بعودته إلى أرض وطنه وزيارته لهم بعد ذلك الغياب الطويل، إلا أن نهايتها كانت حزينة بعد أن أمر حاكم المدينة بقتلها رفقة زوجها، فيكون بذلك قد قتل جمال الحياة وطيبة البشر والعلاقات الودية والإنسانية التي تجمع فيما بينهم.

2-3-2- الشخصيات الثانوية:

وهي شخصيات مساعدة تعمل على الدفع بعجلة السرد في الطريق المرسوم لها سلفا من قبل الروائي، وتعمل كذلك على تحريك الحكي إما في الاتجاه المضاد أو الاتجاه الموازي

[1]- المرجع نفسه. ص21.

وذلك من أجل إظهار رؤية الروائي أو إظهار الأفعال المنسوبة إلى الشخصيات الرئيسية عن طريق الاتجاه المعاكس، ومن بين هذه الشخصيات:

1-**ديراك:** وهو السائق الخاص للدكتور قاسم لم يكن يعينه من أمره سوى أن يوصله إلى حيث أؤتمر، ولكنه يظهر في الفصول اللاحقة قد تسلم منصبا هاما في المنظمة، وقد قام باعتقال "قاسم" وعمل على استنطاقه بصفته شاهدا على كل ما كان يقوم به أو بالأحرى ما كان يؤتمر به، فانقلبت الآية وصار السجان جلادا والجلاد سجانا، ونسب إلى قاسم كل التهم التي كان ينبغي أن تحاكم بها المنظمة، وهكذا نرى انقلاب شخصية "ديراك" من شخصية مسالمة تسعى إلى كسب رزقها إلى شخصية منافقة أغروها بالمال والسلطة فصارت طوع أمرهم ورهن بنانهم، يظهر من خلال الحكي قاسي الملامح ولا بد أن الحاجة قد دفعت به إلى العمل في إطار المنظمة أو ربما استغلال المنظمة له أو لظروفه التي نشأ فيها أو عاش فيها.

2- **هنا:** وهي وصيفة الدكتور قاسم، كانت تغريه بشتى الطرق إلا أن قاسما لم يكن يرتاح لها، أخبرت قاسما أنها "منذ أربعة أعوام.. كنت قبلها أعمل في مصنع التبغ، مراقبة عمال... أتى ذات يوم رجل أعمال وتعرف بكفاءتي التي شهد بها الجميع، ثم اصطحبني معه كأمينة سر خاصة، مسؤولة عن شؤونه الخاصة فقط..."[1] ولأن قاسما لم يكن يتجاوب معها ولا يستجيب لرغباتها فقط كرهته وأكنت له الكره الشديد حتى وجدت فرصة مواتية للانتقام منه بعدما فر مع "سالي" التي فضلها عليها، وتمكنت من معرفته وهو في زيه التنكري بعدما كان مطاردا من قبل المنظمة، ومكنت "ديراك" الذي صار زوجها من القبض عليه وتسليمه للمنظمة كي تحاكمه.

3- **نيلي:** هي فتاة في نحو العشرين من عمرها، صارخة الجمال، تقوم بأعمال انتحارية تفجيرية إجرامية، وتستخدمها المنظمة للإطاحة برؤوس أعدائها بإغرائهم، ولا تجد حرجا في ذلك ولا يندى لها جبين تقول: «منذ سنتين وأنا أشعر أنني في العالم الذي أحبه، أعمل مع

[1]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص57.

أناس أقوياء لا يهمهم شيء في الوجود سوى مصالحهم، يغدقون علي بالمال والمتعة، أستطيع أن أشتري أي شيء، أستطيع أن أتمتع بحياتي دون ضابط، إيقاعات حياتي مختلفة ودوما هناك المثير والممتع...»[1].

كانت صغيرة حين قتلا والداها وتبناها شخص كثير الثراء، وحين كبرت تزوجها لبعض الوقت قبل أن يموت باحتشاء قلبي.

كانت الفتاة تشكل أداة كبيرة مرعبة في أيدي القائمين على المنظمة الدولية الغربية، كانت مبرمجة لفعل أي شيء دون أن تلقي بالأعراف والعلاقات الإنسانية فالمهم أنها كانت تتصيد المتعة والنفوذ: «إنها أشبه بحيوان مدجن، الإحساس لديه بالحرية»[2].

- **أصدقاء قاسم:**

جون: هو من جنود الاحتياط استدعي للخدمة في سجن غوانتانامو، كان من قبل يعمل في مركز بحوث علمية تابع لجامعة مشهورة، كان قاسم أستاذه فيها، دخل إلى المختبر الطبي فوجد قاسم فيه ممدا على السرير، كان قد تعرف على صاحب الرقم 1740 بالصدفة وتخوف من أن يكون هو الشخص نفسه الذي يعرفه الدكتور قاسم.

ساعده كثيرا في الفرار من السجن بمعية الدكتور بيتر، وقبل ذلك كانا قد نجياه من عملية استئصال كبد، كان سيجريها عليه الدكتور صمويل لأجل أن تزرع في جسد أحد الحاخامات اليهوديين في بريطانيا.

لارا، مادلين، مايك أصدقاء قاسم الذين تعرف عليهم بعد فراره من السجن وأقام عندهم برهة من الزمن إلى أن استرد عافيته واسترجع قواه، فعاد بعدها إلى وطنه الأم، ولكن المقام لم يطب له، فعاد إليهم مزمعا البقاء معهم بقية حياته رفقة زوجته سالي وابنهما قاسم الصغير.

[1]- المرجع نفسه. ص53.

[2]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص54.

هذا إضافة إلى أسماء أخرى شاركت قاسما أحداث الرواية نذكر منها: هدى، أمينة، صديقة مفيد، عوني والدكتور نديم، حضرت هذه الشخصيات عرضًا في الحكي إلا أن دورها كان فاعلا في البناء السردي، فقد كانوا إحدى المرتكزات الأساسية التي استند عليها "طالب عمران" في توسعة الحكي وإضاءة المسار السردي من أجل إيضاح أفكاره، وكانت بمثابة روابط حالت دون خروج الحكي عن مساره المتشعب.

– بالطبع لست أعني أن المدى المحدد الذي يرسم حول الحدث الذي يجسمه كتاب ما، هو مدى غير مناسب تماما، غالبا ما يكفي أن يكون عالمهم هو كل ما يفتقر إليه الناس وقد يكون ذلك هو العالم الذي يكشف حقيقتهم وما يمكن أن يقوموا به بأفضل سبيل، إنّ كل شيء متوقف على القصة.

ولكن الفراغ ضروري بالنسبة لحكاية "طالب عمران" انسجاما مع الاستمرارية في الحياة داخل أو خارج دائرة الكتاب، ولا يلوح أبدا أن "طالب عمران" يعرف أنه يمكن أن تكون هناك أية صعوبة في تقديم ذلك، بل إن الفراغ موجود طالما يشرع "طالب عمران" بالكتابة.

قد يتصور المرء أن العظمة البسيطة لمنظر الوطن العربي قد ساعدت المؤلف في كتابته الذي ضجّت بالإشارة إلى المسافات والمستويات التي لا نهاية لها، إن الروائي الذي يعتمد على هذه النتيجة إنما يجدها في متناول يده، ولو أراد أن يبدي إحساسا بالفراغ الذي يتسع ويتسع فإن مجرد الإشارة هنا كافية، بل إن العلاقة المجردة بين الصورة التي يرسمها وبين الفكرة ذلك الوطن العربي المتسع الأرجاء التي لا يحدها حد هي وحدها يمكن أن تكبر تلك الصورة بما يرضي حاجته.

إن تخيل الفراغ يقع في كل مكان ليس فقط بالنسبة للمشهد الحر حيث يتيه النظر، ولكن على أية ضفة من ضفاف النهر حيث ينساب الجدول مخترقا القارة أو على حافة غابة حيث تمتد حول منحنى الأرض. في الواقع إن الصعوبة الكبرى تبدو في عزل مساحة معينة

أو رقعة ما عن الحقل الكبير واقتطاعها من الفضاء المحيط، وهذا هو مبدأ البنيوية فكيف يتسنى للعين أن تتركز في نقطة معينة في حين أن مجرد اسم الوطن العربي يمتد بلا حدود؟ في طرف وطننا العربي حيث الفراغ يزداد انتشارا وحيث الحياة مجزأة وأكثر خصوصية وتمايزا، ولكن هناك لا توجد ضرورة لمثل هذه الاقتصاديات وليس ثمة حاجة لتحديد عالم خاص لأحد ما والعيش فيه، في حين هناك عالم واسع يتسع للجميع.

– إن أفق القصة العربية سيكون بالطبع أفقا ضبابيا واسعا.

– ومن هو الذي يعرف تمام المعرفة الشخصيات التي يخلقها خيرا من الكاتب نفسه؟

– ومن ذا الذي شعر مرة بأن الناس عند بعض الكتاب لهم حرية عالم أكبر من ذلك الوطن المحدد الذي صنعه لهم؟.

– قد يكمن ذلك في حقيقة أن عبقرية الكاتب الشعرية العظيمة قد لازمتها تجربة يومية وطبيعية على نحو ينفذ إلى جوانب معينة وعجيبة في هذا العالم، وأن نظرته تقع عليها من زاوية خاصة تتقاطع مع الجوانب الراسخة من الحقيقة العامة، مثلما يرى الرسام سمة معينة في وجه معين لا يستطيع غيره أن يراها مطلقا.

– يبدو أن الكاتب يتطلع عن كثب إلى نفس العالم الذي ينظر إليه الآخرون فقط من أجل أن يستخلص منه أكثر بكثير من الآخرين بعون من التأثير المباشر لعبقريته لا لأن له موقفه المتميز في النظر إلى العالم.

– إن تجربته تنطلق من نفس المساحة التي نقف عليها نحن، ذلك أنه يتمثل الكثير من هذه التجربة ولأنها كلها تدخل ضمن إطار خياله العظيم المبدع، ولذلك فهي تبدو تجربة جديدة كل الجّدة.

– إن شخصيات الكاتب لهذا السبب هي شخصيات مألوفة أساسا وواضحة، ذلك أننا يسهل علينا أن نمد في حياتهم في كل اتجاه بدلا من أن نجد أنفسنا وجها لوجه أمام صعوبة معرفة الكثير عنهم أكثر مما يحدثنا المؤلف في العديد من الكلمات.

– وبالنسبة لهذا النوع من العبقرية فإنني أعتبر الكاتب الأنموذج الرائع من بين كتاب الرواية المعاصرين.

– إن مسيرة الزمن وتأثيره يرجعان إلى صلب الموضوع ولا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن، والمفترض من أن ليس ثمة شيء أكثر يجب تأمينه في الرواية، فمجرد إطالة سلاسل المراحل وتطورات الحدث سوف لا يؤمنه، إذ ليس هناك كبير فائدة في التحديد لحقيقة بجانب حقيقة أخرى لتعيين الفترة التي يقتضيها مدى زمني معين، بل إن الروائي إضافة إلى ذلك قد يعتمد أية وسيلة من أجل التصريح غير المحتمل بأن السنوات قد ولّت.

– إنه موضوع بناء الكاتب كله وأن صيغة الزمن لا بد من تمثيلها وأن ثمة ما هو أكثر من حضور محتوياتها حسب ترتيبها، فلو كان الزمن صلب الكتاب فإن سطوره وفصوله لا بد أن تبين ذلك.

– إن الزمن في رواية "الأزمان المظلمة" مهم كليا على اعتبار أن الرواية تحمل في عنوانها هذا العنصر البنائي، إلا أن هذا لا يعني بالضرورة أن هذا الزمن يجب أن يغطي العديد من السنوات فإنها في الواقع ليست أكثر من السنين الواقعة بين الشباب ومنتصف العمر، ولكن بالرغم من أن عجلة الزمن تسير إلى أبعد كثيرا كما نراه في الفعل، فإنه يجب ألا يكون ثمة أدنى شك بالحجم الكبير للعجلة، بل يجب أن تبدو وكأنها تدور في محيط دائرة كبيرة رغم أن جزءا يسيرا فقط من رحلتها هو الذي نشاهده.

إن القصة هي ثورة الحياة التي تمتاز بظهور واختفاء جيل معين وقد تكون السنوات التي يعالجها "طالب عمران" سواء كانت ضمن عشرة سنة أو أكثر أو غير ذلك كافية لإظهار قوس الزمن.

لقد كانت المشكلة مضاعفة، فقد كان هناك أولا التقدم الثابت وتكامل السنين ومن ثم ارتفاع وسقوط منحنى الزمن، إنها النتيجة المزدوجة للزمن– المدة التي لا يقاطعها شيء والدائرة التي يكون الامتداد المختار فيها هو قطاع هذه الدائرة.

هنا نجد الزمن ينساب برشاقة وصمت في حين ينهمك الرجال والنساء في الحديث والعمل وسنون الزمن ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم وفي التغيير الذي يصيب جوهر أفكارهم، بينما هم فقط يستفيقون على اكتشاف سيرورة الزمن في وقت يكون قد مضى منه أفضله.

الزمن بهذا الشكل حاضر في رواية "الأزمان المظلمة" بشكل أكثر روعة مما هو عليه، فالسنين التي تتحدث عنها الرواية حاضرة في القصة بكل تأثيراتها إن "طالب عمران" هو سيد التحولات في عمر الرواية أو عمر أشخاصها، إنهم يكبرون برتابة الحياة المنسابة بالمعاناة والمآسي الإنسانية، أما تحولاتهم فليس لها أن تماثلهم أمام وطأة العدوان وقاهرة الظلم، إن ثباتهم يتجلى ويستمر خلال تحولاتهم.

لو أننا فتشنا في عالم هذه الرواية عن أكثر الصور جمالا لأشخاص يقعون تحت رحمة الزمن، ويتعرضون لفعل السنين، مرة يواجهون هذا الفعل كيفما يكون وبكل شجاعة وقناعة ومرة يخذلوننا ويسايرون هذا الزمن الصعب فينسحبون فاشلين أمام سطوته بما يكتنفه من جبروت وبطش القوة العظمى التي تحكم العالم بأسره بيد من حديد وتوجهه كيفما تشاء من أجل خدمة مصالحها، ضاربة بذلك عرض الحائط كل ما يخدم الصالح العام والجانب الإنساني، ولقد كانت مقاومة "قاسم"بطل هذه الرواية مع بدايتها لا تذكر ذلك أنه انصاع لأوامر تلك الجمعية السرية من غير وعي منه بما سيحصل جراء توقيعه على مراسيم الجمعية، وتبنيه لكل تلك الأفعال الشنيعة التي كانت تقوم بها منظمة البنائين الأحرار تحت غطاءه (غطاء ذلك الدكتور اللامع الذي يشهد له الكل بالكفاءة الجدارة).

في هذه القصة نجد صورة "قاسم" رفقة زوجته "سالي" التي تظهر في الأخير تقاوم معه نتائج تمردهما على أوامر الجمعية وهروبهما من أجل النجاة بنفسيهما وإنقاذ أرواح العديدين الذين تقتلهم الجمعية بغير رحمة أو شفقة تحت غطاء إنساني يغطيه "قاسم"، هذه

الصورة الرائعة الألوان بكل طبيعتها التي تتحسس تأثير الزمن الذي لا يمحوه شيء والطريقة التي يحتاجها الزمن فيها، ينسل منها ثم يطرحها أخيرا على الأرض.

وفي رواية "الأزمان المظلمة" لم يكن قلمه أقل رشاقة وقوة ذلك أن تقدم الزمن لا يتوقف عند نقطة، بل يتواصل شاهدا على المآسي التي عاشها "قاسم" بطل الرواية وعيشها لغيره من غير حول منه ولا قوة، إن الزمن في هذه القصة يفعل ما يتعين عليه فعله، بحيث ينتقل بطل كقاسم من كونه دكتور ناجح إلى شخص مطارد من قبل المنظمة السرية التي أدخلته سجن "غوانتانامو" ولم يتمكن من الخروج منه إلا بجهد و بفضل أحد تلامذته في المنطقة وينقل جراح ماهر مثل زوج أخت "قاسم" المسمى "هاني" من مكانته المحترمة وسط البيئة الاجتماعية إلى الطبيب الخاص للملك والذي لم يلبث في قصره طويلا حتى قتل رفقة زوجته "زهرة" مخلفا وراءه طفل اسمه "هاني" يبكي آثار والديه.

لقد أرانا "طالب عمران" قسطا معينا من مسيرة الزمن الانقلابية و التي لا تؤتمن ولكن أية نهاية تلك التي أرانا إياها؟

إننا إذ نتحدث عن الصورة وعن مغزاها الأخلاقي الذي يكمن في بنائها، ذلك أن المشاهد المتفرقة لا معنى لها من دون البنية والتي نستطيع من خلالها مشاهدة الاندفاع الدائري للزمن يبدأ من نقطة ليعود إليها يتخللها صورة الفلاشاباكات والاستباقات التي تعمل على تشكيل هذه الصورة.

إن القصة تبدأ بكل أريحية لفترة وجيزة من الزمن ثم تبدأ تتعقد مع بداية دخول "قاسم" دوامة المنظمة السرية وتعرفه على وجوه جدد لم يكن ليعرفهم لولا مساعدة "سالي"، ثم وبعد مرور فترة من الزمن يكتشف "قاسم" أنه متورط في شبكة إجرامية خطيرة تعمل على المستوى العالمي ولها نفوذ وبطش شديدين.

