الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الأستاذ الدكتور: فتحي بوخالفة

محاضرات مقياس السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

[Sous-titre du document]

هذه محاضرات مقياس السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، بمختلف محاورها، وفق مقرر وزارة التعليم والعالي والبحث العلمي. وهي موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس ، تخصص دراسات أدبية.

MAISON XP
[Choisir la date]

*أهداف المقرر:

1-التعرف على الخصائص الفنية والجمالية، للنص السردي الحديث والمعاصر.

2-تمكين الطالب من الاطلاع على بعض إمكانات التأصيل والتأسيس النظري، لبعض الأشكال السردية للنصوص العربية الحديثة والمعاصرة.

3-معرفة وفهم الخصائص البنيوية لمضامين النصوص السردية، العربية الحديثة والمعاصرة.

4-تمكين الطالب من التصنيف المنهجي، لمختلف الأعمال السردية من خلال النظر في مكوناتها وخصائصها الفنية والجمالية.

5-تدريب الطالب منهجيا على آليات استخدام المنهج السردي، في مقاربة النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة.

6-الكشف عن الدلالات البنيوية، للنصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة.

7-تعريف الطالب بأعلام الكتابة السردية الحديثة والمعاصرة.

*المكتسبات القبلية المفترضة:

1-معرفة الخصائص الفنية والجمالية، للأجناس الأدبية الحديثة والمعاصرة.

2-التمكن من استخدام المصطلحات السردية الحديثة والمعاصرة، في مقاربة النصوص السردية.

3-معرفة الخصائص الفنية والجمالية، للنصوص السردية العربية القديمة منها والحديثة.

4-وضع التصورات المنهجية والتطبيقية، لدراسة وتحليل النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة.

*مفردات المقرر:

*المحاضرة الأولى: السرديات العربية الحديثة والمعاصرة-تحديد المصطلح-

*المحاضرة الثانية: الاتجاه التاريخي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة- الرواية أنموذجا-

*المحاضرة الثالثة: الاتجاه الواقعي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

*المحاضرة الرابعة: الاتجاه الوجودي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

*المحاضرة الخامسة: الاتجاه النفسي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

*المحاضرة السادسة: الصراع الحضاري في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

*المحاضرة السابعة: الأبعاد الإيديولوجية في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

*المحاضرة الثامنة: التراث في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

*المحاضرة التاسعة: جماليات المكان في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

*المحاضرة العاشرة: المسرح الشعري

*المحاضرة الحادية عشر: المسرح الملحمي والأسطوري

*المحاضرة الثانية عشر: البنية السردية في القصة القصيرة

*المحاضرة الثالثة عشر: السرد النسوي العربي الحديث والمعاصر

*المحاضرة الرابعة عشر: العجائبية في السرد العربي الحديث والمعاصر

***الفئات المستهدفة:**

محاضرات السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، موجهة لطلبة التعليم العالي في السنة الثالثة ليسانس، دراسات أدبية.

*الفرش التمهيدي:

تحاول هذه المحاضرات الكشف عن مجموع الخصائص الفنية والجمالية، للنصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة، من خلال دراسة مكوناتها البنيوية والجمالية، التي صنعت تميزا للنص السردي العربي الحديث والمعاصر. وأحدثت النقلة النوعية عن سائر النصوص السردية الأخرى، وإن اختلفت عنها زمانيا ومكانيا. كما تهدف المحاضرات للكشف عن مختلف السياقات الخارجية التي أنتجت النص السردي العربي الحديث والمعاصر، خلال فترة الحداثة والمعاصرة، والتي سعى خلالها المبدعون العرب، إلى طرح المزيد من الإشكالات العصرية، تبعا لمواقعهم الفكرية والثقافية والحضارية.

توزعت مادة مقياس السرديات العربية الحديثة والمعاصرة، على مجموعة من المحاضرات الهامة والمحورية؛ تناولت كل محاضرة من المحاضرات، موضوعا مثل ظاهرة سردية ميزت المتون السردية العربية

الحديثة والمعاصرة. وتهدف المحاضرات في مجملها، إلى تمكين الطلبة من الاطلاع على ما زخرت به الخزانة العربية قديما وحديثا، من أجناس سردية، مثلت مختلف الظواهر الفنية والجمالية للسردية العربية الحديثة والمعاصرة. وهذا يسهم بشكل كبير في تأطير دراسات الطلبة، وتنمية بحوثهم في مجال السردية العربية الحديثة والمعاصرة. ويحدد معالم الدراسات المنهجية التطبيقية، التي ينبغي العمل بها عند مقاربة النصوص السردية العربية، من خلال انتقاء أهم النصوص، وتحديد أهم التجارب الإبداعية التي مثلت الحقبة الأدبية الحديثة من تاريخ الأدب العربي.

تأسيسا على هذه الأهداف، يمكن صياغة معالم أسئلة محورية هامة، تمثل المنطلق الأساسي للعمل، بهدف الوصول إلى نتائج موضوعية:

1-فيما تتمثل أبرز وأهم الظواهر الفنية، التي ميزت النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة؟..

2-ما طبيعة الإشكالات الحضارية التي طرحها النص السردي، العربي الحديث والمعاصر؟..

3-ما هي أبرز التجارب السردية الإبداعية العربية، التي صنعت النص السردي العربي الحديث والمعاصر، وميزته فنيا وفكريا؟..

4-فيما تتمثل الخصائص الجمالية والفنية، للنصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة؟..

وتم اعتماد مجموعة من المراجع الهامة، التي حددت المنظور المنهجي لهذه المحاضرات، أبرزها:

-عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي

-عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة والمعاصرة

-عبد الرحمان ياغي: في الجهود الروائية

- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية

-فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية

- فيصل دراج: الرواية والتاريخ

-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي

-واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية الحديثة والعاصرة في الجزائر

-نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية

* **تنويه:** استفيد في إعداد هذه المحاضرات من الناحية المنهجية، من محاضرات الدكتور عبد الله بن صفية-جامعة برج بوعريريج، وهي محاضرات منشورة في موقع الجامعة المذكورة، فله جزيل الشكر والتقدير.

المحاضرة الأولى

السرديات العربية الحديثة والمعاصرة–تحديد المصطلح–

يمثل تحديد المصطلح مطلبا أساسيا وهاما للبحث العلمي، كما يمثل ضرورة معرفية تقتضي الوقوف على طبيعة الظاهرة المدروسة، بغرض تحديد ماهيتها وخصائصها الأساسية. وإذ يعمد الباحث لتحديد المصطلح، فإنه بذلك يسعى لتبيين ماهية الظاهرة التي يشتغل عليها، خصوصا أن تحديد المصطلح يمثل ، اهتماما أساسيا تقتضيه الدواعي الذاتية والموضوعية، باعتباره الأساس الطبيعي للأطر الأساسية التي يستند إليها البحث العلمي، المنضبط، والمحدد لأهدافه الأساسية.

وللتوصل إلى جملة الأهداف الأساسية، التي تتماشى مع طبيعة الموضوع الذي هو قيد الاهتمام، لابد من الانطلاق من تحديد طبيعة عنوان المقياس في حد ذاته" السرديات العربية الحديثة والمعاصرة"، من حيث تحديد مفاهيمه، وضبط دلالاته المعرفية المختلفة، والتي تمكن من التوصل إلى المعالم الكبرى التي تنبني عليها محاور المقياس، والأطر المعرفية المحددة لخصائصه الدلالية.

يلاحظ من العنوان أن المقياس ذو دلالتين أساسيتين، الأولى مضمونية والثانية زمنية. تتعلق الدلالة المضمونية بتخصص المقياس ضمن ظاهرة السرد العربي، من حيث كونه ظاهرة معرفية مختصة، بنظام اللغة العربية الذي أبدع المزيد والمزيد من المدونات السردية العربية، خلال الفترات التاريخية التي عرفها تطور نظام السرد العربي. وتتمثل الدلالة الزمنية في الجانب الحديث والمعاصر، لدراسة المدونة السردية العربية. حيث تقتضي المنهجية في هذه الحال الوقوف، على المعيار الزمني الحديث فقط دون سواه من المعايير الزمنية الأخرى، بغرض دراسة الظاهرة السردية العربية، ضمن الإطار الزمني الحديث والمعاصر.

1– مفهوم السرد:

تقتضي الموضوعية لضبط مفهوم السرد، وتحديد دلالاته الاصطلاحية، العودة إلى المعاجم والقواميس اللغوية العربية، بهدف التعامل مع المفردة العربية كما وردت في النظام اللغوي العربي. وكذلك من أجل الوقوف على دلالات اللفظة، وفق منظورها الدلالي كما رسم لها مسارها التاريخي في اللغة العربية،

ووفق ما تم التواضع عليها من لدن العرب قديما وحديثا. وهذا تبعا لمقتضيات التحولات الدلالية والاصطلاحية التي حددت معانيها، وخصائصها الدلالية.

ورد في لسان العرب معنى "السرد" بأنه، «تقدمة شئ إلى شئ تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له (...) وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه (...) وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه»[1]. وفي معجم العين وردت اللفظة ضمن مادة "سرد"، « سرد القراءة والحديث يسرده سردا، أي يتابع بعضه بعضا، والسرد جامع للدروع ونحوها من عمل الحلق. وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بمسمار (بشكل متساو ودقيق)، فذلك الحلق المسرد»[2]، والمنسوج بانتظام وتتابع وترتيب. وهو ما يظهر فيما بعد صورة الدرع في شكله النهائي.

من خلال هذه التحديدات اللغوية للفظة، بحسب ما ورد في المعاجم العربية المعروفة، يمكن القول بأن السرد ظاهرة تقتضي نظاما دلاليا تتابعيا. كما أن تأسيساته الاصطلاحية تقتضي حتما هذه الدلالات. ومن الطبيعي كذلك أن يحمل المصطلح مخزونا ثقافيا ثريا، وقدرة على المطاوعة الدلالية. فالملاحظ أن استخدام المصطلح العربي واسع جدا، وشمل كل مجال فيه ترتيب ونسج وتتابع ونظام واتساق أيضا.

يكتسي مصطلح السرد من الناحية الاصطلاحية دلالات مختلفة، وهذا بحسب استخدامه ضمن سياقات لغوية معينة. فيكون بذلك سياق الاستخدام لوحده، المخول بضبط المعنى الفعلي الذي يمكن أن يعنيه مصطلح السرد.

فمن الناحية اللفظية يكون السرد،« النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكايته، ويصوغ الخطاب الناقل لها»[3].

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت/لبنان، المجلد الثالث، مادة سرد، ص:212

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي السامرائي، دار الهلال- القاهرة، د/ت، الجزء السابع، مادة سرد ، ص: 226

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2010، ص:246

ومن الناحية الخطابية يكون السرد، الطريقة الخاصة بتقديم الحكي. كما يمكن أن يتأسس السرد، على كل ما يتعلق بالجانب القصصي، من سرد أو خطاب أو حكاية[1].

2-مقومات السردية العربية:

من الناحية التراثية يمثل "السرد العربي" الملفوظ المنتظم، الذي يشمل سائر المتون الحكائية العربية، المتميزة بفعل القص، يكون فيها الراوي ذا موقع هام، في تقديم المادة الحكائية. وضمن موقع الراوي تنتظم مجموعة هامة من الأشكال السردية، مثل: الأسمار، الحكايات، الطرائف ، القصص، الأيام، السير، المغازي، النوادر، المقامات، السرد الصوفي، ..وغيرها من المنجزات السردية العربية القديمة. ويلاحظ أن هذه التسميات لا تحتوي على صفة الشمول، لاسيما فيما يتعلق بمصطلح السرد، إنما كانت تحددها منظورات معينة، الشئ الذي جعل مصطلح السرد بالنسبة إليها غير دقيق. علما بأن مصطلح السرد يرصد الظاهرة السردية في مجملها، ويحيط بسائر ملابسات هذه الظاهرة، وكل حيثياتها. ويكون« تبعا لذلك قادرا على جعلنا في إطار توظيفه التوظيف المناسب، لفهم الظاهرة بصورة أحسن وأوضح»[2].

تتفق الدراسات النقدية العربية الحديثة، على أن التراث السردي العربي مصدر معرفي وفني هام جدا، الشئ الذي يحتم العودة إليه والبحث في ثناياه بشكل دائم ومستمر. لأن هذا التراث شكل منذ عصر النهضة الأدبية الحديثة في العالم العربي، رافدا مهما للعديد من المفاهيم والرؤى المعرفية والفكرية، التي بوئته مكانته وقيمته الثقافية والحضارية. وجعلته المصدر الفعلي للسردية العربية، من لدن الكثير من الباحثين والمفكرين على حد سواء.

وعودة الباحثين إلى السرد العربي القديم، لاسيما من حيث تأصيل النصوص المعاصرة على اختلاف أنواعها، يؤكد المكانة الفعلية التي يتمتع بها التراث السردي العربي. والحفاظ على الكثير من الخصوصيات السردية المتقدمة، دليل واضح على هذه المكانة المميزة التي صارت عليها السردية

[1] ينظر في ذلك المرجع السابق، ص:246

[2] د/ سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار رؤية للطباعة والنشر والتوزيع،-القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص:67

العربية. الشئ الذي أكد وصول العديد، من النصوص السردية العربية، إلى مصاف العالمية،« وعلى درجة سامية من الإبداع الإنساني الرفيع»[1]، كنصوص ألف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة، البخلاء، رسالة الغفران، المقامات،... ومن الخصوصيات الفنية لهذه النصوص، والتي جعلت منها نصوصا دائمة الحضور، يمكن ذكر الآتي:

–العناية بالمهمش: تمثل العناية بالمهمش خاصية فنية جوهرية، تميز الإنتاج السردي العربي القديم. حيث استطاع السرد القديم الانطلاق من صعوبات الحياة بمختلف سياقاتها لينتج دلالاته النصية. فمكن بذلك القارئ من الاطلاع على محليات المجتمع العربي، مفصلا بذلك في مختلف شؤونه اليومية، ومقدما الشخصيات السردية الفاعلة بدلالاتها الإنسانية. وهذا ما جعل السرد العربي القديم، يتميز بخصوصيات أكثر تحديدا، فظهرت سرديات البخلاء، وسرديات الفقراء، وسرديات الرحلة وتجاربها. كما ظهرت أنواع سردية أخرى، تروي أخبار الثائرين، وقصص العيارين، والمجانين،... وغيرها من الخطابات السردية الأخرى.

–السرد العجائبي: وجدت في السردية العربية نصوص سردية، اهتمت بقصص اللامعقول والخوارق، فتضمنت دلالات رمزية تضم الكثير من الأسرار والخبايا، وعلى درجة كبيرة من الغموض والالتباس. من ذلك نص رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، ألف ليلة وليلة، إلى جانب نصوص تضمنت خطابات الكرامة الصوفية. كما كان لصفة العجائبي أثرا كبيرا في النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة، على نحو ما وجد لدى العديد من الروائيين العرب المعاصرين في المشرق والمغرب العربيين.

–السرد المحفز: يلاحظ أن السردية العربية القديمة خاصة، بنيت على محفزات خارجية، تلبية لرغبة متلقي الحكي، على نحو ما يوجد في كتاب الامتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، حين طلب المهندس أبو الوفاء من أبي حيان التوحيدي، وصف مجالس أنس الوزير بن سعدان. ومن الممكن أن

[1] المرجع السابق، ص:71

يبنى النص السردي القديم على محفزات داخلية، أي بطلب من متلقي النص، على نحو ما يوجد في نصوص ألف وليلة وليلة، حين يطلب الملك شهريار من الراوية شهرزاد، تقديم الحكي.

–نظام الإسناد: في السرد العربي القديم، عادة ما يسند الراوي فعل الحكي إلى طرف آخر خارجا عنه، للتخلص من تبعات الخبر. وغالبا ما يكون المسند إليه افتراضيا، محاولا بذلك جذب المتلقي وإيهامه بقيمة وأهمية الخبر. لهذا يلاحظ أن الحكي القديم، يستهل غالبا بعبارة "بلغني"، "يروى"، "يحكى"، "زعموا".

–السرد المتوالد: يلاحظ السرد التوالدي في الكثير من النصوص السردية العربية القديمة، كنصوص ألف ليلة وليلة، حيث يبدأ السرد بقصة أولى رئيسة، تمثل الحكاية الإطارية، ثم بعد ذلك يعمد الراوي لخلق حكاية أخرى ثانوية، ثم ما تلبث أن تتحول الحكاية الثانوية، إلى حكاية رئيسة، تنتج عنها حكايات ثانوية أخرى. فالحكاية الإطار تستوعب قصصا قصيرة ضمنها، لتشكل أطراف الحكي، ثم بعد ذلك تتناسل منها متواليات سردية أخرى. وقد تأثر الكتاب العرب المحدثون بهذه التقنية السردية، فوجدت بذلك روايات عربية حديثة، كان لها كبير الأثر في تنمية هذا النوع من السرد.

–الوصف والحوار: وهي ظاهرة فنية وتقنية ، قامت عليها السرديات العربية القديمة والحديثة. حيث عنيت السردية العربية كثيرا بالوصف والحوار، فوظفتهما بقوة، باعتبارهما من أسس ومقومات السرد العربي، كما أنهما ركيزتان لغويتان ودلاليتان.

3–في مفهوم الحداثة والمعاصرة:

في الحديث عن مفهومي الحداثة والمعاصرة، يحتم الموقف الدخول في إطار إشكالي، يتقاطع فيه الأدب العربي مع العديد من الفروع المعرفية الأخرى، كالفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلوم التربية،...وغيرها من العلوم الإنسانية الأخرى. وهي كلها تخصصات ذات صلة وثيقة بطبيعة المصطلحين المذكورين، وتقدم وجهات نظر بشأنهما. ويمكن تمييز رأيين في هذا الصدد:

–الرأي الأول: في هذا الرأي لا يميز أصحابه بين الحديث والمعاصر. حيث يبدو المصطلحان بدلالة معرفية واحدة، يشيران لمسمى زمني واحد، وهو تلك الفترة التاريخية التي دخلت فيها جيوش نابليون

بونابرت مصر، من خلال شواطئ الإسكندرية سنة 1798م، إلى يومنا هذا. وهو الذي يسمى بالعصر الحديث، أو بداية النهضة العربية الحديثة.

–الرأي الثاني: يذهب أصحاب هذا الرأي إلى القول، بأن مصطلح "الحداثة"، يبدأ من حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798م،وينتهي بنكبة فلسطين سنة 1948م، مع قيام الكيان الإسرائيلي لأول مرة في الأراضي العربية. بعد النكبة يبدأ عصر أدبي جديد، واكب التحولات الجديدة، وهو ما مكن النصوص الأدبية العربية، خصائص فنية جديدة، مكنتها من دخول حيز زمني جديد، حمل مفهوم "المعاصرة".

المحاضرة الثانية

الاتجاه التاريخي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة– الرواية أنموذجا–

أخذت المعطيات الفنية والمعرفية التي اندمجت فيها الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، كأنموذج للسردية العربية الحديثة والمعاصرة، لتشكل منها مادة تخييلية فنية هامة وملفتة للنظر، حيزا كبيرا من اهتمامات وبحوث النقاد والمتخصصين في مجال النقد والدراسات الأدبية الحديثة. فسلطت بذلك الأضواء على هذا التداخل الذي اهتم به المهتمون والباحثون، وسعوا إلى استشفاف طبيعة وأنماط الحدود الفاصلة، بين ما هو تاريخي واقعي، وما هو تخييلي فني. وهذا تأسيسا على المنظور الذي يفرق ما هو تاريخي يؤرخ للماضي، ويستجلي الحقائق وفق منظور علمي موضوعي، والرواية التي تتمثل التاريخ، وفق منظوراتها الفنية والجمالية، محاولة بذلك تحقيق منجز سردي تخييلي له علاقة مباشرة بوقائع التاريخ، باعتباره مرجعا مسبقا يدعم مضامين نصوصها، ويسهم في تشكيل بنيتها الدلالية، ومنزاحة عنه في الآن ذاته، باعتبار تميز الرواية بخصوصيات فنية وجمالية، مخالفة بذلك طبيعة النص التاريخي العلمية. ففيما يتمثل التمايز بين ما هو روائي سردي، وما هو تاريخي؟.. وما طبيعة تخيل المرجعي في النص السردي العربي الحديث والمعاصر؟..

أ–علاقة السردية الحديثة بالتاريخ:

بحكم طبيعة التاريخ التي تنزع دوما نحو الواقع، فإنه قادر على إعادة تصوير الزمن بصورة تمكن من الوصول إلى الموضوعية المجردة، التي تشابه إلى حد ما، موضوعية العلوم التجريبية. وقد اعتبر التاريخ من لدن المهتمين« خطابا سحريا له منهج قار في استقصاء الحقائق، ومعاودة تكرار الماضي، كما هو، في لفظ التاريخ ثانية بعد وقوعه في الواقع أولا ليقابل بموضوعية طرحه خرافية الحكي والقصة، وبالحقيقة التي تبتغيها الرواية والخيال»[1]. فبدا بذلك بالنسبة للمؤرخين « علما موضوعيا مبرأ من الأهواء والمصالح، له أسانيده ووثائقه والجهود المتعددة التي أنتجت مناهجه، إلا أن هذا المنظور الذي يريد أن يكون موضوعيا، يصيبه الارتباك لأكثر من سبب»[2]. ومن أهم هذه الأسباب، أن التاريخ

[1] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ– سلطان الحكاية وحكاية السلطان–، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2010، ص:09

[2] فيصل دراج: الرواية والتاريخ– نظرية الرواية والرواية العربية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2004، ص: 82

علم لم يتمكن من التخلص من النزعات والتوجهات الإيديولوجية. فكل فريق من المؤرخين المشتغلين بالتاريخ، يدعي أن الحقيقة في جانبه، أو يريدها أن تكون في جانبه؛« بمعنى أن كل فريق يريد أن يستدل على نفسه بالتاريخ وعندما يتحول التاريخ إلى حجة مصنوعة، فإن العلمية فيه لن تكون شيئا آخر سوى صناعة التاريخ»[1]. و من هذا المنطلق يلاحظ أن التاريخ تغلب عليه السلطة، وتتحكم فيه ثنائية النصر والهزيمة[2]. فعادة الذين يكتبون التاريخ هم المنتصرين، وينظرون إلى الماضي باستعلاء واستكبار، وينسبون الهزائم لغيرهم وفق الصورة التي يريدونها أن تكون. وفي حال الاعتبار بطبيعة الوقائع التي بادت، والتي تستحق الاستحضار وتصنيفها، وصعوبة فهم الوثائق وتفسيرها، يمكن القول: أن علمية التاريخ من هذا المنظور مطلب عزيز، وأفق بعيد. ويمكن القول كذلك، أن« الماضي الذي حدث فعلا، بعيد عن متناول المؤرخ»[3].

وفي هذا الصدد يلاحظ بأن التاريخ، وهو يستخدم السرد لنقل الوقائع والأحداث الإنسانية، يمتد إلى حدود مختلفة، بغرض تضمين عالم الحكايات والأخبار والطرائف،« فيكشف بين الفينة والأخرى عن هوية ثانية توازي طبيعته الوقائعية»[4]، الشئ الذي جعل مجموعة من الباحثين، تطرح إشكالية توجهه إلى الموضوعية بشكل أكثر حدة. فحين ميز الباحثون بين الواقعة التي وقعت، والخطاب الذي حاول توصيف الواقعة، وحين اهتمامهم بالمسافة الزمنية التي تفصل، بين الماضي الذي يمكن استحضاره وطريقة استحضار الماضي، وجدوا أن تدخل المؤرخ، وتعدد وجهات نظره، جعل الجانب العلمي للتاريخ يلتبس ويشوبه الغموض. كما أن هوية التاريخ تتداخل وهويات حكائية أخرى تنزع نزوعا فنيا من حيث الشكل والمضمون. هذه الهويات التي حاولت كثيرا الاستفادة من الماضي، بغرض استكتابه، ونقده ومساءلته، مهتمة أكثر بعلميته وقدرته على نقل الحقائق وتجسيدها كما وقعت في الواقع. وتقف الرواية في مقدمة هذه الفنون الحكائية، وتسبق غيرها من فنون الحكي،

---

[1] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص:13

[2] ينظر في ذلك، فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2006، ص:83/82.

[3] بول ريكور: الزمان والسرد–الحيكة والسرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 2006، ص:157

[4] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص:101

بحكم طبيعتها المتفردة، والتي غالبا ما تنزع إلى التمثل بالزمان والمكان لسرد رواية ما كان من قبل، أو ما يتوقع أن يكون لاحقا.

إن الأنموذج الفني للسرد جعل الرواية، وهي النص الذي ضم مختلف الفنون، وانصهرت فيه الكثير من الأجناس، وضم مختلف المعارف الإنسانية، تتوجه إلى التاريخ بصفته خطابا سابقا عنها لتمتن علاقتها به، وتقيم معه علاقة تشاركية لإثبات عمق العلاقة بينهما. وقد بدت هذه الشراكة لأول مرة في تاريخ الأدب، في رواية الكاتب الإنجليزي "ولتر سكوت" (1771-1832م) "ويفرلي" التي ظهرت لأول مرة سنة 1814م[1]، والذي تمكن من المزج بين الشخصيات الواقعية والشخصيات المتخيلة، وأدرجها في إطار واقعي، تعمل ضمن أحداث كبرى، مثلت «مفاصل أساسية في مسار الأمم والدول»[2]، لتكون بذلك رواية ولتر سكوت، من أبرز الروايات الأولى في العالم، التي عنيت بالتاريخ وضمنته ضمن بناها الداخلية.

ويشابه الخطاب التاريخي الخطاب الروائي، من حيث كونه خطابا سرديا بالدرجة الأولى، مهما يكن من توصيف له، باعتباره خطابا مرجعيا منجزا، ضمن إطار محدد تحكمه اعتبارات مختلفة، توجه مسالك قراءته. والأمر ذاته بالنسبة للرواية،« فهي وإن بدت لنا خطابا تخييليا، لا تنقطع صلتها بالمرجع انقطاعا تاما»[3]. وهذا ما مكن من التفاعل والتشارك بين الرواية والتاريخ، حيث صار بإمكان الرواية استيعاب مواد تاريخية، لبناء كيانها السردي بناء فنيا دلاليا، « وبإمكان التاريخ أن يستفيد مما يحتاجه من مواد روائية لتشييد كيان سردي دال تاريخيا»[4]. والحاصل أن المتخيل السردي يأخذ من التاريخ، والتاريخ يأخذ من المتخيل السردي، وهذا ما أنتج مرجعية متقاطعة، من خلالها تكسب الخاصية السردية الفعل الإنساني زمنيته، باعتباره إطارا منظما للتجارب الواقعية، والعوالم السردية[5].

---

[1] ينظر في ذلك، جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، الطبعة الثانية، د/ت، ص:11

[2] محمد القاضي: الرواية والتاريخ-دراسات في تخييل المرجعي-، دار المعرفة للنشر،-تونس، الطبعة الأولى، 2008، ص:24

[3] المرجع نفسه، ص:18

[4] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ، ص:102

[5] ينظر في ذلك، عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية؟.. مجلة فصول، القاهرة، المجلد 16، العدد:03، 1997، ص:64.

رغم هذا التوافق الحاصل، لابد من اعتبار الخطاب الروائي يتمتع بحرية أكبر، بالمقارنة مع الخطاب التاريخي في العلاقة القائمة بينهما وبين الذاكرة الجماعية؛ لأن الروائي مبدع الرواية له مجال كبير من التحرر في استخدام الخيال، كما أنه باستطاعته السكوت على بعض الوقائع التاريخية أو المسائل التي تستدعي منه الصمت عليها. إضافة إلى ذلك يمكن للروائي التركيز على ما يراه مهما، وفق منظور رؤيته الفنية، فيقدم بذلك للقارئ رؤية جمالية هي من صميم الذاكرة الجماعية، في نسق حكائي سردي تخييلي، ومستساغ في الآن ذاته. يختار بذلك الروائي مادته القصصية بعناية، دون أن تفرض هذه المادة نفسها عليه، أو حتى على مسار نسقه السردي. فالرواية تعود باستمرار « لتستلهم من أحداث التاريخ حكاية تسقط عليها قضيتها المركزية وتدعو إلى الاعتبار»[1]، لذلك يلاحظ أن الروائي أكثر حرية، في انتقاء المادة التاريخية، وتنظيمها في نسق سردي تخييلي، وفق النمط الفني الذي يحدده، فتتأسس بذلك الرواية« على واقع محتمل ينفي القائم ولا يعيد إنتاجه ويوحي بأن الواقع يوجد في صيغة الجمع، ويتشكل بلا انقطاع من دون أن يلتقي بشكله الأخير أبدا»[2]. لكن الأمر يختلف بالنسبة للمؤرخ، حيث أنه لا يملك سلطة أو حرية الروائي، وإن وجدت بحوزته بعض الاجتهادات فهي محدودة للغاية، لأنه ينزع نحو الحقيقة، وهذا ما هو منتظر منه بحكم طبيعة عمله العلمية. فعادة يوجه المؤرخون خطاباتهم« إلى قراء متشككين يتوقعون منهم ليس السرد فقط، لكن إثبات صحة سردهم»[3]، وهذا ما لا يلتزم به الروائيون عادة ولا يطالبون حتى به، لأن إثبات الوقائع وتحري الحقيقة من مهام عمل المؤرخ، بينما الروائي باستطاعته رواية «كل ما يمكن أو يحتمل أن يحدث، وبذلك فمجاله أرحب في التعامل مع العموميات»[4].

إن انتقال السردية العربية الحديثة والمعاصرة، من النمط التاريخي المجرد إلى المتخيل التاريخي، يجعل من الروائي إمكانية فنية هامة لإيجاد نصوص تخييلية واقعية، مما يتيح للقارئ مجالا واسعا للبحث عن الدلالات المعرفية الغائبة، ذات الصلة المباشرة بالجوانب الإنسانية والحضارية، وهي جوانب لا يظهرها

---

[1] عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ،ص:316

[2] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة الثانية،2002،ص:145

[3] بول ريكور: الزمان والسرد–الحبكة والسرد التاريخي–،ص:277

[4] إبراهيم الفيومي: قراءات نقدية في الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، عمان–الأردن، الطبعة الأولى 2001،ص:19

النص على مستوى المادة التاريخية المكتشفة؛ إذ يجب تجاوز هذه المادة التاريخية إلى مستوى أعمق، وهو المتمثل في البنية السردية، ذات الدلالات الخاصة والتي هي نتاج الانصهار الحاصل بين الخطاب التاريخي العلمي، والخطاب السردي الفني التخييلي، مع أن كليهما من نتاج السرد، وهذا وفق منظور المبدع للحاضر الذي يعيشه. وهذا ما يمهد السبيل لاكتشاف ظاهرة نصية جديدة، هي تلك المتمثلة في ظاهرة "التناص" أو ما تسمى بـ"ظاهرة التعالق النصي"، من حيث آليات هذا التعالق، والدلالات التي يحملها.

ب–السرد الروائي وآليات تخيل المرجعي:

يلاحظ بأن المتخيل التاريخي أو المرجعي يتأسس من خلال العلاقة الوسطية، بين التاريخ والخيال. حيث تندمج الخصائص التاريخية والخصائص الروائية السردية، لتنتج رؤية روائية جمالية جديدة، وفق مكونات سردية تجمع بين عموميات الوقائع التاريخية، التي يتضمنها التاريخ المجرد وبين المتخيل السردي الروائي الذي يهتم بمختلف التفاصيل السردية، وهذا ضمن « حبكة تتكفل بامتثال المواد التاريخية لشروط الخطاب الأدبي، وتضمن انفصالها عن سياقاتها الحقيقية واتصالها بسياقات مجازية، فابتكار حبكة للمادة التاريخية هو الذي يحيلها إلى مادة سردية. وما الحبكة إلا استنباط مركز ناظم للأحداث المتناثرة، في إطار سردي محدد المعالم»[1].

ولأن كل تصوير سردي، هو بالضرورة إعادة تشكيل للتجربة الزمنية الإنسانية، فالحبكة وفق هذا التصور هي إعادة تشكيل وصياغة مستمرة للتجربة الإنسانية، من خلال زمن نصي معين[2]. فإذا كانت التجربة الإنسانية في الحياة، وكذا المكتسبات والخبرات التاريخية متضاربة في جوهرها، فالسرد يوفق بين هذه التجربة الإنسانية والمكتسبات التاريخية، من خلال استخدام صيغ تعبيرية منسجمة، فيعمد بذلك إلى إعادة تصوير الزمن من جديد، بربط حلقاته وسد فراغاته، واستعارة مادته السردية والتاريخية من الحياة، ليجعل منها نصا منسقا ومتشابكا من خلال الحبكة.

[1] عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي(السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى،2011،ص:06

[2] يراجع في ذلك، بول ريكور: الزمان والسرد–الحبكة والسرد التاريخي–، ص:16

والواضح أن الحبك المتخيل للتاريخ، يقتضي من الروائي الرجوع إلى عالم الوقائع المجردة، لأن كتابة النص يقوم أساسا على « فهم قبلي لعالم الفعل، وبناه ذات المعنى، ومصادره الرمزية، وطبيعته الزمنية»[1]، بحكم أن إعادة تشكيل زمن تاريخي معين، من خلال زمن تخييلي متصور، هو زمن النص الروائي، الذي ينبغي أن يكون مؤسسا ومؤطرا، بمنظور واضح مستمد من خبرة الروائي، في تقصي الأخبار ومعاينة وقائع الأحداث بعد ضبطها بالزمان والمكان؛ وإلا فلا يمكن له توصيف ما وقع من أحداث إن أراد فعلا محاكاة ما حدث، أو مساءلة الوقائع التاريخية، أو حتى استقرائها، أو تجاوز ما ينبغي تجاوزه. لذلك كانت مسألة حضور التاريخ صعبة إلى حد بعيد، بالنسبة للروائي، في حال رغبته في تشكيل رؤية معينة للأحداث التاريخية التي يريد أن يجعل منها متخيلا سرديا. كما أن الإحاطة بمختلف المرجعيات التي تؤسس للمنظور السردي، مسألة غاية في الأهمية بالنسبة لكاتب الرواية، رغم أن التاريخ يقدم مادة جاهزة، مفعمة بالأحداث والوقائع، لكن تبقى هذه المادة، بحاجة لحبكة فنية تجعل منها مادة فنية مثيرة ومستساغة.

