الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشيخ العربي التبسي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

نظرية الرواية في النقد العربي

بين التلقي والتأصيل

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د في اللسانيات وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

مروة سليماني

إشراف الأستاذة الدكتورة:

ليلى بلخير

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
رشيد رايس	أستاذ	جامعة العربي التبسي-تبسة	رئيسا
ليلى بلخير	أستاذ	جامعة قسنطينة (3)	مشرفا ومقررا
رشيد سلطاني	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي-تبسة	ممتحنا
آمال لواتي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الأمير عبد القادر-قسنطينة	ممتحنا
محمد الصديق معوش	أستاذ محاضر (أ)	جامعة حمة لخضر-الوادي	ممتحنا
عبد القادر خليف	أستاذ محاضر (أ)	جامعة العربي التبسي-تبسة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019-2020

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

قبل كل أحبابي.. أنتِ حبيبتي الأولى وإليكِ إهدائي،،

إلى الشمعة التي ضحّت لتنير دربي،، إلى قوتي وقت انكساري،، ومأمني وقت خوفي،، أهدي الزرع لمن زرع ،،، حبيبتي **أمي**

إلى مقام **والدي** الغالي،، وقُبيل قطاف الجنى أبى إلا لقاء ربه راضيا مرضيا.. لولا بِذارك لما اشتد الزرع ولا قاوم الريح..

إلى قرة العين وسند الحياة.. وحيد أمي وأبي.. إليكَ مَن تحملت مشاق الحياة باكرا،، أخي **يحيى**

إلى مَن أحيا بهم ومعهم،، إلى من شاركوني الطريق في دجى هذا الدرب، وأحسّوا معي بكل لحظة انكسار وكل لذة انتصار،، أخواتي: **صفاء، سارة، ريان**.

إلى رفيق الدرب **زوجي**،، و قطعة القلب صغيري **محمد قصي** حبا ووفاء..

إلى أحبة كثيرين أهدي جهدي المتواضع

مروة

شكر وعرفان

إلى صاحبة البذل والعطاء عرفانا بما قدمته من جهد لإنجاز هذا العمل،،

مشرفة البحث: الأستاذة الدكتورة: ليلى بلخير

إلى لجنة المناقشة كلّ باسمه ومقامه شكرا لتحملكم عناء قراءة البحث

وتقويمه

إلى طالب العلم وكل باحث عن المجهول

مقدمة

إن عملية الرصد الاستكشافي لسيرورة الخطاب النقدي تلفي زخما فكريا وإنتاجيا هائلا، يشكّل بتراكماته وسياقاته سيلا معرفيا غزيرا يتغذى من عوالم ومرجعيات مترامية الأطراف، تدفعه ليمارس كونيّته بقدر ما يعلن اختلافه وأحاديته، ولا مراء أن معانقة المنجز النقدي للطروحات اللسانية كان له بليغ الأثر في نضجه واتساع مفكرته نظريا وتطبيقيا.

أبجديات المنجَز اللساني الحديث تلك فرضت بمراجعاتها الراديكالية ومحاوراتها المنهجية نوعا من الانتقال المعرفي من أجهزة المفهمة التقليدية السابقة، إلى تشكيل إطار مرجعي جديد بناؤه المنهجي –من البنيوية إلى التفكيك –خلقُ نموذج جديد للحفر والتنقيب والمساءلة.

هذا التراكم المعرفي لم يتلافَ الجانبَ السردي من المنجز الإبداعي بل أدرجه في فقه أولويات أجندته المنهجية، ليصبح علم السرد بتواضعات أصحاب اختصاصه أحد أهم مباحث النقد المعاصر. ومن الدّال جدا أن يلازمه الخطاب النقدي في مهاده الإبستيمي وطروحاته النقدية ونظرياته المعرفية، وانطلاقا من مبدأ التضايف امتدّت ظلال الخطاب النقدي الغربي على برّ نقدنا العربي الحديث؛ فتلقّف الفكر العربي طروحات نظيره الغربي لتتواشج بذلك الرؤى وتتعدد الأصوات ائتلافا حينا واختلافا أحايين أخرى.

وليس من الغلوّ في شيء إن قيل إنه لم تحظَ نظرية بالمدارسة والممارسة كنظريات السرد في الخطاب الغربي من جهة، ونظيرتها في الخطاب العربي من جهة ثانية، بل امتدت أيادي المساءلة لتحرّك هذا الزخم الاصطلاحي الهائل الذي اتسم به ميدان "علم السرد" و "الخطاب الروائي" قصد نبش أصوله وتعرية مفاهيمه، والحفر في فجواته

وبياضاته من أجل للفت الانتباه للثابت والمتحول فيه، ومكمن التأثر والتأثير بين الخطابين الغربي والعربي.

هذا التراكم المعرفي لم يتلافَ الجانبَ السردي من المنجز الإبداعي النصّي بل أدرجه في فقه أولويات أجندته المنهجية، ليصبح علم السرد بتواضعات أصحاب اختصاصه أحد أهم مباحث النقد المعاصر. ومن الدّال جدا أن يلازمه الخطاب النقدي في مهاده الإبستيمي وطروحاته النقدية ونظرياته المعرفية، وانطلاقا من مبدأ التضايف امتدّت ظلال الخطاب النقدي الغربي على برّ نقدنا العربي الحديث؛ فتلقّف الفكر العربي طروحات نظيره الغربي لتتواشج بذلك الرؤى وتتعدد الأصوات ائتلافا حينا واختلافا أحايين أخرى.

ومما لا شك فيه أن علم السرد كان حاضنا لجهاز مفاهيمي ومصطلحي كثيف غذّته المنجزات اللسانية الحديثة حتى استوى على عوده، فرسم بذلك حدوده وكشف وشائج القربى مع غيره، وأثبت وظائفه وتيماته التي يتكئ عليها. ولعل حركة النقد الروائي ورحلة بحثه في معمارية الرواية والعلائقيات المشكلة لمدلولاتها قد أخذت حيز الريادة والاهتمام وشكلت ذروة التحدي خاصة في بدايات القرن الواحد والعشرين، وهذا ما تثبته غزارة الأبحاث النقدية التي انتشرت آنذاك.

بهذا المعنى لا تعود المسألة مسألة بحث في نظريات الرواية من حيث السبق والاتباع، ولا من حيث التأثر والتأثير فقط، بل تتعادها إلى إلزامية سبر أغوار تاريخ الأفكار والإلمام بجملة المفاهيم الوافدة من وراء البحار، وإخضاعها للمساءلة عبر دورة السؤال والجواب وفي إطار ثنائية (أصالة الموروث/وفاعلية الآخر).

وتأسيسا على ذلك وبغية إماطة اللثام عن معالم "نظرية الرواية" في النقد العربي، وكمحاولة موضوعية لتتبع تجربة النقد الروائي في بعض نماذجه عند النقاد العرب الذين اختلفوا بين منظّر يبحث عن آثارها في الموروث السردي القديم ويحاول وصل الماضي بالحاضر، وآخر يستجلب تقنيات غربية جاهزة ليطبقها على النص الروائي رافعا شعار الانفتاح ومعرفة الآخر. تمّ إفراد هذا الموضوع لينجلي تحت وسم: **نظريـــة الروايـــة في النـــقد العربـــي بين التلقي والتأصيل** والذي يبحث –من خلال دراسة نماذج مختارة–عن تمثلات التنظير الروائي العربي في علاقته دائما مع الآخر الغربي تأصيلا أو تغريبا أو توفيقا.

وبالتالي يجيب البحث عن إشكالات من قُبيل: **كيف تلقى النقد العربي نظرية الرواية الغربية؟ وهل هناك نظرية عربية للرواية؟**

وهذه الدراسة يمكن إدراجها في حقل نقد النقد؛ والذي يوظف الحفر والتفكيك والتأويل في مقاربته للخطاب النقدي. وهنا تبرز صعوبة الموضوع الذي يحتاج إلى الاطلاع الواسع والتسلح بآليات الممارسة النقدية على اتساع مضاربها من تأريخ وتأصيل وتنظير وتأويل.. دون تلافي الحفر في المرجعيات الإبستيمية بشتى روافدها، كما أن الموضوع يشكل أهمية مسيسة بالنسبة للباحث العربي فيما يخص تموقع هويته ضمن الخطاب النقدي العالمي.

وعلى العموم فقد فُرض على البحث تقسيم خاص؛ تجسد في مدخل وأربعة فصول تسبقهم مقدمة وتليهم خاتمة.

جاء المدخل كتمهيد منطقي للوقوف عند العتبات الكبرى لمصطلحات (علم السرد)، ومعالمه التي تؤطره بما فيها ولها من خصوصيات، وصولا إلى مصطلح (نظرية الرواية) وتمفصلاته.

أما الفصل الأول؛ فكان بعنوان: **فيصل دراج وفكرة التأصيل للرواية** وتم التطرق فيه إلى موضوعين رئيسين أولهما **الرواية في الاشتغال النقدي النظري** حين عرض دراج للاشتغال النقدي الغربي بنظرية الرواية من جورج لوكاتش إلى رينيه جيرار، وبعد رسمه للشكل الروائي عند الغرب، بدا لدرّاج أن يبعث المعطى الحضوري للرواية في الفكر العربي، وهو ما تم إدراجه تحت عنونة **النظرية في الممارسة الروائية والتجريب؛** إذ تحسس قسمات الحقل الابستومولوجي الذي انبثقت منه الرواية العربية سواء في البحث في خصوصية الحقل الثقافي العربي، أو في تشكّل ملامح الرواية العربية من المويلحي إلى صنع الله إبراهيم.

أما الفصل الثاني: فقد شكلت الكتابة الروائية وثائق أركيولوجية أفرزت قلقا نقديا عند **محسن جاسم الموسوي** لمعرفة أُخروية هذه الثقافة وصُنوّها المرجعي من جهة، ورسم حدود نظرية نقدية جديدة للسرد العربي من جهة أخرى، لتخاطب الذات العربية ذاتها وتكتب نفسها سرديا كما كتبتها شعريا. لينجلي هذا الفصل تحت وسم: **الموسوي ونظرية الرواية –بحث في المفاهيم والأصول–.**

أما الفصل الثالث فقد تتبع **تجليات نظرية الرواية في بحث السردية العربية الحديثة لعبد الله إبراهيم؛** هذا الأخير الذي طرح على المنجز السردي أسئلة إعادة القراءة التي لا تخلو من سنن المراجعة والتجاوز، والتي أسقط فيها المسلمة المهلهلة لتناحر الأقطاب (الشرق–الغرب) وتصادم مركزياتها، كما أقرّ بمبدأ التثاقف بينهما بحكم طابع الحوارية والذي آمن به منهجا ورؤية.

ليكون الفصل الرابع والأخير بعنوان **بويطيقا الرواية في كتاب السيد إبراهيم** الذي ضبط إيقاع الدراسة النقدية للرواية مسترشدا بهدْي الخطاب الغربي باعتباره مهد التنظير الروائي وواضع مصطلحه ومفاهيمه.

انتهى البحث بخاتمة تضمنت حوصلة ما خلُص إليه البحث في مجال التنظير الروائي العربي ممثلا في نماذج الدراسة.

وقد تم الاعتماد عامة على نماذج الكتب الأساسة (فيصل درّاج: نظرية الرواية والرواية العربية، محسن جاسم الموسوي: الرواية العربية–النشأة والتحول، السيّد إبراهيم: نظرية الرواية–دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة–تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة–..)

إضافة إلى مراجع أخرى أهمها: (ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي)، (أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)/ أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ)، (روجر آلن، الرواية العربية –مقدمة تاريخية ونقدية–)، (سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق))، (رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية)، (سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)..

ناهيك عن عديد البحوث والدراسات...التي تناولت التنظير الروائي التي كثيرا ما أثارت حوله مدارات لامتناهية من السجال وهذا ما جعل الإلمام بكل المادة يستعصي على الدارس. ولكن هذا ما يجعل البحث دائما تواصلا لما قبله دون أن يكون نقطة نهاية له.

والله المستعان

تحديدات اصطلاحية

نظرا للاجتلاب الهائل لمصطلحات علم السرد من المهاد الغربي فإنه من الجلي أن الإلمام بثبته الاصطلاحي مهمة صعبة المطلب، إلا أن الوقوف عند عتباته الكبرى ومعالمه التي تؤطره يشكل أهمية مسيسة لإماطة اللثام عن الحدود المفهومية للمفكرة السردية بما فيها ولها من خصوصيات.

وستتوقف التحديدات الاصطلاحية عند الرؤوس الكبرى لمصطلحات (علم السرد)، لمعاينة تضاريسها والكشف عن العلائقيات التي تربطها مع غيرها من المصطلحات القريبة منها نسبا أو اشتقاقا. والتي رافقتها في نقدنا العربي فوضى ترجمية ساهمت في تعدد دوالها وتشظي مدلولاتها والتي منها:

1- الروايـــــــــة:

حري بداية التنويه إلى أنه من الصعب وضع تعريف جامع مانع لمصطلح الرواية؛ وذلك لاتساع مضاربها وامتداد حدودها وكذا قدرتها الكبيرة على تجاوز ذاتها إلى علوم ومعارف أخرى، بفعل تطورها المتسارع تحت ظلال الحداثة وما بعد الحداثة، إلا أن مكاشفة المصطلح تفرض العودة إلى أمهات المعاجم للبحث في ما نصّته مواثيقها من دلالات لتعرية المصطلح والكشف عن مضامينه، حيث بسط **(ابن منظور)** في معجمه **(لسان العرب)** عن ابن سيده في معتل الياء **(رَوِيَ)** "روي من الماء بالكسر، ومن اللبن يروي ريا،... ويقال للناقة الغزيرة هي تروي الصبي لأنه ينام أول الليل (...) والرواية المزادة فيها الماء، ويُسمّى البعير راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار يُسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا راوية... ويُقال روى فلان فلانا شعرا إذ رواه له متى حفظه للرواية عنه (...) وراوية كذلك إذا كثرت روايته، والهاء للمبالغة في صفته بالرواية. ويُقال روّى فلان فلانا شعرًا؛ إذ رواه حتى حفظه للرواية عنه. قال الجوهري: رويتُ الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ، في الماء

والشعر، من قوم روّاة، وروَّيتُه الشعر تروية أي حملته على روايته، وأرويته أيضا. وتقول: أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل (اروها) إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها" [1].

من هنا تُختزل مدلولات مصطلح (الرواية) في الحركية والتنقل، والسيلان، أي عملية الارتواء المادي (عن طريق الماء)، أو الارتواء الروحي (الأخبار، الشعر، والحديث) وكان هذان المطلبان بمثابة الضرورة التي لا بد منها في حياة العربي قديما.

إلا أن هذه القراءة اللغوية لا تفتأ أن تبعد متلقيها مسافة أخرى عن معنى الرواية كجنس أدبي حديث، لذا وجب–اضطرارًا–اقتحام الرؤى والأفكار التي نبشت في كينونة هذا المصطلح، ولعل من واجب الأمر العودة إلى تنظيرات (جورج لوكاتش) الذي استلهم من هيجل رؤيته للرواية باعتبارها ملحمة برجوازية ليخلص إلى اعتبارها "الشكل الأدبي الأكثر دلالة في المجتمع البرجوازي"[2]، في إشارة إلى الصراع الطبقي الذي كان بين طبقتيْ البرجوازية والبروليتاريا. ولعل هذا ما يدعم فكرة (تيري إيجلتون) في قوله: "إن الكتّاب ذوي الانتماء الطبقي المنقسم هم وحدهم كما يبدو من يكونون عرضة للتناقضات والتضادات التي تنشأ عنها الأعمال الأدبية العظيمة"[3].

كما أشار الباحث (صالح مفقودة) للرواية بتعريف كلّي يأتي تفصيل جزئياته على النحو التالي: "هي رواية كلية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانًا للتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة"[4].

1–جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، دار المعارف، باب الراء، مادة (روي)، ص 153.

2–جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، دمشق 1985، ص15.

3–تيري إيجلتون، النقد والأيديولوجية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1992، ص152.

4– صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي، ص 05.

وعلى أن القول يحيل إلى مجموعة من المتصوّرات التي تخلص في نهايتها للكشف عن معمارية الرواية وعلاقتها بمنشئِها المجتمعي، يعرّج (سعيد علوش) على مصطلح (الرواية) ليغذي بدوره الفكرة السابقة من خلال الاحتفاء بفكرة "انعكاس الأدب" عن مجتمعه وكذا وفق أطر رؤية العالم عند كل من (جورج لوكاتش) و(لوسيان غولدمان) – على الترتيب–فيقول: "الرواية، نمط سردي، يرسم بحثا اشكاليا، يقيم حقيقة لعالم متقهقر"[1].

ويطل الناقد (لطيف زيتوني) في معجمه (مصطلحات نقد الرواية) فيضع للرواية ترجمة مستقرة هي (Novel–Roman)، ثم يستهل الحديث عنها بطرح إشكالية تمحورت في إمكانية صياغة تعريف محدّد للرواية، بل ويحرص على تحليل مكاشفات الباحثين لمفهوم الرّواية باعتبارهم سلكوا طريقيْن في مقاربتهم لها؛ الأوّل منهما: يتخذ مسلكا عامًّا وفضفاضًا ويقارب الرواية من خلال تمييزها عن بقية فنون الأدب دون أن يضع حدودًا فاصمة بينها وبين بقية الأجناس السردية الأخرى، بينما يشتطّ المسلك الثاني في مقاربته للرواية على سابقه فيطرق بابها –أقصد الرواية– من زوايا المرجعية والاختصاص.

ووفقًا لما مضى يكتب الناقد (لطيف زيتوني):"والرّواية في الصّورة العامة: نص نثري تخيّلي سردي واقعي غالبًا، يدور حول شخصيات متورّطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة"[2].

ولم يكتفِ الناقد بالتحديد المفهومي لمصطلح الرواية بل ساق لنا خصيصاتها المعمارية المكوّنة لبنيتها حيث يقول: "يشكّل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية، وهي تتفاعل وتنمو وتحقق وظائفها من خلال شبكة تسمّى الشخصية الروائية.

1– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان، ص 103.

2– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، 2002، ص99.

فالرّواية تصوّر الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها وسعيها إلى غايتها ونجاحها أو إخفاقها في السعي"[1].

ويتبدّى المنزع الهيكلي جليّا في الطّرح السابق من خلال أبجديات المنجز السّردي في الرّواية والتي تظهر بعض عناصره المكونة من مثل الحدث والوصف، والاكتشاف، والشّخصيات ووظائفها.

تلكم العناصر المهيكلة لبنية الرواية تتفعّل ضمن نسيج ألسني لا يجعل من الغلوّ بمكان القول بأن علم السّرد ونظرياته المختلفة هو ربيب الفكر الألسني الحديث، بما له من عطاءات تشدق بها على المنجز السردي. على أن الرأي يشاطر مسلك **(أمبرتو إيكو)** حين يفصح: "إنني لا أعتبر الرّواية في واقع الأمر مسألة لسنية فقط (...) إن الرّواية تستعمل مستوى للتعبير من أجل الحديث عن مستوى للمضمون، أي الوقائع المسرودة، ولكن بإمكاننا الآن تحديد صعيدين اثنين، القصة والبناء"[2].

فهو يحتفي إلى جانب الشقّ الألسني في الرّواية بالحضور القسري للبناء الجمالي والإستطيقي من ناحية، والبناء الفكري للعوالم الممكنة والمتخيلة من ناحية أخرى، بل أخذت المسألة في نظره بعدًا آخر حين قدّم جانب البناء الفكري لعوالمه الممكنة على الجانب اللساني (الأسلوب) في مقوله عن الحكي: "إن الأساسي فيه هو الكون الذي يقوم المؤلف ببنائه، وما يقع فيها من أحداث هو الذي يحدد الإيقاع والأسلوب، بل هو الذي يتحكم في اختيار الكلمات، إن المحكي محكوم بالقاعدة اللاتينية التي تقول: ((حدّد

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 99.

2- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2009، ص92.

موضوعك بدقة، وستنقاد لك الكلمات))، أما في الشعر، فيجب قلب الحكمة والقول: ((تمسّك بالكلمات، وسيأتي الموضوع بعد ذلك))"[1].

ويثمّن (**أمبرتو إيكو**) رؤيته في تقصّي ظلال مصطلح (الرواية) في توجه آخر؛ حين يربطه بأهم عنصر في العملية الإبداعية وهو المتلقي، ومنطوق عبارة "الروايات هي بالأساس آلات مولّدة للتأويلات"[2]. يحيل أيضا –في معرض حديثه عن آليات الكتابة في روايته الشّهيرة (اسم الوردة) –بأنه انكبّ على قراءة الإخباريين القروسطيين حيث يقول: "سيتحدّثون بدلًا عني، وسأكون بريئًا من كل اتهام، سأكون كذلك، ولكني لن أسلم من صدى التّناص (...) إن الكتب تتحدّث دائما عن كتبٍ أخرى، وكل قصة تروي قصة أخرى سبق أن رويت"[3].

وبالتالي يحتفي (إيكو) بعنصري (الرّسالة) و(المتّلقي)، وشرْعَن في سبيل حياة نصّه إجازة الفتك بصاحبه ليكون (المتلقي) فيما بعد هو الوريث الشرعي له، والذي له حق التّصرف في ميراثه ليمارس سلطته التأويلية كما يشاء. حيث يقول: "إن النص آلة كسول يطلب من قرّائه القيام بجزء من مهمّة التأويل، بعبارة أخرى، إنه جهاز الغاية منه إثارة تأويلات. فدراسة نص ما لا تعني دراسة مؤلّفه، وفي الوقت ذاته، لا يمكن للقارئ أن ينتقي تأويلا يستمد مضمونه من استيهاماته فقط؛ بل يجي أن يتأكد أن النص يبيح بهذا الشكل أو ذاك، قراءة تتم من زاوية بعينها، بل قد يشجع عليها"[4].

1– أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء–المغرب، 2014، ص 28.

2–أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص 20.

3–المرجع نفسه، ص 32.

4– أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، ص 48–49.

وبذلك قارب (إيكو) الرواية ملقيا عليها ظلالا مفهومية فانجلت كحاضنة للبعد الموضوعي واللساني، ومدعّمة بنوافذ القارئ في تفعيل الدلالات، إنه يلامس الرواية من وجهة نظرٍ نصية بحتة تنبش في نسقية النّص وتمرّده على مبدعه، وكذا انبجاسه في شبكة غيره من النصوص (التّناص) الأخرى، لتتفعل دلالته أخيرًا من لدن المتلقي وفق أطر يسمح بها النص فقط وقد يباركها أيضًا.

والأمر لا يضيق للإشارة –ولو بصورة عابرة–إلى المصطلح اليوناني القديم في عودة تأثيلية لمصطلح الرواية، والذي تقابله كلمة **(Roman)** نسبة إلى النصوص المكتوبة بلغة الرومان والتي كانت بمثابة التاريخ الذي يُحكى في ذلك الزّمان. لتدخل بعدها ذاتية الراوي بمخياله في تغيير وقائع ذاك التّاريخ حيث: "ظَلّ الخيال مقترنًا بالرّواية حتى أخذت تتجه إلى الواقع ثم ظهرت الرّواية الحديثة"[1].

ولا بأس بالتنويه بالتعالق بين مصطلحيْ الرّواية والمذهب الرومانسي من حيث الجذر اليوناني (Roman)، وكذا من حيث الخيال الذي يمثل لغة مشتركة بين تيماتهما فـ"المذهب الرومانسي مأخوذ من هذا المعنى الخيالي الذي ظل مرتبطًا زمنًا طويلا بكلمة Roman"[2].

ولعل تطور المصطلح (Roman) مثّل نقلة نوعية جديدة على الصّعيد المصطلحي والمفهومي معًا في العصر الحديث، على أنه لا تغيب بعض تلاوين المفاهيم التقليدية السابقة بل هي حاضرة وبقوة في مفهوم الرّواية في العصر الحديث، خاصة فيما يتعلّق بالمنشأ الاجتماعي للرّواية إذ أنها تنطق بلسان بيئتها وتأخذ ريادة الخطاب فيها. بل

1– أحمد سيّد محمد، الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص158.

2– المرجع نفسه، ص ن.

ويربط بينها وبين الطبقة البورجوازية خيط من مسد في نظر العديد من الباحثين خاصة منهم (جورج لوكاتش) حين يحاور مقولة هيجل ((الرواية ملحمة بورجوازية)).

ومن هنا لا بأس باستحضار تصوّر الناقد **(فتحي سلامة)** في هذا الباب حين يعرض مقاربته للرواية من زاوية اجتماعية ثورية بحتة فيقول: "والرواية فكرة جامعة جامحة تحمل مضمونًا ثوريا اجتماعيا (...) تختلف من حيث الشكل، من حيث ترتيب الأحداث، من حيث التكوين المعماري، ولكنها أبدًا لا تختلف في كونها (حياة) شاملة"[1].

هما إذن أمران متلازمان في رؤية الباحث للرواية يتعلق أولهما بفكرة الاجتماعية وما ينبثق عنها من تيمات تمثل انعكاسا لكينونة الحدث المجتمعي وقاعدة من قواعد لاشعوره الجمعي، ثم فكرة البناء الثوري وهذا ما يكسر فكرة (الانعكاس الفوتوغرافي للإبداع–المحاكاة) ويغذّي فكرة التغيير والتمرّد على الجمود والسّكونية.

تلك رؤية مشروعة، بينما تتبدى فكرة أخرى تمثل طرحا نقديا لا يغطي المفهوم الدقيق لمصطلح الرواية، حين لا يستقرّ دال الرواية على مدلول واحد بل يختلط مع غيره من الأجناس السردية الأخرى التي تتشارك معه في صفات (السّرد، القص، والحكي).

وهذا ما تم تسجيله في طرح الباحث **(الصادق قسومة)** حين قال: "إن الرّواية نوع من القصة، والقصة لفظ جامع تنضوي تحته أجناس وضروب لا يحصيها عدّ"[2]، بل ويردف تساؤلًا يجعل فيه من الإلمام بمقومات الرواية مهمة شبه مستحيلة إذ يصرّح: "كيف السبيل إلى استخلاص مقومات الرّواية وهي نوع قصصي مورس طيلة قرون، وعرفته جلُّ الحضارات، وصنفت فيه أعمال لا يحصيها عد؟"[3].

1– فتحي سلامة، تطوّر الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط1، 1980، ص 05.

2– الصادق قسومة، الرواية –مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث–، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000، ص15.

3– الصادق قسومة، المرجع نفسه، ص 16.

هذا المأخذ نوّه إليه أيضًا الباحث **(محمد غنيمي هلال)** حين تحدث عن وحدة القصة قائلا أن: "القصة كالحكاية معقدة، متعددة الجوانب، ممتدة، حية المعالم، وقصد المؤلف فيها إلى حكاية الفشل أو النجاح أقلّ من قصده إلى عرض مناظر، وتحليل شخصيات، ترمي إلى هدف واحد، يتصل بحال الإنسان، في موقف خاص، وما يحيط به من بؤس، (...)، وبما مُنح من إرادة، ويتكشّف هذا كله، عن فكرة كبيرة، هي بيان موقف إنساني يكون فيه جهد الإنسان ذا معنى"[1].

وبالتالي يموضع الباحث (محمد غنيمي هلال) رؤيته للقصة ملبسًا إياها ثوب الرواية، وموكلا لها مهمتها في استنطاق كينونة المجتمع والتعبير عن جملة أحداثه وصراعاته الفكرية والطبقية وللتعبير عن الحياة والإنسان.

ولبعض المفكرين وجهة نظرٍ أخرى في مكاشفة مصطلح الرّواية لعلها تشابه في مضمونها حميمية (رولان بارت) في مقاربته لمصطلح الكتابة؛ إذ ينثني بعضهم في مداعبات صوفية مع هذا الدّال (الرّواية)، ويبسطون مدلولها سائرين على مسلك إستيطيقي جمالي، منهم **(شوقي بدر يوسف)** في كتابه (غواية الرّواية) –الذي عنوانه يحيل على متنه–يقول في أسطر: "إن الرواية تسمح بأن يدخل في كيانها جميع أنواع الجناس التعبيرية، كما أنها بإيقاعها وآليتها تستطيع أن تصنع المعجزات في تقاطعات وتداخلات مختلفة تصنع من خلالها الكثير والكثير في مجالها الرّحب المتسع، لذا كانت فتنة الرّواية وغوايتها مستمرّة إلى ما شاء الله"[2].

1– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، أكتوبر 1997، ص 514.

2– شوقي بدر يوسف، غواية الرواية –دراسات في الرواية العربية–، مؤسسة حورس الدولية، ط1، مصر، 2008، ص11.

ويتواصل مسار المقاربة عنده في المسار نفسه ولكن في موضع آخر حين يقول: "إن الميزة الرّئيسية للرواية هي طبيعتها الفنية في الاستئثار بالذّهن والإبهار الجمالي لنسقها الخاص، وصياغتها الخاصة التي تفتن العقل والقلب معا"[1].

وإذا صَدق هذا فمدلولية الرّواية قد فتحت بفعل هذه القراءة الجمالية نوافذ التأويل التي لا تركح على الدلالة الأوحد والتي قد تجنح للتعدد والتشظي، ويعاضد التوجه السابق طرح مدعّم لسابقه حين يعتبر أن الرّواية: "كجنس هجين بامتياز، مصنوع من مواد وأشكال وعوالم غير روائية، وتتغذى وتشخّص، وتشوش، أو تقتحم لغات وخطابات وأنماط تمثيلات أخرى، من هنا طبيعتها المفترسة، النهمة والمكثرة من الفضول"[2].

ومع تقدير جمالية هذا الطّرح إلا أنه يفتح باب التأويل ولا إمكانية الضبط والتدقيق، فهو لا يمارس التوضيح بقدر ما يفعّل الغموض، ولا يميط اللثام بقدر ما يخفي القسَمات، فتختفي مدلولية مصطلح الرّواية وراء حجاب لغتها الشارحة لكينونتها، أو ما تسمى بـ(ميتالغة).

والمتأمل في دائرة ضبابية مفهوم الرّواية دفع بالكثيرين إلى التّصريح جهارة بصعوبة –إن لم يقل استحالة– حصر مصطلح الرّواية في تصور جامع مانع، يأخذ في الاعتبار تمييزها عن مختلف فنون الأدب ويوضح تباينها عن السّرديات الأخرى، ويعترف بها كجنس جديد –ربيب المتغيرات الفكرية والاجتماعية وغيرها– ممتد الأطراف، ومتناهي الرّؤى وثابت التغيير، ويقابل هذا تقديم **(روجر آلن)** حين يقول: "إن بعض المحاولات التي تستهدف وضع تعريف أو توصيف للوراية قد تجد نفسها مجبرة على اللجوء إلى ما يشابه الحوار الذي نجده في الفن القصصي نفسه، شأن ما يذكره (إي إم فورستر): إذ يقول: "الرّواية كتله هائلة عديمة الشكل إلى حدٍّ بعيد... إنها، بكل وضوح تلك المنطقة

1– شوقي بدر يوسف، غواية الرواية –دراسات في الرواية العربية–، ص 09.