إن فصول الرواية تتكيف وتخضع لتأثير موحد وهي تتقدم سوية معلنة انتظامها مع بعض، إن القصة تبدأ دفعة واحدة مليئة بالتساؤلات ومثيرة للاستغرابات تكون نهايتها غير

متوقعة، حيث تتوقف عند خاتمة معتبرة ولكن بين هتين النقطتين يملأ الشك والخوف مسيرتها، تبدأ القصة بعودة "قاسم" إلى بلده الأم ولكنه يفاجأ باصطحابه عنوة نحو مقر مجهول أين يبدأ بذلك مسلسل معاناته وقهره الباطن.

إن تيار الحداثة والطراوة يبدأ بالاندفاع في محيط الجيل الذي يعتوره الزمن، إن "طالب عمران" بطاقته الإبداعية يستطيع بها أن يصوغ حادثة بليغة من لا شيء ولا يحتاج معها إلى جهاز دراماتيكي لإطلاق تأثير الاندفاع.

إن قصة الشباب والشيخوخة تبدأ مباشرة بالشعور الصحيح ثم تسير دونما تباطؤ وهناك بضع نظرات من هذا النوع ثم يصبح المشهد جاهزا ويسير الحدث إلى الأمام، وبعد ذلك يتساوق كل شيء انسجاما مع التأثير الذي يحدثه وفي نهاية الأخرى من الكتاب وبعد عدة صفحات توضع القصة في نهاية كاملة عند حادثة تجمع عندها كل الخيوط ثم تلفها سويةً.

والآن فإن الشباب والشابات هم أبناء نسل صاخب جديد لم ينته أحد منهم عند نقطة كان قد توقع أن ينتهي عندها، ولكن حياتهم قد اتخذت شكلا معينا وليس مدعاة للخطأ أن يكون ذلك الشكل نهائيا، ولكن يقع لهم الكثير مما لا يستطيع الناظر بسهولة أن يتكهن به، لقد استقروا في صفوفهم على وجه العموم، وهي صفوف من المعاناة اتجاه الذات واتجاه المجتمع الذي ينتمون إليه، هي معاناة وفرار من البطش والطغيان الذي لحق بهم وصار يهدد وجودهم وكيانهم في عقر دارهم، إذ ثمة أمامهم سنوات عدة من الضياع، إذ ليس لهم بعد أن يظفروا بالمستقبل الذي كان يتألق بالاحتمال منذ سنوات قليلة خلت.

المستقبل غير الأكيد والذي لا يبشر بخير، مستقبل لا يمكن التنبؤ به، وتصبح الكلمة الأخيرة فيه مع الجيل الجديد، الغد المنفتح على التكهنات غدا الآن من الكبر بما يكفيه لأن لا يستغرق في التفكير وإعادة التفكير والتأمل في تصوراته، إنه غد مظلم لا ننتظر من

مستقبله سوى الدمار لبني البشر الذين ينساقون تحت إمرة المتجبرين والحاقدين على البشر أنفسهم.

إن شخوص الرواية قد يتغيرون ويتبدلون تحت طائلة الزمن لكنهم يظلون أوفياء لمبادئ جمعتهم بالجنس البشري خلاف القائمين على تسيير القوة العظمى التي تحكم العالم التي انسلخت من المبادئ الإنسانية وانجرت وراء مصالحها القذرة التي ترمي بها إلى استعباد الإنسان لأخيه الإنسان وحكم المادة للعلاقات الإنسانية حكما لا يعرف الرحمة، حكم جائر في حق أبناء الجلدة الواحدة.

إن رواية "الأزمان المظلمة" هي قصة إنسانية تبدو صنعتها تارة بعد أخرى ولكن لنلاحظ أنها أسقطت هذه الصفة النموذجية عن أعداء البشرية الذين يخططون للشر دائما، هذه السمة النموذجية التي اتسمت بها في البداية والتي تظهر في كل مرة مع الشق الممثل لعنصر الخير دائما والتي لا بد من التقاطها في النهاية، ولكن النهاية كانت مؤلمة بالنسبة لأبطال هذه الرواية، أما قاسم بطل الرواية فقد حكم عليه بالعودة من حيث أتى، العودة إلى البيئة التي تعلم فيها وأنشأ فيها صداقات وأسس فيها حياته الرغدة في حين لم يمنحه وطنه إلا الأسى والكثير من المؤامرات، ذلك الوطن الذي لم يقدر ذلك النابغة حق قدره فتركه للدولة العظمى التي أغرته بمتطلبات العيش الرغدة فاستقر بها وأنشأ بحوثه فيها وطورها حتى صار أشهر من نار على علم، وعودته إليها لا تعبر سوى عن المعنى الذي نتقصده والذي مفاده أنه بإمكانه العيش في هذه البيئة مع كل متطلبات الحياة، وقبوله بهته الحياة يعني الموالاة والطاعة لحكم القوي على الضعيف.

في حين أن خروجه عنها لا يعني سوى الرّدة والخروج عن الطاعة، وبالتالي عليه أن يتوقع ردة فعل معاكسة لا ترحم.

لقد نسي "طالب عمران" أن الصورة التأريخية التي يرسمها قد استغرقته وأن ثمة سبب آخر وهو أنه انغمس في أسلوب جديد بعيد عن جدية الرواية في معالجة قضايا الحب بين

الرجل والمرأة ليرسم به صورة عامة للحب الإنساني الذي يشغل باله وتفكيره ويحاول في كل مرة أن يعبر عنه عن طريق الشخصيات البطلة في الرواية ألا وهي: علاقة "قاسم" بأمه ثم علاقته بسالي، ثم علاقة هاني بأخت "قاسم" وعلاقة الآباء بالأولاد، هذه الصور كلها اتخذها "طالب عمران" للدلالة بها على ذلك الشغل الإنساني الذي يشغل باله وتفكيره حتى صار هاجسا لديه، حتى صارت القصة عبارة عن حكاية مجموعة من الرجال والنساء بحركتهم المتباينة لصلة النسب فيما بينهم، إنها قصة يكمن مركز الاهتمام فيها في الطريقة التي تتحقق من خلالها علاقاتهم المتبادلة.

إن مثل هذه القصة هو ما نطمح في الحصول عليه في أية رواية، إنها مسرحية عواطف شابة صادقة وشاعرية بشكل غير معتاد كما يسجلها "طالب عمران" إلا أن الأمر محدود بالقياس إلى الفكرة الأساسية في فصوله الأولى.

إن إشكالية الحب المفلس في هذا الزمن التي طرحها "طالب عمران" في روايته ذات الطابع الخيالي والتي تطرح مسألة الإنسان في هذا العصر كيف يعيشه؟ ولماذا يعيشه؟ وبأي ثمن يعيشه؟ ولكن في هذه المسرحية نجد أن "قاسم" بطل الرواية يأخذ نصيب الأسد في مقاطع الرواية وهذا شيء طبيعي ولكن "قاسما" لا يجد أهمية في سلسلة مغامرات الحب التي يتحدث عنها الروائي؟ إلا صورة واحدة والتي تتعدد أشكالها رغبة منه في إنقاذ هذا الحب الإنساني من الإفلاس والذي صرنا نفتقده يوما بعد يوم، لقد كان "قاسم" بطلا لقصة أكثر شمولية وهو يحاول امتطاء الموجات الجديدة في عالم اليوم والغد.

أما بالنسبة لطالب عمران فإن هذا تحول في الموقف والأسلوب خصوصا بعد اقتطاع طويل في الفصول نجده في اللقطات التي يظهر فيها "قاسم" على مخططات المنظمة السرية والتي راحت ضحيتها أمه وأم صديقه وابنتها، وذلك أنه يرى الحقائق من وجهة نظر مختلفة ثم يتعرض لتلك الحقائق من وجه جديد، على أن هذا لا يعني أنه يغير من طبيعة الحقائق وأنه يقحمها في اتجاه معاكس ويجعل "قاسما" يعمل بأسلوب يتعارض مع فكرته الأولى، لقد

كان "قاسم" في بداية الأمر شخص مستلب الحرية والتصرفات أي الأفعال وهو بالضبط ما تتطلبه القصة للتعبير عن الواقع العربي الذي يعيش اضطراب في السلوك لا ينبني على قناعته بل مبني على ما يصدر ويوجه إليه من أوامر تسلب شخصيته وتظفر بعقله المفكر، ولم يكن في بداية الأمر مجبرا على التضحية كما أنه لم يجبر في نهاية الأمر على التضحية، فقد عاد إلى الوطن الذي قدم له كل شيء في مقابل أن لا يخسر مستقبله الذي خسره وهو في بلده الأم، لذلك كان لزاما على المؤلف أن يستخدم الحقائق بما ينسجم وغرضه.

لقد كان له من الأسباب ما يجعله يمسك بهم في يده وهو مخطط أرادهم أن يعبروا عنه إلا أن تردده هو الذي منعهم من التعبير عنه.

لنفترض أن الكاتب احتفظ بالسبب الأصلي طوال الوقت فكيف سيكون تعامله مع القصة؟.

أكيد أننا نكون على استعداد لإدخال تحسينات على أسلوبه، فأسلوبه هو السهل الممتنع، أو أن نعيد كتابة القصة بالطريقة التي نريد، فلم يكن "طالب عمران" يخطئ الحرفة، فقد كان كلما فقد خيطا من خيوطها عاد وأمسك به، إنه يلح على استعراض الفكرة الرئيسية التي يريد لها أن تظهر إنه يلح على تلك المجازر الإنسانية التي تلحق بالبشر لا لسبب إلا لأن الحقد والبغض والكراهية أعمت عيون البشر وجعلت منهم أعداء لبعضهم البعض، وهي تتجلى بوضوح في أسلوب القصة من البداية حتى نهاية القصة لولا تلك الفسحة التي يمنحها الحب للقصة والذي يظهر تارة بعد أخرى على مسار القصة.

إن "قاسما" تمثل روح الشباب ولذلك فإن جماله جمال إنساني يحتضن روح الشباب ويدوم إلى الأبد.

ومن كل ما تقدم فطبيعي أنه أصبح من الواضح السبب الذي جعل سطور "طالب عمران" تبدو أكثر انسجاما ومتانة نسيجا وتعبيرا، فالموضوع الذي توفر عليه كان يمكن بأن

يزيغ حينما شرع في الكتابة وحين انتهى منها، فجل المعلومات التي حاول واستطاع "طالب عمران" أن يمررها كان كفيلا بها أن تخلط أوراق كتابته، ولكنه ظل ممسكا بزمام التعبير ومسيرا له من بداية الكتابة حتى نهايتها.

وفي كل لحظة من اللحظات كان هناك قطاع من القطاعات الفخمة من هذه الحياة التي أحسن التعبير عنها وإخراجها إلى الحياة الأدبية، فقد حاول أن يشغل كل مادة وكل لحظة يمكنها أن تقوي من تأثير الصورة وتكثف من شأنها ونجح في ذلك نجاحا بالغا، إن طريقة استغلال "طالب عمران" للمعلومات وكيفية تمريرها بأسلوب سهل مريح غير معقد إلا في تفاصيل مزج الصور والتلاعب بها كان مقياسا لعبقرية الكاتب إنه قادر على أن يعمل بذلك التركيز الكثيف للصور مع مراعاة المسار العام للقصة التي تحكيها الرواية وينجح في إبراز كل أفكاره على مدى خطية السرد.

2-4-اللّغة السّـــردية:

تمتاز لغة "طالب عمران" الموظفة في الرواية بالإنسانية والمرونة والسهولة، فأسلوبه هو السهل الممتنع، فلم يكن بحاجة إلى لغة معقدة لأن تسارع الأحداث في الرواية وتعقدها وتشعبها حثّ "طالب عمران" على اختيار الأيسر منها من أجل أن يجاري الأفعال السردية ولأن "طالب عمران" عمد بقصد أو بغير قصد إلى تجنب التعقيد على المستويين السردي واللغوي، فقد وظف لغة لا تصعب على قارئها بقدر ما يصعب عليها فك الترابط المتشابك في سرد الأحداث المتتابعة والمتسارعة ولعل هذا الميل راجع إلى طبيعة تكوين "طالب عمران" فهو رجل ذو اختصاص علمي، إضافة إلى أن كل الشهادات التي تحصل عليها في المجال العلمي ذاته، فهو ما نأى به إلى التخصص أو التعمق في الاستعمالات اللغوية التي تعطي للرواية صيغة أدبية محضة، فانشغاله في حبك الأحداث السردية وصياغاتها في قالب أدبي فني جعله يبتعد عن التعقيدات التي تفرضها الأغراض الأدبية والمستويات البيانية والصور البديعية.

2-5- الرؤيـة الفنيّة:

لقد جنّد "طالب عمران" كل معارفه وثقافته، وسلح قلمه من أجل إثبات رؤية فنية عمل على الكفاح من أجلها واعتبرها قضية عادلة هي قضية العرب اتجاه الغرب المتكالب عليه وعلى ثرواته والطامح في السيطرة عليه بكل الوسائل فهو يعمل جاهدا من أجل الإطاحة بالأنظمة العربية وخاصة النظام العربي الذي ينتمي إليه "طالب عمران" وهو التيار القومي الذي زرعه الرئيس الأسد وخليفته من بعده.

وهذه القضية لا تخص العرب وحدهم فهي قضية كل المستضعفين في الأرض الذين أخضعتهم القوة العظمى المسيطرة على العالم لبطشها بمعية القوة الصهيونية الغاشمة، اللتان تعملان على قدم وساق من أجل تكريس نظام عام يخدم مصالحها ويضرب بعرض الحائط كل ماله صلة بالقيم والمبادئ الإنسانية التي تحكم المجتمعات البشرية وتضمن حقوقها وتحفظ واجباتها.

2-6- فعل القراءة والتأويل:

لقد خلق "طالب عمران" منذ بداية روايته فضاءا نصيا جعله من نصيب القارئ، يعمل فيه فكره ويجول فيه خاطره، هو عبارة عن مساحة تأويلية بيضاء يفعل القارئ فيها فعله ويقوم بملء الجيوب النصية التي تعمد الروائي تركها فارغة، ليعمد كل قارئ حذق على ملئها بطريقته الخاصة، وكذلك جعل فيها مادة حية تحرك الحكي حين تدفع به إلى الكثير من التشويق بحثا عن المتعة التي يتقصاها كل قارئ للرواية، حين يتوقف الكاتب عن الإتيان بالإجابة عن كل استفهام أو حين يعمل على ملء كل الثغرات النصية التي من واجب القارئ أن يقوم بملئها وله حرية تركها على بياضها إلا أن هذا ينقص من قيمة العمل الذي قدمه الكاتب، ولأن هذا الفضاء النصي المنقطع أو غير المستكمل يتكون على إثره أو من جراءه فعل تأويلي هو غاية ومطلب الكاتب المتطلب الذي يطلب من قارئ منتجه أن تجاريه حذقا وذكاء بتأويله للأفعال الناقصة أو بترقيعه للثقوب النصية حتى يتمكن من

متابعة السرد وقد أزاح من عقله البعض من الأسئلة التي تخطر بباله أو تتفجر بداخله جراء تتابع السرد المتغير المكتمل والمملوء بالفخاخ الحكائية، ويكون القارئ في مثل هذه الحالات أمام عدة احتمالات يتوقع من خلالها كيفية متابعة الحكي يستوحيها من خياله، فيضع في حسبانه أجوبة احتمالية لأسئلة شغوفة ومتدفقة، يكون مسار الحكي الغامض أو الناقص مؤقتا والخاضع لشبكة الحكاية السردية قد أقصاها مؤقتا حتى يعمل القارئ على البحث عن إجابة لها هذا من جهة، ومن جهة ثانية تضمن هذه العملية للروائي أن يواصل القارئ متابعة الحكي في لهف وشوق لمعرفة المزيد عن أحداث الرواية، ويتيح تقدم السرد للقارئ اكتشاف المزيد من أسرار الرواية بالتدريج وفك رموزها الواحدة تلو الأخرى حتى يصل إلى خط النهاية ضامنا بذلك عدم تراكم الحقائق وانجازها أو انفراجها في آخر المطاف دفعة واحدة.

ومن خلال الرواية التي هي بين أيدينا رهن الدرس والمتابعة نقف عند معالم هذه العملية التواصلية (فعل القراءة) والتأويل من خلال عدة محطات ومواقف خلقت الكثير من التوتر لدي كقارئة بالدرجة الأولى للرواية التّي أطبق عليها، فتوقف "طالب عمران" مرات عدة عن الحكي بإحداثه فواصل روائية شدني إلى معرفة المزيد عن السكوت عنه في وقته الراهن والذي لم تتكشف تعقيداته ولم تنفك خيوطه المعقدة إلا من الاستمرار في الحكي، وعبور فصول الرواية، هذا من جهة أما من جهة ثانية فتعمد "طالب عمران" البدء في الحكي لمسافة زمنية معينة للدرجة التي يندمج فيها المتلقي مع الرواية ثم وبطريقة فجائية ينقطع الحكي من غير مبرر ليستمر بعد مرور أحداث أخرى موازية للحكي ، هو ما يجعل من الصعب متابعة الحكي والاحتفاظ بالخيط الرابط بين الأحداث الأولى مع ما تلاها من أحداث روائية أخرى وهو ما يخلق الكثير من القلق والتوتر على مستوى النفسيات وكثيرا من الانزعاج لعدم التمكن من متابعة بقية الأحداث التي كنا بصدد قراءتها، ثم إن "طالب عمران" اعتمد طريقة ذكية مستجدة تحسب له في ميزان الحسنات وأكثر، طريقة يكون قد سبق إليها كتاب عصره واستفرد بها، أعطت للرواية صيغتها فهي رواية من طابع الخيال العلمي

وتوظيفه لتقنية كهذه أكسب هذه الرواية ميزتها وأضفى عليها تفردها وهي طريقة اعتمد فيها التلاعب بذكاء القارئ وعواطفه من خلال إدماج حكايتين في سرد واحد حتى ليخيل للقارئ أن الكاتب يخادعه وهو يتحدث عن الشخوص ذاتها لكن بأسماء وفضاءات مغايرة أو هي طريقة تضليلية اعتمدها الكاتب.

