الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

محاضرات في مادة السّرديات والرّواية

المستوى: ماستر 02

التخصص: نقد أدبي حديث ومعاصر

تأليف:

د/ مصطفى ولد يوسف

1- السّرد الماهية والأشكال السّردية:

عندما نستحضر مفردة "السّرد" يتبادر إلى الأذهان مباشرة جنس الرّواية بوصفه الشّكل السّردي الأكثر تدارسا وتداولا في الدّرس النّقدي المعاصر، ولكن لمصطلح السرّد امتدادات في الإبداع النّثري ما دامت هناك المادة الحكائية، وعندما تقول المادة الحكائية، فإنّ المعروض الأقصوصي بأنماطه وأشكاله السرّدية الرّسميّة وغير الرّسمية يدخل في ما يصطلح عليه "السّردية التّقليدية".

يؤكد الباحث "محمد رجب النّجار أنّ هذه السرّدية التّراثية أو التّقليدية متنوعة من قصص الحيوان والسّير والملاحم الشّعبية والحكي النفسي والعاطفي والفكاهي والخرافي والفن الرّساليّ والمقامي مشكّلة هذه المنظومة "السرّدية الّتراثية".[1]

عندما نتمعن في هذا المعروض السّردي الثريّ نحاول تشريحه وفق التّحليل البنيويّ الذي يقوم على:

أ- **القصّة أو الحكاية:** ونقصد المتواليات السرّدية في إطار منطق الحكي.

ب- الخطاب: وهو كيفية الحكي، مع التعدّد في الفعل السّردي.[2]

نصل إلى أنّ الفعل السرّدي يقوم به الرّاوي أو السّارد، وهو منتج الحكاية، ومن ثمّة فالسرّد "عملية إنتاج يمثل فيها الرّاوي دور المنتج، والمرويّ له دور المستهلك، والخطاب دور السّلعة المنتجة".[3]

ما يهمنا هو الخطاب بوصفه المنتج النّهائي، وعليه أن يحتفي بالمواصفات الجماليّة التي تؤهله لمقارعة الشّعر في الإبداع العربي القديم بوصف البيئة العربية حاضنة للمورد الشّعري بالأساس، وهذه الجمالية المنشودة تسعى إلى تحويل اهتمام النّاس من المهارة

---

[1]- ينظر: محمد رجب النّجار، التّراث القصصيّ في الأدب العربي، مقاربة سوسيو سرديّة، منشورات ذات السّلاسل، الكويت، ط1، 1995: ص 75.

[2]- ينظر: حميد لحميداني، بنية النصّ السردي: ص45.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002، ص: 105.

الشّعرية إلى المهارة النّثرية، وبالتّالي لا بدّ من ابتكار خطابات نثرية بديلة تغني عن سلطة الشّعر في كثافته الدلالية وإيقاعه المتميز، من خلال التّجريب خيارات فنية تروق للمتلقي تستميله"incitation الذي تعوّد على الإيقاع الشّعري وموضوعاته، ومن ثمّة تمّ التّفكير في كيفية بناء منظومة سرديّة تستجيب للذهنية النثرية التي بدأت تتشكل ملامحها وفق المتّغيرات الاجتماعية والثقافية وحتّى النّفسية العميقة للمجتمع العربيّ الّذي هو في حالة تفاعل وتثاقف مستمر مع الأخر.

لقد اكتسب "الخطاب" discours" صفة الرّسمي والمعترف به، وهو في نظر الباحث "**شاتمان**" شكل الوصف السّردي، في حين السرّد/القصّة "narration" هو محتوي الوصف السّردي؛ وفي هذه الحالة نأخذ المقامة مثلا فهي خطاب أو ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل ذات بنية سلسة كما يعرفها "هاريس"[1] تستدعي متكلما ومستمعا، وفيها بنية التّأثير كما يقول "بنفينيست"E. Benveniste[2]، ولكنّها لا تحفل بالكلّ قصيّ وإن توافرت على العناصر السّردية الضّرورية، فلماذا يا ترى؟؟

إنّ الإشكال المطروح هو كيف يتم نقل الواقع من وضعية الكائن إلى وضعية الممكن، أي من صورته الخام البدائيّة إلى صورة محفزة للاهتمام؟ ودور اللّغة في هذه النّقلة الضرورية لتحقيق الطّرح البنفينيستي ؟ !

لا ريب أنّ المتفق عليه هو أن السرّد خطاب والسرّدية تستغل في كيفية تحقيق تلك الخطابية وتميزها عن بقية الخطابات الأخرى نظاما وبناء وشكلا.[3]

---

[1]– ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي،نقلا عنه، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص 17.

[2]– ينظر: سارة ميلز، الخطاب، تر: يوسف بغول، نقلا عنه منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004، ص 17.

[3]– ينظر: يوسف وغليسي، الشعريات والسرّديات، منشورات، مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، د ط، 2007، ص 29.

لقد مارس العرب السّرد للأخبار عما وقع لهم أو انتهى إلى سمعهم ما وقع لغيرهم كما يقول الباحث "سعيد يقطين" في كتابه "قضايا الرّواية العربية الجديدة الوجود والحدود"[1] مؤكدا على حضور أنواع منه:

أ- **السّرد المجلسي:** وفضاؤه مرتبط بالسرّد حيث يتم الإخبار عن الحاضر بما "وقع" لهذا أو ذاك من الحضور، ومورد "**الذّاكرة**" لقيامه على المشافهة، وأداته، التّحاكي.[2]

ب-السّرد الكتابي:

بظهور الكتابة كوسيط للتواصل السرّدي، راح الوارّقون منشغلين بتدوين ما كان يتناقل في السّرد المجلسي من مواد حكائية[3] بقدر عال من الاحترافيّة

لقد تفطّن الباحث "سعيد يقطين" إلى أنّ هذا الانتقال من المجلسيّ إلى الكتابي- يستحسن مصطلح التّحرير في نظري-كان حاملا لرّكام الموروث الشّفوي من خلال صيغ الخطاب المختلفة المتداولة في المنظومة الشّفوية، مع تراجع للتّحاكي والبعد الجمعيّ بإحلال شروط الكتابة والقراءة.[4]

مع الكتابة ظهرت مفاهيم اصطلاحية جديدة كالرّاوي/السّارد، الكاتب ،والقارئ، وضمور إمكانية المشاركة في التأليف السّرديّ*، كما تمددت الأوعية الكتابية وتنوعت، فظهرت المقامة مثلا كنقلة فنيّة ونوعيّة لا يستهان بها، وهي تحويل إيجابي للخبر الأدبي "literary news" المحتفي بالنّوادر والطّرائف والأحاديث المتنوعة في السّرد المجلسي. ويؤكد "جمال حسين حفاد" بأنّ الخبر فن يغلب عليه قول الحقيقة، ويشير إلى سرد شيء من التّاريخ، مرتكزا على مقولات "**أخبرني، أنبأني،حدّثني**"، التي ترسخ مبدأ وجود مصدر الخبر

---

[1]- ينظر: سعيد تقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص 31.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 33-34.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 37. (* عد إلى كتاب قضايا الرّواية العربية الحديثة للاستفاضة في الموضوع، ص، 39)

أو السّند**(ينظر: جمال حسين حفاد الجسرة الثقافية، الرابط: (www.aljasra.org) التّاريخ، 2014/05/21).

إنّ السّند "زعموا" مثلا دليل على استمرارية الطّبيعة الشّفوية في دواليب المكتوب، ففي نصوص "كليلة ودمنة" أضحت اللّفظة مكسبا سرديا للكتابيّ، وهي في الأصل تنتمي للسّرد المجلسي أو الخبر الأدبي، وهذا الحضور للآليات الشّفوية تجلّى أيضا في فن المقامة في افتتاحياته السّردية "حدثنا، أخبر..." ،والشّيء نفسه في" ألف ليلة وليلة"؛ أمّا في السّير الشّعبية كسيرة بني هلال الملحمية فالسّند الشّائع هو "**قال الرّاوي**".

لابدّ أن نطرح السّؤال/ الإشكالي، وهو موقع السرّد في خريطة الثّقافة الشّعرية في العصر العباسي أو الثّقافي القديم؟

إنّنا أمام ثقافة شعرية، حيث الفن القولي الأعظم هو الشّعر، فيه تمارس العمليّة الإبداعيّة برمتها مستقطبة جميع الأهواء والأخيلة، بينما السّرد فهو مجرد لواحق متّصلة أساسا بالحكم والمواعظ وضروب الأمثال، بغية التّقويم الأخلاقي والسّلوكي، وقد تنبّه إلى ذلك الباحث "سيف محمد سعيد المحروقي" عندما اشتغل على السّرد العربي القديم في التّحري على النّماذج الإنسانية أو النّماذج الفنيّة غير النّمطية التي تؤشّر على فئة أو طبقة من النّاس،[1] وتنفي عنها الكمال، وهي ذات نزعة اجتماعية وحمولة نسقية و ثقافية، تتوارى خلفها رسائل أخلاقية ووعظيّة في الغالب، فعندما نتبصر في قصص البخلاء للجاحظ الحافل بأنظمة البخل وطرائق البخل وطرائف سلوك البخيل والمقامة الهمذانية التي قدمت نماذج للاحتراف اللّصوصيّ والحيليّ نجد ذلك الطّابع الرّساليّ "un aspectmessagiste لهذه السّرديّة، وحتّى في السّير الشّعبيّة يكون الملمح البطولي المدافع عن الخير والحق مؤشرا دالا على ضرورة الاحتذاء به كقدوة، ومن ثمّة يتأسّس، السّرد التّقليدي على فكرة

[1]– ينظر: سيف محمد سعيد المحروقي، نماذج إنسانية في السرّد العربي القديم، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2010، ص 17.

القدوة والحذر من الوقوع في السلوك المشين أو السّيء ، في ظل تراجع هيبة القيم وتغافل النّاس عن واجباتهم الأخلاقية، وخاصة في الفترة العباسية.

إذا كان الشّعر قد احتفى بالأمراء والملوك، فإنّ السّيرة الشّعبيّة جعلت من بطولة الفرد الشّعبي ذات وظيفة مجتمعيّة، حيث من خلالها تتجسد إرادة الشّعب وقيمه الضّاربة في أعماق الماضي السّحيق، وهي تمثّل وجدان الجماعة،[1] وبالتّالي يحيل البطل الشّعبي إلى أخلاق الطّبقات الدّنيا، والمعاني الإنسانية التي تتكرّس في هذا المجتمع الهامشيّ الذي لم يلتفت إليه الشّعر بوصفه مرتبطا بالنّخبة وعلياء القوم غالبا، فيستجيب لذوقه الرّفيع، والمتنبي تمثيل حيّ لتسامي الشّعر عن العوام.

2- السّرد في حضرة المركزية الشّعرية:

حاول السّرد أن يتماهى مع الشّعر بالاعتماد على الإيقاع اللّغوي فكان التّأليف السّردي شديد العناية بالوحدات اللّغوية المركبة بالشّكل الذي يضفي عليها الإيقاع الصّوتي من خلال التّراكيب البديعية كما هو الشّأن في فن المقامة الذي تجلّى التّجريب فيه من خلال محاولة نفي الحدود الفاصلة بين السّردي والشّعري بتبني الرّابط الصّوتي في شكله البديعي الذي يماثل الإيقاع الصّوتي في شكله الوزني أو الخليلي، فكان هذا التحّول من تنامي السّرد وتحوّله إلى كيانات كتابية بداية التّأسيس للسّرد العربي القديم بعد تضخم أوعية الفساد والتّدهور الاجتماعي والانحدار الأخلاقي في المجتمع، وعدم الالتفاف الجديّ للشعر إلى هذه المسائل الشّائكة في ظل مجتمع طبقيّ ماديّ تطبعه الفوارق الاجتماعيّة.

[1]- ينظر: سيف محمد سعيد المحروقي، نماذج إنسانية في السرد العربي القديم، ص 264.

لا يمكن أن نفصل بين ظهور المقامة وذيوع الخطابة وتحرير الرّسائل وتدوين الأمثال ونقل الأخبار،[1]فعندما نأخذ ما قاله "يوسف عوض" عن المقامة بأنّها ذو نزعة وعظية أو ثقافية نقديّة تلقى على جماعة من النّاس،[2]نستذكر ما أشرنا إليه آنفا بأنّ تواجد السّرد كان لضرورة اجتماعية وأخلاقية ، في ظل تفشي الآفات وانحدار القيم وانحصار **العصب الشّعريّ** في الجوانب المرتبطة أساسا بالذّات أو **الأنانة** التي تؤمن بالأنا الشّاعرة فقط ، وتمجيد السّلطة القائمة في مدوّنة شعريّة مدحيّة شاهدة على انفصال الشّعر عن الهم الاجتماعي باستثناء بعض العيّنات الشّعرية التي اهتمت بالاجتماعيّ كأشعار ابن روميّ.

ولم يكن الباحث "علي جازو" مخطئا عندما ربط السّرد بالهامشي، ومن ثمّة فالمبرر الاجتماعي دفع بظهور المقامة كاستجابة طبيعية لمعاناة الطبقة الدنيا في ظل هيمنة المخيال الشّعري المترفع عن الواقعيّ.

اللافت للانتباه أنّ رواد المقامة كانوا علماء لغة، وبالتّالي نطرح السّؤال/الأشكال: هل الحدث في المقامة مجرد افتعال سرديّ، يراد منه تثبيت المقدرة اللّغوية ومقارعة أناقة الإيقاع الشّعري؟ ! يؤكد الباحث والأديب "أحمد بيضون" بأنّ المقامة فن هامشي، فهي تصور مشاهد من الحياة اليومية، وذات طابع نقدي وتهكميّ، وراوي المقامة هو صعلوك وهامشي له اسم" عيسى بن هشام في مقامات الهمذاني" لكنّه يتمتّع بموقع المتفرج والمتدخل، مع الاستعراض اللغوي،[3]فتجمع المقامة بين المواضيع الهامشيّة ذات الأثر المعدم على مستوى علياء القوم لانعدام الوعي الاجتماعيّ في عصر النّخبة والفخامة اللّغوية، وتسير وفق منظومة سرديّة قارة هي:

---

[1]– ينظر: علىجازو، فن المقامة وظيفة البلاغة وأفق النثر، مجلة القافلة، الرّابط (www.qafilah.com)، التّاريخ مايو، يونيو 2018.

[2]– ينظر: عليجازو، فن المقامة وظيفة البلاغة وأفق النثر، نقلا عنه،الرّابط (www.qafilah.com).

[3]–ينظر: المرجع نفسه، نقلا عنه.

-أ- راوية ينقلها عن مجلس تحدث فيه، فالرّاوي كائن معلوم باسمه.

-ب- مكد، حيث تدور الحكاية حوله، وتنتهي بانتصاره في كل مرة، وهو معلوم أيضا ويدعى في المقامة الهمذانيّة" أبو الفتح الاسكندريّ".

-ج- ملحة (نكتة)، (عقدة) تحاك حولها المقامة.[1]

هذه المنظومة المقامية تخضع للتأليف اللّفظي بسائر التّزيينات البديعية، يتخللها بعض الشّعر نتيجة الإحساس بعجز المقامة أن تصل مبلغ الشّعر تأثيرا في النفوس.

عندما نستقرئ اللّغة السّردية للمقامة نجد التّكرار اللّفظي الذي يدعم الطّابع الإيقاعي لها، وقد أغال الحريري في منجزه المقاميّ، ليصبح واجهة لغوية بالإسراف في الغريب من الألفاظ،وكان الزّمخشري على منواله كذلك، وبالتّالي انتصر بديع الزمان الهمذاني للسّردالقصصيّ أو الحكائيّ في المقامة، بينما انتصر الحريري والزّمخشري للغة.

لقد تنفطن الهمذاني لأهمية الإيقاع الذي يسهم بشكل واضح في صياغة المعنى ويمنح النّص النظم النّسقي الذي عليه،[2] فعندما يجد الهمذاني الإيقاعات المتوازنة من خلال المحسن البديعي السّجع ينافس الشّعر في جوهر مقوماته، وهو الإيقاع، وبالتّالي فالتّقسيمات الجمليّة في المقامة الهمذانية ليست وليدة المصادقة، وإنما مدروسة بعناية فائقة، وبالمقابل لم يهمل دوره في إظهار مشاهد الفساد وتراجع القيم بنبرة فكاهية écriture satirique"، ولكنّها هادفة، مؤسسا للكتابة المنددة بضياع ملك الأخلاق، والدّليل تلك الدرامية المتواترة في بناء بعض مقاماته.

---

[1]-ينظر: مريم صاعد واقفي افوشته، المقامات الفن العربي الأصيل،الرّابط www.diwanalarab.com، التّاريخ، 27/فبراير/2009.

[2]- ينظر: أسعد حمد أبو شنّة، أثر الإيقاع في توجيه المعنى "**أسلوب السّجع في مقامات الزمخشري أنموذجا**"، الرّابط www.iraqiAcademie net بتاريخ 2015 www.iasj net. Article

كان الهدف من المقامة في تأنقها وتألقها اللّغوي الانتشار والذيوع كانتشار الشّعر، مستندة على الموسيقى الدّاخلية التي تضمن لها الامتداد، وبالتّالي يحقق السّرد أول انتصاراته على حساب الشّعر.

3- في تنوع المعروض السّردي والمبايعة غير الواضحة.

في مسح للمعروض السّردي القديم نلتقي بأشكال سردية مختلفة كالأخبار والنّوادر والحكايات والمسامرات والسّير وقصص الحيوان والمقامات، لكنّها لم تأخذ حقها من الاهتمام في الدّرس النقدي القديم لاعتبارات عديدة أهمها هيمنة الشّعر كرافد رئيس في المنتج الأدبي في ظل استمرارية الثّقافة الشّفوية التي يسّرت انتشار الشّعر على حساب النّثر، وفي هذا الإطار يقول الباحث "حاتم الصّكر" أنّ الهويّة الثّقافيّة للتّراث تتجلى من خلال الشّعر بالأساس نفوذا وتنظيما وكذا تراكما.[1]فالنّظام الثّقافي مهيّكل في الخطاب الشعريّ على الرّغم من تحولات المجتمع العربي العميقة، فكان المنظور الإبداعي مختصا بالشّعر فقط ، أمّا النّثر فهو للعلم وإدارة شؤون العامة.

كان السّرد كتجربة جريئة لمقارعة الشّعر في فضائه الإبداعيّ، فراحت الأشكال السّردية، المستحدثة كالمقامة إلى إثقال النّص بالحشو البديعي تقليدا للإيقاع الشّعري، وفي الوقت نفسه محاولة تمرير أنساق ثقافية، من خلال **الحيّل البلاغية** ، وهي تفتش عن عوالم غير تقليدية ونمطية للحديث عن الاجتماعي واليوميّو تسليط الضوء على الممرّات المعتمة التي أهملها الشّعر لارتباطاته التّاريخية بالمحور الذّاتي الضّيق أو الأنانة ونظام الحكم، فالمتنبي في شعره بعيد كل البعد عن القضايا الاجتماعيّة الرّاهنة، لأنّ الواقعية في الشّعر ضرب من الانحطاط الفني في ذلك الوقت.

[1]- ينظر: حاتم الصكر، السّرد العربي القديم: من التّراث إلى النّص، الرّابط: www.bdergui.wordpress.com التّاريخ: 25 جوان 2013.

في قصور الشّعر اجتماعيا، طرح السّرد نفسه بديلا في بعده التّهذيبي والوعظي، فنصوص "الجاحظ "حاولت فرض لغة محكية تنافس اللّغة الشّعرية الرّصينة، والخصوصيّة الإيقاعية للنظم، ومن ثمّة فهذا المنخر السّردي سعى إلى انتزاع الاعتراف في المشهد الثّقافي آنذاك، ولكنّه لم يحظ بالاهتمام من طرف المؤسسة الرّسمية،لأنّ المحتوى يتعارض والمتخيل الشّعري القائم، وتيمات **الهاشمي اجتماعيا** لا يستقطب أحدا، حيث لم يلتفت نقاد ذلك العصر إلى السّرد، واكتفوا بالتنظير للشّعر كفن راق، في حين رزح السّرد تحت طائلة الإهمال وحتى التّشفي منه، فها هو المسعودي يذكر قصص ألف ليلة وليلة على أنّها أخبار موضوعة من خرافات مصنوعة...[1]، ويلح على أنّ القص دخيل، لا علاقة له بالإيقاع العربي الأصيل، ومن ثمة لا يمثل الثّقافة العربية الأصلية، وهو غير مجد، هدفه التّرف الذي يتنافى والجد لدى العرب.

لقد حاول السرّد أن يقارع الشّعر بموصوفات الإيقاع من خلال **السّجع** والثّروة البديعية اللّفظية والمعنوية مع استقدام الحشو البيانيّ كما هو الشّأن في المقامة تحت تأثير شيوع التّدوين، فكان صدى للعناصر السّفلية للمجتمع في موضوعاته التي كانت مؤشرا قويا على انقسام المجتمع إلى أكثر من طبقة اجتماعية، وتبعية الإبداع الشعريّ للنّخبة الحاكمة.

عندما استقر العرب بدأت ملامح المجتمع السّردي تظهر كامتداد طبيعي لظهور المدن وتراجع ثقافة الخّيم والبوادي مع تقاطع الكيانات الثّقافية الدّخيلة المختلفة نتيجة الاختلاط، فكان لابد من ضرورة إعطاء للسّرد الشّفوي ثم الكتابيّ متنفسا، من خلاله برزت الحكاية الشّعبية المحلية وكذا السّير حفاظا على الإرث البطولي والهويّاتي لمجتمع البداوة، والأشكال القصصيّة البدائيّة كالمقامة في ظل تعالي الشّعر عن العام المبتذل، والاكتفاء بالذّات والأنانة بمفرداتها المتمثلة في التّملق والتّشدق والتّكسب والتّباهي.

[1]– أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني مطبعة السعادة، القاهرة، ط4، 1964، ص 259، 260.

لم يكن يلقى النّص الحكائي القديم تلك الحفاوة التي يلقى به الشّعر في المحافل الرّسمية، ومن ثمّة بقيت النّماذج السّردية في **الإطار المخبري**، حيث يتم رسم الحدود الجمالية والشكليّة لهذه السّردية، فكان الرّابط المشترك بين نصوص الجاحظ ونصوص "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة" النّفس الحكائي فقط، والإحالة إلى **المهمش اجتماعيا** من القوم والمبتذل السّفيه، وبذلك فالوعي الشّعبي هو المتحكم فيها، والمستهدف هو النّظام الرّسمي واصطفاف الشّعر إلى عالمه النخبويّ الضّيق الذي لا علاقة له بالمعيش اليوميّ.

4- السّردية التّراثية وتأسيس المصداقيّة الفنيّة:

عندما نحلل المظاهر السّردية التّراثية، نلاحظ ذلك الإصرار على إعلان السّرد عن نفسه بأكثر من صيغة؛وقد تنبّه إلى ذلك الباحث "عبد الفتاح كيليطو"، مؤكدا أنّ مثلا، "**زعموا أنّ**"**تعلن** للمتلقي أنّ الفعل القوليّ أو الكتابيّ سرد متواتر فتحدد نوعه، وينطبق الحكم كذلك على "**بلغني أن**"،[1] وكذا عبارة "**حدّثنا عيسى بن هشام قال**".

وهذه الافتتاحيات تحيل إلى بقايا الصّفة الشّفوية لهذا الإرث السّردي، فالرّواة تناقلوا هذه الحكايات الواحدة تلو الأخرى، والمتحدث هو آخر حلقة من سلسلة طويلة من الرّواة،[2] ولكن على الرّغم من محاولات أصحاب هذه النّصوص التّملص من مسؤوليتهم السّردية بإلحاقها بالأنساق الثّقافية الشّفوية والمؤلف المجهول، فإنّ المقامة مثلا منتج لتّصور شخصي يدعى "**بديع الزّمان الهمذاني**"، وفي فضائها التّخيّلي تتحرك أحداثها وشخصياتها، وبالتّالي تحضر التّجربة الذّاتية بقوة، وهذه الصّيغ الافتتاحية هي مجرد أقنعة يتخفّى من ورائها المبدع الحقيقي للغوص في أنساق اجتماعية وثقافية حسّاسة، في مجتمع لا يتناول علله نتيجة تعتيم الحقائق من طرف السّلطة المهيمنة التي تعادي النّقد الاجتماعيّ والسّياسيّ.

---

[1]- ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 36.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 38.

لم تسلم السّردية التّراثية من المزج بين الواقع والخيال،وبالتّالي تلاشت المصداقيّة التّواتريّة والتّوثيقية للأخبار، حيث اخترق المتخيّل ذلك الطّابع الإخباري الموهوم ليتحوّل إلى حكاية،فانتقل المحمول القوليأو الكتابيّ الذي يقوم على أكثر من صنعة إخبارية "زعموا، حدثني..." من الاخبار إلى الحكي أو القص، هذا الأخير مرتبط بالبعد الدّيني غالبا في نظر الباحث "سعيد جبار"، ففي تصوّره القاص والواعظ والمذكر يحيلون كلّهم إلى الشّخص نفسه،[1] وطبعا أوافقه في الأمر، لأنّ مقاصد السرّدية التراثية أخلاقية ووعظية بالدّرجة الأولى،تسجّل دروسا للحاكم وللمحكوم معا؛ وتؤطّر هذه السرّدية التراثية ثلاثة مفاهيم رئيسة هي:

-أ- **التّواصلية:** فالخبر خطاب تواصلي كالحديث،[2] وبالتّالي حامل لرسالة ما من عارف إلى متلق جاهل بالخير ،وليؤشر المرسل على صدق ما يقوله يلجأ إلى أكثر من صيغة تمويهيّة "**حديثي، بلغتني...**" للإيهام بأن ما يتلفظ به ليس من إنتاجه وله سند قبلي.

-ب- **المجلسيّة:** نستدعي التّواصلية في طابعها الشّفوي[3] "المجلسية، فالمجاس فضاء تواصلي بين المتلقي والباث على المباشر وفي"أدب العامة" انتشر الخطاب الحكائي والقصصيّ.

إنّ ما يميّز التّواصلية النّاقلة، وهي صفة غالبة في هذه السّردية التّراثية، إيهام المتلقي بالطّابع اللاإبداعيّ للمحتوى،[4] لغرض الحفاظ على مصداقية المتلفظ بها والتّستر وراء الافتتاحيات: فكان الخلق مقموعا في القص، لأنّ فعل القص فيه صدق أخلاقيّ، انطلاقا من قصص القرآن الكريم، وبالتّالي فالتّصور الديني يلزم القاص الصّدق، وعدم الخلق والإبداع، فكان العودة دوما إلى السّند الغائب في أكثر من صنعة.

---

[1]- ينظر: سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 18.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[4]-ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

تمّ التّمييز بين القصص (بفتح القاف) والمقصود فيها تتبع أثر السّابقين لأخذ العبر والقصص (بكسر القاف) بمعنى الحكي، نقيض الخبر اليقين في العصر الحديث، وإن كان الأمر قد أخذ بعدا جديدا، فالقص في النّقد الحديث والمعاصر مرتبط ارتباطا عضويا بفن الحكاية والرّواية، ومن ثمة خرج من دائرة الصّدق الأخلاقي إلى الصّدق الفني، واقتصرت دلالة في "**روى**" أو "**أسرد**"على المتخيل بأشكاله المختلفة،في حين في القرن السّادس للهجرة مثلا يقصد به "حدّث" و"أخبر" لدى الحريري مثلا.

نعود إلى مسألة تهميش السّردية التّراثية مقترحا تصوّر الباحث "فرج بن رمضان" الذي اعتبر المنظومة السّردية معارضة لمنظومة الأشكال المؤسسة ويقصد الشّعر ممثلة للسّلطة ضمنيا، فالسّرد الجاحظي خطاب مخالف لخطاب الشّعر، وبالتالي أنتج المكون الهامشي نوعه الأدبي الذي طاله التّهميش في الدّرس النّقدي والبلاغي آنذاك، لأنّه خارج **المركزية الشّعرية** ويؤسس لوعي اجتماعي رافض لهيمنة معاني المدح والفخر والمنازعات الضّيّقة.

قصد تهشيم هذه المركزية الشّعرية لابد أن تأخذ هذه السّردية التراثية المعنى التّوجيهي والوعظي والعبريّ، مع الإيهام بحقيقة الرّواية، من خلال الصّيغ المضلّلة كملفوظ "**زعموا**" مثلا، لأنّ المعنى التّخيلي يتعارض مع مقتضى العقل والحقيقة،[1] ويختص بالشّعر فقط وهذا هو تصوّر" الجرجاني"، ومن ثمّة كان الحرص على هذه الحقيقة الإيهامية "faire croire"، وبالمقابل الاقتراب من الإيقاع الشّعري من خلال الأرصدة البديعيّة، وعلى رأسها الرّصيد السّجعي لاستمالة المتلقي للإقبالعلى المعروض السّردي ؛ والسّؤال الأشكال هل تمت مبابعة هذه السّردية أم أنها بقيت على الهامش في ظل مركزية الشّعر ؟ !!

[1]– ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، نقلا عنه، ص 20.

5- التّأسيس الجدي للسّردية في ظل هيمنة المركزية الشّعرية:

لا يمكن أن نتغاضى عن مجهود سردي فريد، متمثل في رسالة الغفران للمعريّ التي تتألف من مقدمة وسرد حكائي في وضعية تخيّلية لافتة لشخصيّة "ابن القارح"، وهي بين الجنّة والنّار؛ ويجمع هذا الوضع الحكائي المتميّز الشّعر مع التّاريخ والنّقد والأعلام، وما ندر من اللّغة وغريبها.

إنّنا أمام تقاطع لأكثر من تيمة multithématiques" والتّعدد الحكائي كما يقول الباحث "نضال الصالح" مؤكدا أنّ الفعاليّة التّخييليّة قائمة على نظام يحدد الإيقاع السّردي، ووعي المعري بأهم خصائص التّخيل النّثري.[1]

لا نبالغ إذا قلنا بأنّ" المعري" استحدث الأنموذج الأولي للتّناص من خلال موسوعيته،فسعة ثقافته الشّعرية والفلسفيّة والدّينية أهّلته لذلك والجمع بين المخيلة الشّعرية والمخيلة السّردية،وكذا عدم الاكتفاء بالواقع بالاشتغال واستثمار الخيال المبدع في تصور الفضاء "الميتا–واقعيّ" كما يقول الباحث "نضال الصالح"، وهذا الفضاء يؤسس للرّغبة الملحّة في استجلاء سردية تقوم على المتخيّل، وتضع أدبيات الكتابة السّردية المنافسة للمركزية الشّعرية.