2– أحمد المديني، راهن الرواية الغربية –رؤى ومفاهيم–، دار أزمنة، ط1، الأردن، 2009، ص44.

الأكثر رطوبة ونداوة في الأدب، حيث ترويها آلاف الجداول، وتنحط أحيانًا لتصبح مستنقعًا آسنا"[1].

ولعل صفتيْ الزئبقية والمراوغة اللتان تميزت بهما الرّواية هما ما جعلتاها لسان عصر العولمة وما بعد الحداثة، حيث تلتقي مواثيقهم في نقاط مشتركة عديدة، وهذا ما أسهم في الإقرار بأن الرّواية أصبحت في هذا العصر المتعولم موضوع شك وتغيير أكثر منها موضوع بحث وتفسير.

ويقرّ الرأي في الأخير بأن مقاربة مصطلح الرّواية كموضوع اهتمام مُرتجى، إنما فيها من المتغيّرات مما لا يجعلها تستقرُّ على رؤية واحدة، إذ أن مدوّنة المقاربة تنبني على عديد المتغيرات كاختلاف المرجعيات الابستيمية لأسلحة المقاربة نفسها، أو لبنية الرّواية في حد ذاتها والتي تستعصي على الاكتمال في أنموذج قارّ. فالرّواية ككينونة تتعدّد باختلاف موضوعاتها لتتشظى إلى عديد الأنواع، وتمتد لتتعالق مع فنون سردية أخرى لها خصوصياتها الابستيمية. ومحاولة توطين مصطلح الرواية وأقلمته في بيئة مغايرة لها مهاد ابستيمي مخصوص ساهم في طلْسَمة هذا المصطلح، وصعوبة تصنيف تيماته ضمن حدود العلم أو الفن أو النوع...إلخ.

لكن الثابت لا المتحول أن هذه القراءة التي خصّت مصطلح الرّواية كانت بمثابة تسليط لبعض الإضاءات من أجل كشف عريّ هذا المصطلح، والذي سيظل وجوده اختلافيا يستنفر مسائلةً ومراجعة وحفرًا وتنقيبًا، لذلك لازمه المصطلح النقدي باستراتيجياته المنهجية والإجرائية قصد الكشف عن لا مقوله وحل لغزيته التي استعصت

1- روجر آلن، الرواية العربية -مقدمة تاريخية ونقدية-، تر: حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة،1997، ص17-18.

على النقاد فجعلتهم ينفضون أيديهم عن الإمساك بها وحصرها، فكان ذلك إيذانًا برسوّ مصطلح (الخطاب الرّوائي).

2- الخطاب الروائي:

لعل نقطة البدء في مراجعة مصطلح (الخطاب المرئي) تفرض عنوةً العودة إلى مصطلح (الخطاب)؛ ولا شك أن البحث سيتقصّى مدلولية هذا المصطلح -ولو بشيء من الإيجاز-تمهيدا للدخول إلى مفهمة (الخطاب الرّوائي)، زدْ على هذا أنه لا يكاد يخلو بحث من دون أن يؤطّره مصطلح (الخطاب) تنظيرا أو تطبيقًا مما بعث بالتوجهات النقدية بفعله إلى فضاءات واسعة.

ومن الجليّ أن مصطلح الخطاب ليس باليسير الذي يتبدّى تحت مجهر النقد بصورة واحدة؛ بل هو أقرب لأن يحمل عنوان السمك في البحر بما يحمله من تقلبات معرفية على الأرضية المفاهيمية للنقد، أما عن الجانب اللغوي للمصطلح نجد (ابن منظور) قد بسط معناه كالآتي: "وخَطَبَ المرأة يَخْطُبُها خَطْبًا وخِطبة بالكسر، والخِطابُ والمُخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خَاطَبَه بالكلام مخَاطبَةً وخِطابًا، وهما يتخاطبان. والخُطبة مصدر الخَطيب، وخَطَبَ الخَاطِب على المنبر، واخْتَطبَ، يخطُبُ خَطابَةً، واسم الكلام: الخُطبة"[1].

وانطلاقا من ذلك يحمل مصطلح الخطاب بداية حمولة لغوية تحوي معاني (الكلام، القول، والرسالة)، وتخطّ معالم العناصر الأساسية للاتصال والتي يمكن الاستنباط منها (المرسل، الرسالة، المرسل إليه، الشفرة...)، والملاحظ أن مطابقة مصطلح الخطاب للكلام يقود إلى المفهوم السوسيري الحديث الذي يبارك هذا التوجه، ليتوحّد -نسبيًا-

1- ابن منظور، لسان العرب، باب الخاء، مادة خَطَبَ، ص 1194.

المدلول اللغوي لمصطلح الخطاب في المفكرة اللغوية العربية والغربية على حد سواء في معاني الكلام، المقول، والرسالة.

ووفق أطر متباينة المسالك لا بد من الوقوف على بعض الرؤى الحديثة (خاصّة عند الغرب) التي قاربت مصطلح الخطاب والتي يمكن استهلالها بالنظرة الألسنية التي ترى في الخطاب كلّ مَقول تجاوز الجملة الواحدة كتابيًا أو لفظيًا.

حيث يعرّف (**إميل بنفنست Benveniste**) الخطاب بأنه "قول يفترض متكلّما ومخاطبًا، ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال، وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكل أنواعه ومستوياته ومدوّناته الخطية، ويشمل الخطاب الخطي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته، كالرّسائل والمذكّرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كل خطاب يتوجه به شخصٌ إلى شخصٍ آخر معبّرًا عن نفسه بضمير المتكلّم"[1].

نعم يشير (بنفنست) إلى جهاز اتصالي يتدعّم بوجود ذات فاعلة (مرسِل)، وأخرى مستقبلة لهذه الرّسالة بفعل (نظام سَنني) مشترك و(شفرة) متفق عليها، ومن الملاحظ أن هذه البنية الكلية لهذا الجهاز الاتصالي تلج عوالم (الحوارية) بين ذاتين (مرسِل/متلقي) والتي تندرج أساسا ضمن أجندة الخطاب الرّوائي.

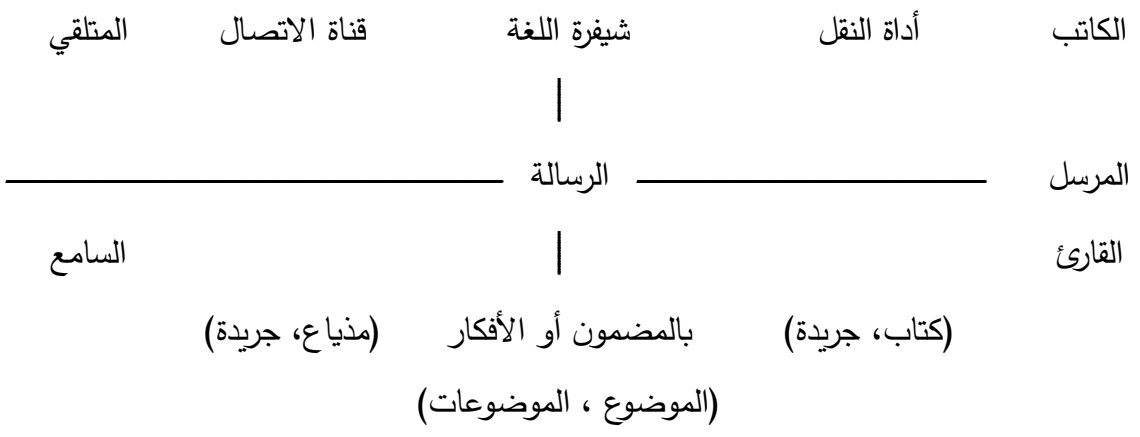
أمّا النّقَس الذي قارب به (**ميشال فوكو**) مصطلح (الخطاب) فقد كان بعيدًا عن التوجه الألسني ومقنّنًا أكثر نقديًا إذ يحدّد (فوكو) الخطاب بأنه: "شبكة معقّدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي يُنتَج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه"[2].

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص78.

2- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي-إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا-، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2002، ص155.

مما سبق يُلاحظ أن (ميشال فوكو) أقرّ بتماسّ مصطلحي "الخطاب" و"الهيمنة" فإنه وهو في ذلك يثير مسألة مفادها أن عملية إنتاج الخطاب وتوزيعه وتلقيه ليست من قبيل الصدف العمياء، إنما مخطّط ومدبر لها ضمن سياقات ثقافية، اجتماعية، وسياسية معينة، وهو إذ ينوّه بما سبق يدعو إلى الحفر في كوْلسة تلك السياقات المختلفة، والتي تستدعي آليات حفرية توازي آليات الهيمنة في حد ذاتها.

ومن المشروع الوقوف عند المخطّط الاتصالي لدى **(رومان جاكبسون)** كعتبة ذات أهمية مسيسة لما سيورد لاحقًا من مفاهيم تتصل بمصطلحات الخطاب الأدبي والخطاب الروائي، والذي رسم جاكبسون أضلاعه –المخطّط الاتصالي–كما يلي: [1]



والمتأمّل في مخطّط الاتصال هذا يلاحظ أن عنصرين من عناصر الاتصال (المرسل–المتلقي) لهما تمثيل مادي ويدخلان ضمن علاقة حوارية تسمح بتحقيق التواصل الإبلاغي ضمن وظائف اللغة السّت.

هذا الإفراز اللغوي العلمي المتكاثف عند (جاكبسون) بتوجهه الشكلاني وببحثه في مجال الشعرية اتسم بعقلانية مناحيه فسَنّ –انطلاقًا من الوظائف الشعرية للكلام–تصورًا للخطاب الأدبي يراه فيه "جهازًا خاصًّا من القيم طالما أنه محيط لساني مستقل بذاته،

1– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص55.

وهو ما أفضى إلى القول بأن الأثر الأدبي بنية لسانية تتحاور مع السياق المضموني تحاورًا خاصًّا"[1].

علاوةً على ذلك يضع النّاقد **(عبد السلام المسدّي)** ملمحًا فاصلا يفرّق فيه بين الخطاب الأدبي والخطاب العادي، حيث ينطلق الخطاب الأدبي –في منظوره–من ذاته (شعريته) ليعود إليها في استقلالية تامّة على خارجه ليكون مخدومًا لا خادمًا لغيره. وهذه الغاية هي مفصل التغيّر في نظرة النّقد للأدب وبداية ثورة المناهج النسقية على سابقتها– السياقية–، وما يدعم هذا الطرح مقول (عبد السّلام المسدّي): "إن ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء، ولا يبلغنا أمرًا خارجيًا، وإنما هو يبلّغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت، ومّا كفّ النص عن أن يقول شيئًا عن شيء إثباتًا أو نفيًا، فإنه غدا هو نفسه قائلًا ومقولا، وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة"[2].

وعلى هذا فقد أصبحت اللغة في الخطاب الأدبي غايةً في حدِّ ذاتها لا مجرّد مطيّة لنقل الدّلالات، كما أنها تنبني على قاعدة إدراكية خالية من العفوية التي يتّسم بها الخطاب العادي. ومن الدّال جدًّا أن يتوجّه الاهتمام إلى العناصر التي تميّز هذا الخطاب الأدبي عن غيره والتي تنحو منحى العلمية والتقنية وهو ما تبلور فيما بعد بمصطلح ((الأدبية)) –خاصّة عند الشكلانيين الرّوس–والتي ورد معناها على لسان (جاكبسون) فيما يلي: "إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته؛ أي تلك العناصر المحدّدة التي تجعل منه عملًا أدبيًا"[3].

1– عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، ص114.

2– عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص116.

3– صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط2، ص42.

وهكذا يتبيّن أن الأدبية مثّلت مَعينا خصبًا لدراسة الخطاب الأدبي ووصف بنياته وعناصره ونظم العلاقات المتحكّمة في جزئياته، وكذا لتحديد الخصائص والإجراءات المتحكّمة في عملية الخلق الأدبي وهي في ذلك كلّه توجّه عدساتها القرائية للخطاب الأدبي في استقلالية تامّة عن التفسيرات والشّروحات الدوغمائية الخارجة عن حدود (علم الأدب).

وقد كان لمصطلح ((الخطاب)) مُعطى حضوري بقوة في مجال علم السّرد أيضًا، وتدقّق ارتباطهما شيئًا فشيئًا لدرجة التّخصص فيما عُرف بـ(الخطاب الرّوائي) حيث "ارتبط مفهوم السّرد بمفهوم العمل الأدبي خاصّة الرّواية، وفي هذا الصّدد كان الشكلانيون الرّوس ينظرون إلى العمل الأدبي في مرحلة ما قبل البنائية على أنه تجمّع لوسائل فنية، ثم تطوّرت نظراتهم بعد ذلك فأصبح العمل الأدبي تنظيمًا لوسائل فنية وليس تجمعًا لها"[1].

ومما لا شكّ فيه أن اجتلاب مصطلح (الخطاب) من مهاده الابستيمي وربطه فيما تشكّل بمصطلح (الخطاب الرّوائي) قد أفرز تبِعات مشابهة لذلك التّطور المعرفي الذي عرفه مصطلح (الخطاب) بدءا بالجانب اللساني وانتقالًا إلى جانب النّقد وتحليل الخطاب.

وقد ألمح (**سعيد يقطين**) إلى ذلك حين قال: "رأينا الحديث عن الخطاب وتحليله يختلف باختلاف الإطار النظري المنطلق منه، ومن الجملة كأعلى وحدة لسانية، إلى الخطاب كوحدة جُمَلية كبرى قابلة للتوصيف اللساني، ومن جهة تحليل الخطاب رأينا آراء

1- عبد العزيز موافي، الخطاب ووجهة النظر مفهومان أساسيان في نظرية السرد، مؤتمر أدباء مصر*أسئلة السرد الجديد*، الدورة الثالثة والعشرون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطروح ،2008، ص315.

كثيرة وتصنيفات عديدة (...) ومع الباحثين في الخطاب السّردي من منطلق لساني عاينّا الظاهرة نفسها، ما دامت مشاكل التحليل الساني قد نقلت إلى الجانب السّردي"[1].

ولمناقشة هذا الكلام يمكن وضع عنصريْن على طرفي المعادلة؛ أوّلهما مصطلح (الخطاب) الذي سبق وأن تم التصريح بأنه مدار اهتمام واشتغال نقدي كبير من طرف الباحثين، ويتباين استعماله وتطبيقه من جهد فردي إلى آخر، والحال مشابه –تقريبًا– لمصطلح (الخطاب الرّوائي) إذا تم النظر إليه من تلك الزّاوية أيضا، فهو يبقى في الأول وفي الأخير نوعًا من أنواع الخطابات إذ هو "رسالة موجهة من المرسل إلى المتلقي، لها وظيفة وهدف تريد تحقيقه، فهذه الرسالة/الخطاب لا تصدر بشكل عشوائي وإن أظهر الخطاب نوعًا من العبث واللعب إلا أن الحقيقة غير ذلك"[2].

وعموما فالخيط الذي يربط كل هذه الأفكار يصوّر الخطاب الرّوائي بأنه الطريقة أو القالب الذي تُعرض فيه المادة الحكائية في الرّواية، والذي يختلف من راوٍ (مرسل) إلى آخر، بيد أن المشترك في صياغة الخطاب الرّوائي أنه يقوم على نظام قاعدي يؤسّسه؛ تمثّلت لبناته في: (الشخصيات، الحدث، الزّمان، الفضاء المكاني...) وغيرها.

ومن المسلّم بهّ أن الخطاب الرّوائي إنما هو في الأساس نسيج لغوي يبحث –كما قيل سابقا–في تنظيم المادّة الحكائية والكشف عن علائقيات بنياتها المكوّنة فــ" هو قبل كلّ شيء خطاب لغوي، فاللغة أداة الرّواية، والرّواية ظاهرة لغوية قبل أي اعتبار آخر (كما يرى باختين) ويتجلّى هذا أساسًا في تعدديتها اللغوية"[3].

1– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2010، ص09.

2– أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية –روايات حيدر حيدر نموذجا–، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص 281.

3– المرجع نفسه، ص ن.

وفي رؤية أخرى مفادها أن الخطاب الرّوائي يشكل مزيجًا من الأشكال التعبيرية الأخرى كالشعر والقصة والتصوير، والدين، والعلوم... يصبح بذلك الخطاب الروائي متعدد الأصوات والخطابات، وهو بتعبير **(عبد الحكيم الكردي)**: "خطاب هجين يجمع في إهابه كل الخطابات الأدبية وغير الأدبية، وكل خطاب من هذه الخطابات يحتفظ داخل الرواية باستقلاله الخاص، ويصبح له صوته الخاص ولغته الخاصة وتقنياته الخاصة، (...) يقول باختين: "وجميع الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل إليها لغاتها الخاصة"[1].

وعلى ما في هذه الفكرة من زئبقية إلا أن مضمونها يجعل من الرواية فضاءً رحبًا، مادته الوجود، هذا الأخير لا يستطيع الخطاب الأدبي أن يسعه دون أن يتعاضد مع بقية المعارف الأخرى كالفلسفة والعلوم ومعارف الدين، والنكت، والتصوير والشعر... وغيرها.

هذا وينبغي الأخذ في الاعتبار بأن الخطاب الروائي ليس أحادي المُعطى؛ إذ تلتقي منعطفاته ضمن بنى متداخلة كـ (لغة الراوي، حوار الشخصيات، مستويات الحكي... وغيرها)، كما أنه يمد الجسور مع معطيات اجتماعية ونفسية وسياسية مختلفة، بصورة تتشظى فيها الأصوات الحوارية ضمن بنية هيكلية واحدة، ويعزّز هذا التصور ما جاء على لسان (أسماء أحمد معيكل) حين كاشفت مفهوم الخطاب الروائي على أنه "نتاج اجتماعي يحكم المرسل والمتلقي ويحكم الرسالة بينهما. والخطاب الروائي له فنية خاصة تحكمه أيضا، وهو نص لغوي يتألف من مجموعة من الرموز اللغوية صيغت بطريقة معينة لتتناسب مع الرسالة المراد نقلها من المرسِل إلى المتلقي بهدف التأثير فيه"[2].

مسألة أخرى تكتّلت مع جملة ما سبق تمثّلت في تفريق الناقد **(سعيد يقطين)** بين مصطلحي (القصة) و(الخطاب) من زاوية نظر **(تزفيطان تودوروف)** في مقالته (مقولات

1- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، مارس 2005، ص106.

2- أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، ص282.

الحكي) –الذي بدوره يتبنى تمييز (توماشفسكي) بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي–، وقد بسط ذلك في مقوله: " يُنظر للقصة على أنها مجموع الأحداث المرتبطة بعضها ببعض، والمتعلقة بشخصيات تتفاعل فيما بينها تظهر ما يفترض أنها وقعت، والخطاب ما يظهر من خلال وجود راوٍ يروي القصة وقارئ يتلقاها، فهو المظهر اللغوي للحكي. وفي هذا المستوى لا تُعطى الأهمية للأحداث بل للصفة التي تُعرض بها"[1].

جوهر الأمر أن (سعيد يقطين) قد فرّق بين القصة كمحتوى حكائي، وبين الخطاب كطريقة لتقديم وعرض لهذا المحتوى، وقد آلت الأسبقية والتقديم إلى الخطاب باعتباره مكمن التعدّد والاختلاف بخلاف القصة (المادة الحكائية) أحادية الشكل.

ولعل تقصي لمصطلح (الخطاب الروائي) ضمن بعض تصورات المدوّنة النقدية إنما يكشف جماليته وقدرته الهائلة على الامتداد خارج حدود أضلاعه، كيف لا ونواته الرواية التي تُعدّ أكثر أجناس الأدب مقدرة على تقديم الحياة والوجود، وهو إذ يؤطّرها بناءً وتحليلا إنما يفعّل لعبة التقويض والبناء، ليزيح الستار عن بنياتها ويفضح عريّ رؤاها للعالم، فقد استطاعت الرواية –خاصة في عصرنا الحديث– أن تسع الحياة وتنطق على لسان الوجود، وتحفر عميقا في البنيات التحتية والفوقية وكذا الأنساق المغلقة، فأصبحت بمثابة المعادل الموضوعي للواقع؛ وكسرت حواجز الزمكان والفردية منادية بالتعددية الحوارية وممارسة ضباب الإمكانية والانفتاح.

ومما لا شك فيه أن بنيات الخطاب الروائي متعددة كالشخصيات والحدث، والزمان والمكان وغيرها وكل عنصرٍ منها يستبيح سيلا من الحبر لإيفائه، وإن كان يمكن تسليط بعض الأضواء على مناحٍ من هذا المصطلح، فلا يمكن أن تغفل دراسة في نقد الرواية

1– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص17.

دون أن توظفه، وكذا لتجنّب ما يمكن أن يلتبس معه من مصطلحات متقاربة ومتواشجة في المجال ذاته.

وكما سبق أن تم التنويه بأن الحقل الاصطلاحي السّردي مترامي الأطراف، واسع الأرضية المفاهيمية، له مساحاته الشاسعة في النقد الغربي، والأرضية العميقة المتزعزعة (بفعل الترجمة والانتقال المفاهيمي) في النقد العربي، حتى أصبح يشكل قلقًا نقديا يراودُ نصا لا يكف عن الزّوغان، إلا أن ذلك لا يمنع البحث بقدر ما يدفع للحفر والمساءلة؛ ومن المصطلحات الكبرى في الحقل السردي يمكن الوقوف آنيا على مصطلح (السرد).

3- السرد:

لغة: حين الارتداد بمصطلح السّرد إلى أصوله اللغوية نقرأ عنه في لسان العرب لابن منظور: "سَرَدَ: السَّرْد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متّسقًا بعضه في إثر بعض متتابعا، سَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعه"[1].

وبناءً على ترجيعات المصطلح اللغوية يتبدّى السّرد بمعنى التتابع والاتساق، ويغذي هذا الطرح مقول (رولان بارت) بأن "السرد عبر بنيته ذاتها، يؤسس التباسا بين التتالي وبين الاستتباع، بين الزمن وبين المنطق"[2]. وهذا التتالي والتتابع ليس آليا في عرف بارت وسيتم التطرق إلى مدلوليته لاحقًا.

وفي المقابل المعجمي الغربي لفظة (Narrer) في معجم (لاروس) والتي ترجمت لألفاظ عدة منها (القص/الحكي...) بمعنى (رواية/سرد...).

1- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، باب السين، مادة سَرَدَ.

2- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، ط1، بيروت-باريس، 1988، ص113.

ويملي الجانب الاصطلاحي على لفظة (السرد) معان أخرى كأن يجعلها مرادفةً للخطاب وهذا ما آثره **(سعيد علوش)** حين عرّف السرد في معجمه قائلا: "السّرد: خطاب مغلق، حيث يدخل زمن الدال في تعارض مع الوصف"[1].

وعلى المنوال نفسه يرادف **(لطيف زيتوني)** بين مصطلحي (السرد) و(القص) حين يعرّف السرد (Narration) فيقول: "السرد أو القص هو فعل يقوم به الرّاوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السّرد، على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"[2].

وبعد هذا التعريف المكثّف يُسجّل عليه مأخذ واضح إذ يجمع (لطيف زيتوني) بين ثلاثة مصطلحات قائمة بذاتها هي (السرد، القص، الخطاب)، فيرادف بين المصطلحين الأولين ويجعل الأخير –أي الخطاب–ثمرة إنتاج لكليهما، وهذا ما يزيد الأمر ملابسة ويمنع رسم حدود واضحة بين تلك المصطلحات فهي وإن اشتركت في الحقل الدلالي الجامع إلا أن بينها خيوطًا –ولو رفيعة–تفصمها عن بعض (فالتوجه البنيوي مثلا يرى أن السرد يحتوي على جزئين هما القصة والخطاب).

وفي اتجاه آخر رفع راية ارتباط مفهوم (السرد) بـ(الحكي) ينجلي مصطلح السّرد على أنه "الطريقة التي يتم الحكي بها"[3].

1– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 110.

2– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 105.

3– محمود الضبع، السردي في الشعر/الشعري في السرد، مؤتمر أدباء مصر*أسئلة السرد الجديد*، الدورة الثالثة والعشرون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطروح ،2008، ص 330.

وبترجيعات **(جيرالد برنس)** يجذّر مصطلح (السّرد) Narrative إلى "المصطلح اللاتيني (Gnarus)، كما أنه يمثل نوعًا معينا من المعرفة، فهو لا يعكس مرآويا ما يحدث، إنه يكتشف ويخترع ما يمكن أن يحدث، وهو لا يحكي مجرد تغيرات في الحالة، إنه يشكّلها ويفسّرها كأجزاء ذات دلالة لدال كليّ، وعلى هذا فالسرد يمكن أن يلقي الضوء على قدر فردي أو مصير جماعي"[1].

وهكذا شرّح (جيرالد برنس) مصطلح السرد ضمن دلالات الفعل الإنتاجي والإنتاج النهائي لعملية الحكي في الوقت نفسه، والتي يُشترط فيها ألا تكون فوتوغرافية من حيث تصوير متغيّرات الفرد أو الجماعة. وفكرة كسر آلية وجمود الحكي والدعوة إلى التشكيل نوّه إليها (رولان بارت) أيضا حيث قال: "لا تكمن وظيفة السّرد في أن (تمثّل)، بل أن تشكّل مشهدًا يظل إزاءنا لغزيا، دون أن يكون من طبيعة محاكاتية، إن (واقع) تتالية ليس في التتابع (الطبيعي) للأعمال التي تتكون منها، بل في المنطق الذي يفرض ذاته على امتداد التتالية، مخاطرًا به، ومكتفيا بنتاج هذا الوجود"[2].

وعليه يأخذ السّرد من المنظور البارتي دلالة التشكيل وكسر أفق المحاكاة الآلية، فالكاتب (المرسِل) في نظره يمثل القارئ الأول للوجود وهو يضطلع بوظيفة إعادة تشكيله للمتلقي وفق سرد (لغزيّ باصطلاحه) وتحت بنود ما أسماه بمنطق السرد. ومن المنظور نفسه ينطلق **(عبد الرحيم الكردي)** في إضاءة المصطلح إذ يكتب عن السرد "بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية"[3].

1- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 148.

2- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص 147.

3- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص14.

بقيت الإشارة إلى أن (جيرار جنيت) قد استخدم مصطلح (السرد) بمعنى العَرض اللغوي للأحداث ضمن العمل السردي، حيث يورد مقوله الباحث (أيمن بكر): "على ذلك يمكننا التمييز بين السرد بالمعنى العام الذي يدل على مجمل التقنيات التي تشكل مجتمعة النص السردي، والسّرد بالمعنى الخاص كما يستخدمه جينيت؛ وبناءً على هذه التفرقة يسعى جينيت لتحديد مفهوم السرد بمعناه العام من خلال علاقة السرد بمعناه الخاص بمكونات العمل السردي الأخرى"[1].

أما عن بوصلة **(سعيد يقطين)** فقد استقر مصطلح السّرد لديها عند مدلول يتدثّر بشساعة زئبقية فهو: "فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وُجد وحيثما كان"[2].

فالسرد من منظور (يقطين) متورّط وجوبًا في جميع الخطابات اللسانية وغير اللسانية فهو حاضر في جميع الأنظمة والخطابات. وفي مستوى مماثل يحدد (جيرار جينيت) البوْن بين السرد والرواية وكذا مساحة التداخل بينهما، ليصل في النهاية إلى لا إمكانية تأطير السّرد ضمن حدود واضحة فيكتب قائلا: "هناك صيغ مثل السّرد، وهناك أجناس مثل الرّواية، وعلاقة الأجناس بالصيغ علاقة معقدة (...) فالأجناس قد تخترق الصيغ، ولكننا نعلم أن الرّواية لست سردًا فقط وبالتالي لا يوجد صنف واحد للسرد، بل لا يوجد حتى صنف للسرد، وعلمنا في هذا المجال يتوقف هنا ولربما كان نصيبا يفوق المطلوب"[3].

1- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص36-37.

2- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص19.

3- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة*آفاق عربية*، العراق، ص80.

ملاك الأمر والغاية التي يجري إليها، أن الناظر في الرؤى السابقة التي قاربت مصطلح السرد إنما يدرك بعين ناقدة أن المصطلح يعاني أزمة ترجمية وأخرى مفهومية جعلته يعجز على النضوج في دلالة واحدة، فهو مرة يتبدى كفعل إنتاجي ومرة كمنتَج وأخرى كبنية، ولعل مردّ هشاشة أرضيته الدلالية –أقصد مصطلح السرد– إلى كون حركة انتقاله رهنت مدلوليته بمصطلحات أخرى قريبة منه في حقل الدراسة السردية كـ مصطلحات (القص، الحكي، الخطاب، العرض...)، وكذا لاختلاف الباحثين في اختيار المصطلح الأجنبي للترجمة عنه فمنهم من اختار مصطلح (Narrer) كمقابل لمصطلح السرد، ومنهم من وقع اختياره على المصطلح الأجنبي (Narration).

وعموما فمصطلح (السرد) تجثو في زواياه معاني إعادة تشكيل الأحداث عن طريق اللغة، وتحويل التجربة الإنسانية إلى بنى سردية عن طريق نسج بنى عناصر السرد ضمن بوتقة العمل السردي.

4- السردية:

وإذا نم الانتقال للحديث عن مصطلح (السردية) أو (علم السرد) فإنه يتم تسجيل الملحوظة نفسها التي صبغت مبدأ التعامل مع (مصطلح السرد)، إذ أنّ المسار الترجمي التأسيسي لهذا المصطلح يرتد ويعود ضمن جدلية الثابت والمتحول أيضا. ولعل توجّه البحث في ماهيته سيكون من خلال استعراض بعض الرؤى التي حاولت نحت هويته الاختلافية. والناظر بداية إلى المصطلح الأجنبي Narratologie (بالفرنسية)، أو Narratology (بالإنجليزية)، يلاحظ أن المصطلح يتكون من مقطعين:

Narrate+logy

فأما الشق الأول والذي يعني (سرد)، فقد سبق وتم طرح مكاشفات لماهيته، أما الشق الثاني (Logy) يعني العلم وقد عشّش هذا المصطلح الأجنبي (logy) في الفكر

اليوناني بمعنى القانون، والعقل، والمنطق، والعلم تحت مظلة مصطلح اللوغوس (legos) الذي له سمات ثلاث:

" 1-مبدأ الشيء أو طبيعته أو علامته المائزة، أو مكوناته الخاصة به وحده، وهو أيضا

2-ما نفهمه من الشيء على أنه الشيء نفسه بما هو هو. واللوغوس أيضا

3-الوصف اللفظي الصحيح للشيء أو الحد التعريفي له"[1].