تتأسس الرواية المستلهمة للتاريخ، على مادة تاريخية صرفة، لكنها سرعان ما تتحرر من سلطة المنظور التاريخي المنهجي، فلا تستنسخ بذلك مجريات التاريخ،« بل تجري عليه ضروبا من التحويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مواصفات خاصة ورسالة تختلف اختلافا جذريا، عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها»[2]. وهو التحويل الذي يعتمد في جوهره، على ما يحتفي به كاتب الرواية، من حرية واسعة في تشكيل مادته السردية، ذات الخصائص الحكائية القصصية والمرجعية.

وبملاحظة المدة الزمنية التي يستغرقها كاتب الرواية، لاستيعاب ما أراده من أحداث تاريخية، يفهم أن الرواية تأخذ شكلين زمنيين هما: زمن الحقبة الزمنية القصيرة للحدث التاريخي، وزمن الحقبة الطويلة للحدث التاريخي أيضا. فالزمن يظهر أحيانا محددا بفترة قصيرة، بحسب طبيعة الحدث نفسه. وقد يظهر بفترة زمنية طويلة تمتد ربما حتى ، لعقود من الزمن. ووفق أحد هذين الخيارين، يتحدد عدد الشخصيات في الرواية، كما يتحدد عدد الأمكنة، وطبيعة وأنماط الأحداث التي يتم انتقائها

[1] المرجع السابق،ص:98

[2] محمد القاضي: الرواية والتاريخ، ص:87

من لدن الكاتب، وكل ما يتعلق من مقتضيات الخطاب السردي التخييلي، ذات الصلة الوثيقة والمباشرة بتشييد العالم الفني للرواية.

وبملاحظة الخواص المشكلة لطبيعة المادة التاريخية في الرواية، فإنه يمكن تحديد تقسيم آخر؛ فهناك روايات تستوجب حضور وقائع وشخصيات تاريخية، وأماكن وفضاءات حقيقية مستقلة تماما عن العمل الروائي، فيبدو التاريخ فيها من خلال نصوص أو مقاطع نصية تحيل على المرجعي مباشرة، وتقوي صلة النص الروائي به. في حين تكتفي روايات أخرى باستدعاء مناخات تاريخية تقوم فيها شخصيات غير تاريخية، بأعمال هي من صميم التخييل الفني، ضمن أطر مكانية قد تجد لها وجودا خارج نص الرواية، فتتضاءل قيمة المادة التاريخية فيها، ويخفت صوت الماضي إلى حد بعيد، ليظهر على ألسنة الشخصيات المتكلمة بين الحين والآخر.

وسواء أظهرت المادة التاريخية بشكل واضح على امتداد الخطاب الروائي، أم بصورة خافتة، وسواء أغطت الرواية حيزا زمنيا قصيرا أم طويلا، فهي إن كان من الممكن اعتبارها نوعا من أنواع التناص أو التعالق النصي يلاحظ أنها« تعلن استنادها إلى حوادث ماضية دونها السابقون. وبعد أن تعلن استمدادها لوجودها من الدوران حول النصوص الماضية، مما يكثف صلتها بهذه الوقائع»[1]، تبدأ الرواية بمزج المادة التاريخية بما يتلاءم وطبيعتها الفنية. فتعيد تمثيل الوقائع التاريخية الكبرى، على نحو قريب جدا كما وردت في المصنفات التاريخية، وهذا بجمع القصاصات النصية التاريخية المتفرقة، وهو مدعاة للرواية بالعودة إلى التاريخ المجرد، وانتقاء القصاصات اللازمة منه سواء باللفظ أو المعنى، وبشكل لا يظهر أي نشاز أثناء انتقاء المادة التاريخية. ودون اللجوء كذلك إلى التفصيل في الحوادث التاريخية، والتي ترد في المصنفات التاريخية محددة، فتعنى بذلك الرواية بسرد التفاصيل على حساب التخييل الفني، فيهتم الكاتب بذكر تفاصيل وطبائع الشخصيات مثلا، وتحديد صفاتهم وسماتهم. والاهتمام كذلك بتفاصيل الأحداث، وتوصيفات الأماكن والفضاءات، أو المرور على حقب تاريخية أو زمنية طويلة، باستخدام إشارات أو ألفاظ لغوية عابرة،« لعرضها مركزة بكامل الإيجاز

[1] عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص:09

والتكثيف»[1]، تحت داعي "الإيجاز"، أو تجاوز «فترات زمنية والسكوت على وقائعها»[2]، بداعي "الحذف".

إن أهم ما ينبغي التأكيد عليه في هذا الصدد، هو أن تمثل السردية العربية الحديثة والمعاصرة للتاريخ، هو من أجل نقد الواقع وتجاوز معطياته، من خلال تقديم قراءات جديدة لحيثياته. وهذا باستخدام طرائق سردية تعتمد استراتيجيات وآليات مختلفة بغرض الوصول إلى آفاق فنية، يحقق فيها التاريخ المجرد مساراته. كما تتحقق أيضا إنتاجية النص السردي وفق إمكاناته الفنية في استثمار عناصر المادة التاريخية، وجعلها إمكانية لفهم الحاضر ومحاولة تجاوزه. ويتحقق ذلك عبر مراحل ثلاث هي:

-المرحلة الأولى هي مرحلة انتقاء المادة التاريخية، وفيها يقوم كاتب الرواية بانتقاء عناصر مادته التاريخية بالتركيز على ما يخدم طبيعة موضوع الرواية، بتحديد الأطر الزمانية والمكانية للوقائع المتخيلة.

-المرحلة الثانية هي مرحلة التخييل، وتتحقق بامتزاج المادة التاريخية كمادة مرجعية، بعد عزلها عن نصوصها التاريخية الأصلية، بنص الرواية الإبداعي وفق الآليات والطرق الفنية التي يحددها الكاتب.

-المرحلة الثالثة هي مرحلة القراءة وتأويل المادة التاريخية، وتتحقق عندما يأخذ التاريخ شكله الجديد، ضمن النص الروائي. فيبتعد بذلك التاريخ عن أحادية الفكر، والنزوعات الإيديولوجية، ليستقر ضمن الإطار الفني الذي تحدده الرواية.

ج-التاريخ والسردية العربية الحديثة:

ارتبطت السردية العربية الحديثة بالتاريخ، في شكلها الروائي المتطور منذ نشأتها. فجاءت بذلك الرواية مشدودة للتاريخ، تستقي منه مادتها بطرق مختلفة، محاولة بذلك العيش في زمن انهارت فيه القيم الإنسانية، وتلاحقت فيه الهزائم لاسيما في المجتمع العربي الحديث، نتيجة الابتعاد عن القيم الحضارية والتراثية. فكان لزاما على السردية العربية الحديثة، النظر في الواقع العربي الجديد، وتتبع متغيراته بناء على تداعيات الماضي، الذي جعلت منه سبيلا هاما لإثبات الوجود، وتفسير المبهم،

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الثانية 2009، ص:145

[2] المرجع نفسه،ص:156

والسعي للبحث عن إجابات مقنعة للوضع السلبي، الذي آل إليه الإنسان العربي الحديث، والمستقبل المتوقع أن يصير إليه بعد ذلك. فعادت بذلك السردية العربية الحديثة إلى التاريخ العربي الإسلامي مستلهمة مضامينه الحضارية والرمزية، بغرض تحقيق أهداف جمالية تصبو إليها. وكانت لذلك دواعي سياسية واجتماعية وفكرية، وحضارية ونفسية وقومية ووطنية وحضارية ،...وغيرها من الدوافع الأخرى.

وإذا كان التاريخ الأدبي يسجل أسبقية الرواية الغربية، في الاحتفاء بالتاريخ، بالمقارنة مع زمن نضوج وتطور الرواية في الغرب، على يد كل من"ولتر سكوت"(1771م-1832م)،و"ألكسندر ديماس الأب"(1802م-1870م) وغيرهما من الكتاب الغربيين، إلا أن هذا لا ينفي تأثر الرواية الغربية بالسرديات العربية القديمة؛ فمن هذا الجانب وجد استيعاب للتاريخ في النص السردي العربي، منذ ما قبل العصر الحديث. فالنصوص السيرية، كسيرة "عنترة بن شداد"، و"الأميرة ذات الهمة"، و"زرقاء اليمامة"، و"الملك الظاهر"، و"سيف بن دي يزن"...بالإضافة إلى نصوص السير والتراجم الأخرى التي تحدثت عن أيام العرب وملاحمهم وبطولاتهم، كلها نتاج وقائع تاريخية فردية أم جماعية، كان لها الوقع الكبير في الذات العربية، فتبوئت مكانتها المرموقة واللائقة في خزانة السرد العربي والعالمي.

وإذا كانت الرواية الغربية قد عادت إلى هذه السريات العربية القديمة، كما أفادت من تراثها التاريخي الحضاري الغربي، فالرواية العربية الحديثة أفادت من جانبين اثنين؛ تمثل الأول في استيعاب خصوصيات وفنيات السرد الغربي الحديث بتوظيف المرجعي منه في مضامينها. وتمثل الجانب الثاني في عودة الرواية العربية إلى التراث التاريخي والأدبي القديم، حيث أخذت منه الكثير من عناصر التاريخ، وآليات التعبير، والروايات العربية التي ألفت خلال القرن التاسع عشر، تثبت ذلك، ككتابات "سليم البستاني"، وكتابات "جرجي زيدان"، وكتابات "فرح أنطون"،...وغيرهم من الكتاب الذين احتفت أعمالهم الروائية بالتاريخ، وحاولت المزاوجة بين ما هو عربي أصيل وما هو

غربي وافد، بغرض إنتاج نص روائي حديث ومعاصر، وفق خصوصيات ومقومات الحضارة العربية الأصيلة.

ومن الواضح أن بعض الكتاب الغربيين، اعتبروا الرواية التاريخية العربية الحديثة، لا تمثل صلة مع السرديات العربية القديمة خلال القرون الوسطى، وهو ما ذهب إليه"إكانتي كراتشكوفسكي" حين قال:« الرواية التاريخية لا تمثل هنا نموا عضويا للرواية العربية المنبثقة عن القرون الوسطى، بقدر ما تمثل نباتا مأخوذا من تربة أوروبية أعيد غرسه في حقل عربي»[1]. من الممكن أن يكون هذا الكلام مؤسسا، على أن الرواية العربية الحديثة، تدين في استنتساخ مظاهرها الفنية وتقنياتها التعبيرية، للرواية الغربية على وجه الخصوص، وتقر لها بالتبعية الثقافية. ولكن الملاحظ دائما أن الرواية العربية الحديثة، ارتكزت في الكثير من الأحيان على مقومات السرد القديم، ومع ذلك فهذا لا ينفي أو يمنع حتى، مظاهر التأثير والتأثر بين الحضارة العربية والحضارة الغربية. وحتى الرواية الغربية في حد ذاتها، هي الأخرى أخذت الكثير عن السردية العربية القديمة، عندما كانت تخطو خطواتها الجادة، في أطوار نشأتها التاريخية الأولى.

في حال العودة إلى السردية العربية الحديثة والمعاصرة، وطبيعة تواصلها مع التاريخ، أجمع الكثير من النقاد والباحثين، على أن التأريخ للرواية العربية الحديثة، يبدأ من كتابات سليم البستاني وأعماله الروائية الصادرة، بداية من النصف الثاني للقرن التاسع عشر الميلادي؛ كرواية "زنوبيا" التي صدرت سنة 1871م، ثم رواية "بدور" التي صدرت سنة 1872م، ورواية " الهيام في فتوح الشام" سنة 1874م[2]. ثم ظهرت بعد ذلك أعمال الكاتب اللبناني جرجي زيدان التي اكتسبت ميزة هامة للغاية، في توظيفها لوقائع التاريخ العربي الإسلامي. فأصدر سنة 1891م رواية" المملوك الشاذ"، ثم رواية" استبداد المماليك" سنة1892م، فرواية" جهاد المحبين" سنة 1895م، و رواية "عذراء قريش" سنة1898م،... بالإضافة إلى عناوين روائية كثيرة، اصطلح عليها فيما بعد تسمية "سلسلة روايات تاريخ الإسلام" (1891م-1914م). ثم ظهرت بعد ذلك أعمال فرح أنطون الروائية،

[1] إكانتي كراتشكوفسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ترجمة: عبد الرحيم العطاوي، دار الكلام،-الرباط-المغرب، الطبعة الأولى 1989، ص:20

[2] يراجع في ذلك عبد الرحمان ياغي: في الجهود الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، د/ط، د/ت، بداية من صفحة: 159.

ويعقوب صروف، وأمين ناصر، بالإضافة إلى أعمال كتاب آخرين، مثلت علاقة وطيدة مع التاريخ[1]. حيث قدمت التاريخ في شكل مادة مدرسية تعليمية لترغيب القراء في تعلمه، وتقريبه من أذهانهم. فجاءت هذه الروايات كلها معتمدة على التاريخ في تشييد ونسج حبكتها الفنية، آخذة منه ما يماثل الحقيقة التاريخية في قراءة حيثيات الواقع العربي المعاش، دون تحليل أو مساءلة لتلك الحقائق أو الوقائع إلا نادرا؛ فتمثلت بذلك هذه الروايات أحداثا تاريخية مركزية، أو قصصا إطارية تؤطر ضمنها قصصا ثانوية أخرى من نسج مخيلة المؤلف، القصد من ورائها التعريف ببطولات الأسلاف وتبيان مآثرهم، وإذكاء النزعة القومية والوطنية في نفوس القراء. فاتجه أغلب كتاب هذه المرحلة اتجاها واحدا تقريبا، فعمدوا إلى« ذكر النوابغ والأبطال، وعرض أمجادهم، ومآثرهم، والإشادة بمفاخرهم وبطولاتهم ومنها التعرض للمأثور من وقائع العرب، وإبرازها ناصعة مشرقة»[2]. وذلك يتطلب وضع المادة التاريخية، ضمن سياق مشوق يستقطب انتباه القارئ. وهذا ما يتأكد لدى رواد كتابة الرواية التاريخية في العالم العربي، كونهم يأتون بأحداث مشوقة للقراء، فتكون تلك الأحداث التاريخية كما هي، ثم يدمجون ضمنها قصة مشوقة، كأن تكون قصة غرامية مثلا، تجعل القارئ يتشوق باستمرار لإتمام القراءة. فيمكن بذلك« الاعتماد على ما يجئ في هذا الروايات من حوادث التاريخ، مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له في الحقيقة»[3]. وهذا يعني أن الكاتب عليه أن يحافظ على طبيعة المادة التاريخية، أثناء توظيفها في الرواية، بحيث يصوغها ضمن عمله الأدبي، لكن دون المساس بجوهر الحقائق فيها.

ونتيجة لتطور علاقة السردية العربية الحديثة بالتاريخ، لاحظ الباحثون المتخصصون ظهور جيل جديد من الكتاب اهتم باستيعاب وقائع قديمة، من التاريخ العربي الإسلامي. وكان هذا الاستيعاب «للأشكال والموضوعات التراثية والوطنية والاجتماعية والأخلاقية والعاطفية تجليات أدبية-بمستويات

---

[1] يراجع في ذلك المرجع السابق، بداية من صفحة:159.

[2] نواف أبو ساري: الرواية التاريخية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة –الجزائر، الطبعة الأولى،2004، ص:27

[3] جرجي زيدان: الحجاج بن يوسف الثقفي –رواية–، مطابع الهلال –القاهرة مصر، د/ط، د/ت، (من المقدمة).

دلالية مختلفة-لإبراز الذات القومية في مواجهة الغرب»[1]. ومن هؤلاء الكتاب محمد فريد أبو حديد، عبد الحميد جودة السحار، عادل كامل، علي الجارم، علي أحمد باكثير،...وغيرهم. والملاحظ أن روايات هؤلاء الكتاب صدرت في أجواء ثقافية جديدة، ومناخات تاريخية تميزت بتطور الصراع العربي الغربي، وظهور الحركات التحررية في العالم العربي. الشئ الذي استدعى وجود رواية عربية جديدة، تتمثل الواقع التاريخي بمنظور جديد، يؤلف بين ما هو متخيل وما واقعي تجريدي. كما ركزت هذه الأعمال الروائية في موضوعاتها على البطولات والوقائع التليدة من تاريخ الأمة العربية، بغرض بث روح المجابهة، أو روح الفخر والاعتزاز بالانتصارات والأمجاد المحققة من لدن أبناء الأمة العربية. حيث أن الاتجاه التاريخي الذي بدئه الجيل الجديد من الكتاب العرب، جسد فعلا « الاتجاه التاريخي الذي ابتدأه جرجي زيدان، وجاء بعده فريد أبو حديد فجدد في معناه وحدد وسائله، فأوشك أن يخلقه خلقا جديدا في "الملك الضليل" و "زنوبيا"، وتبعه في ذلك شاب ينبعث منه الأمل وهو علي أحمد باكثير كاتب "أخناتون" و "سلامة القس" و "جهاد" التي نالت إحدى جوائز وزارة المعارف»[2].

ورغم المسيرة الثرية والحافلة للرواية العربية الحديثة التي استوعبت عناصر التاريخ، خلال فترة متقدمة من النهضة العربية الحديثة. ورغم كثرة الإنتاج واختلاف توجهات ومفاهيم الروائيين والكتاب، أوجدت هذه المسيرة الأدبية جيلا ثالثا من الكتاب العرب استخلف الجيلين السابقين من الروائيين، بنظرة مختلفة تماما عما كان عليها الجيلان السابقان. فالجيل الثالث من الكتاب هو جيل معاصر حداثي لا يكتب التاريخ من أجل كتابته أو إعادة نسج أحداثه ووقائعه مجددا، إنما هو جيل يوظف التاريخ في سياقات نصية جديدة، تجعله يقول ما لم يقله من قبل، أو يخفي ما يريد إخفائه بطرق رمزية هي من نتاج قراءاته وفهمه لعناصر التاريخ. مقدما بذلك قراءة واعية لعناصره، لا تمارس عليه نقدا سلبيا، لكن تقدم قراءة موضوعية خالية من الوثوقية والتضليل. فلم تكن روايات الجيل الثالث من الكتاب ترتبط بالتاريخ لتعيد التعبير، عما أثبته من وقائع بلغتها الإبداعية التخييلية، إنما تعود

[1] محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول-القاهرة، مصر، المجلد الثاني12، العدد 01، 1993، ص:17

[2] محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة –مصر، د/ط، د/ت، ص:39

للتاريخ لقول ما لم يقله. فتتساءل عن بعض مضامينه في مواضع عدة، مستعيرة بذلك وقائع تاريخية معينة في تخيل أحداثها، ووضع شخوصها،« بتمثل انعكاساتها على الإنسان والمجتمع(...) مع محاولة فهم الواقع والتفكير في وجوده بأفق متخيل اجتماعي وتاريخي، قادر على المحاورة والانتقاد»[1]، متخلية بذلك عن التصورات الأولى لقراءة وفهم التاريخ وتوظيفه في نسيجها السردي، بالمنظور الذي أشار إليه« زيدان وأضرابه من المؤسسين لهذا النمط من الكتابة، وكما جاراه في ذلك كثير من النقاد، فهي تصورات –حسبهم– استنفذت طاقتها الوصفية بعد أن جرى تحويل جذري في طبيعة تلك الكتابة السردية التاريخية، التي استحدثت لها وظائف جديدة، لم تكن معروفة آنذاك»[2].

وبمعنى إضافي لما جاء من قبل، أعيد النظر من لدن الكتاب الروائيين والباحثين المتخصصين في حدود العلاقات، التي تفصل بين التاريخ والرواية العربية، معتبرين بذلك الزمن الذي يفصل الكاتب، عن الوقائع التاريخية خط تماس يعطيه الأحقية في تأمل، ما يمكن أن يجعله متخيلا سرديا. وفي حال الحديث عن المتخيل السردي، كان القصد من الفكرة جعل المادة التاريخية على محك التساؤل والشك، حتى وإن كانت الوقائع التاريخية محل التأمل جزءا من ضمير الذاكرة الجماعية، ونمطا تأسيسا يمثل مرجعية رئيسة ضمن مرويات كبرى، تحتفي بها تلك الذاكرة. فكانت روايات الجيل الجديد من الكتاب، تعنى برؤية التجريب لتمثل المنطلق الأساسي لتحول نوعي في السردية العربية المتمثل للمنظور الحداثي للفكر العالمي الجديد، محاولا بذلك تقديم ما هو تاريخي، بشكل أبعد عن المفاهيم التقليدية للتاريخ المتخيل. ووردت في هذا الصدد أسماء روائية جديدة أهمها: نجيب محفوظ، إدوار الخراط، صنع الله إبراهيم، حنامينة، الطيب صالح، بهاء طاهر، إيميل حبيبي، الطاهر وطار، إبراهيم الكوني، واسيني الأعرج، عبد الرحمان منيف، أحلام مستغانمي... وغيرهم من الأسماء الأخرى. هؤلاء الروائيون قدمت أعمالهم رؤية لتحول بنيوي ودلالي في توظيف التاريخ، فأنتجت أشكالا سردية جديدة، تأنس للتاريخ بغرض تطوير نسق فكري يقوم عليه خطاب السرد. فجاءت أعمالهم الجديدة متمثلة للتاريخ، متخلية في الوقت ذاته عن الرؤية التوثيقية، بتبني تجارب جديدة تنتصر للممكن

[1] عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية؟..مجلة فصول، القاهرة–مصر، المجلد 16، العدد 03، 1997، ص:65

[2] عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي، ص:13

والأمل في المستقبل، أكثر من ارتباطها بالماضي؛ بمعنى أن التجارب السردية الجديدة قدمت السردي، على حساب الوقائع التاريخية، الشئ الذي مكن هذا الجيل من مجال كبير من الحرية، منحته إمكانات الرفض والتصحيح والنظر، بغض النظر عما منحته له هذه الحرية من إمكانات هامة على إعادة بعث التاريخ المحظور، وإخراج التاريخ الذي غمره الزمن وجعله طي النسيان، والبحث في ثنايا الوقائع، فقدم الجيل الجديد من الكتاب مساءلات لنصوص سلطوية، محاولا استشفاف ما عكسته هذه النصوص من هوامش وهزائم مسكوت عنها من قبل. بالإضافة لجرأة التحليل والتأويل، الخاصة بالجوانب المظلمة من حياة ووقائع تاريخ الأمة العربية.

المحاضرة الثالثة:

الاتجاه الواقعي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

أ- في تحديد مفهوم الواقعية:

ارتبطت التأسيسات الأولى لميلاد مفاهيم الواقعية كفكرة، قبل ولوجها مجال الآداب والفنون، بالطروحات الفلسفية المنجزة من عهود قديمة. وذلك حين سعت بعض الجهود الفلسفية للتقليل من حدة المنظور المثالي والماورائي الذي اكتسح الأنساق الفكرية الإنسانية لعهود من الزمن[1]. ولا تزال أفضال أرسطو تذكر إلى غاية اليوم، كونه« حول عيون الفلاسفة من السماء إلى الأرض، ولم يكن ذلك بالعمل القليل»[2]. وبالانتقال إلى الطروحات الفلسفية الحديثة، يمكن النظر في منجزات الاتجاه الوضعي والرؤى التي انبنى عليها، لتبيان قيمة الطروحات الفلسفية الواقعية، وما تم الوصول إليه من مساعي جادة لتقديم الواقع كمادة مجردة، لا يمكن الانفصال عنها، أو فهم طبيعة العالم دون الانطلاق من خصوصيات الواقع أو العودة إليها.

وبالاستمرار في تتبع مسار تطور مصطلح الواقعية، وتبلور دلالاته على المستويين الفلسفي والأدبي، يمكن الفهم بأن الواقعية من جانب فلسفي« مذهب يلتزم فيه التصوير الأمين لمظاهر الطبيعة والحياة كما هي. وكذلك عرض الآراء والأحداث والظروف والملابسات، دون نظر مثالي. ومن الناحية الأدبية، مذهب أدبي يعتمد على الوقائع، ويعنى بتصوير أحوال المجتمع»[3]. فيقوم بذلك النص الأدبي بالوقوف على طرف الحياد إزاء الواقع وتخيل تفاصيله، محاولا تمثيل الأشياء، «بأقرب صورة لها في العالم الخارجي»[4]. وفق هذا الأساس تكون الواقعية « التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر»[5]، من خلال التوفيق بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي؛ فالواقعية في الأدب هي نظام تخييلي يهدف إلى إعادة صياغة الواقع بمنظور خاص يجسد الحقيقة والحياة، بآليات فنية.

---

[1] يراجع في ذلك واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، الطبعة الأولى الأولى،1986،ص:342.

[2] محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، الطبعة الأولى،2005،ص:91

[3] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة-مصر، الطبعة الرابعة، 2004، ص:1051

[4] مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت/لبنان، الطبعة الثانية،1984، ص:428

[5] رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، مطابع الرسالة-الكويت، الطبعة الأولى 1987، ص:165

والقول بالواقعية الأدبية، يعني ربط النصوص بعوالم خارجية، وإثبات علاقات هذه النصوص بسياقات إنتاجها، بعيدا عن ذاتية المؤلف المبدعة للنص من جانب، ومن غير الحديث عن العوالم الداخلية للإنسان، التي عادة ما تمثل بنماذج معينة ضمن النصوص الأدبية من جانب آخر. وهذا بحكم أن الشروط النفسية تأتي متناسقة والشروط الاجتماعية والثقافية، التي تسهم في إنتاج النص الأدبي في المرحلة الأولى، ثم قراءته أو دراسته في المرحلة الثانية. لذلك يمكن الاستنتاج بأن الواقعية، ليست رؤية بموجبها يمكن نقل التفاصيل الخارجية للواقع بكل أمانة، إنما هي إعادة صياغة الحياة مجددا بجانبيها الداخلي والخارجي، وفق المبادئ التي يقوم عليها الاتجاه الواقعي في الأدب. كما أن الواقعية منظور تتوحد ضمنه المشاعر الإنسانية، مع عالم الأشياء الطبيعية، بغرض الوصول إلى جوهر الظاهرة التي تجسد النص من خلال الفكرة الأولى المستمدة من الواقع. وغير هذا يبعد حتما الأدب عن أداء وظيفته الفنية والتخييلية المناطة به، ويتحول إلى مجرد انعكاس ضحل للحياة أو الواقع. لذلك يلاحظ أن "جورج لوكاتش" يؤكد في تنظيراته الفكرية على أهمية مواكبة التحولات الواقعية، بتكوين وتهذيب الذات الإنسانية، حيث أن« الفنانين الذين لا يعملون بعنف على تطوير أنفسهم فكريا وأخلاقيا، يبقون غالبا في معايشاتهم حبيسين لهذه المباشرة الموضوعية للسطح الاجتماعي»[1].

ب–الرواية والواقعية:

اقترن مصطلح الواقعية بالأدب، بداية من القرن التاسع عشر، بفضل تنظيرات المفكر الألماني" فريديريك شيلر"[2]. وقد كانت الرواية أهم الميادين الأدبية الأكثر احتفاء بالتوجه الواقعي، وهذا نتيجة مكوناتها الشكلية والفنية الأكثر استيعابا وتعبيرا عن مظاهر الحياة. وإذا بالإمكان الحديث عن الواقعية كمفهوم عام، فهناك أعمال أدبية كثيرة للغاية، حاولت رسم ملامح الحياة الطبيعية بكل اللغات العالمية المعروفة، كأعمال "تولستوي" و"ماكسيم غوركي" و "دوستويفسكي" في روسيا. وأعمال "أنري دي بلزاك" و "إيميل زولا" في فرنسا. وأعمال "كاوباتا" و "ميشيما" في اليابان.

[1] جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، دار مجد للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، الطبعة الرابعة، 2006، ص:175

[2] يراجع في ذلك محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،– مصر، الطبعة الأولى،1988، ص:109.

وأعمال "إرنست هيمنغواي" و "شتاينيك" في أمريكا. وأعمال "نجيب محفوظ" و "حنامينة" و "عبد الرحمان منيف" و" الطاهر وطار" و"عبد الحميد بن هدوقة" و "واسيني الأعرج" في العالم العربي.

ونتيجة لاختلاف سياقات الإنتاج الخارجية، وتعدد الرؤى للنصوص الروائية إزاء الواقع، فقد انقسمت الواقعية في الأدب،-بحسب منظور الباحثين- إلى توجهات مختلفة، أهمها:

1-الواقعية البرجوازية: هو اتجاه ألماني كان نتاج تنظيرات الفلسفة الألمانية، انتجته الحركة الثقافية هناك بداية من القرن التاسع عشر. وقد اعتبرت هذه الحركة الثقافية الواقع الاجتماعي جميلا وعقلانيا. واكتفت بدعوة الروائيين والكتاب لنقل الحقيقة الجوهرية للواقع، دون تجسيد ذواتهم ورؤاهم في العمل الأدبي. ليرى المجتمع الواقع كما هو على أصالته، وقد نبغ في هذا الاتجاه" غوستاف فرايتاغ".

2-الواقعية النقدية: تم استنتاج هذا المصطلح، بعد الدراسات التي قدمت حول أعمال أنري دي بلزاك الروائية، و كذا أعمال إيميل زولا. ليعمم مفهوم الواقعية النقدية على سائر النصوص الأدبية، التي تأخذ الواقع بالتشريح والتحليل لتبيان التناقضات التي تكتنفه، والمساهمة بمنظور واع لحل المشاكل المطروحة على مستواه.« وتنطلق الواقعية النقدية من خلال نصوصها من رؤيا تجعل فيها الفرد في مواجهة، مع المجتمع والدولة والطبيعة. وبذلك توكل إليه أدبيا مسؤولية مصير الجماعة»[1].

3-الواقعية الاشتراكية: كان لأدب الاتحاد السوفياتي من خلال الأعمال الكبرى لـ"بوشكين" و"ماكسيم غوركي" وغيرهما من كبار الكتاب آنذاك فضل السبق، في الكتابة ضمن المنظومة الإيديولوجية، قبل امتداد تأثيرات هذا الاتجاه إلى سائر نواحي العالم، حيث الشعوب التي تبنت الخيار الاشتراكي في بناء سياساتها الاقتصادية والاجتماعية. وحيث الأدباء والكتاب والمفكرون الذين آمنوا بالفكر الماركسي(نسبة للفيلسوف الألماني كارل ماركس) ومبادئه؛ إذ تمت الدعوة لتبني هذا المنظور الإيديولوجي نتيجة لإفرازات الرأسمالية الطبقية في المجتمعات البشرية، وما خلفته هذه الإفرازات لدى الشعوب المستعمرة من دمار واضطهاد ومصادرة لأبسط الحقوق. ومن أبرز الروائيين

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

والكتاب في العالم العربي، الذين تبنوا هذا الاتجاه بوضوح في العديد من أعمالهم: "حنامينة"، "يوسف إدريس"، "الطاهر وطار"، "واسيني الأعرج".

4-الواقعية التشاؤمية: يتأسس هذا المنظور على مقولة مركزية، مفادها أن جوهر الإنسان شر، وما يبدو عليه من مظاهر الخير، إنما هو مجرد خداع ليس إلا[1]. وباستطاعة أي إنسان حصيف ملاحظة ذلك، من خلال مواقف يومية تجمعه بغيره من الناس. أو من خلال ملاحظة طبيعة أو تركيبة النفس البشرية. وقد كان من نتائج هذه المقولة، الدعوة إلى اليأس، وأن الحياة لا أمل ولا تفاؤل فيها. وأن الظلم فيها يفوق العدل، وألا مجال أبدا لجوانب مضيئة وخيرة يمكن العثور عليها فيها. وتكمن مبررات دعاة هذا الاتجاه، في العودة إلى طبيعة الشخص البشري في حد ذاته، الذي يقوم بسلوكات بناء على دوافع داخلية دفينة، كأن يتظاهر بالكرم والعطاء من أجل المباهاة أمام الغير، أو إظهار الإعراض عن مباهج الحياة، بسبب البخل المبطن داخله.

وبدراسة هذه الاتجاهات المختلفة للواقعية، تمكن النقاد والباحثون المختصون من تحديد جملة خصائص فنية، تميز الاتجاه الواقعي بشكل عام وهي:

-الاكتفاء ببساطة التعبير والتخلي عن المتكلف منه، والابتعاد عن استخدام الرموز الغامضة.

- اعتماد الموضوعية الواقعية في بناء الشخصيات الروائية، بالتعريف بها وتحديد انتماءاتها، والإعراب عن هويتها سواء كانت هذه الشخصيات افتراضية أم مرجعية، لها وجود سابق في النص الروائي، وتحيل على واقع حقيقي أو مبينة وقائعها تاريخيا. وفي جميع الحالات تقر الرواية الواقعية، بأهمية الربط الدائم للنص وشخصياته السردية بالواقع، الذي يعد مرجعية مركزية في الكتابة.

-الحرص على تقديم تفاصيل الفترة الزمنية والتاريخية المتخيلة، بكافة حيثياتها التي تميزها.

-الحرص على وصف أماكن الأحداث بدقة.

-استخدام الألفاظ والتعابير العامية، إلى جانب اللغة الأدبية الفنية، بغرض وضع القارئ ضمن التفاصيل الحدثية والواقعية المعاشة.

[1] يراجع في ذلك عماد سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة –عمان/ الأردن، الطبعة الأولى، 2009، ص:242.