في المحتوى الرّساليّ أحداث وشخصيات، يكون الفضاء الواقعي أو الحقيقي، أي الحياة الأولى استهلالا للفضاء الميتا واقعي "méta réel"، أي الحياة الأخيرة، ويتداخل الفضاءان في لعبة سرديّة مشوقة، تضفي لحركية السّرد حيوية وإيقاعا تصاعديا متميزا لا أدري إذا كنّا على حق إذا وضعنا هذا النّص تحت مجهر الكتابة التّجريبية ذات المنظور الغرائبيّ، فهو لا يقل جمالا وعمقا عن النّصوص الرّوائية الحديثة في التّعاطي مع الممكن واستحضار التّناص من خلال التّمازج والتّقاطع، وانعدام الإيقاع السّردي النمطيّ في غياب

[1]- ينظر: نضال الصالح، جماليات السرد في الرسالة الغفران للمعري، مجلة جامعة البعث، المجلد 39، العد22، سوريا، 2017، ص 14-15.

التّرتيب المنطقي للأحداث، كما استدعى التّداعي الحر في غير حد له ولا قيد، وهي علامة مهمة في انتقال الفعل السّردي من التّرسل إلى القص بحضور التخييل السرديّ وآلياته المتنوعة التي ارتكزت على مرجعية قرآنية وشعرية وتاريخية في صياغة المعري لعالمه المتخيل.

لقد تحقق الميتا–واقعي من خلال الزّمن الغيبي، فخرج المعري من الزّمن الواقعي أو الدنياوي إلى الزّمن الميتافيزيقيّ الذي ينتهي فيه الزمن الفيزيائي كوحدة قياسية، مع لمسات هزلية تؤطر عالم النصّ عموما السّؤال المحيّر هل رسالة الغفران نص حداثي بمواصفات الرّواية الجديدة؟

ما لا يعزز الجزم بذلك هو الوصف الاستطرادي والشّروحي للغة في نصّ المعري، وكذا حضور "المعري "كصوت نافذ" voix dominante" في الرّسالة من خلال الجدل وتقديم آرائه النّقدية مما أربك النّسيج السّردي،فنذكّر بالهدف المرسوم للسّردية التراثية، وهو الطّابع الوعظي والتّعليمي، وليست سياحة سرديّة،فالمعري معلم فلسفة وصاحب منهج حياتي يقوم على الزّهد والتقشف.

لقد تنازع المتخيل والوعظي مسارات رسالة الغفران فتباينت الأدوار السّردية فيها، فالمعري من خلال قنوات التّخييل أراد أن يمرر رؤيته النّقدية والفلسفيّة والاجتماعية تجاه الواقع والتاريخ المعرفي والأدبي للمجتمع، ومن ثمّة لم يكن حياديا في عمله فلم يتخلص من ذاته الحاضرة بقوة في الرّسالة من خلال قناعاته ولا أمل "لابن القارح "أن يستقل بقناعاته، وهذا ما أخل بأهم مبدأ في السّرد الروائي الحديث، وهو انسحاب المؤلف عن عالم المتخيل، وإعطاء الحركة المطلقة لشّخصياته بأن تتحدث باسمها لا باسم المؤلف الحقيقي.

صحيح أنّ"المعري " أبدع في رسم الفضاء المتخيل ليصفي حساباته الأدبيّة واللغويّة والفقهية من خلال الشّخصيات المؤثثة له ولكن نقطة ضعف هذا العمل ذلك التّطابق والسيطرة التامة لمجمل الحديث والحوارات والتّوصيفات من قبل المؤلف بلسان "ابن القارح "

الذي يمثل الوسيط في ذلك العالم الذي لم يسلم من الجدل الدنياوي في أكثر من مسألة فقهية وأدبية وفلسفية والمهازل الدنياوية أيضاles farces de la vie".

إذا كانت"رسالة الغفران" محاولة جادة لتأسيس سردية تقوم على التّخييل السّردي، وإن اعترتها نقائص فنية مردّ ذلك تغليب الوظيفة التّعليمية والوعظيّة فيها يشوبها المساجلات الفلسفية الساعية إلى محاولة خلق عالم مواز لعالم لم يجد المؤلف فرصة في التّعبير صراحة عن موقفه النهائي من المعروضات الفقهيّة والتّصنيفات الأدبية، فإن نص "يحي بن يقظان" لمسة سردية جديرة بالاهتمام؛ فابن طفيل الفيلسوف كالمعري كتب نصا أحدث جدلا نقديا من زمن صدوره إلى يومنا هذا، بوصفه أسهم في إثراء الخيال الإنساني من خلال نص " روبنسون كروزو" للكاتب "دانيال ديفو" الذي لربما استثمر في نص "يحي بن يقظان" لصياغة عالم روايته، ولكن علينا أن لا نتسرع كما فعل بعض النّقاد في الحكم بأنّ العرب عرفوا القصّة أو الرّواية قبل الغرب بقرون ؟

في النصّ استحضار لشخصية تدعى "**حي بن يقظان**" عاشت في جزيرة منعزلة عن العالم الإنساني، فكانت في حماية ظبية التي أمّنت لها الغذاء من لبنها،ومع مرور الزّمن كبرت وأضحت تقلّد أصوات الظباء والطّيور وبقية الحيوان، ولمّا استقام عودها أصبحت واعية بحالتها وراحت مستقلة بذكائها، ثم عالمة في فهم مجاهل الحياة والوجود.

إنّ أهم نقطة في هذا العمل هو أنّ الإنسان عقل وشريعة والتّأمل تاج المعرفة، منطلقا من التّجربة الذّاتية، ولكن لمّا وصل إلى أقرب مدينة تاركا الجزيرة اكتشف البطل أنّ الحقيقة التي توصل إليها ليست السّائدة لأنّ جل النّاس أو الدهماء على شطط حيث انساقوا وراء المادة والشّهوة وإشباع الحواس بدل التفكر فيسبب وجود الانسان ومصيره، فعاد إلى جزيرته خائبا من هذا الإنسان الأسير في أنانيته وحمقه وظلمه وجهله.

يقول الباحث "أيوب أبودية" بأنّ النّص ذو أسلوب سردي فريد، يمجّد العقل للوصول إلى الحقائق الكلية ذاتيا.[1] ولا يختلف اثنان بأنّ المعروض السّردي للنّص فلسفي النّزعة، "**فحي بن يقظان**" يدرك تجربة الموت من خلال وفاة الظّبية، ومقابل ذلك الحياة العامرة والمتنوعة حيث الحركية ميثاقها، وفي الوقت نفسه يتجاوز تلك المحسوسات لاستقصاء ما وراء المادة: أي الرّوح، فالكائن الحي روح وجسد يعيش في الكون المنظم وفق إرادة خارجة عن بصر وبصيرة الإنسان.

يؤكد الكاتب "أنور أبو بندورة" أنّ هذا المؤلف يؤسس لتطور الإنسان والتّاريخ من البدائية والحيوانية إلى الحضارة،[2]وقد أفلح "ابن طفيل" في استحضار المتخيل كمقوم هام وضروري لعرض أفكاره الفلسفية كما فعل المعرّي، فكانت سردية هذا العمل قائمة على لغة أدبيّة مشوّقة واستثمار التراكم الفلسفي الذي كان علامة فارقة في الحضارة الإسلامية ككل وتقديم المعرفة كسبيل لإدراك الذات والوجود من خلال التّجربة والحدس، بوصف الحياة مختبرا مفتوحا على العقل المتأول، وبالتالي يخضع هذا النصّ للسرد الفلسفي الذي يقوم على خاصيتين وأسلوبين هما **أسلوب التأمل العقلي** وليس النّظر العقلي الذي وظّفه الباحث "زهير الخويلدي" **وأسلوب الرمز الوجداني.**[3]

لقد لمسنا بعض المقومات السّردية التي تؤهله ليكون عملا قصصيا أو روائيا بالمفهوم الحديث كالإثارة وتولد الأحداث وتعدد الأصوات السّاردة إلاّ أنّه يفتقر للصّراع الدّرامي، فنتحاشى تسميته "رواية" كما فعل الباحث "أوراد محمد كاظم التويجري" ونكتفي بتسميته نص

---

[1]– ينظر: أيوب أبودية، قصة حي بن يقظان، المعرفة تبدأ من اكتشاف الذات، الرابط:www.alrai.com.arlicle التاريخ 2020/5/3.

[2]– ينظر: أنور أبو بندورة، الأبعاد الفلسفية في قصّة "يحي بن يقظان" عند ابن طفيل، الرابط: www.diwanalarab.com التاريخ: 17/يونيو/2006.

[3]– ينظر: زهير الخويلدي، السرّد الفلسفي للحياة الطبيعية عند ابن طفيل، الرابط:www.m.ahewar.Org التاريخ: 2019/9/29.

سردي ذي مضمون فلسفي وتصوفي وحكمي يخضع للطّابع التّعليمي والوعظي وشروطه الذي وجدناها في "رسالة الغفران" .

إنّي لحائر من أمر لجوء الفيلسوف "ابن طفيل" "والمعري" للشّكل القصصي لتقديم الموضوع الفلسفي المعقد في زمن السّردية التي تعاني في المركزية الشّعرية ؟؟ ، فحاول الباحث "غيضان السّيد علي" الإجابة عن السّؤال قائلا: "... **اختار ابن طفيل هذا الشّكل القصصي لتقديم فلسفته للهروب من تلك المواجهة السّافرة مع فقهاء عصره، وأن يتفادى مصير من اشتغلوا بالفلسفة... وما مصير ابن باجة الذي مات مسموما... ونكبة ابن رشد...**".[1]

قد نأخذ بتفسير "غيضان السيد علي" بوصف النّمط الحكائي طرازا سرديا غير مستقطب الاهتمام باعتبار المركزية الشّعرية هي الأهم في جدول اهتمامات الحكام والنّخبة، وبالتّالي التّعبير السّردي يستجيب لمقتضى التّضييق من قبل دعاة معاداة الفلاسفة، ولكن أرى أنّ المعطى الحكائي ممرا مفتوحا لنشر الآراء الفلسفية بسهولة، ومن ثمة توسيع الوعاء القرائي للأفكار الفلسفية، فالمعري أو ابن طفيل لا يبحثان عن رومانسية السّرد أو هزليّة المشاعر وإنّما عن وسيلة للتّشهير برؤاهم الفلسفية في حرية، بعيدا عن الجدل الفلسفي بين النّخب الضيقة المعادية للتفكير النقديّ، والانحراف عن التّجريد والتّعقيد الفلسفي فالحوارات الفكرية في "**رسالة الغفران**" و"**حي بن يقظان**" تعود بنا إلى حوارات فلاسفة الإغريق.

لقد أغال الباحث "أنور مغيث" في اعتبار "يحي بن يقظان" رواية فلسفية،[2] فالنّص حكي فلسفي لا يصل إلى مستوى الرّواية الفلسفية بمفهومها الحديث وشروطها الفنية كما

---

[1]– غيضان السّيد علي، ابن طفيل، والدلالات الفلسفية لقصة يحي بن يقظان وأثرها في الفكر الإنساني، الرابط: www.kalima.netلتاريخ صيف 2017م، مجلة الكلمة، ع96، السّنة الرابعة والعشرون، صيف 2017، والرابطاليكترونيا.

[2]– ينظر: أنور مغيث، الرواية الفلسفية، الرابط:www.couaa.com التاريخ: 23/أفريل/2019.

فعل" جان بول سارتر"jean Paul Sartre"الذي كتب نصا سرديا يجمع بين الطّرح الفلسفي وجمالية السّرد الروائي كما وجدنا ذلك في "رواية الغثيان"

تتقاطع الأدوار بين الحكي والجدل الفلسفي في فضاء القص وباستحضار السّرد التّعبيري المتخيل يتم تصفيّة قدسيّة الفكر الفلسفي وتعاليه، حيث تتحول الشّخصيات إلى مطارحات فلسفية مجسدة لذلك التّجريد الذي يعجز المتلقي العادي على إدراك مكنوناته، وهذا ما نوى إليه "**المعري**" و"**ابن طفيل**" في سرديّة تقدم الفلسفة على أنّها حكي للحياة والموت، مع عدم المغالاة في تقديم العملين على أنّهما رواية، وهذا من باب الجهل بفن جنس الرّواية في تقديري.

6- سؤال الرّواية ورواية السّؤال؟

فهذا المصطلح استخدم في أدبيّات الكتابة في القرن السّادس عشر وبداية القرن السّابع عشر للميلاد بإنجلترا على أنّه جامع للأحداث الواقعية والتّخيلية[1] ولكنّ هذه الأحداث الواقعية ما هي إلّا وهم، لأّن الفعل الرّوائي قائم على التّحريف أو "الكذب السّردي" le mentir" narratif " بتعبير الباحث " دافيد. أ. بووال David.A.Powell"، غير مقيّد بضوابط الحقيقية بوصفه مؤسسة المتخيّل الذاتي "Auto fiction"، ولهذا اعتبر النّاقد الرّوسي "رومان جاكبسون" أنّ الفعل الأدبي عنف منظم يرتكب بحق الكلام الاعتيادي[2]، فالطّبيعة الأدبية أو الرّوائية قائمة على الإشباع المحتمل أو الممكن، فيحدث ما يسميه "رومان جاكبسون" "Roman Jakobson" اضطراب التّشابه[3]، لأنّ هذا المحمول السّردي الرّوائي مخترق بالوجداني "affectif" وبالعاطفي "pathétique" ومن ثمّة فالرّواية لا تنتمي إلى خطاب الواقع وإنّما إلى"خطاب الخيال"[4]، فتجعل من الواقع مرغوبًا "خطاب الرغبة" على حد تعبير "لا كان" "Lacan" تستنفر مخيلة القارئ وذاكرته الوجدانية.

صحيح أنّ السّرد حاضر في مختلف الأشكال الكتابيّة الأدبيّة وغير الأدبيّة، ولكنّ للسّرد الرّوائي خصوصيات كحامل لجمالية الأفق غير منتظر، حيث اللّغة الأدائية تقدم الواقع على أنّه لا يصنع قدره، وإنّما يخضع لسلطة الذّات، أي الرّوائي، ومن ثمّة لا يبحث المبدع على التّماهي مع الحقيقة الواقعية، وإنّما يتجاوزها، فيتحرّر من أدوية الواقع أو الحقيقي متصرفا كحاكم مستبد في مملكته،بإعادة برمجة هذا الواقع على هواه ، مختلقا الذّرائع الفنية، لكي لا

---

(1) ينظر: تيري إيجلتون، نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، دار المدى، بغداد، ط2، 2016، ص8.

(2) المرجع نفسه نقلا عنه، ص9

(3) ينظر هايدن وايت،محتوى الشكل، نقلا عنه، تر نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط2 ،2019، ص55

(4) ينظر المرجع نفسه، ص65

يكرر تجارب الواقع في إطارها الخام، وبالمقابل لا ينسق الجسور السّياسية والاجتماعيّة والثّقافيّة التي تربطه بهذا الواقع الحسيّ الذي يتشكل باستمرار.

إنّ الواقع المعروف في الرواية مزّيف، فهو مجرد تمثيل «يرتدي قناع المعنى والاكتمال والامتلاء الذي يمكننا فقط تخيّله ولا يستطيع أبدًا تجربته»[1]. لأنّ التّمثيل التّخيلي للواقع "L'imagerie représentative du réel" لا يبحث على ملء الواقع "replissèrent" وإنّما التّطرق إلى اللّحظات غير مفهومة وغير منتهية[2]متجاوزا الواضح "visible" إلى غير الواضح "L'invisible" من خلال المساءلة والتّأمل في هذا المعروض السّياسي والاجتماعي والثقافي والمعرفي عبر قياسات الخيال والمحتمل، فينطلق مركز السّرد في الرّواية من جدليّة الواقع التخيليّ إلى جدلية المتخيل الافتراضي، ومن ثمة الاحتكام إلى المطابقة بين الحقيقة والتّخيلي قصور رهيب في فهم الظاهرة الأدبيةّ بصفة عامة والرّوائيّة بصفة خاصة.

لا يمكن عزل الواقع عن المتخيّل، وإنّما نحرره من كل قيود المؤسسة الرّسمية وخاماتها والمسيّرة له، فيصبح واضحًا شفافًا وغير رسمي، يأخذ وضعيات جديدة مستحدثة، ومن ثمة هوية فنية لم يتوقعها أحد،فيموت الواقع بمعاييره الأوّلية التي يتشكل منها ليبعث من جديد بأنساق وآفاق غير متوقعة.

ليس كما يعتقد الكثير من الباحثين ومنهم "محمد صابر عبيد" بأنّ الرّواية الحديثة تعتمد على فضاء المتخيل وإّنما الرّواية متخيل "imaginaire ou fiction" في مقابل الواقع "Factuel" أو "réel" والمتخيل"la fiction" أشبه بعامل التّحويل" Facteur de conversion"، حيث يعبر عن الواقع "Factuel" بوحدات قياسية مختلفة على سبيل افتراض عالم تتضخّم فيه التّفاصيل "action d'amplification"، ومن ثمّة لا تنتظر من

---

(1) هايدن وايت، محتوى الشكل، تر: نايف الياسين، ص 65.

(2) Voir : Nabil Farés, Maghreb étrangeté et amazighité, de koukou Algérie, 1er éd 2016, page 119.

الرّوائي تأكيد الحقائق وإنمّا ابتداع حقائق خاصة، نابعة من رؤية متأملة وخاصة للواقع، لا تتوغل فيما يقال أو يرسم خطيا، وإنّما الإيغال في المضمر أو الباطنيّ، فيتم تهشيم المركز أو المعلن لأنّه مجرد بوابة للميتا سّردية.

ومن الإشكالات المطّروحة أنّ البعض يتصوّر أنّ الرّواية مكون حقيقي، ولابدّ أن تكون كذلك، وإلّا فقدت مصداقية سردها، وسبب وجودها، وهذه المعاينة القرائية أو النّقدية خاطئة، وغير مقبولة علميا وفنيا، فالرّواية لا تكرس الحقيقة، وإنّما الوجه المخفي و المضمر لها ، من خلال استنطاق الأموات من النّاس التّعساء والهائمين وتعرية الأنفس المتكلسة ، والذّوات المتحجرة، وذلك بتوظيف شبكة من الرّؤى الجمالية، لأنّ المجال الحيوي للرّواية هو الفني الجمالي، ومن ثمة فكل ما في الرّواية مجرد افتراضات ليست مؤكدة، تبدو حقائق، ولكنّها ليست كذلك، ولا تبحث عن شرعية أو منطق الواقع الحقيقي، وإنّما عن شرعية الجماليّة أو الشّعرية.

فالنّص الرّوائي في تصور لوبوميردوليزال" "LubomirDolezel" يمكن أن يوصف بكونه تسلسلا لنمط يّخطاب وتناوبا بينهما: السّارد وخطاب الشّخصيات وبينهما علاقات دينامية تتراوح من التّعارض المطلق إلى المماثلة التّامة، أي الاتفاق[1].

إن السّارد والشّخصيات كائنات ورقية أو لغويّة تقترح نفسها على أنّها بدائل للرّوائي أو الأشخاص الحقيقية، ولكنّها لا تعدو أن تكون سوى بنيات أو رموز ثقافية أو وجدانية أو فكرية أو اجتماعية مؤطرة وفق المعايير الجمالية، لأنّها غير مستعدة أن تتخلى عن طابعها التّخيلي والمُتَعيّ.

[1] ينظر: سيلفي باترون، الراوي، مدخل إلى النظرية السّردية، نقلا عنه، تر: أحمد السماوي وآخرون، دار سيناترا، تونس ط1، 2017، ص64-65.

7- إشكاليّة تفسير الرّواية:

لا ريب أنّ النّقد الرّوائي في مقاربته لتفسير الظاهرة الرّوائية، وأسباب وجودها السّردي أفضى إلى إعطاء رؤى متعددة لها منها:

أ. المقاربة التّاريخية:

تعد مقاربة "جورج لوكاتش" في التّنظير للظّاهرة الرّوائية قائمة على الجدلية الماركسية، مخالفا الفيلسوف الألماني "هيغل" الذي انطلق من منطق مثالي، وهذا لا يعني أنّه لم يتفق معه على أن الرّواية سليلة الملحمة في العصر الحديث، فكانت المقولة المشهورة «الرّواية ملحمة بورجوازية»، حيث تصطدم الشّخصية الرّئيسة بالواقع المتدهور، فينجم عن ذلك ظهور البطل الإشكالي المتمرد والمشاكس، بخلاف البطل الملحميّ الخاضع كلّيا لسلطة السّماء و" القدرية fatalisme "

إنّ ما قام به "جورج لوكاتش" هو تحرير الإبداع ككل من صورته اللّاهوتية وإعادته إلى حضن الإنسان، وكانت الملحمة كونا لها، وإلحاق الرّواية بالمجتمع الرأسمالي الذي كرّس الطبقيّة، فكان لابد من ظهور الطّابع الجدلي القائم على «الصّراع والتّغير والدينامية والنّفي والتّجاوز»[1].

لقد انتقل الإنسان من الزّمن الإلهي إلى الزّمن الآدمي أو بالأحري من الزّمن السماويّ إلى الزّمن الأرضيّ، فكان "الأدنى المعيشي" فضاء للرّواية، بخلاف الملحمة التي تحلّق في "الأسمى النّبلي" (من النبلاء)، وراح هذا الزّمن الآدمي لا يقاس بالقدر المحتوم في ظل الإنسان المطيع الذي لا خيار له في الملحمة وإنّما يقاس بمفاهيم اقتصادية وليبرالية كالإنتاج والإنتاجية والقيمة المضافة، «فأخذت الرّواية بمعطيات المجتمع البورجوازي الرأسمالي»[2].

---

[1] جميل حمداوي، مستجدات النقد الرّوائي، صنفPDF، ط1، 2011، ص 15.

[2] فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص18.

فتأسس المتخيل البورجوازي[1] "la fiction bourgeoise" والأصل في لفظة "Bourgeoise" الفرنسية التي ظهرت في حدود 1240 هي الكلمة اللاتينية "burgensia"[2] التي تعني الإنسان الذي سكن في المدنية، وهذه الأخيرة بؤرة صراع وتصدع بين الأهواء المتعددة والمصالح المتباينة،والذّوات القلقة والمضطربة،في ظل قوانين السّوق والمادة.

ب. المقاربة الاجتماعيّة:

خلقت الرّأسمالية واقعًا جديدا، حيث تنامى التّوتر الاجتماعي مع إفرازات الوضع الجديد، وجراء ذلك ظهرت المفارقة الاجتماعية التي عبر عنها "لوسيانغولدمان" ،حيث ربط بنية العمل الأدبيّ بالبنّية الاجتماعية، مؤسسا "علم الاجتماع الرّوائي" أو "علم اجتماع الرّواية" ويرى أنّ العمل الرّوائي يتغذى من تجربة الفرد/ الإشكالية المتّكئ على تجربة جماعية تتجاوزه[3]. مع إلحاحه الشّديد على التحام البنية الرّوائية بالبنية الاقتصادية عبر تطور شكلها، حيث أكّد أنّ الرّواية الفرديّة أو السّيرية الشّائعة في القرن التّاسع عشر للميلاد كانتتعبيرا عن الرأسمالية الفردية ورواية تيار الوعي، تجسدت لاحقا في رأسمالية الّشركات؛والرّواية الجديدة صورة لها و للقيم المسلّعة[4]، فتنامى غياب التّواصل الحسيّ في ظل سلطة الآلة أو الرّوبوت، ثم الرّقمي في عصرنا هذا.

لا أزعم أنّي أخالف كلاً من "لوكاتش" و"غولدمان" في قراءتهما لأصول الرّواية، ولكّن لابدّ أن نشير إلى مسألة هامة وهي أنّ الثّورة الصّناعية صنعت قيمًا جديدة، هي وريثة قيم الكوميديا، أو الإنسان المبتذل أو الهامشي، فالرّواية هي الكوميدّيا التي وضعها أرسطو في

---

[1] فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، المرجع السابق، ص 18.

[2] عد إلى قاموس ورقي أو رقمي تجد هذا التّفسير.

[3] ينظر: فيصل دراج، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999، ص45.

[4] ينظر المرجع نفسه، ص 62. (عد إلى كتاب جميل حمداوي، "مستجدات النقد الرواية" في صفحة17 ستجد الطّرح نفسه).

الدّرجة الثانية التي تحاكي السّاقط من الناس، أو للفعل الشّنيع وغير النبيل، أي الحياة في نسختها الحديثة، ومصطلح رواية "Roman" ما هو إلّا تعريف لفظة "Romane" المرتبطة باللّغات الرّومانية التي برزت كالفرنسية والإسبانية والإيطالية التي تحمل الهم الشّعبي والسّفلي في مقابل اللّغة اللاتينية المحصورة في النخبة الدينية والسّياسية والثّقافية.

صحيح أنّ المد الصّناعي والفكري الجدلي أفضى إلى ظهور مجتمع الطبقة الوسطى، ناسفا العشائرية والقبلية والجماعية،فتمثلت أمامنا القطيعة الكليّة مع الكونيّات الاجتماعية القديمة من خلال فضاء المدينة "la cité" ومنها المواطن "le citoyen" أو "le citadin" أي ساكن المدينة، ولكن المشروع الرّوائي لا يؤمن بالبطل الإشكالي كما يزعم "لوكاتش" وإنّما بالفرد الإشكالي المجادل ، يفكر كما يشاء ولا يخضع للسّلطة الغيبية، وهو كائن منبوذ ومسؤول في الوقت نفسه، بخلاف الطّرح الميتافيزيقي الذي يشعره بتأنيب الضّمير دوما والخضوع الكليّ للقدر، وطبعًا في نظر التّصور الملحمي للوجود الإنساني، فانتقل الإنسان في تصويره للعالم ولذاته من تصوير ميتافيزيقي إلى تصوير مادي بعدما أصبح مسؤولا على حياته(الإنسان مخيّر لا مسيّر).

أمّا غولدمان فلم تعد عنده "الرّؤية إلى العالم" رؤية دينية وإنّما رؤية اقتصادية واجتماعية ومادية محضة ومن ثمّة أساس المشروع الاجتماعي الاقتصادي"السّرد المسلّع " la narration merchandise"كما أسمّيه ولكن هل يمكن تفسير الظّاهرة الرّوائية من منظور مادي فقط؟ !

لم يعد العالم مليئا بالأبطال والآلهة، والوجود في شمولية يخضع للتّطور المحتوم[1]، في نظر "هيغل" فتم نسف البطولة بمفهومها الملحميّ، وكان البديل عنها الفرد العادي الذي يمارس حرية التّصرف في شؤونه الدّنياوية، وهو حامل لوعي وحيدي ومستقل عن كل سلطة

[1] ينظر: الطيب بوعزة، ماهية الرّواية، عالم الكتب للبرمجيات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 206، ص60-61.

ميتافيزيقية، أي عقلاني ، مكتسبا الوعي بالذات "la conscience en soi" فانمحت الملحمة بانمحاء العالم الذي أوجدها بظهور وعي الطبقة الوسطى التي استدعت سردًا جديدًا يلاءم هذا العالم الجديد وهو الرّواية التي ما لبثت تصطنع لنفسها آفاقا جديدة، مفتوحة على المستجد الاجتماعي والاقتصادي على حد سواء، ولازالت كذلك عبر منتجاتها السّردية المتنوعة، فمثلا التّناصية التي تشكل جانبا من جوانب جماليتها ما هي إلّا انعكاس للمؤسسة الاقتصادية المتعددة الجنسيات "la multinationale" "transnationale" حيث يختفي الطّابع المحليّ للمؤسسة الاقتصادية ممتصا في الأجنبيّ ، وتبقي الجدوى الاقتصادية، وكذلك الرّواية إذ يختفي الطّابع التّعريفي الضيّق لها، ويبقى أفقها الجمالي وجدواها المتعيّ والمنفعي في إطار سلطة البراغماتية، فنحن إذًا أمام السّرد الاقتصادي في مشروع روائي ما، الذي تطوّر فيما بعد إلى ما أسميه الاختزال السردي الموافق لحركية الاقتصاد والزّمن الآلي ببروز الثورة الرقمية.

ج. المقاربة النّفسية:

من الأصل التّاريخي والاجتماعي إلى الأصل النفسي الأسري نذكر تصور الباحثة "مارت روبير" "Marthe Robert" الجدير بالاهتمام ، ففي نظرتهاللرّواية تعيدنا إلى الأفكار الفرويدية"Freudian وأهمية "المتخيل الطّفوليّfiction de l’enfance"، فالكتابة الرّوائية كالحلم الذي هو قناع شفاف، من خلاله يتم تحقيق رغبة مقمومة أو مكبوتة[1]، ولذلك يطيل المبدع أو الرّوائي في الكتابة دون وعي منه ليعوض ما فقده، وما لم يحققه في طفولته، فتصبح (اللغة[2] الرّوائية مرادفة) للاشعور في نظر "لاكان" "Lacan"، وبالتّالي فأية لغة فنية هي محمول رمزي ينم عن نقص و الصّراع الأوديبي الأزلي قاعدته.

---

[1] ينظر: ماهر شفيق فريد، ما وراء النص، ص86.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص92.

إن الرّوائي كالطفل يعتقد ويقضي كل حياته في الاعتقاد فتستمر اللّعبة إلى ما لانهاية لأنّ الفعل الرّوائي بحث مستمر عن ذلك الزّمن الطّفولي الضائع والمبتور.

ترى "مارت روبيرّ أنّ المبدع يكتب في روايته سيرته الذّاتية[1] فيعني ذلك أنّ الرّوائي يكتب أكثر من عملولا يخرج من دائرة الأنا، فيكرّر نفسه متقمصا الأشكال التّعبيرية المختلفة والأدوار، وهو يساجل كينونة ذاته، وبذلك ننسف الواقع المتخيل أو الأدبي، ونعتبره–خطأ– وأنّه بدعة نقدية ؟؟

لا بد أنّ ندرك أنّ«المؤلف ليس له من واقع إلاّ الواقع الأدبيّ»[2]، ومن ثمة يستحيل عبر النّص/ القناع أن نقتفي حياة الرّوائي، وكشف سيرته الذّاتية بوصفه تمثيلا غير محمود العواقب، وبالتّالي علينا أن نضع سياجا للنّص، لكي لا يفيض خارجًا بل يفيض على الدّاخل[3].