ويتضح من خلال هذه السّمات بأن مصطلح (اللوغوس) يتأتى بمعنى الحد المائز الذي يستوفي فهم الكينونة ويفصلها عن غيرها بتبيان خصائصها ومكوناتها والقواعد التي تحكمها؛ وهذه بالذات شروط العلم، وبجمع المصطلحين يُستحصد مصطلح (علم السرد)؛ ومما لا شك فيه أن مفاصله قد تبلورت بفعل النبرة الألسنية ثم الإرث الشكلاني (بتأسيسه لعلم الأدب (الأدبية)) حتى قيل بأن علم السرد هو ربيب الفكر البنيوي، ويرسم (جيرالد برنس) خطّه المفهمي للسردية ضمن تصورات مفادها أن علم السّرد Narratology :أو" نظرية السرد المستوحاة من البنيوية، وعلم السّرد يدرس طبيعة وشكل ووظيفة السرد، كما يحاول أن يحدد القدرة السردية، وبصفة خاصة فإنه يقوم بتحديد السمة المشتركة بين كل أشكال السرد (على مستوى القصة والتسريد والعلاقة بينهما)، وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم البعض، ويشرح السبب في القدرة على إنتاجهم وفهمهم، والمصطلح سكّه تودوروف"[2].

وحين التطرق لهذا التصور الأول يتضح أن (جيرالد برنس) يسترفد تصوره من (تودوروف) والذي يعده الباحث أول من استخدم هذا المصطلح، كما يشير إلى ماهية

1- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 221.

2- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 157.

علم السرد بكونه نظرية في دراسة بنية السرد وخصائصه الإنتاجية ووظائفه، وسمة نظمه التي تحدد صفات الائتلاف والاختلاف بين مختلف أشكال السرد الأخرى.

ويضيف الباحث تصوّرًا آخر لعلم السرد متوسلا في ذلك رؤية (جيرار جينيت) له فيقول عنه بأنه: "دراسة السرد كصيغة لعرض وقائع ومواقف متتابعة زمنيا (جينيت)، وفي هذا المعنى الضيق فإن علم السرد يتجاهل مستوى القصة في حد ذاتها، ويركز على العلاقة المحتملة بين القصة والنص السردي، والسردية والنص السردي، والقصة والتسريد، وخاصة حين يعرض لبحث الزمن والمزاج والصوت"[1].

ويمكن الاستنتاج من الفقرة السابقة أن **(جيرار جينيت)** نزّاعٌ في تصوّره للسردية إلى البحث في الجانب التقني للسرد، وكيفية إنتاج النص وفهم البنيات الداخلية المكونة له، ونظم العلائقيات مع السرود الأخرى، وكذا البحث في قضايا الزمن والصوت والصيغة.

وقد أشار (لطيف زيتوني) في معرض مكاشفته لمصطلح السردية Narratology بأن تيارين قد تنازعا البحث فيها وإن اختلفا في الأداة (المنهج) إلا أنهما توحّدا في المقصد (موضوع الدراسة) هما: الشعرية السردية والسيمياء السردية حيث "يختلف هذان التياران في المنهج والموضوع والمقاييس والمصطلحات، فمن جهة أولى هناك جينيت Genette الذي يحصر همه في القصة والخصوصية القصصية، ومن جهة أخرى هناك غريماس Greimas الذي يحصر همه في تشكيل مضمون الحكايةّ؛ الأول يهتم بالنص الذي يروي، والآخر يهتم بما يرويه النص وتشكيلاته العميقة"[2].

ولعل توجه **(سعيد علوش)** في معرضه عن الحديث عن السردية/علم السرد يفضي إلى ضبابية مفهومية إذ هو يفرق بينهما بصورةٍ جلية حين يحدد مصطلح السردية بأنه:

"1-الطريقة التي تُروى بها القصة والخرافة فعليا.

1- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 157.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 108.

2-من مشتقات الأدبية وفرع عنها، وتبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية عن (الشكل الأجوف) الذي تندرج فيه كل النصوص.

3-والسردية نمط خطابي متميز "[1].

ثم تلاها بعد ذلك بتحديد مفهوم علم السرد على أنه:

"1-هو علم القصة (عند تودوروف).

2-دراسة السرد، والبنيات السردية.

3-تقنيات خطابية في الرواية"[2].

ويتضح من خلال الطرح الذي قدّمه (سعيد علوش) أنه يموضع المصطلحات ضمن منعطفات متباينة رغم أنه يجري استعمالها للدلالة على تصوّر واحد، بل وحين يقرّ بأن السّردية هي الطريقة التي تُروى بها القصة والخرافة إنما يشكل ضبابية مفهومية بين (مصطلحي السردية، السرد).

هذا وتعلن السردية حضورها القسري في فضاءات الخطاب الفسيحة ذلك أنها تنبني على عنصر القص -كمصطلح بؤري-الحاضر حتى خارج أشكال السّرد، ويشير إلى ذلك صاحبا (دليل الناقد الأدبي) في أسطر: "لا يتوقف علم السّرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدّى ذلك إلى أنواعٍ أخرى تتضمّن السرد بأشكال مختلفة، مثل: الأعمال الفنية من لوحات، وأفلام سينمائية، وإيماءات وصورٍ متحركة، وكذلك الإعلانات أو الدعايات وغير ذلك. ففي كل هذه ثمة قصص تُحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة"[3].

1- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 111.

2- المرجع نفسه، ص 111.

3- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 174.

وإذا تم تجاوز كل هذه الإشكالات آل المآل إلى أن مصطلح السّردية أو علم السّرد يُعدُّ ربيب الفكر الألسني والبنيوي، ويسعى إلى تحقيق شرط علمية النصوص (علم الأدب) بعيدًا عن التهويمات الفلسفية والتفسيرات الدوغمائية الخارجة عن حدوده، وهو إذ غايته تلك خطاب متغيّر سمته المراجعة ولا ريب إذ "ينشأ الخطاب حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه"[1]، ويستمرّ تطوره بتعاقب مركزيات المساءَلة عليه، ولعل هذا ما أفضى إلى ظهورِ العديد من اتجاهات السّرد والتصورات المختلفة حوله حتى أصبح هناك ما يُعرف بتاريخ نظريات السّرد.

5- النظريــة:

تظهر المفهمة اللغوية لمصطلح "نظرية" وفق عطاءات (لسان العرب) لابن المنظور في مادّة **نَظَرَ** على النحو التالي: "وإذا قلتُ نَظَرتُ إليه لم يكن إلا بالعين، وإذا قلتُ نَظَرتُ في الأمر: احتمل أن يكون تفكُّرًا فيه وتدبّرًا بالقلب، والنَّظَرُ: الفِكر في الشيء تقدّره وتقيسه منكَ، والنَّظَرُ يقع على الأجسام والمعاني، فما كان بالأبصار فهو للأجسام، وما كان للبصائر كان للمعاني"[2].

وبالتحاور مع هذا المفهوم يُسجّل مدلول المصطلح "نَظَرَ" في الادراك العيني للمادة، من جهة وكذا الادراك العقلي للمحتوى من جهة ثانية، ولعل هذا المفهوم يتصل بما ورد عند (لالاند) من حيث الخاصية العقلية الادراكية التي يتسم بها مصطلح النظرية حيث

1- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 1990، ص10.

2- ابن منظور، لسان العرب، باب النون، مادة نَظَرَ.

يكتب (لالاند) عن النظرية (Théorie) قائلًا هي: "إنشاء تنظيري للعقل يربط النتائج بالمبادئ"[1].

وفيما يشبه تراسل الأفكار يتبنى الفكر اليوناني القديم كلمة (Théory) كمشتق جذرُه المصطلح(theatre) اليوناني، والذي معناه "المشاهد والمراقب من (thearw)، بمعنى يشاهد منظرًا كما في كلمة (مسرح): فالكلمة الإغريقية (theoria) تعني مشهدًا أو منظرا، ثم اتسع المعنى الحرفي مجازيًا إلى التأمل أو التفكر النظري"[2].

حيث يُلاحظ بجلاء أن مصطلح النظرية ينزع إلى مستويين الأول منهما النظر السطحي (العينيّ) بالعين المجردة، لينحو إلى المستوى الثاني الأكثر تعقيدا والذي يحوي التأمل والتدبر الفكري.

وقد توصل (سعيد علوش) إلى أن النظرية "تقوم على مجموعة من العناصر التي تشكل بؤرتها فـ"الافتراض والانسجام والتقصي، مفاهيم أساسية تحدد بعد النظرية، ويفترض في كل (نظرية) ضرورة اعتبارها لموضوع المعرفة"[3].

ومن ثم تنجلي النظرية كتوليف عقلي قوامه الفرضية والتجربة وصولا إلى بلورة النظرية، ويرهن **(مراد وهبة)** مدلولية مصطلح (النظرية) بجعله مقابلا لمصطلح (النّسق) حيث يقول: "النظرية مرادفة للفظة (نسق) أي أنها تُطلق على مجموع المسلمات والمبرهنات ولا تُقال على قضية واحدة من قضايا النسق (...)، فهي فرض علمي يمثل

1- اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، المجلد الأول A-G، ط2، 2001، ص1454.

2- طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة -معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2010، ص 691-692.

3- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 219.

الحالة الرّاهنة للعلم، ويشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في حقبة معينة من الزمان"[1].

والشيء المركزي في هذا التعريف هو فكرة تبدّي النظرية كشبكة من الأفكار النسقية التي تبحث في الظواهر المختلفة للعلوم، وما يعزّز هذا الطرح مكاشفة أخرى لهذا المصطلح والتي مفادها أن النظرية عبارة عن "مخطّط أو نسق من الأفكار أو الأحكام التي تُراعى كتوضيح أو تفسير لمجموعة من الوقائع أو الظواهر، أي هي فرضية تؤكدها أو ترسخها الملاحظة أو التجريب، وتُقترح أو تُقبل كتفسير لوقائع معروفة، وبيان لما يُعتبر قوانين عامة، أو مبادئ، أو أسباب شيء ما معروف أو ملاحظ"[2].

والحق أن هذا التعريف قد حمل في جعبته ما يجعل القارئ يقتدي بهدْيِه في تلمّس مصطلح النظرية بما هي نسق يفسّر الوقائع نواظمه: الملاحظة + الفرضية + التجريب.

ولما كانت الرواية ألصق الأشكال الإبداعية في العصر الحديث بالمجتمع، تلوّنت بمتغيّراته وواكبت مستجدّاته فأصبحت حربائية الرسم، تغيّر جلدها ومنظورها كلما حاولت تقصي بنيات مجتمعها السياسية والاقتصادية والسوسيوثقافية، ولا يمكن المضي طويلا في صحبة هذا الطرح دون أن تشرع الأسئلة الحارقة في إعلان نفسها حول ماهية نظرية الرواية؟

6- نظرية الرواية:

مما لا شك فيه أن ملازمة النقد للإبداع هي ملازمة الظل؛ إذ ينخرط الميثاق النقدي بجسارة في زوايا الابداع، وينفذ منها إلى ما وراءه متوسلا اختراقه والبت فيه، يكتب **(صلاح فضل)** في سطور فاتحة كتابه (عين النقد): "وعندما ترسم عين النقد مشهد

1- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، باب النون، دار قباء الحديثة، ط5، القاهرة، 2007، ص648.

2- طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ وميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة –معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ص 692.

الكتابة الإبداعية فإنها لا تستحيل إلى آلة جامدة ولا تقدّم صورا مكرورة، فمهما كانت مشروطة بموقعها ومنظورها واتساع حدقتها ومدى الضوء المتوفر لها، مهما كانت محكومة بالمنهج فإن عليها أن تتحرك في مسافة واسعة ومتعددة المستويات، تمتلك قدرتها على الاختيار والتركيز، وهو في حد ذاته حكم قيمة مضمر وحكم واقع مطروح"[1].

واستحصدت الدراسة النقدية للرواية منظورات متعددة اختمرت تحت وسم (نظرية الرواية) فما لبثت أن تبدّت الرواية مقمّطة في ردائها –نظرية الرواية–نقدا وتحقيبا وتأسيسا، وتوزع مجال نظرية الرواية على اتجاهين؛ أولهما البحث في النص الروائي باعتبار أنه يحوي في ذاته على بذرة النظرية التي تحكم إنتاجه وتضبط أنساقه المكونة له، أما الاتجاه الثاني فينكب على دراسة النقد الروائي ذي التوجه التنظيري التأسيسي خاصة.

وتجدر الإشارة إلى أن الدراسات النقدية التي قاربت الرواية قد شكلت تراكما معرفيا أسس ما يمكن أن يُطلق عليه بتاريخ الرواية الذي "يطرح أكثر من سؤال على الرواية من حيث مفهومها وتكوينها، والمواد التي تشتغل والتي تُعنى أساسا بها، وكل ما يدخل في ترتيب بيتها الكبير، بغرفه الداخلية (...) إلى جانب تيماتها وموضوعاتها العديدة"[2].

ويُستشف من هذا القول أن تاريخ الرواية يبحث في أفقها ويسائل رؤاها، ويحقق في الارتباط العضوي بين مقولاتها، والارتباط العلائقي بينها وبين أنواع السرد المختلفة، ولعل العلاقة بين نظريات الرواية والمهادات الإبستيمية التي نحتت نواميسها –يُقصد نظرية الرواية– محكمة الصلة، إذ "أن البحث في نظرية الرواية له صلة وثيقة بالفلسفة أو الفلسفات المنتجة لها جماليا، والتي تقرأ الدلالة أو الدلالات المتعددة للرواية وممارستها،

1– صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص09.

2– أحمد المديني، راهن الرواية الغربية –رؤى ومفاهيم–، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص15.

وبقدر ما تنزع الفلسفة إلى تأويل مختلف الظواهر الاجتماعية، كي تمدّ الرواية بتأويلاتها المختلفة، وتخطّ لها مستوى نظريا بناءً على الممارسة الروائية وعلاقاتها الداخلية التي تُبنى عليها"[1].

وعليه تنجلي العلاقة بين نظريات الرواية والفلسفة ضمن هاجس محايث وسياقي في الآن ذاته؛ إذ أن مواطن الاشتغال الفلسفي تفعّل التأويل من جهة وتبحث في التأسيس التنظيري للرواية من جهة ثانية.

وفي ضوء الفكرة التي ترى أن الرواية ممارسة فلسفية يدلي **(عمر كوش)** دلوه قائلا: "إن القول النظري للرواية يؤوّلها ممارسة ودلالات فكرية وتاريخية واجتماعية. وحين تغدو الرواية ممارسة فلسفية، تختفي الحدود الفاصلة ما بين الفلسفة وبين الرواية والتاريخ، لتجسّد الرواية سؤال الانسان عن مصيره في العصر الحديث"[2].

إن النبرة الفلسفية التي طغت على التصور النظري للرواية لم تجعل من الرواية لسان مجتمعها وعصرها فحسب، إنما تستقصي الأبعد وتستجلي الأخفى؛ فتشيّد سؤال الفلسفة بمنطقه الثلاثي (الوجود، الإنسان، التاريخ) وهو ما يثبت أحقية الزعم الذي نادى به الباحث (عمر كوش) في كون الرواية ممارسة فلسفية دائرتها أوسع من أن تُحتوى.

وباختزال كل ما سبق ينتهي القول إلى أن نظرية الرواية عُدّت مصطلحا بؤريا مدلوله: "نسق الآراء التي صيغت بصدد النوع الروائي"[3]، وهو مصطلح نزّاع للبحث في قضايا النص الروائي ومساءلة مفاعيله المفهومية والتباساته الدلالية، ويرصد مساءلة

1- عمر كوش، الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان، ط1، 2003، ص 87.

2- عمر كوش، المرجع نفسه، ص ن.

3- بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2001، ص 07.

الباحثين له نقدًا وتنظيرًا، كما يتسّع ليشمل عطاءات الفلسفة وعلم الجمال، وعلم الاجتماع.. في جبّة النص الرّوائي.

ولعل من جادة الصواب الإشارة إلى أنه لا توجد نظرية واحدة للرواية، بل تتشظى إلى نظريات متعددة تختلف باختلاف رؤى المقاربة من جهة وباختلاف النصوص الروائية من جهة ثانية، وهي إن كانت –نظريات الرواية– مسكونة بالتعددية إلا أنها تتألف ضمن تيارين اثنين؛ تيار يبحث في سوسيولوجا الرواية وتيار ثانٍ يركز على أدبية الرواية من خلال البحث في تقنياتها وأساليبها، ومما يشكل الإطار المريح للدراسة العودة أركيولوجيا للبحث في نظرية الرواية من حيث الأصل والنشأة، وكذا من حيث دراسة بويطيقتها للوقوف على ماهيتها وتطورها.

أ–نظريات الأصل والنشأة:

إن الحديث عن الطفولات الأولى لنظريات الرواية مهمة جدّ صعبة؛ إذ يشكّل إطارا مريحا لسيْل من الحبر ويبني شبكة أفخاخ تسهم في عرقلة الإلمام بكلّ ما خُطّ في هذا الباب، غير أنه يمكن الحديث بشكل أكثر إيجازا بغية المرور على بعض محطّات الكتابة النظرية للرواية عبر مراحل تاريخية مختلفة، والتي نظّرت للرواية بإرجاع أصولها إلى جبّة الموروث التقليدي إذْ كان بينهما –حسب رؤيتها–خيط من مسد شكّل فيه الموروث السردي أصل نشأة النوع الروائي، والذي وضع قواعد وأثّث معالم بيت الرواية فيما بعد.

ولعلّ ترجيعات الموضوع تستدعي العودة إلى التأصيلات الغربية في هذا المقام وبالتحديد إلى كتاب (فن الشعر) لأرسطو، ورغم عنوانه الذي يحيل على الشعر كفن قديم حديث إلا أنه يعدّ إضاءة فكرية ومعرفية يُغري منها قبَس في هذا الموضوع؛ والذي ألمح إليه **(بيير شارتيه)** في كتابه ((مدخل إلى نظريات الرواية)) حين قال: "أرسطو يذكر حقا، في بداية دراسته الديثرامبوس* الذي يمثّل صنف السردي الخالص لكنّه لا يطوّر

هذه الفكرة ولا يعود في نظامه إلى هذا المثال، في حين تظهر الملحمة في موقع ممتاز"[1].

وينبغي الأخذ في الحسبان أن أرسطو كان أكثر ابتعادا عن الرواية بمفهومها الحديث، بل وأميَل إلى تهميشها وإيلاء الأهمية القصوى للشعر على غيره من الأجناس الأخرى، إلا أن حدّة التوجه الأرسطي هذا قد غذّت فكرة (الضد بالضد)؛ فاهتُم بالمهمش فيها –أي الرواية–، فهي وإن كانت "حاضرة بمعنى من المعاني في النظريات القديمة التي ما كان لها إلا أن تتجاهلها، لا باعتبارها كائنا متورايا أو كامنا بل مجموعة غير قابلة للحصر من المفاهيم والخطاطات والقواعد التي عنها وضدها ستُطرَح يوما بصورة عسيرة وجدالية كاسحة، قضية الرواية –حين ستتوافر الظروف المساعدة على ظهورها وتطورها ووعيها بذاتها باعتبارها نوعا أدبيا"[2].

وعلى خروج الرواية جهارا على الفكر الأرسطي، انضوت كوليدة وفية للملحمة–التي بدورها ورثت جلباب الأسطورة–فأعلنت البنوّة البارة بالأصل، والدليل على ذاك أن الرواية كانت مسبقا في كل مكان وفي تراث وتاريخ كل الجماعات البشرية، وأيضا التيمات المشتركة بين كل من الملحمة والرواية غذّت الفكرة السابقة، رغم أن الرواية تزامنا مع هذه الفكرة لم تنضج في شكلها كما الآن.

ويميّز **(جورج لوكاتش)** بين (الملحمة والرواية) –رغم اختلاف المصطلحين إلا أنه يرادف بينهما–وبين الأنواع الأخرى من خلال طرح فكرة *الكلية* قائلا: "فالفرق ليس

* الديثرامبوس: محكيات يتلفظ بها الشاعر وحده دون الحوارات التي هي من أقوال الشخصيات، أي أقوال منقولة.

1– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص18.

2– المرجع نفسه، ص 26.

كميا من حيث المدى، بل هو فرق نوعي من حيث الأسلوب الفني أي الشكل الفني، وهو فرق يعطي جميع الميزات المنفردة في العمل المعين"[1].

والحال نفسه بالنسبة للفكر النقدي العربي إذ عُدّت الرواية بمثابة نتيجة منطقية لتطوّر التاريخ السردي العربي، وقد مهّدت لها مجموعة المرويات السابقة كالمقامة والقصة وغيرها ..، وسيأتي تفصيل فحوى هذه الفكرة في متن فصول البحث اللاحقة.

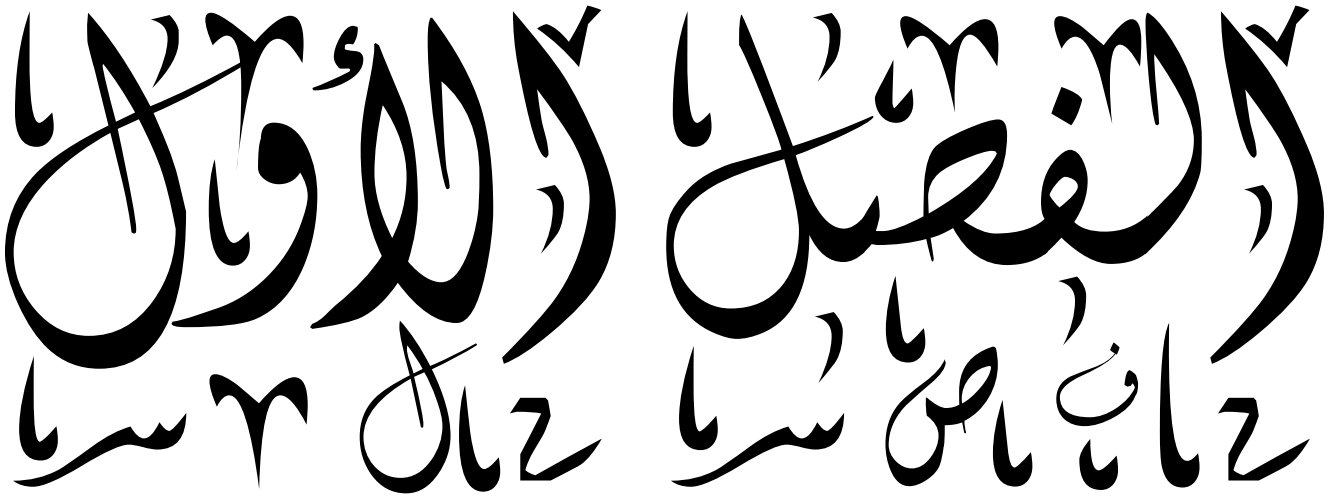
ب-بويطيقـــــــا الروايـــــة:

البحث في بويطيقا الرواية كمصطلح يعالج تقنيات السرد ويبحث في البنى الوصفية للظاهرة الأدبية؛ سيأخذ مساحته الوافية في فصول البحث لكن لا بأس بالتعريج عليه بشيء من الإيجاز غير المخلّ باقتحام أسيِجة مصطلحات أخرى تتقارب معه في تيمات الدراسة، فمما استقاه **(السيّد إبراهيم)** من تفرقة بعض الباحثين بين مصطلحات **(**نحو البلاغة، بويطيقا الرواية وبلاغة الرواية**)**، ما قاله: "هناك أولا نحو الرواية، أو علم قواعد الرواية، وهو النشاط المتجه للكشف عن لغة الرواية –اللغة بالمعنى السوسيري، أي الكشف عن النظام أو البنية العميقة. وهناك ثانيا بويطيقا الفن الروائي ويدخل تحت هذا العنوان كل المحاولات التي تقوم بوصف تقنيات التأليف القصصي وتصنيفها، وهناك أخيرا التحليل البلاغي، ويقصد به تحليل البنية السطحية للنصوص القصصية لبيان كيف يحدد التعبير اللغوي الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها. وهذا يدخل فيه جهود النقاد الجدد والأسلوبية التي انبثقت من فيلولوجيا اللغات الرومانية.."[2].

1- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1986، ص 120.

2- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص96.

وعليه تظهر بويطيقا الرواية كموضوع يبحث في التقنية الروائية ويصفها ويقننها، فيتمايز بذلك مصطلح بويطيقا الرواية عن نحو الرواية الذي يشكّل البنية العميقة للنص الروائي، وكذا عن بلاغة الرواية التي تتناول بالدراسة البنية السطحية للنصوص الروائية؛ فينجلي بذلك مصطلح "بويطيقا الرواية" في موضع بين البيْنين يقارب تقنيات الرواية ضمن بنية كلية لا تتماس مع الطرحين السابقين –نحو الرواية وبلاغة الرواية–.



فيصل دراج وفكرة التأصيل للرواية

أولا: الرواية في الاشتغال النقدي النظري: – الاشتغال النقدي الغربي بنظرية الرواية من جورج لوكاتش إلى رينيه جيرار–

1 – نظرية الرواية عند جورج لوكاتش:

سبق وتم الإلماح بأن نظرية الرواية تعدّ من أشدّ المواضيع ملابسة على الساحة النقدية، وقد ساهم في ذلك إفراز معرفيّ متكاثف من لدن العديد من النقاد والمنظرين على غرار (جورج لوكاتش، لوسيان غولدمان، ميخائيل باختين، مارت روبير، رينيه جيرار...)، والذي مثّل نتاجهم معينا خصبا للنقاد والمفكرين العرب على غرار المفكر الفلسطيني (فيصل درّاج) والذي تبدّت طروحاته واضحة جلية في مؤلفه (نظرية الرواية والرواية العربية). ولعل في النقاط التالية يتم توسيع هذا الطرح لمقاربة ما أدبجه فيصل درّاج في كتابه ذاك.

أ– الرواية هي النوع الأدبي للمجتمع البرجوازي–:

لا شك أن المنظور الذي قارب به جورج لوكاتش (1885م–1970 م) الرواية كان منظورا فلسفيا جماليا، لم يعْدُ فيما بعد أن تجاوز ذلك إلى مقاربات تحليلية لنصوص روائية مختلفة تطابقت مع رؤاه وقناعاته.

وقد استهل لوكاتش رؤيته لنظرية الرواية بمساءلات تنبش في مفهوم السعادة الغائب في عصره، والذي قد يكون في نظره، حاضرا في زمن آخر مضى، وهو إذ ذاك يهجو النظام الرأسمالي ويحمّله المسؤولية في خلق عالم سياسته الحرب والموت، وتغيب عن حدوده مفهوم السعادة كفكرة وماهية طوباوية "ففي الأزمنة الحديثة، والحرب عنوان لها (...) يتجلّى النظام الاجتماعي قوة قهر كاسحة، تقف الروح أمامها عزلاء مغتربة"[1].

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999، ص 10.

وما يمكن ملاحظته أن تلك التساؤلات التي شرّعها لوكاتش وكأنها تستبق إجابتها، بل وتؤكدها فهو يضع على طرفي المعادلة "(رواية الأزمنة الحديثة) التي تفصلها هوة واسعة عن ملحمة (الأزمنة القديمة)"[1]، فيقرّ بأن الطرف الأول لمعادلة (الرواية) هو فرع وليد –زمنيا–عن أصل سابق له هو الملحمة، ولعلّ توجهه هذا مؤسس على فكرة أستاذه **هيجل** التي تصرّح بأن الرواية ملحمة برجوازية أفرزتها تناقضات المجتمع الرأسمالي –ولو أن لوكاتش طعّم توجهه هذا بشيء من الفكر الماركسي (القطيعة بين الإنسان والواقع)–.

لتتبدّى الرواية في نظر لوكاتش كنتيجة لإفرازات تناقضات المجتمع الرأسمالي الذي يحتفي بالفردانية والذاتية، حيث يقول: "إن البروليتاريا هي بذات الحين نتاج أزمة الرأسمالية المستمدة، ومنفذة الميول التي تدفع بالرأسمالية إلى الأزمة (...)، إنها تعمل وفي مصارعة الرأسمالية فإنها تتعرف إلى وضعها في المجتمع"[2]. وإذا صدق هذا تنجلي الرواية على أنها أداة تعبير عن الصراع الطبقي الدائم في المجتمع الرأسمالي (خاصة طبقة الإقطاع وطبقة البروليتاريا).

وفي خضم الحديث عن تبعات الرأسمالية والنظام البرجوازي يخلص لوكاتش إلى سمة هامة اتّسم بها النظام الرأسمالي تمثلت في تشظي الحقيقة وتعدد مراكزها؛ فزمن الرأسمالية هو" زمن انتصار الأنانية الجامحة والحرية الفارغة والعقل المباشر المكتفي بظواهر الأشياء (...)، مثلما أنها زمن المجردات الذهنية التي تُلقي بأسئلة الحياة على قارعة الطريق"[3].

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص10.

2– جورج لوكاش، التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر، دار الأندلس للنشر، ط2، 1982، ص 44.

3– فيصل درّاج، المصدر نفسه، ص ن.

هذه المادية المتطرفة التي أصبغت بها الرأسمالية كوامن الذات الإنسانية تؤكد أن المسلك الفكري الذي خطّه لوكاتش –وإن كان ظاهريا لا يحيد عن التناول المثالي وفق الرؤى الاشتراكية–للذات والوجود، إلا أن تعاليم المادية الجدلية الماركسية كانت بمثابة المحرك الأساس الذي تشتغل ضمنه مدارات رؤاه وأفكاره؛ فقد بحث لوكاتش عن ملاذ بعيدا عن قبح الرأسمالية أو ما أطلق عليه (فيصل دراج) ((قرطاجة لوكاتش)) "تعيده إلى عالم أليف ونظيف، وتأخذ بيده إلى أرض عذراء سعيدة، لا تحتاج إلى كتابة روائية، ولا تجد الرواية فيها مكانا لها"[1].

وبالتالي فتقويض الرأسمالية للَبِنات المثالية التي كان ينعم بها إنسان لوكاتش الحالم أدى إلى ظهور عالم جديد وصفه **(عمار بلّحسن)** بأنه: "واقع غث ومتنوع وهابط ومتدهور يصعب معه تطور الطابع الإنساني والروحي والشعري، نظرا لسيادة القيم التبادلية وتحول الفرد على سلعة وتتجير القيم والفن والجمال والعلاقات الإنسانية"[2].