-اعتماد لغة تعبيرية مناسبة لطبيعة الشخصيات.

- الاهتمام بتبرير الأفعال السردية، التي تقوم بها الشخصيات داخل نص الرواية.

-اعتماد البناء المنطقي للأحداث، وفق منطق السببية المبرر للتراتبية الحدثية، والذي لا ينافي منطق العقل. والابتعاد عن الخوارق غير المبررة، والتي من شأنها إبعاد القارئ عن عالم الحقيقة.

-توصيف الواقع بموضوعية وحياد، بتصوير الجوانب السلبية والإيجابية معا.

-الاهتمام بتصوير الحياة اليومية، والعناية باهتمامات الطبقات الشعبية المقهورة.

ج-السردية العربية الحديثة والاتجاه الواقعي:

جاءت الرواية العربية الحديثة في مناخات، تدافع فيها الواقع والمجتمع، وفق رؤى الكتاب المبدعين الذين تقلدوا مواقف ريادية، بتقديمهم لتفسيرات للأوضاع الاجتماعية العربية، وحرصهم على توليد الوعي، فجاءت بذلك النصوص الروائية ناضجة، مؤمنة بالقيمة الثقافية والتاريخية والحضارية للإنسان العربي. وصاغت الرواية العربية من هذا المنطلق جملة إشكالات مرتبطة بجملة من القضايا الأساسية، بعيدا عن التوجهات المثالية التي سادت الكتابة الغربية في القرون الوسطى، وبعيدة كذلك عن الكلاسيكيات الأرستقراطية العربية، التي مجدت الماضي شكلا ومضمونا ودلالة.

لقد أسهمت الظروف التاريخية الصعبة، التي كابدتها المجتمعات العربية، في تبني مبادئ وأطر الواقعية، بمختلف توجهاتها للتعبير عن مختلف قضايا الواقع وتناقضاته. والسعي الحثيث لتقديم حلول للمشاكل والتناقضات السلبية التي يعيشها الواقع العربي المعاصر. فاقترنت بذلك الرواية العربية بحيثيات الواقع العربي، بمختلف انشغالاته وهمومه وآماله وطموحاته، منقادة بذلك بوعي الروائي العربي التقدمي الجديد، المفعم بالهواجس الفكرية والسياسية والاجتماعية. فتجسد بذلك الاتجاه الواقعي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة، كتوجه أدبي فني وفكري، رغم ارتباط السردية العربية بالواقع العربي مسبقا، وإيمانها بمختلف حيثياته[1].

[1] يراجع في ذلك السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية – مصر، د/ط، د/ت، بداية من صفحة 73.

تعد كتابات "نجيب محفوظ" الأكثر نضجا في تجسيد الاتجاه الواقعي في السردية العربية الحديثة. فمن خلال مجموعة من الروايات الصادرة للكاتب مثل "القاهرة الجديدة"، "خان الخليلي"، "زقاق المدق"، "بداية ونهاية"، والثلاثية الشهيرة (قصر الشوق، بين القصرين، السكرية)،.. ظهرت الواقعية في السردية العربية كاتجاه نقدي مكتمل بكامل خصائصه الفنية. من خلال حرص الكاتب واهتمامه بتقديم المجتمع المصري كأنموذج اجتماعي حي، ووصف حالاته وطبيعته وانشغالاته وتناقضاته أيضا، إلى جانب تحديد الأماكن بموضوعية وواقعية، والاهتمام بالحياة اليومية، والتعبير عن مظاهر التهميش والقمع والمصادرة، ونقل التجارب الواقعية المعاشة. رغم وجود مجهودات سابقة، لكتاب سابقين كرسوا التوجه الواقعي بوضوح في أعمالهم السردية، أمثال: "محمد تيمور"، و"محمود تيمور"، و"طاهر لاشين"، و"عيسى عبيد"،... وغيرهم من الكتاب الذين كان لهم الفضل في استنبات الاتجاه الواقعي في السردية العربية الحديثة.

انتمت أعمال نجيب محفوظ التي صدرت خلال الأربعينات من القرن الماضي، إلى الواقعية النقدية، التي تبلور اتجاهها بوضوح بعد نهاية الحرب العالمية الثانية مباشرة. لكن هذا الاتجاه النقدي، لم يستحوذ على الساحة الأدبية لوحده في العالم العربي، إنما شاركته أسماء لكتاب كتبوا ضمن الواقعية الاشتراكية بداية من مطلع الخمسينات من القرن الماضي كعبد الرحمان منيف، حنامينة، يوسف إدريس، فتحي غانم، الطاهر وطار،...وغيرها من الأسماء الأدبية الأخرى.

ويمكن الإشارة في هذا السياق، إلى أن الكثير من الأعمال الروائية الصادرة في الساحة الأدبية العربية، انضوت تحت لواء اتجاهين أساسيين للواقعية هما: الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية. أما عن بقية الاتجاهات الواقعية الأخرى، فقد كان انتشارها محدودا في مناطق معينة من العالم، أسهمت سياقات خارجية أخرى في بلورتها وتطويرها.

وعن الانشغال المتعلق بقدرة الرواية العربية، على تمثل الاتجاه الواقعي في الكتابة، فقد اهتم الكثير من الباحثين المتخصصين بتثمين قيمة وأهمية الأعمال الروائية الصادرة، التي اهتمت بالواقع العربي، وانطلقت منه ، وعملت على قراءته القراءة الموضوعية السليمة، وتحليل ظواهره، وتقديم حلول

لمشكلاته. كما عملت السردية العربية ضمن الاتجاه الواقعي، على خلق "الأدب الملتزم"، في الوقت ذاته تم رفض ما يسمى بالواقعية الفتوغرافية، مع أنها تنطلق من الحياة الواقعية، لكن لا ينبغي إهمال الجانب الجمالي بكل ما فيه من عوامل عاطفية وفنية وتخييلية؛ وهي عوامل لا يمكن للرواية أن تستقيم من دونها.

المحاضرة الرابعة:

الاتجاه الوجودي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

أ–في مفهوم الوجودية:

يعد الفكر الوجودي من أحدث ما أنتجت الفلسفة البشرية الحديثة والمعاصرة. والوجودية هي منظومة من الأفكار والرؤى، التي ظهرت ضمن سياقات تاريخية معينة، حطمت فيها فكرة الإنسان الحر، نتيجة الظروف التاريخية التي عاشها الإنسان المعاصر، جراء الحروب المندلعة بداية من القرن العشرين، وما أنتج من إصابات نفسية وروحية للفرد من تشئ، وانقلاب لمنظوراته داخل أطر جماعية، رسختها الفلسفات الشمولية قبل اندلا ع الحروب.

ورغم قدم الفكر الوجودي لدى الإنسان، فقد كانت للفلسفة الألمانية والفلسفة الفرنسية، فضل تحديث هذا الفكر، وإخراجه في صورته الحديثة، بوضع الأسس النظرية الجديدة لهذه الفلسفة الإنسانية، والتي ترتكز على مقولة جوهرية هي« أسبقية الوجود على الماهية»[1]، فالإنسان وفق هذا المنطلق، يكون في الوجود على درجة كبيرة من البراءة، وهو المسؤول بعد ذلك على بلورة وجوده وإعطائه القيمة الفعلية المناطة به، كما يرسم ملامح وجوده، ويضع حدودا لنفسه. هي المقولة الجوهرية التي أنتجت فيما بعد، مقولات فلسفية أخرى، ذات علاقة وطيدة بطبيعة الوجود الإنساني، وذات دلالات جوهرية أيضا، كمقولة الحرية والاختيار والجبرية والمسؤولية،...وغيرها من المفاهيم الأخرى، التي بلورها فلاسفة وجوديون أمثال: كيركغارد، جون بول سارتر، غابريال مراسيل، كارل ياسبرز،... وغيرهم.

وأهم المقولات الفلسفية التي رسخها الفلاسفة الوجوديون، في العصر الحديث هي:

1- الانتصار لمبدأ الحرية، فبدون الحرية لا يمكن للوجود أن يتساوى مع العدم. ذلك أن« الإنسان لا يكون أولا من أجل أن يكون حرا فيما بعد، فليس ثم فارق بين وجود الإنسان وكونه حرا»[2].

[1] محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2009، ص:227

[2] جان بول سارتر: الوجود والعدم، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الآداب، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1966، ص:82/81

وهي مقولة تثبت مساواة الحرية مع وجود الإنسان، فلا يمكن من هذا المنظور مطلقا، إقامة وجود إنساني دون حرية. وهو مبرر مركزية الحرية في الفكر الوجودي.

2- التحرر من قيود الماضي، وترسبات المؤسسة الاجتماعية وخلفياتها المركزية، وهذا بالتخلص من قيود الأفكار الدينية والقيم الروحية الثابتة، والابتعاد عن كل ما له صلة بالعادات والتقاليد الاجتماعية.

3-تكريس الحق الإنساني في المتعة والسعادة، والأخذ بكل ما يلزمه من سعادة وملذات تبعا لرغباته التي ينبغي، أن يعلن عنها بكل حرية.

3-الاهتمام المطلق بحق الذات الإنسانية في تحقيق رغباتها بشكل فردي، قبل إعطاء الأهمية لحق الجماعة في ذلك. وهذا ضمن حدود ما تفرضه مسؤولية الفرد عن نفسه وتجاه غيره أيضا، لأن الوجودية جاءت من أجل منح وجود أفضل للإنسان، ودفعه إلى واجهة الحياة[1].

4-الأخذ بجدية قيمة وأهمية مشاعر الإنسان، وإعادة الاعتبار لغرائزه الطبيعية ورغباته.

ب-السردية العربية والاتجاه الوجودي:

بعد أن أقرت الوجودية بقيمة الإنسان، وجسدت حريته وإرادته المطلقة، من خلال مبادئها الفلسفية، وأعلنت كذلك رفضها لكل ما له صلة بقمع الذات الإنسانية، ويحد من حريتها واختياراتها، انتقلت بعد ذلك إلى مجال الأدب. حيث كان السرد حقلا خصبا لزرع مبادئها وتطويرها وبلورتها بشكل أكثر فنية وجمالية. فقد اختار كيركغارد القصة والرواية كآليتين أدبيتين لاستنبات الفكر الوجودي أكثر؛ إذ ظهر ذلك في روايته" الأيادي القذرة". والأمر ذاته قام به جون بول سارتر الذي اختار المسرحية والرواية لبلورة فكره الوجودي أكثر، وبصورة حديثة وناضجة.ف« الذين يكتشفون وجودية سارتر من خلال روايته ومسرحه الأدبيين، هم أكثر بكثير من الذين يكتشفونها من خلال كتابه الوجود والعدم»[2].

[1] ينظر في ذلك المرجع السابق، ص:82.

[2] محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، ص:255

إن لجوء الكتاب والفلاسفة الوجوديين للرواية للتعبير، عن رؤاهم الوجودية، يعود لطبيعة الرواية كنص مطواع في لغته، ويشتمل على محفزات تصويرية، وقدرات لغوية تمكن من تبسيط الصعب، وإبقاء الأثر وتدليل العسير على الفهم. وبانتشار الفلسفة الوجودية، تبنى الكثير من الكتاب الفكر الوجودي، متأثرين بمنجزات كيركغارد، جون بول سارتر، ألبير كامو،...معيدين بذلك إنتاج رؤى الفلسفة الوجودية، وفق منظورات جديدة تجسد رؤية وثقافة ومفاهيم كل كاتب ومنظر، وطبيعة سياقات النص الروائي.

ومنذ النصف الثاني من القرن العشرين، عرفت الوجودية طريقها إلى الأدب العربي، وبالتحديد إلى السردية العربية، فتغلغلت ضمن الأعمال السردية بنية وفكرا، كسائر التيارات الغربية التي عرفها الأدب العربي الحديث، نتيجة الاحتكاك الثقافي بين الشرق والغرب؛ مع أن هناك من جعل الوجودية خلال تلك الفترة التاريخية، أكثر تأثيرا على الروائيين العرب، حين« كانت الأفكار الوجودية تحتل مرحلة الصدارة في قائمة المؤثرات الأجنبية، ابتداء من الخمسينات وهي تبدو أكثر بريقا من غيرها من المؤثرات»[1]. ومع ما شهدته الوجودية الغربية من اختلافات فكرية داخلية، فقد انقسمت إلى اتجاهات وجودية، بحسب رؤية وقناعة كل مفكر ومنظر. فشهدت الساحة الفكرية والفلسفية العالمية، توجهات وجودية ارتبطت بأصحابها، كوجودية كيركغارد، ووجودية بيرديائيف، ووجودية هيدجر، ووجودية سارتر، ووجودية كامو،... وقد حاولت الرواية العربية أن توفق بين هذه الوجوديات وتتخذ لنفسها سبيلا مميزا، بحسب طبيعة الوجود العربي، من خلال محاولات جادة لاعتماد المقولات الأساسية للفلسفة الوجودية، كالذاتية والإرادة والمسؤولية، والقلق والسقوط. هذا بالإضافة إلى إشكاليتي الاغتراب والحرية، اللتان شكلتا محورين أساسيين في الخطابات الإبداعية في المنتج الأدبي العربي الحديث ، بمختلف أنواعه وأجناسه. وهذه المقولات هي في جوهرها مقولات مشتركة بين مختلف الروائيين العرب، الذين حاولوا التعبير عن طروحاتهم، ضمن الاتجاه الوجودي، بحسب قناعاتهم ورؤاهم الفكرية.

[1] حسام الخطيب: سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، مطابع الإدارة السياسية، دمشق – سوريا، الطبعة الخامسة، 1991، ص:91

ويمكن في هذا الصدد ذكر أهم الروائيين العرب، الذين تجلى الاتجاه الوجودي في إنتاجاتهم الروائية، وجسد مختلف المقولات الوجودية بشكل واضح جلي:

1-سهيل إدريس(1925م-2008م): كاتب وأديب لبناني، من أكثر المفكرين والمبدعين العرب تأثرا بالوجودية والداعين إليها.« وقد أعلن عن إعجابه بهذه الفلسفة وبتمظهراتها في أكثر من موضع، يقول في هذا الصدد: "لقد تأثرت بالرواية الوجودية موضوعا وتقنية"»[1]. وسبب تأثر سهيل إدريس بالفلسفة الوجودية، يعود لتنظيرات جون بول سارتر، إزاء الشعوب المستضعفة والمقهورة، وانتصاره الدائم لحق هذه الشعوب في تقرير مصيرها، واسترداد حقوقها وحرياتها. وقد كانت إسهامات سهيل إدريس كبيرة في ترجمة نصوص الوجوديين. كما تبدت هذه الفلسفة في رواياته الشهيرة التي ألفها وهي: "الحي اللاتيني"، "أصابعنا التي تحترق"، "سراب". حيث جسدت هذه الروايات القناعات الوجودية للكاتب، من خلال بناها وتفاصيلها السردية، و طبيعة شكلها الفني والجمالي.

2-محمود المسعدي(1911م-2005م): كاتب ومفكر تونسي، مهتم بأشكال التراث السردي العربي القديم. تميزت كتاباته الأدبية بمنظورات فلسفية عميقة، ذات صلة وثيقة بالاتجاه الوجودي. وقد كان لتأثره بالكاتب الوجودي الفرنسي ألبير كامو الأثر الكبير في تمظهر الفلسفة الوجودية في كتاباته السردية عندما كان يقيم بباريس. وقد تميزت كتابات المسعدي بمنظور فكري منظم، قام على استشفاف التجربة الوجودية للإنسان وسؤاله عن طبيعة وجوده، الذي ينبغي أن يثبت ذاته فيه في نهاية الأمر، بالتخلق بمبادئ الحرية المسؤولة. ووفقا لهذه الرؤية يجد القارئ رواية "السد"، و رواية "حدث أبو هريرة قال.."، و رواية "مولد النسيان"، من أبرز الروايات الوجودية في العالم العربي، تأثرا بالاتجاه الوجودي، ليخوض الكاتب من خلال هذه الأعمال، تجربة وجودية عميقة، تسعى لتغيير الموروث بعالم جديد.

[1] نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2006، ص:91

3-جبرا إبراهيم جبرا(1920م-1994م): كاتب من فلسطين، جمع مواهب فنية عديدة منها الترجمة والرسم والنقد التشكيلي. استقر ببغداد بالعراق، عرف بتوجهه الثوري في الأدب، وخوض مغامرة التجريب الروائي، نتيجة احتكاكه الثقافي المباشر بالمنجزات الأدبية والفكرية الغربية. عرف بغزارة إنتاجه الأدبي، وتمثله لأهم مقولات الفلسفة الوجودية في أعماله الأدبية كالقلق، العبث، الحرية، بدا ذلك بوضوح في روايته "صراخ في ليل طويل" وروايته "السفينة".

4-مطاع صفدي(1929م-2016م): أديب ومفكر سوري، عمل كثيرا على مقولات الفلسفة الوجودية الحديثة، تأثر بأفكارها، حيث تجلت في روايته "جيل القدر" وكذا روايته "ثائر محترف".

5-ليلى عسيران(1934م-2007م): كاتبة لبنانية اهتمت بقضايا المجتمع اللبناني والعربي، في مقدمة هذه القضايا القضية الفلسطينية، وقضايا المرأة العربية الحديثة. عرفت ليلى عسيران بكتاباتها المجسدة لمعاناة بيروت، والخيبات والانكسارات العربية، من أهم أعمالها الروائية ذات الصلة بالمقولات الوجودية كالقلق والحزن والسقوط، رواية "الحوار الأخرس"، رواية "المدينة الفارغة"، رواية" عصافير الجنة".

بالإضافة إلى أعمال روائيين عرب آخرين أمثال الكاتب المصري محمود حنفي في روايته "المهاجر"، ورواية" حقيبة فارغة". والكاتبة اللبنانية ليلى بعلبكي بروايتها "فتاة تافهة" ورواية "الآلهة الممسوخة"، وإسماعيل فهد إسماعيل، ونجيب محفوظ، ببعض نصوصهم الروائية. حيث حاول هؤلاء الروائيون تقديم أعمالهم السردية« على أنها صورة للحياة الإنسانية، وفي نفس الوقت تعليق على هذه الحياة. صورة قدمت الحياة الإنسانية مصداقا لما يقوله "كولن ويلسن" عن الإنسان المعاصر من أنه (حياة بلا معنى) و (حادث اعتباطي في عالم لا مهتم، ورغم مطامحه فهو يعاني الملل وفقدان الهدف، والضعف والمرض، والإحساس بالجدب)»[1]. فالسردية العربية الحديثة من هذا المنظور، رؤية للوجود وتعبير عنه، وفق توجهات الكتاب والمفكرين الذين حاولوا تقديم، « العالم الوجودي بما فيه من

[1] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، ص: 281

مقولات وما يتضمنه من مواقف للإنسان الوجودي(...) في محاولة منهم لتقديم، تقليد للحياة العبثية خارج وعي أبطالهم الوجوديين»[1].

وفي هذا الصدد يمكن ذكر، بعض الملامح الوجودية التي ميزت روايات، هؤلاء الكتاب:

-منح البطل الروائي الحرية المطلقة في سلوكاته، والإفصاح عن حريته المطلقة في اتخاذ القرار، والاستماتة الدائمة في إثبات وجوده.

-الثورة على مرجعيات الماضي الجماعية، والاهتمام أكثر بالحاضر والمستقبل.

-رفض السلطة والعبودية ومختلف أشكالهما، و رفض الانقياد لهما.

-ترسيخ العبثية في الرواية بالتمرد على القيم، من لدن الشخصيات الفاعلة في النص.

-تسخير الأماكن والفضاءات المختلفة في الرواية، لخدمة الفكرة الجوهرية للرواية.

-تكريس حتمية التغيير والإصلاح التي ينبغي أن تبدأ من الفرد، وصولا إلى الجماعة، انتصارا لقيمة الذات وتبجيلا لها.

-يقوم التأزم السردي وعنصر الإثارة في الرواية، على محفزات داخلية نفسية، غالبا ما يكون القلق والحيرة سببهما الأول.

-يتمثل بطل الرواية ،وعي الكاتب أو المبدع أثناء اطلاعه بمختلف الأحداث.

[1] المرجع السابق، ص:313

المحاضرة الخامسة

الاتجاه النفسي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

أ- بين السردية وعلم النفس:

كان للحربين العالميتين الأولى والثانية، كبير الأثر في تغيير نمط الإنتاج السردي العالمي، بنية ودلالة. حيث يلحظ القارئ والمتابع بشكل واضح التحولات النوعية التي شهدتها النصوص السردية، التي عنيت بالبحث عن سعادة الإنسان المعاصر، مواكبة بذلك الأنساق الفكرية والإنتاجات الأدبية التي ميزت تلك المرحلة التاريخية. فقد كان الاهتمام أكثر بالتعبير عن اغتراب الإنسان، وتتبع أسباب ضياع إنسانيته، و تحوله عن القيم التي كان يؤمن بها. فصارت الرواية الحديثة نصا يكتنفه الغموض، نتيجة الواقع المتناقض، الشئ الذي أجبر الكتاب على التمرد على ما هو مألوف وسائد لأسباب موضوعية، اقتضتها التحولات التاريخية والحضارية الجديدة. ليعود بذلك النص الروائي لتحديد مقوماته الجديدة، بما تتلائم وطبيعة التحولات والمستجدات الخارجية، معتمدا أسسا ومعايير جديدة، استمد مقوماتها من العلوم الجديدة المختلفة، كعلم النفس، ومدارس التحليل النفسي، التي واكبت طبيعة وأنماط التطورات الجديدة الحاصلة، خلال تلك الفترة التاريخية.

في هذه المرحلة التاريخية، لم تعد الرواية تهتم كثيرا برصد الوقائع الاجتماعية، أو تمثل التاريخ واستيعابه، بغرض توظيفه؛ بمعنى أن الرواية صارت تعنى أكثر بالتعبير عن دواخل الإنسان، الذي صار بحاجة إلى تقص واستشفاف لحيثيات شعوره، وأحاسيسه، وما يمكن أن يتصوره من رؤى وتوجهات واهتمامات. فكان اهتمام الرواية العالمية بالذات الإنسانية، وخصوصياتها الداخلية، بإنتاج الرواية النفسية[1]، التي هي نتاج المقاربات العلمية النفسية، التي كان لها الفضل الوافر في الاهتمام بها، وإفرادها برؤية سردية خاصة بها.

---

1 لا بد من التمييز بين الرواية ذات البعد النفسي، وبين رواية تيار الوعي؛ فالنوع الأول من منظور "همفري" شبيه بالبحث النفسي لإهماله الجانب الذهني العميق. أما النوع الثاني مع أنه يتضمن خصائص الرواية النفسية، ببحثه في وعي الشخصية، لكنه يتجاوز الرواية النفسية بالاهتمام بالمستويات الذهنية، والتغيير المستمر للشخصية، وانسيابية الأفكار وتغير المشاعر. ومصطلح تيار الوعي" أدخلته مجال النقد الباحثة"ماي سنكلر" سنة 1918م، اقتبسته من أبحاث العالم النفساني "وليام جيمس". وهو المصطلح الموضوعي الذي ظهر سنة 1884م، والذي يقصد به التأكيد على طبيعة الوعي الإنساني الذي لا يستقر ولا يؤمن بالثبات أبدا، فهو يتميز بالسيرورة. فالفرد متقلب الشخصية، ولا يستقر على هوية واحدة، كما أن إمكانية التغيير ، تشمل كل الجوانب الداخلية للإنسان دون استثناء. يمكن العودة للمراجع الآتية للاستزادة:

-روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، الطبعة الأولى 2000، بداية من صفحة 21.

مؤكد أن علم النفس التحليلي، الذي هو نتاج طروحات "سيجمند فرويد" و "برجسون"، وما يرتبط به من مفاهيم عن الحياة الشعورية للإنسان[1]، كبير الأثر في ولوج الاتجاه النفسي مجال الرواية بمبادئه وأسسه المعرفية، بحكم أنه منهج علمي اختص بتقديم الجوانب النفسية للشخصية الأدبية في الأعمال السردية. فما تم طرحه من لدن علم النفس العيادي(الإكلينيكي)، من طروحات متعلقة بالأحلام، وأقسام الوعي المختلفة، والعمل على الأساطير في التحليل النفسي،... مثل هذه المجهودات أسهمت بقسط وافر في كتابة رواية نفسية، برؤى انتصرت لمشاعر الفرد، وحياته الشعورية، في رواية ما بعد الحرب العالمية الثانية.

إن وعي النقاد والباحثين المتخصصين بالمستجدات الجديدة، التي عرفتها السرديات في الأدب العالمي، مكنهم من تتبع التغيرات الحاصلة على مستوى النصوص الأدبية عموما، والرواية على وجه الخصوص. مهتمين بذلك بالبحث في مختلف التشكيلات النصية الجديدة، التي مست في أكثريتها الذوات الفاعلة على مستواها. حيث لوحظ بداية الاستغناء عن الشكل التقليدي للنص السردي الكلاسيكي، واستبدل ببناء نصي جديد يحاكي واقع الاغتراب والاستلاب الحضاري الذي صار يعيشه الإنسان الحديث في واقعه. فبرز الاهتمام بتقنيات الكتابة الجديدة، التي استهدفت التغلغل في بواطن الشخصيات، ومعالجة دواخلها معتمدين بذلك ثنائيات أساسية هي: الشعور واللاشعور، الوعي واللاوعي،...

ومن الفوارق الأساسية التي رصدها الباحثون المتخصصون على مستوى الرواية الجديدة، لاسيما فيما يتعلق بالتغيرات الحاصلة على مستواها بمقارنتها مع الرواية التقليدية، آليات تمظهر الشخصية الروائية في كبريات الأعمال الروائية الواقعية، التي اشتهرت خلال القرن التاسع عشر، وآليات تمظهرها في الكتابات الروائية الشهيرة التي ظهرت في بداية القرن العشرين؛ فالشخصية في الروايات الكلاسيكية كانت تتميز بثبات نفسي واضح، وقارة الوجدان لدرجة ما أن القارئ يمكنه معرفة مسبقا

-أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة-قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية-(1970-1995)، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 2004، بداية من صفحة 32.

[1] يراجع في ذلك محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب- القاهرة ، مصر، الطبعة الأولى، 1985، ص:07

ما تود قوله أو فعله أو الإفصاح عنه. وهو ما عرف تغييرا فعليا« في كتابات رواد الرواية النفسية – رواية تيار الشعور– لـ"جيمس جويس" و "فرجينيا وولف"،... بمعنى أن الشخصية في كتاباتهم لا تتمتع بأي قدر من الثبات، بل هي تتغير على الدوام؛ وتصويرها يعتمد على ما يدور في داخل الذهن وفي داخل القلب»[1]. وهو ما حفز الباحثون إلى « محاولة النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التي أبدعها داخل العمل المستقل، والتي تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى في داخل العمل نفسه»[2]. وفي هذه الحال يمكن وفق رؤية "روبرت همفري" النظر في مضامين الأعمال قبل تأمل ودراسة آليات التعبير، لاكتشاف هذا النوع الجديد من الرواية، الذي يتجلى من خلال خطاباتها، أو خطاب السارد المتكلم في النص عنها، أو حتى من خلال « النشاط السيميائي للجسد، إذ كل حركة من حركات الجسد هي علامة تحمل مدلولا نفسيا»[3].

وتبعا لطبيعة الواقع التاريخي الغربي صارت الرواية النفسية «أكثر تسامحا مع الفوضى واجتراء على النظام، أو في أحسن تقدير أنسب لتحقيق أولوية كبيرة في الاهتمام بالفرد، إنها تعكس توق الغرب إلى الحرية الشخصية، وقوة رغبته في تشكيل الواقع على نحو يناسب الفردية»[4]. وهي الفردية التي تأسست من أجلها الفلسفة الوجودية، وصدرت عنها الكثير من الأعمال الأدبية، التي انتصرت بوضوح للذات الإنسانية، وخصوصية هذه الذات، بعيدا عن الرؤية الشمولية الجامدة، والتي تقمع الذات بحسب توجهات تلك الرؤية.

ومن النصوص الروائية الغربية الرائدة، التي تميزت بالمنظورات والخصائص الجديدة، فتأملت وحللت أعماق الذات الإنسانية الفاعلة في الرواية، وأظهرت الحوارات الداخلية، وانتقلت من توصيف ما يتعلق بحركات وأقوال الشخصيات، إلى تحليل نفسياتها وتتبع تقلباتها وتحولاتها:

-الغار المقطوع لإدواردو جاردن.

---

[1] المرجع السابق، ص: 09

[2] المرجع نفسه، ص:09

[3] حسن المودن: الرواية والتحليل النصي –قراءات من منظور التحليل النفسي–، منشورات الاختلاف، –الجزائر، الطبعة الأولى، 2009، ص: 150

[4] روجر.ب.هنكل: قراءة الرواية –مدخل إلى تقنيات التفسير–، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب ، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى، 2000، ص:94

-السيدة دالواي، الفنار،الأمواج لفرجينيا وولف

-عوليس، صورة الفنان، لجيمس جويس.

-الصخب والعنف لوليم فوكنر.

ومن الأدب الروسي يمكن ذكر، هذه الروايات:

-يوميات مجنون لغوغول.

-المقامر، الإخوة كروموزوف، في قبوي، الجريمة والعقاب، لدوستويفسكي.

ب-الاتجاه النفسي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة:

تبنت السردية العربية الحديثة والمعاصرة، التوجه النفسي الغربي في الإنتاج السردي للرواية ، فأعادت إنتاجه بما يتناسب مع طبيعة السياقات الإبداعية للحياة النفسية للإنسان العربي المعاصر. فتبدى الوضع العربي وما تميز به من استعمار واضطهاد وتخلف وانكسار في الفضاء النصي، على النحو ذاته الذي عرفته الحياة الشعورية للإنسان العربي؛ فحالات الانكفاء على الذات، وكذا حالات الاستلاب والخوف، والحزن، والإحباط،... وغيرها من الحالات السلبية التي أنتجتها التحولات التاريخية الجديدة في العالم العربي الحديث، نتيجة الأزمات والانكسارات والهزائم، توطنت على مستوى الواقع العربي، «فباتت الحاجة ماسة إلى فعل إبداعي نفسي جديد، يعيد النظر في كل شئ، ويكون قادرا على إعطاء قراءة جديدة للحياة الحديثة»[1].

صارت الرواية ذات الأبعاد النفسية في السردية العربية الحديثة والمعاصرة، بما اكتسبته من أنماط ومنظورات جديدة في الكتابة، وأساليب وتقنيات في نسج المتواليات والأنسجة السردية، خاصية إبداعية مميزة، مثلت مفارقة نوعية مع الأساليب الكلاسيكية السابقة؛ فما أقرته السردية العربية من تجاوز حيثيات الرواية الواقعية، والاشتغال على العوالم الداخلية والشعورية للشخصيات، في علاقاتها المتعددة بالمكونات السردية الأخرى، أي بما يكتنف الذوات الفاعلة، من حالات شعورية ولاشعورية، وما تكون عليه من مشاعر، وعواطف وطموحات وآلام، في سائر علاقاتها الدلالية الأساسية، التي

[1] د/ سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل –الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية–، دار الآداب، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 2006، ص:11

يبنى عليها النص الروائي، وهو ما جعل الرواية العربية الحديثة، تنتقل إلى عوالم أخرى جديدة، أكثر إبداعا وابتكارا.

استخدمت الرواية العربية الحديثة، آليات التعبير النفسي، واقتنعت بجدواها وقيمتها في إنتاج دلالات نصية جديدة، تحقق لذة القراءة، بالرغم من تشابك هذه الآليات وتشعبها. وقد ارتبطت المحاولات الأولى بجيل من الكتاب، عرف في فترة الستينات من القرن الماضي، أمثال: "مصطفى محمود"، "عبد الفتاح رزق"، "نجيب محفوظ". هؤلاء الذين حاولوا تغليب الحديث النفسي الداخلي(المونولوج) في نصوصهم الروائية. واعتمدوا الحديث عن الذات والفرد، بهواجسه وآماله وآلامه، ليكون هذا الحديث محورا رئيسا وناظما، لأعمالهم الروائية التي صبت في إطار الكتابة النفسية.

يعود نضج الرواية النفسية في الأدب العربي الحديث، باعتبارها خطابا سرديا يختص بالحديث ورواية الحياة الداخلية للشخصية الروائية على وجه الخصوص، إلى الروائي المصري "نجيب محفوظ" في روايته "اللص والكلاب"، مع وجود نص سابق وناضج لهذا النص هو رواية "سارة" للكاتب والمفكر المصري "عباس محمود العقاد". في رواية اللص والكلاب، يحدث الكاتب من خلاله قطيعة فعلية مع الروايات الواقعية السابقة، وهذا من خلال شخصية "سعيد مهران". فبرواية اللص والكلاب يكون نجيب محفوظ قد تجاوز رواياته الواقعية الأولى والسابقة، كرواية "القاهرة الجديدة"، والثلاثية الشهيرة "قصر الشوق"، "بين القصرين"، "السكرية"، وهي الثلاثية التي تجاوزت آفاق الشهرة في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة لفترة هامة من الزمن. وذلك لأن الكاتب بحث من خلال نصه (اللص والكلاب)، عن نمط سردي جديد، يقوم على دراسة عميقة للأبعاد النفسية للشخصية الروائية، وبذلك يكون الكاتب قد أحدث نقلة نوعية في الكتابة الروائية، لفترة زمنية قصيرة نوعا ما، سادت فيها الرواية الواقعية أكثر.