صحيح أنّ هناك أمورًا عالقة في الطّفولة تأخذ أشكالا تنافي العادي أو العرفي، فتستقر في اللاشعور مقهورة، تنتظر دورها في الصّعود إلى منّصة البوّح الصّريح مشفّرا في أغلب الأحيان، ولذلك «فالأثر الفني جزء من العالم اللاوعي لكنّه عمل الإنسان الواعي»[4]. فكلّ رغبة لم تتجاوز المانع تتعرض للتّشوه، فتصبح علامة فنية مسجّلة في حق المبدع، ولكنّ عبر الخيال الفني يتخطى الأديب إلى حين جميع الموانع و الذكريات الرّجعية والأحلام عن طريق الوعي[5] لبناء المستقبل، وفيه كل الاحتمالات والوضعيات الإنسانية، والممكنات الحياتية، وكل هذا يتحقق عبر المتخيل.

---

[1] ينظر: فيصل درّاج، نقلا عنه، نظرية الرواية والرواية العربية، نقلا عنه،ص100.

[2] جان سليمان –نويل، التّحليل النّفسي والأدب، تر: حسن المودن، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018، ص139.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص152.

[4] روز غريب، النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص33.

[5] المرجع نفسه، ص40.

تستمد الرّواية غذاءها من اللاوعي الجمعي، أي من العقد الفطرية الأصلية المكنونة في النّفس البشرية والعقد الشّخصية الخاصة بكل فرد[1] والخلفية المعرفية، ومن ثمة لا مجال للمطابقة بين المبدع/الإنسان والسّارد/الشّخصية اللّغوية لأنّ المطابقة إلغاء لمتعة اللّعب من خلال المتخيل.

د. المقاربة الباختينية UNE APPROCHE BAHKTINIENNE

انطلق "باختين"M. Bakhtine من رفضه القاطع للمقولة الشّائعة بأنّ الرّواية تطور طبيعي للملحمة، منتقدا "هيغل Hegel " ولوكاتش، والرّؤية الماركسية التي تؤكد بأنّ الرّواية حتمية اجتماعية وتاريخية، ولولا البورجوازية لما ظهرت الرّواية،فتوصل إلى نتائج عبر تحليله اللساني للإبداع الرّوائي متمثلة في :

1- الرّواية والملجمة نوعان أدبيان مستقلان، حيث طبيعة الرّواية المرونة، والانفتاح على الأشكال التّعبيرية المختلفة، فهي سرد لم يتشكل بعد على مواصفات نهائية، فهو القائل بأنّ الرّواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة وما يزال غير مكتمل[2] بخلاف الملحمة المكتملة وثابتة الجوهر.

2- في الرّواية تتشظّى صور العالم، بينما في الملحمة فهناك صورة واحدة، فشخصيّة "أوليس" Ulysseمثلا في " الأوديسةodyssée" ثابتة، إذ بقيت على صورتها من البّداية إلى النّهاية[3] لأنّها أنموذج أخلاقي، في حين الشّخصية الرّوائية كائن ترابيّ، وليس سماويا متحول باستمرار، يعيش حالات نفسية متباينة.

3- في الرّواية شخصيات شعبيّة ومن مختلف المشارب، ليست فقط بورجوازية، فيها اللّص والمعتوه، والسّافل وهكذا، وبالتّالي فالطّابع الشّعبي في الرّواية أدق من طابعها البورجوازي.

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص54.

[2] ينظر: الطيّب بوعزة، ماهية الرّواية، نقلا عنه، ص71.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص72.

لقد ناقض "لوكاتش" نفسه عندما برّر إخفاق الثّورات الأوروبيّة عام 1848 بتوقف المرحلة البطولية الصّاعدة لقوة البورجوازية، ومن ثمة الاكتفاء بدور بطولي مهني تحت راية الرأسمالية[1]، حيث استمرت الرّواية مستعينة بالطبقات الشّعبية الدّنيا، لأنّها مصدر الشّرعية الرّوائية، وليست البورجوازية ؛ وهذا ما انتبه إلى بأختين، ولكنّنا مازلنا نقرأ في كتب النّقد العربي الحديث مقولة «الرّواية ملحمة بورجوازية» وللأسف وتذكرنا هذه المقولة بأخرى هي: «الشّعر ديوان العرب» وكأنّ فقط أمة العرب أبدعت شعرا راقيا،والأمم الأخرى لم يكن الشّعر خلاصة ثقافتهم ؟؟، والحقيقة التّاريخية غير ذلك تماما.

عند باختين رؤية أكاديمية ثاقبة عندما ألحّ على الطّابع الشّعبي والفلكلوري للرّواية، لأنّ أصوات اللّغة وصورها وصيغتها وأبنيتها تنزع تلقائيا إلى تمثيل الواقعي المبتذل والعفويّ والسخريّ، وليس إلى تمثيل المعاني المعبر عنها كما[2] يذهب إليه الباحث "محمد الناصر العجيمي" على الأقل في تحديد القيم الإيحائية في جنس الرّواية.

لابدّ أن نشير إلى أن مفهوم "الحوارية" "dialogisme" يأخذ مفاهيم متعددة من حقل معرفي إلى آخر، ففي اللسانيات الاجتماعية أو علوم اللغة "science du langage" يأخذ بعدًا لغويا بينما في تحليل الخطاب فإنّه يأخذ بعدًا خطابيًا، ولذلك أغفل الكثير من الباحثين العرب هذه النقطة الهامة، حيث هناك أكثر من حوارية منها: الحوارية الحجاجيّة dialogisme argumentatif والحوارية النّصية le dialogisme textuel والحوارية الذّاتية L’auto dialogisme.

---

[1] ينظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات دار قرطبة للطباعة والنّشر، ط2، 1986، ص36.

[2] محمد الناصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص185.

لم تستوعب الباحثة "كريستيفا" "Julia Kristeva" مفهوم الحوارية الباختينية جيدا، حيث أعطت له صفة "التّناص" "L'intertextualité"، وهذا بعيد كل البعد عن تصور باختين للحوارية[1]، فمنطلق "باختين" قائم على أنّ الشّخصية الرّوائية في عالم منشئها السّسيولوجي تقدم رؤية خاصة حول الوجود، وبالتّالي فهي في محادثة، تقوم على الاستجواب والاستفهام مع الذّات أو مع الآخر "autrui" مفضيّة إلى بناء خطاب روائي متعدد الرّؤى والأصوات "polyphonie" أشبه بسنفونية، حيث في الفضاء الرّوائي رؤى متناقضة ومتباعدة الأفق هي مستخرجات الشّعور بالحاجة الشّخصية المرتبطة عضويا بالاجتماعي والفكري والثّقافي، ولكنّها تظهر متجانسة في براعة الروائي أثناء تشييد عالمه الرّوائي، فهو بذلك أشبه بقائد الجوق السّنفونيّ "une symphonie" التي في توليفة ناجحة بين الآلات الموسيقية المختلفة الأصوات يتحفنا بموسيقى ليس فيها نشاز صوتي، وهي مؤثرة، وذات وقع إيقاعيّ ساحر في الأذن، كذلك الحوارية، عبر مختلف الآراء والرّؤى، لأنّ كل شخصية مستقلة عن الأخرى فكرا ووعيا وتصورا يصنع منها الرّوائي سنفونية سردية، تنمو من خلالها هذه الأصوات المتباينة طرديا لتنتهي إلى الإخراج الفنيّ المتميّز.

إنّ الرّوائي هو ذلك الشّخص المركّب للأصوات المعبر عنها في رقعة نصية " un synthétiseur de paroles" ومن ثمة يتوجب الحياد في تقديم شخصياته، و أرى أنّ مصطلح "تعدد الأصوات" غير دقيق علميا، وبعيد عن ما فكر فيه "باختين" ولذلك نقترح مصطلح "التّركيب الصّوتي" الذي يقابلهُ "أحادية الصّوت" "une homophonie» في الرّواية التقليدية التي لا صوت يعلو فوق صوت المؤلف في مجتمع الرّواية.

لا ريب أنّ "باختين" كان أكثر إدراكًالوضعية الرّواية الكلاسيكية وعللها الفنية، حيث لم يتوارى في التّأكيد على الطّابع الشّعبي والفلكلوري لها، بعيدًا عن إكراهات النّقد الماركسي

---

[1]Voir : Irina Tylkowski, la conception du dialogue de Michail, Bakhtine et se source sociologique, cahier de praxématique.revues.org pdf

الذي ربط الفعل الإبداعي بالصّراع الطبقي وفق إيديولوجية تختزل الإمكان الإبداعي في الالتزام والوعي الاشتراكي ؛وهذه الفلكلورية معبرة عن التّنوع الإيجابي، وتهشيم الكتابة/الواجهة، حيث سلطة الرّوائي تقمع كلّ استقلالية ممكنة للشّخصية، وبالتّالي نسف "باختين" ما كان يروج –وكان لوكاتش متحمسا لذلك– بأنّ الرّواية بحث عن الحقيقية والكتابة نضال، وإنّما الخطاب الرّوائي بحث عن فهم الواقع الإنساني المضطرب للخروج برؤية خاصة ومستقلة دون الاحتكام إلى التّقييم الإيديولوجي وإنّما الجمالي، لأنّ ضرورة وجود الرّواية مقترنة بتنمية الحس الجمالي، فهي سنفونية متكاملة الأجزاء ترنو إلى المتعة، وإخراج الهامشي أو القاعيّ "le marginalisé" عبر المتخيل "L'imaginaire" من دائرة العتمة.

8- الرّواية العتمة والخيال عتبة الواقع:

شدّنا مصطلح "الواقعية" "le réalisme" نظرا لتوظيفه الخاطئ لدى نقادنا، فاختلط عليهم الأمر بين "الواقعية" و"الواقع" و"الواقعي" "le réalisme et le réaliste, réal" وقد اقترح علينا الباحث "صلاح بطل" تعريفا عن الواقعية بأنّها تقديم دقيق للعالم الواقعي، وينبغي أن تؤدي هذه الوظيفة بطريقة موضوعية خالية من العواطف والنّزعات الشّخصية[1]، وهذا لعمري بعبد عن مفهوم الواقعية، فحتى "ماركس" لم يستخدم في أدبيات نظريته مصطلح "انعكاس" فيما يخص علاقة الأدب بالواقع[2]، فلو كان الأدب –والرّواية خصوصا– «مجرد تسجيل جامد لما يحدث وفي الخارج»[3] لما وجد الأدب كأدب، لأن الفعل الإبداعي كما يؤكد "بريخت" " Brechtذو مرآة خاصة، تقوم على الانتقاء، ولها انكسارات ضوئية معينة وتوضع في زاوية معنية تجاه الواقع على حد تعبير "بيير ماشيرى"[4].

يسعى الرّوائي إلى ابتكار واقع يخضع لقوانين الفن الرّوائي لا لقوانين الواقع، فيؤسس لغير المكتشف والمستغلnon explorer" أو "inexploité" في ذهنه، فيتم تفكيك هذا الواقع الكائن والمتّدهور سيسيولوجيا وثقافيا ونفسيا، لإعادة بنائه من مواده الأساسية وفق أطروحات معينة هي:

1- أطروحات الذّات:

يقدم الرّوائي نفسه بوصفه ذات قادرة على التّصرف في مواردها المعرفية والخبراتيّة والأسلوبيّة، تعيش حالة اغتراب في واقع غير أصيل، فيضطر المبدع إلى الكتابة لكي لا

---

(1) ينظر: عفاف عبد المعطي، السّرد بين الرّواية المصرية والرواية الأمريكية، نقلا عنه، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007، ص35.

(2) ينظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنّقد الأدبي، تر: جابر عصفور، ص 52.

(3) المرجع نفسه، ص 53.

(4) ينظر: تيري إيجلتون، الماركسية، والنقد الأدبي، نقلا عنه، ص 53.

يكون مماثلا لذلك الواقع "le même" من خلال خلق توقعات ليست بالضرورة مشجعة على التّفاؤل، ليكون في حالة إشباع على مستوى المتّخيل[1]، وترتكز أطروحة الذّات على معيار التّجربة الانفعالية تتنازع فيها حالتان هي:

أ. حالة الانزعاج والإحساس بالعجز في عدم تحقيق الذّات كفرد أو كمواطن.

ب. حالة المكاشفة عبر التّحويلات الانفعاليّة بين الوعي واللاوعي داخليا، وبين الأنا والأنتِ خارجيا، وفي كلا الحالتين يسعى الرّوائي إلى تلبية نداءات الرّغبة الذّاتية واستغاثات الضّمير في الكون الدّاخلي أو الحميميّ أو استفسارات الآخر في الكون الخارجيّ الاجتماعيّ.

[1] ينظر: جان سلمان نويل، التّحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، ص 41.

9- أطروحة المتخيّل وروائية النّص:

ليست الرّواية –والأدب بشكل عام–جسدا يجري تحنيطه شرحا، فالمنفعة الكبرى لها في إمتاع المتلقي والسّمو به إلى عوالم الممكن، وروعتها في بقائها لغزا، لأنّها خطاب زائف لا ينقل الواقع[1]، فالواقع يتحوّل إلى موضوع المتخيل، –فجميع الموضوعات قابلة للتّحول إلى متخيل حتى أعقدها– ولايطابقه كما تصوّربعض النّقاد، فمن خلال "الأرويّة" "la romanisations" يتم اختراق قوانين الواقع ويحلّ محلها نظام الخطاب الرّوائي باقتراح واقع آخر، طبيعته متخيلة "fictif" أي غير حقيقي وغير مادي، لأنّه معطى ذهني[2].

عندما نقوم بأروية الواقع "Romaniser" نضع تحت تصرف المتلقي أكثر الاحتمالات السّردية على حد قول "كلود بريمو" "Claude Bremond" في النّهوض بواقعه، فعليه أن يتصرف مع النّص الرّوائي على أنّه مجرد احتمال لواقع لم يعشه ولن يعشه، حتى لو أراد ذلك لأنّه واقع السّارد "Le narrateur" الخصوصي وليس واقع الرّوائيّ.leromancier

يعكس الخطاب الرّوائي المخفي "refléter l'invisible" والقارئ يعطي له ملامح الواقع، وهويته المضمرة "une identité réelle" ،لأنّ الحقيقة التي يقدمها مغلقة ومشفّرة ، على المتلقي أن يبحث عن امتداداتها في معطيات الواقع التي تحيط به ، بعدما حرّرها من معطيات المتخيل وبذلك تكتسب شرعية وجوده.

لم يوفق الباحث "محمد معتصم" في طرحه لمصطلح "المتخيل المختلف" كبديل "لواقعية القاع"[3] التي تدور عوالمها حول المهمشين "les marginaux" وليس " les

---

[1] ينظر: جان سليمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، ص24–25.

[2] ينظر محمد معتصم، المتخيل المختلف، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص48.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 47.

marginaires"، فالمهمش هو صوت غير المهم في المجتمع، في حين الهامشي هو صوت متمرد لابّد من إقصائه وتحييده في المجتمع كالمثقف مثلا.

إنّ واقعية القاع قائمة على الكتابة عن عالم النّاس العاديين وغير المهمين كما يفعل الروائي الأمريكي "ريموند كارفر"،[1] وهي بذلك طرح فني وأدبي قوامه المتخيل "L'imaginaire" وأفقه الواقعي "le marginale" وبالتّالي ليس هناك متخيل مختلف أو متطابق ،فالشّيء الذي نتعامل معه هو المتخيل ليس إلّا

لقد كرّس الباحث "ريفاتير" حياته، «بحثا عن معرفة الطريق التي يتحول بها أي فعل كلامي إلى عمل فني»[2] وعلينا البحث عن معرفة السّبيل الذي يتحول الواقع إلى متخيل عبر الكتابة "le scriptable" على حد تعبير "رولان بارت"، لأنّ الواقع الحسي واضح "lisible" والرّوائي يتجاوز هذا الوضوح المبتذل، مخترقا المضمرات المكنونة فيه، ثم يقدمها انطلاقا من وعيه المتجاوز، تكون سلطة الكلمة أقوى من سلطة الواقع، لأنّ الواقع اللغوي صناعة تحويلية للواقع الخام الحسيّ، تستمد آلياتها من إستراتيجية الخطاب الرّوائي، وهذا ما ذهب إليه الباحث "بول ريكور"Paul Ricœur في أكثر من مرة في تعريفه للاستعارة[3].

إنّ الرّواية استعارة "une métaphore" أو بالأحرى استعارة غزل " une métaphore filée" وكناية "métonymie" ومجاز "une allégorie"؛ ففي العرف البلاغي الاستعارة ضرب من المجاز،وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة[4] والرّواية الواقعية أو الاجتماعية وحتى النّفسية استعارة تقوم على المشابهة لا المطابقة، ويتفق هذا التّصور مع ما ذهب إليه أبو هلال العسكري من أنّ «"الاستعارة نقل

---

[1] ينظر: عفاف عبد المعطي، السّرد بين الرّواية المصرية والأمريكية، ص205.

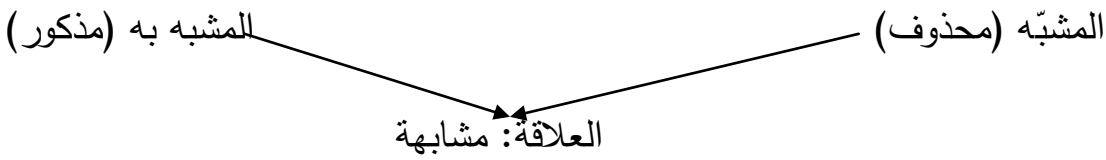
[2] ماهر شفيق فريد، ما وراء النّص، ص155.

[3] ينظر المرجع نفسه، نقلا عنه، ص190.

[4] عبد اللّطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، د.م، الجامعية، الجزائرية، الجزائر، ط1، 2004، ص145.

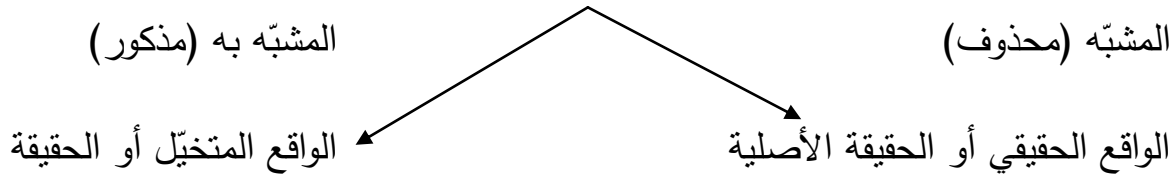
العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[1] فالرّواية الواقعية مثلا هي نقل الواقع عن حقيقته الحسية والأصلية إلى حقيقة أخرى مفترضة؛ وهي الحقيقة المجازيّة لغرض جمالي على سبيل المشابهة ، وفي هذه التّرسيمة توضيح لذلك.

الاستعارة التّصريحية



وما يقابلها:

الرّواية



العلاقة: المشابهة لا علاقة المطابقة بين الحقيقتين

أمّا في رواية السّيرة الذّاتية أو الغيريّة فالأمر مختلف تماما، حيث الرّواية كناية عن موصوف، والكناية في أبسط تعريفها هي «لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته»[2]، ففي رواية السّيرة الذّاتية يقوم الرّوائي بأروية حياته"Romanise sa biographie"، إذ يصبح الرّوائي شخصية روائية، فيقع القارئ في حيرة ، حيث يجهل كيفية التّعامل مع هذا النّص ؛ فمن جهة يجد نفسه أمام كتابة روائية استوفت الشّروط الفنية، ومن جهة أخرى يجد نفسه أمام سرد ذاتي لا يدري مدى

[1] عبد اللّطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، نقلا عنه، ص 146.

[2] عبد اللطيف شريفي زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، ص162.

صحّته، فيقع في مأزق "مصطلح رواية" المانع عن إيراد تلك الحقيقة إبداعا ، وهو قرينة تحول دون وقوع القارئ في مصيدة التأريخ الذاتي الموضوعي ؛ ومن زاوية أخرى يجوز له الأخذ بتفاصيل السّرد الذاتي، لكنّه لا يزال في حالة شك وريبة، لأنّه عاجز كلّ العجز عن الفصل بين الحقيقي والمتخيل، ليصل في الأخير إلى قراءة هذا النّمط من الرّواية «كمعطى أدبي وجمالي، أكثر من كونه مادة لاستقراء نفسية كاتبها»[1].

أجد نفسي حائرا عندما أقرأ بأنّ رواية "نجل الفقير" تتحدث عن حياة مولود فرعون، "فورولو fouroulou"، في نظر الكثير من النّقاد هو "مولود فرعون"، ويجزمون على ذلك، وهم بذلك لا يفرقون بين رواية السّيرة الذاتية والسّيرة الذاتية من أساسه، غير منتبهين بأنّ "رواية" قرينة مانعة من التّحقق القطعي بأنّه هو حقا شخصيةّ فورولوّ، فمن هو إذن "فورولو"؟!إنّه شخصيّة روائية وضعت في غير ما خطط لها من قبل الرّوائي، حيث لم تعد أسيرة حياة الشّخص أو الطّفل صاحب الهويّة الذي يدعىّ مولود فرعون"، إنّما أضحت أنموذجا لكل طفل جزائري عاش حياة الحيف و الحرمان، وهو ينشد الرفاهية والتّعلم، والخروج من حالة السّكون والتّسربات الذّهنية البالية والتّحنيط الاجتماعيّ، فيه بعض من حياة الرّوائي وليس كلّها ، حيث بقية حياته تشكل هوية السّارد وليست هوية المبدع ، وما على القارئ الأدبي أخذها كتجربة حياة في زمن عصيب لشخصية تدعى السّارد "فورولو" وليس لشخص يدعى "مولود فرعون"

من الرّواية الاستعارية التي تنضوي تحتها الواقعية والاجتماعية والنفسية والبوليسية، مرورا بالرّواية الكنائية التي تشمل رواية السّيرة الذاتية والرّواية التاريخية انتهاءً بالرّواية المجازية، فيا ترى ما معنى المجاز أولا بلاغيا؟

---

[1] الطيب بوعزة، ماهية الرّواية، ص143.

يقول الجاحظ أن «المجاز استعمال اللفظ فيما وضع له أصلا»[1]. والمجاز المرسل لا يقوم على المشابهة، وإنّما إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية وقد تكون حالية.

وتنضوي رواية الخيال العلمي في إطار الرّواية المجازية في صيغتها المرسلة والعلاقة "اعتبار ما يكون شكلا"، أي تقديم الواقع إلى ما سيؤول إليه على سبيل الاحتمال طبعًا. فهذا الواقع الذي لا علاقة له بالحاضر، هو مجرد استشراف ذهني غير قابل للتّحقق بالشّكل الذي يتصوّره الرّوائي، ولربما لن يتحقق البتة، ولكنه يستنفر القارئ لما هو مقبل عليه في ظل تخمة المعروض العلمي والمعرفي وما ينتظره من تحديات شخصية واجتماعية.

تدخل بلاغة الرّواية في هذه التّصنيفات المذكورة آنفا كمحاور كبرى في المتخيل السّردي وتخضع لاعتبارات أهمها:

أ- انتقاء المادة الرّواية:

تقدم الرّواية الواقع وهو في حالة عدم الاكتمال فنيًا، فالواقع الحسي مكتمل في صورته الباهتة، ولكنّه في المتن الرّوائي غير مكتمل: فهو قابل للتّمطيط إلى أقاصي حدود الكتابة، لا يقف عند حدود الملموس وإنّما يتشظّى إلى لوحات فنية، تؤسس لمعمارية جديدة تتوزع بين أشلاء الواقع الحقيقي والواقع المتخيل المفتوح على أكثر من رؤية.

تشتغل الرّواية على استبدال الواقعي بالتّخيليّ، وهذا ليس معناه نفي الواقع كلّيا، وإنّما إحالة الظّاهر منه على المهمش، وإعادة المهمش إلى الظّاهر والكثير من أجزائه إلى وضعيات للمساءلة الفلسفية والتّاريخية والأخلاقية، والمنتظر من ذلك غير مضمون في الفضاء والزّمن كما هو في رواية الخيال العلمي، مع تمكين الجمالي من اكتساب ثقة المتلقي، لأنّ في قراءة الرّواية لا يبحث القارئ الأدبي عما هو حقيقي أو تخيّلي، وإنّما يعيش

[1] عبد اللطيف شريفي زبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، نقلا عنه، ص 137.

الرّواية ذهنيا وروحيا ووجدانيًا، وهو في حالة نشوة تنتهي بعودته مضطرًا إلى واقعية العادي أكثر وعيا وإحساسا بذاته ومحيطه السيكولوجي والاجتماعيّ.

ب – في مساءلة السّيرة والتّاريخ روائيا:

كما قلنا آنفا فإنّ رواية السّيرة الذاتية ذات طبيعة كنائية (من الكناية)، ومن ثمة فأبرز سؤال نطرحه هو هل ننشد التّجربة الإنسانية في مثل النّصوص أو حياة الإنسان الخاصة؟

إنّ إشكالية التّجربة الانسانية مطروحة في رواية السّيرة الذّاتية بإلحاح ، فعبر الومضات السّيرية المنتقاة من قبل الرّوائي تكشف عمق الوجود الإنساني في زمنية ومكانية ما، وبالتالي تنمحي الذّاتية متحولة إلى رمز إنساني، فالرّوائي الذي يلجأ إلى قالب الرّواية ليكتب عن حياته ليس –كما يتصور الكثير من النقاد وللأسف– لحماية حياته الخاصة من ردة فعل سلبية تجاه مسارها، ومحاكمته أخلاقيا، وإنّما تجاوز التّمركز على ذاته كشخص، وتقديم نفسه كشخصيّة لا تختلف عن الشّخص ولكنّها لا تطابقها، لأنّها ملكية المتخيل، فتصبح أنموذجا لوعي تاريخي واجتماعي وثقافي وإنساني في فترة كانت مليئة بالإحباطات والأزمات ومنها أزمة الهويّة والتّنديد بالاحتلال كما هو مجسد في رواية "نجل الفقير" لمولود فرعون.

في رواية السّيرة الذّاتية تجميع لشتات الذّاكرة والكبوات والأحلام المغتالة حتى يستقيم المعنى، وفي الوقت نفسه فرز للأحداث ذات الأهمية، وملء حتمي للفجوات بسبب علل الذّاكرة لإخراج النّص متجانس الأجزاء ومحكم البناء، وبالتّالي يتناوب الحقيقي مع التّخيلي في تأثيث النّص، ولا أحد منا يجزم أيّهما يهيمن على الآخر، وقد نقع في فخ "الأنا السّاردة" فنعتقد – جازما–بحضورها الواقعي، وخاصة إذ كانت لنا معرفة مسبقة بحياة الرّوائي.

لا يمكن أن ننكر العلاقة القائمة بين السّيرة والتّاريخ باعتبارها رافدا له، إذ «تتخذ السّيرة من الحياة الشّخصيّة مادة لها»[1]، فتخضع لشروط الكتابة التّاريخية، ويصرح الكاتب بأنّه يؤرخ لحياته، ومن ثمة فهو مرتبط أخلاقيا بميثاق السّيرة الذاتية في نظر "فليب لوجون" Philippe Lejeune فيكون السّارد خاضعا لإملاءات الكاتب، وبالتّالي هو مسؤول أخلاقيا على ما يعرضه من حياته، لأنّ الذّات السّاردةكون حقيقي لا يخضع لترتيبات المتخيّل، ولكنّ في رواية السّيرة الذاتية "Roman autobiographique" الذّات السّاردة ليست ذات الرّوائي، وإنّما شخصية ورقيّة متحررة من سلطة الرّوائي تحكي عن حياتها ، وقد تتقاطع هذه الحياة مع حياة الرّوائيّ ولم لا؟، ومن ثمّة إذا كنت تصدق كل ما تقرأه، فالأحسن أن لا تقرأ رواية السّيرة الذاتية*، لأنّها لا تشتغل على الحقائق، وإنّما على الممكنات والافتراضات والأحلام والمكبوتات، ف "تودوروف"Todorov" فصل في أمر الشّخصية بأنّها قضية لسانية.

إنّ الرّواية ملتقى المتخيل والمرجع السّير ذاتي[2] فنعجز الفصل بين ما هو حقيقي/مرجعي ومتخيل/افتراضي لتداخلهما وتشابكهما وضبابية التّخوم الفاصلة بينهما، فتارة يجد القارئ قرائن كثيرة توحي بالتّطابق بين المؤلف والسّارد فيقع في الخديعة السّردية، ويخرج بفكرة أنّ ما يقرأه حدث فعلاً ؛وتارة أخرى يعود إلى الضّوابط الفنيّة، مستحضرًا ثقافته الأدبيّة التي تحظر عنه الصّدق الأخلاقي في الرّواية، لأنّها مشروع حياة أخرى لم يعشها الرّوائي، ولن يعشها، وقد يعشها، فهذه الحياة لا أثر لها في الواقع كما صوّرها الرّوائي بجزئياتها وتفاصيلها، فيدرك أنّه يتعامل مع المتخيل الذاتي "autofiction" الذي يجمع داخل بنيته بين

---

[1] عبد الرحيم جيران، في النظرية السّردية، إفريقيا، الشرق، الدّار البيضاء، ط1، 2006، ص 19.

* قال أنيس منصور: "**إذا كنت تصّدق كلّ ما تقرأ فالأفضل أن لا تقرأ أبداً**".

[2] ينظر محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، ص 380.

نوعين من الحكي، أحدهما واقعي مماثل لما يجري في السّيرة الذاتية، وثانيهما متخيل، يحمل في طياته كلّ الخصائص الدّالة على ما هو خيالي[1].

تخضع رواية السّيرة الذّاتية لخطاب الرّغبة أو الهوى وبالتّالي نجد كثافة الخطابات غير الرّسمية، وغير الواقعية، وهذا يتطابق مع طرح الباحث "يوري لوتمان" "Otman Youril" الذي يعتبر النّص الفني مساحة مفتوحة على عدد أكبر من الشفرات ومستويات أكثر من التّشفير من النّص العلمي[2] وعلم التاريخ والسّيرة خصوصًا بوصفها نصين ملتزمين بشروط صارمة وموضوعية في تقديم المعلومة.