ولعل تناقض الإنسان في ظل تهاوي إنسانيته مقابل العوالم المادية خلق نوعا من الاغتراب بين ذاته والعالم الخارجي، وهذه هي نقطة التحول التي أنتجت الرواية، يضيف (عمار بلّحسن): "إن تحول روح الإنسان والفرد من التعبير الشعري الملحمي (...) إلى نثر مفتت يصور الشخصيات الإنسانية في كفاحها وصراعها وسقوطها وتدهورها، أدّى إلى خلق شكل جديد هو الرواية"[3].

فالرواية هي النوع الأنسب في التعبير عن صراع الإنسان مع واقعه، هذا الأخير الذي أصبح عالما زئبقيا متعددا، تعيش فيه الذات نوعا من التشتت والاغتراب لتجد

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 11.

2– عمار بلّحسن، ما قبل بعد الكتابة –حول الأيديولوجيا/ الأدب/ الرواية–، مجلة فصول، العدد رقم 04، أكتوبر 1985، ص169.

3– المرجع نفسه، ص ن.

ملاذها في الرواية كمطية تعبيرية "حيث أصبحت الذات الإنسانية الفردية، وهي هنا "ذات الكاتب"، تقدّم وتمثّل العالم كما تراه وكما تعانيه بعيدا عن ضواغط الصوت الجماعي الذي كان يهيمن في الأعمال الملحمية النثرية أو الشعرية"[1].

وبالتالي فالرواية قد أسعفت التطورات التي حدثت في المجتمع الرأسمالي واستحدثت بليونتها وطواعيتها ما يتماشى مع تعددية الرأسمالية ومطالبها المؤدلَجة، بخلاف عصر الملحمة الطبيعي الذي كان يمتاز بالصفاء والطهر، وكأنّ "عصر الملحمة هو النموذج الطبيعي الذي تتأنسن فيه الطبيعة، ويتطبعن فيه الإنسان مخبرين أن كلا منهما، امتداد للآخر، وأن الامتداد الذي يسوّيهما لا مراتب فيه ولا درجات"[2].

هذه الحميمية التي وصف بها لوكاتش الملحمة جعلته يقرّ بأن الرواية هي الوجه الحديث لها والوريث الشرعي لشكلها وتقنياتها فـ"هو يبحث عن معنى الملحمة في معنى الرواية، بين الشكل والوجود الأصلي حيث الشكل غائب كسؤال وحاضر كمعنى"[3].

وكأن الملحمة باعتبارها أصلا اندثرت في الرواية كفرع، وأصبحت تمثيلات الملحمة متشجّرة في الرواية شكلا ووجودا، بل تتبدى خصائصها وميزاتها من خلال الرواية كوجه آخر للملحمة، وإن كان للوكاتش ميل عاطفي وحميمي للملحمة على أنها الأنموذج المثالي لزمن جميل مضى إلّا أنه أقرب إلى الرواية باعتبارها لسان المجتمع الرأسمالي والمعبّرة عن اضطراباته وقضاياه، "حيث أصبحت الذات الإنسانية (الفردية)، وهي هنا

1- معجب بن سعيد الزهراني، آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، م 9، الآداب (1) ،1417هـ -1997م، ص 59.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص11.

3- المصدر نفسه، ص12.

(ذات الكاتب)، تقدّم وتمثّل العالم كما تراه وكما تعانيه بعيدا عن ضواغط الصوت الجماعي الذي كان يهيمن في الأعمال الملحمية النثرية أو الشعرية"[1].

وفي سياق الحديث عن الذات الإنسانية في الرواية يتم الظفر برؤية مهمة وجّه لها فيصل دراج عدسته النقدية تمثلت في مفهوم **البطل الإشكالي** في كل من (الرواية والملحمة) عند لوكاتش؛ فقراءة هذا الأخير لمفهوم البطل الإشكالي أفضت به للخلوص إلى أن "بطل الرواية، وهو شخصية إشكالية تعريفا، يبحث عن موضوع أضاعه بأدوات تزيده ضياعا، أو يبحث ضائعا، عن موضوع لم يلتق به أبدا، أما الملحمة التي لا تعرف الفردية وعالم الأفراد(...)فلا اغتراب ولا ضياع، والمسافة بين الإنسان وهدفه مستقيمة ولا انحراف فيها"[2].

مبدأ الاغتراب الذي أومأ إليه لوكاتش في حديثه عن البطل في كل من الملحمة والرواية يحيل صراحة إلى تباين مفهوم البطل الذي ينبجس عبر ثنائية (الفردية /الجماعية)، وكذا ثنائية (الانفصال/ الاتصال) عن القيم المثالية الأصلية، بل في رأي لوكاتش إقرار وتثبيت بأن الصوت الجماعي الغالب على الملحمة يحرّك البطل بصورة إيجابية نحو قيم أصيلة مثلى، ليكون في علاقة اتصال مستمر بها، أما تدهور الإنسان في المجتمع الرأسمالي الجديد فقد شكّل اغترابا للذات الفردية عن موضوعها، كما أقرّ مبدأ الانفصال عن القيم الفاضلة، وهو انفصال مبرر نتيجة الصراع التراجيدي لإنسان الرواية مع واقعه المتأزم، هذا الصراع الذي ألزمته روح الاستعباد للحريات الفردية في القرون الوسطى غذّى القيم الذاتية واتخذ منها مَحجّة مقررة لينادي بالقيم الفردية كمُثل عليا يُستضاء بها، ورواية **(دون كيشوت) لـسيرفانتيس** خير مثال ضربه لوكاتش على ذلك.

1- معجب بن سعيد الزهراني، المرجع نفسه، ص59.

2- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص14.

ويبرر **(جميل حمداوي)** نزعة الروائيين إلى تمثّل الروح الفردية في كتاباتهم آنذاك إلى أنهم "قد خاضوا صراعين؛ الأول ضد عبودية الإنسان في المجتمع الإقطاعي، والثاني ضد تدهور الإنسان في المجتمع الجديد"[1].

إن النفَس الرومانسي الذي بنى عليه لوكاتش رؤيته الفكرية هذه يلتقي في منعطفه مع الفكر الماركسي وعلاقته بالمجتمع والتاريخ؛ فهو ينظر للرواية من زاوية الملحمة والعكس أيضا صحيح، يقول فيصل درّاج: " يُشتق صفاء الملحمة من رواية تتحدث عن الانقسام، وهذا الانشقاق المزدوج يجعل الملحمة كلية عضوية منسجمة تتعامل مع فرد لا فردية له، في مقابل رواية تعبر عن فرد إشكالي هجره الله بعد أن هجر القيم الأصيلة "[2].

هذه الرؤية الفلسفية الرومانسية والتاريخية في آن واحد جعلت لوكاتش يتبنى مذهب **كارل ماركس** باعتباره كما يصرح: "المنهجية الصحيحة لمعرفة المجتمع والتاريخ، وإنّ هذه المنهجية في جوهرها الأكثر التصاقا هي تاريخية"[3].

من خلال هذه الإشارة تتبدى الملحمة موصوفة بالبراءة والعذرية الأولى؛ حيث لا صدام بين الذات وموضوعها (الأنا/ العالم)، بل في انسجام مطلق لا متناه، بينما تكتسب الرواية حقيقتها من لا متناهيتها، فهي ذلك النوع اللاطفولي الذي يرفع شعارات الحرية والفردانية والملكية الخاصة، وهو الأنسب للتعبير عن صراع طبقات المجتمع (الكنيسة، الإقطاع، البروليتاريا). فيما يتموقع بطلها – أقصد ذات الرواية – في تراوح بين الوحدة أو القطيعة مع العالم، لتسجّل جدليته هذه هوية اختلافية تجمع بين قطيعة الذات عن

1- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي ص14.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص13.

3- جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ص 09.

موضوعها في التراجيديا من جهة، وكذا وحدة الذات مع موضوعها في الملحمة من جهة ثانية.

هذه الغاية الشمولية التي يتغنّى بها لوكاتش جعلت من مصطلح "الكلية" يعشش طويلا في كتاباته، بل أصبح هاجسا يبلور مفاصل نظرية الرواية عنده، فهو يرى أنّ "سيادة مقولة الكلية هي الحاملة للمبدأ الثوري في العلم"[1].

والمتأمل في التصور المفهومي للرواية من المنظور اللوكاتشي يرى بأنها فن خليط يضم العديد من الأشكال والفنون المختلفة التي يكون من مجموعها وحدة كلية. وهذا المسار المفهومي يغذي رؤية أخرى لمفهوم الكلية عند لوكاتش تجثو في زواياه الترجيحات الزمنية، إذ يعطف الماضي على الحاضر فتظهر الرواية عنده بصورة الملحمة سابقا، وبالتالي تتبدى نواميس التحقيب لديه في صورة متسلسلة وشاملة لا انفصال فيها، يقول لوكاتش: "تحول توظيف الواقع اليومي عن طريق الرواية في القرن الثامن عشر إلى مجرد وسيلة من أجل تقديم صورة ملحمية عن ضخامة التناقضات وتعقيدها تلك التي ظهرت ضمن المجتمع الرأسمالي في أعنف صورها وبدأت الرواية تعود إلى الأسلوب الخرافي الذي اختطته في بداياتها"[2].

فالملحمة والراوية إذن وإن اختلفتا زمنيا وكذلك تقنيا –نسبيا–فإن خيطا من مسد يربط بينهما في كلية تامة بين الزمن والنوع الأدبي، هذه الكلية أيضا تتحول إلى غاية وهدف سام منشود من طرف البطل الروائي –من وجهة نظر لوكاتش–؛ يقول فيصل دراج: "تتحول الكلية المفقودة، وبينها وبين الرغبة إحالة متبادلة، عند الفنان إلى فعل استقصائي، وعند (البطل الروائي) إلى بحث مستمر يخالطه التيه"[3].

1– جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ص 33.

2– جورج لوكاتش، نظرية الرواية وتطورها، ص58–59.

3– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 16.

بطل الرواية في ظل مفهوم الكلية –وإن كان مسكونا بالفوضى نتيجة القهر والحرمان–إلا أنه يظل في بحث مستمر عن الكلية المنشودة والمثالية الأرفع في زمن كانت تحكمه الآلهة، ولذلك وجب أن يتحول بطل الرواية –في نظر لوكاتش–إلى بطل إيجابي، أو بطل أنموذج؛ ليحقق المعادل الموضوعي مع بطل الملحمة(الآلهة). يقول (حنا عبود) في دراسته (من تاريخ الرواية): "بما أن ترتيب العالم يتمّ ماديا فإن البرجوازي يواجه العالم وحيدا، من دون إله يقف ضدّه أو إلى جانبه"[1].

وهناك مستوى آخر لمفهوم الكلية عند لوكاتش سجّله فيصل دراج حيث يظهر هذا المفهوم في العلاقة بين الرواية والمجتمع البرجوازي؛ مؤكدا بأن المجتمع نواة تدور حولها كل مسببات التطوّر والتغيير، يقول فيصل دراج في هذا الباب: "وُلدت الرواية في مجتمع بلا جماعة، وارتبطت ببنية مجتمعية تغاير البنية الجماعية (...)، مؤكدة المفهوم النظري المتداول، الذي لا يفصل بين الرواية والمجتمع المدني"[2].

حيث توصّل لوكاتش إلى نتيجة مؤداها أن ظهور الرواية ارتبط بصعود البرجوازية والتحولات التي رافقتها والشعارات التي رفعتها، والتي ضمّنتها الرواية فيما بعد بين سطورها كقضايا تعبيرية وثورية. وهي بعد كل ذلك تثير إشكالات متعددة، لعلّ أبرزها 'فتنة الأنا بالآخر القديم' وعدم القدرة على تمثله من جهة، و'كسر الطابوهات والاحتفاء بالذاتية' في العصر الحديث من جهة ثانية.

وكأن بطل الرواية أصبح يعيش اغترابا مزدوجا –على حد تعبير فيصل دراج–: "يغترب حين تعجز أفعاله الخارجية عن تلبية رغباته الداخلية، ويغترب أيضا حين لا تلبي القوى الخارجية من رغباته شيئا "[3].

1– حنا عبود، من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 14.

2– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 17.

3– المصدر نفسه، ص 17–18.

وتحدد (أمينة رشيد) طبيعة الصراع الذي يخوضه البطل الإشكالي في الرواية، هذه الأخيرة التي: "تقوم على الصراع بين بطل إشكالي يمارس نضجه وداخليته المعزولة بعد سكوت الآلهة، ومجتمع متدهور تسوده قوى مجردة فقدت اتصالها بالبشر"[1].

وحريّ الإشارة ههنا إلى أن بطل الرواية أصبح في ظل هذا الاغتراب يعيش، حضور الغياب وغياب الحضور في آن، وصدمة الوعي وحدها هي التي تقذف به في مسالك التوجس بين ثنائية (الرغبة/العالم الخارجي)؛ فهو عالق دائما في المنتصفات دون انتماء للبدايات أو النهايات، وهذا الصراع البنيوي وحده والذي يعيشه إنسان الرواية هو ما يخلق الرواية ويجعلها تبتغي تملّك عصر الطفولة الأولى في زمن ناضج مضرّج بالتشتت والحرمان. لعبة التقويض والبناء التي يمارسها إنسان الرواية أقلمت مصطلح 'أشكلة الرواية' ورسّمت حدوده حيث "تكمن إشكالية الرواية في القول الذي تنتهي إليه، من حيث جنس أدبي يرفض المجتمع الذي جاء منه، كأن الاغتراب يحايث نمط التعبير الروائي، قبل أن يلازم الفرد الحديث الذي يتناوله"[2].

ولعلّ ما يسوّغ الرأي السابق هو النزعة التاريخية الأخلاقية التي تصطبغ بها فلسفة لوكاتش للذات والوجود "إذ الأخلاقي يساوي الجمالي، وإذ الجمالي والأخلاقي عنصران في فلسفة معينة للتاريخ"[3].

وعلى هذا الذي سبق آنفا فلوكاتش قد بنى نظريته للرواية على أرضية فلسفية راهنت على معطيات فلاسفة سبقوه منذ بزوغ فلسفة التنوير مرورا على هيجل وصولا إلى جدلية ماركس، وهو في كل ذلك: "لا يقدم لنا (...) نظرية سوسيولوجية تستطيع أن تستكشف

1- أمينة رشيد، حول بعض قضايا نشأة الرواية، مجلة فصول النقد الأدبي، المجلد السادس، العدد 05، 1986، ص1986.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص18.

3- المصدر نفسه، ص ن.

الصلات بين بنية المجتمع وتطوره. وهو لا يقترح نظرية سيكولوجية تشرح الرواية من خلال الصلات الإنسانية(...)، إنه يمضي عوضا عن ذلك إلى أكثر مستويات الخبرة الممكنة عمومية، إلى مستوى يبدو استخدام مصطلحات كالآلهة والوجود...إلخ بمجمله طبيعيا، إن المفردات، والنظام التاريخي ينتميان إلى التأمل الجمالي الخاص بأواخر القرن الثامن عشر"[1].

وإن كان لفيصل دراج من تفسير يختال رؤية (جورج لوكاتش) لنظرية الرواية؛ فهو إنما يراه –أي جورج لوكاتش–يلوّح بالمرآة فتنعكس خصوصيتها وجوبا على الحداثة بشتى أذيالها، كيف لا وهي لسان مجتمعها وكاشفة خباياه وأنساغه بما فيه من انسجام أو تفكك إذ "لا يبني لوكاتش(...) نظرية في الرواية بقدر ما يعطي زمن الحداثة صياغة نظرية متوسلا الرواية كمجاز ومرجع وقناع"[2]. وبالتالي يصبح لزاما على متابع خطاب لوكاتش بتشاؤمه وتغذيته لمفهوم الانحطاط والتقهقر أن يرى بأنه ينحو منحى حداثيا يواكب عصره، وهو توجّهٌ وفيٌّ لماركسيته المعتنَقة كما تمت الإشارة سابقا.

ويُكاشف دراج فلسفة لوكاتش عن الحداثة والرواية حيث ينظر للأولى تحت مجهر الثانية وفي إطار ثنائيات ضدية متعددة منها: (التقدم/ التدهور)، (الإنسان/ الطبيعة)، (الفردية/ الجماعية)، (الوسيلة/ الغاية)، (القيمة/ المادة)، (التشيؤ/ الأخلاق) ليُبعث مفهوم "القيمة" في كل هذا إلى فضاءات واسعة، بل ومغايرة لما كانت تحمله من دلالات سابقة تضمنت الجانب الأخلاقي والإنساني له، إذا اجتاح الفكر المادي حدود هذا المصطلح وشكّل خارطته الدلالية. فـ"إذا كانت الأزمنة السابقة على الرأسمالية، وفي منظور معيّن قد ضيقت سلطة النقود وأعلت من شأن القيم، فإن هذه الأزمنة عينها احتفت بمعايير أخلاقية تمجّد النبيل والكريم والشجاع والمحسن ... وتحتقر الوضيع والجشع والأناني

1– بول دومان، نظرية الرواية لجورج لوكاتش، تر: عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبية ص 02–03.

2– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص19.

والبخيل ... ولذلك لم يكن غريبا، عَشيّة الثورة البرجوازية، (...) أن تكون القيم موضعا للتهكم وموضعا للسخرية"[1].

عُرض ما سبق ليتم الانتهاء إلى القول بأن مفهوم القيمة أصبح يطفح بالمادية الجشعة التي يبرر دستورها طمس المعاني المثالية السابقة، وتُخوّل إطلاق مسمّيات جديدة تخدم الفلسفة السائدة (الفلسفة البرجوازية) ليتساوى مصطلحا القيمة والنقود وزنا وبُعدا.

خلاصة الأمر والغاية التي يجري إليها أن تدشين لوكاتش لمفهوم الرواية انبنى على ذوق فلسفي خاص؛ يعالج هاجس الحاضر كما لا يفتأ أن يعود إلى ماض سبق واطمأن له، وكأنّ مفكرنا يسعى إلى تثبيت قاعدة فكرية مؤدّاها أن هناك كلية بين (الماضي والحاضر)؛ حيث الإجابة المنتفية آنيا في العصر الحديث، حاضرة في غياهب الزمن الماضي، كما أن السؤال الغائب تاريخيا يشكل سمة الفكر الحديث ومرجعيته الفكرية. وهذا ما احتضنه مقول دراج: "فعوضا عن الإغريقي الذي يجيب قبل أن يسأل كما يقول لوكاتش جاء إنسان حديث يحسن السؤال ولا يعثر على الإجابة، لأن المعنى الذي كانت تقوم عليه حياة الإغريق قد تلاشى"[2].

هذا الربط بين الرواية كجنس أدبي من جهة، والواقع من جهة ثانية أدبجه أيضا (محمد الخطيب) بين ثنايا أفكاره أيضا حين قال: "الرواية تصبح المجتمع والعالم مكثفا، ويصبح الوجود الأكبر كونا مصغرا مثلما تقدم الذرة نموذجا مصغرا للوجود ككل، فبناء الرواية هو بناء المجتمع"[3].

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص19-20.

2- المصدر نفسه، ص 20.

3- محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت-لبنان، ط1، 1981، ص 16-17.

عموما وانطلاقا من هذه المراجع التأصيلية لفكرة لوكاتش، والتي اتخذها كتبرير موازٍ بغية اكتشاف التداخل المفهومي والعلائقي بين الرواية والملحمة، أضحى معنى الملحمة حسبه مشتقا من معنى الرواية، إلاّ أنه دائما ما يركن إلى الرواية خاصة في "زمن البرجوازية الأوروبية المنتصرة، التي احتفلت بالمعنى في لحظة ميلادها، وأعرضت عنه في فترة الرشد اللاحقة"[1].

وعلى هذا فانتصار لوكاتش لرواية عصر البرجوازية إنما كان رهين لحظة مخاضها الأول قبل أن تعّج بتقلبات مختلفة، خاصة بعد وصولها إلى السلطة أين تزعزعت المبادئ والقيم وانهار المعنى أمام مفاهيم التشتت والضياع.

والعناية بالرواية من قبل لوكاتش تتخذ منحى آخر حين تصبح في نظره–أي الرواية–رؤية فلسفية عن الذات والوجود، والعكس بالنسبة للفلسفة أيضا "كما لو كانت الرواية حيزا نوعيا يطرح، على طريقته الأسئلة الفلسفية، أو كما لو كانت الفلسفة عنصرا جوهريا لا يستقيم الشكل الروائي من دونها"[2].

مبدأ الاندماج الذي أومأ إليه لوكاتش بين "الفلسفة والرواية" يرتد إلى أن مدلولية الرواية لا تثبت في حيز مغلق ومستقل بل تتشظى لتشمل مجموعة معارف أخرى "فهي جنس أدبي يتوسط بين المعارف المختلفة، التي تحتضن علم الأخلاق وعلم الجمال والميتافيزيقا"[3].

وهذا ما يجعل من الرواية غير قابلة للتقنين فـ"استعداد الرواية للتشكل والتغير بلا نهاية يؤدي إلى صعوبة تقنين المعايير التي تساعد على معرفة حدود الرواية من الناحية

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 20.

2– المصدر نفسه، ص 22.

3– المصدر نفسه، ص ن.

الفنية الشكلية، ولذلك فإنه لا يمكن القطع بشكل واضح أنه في أي من مراحل تطورها قد أصبحت جنسا أدبيا مستقلا"[1].

كما أن الظلال المفهومية للرواية تتقاطع بشكل كبير مع الملحمة؛ فتصبح بالتالي حلقة وصل تعطف الماضي على الحاضر، يقول دراج: "هي شكل ملحمي معاصر يتوسّط بين ما ذهب وما هو قائم ومتجدد، وهي منظور يواجه القيم الزائفة التي عرفها زمن النعمة الذي كان"[2].

مبدأ الواحد المتعدد الذي اتّسمت به الرواية لا ينفي عنها خصوصيتها المتفردة في طرح أسئلتها الخاصة بها، وكما أنها ورغم تعدد المراكز المكونة لها إلا أنّه مفروضٌ عليها أن تخلق عالما منسجما، وهنا تنجلي مهمة السرد كحبل من مسد يجمع ما تفرّق منها فـ"إذا كان السرد يُحيل على التوسّط الدال الذي يقيمه الروائي بين الأشخاص والواقع والعالم الخارجي، فإن الكتابة الروائية تُردّ مباشرة إلى لغتها الخاصة بها وعنوانها النثر"[3].

وبالتالي يتبدى منزع الخَلْق في الرواية كمسعى ضروري مبرَّر يحيد على التناول الآلي (المحاكاة)، فمسلك التنوع وتشظي المراكز وتعدّد الأصوات للبحث عن الحقيقة المؤجلة والغائبة هو ما يشكل في الأخير جمالية الرواية وأدبيتها.

ولعلّ ما يحسُن التنبيه إليه هو أن درّاج أشار إلى لا موضوعية فتنة لوكاتش بالملحمة حين لاذ لوكاتش من العالم الحديث بهشاشته وزيفه وقبحه إلى عالم الملحمة الطوباوي–في نظره–، وكأنه يحاول اجتثاث خطاب مغاير وتثبيته في غير أرضه دون أن

1– هـ. ساسا آنا ماريا، تحولات الرواية العربية، تر: صلاح السروي، مجلة إبداع، العدد 05، 01 يونيو 1995، ص 68.

2– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 22.

3– المصدر نفسه، ص 22–23.

يُراعي خصوصية الحاضر ولا مسببات وصوله إلى ما هو عليه، يقول دراج عن لوكاتش: "لقد فُتن الفيلسوف بمجتمع خلَقه، لا تؤيده الوقائع التاريخية إلا قليلا"[1].

بالرغم من أن لوكاتش قد سبق وألمح بأن تطور الرواية عن الملحمة كان نتيجة مسببات اجتماعية بحتة حين قال: "إن تجديد العناصر الملحمية للرواية لا يعني التجديد الفني لعناصر المضمون أو الشكل، هذه العناصر الملحمية القديمة، وإنما ينمو هذا التجديد بالضرورة من تطور الوجود الاجتماعي (...) حيث أن معرفة الهدف في الضوء الجديد تصنع الطريق المتجه نحوه"[2].

وبالتالي وفي مسعى منه إلى تقديم البديل أو إيجاد طوق النجاة في تصوراته الخاصة، خلق لوكاتش الوهم وعَبَده، وهو وهم يضارع سذاجة الملحمة وطفولية مجتمعها التي اندثرت في العالم الحديث بفعل وسائل التطور والتحديث، وهذا ما تشبث به درّاج في مقوله:" إن الروح الجماعية في مجتمع الملحمة، الذي فَتن لوكاتش، لا ترد إلى الفضيلة وأفضل العوالم الممكنة، بل تعبّر عن مجتمع ضيق الأفق، لأنه فقير الإمكانيات"[3].

وهو ما تبناه لوكاتش وعبر عنه في مقوله: "إن خط التطور الكلاسيكي للرواية لا ينقطع، إن إبداع الجديد وتفجير القديم ذاتيا وموضوعيا، يقفان في علاقة ديالكتيكية لا يمكن فصمها"[4].

ولا شك أن الروح الماركسية عند لوكاتش تفرض النبش وجوبا في الطبقات المجتمعية؛ كصورة المقارنة بين مجتمع الملحمة ونظيرها مجتمع الرواية واللذان يختلفان في مفهوم *القيم الإنسانية*؛ أين تعرّى المجتمع الحديث من مفاهيم "اليقين والثبات

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص24.

2- جورج لوكاتش، مشكلات نظرية الرواية، تر: صلاح السروي، مجلة أدب ونقد، العدد 96، 1996، ص 56.

3- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 25.

4- جورج لوكاتش، مشكلات نظرية الرواية، ص56.

والحقيقة والمعنى الأحادي، ليتشتت كل ذلك فيرجئ المعنى وتتوزع مراكزه لتتشرّب الرواية روح مجتمعها المفكك "وتأخذ بيده إلى أزمنة متنوعة ولغات متعددة (...)، وتدعه يقف أمام عوالم الإنسان الداخلية والخارجية، بل تغويه بخلق ما شاء من العوالم"[1].

كما ولا يفوت بسط ملمح نقديا آخر كاشفه درّاج من خلال مقارنته بين الرواية والملحمة عند لوكاتش من خلال مفهوم **((الزمن))**، حيث يتميز زمن الرواية بانفتاحه وبالتالي "استطاعت بنية الرواية الحديثة بزمنيتها التاريخية المتعددة المفتوحة، أن تحتضن وأن تعبّر بمستويات إبداعية ودلالية مختلفة عن هذا الفيض الإنساني الإشكالي المتدفق، وأصبحت بهذه البنية الزمنية أبرز الأجناس والأنواع الأدبية وأقدرها وأكملها تعبيرا عن زمننا الحاضر"[2].

بينما تتميز الملحمة بسكونيتها وأحادية زمانها، يقول دراج: "تكتفي الملحمة في عالم منسجم ولا تناقض فيه بزمن واحد"[3].

وبالتالي فهو زمن ساكن لا تختلف بدايته –القيمية–عن نهايته بينما "يقف الزمن الروائي قلقا ومتعدد الوجوه يتعامل مع التاريخ واليومي واللحظي، ومع الزمن النفسي وزمن الأحلام والكوابيس"[4]. وهو كما وصفه (محمود أمين العالم) في قوله: "الرواية هي بحق البنية الأدبية الزمنية الإبداعية الخاصة المعبرة بلغتها السردية عن الوعي التاريخي، (...) بكل ما يتسم به هذا الوعي التاريخي من اتساع وعمق وتراكم والتباس وإشكالية وتأزم وتطلع ومواقف ودلالات مختلفة"[5].

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 25.

2– محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي –البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة–، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994، ص 18.

3– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 25.

4–المصدر نفسه، ص 26.

5– محمود أمين العالم، أربعون عاما من النقد التطبيقي، ص 14.

وإثارة إشكالية الزمن من طرف ناقدنا ملمح مهمّ وذكي يحاكي في مضمونه الفكر المجتمعي، فكما تم الإشارة لثبات مفهوم الزمن في الملحمة، فإن هذا المفهوم يتماهى مع فوضى مجتمع الرواية فينكسر حينا ويمارس لعبة الاستباق والاسترجاع بل والعدمية في أحايين أخرى، وعليه يقف مفهوم الزمن بين كل من الملحمة والرواية موقف الثابت والمتحول، أو الأحادي والعبثي.

بعد الحرب العالمية الأولى يعرّج لوكاتش إلى رؤية جديدة اصطبغت بالتوجه الماركسي، وحادت عن المنحى المرجعي الذي غلب على كتاباته سابقا –وباعتراف لوكاتش ذاته – لتحتضن تصورا مفاده أن " الرواية الجديدة تنقض الملحمة القديمة وتظل الملحمة أفقا لها، فهي ملحمة برجوازية لا تبلغ قمتها إلا لتنهار، وهي ملحمة *اشتراكية قادمة*"[1]. فلوكاتش ينحو منحى هيجل في تحديده للعلاقة بين الرواية والملحمة حين يصرح بأن "التوازي بين الرواية والملحمة هو تواز بين عصرين في التاريخ العالمي"[2].

أي أنه رغم التباين المفهومي بين كل من الملحمة والرواية إلا أن علاقة الأصل بالفرع جلية بينهما؛ فتقضي بتلاشي الأصل (الملحمة) في الفرع (الرواية)، أو على الأقل يكون الأوّل قد قدّم للثاني وأسهم في بناء تشكيلاته، يقول دراج: "تكون الرواية امتداد للملحة في زمن آخر، أي ملحمة برجوازية تهدف كالجنس الأدبي الذي جاءت منه إلى تمثيل العالم في كليّته، بعد أن هدم المجتمع البرجوازي الكلية الممتدة وفصل بين الإنسان والمجتمع"[3].

وإذا صدق هذا فلوكاتش حسب دراج لم يتخلص من الأبجديات الهيجلية بل تعانقه مبادؤها، خاصة فيما يتعلق بالتناقض بين الرواية ومجتمعها البرجوازي، إذ يرى بأن

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 26.

2– جورج لوكاتش، مشكلات نظرية الرواية، ص46.

3– فيصل درّاج، المصدر نفسه، ص27.

الشكل الروائي ينبجس مما سبقه ويتضمن في ذاته بذرة تناقضه الداعية إلى المابعد، أو تجاوز الحاضر بالعودة إلى الماضي الأصل.