اعتمد نجيب محفوظ على معطيات التحليل النفسي لصياغة المتون السردية المتأخرة. كما اعتمد تقنية الحلم التي من خلالها، تمكن من رصد مختلف الصراعات الداخلية التي تعتري دواخل الشخصيات الروائية، والتي لا تخلو من التناقضات الحاصلة ، بين ما تريده وترغب فيه، وواقعها المتسم

بالسوداوية والسلبية في الكثير من الأحيان. من أجل ذلك أسند الكاتب في نصوصه المتأخرة تلك مهمة السرد للشخصية الروائية، التي يمكن أن تكون شخصية عصابية، أو ذات عاهة، أو ذات عقد نفسية معينة،... وغيرها من مظاهر العصاب المرضي الذي يقلب الهامش مركزا والمركز هامشا، بالمقارنة مع ما كان يدور على مستوى الروايات الواقعية السابقة. فتميزت بذلك نصوص الكاتب نجيب محفوظ برصد خلجات، وأهواء الشخصيات الروائية، التي حاول من خلالها الكشف عن عقدها المرضية، من مثل ما يوجد في رواية " السراب"، وهي أنموذج الرواية العربية النفسية، حيث حاول الكاتب معالجة عقدة الخوف، لدى شخصية "كامل"؛ إذ لجأ إلى ذاكرة تلك الشخصية، من أجل إعادة الماضي بكافة تفاصيله، وفي شكل قصاصات نصية، مثلت مراحلة لذاكرة شخصية كامل. كما اعتمد المناجاة الداخلية، التي رافقت الشخصية الفاعلة في الرواية. ووفق هذا النمط، توالت أعمال الكاتب نجيب محفوظ تباعا، فاطلع القراء على تجارب رائدة في التحليل النفسي، في السردية العربية الحديثة والمعاصرة، على نحو رواية "السمان والخريف"، الطريق"، "الشحاذ"، "ثرثرة فوق النيل"،... وغيرها من النصوص الأخرى، التي كانت روايات عربية فعلية، حققت نماذج رائدة في التحليل النفسي.

أما مرحلة ما بعد الستينات من القرن الماضي، فقد ارتبطت الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، بظهور أعمال روائية جديدة، برؤى سردية جديدة، وعلى يد كتاب شباب جدد، أفادوا أكثر من التجارب النفسية السابقة، في الكتابة الروائية. ومع أنهم تجاوزوا التجارب السابقة نتيجة لما اطلعوا عليه من تجارب غربية، فقد وضعوا نصب أعينهم تجريب أدوات فنية ومكونات جمالية بطرق جديدة، للتعبير عن المضامين النفسية للشخصيات الروائية. وبرزت خلال هذه الفترة أسماء هامة أمثال: "جمال الغيطاني"، "صنع الله إبراهيم"، "تيسير سبول"، "غالب هلسا"، "إدوارد الخراط"، "يحي طاهر". ثم كان جيلا آخر لاحقا أمثال" محمود عوض عبد العال"، "واسيني الأعرج"، "بهاء طاهر"، و"سناء شعلان"،.... هؤلاء الكتاب وغيرهم من الذين، كتبوا رواية عربية بأبعاد نفسية، ملامسين بذلك مواطن الغربة، والخوف ، والعجز، والقهر، والإحباط، والتعاسة،... ومثل هذه المضامين وغيرها كانت

سببا واضحا لإفراز الكثير من الأسئلة السياسية والاجتماعية والتاريخية[1]، وحتى الحضارية منها. واستخدمت من أجل طرح هذه الأسئلة أساليب تعبيرية مناسبة للتصوير النفسي، كأسلوب التداعي الحر، والبوح، والهيجان، والسخرية، والتفكيك الحدثي، والحوار الداخلي المتداخل.

ومن خلال المتون السردية، التي تمثلت الاتجاه النفسي في مضامينها، يمكن استنتاج خصائص هذا الاتجاه في هذه النقاط:

-الاهتمام الكلي بعوالم الشخصية الداخلية.

-الإيجاز في عدد الشخصيات الروائية، على نقيض ما تقوم به الرواية الواقعية.

-تكون الشخصية عارفة بكل مقتضيات السرد، مكان الراوي العليم.

-استخدام الحوار الداخلي والأحاديث الداخلية، ومنحها حيزا كبيرا من الخطاب السردي.

-يكون مستوى التعبير متحولا ومتغيرا، بحسب تحولات وتغيرات الحالات النفسية للشخصية الروائية.

-التعمق أكثر في إنتاج الدلالات النصية، والابتعاد عن تسطيح المعاني، والخطابات البسيطة المباشرة.

-الاهتمام بماضي الشخصية الفاعلة، واسترجاع ذكرياتها بسلاسة.

-الاحتفاء بالزمن النفسي للشخصية، والابتعاد عن الزمن الطبيعي الواقعي.

-الاقتراب أكثر فأكثر من أعماق الشخصية الروائية، باستخدام تقنية المونولوج، والتداعي الحر، والمناجاة،... وغيرها من التقنيات السردية الأخرى، ذات الصلة بمعرفة ببواطن الشخصية.

-تتبع الحركية الداخلية العمودية ، في الانتقال بأحداث النص، والتخلي عن السير الخطي الأفقي والسطحي، في تطوير تلك الأحداث النصية.

-الحد من دور المؤلف أو تحييده في النص، وترك الشخصية تتحدث وتقدم نفسها بنفسها، وتباشر الأفعال السردية بطريقة آلية.

-اعتماد بعض المشاهد الهذيانية للشخصية الفاعلة، بعد عرضها ضمن تجربة مؤثرة.

[1] يراجع في ذلك محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة، دبي- الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2011، بداية من صفحة 51.

ج–النماذج السردية العربية المعاصرة:

من أهم وأبرز النصوص السردية العربية المعاصرة، التي كان لها فضل الريادة، في ترسيخ الاتجاه النفسي في السردية العربية. والتي تميزت بخصائص الاتجاه النفسي في ثناياها، الآتي:

–سارة لعباس محمود العقاد.

–اللص والكلاب، الشحاذ، السراب، السمان والخريف، ثرثرة فوق النيل، لنجيب محفوظ.

–التلصص ، تلك الرائحة، لصنع الله إبراهيم.

–التفكك لرشيد بوجدرة.

–قصة حب ما جوسية لعبد الرحمان منيف.

–الزيني بركات لجمال الغيطاني.

–سكرمر، عين سمكة لمحمود عوض عبد العال.

– نوار اللوز،طوق الياسمين لواسيني الأعرج.

–عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات.

–السقوط في الشمس لسناء شعلان.

–رجال في الشمس، عائد إلى حيفا لغسان كنفاني.

–قصيد في التذلل للطاهر وطار.

–أنت منذ اليوم لتيسير سبول.

–الضحك لغالب هلسا.

–الجبل الصغير لإيلياس خوري.

–أحلام المدينة لفريدة إبراهيم.

–الحي اللاتيني لسهيل إدريس.

المحاضرة السادسة

الصراع الحضاري في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

أسهمت السردية العربية الحديثة والمعاصرة بأقساط كبيرة، في تزويد النقد الأدبي الحديث، بمنظومة هامة من المفاهيم الاصطلاحية الجديدة، والتي حاولت من خلالها منح السرد، إمكانية معرفية كبيرة في الاشتغال والعمل على "المركزيات"؛ وهذا بحكم اعتبار النص السردي أذاة مطواعة، لإنتاج الوعي بقيمة وأهمية الذات، والمحافظة على الهوية، في مقابل ما أنتجته الحضارة الغربية من خطابات معرفية فكرية، جلعت منها مركزا، ودونها هامشا، تابعا لها لا أكثر. لذلك اتجهت هذه الخطابات السردية العربية نحو« التحرر من الفكرة الشائعة التي ثبتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثقافة بشكل عام. وهي أن كل الآداب الجديدة، والأفكار الحديثة إنما هي غربية المنشأ»[1]، وبالتحديد هي أفكار وصناعات فكرية أوروبية الأصل، وهذا تأسيسا على « فكرة الهوية الأوروبية باعتبارها هوية تتفوق على جميع الشعوب والثقافات غير الأوروبية. هذا إلى جانب هيمنة الأفكار الأوروبية على الشرق، وهي التي تكرر القول بالتفوق الأوروبي على التخلف الشرقي»[2].

أنشأ الخطاب الاستعماري صورة مركبة للشرق العربي، وأصبحت هذه الصورة ملائمة إلى حد بعيد، لمختلف الدراسات في المعاهد العليا، والعرض في المتاحف، ولإعادة الصياغة في الدوائر الاستعمارية الرسمية،« وللاستشهاد بها نظريا في الأطروحات الخاصة بعلم الإنسان/الأنثربولوجيا وعلم الأحياء/البيولوجيا وعلم اللغة، ودراسات الأعراق والدراسات التاريخية عن الجنس البشري والكون... هي صورة مركزية للشرق لم يطعن فيها أحد. وكان ذلك أولا وفق أفكار عامة تحدد من هو الشرقي؟ أو ما هو الشرقي؟..، وبعد ذلك وفق منطق تفصيلي لا يخضع فحسب لحقائق الواقع الفعلي بل تمليه شتى الرغبات والأطماع، وضروب القمع والاستثمار»[3]. وهذا ما أدى إلى التسليم بمركزية ما هو

1 د/ عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2013،ص:07

2 إدوارد سعيد: الاستشراق –المفاهيم الغربية للشرق–، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة–مصر، الطبعة الأولى، 2006، ص:51

3 المرجع نفسه، ص:52

غربي، ومنح الفعل الاستعماري مبررات حضارية، وتشييئ الأمم الأخرى، وجعلها مجرد شعوب قابلة للاستعباد، وأوطانها مواطن للنهب والمصادرة والاستغلال.

ضمن هذه التموقعات الثقافية والحضارية، اتخذت السردية العربية الحديثة والمعاصرة لنفسها دورا مقاوما، لهذه المركزيات الغربية، وما أنتجته من مقولات استعمارية جعلت من الغربيين« أرباب الخلق وسادة العالم وأن الهدى هداهم(...)ولا يعقل تأسيسا على ذلك أن يشتغلوا بباطل أو يجهدوا أنفسهم على غير طائل(...)وقد أوكلوا إلى أنفسهم مهمة تهذيب بقية أهل العالم المقيمين على الجهالة حتى اليوم، وهو ما يلزم الانتفاع بخيراتهم وطيبات أراضيهم»[1]. وهذا ما وجد في رواية "مالا تذروه الرياح" للكاتب الجزائري "محمد العالي عرعار"، على لسان ضابط فرنسي عقب على خبر استقلال الجزائر:« لم تبق لفرنسا عظمة منذ الآن(...) إن العمل الذي قامت به تجاه الجزائر، ليعد صبغة عار في جبينها(...) وسيعاتبنا عليه أبناؤنا العتاب الشديد. فماذا يا ترى ستفعل الجيوش؟... وأين تذهب خيراتنا الموجودة في الجزائر؟... لقد تنازلنا على كل شئ دون مقابل، وهذه عملية تجارية خاسرة»[2]. يتبادر إلى ذهن القارئ منذ البداية، أن هذه الأسئلة متعلقة أساسا، بنزعة استعمارية أرادت من ورائها الشخصية المتكلمة، كشف طموحات الاستعمار الفرنسي، بضرورة الاحتفاظ بالجزائر، مهما كلف ذلك من ثمن. مع أن المسألة في أعماقها ،تنبني على تحد حضاري كبير، صاغه صراع حضاري قديم، بين الجزائر وفرنسا، الذي يمثل الصراع بين العرب والغرب، وفق ما كانت تقتضيه رغبة الغرب في السيطرة على الآخر.

لقد حاولت السرديات العربية الحديثة بعد تحرر الدول العربية من ربقة الاستعمار، صياغة نمط جديد لكتابة التاريخ، بغرض تخليصه من المرويات الغربية وتقاليد هذه المرويات الموروثة، وهذا رغبة في انتصار الهوية العربية الإسلامية على غيرها من الهويات الأجنبية الأخرى. وهذا بالبحث عن الحقيقة، والنظر في المرجعيات الثقافية التي سعت لـ« رسم صورة مشوهة للشرق، كما قدمها فعلا الكثير من الآراء الاستشراقية العنصرية كتلك التي لإدوارد لين، ورينان، وغومبينو، وبلفور، وكرومر،... وغيرهم

[1] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، –تونس، الطبعة الأولى 1988، ص:62

[2] محمد العالي عرعار: ما لا تذروه الرياح –رواية–، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع –الجزائر، الطبعة الثانية، 1982، ص:189

ليكون الشرق الخاص المختلق أو الملفق أو المصنوع أو على الأقل، المشوه»[1]، وهي الصورة النمطية التي تم استغلالها فيما بعد لتحقيق وتبرير الأطماع الاستعمارية، في البلاد العربية.

أراد الكاتب العربي من خلال نصوصه السردية ، تقديم منظور معرفي جديد، في شكل نص سردي مضاد ومناقض في الآن ذاته، يهدف إلى كشف التعالي الغربي، القائم على نظرية الأصل المتفوق، ساعيا بذلك إلى توجيه الذهنيات العربية والكوادر الوطنية للتحرر من المقولات الغربية المتعالية، والتي جعلت منه كائنا مهمشا، لتغدو بذلك الرواية العربية رؤية مركزية « أساسية بالنسبة للذات في التمثيل وصياغة هويتها عن طريق تأكيد اختلافها مع صور الآخر، اختلافا يأخذ أنماطا متعددة من العلاقات شكل ديالكتيك السيد والعبد، وهندسة المركز والهامش في الحكاية الكولونيالية. وشكل السلطة والتابع في حكاية السلطة، وشكل الألفة(الأنا/المحلي)والغربية(الآخر/الأجنبي)في الحكاية الحضارية»[2].

وقد تمثلت السردية العربية الحديثة والمعاصرة، تفاصيل التزييف الاستعماري، في شكل وعي حضاري مكن من فهم خصوصية الصراع الحضاري، تبعا لما اقتضته طبيعة الظروف التاريخية المختلفة، ووفق وعي النخب الثقافية، التي تمكنت من بناء متون سردية ، لها من الوعي بطبيعة الصراع الحضاري القائم، ووعي خصوصية السيرورة التاريخية، ما جعلها تقدم صورة حضارية للإنسان العربي، بتسامحه وفطنته، ووعيه في الآن ذاته بطبيعة ونمط الصراع الحضاري، بينه وبين الآخر.

وفي هذا الصدد يلاحظ القارئ في رواية "الأمير" للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج"، ما يجسد قيمة التسامح والوعي الحضاري في الآن ذاته، «وصلها أن العرب عندما يلقون القبض على ضحيتهم لا يفكرون في حل آخر إلا قطع الرؤوس وبعثها إلى الخليفة ليأخذوا مقابلها قطعا ذهبية، وأحيانا يكتفون بقطع الآذان بدل الرؤوس للتخفيف من مهمة الإرسالية عندما يكون عدد المقتولين كبيرا. وقد وصلها أن بعضهم كان، في الكثير من الأوقات، لا يتوانى عن قتل ذويه من البيض، ممن تشبه آذانهم آذان الروميين في صغر حجمها ويملأ زوادته، ويذهب بها نحو الخليفة قائلا إنه قتلهم في مكان

[1] نجم عبد الله كاظم: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2013، ص:35

[2] محمد بوعزة: سرديات ثقافية –من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف–، منشورات الاختلاف –الجزائر، الطبعة الأولى، 2014، ص:16

ما من الأمكنة ليأخذ حقوق صيده كاملة»[1]. هذه صورة تميزت بقتامتها لما تصوره الغرب الآخر، عن الإنسان العربي، أو عن الحضارة العربية الإسلامية بصفة عامة. وهي صورة دموية بشعة لأبعد الحدود، لا تبرز مطلقا قيمة وأهمية المقومات الحضارية للأمة العربية الإسلامية، وما كانت عليه من قيم التحضر والتسامح والإنسانية. وهي الصورة التي جسدتها رواية الأمير بوضوح، عندما قدمت امرأة فرنسية إلى "الأمير عبد القادر الجزائري"، تلتمس منه بوساطة القس "ديبوش"، إطلاق سراح زوجها العسكري المحارب، الذي وقع في أسر الأمير عبد القادر، وهو ما نفذه لها الأمير فعلا، ورد إليها زوجها دون مكروه.

وصور أخرى سلبية كرستها كذلك نصوص سردية أخرى، عن الإنسان العربي، من منظور الغرب الآخر، التي ترى أن ما دون الغرب يستحق الموت المؤكد، وأن الحياة للغربيين فقط، فالعرب كلهم« مظهر من البؤس والموت»[2]، و« إنهم دون البشر، أقرب إلى الحيوانات»[3].

بملاحظة المتون السردية العربية الحديثة، التي جسدت الأبعاد الحضارية في ثناياها، يمكن استشفاف جملة من التمظهرات السردية التي انتصرت للقيم الحضارية العربية الإسلامية، واتخذت مسارا معاديا ومقاوما للغرب وطروحاته، هادفة بذلك إلى تحييد التاريخ أمام القارئ، وفق الصور التي سوقها الخطاب الغربي، وهذا تعزيزا لمركزية الموقع الحضاري العربي، بما أنه كيان مستقل، وقائم بذاته، له قيمه وحضارته المستقلة، ومقوماته الثقافية والأخلاقية أيضا. ومن هذه التمظهرات يمكن ذكر الآتي:

-الانتصار لمقولة الوطن، وإعلان الانتماء إليه جغرافيا وثقافيا وحضاريا، ورفض سائر مظاهر الاستلاب الحضاري.

-بعث الأمجاد التاريخية العربية الإسلامية، والانتصار لها، بغرض إثبات القيمة التاريخية والحضارية للأمة العربية الإسلامية، التي كافحت طويلا من أجل إثبات ذاتها، ونيل حريتها واستقلالها.

---

[1] واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، -رواية-، دار الآداب، بيروت/لبنان، الطبعة الثالثة، 2013، ص:42

[2] الحبيب السائح: كولونيل الزبربر -رواية-، دار الساقي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت/لبنان، 2015، ص:68

[3] المصدر نفسه، ص:143

-تعزيز مركزية الدين، باعتباره يمثل قيمة روحية وجوهرية عميقة للأمة العربية ككل. ودحض سائر محاولات طمسه وتهميشه، وتحييد دوره، وتمييع قيمه وخطاباته.

-تحجيم الخطاب الغربي الاستعماري، والحد من لهجته الخطابية الاستعلائية. ومنحه موقعه الطبيعي، كخطاب إنساني قابل للمناقشة.

-إعادة كتابة تاريخ الأمة العربية الإسلامية، بمنظور عربي محلي، والتخلي عن المنظور الغربي الاستشراقي، الذي طالما سعى لتزوير الوقائع، وتمييع أمجاد الأمة، واحتقار قيمها الحضارية والأخلاقية الأصيلة.

- الاهتمام بواقع الإنسان العربي، وتعزيز قيمه الحضارية والأخلاقية، والإشادة بقيمته الإنسانية، دون محاولة مطابقة واقعه مع واقع الآخر، وتكريس عقدة النقص إزاء الآخر.

-تقديم الإنسان الغربي، كإنسان مستعمر ومضطهد ومغتصب للأرض، بغرض تجريمه ونزع صفة الإنسانية عنه التي يدعيها باطلا.

-إظهار الإنسان الغربي، في صورته المتوحشة، والطامع في أراضي غيره وأوطانهم. وفضح غروره وافتراءاته.

-اهتم الروائيون كثيرا، بإبراز الظواهر الاجتماعية والثقافية السلبية، التي تسبب فيها المستعمر، للشعوب المستعمرة والمضطهدة، لتبيان مدى خطورتها، وسلبية تداعيها. كحديثهم مثلا عن تحرير العقل العربي، وتحرير المرأة،...

جاءت مثل هذه المظاهر والخصائص في الخطاب السردي العربي الحديث، كصور مضادة لما كان يروجه الخطاب الاستعماري، لتبدأ بعد ذلك تأسيس مرحلة ثقافية جديدة، هي مرحلة الآداب ما بعد الكولونيالية. فقد سعت هذه الخطابات الإبداعية لطرق كافة المجالات التي شغلها الخطاب الاستعماري في أوانه، وسوق من خلالها لادعاءاته، متوجهة بذلك صوب الحقيقة والإنسانية، وتكريس ميزة الحوار التشاركي مع الآخر، وترسيخ قيم السلم والتعايش في ظل التنوع الفكري والثقافي. لذلك فالسردية العربية الحديثة تؤمن بقيمة وأهمية الآخر المنتج لثقافته وقيمه. كما يمكن أن

يكون مساهما في عملية البناء الفكري. والاختلاف معه لا يمثل عرقلة للمسار الحضاري، كما أن الأهداف المشتركة بين الذات والآخر مسألة طبيعية، يمكن أن تسود المنجزات الثقافية الإنسانية المختلفة.

استهدف الخطاب الروائي العربي الحديث، ما بعد المرحلة الكولونيالية، خطاب الآخر الغربي بغرض دراسته وتفكيكه، وإعادة تشكيله مجددا، محاولا بذلك نفي المركزية الغربية، أو التقليل من حدة وجودها على الأقل. وهذا بغرض إنتاج خطاب عربي جديد مماثل لنظيره الغربي، يملك ميزة التعالي أمام الآخر، وقادر على مواجهة الخطابات الفكرية والثقافية والحضارية الأخرى، قناعة من الكتاب المبدعين بأن« خروج بلدان من مرحلة الاستعمار إلى مرحلة ما بعد الاستعمار، لم يكن ليعني نهاية هيمنته عليها، كما لم يكن لينسى أهالي تلك البلدان ذلك الاستعمار، خصوصا أن بعضهم بقي تحت هيمنته، ولكن بأشكال أخرى»[1].

لم تكن السردية العربية الحديثة والمعاصرة، لتنتظر الإنصاف من الآخر الغربي، وهذا لما يتضمنه خطاب هذا الأخير من ثقافة غربية متوارثة، بكل ما تحمله من مغالطات وتشويهات، بحكم أنه يسعى باستمرار لإحداث مركزية حضارية مهيمنة، تقصي الآخر ولا تعطيه إمكانية الظهور والمشاركة. وهي الصورة ذاتها التي يمكن أن تظهر لدى الشرق، في حال ما إذا آلت الهيمنة له. وهذا ما يعطي مبررات الصراع الحضاري، تبعا للسياقات والعوامل التاريخية التي وعتها السردية العربية الحديثة والمعاصرة، وهذا بوقوف الذات المحلية ندا للآخر، بعد تأسيسها كذات مستقلة غير مستلبة حضاريا.

[1] نجم عبد الله كاظم: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، ص:111

المحاضرة السابعة

الأبعاد الإيديولوجية في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

أ–في مفهوم الإيديولوجيا:

عرف مفهوم الإيديولوجيا اختلافات دلالية متعددة، من حيث الاستخدام، خلال فترات زمنية وتاريخية متعددة، وهذا بحسب التيارات الفكرية التي عمدت إلى تطويعه، وفق رؤاها الفكرية وتوجهاتها العقيدية. فاختلفت بذلك مسارات عمل واشتغال المصطلح في العديد من المرات، لتبتعد بشكل واضح عن دلالته الأولى، التي كانت تعني "علم الأفكار"، كما هو معروف لدى الفيلسوف الفرنسي "أنطوان ديستوت دي تراسي"، في كتابه "تخطيط لعناصر الإيديولوجيا" الذي ظهر سنة 1801م. والذي أراد بمعنى الإيديولوجيا العلم الذي يدرس الأفكار دراسة علمية ، في إطارها الواقعي الموضوعي. فيبتعد بذلك المهتم عن الطروحات والتأملات الميتافيزيقية التي كانت تميز الفكر الإنساني آنذاك، وتعطي نمطا منهجيا للتفكير السليم ضمن إطار علمي، بعيدا بذلك عن التفسير الميتافيزيقي الغيبي للظواهر. وتحدد بذلك التفسيرات المتوارثة، والأحكام الجاهزة، ضمن أطر محددة، وهذا باعتماد« التحلل من الأحكام المسبقة، التي يعتقد الطغيان الفكري أنها لازمة لحمايته ودعمه»[1].

انتقل المصطلح من إطاره الفلسفي والفكري لدى دي تراسي، إلى دوائر السلطة الفرنسية التي تعارض منظورها للمصطلح، من منظور دي تراسي ومؤيديه، الذين أطلق عليهم "نابليون بونابرت" اسم "الإيديولوجيون" تهكما وسخرية منهم، ليصير المصطلح بعد ذلك بدلالة جديدة تعني كل ما هو بعيد عن الواقع، وكل ما له صلة بالأحلام والأوهام. من هنا أخذ المصطلح دلالة سلبية حيث صار يطلق على « تفكير باسم (إيديولوجيا) حين يجئ هذا التفكير تافها أو عديم الشأن، على اعتبار أن المحك الأوحد لقياس قيمة الفكرة إنما هو النشاط العملي»[2]، ليكون هذا المصطلح تأسيسا على ما

[1] عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الطبعة السابعة، 2003، ص:23

[2] زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، القاهرة، –مصر، د/ط، ت/ت، ص:180

كان من قبل، من ارتباط دلالته بالوهم والنفعية، حيث صار هدفه « الجوهري خدمة الغاية المراد بلوغها، عبر وسائط تخفي الحقيقة الموضوعية عن الذات المعتقدة بها»[1].

لقي مفهوم الإيديولوجيا قبولا واسعا لدى "الماركسية"، واستخدم لبلورة أبعاد دلالية غير بعيدة؛ حيث تم استعماله في مواضع تطابق التفكير العلمي، وروحه المنفتحة على الحياة الواقعية، وتطورات الإنسان ضمن سياقاته المادية. لذلك اعتبره " فريديريك إنجلز" مرادفا جيدا، لمصطلح الوعي الزائف والمغلوط، الذي لا يهتم مطلقا بالتفكير في معرفة حقيقة القوى الفعلية التي تحرك العالم وتغيره، بغض النظر عما يعكسه الواقع المادي الطبيعي، من تشئ وتمييع للطبقات الكادحة، فتكون بذلك عرضة لتشرب أفكار الطبقة الحاكمة الرأسمالية، المنبنية جوهريا على مغالطات واقعية تعطي معاني سلبية لحركية التاريخ، بهدف استغلال جهود تلك الطبقات الكادحة، والتي تخدم إيديولوجيا السطلة دون سواها من الإيديولوجيات الاجتماعية البناءة. لكن ما يحسب للفلسفة الماركسية في تعاملها مع مفهوم الإيديولوجيا، هي أنها وسعت الحقل الاجتماعي للمصطلح، لتكون دلالاته محددة في علاقات نشاطات الأفراد بالواقع الاقتصادي، وكذا بصراعاتهم ورؤاهم وأشكال الوعي، إلى جانب مختلف التصورات السياسية والاجتماعية والقانونية،... وغيرها من الجوانب ذات الصلة المباشرة بتأطير الحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات.

وتبعا لما قدمته الفلسفة الماركسية من توصيفات للمصطلح وبلورتها لمفاهيمه، أخذ علم الاجتماع بتوجه من "كارل منهايم" من خلال توجهاته، ومن خلال المعارف المتوصل إليها على عاتقه مهمة تخليص مصطلح الإيديولوجيا من دلالاته السلبية، والتأسيس له بشكل أكثر علمية وموضوعية. حيث صارت الإيديولوجيا في نظر علم الاجتماع« لا تدل فقط على المعتقدات التي توجد عند الناس فقط، أو نسق القيم، أو محصلة الأهداف والمعايير، وإنما تتضمن كل الجوانب مجتمعة بالإضافة إلى نظرة الإنسان للأشياء المحيطة به، والتصور الذي يطوره عن العالم. وهي في الوقت نفسه تشير إلى مجموعة

[1] المرجع السابق، ص:29

الخبرات والأفكار والآراء، التي يستند إليها في تقويمه للظواهر المحيطة به»[1]. ولذلك خرج مفهوم الإيديولوجيا، من إطاره الضيق وابتعد عن الدلالات النفعية التي طبعته لفترة من الزمن.

بالعودة إلى كارل منهايم، وبتصفح كتابه "الإيديولوجيا واليوتوبيا"، يلاحظ بأنه حدد منظورا دقيقا إلى حد ما، لمصطلح الإيديولوجيا، حين جعله يأخذ معنى سياسيا، ، مقابلا إياه بمصطلح اليوتوبيا؛ فذهب إلى أن الإيديولوجيا غالبا ما ترتبط بطبقة حاكمة، تقوم على شؤون المجتمع، في حين ترتبط اليوتوبيا بالفئات المحكومة، أي بسائر الطبقات الشعبية الأخرى؛ فتسعى بذلك الطبقة الحاكمة جاهدة، للإبقاء على حكمها وسيطرتها على المجتمع من خلال رؤية إيديولوجية معينة، في حين تتجه الفئات المحكومة برؤاها اليوتوبية نحو المستقبل، بشكل مطرد بهدف تغيير وضعها أو تحسينه على الأقل. وهي في ذلك لا تعدم الوسيلة في الوصول إلى السلطة، لتثبت أفكارها و تصوغها في قالب إيديولوجي معين، بحكم أنها ترى إيديولوجيتها أنجع وأصلح على كافة الأصعدة والمجالات الاجتماعية. لكن يبقى الحكم مرتبطا بنجاح إيديولوجيا على حساب إيديولوجيا أخرى، وهذا يتوقف على فاعلية تلك الإيديولوجيا على مستوى الواقع الاجتماعي، وهو ما يراه فيلسوف الهرمينوطيقا الحديثة "بول ريكور".

يقر منهايم أيضا دلالة أوسع لمصطلح الإيديولوجيا، عندما عرفها بأنها «مجموعة من التصورات التي تعتنقها الطبقة أو الحقبة أو الفئة أو الجماعة»[2]. من خلال هذا التعريف تحولت الإيديولوجيا إلى نظرية وموقف فكري من العالم، والرؤية التي تحدد المواقف والأفعال الجماعية بعيدا عن التوجهات الفردية، داخل أطر زمنية معينة. وهو التعريف الذي صار ذائعا لدى أكثرية المفكرين، وتبناه كل من "أنطونيو جرامشي"، الذي يرى بأن الإيديولوجيا هي تصور ذهني للعالم يتجسد « في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي، وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية»[3]؛ بمعنى أنها تمثل الإيمان والاعتقاد المجسدين من خلال المواقف والنشاطات البشرية. أو هي مجمل التطلعات والمواقف والأفكار

1 عبد الوهاب المسيري: الإيديولوجيا الصهيونية، –دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة–، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، 1983، ص:135

[2] زكريا إبراهيم: مشكلة الفلسفة، ص:184

[3] جان مارك بيوتي: فكر غرامشي السياسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 1975، ص:182

التي يتوحد حولها الأفراد وكذا الجماعات لمواجهة فئات اجتماعية أخرى، أو إسقاط طبقات أخرى. هذه الوحدة ينبغي أن تخضع لرؤيا إزاء العالم، تشكل الفعاليات والوعي الجماعي الذي يحقق التماسك والتشابك، بين مختلف العناصر والفئات. فالإيديولوجيا هنا هي التصور الشمولي، الذي باستطاعته توليد الشعور بالانتماء للفكر الواحد والتوجه الواحد، وهو القادر على حفظ التباينات والاختلافات الدائمة.

ب/السردية وتمظهرات الإيديولوجيا:

استطاعت السردية كمنظور فكري وإبداعي منذ نشأتها، رصد التناقضات الاجتماعية والثقافية القائمة، والتعبير عن مختلف التوجهات الإيديولوجية السائدة، شأنها بذلك شأن أي نص أدبي، كما رأى ذلك كل من "جورج لوكاتش"،و "لوسيان جولدمان". فكانت الإيديولوجيا بذلك إمكانية فكرية هامة لصياغة تصور لعالم النص الأدبي، كما أدت دورا بارزا ضمن جماليات النص، كمكون أساسي لا يمكن تجاهله أثناء عملية القراءة.

ولتحديد أنماط اشتغال الإيديولوجيات في الرواية، يقدم "ميخائيل باختين" تقسيمات أساسية، بحسب تمظهرات المواقف الإيديولوجية في النص، ويرى في ذلك قسمين أساسيين هما:

-إيديولوجيا النص: وهي مختلف الإيديولوجيات التي يتضمنها النص بشكل كلي، من خلال مواقف وسلوكات الشخصيات الروائية، وأقوالها وأفكارها.

-إيديولوجيا المؤلف: وهي القسم الثاني من أنواع الإيديولوجيا الأدبية، والذي اعتبره ميخائيل باختين، جزءا أساسيا من الإيديولوجيات المتصارعة داخل النص السردي، لكنها تبرز مقنعة بأقنعة الذوات السردية الفاعلة على مستوى السرد.

وبالنظر إلى هذا التقسيم المنهجي، وتأسيسا عليه، وبملاحظة طبيعة ظهور هذه الإيديولوجيات وما يمكن أن تشغله على مستوى النص السردي، استنتج ميخائيل باختين شكلين للرواية؛ الأول هو الرواية المونولوجية أو الرواية ذات الصوت الأحادي (المونوفونية)، والتي يظهر فيها الصوت الواحد ويبرز على كافة الأصوات السردية الأخرى، فتبرز بذلك إيديولوجية المؤلف، لتصير منظورا مركزيا في

الرواية. مقابل ذلك تخفت سائر الأصوات الأخرى، فتتحول بذلك الرواية إلى منظومة سردية بصوت واحد هو صوت الروائي دون سواه.

ويتمثل الشكل الثاني من أشكال الرواية، في الرواية الحوارية، أو الرواية ذات الأصوات المتعددة (البوليفونية). وهو شكل سامي بحسب ميخائيل باختين، حيث تتعدد فيها الأصوات، وتبرز فيه أيضا اللغات المتعددة والمختلفة نتيجة تعدد الشخصيات التي يظهر فيها الأنا المهيمن، كما يظهر الآخر تماما؛ « لأنه من غير الممكن أن نعطي الآخر حقه، دون أن نعطيه صداه، وبدون أن نكتشف كلامه هو»[1]. وفي هذا الصدد يقول ميخائيل باختين بشأن الرواية المتعددة الأصوات: « إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي: إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي. حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية تتخلل تقريبا كل ماله فكرة ومعنى»[2].