أجد نفسي في مقارنة بين سيرة ذاتية كتبتها "فاطمة آث منصور عمروش والموسومة بـ "قصة حياتي" ورواية السّيرة الذّاتية التي ألفتها ابنتها "طاووس عمروش" والموسومة "شارع الطّبول" "rue destambourins" ذلك الاختلاف في رؤيتهما للعالم، وهما يتحدثان عن الأحداث نفسها ففي "شارع الطّبول" المتخيل يستكشف الحياة "la fiction explore la vie" كما يؤكد ذلك "دنيس براهيمي" "Denise brahmi"، في حين الحياة تستكشف الواقع في تصوري، وهذه الحياة عشتها فاطمة آث منصور بكل جوارحها، وها هي تقدمها كتجربة إنسانية بعيدة عن المناورة الفنية، فهي المتحدثة، وتفكيرها مرتبط بذاتها، ولكنّ في "شارع الطبول" نجد طاووس عمروش متحدثة في روايتها، ولكنّ من نصغي إليها هي السّاردة، وليست هي، لأنّ تفكيرها مرتبط بشخصية السّاردة في الرّواية، وهذا ما ذهب إليه الباحث "ميلان كنديرا"، وهو يستعرض تجربته الروائية "حتى لو كان المتحدث هو أنا، فإن تفكيري يرتبط بشخصّية ما في الرّواية"[3].

---

[1] عبد الرحيم جيران، في النّظرية السّردية، ص 27.

[2] ينظر: هايدان وايت، محتوى الشكل، تر: نايف الياسين، نقلا عنه، ص 113.

[3] ميلان كونديرا، في الرّواية، تر: بدر الدين عرود كي، إفريقيا الشرق، ط1، 2001، ص 76.

عندما نستحضر أماكن وشخصيات "شارع الطّبول" نجد ما يقابلها في سيرة "قصة حياتي" ولكن بأسماء مستعارة وهي:

سيرة "قصة حياتي"	رواية "شارع الطّبول"
تونس TunisتوزيسTenzis	
Rivière	
رادس Rodes	أسفار *Asfar
عائلة عمروش	عائلة إعكورن
طاووس	كوكا Kouka
الأم فاطمة	ياما yemma
للجوهرة	جدتي Gida
بول محند	شارل Charles
جون عمروش	لوران: Laurent

ثمّة مقاطع في رواية "شارع الطّبول" مذكورة في سيرة "قصّة حياتي" ومنها:

كنت واعية على الرّغم من سني...فأخي البكر قد هاجر إلى فرنسا بحثا عن الثراء...وقد بكت أمنا كثيرا...فأخي "شارل" قد تمرد على الوالدين فارًا...وهو يحبهما وخاصة أمنا...ويحبنا أيضا نحن الصغار...لقد تحرر داهيا بخزي، تاركا وضعية متعصبة، وزوجته

* أشار إلى هذا الأمر الباحث "دنيس براهيمي" في كتابه "Taos AmoucheRomanciere" الصّادر عن دار " Joëlle Losfeld"

الحامل بائسة...وكان رحيله أشبه بعمود المنزل الذي تهشم فانهار...ولكن في السّهرة أعدّ لنا وجبة حقيقة...»[1].

ما يقابل هذا المقطع السّردي في سيرة "قصة حياتي" «...في شهر جويلية ذهبنا إلى "إغيل علي" لتحضير مراسيم الزفاف، وأحسست بأن ابني "بول" أراد التملص من الزّواج، ولكن الوالد أبى ذلك، منفذًا كلمته...وكان هذا الزواج خطأ فادحا...ولمّا رأيت "بول" بروح يجيء، وامرأته تنوح...سألتها فأخبرني بأن ابني ذاهب إلى فرنسا، ممتطيًا الباخرة هذا المساء...»[2].

في رواية السّيرة الذاتية "شارع الطّبول" تضع الرّوائية نفسها كشخصية ورقيّة" un etre de papier "، وبالتّالي فهي كائن أدبي "L'individulittéraire" يخضع لإملاءات المتخيّل في نظر "دانيال أوستر "Daniel Austen"[3]؛ وإذا كان "تودوروف" يؤكد بأنّ النّص هو تجل لبنية يتعذر إدراكها بالملاحظة المباشرة"[4] وأنّه –أي النّص الأدبي أو الرّوائي– يبحث دائما عن التّمويه فنحن أمام وضعية خطاب لا يسعى أبدا إلى قول الحقيقة، وإنّما يتجرّد منها، وهذا ذهب إليه "جوتلوب فريدج" "Gottlieb Frege" حيث يقول: «ما يعجبنا خارج العذوبة الشّفهية هو معنى الجمل فقط، والصّور والأحاسيس التي تثيرها، إذا طرحنا قضية الحقيقة، نترك جانبًا اللّذة الجمالية ونتجه صوت الملاحظة العلمية...فسياب عندنا مثلا الاسم أو ليس "Ulysse" أن يكون عنده مرجع أولا يكون، ومساءلة النّص الأدبي عن حقيقة غير ملائمة»[5].

---

(1) Taos amrouche, Rue de tambourins, casbah édition, Alger 2013, p13.

(2)Fathma Aith Mansouramrouche, Histoire de ma vie, édition Mehdi, Algérie, 2009, p 177-178.

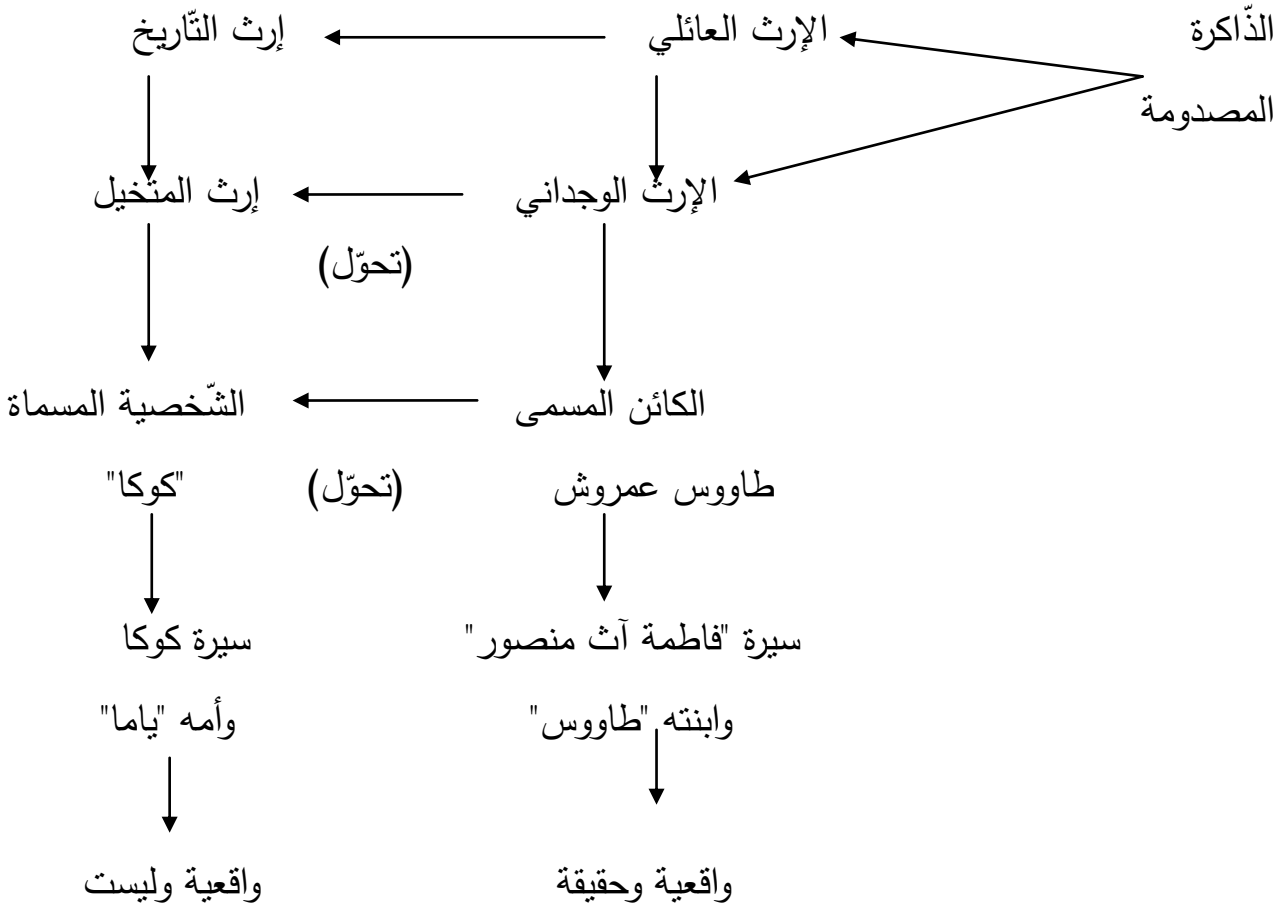
(3)voir : Frances Fortier, quand l'écrivain sefait biographe, http : //doiorg , Mis en ligne sur cairn. Info

(4) تزفيطان تود وروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، الجزائر، ص24.

(5) المرجع نفسه، نقلا عنه، ص 46.

أمّا في نص "قصّة حياتي" فالكتابة تؤرخلشخص واقعي وحقيقي، وبالتّالي فهو كائن تاريخي "L'individu historique" يخضع لإملاءات علم التّاريخ، فتكون وضعية الخطاب تحت مهجر التّحري التاريخيّ ومدى التزام صاحب النّص بميثاق وشروط السّيرة

في رواية السّيرة الذاتية تمثيل للمشاعر واللّحظات الوجدانيّة والنّفسية القوية، أرادت الرّوائية "طاووس عمروش" إجراء معاينة نفسية لذاكرتها المصدومة " la mémoire traumatique" التي ورثتها عن عائلتها "Héritage traumatique" ، فحوّلت هذا الإرث إلى متخيل لتفريغ هواجسها لإحداث القطيعة مع ما يسمى «الصّدمات العابرة للأجيال " le traumatisme intergénérationnel" في حين اكتفت المؤلفة "فاطمة آثمنصور" بتقرير حقائق موّثقة وهي خام، تؤرخ لمرحلة عصبية من حياة العوائل الجزائريّة التي عانت الفقر والحرمان والغربة والاغتراب؛فتدعو الرّوائية " طاووس عمروش" القارئ الأدبي إلى عدم تصديق المسار الحياتي الذي سلطته الشّخصية المحورية "كوكا" انطلاقا من إرثها الوجداني "son héritageémotionnel» الخاص،وهذه التّرسيمة التّوضيحيّة تبيّن ذلك:



هناك فرق في الخطاب الإبداعي بين الحقيقي والواقعي، فالواقعي ليس حقيقيا في النّص الرّوائي، إذ لا تحدثنا الرّواية عن الحقائق بقدر ما تحدثنا عن الوقائع، لكنّ كل واقع معرض للتزييف في الإبداع، ومن ثمّة لا مجال للتحقيق فيه، لأنّ أهم حقيقة ينشدها هي الحقيقة الجمالية، ولذلك فكل واقع محتمل التّزييف والخطأ، وكل متخيل محتمل الحقيقة والصّحة أو الصّواب، ورواية السّيرة الذّاتية تدخل في هذا الإطار حيث ألاعيب الذّاكرة ومكرها من خلال التّناسي وتقديم البدائل لعلل النّسيان فترشّح المعروض النّصي للتّحوير المستمر، ومن ثمّة يبتعد عن الحقيقة، وهو بذلك نصرة للفنيّة على حساب التّاريخيّة HISTORICITE" فالمنتظر من رواية السّيرة تقديم تجربة وليس سرد الحقائق في قالب فنيّ مشوق ومؤثر.

10- مساءلة التّاريخ روائيا:

إنّ تقاطع التّاريخ مع الرّواية ظاهرة شائعة في المعروض الرّوائي قديما وحديثا، وهذا ما جعل الكثير من النّقاد يناقشون هذه المسألة الحسّاسة، الكثير منهم لم يستوعب فكرة التّمثيل التّاريخي في الخطاب الرّوائي، فأكدوا مثلاً أنّ روايات الروائي "ولترسكوت" وثائق مهمة تؤرخ للشّعب الأيكوسي، والسؤال/الإشكال ما الذي جعل هؤلاء يقعون في مأزق معرفي كهذا؟

ندرك تماما أنّ التّاريخ يخضع لجهاز السلطة العلمية " dispositif du pouvoir scientifique" وبالتّالي فالصيغة السّردية التي تتناول الأحداث التّاريخية مضبوطة على الموضوعية والحياديّة والإسناد التّوثيقي، والمنهج العلمي الصّارم، ويكون الوعي بالتّاريخ أساسه[1].

ومالا يدركه الجميع أنّ الرّواية تخضع لجهاز السّلطة البلاغية والخيالية " dispositif du pouvoirrhétorique et fictionnel" ومن ثمّة فهي فن المتخيّل كما سماها الكاتب "أوري جامس"* "L'art de la fiction"[2]. ففي تصوره غاية الرّواية هي التّسلية " se divertir".

إنّنا أمام مصطلحين مختلفين هما علم التّاريخ وآلياته المنهجية التي تؤطر السّرد التّاريخي بحزم وصرامة، وفن المتخيّل الذي يقدم "عالم الممكن" "monde possible" وهو يمزج بين "الخيالي والحقيقي" "le fictif et l'effectif" في نظر"جيرار جنيت" "Gérard Genette"[3]، ويفهم من "الحقيقي" ليس الحقيقة كما اعتقد البعض، وإنّما الفعاليّة أو النّفاذيّة

---

(1) ينظر: عبد الله العروي، مفهوم التّاريخ، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص25.

* أوري جامس "Henry James" أكبر مفكر ومنظر أدبي عرفه القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين.

(2) Voir :Gilles Philippe le Roman, édition du seuil, 1er éd, 1996, France, p37.

(3)Voir, Ibid., p86.

"efficacité" في جعل القارئ يشترك بهواجسه ووعيه في صناعة مشروع الرّواية إلى درجة التّصديق به ككون واقعي حصل فعلا.

أعود إلى مسألة "النّفاذية" حيث يتكفل "السّرد التّاريخي بمهمة محددة هي تمثيل واقع يقدم ذاته للوعي الإنساني"[1]. في حين السّرد الرّوائي يقوم بإنتاجية التّاريخ خياليا استجابة لضرورات جمالية وفنية والفرق كبير بين إنتاج التّاريخ وإنتاجيّة الرّواية.

لقد تنبّه "بول ريكور" "Paul Ricœur" إلى فكرة بأنّ السّرد التّاريخي نوع من الحكاية الرّمزية عن الزّمنية، وهي حقيقية[2]. وهذا ما نجده في الرّواية التّاريخية الكلاسيكية حيث يتم سرد الأحداث التاريخية روائيا. وهي خاضعة للتّسلسل الزّمني المنطقي[3]، ومن ثمة فهي – أي هذا الصّنف من الرّواية–عالقة في حدود نطاق "الإخباريات" في نظر "هايدن وايت" Hayden white "ولكنّ لا يفهم بأنّها غير فنية أو بعيدة عن السّرد الرّوائي وأعرافه.

في هذه النقطة نستحضر الرّوائي "جرجي زيدان" الذي ألّف مجموعة من الرّوايات التّاريخية منها "فتح الأندلس"، فهي رواية تجمع بين التّاريخي والتّخيلي لتؤسس أوّل رواية عربية يمكن اعتبارها فاتحة لهذا الجنس الأدبي الفتي في المنطقة العربيّة، وليس كما يروج في كتب النّقد بأنّ "زينب" هي أول رواية استوفت شروط هذا الفن الجديد على العرب والسؤال/اللغز، لماذا استبعد "جرجي زيدان" عن الرّيادة، وحل محله محمد حسين هيكل؟

لا أخفي حيرتي حول هذا الأمر، ولكنّني وجدت في اعتبار الرّواية التي تجعل موضوع التّاريخ مادة لها ليست برواية سببا واقعيا في ذلك، فهذا هو الباحث "شوقي أبو خليل" في كتابه "جرجي زيدان في الميزان" يقول: «لقد كتب جرجي ما اعتقده بعيدا كل البعد عن

---

[1] هايدان وايت، محتوى الشّكل، تر: نايف الياسين، ص 364.

[2] ينظر المرجع نفسه، نقلا عنه، ص ن

[3] ينظر عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 45.

البحث المنهجيّ في دراسة التّاريخ...واعتمد على ما كان ذائعا على ألسنة عامة الوراقين.بل أخذ بأقوال الخصوم وبالكتب الموضوعية...وبعجائب الأمور وغرائبها. [1].»

واستدل الباحث بتعريف غير دقيق للرّواية التّاريخية يقول فيه: «هي تسجيل لحياة الإنسان ولعواطفه ولانفعالاته في إطار تاريخي...»[2]. ويزيد "عمر الدّسوقي" في مغالطة القراء والباحثين بقوله: «...روايات جرجي ما هي إلاّ تاريخ في قالب قصّة لم تكتمل شروطها الفنية، وتاريخ لم تحافظ فيه الحقائق»[3].

أخذ "شوقي أبو خليل" يتتبع الأخطاء التّاريخية للرّوائي جرجي زيدان، وهو غير مدرك أنّ الرّواية التّاريخية حتى لو حافظت على التّسلسل الزّمني والفاعلين التّاريخيين فهي تمثيل مجازي للأحداث التّاريخية، وليس تأريخا لها، فالرّوائي لا يفسر التّاريخ، وإنّما يعيد إنتاجه فنيا أو يستخدم «بقاياه كمناسبة لتأملاته فيما يتعلق بالحاضر والمستقبل»[4]. ولهذا فجرجي زيدان كتب رواية تاريخية، لا يفسر فيها الأحداث الماضية، وإنّما يحكي في حضرة تلاقح اصطناعي"pollinisation artificielle" بين التّاريخي والتّخيلي، وبالتّالي يمنع أي تطابق بين المتخيل والتّاريخ، ألم يقل "بارت" بأنّ الواقع ليس له سوى وجود لساني والتّاريخ كذلك؟؛ فهذاالتّاريخ في الرّواية له وجود لساني فقط، فكل الشّخصيات التّاريخية التي وظّفها "جرجي زيدان" في رواياته هي ديكورات في خدمة الإطار الفني وليس الإطار التّاريخي كما تصوّر الباحث "شوقي أبو خليل".

لقد ظلم الرّوائي "جرجي زيدان" لأنّه فهم خطأ، وأنّه حرّف الحقائق التّاريخية، فتم تقييم أعماله كوثائق تاريخية وإيديولوجيا، وهو بعيد عن تلك الصّورة التي قدّم للقارئ العربي،

---

[1] شوقي أبو خليل، جرجي زيدان في الميزان، دار الفكر، دمشق، ط2، 1981، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه، نقلا عنه، ص نفسها.

[4] هايدن وايت، محتوى الشكل، تر: نايف الياسين، ص 400.

فسلبت منه الرّيادة في الإبداع الرّوائي، وأعطيت أو منحت "لهيكل" ومن المصادفات أنّ رواية "زينب" نشرت 1914، وهو تاريخ وفاته؟ !

11- استثمار التّاريخ روائيا*:

تحررت الرّواية التّاريخية الحديثة من سلطة التّسلسلية الزّمنية وأصبح التّاريخ وسيلة لفهم الحاضر، والاستعداد للمستقبل، وكل مجهودات الخطاب الرّوائي تصب في البحث عن تقاطعات الماضي بالحاضر، فيعطي للتّاريخ ذلك التّمدد نحو الحاضر والمستقبل، ليعيش بيننا كمنبهات اجتماعية وثقافية وسياسية من خلالها نفهم واقعنا. وكان الباحث "عبد السّلام أقلمون" صائبا إلى حد بعيد عندما قال بأنّ: «الرّواية حين تعمل على الإحياء التاريخي...نوع من التّورية لتعيين زمن لاحق بواسطة زمن سابق»[1].

ليست الرّواية التّاريخية سوى إغراء "un appas" القارئ للعودة إلى كتب التّاريخ سائلا فتبعث فيه الرّغبة في الاستزادة ومعرفة الحقيقة بعدما فقد الشّعور "une apathie" في التّاريخ الرّسمي.

عندما يستحضر الرّوائي التّاريخ، فإنّه يخلصّه من ديكتاتورية أو شمولية الرّسمي " le totalitarisme de l'officiel" وهذه الرّسمية "officialise" التي تعتبر الحدث التّاريخي واقعا حقيقيا بطبعه تحول دون النّفسي أو الوجداني، وهنا تأتي أهمية الرّوائي الذي يهشم هذه الرّسمية بإقحام التّاريخ في الشعور الذاتي أو في النفسي عبر المتخيّل، فيحرره من المعاني الأرشيفية الصّارمة ودلالتها الثّابتة، وهذا يشبه ما ذهب إليه "بارت" عندما أكد على أنّ الأدب يحرر المعنى المحاصر دلاليا "le sens bloqué par sa sémantique".

في الرّواية التّاريخية تحريف للوقائع فنيا وملء للبياض الوجداني والفجوات النّاجمة عن علّة النّسيان، وكلّ التّطويقات على التّاريخ المسكوت عنه لاعتبارات أيديولوجية أو دوغماتية فعندما نستحضر الرّوائي الفرنسي "ديدي ديان ينكس" "DidierDaeninckx" وعمله "جريمة

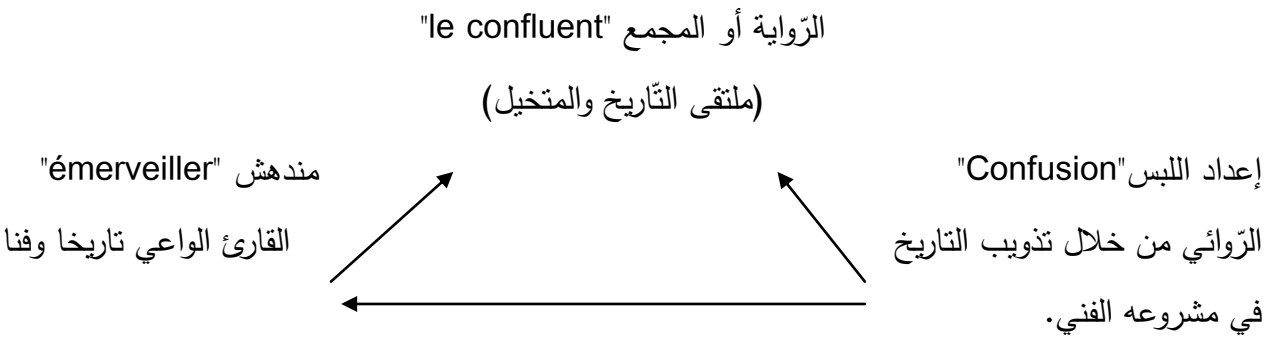
---

* يقول الباحث "دافيد. بويل" "David .A. Powell": من يحكي قصة، فهو يكذب " qui dit conter une histoire dit mentir" عد إلى مقال: "le mentir. narratif, www.erudit.org.Fr"

[1] عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2010، ص 56.

من أجل الذّاكرة" نجد محاولة الرّوائي تقديم أحداث 17 أكتوبر 1961 في صورة بعيدة كل البعد عن السّرد التّاريخي الجاف، لأنّها قراءة لتلك الأحداث من زاوية بوليسية. وهذا ما ينطبق في رواية "العطوفات" "les bienveillants" للرّوائي الفرنكو أمريكي "جوناتليتل" "Jonathan Littell" حيث عبر شخصية قاتمة تدعى "ماكسيمليا أووي" " Maximilien Auer" تتجلى بشاعة الإبادة الجماعية للأبرياء إبان الحرب العالمية الثّانية في ظل الإيديولوجية النّازية، وقد قدم ذلك الرّوائي من زاوية نفسية يحلل عبر شخصيات روائية الأفق المظلم للإنسان كذات صادمة للقيم أو مخزون للشّر على حد تعبير "جوليا كريستيفا" .

أمّا الرّوائي "واسيني الأعرج" ففي عمله "كتاب الأمير" فقد انطلق من زاوية التّسامح الدّيني وحوار الشّعوبمن خلال تقديم الأمير عبد القادر كمحاور متحضر وقامة إنسانية متميزة في غياب استجابة الآخر المتعالي الذي يصوّر نفسه أنّه الحضارة بعينها.وكلّ هؤلاء الرّوائيين كانوا قرّاء جيّدين للمادة التّاريخية، ولكنّ كلّ واحد منهم ألحقها برؤيته الخاصة، وبالتّالي فالرّوائي يحدّث التاريخ "parle à l'histoire" وليس يتحدث عن التّاريخ " parle de l'histoire" كما يفعل المؤرخ، فيقع القارئ في غموض لتحديد ما هو تاريخي وقع فعلا وما هو خيالي، فيتأسس لديه أزمة حدود "Conflit frontalier" بين التّاريخي والمتخيّل، وهذا اللّبس يولّد المدهشl'émerveillement، ومن اللّبس "Confusion" يتحقق المدهش والعلاقة بينهما المجمع "le confluent"، وفي هذه الرّسم التّوضيحي تلخيص لذلك.



الرّواية التاريخية الفجوات الفارغة للوجدان والأحاسيس، فتقدم الإنسان في قمّة شروره أو خيره، وفي قمة ضعفه أو جبروته، غير مطابق للصّورة الثابتة والجاهزة التي سعى المؤرخ إلى تصويره بلا مشاعر ولا وجدان ولذلك فالناقد الحصيف الذي يشتغل في مثل هذه النّصوص عليه أن يدرك العمل الأدبي يقوم بنفسه ولا يحتاج إلى مرجع كما يقول "هوكس"[1] يخضع لشرعية داخلية فقط، فلا حاجة له إلى شرعية خارجية، فالجمالي شرطها، والوجداني أفقها، ولذلك تسمح حرية المبدع في التعاطي مع التاريخ على نسق ضوابطه الصارمة، وإشباعه وجدانيا ورؤية ذاتية وخيالا مصاحبا له، وكم من رواية قدمت مسرودا تاريخيا، لكن ليست هدفها في حد ذاته، وإنما مجرد مؤشر على حالة انهيار الإنسان في عصرنا، أو يكرر تلك الحالة التي مر بها في قرون ماضية، ولا يمكن بحال من الأحوال أن نعتبر ذلك المؤشر وثيقة تاريخية، لأنّه مؤشر ذاتي، مؤطر وفق المعيار الفني لجنس الرّواية.

إنّ التّاريخ الرّسمي يحجب الجزئيات، والطّابوهات وبالمقابل تتمظهر كل تلك الفرديات، والتّرسبات الماضوية في حركية وحيوية عبر المتخيل، فيكتسب الفعل التاريخي مهارة فنية، إن عُرض في الرّسمي، بينما يتملّص المسكوت عنه من رقابة التّاريخ الرّسمي، ليعلن وعيه الخاص بصّراحة وافتنان.

---

[1] ينظر: سمير شريف، استيتيه، منازل الرؤية، نقلا عنه، دار وائل للنّشر، الأردن، ط1، 2003، ص 177.

تلعب الرّواية التّاريخية دورا هاما لفهم جغرافية التّاريخ وكذا تحويل الهامشي أو المهمش منه إلى موضوع رئيس، وعلينا أن نتعامل معه كموضوع، وليس كتاريخ بالمفهوم المتداول في علم التّاريخ الذي يكرس اليقين، والرّواية تكرس عدم اليقين كما يقول الرّوائي "واسيني الأعرج" من خلال ابتكار هوية سردية جديدة له، وطرحه كخطاب روائي، فتتحول المركزية من التّوثيق إلى التّفنن في الأداءات اللّغوية والأسلوبيّة والحبكيّة والحوارية لمفاجأة القارئ في وجدانه ومخزونه الفكريّ، مكتسبا وعي التّفكير النّقدي الذي لا ينكفئ على المسلّمات التّاريخية.

12- الرّواية الجديدة "le nouveau roman" تيار أدبي ليست نظرية:

ثمّة خلط وارتباك في كثير من المفاهيم المتعلقة بالرّواية، منها ماهية الرّواية الجديدة فبعض النّقاد لا يفرّقون بين الرّواية الجديدة والرّواية الحديثة، فهما شيآن مختلفان شكلا ومحتوى، وهذا لعمري، خطأ معرفي جسيم غير مقبول في العرف الأكاديمي، فيا ترى ماذا نعني بالرّواية الجديدة؟

إنّ أوّل من أطلق تسمية "الرّواية الجديدة" "nouveau roman" على مجموعة من الأعمال الرّوائية التي ظهرت في الخمسينات من القرن العشرين هو الصحفي "إميل أورا" "Émile Henriot" في مقال منشور بجريدة "لوموند" "le monde" عام 1957[1] ينتقد فيه هذه الحركة الجديدة التي يتزعمها، "ألن روب غريبه" "Alain RobbeGrillet" و"نتالي ساروت" "Nathalie Sarraute" حيث طرح الاثنان فكرة كتابة رواية بطريقة مختلفة تهشم العرف الكتابيّ الكلاسيكي القائم. فبعد عام 1956 أخذ الكثير من الرّوائيين أمثال "مشال بوتور" "Michel Butor" على عاتقهم تأسيس كتابة جديدة تقوم على:

- وضع حد نهائي في رسم الشّخصيات على النّمط البلزاكيّ "héritage balzacien" وكذا فك الارتباط مع السّرد التّقليدي كليّة.
- الاشتغال على التّبئير الدّاخلي، والحوار النّفسي.
- موت البطل "la mise à mort du héros" حيث لم تعد الشخصية الرّئيسة مؤسسة خيرية أو قيمية، فهي مهزوزة وانهزامية، وهنا تم نسف مقولة "لوكاتش" "البطل الإشكالي" متحولا إلى "الرّواية/الإشكال لا البطل" لأنّه لم يعد هناك بطل بالمفهوم الملحمي أو الرّوائي الكلاسيكي.

---

[1] Voir : le nouveau roman, Espace Français.com

– تحييد الحبكة "L'intrigue" إذ لم تعد الرّواية تحكي قصّة، وإنّما بحث مستمر عن الوعي واللاوعي، حيث تقول نتالي ساروت: «هذه اللّحظات غير المفهومة التي تجري بسرعة على تخوم وعينا، إنّها أصل حركاتنا وأقوالنا، وعواطفنا الظاهرة...»[1].

لم يعد الموجه الكتابي قائما على السذّاجة وإنّما على البحث كما يقول "بوتور" "Butor" "le roman comme recherche"، فكان سؤال الكتابة الرّوائية أو الكتابة خارج الإنسان الجاهز أمامنا اجتماعيا وثقافيا ومعرفيا، لأنّ الرّواية تكتفي بإظهار ما تحاورنا به[2].