وهذا من خلال قراءتي للرواية، ليعبر بها عن وضعية راهنة واحدة تعيشها الأمة العربية الواحدة من خلال أحاسيس وتفكير شخصيات مثقفة تعيش أزمات الأمة العربية بكل وجدانها وبكل انفعالاتها وتجاوبها الموحد ومواقفها الواحدة والموحدة التي تعيشها بشعور الرجل الواحد الذي يتلقى هزائم هذا العصر بنفس الوطأة والثقل ومع ذلك فهو يقف عاجزا أمام هذه الويلات لا يستطيع لها حراكا.

ويتعامل مع الموقف على نهج ما جاء على لسان المتنبي:

أريك الرضى لو أخفت النفس خافيا وما أنا عن نفسي ولا عنك راضيا.

إن رواية "طالب عمران" هي رواية عصرية بالدرجة الأولى، فهي تتحدث في فحواها عن روح العصر وقضاياه وإشكالياته وهذا ما يستشفه القارئ على ضوء ما يقرأ هذا من جهة ومن جهة ثانية وكتأكيد لهذا المنحنى فهي تتحدث بلغة مباشرة عن أحداث 11 سبتمبر 2001 وتشير إليها علنا في واجهة الكتاب وفي محتواه.

وبلغة غير مباشرة من خلال الحكي الضمني والأحداث التي تجري في المنطقة العربية تحت تأثير اللوبي الصهيوني الذي تتبناه وترعاه أيادي غربية على رأسها الو.م.أ. ولهذا فإن الصراع الأبدي والذي لا يزال وسيظل إلى أن يُرِد الله غير ذلك يعكس صراع الشرق والغرب في هذه الصورة الروائية الجميلة والمعقدة على قدر تعقد نفسية العربي واهتزازها وصمودها في وجه الآخر الغربي، هذا الصراع الأدبي الذي لخصه "طالب عمران" من وجهة نظره في هذه الرواية يعكس صورة الأنا والآخر المختلف عنا ثقافة وأصلا وفرعا، فهل ترى كيف نظرت هذه الرواية "رواية الأزمان المظلمة" إلى هذا الآخر؟.

وقبل أن نجيب على السؤال نود أن نفرغ من مسألة القراءة الفاعلة في الرواية، فمثل هذا النوع من الروايات التي يعتمد فيها كاتبها أن يترك فراغات أو مساحات من الحكي فارغة من أجل أن يملأها القارئ قليلة ونادرة بالرغم من كونها موجودة وبدأ هذا النوع من الكتابة يعرف نوعا من الإشهار، وبدأ الكتاب يتعمدون ترك مساحات فارغة من الحكي، لأجل أن يبذل القارئ جهدا في ملأها مع الإشارة إلى استحالة وجود نصوص تعفي القارئ من بذل جهد في سبيل متابعة النصوص الروائية المقروءة خارج حدود الدلالات النصية المباشرة المحصورة داخل السطور والمناخات النصية المختلفة التي يحيل إليها النص المقروء من خلال الوصف أو الإيحاءات المباشرة وغير المباشرة، «فالنص بتعبير "إيكو Eco" إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها ومن يبث يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ فيتركها بيضاء لسببن: الأول وهو أن النص يمثل آلية كسولة أو مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص) ولأن للقارئ المبادرة التأويلية حتى لو غلبت فيه الرغبة بعامة في أن يكون النص مؤولا وفق هامش من الأحادية كاف أن نصا ما يتطلب إعانة أحدهم لكي يتحقق عمله»[1].

إن من أبرز الأمثلة على الروايات التي سعت إلى توظيف هذه التقنية مع بداية ظهورها كباب من أبواب التجريب، نجد الرواية البوليسية ورواية الألغاز الموجهة للناشئة أساسا ومؤخرا وكظاهرة رواية الخيال العلمي التي تتطلب قراءتها مشاركة فعالة وعالية من المتلقي، لذلك عمدت الروايات الموجهة إلى ما يمكن تسميته بالقارئ المتطلب أو المتخصص إلى السير على منوال الأشكال الروائية المذكورة وذلك من أجل إشراك المتلقي في توقع دائب للأحداث الموالية وللمآل الذي ستسفر عنه الأحداث.

إن استقصاء فعالية القارئ/المتلقي في تسيير أحداث الرواية واقتراح خواتيم في الرواية العربية المعاصرة، هي عملية تقصي الوجود الفعلي للقارئ في تبيان مدى تطور الجنس

[1]– أمبرتو إيكو.القارئ في الحكاية: تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000م. ص 10.

الروائي في ضوء مواقف المتلقي الذي بلغ تطلبه في نهايات القرن العشرين حد المشاركة في رسم سير الأحداث في الرواية، وأبرز السبل التي اعتمدتها الرواية العربية المعاصرة لجعل القارئ يشارك في نسج التأليف القصصي، طرق من مثل التي اعتمدها "طالب عمران" في رواية قصته وذلك من قبيل «تقطيع الخيوط السردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى البدئية التي يعجز كل منها عن تشكيل مادة حكائية بمفرده، ويعجز اصطفافها التجاوزي أيضا عن تشكيل حكاية بسبب استقلال كل منها، وتنحيه إلى جهة مختلفة أيضا»[1]، فيعمل القارئ من جهته على إيجاد روابط بين مختلف تلك الوحدات والمشاهد وملء الفراغات المتروكة عمدا والموجهة سلفا للقارئ، كما نجده في روايات "صنع الله ابراهيم" كرواية "ذات" مثلا وبصورة ممتازة، ونأخذ على سبيل الاستشهاد المقطع التالي من روايتنا: نزول "قاسم" في المطار وتوقعه أن يستقبله أفراد عائلته، لكن ظنه كان في غير محله، وحدث هذا في الصفحة العاشرة من الرواية ولم يبدي سببا واضحا لذلك ولا للانشقاق الذي أصاب عائلته في هذه الوحدة أو البنية الحكائية، ويستمر سكوت "قاسم" عن السبب الفعلي حتى يصل إلى سرد قصة حياته لزوجته "سالي" في حدود الصفحة المائة والتسعين، وتبين الأمر للقارئ، وكذلك الحال نجده في حكاية الدكتور هاني مع الكوابيس بحيث تتجزأ حكايته إلى وحدات يصعب إيجاد الرابط الحقيقي فيما بينها وهو ما يخلق شوقا لدى القارئ لمتابعة الحكي وجملة من الاستفسارات يرغب من وراءها ترتيب الأحداث في عقله من أجل أن يجد تفسيرا منطقيا لكل ما يجري لا سيما وتشابه الشخوص الحكائية، وهو العنصر الذي عمل عليه "طالب عمران" بعناية من أجل تشويش فكر المتلقي وجعله ينشغل بأطراف الحكي ويشتد تعلقه به ويستمر في مواصلة القراءة إلى أن يصل إلى تفسير معقول للأسئلة الكامنة في عقله والتي خلفها تلاعب الكاتب بالتسلسل المنطقي لأحداث الرواية.

[1]– صلاح صالح. سرد الآخر، الآنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، ط1، 2003م. ص41.

ويعمل كاتب الرواية كذلك على تفعيل الحكي وتنشيطه من خلال إعطاء المتلقي دورا متناميا للإسهام في إكمال بناء العمل الروائي خصوصا فيما يتعلق باقتراح النهاية، بإشراك القارئ في توقع نهاية له وذلك بترك الخاتمة مفتوحة على عدد قد يكون غير منته من الآفاق والاحتمالات الممكنة، فلا ينحصر ذهن القارئ في الرؤية الأحادية التي سطرها المؤلف من بداية القص إلى نهايته، إنما تترك مساحة حرة يتحرك فيها فكر المتلقي باختراع نهاية توافق مستواه أو تواءم شعوره الذي رافقه طيلة الحكي.

وقد نتساءل أحيانا لما قد يعمد بعض الروائيون إلى ترصيف الوحدات البدئية بشكل أفقي ودون وجود روابط واضحة بين البنية والأخرى، والإجابة أنهم قد يفعلون ذلك غالبا تحت تأثير مباشر أو غير مباشر بما وصلت إليه التآليف الثقافية من عمليات ترصيف مماثلة كما هو عليه الحال في الأفلام السينمائية المرعبة، تبدو عشوائية لأول وهلة ولكن المتلقي المتمرس بالقراءة يتلمس بفطنته أحيانا نوعا من الناظم الخفي للوحدات البدئية المرصوفة، وحتى وإن لم يكن هذا الناظم موجودا في الأصل، فإن بعض القراء يعملون على إحضاره وتعليق ومحورة الوحدات المرصوفة حوله، وذلك تحت تأثير دوافع عدة بعضها ذو طابع نفسي الذي يرفض الاستسلام إلى النقاط المتواصلة من الحكي التي تشير إلى انقطاعه، فبعض النفوس تأبى التوقف عن نقطة الاستفهام من دون أن تجد لها جوابا تأمل أن تجده في ما تبقى من السرد، لذلك تعمل جاهدة على إيجاد جواب لما علق من ذهنها من استفهامات، وبعضها له علاقة بالتكوينات الثقافية والتاريخية أو الإيديولوجية تدفع بالمتلقي إلى القيام بعمليات تأويلية في سبيل تطويع المادة المقروءة من أجل أن تستقيم مع قاعدته الثقافية أو الإعتقادية.

واعتماد مثل هذه التقنيات الإبداعية في الفن الروائي جاء للقضاء على الركود الذي أبتلي به هذا الفن ومجاراة للتوجه التجاري الرأسمالي الذي قرر أن الأعمال الروائية القادرة فعلا على تحقيق الأرباح هي الأعمال التي تحترم ذكاء المتلقي وطموحه نحو مزيد من التطلب ورقي في الذائقة الفنية، وقد استعارت الرواية العربية المعاصرة هذا الأسلوب من

عالم المسرح وخصوصا بعد هدم ما يسميه المسرح بالجدار الرابع حيث أصبح المشاهد المسرحي مشاركا في الحوار وصناعة بعض المشاهد حتى صار بعض الممثلين يندسون بين الجمهور المسرحي ويشاركون في الأحداث بوصفهم جمهورا حاضرا من أجل التغلب على سلبية الجمهور ووقوفه جامدا أمام عرض المشاهد، ولن نحاول إيجاد تسويغ لمثل هذه التجزئة أو المتواليات غير المنطقية لأن مثل هذه الاستعمالات جاءت كنتيجة فرضها الواقع ورقابة النصوص السردية التي تعمل في كل مرة على تغيير ثيابها من أجل أن تتماشى مع الآفاق المستجدة في عمليات القص العربي خاصة والغربي عامة، والمتلقي المعاصر الذي صار متطلبا ومتكلفا لا يقنع بالقليل ولا يتوقف عند نقطة معينة من مسيرة التطوير.

و سنعود إلى مسألة أثرناها هي مسألة الأنا والآخر في الرواية والتي تعتبر هي المرتكز الأساسي في الحكي، فطالب عمران يطرح قضية العربي المغترب في البلاد الغربية، ويعكس نجاحه في بلدان الغير وفشله في وطنه الأم الذي صار يلفظه ولا يستقبله واستحال عيشه فيه نتيجة للأنظمة الديكتاتورية التي تحكمه والتي تديرها الآلة الغربية التي تقضي على كل معارض أو مناوئ لأنظمتها، إنه الوطن العربي الذي صار لقمة سائغة للذئاب والذي تفتت عراها الوثيقة وتلك العلاقات الإنسانية الجميلة التي كانت تربط بين أفراده بسبب سطوة الخوف على النفوس وانعدام الثقة فيما بين الشعب الواحد.

وعموما وفي مجال القراءة والتأويل «ما من نظرية تستطيع أن تستنفذ كل المعاني والقيم الكامنة حتى في عمل أدبي واحد، فالعمل الأدبي لا يكف عن إدهاشنا بمالا تتوقعه منه وإلا كف عن كونه عملا أدبيا»[1].

2-7- سيميائية العنوان:

"الأزمان المظلمة" عنوان يحيل إلى فترة زمنية سابقة للزمن الذي تدور فيه أحداث رواية طالب عمران التي ندرسها، وكأنها تشير إلى العصور الوسطى من الأزمان التي

[1]- جابر عصفور. نظريات معاصرة، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، 1998م. ص310.

عاشتها أوروبا في ظلمات حلكى، ولم يأت "طالب عمران" في اختياره لهذا العنوان لروايته على تحديد الزمن كما لو قال: الزمن المظلم، ولكنه أطلق التسمية من دون تحديد بالرغم من أنه يحدد الإطار الزمني الذي جرت فيه أحداث الرواية في متنها ويضيف في أسفل العنوان إليه أنها أول رواية من الخيال العلمي وأنها تصور لقرن بدأت ملامحه المرعبة في الحادي عشر من الشهر التاسع، فهو يذكر اليوم والشهر ويغفل السنة من التأريخ وكأنه يخلق نوعا من التشويق يستفز به القارئ من أجل أن يتصفح الرواية ويقرأها.

2-8- عتبات نصية:

لا بد ون أول ما يواجهنا في دراسة النص الروائي الذي بين أيدينا من عتبات نصية، هو واجهة المؤلف أو الرواية، وأول ما نلحظه هو الألوان الزاهية التي اختيرت في رسم الواجهة، البنفسجي والأزرق والوردي وهي ألوان تبعث على الحياة والحركة والبهجة بعكس ما تشير إليه الرسمة المزينة لواجهة الكتاب التي تصنع ملامح القرن الذي بدأت ملامحه المرعبة في الحادي عشر من الشهر التاسع، بحيث نلمح صورة لإنسان يمارس عملا شاقا كصورة لاحتكار الإنسان، وخلف هذه الصورة تتجلى صورة لبئر من روائها جبال وصحاري ليدل بها صاحبها على افتقار الحياة لإكسير الحياة وجفاف الحياة وانزلاقها نحو أوضاع خطيرة تنذر بالخراب، كذلك نلحظ في أسفل الواجهة صورة لجرذان تقع على صورة خيالية لإنسان عاري وخلفها جدار متين، وربما أراد بها راسمها أن يشير بها إلى القذارة التي طغت على الإنسان المعاصر الذي تعرى من كل القيم والمثل الإنسانية فحاصرتها الجدران حيث لا مفر من قدر صنعه لنفسه، واستعماله للون الأزرق له أبعاده الدلالية فالأزرق لون السماء والبحر وظفه كرمز للحرية والضياع فأمريكا هي أرض الحريات كما يطلق عليها لكنها حريات زائفة لم تشكل بالنسبة لبطل الرواية سوى أرضا خصبة يستطيع فيها زرع أحلامه لتنتش ومن ثم تورق أهدافا مجسدة على أرض الواقع بخلاف أرض وطنه الأم التي لم تعد تشكل بالنسبة إليه قبل هجرته وبعد عودته سوى مرادفا لضياع الأحلام وقتلا لها واغتصابا

للحريات الفردية والجماعية، وفي أعلى الصفحة نجد أعمدة متقاطعة تشبه الصليب تتوسط نافذة أشبه ما تكون بنافذة لكنيسة ربما أراد بها الكاتب أن يشير إلى الحصار الصليبي المضروب على الوطن العربي وتكالب الغرب على الأوطان العربية من أجل اغتصاب حريته.

وتشير كذلك صورة الرجل العاري الذي يمارس المهنة الشاقة وهي مهنة الحدادة إلى وقوع العنصر البشري أو الإنسان العربي خصوصا بين المطرقة والسندان فلا هو بالحر ولا هو بالمسجون، إضافة إلى أن الحضارة المعاصرة قد عرته بشقاءه وسلبت منه إنسانيته ورجولته وفحولته وأخلاقه السامية التي يحسده عليها كل من لا يملكها.

ونود أن نشير كذلك إلى الطريقة التي كتب بها عنوان الرواية، فقد كتب بخط متكسر أو مخدوش ولعل ذلك يبرز حقيقة هذه الأزمات التي يعيشها الإنسان المعاصر، فهو يعيش على آمال بائسة ويطير بأجنحة متكسرة، خدشت في هذه الأزمان كل المعاني أو القيم الإنسانية التي تترفع بالإنسان وتميزه عن غيره من الكائنات، أو أن رسم هذا العنوان أريد منه الرغبة في الانفلات من هذا العصر وتطويعه وكسر نير الظلم والعبودية الذي بلي به إنسان هذا العصر.

أما الصفحة الرابعة من الكتاب والتي نعتبرها في الأصل الصفحة الأولى منه فقد تضمنت المعلومات الإشهارية الخاصة بالنشر والتوزيع، فقد جاء فيها ما يلي: الرقم الاصطلاحي، الرقم الدولي، الرقم الموضوعي، الموضوع، العنوان، التأليف، الصف التصويري، التنفيذ الطباعي، عدد الصفحات، قياس الصفحة، عدد النسخ، دار النشر وما تعلق بها من سبل التواصل، إضافة إلى رقم الطبعة والسنة.