وما دام ناقدنا بصدد الحديث عن علاقة الرواية بالمجتمع البرجوازي لابد من التنويه في إضاءة سريعة إلى أن قضية ربط الرواية بالطبقة البرجوازية قطعا عند لوكاتش، والتي أخذها عن أستاذه هيجل تشكل ملابسة تستقي أشكلتها في كون ميلاد الرواية لم يقتصر على فترة ظهور الرأسمالية والمجتمع البرجوازي فقط، فهناك شعوب لم تنتهج الرأسمالية ولكنها أنتجت الشكل الروائي.

ولا بأس بتسجيل قراءة دراج لرؤية لوكاتش حول علاقة الشكل الروائي بالمجتمع البرجوازي حيث يقول: "يبني لوكاتش نظريته على إحالة متبادلة بين المجتمع البرجوازي والجنس الروائي، حيث الأول يعطي الرواية سماتها النموذجية، وحيث الثانية تعطي المجتمع البرجوازي شكل التعبير النموذجي"[1].

وضمن هذا المسار التبادلي بين الطبقة البرجوازية والشكل الروائي اختمرت نظرية الرواية بنبرة لوكاتشية سائرة بحلة جمالية فلسفية وتاريخية، دون أن تخوض في طبيعة الرواية من حيث هي بنية لها مكوناتها وتقنياتها الخاصة، والتي سعت إلى الارتقاء بها إلى درجة الكيان المعرفي دون إسقاطات خارجة على كينونتها.

وفي مستوى آخر لتطور الفكر اللوكاتشي عن فترته الهيجلية السابقة يُسجّل مجددا مصطلح (الكلية) حضوره بصيغة أكثر ماركسية مقتربا من واقعية الرواية ومجتمعها، يقول درّاج: "يقود مفهوم الكلية إلى مفهوم الواقعية، لا لشيء إلا لأن الكلية ترصد تناقضات المجتمع البرجوازي وتتخذ له من التقدم أفقا"[2].

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 28.

2- المصدر نفسه، ص 29.

ويعاضد (ميشال بوتور) الطرح السابق فيقول: "إن الابتكار الشكلي في الرواية بعيد كل البعد عن مناقضة الواقعية (...)، وهو الشرط الذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية"[1].

يتضح من خلال الفكرة السابقة أن مفهوم الواقعية عند لوكاتش ينبني على تناقضات الحاضر للوصول إلى ما بعده المتقدم، أي أنه ليس انعكاسا لبنيات المجتمع الآنية وإشكالياته وبالتالي يرهن درّاج بنجاعة فكرة الواقعية بـ: "أن يرسم ما ينقل التاريخ من طور إلى آخر"[2].

ويواصل دراج فيكتب: "وكي تكون الواقعية ما يجب أن تكون عليه، عليها أن تأخذ بعنصرين متلازمين هما: المشخَّص والنموذجي، والأول نفي للمجرد الذي لا تحديد فيه، والثاني نفي للمفرد الذي لا مرجع له، وهما في الواقع متناظران أو قريبان من التناظر"[3].

وإن كان لإصدار الأحكام النهائية محاذيره إلا أن لوكاتش جعل من الرواية والتاريخ والواقعية في خط واحد، تبحث في صراع المجتمع البرجوازي مع ذاته وثورته على طبقيته وصولا إلى ما بعده المثالي العادل والمشرق.

والملاحظ أن الفكر اللوكاتشي في هذه النقطة بالذات يداخل بين المعارف المختلفة حين يريد صياغة النظرية للرواية، يقول درّاج: " ولن تكون الرواية (...) إلا وجها من وجوه *نظرية المعرفة* أي خطابا فكريا نوعيا، ينبع من فلسفة التاريخ، في لحظة معينة، ويعود ليصب فيها في زمن تالٍ"[4]. ولعلّ التوجه اللوكاتشي في بناء نظرية الرواية هنا يحتفي بالسياق الخارجي، بل ويجعله شرطا للكتابة الروائية.

1- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص08.
2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 29.
3- المصدر نفسه، ص ن.
4- المصدر نفسه، ص 30.

وهذا ما يتقاطع وجوبا مع مفهوم الرواية عند (ميشال بوتور) حين بيّن حدودها على أنها نوع من أنواع القص فقال: "الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة. والقصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا، فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة، فنحن من حين نبدأ أن نفهم الكلام حتى موتنا محاطون بالقصص دون انقطاع"[1]. وفي ذلك إحالة واضحة على أن الرواية كانت ومازالت تجسيدا لغويا حاضرا في الزمن الماضي والآني بفضل فعل القص الذي منحها سمة ترجمة الحياة، بل وتجاوزها أحيانا.

ب-التنظير الروائي اللوكاتشي -الحدود والمقولات الأساسة-:

لعل لوكاتش قد نهل من معين الفلسفة حتى ارتوى فأصبح "يعيد صياغة كل ما يقرأ بلغة فلسفية"[2]-على حد تعبير دراج-، فقد ألبس نظريته حلة فلسفية تشاركت المقولات العامة كالكلية وزمن النثر، زمن الشعر، الواقعية، المجرد، المشخص،... وغيرها، وكذا بعض المصطلحات التي كالشخصية، السمات الفردية، الفعل الروائي... في نسج خيوطها.

ولا مراء أن فلسفة التنوير المؤنسنة قد ألقت بظلالها على الفكر اللوكاتشي، وقادت رؤاه أثناء صياغته لنظرية الرواية، يقول دراج: "استنادا إلى فكرة الإنسان الذي يتكشّف جوهره في فعله، يرى لوكاتش في الفعل الروائي مُدخلا أساسيا لقراءة الرواية"[3].

فكرة الأنسنة التي تحتفي بالنفاذ إلى مفهوم الجوهر؛ وهذا الأخير يؤدي إلى مرحلة المُثل الافلاطونية تلك التي يتم فيها التغلب على التعارض، والتي تشكل في الأخير 'أعلى مراحل المعرفة'، وهذا هو جوهر فلسفة التنوير التي استقى منها لوكاتش أفكاره.

1- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 05.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص32.

3- المصدر نفسه، ص ن.

كما أن الملاحظة التي يمكن الإشارة إليها هو أنه قد تداخلت تيارات مختلفة في تشكيل المرجعيات اللوكاتشية منها: "حداثة فلسفية، هي الماركسية (...) فلسفة أدبية مجزوءة الحداثة"[1]، فبعد هيجليته المتجذرة، انفتح على الماركسية بإشكالاتها وخوضها الصراعات الطبقية والسياسية.

وقد رأى درّاج اطمئنان لوكاتش لهذا المبدأ هو اطمئنان بغير تبصّر إذ يُحلّل المبدأ فيَصل إلى أنه يستبعد أهمّ جانب في الكتابة الروائية وهو *اللغة*. يقول درّاج: "تغيب اللغة من التحليل الروائي لأن دورها قائم خارجها، ترصد الفعل وتصفه وتبين تحولاته، تبدأ معه وتنتهي حيث انتهى، فليس لديها ما تقول، بعد أن مثّل الفعل المشخص القول كلّه"[2].

فالمهاد السياقي الذي ترعرعت في كنفه الرواية فأُشبعت إسقاطات خارجية، جعل من لوكاتش يغفل الأساس اللغوي فيها، بل ويُقصي التلاعب اللفظي باعتباره ضعفا في تشخيص جوهر الواقع وخيبة في التجذّر فيه.

تلك الحمولة المفهومية السابقة هي ما أسهمت في بناء نظرية الرواية عند لوكاتش التي تسعى للبحث في علاقة الإنتاج الفني ببعديْه الاجتماعي والفلسفي، والتي كاشف فيها الرواية على أنها "صدى ملحمة قديمة ولّى زمانها"[3]، تعرِض صراع الإنسان واغترابه في مجتمع متأزم، ناظرة إلى الخلف أين تقبع الملحمة بكل عذريتها ومثاليتها المنشودة، وبالتالي فروائية الرواية تتمثل في تأزم واقعها وصولا إلى ما بعده المشرق، ولوكاتش في كل ذلك يستحضر تاريخ الرواية المعارف السوسيوسياسية والفلسفية، ويسقطها إسقاطا

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 33.

2- المصدر نفسه، ص 33.

3- المصدر نفسه، ص 35.

على الرواية غافلا عن البنية اللغوية لها، وكذا خصوصية نشأتها التي قد لا تكون برجوازية بالضرورة.

لكن جِماع الأمر يتلخّص في "أن النظرة التي يعتمدها لوكاتش في مجال تأسيس سوسيولوجية الأدب والرواية، تجمع بين محاور أساسية هي النص الأدبي والروائي، والقيمة الإيديولوجية للكاتب والمجتمع، ليصل في النهاية إلى إنجاز علاقة بين هاته الأطراف، تتلخص في أن الأديب والروائي، نتاج لظروف سوسيو–تاريخية"[1].

وفي ضوء كل ذلك تنجلي نظرية الرواية عند لوكاتش وفق مرجعيات هيجلية ثم ماركسية، لتنحو منحى مقولاتيا ومفهوميا فيتبدّى الشكل الروائي وفق أطر الواقعية على أنه وليد بنيات سوسيوثقافية تصور جوهر الواقع وحال البرجوازية الصاعدة، وصراع الإنسان في ظل الحاضنة المجتمعية متخذّا من أعمال **بلزاك** وغيرها مطيّة تطبيقية تخدم رؤاه وأفكاره، يقول (عمر عيلان): "إن دفاعه عن الواقعية، هو في الواقع دفاع عن الأدب الجماهيري، في مواجهة أدب الصفوة البرجوازية، كما نجده يعتمد في أعماله النقدية على أشهر الأعمال الأدبية بوصفها قادرة على تصوير الصراعات بشكل دقيق"[2].

ووفقا لهذا المنحى الاجتهادي ارتسمت نظرية الرواية عند لوكاتش بصبغة سوسيو–اقتصادية مغرقة بالفلسفة حدّ البحث عن المثالية، لتغلب سمة الفيلسوف على المنظِّر في كتابة لوكاتش عن الرواية، وتغلب المقولات النظرية على التفعيلات التطبيقية، وهو ما صرّح به (عمر عيلان) أيضا في مقوله "يمكننا التأكد من ذلك بعودتنا إلى كتابيه:"*الرواية التاريخية* أو *دراسات في الواقعية الأوروبية*، أو في المقالات التي صدرت في كتاب بعنوان*الأدب والفلسفة والوعي الطبقي*، وهذه الحقيقة تؤكد المقولة

1– عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي – دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه — بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب الحديث 2006/2005، ص 195.
2– المصدر نفسه، ص 202.

القائلة : بأن الطموح النظري يكون دائما، مجاوزا لما يقوم به الناقد في مستوى الممارسة"[1].

عموما فعملية التأسيس المنهجي التي خطّها جورج لوكاتش شكّلت منطلقا هاما لمنظّرين ومفكرين آخرين بحثوا في الرواية تنظيرا وتطبيقا منهم الفرنسي الروماني الأصل *لوسيان غولدمان*، فما هي حدود نظرية الرواية عنده وما أبرز المقولات التي بنى عليها نظريته للرواية؟

2-لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينية:

أ- سوسيولوجيا الرواية:

بعد إسهامات فردينان دي سوسير اللغوية والسيميائية لم ينحصر البحث اللغوي في الشكل البنائي فقط؛ إنما اتسع المجال وانفتح النسق ليتم الاهتمام بالعلاقة بين الأدب وحاضنته المجتمعية. ومن أبرز من بحث في هذا المجال **لوسيان غولدمان** الذي تشّرب المقولات اللوكاتشية معيدا صياغتها وفق أطر ما أسماه بـ"البنيوية التكوينية" واضعا أبجدياتها للبحث في الأشكال الروائية وحمولاتها الفكرية، وكذا علاقتها بالمجتمع الذي أُنتجت فيه.

فبعد أن أقصت البنيوية السياقات الخارجية سعت البنيوية التكوينية إلى: "إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها. مع النهج البنيوي

1- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي ، ص 202.

التكويني، لا يلغي*الفني* لحساب *الأديولوجي*، ولا يؤلّه باسم فرادة متمنّعة عن التحليل"[1].

سيقت هذه الأسطر –على طولها نسبيا– تأكيدا على السياق الإبستومولوجي الذي انبثقت منه البنيوية التكوينية والتي احتفت بعلاقة الأدب بالبنيات السوسيوثقافية والتاريخية مشكلة مفهوما آخر للنص؛ فبالإضافة إلى كونه بنية لغوية هو أيضا وليد بيئة ومجتمع وسياق تاريخي، فغولدمان سعى إلى الارتقاء بالنص إلى درجة الكيان المعرفي القائم على الجدلية بين الذات والموضوع "تلك الجدلية المتمثلة لجوهر كل علم تكويني، فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤشر على ما ستكونه، أي بداية تبنين يؤسس بنيات جديدة ويلغي البنيات القائمة"[2].

وبالتالي اختمرت البنيوية التكوينية في سياق مغاير للبنيوية الشكلية معيدة أهمية المحتوى الإنساني والسياق التاريخي والاجتماعي إلى الواجهة "فضلا عن وعيها العميق بالحس التاريخي (...)، تختلف عن البنائية الشكلية في أنها لا ترى أن النسق البنائي يشكل الجزء الجوهري أو القطاع الأهم الذي يحكم السلوك الإنساني العام، وإنما تدعو إلى ضرورة أن يكون هذا النسق كليا وشاملا"[3].

ما يمكن ملاحظته أن غولدمان في خطّه لمنهجه البنيوي التكويني قد استعار مصطلحات مهّد لها لوكاتش من قبله كمصطلح البنية، الكلية، الشمولية... وغيرها، وهو في ذلك كله يؤسس لعلم اجتماع الأدب، إلا أن "هذا المسار، يقف في طرف نقيض لما

1– لوسيان غولدمان، يون باسكاوي، جاكلين هارت، جاك دو بوا، جان دوفينو، ر.هيندلس، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986م، ص07.

2– المرجع نفسه، ص 08.

3– صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 105.

يسمى سوسولوجية المضامين، التي يظهر فيها العمل الأدبي كانعكاس حتمي وآلي للمجتمع ووعيه الجماعي"[1].

فمرجعية المنهج من لدن غولدمان تشرّبت طروحات سابقيه غير أنها ركزت على الأدب وعلاقته بالعناصر الاجتماعية والأديولوجية المشكلة لبنيته، هذه الأخيرة أيضا يتم البحث عنها من خلال مكاشفة اتجاه الكاتب وميولاته السياسية والثقافية والاقتصادية، وكل ما يسهم في تكوين بنيته الفكرية ضمن علائقيات تربط بين الأثر الأدبي والسياقات المنتجة له عموما.

ب-البنيوية التكوينية في الرواية-الحدود المقولاتية-:

يطلّ المفكر لوسيان غولدمان بنظرية جديدة في الرواية أو ما أسماه هو بعلم اجتماع الرواية. فيقول غولدمان في كتابه **(الإله الخفي)**:"إن الفكر ليس سوى مظهر جزئي من واقع أقل تجريدا: هو الإنسان بكليته، والذي بدوره ليس سوى عنصر جزئي من بنية هذه الطائفة الاجتماعية"[2]. وإن تم التسليم جدلا بمقوله هذا يتجلى الأثر الأدبي كبنية تتحدد دلالتها انطلاقا من بنيتها الداخلية وكذا من خلال المجتمع كبنية كبرى، يقول دراج: "تطلّع غولدمان إلى تأسيس منهجية نظرية (...) تشرح العمل الأدبي في علاقاته الداخلية وتدرج بنيته الدلالية في بنية اجتماعية أكثر شمولا واتساعا"[3].

وبالتالي فعملية إنتاج المعنى تتحدد انطلاقا من البنى الداخلية للأثر الأدبي، لتتسع فتشمل البنى الاجتماعية كبنية كبرى لتتحدد في الأخير الرؤى الفكرية والأيديولوجية التي ينتجها النص ضمن هذه البنى الشاملة.

1- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، مصر، 2003، ص 121.

2- المرجع نفسه، ص121.

3- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 37.

والرواية وفق عطاءات المدونة الغولدمانية: " تتميز بوصفها نوعا ملحميا بوجود قطيعة بين البطل والعالم"[1]. وهنا يتقاطع غولدمان مع لوكاتش في فكرة البطل الإشكالي وصراعه داخل المجتمع البرجوازي مما يخلق فجوة يتراوح فيها البطل بين الاتصال والانفصال عن عالمه.

ومفهوم *القيم* الذي ساقه غولدمان يحيل ضمنيا إلى مفهوم القيمة عند لوكاتش والذي انزاح عن المعنى الأخلاقي إلى المعنى الاقتصادي بفعل تأثيرات الرأسمالية، حيث يقوم المال المقترن بالقيم التبادلية بالدور الرئيس والوسيط بين الإنسان والسلع، بل بين الإنسان ونفسه، مما يؤدي ذلك إلى الاغتراب والتشيؤ والاستلاب"[2].

على أن القيم الأخلاقية لا تبقى على مفردة من القيم الاقتصادية والاجتماعية " بل هي قائمة بالذات على هذا الواقع مع محاولة إدخال الحد الأقصى من التضامن الإنساني وروح العشيرة إليه"[3].

وعموما فقد أحكم غولدمان منهجه السوسيولوجي وفق ما تشدّق به هيجل وماركس، ولوكاتش، وجان بياجيه... وغيرهم، فقادت رؤاهم اتجاهه وحددت اشتغالهم النقدي في مقولات كالآتي:

1/ رؤيا العالم:

إن تعرية المصطلح لن تتم إلا بالنظر إلى الهالة المفهومية التي أثيرت حول المصطلحين المكونين له؛ 'رؤيا'، 'العالم'؛ فا**لرؤيا** "أو الوعي الاجتماعي(...) تشتمل على العقيدة أو

1- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرّودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقيّة-سورية، 1993 ص 14.

2- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 17.

3- لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي "المادية الجدلية وتاريخ الأدب"، تر: محمد برادة، ص 13.

الرؤية الفكرية الأيديولوجية والنفسية السيكولوجية، الاجتماعية (...)، كما تتضمن أيضا الحدس والخيال والانفعال والدوافع اللاشعورية"[1]. وبالتالي يتحدد مفهوم الرؤية في الشعور الجمعي الكامن في ثوابت جماعة إنسانية ما، والذي يحدد رؤاها وتوجهاتها.

أما مصطلح **العالم:** فينقسم إلى العالم الأصغر الذي "يُطلق على الإنسان الذي يعتبر عالما صغيرا في مقابل الكون الذي يعدّ عالما أكبر"[2]، أما القسم الثاني فهو "الكون في مقابلته لجزء صغير يمثله من بعض الوجوه مثل، الكون في مقابل الإنسان، ويقابل العالم الأكبر العالم الأصغر"[3].

وبالتالي يشتمل مفهوم *العالم* على معاني الكون والطبيعة والمجتمع والإنسان ... إلى غير ذلك، كما ويقترن بصورة واضحة مع المفهوم السابق 'الرؤيا' فيتشكل مفهوم رؤيا العالم الذي ينجلي على أنه: "رؤيا الإنسان للكون والطبيعة والمجتمع"[4].

ولا مشاحة أن يأخذ هذا الوليد المصطلح الصدارة المقولاتية عند غولدمان وهو الذي يؤسس في مقاربة الأثر الأدبي لـ**علم اجتماع الرواية.** وكما قيل سابقا عن مرجعيات غولدمان يُلاحظ أنه قد استعار المصطلح من مفكرين سبقوه أمثال: "ديلتاي ولوكاتش، ويرى هذا الأخير أن رؤية العالم تعني إدراك المبدع لمشاكل حياته، ومشاكل عصره بغريزة فنية مؤكّدة"[5].

وبذلك يعلن الفكر اللوكاتشي حضوره القسري في مساحات واسعة من توجه غولدمان كما يكشف عن خبايا تجربته الإستطيقية في مدونته، على أن *رؤيا العالم* عند

1- أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب، ص 41.

2- المرجع نفسه، ص 42.

3- المرجع نفسه، ص ن.

4- أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب، ص 43.

5- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 207.

غولدمان لا تعدُ أن تكون رؤيا تجريدية أو مجرد أفكار لا يتحقق وجودها فعليا إلا من خلال الأثر الأدبي فقط، فهي "ليست (...) حقيقة تجريبية ولكنها بناء من الأفكار والطموحات والمشاعر (...)، هي محض تجريد، ويتحقق لها وجود أو شكل مجسّد في نص أدبي أو فلسفي ما"[1].

ووفقا لهذه الرؤية التي سيقت يتبدّى مصطلح *رؤيا العالم* كتعبير عن اتجاهات وميولات طبقة اجتماعية بعينها متجاوزة الفرد إلى الجماعة (أو ما يطلق عليه بالشعور الجمعي)، ومتعارضة مع الجماعات الأخرى في الآن ذاته. يقول عمر عيلان: "إن الاشتراط الأساسي لرؤية العالم ينبثق من تجاوزها للمجال الفردي (...) فحقيقتها اجتماعية عامة، ولا يمكن أن تكون فردية، فالمواقف والتوجهات والخصائص الفردية لا يمكن أن تؤسس رؤية العالم"[2]، فلا يمكن للشعور أو التوجه الفكري الفردي أن يؤسس رؤية العالم.

وما دام قد تم الإشارة سابقا إلى أهمية الصفة الجماعية لتشكيل رؤيا العالم، فلا مناص من الحديث عن موقف الأديب ضمن هذه الرؤية الكلية، وكذا زاوية تعبيره داخلها، فإن قيل أن الرؤية هي رؤية المجتمع فقط وليست رؤية الأديب كفرد، فقد انزاح تيارٌ عن هذا التوجه قائلا بأن "الرؤيا في الأدب فردية يملكها الأديب المتميز برقي مستواه الفكري"[3]، إلا أن جامع الأمر يتلخص في كوْن رؤيا العالم تشكل بناء فكريا يحقق تماسك النص ويحدد دلاليته العامة، لتنجلي معبرة عن فكر الحاضنة المجتمعية وموقف الأديب ضمنها، وزاوية تعبيره في إطار كليّتها العامة ذات الخصوصية الخاصة والمغايرة لغيرها.

1- صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 106.

2- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 207.

3- أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب، ص 44.

2/البنية الدالة STRUCTURE SIGHNIFICATIVE:

بما أن النص بنية إبداعية متولّدة عن بنية اجتماعية، يأخذ مفهوم *البنية الدالة* حيزا واسعا من منهج غولدمان، بل ويصطدم الناقد وفق تماسّه الأول مع الأثر الأدبي بحثا عن الدلالة مع هذا المفهوم؛ الذي تنبني علية الدلالة من جهة ويتشكل وفق عطاءاته النص من جهة ثانية، ويعرّفها **عمر عيلان** بأنها " ذلك الترابط الحاصل بين رؤية العالم التي يعبر عنها النص في الواقع، وعناصره الداخلية شكلية كانت أو فكرية"[1].

وهنا يصل غولدمان إلى محطة مهمة؛ إذ يصل البحث عن البنية الدالة في الأثر الأدبي إلى الكشف عن كلية النص، فهو بنية تتكون من مجموع أجزاء تربط بينها علاقات، ولا يمكن النظر لجزء منفرد بمعزل عن غيره أو خارج إطار العلائقية مع الآخر سواء كان لغويا أو فكريا، يقول (جابر عصفور): "يؤكد المنهج تناول الظاهرة الأدبية من حيث هي بنية متلاحمة، لا يمكن أن يساوي معناها المجموع المتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التي تصل ما بين هذه الأجزاء، فتمنحها دورا داخل البنية التي تؤدي وظيفة اجتماعية بدورها"[2].

ومادام الأمر كذلك فإن البحث عن البنية الدالة في النص كما تفرض علائقية المكونات الداخلية لبنية النص من جهة، فإنها تفضي إلى علائقية أخرى تمثلت في علاقة النص بواقعه المكوّن له بكل جوانبه، إذ يرى عمر عيلان أن الوصول إلى البنية الدالة يتم: "ضمن محاور ثلاثة في النص هي: الحياة الفكرية النفسية العاطفية، والحياة الاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المجموعة، التي يعبر عنها النص الروائي"[3].

1- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي ، 210.
2- جابر عصفور، نظريات معاصرة، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، 1998، ص 119.
3- عمر عيلان، المرجع السابق ، ص 210.

وبالعودة إلى مفهوم الرواية عند غولدمان "هي تاريخ بحث منحط، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم، (...) إن بطل الرواية الشيطاني مجنون أو مجرم ، وهو شخصية إشكالية يؤلفها بحثها المنحط وبالتالي غير الأصيل عن قيم أصيلة في عالم الامتثال والاتفاق"[1].

وكانت المدونة التطبيقية لغولدمان بناء على المفاهيم النظرية السابقة التي تبناها فـ"قد طبّق غولدمان منهجه الفكري على **'مسرح راسين وكتاب الأفكار'** Les pensées **لباسكال.** فهي نتاج لرؤية العالم لدى طبقة 'نبالة الرداء' la noblesse des robes" التي ينتمي إليها الكاتبان، كما أدرك التوازي بين تطوّر المجتمع البرجوازي، وتطور مفهوم البطل الإشكالي، من خلال أعمال **أندري مالرو** Andrè Malraux الروائية"[2].

ليصل غولدمان في دراساته إلى وجود علاقة جدلية بين المجتمع والأثر الأدبي، أو بتعبير آخر يؤدي التغيّر في البنية الاجتماعية المكوّنة للشكل الروائي إلى حدوث تغيّر في البنية الدالة للنص الروائي.

3/الفهم La compréhension، والتفسير L'explication:

بما أن غولدمان اعتمد في منهجه البنيوي التكويني مقاربة تداخلت فيها سوسيولوجية الرواية وعلم اجتماع الأدب، لينبثق التحليل الروائي في هذا الإطار ضمن مستويْ *الفهم والتفسير*، فهُما "ليسا سوى عمليتين عقليتيـن لكنهما عملية واحدة مردودة إلى إطاريْن من أطر إسناد"[3].

1- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص 14-15.

2- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص 211.

3- لوسيان غولدمان، المرجع السابق، ص239.

أ – *الفهم: La compréhension:*

تتعلق هذه العملية بالبنية السطحية للشكل الروائي ضمن هاجس محايث يقارب النص مقاربة داخلية، لتتحدد مواطن الاشتغال النقدي لهذه العملية وفق مستويات النص وأسلوبيته بعيدا عن السياقات الخارجية للنص. إذ يتحدد هذا المستوى في لحظة التماسّ الأولى بين القارئ مع النص، أي دون الغوص في الصلات الخارجية التي تحدد دلائليته وتكمن مهمتها الأساس في "توضيح البنية الدلالية البسيطة نسبيا والمحايثة للأثر الأدبي"[1].

غير أن تدشين هذا المفهوم ضمن الأجندة النقدية عند غولدمان يفتح مجموعة من الثغرات فـ "من مخاطر البحث في هذه المرحلة الأولية اكتشاف عدد من البنيات الدلالية في الأثر الأدبي الواحد (...)، ومهمة الباحث الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريبة من الشمول بينها وبين الأثر الأدبي"[2]. هذا وتشترط هذه المرحلة أيضا أن "يُمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص أو دلالات غير منتزعة من النص ذاته"[3].

ب–*مرحلة التفسير L'explication:* وتلي مرحلة الفهم ولا تنظر للنص نظرة بنيوية مغلقة، بل تراه بنية إبداعية تتحدد دلالتها ضمن بنية أوسع هي البنية المجتمعية، فمهمتها الأساس: "إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي الواقع الخارجي"[4].

1– محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1997 ص 11.

2– محمد نديم خشفة، المرجع نفسه، ص 10–11.

3– المرجع نفسه، 11.

4– المرجع نفسه، ص ن.

وبالتالي انبنت مقولة التفسير لتعيد الاعتبار للسياقات الخارجية التي أقصتها البنيوية في تعاملها مع الأثر الأدبي؛ والتي يُنظر إليها غالبا في جانبيْها الأساسين؛ *الكاتب والسياق الاجتماعي*، أما الكاتب "فلم ينكر غولدمان أهميته في تفسير النص لكنه لم يعطيه المرتبة الأولى في التفسير، بل اعتبره واسطة ضرورية لا تفسّر وحدها تأصّل الأثر الأدبي وتكوينه"[1].

من خلال العرض السابق يتبدى السياق الاجتماعي كعامل رئيس في تشكل الأثر الأدبي وتكوين بنيته الدلالية، وذلك بـ "إقامة العلاقة بين البنيات الدلالية المنتزعة بواسطة القراءة التفسيرية، وبين البنيات الذهنية المكونة للوعي الجماعي لفئة أو طبقة اجتماعية"[2].

من خلال هذه الإشارة وجب لفت الانتباه إلى أن النبرة السوسيولوجية التي ربط غولدمان في ظلها النص بالوعي الجماعي مختلفة عما زخرت به السوسيولوجية الإنعكاسية، بل "نرى الاختلاف الكبير الذي يفصل بين سوسيولوجيا المضامين وسوسيولوجيا البنيوية، فالأولى ترى في المبدع انعكاسا للوعي الجمعي، أما الثانية فترى فيه على العكس أحد العناصر المقومة الأهم في هذا الوعي"[3].

ومن ثم يُلاحظ بجلاء أن النص ينطلق من ذاته [الفهم] وصولا إلى السياقات الخارجية التي تحدد بنيته الدلالية العامة، والتي بدورها تندرج ضمن بيئة أكبر ساهمت في تكوينها، والتي تنبثق عن فئة اجتماعية محكومة بوعي وميل خاص. غير أنه "لا يتضح تكوين الأثر الأدبي من العلاقة بين مضمونه وبين مضمون الوعي الجماعي، ولكن

1- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ص 11 (بتصرف).

2- المرجع نفسه، ص 11.

3- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ص 234.

بإقامة العلاقة بين البنيات الدلالية المنتَزعة بواسطة القراءة التفسيرية، وبين البنيات الذهنية المكونة للوعي الجماعي لفئة أو طبقة اجتماعية"[1].

عموما فعمليتا *الشرح والتفسير* وبعيدا عن المعنى النموذجي لكلّ منهما إلا أنهما في النهاية يشكلان عملية واحدة تتقصى البنية الدّالة للنص وتحدد حيثياته، ولعل غولدمان بمنهجه التوفيقي هذا يؤكّد على تكامل طرفي هذه العملية –الشرح والتفسير–. فغولدمان "يتفق مع **بارت** في دراسة البنية الداخلية للنص أولا، ويتفق مع **مورون** بضرورة دراسة الحياة الانفعالية للمؤلف، ولكنه يتجاوزهما بالتأكيد على إدماج الأثر الأدبي ومؤلفه في بنية أوسع هي البنية الاجتماعية والذهنية الثقافية اللتين يمثلهما أو ينتمي إليهما"[2].