لقد أشار "ميشال بوتور" أنّ التّقنيات الرّوائية الكلاسيكية لم تعد صالحة لاستيعاب جميع العلاقات الجديدة[3]، وعليه يجب تلقي الرّواية بوصفها جزءًا خادعا من الحياة، وبالتّالي علينا عزل الرّواية، وعدم البحث عن التثبيت في أحداثها[4]، ومن ثمّة تهدف الرّواية إلى توضيح نفسها بنفسها في نظر "بوتور".

يخوض "بوتور" في تقعيده للرّواية الجديدة، مؤكدا بأنّ الرّوائي مجرد مخرج للرّواية، والرّواية الكبرى لا يحل محلها شيء آخر، ولهذا فهي تكسب "جميع الأحداث* العادية التي التقطها بهذه الصّفة، فلا يعود باستطاعتنا أن نبدلها بغيرها"[5]. أي تبتكر الرّواية لنفسها كيانا مستقلا تماما يملأ فراغا ما في الواقع، ولا يطابق الموجود إطلاقا ما يجب معرفته .

---

(1) le nouveau roman, EspaceFrançais.com

(2) ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فردي أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، ط1، 2019، ص7.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص8.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص9.

* يبدو أنّ مترجم الكتاب بعيد عن عالم الرّواية ومقوماتها، حيث لم أستوعب خلطه الواضح بين الأحداث والحوادث والأشخاص والشخصيات؟ !!

(5) ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص42.

إنّ الرّواية الجديدة تيار كبقية التّيارات الرّوائية، وليس ما يروّج لدى الكثير من نقادنا بأن الرّوائية الجديدة هي الرّواية الحديثة، هذه الأخيرة تشمل جميع الكتابات المفتوحة على التّجريب، ومنها تجربة الكتابة في إطار الرّواية الجديدة، فتنوعت تمثيلات المحكي، مستفيدة من الإمكانات التّقنية والمعرفية المتوفرة في أدائها الفني والتّعبيري.

عندما أعود إلى المشهد الرّوائي العربي الحديث والمعاصر استحضر جملة من الآراء للمبدعين عرب لهم باع في الكتابة الرّوائية ونقاد متنفّذين في عالم النّقد، فأجد نفسي حائرا معهم، لأنّ أغلبيتهم غير مدركين بالظّاهرة الرّوائية وحداثية النّص الرّوائي ؛فها هو "جبرا إبراهيم جبرا" يشير إلى أنّ الزّمن العربي مبتلى بالفواجع، وأنّ الكتابة الرّوائية تحقق ضربا من التاريخ وتوجد دلالة. لأنّها التّعاون الأبهى والأروع مع اللغة، ولذا فالعلاقة بين الرّوائي بالواقع اليومي لمجتمعه وثيقة متعددة الأطراف[1].

لم يفهم "حبرا إبراهيم حبرا" أن الرّواية تتجاوز التّاريخ أو الحكمة، وإنّها تثير التساؤلات فقط.

أمّا "إميل حبيبي" فيختزل الرّواية في الإخلاص حيث يقول: «نحن في المشرق من واجبنا أن نكون مخلصين ...وألا ننغلق على أنفسنا في مواجهة مكتسبات الحضارة الأوروبية»[2].

يلتقي إميل حبسي وحبرا إبراهيم في أن الرّواية فعل ثوري، بينما الجمالي فهو أقل أهمية ومن ثمّة لا جدوى من الحديث عن الرّواية الجديدة وإنّما الرّواية الملتزمة إيديولوجيا، وقد تجذرت هذه الفكرة في ذهن "ادوارد الخراط" عندما ما يقول بأن مقولة الفن للفن قد

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا وآخرون، الرّواية العربية الجديدة، مجلة الحوار تصدر عن دار الحوار، العدد 11، أبريل 1988، ص33.

[2] المرجع نفسه، من ص36 إلى ص 41.

انقضى زمانها وأنّ وظيفة الرّواية اجتماعية معرفية ويثمّن كلّ من الطاهر وطار وعبد السلام العجيلي فكرة الالتزام السّياسي والاجتماعي في الكتابة الإبداعية.

وبالمقابل نجد الرّوائي "حنامينة" يذكّر الآخرين بأنّ مع تغيير العالم تتغير شكل الرّواية والأهم من كل هذا أن تبقى الرّواية روايةً، ملحًا على ما يسمى الواقعية الخلاّقية[1].

قد يسأل سائل منكم لماذا استحضر هؤلاء، والجواب هو الخلط الواضح بين الطبيعة التحّديثية للرّواية والنّظرة التّجديدية لها، حيث تم احتواء الفعل الرّوائي بآليات الإسقاط الإيديولوجي والاجتماعي بدلا من التأكيد على حتمية استقلالية الرّواية عن مؤلفها ومحيطها، وهذا هو طرح فلسفة الرّواية الجديدة، فهم بذلك يتحدثون عن الرواية الحديثة بموضوعاتها المتعددة والمتشبعة، وليس كيفية صياغة العالم الرّوائي، وهو جوهر تيار الرّوائية الجديدة.

عندما نتحدث عن الرّواية الجديدة، فإننا نتجاوز القضايا الاجتماعية والسّياسية والإنسان في حد ذاته، حيث يصبح الوعي بالإنسانية والإنسان وتصوير ضعفه وانهزاماته هو الموضوع في نظر الباحث "محمود الضبع"، ومن ثمّة ما كتب بعيدا عن الاستبطان النّفسي ورصد العلاقات الإنسانية مع الذّات أو الأنا ومع الآخر أي "الهو"[2] تنتمي للرّواية الحديثة لا الجديدة.

لقد سعى الرّوائيون الذين تبنوا الرّواية الجديدة إلى تهشيم الثوابت الرّوائية القائمة نصرة للمتخيل وليس للالتزام، فنجد مثلا عدم العناية بالوصف أو الزّمن «وسبر أغوار الصّوت في جسد الرّواية وكيفية سحب العاطفة من المتلقي وإسقاطها على النّص»[3]. والجنوح إلى استخدام لغة انتقادية تعادي الواقع، وتنتقص منه، مع التّأكيد على ضرورة تغييب الواقع من

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 42.

[2] محمد الحمامصي، الرّواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المؤلف محمود الضبع، نقلا عنه www.albayen

[3] علي لفته سعيد، الرّواية الجديدة هل هي رافعة صوت الرّوائي، مجلة الجديد htpps//aljadeedamayazine.com

خلال تقديم "حزمة من الممكنات المتخيلة"[1]حيث تجعل القارئ أمام أكثر من لوحة وصفيّة لذلك الواقع الممكن.

حاولنا من خلال ما تم تقديمه أن نؤكد أنّ الرّواية الجديدة تيار متطرّف من تيارات الرّواية الحديثة وليس مرادفا لها كما يظن الكثير من النّقاد العرب؛ وأنّ هذا التّيار حاول تفريغ الرّواية من إرثها الكلاسيكي مع تعاظم الوصف فيها، سعيا إلى توريط الرّواية في فن السّينما وإقحام القارئ في المشروع الإبداعي، حيث أصبح مساهما فيه، لا مجرد متلق للرّواية.

[1] ينظر : الرّابط نفسه

13- الأجناسية وخطر العابر نصيّة على الرّواية:

شكل موضوع الأجناسيّة مادة دسمة في الدّرس النّقدي المعاصر الذي لم يعد يؤمن بالجنس الأدبي النّقي أو الصّافي من شوائب الاختلاط، حيث أضحت الرّواية مثلا جسرا "une passerelle" لأجناس وهويّات سرديّة متنوعة تغذيها باستمرار، فاستبيح الفضاء أو الحرم الرّوائي بهذه الهويّات السّردية الأدبيّة وغير الأدبيّة، فتم إطلاق مصطلح "الانفتاح أو بالأحرى انفتاح الأجناس الأدبية" فأضحى كلّ فضاء نصي معرّض لتقاطع وتلاقح ملفوظات ومكونات عدة مقتطعة من نصوص أخرى[1]لنصل إلى أنّ الرّواية مؤهلة لاحتواء جميع الأقطاب الخطابيّة من شعر وقصّة قصيرة ومقال وأسطورة ونكت وأمثال، وكلّ الأشكال التعبيرية الموجودة، وهذا التصّور عبّر عنه "باختين" "Bakhtine" من خلال إيمانه بأنّ الجنس الأدبي لوحة من الثّقافة، أي من المجتمع وذاكرته، لأنّ الرّواية هي تنوع اجتماعي للّغات والأصوات الفرديّة[2] وهذا التّنوع منظم فنيا. والسّؤال المطروح بإلحاح في المشهد النّقدي لماذا هذا الاختراق الأجناسي سمّة الإبداع الأدبي بصفة عامة، والرّوائي بصفة خاصة؟

سأتجاوز التّحليل السّطحي بأنّ الأدب ظاهرة إنسانية قابلة للتّطور، وكلّ ما يحيط من أنّ النّص الأدبي في علاقة تراسل وتعالق وترافد وتماه وتنافذٍ وتناصٍ وسمي هذا النّص الناتج بالنّص الجامع[3]. لنصل إلى أنّ التّنظيم الاقتصادي للعالم فرض شروطا جديدة للكتابة الإبداعية وفي عرض المادة أو المواد السّردية بهويات مزيّفة أو ملحقة لتستمر في الوجود الأدبي، فالشّعر مثلا، في ظل تدهوره الرّهيب في بورصة العرض والطّلب إذ تراجعت أسهمه بحدة، ونظرًا لحاجته في الاستمرار كرافد جمالي ووجداني نستثير فيه تلك الحاجة إلى

---

[1] ينظر: جوليا كريستيفا، عالم النّص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997، ص21.

[2] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص15.

[3] ينظر: إيمان الزيات، ظاهرة التّداخل بين الأجناس الأدبية، موقع : Middle East auline « Méo »

الاستعانة بالرّواية، هذا الفضاء المفتوح على جميع الأشكال التّعبيرية، ومن ثمة يكتسب هويّة مزيفة ملحقة "رواية" ليستمر في الحضور الإبداعي، وطبعا لم تعد قواعد النّوع هي الضامنة له، وإنّما قواعد الاقتصاد القرائيّ (العرض والطلب).

ثمّة علاقة وطيدة بين السّرد الرّوائي وآليات الاقتصاد حيث في خضم سلطة "السّلعنة" بعدما أصبح الأدب بضاعة تجارية خاضعة لسوق العرض والطّلب، تغيرت القواعد الفنيّة، إذ ليفرض السّرد الرّوائي رؤيته، ويحفظ على مصالحه راح يبحث عن استراتيجيات جديدة، تقوم على "الافتراض" "empruntée" في الأجناس الأدبية وغير الأدبية ،وبالتاليّ يواكب أطاريح المذاهب الليبرالية "les doctrines libérales" وهذا ما سمته الباحثة "كريستين بارو" "Christine Baron" المتخيل الاقتصادي، حيث تحولت المفاهيم الاقتصادية وقواعدها الليبرالية إلى منصّات للتّأهب الأدبي، بنت الشّعرية قواعدها عليها[1]، فتجلّت العلاقة التناظرية بين الاقتصاد والأدب ككل، والرّواية بوجه خاص؛فأضحى الجنس الأدبيّ مؤسسة اقتصادية تشتغل على الشّعرية أو الأدبية ذات القيمة المضافة، وبما أنّ الرّواية أكثر المؤسسات السّردية نجاعة واستقطابا للقراء وذات مردودية قرائية عالية "un fort audimat" فقد استحوذت على جميع أسهم الشّعريات الأخرى باسم الاندماج المؤسساتي في وقتٍ تقلصت هوامش الرّبح في بورصة القراء للشّعر مثلا وللمسرح أيضا، والأشكال الكتابية الأخرى، وكما لحظتم وظفت السّرد الاقتصادي من خلال مصطلحاته، لأعبر عن مدى الارتباط الوثيق بين الأجناسية والاقتصاد اللّيبرالي الذي يقوم على الرّبحية "le profits" التي أفضت فيما بعد إلى "العولمة" وهيمنة الأنموذج الغربي على جميع الأصعدة في العالم كما هيمنت الرّواية على الأجناس السّردية وغير السردية قاطبة، فانهارت قيمة أسهم الكثير من الأشكال السّردية كالقصّة القصيرة التي تحولت إلى جنس هامشي، والشّعر كذلك الذي لم يعد

---

(1) Christine Baron, introduction économie setlitté rapture contracte، conflits، perspectives, épistè moctritique org.

ذا ربحية جمالية ، في ظل غزو الرّواية للفضاءات الإبداعية، وعزوف المؤسسة النّقدية والقرائية عن الحديث عنه لأنّه تمثيل الماضي المتحجر والنّخبوي، فكان عزاء الشّعراء الوحيد التّحول إلى روائيين مزيفين وملحقين، وطبعا نستثني البعض الذين برزوا في الرّواية أمثال الرّوائي الياباني "يوكيوميشيما yukio Mishima".

عندما تحدّث "تودوروف" على أنّ النّص الأدبي يهشّم الضّوابط التي تحدّد نوعه، ومن ثمّة لا يمكن حصره في نوع معين، نتيجة مبدأ التّوسع، وبالتّالي تسير نظريّة الخطاب الأدبي إلى الاندماج في نظرية عامة للخطابات[1]ولم يتنبّه إلى مسألة حضور التّصور الاقتصادي للمسألة الأدبية فالعولمة مشروع ثقافي وأدبي أيضا ترنو إلى تقديم النّص /الأنموذج أو بالأحرى الجنس الأنموذج الذي يقاوم التّقليد ويحاكي بالقوة كل موضة قابلة للاستهلاك، وهنّا الرّواية كبديل اقتصادي وليس بديلا فنيا فقط، فأخلص إلى طرح سؤال الذّاكرة الذي طرحته "إيزابيل دوني" بالنّسبة للرّواية، حيث كل جنس له ذاكرة وكلّما تعززت العناصر المشكلة لها تعززت هويته، أي الجنس الأدبي واستقرارها كفيل باستمرار الجنس الأدبي[2].

لقد تشظّت ذاكرة الرّواية، ولم تعد تستجيب للعناصر "الذّاكريّة MEMORESQUE "، وإنّما أضحت مستباحة لهذه التّرددات الخارجيّة، وإكراهات الجغرافيات السياسية والاقتصادية والمعرفية المعقّدة، فاستدعت نمطا ذاكريا مميزا يقوم على معاداة الميراث الذّاتي أو الخصوصي، والانقطاع عن التّاريخ الهويّاتي الفنيّ، فتذوب في تجربتها الكتابيّة المفتوحة على المختبر النّصي، يكون القارئ الأدبي ذاكرتها المتبقية إذا كانت له خلفيات قرائية لموروثها الكلاسيكيّ، والدّليل أنّنا تقرأ نصوصا تحمل فقط الجانب الفيزيائي للرّواية "الحجم خصوصا" أمّا بقية عناصرها فهي مستحدثة، فكان على الرّواية البحث دوما عن الوضّعيات

---

[1] ينظر: تزفيتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 16.

[2] ينظر: عبد الرحيم جيران، هل للرّواية ذاكرة إجناسية، القدس العربي، www.alquds couk

الكتابية الجديدة التي لا تؤصل جذورها، وإنّما تواكب تحولات العالم السّريعة، ولهذا أطرح إشكالية الجغرافية والرّواية، وعندما أتحدث عن الجغرافية لا أكتفي بالموقع وإنّما بالإنسان أيضا.

يؤكد الباحث "هنري إلهاي" بأنّ الإنسان عنصر أساسي ضمن العناصر المكونة للمركب البيو جغرافي والمؤثر فيه[1] وأقترح بديلاً للمصطلح "البيو جغرافي" وهو"الجيوروائي" في دراسة جنس الرّواية عبر محطات هي:

– تحديد نوعيّة العلاقات التي تربط الرّوائية بالعناصر المكونة للتركيبة الجغرافية السّياسية والاقتصادية والمعرفية؛ أي الفضاء الكلي الخارجي والمجال النّفسي المتمثل في ذات المبدع ومكوناتها المعرفية، والثقافية والشّخصية، أي الفضاء الكلي الدّاخلي.

– تحديد الرّواية وفق تقنية التمثيل الجغرافي للسّرد،للوقوف عند خريطة السّرد الرّوائي على التقريب فمن البديهي أنّه يمكن للنبتة أن تعيش وتتطور إلّا في إطار تعامل وطيد مع عناصر المحيط الخارجي والباطني كذلك الرّواية، فسلوك الكتابة مرتبط بالباطني،وهو ذات المبدع ورصيده الثّقافي وتكوينه النّفسي والمحيط الذي يحدد طبيعة هذا السلوك، فثمة إذا:

– جغرافية الموقع وهي البيئة بمفهومها الشّامل

– جغرافية النفس والعقل وهي التّركيبة النفسية والمعرفية للمبدع

تدخل الرّواية في علاقات مع الأشكال السّردية وغير السّردية (السينما مثلا) لتكون مجتمعًا حيا متطورًا في الزمان والمكان تجمعه الرابطة القرائية. كما تفعل النبات التي تدخل مع الأحياء الأخرى وتجمعها الرابطة الحياتية "Biocénose"[2]. فالقارئ هو التّربة التي تحتضن الرّواية كعمل خام بعد الإنبات "Germination" ثم التّوريق "feuillaison" هنا

---

[1] ينظر: عبد السلام تشاح، جغرافية البنات، نقلا عنه، إفريقيا الشّرق المغرب، ط1، 1990، ص7.

[2] ينظر: عبد السلام تشام، جغرافية النبات، ص 6.

القراءة التّذوقية، ثم الإزهار "Floraison"، وهنا القراءة الواعية وأخيرا "الإثمار" "Fructification" أي القراءة التّأويلية.

إنّنا تارة تفسر الأجناس من زاوية اقتصادية، وتارة أخرى تمثلها من زاوية بيولوجية، وكلاهما يؤسّس لتصور جديد غير مطروح من قبل، لنصل إلى أنّ سلطة القارئ احتوت الجنس الأدبي والنّص وليس هناك أعلى سلطة منها: نعم، لكل روائي أسلوبه الخاص، وقد عبرت الرّواية الجديدة عن ذلك، التي ترفض "القولية" وموضوعيا، وحتى صفته عبر مخزونه الثقافي والقرائي، ومن ثمة يتحدّد نوع النّص من التربة –وأقصد القارئ–التي غرس فيها واحتضنته؛ وفي هذه التّرسيمة توضيح لذلك:

القارئ ← النّص الخام ← الإصدار ← القراءة التّذوقية ← القراءة الواعيّة ← القراءة التأويلية

التّربة ← النّبتة ← الانبات ← التّوريق ← الإزهار ← الإثمار

تذكرنا "البيوجغرافية" أنّ النّبتة ذاتها تتغير تشكيلها جراء المناخ أو طبيعة التّربة، والشّيء نفسه ينطبق على النّص الأدبي، وإلاّ يموت ويختفي.

أعود إلى مسألة الرّوائيين المزيفين الملحقين أو بالأحرى المقنعين لأذكر أنموذجا لطالما اهتم الباحثون الجزائريون والعرب عموما وأعني الأعمال السّردية للكاتبة "أحلام مستغانمي"، حيث كتبت نصوصا شعريّة ذات كثافة إيقاعية عالية التردّد في سرد روائي، إذ

لم ينتبه أحدٌ من مسألة دراسة نصوص الرّوائية –بتحفظ مني–من زاوية إيقاعية، لأنّ فيها مساحات شعرية غطت الفضاء النّصي تقريبا والسّؤال المطروح لماذا؟

أحلام مستغانمي شاعرة وكاتبة خواطر، وفي ظل انحصار الشّعر جماهيريا، وقد فسرت ذلك من قبل عن الأسباب الموضوعية لذلك، لجأت إلى الرّواية كتعويض اضطراري على تراجع المشهد الشّعري، عربيا وحتى عالميا، بعدما أضحت الرّواية موضة المرحلة، فقامت بتوليفة بين بقايا الموروث السّردي للرّوائي "مالك حداد" وموروثها الشّعري، أفضت إلى كتابة هجينة، شوّهت المشهد الرّوائي، وأعطت للمد الشعري فضاءً جديدًا، يمارس وجوده ممتدا طولا وعرضا، فغاب الحكي وحضر الشّعر من خلال توظيف لغة بارعة الوصف في مقابل انتكاسة السّرد الرّوائي.

ونظرا لحالة الانبهار بالتّوظيف الكثيف للصّور الشّعرية واللّغة الغوائيّة، فقد احتلت قلوب القراء وحتى الباحثين مولعين بهذه الكتابات السّطحية والبوحياتالتي تفتقد إلى الخصائص الجوهرية لفن الرّواية، وقد قرأنا رأيا لصاحبه الباحث "صلاح صالح" يؤكد بأنّ وجود الشّعر في الرّواية أمر طبيعي، ونوع من تحصيل الحاصل[1]. وهذا ما يخرج عن روح الرّواية التي عمادها السّرد الحكائي وليس تباريح الشّوق والهوى.

أخشى من مرونة الرّواية أن تتحول إلى مجرد مسمى "رواية" تخضع لقوانين الاقتصاد ولرّبما إذا عاد الشّعر إلى مجده الضائع –وهذا مستبعد–ويكثر الطلب عليه سيخوض "واسيني الأعرج مثلا" في كتابة الشعر وسينشر الدّواوين بدل الرّوايات؟ !

[1] ينظر: صلاح صالح، سرديات الرّواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 224.

14- الرّواية والإيديولوجية:

هل هناك رواية دون خلفية إيديولوجية؟ سؤال مطروح على المشهد النّقدي الغربي والعربي بإلحاح على الرّغم من وجود عملية تأصيل النّص الأدبي ككل ضمن المنجز اللّساني، وفصله عن أية ممارسة سياسية أو اجتماعية أو تاريخية[1].

والإيديولوجية أم علم الأفكار حقل لنظام فكري ما اتفق عليه مجموعة أفراد، فتشير إذًا «إلى الطّريقة التي يعيش بها البشر أدوارهم في المجتمع»[2]. كما تشير أيضا إلى «الطّرائق التخيّلية التي يعايش بها البشر عالمهم الفعلي»[3].

إذا كان الفعل الإبداعي فرديًا، فإنّه مرتبط بالوعي الجمعي، أي كل وعي فردي مشدود إلى مجموع البنيات الشّاملة[4]، وبالتّالي لم يخف "لوكاتش"G. Lukas العلاقة العضويّة بين الأعمال الإبداعية والبنيات الاجتماعية، وقد تعمق "لوسيانغولدمان" في هذا الشّأن، حيث حاول أن يفهم الإنتاج الثّقافي فهما سوسيولوجيا بعيدا عن الآلية[5]، فتتحول الإيديولوجية بفعل المتخيل إلى وهم "illusion، حيث يحوّلها المبدع في نظر " بيير ماشيري" إلى شيء مختلف، يمنحها شكلا وبنية متميزة[6]، لأنّ الإبداع يسير بمقتضى الوجدان في قاعدته.

لابدّ عند دراستنا للرّواية وعلاقتها بالإيديولوجيا أن نخرج من فكرة الصّراع الطّبقي التي أكدت عليها الماركسية وبالتّالي نتجاوز التّصور السّائد عند الكثير من النّقاد بأنّ الرّواية

---

(1) ينظر: تيفينساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزّاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص8.

(2) تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، ص24.

(3) المرجع نفسه، ص26.

(4) ينظر: محمد خرماش، إشكالية المناهج في النّقد الأدبي المغربي المعاصر، مطبعة أنفو- برانت، فاس، المغرب، ط1، 2001، ص9.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص17.

(6) ينظر: تيري انجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، ص26.

الواقعية وبالخصوص الواقعية الاشتراكية هي المحمول الرئيس لفكرة الإيديولوجية، فهذا التّفكير قاصرٌ وغير دقيق بالمرة.

كل إبداع إيديولوجيا، ولكن على غير ما نعتقد به، وهذا ما أشار إليه "ماشيري" فالأدب «مرتبط بالإيديولوجية لا بقدر ما يقوله، وإنّما بقدر وما لا يقوله»[1]. وأنّ المبدع مجرد محوّل للمادة الإيديولوجية[2]، وبالتّالي ينطلق منها، ثم يختفي تاركا النّص ينتج دلالته عبر صوت القارئ، وحضوره الفكري المعرفي والتّاريخي والثقافي في إنتاجية مستمرة ودائمة مادام هناك قراءة.

ألح "رولان بارت" "Roland Barthes" على اجتماعية الرّواية " le Roman est un acte sociabilité" ومن ثمّة لابدّ أن نتجاوز انحصار الإيديولوجية على الرّواية الواقعة الملتزمة، فعندما نستحضر الإيديولوجية في الرّواية فإننا نستحضر الأفكار والمثاليات " les idées et les idéalités" * كمنتج سوسيو اقتصادي، وليس كيف السّبيل إلى هيمنة طبقة على أخرى، وبالتّالي «تدلّنا الإيديولوجية على الطرائق الخيالية التي يختبر الناس بواسطتها العالم الواقعي»[3]، وهذا ما تفعله الرّواية.

يؤكد الباحث"ايجلتون "TerryEagletons" أنّ الحقل الجمالي وسط الإيديولوجيا فعّال لاعتبارات عدّة منها:

أ- إنّه تصوري، ومباشر وفوري ومقتصد.

ب- يعمل على الأعماق الغريزية والوجدانية.

---

[1] ماهر شفيق فريد، ما وراء النّص، ص59.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

*عد إلى مقال :idiologie et littérature "للباحث"Vincent berthelier المنشور في مجلة "critique communiste " في موقع :www.contre temps.eu

[3] تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجية، تر: فخري صالح، م. العربية للدراسات والنشر ص13.

ج- يلعب على السّطوح الفعلية للإدراك، وحسن توظيف اللغة وإيماءاتها[1].

وكلّ هذه العناصر تحمّل الرّواية على جعل نفسها طبيعية وتقدم نفسها بوصف بريء إيديولوجيًا بطرائق لا تتوافر سهول في الحقول الأخرى كالحقل السّياسي[2].

تتعامل الرّواية مع الواقع وفق قوانين إنتاجها، وليس وفق قوانين الإيديولوجيا والتّاريخ، لأنّ هدفها السّمو بالقارئ إلى مستويات الإدراك غير المتوقعة، فهي ليست معرفة ولا تاريخ ولا إيديولوجيا، وإنّما «نسيج من المعاني والإدراكات والاستجابات الملازمة لها في إنتاجها التخيلي للواقع»[3]. وعبرها ندرك ونحس كما يقول "ألتوسير"[4].

ولنفهم هذه الحقائق نستعين بمقارنة بين روايتي "المصابيح الزّرق" لحنا مينه ورواية "الزّلزال" لطاهر وطّار، فالأولى تناولت ظاهرة الحرب، حيث تشير أحداثها إلى حرب 1939 واصفا حي القلعة الذي تدور فيه أحداث الرّواية والعلاقات المشبوهة بين الشّخصيات والاستعمار، وحضور ثنائيّة النّضال والانتهازية في آن واحد.

تبدو شخصية "فارس" تائهة، وذات تأثير مزدوج تجاه القارئ، فهي تارة مستفزّة لمشاعره وتارة أخرى مستجديّة شفقته، ينتهي بها الأمر إلى الموت بعد انتهاء الحرب.

أمّا في رواية "الزّلزال" فالشّخصية الرئيسة المدعوّة "بو لرواح" العائدة من المهجر إلى وطنها، وتحديدًا مدنية قسنطينة، ليست لتسهم في بناء الجزائر الجديدة التي تخلصت من الاستعمار، وإنما لاستباق قرار السّلطة توزيع الأرضي على الفلاحين، في مفكرتها برنامج مضاد لإفشال ما نوت عليه السّلطة.

---

(1) ينظر: تيري انجليون، النّقد والإيديولوجيا، تر: فخري صالح، ص17.

(2) المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

(3) م. نفسه، ص18.

(4) م. ن، ص.ن.

بموت "بولرواح" مجازًا في المضمر النصيّ ومعه الماضي الاقطاعي البليد والرّجعي في مقابلانبعاث الشّخصيات الأخرى في وعي تقدمي كشخصية "عيسى" الذي أصبح اشتراكيا ونقابيا يدافع عن حقوق العمال وشخصية "الطّاهر" التي أصبحت ضابطا ساميا، وتحوّلت شخصية "عبد القادر الغرابلي" إلى أستاذ.

إنّنا عندما نقرأ العملين نلحظ ذلك التّفكير الإيديولوجي في رواية "الزلزال"الذي يحرك الأحداث، وهو متلازم مع الخطاب السّلطوي في ذلك الوقت، مع النّمو المتعاظم لأطروحات اليسار عند النّخبة المفرّنسة والمعربّة على حد سواء، وقد طغت الإيديولوجيا /الظّاهرة في السّرد الرّوائي عندما وظفها "الطاهر وطار" توظيفا نزوعيا"، حيث تدفع الشّخصيات إلى تبني سلوكات محددة من خلال تزويدها بأهداف واضحة لا تخرج عن تصوره العام، وبذلك كان نصّه مسرحا لإيديولوجيتين هما:

أ- **الإيديولوجية الرّجعية أو المحافظة:** أي بقاء الأمور على حالها وقوامها الخرافة[1].

ب- **الإيديولوجية الثّورية أو الراديكالية:** أي تغيير الأمور بطريقة جذرية في النظام القائم وقوامها العقلانية[2].

في رواية "الطاهر وطار" تعبير عن وجهة نظر السّلطة، وبالتالي فهي امتداد للمنجز السلطوي الشّعبوي فلا تملك زمام أمورها، وليست في حالة مواجهة مع خطاب الحكم القائم، ومن ثمّة تنتمي إلى سردية خطاب "الدعائية" "propaganda" التي تستثمر في الانفعالات القوية لتدفع النّاس إلى تبني أطاريح النظام السّياسي. بينما في رواية "مصابيح الرزق" سمو للمحتوى الذي لم يخضع للدّعائية ، مع العفويّة في الأداء الجمالي للسّرد الذي يخضع لنسبية الوقائع الاجتماعية كما يؤكد عليه "ميرتون"[3]، ومضبوط فنيا وليس للمطلق الايديولوجيّ ،

---

[1] ينظر: نبيل محمد توفيق السملوطي، الإيديولوجيا وقضايا علم الاجتماع، دار المطّبوعات الجديدة للطّباعة والدّراسات والنّشر، مصر، ط1، د.ت، ص34.