يتأسس المفهوم التعددي (البوليفوني) لدى ميخائيل باختين، و"جوليا كريستيفا"[3]، على منظور فكري، يقتضي وجود ظاهرة تداخل النصوص وتداخل الأفكار ضمن الرواية، مما يستدعي وجود المزيد من الأصوات الساردة، التي تعلن معارضتها لصوت ومنظور الروائي واختياراته، الشئ الذي يمهد للموضوعية التي تحدد وجهة نظر معينة، لا يتفق معها المبدع،« ويفسح المجال أمامها لتبليغ أقصى قوتها وأقصى مداها ولتبليغ درجات الإقناع، سعيا منه إلى الكشف عن كل الإمكانات الفكرية والمعنوية الكامنة في وجهة النظر المطروحة»[4]، فيتحقق من خلال ذلك المنظور الشمولي للعالم الموضوعي الذي يعيد إنتاجه مجددا، وهو ما يحقق إلى جانب صوت الروائي أنماطا متعددة من الوعي

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى، 1987، ص:104

[2] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، الطبعة الأولى، 1986، ص:59

[3] يراجع في ذلك كتاب جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة الثانية، 1997، ص:13 وما يليها.

[4] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ص:98

المضاد والرؤى التي تحقق صراعا نوعيا يفضي إلى تعدد الأصوات، داخل النص الواحد. وطبيعي جدا أن يقع انهزام لرؤية معينة، أو لرؤيتين أو مجموعة من الرؤى في النهاية، لحساب منظور شخصية ما، أو لصوت الراوي أو المؤلف مثلا، ضمن منظور فني تتضافر فيه جميع هذه الرؤى، مع رؤية القارئ، المتمتعة بآفاق واسعة للقراءة والمقاربات النصية المختلفة.

ج/السردية العربية الحديثة واستيعاب الإيديولوجيا:

تسجل الدراسات الأدبية الحديثة، استيعاب الكثير من النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة لمنظورات إيديولوجية متعددة، بحسب طبيعة الأفكار التي يمكن أن تتبنى في هذا الصدد. لكن بداية لا بد من الفهم بأن الكثير من النصوص السردية الروائية العربية، تقلدت عباءة سردية قديمة وتقليدية في الآن ذاته، فلم يتمكن من خلال ذلك الكاتب تجاوز أحادية الرؤية، متجاهلا بذلك إمكانية التعددية الثقافية والاختلاف الفكري، معلنا بشكل واضح ومباشر في مختلف نصوصه السردية فكره ورؤيته وانتماءه، مع وجود خصوصية في طريقة الكتابة وكيفيات التجسيد الفني، الشئ الذي أنتج رتابة ومللا في السرد والحكي معا. إضافة إلى ذلك وجد نفور نوعي من لدن القارئ، وهو يطالع تلك النصوص السردية، حيث يجد نفسه في خصومة أبدية مع ذات سردية معينة، أو فئات معينة. هذا النوع من الرتابة الفكرية من شأنه تضييع الوقت دون طائل من ورائه، وأن يجعل التجربة السردية تسير في غير مسارها الفني والفكري المرجو. ومن الممكن كذلك أن تهدر المزيد من الكفاءات السردية، خارج الحيز الفني، الذي رسم لها، فتبرز بذلك الانتماءات الإيديولوجية بشكل لا يخلو من البلادة الفكرية، والرتابة السردية التي تجعل من الخطاب، رهن النبرة الخطابية الهجينة.

وبقراءة النصوص السردية العربية، يلاحظ بأن تمظهرات الفكر الإيديولوجي، تصنف ضمن محورين هامين وأساسيين هما:

-إيديولوجيات وطنية بأبعاد صراع متعدد.

-إيديولوجيات عربية بأبعاد وطنية وحضارية عميقة، في مواجهة الآخر الغربي.

وبهدف الوصول إلى المقولات المركزية التي تتمظهر، من خلالها الإيديولوجيا في الرواية الحديثة والمعاصرة، ضمن المحورين الأساسيين السالفين الذكر، ومن أجل التوصل إلى طبيعة وجهات النظر إلى الواقع العربي، وأنماط الرؤى التغييرية التي سعت إلى تحقيق التغير المنشود، وتحقيق التقدم الفعلي، إضافة إلى العوائق المختلفة التي حالت دون تحقيق مثل تلك الأهداف المنشودة، كان لزاما العودة إلى النصوص الروائية العربية، وتحديد مجمل التفريعات الإيديولوجية الأساسية، الموجودة على مستواها وهي كالآتي:

-إيديولوجيا المصادرة والقمع.

-إيديولوجيا الرفض والتغيير.

-إيديولوجيا الأمل والتقدم.

1-إيديولوجيا القمع:

وهي النوع الأول من الإيديولوجيات التي غالبا ما تتصدر الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، وتقابل عادة بالرفض والتنديد من لدن الشخصيات السردية الفاعلة في الرواية. وتتميز بعدم قابليتها للند، ولا تعترف بأخطائها، ولا بفشلها في تحقيق ما هو منشود منها. وعادة ما تنتهج العنف والقمع والمصادرة ضد الآخر المعارض، لتبرير فشلها وتغطية عجزها ونقائصها. ولها في ذلك أساليب تستخدمها مثل: التعذيب، تغييب الهوية، التصفية الجسدية، الاعتقال أو ما يسمى بالتغريب في المكان،... وغيرها من الأساليب الأخرى التي يمكن أن تلجأ إليها في سبيل إثبات وجودها.

وقد جسدت الرواية العربية هذا النوع من الإيديولوجيا، من خلال وسائط رمزية عديدة، كاستخدام شخصيات روائية قامعة، وتمثيلها لدور شخصية المستعمر المستبد مثلا.

وشخصية المستعمر طالما تمثلتها الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. حيث بدت بوضوح وبتجسيد مادي، على نحو ما قامت به الروايات العربية التي جسدت مظاهر الصراع العربي الإسرائيلي، وكذا الرواية الجزائرية التي تمثلت وقائع ثورة التحرير.

وبحكم أن الاستعمار في شكله التاريخي المعروف، عادة ما يقمع الشعوب المستعمرة، ويعيقها عن مواكبة مسيرة التقدم، وتحقيق طموحات النهضة العربية الواعدة في مختلف الميادين الحياتية، فيلجأ عادة إلى التقتيل والتشريد والسجن، والنفي والإبعاد والاعتقال، وهذا واضح جدا لأن طموحاته تتعارض مع طموحات النهضة العربية الإسلامية في جوهرها، فقد وجدت الشخصيات الطليعية في الرواية العربية، لتعلن رفضها القاطع للاستعمار وما يقوم به، وأعلنت عليه ثورة حقيقية، بغرض تحرير أراضيها منه.

وقد واجهت الأمة العربية كذلك نوعا غير مباشر للاستعمار، وهو الاستعمار المعنوي، الذي ينتهج سياسات سلطوية، بغرض بقائه ثقافيا في أراضي الشعوب التي يرغب في الإبقاء على سيطرته عليها. وهذا ما عبرت عليه بوضوح بعض الروايات العربية الحديثة الرائدة، كرواية "عصفور من الشرق" لـ"توفيق الحكيم"، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، لـ"الطيب صالح"، ورواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" لـ"الطاهر وطار"، ورواية" أوان القطاف" لـ"لمحمود الورداني".

2-إيديولوجيا الرفض والتغيير:

تكون إيديولوجيا الرفض والتغيير في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، متميزة بتطور امتدادي، ترتبط غالبا بنزعة التغيير المستقبلي على امتداد الخطاب الروائي. وقد يكون التغيير ذو صبغة كلية وجذرية، أو تغيير جزئي ذو امتدادات فكرية، أو متعلق بأنماط انتقائية، تبدأ بالعلاقات الأسرية والعائلية، ثم البنى الاقتصادية والسياسية، وصولا إلى مستوى البنية الفلسفية والنمط الاعتقادي للفرد والمجتمع[1].

وما يسجل لهذا النوع من الإيديولوجيا، على مستوى الرواية العربية الحديثة، هو قوة حضوره في مضامينها. وهذا دليل واضح على طبيعة الواقع الذي يعيشه الإنسان العربي الحديث والمعاصر، على مختلف الأصعدة الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، وحتى الحضارية والتاريخية. فتمكنت بذلك النصوص الروائية من تكوين خلفية فكرية على درجة من التجانس والتناسق، تعلن من خلالها

1 يراجع في ذلك عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي –دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة–، منشورات جامعة منتوري قسنطينة –الجزائر، الطبعة الأولى 2001، بداية من صفحة 88.

الرفض وتصبو إلى التغيير، وهو ما استنتجه الباحثون المتخصصون، حيث تجسد الرفض على ثلاث مراحل هي:

-وعي الشخصية بخصوصية وطبيعة الواقع في أعماقه.

-رفض الواقع، وبداية تشكل المنظور الإيديولوجي.

-السعي من أجل تغيير الواقع كليا أو جزئيا، من أجل نشدان مستقبل أفضل وأهم.

وبحسب هذه المراحل، قدمت الشخصيات السردية على مستوى النسيج السردي الروائي، منظورها السردي الإيديولوجي لتحقيق ما تنشده، حيث تمثلت مجالات أفعالها السردية، والمتعلقة على وجه الخصوص بإيديولوجيا الرفض والتغيير، في محاور رئيسة يمكن ذكر أهمها:

***المحور السياسي:**

يرتبط المحور السياسي عادة برفض بعض سلوكات السلطة، أو بعض ما يترتب عن قراراتها السياسية والإدارية. أو رفض كل ما يصدر عن السلطة من مبادرات تتحقق واقعيا. وقد يكون هذا النوع من الرفض جزئيا أم كليا، بحسب طبيعة نمط السلطة. وربما تجاوز الأمر إلى الرفض الجذري لتلك السلطة، والتخلص تماما من إيديولوجيتها المتبناة.

وعن ملامح الرفض السياسي في الرواية العربية، ففي أغلب الأحيان يرتبط هذا الرفض بالرغبة السياسية في التعديل الجزئي أو الكلي، بحسب طبيعة الوضع السياسي القائم، وهذا بغرض الإبقاء على نقد السلطة، بهدف التقويم أو التوجيه والتنبيه.

وعن الرفض الكلي أو المطلق للسلطة الحاكمة، فقد تناولته بوضوح الروايات العربية، التي تخيلت واقعا تاريخيا استعماريا في البلاد العربية. وهذا من خلال تفعيل دور الشخصيات الروائية ذات البعد الوطني، وما تبديه داخل النص من أقوال وأفعال. فالمعروف أن سلطة الاستعمار مرفوضة تاريخيا مهما كانت طبيعة إيديولوجيتها. فكان التغيير المنشود في هذه الحال، تغييرا ثوريا لا إصلاحيا. لأن الفعل الثوري وجد عادة، من أجل التغيير الشمولي والجذري لأنظمة الظلم والفساد، الشئ الذي يمكن القوى الاجتماعية والثورية الفاعلة، صاحبة مبادرة التغيير من استلام مقاليد السلطة، لتتمكن من بناء

حياة اجتماعية ملائمة، تحقق بموجبها قيم التقدم والرقي، فيكون بذلك تحقيق الحرية والسيادة، من الخطوات الهامة نحو المستقبل المنشود، وهذا ما تسعى إليه باستمرار الشعوب التي تعاني من الاستعمار.

***المحور الاجتماعي:**

يخص هذا المحور مختلف الشرائح والفئات الاجتماعية، التي تعاني الفقر والحرمان والقهر الاجتماعي. حيث ترفض واقعها القائم وتطالب السلطة بتغييره. وقد شكلت مطالب هذه الفئات التي هي مطالب مادية صرفة في أكثريتها، محاور هامة للغاية على مستوى السردية العربية الحديثة والمعاصرة. فتبنت بذلك الشخصيات السردية، وسائل شتى لتحسين ظروفها المعيشية، والتحرر من ربقة الحاجة والعوز، إما بالغربة عن الوطن من خلال الهجرة، أو معارضة السلطة داخليا، ومطالبتها بالتكفل بمختلف الحاجيات والمطالب الاجتماعية، على نحو ما وجد في رواية "أوان القطاف" للكاتب "محمود الورداني".

***المحور الحضاري:**

تتميز شخصيات هذا المحور في الغلب الأعم، بالوعي العميق بطبيعة وخصوصيات واقعها التاريخي. وتكون شخصيات مثقفة ترفض وضع الواقع العربي الإسلامي الحديث، في السياق الحضاري القائم. وترفض كذلك مختلف عوامل الاغتراب الحضاري والواقعي. وبحكم أن الغرب هو سبب تخلف العالم العربي، والجزء الأكبر من الحيرة التي يعانيها أبنائه، فقد كان حضوره مميزا في السردية العربية الحديثة، تلميحا أو تصريحا. فمصطلح الغرب يعني ببساطة سببا مباشرا في تأخر العرب واستعبادهم، واستبعادهم عن مختلف حياة التقدم الحديثة، فهو بذلك « الترجمة الحسابية لما يفصل العرب عن التاريخ الراهن من مسافات شاسعة رغم وجودهم الشكلي فيه. وهو أخيرا الحكم الصارم بأنه لم يعد بالإمكان للعربي والمسلم إلا أن يكون في الدرجة الثانية على الأقل، لأن حضارة الغرب أو مدنيتهم

بمثابة النموذج العالمي الأول الشديد الإغراء، ثابت الجدوى والفاعلية. لذلك رأى العربي في التجربة الغربية أول اختيار ممكن، ولعله الاختيار الوحيد المتاح»[1].

3-إيديولوجيا الأمل و التقدم:

منذ أن صارت الرواية العربية الحديثة نشاطا ثقافيا وفنيا، في العالم العربي، تبنت خطابا حداثيا ينشد النهضة والتقدم. فبشرت بذلك بحياة مستقبلية جديدة، تسودها الحرية والتحرر، والعدالة والمساواة، والديمقراطية، والانفتاح على الآخر، وهذا بجعل المستقبل مرجعا للحاضر والماضي معا. وربما سعت الرواية العربية بذلك، إلى البحث عن تباشير الحلم التاريخي الذي أفل ذات يوم، مع أفول نجم الدولة الموحدية في المغرب العربي.

لقد رفضت الرواية العربية الحديثة، واقعها المرير بسبب إيمانها بحتمية التغيير، الذي ينشد واقعا تسوده قيم الأصالة والانفتاح على الآخر، لأن النهضة والتقدم يمثلان حركية نوعية تميز مسار التاريخ الإنساني، يسعى الإنسان « من خلالها إلى تحرير ذاته انطلاقا من أصوله نحو المستقبل، مع الإفادة قدر المستطاع من تجارب الآخر، سواء أكانت تاريخية تنتمي إلى حيز زمني ولى، أم معاصرة له»[2].

إن الرواية العربية في استيعابها للأبعاد الإيديولوجية المتعلقة بالأمل والتقدم، على امتداد خطاباتها، تستقي خصوصيتها الوظيفية من الصيغ النظرية الجاهزة، ومن المشاريع الواقعية المتفائلة. فأخذت على عاتقها مهمة التعبير بلسان الروايات الطليعية المتميزة بمعالجة وطرح قضايا التقدم في صيغ وأشكال مختلفة ومتحولة عن الشروط الحضارية للنهضة العربية وتأسيساتها الأولى، وكذا الملامح الأولى التي بدأت تظهر منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر. وقد حمل هذا النوع من الروايات ذي الاتجاه المتفائل، والحامل لرؤية التقدم اسم "رواية الأفكار المتفائلة"، أو الاسم المعروف والمتداول "رواية إيديولوجية التقدم"[3]، محددا بذلك معنى الرواية التي هي فكرة النهضة من حيثيات واقعها التاريخي، كفكرة مناسبة لخطاباتها الجمالية. مستغلة تفاصيل الماضي العربي، وما شهدته الأمة العربية من

---

[1] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، ص:61

[2] رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق عمان، -الأردن، الطبعة الأولى 2003، ص: 20

[3] يراجع في ذلك فيصل دراج: رواية التقدم واغتراب المستقبل، دار الآداب، بيروت –لبنان، الطبعة الأولى، 2010، ص:16 وما يليها.

سنوات الضياع والانهزام والتشتت. وبذلك تمكنت الرواية العربية من استبدال المتوقع بغيره، اللامتوقع، فكانت الرواية العربية هنا، رواية الشعوب العربية، التي حملت همومها وأفكارها وأحلامها. فشكلت رسالة حضارية للإفراج عن مكبوتات الشعب العربي الكبير، في ظل ظروف واقعية بائسة.

ولأن الرواية تعتمد جملة من التقنيات والإستراتيجيات السردية، تستخدمها للتعبير بآليات فنية عن نسق فكري معين، أو تجربة إنسانية ما، فقد احتاجت إلى مقولات عديدة للتعبير عن مسألة التقدم والنهضة معا كمقولة "الطفل الواعد" مثلا، والذي ينتمي لمستقبله الخاص، بعيدا عن إحباطات الواقع العربي وهزائمه، سواء في الماضي أم الحاضر، وربما استأنس بشئ من أمجاد الماضي التليد المحققة، ليكون هذا الطفل مستقبلا واعدا يبشر بما عجز آباؤه عن تحقيقه.

وعن خطاب النهضة في الرواية العربية وإيديولوجيتها التقدمية، فقد تمسكت إلى حد بعيد بمقولة "الطفل الواعد" كمقولة مركزية، فاعتبرته القادر على حل كل الأزمات، سواء كانت متعلقة بالحاضر أم توقعات المستقبل. فكان "الطفل الواعد" فيها هو المرجع الأساسي الذي يستند عليه لبناء المستقبل الموعود، بعيدا عن مجاهل الزمن. فأريد لهذا الطفل أن يؤسس عالما نفسيا خاصا بقيم جمالية راقية، يكون فيه الزمن المرجو البعيد عن قتامة الواقع المعاش.

وقد زخرت المكتبة العربية بالأعمال الروائية، التي كرست مقولة "الطفل الواعد"، فتحدثت بتفاؤل « عن مستقبل عربي متحرر، صاغته أرواح تمشي إلى التحرر، أو ينتظرها التحرر في منتصف الطريق»[1]، من هذه الأعمال:

-زينب لمحمد حسين هيكل

-الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران

-عودة الرواح /عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم

-العاشق/ما تبقى لكم لغسان كنفاني

-السفينة/البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا

[1] المرجع السابق، ص:16

-الرغيف لتوفيق يوسف

-الأرض لعبد الرحمان الشرقاوي

-المعلم علي لعبد الكريم غلاب

-نوار اللوز لواسيني الأعرج

-الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار

إن توظيف مقولة "الطفل الواعد" في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، بهذه القوة والكثافة الدلالية والإيديولوجية، وبأبعاد جمالية منظمة للمادة السردية، يؤكد فلسفة تقدمية، ونظرة خاصة للمستقبل الواعد الذي ينتظره كل إنسان عربي. فما عجز الآباء عن تحقيقه في أوانهم أوكل لهذا الطفل تحقيقه. ولا تخص المسألة هنا حديثا عن عجز الآباء، إنما الظروف التاريخية والحضارية، والأحداث المتلاحقة التي اصطنعها الغرب حول الشرق العربي، بما أحاط به هذا الغرب من جيوش حول الشرق، ووسائل تكنولوجية وإدارية، وقيم حضارية وأخلاقية غريبة، جعل الزمن يتجاوز الآباء، ليناط الأمر بالأبناء لتجاوز واقع الغبن التي صار يعيشها العالم العربي، بهدف إحداث التغيير المنشود، وتجاوز واقع الإحباط واليأس.

وإذا كان الطفل الواعد في الرواية الغربية الأوروبية، قد ارتبط بمستقبل أحاط به الإبداع، المؤسس على أطلال وأنقاض ورسوم المعايير الأسرية، وما أحاط بالمجتمع من تعاليم دينية، وقيم شكلت قيودا وراثية، فقد قام الطفل الواعد في الرواية العربية الحديثة والمعاصرة على بعدين أساسيين هما: الدعوة إلى تقدم اجتماعي وحضاري واعد، والبحث الجاد عن إمكانات التخلص من ربقة الاستعمار، بحسب ما يتاح لهذا "الطفل الواعد"، من إمكانات الثورة والتغيير.

المحاضرة الثامنة

التراث في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

أ/في مفهوم التراث:

تعود لفظة "التراث" لمادة "ورث"، وتحيل بحسب مضامين المعاجم اللغوية المتخصصة، إلى كل ما ينجزه أو يكسبه الإنسان من رصيد مادي أو معنوي، يورثه أو يتركه السابق للاحق من الأجيال القادمة. يقول "الفيروز آبادي" في هذا الصدد:« تضمنت معنى ورث أباه بكسر الراء، أي يورثه أبوه، وأورثه أبوه، وورثه جعله من ورثته، والوارث: الباقي بعد فناء الخلق. وفي الدعاء: (متعني بسمعي وبصري، واجعله الوارث مني)، أي أبقه معي حتى أموت»[1].

من الناحية التداولية حديثا، أخرجت لفظة "التراث"، بحسب الدراسات الفكرية واللغوية والنقدية، من سياقها المادي لتعوض بلفظة أخرى متداولة هي "الميراث"، وأخذت دلالة معنوية أكثر منها دلالة مادية، حيث يعرف التراث في هذا الصدد بأنه موروث فكري وثقافي، ترك من لدن السلف السابقين للخلف اللاحقين. والذي عرف تراكما نوعيا وفيرا « خلال الأزمنة من التقاليد والعادات والتجارب، والخبرات وعلوم وفنون شعب من الشعوب. وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة، التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»[2]. وبهذا أصبحت لفظة التراث، مجالا اصطلاحيا واسعا وشائعا، في مختلف الحقول المعرفية، كالحقل الفكري والأدبي والنقدي، والفلسفة، وعلوم الاجتماع، وعلم النفس، والعلوم الدينية،... وغيرها من سائر العلوم الإنسانية الأخرى.

يتميز التراث بتجدد حضوره، وحركته الدائمة والمستمرة، وانتقاله المتواصل بين مختلف الأزمنة، من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل؛ فالتراث من هذه الناحية هو« كائن حي متحرك بصيرورة دائمة ، هي صيرورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويحي فيها ومعها، وهي بدورها تحي فيه ومعه، ولكن بشكل آخر ربما كان شكلها الأرقى، وربما كانت شكلها الرافض لها، وربما كان تعبيرا عن صراعها هي مع

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، -الجزء الأول، دار الرسالة، بيروت –لبنان، الطبعة الثامنة ،2005، مادة "ورث"، ص:177

[2] عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، -لبنان، الطبعة الأولى، 1986، ص:63

نفسها»[1]. وبهذا يشكل التراث جزءا هاما من الحياة، بحيث يحضر بكيفيات دائمة في سائر التمظهرات السلوكية، والعلاقات البشرية، لأنه صانع الهوية الإنسانية، لا يمكن الاستغناء عنه، من لدن الأفراد والجماعات. كما يكتسي أهميته البالغة، حين يصبح عند المبدع إمكانية هامة للاستزادة، وآلية نوعية للتعبير في الآن ذاته.

وعند الحديث عن التراث العربي، وإمكانية العودة إليه من لدن المفكرين العرب المحدثين، وكذا توظيفه في الأعمال الإبداعية لدى الكتاب على وجه الخصوص، يمكن القول في هذا الصدد، بأن محاولات الدفاع عن قيم الهوية الوطنية والقومية، التي طالما حاول الاستعمار مصادرتها، كانت من أهم الأسباب الرئيسة التي حدت بالمفكرين والكتاب، بالعودة إلى التراث.« فالعودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة وتشترك فيها جميع شعوب الأرض. وتبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث في العودة إليه، وحدود توظيفه»[2]. وهناك دافع آخر، من الدوافع التي جعلت العودة إلى التراث أمرا ضروريا في الكتابة الأدبية والفكرية، في العصر الحديث، هو السعي الحثيث لبناء ذات عربية حديثة ومعاصرة، وفق القيم العربية الإسلامية الأصيلة،« لأن الارتفاع إلى مستوى الحياة المعاصرة، في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية كافة، من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات نفسها، وإعادة بناء الذات من إعادة بناء التراث»[3].

ب/توظيف التراث في السردية العربية الحديثة والمعاصرة:

سعت السردية العربية الحديثة والمعاصرة بمنظور جديد وحديث، لمنح نمط مستحدث للمعرفة التراثية، بإعادة النظر في موروثها الواسع والمختلف، والمتمثل في نصوصها الموروثة، وتفكيك أنظمة معطياتها السابقة، والقابلة لقراءات جديدة.

وبالنظر إلى النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة، يلاحظ أنها لم تقم بالتعامل مع التراث، كمنجز معرفي جاهز ومكتمل، بل نظرت إليه ك«وساطة مفتوحة النهاية، غير تامة وغير مكتملة

[1] حسين مروة: دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، -لبنان، د/ط، د/ت، ص:464

[2] محمد عابد الجابري: المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، الطبعة الثانية، 1999، ص:252

[3] المرجع نفسه، ص:252

تتكون من شبكة من المنظورات المنقسمة بين توقع المستقبل، وتلقي الماضي، وتجربة الحاضر الحية»[1].

ومن هنا بدأت المنجزات السردية العربية الحديثة والمعاصرة، في تمثل النصوص التراثية القديمة للأمة العربية، وبوعي جديد أدركت هذه النصوص الحديثة معنى تمثل التراث وتوظيفه في ثناياها، بإعادة قراءته مجددا، ومنحه منظورات حديثة، واستنباط ما هو مناسب منه لطبيعة معطيات العصر، وفهم وتفسير الواقع من خلاله. وفي الوقت ذاته عرفت هذه النصوص قيمة وأهمية العودة للتراث، والانفتاح على أهمية الزمن التاريخي، لجعله ركيزة حاضرة، بغرض توقع حيثيات المستقبل.

إن العودة إلى المنجز التراثي العربي، هو مجهود فكري يرتد إلى الخلف، بهدف الكشف عن المسكوت عنه في قيم نصوص الحضارة العربية الإسلامية القديمة. ولفت النظر إلى ما لم ينتبه إليه الأسلاف، بحكم أنه لم يكن آنذاك يستجيب لمتطلبات العصر، وأزمنة وسياقات الكتابة لديهم. لذلك تبنت النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة، أدوارا جديدة كانت محاورها الرئيسة الكشف عن هوامش التراث العربي القديم، وتوظيفها في نصوصها الحديثة، لما تمثله من إضافات موضوعاتية. لذلك فالمادة التراثية هي « مادة ثقافية يمكن تحويلها لرأس مال رمزي، يمكن صرفه أو استثماره. أو منجما معرفيا يصلح التنقيب فيه، أو بنى لا معقولة ينبغي تفكيكها، أو حقلا دلاليا ثمة حاجة إلى أن يقلب ويعاد حرثه»[2]، الشئ الذي يمكن من إنتاج رؤى جديدة للنص السردي العربي الحديث، التي تتجاوز بدورها حدود توظيف الأنساق التراثية.

ارتبطت الأعمال السردية العربية (الروايات)، في بدايات النهضة الفكرية والأدبية في العالم العربي، بإحياء التراث العربي الإسلامي القديم، وبعثه مجددا للحياة؛ إذ كان للمقامات العباسية تأثيرا واضحا في الأعمال السردية الحديثة، وكذا في القصص المترجمة والمؤلفة أيضا، سواء من الناحية الشكلية أو الناحية الأسلوبية. فتميزت لغة الرواية العربية وكذا القصة القصيرة العربية بالسجع،« وكثرة المترادفات، والمفردات الصعبة. وكان لألف ليلة وليلة تأثيرا واضحا في المضمون، فبرزت في النص الروائي معالم

[1] ديفيد وورد: الزمان والوجود والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1999، ص:90

[2] علي حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر –مقاربات نقدية وسجالية–، دار الطليعة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1994، ص:83

بطل الحكايات، وخضعت الأحداث للمصادفات والعجائبي والخارق»[1]. ومن أمثلة ذلك ما يوجد في النصوص السردية العربية الحديثة، كنص "حدثنا عيسى بن هشام" لـ"محمد المويلحي"، و"ليالي سطيح" لـ"حافظ إبراهيم"، و"تخليص الإبريز في تلخيص باريز" لـ"رافع رفاعة الطهطاوي"، و"علم الدين" لـ"علي مبارك"، و"هاتف من الأندلس" لـ"علي الجارم"... وغيرها من النصوص السردية الأخرى التي تلت بعد ذلك.

مثل هذه الأعمال الحديثة الأولى، في بدايات النهضة العربية، تؤكد المركزية الأساسية والفاعلة التي تبوئها التراث، في مسار السردية العربية الحديثة في بداياته الجديدة، لاسيما خلال مرحلة التحولات الفكرية الأولى التي تبلورت فيها الأجناس الأدبية العربية الحديثة، وانتهت إلى الأشكال الأدبية المعروفة اليوم، عندما انتقل الكتاب العرب، من مرحلة السكون للماضي بغرض تمجيده، إلى مرحلة العمل والاشتغال عليه، بهدف إعادة قراءته، وصياغة أنماط بنيوية وفكرية جديدة لمفاهيم التراث، ليواكب التحولات الجديدة في العالم العربي. وهذا وفقا لرؤى معرفية حديثة، تتطلب استدعاء التاريخي، والشعبي، والأسطوري، والخرافي، والمحلي،... ثم الانفتاح على العالمي، لخلق وإبداع طرائق وأساليب تعبيرية جديدة، تكون إلى جانب المادة التراثية الموروثة، والمثقلة بأسئلة معرفية جوهرية حول الكينونة والمطابقة والمغايرة والإيديولوجيا، والتاريخ والمستقبل، لتقدم صورا جمالية، يمكن الكشف عنها من خلال دراسة النصوص السردية العربية الجديدة، ضمن ظاهرة "التناص" أو "التفاعلات النصية" أو "التعالق النصي".

تقوم التفاعلات النصية عادة على خاصية جمالية، تتمثل في« استحضار نصوص سابقة في النص اللاحق، والتفاعل معها وإنتاجها في ثوب جديد»[2]. وبحكم أن النص السردي، يمثل نظاما لغويا قائما بذاته، فإنه يحمل في ثناياه الكثير من التفاعلات النصية، هي نتاج المخزون الثقافي للكاتب. فيلاحظ القارئ استدعاء الكثير من النصوص الخارجية، لتوظيفها ضمن النص السردي الأصلي،

[1] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، ص:07

2 عبد الرحيم حمدان: اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب "محمد نصار"، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة –فلسطين، المجلد 16، العدد الثاني، 2008، ص:143

لتكون متساوقة مع المضمون الجوهري للنص، وكذلك من أجل تدعيم الرؤية الأساسية أو مجموع الرؤى الأخرى، التي يريد النص التعبير عنها. وقد تكون هذه النصوص فيما بعد، نتيجة لما تشكله من ظاهرة للتعالقات النصية، « ظاهرة توجه قراءة النص، وتهيمن عند الاقتضاء على تأويله أثناء هذه القراءة نفسها»[1].

اكسبت التفاعلات النصية، في صيغها التقاطعية مع النصوص السردية الأصلية، النص السردي العربي الحديث والمعاصر، ثراء لغويا مكن من إثراء التجربة السردية العربية، وكان من نتائجها تعددية في سياقات نصية أخرى، مع الحفاظ على مركزية النص الأصلي، في سياقه الخاص.

وبالنظر في النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة، يلاحظ أنها استعملت في بنائها اللغوي، سائر الأنماط الاستنساخية التي تشكل مرجعية وتحيل على مقتبسات نصية، تفاعلت مع النص السردي الأصلي وأسهمت بقوة في إثرائه. ويمكن ذكر أشهر النصوص المركزية الأساسية التي أخذت منها السردية العربية الحديثة والمعاصرة، الكثير من المرجعيات: القرآن الكريم، النصوص الدينية السابقة للقرآن الكريم (التوراة/ الإنجيل)، النصوص الأدبية القديمة منها والتراثية خاصة، الأمثال، الحكم، الأقوال المأثورة، القصاصات النصية التراثية، السرديات القديمة التراثية، الأساطير، الخرافات، الأخبار، النصوص التاريخية،... وقد عمل الكتاب الروائيون العرب المحدثون، على استيعاب هذه المصادر المأثورة في تجاربهم وإنتاجاتهم السردية الجديدة، مما أفضى إلى إنتاج دلالات أثرت التجربة السردية العربية الحديثة، ومنحتها عمقا أقوى، ومكنت أيضا من الكشف عن الرؤى التي يصدر عنها النص السردي العربي الجديد.

ويمكن تصفح أعمال سردية رائدة في العالم العربي، استوعبت القيم التراثية للأمة العربية الإسلامية، ومنحت هذه النصوص قوة في التعبير، وإنتاج الدلالة، وتفسير الواقع، وبلورة منظورات جديدة في الفهم والدراسة والتحليل والتأويل. من ذلك رواية "نوار اللوز" للكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" التي حققت تعالقا نصيا مميزا، مع وقائع "سيرة بين هلال" التاريخية، من حيث ربط وقائع السيرة الهلالية

[1] حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت /لبنان، الدار البيضاء /المغرب، الطبعة الثانية ،2007، ص:27

برؤيتها التاريخية، من حيث انتقال أبطالها وأهلها، من بوادي "نجد" المقحلة، إلى مواطن بلاد "المغرب العربي"، حيث الخصوبة والماء والكلأ؛ إذ صارت مواطن بلاد المغرب العربي، العشق الأبدي لقبائل بني هلال النازحة من موطنها الأصلي بالمشرق العربي.