وقد وزع محتوى الرواية على خمس فصول كل منها مجزأ إلى عدة أجزاء فاحتوى المؤلف على واحد وثمانون صفحة ابتداء من الصفحة السادسة، كما هو موضح في فهرس المحتويات في الصفحة الخامسة وفي الصفحة الأخيرة من الرواية عرض لسلسلة من روايات

الخيال العلمي المنشورة في دار الفكر لطالب عمران، أما على ظهر الرواية من المغلف تقدمة وجيزة للرواية تختصر أحداثها في بضعة أسطر ليتمكن القارئ من الإطلاع على محتواها قبل شراءها، فهذه التقنية تجارية تعمل على اجتذاب القارئ وتسهيل عملية الشراء عليه، إذ بواسطتها يستطيع اتخاذ قرار اقتناء الرواية من عدمه.

أما عن الإحدى وثمانون جزءا فهم موزعون في شكل لوحات فنية كالآتي:

- الفصل الأول المعنون بالبناؤون الأحرار مؤلف من سبعة عشرة جزءا.
- الفصل الثاني المعنون بالدخول في عالم الغد مؤلف من خمسة عشر جزءا.
- الفصل الثالث المعنون بديدان الموت المؤلف من إحدى عشر جزءا.
- الفصل الرابع المعنون بصور مهشمة في دائرة الموت مؤلف من خمسة عشرة جزءا.
- الفصل الخامس المعنون بزمن القوارض... والأوبئة المبرمجة مؤلف من ثلاث وعشرين جزءا.

تمثل هذه اللوحات الفنية وقفات لمشاهد روائية سيتوقف بها "طالب عمران" عن الحكي لينتقل إلى آخر غيره وتكون في الغالب مقاطع وصفية أو تبتدئ بها وتعطي للقارئ فرصة لاسترجاع الحكي من أجل ربط الأحداث أو تكون بمثابة فاصلة يسترجع بها القارئ أنفاسه من أجل متابعة السرد كما يفعل الراوي نفسه ذلك.

2-9- البياض:

يتخلل صفحات الرواية نوع من البياض غير المتعمد وهو ناتج عن استعمال الكاتب لأسلوب الحوار بنوعية الباطني (المونولونج) والخارجي.

وغالبا ما نجد بعد نهاية كل سطر نقاط متتالية وكأن الكاتب لم ينه كلامه أو أنه يريد أن يدلنا على ذلك أو ربما يريد القول أن هناك كلاما يتكتم عنه ولا يريد الإفصاح عنه ونأخذ

من ذلك هذه الأمثلة القليلة عن تلك الكثيرة الواردة في النص الروائي في كليته فمثلا يقول "طالب عمران":

– تابع الكهل:

– نحن نتابعك جيدا منذ زمن بعيد يا دكتور قاسم... وهناك آراء تتبناها نحن نختلف معها كجمعية ...وستعرف أننا على حق.

– «مثل ماذا يا...؟ لم أتعرف عليك بعد...»[1].

– وهكذا يكون معظم الحديث عبارة عن حوار متبادل مختوم بنقاط متتالية تدل على عدم اكتمال الحديث وأن هناك آخر مسكوت عنه.

"غرق هاني في شروده بعيدا، وهو يسترجع أحلامه عن المستقبل، أمينة الصغيرة هذه هي ماضي أمينة الكبيرة التي يراها في أحلامه، أمينة التي علمته الدروس والعبر وهو يقفز فوق الزمن في حلم خرافي،... أتكون هدى هي والدتها؟ آه من هذا الغد القادم...كم يبدو صعبا في تفاصيله المخيفة.

شعرت به زهرة وقد فوجئ باسم طفلة، كما فاجأها الاسم أيضا...أتكون أحلامه التي كان يشاهدها باستمرار، هي أحلام تنبؤية تطل على عالم الغد؟ «آه يا هاني...كم أنت سيء الحظ لتغوص في أحلام تخترق الأزمان لتطل على عوالم خلف أبوابها يربض الرعب...»[2]، فكما تستمر النقاط المتتالية في الحوارات كذلك تستمر في السرود النثرية لتدل على حديث غير منته، والأمثلة على هذين النوعين كثيرة تكاد تغطي كامل مساحة الرواية السردية، وهي وإن دلت على شيء فإنما تدل على غنى فكر الروائي وشعوره الصادق وعفويته الصادقة التي جعلته يسرد قصته بطلاقة جعلت أفكاره تتسارع وتتدافع لدرجة أنه لم يكن ينهي فكرة حتى تظهر فكرة أخرى تدفع سابقتها فلا تنتهي إلا بنقاط متتالية لتعبر عن استمرار الفكرة.

[1]– طالب عمران. الأزمان المظلمة، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003. ص18.

[1]– طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص297.

2-10- الرّوايـة من المنظـور الأسلوبي:

تظهر أفكار "طالب عمران" بارزة من خلال تبنيه لرؤية إيديولوجية ناقمة على الوجود الإسرائيلي وراعيه الرسمي الو.م.أ، وقد استطاع أن يعبر عن أفكاره من خلال التوجه الذي رسمه لروايته من بدايتها إلى نهايتها، وقد اتسم أسلوبه بطابع علمي توافقا مع تكوينه العلمي وتخصصاته التي نال فيها شهادات عليا، ولأن الأسلوب هو الرجل يعكس صورة خاصة عن صاحبه، فإنه يكشف طريقته في التفكير ووجهة نظره إلى العالم من حوله ابتداء من أصغر مكوناته إلى أكبرها فإن "طالب عمران" سعى إلى تكريس هذه النظرية في كتابته الروائية، فقارئ الرواية يتلمس بصمة الكاتب في كتابته والتي تكشف في بعض الأحيان صبغة علمية تتماشى مع المعارف العلمية والثقافية التي تشكل جانبا معينا من شخصية الروائي نأخذ منها على سبيل الاستشهاد سعي "هاني" لإنقاذ ابن عوني من خلال العملية التي أجراها له والتي تعبر عن ثقافة "عمران" العلمية ومعرفته الخاصة بالكيفية التي يتم بها إجراء العمليات وحديثه عن الطفيلي الذي أصابه أكبر دليل على ذلك فهو يقول: «إنه طفيلي غريب يتغذى بالعناصر المعدنية، ويمكنه أن يغير أسلوبه الغذائي حسب الوسط الذي يوجد فيه...تعال لتراقبه يا دكتور هاني من خلال المجهر الإلكتروني انظر، كان مشهدا فريدا لكائن صغير يلتف حول الخلايا الحية التي وضعها "حمد" على رقعة الزجاج أمام فوهة الاختبار المجهرية، كان يتحرك بسرعة، ويتكاثر بسرعة يلتهم العضوية الحية ببراعة مرعبة، وحين وضع "حمد" قطرة من سائل حمضي، تكور على نفسه لثوان، قبل أن يتمرغ في السائل ويتابع حركته السريعة وتكاثره المذهل...أترى يا دكتور؟ تكيف مع الحمض، رغم أن الحمض المكثف يؤذي العضوية الحية...غيّر في جيناته الوراثية...»[1].

إنّ اللّغة التي استخدمها "طالب عمران" مميزة ببساطتها وجزالتها ومن ناحية الاستعمال فنحن نفرق بين نوعين من الخطابات: الخطاب النفعي والخطاب الأدبي ولا شك

[1]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص136.

أن الأسلوب الذي استخدمه "طالب عمران" هو الأسلوب الأدبي إذ تبرز فيه الكثير من الجمالية والشعرية وإن كان في هدفه يرمي إلى أبعاد نفعية تهدف إلى إيصال الكم الوافر من المعلومات التي أراد الكاتب إيصالها لمتلقي نصوصه الحكائية وذلك باعتماد الأسلوب المباشر ومحاورة العقل التي سيتم بمحدودية المعجم الفني لذلك جاءت لغة "طالب عمران" بسيطة مفهومة، أما عن الشق الثاني من أنواع الخطابات ألا وهو الخطاب الفني أو الأدبي وهو يحتاج إلى الكثير من إمعان الفكر وإعمال العقل لأن ألفاظه مختارة ومعانيه مبتكرة تخاطب الوجدان.

ولذلك ينبغي البحث فيه في مجال الأدبية وخصائص النص الروائي الذي صنعت منه نصا أدبيا مميزا يضمن له الخلود في بعض الأحيان.

وتبقى مسألة الحكم بالجودة أو الرداءة تعود للمتلقي سواء كان متلقيا عاديا أو ناقدا فنيا فالمتلقي يشكل الطرف الثالث من أطراف العملية التواصلية المشكلة من منشئ، نص، قارئ فالنص يشكل الرابط بين الطرفين وهو بمثابة القناة في حلقة التواصل في تحليل النصوص الأدبية وهو يؤثر في القارئ كونه أداة للتبليغ والتأثير والإقناع، في حين يعمل القارئ على تجديد حياة النص من خلال إثراءه بالقراءة والتحليل والتأويل، ويبلغ النص أقصى درجات التأثير حين يعمل على كسر أفق توقع القارئ فيصدمه فيخلق لديه نوع من التحدي لأجل أن يجد له تفسيرا جديدا أو تأويلا يتوافق مع الأفق الجديد الذي بلغه النص الروائي، فيعمل القارئ بذلك على مجاراة الموجات التجديدية ويقوم بتفجير طاقاتها الدلالية، هذه الأخيرة التي تنشئ بدورها دلالات جديدة تفتح آفاق أخرى من الاحتمالات والرؤى والتجريب.

ولأن نجاح أسلوب الكاتب يقاس بمدى تأثيره في المتلقي ومدى تعبيره عن أفكاره ورؤاه وذلك عن طريق حسن اختياره للغة التي يعبر بها والطريقة التي يوظف بها لغته، ولعل من بين ما يخلق جمالية النص الأدبي هو الانزياحات اللغوية المشكلة للنصوص

الأدبية كأن يجري تقديم الخبر على المبتدأ مثلا أو الموصوف على الصفة لغايات بلاغية ونجد أمثلة كثيرة على ذلك في هذه الرواية.

يقول الكاتب: "بعد أن تكلم قاسم للمرة الثانية أنه في طريقه للقدوم وأن ما يؤخره هو مسألة ترتيب عملية الخروج والسفر، ثم الوصول بشكل آمن إليهم..." «اطمأنت سالي وزهرة إلى أنه بخير..»[1]، فالأصل تقديم الجملة الأولى على الثانية، لكن هذا التقديم والتأخير بقلب الجملتين خلق نوعا من الانتظار والتوتر لما سيأتي بعد هذا الخبر.

ويقول كذلك: "بسهولة غريبة" «وافق كبير الأطباء الكهل على إبعاد الدكتور بيتر إلى القاعدة البحرية في المنطقة الغربية»[2]، وكان المفروض أن تتقدم الجملة الثانية وتتأخر الجملة الأولى ولكن لإحداث مزيد من التشويق والإبهار قرر كاتبنا هذا الأسلوب لأجل مزيد من الإثارة واستفزاز المتلقي وتنبيهه إلى ما سيأتي ومثلها الجملة التالية:«بسرعة كبيرة تعاونا لتبديل المريضين، وبذلا جهدا خارقا في وصل الأسلاك والأجهزة، نهض متثاقلا، ليتجه صوب المريض في غرفة العناية المشددة، كان وحيدا...اقترب منه يفحص حالته، كانت كل الأجهزة صامتة تدل على موته...»[3]، والأمر لا يقف عند حدود الانزياحات الجملية فقد حدثت انزياحات على مستوى الفقرات فجرى تقديمها أو تأخيرها للضرورة من أجل حسن الحبكة أو من أجل مفاجأة المتلقي وجعله دائما على استعداد لتلقي المزيد من المفاجآت.

وفي الفقرة الموالية يحدث أن يتحول الخطاب فجأة من السرد بضمير الـ"هو" إلى السرد بضمير المخاطب «آه يا قاسم، كم تعذب هذا الجسد، وكم أثخنت الروح بالجراح؟ ما الذي يحدث لك الآن؟ لا ترى سوى الوجوه الكالحة من حولك، وليس في الجسد دماء من قوة، أنت مهشم تماما، زائغ البصر، تشعر بالخدر يتغلغل في شرايينك، تلمح وجه جون تلميذك يبتسم في وجهك، ثم ترى ذلك الطبيب اللطيف يهز رأسه كأنما يشجعك وهو يحمل

[1]– طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص367.

[2]– المرجع نفسه. ص311.

[3]– طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص 306.

حقنة في يده، يقربها من ساعدك، لا تشعر بها لكثرة الثقوب التي ثقبوك بها، تشعر برغبة في النوم، وتشعر أنك تسقط في هاوية بلا قرار...»[1]، وهذا التحول المفاجئ أثار الكثير من الاستغراب لدى المتلقي بالرغم من أن الرواية ذاتها مبنية على التغريب إلا أن هذا الانتقال من ضمير إلى ضمير المخاطب أحدث نوعا من كسر رتابة الحكي وخلق نوعا من الاستمتاع بالحكي بعد أن تغيرت صيغة الخطاب.

2-11- الفضـاء الرّوائـي:

أ- **الفضاء المكاني أو الجغرافي:** الفضاء كمعادل للمكان ينقسم إلى نوعين فضاء مجازي وفضاء هندسي (أي طوبوغرافي)، وفي روايتنا هذه يعمل الفضاءان على إظهار البيئة الروائية المحيطة بالأحداث، ويوظف الكاتب كلا الفضاءان لغايات في نفسه، وتتراوح الأمكنة من طبيعية إلى اصطناعية أي عمرانية تتدخل في صنعها يد الإنسان، وقد اعترضتنا على طول الزمن، فالاستغراق في المكان لا يعني بالضرورة استغراق في الزمان في حين أن الحركة في المكان تؤدي إلى حركة في الزمان بالضرورة.

ومن خلال هذه المحطة سنحاول إحصاء جل الأمكنة التي توقف عندها الكاتب واستعرض فيها أحداث وشخصيات روايته منها:

- **المطار:** وفيه حط الدكتور "قاسم" عائدا من مهجره إلى البلد الأم الذي ولد ونشأ فيه وتقاسم فيه أولى أيام حياته مع إخوته وأبويه قبل أن يتفوق في دراسته ويقرر متابعة نجاحه والعمل في بلد هو من ألد أعداء وطنه الأم.

وقد اختار "طالب عمران" المطار كأول تقليعة يظهر فيه من خلاله بطله الناجح والمفذلك "قاسم"، إلا أن كاتبنا لم يولي عناية بالغة بهذه النقطة المكانية بالذات كونها تعتبر بالنسبة للحكي إجمالا نقطة عبور، التي استند عليها الكاتب لإبراز مدى استقبال معارف "قاسم" وأهله له وهو بهذه الدرجة الرفيعة من العلم وعلى هذا القدر من الاحترام التي حققته

[1]- المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

له تعب أيام طوال وسنين غير منقطعة من الجهد المضني والدراسة المتواصلة في بلد هو فيه غريب الديار والأهل والخلان وحتى الثقافة والممارسات والاعتقادات، لقد أثبت "قاسم" كفاءته وجدارته في بلد غير بلده، بلد وفر له ما عجز عنه موطنه الأصلي عن توفيره له، ولما وطأت قدماه أرض المطار لم يجد أحدا في استقباله كما كان ينتظر ويعتقد سوى أحد طلابه في كلية الهندسة المدنية واسمه "عزام"، لكن استقباله له لم يكن بريئا فقد كلف به من طرف أناس لم يكن "قاسم" ليعرفهم ولم تتضح ملامحهم إلا مع التقدم في الحكي، «لم يكترث كثيرا لعدم رؤية أحد من أهله وأقربائه، ربما حدثت أمور شغلتهم عن استقبالي...»[1]، يقول هذا مبررا.

لم ينشغل الكاتب بسرد تفاصيل عن المطار أو تفصيله بالوصف إلا ما جاء في الصفحة الأولى من الرواية حيث يقول «حين حطت الطائرة في المطار، ودخل في النفق الملتوي ليرى نفسه مع بقية الركاب يسيرون في بهو واسع مندفعين للوصول إلى مكاتب الأمن العام، ثم إلى صالة استلام الأمتعة ثم إلى مصاطب رجال الجمارك شعر أن الناس لم يتغيروا كثيرا...»[2].

- المبنى الفخم:

مجرد ما انتهى "قاسم" من إجراءات المطار، حتى أقل سيارة أجرة تابعت السيارة سيرها في طريق ترابي، ثم توقفت أمام بوابة حديدية، ما لبثت أن انفتحت بشكل آلي،حيث دخلت إلى ساحة واسعة وتوقفت أمام مدخل بناء ذي طابق واحد، «كان بناء غريبا بلا نوافذ...»[3]، «هما به الرجل إلى القبو، وتبين لقاسم أن البناء يحوي ثلاثة طوابق، واحد فوق الأرض واثنان تحت الأرض، أدخله ذلك الرجل إلى غرفة واسعة بعدة مكاتب، قبل أن يعبرها متجها نحو باب جانبي، فتحه ببطاقة إلكترونية، ليجد قاسم نفسه في مكتب فخم، فيه أجهزة

[1]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص08.

[2]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص07.

[3]-المرجع نفسه. ص11.