[2] المرجع نفسه، وص نفسها.

[3] ينظر: نبيل محمد توفيق السملوطي، الإيديولوجيا وتضامنا وقضايا علم الاجتماع، نقلا عنه، ص47.

بخلاف القطيعة التي لمسناها في رواية "الزلزال" التي جاءت مصطنعة لأنّها تتعارض في تقديمها للمجتمع الجزائري على أنّه ينشد التّجانس، والواقع يقوم على التباين ،ولذلك يتصور الرّوائي "الطاهر وطار" نفسه من الصفوة الحاكمة التي تلعب دورا مباشرًا وغير مباشر في الحكم، في حين الرّوائي "حنامينة" ينتمي إلى الصّفوة غير الحاكمة، أي لا يسعى إلى لعب دور رئيس في نظام الحكم، وإنّما مرافقة البسطاء لفهم ما تبقى من المجتمع، أي الطّبقات الدّنيا أو اللاصفوة "[1] وبالتّالي كانت الرّواية المينيّة أكثر صدقا فنيا وأعمق من الكتابة الوطّارية التي تطورت فيما بعد–رواية الحوّات والقصر خصوصا–، بعدما أدرك الطاهر وطار أنّه ضحيّة مشروع حكم استعجاليّ كان من أدواته دون وعي منه،فانتقل من خانة الصّفوة الحاكمة إلى خانة الصّفوة غير الحاكمة، أي من مثقف السّلطة إلى مثقف مأزوم وجوديا مع بروز إحالات على التّصوف وأسئلة التّجريد في أعماله الأخيرة ، وهو في وضعية البحث عن الذّات.

إذا كانت "إيديولوجية اليسار" منحصرة في الألّفية الجديدة على بعض الكتابات الراديكالية فإنّ الواقع الإبداعيّ بصفة عامة والرّوائي بصفة خاصة أفضى إلى التّشظي الإيديولوجي بانبثاق إيديولوجيات شتّى لا تخرج عن التّفكير الليبرالي وعولمة المفاهيم، فالباحث الأمريكي "رينهارد بنكس"«يذهب إلى أنّ عصر الإيديولوجية بدأ مع تحطيم التنظيم الإقطاعي، وظهور ثقافة التّنوع وتعدد الأفكار والآراء»[2].وفي ظل ثورة الأفكار التي يعيشها الغرب نجد أكثر من إيديولوجية بخلاف الوطن العربي المتخلف إيديولوجيا، لأنه متخلف ثقافيا واجتماعيا، حيث المشهد الرّوائي العربي محصور بين الثّابت والإقصاء يسرهما المركز؛ أي الحدائق الخلفية السّياسية في أغلب الأحيان، وطبعا نستثني بعض الكتابات الباحثة على التنوع كنصوص الرّوائي المغربي "إبراهيم شكري" والرّوائي المتألق "إبراهيم

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص65.

[2] ينظر: نبيل محمد توفيق السلموطي، الإيديولوجيا وقضايا علم الاجتماع، نقلا عنه، ص 27.

الكوني" الذي عد من أهم الرّوائيين العالميين في العصر الحديث وفقا لمجلة "لير" الفرنسية، الذي كسر فكرة أنّ كلّ ما هو غير مركزي فهو مبتذل عبر إحياء ثقافة الطوارق، ومتخيل الصّحراء ومن ثمة التنوع الثقافي.

لقد عانت الرّواية العربية من تلك الرؤية السّياسية للكتابة، فكانت أغلب الرّوايات العربية مجرد تقارير سياسة كما يقول الرّوائي "إبراهيم الكوني"[1] في ظل الفهم الخاطئ للكتابة الإبداعية، فالرّوائي لابد أن يكون مشاهدًا ويحيا مشاهدًا ولا يشارك في اللّعبة[2]ويترك النّص طليقًا لا حدود له، فلا يمكن للرّواية أن تكون بديلا للخطاب الأيديولوجي الصرف وفي الوقت نفسه هل يمكن أن تكتفي الرّواية ببعدها الفنيّ فقط؟،وهل هناك مبدع دون خلفية أيديولوجية؟؟.

إذا كان "إبراهيم الكوني" يجزم بأن "الإيديولوجيا" تنتج الطّواغيت أو الشّمولي فكرا وحكما وتصورا، فإنّ العولمة أنتجت "الميديولوجيا" "médiologie" ،فماذا نقصد بالميديولوجيا؟

---

[1] عبد الرحمان المري، في الفنون، إبراهيم الكوني في حوار، موقع Sagya.com

(3) ينظر الموقع نفسه.

15- عناصر المتخيل في الرّواية:

أ. الشّخصية "Personnage"*:

لا بدّ أن نشير إلى ذلك اللّغط فيما يخص الشّخصية في الرّواية، حيث الدّرس النّقدي العربيّ لا يفرق بين الشّخصية ككائن ورقي ومتخيل، والشّخص ككائن واقعي وحقيقي يعيش بيننا حقيقة أو عاش في مجتمعه مرتبطا بزمان ومكان ما.

يؤكد الباحث "ألبير ثيبودي" "Albert Thibaudet" أنّ الرّوائي الحقيقي هو الذي يخلق شخصياته من خلال حياته **المحتملة**، لأنّ عبقرية الرّواية تمكن في أن نعيش المحتمل "Vive le possible" وليس أن نعيش الواقع[1].

صحيح أنّ الشّخصية الرّوائية تبنى انطلاقا بين الواقع لتوهمنا بأنّها موجود "L'illusion d'exister"، والإحساس بذلك ولكنّها تبقى صورة ذهنية وتمثيلا للشّخص الحقيقي في خيال الرّوائي، تعيش في مجتمع الرّواية مسهمة في إثراء أحداثه، وعندما نتحدث عن الصّورة الذّهنية، فإنّ الرّوائي سيصنع لها مخرجا خاصًا بها، لن نكون صورة انعكاس واقع في ذهنه، ولكنّها صورة من الواقع المسموع أو المرئي[2]، وذلك في نسق خيالي خاص.

إنّ أكبر إنجاز للرّواية هو فكرة جمالية الإيهام في نظر "وولف" "Wolf"[3] وبالتّالي لابدّ أنّ تظهر الشّخصية بشكل مقنع تنفي عنها أي شك في عدم وجودها الفعلي، والحقيقة

---

* Persona بمعنى القناع

(1) Voir : le personnage de Roman www.site.magister.com

(2) ينظر: سمير أحمد معلوف، الصّورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى) مجلة جامعة دمشق، المجلد26، العددان الأولو الثاني، 2010، ص 155.

(3) ينظر: مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، نقلا عنه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012، ص116.

أنّها إنشاء مصطنع[1]، حتى لو كان لها امتدادات في الواقع، لأنّها اكتسبت بطاقة دلالية جديدة في إطار مشروع الرّوائي.

كان لفيليب هامون "Philippe Hamon" تصورًا خاصا للشّخصية، فعرض ثلاث فئات لها هي:

1- **الشّخصيات المرجعيّة**[2]: وهي شخصيات مُنَمْذَجَة كالشّخصيات التّاريخية كالأمير عبد القادر والشّخصيات المجازية كالحقد والكره مثلا ، والشّخصيات الاجتماعية كالعامل أو الفاسق مثلا.

وقد ألحق الباحث "فيليب هامون" هذه الأصناف بالمرجعية لأنّها ذات معنى ممتلئ وثابت ومحددة ثقافيا[3].

تحيل الشّخصيات المرجعيّة إلى ما هو خارجي ومعلوم، ولكن عندما نتحدث عن الشّخصيّة التّاريخية، فإن الرّوائي سيحتفظ بالسّمة التاريخية الملازمة لها، ورمزها التّاريخي ؛أمّا بقية وجودها في الرّواية، فهو مصطنع لكي تتكيف مع النّسق العام للرّواية، ولذلك لا ننتظر من الرّوائي أن يكون أمينًا في استحضار الشّخصية التّاريخية، فهذا ليس دوره بالمرة لأنّه يمارس الانتقائية، خدمة لأجندة فنية أو أيديولوجية ما.

2- **الشّخصيات الإشاريّة***: غالبًا ما تأخذصوت[4] الرّوائي الذي يقوم بعملية تمويه عبر السّارد، وطبعا من الصّعوبة بما كان تحديد من المتحدث باسم الرّوائي.

---

[1] ينظر: سليفي باترون، الرّاوي، مدخل إلى النظرية السّردية، تر: أحمد السماوي وآخرون، دار سيناترا، معهد تونس للترجمة، ط1، 2017، ص350.

[2] ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، دار كريم الله، الجزائر، ط1، 2012، ص 29.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

* Personnages référentiels

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص30.

3- الشّخصيات الاستذكارية*: تقوم هذه الشّخصيات بنسج شبكة من التّداعيات والتّذكير داخل الملفوظ[1]، وطبعا عبر تقنيتي الاسترجاع والاستدعاء، دورها تنظيمي وترابطي.

إنّنا أمام مواصفات غير قارة، حيث يمكن لأيّ صنف من هذه الأصناف أن تتناوب فيما بينها في عالم الرّواية. نعود إلى الشخصية الإشارية أو الواصلة وأعني هنا السّارد " le narrateur" وليس الرّاوي المرتبط بالمنجز الحكائي التّقليدي وليس بالمنجز السّردي الحداثي، لأوضح أمرا هاما بأنّ السّارد لا علاقة له بالرّوائي، فلا يمكن في أية رواية ما استدعاء سلطة تقع خارج الكتاب نفسه كما يقول "بريسي لوبوك"[2] ومن ثمة مخطئ من يعتقد بأنّ السّارد مفوّض الرّوائي، وإنّما «تقنية سردية صنعها الرّوائي وطبقها بشكل واعٍ»[3]. في نظر "دوليزال" doulysal، وهذا السّارد هو مؤلف ضمني بوصفه واصفا للمظهر المادي والمعنوي للشّخصيات، وناقلا للمشاهد والأحداث ومراقبًا للأفعال والأقوال داخل الرّواية يستدعي قارئا ضمنيا أي محتملا، الذي يجسّد منطق النّص المتخيل، وليس كما تصوّر الكثير من النّقاد العرب أنّه مفوّض القارئ الحقيقي، لأنّ النّص الرّوائي يستدعي بناء معناه وليس الكشف عنه وهذا ما ذهب إليه "آيزر"، فكل قراءة تشيد لما لم يشيّد بعد،وبالتّالي لا يمكن فهم الرّواية إذا ما لم نستوعب خطاطة "شاتمان"F.S .chatmanوهي:

---

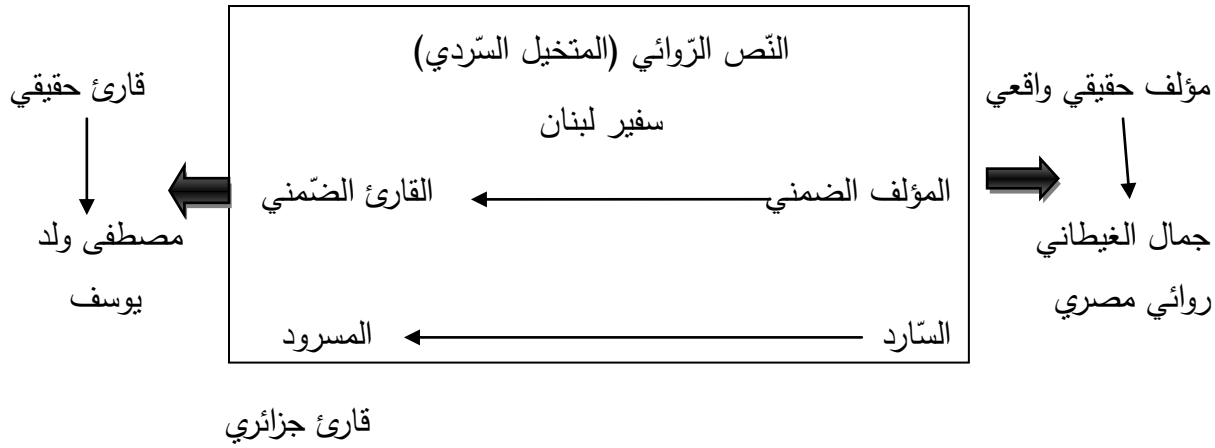
* P. anaphase

[1] ينظر: فيليب هامون، سميولوجية الشّخصيات الرّوائية، ص 31.

[2] ينظر: سيليفي باترون، الراوي، ص 29.

[3] سيلفي باترون، الراوي، مدخل إلى النظرية السّردية، تر: أحمد السّماوي، ص 78.

- Ilya de la polyvalence dans le personnage



لا بدّ أن نقرأ الشّخصية الرّوائية من منطلق أنّنا نتعامل مع المحتمل وليس مع اليقين، فعندما نجد السّرد بضمير المتكلم كما هو الشّأن في رواية "نجل الفقير" أو أي عمل آخر فعلينا أن لا نسقط في مطابقة صوت السّارد بصوت الرّوائي، لأنّ معظم الرّوايات بضمير المتكلم هي سير ذاتية زائفة، أو لا علاقة لها بالسّيرة الذّاتية في نظر الباحثة "مونيكا فلوردنك"[1].

نسأل أنفسنا عن وظيفة الشّخصية الرّوائية، فنجد أنّها:

أ-فاعل الحدث: ففي كل عمل روائي يكون هناك تضارب للقوى المتعارضة، وبالتّالي تجسّد الشّخصية قوة ما[2].

ب-إدراك العالم: يدرك القارئ من خلال العالم وما حوله وما يدور من أفكار وآراء متعارضة، ومتضاربة في آن واحد[3].

لابدّ أن نشير إلى ذلك الخلط في المقاربات مع الشّخصية الرّوائية، حيث هناك التّفسير النّقدي السّطحي أو المدرسي المبتذل الذي يقسم الشّخصية إلى محورية أو مركزية

---

[1] ينظر: مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السّرد، ، تر: باسم صالح حميد، ص178.

[2] ينظر: عامر غرابية، الشّخصية الرّواية، نقلا عنه، موقع maamri-ilm2010,yoo7.com

[3] ينظر: المرجع نفسه

وشخصيات ثانوية، وهنا سقط بعض النّقاد في تسمية الشّخصية الرئيسة بالبطل "Heros" متصوّرين أنّها تحمل صفة البطولة، وهذا غير وارد في النّقد الجديد، فليس البطل هو الشّخصية التي لها حضور دائم وقوي في النّص، وإنّما تصنع صفة البطولة كما هو في الملحمة وليس في الرّواية. أمّا الطّرح النّقدي الكلاسيكي تجاه الشخصية، فيتمثل في تتبع وصف الوضعيات النّفسية والاجتماعية والمورفولوجية لها وقد تدعّم هذا الطّرح من خلال الرّواية الواقعية والنّفسية فتشكلت لدينا أبعاد أو وضعيات الشّخصية وهي:

أ-**البعد الجسدي أو المورفولوجي:** يصف الرّوائي الوضعيات الجسدية من خلال الهيئة الجسمانية ككل.

ب-**البعد الاجتماعي:** نقصد الانتماء الاجتماعي أو المهني أو الطّبقي ،وكلّ ما يتعلق بالهندام والسّلوك الاجتماعي.

ج-**البعد النّفسي:** كلّ ما يختلج في أعماق الشخصية من مشاعر وهواجس أي العقل الباطن، ومبطنات النّفس ومنبهات الوجدان.

د-**البعد الفكري:** أي الانتماء الفكري للشّخصية أو الايديولوجيّ

وهذه الأبعاد المعروف عند الجميع -وأسميها وضعيات وليس أبعادًا-تؤسس للشّخصية الروائية دورًا محددًا لها، وقد أختزل ذلك النّاقد "محمد العباس" في قوله بضرورة طرح تفاصيل جسمانية وتصدير كم منطقي من المعلومات التي تلّمح إلى سماتها وهواجسها وخلفيتها المعرفية والوجدانية والتاريخية والثقافية مع ذكر السّياق الاجتماعي[1].

أعود إلى مسألة الشّخصية الرّواية لألح بأنّها ليس لها أية علاقة بالشّخص " une personne" وإنّما هي إشارة أدبيّة "signelitteraire" مرفقة بمؤشرات نصيةdes"

[1] ينظر: محمد العباس، الشخصية ومحلّها في الرّواية، موقع alquds.co.uk.

indices textuels" وهذه الإشارة غالبا ما تكون فارغة تكتسب هويّة ومعنى بالتّدرج الوصفيّ والحدثيّ في الرّواية[1]،فكل محرك للحدث في النّص الرّوائي هو الشّخصية أو العامل بغض النّظر أكانت كائنا عاقلا أم لا.

في تيار الرّواية الجديدة –وليست الحديثة– نسف للشّخصية الرّوائية التقليدية، حيث لم يعد هناك بطل بالمفهوم الوكاتشيّ، إذ الشّخصية الرّوائية فارغة من محتواها الانتمائي أو الهويّائي، فلا تحتمل لا الاسم ولا الوجه، فهي مجرد وعاء مفرّغ من كلّ معنى، ولذلك ففي الرّواية الجديدة[2] اهتمام خاص بالأشياءles objets، فهي أهم من الشّخصية، وهذا ما جعل الرّوائي "ألان روب غريبه" "Alain RobbeGrillet" يعلن بأنّه يشعر بالضّجر عندما يتحدث النقّاد عن الشّخصية فالإنسان فقد مكانته أمام الأشياء والسبب الآلة التي أفقدت الإنسان بوصلته ورؤية في نظر ريكاردو "Ricardou"[3] وكذا الحضور اللافت لقيم الأشياء كواجهات في مقابل اضمحلال الإنسان كقيمة ثابتة في مجتمع الماديات، فوصف الأشياء التي تؤثث البيت يغنيك عن وصف الذي يسكن فيه.

تتحوّل الشّخصية الرّوائية في تيار الرّواية الجديدة إلى مجرد كائن هامشي ووحيد، قوامها التّشيّء، في مجتمع انحدرت قيمة الإنسان، في ظل الثّراء المادي وانحدار العلاقات الاجتماعية.

إنّ أكبر ضعف يلاحق الرّواية العربية الحديثة والمعاصرة هو في رسم الشّخصية الرّوائية، حيث باستثناء بعض الأقلام المتفرّدة كنجيب محفوظ وإبراهيم الكوني وحنامينة وصنع الله إبراهيم، ونوال السّعداوي فإن جلّ الروّائيين العرب حديثهم ومعاصرهم فشلوا في

---

[1]Voir : le personnage comme Signe par « Emile Simonnet . Www Emile Simonnet. Free, Fr.

[2]Voir : Alain Robbe Gillet, pour un nouveau roman، cite par Johann, trumel. Cours français, ent-lfral.net.

[3] Ibid.

رسم شخصياتهم، فهي في معظمها سطحيّة، وغير واضحة الملامح، مقهورة، وغير منطقية في تعاطيها مع الأحداث وأداءاتها خجولة وغير مقنعة بالمرّة.

عندما نقرأ أعمال "دستيويفكي" نكتشف مدى الهزال الفني في نحت الشّخصية الرّوائيّة في المدونة العربية غالبا ، ففي رواية "الأبله" لدستيويفسكي" "Dostoïevski" نشعر بذلك العمق والتّشريح الفلسفي في تقديم شخصياته ووضعياتها النّفسية المعقدة مع تغليب حرية الشّخصيات على حساب حرية المبدع دون رقابة ذاتية أو اجتماعية، بالمقابل قلّما نجد ذلك العمق في الرّواية العربية بصفة عامة، والمغاربية بصفة خاصة، ولذلك لجأ الكثير من المبدعين إلى التّجريب ومحاكاة الرّواية الجديدة في رسم شخصياتهم تارة ، ومحاكاة الواقعية السّحرية التي تقوم على العجائبي والغرائبي، ولكن مازال الضّعف قائما ،لأنّ الرّوائي العربي في عمومه يمارس قمعًا على نفسه، وعلى شخصياته، مصطنعًا معروضاً سرديًا قابلا للقراءة، وليس للخلود.

هـ. الفضاء:

في الرّواية تمثيل للمكان، ضمن إستراتيجية الخطاب الرّوائي الذي يعيد إنتاجه، ولستُ في هذه النقطة لأخوض في البحث عن الفرق بين المكان "le lieu" والموضع "localité" والفضاء"espace" وما وقع فيه الباحث "غالب هلسا" بترجمة "كتاب شعرية الفضاء" لباشلار"Gaston Bachelard"بـ"جماليات المكان" التي كانت خاطئة في العنوان*، ومحاولة النّاقد الجزائري"عبد الملك مرتاض" الذي لم يضع المصطلح في دائرته الأبستمولوجية فرض كلمة "الحيّز"؛فوجدنا أنفسنا في دوامة فوضى المصطلح، والدّرس الغربي قد حسم الأمر منذ عقود.

*عنوان المؤلف:"la poétique de l’espace"

أولا وقبل كل شيء، كلّ منطلق للحدث لا بدّ أن يكون مرتبطا بمواصفات مكانية، ولكن هذا المكان/المرجع عندما يتم تأثيثه وفق رغبة السّارد ورؤيته، أو رؤية شخصية من شخصيات الرّواية يصبح فضاءً "espace" لأنّه مؤثث بالذّاكرة والخيال والإسقاطات النّفسية أو الذّاتية بعد تفريغه من مرجعيته الحقيقية جزئيا أو كليا، وبالتالّي يتأسس الفضاء كعلامة لغويّة خاصة، متجاوزًا الإطار المكاني الجغرافي العام.

تقوم دراسة المكان في الرّواية على مبادئ "علم الصّورة" "L'imagologie" لأنّه "انعكاس لكثير من الأفكار والمشاعر المؤثرة[1] في تشكيل صورة ما تجاهه، ومن ثمة يصبح ذلك الآخر الذي يدعي "مكانا" "فضاء" في ولادة جديدة، بعد أن تمّت مفضأته "spatialiser" مكتسبا بذلك بعدًا رابعًا هو البعد التّخيلي "une dimension fictive" ؛وعلى الباحث النّبيه أن يثريه ويشتغل عليه بثبات.

أتحسّر كثيرًا عندما أقرأ بعض الدّراسات العربية التي اختزلت الفضاء في المغلق والمفتوح، دون البحث عن تمظهر هذا العنصر الحيويّ في أشكال عدة هي:

أ-**الفضاء الهندسي:** لا نكتفي بالفضاء الهندسي الموضع الحسي والمرئي الذي أمامنا وقد سماه "حميد لحمداني" الفضاء النّصي، انطلاقا من أعمال "جيرار جنيت"[2]، وهو يشمل "شكل البضاعة" كالغلاف وتوزيع الفصول، والعناوين وإنّما الأبعاد الهندسية وهي:

1-النقطةle point: ونقصد بالنقطة الموضع في الفضاء وهو أصغر جزء في الهندسة، وغير قابل للتّفكيك[3]، فالكتاب يحتل موضعا في الفضاء التّجاري، مجرد بضاعة ليس إلّا.

2-الخطوط: وفي الرّواية يتم تقديم الخطوط وفق الضرورة الفنية والتّجارية معًا.

- المحيط "la surface" محتوى الكتاب، أي المساحة التي احتلها الرّواية[4].

---

[1] إبراهيم الشيلي، الصورولوجيا، شبكة جيرون الإعلامية https//geiroon.net.cdn.org

[2] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000، ص55.

[3] Voir : les dimensions en géométrie ,https://openclassrooms.com

[4] Voir : les dimensions en géométrie, https://openelassoom.com

- الحجم: "le volume" عدد صفحات الكتاب[1].

أشير هنا أنّ النّقطة هي البعد من درجة الصفر "la dimension a degré zero" ،أي المنظر العام والكلي للمؤلف.

في الفضاء الهندسي يتّضح كيف يقدم الرّوائي عمله من حيث اختياره للخط، وموضع علامات الوقف، وتنضيد فصول الرّواية، وكيفية تشييد نصه هندسيا، وصورة الغلاف والألوان المستعملة، وعدد الصفحات ونوعية الورق.

إذا كان الفضاء الهندسي ثابتا في الرّواية الورقيّة، فإنّه حي ومتحرك في الرّواية الرقمية، حيث لم تعد "الفضائية" حكرا على المبدع بل يشارك المتلقي في إنتاجها على مستوى المجال الافتراضي، ولذلك لم ينته النّاقد العربي إلى أن الفضائية "la spécialité" تجاوزت الطّرح التقليدي بالجانب الحسي للنّص الرّوائي أو الأقصوصي من خلال المستند الورقيّ إلى الافتراضي الهندسي المرتبط بالرقميّ.

- **الفضاء التخيلي:** لا أدري لماذا لم نثمن جهود الباحث "جون بيير غولدنشتاين" " Jean pierre golddenstein" في هذا المجال، حيث يعتبر الفضاء النّصي أو المتخيل عبر نظامه الخطابي الخاص مؤسسا لمرجعية لا تمثل ما هو خارج النّص[2]، وإنّما ما هو داخل النّص، فالشخصيات والأحداث تعطي تلك المصداقية الفنية للفضاء ، فعبرها يتمدّد أو يتقلص، غير عابئ بالهندسيات الجغرافيّة الثابتة والقارة، فمثلا عندما يختار روائي ما "مدنية الجزائر" كمنطلق لعمله، فهذه الأخيرة تفقد في الرّواية معالمها الفيزيائية الثابتة، ليتم إنشاء فضائها الحصريّ وفق معطى جديد، تتحكم فيه ذوات الرّوائية ورؤية السّارد نحوها، لأنّ وجودها في الرّواية ليس مجرد ديكور، وإنّما بنية لغوية تسهم في بنائيّة النّص مع البنى

---

(1) Voir, Ibid.

(2) Voir : Jean pierre golddenstien, pour lire le Roman, du Boeck-Du culot, Bruxelles/Paris, 1er éd 1986, p88, 89.

الأخرى كالشّخصية والزمن، المرتبطة أساسا برؤية السّارد الخاصة، أو شخصيّة من شخصيات الرّواية.

عندما بتحدث "غولدنشتاين" عن الفضاء المرجعي، إنّما يقصد المكان أو الجغرافية الطّبيعية الخام، لأنّ الفضاء في الرّواية لا مرجعية له، وهذا ذهب إليه الباحث "جون ويسجربر" "Jean Weisgerber" ،فالشّخصية الرّواية تخلق فضاءها على هواها، لأنّ الفضاء ما هو إلاّ انعكاس وتجربة فردية لها[1]، وبالتّالي وقع النّاقد "حميد لحميداني" في الخطأ المعرفي عندما لا يفرق بين الفضاء الهندسي والفضاء التّخيلي، فالأوّل مرتبط بالكائن، بينما الثاني مرتبط بالمحتمل.

لا ندرس الفضاء الهندسي من أجل إظهارها كيف تم تأطير فيزيائية الكتاب أو الرّواية في تقديمه للقارئ (المستهلك)، وإنّما كيف نستغله فنيا ودلاليا، فالنّص الرّوائي كاللوحة الزيتية كلّ عنصر فيها وإلاّ له دلالة جمالية أو فنية، ولكن بالمقابل لا نبحث عن دلالة "البياض" المتروك في الرّواية للضرورة التقنية والطباعية على أنّه ذو دلالة؟ !

لا تهمنا الطّبيعة الهندسية والفيزيائية للفضاء إذا لم يكن امتدادًا فنيا وجماليا للفضاء التخيلي، لأنّ هذا الأخير يحتويه في حقيقة الأمر، فحتى الهندسي قد يكون إيهامًا عندما يستثمر فنيا، فالفضاء في الرّواية له أربعة وظائف هي:

1-إيهام ثانوي فعّال في النّص، وواسطة عبر تتحقق الخصائص الفضائية في الفن الزمني"[2].

2-الأنواع الهندسية كالنقطة، الخط، المساحة والمسافة.

3-العلاقة بالفنون الفضائية كالرسم.

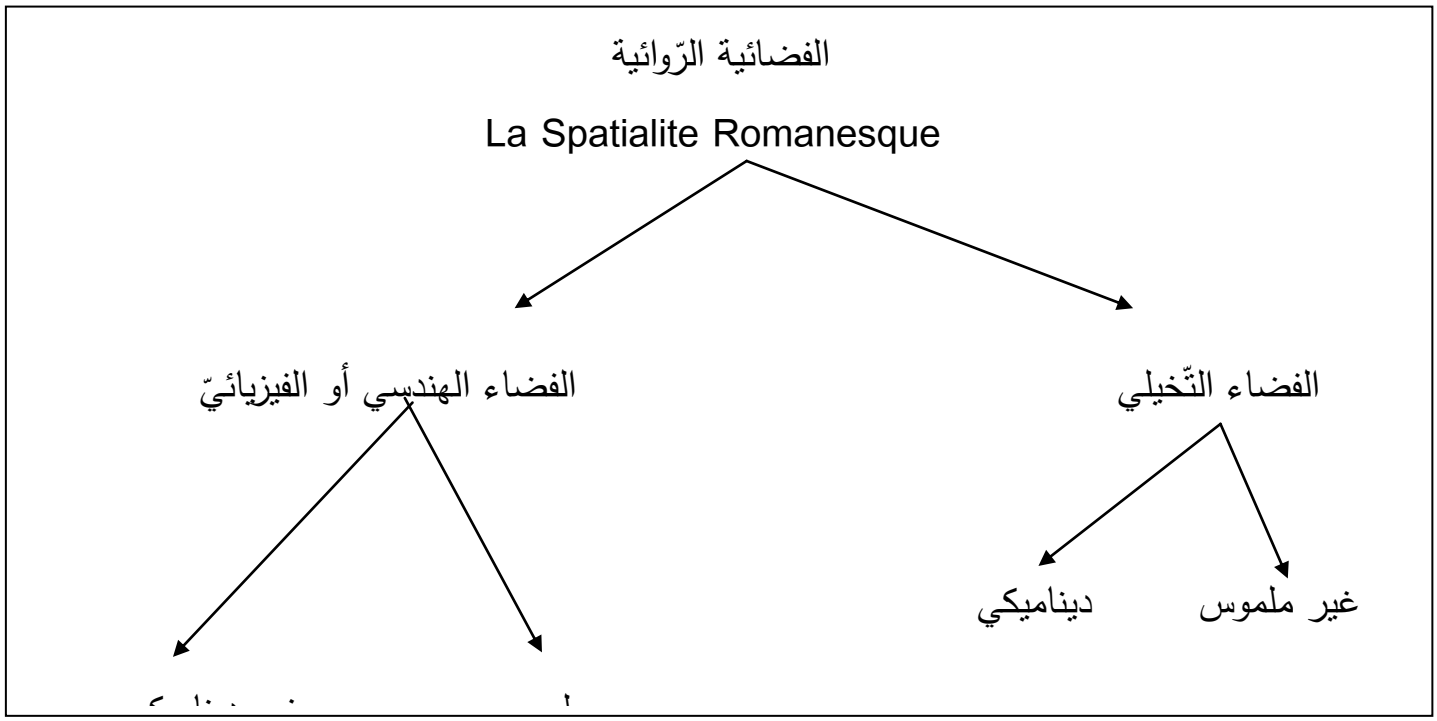
4-خلق المجال التشاركي بإدماج القارئ في علاقة ديناميكية مع النص[1].