ولا عجب في تكامل طرفيْ هذه العملية (الفهم والتفسير)؛ إذ تشكّل الأولى صرف النظر إلى البنية الدّالة، في حين تعمل الثانية على ضرورة إدماجها ضمن بنيتها الكبرى التي ساهمت في خلقها وتكوينها وهي المجتمع.

وعموما فقد بنى غولدمان نظريته للرواية مستلهما جهود سابقيه، وأغدق عليها فلسفته المادية التاريخية لتتبلور في شكل "فرضية نظرية أساسية ترى في كل سلوك إنساني مهما تعددت مواقعه، إجابة دالة على موقف معين، غايته إقامة توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي تتوجه إليه"[3].

وبالتالي أسست مفاهيم البنية الدالة، الفهم والتفسير، الوعي الممكن والوعي القائم، والأيديولوجية أركان نظرية الرواية عند غولدمان لتبحث في السياق التاريخي والطبقة الاجتماعية، وموضع الإنسان ضمنهما خاصة مع اصطدام انسان عصر الرأسمالية

1– محمد نديم خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، ص 11.

2– المرجع نفسه، ص 15.

3– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 51.

بمفاهيم التشيؤ والاحتكار وغيرها، ليكون النص الروائي خير مرتع لكل هذه الشحنات المفهومية بنية وسياقًا.

3-ميخائيل باختين والتعددية الحوارية- المرجعيات الفكرية والمقولات والمفاهيم-:

لم يختلف باختين عن سابقيه في انطلاقته الأولى والتي طُبعت بالفكر الماركسي، مخالفة النزعة الرومانسية في نظرتها للرواية على أنها "جنس للحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات في أشكال زخرفية(...)، نحو ذلك اللامنتهي، اللامحدد"[1]. إنما دشن اتجاها آخر يخالف سابقيه يمكن وصفه بالأسلوبي التقني والذي لم تحفل به التنظيرات المسبقة التي اصطبغت بالأيديولوجية المتعالية والرومانسية المبتذَلة، والتي ما كان لها أن تبحث في الرواية كلغة أو كلمة -كما نظر باختين-: "فدراسات *نهاية القرن* لم تفلح في مقاربة خصوصية الحياة الأسلوبية في الرواية، مقاربة مبدئية ومشخصة في آن. فبقيت السيطرة لتلك الملاحظات التقويمية العابرة... التي لا تمس الجوهر الحقيقي للنثر الفني إطلاقا"[2].

وكنتيجة حتمية لصدمة الوعي هذه تشرب باختين جهود الألسنية والأسلوبية موظفا إياها في مواطن اشتغاله الفكري، إذ بالنسبة له "لا يمكن فصل الألسنية والأسلوبية عن جذور ومبادئ فلسفية تسندهما وتوجّه دفّتهما، ومن ثم فإنه يلحّ على *أسلوبية الجنس الأدبي*"[3].

وبالتالي فباختين حقق بمقوله هذا ارتباطا عضويا بين الرواية كجنس تعبيري، وواقعها من حيث هو لغة وتقنية، إذ يجب أن "لا يكون هناك فصل بين اللغة وبين

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 08.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 65.

3- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 15.

الجنس التعبيري الذي هو *جزء من الذاكرة الجماعية* يطبع كل أسلوب بنبرته الاجتماعية"[1]. ويُسجّل في هذا المستوى فكرة مهمة تتجلّى في أن الفكر الباختيني لا يصطبغ بالتاريخية التي هيمنت ردحا من الزمن على المقاربة الروائية، فالرواية بالنسبة لباختين "نوع لا يشبه الأنواع الأخرى لأن كل لحظة من لحظاتها فردية تماما ولا يمكن اختزالها وهذا التعارض يشق فكرة النوع نفسها"[2].

وما دام الحديث بصدد البحث في المنطلقات الفكرية التي بُعث منها التنظير الروائي الباختيني، فإنه يمكن تلخيص ذلك ضمن اتجاهيْن رئيسين هما:

"- عبر لسانية، تداولية (لا ترفض الألسنية): ترتكز على تصور فلسفي غيري، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع.

- نقدية سيميائية: تسائل النص الروائي من منظور تشريع العلائق الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي"[3].

وبالتالي يضرب باختين موعدا آخر في التنظير الروائي يخالف فيه من سبقوه كلوكاتش وهيجل وذلك من ناحيتين؛ أولاهما *الربط بين الرواية والطبقة البرجوازية* وثانيهما *جعل التاريخ والمجتمع شرطا أوليا للقراءة الروائية وتأويلها*، يقول **(محمد برادة)** في هذا الصدد: "إن باختين بخلاف المنظرين الذين سبقوه يتخلى عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز الفردية وقيمها"[4].

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 15.

2- تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، عمّان-الأردن، 1996، ص 163.

3- ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص 15.

4- المرجع نفسه، ص 15.

إذن فباختين هنا لا يرفض الألسنية بالمطلق بل يرفض جانبها المتمثل في جمودية اللغة وسكونيتها التي لا تعبّر عن ديناميكية الرواية ولا تساهم في مقروئيتها "إذ مكانة اللغة أساسية في تنظير جنس الرواية عند باختين، ولكنها ليست اللغة–النسق–ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة–الملفوظ–الكلمة–الخطاب"[1]. التي تثير مقروئية اللغة حين تُدخلها ضمن تعدديتها وتحتضن فجواتها وانشطاراتها، إن باختين في هذا الصدد يتجاوز البعد السوسيري الذي ينزع اللغة نزعا من سياقاتها الاجتماعية والتاريخية، بل يميل إلى اللغة "المحمَّلة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرواية"[2].

ولعل هذه الفكرة بالذات هي ما دفعت بباختين إلى فعل التجاوز الألسني بما أسماه هو *علم عبر اللسان*، الذي تعد التلفظات والكلام الحي "حجر الأساس ومادة الوصف والتحليل فيه"[3].

وكنتيجة حتمية أصبحت مقروئية الرواية تنبش في أدلجة اللغة كما هو الحال نفسه في الأدلجة الاجتماعية عند باختين، ويفضي هذا التصور الأخير إلى نبرة مخالفة عن سابقتها اللوكاتشية في هاجس تمرد الرواية عن أوضاع مجتمعها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وكذا في فكرة أخرى هي اعتبار الرواية جنسا قائما بذاته يختلف عن غيره من الأجناس الأخرى، فقد جانب باختين الإرث اللوكاتشي في نقطة مستجدة حين أطاحت بالفوقية البرجوازية من عليائها وركنت سلطويتها بعيدا، متخذة من الاستثناء قاعدة ومنادية بزعم آخر يحتفي بالرواية المنفتحة على الثقافة الشعبية السائدة قبل انفتاحها حتى على النصوص الروائية الأخرى.

1– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 16.

2– المرجع نفسه، ص ن.

3– تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص 08.

يقول فيصل دراج:"(...) مقولة الضحك الشعبي يرى فيها باختين مصدرا للرواية الأوروبية الحديثة، فبقدر ما تشكل رواية دويستويفسكي بؤرة مركزية لرواية متعددة الأصوات، تتسع وتتمدد لتحتضن كل رواية خارجها، فإن رواية رابليه، وقوامها الضحك أصلا للرواية وصورة أخرى عن تعددية الأصوات"[1].

هذا التوجه الجديد الذي يدبجه باختين في مقاربته للرواية يسعى إلى البحث عن المكونات الروائية في الأشكال النثرية القديمة بإعادة قراءتها، وإذا صدق هذا فإن باختين يقوض فكرة الارتباط القسري بين نشأة الرواية والطبقة البرجوازية، وبهذا فإن المنحى الفكري الذي خطّه يدعم المهمَّش في الفكر اللوكاتشي السابق–الطبقة الشعبية–، بل يمركزه خالقا منه دافعية لا تفتأ أن تهاجم السلطوية البرجوازية التي سلبت الانسان حريته السابقة متسلحة بمنظومة ابستومولوجية قوامها الضحك والسخرية والمناداة بالحرية الفردية.

وبناء على هذا المهاد المنهجي يسعى باختين إلى "استعادة مكونات روائية متناثرة في نصوص قديمة، (...) كما يكشف عن طموح كبير لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولّدت الشكل والوعي به"[2].

على أن مشاطرة التفاتة (محمد برادة) مشروعة فهي تبرز الانتقائية في اختيار عناصر التحليل الروائي من لدن الناقد باختين حيث يقول برادة موضحا: "إن هذا التشييد لجذور الرواية، يعتمد عناصر ومقولات مستمدة من روايات دوستويفسكي باعتبارها مثلا أعلى في تحقق الشكل الروائي، وانطلاقا منه يعيد قراءة تلك النصوص القديمة"[3].

معنى ذلك أن الخلفيات الابستومولوجية التي شكلت الفكر الباختيني قد طُبعت بالتجاوز وفق منحى اجتهادي استفاد فيه من طروحات لوكاش وغولدمان وقبلهما

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 86.

2– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص15.

3– المرجع نفسه، ص15.

الرومانسيون، إما تتميما أو مراجعة أو تقويضا، وهو في كل ذلك يطعّم توجهه بممارسات البنيوية وتطبيقات الشكلانيين، لتنجلي نظرية الرواية ككلّ يمارس الاختلاف والتناقض في الوقت عينه، مؤسسا الرواية على مبدإ السخرية والضحك والفكاهة التي تشكل تنوّع الخطاب أو تعددية الأصوات داخل الرواية، يقول دراج: "أسبغ مبدأ التعميم النظري على الرواية صفات معينة، ومنعها عن حقول مغايرة، وأنتج، وهو يُنصّب الرواية جنسا أدبيا مضادا، متطورا مضطرب الخطى"[1].

أ- الرواية في ظل تعددية الأصوات: -المقولات والمفاهيم-

بعيدا عن أسئلة السبق والبدايات، والنظريات التي حفلت بها الساحة الفكرية تظهر الفلسفة الألمانية العقلية التي تحفل بالمادية التاريخية معتبرة بأن الوجود المادي تعبير عن وجود روحي آخر غير مادي. ولعل هيجل رائد هذا الاتجاه السابق الذي يحتفي بفكرة أن كل شيء يتشوق للتحول إلى نقيضه، تواصلت بعده هذه السيرورة الفكرية معلية شأن الهويات الاختلافية، ليتوجه بعد ذلك الفكر الباختيني متأثرا بما سبقه من نظريات قد صيغت مسبقا، ومنطلقا من فكرة أن أصل الإشكاليات هو ذاته أصل الحلول، وكذا مراجعا النظريات النهائية التي لها محاذيرها على الفكر والنقد في الآن نفسه، فرسم بذلك اتجاها آخر في المقاربة ما بعد البنيوية يوصف بالتاريخي أو التاريخ التحليلي.

وإذا تم الانتقال إلى المصطلحات التي بلورت مفاصل الفكر الباختيني يُذكر:

1-تعدد الأصوات:

يبحث باختين عن الرواية في نصوص نثرية قديمة، ومثلما انصب الفكر اللوكاتشي على فكرة *تمييز الرواية كنوع أو كجنس أدبي* بحث باختين فيما أسماه التأريخ والتنظير الروائي. يقول باختين: "إن العمل الأدبي، والروائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص15.

مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة، إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات ومصالح فئوية وغيرها"[1].

فباختين وإن كان وفيا للحميمية التي تربطه برومانسيي القرن العشرين في تمييز الفن الروائي عن غيره من الأنواع الأخرى، وكذا احتفاء الرواية بتمردها عن واقعها المَعيش، إلا أنه قد خلع عن سلطة الطبقة البرجوازية نواميس قاهريتها، فدشن بمقولة (الضحك الشعبي) رؤية جديدة تتقمط الرواية في ردائها ، وهو ما توصل إليه في دراسته لروايات دوستيفسكي مؤكدا الضحك أصلا للرواية، يقول دراج: "إن باختين الذي يمقت الواحد الصامت ويزدري كل ما هو منغلق على ذاته، لا ينسى الحوار المحتمل بين الضاحك والمترصّن، لا من أجل أن يظفر الضاحك برصانة لا يحتاجها، ولكن ليصبح المترصّن أكثر إنسانية"[2].

من خلال هذه الإشارة تتبدى رواية دوستويفسكي متعددة الأصوات تكتسب بنيتها الروائية من تعدديتها ولا متناهيتها، حيث أفضى هذا التصور إلى إعطاء شخصيات الرواية أصواتا تختلف عن صوت الروائي وحدود سلطته، فقد بيّن باختين أن "روايات دوستويفسكي تتميز بتعدد الأصوات وتمتعها بحرية الاختلاف؛ حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها بعيدا عن هيمنته كروائي وهذا ما يجعل رواياته حوارية"[3].

هذه الهوية الاختلافية لروايات دوستويفسكي نحتتها العلاقة بين المؤلف وشخصياته فـ"على عكس ما نجد لدى تولستوي الذي يهيمن لديه صوت المؤلف على أصوات

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 318.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 80.

3- ميجان الرويلي، سعد البازعي، المرجع السابق، ص 318.

الشخصيات فيخضعها لرؤيته، مما يجعل رواياته أحادية الخطاب أو مونولوجية"[1]. وإن تراجع فيما بعد عن حكمه هذا بعد أن صرّح بأنها تعددية وتقوم على الحوار أيضا.

وفي ضوء الفكرة التي تتأسس على العلاقة بين الأنا والآخر، يظهر المؤلف في روايات دوستويفسكي متخليا عن سلطته ومفتقرا إلى أيديولوجيته اللامتناهية التي سيطرت أبدا على الشخوص الروائية سابقا، يقول دراج: "تعامل باختين مع رواية 'أصل' قوامها حوارها، وحوارها ينفذ في علاقتها جميعا، كما لو كانت كلّا متجانسا، لا فروق بين الراوي والروائي، ولا بين الروائي ومخلوقاته الأليفة"[2].

وإذا تم التحاور مع هذه المقولة اتضح أن تعدد واختلاف أصوات الشخوص ضمن العمل الروائي الواحد لا يدبج هذا الأخير في مهاوي التشرذم، وإنما تمثل الحمولة التعددية لأصوات الشخوص بنية كلية تربط بينها علاقات توصف بالحوارية، ويجمع تآلفها جميعا خيط من مسد يوسم بالتخييل الروائي عند المؤلف.

من زاوية أخرى تُخاض غمار هذه المقولة من خلال إقرار باختين بوجوب إرجاع اللغة إلى سياقها التاريخي، وذلك بكسر الثنائية السوسيرية فـ"بالنسبة لباختين ينبغي أن لا نفهم الخطاب الروائي على أنه كلام التواصل، والتفاهم الذي يدرسه علماء اللغة (اللسانيات أو علم الألسن) بل هو الوسيط الحركي الديناميكي الذي يحدث فيه تبادل الآراء أو الحوار"[3]. فسِمَتَا الديناميكية والفعالية اللتان يتمثلهما الكلام أو الملفوظ هما ما يشكلان في نهاية المطاف أغراض ومقاصد الخطاب الروائي، وهما في الآن ذاته ما

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي، المرجع السابق، ص 318.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص87.

3- جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد لحداثة، تر: فاتن البستاني، مرا: محمد بدوي، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، أكتوبر، 2008، ص 35-36.

يرسمان حدود كل صوت من أصوات الرواية بأن يمتلك بصمة أو لهجة تطبع خصوصيته.

فما "يجذب اهتمام باختين إلى اللغة هو ديناميات الكلام الحي، وتفاعل التلفظات، (...)، وقد دفعه هذا الفهم من خلال تحليله للممارسة الكلامية إلى إعادة النظر في مفهوم الأيديولوجية موسعا هذا المفهوم ومدخلا إياه في دائرة تحليله المعمق للتلفظات وتفاعلها الاجتماعي الحي المستمر"[1].

وإن ما يدعم الطرح السابق هو اللافصل بين اللغة ومحيطها الاجتماعي ضمن سيرورة أكبر يمكن وصفها بـ*التاريخية*، فاللغة في طور الاستعمال تضمن في نهاية المطاف لا أحادية النوع وكذا لا أحادية اللغة ضمن الرواية الواحدة المتعددة بتعبير باختين، مما سيتلزم حين التحدث عن تعددية الصوت اللغوي الحديث استحضار مفهوم تعدد المراجع، وهو ما سيلقى مقروئية عالية من لدن مفكرين ونقاد من مثل **دريدا** و**فوكو** و**جوليا كريستيفا** فيما بعد.

ويقابل هذا المهاد النظري كما سبق وتم تبيانه تطبيق باختين على كتابات دوستويفسكي كما يقول باختين: "دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات POLYPHONE، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية، ولهذا السبب بالذات، فإن أعماله الإبداعية لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لا تذعن لأيّ من تلك القوالب الأدبية التي وُجدت عبر التاريخ(...) ففي أعماله يظهر البطل الذي بنى صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي"[2].

2- تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص 08-09.

2- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر:جميل نصيف التكريتي، مرا: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص11.

سيقت هذه الأسطر على طولها للوقوف على مفهوم الأيديولوجيا في الخطاب الروائي الباختيني، الذي وإن تجاورت فيه النبرات الصوتية باسم الطابع الحواري، إلا أن أيديولوجيا المؤلف لا تغيب باعتبار النص الروائي هو قبل كل شيء تعبير عن أدلجة مؤلفه ورؤيته ضمن محيط اجتماعي وسياق تاريخي معيّن.

ب- باختيـــــن والنقـــــــــد الحواري:

لطالما كان التأصيل لنظرية الرواية عند باختين ينطلق مبدئيا وفق عطاءات العلاقة بين الأنا والآخر، فقد شكلت حوارية اللغة قلقا معرفيا راود باختين و"لقد قادت فكرة الحوارية هذه 'باختين' إلى الدعوة الملحة لإعادة النظر في حقيقة النص الروائي، فهو نص ذو طبيعة حوارية بالضرورة حيث تتصارع الأصوات الأيديولوجية ولا تكون هناك غلبة لأيديولوجية ضد أخرى، ويكون موقف الكاتب تامّ الحياد"[1].

ووفق ذلك يعرّج باختين إلى رؤية جديدة للأيديولوجيا؛ فالنص الروائي وإن تعددت وتناحرت فيه الأصوات الروائية بتعدد أيديولوجياتها إلا أن النص الروائي لا يحمل موقفا مؤدلجا قاطعا في نهاية المطاف، فالأيديولوجية –حسب باختين–"تولد في ممارسة الكلام (...) وتولد من اصطدام العلامة بالعلامة والفكرة بالفكرة في عملية التفاعل الحواري الذي ينشئ وسطا أيديولوجيا يقيم حول الكائن الإنساني غلافا صلبا لا يستطيع الفكاك منه"[2].

ولعل العناية بهذا المكوّن الأساسي (الحوارية) في النقد الباختيني يكشف عن عريّ مزدوج، لا يقتصر على الرؤية التجريدية للمدرسة السوسيرية والتي تعسفت في إقصاء النص عن سياقاته المنتجة له، بقدر ما كانت مسألة العلائقية المشكلة للجدلية الماركسية من خلال مقولتها *العلاقة الجدلية بين العمل الأدبي وسياق إنتاجه*، ليذهب باختين

1- حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا–من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي–، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص81.

2- تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص 09.

انطلاقا من تعسّف الجدليتين السابقتين، وفي مسعى منه لتقديم البديل عبر تصوراته الخاصة إلى التوفيق بينهما؛ من خلال نسج أفهوم *المبدأ الحواري* الذي يبحث في الأسْلبة البنيوية للنص الروائي من ناحية، وكذا علاقة النص الروائي بعوالمه الخارجية المشكّلة لبنيته وأدلجته.

وفي تعقيب **حميد لحميداني** ما يحيل على ذلك في مقوله: "إن حوارية باختين على الرغم من كونها ترتبط بالفكر الجدلي، فإنها في واقع الأمر لا تلبث أن تصبح في نهاية المطاف بعيدة عن التأويل السوسيولوجي الماركسي، لأنها تعتقد أن النص الروائي على الرغم من امتلائه بالأصوات الإديولوجية فهو لا يتخذ في كليته موقفا إديولوجيا"[1].

الحوارية إذن تكرّس مبدأ تعدد الأصوات وخلق عوالم متعددة داخل النص الروائي الواحد، تربط بينهم شبكة علائقية في حوار متفاعل بين الداخل والخارج . فالداخلية قد تكون شخصيات تحاور بعضها أو تناجي نفسها، أو خطابات ذات كلمات متفاوتة تتحاور فيما بينها لتشكل خطابا روائيا منسجما، أما الخارجية فقد تكون بعض ما يستحضره الروائي في إبداعه من شتى الأجناس الأدبية الأخرى.

ولعلّ أقلمة هذا السيل المفهومي الذي يحمله مصطلح الحوارية صعب لأنه يتسع ويضيق في آن، فإن كان الخطاب الروائي هو "الوسط الحركي الديناميكي الذي يحدث فيه تبادل الآراء أو الحوار"[2]. بالتالي لم تستقر غائية الخطاب الروائي في التواصل بين شخوصه فقط، بل في العالم الحركي الذي ينتج عن تفاعل عناصره، وكذا البحث في أيديولوجيتهم، مع تغييب متعمَّد لأيديولوجية المؤلف، وهذا ما يثير مفارقة رفضه لمبادئ البنيوية المنغلقة من ناحية، وتبنّيه لبعض مبادئها من ناحية ثانية.

1–حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا–من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي–، ص 81.
2–جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد لحداثة، ص 36.

وعلى العموم فقد رسم حميد لحميداني ثلاث أشكال لتجلّي حوارية باختين كانت كالتالي:

"–التهجين: L'hybridation

– العلاقات المتداخلة ذات الطابع الحواري بين اللغات: L'interrelation dialogique des langages

– الحوارات الخالصة: Les dialogues purs"[1].

وعلى أن الذي سبق آنفا من أن الرواية عند باختين تتسم بصفة الاتساع كما الضيق؛ فهي فضفاضة، استوت على قاعدة تكسير المركزيات المغلقة، دون أن تنفتح تماما لمقاصد المؤلف وانعكاسية واقعها عليها، لذلك انصب التحليل الباختيني على أسلبتها وتقنياتها، لتبدأ منها وتعود إليها في سياق بنيوي شاء باختين ذلك أم أبى. "لذلك فهي تبقى دائما في إطار فهم العالم الداخلي للرواية دون أن تنتقل إلى تفسير هذا العالم"[2].

خلاصة الأمر والغاية التي يجري إليها أن التنظير الروائي الباختيني وإن اختلفت مرجعيات التأصيل المعرفي فيه بين جدلية ماركسية–تاريخية، وبين لسانية شكلية، فإن مصطلحاته العامة لازالت تعجّ بتقلبات كثيرة، يقول دراج: "أسبغ مبدأ التعميم النظري على الرواية صفات معينة، ومنعها عن حقول مغايرة، وأنتج وهو ينصّب الرواية جنسا أدبيا مضادا، متطورا مضطرب الخطى"[3].

فالاتكاء على مرجعيات متعددة والحديث عن العام دون الخوض في التفاصيل سبّب مشكلات إجرائية عند باختين، ولكنه في الأخير رسم حدود نظرية للرواية أو للتاريخ

1– حميد لحميداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، ص 81.

2– المرجع نفسه، ص 83.

3– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 444.

الروائي –إذا صحّ التعبير–؛ اعتمدت الرواية كلغة، كحوار، ككلمة..، فهي تمارس التنوّع كما تمارس الكلمة سلطتها التأويلية بمراجعها المتعددة بعيدا عن كل استبداد مركزيّ، وتمارس تعددية الأصوات كما تمارس الكلمة لا نهائية قراءتها ولا أحادية معناها. ولكن المقام يستقر على ما قاله كل من كريستيفا وتودوروف اللذان خاضا في الفكر الباختيني في مسعى حواري مع منجزه، وعلى هذا يُختم بملفوظ تودوروف عن باختين قائلا: "المهم بالنسبة لقارئه يتمثل في الحيوية والإثارة الفكرية التي يمتلكها عمله المتنوّع الغزير الذي أنجزه على مدار خمس وخمسين عاما أو يزيد"[1].

4–مارت روبير –الرواية الأصل–:

بعد أن كُسرت النواميس الكونية وتزحزحت الأرض من مركزيتها، نَصَّبَ الإنسان نفسه قاهرا بفضيلة عقله جميع السُّلَط، لتتزعزع المواقع ويتحرر الوجود الأنطولوجي من الإسقاطات اللاهوتية، وتحلَّ ثقافة الشرخ محلّ ثقافة اليقين.

وتحت مظلة هذه الحقيقة تبلورت مفاصل الفكر الداروينى معلنة الوجود الإنساني كخطأ للطبيعة، ليفضي هذا إلى ضبابية معرفية وَلَجَ من خلالها فرويد فيما بعد إلى الذات الإنسانية، وما يتصل بها من شعور ولاشعور، وأحلام ومكبوتات وغرائز...إلى غير ذلك، حتى أنّ فرويد نفسه قد اعترف "بأن الذين ألهموه في نظريته في التحليل النفسي هم الفلاسفة والشعراء والفنانون، لأن الابداع على اختلاف أنواعه وأشكاله، هو الرحم الذي يحتضن النفس الإنسانية بحالاتها ومتناقضاتها"[2].

وبذلك اختمرت النظرية السيكولوجية للإبداع عند فرويد مخالفة النواظم التي نحتتها النظريات التاريخية والسوسيولوجية، مستجلية الأخفى في الذات الإنسانية، من خلال

1– تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص 11.

2– زين الدين المختاري: المدخل إلى نظرية النقد النفسي–سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد(نموذجا)–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص09.

تفسير الأحلام والمكبوتات النفسية وكل ما يتعلق بنوازع النفس وتجاربها، وقد عمد التحليل النفسي عند فرويد على كشف كل ذلك "حين سلّط الضوء على الأعماق الآثارية (الأركيويوجية) للنفس، كشَف النقاب عن مدى قابلية الأحلام، الخيالات، والأعراض المرضية النفسية للفهم، أماط اللثام عن الإيتيولوجيا الجنسية للعصاب، أظهر مدى أهمية التجربة الطفولية في رسم شروط الحياة الراشدة، اكتشف عقدة أوديب، أزاح الحجاب عن الأهمية النفسية للميثولوجيا و النزعة الرمزية..."[1].

كلّ تلك المحاور وغيرها كانت ضمن باب الاشتغال الفكري الفرويدي الذي تُسمَع فيه صوت النفس و رجع صداها لا غير، باحثا في سطحها وعمقها، مقولها ولا مقولها، وعيها ولا وعيها.. في سياق يعلن بالعنف أو بالإلماح الأصل النفسي للإبداع مزحزحا العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي حفل بها الفكر الماركسي قبل ذلك فـ "إن نجح ماركس في إماطة اللثام عن اللاوعي الاجتماعي، فقد نجح فرويد في كشف النقاب عن اللاوعي الشخصي"[2].

وبذلك احتفى فرويد بالمهمَّش أو المحظور في الذات الإنسانية، والذي لم يُطرَق بابه سابقا لحساسية الموضوع المغلفة بالتحريم السافر، أو ربما لغطرسة الأنا العليا التي أمّت بحضورها الفكر أمدا.

معلنا فرويد بذلك مفهوما آخر لأصل الفكر الإنساني، ومتخذا من محظورات النفس (الغرائز الجنسية، الأحلام، المكبوتات، الخيالات ...) نظرية تفسّر الإبداع في ظلها ومن أجلها. وبالتالي كان فرويد من "الأوائل الذين رسخوا بالنظرية والتطبيق علاقة علم النفس

1- ريتشارد تارناس، العقل الغربي، تر: فاضل جتكر، دار كلمة، ط1، أبو ظبي-الإمارات العربية المتحدة-، 2010، ص 390.

2- المرجع نفسه، ص 391 (بتصرف).

بالأدب والفن والنقد، إذ تناول بالتحليل النفسي شخصيات الفنانين وأعمالهم الفنية وعملية الخلق الفني والمتلقي"[1].

هذه النتيجة التي توصّل إليها فرويد تقود إلى فكرة مركزية يسيّرها مبدأ *المثير والاستجابة* ليتجلى الوجود الأنطولوجي (الحسي، العاطفي، الخيالي، الأخلاقي، الفني ...) في ظلها متخطيا صرامة ومثالية الوعي الناضج إلى التباس اللاشعور المحكم الصلة بالإبداع.

في هذا السياق؛ سياق البحث عن الأصل يتحدث دراج عن أصل الرواية كنوع أدبي إبداعي، فيقول:" مهما اختلفت المضامين وتشجّرت الأساليب، يظل للرواية أصل لا تغادره (...) لا إنسان من غير طفولة لقّنته الحلم وذهبت"[2].

وبالتالي اتخذ فرويد من الأصل السيكولوجي مصدرا تنظيريا للإبداع عامة وللشكل الروائي خاصة، مخالفا ما اختمر من تيارات سوسيوثقافية وتاريخية لتكون الذات الإنسانية –بشقها اللاشعوري خاصة–نواة يدور حولها أصل الإبداع وأصل الرواية.

ولم يُغفل فرويد بعد أن أقرّ نواظم تحليله السيكولوجي الشق التطبيقي؛ إذ تناول رواية *الإخوة كرامازوف* لدوستويفسكي فوجد "في هذه الشخصية الروائية كل المتناقضات، فهي تحمل في تصوّره، للفنان المبدع الخالق الجدير بالخلود، وتحمل في الوقت نفسه، الأخلاقي والعُصابي، والآثم المجرم المتعاطف مع الآثمين المجرمين، والمهووسين بالمقامرة، والمولع بتعذيب نفسه وتعذيب الآخرين"[3].

1– زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 11.

2– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 93.

3– زين الدين المختاري، المرجع نفسه، ص 11.

هذا الإفراز السيكولوجي المتكاثف رسم قَسَمات الشخصية الروائية ونَفَذ إلى ما وراءها، وفسّر مسببات أفعالها، مما يجرّنا جرّا إلى تبنّي الأصل اللاشعوري للإبداع والذي يُسجّل بالنسبة للإبداع الروائي –كما عند دوستويفسكي–.

هذا وقد استرشدت (مارت روبير) بهَدْي أستاذها فرويد في بحثها عن أصل الرواية الأوروبية؛ مشتغلة وفق الأجندة الفرويدية التي ينتظم وفقها الإبداع كانعكاس لسلوكيات النفس وانفعالاتها ورغباتها ومكبوتاتها، وبالتالي وانبناء على هذا الطرح تصبح الرواية حاضنة لسلوكيات النفس في شقيْها *الشعوري واللاشعوري*، فإذا كان فرويد قد وضع أساس نظريته السيكولوجية على تناحر عناصر ثلاثة هي:

"–الهو Le ca: ويمثله الجانب البيولوجي.