تطابق وقائع السيرة الهلالية، الوقائع اليومية للشخصية الرئيسة لرواية نوار اللوز "صالح بن عامر الزوفري"، الذي يتغرب وينتقل من موطنه بمدينة "مسيردا" في الغرب الجزائري، إلى البلاد الحدودية المجاورة من أجل تهريب بعض المواد والسلع القليلة، لضمان لقمة العيش، نتيجة الفقر والحاجة اللذان يعانيهما في حياته اليومية. يحاول في الكثير من المرات الإفلات من قبضة "النمس" (الجمارك الحدودية)، لكنه يكافح دائما من أجل التهريب لسد رمق يومه.

هكذا يحدث التطابق بين الرواية ونص السيرة في موضوع "التغرب" طلبا للقمة العيش، بشكل يمكن من تفسير طبيعة ونمط الواقع اليومي للشخصية الرئيسة، في نسق جدلي يجسده الصراع الدائم والمستمر، وفق منطق ورؤى التحولات الجدلية التي تصنعها أنماط التحولات الاقتصادية والاجتماعية، في صياغة طبيعة الوعي، وخصوصيات تفسير الحيثيات الواقعية، التي صارت تنذر بواقع طبقي فعلي.

وقد زخرت الخزانة السردية الروائية العربية الحديثة، بنماذج سردية أخرى هامة جسدت المادة التراثية على مستوياتها المختلفة، منها:

-فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج

-البيت الأندلسي لواسيني الأعرج

-الأمير لواسيني الأعرج

-أصابع لوليتا لواسيني الأعرج

-حدث أبو هريرة قال... ! لمحمود المسعدي

-الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي الحسن المتشائل لإميل حبيبي

-كفاح طيبة لنجيب محفوظ

-رادوبيس لنجيب محفوظ

-على هامش السيرة لطه حسين

-الهيام في جنان الشام لسليم البستاني

-زنوبيا لسليم البستاني

بالإضافة إلى روايات "جرجي زيدان" التاريخية، والتي جسدت سائر وقائع التاريخ العربي الإسلامي.

المحاضرة التاسعة

جماليات المكان في السردية العربية الحديثة والمعاصرة

أ/تمهيد:

تعتبر الدراسات السردية المتخصصة المكان، عنصرا لازما في بناء البنية السردية، ومكونا أساسيا لمعادلة النص السردي الاكتمالية. حيث يمثل المكان في السرد عنصرا أساسيا يربط مختلف أجزاء العمل السردي بعضها ببعض، كما يمثل الخلفية التي تشكل الرؤيا الجمالية التي قام من أجلها المنجز السردي، حيث« يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون، في بعض الأحيان، الهدف من وجود العمل كله»[1]. وليس حتما أن يتجسد المكان بمعطيات مادية صرفة ومعروفة، إنما يمكن أن يكون تشابكا معقدا من عناصر الهوية والانتماء، والوعي التي تتعلق بفرد معين، أو جماعة معينة. كما أنه يمثل على مستوى النص السردي، الرمز الذي لا تتوقف دلالاته، إلا بنهاية العمل السردي التخييلي، فيتجاوز بذلك حدوده السلبية، ومواقعه السطحية الهشة، إلى مستوى أكثر عمقا ودلالة.

إن إمكانية انتفاء المكان من تشكله على مستوى النص السردي، يستدعي حتما انتفاء الزمان من النص نفسه، ذلك أن الزمن ينتفي عمله دون المكان. وبواسطة المكان يمكن للزمن نسج علاقاته على امتداد النص السردي، وكذلك المكان. وما يمكن التأثير فيه من ذوات فاعلة على مستوى النص، كلها على علاقة حميمية بالمكان. لذلك« كان توظيف المكان في الإبداع القصصي، من الوسائل الفنية ذات الأعماق البعيدة. لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات جمالية وعواطف إنسانية وتجارب اجتماعية، تجعل العمل متكاملا فنيا»[2].

والشخصية السردية كمكون سردي في الخطاب، تحاول باستمرار منافسة المكان، « لا من خلال الحركة الحسية وحدها، بل من خلال الحركة الفكرية والخيالية، التي تعد من أهم خصائصها وأكثرها تمييزا»[3]. لذلك يلاحظ أن النص السردي، الذي قد يحصر أحداثه في مكان ما أو حيز معين، يقوم

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت /لبنان، الدار البيضاء/المغرب، الطبعة الأولى 1994، ص:33

[2] أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران/الجزائر، الطبعة الأولى، 2005، ص:11

[3] نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة/مصر، الطبعة الأولى، 1986، ص:135

دوما بخلق أبعاد جديدة للفضاء. فالنص السردي مهما حاول تقليص عدد أمكنته، لابد له من الانفتاح على أمكنة جزئية أخرى، أو رئيسة، إما بالتذكر أو الاستشراف من خلال الشخوص الفاعلة، بصرف النظر عما يمكن أن تثيره من سلوكات هذه الشخوص في المكان على اختلافه، عبر حركتها المستمرة، من إحالات زمنية، ووفقه تنبني الدلالات الإحالية للنص، وتتكون آفاقه.

ولأن السادر أو القائم بالسرد، لا يبني أمكنته الخاصة في النص، بمحض الصدفة، إنما يبنيها على نمط خاص، ليصل من خلالها إلى ما يريده من دلالات، فإنه يقوم بتوزيع هذه الأمكنة وفق طبيعة الشخصيات، وأنماط وضعيتها في العمل السردي، ومع ما يمكن تحقيقه من خلال بناء وتوزيع الأمكنة والفضاءات، والنهايات التي يمكن أن تؤول إليها الشخصيات في علاقاتها المباشرة وغير المباشرة بالأمكنة التخييلية، وهذا بحسب نوعية هذه الشخصيات وتعددها. وهو التعدد والتنوع الذي يمنح للقارئ فيما بعد نسقا جماليا متكاملا، بحسب طبيعة بناء الأمكنة المحملة بالدلالات الجزئية، التي ينسق القارئ فيما بينها للوصول إلى الدلالة الكلية للعمل. وهو ما يمكن المكان ضمن النظام السردي من تبوء مكانة إستراتيجية تفرض كموضوع « للفكر الذي يخلقه الروائي المبدع، بجميع أجزائه»[1].

ب/المكان السردي:

نظرا للمكانة والأهمية التي يحظى بها المكان ضمن النص السردي، تشترط الدراسات المتخصصة، عدم الاكتفاء في البحث بطبيعة تشكل المكان وتمفصلاته؛ بمعنى عدم الاكتفاء بالمتواليات الوصفية للمكان، وتنقل الشخصيات داخل مجالاتها المحددة فقط، إنما يجب الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة، التي ترسم مسار النص وتوجه حركة السرد فيه، عبر مسارات مختلفة.

لذلك فدراسة المكان في الخطاب السردي، يستدعي أدوات إجرائية، ومفاهيم نقدية تمكن من الوصول إلى الدلالات الجوهرية. وهو ما يصطلح عليه في النظريات الشعرية بـ"التقاطبات" أو "الثنائيات الضدية". وغالبا ما تجمع هذه الثنائيات الضدية « بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات، التي تحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث»[2].

---

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

[2] المرجع نفسه، ص:33

ومن ضمن الثنائيات التي غالبا ما تشتهر في دراسة المكان السردي، المفتوح والمغلق، المتصل والمنفصل، القريب والبعيد، اليمين واليسار، العالي والمنخفض، الثابت والمتغير، المركزي والهامشي، السطحي والعميق،... وهي الثنائيات التي تمكن الباحث المتخصص من الانتقال من دلالة المكان الواحد المفرد إلى الأمكنة المتعددة داخل النص الواحد أحيانا، بربط الدلالات بعضها ببعض، بغرض الوصول إلى الدلالة الكلية التي تخفيها نوعية العلاقة التي تجمع بين مختلف الأمكنة، وهذا باعتبارها « القاعدة الأساسية لسير الواقع النفسي والبعد الاجتماعي للشخصية، حسب توظيفها وفق الاتجاه العام للقصة»[1]. وهو ما يمكن الباحث من اقتحام الفضاء السردي، في مستوى من مستوياته، ذي الصلة بالمكان، باعتباره المكون الرئيس لهذا الفضاء، لأن« المحكي لا يتاح له أي تحقق استيتيقي إلا بهذا السند Support الأساس للعمل السردي: الفضاء. حيث تتحول الأشياء من هندسة التقاطب البسيطة الأولية إلى مستوى التعقيد والتشابك والمتاهة، مستوى "التحول المسخي" Métamorphique»[2]. وضمن هذا المستوى يتم الانتقال إلى مستوى جديد، يمكن من جعل التجربة الخارجية، ضرورية للتجربة الداخلية، التي تكون تجربة واضحة، بفضل التجربة الخارجية التي سبقتها. وهو ما يمكن من رصد الدلالة الزمنية للمكان، و هو ضمن أطر التحول الجدلية والنسقية، من خلال مختلف صوره التجسيدية، سواء كانت هذه الصورة قائمة على أسس مرجعية واقعية، أو على منظور تخييلي للذات الشخصية الفاعلة في النص، لأن المكان وحده من« يفترض دائما تصور الحركة داخله، أي يفترض الاستمرارية الزمنية»[3]، وهذا ما يبرر تلازم الزمن مع المكان في الخطاب السردي بناء ودلالة.

في الدراسات السردية، هناك الكثير من الاجتهادات النقدية التي تحاول باستمرار مقاربة المكان السردي، انطلاقا من مقولات نقدية محددة، تهدف إلى تقديم قراءة موضوعية معرفية للنص، والتي لم تبتعد عن مفاهيم التقاطبات والثنائيات الضدية، في التحليل وقراءة النص وفق هذا المنظور، كالحديث

[1] أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص:14

[2] حسن نجمي: شعرية الفضاء –المتخيل والهوية في الرواية العربية–، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص:69

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، الطبعة الثالثة، 2000، ص:63

عن سبيل المثال عن الأشياء الحسنة والسيئة في حال الحديث عن اليمين واليسار، أو الحديث عن الرفيع والدنئ في حال الحديث عن المرتفع والمنخفض. ويعيد ذلك "يوري لوتمان" إلى أن للأمكنة دلالات قيمية، ومعاني مشكلة للتعبير بها لا للتعبير عنها[1]. وضمن الإطار نفسه يقدم "غاستون باشلار" قراءة للمكان باعتباره مكونا نصيا من خلال التعامل معه كرمز لغوي ضمن بنية نصية معينة، بغرض فهمه وإدراك قيمته، واستنتاج سماته وخصائصه الأساسية، من أجل تحديد دلالاته وتفسيرها، وتأويلها بعد ذلك، ضمن العلاقة القائمة التي تجمع المكان بالشخصية السردية. وفي هذا الصدد تحدث غاستون باشلار في كتابه "جماليات المكان"[2] عن العلاقة الحميمية مع المكان من عدمها. وأشار للأماكن الاختيارية التي يمكن أن تتحقق فيها الألفة، وتمنح إمكانية تحقيق المشاريع والأحلام. كما تحدث عن الأماكن الإجبارية التي تنعدم فيها الألفة والحميمية، وتغيب فيها إمكانية تحقيق الأحلام.

ج/أنواع المكان:

من خلال ملاحظة العلاقة القائمة بين المكان والنص السردي، وطبيعة حضوره (المكان) على مستوى النسيج السردي الخطابي، يميز الباحثون بين ثلاثة أنواع من الأمكنة، وهي الأنواع التي غالبا ما كررت في أهم المراجع النقدية العربية[3]، التي درست المكان السردي بعمق:

1-المكان المجازي: يكتسي هذا المكان طابعا ديكوريا، كالساحة التي تقع فيها الأحداث، وتؤطر من خلالها. ولا يمكن إعطاء هذا النوع من الأماكن أهمية كبيرة أو قصوى أثناء القراءة أو الدراسة، لأن هذا النوع من الأماكن، لا يهتم بنقل تفاعلات الشخصية ومجموع الأحداث التي يتضمنها النص السردي.

2-المكان الهندسي: يتجسد هذا النوع من الأماكن بأبعاد بصرية، وينقل بمقاسات معينة، وتصويره موضوعيا وواقعيا كما هو، لكنه يجسد على مستوى النص السردي دون حياة، أو معنى حيوي.

---

[1] تراجع في ذلك سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1985، ص:75

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالبا هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت /لبنان، الطبعة الثانية 1404 هـ/1984م

[3] من ذلك كتاب غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ الأندلسي، دمشق/سوريا، الطبعة الأولى 1989، بداية من صفحة 08.

3-المكان التجربة: يحمل هذا المكان هواجس الذات الفاعلة في الخطاب السردي. ويقترن هذا النوع من الأماكن بتصورات هذه الذات، كما يستثير خيال القارئ الذي لا يثبت على نمط واحد. كما يربط هذا المكان بين سائر مكونات الخطاب الروائي، ويفضي إلى الدلالة الحقيقية، لما يمكن أن يسمى بالمكان التجربة.

د/وظائف المكان في النص السردي:

يؤدي المكان وظائف دلالية وجمالية، بحسب بنية النسيج السردي للنص ويمكن ذكر أهم هذه الوظائف:

1-التعبير عن مكنونات الشخصيات السردية، وإبراز رؤاها وأفكارها. وبهذا يصير المكان «خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر»[1].

2-المساهمة الفعالة في بناء وتحديد دلالات النص السردي العامة، وتأطيرها بشكل تراتبي زمني، وفق رؤية تحفظ للقارئ إمكانات واسعة للفهم وإدراك المضامين.

3-تحديد وضبط العلاقات بين المكونات السردية البنيوية، والمساهمة بفعالية في تشكيل حوافز لإبداع المزيد من المتواليات السردية، التي تسهم في تفعيل طبيعة النسيج السردي للنص.

4- يمكن المكان من قراءة النص السردي، تبعا لتشكلاته، لأنه باستطاعته الإحالة على مجموعات هامة من الرؤى والأصوات المتكلمة، التي تتكاثف مع بعضها لتشكيل النص السردي.

5-يسهم المكان في الكشف عن طبيعة وأنماط الشخصيات، وفهم الغرض من وراء توظيفها سرديا. لأن المكان كما يعتبره "رينيه ويليك"« تعبيرات مجازية عن الشخصية، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان»[2].

6- يساهم المكان في نقل القارئ المتمعن، من مرحلة القراءة العادية إلى مرحلة التمثل والمعايشة. وهذا من خلال تخيل الشخصيات والأحداث عبر المكان الذي يؤطرها، وتنتقل ضمنه وتعيش داخله

[1] حسن بحراوي: بينة الشكل الروائي، ص:31

[2] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق/سوريا، الطبعة الأولى، 1972، ص:288

وتحس به. وبذلك « تنقلب الغرفة التي نحن فيها إلى مكان آخر، يخلق ديكور الرواية»[1]، كما هو واضح من منظور "ميشال بوتور".

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1971، ص:59

المحاضرة العاشرة

المسرح الشعري

أ/مفهوم المسرح الشعري:

عرف المسرح الشعري قديما في الآداب الغربية، لارتباطه بكتابات الشعراء اليونانيين والرومانيين القدامى. وميلاد المسرح الشعري في الأدب العربي جاء متأخرا، حيث لم تتعرف عليه الثقافة العربية الحديثة إلا بعد حملة "نابليون بونابرت" على "مصر" مع بدايات النهضة العربية الحديثة، عندما اطلع العرب ككل ، وكذلك الأدباء منهم على المسرح الغربي كفن جديد، من حيث الكتابة والتمثيل، بغض النظر عن طبيعته الأدبية والفنية.

والمسرح الشعري « هو النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتمثيل لأن البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية، ويسيرها لمصلحة التمثيل»[1]. وهو الفن الأدبي الذي يعتمد الشعر بمختلف أشكاله وأنواعه"، في صياغة الحبكة الدرامية. فيستدعي بذلك المسرح الشعري الشاعر، ليستخدم لغته الشعرية، المليئة بالأخيلة والصور، ليجعل منها نصا حواريا مسرحيا. لذلك يكون المسرح الشعري هو المنجز الأدبي، الذي ينتج ضمن عوامل تجمع ما هو شعري وما هو مسرحي، فتترابط لغة الشعر مع سائر العناصر الفنية المكونة لنص المسرح. ونتيجة للتمازج الفني، والتعالق الجمالي الحاصل على مستوى المسرح الشعري، فقد أخذ هذا الفن الجديد في الأدب العربي تسميات عديدة، لكنها جاءت بدلالات متقاربة لا تبعد عن بعضها البعض دلاليا، مثل "المسرح الشعري"، "الدراما الشعرية"، "الشعر الدرامي"، "المسرحية الشعرية".

وضمن هذا الإطار يمكن الإقرار، بأن علاقة الشعر بالنص المسرحي، ليست« مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته، من شخصيات ومواقف إلخ؛ وإنما ينبع الشعر أساسا من (التصور الدرامي) الذي يتعهده الفنان حتى ينضج ويتبلور في صورته النهائية»[2]. وهذا ما ورد لدى "توماس إيليوث" تحت تسمية "وحدة الحدس الفني" في النص المسرحي الشعري الجامع. ويقود هذا

[1] خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث-تأريخ، تنظير، تحليل-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، الطبعة الأولى 1997، ص: 03

[2] محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، الطبعة الأولى، 1993، ص:27

إلى القول بأنه وبالرغم من المزج والتداخل الحاصلين، بين المسرح والشعر، إلا أن دراسة المسرح الشعري ليست « دراسة ذات شقين كما يبدو لأول وهلة، فهي ليست دراسة للدراما أولا، ثم للشعر ثانيا أو العكس، وإنما هي دراسة للدراما الشعرية بصفتها(دراما شعرية)، أي نوع أدبي مستقل لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها، عن الشعر بكل خصائصه»[1].

يعود ظهور المسرح الشعري في الأدب العربي الحديث إلى « إبراهيم الأحدب من خلال كتابه (التحفة الرشيدية-1868م) وخليل اليازجي في (المروءة والوفاء)، و(الفرج بعد الضيق 1876م) و(الخنساء أو كيد النساء-1877م)، وهما الاسمين اللذين عدا من أوائل الذين نظموا المسرحيات الشعرية في اللغة العربية»[2]. لكن غياب بعض الخصائص الفنية عن المسرحيات الشعرية المنظومة، كالتركيز على اللغة، وطبيعة رصف الألفاظ، وسبك العبارات من لدن المبدعين آنذاك، جعلت هذه النصوص تتسم بضعف الحبكة، والقصور الفني.

وبعد كتابات "إبراهيم الأحدب"، و"خليل اليازجي"، بأربع عشرة سنة، ظهرت كتابات "أبي خليل القباني" الذي استفاد من تجارب سابقيه، فجعل نصوصه الشعرية تمتزج مع النثر المسجوع، فجاءت مسرحياته الشعرية أكثر سبكا ونظما، حيث حاولت تمثل التاريخ الإسلامي، كما كانت أقل حشوا، متخللة بالمقطوعات الغنائية، في حال مقارنتها بنصوص الأحدب واليازجي، لكن بمقارنتها مجددا ، بنصوص الشعراء المسرحيين العرب الذين جاءوا من بعد، تكون أقل فنية وأوهن بنية.

بعد هذه النصوص التأسيسية الأولى، توالت الأعمال المسرحية الشعرية، مستفيدة من النصوص السابقة بشكل ملفت للنظر. حيث يمكن ذكر أهم النصوص في هذا الصدد، فمن « لبنان مسرحيات الخوري بطرس (إستير)، وقيصر المعلوف (بيرون-1892م)، وأمين ظاهر خير الله (البيان الصراح في نذر يفتاح -1923م)، ويوحنا حداد (إبليس)، ويوحنا البشعلاني (الأسيرة-1903)، وحنا طنوس(أمير لبنان وكسرى -1914)و(البطل الأخرس -1906م)، ورشيد الحاج عطية (تبرئة المتهم-1891)، وعيسى إسكندر المعلوف (جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام) وأمين آل ناصر

[1] المرجع السابق، ص:28

[2] محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، ص:28

الدين (جزاء الخيانة –1908) وإلياس عطا الله (شهداء الغرام–1901)، وسعيد عقل (بنت يفتاح –1935،قدموس 1945). وفي سورية مسرحيات نسيب عريضة (ديك الجن الحمصي – 1921)،وعمر أبوريشة (ذي قار –1932)، وبدر الدين الحامد (ميسلون)، ومسرحيات عدنان مردم بك(غادة أفاميا –1967، العباسة–1968، الملكة زنوبيا–1969، الحلاج–1971، رابعة العدوية–1972، مصرع غرناطة–1973، فلسطين الثائرة–1974)»[1].

رغم وجود هذه النصوص الرائدة، إلا أن أعمال الشاعر المصري "أحمد شوقي"، تعد من أفضل الأعمال في هذا الصنف الأدبي. وإلى هذه الأعمال يعود فضل النضج والكمال؛ فمرحلة أحمد شوقي، كانت المرحلة الذهبية الناضجة والمتألقة للمسرح الشعري العربي الحديث، خصوصا المسرحيات الشعرية التي أعادت إنتاج التاريخ العربي الإسلامي.

تأثر أحمد شوقي، بالكتابات المسرحية الأوروبية الرائدة،« فلم يتقيد بتيار خاص ولا بمذهب معين، بل جمع بين الشرق والغرب وبين مذاهب الأدب المختلفة»[2]. ومن الإبداعات الدرامية الأولى للشاعر مسرحية "علي بك الكبير"، التي كتبها في باريس، لتكون بذلك بداية الفاتحة الأولى للإنتاج الفني، لأعمال الشاعر المسرحية. والمحفز الأساسي للكتابة في هذا الفن الأدبي المميز، فكان تمهيدا للجيل الثاني من الشعراء العرب، الذين عنوا بالإبداع في هذا المجال[3].

ب/خصائص المسرح الشعري:

للمسرح الشعري جملة خصائص فنية، هي:

1–سيادة الإيقاع الشعري العروضي في البنية اللغوية للمسرحية، مع انتقاء الكلمات، وبناء التراكيب الحوارية، لأن التفعيلة العروضية هي التي تتحكم في سائر الحركات التي تؤديها اللغة.

2–اعتماد الكثافة الدلالية، في بناء مضامين المسرحيات الشعرية.

3–إعطاء القيمة الأخلاقية أهمية قصوى.

---

[1] خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص:44/43

[2] محمد مندور: مسرحيات أحمد شوقي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة –مصر، الطبعة الثالثة، د/ت، ص:30

3 تجدر الإشارة في هذا الصدد، إلى أن هناك من الباحثين ، من يقسم الكتابات المسرحية الشعرية العربية الحديثة، إلى مرحلتين، المرحلة التقليدية والمرحلة الحديثة والمعاصرة. ولكل مرحلة لها خصائصها البنيوية والمضمونية. ينظر في ذلك: خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص: 43 وما يليها.

4-بروز القيم الدينية والوطنية في مضامين المسرحيات الشعرية.

5-الاهتمام بالرمز في بناء دلالات النصوص المسرحية.

6-استخدام التاريخ، وتمثل التراث الديني والأدبي، للتعبير عن قضايا واقعية حديثة وإثرائها.

7-الاهتمام بدواخل الذات الإنسانية، بالتعبير عن مكنوناتها، وهذا ممكن جدا بحكم أن اللغة الشعرية أكثر طواعية لذلك.

8-التعبير عن المحسوس بدل المجرد، باستخدام صور شعرية جزئية أم كلية.

9-صعوبة تجسيد الأدوار على خشبة المسرح، أمام المشاهدين مباشرة.

ج/أعلام المسرح الشعري العربي:

يلاحظ أن الكتابات الإبداعية في المسرح الشعري الحديث نادرة نوعا ما، لاسيما فيما يتعلق بالكتابات العربية،« مقارنة بحضور النص المسرحي النثري، وذلك ما جعل أسماء معينة تربو في فضاء المسرح الشعري، وتتفرد بالكتابة فيه»[1]. ويمكن ذكر أهم أعلام الكتابة في المسرح الشعري، على مستوى العالم العربي:

1-أحمد شوقي: سخر أحمد شوقي (1868-1932م) موهبته الشعرية لكتابة المسرح الشعري في الأدب العربي الحديث والمعاصر، خلال السنوات الخمس الأخيرة من عطائه الشعري. وذلك نتيجة ما سمعه من هتافات تقول باستحالة تطويع الشعر العربي الحديث لنصوص شعرية مسرحية. وأن الشعر العربي لا يمكنه مطلقا الخروج عن إطاره العمودي التقليدي الجاهز. فنجح أحمد شوقي في تغيير هذه الآراء، مقدما بذلك الكثير من المسرحيات الشعرية العربية الراقية، من أشهرها: مصرع كليوبترا، قمبيز، علي بك الكبير، مجنون ليلى، عنترة، أميرة الأندلس،... وهي نصوص شعرية مسرحية مستلهمة، من التراث والتاريخ الإنسانيين.

2-صلاح عبد الصبور: بعد الفراغ الكبير الذي شهدته الساحة الأدبية العربية، من هجران الكتابة في المسرح الشعري، مدة ثلاثين عاما، عاد "صلاح عبد الصبور"(1931-1981م) لإثراء الخزانة

[1] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر -قضايا ورؤى وتجارب-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، -سوريا، الطبعة الأولى 2022، ص:293

الشعرية العربية الحديثة، بنماذج مسرحية شعرية، قدمها بمنظور حداثي استمده، من النمط العروضي الجديد المتميز بحرية الإيقاع، وهو قصيدة التفعيلة، لتتشاكل أعماله مع طبيعة النص المسرحي الحوارية. ومن أهم هذه الأعمال التي قدمها للمسرح الشعري العربي: مأساة الحلاج (1964)، مسافر ليل (1968)، الأميرة تنتظر (1969)، ليلى والمجنون (1971).

وتعد نصوص صلاح عبد الصبور المسرحية، من أهم وأروع المنجزات الشعرية التي تزخر بها خزانة الشعر العربي الحديث. وهي نصوص في أغلبها ذات أبعاد ودلالات سياسية واجتماعية عميقة، يصعب أحيانا تجسيدها على خشبة المسرح مباشرة. وهذا لتميزها بطابع ذهني مجرد، لكنها ثرية بالصور الفنية المعبرة، مفعمة بالإيقاع الموسيقي، عميقة من حيث النقد والسخرية، ذات الدلالات الهادفة.

3-فاروق جويدة: يعد هذا الشاعر(1946...) من أبرز الأصوات الشعرية المصرية في العالم العربي، نظم الشعر الحديث بمختلف أنواعه، وقدم للمكتبة العربية ما يقارب من عشرين عملا ما بين ديوان ومجموعات شعرية. له ثلاث مسرحيات شعرية، حققت نجاحا كبيرا لدى القراء، هي: الوزير العاشق، دماء على ستار الكعبة، الخديوي.

4-علي أحمد باكثير: توزعت الإنتاجات الأدبية لـ"علي أحمد باكثير"(1910-1969) بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية. ويعد باكثير واحدا من أهم أعمدة الأدب العربي الحديث والمعاصر، الذين تركوا إنتاجات أدبية هامة ووافرة.

وفي الحديث عن مسرح باكثير الشعري، يلاحظ أنه تأثر بكتابات أحمد شوقي، حيث نحا نحوه، فكتب العديد من الأعمال في هذا المجال، على اختلاف موضوعاتها وأحجامها. ومن أبرز منجزاته في المسرح الشعري العربي: إخناتون ونفرتيتي، هي مسرحية شعرية كتبها في أواخر الثلاثينات من القرن الماضي. من فوق سبع سماوات، وهكذا لقي الله عمر، عودة الفردوس، شيلوك الجديد، وهي مسرحية تناولت أحداثها القضية الفلسطينية. سأبقى في البيت الأبيض، إمبراطورية في المزاد،... وغيرها من

النصوص المسرحية الأخرى، التي انضوت تحت منظور ديني إسلامي ملتزم، إلى جانب تفردها الإبداعي، وتميزها بالصدق والأصالة الفنية.

5–عبد الرحمان الشرقاوي: شاعر ومؤلف مسرحي من مصر (1920-1978)، تميزت كتاباته الشعرية بمنظور ثوري تحرري من مختلف أشكال الاستعمار الحديث، ومن كل مظاهر الاستعباد، من أهم أعماله في المسرح الشعري ما يلي: الأسير، مسرحية إنسانية بدلالات عميقة، كتبها دفاعا عن كل المظلومين والمضطهدين في العالم والعالم العربي. مأساة جميلة، مسرحية شعرية كتبها تخليدا للبطلة الجزائرية "جميلة بوحيرد" في مقاومتها للاحتلال الفرنسي. الفتى مهران، مسرحية شعرية دافع فيها الشاعر، عن المبادئ والتوجهات الاشتراكية الهادفة لتحقيق العدالة الاجتماعية. تمثال الحرية، مسرحية شعرية دافع فيها الشاعر عن حقوق الإنسان الحديث. وطني عكا، خلدت هذه المسرحية الشعرية كفاح الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال الإسرائيلي. النسر الأحمر، مسرحية شعرية مجدت بطولات القائد والفاتح "صلاح الدين الأيوبي"، وحروبه ضد الصليبيين المحتلين وتحرير "بيت المقدس" منهم. وفي هذه المسرحية قابل الشاعر بين أحداثها، وأحداث الواقع العربي الحالي المتميز بالتخاذل والجبن، والنكوص عن القيم الحقيقية، والتخلي عن الحياة الكريمة.

6–معد الجبوري: شاعر عراقي (1946-2017) اشتهر على مستوى الساحة الأدبية والفكرية، نهاية الستينات من القرن الماضي. مثل بلاده في الكثير من المحافل والمؤتمرات الأدبية الدولية، حاز على الكثير من الجوائز والأوسمة التكريمية، كما ترجمت أعماله إلى الكثير من اللغات العالمية منها: الفرنسية، الإنجليزية، الإسبانية، الألمانية،... له أربع مسرحيات شعرية جمعت ضمن عنوان "فضاء بين جمرتين".

المحاضرة الحادية عشر

المسرح الملحمي والأسطوري

بداية يجب الإقرار بالتعالق الحاصل بين الأسطورة والملحمة، الشئ الذي يحتم من الناحية المنهجية، التطرق إلى كليهما بالتعريف وضبط الخصائص الفنية، قبل البحث في تمظهرات كل منهما على مستوى النصوص المسرحية العربية.

أ/مفهوم الملحمة:

من الناحية اللغوية تشتق كلمة الملحمة من الفعل "لحم" وجمعها "ملاحم"، و هي « الوقعة العظيمة القتل، وقيل: موضع القتال وألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صاروا لحما. وألحم الرجل إلحاما واستلحم استلحاما إذا نشب في الحرب فلم يجد مخلصا، وألحمه غيره فيها، وألحمه القتال»[1]. من خلال ما سبق كل واقعة كبرى، جرى فيها استخدام أسلحة تسمى ملحمة. ومن هذه الدلالة اللغوية، نقلت اللفظة إلى مجال الأدب، للدلالة على نص شعري أو سردي طويل « يحكي أعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد، والذي كثيرا ما يكون له مغزى قومي واضح»[2].

بالنظر إلى الأسباب الموضوعية لنشأة الملحمة لدى الشعوب البشرية، فقد عدت هذه الأخيرة من أهم مقتضيات حياة الإنسان، واستجابة طبيعية لنمط خياله، وتجاوزا تصويريا لواقعه المعاش، وتخليدا لماضيه. ومن الملحمة فرض الإنسان وجوده في الأوساط الاجتماعية الناشئة آنذاك.

اعتمدت الملحمة بداية على نظام الإلقاء والتواصل الشفوي المتوارث جيلا بعد جيل، فكانت في غالبيتها مجهولة المؤلف، بحكم أنها منتج جماعي، يخص أبناء المجتمع ككل، وصادر عن مخيلة الشعب الذي أبدعها، وغير مستقرة على نمط فني واضح، أو صيغة أسلوبية معينة، أو حبكة جمالية واحدة، تتغير بتغير الشخص الذي يرويها، وتتغير أيضا بتغير الجمهور المتلقي، وفق سياقات الحكي المختلفة، إلا ما تم تقييده منها بفعل الكتابة.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، الجزء الثاني عشر، مادة: لحم، ص:537

[2] أحمد أبوزيد: الملاحم كتاريخ وثقافة، مجلة عالم الفكر،- دولة الكويت، المجلد السادس عشر، العدد الأول، 1985، ص:04

ويمثل نص الملحمة بشكله التقليدي، مجموع البطولات والحروب والأسفار، والمغامرات الخارقة والعجائبية، لأشخاص يقال عنهم في الغالب الأعم، "أبطال فوق العادة"، أو "أبطال خارقون"، تنسج حبكات قصصهم، بلغة رمزية وشاعرية راقية فنيا، مع تفخيم اللغة في الكثير من الأحيان. فتتجسد صور الأبطال، بطريقة يحاول فيها المبدع، أن يزاوج بين ذاته وبين نص الملحمة، لإيهام المتلقي بالموضوعية، مع أن الواضح لدى القارئ الحصيف، المبالغة في وصف بطولات الأبطال، والمغالاة في تضخيم الحدث الملحمي، لاسيما فيما يتعلق ببطولات الأبطال في الحروب.

يجب التمييز في هذا السياق بين نوعين من الملاحم، باعتماد المعيار الزمني: الملاحم القديمة الكلاسيكية، وهو النوع الذي تتصدره ملحمة "جلجامش"، وملحمتا "الإلياذة" و "الأوديسا" لـ"هوميروس". والنوع الثاني من الملاحم هو النوع الحديث كملحمة "الإنياذة" لـ"فرجيل"، و"الكوميديا الإلهية" لـ"دانتي"، و "الفردوس المفقود" لـ"جون ملتون". وقد نسج هذا النوع من الملاحم على نسق المنوال القديم، كما بنى أسسه عليه، حيث تميز بالخصائص البنيوية والفنية ذاتها، التي تميزت بها الملاحم القديمة، لكن مع وجود اختلافات جوهرية في طبيعة المضامين، تبعا للسياق الذي كتبت فيه تلك الملاحم، لتبقى بذلك مواضيع « الفروسية والبطولة والتضحية والمغامرة، وكل ما يدور حول أدب الفروسية من معاني وقيم ومشاهد»[1]، الأقانيم الأساسية للعمل الملحمي، وأسسه الرئيسة.