---

[1] Voir : Jean Weisgerber, l'espace romanesque, éd, l'Age d'Homme، Lausanne, suisse 1978, p11

[2] جوزيف إ. كيسنر، شعريّة الفضاء الرّوائي، تر: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص30.

إذًا فالفضاء الهندسي في علاقته مع الفضاء التخيلي يشكلان الفضاء الرّوائي ككل، وعند دراسة الفضاء في الرّواية لا بدّ من تحديد العلاقة العضوية بينه وبين الشّخصية الرّوائية وإلّا كان الرهان خاسرًا؛وفي هذه التّرسيمة توضيح لذلك.



بين تخييلية الفضاء وهندسيته علاقة شعرية relation poétique " التي تسمح للقارئ في تكوين العالم الرّوائي[2]، وقد تجلى ذلك في الرّواية الرّقميّة، فالرّواية تبحث عن خلق مستمر للعالم، وليس تفسيره ، فها هو" كمال الرياحي" في كتابة "حركة السّرد الرّوائي و مناخاته" يصرّ على استعمال "المكان" بدل "الفضاء" عندما تحدث عن "المكان المرجع" في تحليله لرّواية "الحفر في الممنوع...في رواية التمثال لمحمود طرشونة" فيقول: «مثلت قرطاج الفضاء المرجع اختاره محمود طرشونة مسرحا لأحداث التمثال...»[3].وهنا يقصد "المكان

---

[1] ينظر: جوزيف إ. إكيسنر، شعرية الفضاء الرّوائي، ص30.

[2] ينظر: وليم راي، المعنى الأدبي، تر: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للتّ رجمة والنشر، بغداد،ط1، 1987، ص61.

[3] كمال الرياحي، حركة السّرد الروائي ومناخاته، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005، ص 98.

الجغرافي المشحون بالتّاريخ".charge de Histoire كمرجع وكمتخيل فهو "فضاء" ،ثم نفهم أنّه لا يفرق بينهما في قوله: «ولمّا كان المكان في أي عمل روائي لا يتحدد إلاّ من خلال علاقة الشخصية به...»[1]. ويقصد الفضاء الذي يتجاوز الوجود الجغرافي والهندسي، بوصفه "بنية" "Structure" أو مشتلة للدّلالة une pépinière sémantique، لأنّ الصّبغة التّخيّلية للفضاء تؤهله أن يتحوّل إلى ما أسمّيه "**ممكنات المعنى والهيئات التّأويلية**" ولذلك لا نتعاطى مع الفضاء كمكان، وإنّما كبنية تسهم في خلق ديناميكية ما وعندها فهي شخصية أوهكذا، ولذلك يعتبر كلّ من الناقد "جون ووسجربر" والنّاقد "جوزيف فروك" "Joseph Frank" من النّقاد الذين تجاوزوا تلك النّظرة القاصرة و الضيّقة على أنّالمكان هو الفضاء، بالإلحاح على لا مرجعية للفضاء وأنّه مجرد استعارة " L'espace comme métaphore" ؛ ولا تختلف هذه المقولة عن ما قاله "رولان بارت" "المدنية كالنّص" " La ville comme texte" وبالتالي تضاهي مرتبة الفضاء مرتبة[2] الشّخصية، ويشيّد كما تشيّد الشّخصية أو النّص ككل وأرى أن الفضاء تمثيل لزاوية من زوايا المكان ، أمّا بقية الزّوايا فهي محفوظة لدى المبدع ،يتصرّف فيها وفق رويته الخاصة وحاجات نصّه الفنيّة.

و .الزّمن:

لا يمكن أن نفصل الزمن عن الفضاء، فهو بنية هامة في المسرود الرّوائي أو الأقصوصي، وقبل التّطرق إلى مفهومه، لابدّ أن نشير إلى المصطلح في حد ذاته، فتارة نجد "الزّمان" وتارة أخرى "الزّمن" والحقيقة أن المصطلح المقصود في الدّرس النّقدي هو الزّمن أو بالأحرى "الزّمنية السّردية" "la temporalite narrative"، في حين "الزّمان" مصطلح نحوي مرتبط بالماضي والحاضر والمستقبل أي بالخطيّةtemps linéaire " ،

---

[1] المرجع نفسه، ص98.

[2] Voir : AntijeZiethen, la littérature et l'espace. www. érudit. org

بينما الزّمن السّردي مرتبط بالتّفاصيل الزّمنية أو الوقفية، وما هو مؤسس على القصديّة الزّمنية، والتّداخل الزمني "interférence temporelle".

عندما ندرس الزّمن في الرّواية لا يمكن بحال من الأحوال إبعاده عن بقية العناصر المكونة للمتن الرّوائي كالفضاء والحدث والشّخصيات، لأن الزّمن في تصور "لوك.ف.دوما" "Luc.F.Dumas" هو مقياس الحركة، والخيال بعيد إنتاجه فنيا ، فهو إذا كالفضاء يخضع لما أسميه "الميوعة السردية الممدّدة" "Fluiditédilatante" .

لا أزعم أنّي قادر على التّعريف بالزّمن، وقد عجز الفلاسفة والفيزيائيون على ذلك ولكن هناك ما يدعي "الوعي بالزمن" "La conscience du temps" الذي تحدّث عنه "أودري لوروا-غورهان" "André leroi-Gourhan" والعلاقة العضوية بين الإنسان وإيقاع الزّمن "le rythme du temps"[1] الذي يتم تروضيه كالفضاء تماما للضرورة الفنية، وهذا ما عبر عنه الباحث "أودري لوروا- غورهان" عندما قال بأنّ الزّمن قابل للتّرويض[2] ليكون أكثر إنسانية.

نتحدث في الرّواية عن الزّمنية "la temporalité"،وهي خاضعة للضّرورة الفنية والجمالية، ومن ثمة يتم نسف الزّمن الموضوعي"le temps objectif" لنقف عند:

أ-**زمن السّرد:** هو ذلك الزّمن المخصص للأحداث في الرّواية[3].

ب-**زمن المتخيّل:** يقاس باليوم أو الشّهر أو السّنة، فهو الزّمن الشّامل الذي تدور حوله القصّة[*]، وباللّغة الفرنسية " le temps de la fiction".

---

[1]Voir : Jean Kaempfer et Raphaël Micheli, la temporalité narrative, https://www.unig.ech/lettre

[2]Voir : Ibid.

3voir : la temporalité dans le roman biblio lettre http:www.bibliolettre.com

ج-زمن الكتابة: مرتبط بلحظة الكتابة، ومن المفارقات أنّ الفيلسوف "جون جاك روس" "J.J.Rousseau" في "اعترافات" تصادف زمن السّرد مع زمن الكتابة، عندما ضبط متلبسا بسرقة التفاح من طرف سيّدة فقال: «ريشة الكاتب سقطت مني»[1].

لقد وقع الباحث "رابح الأطرش" في التباس عندما قال بأنّ زمن الكتابة هو زمن السرّد[2]، لأنّ المقصود بزمن الكتابة هو زمن الكاتب أو المبدع " temps de l'écrivain"،وهو خارج اللّعبة النّصية، فمثلا ليكتب الرّوائي الألماني رائعته "سد هارتا" عاش نصف قرن متأملا وناهلا من تجارب الحياة ومسافرا في عوالم حقيقية وخيالية؛ ولذا نقترح زمنين مرتبطين باللّعبة النّصية وهما:

- **زمن المؤلف الافتراضي:** وأقصد زمن السّارد الذي تخلّص من سطوة زمن المؤلف الحقيقي فلا ينتمي للحقيقة وإنّما لزمن عالم الرواية.

- **زمن القارئ الضّمني:** وهو زمن افتراضي، لا علاقة له بزمن القارئ الحقيقي، ففي رواية "المخطوطة الشّرقية" يتحدث السّاردعن المستقبل البعيد، وبالتالّي يستدعي زمن القارئ الضمني كتصور كما هو متصور*.

في حقل المتخيل تقلبات زمنيّة أو ما يعرف بالمفارقات الزّمنية،ومن ثمّة هناك جغرافية زمنية خاصة للرّواية أو القصّة أقاليمها:

أ-الاسترجاع أو وضّعيات الاسترجاع:"Rétrospection" يتمظهر عندما يتوقف السّارد عن سرد أحداثه في الحاضر، ليعود إلى الماضي[3]، وهذا ما أشار إليه "جيرار جنيت"."Genette"G في مسألة "الارتداد" "Flashback" ونجد:

---

[1]voir ibid..

[2] ينظر: رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، مارس ،2006، الرّابط www.webereview.dz.

*لا عهد لي بدراسة أشارت إلى هذا الأمر، فهو اجتهاد شخصي.

[3] ينظر: وحدان يعقوب محمود وزينب هادي حسن، المفارقات الزمنية في الرواية السنوية العراقية،نقلا عنه ،مجلّة كلية التربية للنبات، المجلد 29 (2) 2018، ص204.

1-**استرجاع خارجي:** استحضار حدث سابق للحدث الذي تبدأ به الرّواية.

2-**استرجاع داخلي:** يعود إلى ماض لاحق لبداية الرّواية قد تأخر تقديمه في النّص، كما تؤكد عليه "سيزا قاسم".

3-**استرجاع مزجي:** وهو الجامع بين النّوعين[1].

يسهم الاسترجاع في تهشيم خطيّة الزّمن، متجليا عن طريق الحوار الدّاخلي أو المناجاة والصّور الحلميّة[2].

ب-وضعيات الاستباق: "Anticipation" هو ذكر حدث لم يأت وقت حدوثه بعد،تمهيدًا لهُ، فالسّارد يقذف "se projetervers" نفسه مثلا نحو المستقبل متخيلا أو متنبئا أو مستشرفا، فهي أشبه بتوطئات لأحداث قادمة، تختص غالبا برواية السّيرة الذاّتية.

هناك ما أسميه " معدلّ تسارع التّفريغ الزّمني" "Vitessed'ecoulement du temps" في الرّواية ويتمظهر في:

1-الاستراحة: "**la pause**": أهم وضعيات الاستراحة الوصف الذي يوقف السّيرورة الزّمنية بتجميد حركتها، وفي هذه الأثناء يحدث بطء في السرّد، وهي تقنية سينمائية تدعى "التّوقف على الصّورة" "un arrêt sur image".

2-المشهد: "**la scène**: في هذه الوضعية يتساوى الزّمن الحقيقي مع زمن المتخيّل وذلك في المشاهد الحوارية.

---

[1] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

[2] ينظر: علي عبد الرحمن فتاح، البناء الزمني ودلالته في رواية "فقهاء الظلام"، نقلا عنه، مجلة الآداب، العدد 112، 2015، ص 190.

3-الخلاصة "le résumé" أو "le sommaire": من حين إلى آخر يختزل السّارد وقائع تفاصلها غير مهمة فنيا ومحتوى حدثت في أعوام في أسطر أو في كلمات على نقيض "الاستراحة" حيث هناك تسارعية للسّرد، والزمن الحقيقي يتجاوز زمن المتخيل أو هو أكبر منه*.

4-الإضمار أو القفز L'ellipse: يتمثل في إلغاء التفاصيل لتسريع السّرد، وقد ترجم النّاقد "حميد لحميداني" هذا المصطلح بـ "القطع" ولا يقصد "جنيت" ذلك بتاتا.

وللإضمار أكثر من وظيفة نذكر منها تجنب الحشو السّردي "les déchets narratif" أو مخاطبة القارئ بالمضمر لا بالمكشوف.

أجد نفسي مضطرا إلى تجاوز مفهوم الزّمن في الرّواية من هذه الزّاوية الجينيتية-نسبة إلى جيرار جنيت-لنتحدث عن آفاق الزّمن في الخطاب الرّوائي مستحضرا الزّمن النّفسي " le temps psychologique" لأنّه يتقاطع مع زمن المتخيل، فالشّخصية الرّوائية ما هي إلاّ لحظات زمنية لأنّ إدراك الزّمن يخضع للجانب النّفسي الذاتي، فالدّيمومة "la durée" تختلف من شخصية إلى آخر بالنّظر إلى الطّبيعة النّفسية لكل منها، وهما في حالة تعامل مع الموضوع، لأنّ كل واحدة منها تتحرك وفق قياس داخلي للزّمن أو ما يسمى "السّاعة الدّاخلية" "horloge interne"[1].

---

* كل الدراسات التي تناولت الزّمنية انطلقت من أعمال "جيرار جنيت" مع وجود اختلافات في فهم الظاهرة الزمنية عند الكثير من نقاد العرب لسوء الترجمة، ولذلك على القارئ أن يعود إلى مؤلف Gérardgenette،Figures III ، collection poétique édition seuil 1972 لفهم الزمنية ، والمقال التوضيحي للباحثتين " Lucie guillemettes et Cynthia Levesque" الموسوم بـ"la narratologie" www.signosemis.com،الذيلخّص الكتاب بشكل جيد وعلميّ.

[1] Voir : Sylviedroitvolet, les différentsfacettes du temps،www.cairn.info(Revue enfance et psy. N° 13.2001)

وفي زمن المتخيل هناك ما أسمّيه "متخيل الزّمن" حيث يتقاطع الزّمن النّفسي مع الزّمن التّخيّلي في المربّعات السّردية،لأنّ كلاهما يخضعان للسّاعة الدّاخلية التي تختلف عن"زمن السّاعة" "temps de horloge" في الدّيمومة وكل الوضعيات الزّمنية التي نجدها في النّص الإبداعي ككل، فحركات الأشياء تقاس بالزّمن النّفسي في الرّواية غالبا.

أعتقد أنّ الباحث "جيرار جنيت" انطلق في تنظيره للزّمنية من المنجزات الأكاديمية لعلماء النّفس لأنّ الزّمن النفسي هو كل علاقة خاصة مع الزّمن، فعبر "السّاعة الدّاخلية" يتحوّل الزّمن القياسي "le temps chronologique" إلى زمن نفسي" temps psychologique"[1] وبالتّالي لا يتحكم الشّخص في أفكاره، والشّيء نفسه يحدث في الرّواية، حيث يتحول الزمن القياسي إلى زمن تخيلي فلا يتحكم السّارد في أزمنته.

إن زمن المتخيل هو زمن نفسي، داخلي وباطني لأنّه يصور الحياة الباطينية لمجتمع الرّواية فهو غير حقيقي ومضطرب يستعين بالذّاكرة تارة من خلال أقاليم الاسترجاعات وبالتنبؤ تارة أخرى من خلال أقاليم الاستشراف، ويضيّق على الزّمن في موضع ما للضّرورة الفنيّة، ويتركه حرًا في مواضع أخرى فلا يحترم الزّمن الرّياضي، فهو بالنّسبة له مقياسا باطلا يصلح فقط لتحديد هوية الوقت والعصر فقط.

ز.الحبكة "L'intrigue":

لابدّ أن نشير إلى ذلك الخلط بين الحبكة والعقدة، حيث إنّ الحبكة ليست العقدة، وإنّما مجرى سير الأحداث، فهي مكونة من مجموعة أحداث متحوّلة ومنقلبة، مشكلة أكثر من عقدة فالرّواية مؤلفة من أحداث تنتظم في إطار منضبط للحبكة؛ وقاعدة هذه الحبكة المقاطع

[1]Voir : Roland Delsa, le temps chronologique et le temps psychologique. www.rolanddelsa.com

السردية "Séquence narrative"[1]،فكل مقطع ينتهي بعقدة وفي تراكمية هذه العقد الثّانوية تتشكّل العقدة المركزية؛ وطبعا هذا التّصور يخص بالدّرجة الأولى الرّواية الكلاسيكية

وتكمن أهمية الحبكة في نظر الباحثة "كاترين لوازو" "Catherine loiseau" في توظيفها لمنطق مؤسس على السّبب والنتيجة "Rapport de cause à effet"[2]فلا يمكن أن يكون هناك تشويق وإثارة دون حبكة محكمة السبك وجيّدة، فهي العمود الفقري للسّرد الرّوائي والفيلم السّينمائي والمسرح.

في الرّواية أكثر من نوع في الحبكة منها:

أ-حبكة البحث "**la quête**": كأن تبحث الشخصية عن شيء ما، أو عن شخصية مفقودة أو عن مكان ما.

ب-حبكة المغامرة "**L'aventure**": مرتبطة بالرّحلة في حد ذاتها.

ج-حبكةالمتابعة "**la poursuite**": شخصيّة تلاحق شخصية أخرى.

د-حبكةالإنقاذ "**le sauvetage**": إنقاذ شخصية من قبضة الشّرير مثلا.

هـ-حبكةاللّغز L'énigme: نجد كثرة التّساؤلات في الأمور الغامضة و المحيرة[3].

إنّها عينة من الوضعيات الحبكيّة التي تتكرر في الرّوايات وقد تلتقي في المساحة النصية الواحدة.

---

[1]Voir : la structure d'un récit, www.espacefrancais.com

[2]Voir : Catherinelouiseau, 20 intrigues types et comment les construire, www.catherine.loiseau.fr

[3]Voir : Ibid.

أمّا أشكال الحبكة فهي:

1.الحبكة المتماسكة: هي التي تعتمد على سلسلة من الأحداث المترابطة وفق إستراتيجية واضحة المعالم.

2-الحبكة المفككة: نقيض الأولى، حيث ترتكز على أحداث منفصلة[1].

والملاحظ أن الرّواية تفضل الحبكة المفككة لأنّها نعتمد على أكثر من حكاية والتّدوير الحكائيّ.

لقد اشتغل النّاقد "أي إم. فورستر" حول الحبكة طويلا، مؤكد على تلك العلاقات السّببية بين الأحداث في إطار التّشويق والإثارة[2] ؛ وقد وقع الباحث "حسن دخيل عباس الطائي" في الخطأ المعرفي عندما اعتبر الحبكة هي العقدة[3]، فالحبكة في تعريف "توماتشفسكي" مجموعة الحوافز التي تميّز المكائد والصّراعات والمنازعات الشّخصية[4] بينما العقدة "le nœud"هي حضور مستجد أو طارئ يخلخل التّوازن القائم، فيدفع بالحدث إلى الأمام والمسار الذي سلكه ذلك الحدث هو الحبكة وليس العقدة وهو في تداخل حتميّ مع حدث آخر.

إنّ الحبكة أشبه بخيوط العنكبوت، ولكنّها مؤطرة وفق إستراتيجية حكائية محكمة ،ولكن في تيار الرّواية الجديدة "nouveau Romanle" حدثت القطيعة مع المقوم الحبكيّ للرّواية التّقليدية، حيث اعتبر الحبكة ليست من صميم العمل الرّوائي، ولكن بالنّظر إلى طبيعة الفعل الإبداعي الذي يحمل في ثناياه المؤثّرات الجمالية ذات الحمولة التشويقية والإثارية، وهي علامة مسجّلة في الرّواية والقيم الصّراعية وقودها، فلا نتصوّر رواية دون حبكة، ولا يمكن للبديل الوصفيّ أن يحقق تلك النشوة ونحن نتتبع المسار الحدثيّ بشوق.

---

[1] ينظر: موسوعة المصطلحات الأدبية، الحبكة، http://stories.blog.com

[2] ينظر: محمد عبد النبي، الحبكة جدلية الأسباب والنتائج، نقلا عنه، الرابط www.hindawi.org

[3] عد إلى موقع : www. uobabylon.edu.iq

[4] جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص99.

لابدّ أن تكون الرّواية مأهولة بالصرّاعات والأزمات التي تؤطرها في منظومة حبكويّة "intrigante" تثير الإثارة والتّساؤل والرغبة الجامحة في معرفة "ماذا يجري، وماذا يجري " وهل تنتهي الأمور كما نتوقعها أم لا؟؟

ح. الحدث:

في البدء لابد أن يحدث شيء ما في الرّواية، حيث لا يمكن أن يحدث تغيير ما في الحالة وفي الخطاب إلاّ بواسطة ملفوظ "فعل" في صنعته "يفعل" أو "يحدث"[1].

في أكثر من دراسة نجد خلطا بين الحدث "événement" من الكلمة "événementiel" أي "الحدثي" المرتبط أساسا وحصريا بالمتخيّل، فالرّواية في تعريفها المبسّط هي تحويل من حالة إلى أخرى عبر صنعة "يحدث" في نظر الباحث "مارك كورسيو" "Marc courtieu"[2] والحادثة "Accident" التي ليس أيّة علاقة بعالم الرّواية اطلاقا.

عندما ندرس الحدث الرّوائي نتتبع العلاقات الظاهرة والمضمرة التي نسجتها الأحداث في الخطاب الرّوائي، فمثلا نستند الرّواية التّاريخية إلى الأحداث التاريخية، ونظرا للطبيعة المعقدة للحدث في الرّواية بوصفه بنية، فإنّ هذه الأحداث التّاريخية ستكتسب مرجعية جديدة تخيلية من خلال إعادة توزيعها بالشّكل الفنيّ، فتضفي عليها حركية وانفتاحا على أكثر من دلالة.

إنّ الحدث في الرّواية الحديثة غير أحادي، حيث يتقمّص التّاريخي والنفسي والتراثي والخرافي والسّيري والفلسفي، فهو بنية مفتوحة على أكثر من مرجعية.

---

[1] ينظر: جيرا لدبرنس، قاموس السّرديات، تر: السيد إمام، ص63.

[2] Voir : Marc courtieu, évènement et Ronan, une relation critique, www.Fabula.org

لا يمكن بحال من الأحوال أن ندرس الحدث بمعزل عن الشّخصية التي تصنعه بوصفها "القوة المولدة لها"[1].

ويؤكد "حنامينة" بأنّ الخيال لا يمكن أن يشكّل حدثا إذا لم يستند إلى واقع[2]،وهذا الواقع لا يمكن أن يشكّل حدثا أيضا إذا لم يستند إلى الخيال في الرّواية، وهذاما لم ينتبه إليه الرّوائي "حنا مينة" ،لأنّه شديد الارتباط بالشّخصية التي لا وجود فعلي لها، بوصفها كائنا لغويا أي بنية ما.

ننشد عندما نعالج الأحداث في الرّواية مدى نجاعتها في إحداث المتوقع منها، ولا يتأتى ذلك إلاّ إذا تضمنت "حالة الفعل والصّور الناتجة عنه والفضاء الذي يتحرك فيه والحواس التي تتلمّسه كما يقول الباحث "عبد الرحيم جداية"[3]،وبالتّالي لا نتعامل مع الحدث كبنية مستقلة عن البنيات الأخرى، لأنّ معياريّة النّص الرّوائي قائمة على التّداخل بين جميع العناصر المكونة لعالم الرّواية، فالحدث يتعرف على ذاته "s identifier" من خلال الشّخصيّة أو الفضاء والنّبض الحكائي المتفرّد ككل.

ط.الحوار Dialogue:

إنّ غاية كل حوار التّبادل الشفوي بين شخصيتين أو أكثر في نظر الباحث "جيرالدبرنس"[4] عبره يتجلى المستوى الاجتماعي والثّقافي والوسط الذي تنتمي إليه الشّخصية، وهو نوعان:

أ-**حوار خارجي**: هو الأكثر الوضعيات المحادثتيّة حضورا في الرّواية.

---

[2] شرحبيل إبراهيم، بنية الشّخصية والحدث الرّوائي، مجلة العربية، العدد 521، فبراير 2020 www.arabicmagasine.com

[2] ينظر: حنا مينة، الحدث في الرّواية، جريدةالرياض، الرّابط www.alriyadh.com:

[3] عبد الرّحيم جداية، الحدث الرّوائي في صخرة نيرموندا للروائي بكر سباتين، الرّابطraialyoum.com:

4- ينظر جيرالدبرنس، قاموس السّرديات، تر: السيد إمام، ص45.

ب-حوار داخلي أو باطني: هو حديث أحادي ونفسي،حيث الشّخصية في حالة وحدة، تتحدث مع نفسها مستكشفة أغوار وعيها الباطن تاركة العالم المحيط بها[1].

وينقسم إلى:

أ-**المونولوج** "**Monologue**": حديث غير مسموع، ويراد من هذه التّقنية تقديم المحتوى النّفسي للشّخصية دون التّكلم على نحو شامل أو جزئي[2]، وقد يتمظهر "المونولوج" في أشكال عدة، حيث منه الواعي عبر التّذكر أو التّخيل، وعبر الوعي من خلال التّدفق اللاشعوري للمشاعر والأفكار في نطاق التّداعي الحر والإنشائي عبر المخزون العقدي لأجل الخلاص في نظر الباحث "نجيب العوفي"[3].

ب-مناجاة النّفس: وهو تقديم المحتوى العقلي والعمليات الذّهنية للشّخصية مباشرة إلى القارئ الضمني من دون حضور المبدع[4].

إنّ الفرق بين المونولوج ومناجاة النّفس" soliloqueأنّه في الأول تفكر الشّخصية لوحدها، بينما في الثانية تفكر بصوت عالٍ[5].

لابدّ أن نشير إلى أنّ الحوار الدّاخلي ركن أساسي في رواية تيار الوعي، وليس كما يعتقد بعض النّقاد أنّه مرادف له، فمصطلح تيار الوعي الذي أطلقه العالم النفسانيّ "وليام جيمس "WilliamJames" مرتبط بتحرير الفرد من كل المثبّطات الخارجيّة،مستجوبا المحرم والطّابو والمكنونات الحميميّة في انسيابية مطلقة .أمّا الحوار الدّاخلي فمجاله التّراكيب

---

(1) ينظر: الجيلالي الغرابي، عناصر السّرد الرّوائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016، ص59.

(2) ينظر: م. بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، مجلة العلوم الإسلامية المجلد 7، العدد 13، جامعة الموصل، 2013، ص13.

(3) ينظر المرجع نفسه، نقلا عنه، ص14.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص 16.

(5) ينظر المرجع نفسه، ص 17.

النّحوية وإسناد الزّمن الحاضر للأفعال وضمير المتكلم للشّخصية المفكرة ذلك،أي هو مجرد تقنية أسلوبية يلجأ إليه الرّوائي الذي يشتغل على تيار الوعي أو الذي لا يشتغل عليه؛ ومن ثمّة فتيار الوعي نوع روائي يسمح بخلق فضاء كلي لوعي شخصية أو أكثر[1]، والحوار الدّاخليّ تقنية أسلوبيّة له.

أجد نفسي ملزمًا على ضرورة التّمييز بين تقنية المونولوج في الرّواية والرّواية المونولوجية أو الأحادية التي تعبّر عن وجهة الرّوائي الخاصة والضّيقة، بحكم أنّه يهيمن على شخصياته ولا يعطي لها مساحة للتّعبير الحر، وهذا النّمط من الكتابة الرّوائية تضر بالمصداقيّة الفنيّة، بخلاف الرّواية الحوارية المتعددة الرّؤى، وبالتّالي فالحوار "le dialogue" ليس الحوارية "Dialogisme" التي تتميز بتفاعل عدة أصوات وعدة أشكال الوعي[2].

أطرح سؤالا إشكاليّا حول الرّواية العربية هو: ما هي اللّغة التي تتكلم بها الشّخصية في الحوار أهي اللغة الفصحى أي لغة النّخبة أي لغة المبدع أم باللّغة العاميّة،أي لغة المحيط؟

إنّ أكبر خطأ معرفي في تحديد مفهوم الواقعية وقع فيه الكثير من النّقاد والرّوائيين العرب هو في الخلط بين الواقع و الواقعية هذا من جهة ومن جهة أخرى أنّهم بدعوى تصوير الواقع لابدّ أن يكون باللغة الشّعبية والسّوقية، أو ما يسمى لغة تواصل النّاس اليوميّ، وأجد الرّوائي "إبراهيم الكوني" في روايته "كلمة اللّيل في حق النّهار" يستعمل اللّهجة الترقية في الحوار، وكان يوسف إدريس يكتب حواراته بالعاميّة المصرية، والحق يقال إنّ الشّخصية عليها أن تتحدث بلغة انتمائها الاجتماعي والثّقافي حفاظا على المصداقية الفنية، فالفلاح له قاموسه اللغوي لايمكن بحال من الأحوال أن يتحدث بلغة المثقف مثلا، ولكن أرى أنّ على الرّوائي أن ينتقي اللّغة الفصحى الوسطى ؛ ومن هنا لا أخرج عن ما قاله "طه

---

[1] ينظر: خليل رزق، تحولات الحبكة، مؤسسة الإشراف للتجارة والنشر، بيروت ط1، 1998، ص 121-122.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات تر: السيد إمام، ص44.

حسين" بأنّ لغة المتحاورين في العمل الأدبي غير لغة حوارهم في البيوت والشّوارع[1]، ولكن يبقى مستوى الوعي للشّخصية مرتبطا بالانتماء الاجتماعي والثّقافي والسّياسي فلا نتغاضى عن ذلك.

هذه اللغة تكون فصيحة غير نخبوية صحيحة نحويا وتركيبيا، لكنّها مشبعة بالمحليّة في اختيار الأسماء مثلا لكي يعكس في الحوار الواقع الهويّاتي.

إنّي في أغلب ما قرأت من الرّوايات العربية أجد نفسي أمام جهل الكثير من مبدعينا باللغة الحوارية، فتارة نجد روائيا غارقا في ينابيع العاميّة إلى درجة العجز عن فهم الحوار إذا لم تكن من البلد المنشأ، بداعي الواقعية في الكتابة،وتارة أخرى تشعر أنّ حوار الشّخصيات غير مؤسس، لأن المتحاور هو الرّوائي، وليس الشّخصية لسمو اللغة وحضور القاموس اللغوي للنّخبة، وهذا يتعارض مع مبدأ "حرية الشّخصية الرّوائية لغة ووعيا" في تقرير مصيرها.