–الأنا Le moi: ويمثله الجانب السيكولوجي أو الشعوري.

–الأنا الأعلى Le sur moi: ويمثله الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي "[1].

محددا الرواية الأصل بتعبيره داخل دفّتيْ هذا الصراع الثلاثي، فرواية *زمن الطفولة* تنشطر إلى مرحلتين؛ أولاهما **رواية الابن_اللقيط** "الذي لم يتجاوز الثالثة من عمره، ولا يميّز بين الذكر والأنثى، إذ الأب والأم متجانسان وليس بينهما فواصل"[2]. أمّا ثانيهما فهي **رواية الابن غير الشرعي** "الذي يسمح له عمره، وهو بين الثالثة والخامسة أن يعي جسده وأن يدرك الفرق بين الذكر والأنثى"[3].

وبهذا فإنّ المنحى الفكري الذي خطّه فرويد يركح على دلالة واحدة لأصل الرواية، هي **الرواية الأُسَرية** التي يُموضعها وفق زمن الطفولة الذي يُعتبَر زمن الحلم بالنسبة

1– زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 10.

2– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 94.

3– المصدر نفسه، ص ن.

لفرويد، والذي يطبع بميسمه الخاص مراحل الحياة الأخرى. والذي يرى فيه فرويد بأنه زمن تشكل *الأنا الأعلى* بالنسبة للطفل، حيث يقول: "يبدو الأنا الأعلى كأنه وريث تلك الرابطة الوجدانية (الوالدية) ذات الأهمية البالغة في عهد الطفولة (...)، فإذا تعمقنا في البحث اتضح لنا أن الأنا الأعلى لا يكتمل نموه وقوته إن لم يظفر الطفل ظهورا تاما موفقا على عقدة أوديب"[1].

وبالتالي فإن الخُلوص إلى تُلوكات الافرازات المترتبة عن العلائقية بين الأب والأم من ناحية، والابن وأحد الوالدين من ناحية أخرى، يفرض علينا المرور على أبجديات العُقَد التي فكّ فرويد طلاسمها، وبحث في مسبباتها ونتائجها، والتي أبرزها *عقدة أوديب* "الذي قتل أباه كي يمتلك أمه المشتهاة، أو الذي لم يقتل أباه بل ألغاه بكل بساطة من الدائرة الأُسَرية، مانحا نفسه الأب المثالي الذي يشتهي"[2]. لتكون عقدة أوديب فاتحة ولادة الرواية عند فرويد، وليس الروائي في حِلّ من تبعاتها.

وكعَوْد على بدء؛ ووصل لما انقطع حول بناء نظرية الرواية عند (مارت روبير) يمكن ملاحظة أنها قد اتخذت من الرواية الأُسرية منطلقا لها، يكتب درّاج فيقول: "تبني مارت روبير نظريتها في الرواية على *الرواية الأسرية* موحّدة بين عقدة أوديب وولادة الرواية، إذ الجسد محور العالم، وإذ الانتهاكات كلّها تتم باسم الجسد"[3]. فيلجأ الروائي إلى طمس كل سلطة تعترض سلطته؛ فيقتل الأب، الملك.. رمزيا ليرث عرشه ويمارس دوره المستَلب.

1- سيجموند فرويد، محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، تر: عزت راجح، مرا: محمد فتحي، دار مصر للطباعة، ص 58-59 (بتصرف).

2- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 95-96.

3-المصدر نفسه، ص96.

فالرواية لا تُعطي بقدر ما تحجب ولا تُفصح بقدر ما تُبطن، وإنما الأهمية تولى لقارئها؛ الذي يمدّ الجسور مع لا مقولها ويحفر في علاماتها ليتحسّس السبيل إلى صاحبها ويبحث في أشدّ المراحل ملابسة وتأثيرا فيه وهي *مرحلة الطفولة*، فالكاتب – حسب مارت روبير– وهو يكتب روايته يترك عليها من ذاته ما يستقي القارئ منه معالم طفولته الأولى، أو ما أطلقت عليه مارت روبير *السيرة الذاتية*، "إن كل روائي في الحقيقة يعكس عمله الإبداعي سيرته الذاتية وتاريخه الشخصي، وطفولته المثالية وفضاءه الأسري الذي يعيش فيه"[1].

والمتأمل في هذه الدائرة يلحظ بأن رواية السيرة الذاتية –كما ترى مارت روبير–تنشد الماضي السعيد والمثالية الأولى بطهرها ونقائها اللتان سلبتهما الحياة الراشدة فيما بعد، وعليه فإن أصل الرواية سيكولوجي، ومنبعها الطفولة الحلُمية، ولكل مبدع روائي نصيب من طفولته في روايته، أما القارئ فله حظّ الاشتراك مع مقروئه بما يتشارك معه من تجارب أولى، يقول دراج: "الروائي طفل كبير لم يفرّط بأحلام طفولته، وشاهد متميّز على استمرار التخييل الأوّل في الحياة الإنسانية. والرواية هي الأرض التي اختارها الروائي الذي أحسن التعامل مع أحلامه، أو هي تلك التي سلك معها سلوكا جدّيا"[2].

وهنا يتعالق التحليل النفسي بالأدب كإبداع *لا شعوري* ويوضح (جان بيلمان نويل) ذلك بقوله: "إن اللاشعور هو أن يحكم علينا بأن نكرر ماضيا لا نتذكره، وأن نأخذ كذكريات ما لن يتكرر أبدا في شكله الأول. والأدب هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح تحت تأثير التخييل، التي تعيد صياغة هذا الماضي الذي يهتز من الحقيقة السرية والتي هي نفسها خاضعة بشكل مباشر لقانون إنكاره"[3].

1– جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 19.

2– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 102.

3– جان بيلمان نويل، التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 123.

ومهما يكن فإن ختام القول يتلخص في أن مارت روبير قد استقت من الطرح الفرويدي تأصيلها لنظرية الرواية، بمنطلق يوصف بالسيكولوجي بعيدا عن سابقيها رائدي التيارات التاريخية والسوسيولوجية (هيجل، لوكاتش، غولدمان ..)، وربطت رواية السيرة الذاتية بالحنين إلى ماضي الطفولة المنسيّ بمثاليته المستَلبة في حاضر الروائي والقارئ في آن. وإنما الروائي ينسى جزءه الطفوليّ أو يتناساه، لتذكّره فيما بعد به الرواية حين ينفلت منها طوعا أو كرها، لتتأكد مقولة أن في داخل كلّ واحد منا طفل لم يكبر بعد، تتقنّع الرواية بأقنعة مختلفة لتجاوزه لكنها تسقط في فخّ الحنين إليه أخيرا.

5-رينيه جيرار ونظرية الرغبة المثلّثة:

إذا كان فرويد قد قوّض مشروع غطرسة العقل بقضّه وقضيضه، وجعله مدحوضا وثابت البطلان، فقد انطلق رينيه جيرار من الأرضية السيكولوجية نفسها، سائرا في دروب التقاليد الفرويدية القائلة بالغريزة الحيوانية المستترة لدى الإنسان، إلا أنه قد جانبه في فكرة احتفائه بالسلطة الأوديبية التي تتحكم في العلاقة بين الذات والآخر، وشَجَّر منطلقا آخر يخدم أجندته الفكرية وهو *مفهوم الرغبة*، وهو كما ورد على لسان درّاج "يبني جيرار نظريته في قراءة النص الروائي(...) على مبدأ الرغبة المحاكية، فالإنسان يحاكي دائما آخر يوقظ فيه رغبة لم يكن يعرفها، ولم يكن بمقدوره وحده أن يكتشفها"[1].

وبالتالي تتبدى هذه النتيجة متحدية مركزية اللاوعي عند فرويد؛ حيث لم تعد علاقة اللاشعور بالرغبة ثنائية ثابتة "إذ تلتقي الأوساط العلمية والعامة على تحديد الرغبة بطرفين اثنين هما الراغب والمرغوب، وهي نظرة خطية تفترض أن المرء يبادر حرّا مختارا

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 119.

إلى تركيز رغبته على غرض محدد استحق بذاته أن يصبح محطّ أشواقه وموضوع إيثاره"[1].

إذن يُجري رينيه جيرار قفزة أنثروبولوجية المرجع، ليكسر بها خطية العلاقة بين الذات والرغبة "فهو يرى أن رغبتنا ليست مستقلة ولا تنبع من ذواتنا، بل تثيرها في أنفسنا رغبة شخص آخر في الغرض نفسه، ويعني ذلك أن العلاقة بين الشخص الراغب والغرض المرغوب ليست علاقة مباشرة، بل هي تمرّ عبر وسيط"[2].

ناهيك أن جيرار حين دحض العلاقة الخطية بين الراغب والمرغوب فيه، إنما التجأ بفعل أنثروبولوجيته إلى مبدأ المحاكاة القديم؛ والذي حدّثه ليلائم نظريته، فهو ينظر للرغبة على أنها فعل محاكاة "وبالتالي تأخذ الرغبة شكل مثلث هو مثلث الرغبة الذي يضمّ (...) الأطراف الثلاثة، أي الشخص الراغب والوسيط والغرض المرغوب"[3].

ومن ثمّ فإن العلاقة بين الراغب ومرغوبه ليست خطية مستقيمة كما في المستوى الإقليدي الرياضي، إنما تسبح في فضاء ذي أكثر من بُعديْن، وبالتالي لا تحتمله قاعدة الثنائية المبسَّطة والمختلفة في الحياة ذات الطابع الديالكتيكي المعقّد.

إضافة إلى ذلك يرشدنا جيرار بأن الرغبة في جوهرها محاكاة، أي أن موضوع الرغبة لا قيمة له في حدّ ذاته، وإنما تظهر قيمته حين يكون موضوع تنافس بين طرفيْن

1- رينيه جيرار، العنف المقدّس، تر: سميرة ريشا، مرا: جورج سليمان، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، جوان، 2009، ص 08.

2- رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، تر: رضوان ظاظا، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، ماي 2008، ص 14.

3- المرجع نفسه، ص ن.

"ويرى جيرار أن الأغراض التي يمكن أن تكون موضوع رغبة مشتركة نوعان؛ تلك التي تقبل المشاركة، فتولّد التنافس وبالتالي الغيرة والحسد والكراهية وبالتالي العنف"[1].

هذا العنصر الأخير *العنف* يُعدّ أهم مباحث رينيه جيرار التي قارب بها الفكر الإنساني، فإن كانت الرغبة تتخطى عتبة المحاكاة ليتناحر مالك الرغبة وفاقدها، وقد يتطوّر الأمر لتتناحر العديد من الرغبات في أحيان عديدة، فهذا سيؤدي حتما إلى تولّد العنف وسقوط ضحية أو أكثر، يقول درّاج: "ذلك أن جنون الرغبة لا يستوي إلا بضحية ينتظرها"[2].

فكرة الأُضحية أو التضحية هي ما يفسر –في نظر رينيه–رمزية الطقوس والوثنيات القديمة في الفكر البشري، وهي ما يبني في الوقت نفسه الأنظمة الأخلاقية والقانونية بينهم، "فالرغبة فيما يرغب به الأخر تحوّل البشر إلى متنافسين، فيولد العنف الذي يهدد المجتمعات البشرية البدائية بالدمار والخراب مع نشوب حرب يصبح فيها *الجميع ضد الجميع*"[3].

وبالتالي ينبني المقدّس على أرضية مهتزة عند الأمم القديمة التي يلفّها *العنف* فتلجأ إلى التضحية لتضمن كسب أخلاقياتها واستمرارية نظامها الرمزي، "يتحول العنف الذي يلفّ الجميع إلى عنف موجَّه إلى فرد واحد، فتقرر الجماعة التضحية به، وقتله معتبرة إياه المسؤول الوحيد عما حلّ بالجماعة من عنف وخراب"[4].

وحين التطرق إلى *العنف* وعلاقته بـ*المقدّس* كموضوع حساس –حد التحريم–، وإلى مفهوم التضحية كحلّ أخلاقي لزلات الإنسان واندفاعه نحو أهوائه، تتراكم في فراغات

1– رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية ، ص14.

2– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 122.

3– رينيه جيرار، المرجع نفسه، ص16.

4– المرجع نفسه، ص17.

هذا الطرح مفهوم الأنسنة الذي بحث فيه رينيه جيرار متوسلا في ذلك خطيئة البشرية الأولى *الحسد* التي تفقد الإنسان أنْسنته وتجرّه إلى مهاوي التضحية لتحقق العدالة ولو رمزيا.

ولسان نقد جيرار في هذا الباب شمل علميْن اثنين هما (سيغموند فرويد وليفي شتراوس) "أما فرويد فأبرز ما يأخذ عليه جيرار تجذيره الرغبة في اللاوعي وتركيزها على الموضوع الأمومي، وافتراضه وعيا بالمنافسة الأبوية لدى طفل يرغب في الاستحواذ على الأم وقتل الأب"[1]. فقد قوّض رينيه –كما قيل آنفا–مركزية اللاوعي وعوّضها بالرغبة المحاكية التي تدفع للتناحر من أجل الحصول على موضوع الرغبة، كما أكّد مغالطة العقدة الأوديبية، وأكّد أن فترة النضج لا تخلُ من الحسد المولّد للعنف أيضا. و"أما ليفي شتراوس فليس أدلّ على عمق الخلاف بينه وبين جيرار من إعلانه أن الذبيحة لا تطابق أي شيء واقعي"[2]. مع أن جيرار يجذّر هذه الظاهرة التي تراكمت في فراغات أصول الأمم والحضارات السابقة التي تلجأ إليه كقانون أخلاقي لتضمن استمراريتها.

وضمن المسار المفهومي يواصل درّاج قراءته لقصة *قطع رأس يوحنا المعمدان* وتناحر رغبات شخوصها (هيروديس، هيروديا، النبي، سالومي) وانتقال الرغبات من طرف إلى آخر، وقد يصل الأمر إلى فقدان الرغبة بفقدان تأثير الشخوص أنفسهم.

ثم تلاها بعد ذلك بالتمييز بين نوعين من الرغبة؛ رغبة تلقائية ورغبة مفروضة "فالأولى تصدر عن صاحبها ولا تحتاج إلى وسيط، على خلاف الرغبة الأخرى، أي الرغبة حسب الآخر، التي تمليها المحاكاة"[3].

1– رينيه جيرار، العنف المقدّس، ص 14.

2– المرجع نفسه، ص 14.

3– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 124.

ولعل الأولى تنبع من نفس قنوعة يسودها العدل والنزاهة، فيما الثانية يُغذيها حسد الذات وغروره وطمعه في ملك الآخر، كما ويميز جيرار أيضا بين الرغبة التلقائية والرغبة المفروضة "إذ يتحدث جيرار عن الرغبة الميتافيزيقية والرغبة الواقعية. والرغبة الأولى لا ترتبط بموضوع واقعي، ولا علاقة لها بحاجات مادية، فهي أقرب إلى الاستيهامات والأحلام، على خلاف الرغبة الأخرى المشدودة إلى موضوع شخص"[1].

وإذا تم الانتقال إلى الحديث عن الوسيط كعنصر أساس في نظرية جيرار شأنه في ذلك شأن مصطلحات الرغبة، المحاكاة، الميتافيزيقا، فإنه كمصطلح بؤري يتخذ شكلين: " فوسيط الرغبة خارجي حين تفصل بينه وبين الذات الراغبة مسافة مكانية، أو مسافة رمزية تجعل التماثل بينهما مستحيلا"[2].

وبالتالي فالوسيط الخارجي كما سنّه جيرار بعيد عن عالم الذات الراغبة، وقد يصل الأمر إلى استحالة وصالهما كقصة بحث دون كيخوته عن مرامه، أو كنظرة المؤمن للمسيح. أما الوسيط الداخلي "سواء فيما يتصل بالمكان أو بماهية العلاقة بين الوسيط والذات، فالمكان يجمعهما والرغبة توحدهما"[3]. أي حينما يتحوّل الوسيط هنا إلى شخص حقيقي يقاسم الذات الراغبة الواقع، ويمتلك العنصر المرغوب فيه، مما يخلق حبا للتملك واحتداما للمنافسة على الغرض المرغوب.

وبعد رسم جيرار لخطّه المنهجي عَمَد إلى تحليل نصوص عدد من الروائيين الكبار للتدليل على نظريته كدوستويفسكي وسيرفانتس وبروست، وستاندال ... وغيرهم، ويرى

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 124-125.

2- المصدر نفسه، ص125.

3- المصدر نفسه ، ص 125.

بـ"أن هؤلاء الروائيين العظام يكشفون حقيقة الوهم الرومنسي الذي يحيط بالرغبة والمتعلق باستقلاليتها وأصالتها، ويبلغون بذلك الحقيقة الروائية الكبرى"[1].

وبالتالي يعود جيرار لينتقد مركزية اللاوعي ونظرة فرويد له على أنه البؤرة الوحيدة للرغبات لدى الإنسان، واصفا إياها وكذا عقدة أوديب بالأكذوبة الرومنسية، يقول دراج: "تبدد تصورات جيرار هيبة المفهوم الفرويدي، ذلك أنه يرى أن الطفل لا يعرف معنى الرغبة، وأن ما يرغب به يأتيه من خارجه، الأمر الذي يجعل من عقدة أوديب فرضية مليئة بالفراغ"[2]. وعموما فالمقاربة التي اتخذها رينيه جيرار كانت دالفة أكثر إلى أنسنة الإنسان متخذة من الطرق اللولبية خط سيرها، والذي يماثل في لولبيته الطبيعة الإنسانية ذاتها.

ولكن من المشروع حين التحدث عن مقاربة رينيه جيرار المؤنسَنة استحضار (هايدجر) محدّث الوجودية والذي يضارعه جيرار في بحثه الدائم عن الأنطولوجية المجردة الخالية من تاريخ الإنسان.

لبّ الأمر والغاية التي يصل إليها أن نظرية الرواية تعددت منذ التفكير النقدي الأوّل –وخاصة من خلال جهود جورج لوكاتش وصولا إلى رينيه جيرار–بتعدد مرجعيات روادها، ولعلّ عدم الحصول على إجابة قاطعة يحسم مسألتها، فلكلّ خياراته، ولكلّ منطلقاته، لا هذا مشروع، ولا ذاك غير مشروع، لا هذا صبياني، ولا ذاك من وحي النضج.

1– رينيه جيرار، الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ص 15.

2– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 127.

ثانيا: الحقل التطبيقي في مجال نظرية الرواية:

1- جورج لوكاتش:

سبق وتم الإلماح بأن نظرية الرواية عند لوكاتش قد اختمرت بين دفتيْ *نظرية الأجناس الأدبية*، وكذا *نظرية العلاقة بين الشكل الروائي والحاضنة المجتمعية البرجوازية التي انبثقت منه*، متخذة خط سير تاريخي مغدق بالفلسفة، وقد تناول لوكاتش تطبيقيا مجموعة روايات صادقت على أفكاره وأيدت إجرائيا طروحاته النظرية منها:

أ-روايات دوستويفسكي:

فبقدر ما عكست روايات دوستويفسكي صميم التنظير اللوكاتشي، اتخذ منها موضوع دراسة في أحد كتبه، إذ مثّلت معينا خصبا يقوم على فكرة الثورة على جحيم الرأسمالية التي شيّأت العالم وألغت قيمه، فاغترب فيها إنسان العصر الحديث عن واقعه، ناظرا بعين الحنين إلى ماضي الصفاء والطهر. وبذلك ألغت روايات دوستويفسكي القطيعة بين الذات وواقعها، وأعادت الوصال مجددا وفق القيم الأخلاقية والجمالية التي انبنى عليها الحنين الماضوي (النوستالجيا).

ب-روايات تولستوي:

تقف نظرية الرواية عند لوكاتش على أرضية متعددة التخصصات (الفلسفية، التاريخية، الاجتماعية، السياسية ...وغيرها)، تنظر للحداثة على أنها "تقهقر عن القيم الأصيلة التي عرفتها الإنسانية قبل الزمن الحديث"[1]. وبالتالي فلوكاتش ينظر للرواية من زاوية الملحمة التي تحتفي بالوثوقيات واليقينيات لتحقق بذلك اتصال الانسان مع واقعه.

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 19.

أيضا، زمن الرواية وزمن الملحمة يختلفان ويحددان لب نظرية الرواية عند لوكاتش فـ"الفرق بين عالم مسكون بالمعنى وآخر انحسر منه المعنى هو الفرق بين شباب الإنسانية وزمن *الرجولة المنضجة* أو هو الفرق بين زمن زاخر باليقين وآخر غادرته الطمأنينة"[1].

بالتالي فالعلاقة بين الشكل الروائي والزمن التاريخي كانت بداية قراءة لوكاتش لروايات تولستوي؛ التي لا تعيش زمنها الحاضر بقدر ما تستثير الأزمان الماضية بمثاليتها وطهرها، لتتحقق القيم المنتسية التي كانت وساطة بين الذات وعالمها، غير أن تولستوي وهو يهيم في أثيرية زمن الملحمة ويحاول وصل ما انقطع يهرب من زمان واقعه ويعيش اغترابا اجتماعيا وتاريخيا و حتى فنيا..

وعموما فقد حدد لوكاتش ثلاث أنواع للرواية حسب علاقة الذات مع واقعها:

"أولا_رواية المثالية المجردة: بطلها ساذج، حيث يبدو فيها الواقع أكبر من الذات، ويمثلها **سيرفانتس** في روايته ***دونكيشوت***.

ثانيا_الرواية السيكولوجية أو رومانسية الأوهام: بطلها رومانسي ينطوي على ذاته، ويتجاوز الواقع المتردّي، وبالتالي فالذات تبدو أكبر من الواقع على مستوى المعرفة والمعايشة، وخير من يمثل هذه المرحلة الروائية **فلوبير** في روايته ***التربية العاطفية***.

ثالثا_الرواية التعليمية أو الرواية التربوية: بطلها متصالح مع الواقع، ومتكيّف مع الموضوع، وهنا تتساوى الذات مع الواقع، وتمثلها رواية *سنوات تعلم فلهلم مايستر* لجوته"[2].

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 20.

2- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 16.

2- نظرية غولدمان ورواية مجتمع الأطراف:

بعد لوكاتش قارب غولدمان الأشكال الروائية وفق علاقتها بالحاضنة الاجتماعية، باحثا في حمولاتها الفكرية ومخالفا التعسّف البنيوي الذي أقصى السياقات الخارجية في تفسير الأثر الأدبي وفق ما وسمه هو بالبنيوية التكوينية.

وبالعودة إلى مرجعيات غولدمان التأصيلية يتضح أن الفكر اللوكاتشي قد أخذ حيّزا وافرا من أفكاره؛ خاصة في فكرة البطل الإشكالي الذي يعيش في حالة صراع مع واقعه المتأزم نتيجة غياب القيم الأصيلة في مجتمع مادي متشيء، يقول غولدمان: "يجب أن نفهم من تعبير القيم الأصيلة بالطبع، لا القيم التي يقدر الناقد أو القارئ أصالتها وإنما تلك التي تنظّم بصورة ضمنية مجموع عالم الرواية"[1].

ومن المعروف أن غولدمان قد قرأ لمنظريْن في الرواية هما *لوكاتش* و*رينيه جيرار* واللذان ينظران للرواية من زاوية بطلها الإشكالي الذي يكون في حالة صراع دائم مع واقعه المنحط بحثا عن القيم الأصيلة الغائبة التي هي موضوع بحث وشك أكثر مما هي موضوع حقيقة أو يقين، وفي مقول غولدمان ما يثبت ذلك: "... وهكذا فالرواية بالمعنى الذي يعطيه كل من لوكاش وجيرار، تبدو نوعا أدبيا لا يمكن للقيم الأصيلة فيه، وهي موضوع البحث دائما، أن تكون حاضرة في المبدع من خلال شخصيات واعية أو وقائع عينية، هذه القيم لا توجد إلا بشكل تجريدي و تصوري في وعي الروائي حيث تكتسب طابعا أخلاقيا"[2].

وبالتالي لم يعد موقع القيم الأخلاقية ثابتا ولا مطلقا في الحاضر الروائي خاصة في عالم الرأسمالية البراغماتي الذي لا يؤمن بالتجريد، يقول غولدمان: "يبدو لنا الشكل

1- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص 15.

2- المرجع نفسه، ص 20.

الروائي في الحقيقة على أنه نقل إلى الصعيد الأدبي للحياة اليومية في المجتمع الفرداني وليد الإنتاج من أجل السوق"[1].

ترافق التنظير الغولدماني مع تطبيقات على نصوص روائية متعددة ومنتمية لمراحل وحقب مجتمعية مختلفة، لكن طروحاته وجدت ملاذها أخيرا في الرواية الجديدة خاصة مع (نتالي ساروت ، وكلود سيمون وآلان روب كرييه) ...وغيرهم. يقول جميل حمداوي عنه: "استخلص بأن الرواية الفردية (البيوغرافية)في القرن التاسع عشر كانت تعبيرا عن الرأسمالية الفردية، أما في بداية القرن العشرين، فقد كانت الرواية المونولوحية أو رواية تيار الوعي، تجسيدا لرأسمالية الشركات، أما الرواية الجديدة مع نتالي ساروت وكلود سيمون وآلان روب كرييه وجان ريكار وميشيل بوتور ...فقد كانت تعبيرا عن المجتمع التقني الآلي"[2].

سيقت هذه الأسطر على طولها إلا أن ما يشفع لذلك أنها قد اختصرت الجانب التطبيقي لطروحات غولدمان والذي قسّم حسبه الرواية إلى مراحل هي:

*الرواية الفردية (البيوغرافية): أو رواية القرن 19م والتي برز فيها الانسان ككينونة أحادية المكوّن ضمن علم متعدد متشتت، وبالتالي تركز الاهتمام بالأشجار لا بالغابة كلها، فخُلق بطل إشكالي يمارس فرديته في عالم مائع مليء بالمراكز. وأبرز ما يمثل هذا النوع **روايات بلزاك الواقعية**.

*الرواية المونولوجية(رواية تيار الوعي): والتي برزت مع الاكتساح اللامتناهي للرأسمالية في المجال الاقتصادي والتي ألغت الأنسنة، فذاب بطل الرواية في واقعه المنحطّ، وتحولت العلاقة بين الذات والواقع من (اتصال/انفصال) إلى (امحاء/هيمنة)، مثل **روايات كافكا**.

1- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص22.

2- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 17.

*الرواية الجديدة: مع انحسار دور الذات الإنسانية مع الحقب السابقة، اقتربت هذه المرحلة إلى التشيؤ أكثر، فبعد أن مدت الرأسمالية أذرعها الأخطبوطية على كافة مجالات الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وحتى الفنية والأدبية، أُلغي إنسان الحداثة واستُبدل بالآلة أو تحوّل مرغَما إليها؛ فأُسقطت فعاليته في التغيير وتقيّد أكثر بمتطلبات عصره وسرعة تغيراته، فزُحزحت المركزية الإنسانية لتتمثلها مركزية فئة قليلة أو ربما طرف واحد. يقول درّاج: "... فإن مجتمعات الأنظمة الطرفية تقوم على طبقة واحدة هي الطبقة المسيطرة"[1].

وقد قارب غولدمان **روايات روب غرييه** التي تمثلت صورة الانسان الآلي الذي قيّدته زوائف المجتمع الرأسمالي بشيفراته المتعددة، وألجمته بلجامها المادي فألغت بذلك كل شكل من أشكال الأنسنة فيه.

وعموما فالنفَس الذي قارب به غولدمان الشكل الروائي إنما تمخّض عن تقاليد لوكاتشية سابقة مع تصحيح مسار التعسف البنيوي؛ بإرجاع الأثر الأدبي إلى أحضان مجتمعه وأنْسنته. لتتحول الرواية وفق هذا المنظور إلى: "أحد أشكال الوصف الخيالي للواقع الاجتماعي أو المؤسساتي، لا بل لأجهزة الدولة الأيديولوجية"[2].

3- ميخائيل باختين:

على عكس سابقيه وخدمة لمفردات أجندته الفكرية الماركسية الأصل، نحا ميخائيل باختين منحى آخر في مقاربة الشكل الروائي مخالفا النزعة الرومانسية المبتذَلة؛ والتي تنظر للرواية نظرة مائعة كجنس لامحدود للحريات اللامحدودة، إنما رسم خط سير آخر يقارب الرواية أسلوبيا وتقنيا باعتبارها أولا وقبل كل شيء لغة، فيربط بين الرواية والطبقة

1- يُنظر: فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 59.

2- برنار فاليت، الرواية –مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته–، تر: سمية الجراح، مرا: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2013، ص88.

البرجوازية من ناحية، ويجعل من التاريخ والمجتمع شرطا للتأويل الروائي من ناحية ثانية. وبالتالي يتحدث عن فعل تجاوز لجمودية الألسنية وتعسفها الاعتباطي.

وإذا تم تجاوز هذا الإشكال إلى البحث في المنظومة الاصطلاحية التي بنى باختين عليها نظريته يُلاحظ بجلاء أن مصطلح الحوارية قد عشّش كثيرا في تصوراته، يقول درّاج: "إن كلمة *حوار* تبدو في الرطانة التقنية فعلا مختصا، فإنها تعني عند باختين (...) مشاركة الانسان الخلاقة التي تضيف جهدا كيفيا إلى جهد كيفيّ معطى أكثر اتساعا، وهو ما يرمي إليه حين يرى في اللغة سيرورة بلا بداية ولا نهاية"[1].

لسان الطّرح الباختيني هنا يفرض مبدأ الحوارية كمحرّك للشكل الروائي، فتعدد الأصوات الروائية منح الشخصيات الروائية استقلالية جديدة بعيدا عن ضواغط صوت المؤلف وحدود سلطته. يقول باختين: "إن دوستويفسكي شأنه شأن بروميثيوس جوته لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم، بل أناسا أحرارا مؤهلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم، قادرين على ألا يتفقوا معه، بل وحتى أن يثوروا في وجهه"[2]. في إشارة إلى تحرر أصوات الشخوص من قيد المبدع.

وقد صرّح باختين بأن روايات دوستويفسكي حوارية "يقول باختين في دراسته عن دوستويفسكي *في الواقع ليس الأبطال الأساسيون عند دوستويفسكي، وحتى في تصوّر الفنان ذاته، مواضيع خطابات المؤلف فقط، بل إنهم ذوات خطابهم الخاص بهم والدال بشكل مباشر*"[3].

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص69.

2- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 10.

3- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 72.