في الأدب العربي لم تصل مظاهر النص الملحمي، المستوى الذي عرفت به آداب اليونان والرومان؛ فعلى الرغم من وجود بعض الأنفاس الملحمية في بعض القصائد العربية القديمة، كقصائد "عمرو بن كلثوم"، و"أبي تمام"، و"أبي الطيب المتنبي"، إلا أنها بقيت على حد من التماس، مع فن الملحمة الناضج لدى الغرب. وتعود الأسباب الأساسية لغياب وحدة قومية ووطنية توحد أبناء المجتمعات العربية قديما، إلى جانب الاعتبار الديني الذي تجسد أكثر مع مجئ الإسلام، الذي لم يرغب في تمجيد البطولات، والأشخاص بالأوصاف المبالغة، والتمثلات الزائفة التي لا تمت إلى الحقيقة والواقع بصلة. وقد كان لهذا التوجه الأثر الطيب، في توجيه بعض المنجزات الملحمية الشعرية، في الأدب

[1] مصطفى قيصر: في الأدب المقارن، دار الأشرف للكتاب العربي، -الجزائر، الطبعة الأولى، 2015، ص:235

العربي الحديث، عندما وجدت مجموعة من الشعراء العرب، آلت على نفسها كتابة ملاحم شعرية، خلدت من خلال مضامينها مآثر الأمة العربية الإسلامية، وأشادت بإنجازات وبطولات الأبطال. من ذلك ملحمة "كبار الحوادث في وادي النيل" لـ"أحمد شوقي"، "الإلياذة الإسلامية" لـ"أحمد محرم"، "ملحمة عبقر" لـ"شفيق المعلوف"، "على بساط الريح" لـ"فوزي المعلوف"، "إلياذة الجزائر" لـ"مفدي زكريا"،... وهي النصوص التي التزمت في عمومها بتمثل تاريخ الأمة العربية الإسلامية، لما يتميز به بعظيم الأحداث، وجليل الأثر.

من خلال ما تقدم، يمكن إجمال الخصائص الفنية والجمالية للملحمة، كالآتي:

-أغلبية أبطال فن الملحمة الأدبي من البشر.

-تسعى الملحمة الأدبية، إلى تخليد مآثر أبطالها وبطولاتهم بنسق عجائبي.

-تتسم الملحمة بتشعب موضوعاتها.

-تنبني الملحمة الأدبية، على تصوير الانتصارات الكبرى في المعارك والحروب

-تتميز الملحمة الشعرية، بالكثافة الدلالية. وتروى مشافهة لتخليد أفعال الأبطال، لا لتقديسها.

-تعتمد الملحمة الأسلوب الوصفي الإخباري، مع مجهولية المؤلف.

-يكون الفضاء المكاني والزماني في الملحمة واسعا، نتيجة تشعب الأحداث وكثرة الشخصيات الفاعلة.

-تصور الملحمة غالبا، صراع الإنسان ضد الإنسان وضد الطبيعة. كما تنبني على احترام القيم الإنسانية النبيلة السائدة.

-تقوم الملحمة على المغامرة، في تصوير أحداثها الفنية، وتتأسس على العلاقة بين البشر والآلهة.

ب/مفهوم الأسطورة:

الأسطورة هي مسار تعبيري بدائي لدى الإنسان، اتخذه وسيلة لإيجاد إجابات، لما يدور في ذهنه من إشكالات وتساؤلات، حول المسائل التي تجاوزت قدراته العقلية؛ فالظواهر الكونية مثلا، وما

تميزت به من إثارات كبيرة للغاية، استرعت فهما خاصا، خلال فترات تاريخية هامة، غاب فيها التفسير العلمي الموضوعي المجرد، وما اتصفت به مناهجه من تفسيرات تجريبية، وفكرية وفلسفية.

أجمع الباحثون، على أن الأسطورة، هي الأقوال المصاحبة للطقوس والعبادات لدى الإنسان القديم[1]. أو هي محاكاة الجوانب النطقية للعبادة والطقوس، الشئ الذي يؤكد الاشتقاق اللغوي لمصطلح الأسطورة، بحسب مصدرها اليوناني Mythos، والمصطلح الإنجليزي Myth. ويبقى مدلول الكلمتين مجتمعا في معنى واحد، هو "الشئ المنطوق"[2].

وفق هذا المنظور، يتضح أن الأسطورة نشأت، من أجل الحفاظ على الطقس الديني بجعله ضمن نمط سردي، ونقل المعتقدات الدينية من خلال سلطة السرد، الذي يضمن بقائها جيلا بعد جيل. فالأسطورة بذلك هي حكاية مقدسة، ذات مضامين عميقة، تمنح الإنسان شعورا بقدرته على امتلاك الحقيقة والعالم معا. وتضمن كذلك إشباع رغبات الإنسان المعرفية، بالبحث وسط العوالم الخارجية. لذلك لم تأت الأسطورة بغرض التسلية، إنما جاءت من أجل خلق نظام إنساني روحي، يتميز بمعارف دينية معينة، يضمن الحفاظ على الاستقرار الذهني والشعوري، خلال مرحلة تاريخية معينة. فقد كانت الأسطورة « ذات غايات عملية تهدف إلى ترسيخ عادات اجتماعية، أو تدعيم سلطة عشيرة بذاتها، أو إقامة نظام اجتماعي معين»[3]. كما أنها من منظور أكثر قربا ووضوحا، خلق « الخيال لتسوية التناقضات الاجتماعية الواقعية»[4].

خلال فترات زمنية معينة، اتهمت الأسطورة من لدن العديد من الفلاسفة، بتسببها في التأخر الفكري للإنسان، والسبب الواضح في التقهقر المعرفي للبشر، لارتباطها بالخرافات وما تضمنته من مغالطات. وهو ما ظهر فعلا في كتابات الفلاسفة العقلانيين والوضعيين، أمثال "ديكارت"، و"أوجست كانط". إلا أنها تمكنت من استرداد ألقها الحضاري، عندما اعتبرت من لدن بعض رواد الفلسفة الإنسانية الحديثة، مصدرا للمعرفة، واجتهادات ذهنية أصيلة، وتمهيدا لمحاولات جادة لترسيخ

[1] يراجع في ذلك إياد كاظم طه السلامي: التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، الطبعة الأولى، 2014، ص:16

[2] يراجع في ذلك فاروق خورشيد: أدب الأسطورة عند العرب –جذور التفكير وأصالة الإبداع–، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الأولى، 2002، ص:22

[3] سيد القمني: الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة –مصر، الطبعة الثالثة، 1999، ص:29

[4] محمد شاهين: الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، –لبنان، الطبعة الأولى، 1996، ص:10

فكر فلسفي، كما يذهب إلى ذلك "هيجل". كما اعتبرت دائرة معرفية هامة، من دوائر المعرفة النظرية، كما يعتقد "إرنست كاسيرر". كما أنها ليست مجرد خيال ووهم ذهني أو شعوري كما يرى "سيجمند فرويد" في نظريات التحليل النفسي، إنما هي إمكانية تعليمية للأجيال اللاحقة، من منظور "كارل جوستاف يونج".

الأسطورة هي المأثور الديني والعقيدي الجماعي لأمة ما، أو لشعب ما. ارتبط هذا المأثور بأمم بشرية خلت، يزاوج نصها بين ما هو واقعي له صلة بالحقيقة، وما هو خيالي يتجاوز حدود العالم الطبيعي. تشتمل الأسطورة على أصناف من المعرفة، والقيم الأخلاقية، والمعاملات الاجتماعية، والشعائر والطقوس الدينية؛ فهي « تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن الأول، الزمن الخيالي، هو الزمن العجيب للبدايات»[1].

بالنظر إلى ما تحويه الأسطورة، فقد عادت إليها مختلف العلوم والمعارف الإنسانية، في سائر الميادين. فغدت بذلك مصدرا ثريا لجميع المعارف الإنسانية، ومصدرا غنيا لتقوية الدلالات المعرفية، وإثبات الأحكام والنتائج، وتأكيد الحجج والبراهين. وهذا تأسيسا على طبيعة منظومتها الرمزية التي تقوم عليها، والتي هي دافع وعون للإنسان على التفكير وتوسيع مجالات رؤيته. كما أنها « المنظومة التي تسمح بالتواصل من وراء الكلمات»[2]، كما تتميز في الآن ذاته، وفق أنساقها اللغوية، بحضورها الدائم، في كل ما ينجزه العقل الإنساني المعاصر، من إبداعات وتخيلات.

إن الشساعة التي تميز بها جوهر الأسطورة، مكنتها من ولوج النصوص الأدبية الإبداعية في العصر الحديث، بما في ذلك النص المسرحي. ويعود ذلك لما لمسه الأدباء من وجود مادة سردية عميقة من حيث الدلالة، تمكنهم من التعبير عن قضايا عصرهم وواقعهم بطرق وأساليب رمزية، وبلغة شعرية أدبية مميزة، ذات كثافة دلالية، وأهداف تعبيرية، تتجاوز بذلك مقتضيات اللغة التقليدية مبنى ومعنى، بغض النظر عما توفره الأسطورة، كمادة تخييلية أصيلة من فضاءات إبداعية لم تطرق بعد.

[1] مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق –سوريا، الطبعة الأولى، 1991، ص:11

[2] محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت،–لبنان، الطبعة الأولى، 1994، ص:43

فاستحضار الأسطورة في النصوص الأدبية الإبداعية، -بغض النظر عن طبيعة النص الأسطوري أو مصدره-، أو تمثلها، أو إعادة كتابة نصها مجددا، بأساليب جديدة بغرض التعبير عن محتواها، يمكن من إجلاء الحيثيات الداخلية للنفس البشرية. فـ« رؤية الأسطورة تحت سطح الأدب معناه الغوص أكثر في الوضع البشري، وبالتالي رؤية الطريقة ذاتها التي يكتشف الأدب بواسطتها الأعماق البشرية، ويركز عليها ويسلط عليها الضوء»[1]، الشئ الذي جعل الأسطورة من التأسس كمتن فني وحكائي، يقتضي المحافظة عليه، وإثراؤه دلاليا، باكتشاف خباياه الرمزية، بشكل دائم ومستمر.

بالنظر لرؤى الباحثين المختصين والمقدمة بشأن نشأة الأسطورة وطبيعتها وتطورها، يمكن استنتاج جملة خصائص تميزها، هي كالآتي:

-الأسطورة سرد مقدس، نابع عن معتقدات أقرب ما تكون للمعتقدات الدينية.

-الذوات الفاعلة في الأسطورة، هم من الآلهة المتعددة.

-تنبع الأسطورة عن منظور ديني عقيدي.

-ترتبط الأسطورة عادة، بالمخيال الشعبي الجماعي لشعب من الشعوب البشرية.

-تبني الأسطورة أحداثها غالبا، على ثنائية الصراع بين الخير والشر.

-تعلل الأسطورة الظواهر المعجزة للعقل، فدورها دور تفسيري صرف للظواهر الطبيعية التي تعرض للإنسان، والتي عجز عن تفسيرها علميا.

-تتميز الآلهة في الأسطورة، بخصائص بشرية إنسانية، مما يثبت فعلا أنها من خيال البشر الصرف.

-تؤله الأسطورة البشر، وتمنحهم خوارق فوق العادة، وخارج نطاق الطبيعة.

-لأن الأسطورة من صنع الخيال الشعبي، فهي غالبا ما تكون مجهولة المؤلف.

-أسلوب الأسطورة مجازي، يخفي في أعماقه معاني حضارية وعقيدية وثقافية وفلسفية.

- غالبا ما يكون أسلوب الأسطورة، غامضا يمتنع أحيانا عن التفسير العقلي.

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

ج/النص المسرحي وحضور الملحمي والأسطوري:

بداية يجب الإقرار بأن المسرح العربي الحديث والمعاصر، تأسس على مجموعة تجارب سابقة، من حيث التنظير والممارسة. فهو لم يكن مسرحا منغلقا على محليته، لأن الروافد الغربية أمدته بمختلف التجارب والتقنيات الفنية، وكل ما يتعلق بمستجداته من طريقة البناء الفني، وعناصر التراث الأسطوري والملحمي. وبالنظر إلى منجزات المسرح العربي الحديث، فقد تمكن من التأسس كحلقة هامة من حلقات التطور المسرحي العالمي.

ونتيجة للتأثر بالوعي الملحمي والأسطوري، وبغرض الاستجابة لقضايا العصر التي تتطلب من المبدع، التعبير عنها واستدعاء الجوانب الرمزية القوية والموحية، ظهرت في المسرح العربي الحديث توجهات فنية هامة، تبحث عن الجوانب البطولية والخارقة، التي ترسخت في النصوص الأسطورية والملحمية القديمة، للتعبير عن تناقضات الواقع، وإدانة مختلف أشكال الظلم والاضطهاد والمصادرة. وانتقاد كافة مظاهر القهر، والتسلط والطبقية، والفقر، والجشع ، والاستغلال، والتأخر ،والجهل، والتخلف، وكافة مظاهر الصراعات المختلفة،... مما أنتج للنصوص المسرحية في علاقاتها بالجمهور المتلقي، حالة من القلق الفكري، والدهشة، على نحو ما وجد في نصوص لكتاب مسرحيين عرب، كمسرحية "الطوفان"، لـ"عادل كاظم"، الذي أخذ الكثير من مضامين ملحمة، "جلجامش"، ليؤلف منها نصا، يدين فيه حيثيات الواقع العراقي، الذي يندر بالمعاناة والفناء، وانتفاء سائر القيم الأخلاقية والإنسانية، مع أن النص هدف إلى نشدان قيم الخلود والبقاء في ذلك الزمن الصعب.

إلى جانب نص عادل كاظم، وجدت نصوص مسرحية أخرى هامة، كنصوص "سعد الله ونوس" المسرحية على اختلاف موضوعاتها ومضامينها، إلى جانب نصوص مسرحية لأسماء كتاب عرب معاصرين، تأثروا بتوجهات المنظر المسرحي الألماني "برتولت بريخت" (1898-1956م)، نظرية وتطبيقا ضمن ما سمي بـ"المسرح الملحمي".

وليس بعيدا عن هذا التوظيف الجمالي للملحمة، والقائم غالبا على استدعاء « شخصيات تاريخية حقيقية، وأحداث واقعية مستمدة من التاريخ القريب»[1]، تظهر في الساحة الأدبية العربية الحديثة، نصوص الكاتب والمفكر "توفيق الحكيم"، في عناوين مسرحيات شعرية له مثل، " بجماليون"، "أوديب الملك" ، "إيزيس"، "براسكا". هذه النصوص التي تشربت الأسطورة وملامح الملحمة الغربية، بشكل غير مسبوق، فحققت بذلك دلالات عميقة أثرت كثيرا تجربة الكاتب الرائدة. فكانت نصوصا بعيدة عن الخطابة المباشرة، متميزة بالتلميح والإيحاء والرمز، فكانت مجالا خصبا لقراءات ثرية ومنتجة، وهو ما جعلها تحتفظ بألقها الجمالي، وأبعادها الدلالية والوظيفية المنشودة.

في الحديث عن تجربة توفيق الحكيم ومنجزاته الأدبية المميزة، يقتضي الأمر إيراد مقولته الشهيرة، حول ضرورة الاستفادة من تجارب المفكرين والكتاب والشعراء السابقين، وقراءة نصوصهم بتمعن لاسيما النصوص الأسطورية، يقول في هذا الصدد:« إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي (...) ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد من هذه الغاية هي الاغتراف من المنبع، ثم استساغته وهضمه وتمثيله، لنخرجه للناس مرة أخرى، مصبوغا بلون تفكيرنا، مطبوعا بطبائع عقائدنا (...) هكذا فعل الفلاسفة العرب، عندما تناولوا آثار أفلاطون، وأرسطو، وكذلك يجب أن نفعل في التراجيديا اليونانية، علينا بالانكباب على دراستها بصبر وجلد، ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية...»[2].

أراد توفيق الحكيم بهذه الرؤية، تحديد طرق وكيفيات الانفتاح على الآداب الغربية القديمة منها، على أن يكون الانفتاح وفق رؤية عربية متساوقة مع طبيعة القيم الحضارية للأمة العربية، بقراءة التراث الإغريقي القديم من أسطورة وملحمة، وبلورته وفق المنظور الملائم، للقيم والثوابت الحضارية للأمة. ويكون هذا في ظل وعي عربي جديد يؤمن بأن « الإبداع تاريخ لا تاريخ له، يتخطى التاريخ القديم-

[1] مصطفى قيصر: في الأدب المقارن، ص:244

[2] توفيق الحكيم: الملك أوديب، -مسرحية-، من المقدمة، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة -مصر، د/ت، د/ط، ص: 31

البدائي في جلجامش وهوميروس، وليس إبداعا قديما أو بدائيا؛ إنه يحاورنا قريب إلينا، يعيش فينا أكثر»[1].

وفق منظور توفيق الحكيم، في الإبداع المسرحي وتنويع مصادر الإبداع الأسطورية والملحمية، سار كل من "علي أحمد باكثير" في مسرحيته "مأساة أوديب"، و "علي سالم" في مسرحيته "كوميديا أوديب"، حيث اقتبسا مادة إبداعهما من أسطورة "أوديب" اليونانية، تحديدا[2].

وبالنسبة للمسرح الشعري العربي، وجدت نصوص رائدة في هذا الصدد كمسرحية "مجنون ليلى"، و"عنترة" لـ"أحمد شوقي"، ومسرحية "أغنية الرياح الأربعة" لـ"علي محمود طه"، و مسرحية "قدموس" لـ"سعيد عقل"، و مسرحية "الحسين ثائرا" و مسرحية "الحسين شهيدا" لـ" عبد الرحمان الشرقاوي"، ومسرحية "قيس ولبنى" و مسرحية " شهريار" لـ"عزيز أباضة"،... وغيرها من النصوص المسرحية الشعرية الأخرى. وبهذا الاستثمار المتميز للتراث الملحمي والأسطوري العالمي، صار المسرح العربي شعرا أم سردا « مفتوحا لأن يقتحم الميدان العالمي ويعطي فرصة أكبر للأجيال القادمة، لتغزو عالم المسرح»[3].

لم يخرج المسرح الملحمي والأسطوري العربي عن العمود التقليدي الذي عرف به، منذ البدايات الأولى لتأسيسه، وإنما صنع تفرده على مستوى مضامينه، وكذا على مستوى لغته التواصلية؛ وذلك بما يمكن له توظيفه من نصوص سابقة للتعبير بها، أو للاستعانة بها على التعبير، أو من خلال ما يمكن استخدامه من صيغ تعبيرية ومستويات لغوية مختلفة.

وما يتميز به النص المسرحي العربي، ذي الصبغة الملحمية الأسطورية، أنماط المتواليات الدرامية، وطبيعة بناء الفعل الدرامي على مستواه؛ إذ تتبلور الفكرة على مستواه، ثم تتوزع بعد ذلك في شكل حدثي، لتعم سائر الأحداث الأخرى على مستوى النص بروح ملحمية أو أسطورية، ذي صلة وثيقة بطبيعة الواقع. لأن إنتاج الحركية المطلوبة لعمل مسرحي راق، وخلق « فكر طازج، يستدعي جرأة

[1] أدونيس (علي أحمد سعيد): محاضرات جامعة الإسكندرية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق –سوريا، الطبعة الأولى، 2008، ص:50

[2] يراجع في ذلك علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –دولة الكويت، الطبعة الثانية، 1999 ص: 137 وما يليها.

[3] أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (1933-1970)، منشورات دار الثقافة، القاهرة –مصر، د/ط، د/ت، ص:28

على مقدسات الأساطير ومرويات الملاحم، إذ من الواجب القيام بذلك حين نحاول إعادة نص، أو فعل إلى الحياة»[1].

ويلاحظ في هذا المقام أن الأعمال الملحمية والأسطورية التي نظمت أم كتبت، في الأدب العربي الحديث والمعاصر، قليلة إلى حد ما، بالمقارنة مع المنجز الأدبي الغربي. لكن هناك أعمال عربية وجدت، استوعبت الخصائص الفنية والتقنية للملحمة والأسطورة، ووظفت مضامينها بشكل يثبت أهمية وقيمة الوعي العربي الحديث، في توظيف التراث العالمي الإنساني، والانفتاح عليه. على اعتبار أن المسرح العربي، وسيلة تعبيرية هامة عن قضايا الإنسان العربي المعاصر، ووسيلة جادة لتجسيد قضايا العصر، وتجربة فنية لبث الحيوية في الحياة الثقافية والأدبية العربية الحديثة والمعاصرة.

ومن مميزات الحضور الملحمي الأسطوري، في النص المسرحي العربي الحديث والمعاصر ما يلي:

-استدعاء الخصائص البنيوية والتكوينية للملحمة والأسطورة، للتعبير عن مختلف قضايا الوجود العربي المعاصر بشكل رمزي.

-تكييف عناصر الأسطورة وفق مقتضيات، المعطيات الحضارية للأمة العربية.

-استدعاء العناصر الرمزية للأسطورة والملحمة، بهدف الإجابة عن أسئلة عالقة في الذهن البشري المعاصر، أو البحث عن المشترك الإنساني، بين مختلف الشعوب والأجناس البشرية.

-توظيف عناصر ملحمية وأسطورية من التراث العربي الإسلامي، بهدف ترسيخ جذور الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة. وللتغني بأمجاد الأمة وبطولاتها، من خلال توظيف عناصر التاريخ الرمزي بما يتماشى والوقائع الملحمية.

-إنجاز قراءات جادة للنص الأدبي المسرحي العربي الحديث والمعاصر، بالبحث في العناصر الدلالية للتوظيف الملحمي والأسطوري. ولا يكون هذا إلا بالتواصل مع القراء، لدورهم البارز في إنتاج وتوليد الدلالات الرمزية، للتوظيف الملحمي والأسطوري في النص الأدبي.

[1] المرجع السابق، ص:141

المحاضرة الثانية عشر

البنية السردية في القصة القصيرة

تعد القصة القصيرة من أهم الأجناس الأدبية الحديثة، التي حظيت باهتمام القراء لخصائصها الفنية، مقارنة بسائر الأجناس الأدبية الأخرى. وهي الخصائص الجمالية التي جعلت منها فنا أدبيا، مكن من استيعاب كل القضايا ذات الصلة المباشرة بالإنسان ومحيطه الاجتماعي. رغم قصر حجمها وكثافة لغتها التصويرية، إلا أنها استطاعت التعبير عن الواقع بمختلف حيثياته وتناقضاته. وهذا ما جعل القارئ يجد فيها رحابة الفضاء، ومسايرة انفعالاته، والتعبير عن جوانبه النفسية والعاطفية، واهتماماته الذهنية؛ فالقصة القصيرة رغم قصر حجمها ومحدودية مساحتها التعبيرية، استطاعت مواكبة التحولات الاجتماعية، وتجسيد أنماطها بشكل جمالي ملفت.

تعود البدايات الأولى لفن القصة القصيرة–على وجه التحديد–، لأعمال "بوكاشيو" خلال القرن الرابع عشر. لكنها تطورت فنيا وجماليا مع الإنجازات القصصية القصير والهامة لـ"إدجار آلانبو" و"غوغول"، ثم إنجازات "تشيخوف"، و "جي دي موباسان"، هذان الكاتبان الأخيران اللذان طورا القصة القصيرة، ورسما ملامحها الفنية والجمالية[1].

من أبرز إنجازات القصة القصيرة في العالم العربي، أعمال "محمد تيمور"، و "محمود تيمور"، و"طاهر لاشين"، و "يحي حقي"، و"محمد حسين هيكل"، ثم تطورت أكثر بعد ذلك مع " يوسف إدريس"، و"الطيب صالح"، و"نجيب محفوظ"، ... وغيرهم من الكتاب العرب المعاصرين الذين سجلوا إنتاجات أدبية هامة، في هذا المجال.

ومع أن القصة القصيرة محدودة الأحداث، إلا أنها ذات مواقف مثيرة، تنطلق من موقف ما، لتسير خطوات هامة نحو تطويره، لتعود إليه مجددا، وهذا ما يعرف بتقنية "الارتداد السردي" في بنية المتون السردية، حين يحدث امتزاج بين الحاضر والماضي أو العكس.

[1] يراجع في ذلك أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، -الجزائر، د/ط، د/ت، ص:199.

وما يميز القصة القصيرة أيضا، اكتفائها بفترة زمنية معينة، يكون لها تأثيرا هاما في الحدث الفني[1]؛ فهي لا تعبأ كثيرا بالأحداث الجزئية الثانوية، كما لا يبرر هذا قصور القصة القصيرة عن تصوير الأحداث المرسومة، أو إيصال الرسالة المراد إيصالها للقارئ، فهي على العكس من ذلك، تفتح أمامه المجال لتحليل الحدث وتفكيكه، لغرض الوصول لفهم طبيعته أكثر، والإحاطة بمضمون الحكاية وتأويلها، وإنجاز المزيد من القراءات حولها. فالسارد أو المتكلم في القصة القصيرة « يرصف الأحداث، ويعطيها قيمة شمولية أو تمثيلية»[2]، وهي القيمة التي لا يحددها إلا القارئ المثقف برصيده المعرفي، الذي يمكنه من تجاوز اللغة الظاهرية للنص، إلى حدود استكشاف الدلالة وتأويل المعنى، ومنحه خاصية الإنتاج المعرفي والدلالي. حيث أن « ذوق القارئ الناقد أشد تعقيدا من كل ذلك، لأنه يتطلب من القصة أن تكون زاخرة بالحياة. وذلك بأن له صورة مموهة منها تتسم بميسم الخلود والاستمرار»[3]. وحتى تكون القصة القصيرة زاخرة بالدلالات، لابد لها من الاستجابة لطبيعة حيثيات العصر، وأن تأخذ من الواقع الحي أمثلتها الحية المفعمة بأنفاس الحياة، في رسم وتكوين الشخصيات، وتحديد الأزمنة والأمكنة. وأن تختار لغة مثقلة بالأحداث، وأسلوبا فنيا قادرا على تجسيد، حيثيات الحدث المتكامل، فتصور بذلك اللغة « حدثا متكاملا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل»[4].

الملاحظ أن الشخصيات في القصة القصيرة قليلة، لكنها تتماشى مع الغاية التي كتبت من أجلها القصة، لأنه « كلما قلت الشخصيات إلى أقل حد ممكن ساعدها ذلك على قوة البناء، وتماسكه وعدم توزعه على قوى كثيرة، تحاول كل منها أن تجذب الثقل في اتجاهها»[5]. ولا يتحقق هذا إلا بفضل كثافة اللغة وتركيز الحدث، حيث أن هذين العاملين يساعدان أكثر في إيجاد التماسك الفني للقصة، ودعم حبكتها الفنية.

---

[1] ينظر المرجع السابق، ص:216.

2 ميشيل رايمون: بصدد التمييز بين القصة والرواية –طرائق تحليل العمل الأدبي–، ترجمة: حسن بحراوي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط –المغرب، الطبعة الأولى، 1992، ص:178

[3] محمد الهادي العامري: القصة التونسية القصيرة، دار بوسلامة للنشر والتوزيع، –تونس، الطبعة الأولى، 1980، ص:85

[4] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، –مصر، الطبعة الثانية، 1964، ص:55

[5] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة –مصر، الطبعة الثانية، 2008، ص:137

ولا يعني هذا أن القصة القصيرة لا تستطيع استيعاب بعض الفاعليات النصية، من مثل الملحمة والأسطورة؛ فنص القصة القصيرة قادر على تمثل المواد التراثية والتاريخية، وإعادة تمثلها بشكل يزيدها ثراء، وتخيلا، وفنية، وتصويرا.

أ/الخصائص الفنية للقصة القصيرة:

القصة القصيرة كسائر الأجناس الأدبية السردية، لها خصائصها الفنية التي تميزها، وأهم هذه الخصائص هي:

1-الوحدة الفنية: تكون الوحدة الفنية على مستوى البناء في القصة القصيرة، وتتجسد غالبا في وحدة البطل، ووحدة الحدث،، وقلة الأمكنة، ومحدودية الأزمنة.

2-الكثافة الحدثية: جانب فني آخر يميز القصة القصيرة، وهو بمثابة المعيار الأساسي الذي يحتكم إليه، لتحقيق مدى نجاح القصة من عدمه.

3-الدراما: لا يشترط في القصة القصيرة صراع خارجي واسع ومتشابك، إنما يكتفى فقط بحيوية الحدث الواحد، الذي من شأنه التأثير في القارئ تأثيرا هاما.

ب/القصة القصيرة في الجزائر:

تعود نشأة القصة القصيرة في الجزائر، إلى وقائع الثورة التحريرية، فقد كان هذا الحدث التاريخي عاملا هاما وموجها، لتطور القصة القصيرة من ناحية الشكل والمضمون. فثورة الشعب الجزائري على الاستعمار الفرنسي، تبعتها ثورات في مختلف المجالات الحياتية بما في ذلك المجالات الفكرية والثقافية والأدبية. فلم يجد المبدع الجزائري المتنفس الكامل والكلي في القصيدة العمودية، إنما تجاوز ذلك إلى أجناس أدبية أخرى، كالشعر الحر، والرواية، إلى جانب القصة القصيرة، التي تميزت بكثافتها الحدثية، وقصر حجمها المركز على حدث بعينه، للتعبير عن الوقائع التاريخية والاجتماعية، التي كانت تمر بها الجزائر آنذاك.« وقد اتخذ التعبير عن الثورة في القصة القصيرة أشكالا شتى وصورا متعددة، متراوحة فيما بين التناول المثالي المفرط إلى حد القداسة، والمبالغة غير المبررة أحيانا، وبين التسطيح والتوثيق أو

التسجيل الوصفي التقريري المباشر»[1]؛ فالدافع التاريخي للثورة اقتضى التحول في الكتابة، والحاجة الفعلية للقصة القصيرة، التي بإمكانها تناول جزئيات أخرى، أغفلتها بقية الأجناس الأدبية، كالرواية مثلا، فتمكن البطل الواحد في متنها من تبوء دوره كاملا، وتضفي السمة الدرامية على الحدث، من خلال المشاهد التاريخية التي تنتقيها، حيث « ينحرف الراوي بالقص ليتوجه مباشرة إلى القارئ مستجليا أمامه صور الواقع البائس، وكأنه يشاهده على شاشة سينمائية»[2].

ظهرت على الساحة الأدبية في الجزائر، كتابات قصصية قصيرة وكثيرة لكتاب معروفين، كان هذا منذ الأربعينات من القرن الماضي، وصولا إلى يومنا هذا، منهم: "أحمد رضا حوحو" بمجموعته القصصية "غادة أم القرى وقصص أخرى"، "عبد الحميد بن هدوقة" بمجموعتيه القصصيتين، "الأشعة السبعة"، و" الكاتب وقصص أخرى"، "الطاهر وطار" بمجموعتيه القصصيتين "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" و "دخان من قلبي"، "أبو العيد دودو" بمجموعته القصصية " بحيرة الزيتون"، و "مرزاق بقطاش" بمجموعته القصصية "جراد البحر وقصص أخرى"،... إلى جانب الأعمال القصصية لـ"الطيب معاش" و "أحمد عاشور"، إلى جانب الأعمال النسوية لكاتبات جزائريات في مجال القصة القصيرة، كـ"زهور ونيسي"، "جميلة زنير"، "فضيلة ملهاق"،... وغيرهن من الكاتبات الأخريات.

أسهمت السياقات الخارجية، بدور كبير في تقاطع الكثير من النصوص القصصية الجزائرية القصيرة، وإكسابها الصفة الفنية ذاتها، « وهذا لا يعني أن القصة القصيرة قد توفرت فيها كل الخصائص أو السمات الفنية، وإنما يعني أنها خطت خطوة جديدة في تطورها، واقتربت كثيرا من النضج»[3]. فحين تداخلت الخبرات الفنية، وأفادت من بعضها البعض زاد مستوى نضج القصة القصيرة، وأثبتت قدرات هامة جدا على تمثل الواقع، كما أثبتت «قدرتها على اجتذاب القراء وجعلهم أولا متورطين معها، في صياغة الأحداث وتقليب وجهات الرأي. وثانيا مندمجين بها في مغامرة تخصيب التأويلات المحتملة وارتياد مجالات العوالم الممكنة»[4]

---

[1] إبراهيم صحراوي: ديوان القصة –منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة–، دار التنوير، –الجزائر، 2012، ص:14

[2] محمد عبد الله القواسمة: جماليات القصة القصيرة –قراءات نقدية–، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان –الأردن الطبعة الأولى، 2005، ص:81

[3] عبد الله ركيبي: القصة القصيرة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع –الجزائر، الطبعة الأولى، 1986، ص:140

[4] حميد لحمداني: القصة القصيرة في العالم العربي –ظواهر بنائية ودلالية–، مطبعة آنفو برانت، فاس –المغرب، الطبعة الأولى، 2005، ص:11

المحاضرة الثالثة عشر

السرد النسوي العربي الحديث والمعاصر

ظهر مع مطلع النصف الثاني من القرن العشرين، توجه ثقافي جديد يعنى بالفضاء الإبداعي النسوي، ويتميز بخصائص فنية تضاهي إلى حد ما، الخصائص الفنية للإبداعات الرجالية. وهذا الفضاء ولد ضمن سياقات تاريخية واجتماعية وفكرية سابقة، حاولت هدم بعض المركزيات السائدة، ومن أهمها الثنائيات المعروفة: (المركز/الهامش)، (الذكر/الأنثى)، (القوة/الضعف)، (الأصل /الفرع)،... وكذا القضاء على بعض الترسبات الهرمية، ذات العلاقة بنوعية الجنس والمتوارثة منذ عهود سحيقة. وقد سعى أصحاب هذا التوجه إلى التمرد « على كتابة الذكور أو كتابة المجتمع التي تنتج في سياق وعي الذكورة، ونفسية الأبوة، وسلطة الرجل»[1]. ومن هنا بدأت تظهر للعيان ثقافة المنافسة، وبروز ميادين حياتية واجتماعية جديدة ومشتركة، بعد أن كانت حرية المرأة محدودة للغاية، أمام سلطة الرجل الذي اقتحم كل الميادين تقريبا وسيطر عليها؛ إذ صارت توجد ميادين خاصة بالمرأة فقط، دون سواها من الجنس الذكوري الآخر.