حاسوب وشاشات مراقبة»[1]، وفي هذا المبنى ستتم كل العمليات المدبرة التي تمت تحت رعاية الدكتور "قاسم"، ولم يطنب الكاتب كثيرا في وصفه، واكتفى منه بما يلبي الحاجة ففي مثل هذا الموقف يصبح للمكان دور في تفعيل الأحداث وتحريكها بحيث يسهم في تسيير عملية الوصف للقارئ بحيث يستطيع تخييل المكان الذي تتم فيه الأحداث من أجل بناء متمسك وموحد بمختلف العناصر الروائية، وكان هذا المبنى الفخم هو مقر جمعية "البنائيين الأحرار" أين يتم فيه توقع القرارات الصادرة من الجمعية باسم الدكتور قاسم بحيث يصبح المتورط الأول في الأحداث الدامية والأليمة التي تضرب المنطقة المحددة سلفا من قبل الجمعية نفسها.

هذا وترد على طول الفصل الذي يظل فيه "قاسم" داخل هذا المبنى مقاطع وصفية لمختلف زواياه الفنية بعد الأخرى نذكر من بينها «صالة الضيافة، لابد أنها مزدحمة، هناك صالات ضيافة خاصة، تعال، سأعرفك بإحداها، ورافقته إلى صالة صغيرة في زاوية فيها منضدة حافلة بأنواع الشراب البارد والساخن، وفيها طنافس مفروشات على أرضها، تؤمن للذي ينعزل فيها كل وسائل الراحة»[2]، ويقول في مقطع آخر: «كان بناء عاليا بعدة طوابق استقبل على بابه الرئيسي من قبل الموظفين الذين انتشروا على الجانبين يحملون الزهور وينثرونها فوقه...وهو يمر صاعدا الدرجات الرخامية العريضة في المقدمة قبل أن يلج الباب الرئيسي...»[3]، ويستمر تدفق الأحداث في هذا الفصل (الفصل الأول من الرواية) وكلها تجري في نفس المكان الذي ذكرنا (المبنى الفخم) الذي يشبه الجنة والمكون من: مكتب قاسم، صالة استقبال الضيوف، صالة الطعام، بيت المتعة، حديقة البيت.

- **قصر الحاكم:** بمجرد أن ينتهي الفصل الأول ويبدأ الفصل الثاني تنقطع الأحداث التي يتحرك فيها "قاسم" مع مجموع الشخصيات التي رأيناها في الملخص، وتبدأ أحداث

[1]- المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

[2]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص20.

[3]- المرجع نفسه . ص31.

جديدة تتعلق بشخصية "هاني" الجرّاح الماهر الذي استدعاه الحاكم إلى قصره لإجراء عملية جراحية للأميرة، لا يظهر القصر بفخامته ورونقه لأن الداعي إلى ذلك غير موجود، فتكثيف الوصف في هذه المواقع لا حاجة إليه، فالكاتب ليس بصدد استعراض هيمنة وسطوة الحاكم الظالم والخبيث بهذه الطريقة فقد لجأ إلى باب آخر لاستعراض هذه القوة من خلال الأحداث المستتر عنها والتي تحدث في الخفاء وداخل القصر، ولم يأت وصف القصر إلا عارضا مقتضبا نذكر منه قول الروائي«ورأى هاني نفسه يدخل مع الجنود والرجل الكهل إلى قصر كبير، تعج بوابته بالحراس قطعوا به ممرا مرصوفا، تنتشر الخضرة على جانبيه، ثم اقتادوه إلى غرفة واسعة، فاخرة الأثاث...»[1]، ويوجد داخل القصر غرفة لإجراء العملية «ورأى هاني نفسه يدخل غرفة العمليات...»[2]، عبر الكاتب عن وجودها بلفظها أو من خلال الإشارة إليها بقوله مثلا: «ستبدأ الآن بإجراء الجراحات اللازمة لاستئصال الأعضاء المطلوبة...»[3]، «سيعاونك هؤلاء الأطباء في عملية الاستئصال...فهم يعملون في القصر، ولديهم خبرات ممتازة»[4].

- **بيت هاني:** وخلال هذا الفصل يظل الكاتب ينتقل بين قصر الحاكم وبيت هاني حيث يعيش "هاني" كابوسا لا يعرف فيه رأسه من رجليه، هل هو يحكم أم ما يجري له هو حقيقة معاشة؟، وبين هذا وذاك يبقى القارئ يتقلب بين المكانين وتتقلب معه أحداث الرواية حتى لا يستطيع القارئ نفسه التفريق بين الأحداث الحقيقية التي تجري في السرد والأحداث التي يتخيلها "هاني" وتزوره في مناماته، «ويصبح بيت "هاني" هو الملجأ الوحيد الذي يجد فيه راحته وهو يتقلب بين بيته ومكان عمله (المستشفى) كأمكنة واقعية وقصر الحاكم كمكان افتراضي يقع على مستوى عقله فقط، ليتيقن في آخر الحكي أن الأحداث التي كانت تجري على مستوى أحلامه وعقله، إنما هي أحداث واقعية لم تستطع التفريق بينها وبين واقعيتها

[1]- المرجع نفسه. ص88.

[2]- المرجع نفسه. ص90.

[3]- المرجع نفسه. ص97.

[4]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص97.

لفرط بشاعتها لدرجة أن من يعيشها لا يصدقها، كان حلما غريبا يا زهرة، غريبا لدرجة لا تصدق...»[1]، «وحكى هاني لزوجته زهرة حلمه الغريب، ولم يستطع متابعة النوم، أصابه الأرق وهو يستعيد تفاصيل حلمه والوجوه التي رآها فيه...كانت الساعة تقارب الرابعة صباحا وهو يدور في البيت قلقا ساهما...جلس في الشرفة يفكر في حلمه، وفنجان القهوة بيده...يقلب في أحد الكتب الطبية وذهنه شارد، ولم يدر كيف غفا من جديد...، غطى الضباب كل شيء...وبدأ إحساس بالاختناق يعتريه...ثم انفلت من جسده، وانطلق في الفراغ حيث لا ملامح و لا أشياء...»[2].

- **المدينة التّي دمّرها القصف:** هي المدينة ذاتها التي يسكنها "هاني" ويعمل فيها، وكانت مدينة هادئة قبل أن تعرف الدمار بدليل الأحداث التي جدت طوال هته الفترة التي كان يعمل فيها "هاني" جاهدا على تفسير أحلامها، كانت أيادي الغدر تطال العزل والمغلوبين على أمرهم من المواطنين «لا نعرف سبب هذه الغارات والقصف الصاروخي بعد...»[3]، «نعم أشاهد نفسي أحيانا ومعي طفلة، ونحن نلوب في أحياء مدمرة بحثا عن ملجأ، وأحيانا أرى نفسي في مشفى يحيط بي أطباء يشقون بطني ويتمتمون، وأنا أشعر بآلام لا تطاق...»[4]، «في هذا اليوم قصفنا بالقنابل، وذلك الحلم يحكي عن مدينة دمرها القصف، كنت في الحلم ألوب خائفة أبحث عن طفلة صغيرة، كأنها ابنتي عادت من المدرسة إلى الحي، فقصف الحي، وقصفت المدرسة وقصفت مستشفيات وأماكن عبادة، آه يا إلهي ما أقسى المناظر التي رأيتها بعد ذلك القصف المخيف»[5]، وهذه المدينة لحد الساعة هي واقعة في أحلام "هاني"، تقول زهرة مخاطبة هاني «ألم تقل أن قصفا شديدا بقنابل هائلة الإنفجارات أصاب المنزل الذي أنت فيه، ربما كان هذا القصف آخر أحلامك...»[6].

---

[1]- المرجع نفسه. ص100.

[2]- المرجع نفسه. ص101.

[3]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص173.

[4]- المرجع نفسه. ص174.

[5]- المرجع نفسه. ص174-175.

[6]- المرجع نفسه. ص177.

- **المستشفى:** أين كان يجري "هاني" عملياته الجراحية الناجحة وبمهارة عالية، ونستشهد على ذلك بالآتي «وفي ذلك الوقت كان هاني يعاين مريضا انتشرت الحبوب المقيحة في أطراف وجهه وكانت حالته خطيرة...»[1]، «يقول هاني مطمئنا المريض: لا تخف أنت في المستشفى المركزي،وستكون بخير، المستشفى؟ ماذا حدث لي، آه أنا أتذكر، هاجمتني تلك الحشرات المرعبة، كانت تأكلني بشراهة غطيت عيني...فلم أعد أرى و لا أسمع سوى الطنين و لكن منذ متى و أنا هنا؟»[2]، و ضمن هذا الإطار المكاني التي تغيب ملامحه كليا عن الوصف، ويأتي ذكره عارضا بالاسم، كذلك يظهر إطار مكاني آخر ضمن الإطار العام نفسه ألا وهو المختبر لا ترد أوصافا له إنما يذكر ضمن الأحداث المتتابعة والتي تطلب الضرورة السردية إظهاره ولو في شكل ومضات، حيث يقول الرواي مخبرا عن هاني ما يلي «حيرته التقارير التي وردت من المخبر والتي تؤكد أن لا مرض سريريا...»[3] ثم يتبع ذلك قائلا: «يجب أن يلتقي بالدكتور نديم حتى يتباحثا في الأمر...فربما أفاده ذلك في الجراحة...طمأن أم الفتى أنه سيجري جراحة ستعيد للفتى قوته ونشاطه...وأن غرفة العمليات تتهيأ لذلك...ثم يمم شطر المخبر يتحادث مع الدكتور نديم رئيس قسم المخبر الذي كان مشهورا بعمله الغزير وبراعته...»[4].

يذكر المستشفى والمخبر على طول الفصل الثالث المعنون بديدان الموت الذي هو عبارة عن استرجاع الدكتور هاني للأحداث التي عاشها في مناماته ومحاولته للربط فيما بينها وتفسيرها عبر تقنية التنويم المغناطيسي «كيف أتتك الأحلام يا هاني في تسلسلها المنطقي وتصورها للعديد من الأحداث التي قد تحصل في المستقبل، وأنت من خلالها تقفز فوق الزمن إلى عالم لا تعرف عنه شيئا، عالم غامض، ما يزال يلقي بضلاله السود على الزمن القادم، هل يجب أن ننتظر زمنا آخر لتتكشف الأحاجي قليلا، أو لتبادر لإجراء تنويم

[1]- المرجع نفسه. ص178.

[2]-المرجع نفسه. ص179.

[3]- المرجع نفسه. ص181.

[4]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص170.

مغناطيسي عند أحد أصدقائك المختصين لنتعرف على الجانب الخفي الذي يكمن فيه سر أحلامك...وهذا ما تؤكده زوجتك زهرة وقد رأتك دائم التوتر والشرود»[1].

- **الكهف:** وهو الملجأ الذي هرب إليه "قاسم" و"سالي" بعدما قاما بعمليات مضادة اتجاه المنظمة السرية، التي سببت الكثير من المآسي للبشر، كان ذلك الكهف منزوي بعيدا عن أعين تلك المنظمة، كان يقع في الدغل مطلا على الوادي، وكان عبارة عن فتحة محاطة بالأعشاب من الصعب أن ينتبه لها أحد، قريب من القرية، وقد اكتفى الروائي بهذا الوصف المقتضب لهذا المكان المغلق توازيا مع الأحداث القليلة التي جرت في هذا المكان فلم يستغرق وصفه أقل من ثلاث صفحات على الأكثر، ربما لأن هذا المكان لم يكن سوى نقطة عبور بين ما كان يعيشه "قاسم" من بحبوحة وبين ما سيعيشه من أحزان وآلام وعذابات في المكان الموالي.

- **السجن:** «كان قاسم في ذلك الوقت يعاني من وحدته في زنزانته الانفرادية، كانت زنزانة ضيقة بأثاث فقير»[2]، كان ينتظر رفقة العديد من المساجين الذين يرتدون اللباس الأحمر كلون موحد لمن ينتظرون تنفيذ حكم الإعدام فيهم، ومع هذه الصور التي ترسم ملامح المكان التي تمتد حتى الفصل الرابع يظل "قاسم" يقيم في تلك القاعدة العسكرية المطلة على البحر إلى أن يتقرر نقله إلى قاعدة "غوانتانامو" وهي قاعدة في كوبا تملكها الو.م.أ منذ نحو مئة سنة، جهزت لاستقبال المساجين المحكوم عليهم بالإعدام، وهناك سيعاني "قاسم" الأمرين وسيخضع لجل أنواع العذابات الوحشية التي لا يمكن أن يصمد لها إنسان «أعدت قاعدة "غواناتانامو" لتستقبل آلاف السجناء، وأقيمت على أرضها زنزانات في الهواء الطلق على البحر، تفصلها بعضها عن بعض الأسلاك الشبكية والقضبان، وهي ضيقة لا تسمح للسجين أن يتمدد فيها، وإنما عليه أن يظل واقفا أو قاعدا، وفي الأبنية المطلة زنزانات معتمة، وغرف فيها أجهزة طبية لاختيار حالة السجين واستخدامه أحيانا

[1]- المرجع نفسه. ص170.

[2]- طالب عمران. الأزمان المظلمة، مرجع سابق. ص242.

كنموذج تجارب عملية وطبية، وقد أنشئت الأبنية حديثا وبسرعة خرافية لاستقدام المساجين والمعتقلين الذين أسروا...»[1].

وكخلاصة القول أن جل الأماكن المذكورة في الرواية هي أماكن مغلقة يكون الكاتب قد تعمد توظيفها في روايته حتى تتناسب طرديا مع العنوان الذي تحمله الرواية أولا ثم حتى تتناسب مع نفسيات الشخصيات الروائية التي لا تبدو منفتحة وهي تعيش حالة من الحرب النفسية البيولوجية والآلة الحربية التي أتت على الأخضر واليابس فطبيعي أن تكون نفسياتهم منغلقة بائسة قانطة، حانقة على الوضعية التي يعيشونها وتفرضها عليهم سلطة القوة العظمى.

ثم إن وصف الأماكن في الرواية يأتي في الغالب مقتضبا لا يشير إلا إلى ماله صلة مباشرة بالحكي من أجل أن يضيء الأحداث التي يبدو أن كاتب الرواية أعطى لها الأولوية من خلال سرده، فتبدو الأحداث متلاحقة متتابعة متصلة بعضها ببعض حتى لا تتيح الفرصة لأي عنصر سردي من العناصر السردية الروائية لأن يظهر أكثر منها.

2-12- الفضاء في الخطاب النقدي العربي:

إن الفضاء الروائي ليس معادلا للمكان وإذ كنا نتحدث عن الفضاء الروائي بالضبط فإن الأمر هنا يتعلق بالفضاء المطلق، ذلك الفضاء الذي قال عنه "هنري لوفيفر Henry lofevre" بأنه «لا يجد في أي مكان، لا مكان له، ذلك لأنه يجمع كل الأمكنة ولا يملك إلا وجودا رمزيا" بل أنه هذا الفضاء المطلق ليس له إلا وجود ذهني، وإذن "متخيل"...»[2]، وهذا الأمر متعلق به أثناء مكاتبته من طرف الكاتب أو الروائي أو أثناء تمثله من قبل القارئ (المتلقي).

[1]- المرجع نفسه. ص263-264.

[2]- حميد الحمداني. بنية النص السري (من منظور النقد الأدبي)، الدار البيضاء، بيروت المركز الثقافي العربي، ط1، 1991م، ص53.

لقد ظل الخطاب النقدي العربي تابعا للخطاب النقدي العربي، مترددا في مقاربة حقيقية للفضاء الروائي، وربما كان للنقد العربي والفرنسي في المغرب فضل تدشين جدي في هذا المنحنى، فسواء من خلال التراكمات الاجتهادات المختلفة، المتفرقة في النقد الفرنسي من مثل اجتهادات هنري ميتران Henry mitterrand، جيرار جنيت Gerald genette ، جوليا كرستيفا Julia christieva، دوني بيتران Donnie petran...وغيرهم، أو من خلال ما استشعره النقاد المغاربة من فراغ أو ضعف بعض الدراسات النقدية العربية، تفكير لا يزال في بداياته ولم يرق إلى مستوى صياغة نظرية متكاملة بالرغم من الإحساس بضرورتها وأهميتها.

ربما كان من الضروري على الباحث في هذا الباب أن يقوم بمراجعة لمجمل المقاربات النقدية العربية لهذا المفهوم، أو في أقصى الحالات أن ينجز نوعا من "البيبلوغرافيا المعلق عليها"، لكن أمرا كهذا غير ممكن لأن ما أنجز عربيا يبقى محدودا جدا.

«من الواضح جدا أن النقاش الذي دار بين النقاد العرب كما يذكر "حسن نجمي" في كتابه شعرية الفضاء، في ندوة "الرواية العربية" سنة 1979 بفاس»[1]، حيث دار حوار بين محمد برادة وغالب هلسا، أسس لبداية جدية للتأسيس لهذا الموضوع النقدي الذي لم يتوقف البحث فيه لحد الساعة، فإلى جانب الفوضوية المنهجية والتحايل بحثا عن نوع من البراءة، وتذرع "غالب هلسا" بالانطباعية التي ميزت مداخلته حيث استعاض "محمد برادة" من هشاشة منظور نظيره "غالب هلسا" للأمكنة التي قسمها إلى نوعين: مكان مجازي ومكان هندسي أي مكان يمثل التجربة المعاشة ثم المكان المعادي «لا يمكن تقسيم الأمكنة يقول برادة–أو الفضاءات في هذه الحال إلى مجازية، لأنها كلها مجازية، أي لا تساوي الواقع، والمكان داخل أي نص أدبي يصبح في النهاية نوعا من السعة في المجازية، كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي أو مكان معاش، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها

[1]– حميد الحمداني. بنية النص السري، مرجع سابق. الصفحة نفسها.

الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخلية والمكان المعادي يظل بدوره فضاء، وهذا الفضاء إما أنه بالإمكان التأكد من وجوده، وإرجاعه بالتالي إلى مرجع معين، وإما هو فضاءات متخيلة تماما مثل فضاءات كافكا Kafka بالخصوص التي لا يمكن أن تعود بها إلى خارج النص أو إلى مرجع»[1].

وقد آخذ "برادة" على "هلسا" كون تصنيفاته لا تساعد على تمثل جيد وفي المقابل يؤكد "هلسا" محدودية اختياره «إن ما أعنيه هنا هو المكان البسيط ذو الأبعاد الثلاثة، وقد اضطررت لأسباب منهجية إلى عزله عن الزمان وعن الحركة، رغم استحالة العزل فعليا، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى مفارقة، إذ في حين أننا ننطلق من فكر يؤمن بأن الزمان والمكان والحركة تشكل وحدة لا تنفصل أراني هنا أعود إلى فكر علماء الطبيعة في القرنيين الثامن والتاسع عشر الذي كان يعتبر المكان والزمان منفصلين...»[2].

«لقد حاول الناقد العراقي "ياسين النصير" في كتابين له»[3]، الانتصار للفضاء الروائي (الأدبي) مبقيا على نفسه في أبسط مستويات فهم الظاهرة وتحليل ظاهرة الفضاء في الكتابة الأدبية سردية وشعرية، نظرا لحداثة تداول الموضوع في الخطاب النقدي من جهة ولعدم امتلاكه للآليات المنهجية والمفهومية لمقاربة مبحث غاية في التعقيد كمبحث الفضاء.

يرى "حسن نجمي" في كتابه دائما "شعرية الفضاء" أن "ياسين النصير" يختزل الفضاء الروائي ويبسطه كثيرا، وحتى هو يبقي عليه كمعادل للمكان، تظل رؤيته لهذا المكان تقليدية «فالمكان دون سواه يثير إحساسا آخر بالزمن والمحلية، وحتى لنحسبه الكيان الذي لا

[1]– ندوة الرواية العربية. واقع وآفاق– دار الرشد، بيروت– ط1، 1981م، ص395.

[2]– ندوة الرواية العربية. واقع وآفاق ، مرجع سابق. ص400.

[3]– ينظر: ياسين النصير .الرواية والمكان، وإشكالية المكان في النص الأدبي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، شباط 1980.ص30.

يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم فكان وكان: واقعا ورمزا، شرائح وقطاعات، مدنا وقرى، وكيانا نتلمسه ونراه أو كيانا مبنيا في المخيلة»[1].

أما "سيزا قاسم" في "بناء الرواية"[2]، فقد كانت أكثر فهما للفضاء باعتباره مكان خياليا له مقوماته وأبعاده المميزة توجده الكلمات وليس هو المكان الطبيعي بل هو مكان الرواية، وتسترشد في مقاربتها للفضاء الروائي في ثلاثية "نجيب محفوظ" لمرجعيات هامة جدا، «وتربطه بالوصف إذ يمثل للخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي ستسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث»[3].

وهذه الرؤية مطابقة لرؤيا «اعتدال عثمان الناقدة المصرية في كتابها إضاءة النص»[4]، حيث مأزقية القراءة النقدية غير المنطلقة من إستراتيجية نظرية مدركة لأبعاد الفضاء الأدبي، وتدرس الباحثة في هذا الكتاب "جماليات المكان" في الشعر العربي الحديث، لكنها وهي تحاول الإمساك بالفضاء من حيث هو مكان تشكله اللغة والعلاقات المعتمدة على التجريد الذهني لتعود وتختزله إلى مجرد مكان في بعده الهندسي والطوبوغرافي.

لا شك أن المكان يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها نظرية الأدب غير أن المكان، في الآونة الأخيرة، لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح وأصبح تفاعل العناصر المكانية وفضاءها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي.

---

[1]– ياسين النصير. إشكالية المكان. ص5.

[2]– ينظر: سيزا قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، بيروت دار التنوير، ط1، 1985م. ص50.

[3]– نفس المرجع. ص102.

[4]– عثمان اعتدال.إضاءة النص، بيروت، دار الحداثة، ط1، 1988م. ص72.

هذا بالإضافة إلى أن المكان كان وما زال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم.

«ويصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما اغتصب أو إذا حرمت منه الجماعة، ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين واللاجئين»[1].

أما "حسن بحراوي" في "بنية الشكل الروائي لفضاء، الزمن، الشخصية"، هذا الباحث المغربي المسلح بترسانة نظرية في مواجهة تعقيدات وصعوبات "الشكل الروائي" بوصفه «عنصرا شكليا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز، وكذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات»[2]، ويتردد بحراوي في ترجمة كتاب باشلار شعرية الفضاء ب «شعرية المكان»[3].

وبالرغم من أن "بحراوي" جمع عددا من التعريفات الأكاديمية، النظرية والنقدية التي تحدد مفهوم الفضاء الروائي بطريقة أكثر عمقا إلا أن دراسته لم تتمثل الأفق النظري الأكثر رحابة، ربما كان ذلك ناجحا من اعتقاده بأن «الزمن، زمن الخطاب زمن القراءة هو العامل الأساسي لوجود العالم التخييلي نفسه، وربما لكونه اختار أحد السبل الممكنة منهجيا وإجرائيا للعبور إلى المتن الروائي المغربي الذي يبدو أكثر هشاشة من ناحية الوعي الجمالي الفكري بالفضاء، وبالتالي هذا يبرر اختياره لطريقة التقاطبات المكانية ليظل مشدودا إلى الثنائيات

[1]– مجلة "ألف" المصرية. عيون المقالات، الدار البيضاء ط2، 1988م. ص102.

[2]– بحراوي حسن. بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990م. ص20.

[3]– المرجع نفسه. ص25.

الضدية التي يجد لها مسوغا في كونها تنسجم مع المنطق والأخلاق السائدة مثلما تتوافق مع الآراء السياسية التي نعتنقها»[1].

حميد الحمداني باحث مغربي آخر في مبحثه حول "الفضاء المكاني" يبدو أكثر تقدما في انشغاله بهذا الموضوع.

لكونه يقدم مجهودا شخصيا إضافيا وتأملات خاصة حول "حقيقة مفهوم الفضاء وعلاقته بمفهوم المكان، وفي هذه المبحث ينجح "الحمداني" في تجميع أهم مكونات الفضاء الروائي مع حرصه على إبداء رأيه فيها والمضي ببعضها إلى حد التماسها مع حقول معرفية أخرى، فهو يدرك تعدد الاجتهادات النظرية الغربية بخصوص مفهوم الفضاء والتي لا تقدم مفهوما واحد للفضاء ووفقا للاجتهادات الخاصة وعلى ضوء الاجتهادات الشائعة تمكن من رصد أربعة مكونات فضائية هي:

1- **الفضاء كمعادل للمكان (الفضاء المكاني):** ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي.

2- **الفضاء النصي:** الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعة على مساحة الورق.

3- **الفضاء الدلالي:** يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية.

4- **الفضاء كمنظور أو كرواية:** يشير إلى الطريقة التي يهيمن بها الراوي على عالمه الحكائي.[2]

وفي هذا السياق يذكر الحمداني "بأن ضوابط المكان في الروايات متصلة عادة بلحظات الوصف، وهي لحظات متقطعة أيضا تتناوب في الظهور مع السرد أو مقاطع الحوار.

[1]- المرجع نفسه. ص33.

[2]- بحراوي حسن. بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق. ص62-63.

ثم إن تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها أو تقلصها، حسب طبيعة موضوع الرواية، إن الرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم "فضاء الرواية"، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية...إن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، إنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان تمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[1]

إن هذه التقاطبات في حد ذاتها ليست إلا ترتيبا لأشياء الأدبية التي يبقى جوهرها أعمق من مجرد ترتيب وتقابل.

وإذا كان "محمد برادة" على رأي "حسن نجمي" في نفس الكتاب قد سجل التطور الملموس للتوجهات النقدية العربية بعد الستينات في التجاوب مع المناهج النقدية الحديثة، فإنه انتبه في نفس الوقت إلى ضعف هذه التوجهات في تمثل هذه المناهج مما كان يجعلها تسقط كثيرا في نوع من «تمرينات تطبيقية بمصطلحات ومنظومات قلما تجيد النفاذ إلى عمق النصوص لتجليتها والكشف عن فعاليتها ضمن السياق الذي أنتجها»[2]، ومن هذا نرى أن خطابنا النقدي أصيب بعثرات الخطاب النقدي الغربي، على الأقل بخصوص موضوع الفضاء.

إن ما تسميه "سوزان سونتاغ Susan sontag " "شعرية الفكر" في نقدنا العربي الحديث، وهو يترك الفضاء الأدبي أرضا بدون مالك، لكن المؤكد كذلك أن عدم نضج

[1]– حميد الحمداني. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000م. ص62.

[2]– محمد برادة. الرواية المغربية المعاصرة، استشراف لآفاق التطور المستقبلي، الملحق الثقافي لجريدة الإتحاد الاشتراكي العدد 191، 1987م. ص30.

المسار النقدي العربي، كما تقتضيه سيرورة التاريخ الثقافي وتطور الممارسة الإبداعية والفكرية العربية،[1] ساهم في تعقيد مهام إنجاز "طبوغرافية" لهذه "الأرض" السديمية في الكتابة العربية، السردية والشعرية على السواء ذلك لأن من أبرز مظاهر النقد المعاصر وأشدها خطرا في سن إشكاليته، تجاوز اتجاهاته، فهي لا تنتظم في نسق تاريخي يعتمد على نموذج التطور والتعاقب الزمني كما كان شأن المذاهب الأدبية إلى حد ما في القرون الثلاثة الماضية، إذ ينبثق من واقع حضاري بطيء الصيرورة، وتتلائم أطرافها في أقطار المختلفة، وتتداخل دوائرها جزئيا في بعض، لكن نقطة ارتكازها سرعان ما تتمحور في بؤرة زمنية تشهد مولودها، وأخرى تمثل ذروة ازدهارها وتوجهها وثالثة تشير إلى غروبها عن مركز الأفق التاريخي"[2] ومن ثم عجز النقاد العرب عن التخلص من الكثير من الأسئلة التي يطرحها الواقع التاريخي والحضاري والفكري الغربي على خطابه النقدي وضرورة السعي نحوه استنبات أسئلة في ظل اشتراطات الواقع العربي وانشغالاته.

2-12-1- الفضاء هوية من هويات الخطاب الروائي:

إذا كان الأدب العربي قد قصر عن طرح سؤال الفضاء الأدبي لأسباب عدة ومنها تبعيته للنقد الغربي في توجهاته المتعددة التي رغم اختلاف مقاصدها وأدواتها وآلياتها اتفقت على تهميش هذا السؤال، يقول "حسن نجمي" فلست أول من انتبه إلى كون الناقد الأدبي في الغرب لم يقم أي اعتبار للدينامية الفضائية بالطريقة التي يتحول بها الفضاء ويتغير على المستويين التناصي intertextuel والضمن النصي intratextuel وإذا كان الناقد لا يريد حسب "حسين نجمي" أكثر من توضيح الدلالة التي اكتشفها بالرغم من انشداده أولا إلى حالته الذاتية أي صيغ تلقيه وملاحظته وحكمه فإن البعض يذهب إلى الإقرار بأن النقد عموما في دراسة الأشكال الروائية أقام الحجة على إصابته بقصر نظر اتجاه الفضائية la

[1]- ينظر: فضل صلاح إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، ط1، 1987م. ص15.

[2]- المرجع نفسه. ص298.

spatiaté وهذا كثر إثارة للاستغراب، والحال أنه سبق أن لفتنا الانتباه إلى الدور الجوهري للفضاء.

وانطلاقا من مقولة أن كل نقد يحب ما يبحث عنه، يرى "حسن نجمي" أن ذلك هو السبب في كون التقديم يجيب عن سؤال الفضاء، لأن الناقد نفسه منشغل بالحالة التي يمنحها له واقعه التاريخي والاجتماعي والفكري.

يشير "حسن نجمي" إلى المغامرة المزدوجة بين النقد والقراءة «فإذا كان النقد قراءة لمغامرة فإنه أيضا مغامرة قراءة، وتكون وتتحقق هذه المغامرة من خلال تعالقات الأسئلة والأجوبة، بحيث يطرح النقد أسئلته ويتولى النص المقروء الإجابة عنها من داخل قضاءه (بنيته، انشغاله، معناه)، ولأن هذه العملية النقدية التي يسميها فرانسواز فان روسو قيوم francoise uam rossum guyom المغامرة هذه تنطلق من رؤية نظرية معينة يقودها و يؤطرها وهذا هو سبب انحسار النقاء في معاملة سؤال الفضاء معاملة "تاكتيكية" من حيث عدم إدراك الوضع الإستراتيجي للفضاء في الخطاب الروائي هذا الوضع له تنظيمه "وضروراته الإستراتيجية»[1]، بمعنى هذا النسق الإستراتيجي للكتابة الروائية الذي يمنح للمكونات الفضائية المتعددة ذاتها.

وفي الحقيقة إن أي إلغاء أو إقصاء لمفهوم الفضاء في النظرية الأدبية يراه "حسن نجمي" قمع لهوية من هويات الخطاب الروائي خصوصا والخطاب الأدبي عموما، وقد يؤدي استبعاده إلى فراغ العمل الأدبي من عمقه الشعري والجمالي، ولعل محاولات إبعاده أو تجاوزه النظرية والفكرية هي ما سيطبع مقولة الفضاء بطابعها الإشكالي problématique في نظرية الأدب والخطابات النقدية.

«إن الفضاء الروائي ليس مجرد تقنية أو تيمة أو إطار للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتابة الروائية ولكل كتابة أدبية...ومن ثم يتعين أن نرتقي في قراءاتنا الأدبية

[1]– جاك دريدا. مواقع (حوارات)، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء ط1، 1992م. ص68.

بالفضاء من مستوى ابتذاله الشائع لدى عموم القراء (كصفحات زائدة لا يهم إن ألغيناها المهم هو الحكاية) على مستوى التثمين الجمالي الضروري»[1].

إن مفهوم الفضاء صار فوق نظري metathéolique يسمح بتماسك المقولات السردية وبناء نموذج خطابي لمحكي أكثر تجانسا وأكثر نسقية ومن ثم ملاءمته وفعاليته في تحليل المحكي، كذلك فإن له مقدرة على بناء المحكي بطريقة أكثر عقلانية لثلاثة معايير: معيار التوجيه، معيار المسافة ومعيار العمق التي تعمل كمتلازمة سردية، وفي هذه الحالة الميتالغوية يكون للفضاء استعمال استعاري بحيث يصلح لتحديد وضعية موضوعات السرد وعلائقها اللغوية الإدراكية والفضائية الزمنية.

لقد تطور الفضاء في الكتابة الروائية الجديدة أو لنقل أية كتابة روائية تريد لنفسها أن تكون جديدة بحيث أصبح إحدى العلامات المميزة لهذا النوع من الكتابات وقد بدأ هذا التطور منذ "فلوبير" و"بروست" وصولا إلى الرواية الفرنسية الجديدة، إلى الذي لم يعد فيه مجرد عنصر مقحم أو تكميلي بل أضحى حضورا كاملا في النص الروائي.

«ولعل ذلك طبيعي إذا ما انتبهنا على المستوى العملي إلى التطور الحاصل في الرؤية للعالم والوجود وقضايا الفضاء والزمن، وكذا للاقتناعات الفينومينولوجية المتنامية في الفكر المعاصر ومستويات تأثيرها في الإدراك عموما، وفي الإدراك الجمالي والأدبي على الخصوص، هذا بدون أن ننسى التبدلات التي أظهرت صناعة السينما، والتبدلات الجغرافية الطارئة في نهايات القرن بسبب انعكاساتها على الأرض والخرائط والذاكرة والتفكير»[2] .

[1]– حسن نجمي. شعرية الفضاء، (المتخيل والهوية في الرواية العربية) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000م. ص59–60.

[2]– حسن نجمي. شعرية الفضاء، (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، مرجع سابق. ص60.

وهذا ما يبين أن التنظيرات الأدبية تخضع لتطورات العصر وهذا ما لا يبرر بعض الرؤى المتباينة التي لا زالت تتمسك بمنظورات كلاسيكية للشكل الأدبي التي تعود جذورها إلى المنجز النظري للفيلسوف ليسينغ lessing (1729-1781).

إن ثمة فكرة مركزية شكلت منطلق تفكير ليسينغ تدور حول كون الأدب والفنون التشكيلية (التصوير le peintnne أساسا) تعبر عن أفكارنا بأدوات مختلفة، «بينما يقدم النص الأدبي كنص زمني لا يمكن تلقي علاماته إلا متسلسلة ومتتابعة زمنيا، فإن العمل التشكيلي يقدم نفسه دفعة واحدة من حيث تكون علاماته متزامنة ومتجاورة، إن علامات متتابعة لا يمكنها أن تعبر إلا عن موضوعات متتابعة أو مكونة من عناصر متتابعة مثلما لا تستطيع علامات متجاورة التعبير إلا عن موضوعات متجاورة أو مكونة من عناصر متجاورة»[1]، ولربما فهمت نظرية ليسينغ بالخطأ ما أنجز عنه سوء فهم لتاريخ النظرية الاستيطقية ولتطور نظرية الأدب التي تتطور ليس بالاستناد إلى عناصر خارجية، بل بالاعتماد المطرد على التطور العضوي للنص الأدبي في تخاطباته وتجاوزاته وتناقضاته أيضا مع ما يستجد في الفكر والحياة، وهذا ما يعيد الاعتبار لشمولية وكلية العمل الأدبي.