من "لويس عوض" إلى "نجيب محفوظ" وهما يختلفان في رؤيتهما لنوعيّة اللّغة المستعملة في الحوار، يكون الفّصيح الوسطيّ حلاً، مع استثمار المعروض اللّفظي العاميّ الذي له أصول في الفصحى، هذه اللّغة مفهومة للجميع وراقية فنيًا، متجددة دومًا وحيّة، فلترك لغة القبور ولغة السّوق ونشجع "الوسطية اللّغوية" خدمة للثقافة الإبداعيّة ودون أن تتضرر الشّعرية الرّوائية.

---

[1] ينظر: حسين علي محمد، لغة الحوار في المسرحية والقصّة والرواية، www//sitesGoogle.com.alhéwar

16- الرّواية ومنطق الضّرورة الجمالية:

لقد قطع العالم مراحل جد متقدمة في الإنتاج المعرفي في شتى الميادين، وتمت برمجة المجتمع الحديث على التّواصل الرّقمي والاستهلاك الفوري، فأضحت حياة الإنسان محاصرة بأكثر من قناة تواصل، تحضّه بأنّ يستهلك المعرفة صورة وصوتا، فتنوعت مصادر المعرفة والإغراء وتجلّت حقائق جمالية جديدة في الإبداع لم تكن قائمة في الماضي القريب كالقصّة القصيرة جدًا مثلا.

في ظل تنوع وسائل الإغراء من السّرد الفيلمي مرورًا بالسّرد السّمعي والسّرد التّفاعلي والرقمي، والانفجار المعرفي عبر شبكة الانترنت، فإنّ السّؤال/الإشكال ما محل الرّواية من كل هذا الرقم المعلوماتي الذي لا ينتهي تدفق في ضانه؟

إنّ أولى إشارات هذا التّحول هي ظهور ما أسميها "الرّواية الفرديّة" " le Romans individualiste" وتضخيم "الأنا" بصورة تقترب من النّرجسية المرضية، وهذا التّصور تجلى في مطلع القرن الرّقمي " siècle numérique" بشكل واضح، وإنّ له إرهاصاته في القرن العشرين عبر كتابات متميزة لأندريه جيد "A. Gideوموريس بارس " Maurice Barres"[1].

من ملامح هذه الرّواية الفردية تبنيها "اللّعب الحر" الذي لا يتصف بقواعد تحدّ من حرية المبدع، حيث ليس هناك ما يعيق متعة الكتابة المثيرة للجدل ولعدم الاستقرار، وقد لخص ذلك "جاك دريدا" jacques Derrida بالانتشار وفضيان المعنى وبفسخه[2]. هذا الفيضان في المعنى محصور في ذاتيّة تؤكد غياب الإنسان المنتظر، وحضور للآني والمنتهي بعد زوال مفعوله الإشهاري لدى المتلقي.

---

[1] للمزيد عد إلى: أحمد سيّد محمد ،الرّواية الإنسانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989، ص51.

[2] ينظر ميجان الرويلي، سعيد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، نقلا عنه، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص66.

إذا كان الباحث "ماثيو أرنولد" يؤكد بأنّ رجال الثقافة العظماء هم أولئك الذين لديهم الشّوق إلى نشر أفضل المعرفة والأفكار[1]، فإنّ الرّوائي في الرّواية الفرديّة يعيد توزيع اهتماماته على الرّصيد القرائي ومدى متابعته في "الفيس بوك" "Face Book»، وهو في حالة استجداء لتمويل نرجسيته بمزيد من الإشادة لا الإرشادات، ولا يهمه ماذا يسرد بقدر ما يهمه ماذا قالوا عنه، وفي ظل انحصار الدّرس النّقدي الجديد في رصد القوانين السّردية والاكتفاء بالتّطبيقات الآلية على المنتج السّرديّ والعمليات اللّغوية اختفى الرّدع النّقدي، فاستبيحت المحميّات الإبداعية إلى حد الاستنزاف المبرمج في ظل فوضى السّرد، فكان الاستنساخ في الكتابة الرّوائية باسم التّجريب، ومادام الرّبط التّواصلي المباشر قائما فإنّنا أمام انفجار طفيلي لنماذج سردية مجهولة السّلالة ومتحوّرة"ecrituremutante ستؤثر لا محالة على جغرافيّة الإبداع الرّوائي سلبا، فيكون التّعويم للمشهد الرّوائي بعد غياب وتغييب النّقد الوظيفي الذي يبدأ من النّقد الصحفي وينتهي إلى النّقد الأكاديمي التّحليلي وليس التّطبيقي الآليّ الذي يقتل حيويّة النّص، ولا يفرق بين النّص الجيّد والنّص الرّديء.

لا أقصد من الرّواية الفرديّة في شكلها الحالي رواية المعنى السيكولوجي " le roman psycologique" وإنّما تلك النّصوص الملحقة بالرّواية وهي ليست روايات بالمرّة، لأنّها مؤسسة فردية لا تتفاوض مع المسائل الجوهرية للمجتمع، وإنّما تبحث عن شرعية الاعتراف التي يمنحها القارئ، وبالتّالي أصبحنا نعيش في عصر **الكتابة تحت الطّلب**، فنقرأ نصوصا تمتهن إحياء ما تم تهميشه خشية فقدان المصداقيّة "la crédibilité" لدى القارئ الممثل للسّلطة الجديدة القائمة على إخضاع النّص للأهواء الآنية كالموضة، حتى لو كانت تلك الأهواء غير سليمة، ما دام المعروض الفني غزيرا وثريا والمتلقي لا يقف طويلا على منتج بعينه.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، نقلا عنه، ص82.

كان بالأمس القريب يلجأ المبدع الرّوائي إلى تفعيل الكتابة في خدمة الإيديولوجية وأخصّ بالذّكر الخطاب الاشتراكي، وما ظهر من التيارات الوجودية والعبثية ، بحثا عن الأنموذج في غياب البديل للتأثير في القارئ أو بالأحرى خلقه وفق منظومة ما، فكان كما يقول "امبرتو إيكو" " Umberto eco ضرورة تخمينه[1]، أمّا الآن يفرض القارئ على المبدع ممارسة "الاسترجاع" "la recuperation" ، ونظرا لقيمة وجود القارئ المتعاظمة أضحت مرجعية الرّوائي ملتحمة بمرجعية القارئ التي ترتكز على قاعدة "**أكتب ما أشتهي، ولا تكتب مالا تشتهي**" لأنّ النّص ينتهي إلى القارئ، وعندما يغيب القطب الجمالي، أي التّحقيق الفني الذي ينجزه القارئ، تتراجع أهمية القطب الفني وهو نص المبدع[2]، لأنّه لا يملك القدرة على إنجاز الفعل القرائي الخلاّق، فهو مجرد مستهلك للنّص في لحظة الإنهاك الفكري والوجداني فيخرج برؤية ساذجة لا تحتفي بالنّص/التّحفة، وإنّما باللّحظة المحدودة التي مكث فيها قارئا متشردًا ومتسرعا، أسير قبو عالمه الضّيق الذي يفيض قلقا وإفراطا في الصّور والمشاهد والطّرائف والقصص، ويشاركه المبدع/الانتهازيّ المتّورط في لعبة الإغراء المتبادل على نسق قيم العمق والإدراك الصحيح تملقا وحفاظا على ذلك التّواصل المصيري بالنسبة له.

لا يمكن بحال من الأحوال أن ينتصر النّص المتميز إذا كانت الكتابة الإبداعية تحت سلطة "ما يطلبه القرّاء" بخلاف ما قاله "عباس محمود العقاد" بأنّه ليس مروحة للكسالى النّائمين أي لست تحت إشارة القارئ ونزواته؛ وهذا ما نلمسه في الحاضر من إخفاقات متتابعة للرّواية العربية المعاصرة مثلا نتيجة ذلك الانصياع الكلي لأهواء القارئ، فالرّوائي الجزائري "واسيني الأعرج" قامة روائية أكيدة لكنّه استنزف موهبته تحت تأثير القوة الدينامية لوسائل الإعلام والتّواصل الاجتماعي، بالوقوع في "غواية الحضور الإشهاري" فجاءت

---

[1] ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي دليل الناقد الأدبي، نقلا عنه، ص 181.

[2] سوزان روبين سليمان، إنجيكروسمان، القارئ في النص، تر: حسين ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ط1، 2007، ص130.

نصوصه غارقة في التّكرارية، لا تعنى بالجمالي والمتميّز كالسّابق، وإنّما الحضور النّصي في المحفل الإعلامي بأي ثمن، فافتقرت تلك النّصوص للتّرفيعraffinement، ومن ثمّة يتم إلغاء أهم سمة للنّص الإبداعي وهي المباغتة "leffet de surprise" فيحسم مستقبل النّص في أوّل قراءة ساذجة، وهذه الظاهرة التي تشترك فيها أكثر من مبدع عربي وجزائري* في اتساع في ظل تكريس قيم "ما يطله القراء" وليس ما يريده المبدع والنّاقد الحصين.

أمّا الملمح الثّاني، فهو بروز ظاهرة الاختزال السّردي في النّص القصصي في شكله الرّوائي أو الأقصوصيّ ككل، فكثافة مشاغل الحياة العصرية المعقدة والتّنافس الشّرس على مساحات الظهور والتّرويج في وسائل التّواصل التّقليدية منها والحديثة السّاعية إلى استقطاب القارئ/المشاهد أو المستهلك الثقافي والمعرفي بالتنويع في الابتكار الإغرائي...أفضت إلى ولادة أحجام سردية مختلفة تكيفت مع الوضع التكنولوجي والرّقمي الجديد، فمنها القصّة القصيرة جدا* والرّواية القصيرة "le mini roman" ؛ فيا ترى ماذا نقصد بالرّواية القصيرة؟ !

لا شك أنّ القارئ المعاصر لا يبحث عن التّفاصيل، لأنّ زمن القراءة في انحصار مستمر أمام غزو الصّورة، وبالتّالي كانت الحاجة إلى الرّواية القصيرة كبديل حتمي وضروري للرّواية الطويلة لمواكبة الحركية المعلوماتية والمعرفية المتغيرة باستمرار؛ ومن ملامح الرّواية القصيرة أنّها تقع بين القصّة القصيرة والرّواية الطويلة الكلاسيكية، تحقق "التوازن الواعي بين الإيجاز الدقيق والتوسع المطلق"[1].

إنّنا أمام نص روائي يختزل المسافات السّردية، وهو ليس جديدا في التراث الرّوائي العالمي، حيث نجد روائيين عالميين كتبوا في إطار الرّواية القصيرة منهم "توماس مان"

---

* لاحظ ذلك التراجع الرّهيب في كتابات أحلام مستغانمي سردًا وعمقا ورؤية تحت وقع التأثير الإعلامي النّجومي ومنها على وجه الخصوص نص "شهيا كفراق".

* فصلنا ذلك في كتابنا "في نقد متخيل الاختزال السردي، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، 2019.

[1] حميد الحريزي، قول في الرّواية القصيرة جدا، موقع m.ahewar.org

Mann"thomas "الألماني في رائعته "الموت في فينسيا" ورواية "المسخ" "لكافكا "Kafka"و"الغريب" لألبير كامو، فهؤلاء من الرّواد في الاختزال السّردي أو ما أسميه "الاقتصاد في المتخيل" و"محمد زفزاف" في روايته "قبور في الماء و"رجال في الشمس" لغسان كنفاني، فهؤلاء ابتعدوا عن الحشو السّردي والتّضخيم اللفظيّ في التّفاصيل التي لا يفيد، ويثقل المنظومة السّرديّة في الرّواية في زمن مازال للقارئ مساحة زمنية مريحة للقراءة، أمّا في عصرنا هذا فقد تقلصت تلك المساحة وأضحت مهددة بالزّوال بعدما استحوذت الصّورة والثّقافة السّمعيّة على القارئ.

لقد كان الباحث "محمد عبد الله القواسمة" محقا عندما أشار إلى أنّ مقياس الحجم هو العنصر الأساسي في تحديد الأنواع القصصيّة قد تجاوزه العصر، مؤكدا على أنّ "التّركيب الفني" هو المقياس الصّحيح في تصنيف الأعمال القصصيّة[1]، فالكثافة السّردية والتّداخل المنظّم للعناصر الفاعلة كالشّخصية والزّمن والفضاء والوصف الوظيفي المركّز والحوار المقتضب في مساحة نصيّة ضيقة مؤشرات قوية في الرّواية القصّيرة، فيتحقق العمق المنتظر وجمالية الأداء.

عندما نقرأ الرّواية الطّويلة عند الكثير من مبدعينا نكتشف ما أسميه "**حواشي المتخيّل**" حيث يتمظهر "الإطناب السّردي والوصفي" في أكثر من موضع. مما يجعل العمل ذا انسيابية بطيئة تلحق بالضّرر على القارئ مع وضعيات سرديّة وحوارية مملة تقضي على نكهة القراء الممتعة، فيكون العزوف الحتميّ على مطالعة هذه الأعمال.

نعيش في عصر المهارة الفنيّة في الإبداع الرّوائي فعندما نقرأ مثلا رواية "قصة موت معلن" لغابرييل غارسيا ماركيز" أو رواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم. نستحضر زمن الميكرو متخيل "Micro fiction" والسّرد التّفاعلي الذي جعل من الفضاء الأزرق وسيطا له،

---

[1] ينظر: محمد عبد الله القواسمة، الرّواية ومعيار الحجم، موقعcom.www.zelmaj.info..

ومن ثمة لابد من تأسيس منظومة نقدية جديدة، بتحيين المفاهيم وابتداع مصطلحات جديدة تواكب المنجز الإبداعي المتجدد باستمرار، فالرّواية القصيرة "le roman court" أو " le mini roman" أجدر بالإمساك الآني لحواس وإدراك القارئ ، قبل أن يتسرب إليه الملل فيترك قراءة النّص عازفا عنه وزاهدا فيه، منتقلا إلى موضوع آخر أكثر جاذبية، ولذلك أرى الرّواية القصيرة هي السّرد المستقبلي القادر على صنع القارئ الأدبي، وضمان ديمومة الرّواية في ظل التّجاذبات القويّة الحاصلة بين الكلمة والصّورة ، وما انجرّ عن ذلك من تدفق غير طبيعي للصّورة المغرية في حياتنا اليوميّة التي أفضت إلى ما يسمى "الصّورلوجيا" "l'imagologie" أو علم الصّورة التي يرسمها أدب شعب ما حول شعب آخر"[1]. إلى دراسة الصّورة في علاقتها بالقارئ المشاهد أو القارئ التّفاعلي.

يمكن أن أختزل مقومات هذا المختزل السّردي المسمى بالرّواية القصيرة فيما يلي:

1-الاقتصاد اللّغوي والوصفي، وبناء إستراتيجية في التّعاطي مع الحوار، بعيدا عن الحشو والتّمدد الحواري أو الوصفي الممل والمبتذل فنيا.

2-البحث عن لغة إبداعية مكثفة نتأى بنفسها عن التّملق التّعبيري المضر بالوظيفة الجماليّة للغة.

3-الكثافة الدّلالية والاكتفاء بالأحداث الرئيسة بعيدا عن التّفاصيل، فاللّغة التي يكتب بها الرّوائي ليست اللغة التي يقرأها القارئ تأويليا.

- ضبط الوحدات السّردية مع حسن التقسيم "Répartition" لتفضي إلى تشييد نص متكامل الأجزاء، لكنّه غير مغلق تأويليا وآفاقه غير محددة.

---

[1] إبراهيم الشبلي، الصورولوجيا (imagologie) شبكة جيرون الإعلامية httpp://geiroom.net

لابدّ من خلق لغة أفقيا وعموديا لتعادل الصّورة، وقد كان "رولان بارت" ثاقب النّظر عندما قال بأن كل تحول لا يكتمل إلّا في المجتمع، وهذا الأخير يفرض الرّواية ويفرض تركيبا من العلامات[1].

وها نحن في نقلة غير متوقعة بهذه السّرعة من بورجوازية الكلمة والتّواصل التّقليدي إلى بورجوازية الصّورة والمجتمع الرّقمي، والمفارقة أنّ البورجوازية حررت المبدع من النّمط الكتابي الكلاسيكي ورموزها الارستقراطية والنخبوية ليقع في بورجوازية الصّورة أسيرا للقفزة التكنولوجية والعولمة، وعليه أن يتكيف لكي لا يندثر، وبالتّالي عليه أن يحرر الأشكال التّعبيرية من جمودها، لأنّه خاضع لقانون المستهلك والخطورة أن تبتذل الكتابة الرّوائية، فيتلاشى بريقها لتتحوّل إلى مجرد مكمّل غذائي "supplément nutritif" هذا من جهة ، ومن جهة أخرى على النّقد الرّوائي أن يحافظ على متطلبات الكتابية الروائية التي تتجاوز الطّول أو القصر، لأنّ الذي يمنح هوية الرّواية هو ذلك الانجذاب الحكائي الذي لا يقاوم والمباغت في آن واحد.

[1] ينظر: فرانك إيفرار، آريك تينه، رولان بارت مغامرة في مواجهة النص، تر: وائل بركات، دار الينابيع، دمشق،ط1، 2000، ص 42.

المراجع والمصادر:

1. أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الجزء الثاني مطبعة السعادة، القاهرة، ط4، 1964.

2. أحمد سيّد محمد، الرّواية الإنسانية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989.

3. تزفيتان تودوروف، الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

4. تزفيطان تود وروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، الجزائر.

5. تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور.

6. تيري إيجلتون، النقد والإيديولوجية، تر: فخري صالح، م. العربية للدراسات والنشر.

7. تيري إيجلتون، نظريّة الأدب، تر: ثائر ديب، دار المدى، بغداد، ط2، 2016.

8. تيفينساميول، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب غزّاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.

9. جان سليمان –نويل، التّحليل النّفسي والأدب، تر: حسن المودن، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

10. جميل حمداوي، مستجدات النقد الرّوائي، صنفPDF، ط1، 2011.

11. جوزيف إ. كيسنر، شعريّة الفضاء الرّوائي، تر: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002.

12. جوليا كريستيفا، عالم النّص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997.

13. جيرالد برنس، قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

14. الجيلالي الغرابي، عناصر السّرد الرّوائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016.

15. حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2000.

16. خليل رزق، تحولات الحبكة، مؤسسة الإشراف للتجارة والنشر، بيروت ط1، 1998.

17. روز غريب، النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

18. سارة ميلز، الخطاب، تر: يوسف بغول، نقلا عنه منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة قسنطينة، 2004.

19. سعيد تقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.

20. سعيد جبار، الخبر في السرد العربي، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

21. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي،نقلا عنه، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

22. سليفي باترون، الرّاوي، مدخل إلى النظرية السّردية، تر: أحمد السماوي وآخرون، دار سيناترا، معهد تونس للترجمة، ط1، 2017.

23. سمير شريف، استيتيه، منازل الرؤية، نقلا عنه، دار وائل للنّشر، الأردن، ط1، 2003.

24. سوزان روبين سليمان، إنجيكروسمان، القارئ في النص، تر: حسين ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ط1، 2007.

25. سيف محمد سعيد المحروقي، نماذج إنسانية في السرّد العربي القديم، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط1، 2010.

26. سيلفي باترون، الراوي، مدخل إلى النظرية السّردية، تر: أحمد السّماوي.

27. سيلفي باترون، الراوي، مدخل إلى النظرية السّردية، نقلا عنه، تر: أحمد السماوي وآخرون، دار سيناترا، تونس ط1، 2017.

28. شوقي أبو خليل، جرجي زيدان في الميزان، دار الفكر، دمشق، ط2، 1981.

29. صلاح صالح، سرديات الرّواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

30. الطيب بوعزة، ماهية الرّواية، عالم الكتب للبرمجيات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006.

31. عبد الرحيم جيران، في النظرية السّردية، إفريقيا، الشرق، الدّار البيضاء، ط1، 2006.

32. عبد السّلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2010.

33. عبد السلام تشاح، جغرافية البنات، نقلا عنه، إفريقيا الشّرق المغرب، ط1، 1990.

34. عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتّأويل، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

35. عبد اللّطيف شريفي وزبير دراقي، الإحاطة في علوم البلاغة، د.م، الجامعية، الجزائرية، الجزائر، ط1، 2004.

36. عبد الله العروي، مفهوم التّاريخ، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

37. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت.

38. عفاف عبد المعطي، السّرد بين الرّواية المصرية والرواية الأمريكية، نقلا عنه، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

39. علي عبد الرحمن فتاح، البناء الزمني ودلالته في رواية "فقهاء الظلام"، نقلا عنه، مجلة الآداب، العدد 112، 2015.

40. فرانك إيفرار، آريك تينه، رولان بارت مغامرة في مواجهة النص، تر: وائل بركات، دار الينابيع، دمشق،ط1، 2000.

41. فيصل درّاج، الرّواية وتأويل التّاريخ، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.

42. فيصل دراج، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999.

43. فيليب هامون، سميولوجية الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، دار كريم الله، الجزائر، ط1، 2012.

44. كمال الرياحي، حركة السّرد الروائي ومناخاته، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.

45. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2002.

46. م. بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، مجلة العلوم الإسلامية المجلد 7، العدد 13، جامعة الموصل، 2013.

47. ماهر شفيق فريد، ما وراء النّص.

48. محمد الناصر العجيمي، النّقد العربي الحديث ومدارس النّقد الغربية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

49. محمد خرماش، إشكالية المناهج في النّقد الأدبي المغربي المعاصر، مطبعة أنفو- برانت، فاس، المغرب، ط1، 2001.

50. محمد رجب النّجار، التّراث القصصيّ في الأدب العربي، مقاربة سوسيو سرديّة، منشورات ذات السّلاسل، الكويت، ط1، 1995.

51. محمد معتصم، المتخيل المختلف، منشورات ضفاف، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

52. مونيكا فلودرنك، مدخل إلى علم السرد، تر: باسم صالح حميد، نقلا عنه، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012.

53. ميجان الرويلي، سعيد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، نقلا عنه، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

54. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

55. ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فردي أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، ط1، 2019.

56. ميلان كونديرا، في الرّواية، تر: بدر الدين عرود كي، إفريقيا الشرق، ط1، 2001.

57. نبيل محمد توفيق السملوطي، الإيديولوجيا وقضايا علم الاجتماع، دار المطّبوعات الجديدة للطّباعة والدّراسات والنّشر، مصر، ط1، د.ت.

58. هايدن وايت،محتوى الشكل، نقلا عنه، تر نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، المنامة، ط2 ،2019.

59. وحدان يعقوب محمود وزينب هادي حسن، المفارقات الزمنية في الرواية السنوية العراقية، نقلا عنه ،مجلّة كلية التربية للنبات، المجلد 29 (2) 2018.

60. وليم راي، المعنى الأدبي، تر: يونيل يوسف عزيز، دار المأمون للتّ رجمة والنشر، بغداد،ط1، 1987.

61. يوسف وغليسي، الشعريات والسرّديات، منشورات، مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، د ط، 2007.

المجلات:

1. جبرا إبراهيم جبرا وآخرون، الرّواية العربية الجديدة، مجلة الحوار تصدر عن دار الحوار، العدد 11، أبريل 1988.

2. سمير أحمد معلوف، الصّورة الذهنية (دراسة في تصور المعنى) مجلة جامعة دمشق، المجلد26، العددان الأولو الثاني، 2010.

3. نضال الصالح، جماليات السرد في الرسالة الغفران للمعري، مجلة جامعة البعث، المجلد 39، العد22، سوريا، 2017.

المواقع الالكترونية:

1. إيمان الزيات، ظاهرة التّداخل بين الأجناس الأدبية، موقع Middle East « Méo » auline :

2. على جازو، فن المقامة وظيفة البلاغة وأفق النثر، مجلة القافلة، الرّابط (www.qafilah.com)، التّاريخ مايو، يونيو 2018.

3. مريم صاعد واقفي افوشته، المقامات الفن العربي الأصيل، الرّابط www.diwanalarab.com، التّاريخ، 27/فبراير/2009.

4. أسعد حمد أبو شنّة، أثر الايقاع في توجيه المعنى "**أسلوب السّجع في مقامات الزمخشري أنموذجا**"، الرّابط www.iraqiAcademie net بتاريخ 2015 www.iasj net. Article

5. حاتم الصكر، السّرد العربي القديم: من التّراث إلى النّص، الرّابط: www.bdergui.wordpress.com التّاريخ: 25 جوان 2013.

6. أيوب أبودية، قصة حي بن يقظان، المعرفة تبدأ من اكتشاف الذات، الرابط:www.alrai.com.arlicle التاريخ 2020/5/3.

7. أنور أبو بندورة، الأبعاد الفلسفية في قصّة "يحي بن يقظان" عند ابن طفيل، الرابط: www.diwanalarab.com التاريخ: 17/يونيو/2006.

8. زهير الخويلدي، السرّد الفلسفي للحياة الطبيعية عند ابن طفيل، الرابط:www.m.ahewar.Org التاريخ: 2019/9/29.

9. غيضان السّيد علي، ابن طفيل، والدلالات الفلسفية لقصة يحي بن يقظان وأثرها في الفكر الإنساني، الرابط: www.kalima.netلتاريخ صيف 2017م، مجلة الكلمة، ع96، السّنة الرابعة والعشرون، صيف 2017، والرابطاليكترونيا.

10. أنور مغيث، الرواية الفلسفية، الرابط:www.couaa.com التاريخ: 23/أفريل/2019.

11. محمد الحمامصي، الرّواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المؤلف محمود الضبع، نقلا عنه www.albayen

12. علي لفته سعيد، الرّواية الجديدة هل هي رافعة صوت الرّوائي، مجلة الجديد htpps//aljadeedamayazine.com

13. عبد الرحيم جبران، هل للرّواية ذاكرة إجناسية، القدس العربي، www.alquds couk

14. عامر غرابية، الشّخصية الرّواية، نقلا عنه، موقع maamri-ilm2010,yoo7.com

15. محمد العباس، الشخصية ومحلّها في الرّواية، موقع alquds.co.uk.

16. إبراهيم الشيلي، الصورولوجيا، شبكة جيرون الإعلامية https//geiroon.net.cdn.org

17. رابح الأطرش، مفهوم الزمن في الفكر والأدب، مجلة العلوم الإنسانية، مارس ،2006 الرّابط www.webereview.dz.

18. حنا مينة، الحدث في الرّواية، جريدةالرياض، الرّابط www.alriyadh.com:

19. عبد الرّحيم جداية، الحدث الرّوائي في صخرة نيرموندا للروائي بكر سباتين، الرّابطraialyoum.com:

20. حسين علي محمد، لغة الحوار في المسرحية والقصّة والرواية، www//sitesGoogle.com.alhéwar

21. موسوعة المصطلحات الأدبية، الحبكة، http://stories.blog.com

22. محمد عبد النبي، الحبكة جدلية الأسباب والنتائج، نقلا عنه، الرابط www.hindawi.org

23. عد إلى موقع : www. uobabylon.edu.iq

24. شرحبيل إبراهيم، بنية الشّخصية والحدث الرّوائي، مجلة العربية، العدد 521، فبراير 2020 www.arabicmagasine.com

25. حميد الحريزي، قول في الرّواية القصيرة جدا، موقع m.ahewar.org

26. محمد عبد الله القواسمة، الرّواية ومعيار الحجم، موقعcom.www.zelmaj.info..

27. إبراهيم الشبلي، الصورولوجيا (imagologie) شبكة جيرون الإعلامية httpp://geiroom.net

المراجع باللغة الفرنسية:

1. Nabil Farés, Maghreb étrangeté et amazighité, de koukou Algérie, 1er éd 2016.
2. Irina Tylkowski, la conception du dialogue de Michail, Bakhtine et se source sociologique, cahier de praxématique.revues.org pdf
3. Taos amrouche, Rue de tambourins, casbah édition, Alger 2013.
4. Fathma Aith Mansour amrouche, Histoire de ma vie, édition Mehdi, Algérie, 2009.
5. Frances Fortier, quand l'écrivain se fait biographe, http : //doiorg , Mis en ligne sur cairn. Info
6. Gilles Philippe le Roman, édition du seuil, 1er éd, 1996, France.
7. le nouveau roman, Espace Français.com
8. Christine Baron, introduction économie setlitté rapture contracte ،conflits، perspectives, épistè moctritique org.
9. les dimensions en géométrie ,https://openclassrooms.com
10. Jean pierre golddenstien, pour lire le Roman, du Boeck–Du culot, Bruxelles/Paris, 1er éd 1986.
11. Jean Weisgerber, l'espace romanesque, éd, l'Age d'Homme، Lausanne, suisse 1978.
12. Antije Ziethen, la littérature et l'espace. www. érudit. org
13. Jean Kaempfer et Raphaël Micheli, la temporalité narrative, https://www.unig.ech/lettre

14. la temporalité dans le roman biblio lettre

http:www.bibliolettre.com* إنه الإطار الزمنيّ للشّخصيات

15. le personnage comme Signe par « Emile Simonnet . Www Emile Simonnet. Free, Fr.

16. Alain Robbe Gillet, pour un nouveau roman، cite par Johann, trumel. Cours français, ent-lfral.net.

17. Sylvied roitvolet, les différent sfacettes du temps،www.cairn.info(Revue enfance et psy. N° 13.2001)

18. Roland Delsa, le temps chronologique et le temps psychologique. www.rolanddelsa.com

19. la structure d'un récit, www.espacefrancais.com

20. Catherine louiseau, 20 intrigues types et comment les construire, www.catherine.loiseau.fr

21. Marc courtieu, évènement et Ronan, une relation critique, www.Fabula.org

الفهرس:

العنوان	الصفحة
1- السّرد الماهية والأشكال السّردية	02
2- السّرد في حضرة المركزية الشّعرية	06
3- في تنوع المعروض السّردي والمبايعة غير الواضحة	09
4- السّردية التّراثية وتأسيس المصداقيّة الفنيّة	11
5- التّأسيس الجدي للسّردية في ظل هيمنة المركزية الشّعرية	14
6- سؤال الرّواية ورواية السّؤال؟	20
7- إشكاليّة تفسير الرّواية	23
8- الرّواية العتمة والخيال عتبة الواقع	32
9- أطروحة المتخيّل وروائية النّص	34
10- مساءلة التّاريخ روائيا	46
11- استثمار التّاريخ روائيا	50
12- الرّواية الجديدة "le nouveau roman" تيار أدبي ليست نظرية	54
13- الأجناسية وخطر العابر نصيّة على الرّواية	59
14-الرّواية والإيديولوجية	65
15-عناصر المتخيل في الرّواية	71
16-الرّواية ومنطق الضّرورة الجمالية	95