اعتمد أصحاب هذا التوجه الجديد، في تقديم حججهم على طبيعة المرأة ذاتها، ونمط تكوينها الظاهري والباطني. وبالنظر إلى الأدوار المسندة إليها في المجتمع، فهي تمتاز عن الرجل، حيث يكون الوجه الآخر لصفاتها وسلوكاتها، وهو ما أدى إلى الاعتقاد، بأن الكتابة الإبداعية النسوية تقتضي منظورا مغايرا ومميزا، وفق طبيعة الذات المنتجة للخطاب الإبداعي.

إن السرد النسوي، لا يتعارض مع المنتوج السردي الذكوري، ولا يقف على طرف الضد أو الند للند معه، إنما هو تجسيد لمخالفات بنيوية ودلالية، تبعا لطبيعة الاختلافات الفيزيولوجية والبيولوجية والنفسية، وكذا الوظيفية القائمة أساسا في الواقع الحياتي بين الرجل والمرأة. وفي حال وجود خطابات ضدية، فهي خطابات تتمحور أساسا حول الخطابات الذكورية المتعالية، « ذات النزوع التسلطي الإطلاقي والاستحواذي سواء أكان مصدرها الرجل أم المرأة. فهي بذلك، كتابة تترجم وعيا متجددا

[1] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، الطبعة الأولى، 2007، ص:01

بالمغايرة والاختلاف، مداره مقاومة أحادية الصوت والهيمنة، وتكسيرهما»[1]. فالسرد العربي النسوي الحديث والمعاصر، أريد منه ممارسة الحرية، التي أفتقدتها المرأة في الواقع.

قادت كوكبة نسوية في العالم العربي الحديث التجربة الشعرية الرائدة، فتمكنت من تغيير طبيعة الخطاب الشعري، كما قدمت أدوات مختلفة للكتابة، وبدلت المألوف من الدلالات بناء على ما هو منوط بهن بالفطرة والاكتساب. وبرزت أسماء نسوية في هذا الإطار، أمثال: فدوى طوقان، ملك عبد العزيز، نازك الملائكة، نوال السعداوي، مي زيادة،...

كما وجدت كوكبة أخرى منحت الخطاب السردي، إمكانية التواجد بقوة، تبعا لطبيعة المرأة العربية المثقفة المبدعة، كما منحته إمكانات هامة في الخروج عن النمطية والمألوف، فبرزت بذلك أسماء نسوية شهيرة، أمثال: غادة السمان، ليلى بعلبكي، كوليت خوري، نوال السعداوي، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق،... وغيرهن من الأسماء النسوية المبدعة، اللواتي قدن الكتابة السردية، إلى إنجاز أعمال نصية هائلة، عبرن من خلالها عن تفاصيل الحياة والواقع، ووصفن طبيعة مشاعر المرأة العربية المعاصرة، ورؤيتها للعالم، بعيدا عن السلطة الذكورية التي استحوذت على مشاهد الحياة لفترات طويلة من الزمن، فظهرت بذلك أعمال روائية، وأخرى قصصية، وأخرى مسرحية، حاملة لأسماء لامعة في الكتابة النسوية العربية الحديثة والمعاصرة.

في دراسة السرد النسوي المعاصر وقضاياه، تظهر أمام الباحثين إشكالية تصنيف النصوص الإبداعية، حيث يظهر اتجاهان هامان في هذا الصدد: الأول يحيل المسألة إلى طبيعة المؤلف إن كانت امرأة من عدمها؛ فإن كانت امرأة صنف النص، ضمن خانة نصوص السرد النسوي، بحكم العامل البيولوجي. والدليل على ذلك أن « الكتابة الأنثوية تعكس الطبيعة الداخلية للمرأة، وهكذا يصبح النص والبطلة والأنثى فيه امتدادا نرجسيا للمؤلفة»[2].

أما الاتجاه الثاني فيختص بالبحث في النص، ولا يهم كاتبه أو كاتبته. ويرى أصحاب هذا الاتجاه أن خصوصيات النص السردي النسوي، هي التي تحدد طبيعة الحكم على النص، إن كان سردا نسويا أم

[1] عبد العالي بوطيب وآخرون، الكتابة النسائية –التخييل والتلقي–، اتحاد الكتاب المغرب، –المغرب، الطبعة الأولى، 2006، ص:05

[2] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة –الوجود والحدود–، منشورات الاختلاف –الجزائر، الطبعة الأولى، 2012، ص:207

لا. ففي حال تحقق حيثيات الكتابة الأنثوية، كان النص بصدد الإبداع السردي النسوي.« وكلما انعدمت بعض تجلياتها استبعد نعت الكتابة بالنسائية، ولو كانت الكاتب امرأة»[1]. ومن أهم خصوصيات الكتابة السردية النسوية، الآتي:

-يغلب على النص السردي النسوي عنصر العاطفة، كون الكتابة هنا شخصية ومليئة بالأحاسيس.

-يكون النص السردي النسوي عادة، عفويا وحدسيا.

-يكون موضوع الكتابة ملائما لأحاسيس المرأة، ويتماشى مع رؤيتها للعالم والوجود والمحيط.

-تبني المواقف الإنسانية المشروعة والدفاع عنها؛ « فالمرأة تفوق الرجل في التعبير، فلديها نعومة فكرية لا تجدها عند الرجل، فهي وحدها التي تستطيع من خلال الأدب إنقاذ الإنسانية»[2].

-التركيز على الجوانب المادية في وصف الجسد، بما أنه بؤرة تعبيرية هامة في الأدب النسوي.

-سرد دقائق الأشياء مع التفاصيل، والاهتمام بتفاصيل المواقف.

-تغيير طبيعة سلوكات الشخصيات، داخل النص السردي، تبعا لاختلاف نظرتها للحياة.

-الارتباط الكلي بالمكان، وتصوير تفاصيله تبعا لما تمليه العاطفة.

-تبني قضايا المرأة العربية والدفاع عنها، حيث أن « القاعدة العامة للكتابة النسائية هي التركيز على البطلة لا على البطل، وعلى مشكلات المرأة وهمومها في الواقع»[3].

-يتغير السرد النسوي بتغير التجارب الإنسانية، فهو سرد متقلب لا يملك خط سير واضح.

رغم وجود هذه الخصوصيات البنيوية والمضمونية في الخطاب السردي النسوي، إلا أن حضورها على مستوى هذا الخطاب يبقى على درجة من النسبية. أما عن تمظهرات هذه الخصائص الجمالية، فهي لا تخرج عن الإطار الكلي للبنية الذكورية؛ إذ لا يمكن العثور على نص ينتصر لمقومات الأنثى بشكل خالص وكلي، إنما يوجد استثمار لبعض العناصر الأنثوية في بعض المساحات والفراغات الموجودة بين السطور. وهكذا يتضح أن مركز الكتابة النسوية، يتمحور دائما حول هامش الكتابة

---

[1] المرجع السابق، ص:205/204

[2] محمود فوزي: أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى، 1987، ص:13

[3] سوسن ناجي: صورة الرجل في القصص النسائي، منشورات وكالة الأهرام، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى 1995، ص:19

الذكورية، ضمن نقاط غامضة وخاوية، التي تتضح من خلالها لتمعن خصوصيات الخطاب بوضوح. والنصوص السردية لكاتبات عربيات أمثال: "هيفاء بيطار"، "سحر خليفة"، "رشيدة التركي" ، "حنان الشيخ"، "ليلى العثمان"، "سلوى بكر"، "ليلى الأطرش" ،"منيرة الفاضل"، "كفى الزعبي"، "أميمة الخميس"، "داود سهير" ،"هدى بركات" ،"زينب حنفي" ،"بدرية الشحي" ،"منى رجب" ،"ديزي الأمير"،...تثبت التفرد الإبداعي النسوي، بتلك الخصوصيات الفنية المذكورة.

يمكن القول نهائيا: بأن الكاتبة العربية بما قدمته من إنجازات سردية مميزة، استطاعت مضاهاة الرجل فيما يؤلفه، ففرضت بذلك نفسها في مجال الكتابة السردية الإبداعية المعاصرة، كما وكيفا، بما امتلكته من قدرات إبداعية في الكتابة، وخلق الاستثناء في مجال الإبداع السردي العربي الحديث والمعاصر. وحتى لو كانت السلطة الذكورية مستأسدة على مجال الكتابة السردية في العالم العربي، بما امتلكته من توليف للحبكة الفنية، ونسج الخطاب السردي، إلا أن التجربة النسوية قدمت إضافات نوعية في هذا الصدد، وعرفت بالخصوصيات الفنية للخطاب السردي المنوط بها، التي استحقت الاحترام، واسترعت اهتمام الباحثين المختصين، لما سجلته من ظاهرة سردية عربية حديثة ومعاصرة، لها مقوماتها البنيوية ومميزاتها الفنية.

المحاضرة الرابعة عشر

العجائبية في السرد العربي الحديث والمعاصر

أ/في مفهوم العجائبي:

وردت لفظة عجيب في المعاجم العربية المعروفة، بمعنى « إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده»[1]، أو بمعنى « النظر إلى شئ غير مألوف ولا معتاد»[2]. وعادة ما يكون "التعجب" « مما خفي سببه ولم يعلم»[3]. واللفظة بهذه الدلالة، تعني القطيعة مع كل ما هو مألوف، والابتعاد عن المقبول عقلا، أو المستساغ ذهنيا، أو أي شئ يدخل ضمن المنطق.

وبعد إدراج مصطلح "العجائبي" في الحقل الأدبي والنقدي، تشارك في دلالته مع العديد من المصطلحات والألفاظ العربية الأخرى، من حيث الدلالة والاستخدام والقريبة منه على وجه الخصوص، والتي سعى مستخدموها إلى فرضها، بحسب الحجج والمبررات المقدمة في ذلك، ومن أهم هذه المصطلحات والألفاظ: الفنتازيا، الفنتاستيك، الغرائبي، السحري، الاستيهامي،... وهي مصطلحات نموذجية تشترك جميعها في الدلالة الواحدة، والتي تحيل على كل ما هو غير مألوف وخارق.

أشار الباحثون المختصون إلى مشكلة الاصطلاح، المتعلقة بعدم إيجاد بديل لفظي لمصطلح ، Fantastique/Fantastic على النحو الذي يمكن ضبطه على مستوى القواميس اللغوية الغربية. لذلك أجمع أكثرية الباحثين، على أن لفظة "العجائبي" تبقى اللفظة المناسبة للمقابلة المفاهيمية، وهذا تأسيسا على ما تحمله اللفظة من دلالات معجمية سابقة، وجدت أصلا في الاستخدام المعجمي العربي، والتي عادة ما تدل على الاندهاش والروعة والخيال والوهم والخارق، هي المعاني التي تفتقد إليها، بعض المصطلحات اللغوية المتعلقة باستخدام لفظة "عجائبي".

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثامن، مادة "عجب"، ص:580

2 محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت –دولة الكويت، الطبعة الثانية، 1987، المجلد الثالث، مادة "عجب"، ص:319

[3] المرجع نفسه، ص:319

في تعريف "الأدب العجائبي" من الناحية الاصطلاحية يقول "تزفتان تودوروف" T.Todorov:« إنه الأدب الذي يخلق التردد الذي يصيب المتلقي الذي لا يعرف غير القوانين الطبيعية، ويجد نفسه أمام وضع فوق طبيعي حسب الظاهر. فعندما نجد أنفسنا أمام ظاهرة غريبة يمكننا تفسيرها إما من خلال المسببات الطبيعية أو فوق الطبيعية، لكن التردد بين هذه المسببات هو الذي يخلق هذا التأثير العجائبي»[1].

وهو ما يمكن من القول: بأن العجائبي هو المزج الفني بين ما هو واقعي، وما هو خيالي، في تجاوز ما هو مألوف لدى الإنسان وفق منطق السببية، وهذا بتوظيف ما هو متحور مع ما هو حقيقي معقول، مما يدفع المتلقي أو القارئ إلى حالة من الحيرة والتعجب، من الطريقة الفنية للقاء بين ما هو عجائبي وما هو عقلاني حقيقي، ويتجاوز حدود التوقع المنطقي، وهو ما يولد حالة من الاستغراب من الخوارق والخروج عما هو اعتيادي، دون تمكين القارئ من الحكم على أن ما هو عجائبي خطأ أو كذب أو تضليل، لأن انتفاء السببية أمام حادث ما، أو حدث معين، ليس مدعاة لتكذيبه أو تكذيب أي أخبار عنه كـ"المعجزات" مثلا، لأن العجائبي يحمل باستمرار الصبغة "الاحتمالية"[2].

من بين الشروط التي تجعل العجائبي في السردية الأدبية، ذي صبغة شعرية فنية وفق منظور تودوروف" من حيث البنية والدلالة، إرباك التقاليد الواقعية التي تبنى عليها الحقيقة في الواقع. يظهر هذا الإرباك في علاقة السارد بالمتلقي (متلقي النص)، وهذا عندما يجبر النص القارئ، على اعتبار عالم الشخوص، عالما لكائنات حية، ويجبره كذلك على قبول التفسير الطبيعي الواقعي للأحداث، إلى جانب التفسير الخارق لأحكام الطبيعة والمنطق العقلي، فيشكك المتلقي في صحة ما يتلقاه من أخبار حول الأحداث والشخصيات، وفي الوقت ذاته لا يتمكن من تفسير ما يتلقاه[3].

---

[1] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، الرباط –المغرب، الطبعة الأولى، 1993، ص:54

[2] يراجع في ذلك المرجع نفسه، ص:44

[3] يراجع في ذلك المرجع نفسه، ص:53/52

ب/تمظهرات العجائبي في النص الأدبي:

تمثل الكتابة السردية العجائبية على مستوى النصوص الأدبية، استجلاء للمهمش، وطرقا لدروبه المستعصية على الفهم والتفسير، وكشف عن المسكوت عنه، وتجاوزا للمألوف، وإعادة الاعتبار للمحظور، فيكون العجائبي إمكانية فنية هامة للتعبير به، بطرق رمزية عن واقع لا يمكن كشفه بطرق مباشرة، أو تشخيصه بالطرق العادية، فاستدعى بذلك تقديمه للقارئ بطرق عجائبية.

ومن أهم الروافد التي يتم منها عادة استقاء، المادة العجائبية الآتي:

-الخرافات بمختلف أنواعها.

-الأساطير بمختلف أنواعها وأشكالها.

-التصوف وخطابات الكرامات الصوفية.

-أحلام النوم واليقظة.

-أدب الخيال العلمي.

والسرد العجائبي يقتضي الانفتاح على كافة آليات القراءة والتأويل، بناء على خصوصية كل رافد من تلك الروافد المذكورة، حتى « يتسنى للقارئ في صدامه الباطني مع المألوف وغير المألوف-الطبيعي وغير الطبيعي-تأسيس علاقة جدلية مع المقروء من جهة، ومع النصوص الخلفية المغذية لهما (النص والقارئ) من جهة ثانية»[1]، بهذا فقط يمكن الاعتقاد بفاعلية وأهمية النص السردي العجائبي، وقدرته على أداء وظيفته الشعرية (الأدبية).

إن السرد العجائبي بطرائق وآليات توظيفه المختلفة، إلى جانب ما يحدثه في القراء من إيقاعات جمالية، سرد قريب « من الذاكرة المتعالية التي تبتدع صورا يستحيل إيجاد مثيل لها في الواقع، من حيث التجسيد والمواصفات، كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقع نحو المتخيل لتأكيد المفارقة، وإبراز المتناقض. وكأن الحكاية العجائبية ليست غير نمو عضوي لانطباع معين»[2]. وفق هذا

1 محمد سالم محمد الأمين طلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر –دراسة تنظيرية تطبيقية في سيمانطيقيا السرد-، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت –لبنان، الطبعة الأولى، 2008، ص:248

2 شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى 1977، ص:23

تجمع الحكاية العجائبية بين مسارين: يستدعي المسار الأول تجربة الفضاء الأسطوري، والتراث الشعبي الفلكلوري الثقافي، لقراءة مختلف حيثيات الواقع من خلاله. ويأخذ المسار الثاني الانطلاقة من الواقع، والتوجه نحو المتخيل والمحتمل والمتوقع.

ج/العجائبي في السرد العربي الحديث والمعاصر:

عرفت المنظومة السردية العربية الحديثة والمعاصرة، الأدب العجائبي منذ نشأته الأولى إلى غاية نضجه واستوائه كمنظومة إبداعية عالمية. وكانت البداية من خلال النصوص التراثية القديمة لـ"ألف ليلة وليلة" بما تحمله هذه النصوص السردية من خوارق. ثم نصوص كتاب "كليلة ودمنة" لـ"ابن المقفع"، وبعض نصوص السير الشعبية المعروفة، وما شملته من هالات أسطورية وخرافية وكرامات صوفية، أضفيت على أبطالها وشخوصها.

وبالتمعن في السردية العربية الحديثة والمعاصرة، يلاحظ أن النسق العجائبي صار سمة نصية مألوفة، حيث أثبت تواصلا فعليا مع التراث السردي العجائبي العربي القديم، ليؤسس رؤية جامعة بين عوالم الإبداع السردي والعالم الواقعي الحديث، المشحون بالثورات والتناقضات المختلفة، الذي صار يتطلب وسائل وإمكانات جديدة للتعبير. فمع بدايات القرن العشرين بدأ الأدب العجائبي « يتفرد ويخرج من كونه عنصرا مساعدا على التخييل ليصير "قاعدة وليس استثناء". وكانت بداية ظهور هذا التوجه في الأدب نوعا من تعميق الرمز، بهدف تمرير الانتقادات السياسية والاجتماعية والدينية...»[1]. لذلك يلاحظ أن النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة، -لاسيما فيما يتعلق بالرواية- اتخذت من العجائبي أسلوبا و وسيلة للتعبير، لا موضوعا للتعبير عنه. ولعل سياقات إنتاج هذه النصوص الروائية يمكن من الاعتقاد، بأن العجائبي صار ضرورة فكرية وثقافية معاصرة، خاصة في حال الربط بين الجوانب الوظيفية التعبيرية، وبين ما يقتضيه النص من جماليات فنية إثر توظيف العجائبي.

تجدر الإشارة في هذا الصدد، إلى أن السردية العربية الحديثة والمعاصرة، في توظيفها للعجائبي، لم تبتعد عن الآليات التقنية والفنية العالمية، في توظيف الأبعاد العجائبية في ثنايا نصوصها. حيث عاد

[1] محمد سالم محمد الأمين طلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص: 247

النص السردي العربي الحديث إلى الأسطورة، والمعجزات، والسحر، والشعوذة، والخرافات، والخيال العلمي،...واحتفى بهذه العناصر التراثية، في أطر كبرى مشابهة إلى حد بعيد، يمكن ذكر البعض منها:

-أنسنة الحيوان والجماد واستنطاقهما، مع استحضار الحيوان بمختلف أشكاله الخرافية.

-إضفاء هالة من المسخ والتحول على الصورة البشرية، مع إقحام الغائب والغرائبي في التعبير عن الواقع، وعوالم غيبية كعوالم الجن والآلهة، والأسطورة والخرافة.

-منح الأمكنة أبعادا غرائبية، غير أبعادها الواقعية الحقيقية.

-الانتقال عبر الزمن، بطريقة غير منتظمة ذهنيا، والنفاذ في عوالم الروحانيات.

هذه الاختيارات التعبيرية وغيرها، بإمكانها إدماج النص السردي العربي الحديث والمعاصر، ضمن الأطر السردية العجائبية العالمية، إلى تفرد السرد العربي بخصوصياته الفنية، تكسب خطابه سمات دلالية وجمالية مميزة، بحسب آليات توظيف العجائبي واشتغاله ضمن المتن السردي.

ومن بين النصوص السردية العربية الحديثة والمعاصرة، التي تمثلت العجائبي على مستوى القصة القصيرة والرواية الآتي:

1-القصة القصيرة:

-مصطفى الغتيري مظلة في القبر

-عز الدين عمران موتى يقلقون المدينة

-فرج ياسين رماد الأقاويل

-محمود الريماوي عودة عرار

2-الرواية:

-رشيد بوجدرة التفكك

-الطاهر وطار الحوات والقصر، تجربة في العشق

-واسيني الأعرج مصرع أحلام مريم الوديعة

-الحبيب السائح زهوة

-صنع الله إبراهيم اللجنة

-يحي القيسي أبناء السماء

-محمد ساري الغيث

-الطيب صالح بندر شاه، عرس الزين

-نجيب محفوظ ثرثرة فوق النيل

-يحي حقي السلحفاة تطير

-إلياس خوري أبواب المدينة

-سليم بركات فقهاء الظلام

-إدوارد الخراط رامه والتنين

-جمال الغيطاني كتاب التجليات

***المصادر والمراجع:**

***المصادر:**

1-توفيق الحكيم: الملك أوديب، -مسرحية-، من المقدمة، دار مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة –مصر، د/ت، د/ط

2-جرجي زيدان: الحجاج بن يوسف الثقفي –رواية-، مطابع الهلال –القاهرة مصر، د/ط، د/ت، (من المقدمة)

3-الحبيب السائح: كولونيل الزبربر –رواية-، دار الساقي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت/لبنان، 2015

4-محمد العالي عرعار: ما لا تذروه الرياح –رواية-، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع –الجزائر، الطبعة الثانية، 1982

5-واسيني الأعرج: كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، -رواية-، دار الآداب، بيروت/لبنان، الطبعة الثالثة، 2013

***المراجع العربية:**

1-إبراهيم الفيومي: قراءات نقدية في الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، عمان-الأردن، الطبعة الأولى 2001

2-إبراهيم صحراوي: ديوان القصة –منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة-، دار التنوير، -الجزائر، 2012

3-إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة-مصر، الطبعة الرابعة، 2004

4-أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة-قراءة لتيار الوعي في القصة القصيرة السعودية-(1970-1995)، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 2004

5-أحمد أبوزيد: الملاحم كتاريخ وثقافة، مجلة عالم الفكر،- دولة الكويت، المجلد السادس عشر، العدد الأول، 1985

6-أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (1933-1970)، منشورات دار الثقافة، القاهرة –مصر، د/ط، د/ت

7-أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (1931-1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، -الجزائر، د/ط، د/ت

8-أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران/الجزائر، الطبعة الأولى، 2005

9-إدوارد سعيد: الاستشراق –المفاهيم الغربية للشرق-، ترجمة: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة-مصر، الطبعة الأولى، 2006

10-أدونيس (علي أحمد سعيد): محاضرات جامعة الإسكندرية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق –سوريا، الطبعة الأولى، 2008

11-إياد كاظم طه السلامي: التناص الأسطوري في المسرح، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، الطبعة الأولى، 2014

12-حسام الخطيب: سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، مطابع الإدارة السياسية، دمشق – سوريا، الطبعة الخامسة، 1991

13-حسن المودن: الرواية والتحليل النصي -قراءات من منظور التحليل النفسي-، منشورات الاختلاف، -الجزائر، الطبعة الأولى، 2009

14-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الثانية 2009

15-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت /لبنان، الدار البيضاء/المغرب، الطبعة الأولى 1994

16-حسن نجمي: شعرية الفضاء –المتخيل والهوية في الرواية العربية-، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، الطبعة الأولى، 2000

17-حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، الطبعة الأولى، 2007

18-حسين مروة: دراسات في ضوء المنهج الواقعي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، -لبنان، د/ط، د/ت

19-حميد لحميداني: القصة القصيرة في العالم العربي –ظواهر بنائية ودلالية-، مطبعة آنفو برانت، فاس –المغرب، الطبعة الأولى، 2005

20-حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت /لبنان، الدار البيضاء /المغرب، الطبعة الثانية ،2007

21-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الدار البيضاء/المغرب، الطبعة الثالثة، 2000

22-خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث-تأريخ، تنظير، تحليل-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، الطبعة الأولى 1997

23-الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي السامرائي، دار الهلال-القاهرة، د/ت، الجزء السابع

24-رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق عمان، -الأردن، الطبعة الأولى 2003

25-رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، -مصر، الطبعة الثانية، 1964

زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، القاهرة، -مصر، د/ط، ت/ت

26-سامي سويدان: فضاءات السرد ومدارات التخييل –الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية-، دار الآداب، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 2006

27-السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية – مصر، د/ط، د/ت

28-سعيد يقطين: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار رؤية للطباعة والنشر والتوزيع،-القاهرة، الطبعة الأولى، 2006

29-سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة –الوجود والحدود-، منشورات الاختلاف – الجزائر، الطبعة الأولى

30-سوسن ناجي: صورة الرجل في القصص النسائي، منشورات وكالة الأهرام، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى 1995

31-سيد القمني: الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة –مصر، الطبعة الثالثة، 1999

32-سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1985

33-شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، الطبعة الأولى 1985

34-شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى 1977

35-عبد الرحمان ياغي: في الجهود الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، د/ط، د/ت

36-عبد السلام أقلمون: الرواية والتاريخ- سلطان الحكاية وحكاية السلطان-، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2010

37-عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، – تونس، الطبعة الأولى 1988

38-عبد العالي بوطيب وآخرون، الكتابة النسائية –التخييل والتلقي-، اتحاد الكتاب المغرب، – المغرب، الطبعة الأولى، 2006

39-عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي(السرد، الإمبراطورية، والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى،2011

40-عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2013

41-عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر –قضايا ورؤى وتجارب-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، -سوريا، الطبعة الأولى 2022

42-عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الطبعة السابعة، 2003

43-عبد الله ركيبي: القصة القصيرة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع –الجزائر، الطبعة الأولى، 1986

44-عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، -لبنان، الطبعة الأولى، 1986

45-عبد الوهاب المسيبري: الإيديولوجيا الصهيونية، -دراسة حالة في علم اجتماع المعرفة-، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، الجزء الثاني، الطبعة الأولى، 1983

46-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –دولة الكويت، الطبعة الثانية، 1999

47-علي حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر –مقاربات نقدية وسجالية-، دار الطليعة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1994

48-عماد سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة –عمان/ الأردن، الطبعة الأولى، 2009

49-عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا –دراسة في النقد العربي الحديث-، دار جهينة، عمان –الأردن، الطبعة الأولى، 2006

50-عمر عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي –دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة-، منشورات جامعة منتوري قسنطينة –الجزائر، الطبعة الأولى 2001

51-غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ الأندلسي، دمشق/سوريا، الطبعة الأولى 1989

52-فاروق خورشيد: أدب الأسطورة عند العرب –جذور التفكير وأصالة الإبداع-، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الأولى، 2002

53-فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة –مصر، الطبعة الثانية، 2008

54-فيصل دراج: الرواية والتاريخ- نظرية الرواية والرواية العربية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2004

55-فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2006

56-فيصل دراج: رواية التقدم واغتراب المستقبل، دار الآداب، بيروت –لبنان، الطبعة الأولى، 2010

57-فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة الثانية،2002

58-مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت/لبنان، الطبعة الثانية،1984

59-محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار الفارابي، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2010

60-محمد القاضي: الرواية والتاريخ-دراسات في تخييل المرجعي-، دار المعرفة للنشر،-تونس، الطبعة الأولى، 2008

61-محمد الهادي العامري: القصة التونسية القصيرة، دار بوسلامة للنشر والتوزيع، -تونس، الطبعة الأولى، 1980

62-محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة، دبي- الإمارات العربية المتحدة، الطبعة الأولى 2011

63-محمد بوعزة: سرديات ثقافية —من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف-، منشورات الاختلاف —الجزائر، الطبعة الأولى، 2014

64-محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، الطبعة الأولى،2005

65-محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2013

66-محمد سالم محمد الأمين طلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر —دراسة تنظيرية تطبيقية في سيمانطيقيا السرد-، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت —لبنان، الطبعة الأولى، 2008

67-محمد شاهين: الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، -لبنان، الطبعة الأولى، 1996

68-محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2009

69-محمد عابد الجابري: المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت/لبنان، الطبعة الثانية، 1999

70-محمد عبد الله القواسمة: جماليات القصة القصيرة —قراءات نقدية-، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان -الأردن الطبعة الأولى، 2005

71-محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت،-لبنان، الطبعة الأولى، 1994

72-محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب- القاهرة ، مصر، الطبعة الأولى، 1985

73-محمد عناني: دراسات في المسرح والشعر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، الطبعة الأولى، 1993

74-محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،- مصر، الطبعة الأولى،1988

75-محمد مندور: في الميزان الجديد، مكتبة نهضة مصر، القاهرة –مصر، د/ط، د/ت

76-محمد مندور: مسرحيات أحمد شوقي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة –مصر، الطبعة الثالثة، د/ت

77-محمود فوزي: أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى، 1987

78-مصطفى قيصر: في الأدب المقارن، دار الأشرف للكتاب العربي، -الجزائر، الطبعة الأولى، 2015

79-نبيلة إبراهيم: فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة/مصر، الطبعة الأولى، 1986

80-نجم عبد الله كاظم: نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2013

81-نزيه أبو نضال: التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 2006

82-نواف أبو ساري: الرواية التاريخية، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة –الجزائر، الطبعة الأولى،2004

83-واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر، الطبعة الأولى الأولى،1986

***المراجع المترجمة:**

1-إكانتي كراتشكوفسكي: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، ترجمة: عبد الرحيم العطاوي، دار الكلام،-الرباط-المغرب، الطبعة الأولى 1989

2-بول ريكور: الزمان والسرد-الحيكة والسرد التاريخي، ترجمة: سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 2006

3-تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، الرباط –المغرب، الطبعة الأولى، 1993

4-جان بول سارتر: الوجود والعدم، ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الآداب، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1966

5-جان مارك بيوتي: فكر غرامشي السياسي، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى 1975

6-جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة: صالح جواد كاظم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، الطبعة الثانية، د/ت

7-جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، دار مجد للنشر والتوزيع، بيروت/لبنان، الطبعة الرابعة، 2006

8-جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء –المغرب، الطبعة الثانية، 1997

9-ديفيد وورد: الزمان والوجود والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، الطبعة الأولى، 1999

10-روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة، الطبعة الأولى 2000

11-روجر.ب.هنكل: قراءة الرواية –مدخل إلى تقنيات التفسير-، ترجمة: صلاح رزق، دار غريب ، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى، 2000

12-رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق/سوريا، الطبعة الأولى، 1972

13-رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، مطابع الرسالة-الكويت، الطبعة الأولى 1987

14-غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالبا هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت /لبنان، الطبعة الثانية 1404 هـ/1984م

15-مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق –سوريا، الطبعة الأولى، 1991

16-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة –مصر، الطبعة الأولى، 1987

17-ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى، 1986

18-ميشيل رايمون: بصدد التمييز بين القصة والرواية –طرائق تحليل العمل الأدبي-، ترجمة: حسن بحراوي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط –المغرب، الطبعة الأولى، 1992

***المجلات والدوريات:**

1-عبد الرحيم حمدان: اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب "محمد نصار"، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، غزة –فلسطين، المجلد 16، العدد الثاني، 2008

2-عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية؟.. مجلة فصول، القاهرة، المجلد 16، العدد:03، 1997

3-محمود أمين العالم: الرواية بين زمنيتها وزمانها، مجلة فصول-القاهرة، مصر، المجلد الثاني12، العدد 01، 1993

***المعاجم:**

1-الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، -الجزء الأول، دار الرسالة، بيروت –لبنان، الطبعة الثامنة ،2005

2-محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، مطبعة حكومة الكويت –دولة الكويت، الطبعة الثانية، 1987، المجلد الثالث

3-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت/لبنان، المجلد الثالث، المجلد الثامن، د/ط، د/ت

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
أهداف المقرر	01
المكتسبات القبلية المفترضة	01
مفردات المقرر	01
الفئات المستهدفة	02
الفرش التمهيدي	02
المحاضرة الأولى: السرديات العربية الحديثة والمعاصرة-تحديد المصطلح-	05
المحاضرة الثانية: الاتجاه التاريخي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة- الرواية أنموذجا-	11
المحاضرة الثالثة: الاتجاه الواقعي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة	25
المحاضرة الرابعة: الاتجاه الوجودي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة	32
المحاضرة الخامسة: الاتجاه النفسي في السردية العربية الحديثة والمعاصرة	38
المحاضرة السادسة: الصراع الحضاري في السردية العربية الحديثة والمعاصرة	46
المحاضرة السابعة: الأبعاد الإيديولوجية في السردية العربية الحديثة والمعاصرة	52
المحاضرة الثامنة: التراث في السردية العربية الحديثة والمعاصرة	65
المحاضرة التاسعة: جماليات المكان في السردية العربية الحديثة والمعاصرة	72
المحاضرة العاشرة: المسرح الشعري	78
المحاضرة الحادية عشر: المسرح الملحمي والأسطوري	84
المحاضرة الثانية عشر: البنية السردية في القصة القصيرة	94
المحاضرة الثالثة عشر: السرد النسوي العربي الحديث والمعاصر	98
المحاضرة الرابعة عشر: العجائبية في السرد العربي الحديث والمعاصر	102
المصادر والمراجع	108
فهرس الموضوعات	119