لقد أخضع "جنيت جيدارgerald genette" تحليله النقدي لسلطة النظرية بدلا من أن تقوده النظرية وأن يسترشد بها في كشوفاته داخل النصوص الأدبية المقروءة، ومعناه السقوط في بعض الإكراهات التي تقهر النصوص لجعلها تلد غصبا ما قد لا يولد أو تئد ما ينبغي أن يظل حيا.

في الأخير علينا أن نقول بأن مثل هذا الطموح النقدي هو ما يمنح القراءة لذتها، لذة الكشف والاكتشاف والتدبير والنسل وفي أفق كهذا الأفق لن تضيع مكونات أي خطاب أدبي ولا وحداته البنيوية غير الثابتة في مسارها عبر سيرورة التحول والتحويل.

[1]- حسن نجمي. شعرية الفضاء، مرجع سابق. ص61.

خاتمة

خاتمة:

إن موضوع بحثنا هذا يتعلق بميدان ثري وخصب وهو الرّواية العربيّة وآفاق تحولاتها خاصة باعتبارها خطابا لسانيا له خصوصياته الشكلية والضمنية والإبستيمية وهو موضوع نادرا ما يعثر عليه جاهزا ويصعب على الباحثين تناوله لسعة جعبته وقلة مادته وجدته ولكونه يتعلق في الشق النظري بأحد الكتاب المغمورين في الوطن العربي والمبدعين المشهورين على صعيد وطنه، فقد خصصنا بحثنا للعناية به كأحد كتاب القرن أو أحد الكتاب المشهورين بموضوع مبتدع حاول فيه أن يجاري القفزات النوعية التي حققتها الكتابة الروائية في الغرب من أجل استظهار أهم التحولات التي عرفتها الرواية العربية وأهم نقاط الإبداع فيها وأهم التجاوزات التي لحقت بها من أجل وضع أصبع اليد على أهم التغييرات التي أصابت الفكر التجديدي العربي الذي لا يقنع بالقليل ولا يقف عند حد من حدود الفكر الإبداعي اللامتناهية.

وإن المسعى الحقيقي الذي رمته من خلال هذا البحث هو تقديم الكاتب "طالب عمران" كعينة من عينات الدرس التطبيقي من خلال تصنيفات أعماله التي تتجه نحو التحول، فرواية الخيال العلمي أول رواية من هذا النوع على المستوى العربي، لذلك وجب تسليط الضوء عليها كظاهرة مستجدة من أجل اكتشاف استراتيجيات وتوجهات الكتابة الروائية العربية من خلال النص السردي الذي هو بين أيدينا رهن الدّرس.

ثم إن العملية الأبرز في حركة الإبداع الروائي هي سمة التحول التي تعني الحركة والتغيير سواء أكان ذلك في الأشكال أو المضامين أو التقنيات، ولأن الروائي وهو يكتب روايته ينصب كشاهد على حركة التغيير الاجتماعية والسياسية ومختلف مناحي الحياة من خلال رصده لمختلف تلك المتغيرات المتلاحقة سواء تلك الحركة المتعلقة بذاته المفردة أو تلك المتعلقة بالذات الجماعية، وظل هذا اتجاه الرواية العربية السائد حتى هزيمة 1967م، إذ عجلت هذه النكبة بتقليعة سردية خرج من خلالها ا لروائي العربي من معطفه الاجتماعي لينغمس في عالمه الداخلي بعد انكساره المروع في هزيمة حزيران.

خاتمة:

محيلا بذلك نصه الإبداعي إلى صرخة إدانة ضد العالم الخارجي المكبوت والمقيد بصفوف التعجيزات التي تأسر أحلامه وطموحاته البريئة، ومن أجل ذلك هرعت الرواية العربية إلى كسر النمطية المضروبة على الفكر والشكل وكسرت بذلك شكلها الكلاسيكي المعهود "فيكون أن تتحول الكتابة الروائية إلى شظايا... ذلك أن الذات المأزومة والمتشظية لن تنتج معمارا "روائيا" بل هشيم بناء وأشكال..." **نزيه أبو نضال**.

وبعد أن خضنا في موضوع البحث من الناحية النظرية والتطبيقية خلصنا إلى النتائج التالية:

أظهر مجهودنا في البحث تأثر القصة العربية الحديثة والمعاصرة بنظيرتها الغربية وبالعلوم الحديثة والنظريات الفلسفية والاجتماعية وعلوم النفس...الخ، وكانت هزيمة حزيران تشكل فاصلا جوهريا بين مرحلتين، توجهت خلالها الرواية العربية إلى التعبير عن الذات المأزومة في مواجهة الذات الجماعية التي تشكل الأنا الفوقي المعرقل لتطور الأفراد والكابح لأحلامهم وطموحاتهم في الحياة، لذلك أظهرت الرواية العربية رغبة في مجاراة الرواية الغربية شكلا ومضمونا الأكثر تطورا بعكس الرواية العربية التي واجهت عدة عراقيل في طريق تطورها حيث صادفت عدة عوائق أخرت من ظهورها فنيا ووقفت حاجزا دون نضجها الفني، غير أنها لم تلبث طويلا حتى أفاقت من نومها لتولد من جديد في ثوب جديد بعد ظهور أدب النكبة وخصوصا الأدب المهجري منه بعد هذا بدأ الأدب العربي يسير نحو التجدد والتنوع الشكلي والمضموني محاولة منها تكييف نفسها مع معطيات الظرف الراهن وأقلمت موضوعاتها وفقا للمستجدات الطارئة والمتغيرات التي أفرزتها موجة العولمة بإيجابياتها وسلبياتها، فلم تعد تحفل كثيرا بالشكل الروائي الذي قامت عليه من سرد تقليدي ونمطية في بناء العناصر السردية وتركيبها، فقد استندت الحركة التجديدية على عنصر بنائي هام ألا وهو اللغة وبفضل اجتهادات البنيوية وما بعدها ظلت أنماط تعبيرية وفنية وبنائية جديدة، وظهرت إلى الوجود كتابات روائية فنية واعية ومتطورة فنيا إلى أبعد الحدود شكلت طفرة في الطرح والمعالجة الفنية الجريئة

ممارسة وفكرة، فالقصة العربية اليوم تعيش عصر الانفتاح الحضاري وهي تحاول بإمكاناتها الضئيلة محاكاة القصة الغربية رغبة منها في منافستها ما أمكنها إلى ذلك سبيلا.

وقعت الرواية العربية وهي تسير نحو التجدد والتحدث في فخين إما النمطية أو التحديث ودفعها الزمن الواقعي إلى هذين الحدين بانجذاب كبير، وتخوف الباحثون من إمكانية تعصب الرواية العربية وانعراجها نحو هذين التوجهين وعمل البعض منهم على التوفيق بين العمليتين: التقليد أو الإنعتاق من قيد التقليد، واجتهدت الرواية في محاولة المزاوجة بين القطبين، وبعد محاولات عدة استطاعت الرواية أن تجمع بين التيارين دون أن تخل بوجود الرواية كجنس أدبي متغير له ميزاته وخصوصياته المميزة.

وجرى انفتاح الرواية على أجناس أدبية وغير أدبية مكنت النص المفتوح من استيعاب أكبر بمختلف طاقاته وساعدته على الانتشار والتميز، ونتيجة لذلك تخوف الدارسون من إمكانية فقدان النص الأدبي لأدبيته، مما يشكل خطرا على مستقبل الرواية العربية، التي حاولت مناجزة الرواية الغربية ، هذه الأخيرة التي قفزت على الحواجز والزمن وعملت على تدمير التقاليد العرفية في مقابل إنتاج أخرى جديدة أرست قواعدها ونواميسها.

كان سبب تأخر الرواية العربية في نهضتها وحداثتها مقارنة بالرواية العربية هو اعتصامها بتقاليد ظلت لرده من الزمن مقدسة لا تصل إليها يد التغيير.

لعل من أبرز ملامح التحولات في الرواية العربية إنما تتجلى في خروجها من شكلها التقليدي ودخولها في عوالم التجريب والحداثة، وهي تحمل بصمات واضحة للعديد من الإبداعات المجاورة فيما يسمى بظاهرة التجنيس الأدبي والفني.

هذه الظاهرة أي ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية والفنية وما حدث بينها من تأثر وتأثير وخاصة في العصر الحديث حيث حدثت ثورة في المواصلات والمرئيات والاتصالات أدت إلى ولادة أشكال إبداعية هجنية وأحيانا أصيلة ترافقت مع هذه الثورة الشاملة، مما أتيح لمناطق نائية

من العالم أن تتعرف على إبداعات أدبية وفنية لم يكن من السهل الوصول إليها ذاتيا إلا بعد قرون ربما لفن الرواية والمسرح...وغيرهما، خاصة مع ظهور شبكة الانترنيت العالمية، التي سهلت من عملية التواصل البشري.

هذا ولا نزعم أننا قد استوفينا مساحة الدرس، فالإمام بمختلف جوانبه أمر نسبي يلحقه التقصير، وعلى هذا الأساس تكون محصلة الاستنتاجات في نهاية كل درس أدبي فتح جديد لمجهود علمي آخر يبدأ من حيث العناصر التي لم يفرد لها التنظير النقدي مساحة كافية لا سيما و المنتوج الأدبي من القيود النقدية والقراءة الأحادية التي تجاوز فيها روائيو هذا الجيل المنظور الواقعي وتمردوا فيه على الساكن وأكسبوه سمة جديدة طبعت الممارسة الخطابية التواصلية المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

- **قائمة المصادر والمراجع :**

أ- قائمة المصادر:

1- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد. مقدّمة ابن خلدون، نش: علي عبد الواحد وافي ج4، القاهرة 1960.

2-ابن قتيبة الدينوري محمد عبدالله بن مسلم. أدب الكاتب ج1،تح:محمد الدالي،مؤسسة الرسالة.بيروت.د.ط.د.ت.

- الروايات :

1.أحلام مستغانمي: نسيان. Com.دار الآداب للنشر و التوزيع ، بيروت، ط1، 2009، ط5، 2011.

2.طالب عمران. الأزمان المظلمة، دار الفكر، دمشق، ط1 ،2003.

3.عميش عبد القادر. رواية الزمن الصعب ، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ت.د.ط.

4.فرج الحوار"في مكتبتي جثة"، دار الميزان للتشرط، 2004.

5.نهاية الأمس، الجزائر ط2، 1978.

ب- قائمة المراجع:

1.إبراهيم الحيدري. مجلة أبواب، دار الساقي، العدد24، بيروت، لبنان، العام، 2000.

2.إبراهيم السعافين. تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية ، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1 – 1996.

3.إبراهيم خليل . بنية النص الروائي، دراسة منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

4.إبراهيم خليل. فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، 1991.

5. أبو زيد نصر حامد. دوائر الخوف، المركز الثقافي، الغربي ط2، 2000.

6.أحمد أبو زيد. مستقبليات، وزارة الإعلام، مجلة العربي، العدد: 10 أبريل 2010، ط1، بيروت لبنان.

7.أحمد المديني. راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

8.أحمد حمد النعيمي. إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1.

9.أحمد خريس . العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، دار الفارابي ،بيروت لبنان، ط1.2001.

10. أحمد فضل شبلول. أدباء الانترنت...أدباء المستقبل، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، اسكندرية، ط2.

11. أحمد يوسف. علامات فارقة في الفلسفة و اللغة و الأدب، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، ط1، 2013م.

12. إدوارد الخراط. أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

13. اعتدال عثمان. إضاءة النص، بيروت، دار الحداثة، ط1، 1988.

14. أندريه جيد. المزيّفون، تر: يحي سعد، وزارة الثقافة، القاهرة، د.ت، .ط.

15. إيان واط. الرواية، تر: ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.

16. إيكو أمبرتو . القارئ في الحكاية: تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.

17. بارث رولان. المغامرة السيميولوجية، تر: عبد الرحيم حزل ط1: مراكش 1993.

18. برادة محمد ، الرواية المغربية المعاصرة، استشراف لآفاق التطور المستقبلي، الملحق الثقافي لجريدة الإتحاد الاشتراكي العدد 191-1987.

19. برادة محمد. الإبداع العربي: الفورة والتّراجع والتّعبير عن التّحولات نحو إعادة صوغ الإشكالية، تجارب في الإبداع العربي، كتاب العربي،الكويت ،يوليو، 2009.

20. برناردي فوتو. عالم القصة، تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب القاهرة، نيويورك 1969.

21. بروكر بيثر. الحداثة و ما بعد الحداثة، تر: ع الوهاب علوب، مر: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي، ط1، 1995.

22. بكالا محمد حسن. النظام الصوتي والصرفي في اللغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، 1969.

23. بلعابد عبد الحق. عتبات (جيرار حنيت من النص إلى المناص)، تر: سعيد يقطين، منشورات دار الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

24. بهاء الدين محمد مزيد – النزعة الإنسانية في الرواية العربية ونبات جنسها –العلم والإيمان للنشر والتوزيع –ط1–2007–2008.

25. بوتور ميشال. بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.

26. بول هيرست. جرهام طوميسون، ما العولمة؟ تر: فالح عبد الجبار، الكويت، عالم المعرفة العدد: 274، 2001.

27. بيير شارتيه. مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبر الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 2007.

28. بيير شارتيه. مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001.

29. تودوروف تزفيطان. الشعرية. تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

30. تيودور زيولكوفسكي. أبعاد الرواية الحديثة، تر: إحسان عباس، وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، د ط، 1994.

31. جنيت جبرار. عتبات، دار النشر باريس، دط،1987.

32. جنيت جيرار. مدخل إلى النّص الجامع، ، تر:عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثّقافة، 1999.

33. جنيت جيرار . عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،2000.

34. جهاد عطا نعيسة :في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط،2001.

35. جيريمي هاوثورن. مدخل إلى دراسة الرّواية، تر: نايف الياسين، مؤسسة النوري، دمشق، ط1، 1998.

36. جينيت جيرار. خطاب الحكي، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، ع.الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2:1997.

37. حاتم الساعدي. محاضرات في النثر العربي الحديث، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

38. حسن الزيات. تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط8، 2004.

39. حسن بحراوي. بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

40. حسن نجمي. شعرية الفضاء، (المتخيل والهوية في الرواية العربية) المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.

41. حماد حسن محمد. تدخل النّصوص في الرّواية العربيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر .

42. الحمداني حميد . بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، الدار البيضاء، بيروت المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

43. الحمداني حميد. القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي في العربي، ط1: 2003.

44. الحمداني حميد. القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، ط1، 2003، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب.

45. الحمداني حميد. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.

46. خصوصية الرواية العربية، تقديم: نبيل سليمان، إعداد : ماجد رشيد العوي، مهرجان العجيلي الثاني للرواية، مديرية الثقافة بالرقة، دار الينابيع، ط1، 2007، دمشق، سوريا.

47. خليل إبراهيم أبو ذياب. دراسات في فن القص، دار الوفاء لدين الطّباعة والنشر والتّوزيع، الإسكندريّة، مصر، ط1، 2006.

48. خياري هبة. خصائص الخطاب اللساني، أعمال ميشال زكريا نموذجا، الوسام العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001.

49. دريدا جاك. مواقع (حوارات). تر:فريد الزاهي، ، دار توبقال، الدار البيضاء ط1، 1992.

50. دي بوجراند روبرت. النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسن، عالم الكتب، مصر، ط1، 1998.

51. دي سوسير فرديناند. محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائريّة للطباعة، ط1986.

52. ديان ماكرونيل. مقدمة في نظرية الخطاب، تر وتقديم عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، ط1، 2001.

53. رايموند وليامز. طرائق الحداثة، الكويت عالم المعرفة، عدد 246 حزيران، 1999.

54. رزان محمود إبراهيم. خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، الإصدار الأول، 2003.

55. روبرت هنري. تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1974.

56. رياض نجيب الريس. الفترة الحرجة، نقد في أدب الستينات، دار رياض الريس، لندن، قبرص، ط2، 1992.

57. زغلول محمد سلام. دراسات في القصّة العربيّة الحديثة، أصولها اتجاهاتها، أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندريّة، جمهوريّة مصر العربيّة. دط، دت.

58. الزهراني معجب. من تجارب في الإبداع العربي،القاهرة، يوليو 2009.

59. زياد أبو لبن. المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ، ، دار الينابيع، عمان 1994.

60. سامي سويدان. فضاءات السرد ومدارات التخييل، الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت ط1، 2006.

61. سبيل فرج . يوسف الشاروني مبدعا و ناقدا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،ط1، 1995.

62. سليمان نبيل. بمثابة بيان روائي، دار الحوار اللاذقية،بيروت، ط1، 1998.

63. سليمان نيبل. فتنة السرد والنقد، دار الخور، اللاذقيّة، ط1، 1994.

64. سمير المرزوقي. جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، تونس، د،ت.

65. سيزا إبراهيم. نظرية الرواية، دراسة المنهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، د.ط، 1998م.

66. سيزا أحمد قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،د.ط، 1984.

67. سيزا قاسم. بناء الرواية، دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، بيروت دار التنوير، ط1، 1985.

68. صلاح الدين بوجاه. مدونة الاعترافات والأسرار، سراس للنشر 1985 د.ط.

69. صلاح الدين بوجاه. مقالة في الرّوائيّة، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994.

70. صلاح صالح. سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي بيروت والدار البيضاء، ط1، 2003.

71. صلاح فضل. إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، ط1، 1987.

72. صلاح فضل. منهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2002.

73. صلاح فضل. النظريّة البنائيّة في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط3، 1985.

74. صلاح فضل. لذة التجريب، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، 2005.

75. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافيّة وإشكاليّة التأويل، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

76. عبد الحميد إبراهيم. نحو رواية عربيّة، الكتاب الرابع، دار طيبة للنشر والتوزيع والتّجهيزات العلمية 2005.

77. عبد الرحيم الكردي. الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات ، القاهرة، ط2: 1996.

78. عبد الغني مصطفى. قضايا الرواية العربية، الدار المصرية اللبنانية ، ط1، 1999.

79. عبد القادر بن سالم. مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2001.

80. عبد المحسن طه بدر. تطور الرواية العربية الحديثة، في مصر (1870-1938)، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط3، د ت.

81. عبدالقادر فاسي.عن أساسيات الخطاب العلمي والخطاب اللساني، دار توبقال للنشر، ط2، 1993.

82. العجيمي محمد الناصر. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربيّة، كليّة الأدب، سوسة، دار محمد علي الحاسي، الجمهوريّة التونسيّة، ط1، 1998.

83. عدنان علي محمد الشريم. الخطاب السردي في الرواية العربية: عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015.

84. عصفور جابر. نظريات معاصرة، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، 1998.

85. على حرب .نقد الحقيقة،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000.

86. علي نجيب عطوي. تطوّر فن القصة اللبنانيّة العربيّة بعد ح.ع.II، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982.

87. الغذامي عبد الله. النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية–المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3. 2005.

88. غلفان مصطفى. اللسانيات العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحسن الثاني، الدار البيضاء، أطروحات جامعية رقم 56/4.

89. غنيمي محمد. الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط5، د.ت.

90. الغير، إعداد و ترجمة: محمد الهلالي و عزيز الزرق، دار توبقال للنشر 2010.

91. فاروق خورشيد. في الرّواية العربيّة، عصر التّجميع، ط3، 1979، دار العودة، بيروت.

92. فان دايك–النّص والسياق، تر: عبد القادر قيني، إفريقيا الشرق: 2000 بيروت.

93. فتح اللّه أحمد سلميان. الأسلوبيّة– مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة– مكتبة الآداب دت، دط.

94. فوكو ميشال. نظام الخطاب، تر: محمد بسيلة، دار التنوير للطباعة والنشر لبنان ، ط1، 1984.

95. فوكو ميشيل. ما معنى المؤلف، القصة –الرواية –المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، مر: سيد البحراوي، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997.

96. فيدجر وولف بانج. تر: فالح بن شيب العجمي: مدخل إلى علم اللّغة النّصي، د.ت، د.ط، 1999.

97. فيصل الدراج. الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

98. فيصل دراج. نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان أو الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002.

99. فيصل غازي. العلامة في ثلاثية أرض السواد، دراسة سيميائية، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، 2005.

100. قاسم قاسم عبده. الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث –نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية، دار المعارف،القاهرة، 1979.

101. كريستيفا جوليا – علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الحليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1927.

102. كمال أبو ديب. الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، دار الساقي بالاشتراك مع دار أو ركس للنشر، ط1، 2007.

103. كونديرا ميلان. فن الرواية،تر: بدر الدين عرودكي، أفريقيا الشرق المغرب، 2001.

104. لوبوك بيرسي. صنعة الرواية، تر، عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ،الأردن، ط2، 2000.

105. لوكاش جورج. الرّواية التّاريخيّة، تر: صالح جواد كاظم، طبعة خاصّة، منشورات وزارة الثّقافة والفنون بالتّعاون مع دار الطّليعة للطّباعة والنشر، 2005.

106. مجموعة من المؤلفين. أفق التحولات في الرواية العربية.شهادات.المؤسسة العربية للدراسات و النشر،الأردن،ط2003،1.

107. مجموعة من المؤلفين. طرائق التحليل السرد الأدبي: دراسات–منشورات اتحاد كتّاب المغرب– ط1: 1992، الرباط.

108. محمد بدوي. الرواية الجديدة في مصر . دراسة في التشكيل وإيديولوجيا .المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.بيروت.ط1 ، 1993 .

109. محمد مفتاح مجهول البيان.دار توبقال للنشر.مصر.ط1990،1.

110. مراد عبد الرحمان مبروك. بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1997 .

111. مرتاض عبد الجليل التحليل اللساني البنيوي للخطاب، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2001- 2002.

112. المسدي عبد السلام . التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربي للكتاب، ليبيا، تونس دط، 1981.

113. المسدي عبد السلام . مراجع اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس، 1989.

114. مصلوح سعد عبد العزيز. في النّص الأدبي، دراسات أسلوبية إحصائيّة، عالم الكتب، ط3، 2002.

115. المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، ط23.

116. موسى سليمان. الأدب القصصي عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط3، 1960.

117. ميلز سارة . الخطاب وإيديولوجيا، تر: يوسف بغول حولية مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، مطبعة البحث عدد 1، 2002.

118. ناهضة ستار. لبنية السردية في القصص الصوفي- المكونات والوظائف والتقنيات- دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

119. نبيل سليمان. الجمالي في المشهد القصصي في الأردن، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عمان، عدد 135، 1999.

120. نحو نظريّة أسلوبيّة لسانيّة تر: خالد محمود جمعة المطبعة العلمية، دار الفكر سورية، ط1، 2003.

121. نزيه أبو نضال. التّحولات في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنشر، ط1، 2006.

122. ياسين النصير. الرواية والمكان، وإشكالية المكان في النص الأدبي ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، شباط 1980.

123. ياكبسون رومان. قضايا الشعريّة، ، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار تو يقال للنشر، المغرب، ط1: 1988.

124. ياكبسون رومان. قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار تو بقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

125. يقطين سعيد . السرد العربي، مفاهيم وتجلّيات، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

126. يقطين سعيد . انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 1989.

127. يقطين سعيد. السرد العربي مفاهيم و تجليات ،منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

128. يقطين سعيد. من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

129. يقطين سعيد. تحليل الخطاب الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997.

130. يمنى العيد. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي، بيروت لبنان، ط2، 1999.

131. يمنى العيد. في معرفة النّص، منشورات دار الأفاق الجديدة: بيروت، ط3: د.ت.

ج- المعاجم:

1. ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب مطبعة الأميريّة ببولاق ق ج1، القاهرة 1300هـ-مادة سلب.

د- **المجلات:**

1. أسماء السيقلي. المنهج الأسلوبي-دراسة موجزة نظريّة تطبيقيّة- مقالة في مجلّة الموقف الأدبي، العدد404.

2. الأكاديمية للدراسات الاجتماعيّة و الإنسانيّة، دوريّة دولية تصدرها جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، العدد8، جوان2012 ancies-chlef@yahoo.fr hum.

3. بشير إبريز. في تعليمية الخطاب العلمي، مجلة التواصل دراسات في اللغة والأدب، عنابة، عدد 8، جوان 2001.

4. البكري طارق. الأسلوبيّة عند ميشال ريفاتير- منبر دنيا الوطن، صحيفة فلسطينيّة يوميّة إلكترونيّة تصدر في غزّة.

5. بيان من أجل الفلسفة، تر: مطاع صفدي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد12، مركز الإنماء القومي، بيروت.

6. تجارب في الإبداع العربي، وزارة الإعلام، مجلة العربي،الكويت، ط1، 2009.

7. التفاعل بين النص و القارئ، مجلة سيميائية أدبية لسانية، العدد 7، 1999.

8. الحاج صالح عبد الرحمان. مدخل إلى اللسان الحديث، أثر اللسانيات في النهوض بمستوى مدرسي اللغة العربية، مجلة اللسانيات، جامعة الجزائر، العدد04، 1973،-1974.

9. الحاج صالح عبد الرحمن. النظرية التحليلية الحديثة، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد 10، -1996.

10. شحدان شريف. واقع الخطاب العلمي في التعلم الجامعي: الخطاب اللساني نموذجا، مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد السادس، 2002.

11. عصفور جابر. تجارب في الإبداع العربي،الكويت، ، ط1، يوليو، 2009 .

12. مجلة "ألف" المصرية، عيون المقالات، الدار البيضاء ط2، 1988.

13. مجلة الحياة الثقافية، عنوان المقال في البنية القصصية ودلالتها، عدد41-س: 1986 الصادر عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية.

14. مجلة العربي. العدد547.الكويت، يوليو 2004م.

15. مرتاض عبد المالك. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد–مجلة عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–الكويت–عدد240.

هـ- المواقع الالكترونية:

1.Riwayat maghrebarebe. Net. 27 أفريل 2017

2.البكري طارق. الأسلوبيّة عند ميشال ريفاتير www.alwatanvoice.com

3.شكبير فيلالة: أرض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي (موقع على شبكة الانترنيت) www.aljabriabed.com.

4.مقال مقتبس عن الأنترنت. صبيرة ملوك: للعولمة والأدب–الشعر العربي المعاصر بين جاذبية التراث وإغواء الآخر.

ي- الملتقيات:

1.ملتقى. تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة،29–29، نوفمبر 2016، كلية الآداب والفنون، جامعة، حسيبة بن بوعلي،الشلف.

2.ندوة الرواية العربية: واقع وآفاق– دار الرشد، بيروت– ط1، 1981.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان **الصفحة**

- **البسملة**.....
- **كلمة شكر وعرفان**.....
- **الإهداء**.....
- **مقدمة**.....ص6
- **مدخل عام**.....ص13

-الفصل الأول: البدايات الأولى لنشأة الرواية العربية

1-مفاهيم عن القص العربي.....

1-1-مفهوم القص.....

1-1-1- القص في اللغة ص29

1-1-2- القص في الاصطلاح ص29

1-1-3- جذور الرواية العربية.....ص32

1-1-4- أولية القص في الإسلام.....ص32

1-1-5- عناصر القصة و مقوماتها.....ص36

2- القصة في العصر الحديث .....

2-1-جذور الرواية العربية ص42

2-2-التجارب الأولى والبدايات المبكرة ص43

2-3-عوامل ظهور الرواية الفنية لدى العرب قبل العرب.....ص49

2-4-القصص الواقعية الحديثة.....ص51

3- المبحث الثالث: بدايات القص العربي.....

3-1- البدايات الفعلية..... ص52

3-2- بواكيرها.....ص54

3-3- مفهومها في العصر الحديث ص58

3-4- الموضوعات والاتجاهات ص64

- **الفصل الثاني: تحولات الكتابة الروائية العربية .....**
1- الرواية ماضيا وحاضرا.....
1-1-الرواية العربية بين التقليد والانعتاق ص88
1-2-التحولات في الرواية العربية ص87
1-3-قضايا التحول في الرواية العربية ص89
1-4-بنية العالم الجديد ص92
1-5-الرواية تجدد ردائها الحضاري.....ص93
1-6-مستقبل الرواية العربية ص94
1-7-الأداء الحداثي للرواية العربية الحديثة.....ص98
1-8-الأداء الصاخب (الرواية الصاخبة) ص104
1-9-شعرية الخطاب الروائي المعاصر.....ص108
2- الرواية في الميزان النقدي.....
2-1-توجهات وتوجسات الرواية العربية ص111
2-2-فاعلية النقد في الإنجاز الروائي.....ص114
2-3-التوالدات النصية في الكتابات الروائية..... ص117
2-4-مسؤولية النقد في تحريك الزمن الروائي..... ص118
2-5-تصدر المرأة الوعي العربي.....ص120
2-6-في التأسيس لوعي نقدي جديد (عصر ما بعد الحداثة).....ص124
2-7-البعد النقدي والنقد السردي ص147
3- تطورات الرواية العربية المعاصرة .....
3-1-مظاهر التحول في الكتابة الروائية العربية .....
3-1-1- ظاهرة التجنيس الفني (الأجناسية).....ص161
3-1-2- العوامل الفنية لظهورها.....ص162
3-1-3- ظروف نشأتها (الرواية الميتاقصية).....ص164
3-2-أثر تطور المناهج العلوم على النص الروائي.....ص173
3-3-الأنواع الروائية المبتكرة (الأدب المحتمل) استفتاح الأفق التصوري على اللامنجز

3-3-1- الرواية بين الحقيقة والتخييل.....ص175
3-3-2- رواية الخيال العلمي ص210
3-3-3- رواية الخيال الصوفي.....ص219
3-3-4- الخارق والاستثنائي في البطولة الروائية.....ص228
3-3-5- أسطرة الرواية (الرواية الأسطورية) ص231
3-3-6- الرواية التكنولوجية بين النظرية والتطبيق (التفاعلية).....ص239
4- خصوصية الرواية العربية ص242
5- الرواية العربية وسؤال الهوية (أزمة الذات) ص250
4- الرواية العربية والتجريب.....
4-1-في صيرورة الرواية العربية.....ص265
4-2-الرواية العربية من التأصيل إلى التجريب.....ص267
4-3-الشكل الروائي بين التأصيل والتجريب.....ص 268
4-4-آفاق التجريب.....ص 270
4-5-رهانات الإبداع الروائي.....ص 271

-الفصل الثالث: الفصل التطبيقي.....
1-تنظيرات.....
1-1-مدخل إلى المنهج البنيوي.....ص285
1-2-البنية والمنهج.....ص310
1-3-الأسلوبية في إطار النقد الأدبي.....ص320
1-4-دراسة لـ"فان دايك" مجالات واستخدامات البنيوية (انفتاح النص الأدبي على التأويلية والتداولية).....ص329
1-5-إستراتيجية الفعل التواصلي بين الإنجاز والاستعمال ص341
2- تطبيقات.....
2-1-ملخص الرواية (الحدث).....ص350

2-2-الزمن في الرواية ص380
2-3-الشخصيات في الرواية ص398
2-4-اللغة السردية.....ص414
2-5-الرؤية الفنية ص415
2-6-فعل القراءة والتأويل.....ص415
2-7-عتبات نصية ص422
2-8-البياض.....ص425
2-9-الرواية من المنظور الأسلوبي ص426
2-10- الفضاء الروائي ص429
- **خاتمة**.....**ص449**
- **قائمة المصادر والمراجع** .....**ص 454**
- **فهرس المحتويات**.....
- **ملخص**.....

ملخص المذكرة:

إن السمة الأبرز في حركة الإبداع الروائي العربي هي التحول سواء المضامين او في الأشكال والتقنيات...حيث ينصب المبدع من نفسه شاهداً ومؤرخاً على حركة التحول هذه من أجل أن يرصد الحركة الاجتماعية التاريخية بمجملها، وكذا الذوات المفردة بتشابكها مع الجماعة أو باشتباكها معها.

وربما كان هذا الاتجاه الرئيسي للرواية العربية حتى ..... حزيران (أكتوبر) 1967م، غير ان الروائي المبدع لا يقيم طويلاً على ضفاف الواقع الموضوعي أو في مختبره الاجتماعي، إذ سرعان ما يتحول إلى عالمه الداخلي كاشفاً أسراره ومعلناً آثامه، فيحيل نصه الإبداعي إلى صرخة إدانة ضد المحيط الخارجي.

فكيف تحافظ الرواية على شكلها الكلاسيكي الصارم، وكل شيء من حولها يتشظى وينهار وينهزم؟ ...، فيكون أن تتحول الكتابة الروائية إلى شظايا ثم إلى اقتراحات مفتوحة على أجناس إبداعية متعددة فيما يعرف بعمليات التجنيس الأدبي...

Résumé de la note: (en français)

La caractéristique la plus marquante du récit arabe est la transformation du contenu et des formes et des techniques ... Le créateur est un témoin et un historien de ce mouvement de transformation afin de surveiller l'ensemble du mouvement social historique, ainsi que les individus individuels en intertissant avec ou en s'engageant avec le groupe.

C'est probablement la tendance principale du roman arabe so... ... ... Juin (octobre), 1967, cependant, le romancier emblématique ne vit pas longtemps sur les bords de la réalité matérielle ou dans son laboratoire social, dès qu'il se transforme en son monde intérieur en révélant ses secrets et en déclarant ses péchés, il transmet son texte créatif à un cri de condamnation contre l'océan extérieur.

Comment le roman maintient sa forme classique, rigide, et tout ce qui l'entoure s'écroule et est vaincu? ... , le récit doit être transformé en fragments, puis à des propositions ouvertes à de multiples races créatives dans ce qu'on appelle la naturalisation littéraire ...

Summary of the NOTE: (en anglais)

The mostprominentfeature of the Arab narrative is the transformation of both the contents and the forms and techniques... The creatoris a witness and a historian of this transformative movement in order to monitor the entirehistorical social movement, as well as the individual selves by interweavingwith or engagingwith the group.

This isprobably the main trend of the Arabiannovel So..... June (October), 1967, however, the iconicnovelistdoes not live long on the banks of the substantive reality or in his social laboratory, as soonturningintohisinner world revealinghis secrets and declaringhissins, hetransmitshiscreativetext to a cry of condemnationagainst the outerocean.

How does the novelmaintainitsclassic, rigidform, and everythingarounditfallsapart and isdefeated? ... , the narrative is to betransformedinto fragments and then to proposals open to multiple creative races in whatisknown as literary naturalisation...