4- مـــارت روبيـــــر:

بعد التأثير الفرويدي على تلميذته مارت روبير والذي ينزع منزَعا آخر في الكشف عن الأصل السيكولوجي للرواية مخالفا النواظم التاريخية والسوسيولوجية التي زخرت بها التيارات السابقة؛ فيقرّ بالحفر في أعماق الذات الإنسانية ورصد تحوّلاتها وأعراضها من خيالات وأحلام ومكبوتات جنسية وعُقَد.. وهذا ما عالجه فرويد في نظريته حيث "يتبين أن نظرية المعرفة التحليلية النفسية تستند إلى المسلّمة الفرويدية التي يعتبر مصدر الوعي بموجبها شيئا ما طفيليا، لذا إن فلسفة التحليل النفسي تعالج اللاوعي المنزاح عند الكبار، من خلال رغبات الإنسان وميوله التي لاتزال موجودة في الطفولة"[1].

اللاوعي إذن عند فرويد يشكل مصدر الابداع الأوّل ومحرّكه، فهو في الأخير ما يغذي الابداع خاصة ما ترسّخ في البدايات العُمَرية الأولى (مرحلة الطفولة)، هذه الأخيرة التي تندرج –حسب فرويد– تحت باب عقدة أوديب؛ أين يضطر الابن لقتل والده إلغاء له أو تجاوزا لسلطته الرمزية –على أقل تقدير–، ويمثل هذا النوع *رواية الابن اللقيط*. يقول درّاج: "فالرواية أثر مرضيّ من آثار طفولة قديمة لا تنحرف عن الأبدية إلا قليلا، لأن كل طفل صاغ في صمت حلمه، رواية لم تهجره أبدا، يصوغ كل إنسان وعلى نحو شعوري في طفولته رواية، وينساها أو يكتبها، حين يفرض وعيه عليه أن يلقي بها في ثنايا النسيان كي يعود إليها لاحقا إن عثر على شروط تُعيد كتابة ما بدا يوما منسيا وغارقا في النسيان"[2]. والرواية الأسَرية أو العائلية تكفل حق القارئ بل تستثيره حين تشاركه ماضي الطفولة نفسه، والذي يكون قد طُمر نسيا أم تناسيا.

وتقيم مارت روبير تحليلا لمجموعة روايات منها:

1- سيغموند فرويد، التحليل النفسي والفلسفة الغربية المعاصرة، تر: زياد الملا، مرا: تيسير كم نقش، دار الطليعة الجديدة، ط1، 1997، ص90.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 96.

-رواية الابن اللقيط:

والتي تقوم على الرغبة في تجاوز السلطة الأبوية، والتي قد تتجاوز كل ذلك لتقصي جميع السُلَط الرمزية الأخرى التي تعيق وصوله إلى سلطته المستَلبة -أثناء مرحلة الطفولة حسبه، كالدين والعادات والتقاليد أو حتى الملك أو الإمبراطور.. باختصار كلّ ما يمثل سلطة غيرية تزاحم سلطته السابقة. يقول دراج في هذا الصدد: "رواية الابن اللقيط (...) تعثر على معادلها الأولي في إحدى الروايتين الأصليتين حيث كل رواية قائمة أو محتملة تعثر على معادلها الأولى في إحدى الروايتين، تنتمي إلى الرواية الأولى التي يقذف فيها الطفل اللقيط بالعالم خارج العالم"[1]. أين تتجلى بوضوح عقدة أوديب التي قال بها فرويد سابقا.

ويصف جميل حمداوي تجليات الرواية عند مارت روبير على أنها "تعبير عن الحياة الكاتب الشخصية أو الحياة الأسرية وبحث عن الزمن المفقود والحياة السعيدة الضائعة"[2].

ومن بين الروايات التي تمثلت هذا النوع -أي الروايات الأسرية-"أعمال **سيرفانتيس** وروايات الفروسية والروايات الفانتازية، كما أعمال **كافكا** و**هوفمان**، و**ملفيل** و**دانييل دوفو** ...أي كل عمل روائي يكتبه روائي ملتفّ حول ذاته، ينكر ما يوجد خارجه ولا يقبل إلا بما يوافق خياله ويوائمه"[3].

هذا الهروب من الحاضر إلى ماضي الطفولة بعذريته وطهره الأوّل هو صميم هذا النوع من الروايات؛ التي تحاول شخوصها نفي وإزاحة حاضر الرشد الملغي لذواتها التي سبق وتمركزت في ماضي الطفولة السابق، ولعل ما فعله "دانييل دوفو الذي صرّح بمقته

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 96.

2- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 19.

3- فيصل درّاج، المصدر نفسه ، ص 97.

للمنزل الأبوي حين أرسل بروينسون كروزو، أي باستيهامته الذاتية إلى جزيرة مقفرة، كما لو كان كروزو يهجر عالما لا يرضيه وينسحب إلى الرحم الأول"[1]. دليل على أن مبدأ إزاحة الآخر ليس سلبيا إنما هو بهدف العودة إلى الطفولة الحُلُمية أين الصفاء لا الكدر والطهر بدَل الزيف. وأيضا على لا إمكانية طمر مرحلة الطفولة بكل شذراته –ولو تعمّد صاحبها ذلك–، لأن اللغة دائما ما تفضح وتُعرّي أكثر مما تغطي وتحجب.

وبالتالي كان جلّ تركيز مارت روبير على الرواية هو مقاربتها "كجنس أدبي، وعلى الرواية العائلية كمعطى تخيلي يؤلف فيها الطفل أسطورة خاصة به، وتدور أحداثها حول شعوره اليائس تجاه والديه، وقد ضمنتها أهم مرحلة في حياة الطفل، حيث يتعلق بأمه يتخذها أهم موضوع لأول اتصال جنسي له، مع رغبة شديدة في قتل الأب وإزاحته عن طريقه لتصبح العقدة الأوديبية، هذه تتلاقى مع الرواية العائلية في أكثر أجزائها، بل وتتداخل أحيانا حتى يصعب الفصل بينهما"[2].

لتدمج مارت روبير بين العقدة الأوديبية ومفهوم الرواية الأسرية التي تجذّر الماضي الطفولي الحلميّ، والأمر ينطبق أيضا على رواية *طواحين الهواء* **لدون كيخوته** حيث "يتقاسم الطرفان رغبة ارتياد عالم غير مسبوق، جزيرة مهجورة تحتضن الأول، وزمن مهجور يصنع فيه الثاني ما يشاء لأنه تحرر من غلظة الزمن الخارجي وتدثّر بزمن طليق لا جدران له"[3]. فرفض العالم الخارجي ومحاولة إيجاد ملاذ للنفس خارج أطر (الزمان والمكان) اللذان يقيّدان حرية الانسان هما ما يجعلان الطفولة الحُلُمية المعبد المقدّس للذات الإنسانية.

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 98.

2– إيمان ملال، النقد النفسي في الخطاب النقدي العربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي، 2016–2017، ص66.

3– فيصل درّاج، المصدر نفسه، ص 98.

قاربت أيضا مارت روبير رواية *المراهق* لدوستويفسكي بمنظار الابن اللقيط أيضا، وهي "لا تفصل بين الروائي وروايته الأسرية في حياة دوستويفسكي مرجعا فعليا لمراهقة المتبجح"[1].

فمارت روبير ترى بأن دوستويفسكي قد قتل أباه رمزيا ليستعيد مجده المستَلَب في فترة طفولته السابقة، كما أن رائعة ستاندال *الأحمر والأسود* ما هي إلا "صورة عن التثبت في العمر الأوديبي الذي غاص فيه نابليون قبل أن يضعه بين يدي جوليان سوريل"[2]. حيث قابلت مارت روبير بين شخصية البطل *جوليان سوريل* والامبراطور *نابليون بونابرت* واللذان يجمعهما جنون العظمة، كما يقسّمان صورة الابن غير الشرعي واللذان يبحثان انطلاقا من عقدة أوديبية بحتة عن واقع مخالف بإلغائهما للواقع الحاضر.

وعليه ففترة الطفولة الحُلمية عند مارت روبير هي منبع الإبداع وهي التي تطبع بميسمها أثرا لا يُمحى على صاحبها "حيث يوجد عالم التوازن والانسجام والوحدة الكلية المتناغمة بين الذات والموضوع"[3].

5- رينيه جيرار:

إن كان المنطلق الأول لرينيه جيرار هو الخلفية السيكولوجية المفسرة للإبداع، إلا أنه كسر فكرة فرويد القائلة بالعقدة الأوديبية كوسيط متحكّم في العلاقة بين الذات والآخر، بل قرأ النص الروائي بناء على فكرة الرغبة المحاكية؛ حيث لا يصبح موضوع الرغبة موضع اهتمام إلا بعد امتلاكه من طرف وسيط آخر، وهو ما يشكّل لنا أفهوم *الرغبة المثلثة*.

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 99.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص 19.

فانطلاقا من تحليله لقصة *قطع رأس يوحنا المعمدان* قارب رينيه الشكل الروائي في رواية دون كيخوته من خلال نقطة مشتركة تمثلت في *علاقة الوسيط بالموضوع* حيث ينقسم إلى وسيط خارجي "حين تفصل بينه وبين الذات الراغبة مسافة مكانية، أو مسافة رمزية تجعل التماثل بينهما مستحيلا"[1].

وبالتالي يتحوّل الوسيط إلى فتنة تمارس سلطة الإغراء على الذات، فتحاول الذات تمثّله والتماهي فيه لتصل إلى درجة الذوبان في شخصه، حيث "يقتفي فيها الفارس الجوال أثر فارس لا يراه"[2].

أما فلوبير فقد قرأ رينيه روايته *مدام بوفاري* الذي يبني فيها روايته على "*كذبة رومانتيكية* أقنعت بها الشخصية الرومانسية ذاتها، لا تبتعد كثيرا عن *الكذب الرومانتيكي* الذي نسج شخصيات ميلفيل وكونراد ودوستويفسكي وشخصيات أخرى"[3].

وبالتالي فبطلة الرواية *إيما بوفاري* غارقة في أوهام مثالية مشبَعة بالرومانسية التي اكتسبتها عبر وسائط خارجية رمزية تمثلت في نتاج مقروئيتها، إذ "قرأت في الثالثة عشرة من عمرها *بول وفرجيني* وروايات رومانسية أخرى، وفي الخامسة عشرة قرأت *والتر سكوت*، حيث يتمازج العشق والفروسية في فضاء لا جدران له. ومن هذه الروايات خلقت نموذجها المعشوق"[4].

من هنا تلقّف رينيه تمثلات الأوهام وأحلام اليقظة في رواية *مدام بوفاري* التي "تشكل تطبيقا لمبدأ الوسيط الخارجي الذي يخترق روايات أخرى"[5].

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 125.
2- المصدر نفسه، ص 127.
3- المصدر نفسه، ص 128.
4- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 128.
5- المصدر نفسه، ص 129.

واستنادا إلى هذا التصور وآخر يمرّ رينيه إلى الوسيط الداخلي حيث يعثر مبدأ الوسيط الداخلي على ما يساويه في رواية ستاندال الشهيرة *الأحمر والأسود*، إذ ينتمي بطل هذه الأخيرة إلى "عالم خفيض وفقير، تثير فيه أسوار القصور الأنيقة رعبا وشهوة مرتعبة، لا تلبث أن تتنفس مرتاحة وهو يقرأ كتبا تجسّر المسافة بين المواقع المختلفة"[1].

غير أن *جوليان* بطل هذه الرواية يتخذ من مرغوبه مراما يصبو أليه ويحققه، فيتحول إلى وسيط داخلي يكسر فكرة الكذب الرومانتيكي ويحوّله إلى حقيقة روائي حين يصل إلى مبتغاه في الثراء والمادة.

جماع الأمر والغاية التي يصبو إليها أن نظرية الرواية غربية المنشأ والأصل، استحصدت من معارف المفكرين الباع الكبير نظريا وتطبيقيا، دون أن يتم إصدار الأحكام النهائية بشأنها، لتبقى سيرورة أشكلتها ترتد وتعود.

وليس بالإمكان المضي في صحبة هذا الطرح دون أن تشرع الأسئلة في الوثوب إلى أذهاننا، خاصة حول شرعية وجود نظرية للرواية ضمن خطابات موازية كالخطاب العربي ذي الهوية والمرجعية الاختلافية.

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 129.

ثالثا: النظرية في الممارسة الروائية والتجريب:

بحكم طابع الحوارية (الغربية–العربي) لم تبقَ نظرية الرواية حبيسة الذات الغربية المتعالية؛ إذ اجتاحت مصطلحات المدوّنة السردية الخطاب النقدي العربي وأفرزت مقولاتها أوراقا بحثية تحاول مكاشفة أصولها وتخريج معادلها الموضوعي من ثقافتها الخاصة ذات الخصوصية المخصوصة. فـ"أمام انعدام أصول محلية للرواية بمعناها الحديث في تراثنا، كان الاحتكاك بالغرب منطلق الاطلاع على الحداثة في الأدب العربي"[1].

1- خصوصية الحقل الثقافي العربي:

تكريسا لمبدأ التضايف ورغبة في إلغاء الحدود تعالت صيحات عديدة لاستقبال النظريات الوافدة من وراء البحار، لتتواشج الرؤى ويتمّ الولوج إلى بهو نظرية الرواية من بابه الأيسر نظرا لعلاقة العصر الشديدة بترجمانها (أقصد الرواية)، إذ "تنتمي الرواية إلى زمن الحداثة الاجتماعية، الذي يحدد القارئ والكاتب علاقتين مجتمعتين، والذي يعين ذاته كرمز تاريخي جديد"[2].

وبالتالي تحددت الرواية في عصرنا الحديث كضرورة مسيسة للولوج إلى بهو لسان العصر وأفكاره وأيديولوجياته، فاستلهم بعض النقاد العرب التعاليم الغربية على شكل مقدَّسات لا تبديل ولا تحريف فيها، فضربوا بذلك على أوتار التبعية دون مراعاة لخصوصية الخطاب السردي العربي.

وعلى أن الذي سبق آنفا من أن الناقد العربي اجترّ أفكار نظيره الغربي دون وعي بمرجعياتها التأثيلية ولا إمكانية تطبيقها على تربة عربية الأصل، إلا أن هذه الرؤية قد لا

1- الصادق قسومة، الرواية –مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث–، ص73.

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 144.

تكون قارة ولا ثابتة مطلقا –عند البعض–، ففيصل دراج مثلا تناول النظريات الأوروبية في جزئها التأثيلي وكذا إجرائها التطبيقي، وكأنه يطمح إلى تثبيت قاعدة مفادها أن النظريات يمكن أن تلتقي وتتواشج على مائدة الفكر دون أن تُلغي شرط الخصوصية لكلّ منها.

ولعلّ ما يحسن التنبيه إليه هنا هو أن الرواية منذ نشأتها الأولى لم تقتصر على الرؤية الشكلانية؛ إنما تمّ التركيز على مسألة علائقيتها بالإنسان باعتبارها مطية تعبيرية لانفعالاته ولمشكلات عصره، وبالتالي "فإن الرواية، وهي جنس أدبي حديث، تبدأ بالعنصر الذي يوافق خصوصيتها والذي يتمثل أولا وقبل كل شيء بالذات الإنسانية الحرة"[1].

وبالتالي يقرّ دراج مرة أخرى بالأصل البرجوازي للرواية والذي يحتفي بمبادئها خاصة الروح الفردية، فتصبح الرواية بمثابة سيرة ذاتية عن ذات، قد تجد صداها في ذوات قارئة أخرى شاركتها التجارب المعيشة نفسها "كما لو كانت السيرة الفردية الروائية دائما سِيَرا أخرى تحايثها وتفيض عنها، لأن البشر الذين تتحدث عنهم يختلفون متساويين ويتساوون في مدار الاختلاف"[2].

ودراج في تأكيده على النشأة الغربية للرواية يتقاطع وجوبا مع رؤية (صبري حافظ) الذي قسم الاشتغال الروائي العربي إلى مرحلتين؛ أولاهما التأثر بالطروحات الغربية في هذا الباب، وثانيهما بالعودة إلى إعادة مراجعة النص التراثي العربي، لينزاح في الأخير إلى تبني النموذج الغربي حين انثنى يسائل بنية النص الروائي قائلا: "بدأت تلك التساؤلات في التغلغل في بنية النص الروائي الجديد حتى أصبح من العسير على أسلافه الأقربين التعرف على ملامحه وقد انتابتها التغيرات والتحورات، وسنحاول أن نتلمس

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 144.

2– المصدر نفسه، ص ن.

ملامح هذا التغير (...)، وسنبدأ هنا بموضوع قواعد الإحالة وعلاقة النص بالواقع، معتمدين في هذا المجال على تفريق ياكبسون الشهير بين البنية الأساسية التي تنهض عليها الكناية والبنية الأساسية التي تصوغ أسس الاستعارة"[1].

وهو كذلك ما يثبت علاقة الرواية بالتاريخ الذي ألّه الإنسانيات وأسقط اللاهوتيات أي "صيغة الانسان الجديد الذي جذّره في ذاته وذاته أرضا لكل جذر محتمل، وأكّد الفردية الإنسانية المكتفية بذاتها مبتدأ للكتابة الروائية ومرجعا لها"[2].

وبالتالي تنطلق الكتابة الروائية في مسار متحلزن من الذات الإنسانية ثم تعود إليها، متمتعة بحصانة فردية وديمقراطية سبق وأن منحتها إياها البرجوازية الأم سابقا، فانفتح في ظلها المغلق وتعدد المفرد لتظهر المعارف البيْنية غير الخاضعة لاستبدادية الحدود، والقائلة بتكاملها دون انطوائها تحت مركزية معيّنة، يقول دراج: "يفصح القول الروائي عن عنصريْن لا يتكوّن خارجهما، أولهما تحوّل اجتماعي، تاريخي يهدم أحادية المراجع في ألوانها المختلفة، وثانيهما القدرة على توليد وتطوير المتعدد في مجالات مختلفة"[3].

وبالتالي فالحديث عن الشكل الروائي يستلزم الحديث عن الحوارية والانفتاح على معارف متعددة وأجناس كثيرة، وعلائقيات مؤنسنة مختلفة، إنه الواحد الذي يستقي ذاته من تعدديته ويأخذ مفهمته من مجهوليته.

وبعد أن رسم الشكل الروائي عند الغرب طريقه، بدا لدرّاج أن يبعث عن المعطى الحضوري للرواية في الفكر العربي، إذ تحسس قسمات الحقل الإبستومولوجي الذي انبثقت منه الرواية العربية، والذي هو نقيض الديمقراطية إذ" رأت الرواية العربية النور في

1- صبري حافظ، الرواية والواقع –متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية–، مجلة إبداع، العدد رقم 10، نوفمبر 1992، ص37 (بتصرف).

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 145.

3-المصدر نفسه، ص 147.

حقل ثقافي تلقيني مسيطر، والسيطرة لا تلغي النقيض، قوامه سلطة النص الديني المؤول ملحميا بلغة باختين"[1].

هذه السيطرة الثقافية على الإبداع شكلت تمردا مناقضا لنمط المركزية الدينية كان لسانه الكتابة الروائية، وهو ما عبّرت عنه (يمنى العيد) حين صرّحت في سياق حديثها عن أنموذج الراوي المختفي وراء شخصياته: "ربما أشار هذا النموذج إلى لعبة فنية لازمت حاجة الإنسان المعاصر للحضور في التعبير وقد استوى بلاغة لغوية، حاجة الإنسان هذه هي حاجته إلى الحرية وهو يعيشها، أو يعيش قمعها لتعبيره، لنطقه، لصوته العلني، في زمن أنظمة توكيل التعبير للمؤسسات الثقافية، أو في زمن سيادة المؤسسات الثقافية التي تتولى القول بالوكالة عن الناس"[2]. في إشارة من الناقدة إلى وجوب ملازمة الإبداع الأدبي لتطورات المجتمع.

ويعود دراج لينطلق من مقول عميد الأدب العربي (طه حسين) حين ردّ على (مصطفى صادق الرفاعي) أن يجاريه في محاكاته للغة القدماء، حيث كان ردّه إليه: "أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس، كما نريد أن نفهم الناس، لهذا نتحدث إلى الناس بلغة الناس ... نحن أحياء نحب الحياة ولا نحب الموت"[3].

وكان في هذا الملفوظ بذرة التجديد وكسر قالب القديم نظرا لمطالب العصر الملحّة التي تتغنّى بالحرية المطلقة بما تتضمّنه من حريات ثقافية وإبداعية وغيرها..

وهذا التحوّل في بنية المجتمع يفرض التحول في لغتها استجابة للذائقة العربية التي تميل إلى البسيط والمفهوم لا الزخرفي المعقد، وهذه النقطة بالذات كانت بداية القطيعة

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 148.

2- يمنى العيد، القصة القصيرة والأسئلة الأولى، مجلة الكرمل، العدد رقم 08، مايو 1983، ص245.

3- فيصل درّاج، المصدر نفسه، ص143.

الإبستومولوجية بين القديم والحديث، على أنه يجب التنويه إلى أنها ليست قطيعة فاصلة؛ إذ أن القاعدة التاريخية الثقافية واحدة، ولكنها بداية إعادة النظر أو المراجعة الفكرية.

نقطة أخرى وجب الإشارة إليها هي الأطروحتان اللتان أوردهما درّاج في تحليله لزمن الرواية حين حلّل مقول (طه حسين) السابق؛ واللتان انطلقتا من مفهوم الثقافة في عصرنا الحديث وفق خلفيتين أولهما: الحرية الفردية التي تنبني عليها المجتمعات البشرية. ووعي أفرادها التام بها، وثانيهما يتعلق باللغة التي تضع انطلاقا من الحرية الفردية للذوات البشرية حدود فاصمة بينها وبين الأطر القديمة المنغلقة التي لا تعبّر عن انفتاح الحياة وسعتها و"تشكّل هاتان الأطروحتان مرجع كل ممارسة اجتماعية حديثة (...) تطرق أبواب الرواية"[1].

وهو ما صرّح به (صبري حافظ) أيضا حين قال بوجوب ملازمة الإبداع لتغيرات الحاضنة الاجتماعية فقال: "الرواية تطمح أن تكون ترمومترا لمجموعة كبيرة من التغيرات الاجتماعية والسياسية والتاريخية، وأن تقدم لنا تلك المتغيرات من خلال تجسيدها عبر المتغير الروائي نفسه"[2].

ويعرّج فيصل درّاج على علاقة الرواية بالتاريخ حين يتحدث عن زمن الرواية وتموضعها في زمن الحداثة الجديد أين تتغير المواقع بين دفّتيْ الكاتب والقارئ إذ "يكسر القارئ في الزمن الجديد احتكار القراءة، ويطالب بلغة جديدة، ومواضيع تفرض أحوال اللغة الجديدة"[3]. وإذ تنزاح لغة الكاتب عن القوالب الموروثة الجامدة ليبدع ما يتماشى مع

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص144.

2- صبري حافظ، البنية الروائية كمرآة للتفكك الاجتماعي، مجلة العربي، العدد رقم 366، يونيو 1989، ص57.

3- فيصل درّاج، المصدر نفسه، ص144.

جديد عصره وما يوائم حريتهم الخاصة، فـ "يتحرر بذلك من ثنائية التلقين والاستظهار ومرجعية النص المثال"[1].

وعليه يُكابد القارئ جاهدا لترسيم لغة تواكب تطلعات عصره، بينما يحاول الكاتب إرضاء أنَاه وإعطائها سلطتها التي طمستها السُلط القديمة بنماذجها المتعالية والمنغلقة. وبما أن الرواية هي سيرة لصاحبها –كما يحاول درّاج تثبيته–لذا قد يشاركه فيها جمهور قرائه فتتحول من سيرة لأنا الكاتب إلى سيرة غيرية لأناس آخرين "كما لو كانت السيرة الفردية الروائية دائما سيرا أخرى تحايثها وتفيض عنها"[2].

وإذا تم الانسياق لهذه الرؤية انجلت الرواية كبنية واحدة تكتسب دلالتها من تعدّديتها ضمن مرجعية أولى هي التاريخ؛ الذي طالما كان محددا لطبيعة الإبداع وتوجهاته المتباينة، فمسارات المنجز الروائي بأزمنته وأمكنته تتشكل على خارطة الخطاب كمرجع عام، ثم التاريخ كمرجع أكثر خصوصية. يقول دراج: "تتعدد وجوه التاريخ الذي استولد الرواية، وتتوحد، في عنصرين أساسيين أوّلهما: الانتقال من سيَر العظماء الذين يقفون فوق البشر ويحددون مراتبهم إلى سيَر البشر الذين ينكرون المراتب المقيدة كلها، وثانيهما: نقض الواقع القائم بواقع متخيّل آخر"[3].

ولعل حدود هذا الطرح تلتقي في مفهوم الحرية الذي فرضه التاريخ الاجتماعي؛ وهو مفهوم ينشطر إلى جزئين: أولهما حرية الفرد الذي كسر الأقفال المقدّسة وأنزل المركزيات المتألهة من عليائها، وثانيهما متعلقة بالبنية الروائية التي لا تصور الواقع تصويرا فوتوغرافيا بل تستعير عنصر التخيل في حرية بناء تشكيلاتها الروائية، وعلى هذا يربط

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص144. (بتصرف)

2– المصدر نفسه، ص ن.

3– المصدر نفسه، ص 145.

درّاج بين مصطلحي الديمقراطية والحرية، حيث يرى بأن "الرواية لا تتعين بالفردية المباشرة التي تكتبها، بل بالأسلوب الكتابي التي تتكشف فيه الفردية وتتميز من غيرها"[1].

مبدأ الانزياح عن الأساليب القديمة وتشكيل هوية اختلافية تحتفي بالمتعدد هو ما يبرر عند دراج–المنحى الباختيني–الذي يقرأ الرواية "كظاهرة اجتماعية أثرا لمتعدد اجتماعي وتتويجا له"[2]. لتصبح الظاهرة اللغوية المرجعية الحقة للتعبير عن مجتمع الحداثة الزئبقي بعد أن تخلى العلم عن يقينيته المطلقة. وهذه الفكرة سيّجها أيضا باختين حين احتفى بسقوط المركزيات وتقويض الكليات المغلقة، لتُنشأ المعارف البيْنيّة وتتحاور في طرح مفتوح ولا نهائي.

وضمن أُطر فكرة التعددية أدلت (يمنى العيد) بدلو نقدها حين أقرّت بوجودها ضمن حدود رواية (خمسينيات القرن العشرين) في مقولها "في مرحلة لاحقة أخذ بعض الروائيين العرب يهجس ويسعى إلى إبداع رواية عربية تحكي حكايتها الخاصة (...) ولكن على أساس أن تتمتع هذه الرواية العربية بشروط العمل الفني، الروائي طبعا، الحديث لجهة تعدد الوعي اللغوي المعرفي وتنوعه، المتمثل في الشخصية وأصواتها"[3].

ثم ما يفتأ ناقدنا في ظل هذا الطرح أن يحدد موقع الجنس الروائي ضمن هذا الصرح اللامفتوح "فهي من ناحية، جنس أدبي سويّ له زمنه التاريخي الخاص به والمعايير التي تعيّن استقلاله، وهي من ناحية ثانية، جنس أدبي لقيط، ذلك أنها مستعدة أبدا أن تلتهم أنواع المعارف جميعها"[4].

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 145.

2– المصدر نفسه، ص 146.

3– يمنى العيد، الرواية العربية –المتخيل وبنيته الفنية–، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2011، ص18.

4– فيصل درّاج، المصدر نفسه، ص 146.

فديمقراطية الرواية هي ما يجعلها في الأخير مصبّا لمعارف متعددة، تمنح لكل منها حرية الصعود على السطح وإعلاء صوتها في حوار متكامل مع غيرها، هذه التركيبة الهجينة المتعددة هي ما يشكل في الأخير روائية الرواية، التي يُجليها درّاج بقوله هي: "أثر لانزياح لغة الفرديات الروائية عند كل مرجع لغوي وحيد، أو أثر لفرديات مختلفة تفصح عن فرديتها بلغة هي صورة عنها"[1]. وبالتالي تنبني روائية الرواية على تعددية أصوات المعارف المحتواة فيها والمنبثقة عن تعددية الوعي البشري، لتثبت الرواية وجودها كجنس واحد متعدد بعيدا عن تعالي المركزيات الوثوقية.

وكما تبيّنت مرجعية الخطاب الروائي الغربي الذي يبدأ من الذات الإنسانية ثم يعود إليها، متخذا من تكامل المعارف ضمن كلية الخطاب كمرجعية عامة، ثم التاريخ كمرجعية أكثر خصوصية، ينطلق الشكل الروائي العربي من سلطة دينية تفسر العالم في ظلها يقول درّاج: "رأت الرواية العربية النور في حقل ثقافي تلقيني مسيطر، والسيطرة لا تلغي النقيض، قوامه سلطة النص الديني مرجعا شموليا للعالم"[2].

إذن فأول نَفَس استنشقته الرواية في الحقل العربي كان هواء دينيا بمناحيه البلاغية المتعددة. ويرى درّاج بأن السلطة الدينية قد أغرقت الإنسان في الفضائل المجردة وألزمته بالخوض في تفاسير النص المقدّس وأذياله البلاغية، فمارست بذلك دوغمائية تسنّ الواحد لا المتعدد. فكانت بذلك تريد سماع صوتها فقط ورجع صداه، دون العودة إلى مقاليد أصدقاء الحكمة الذين يبحثون عن الحكمة دون أن يتملكوها بشكل قطعي.

ويستدل درّاج على بدايات الرواية العربية بثلاث شهادات تنويرية "جاءت على أقلام **عبد الرحمن الكواكبي** و**محمد عبده** و**قسطاكي الحمصي**"[3]. وهي كلها تصب في استبداد

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص147.

2- المصدر نفسه، ص 148.

3- المصدر نفسه، ص ن.

الخطاب الديني الذي ينحسر في أصول مقدسة ينمّ عن تجاوزها كل أحكام الخروج والتكفير، يقول درّاج في تعقيبه عن وصف الكواكبي للمستبد: "(...) يئد العقل، ويكفر ما يوقظ النفوس المضطهدة، سياق مستبد وعارف لغاياته ووسائله، يفصل بين (العلوم الجوانية والعلوم البرانية)، ويرى في علم ما لا يُرى أشرف العلوم، وفي العلم البراني الذي يُسائل المرئي علما خبيثا يستولد الأسئلة الخبيثة"[1]. وبالتالي وفي إطار تحليله لطبيعة الاستبداد يرى الكواكبي أن للمستبد مزاعما توحي له بامتلاكه الحقيقة الواحدة والمطلقة، ويرى بأن كل محاولة للمساءلة أو إعادة النظر التي يطرحها أي علم أو معرفة مصيرها الوأد فترة المخاض الأولى.

أما الشيخ (محمّد عبده) فيروي دراج أنه قد ضاق ذرعا من رجعية المؤسسة الدينية التي تخنق كل مستجد باسم الدّين أو باسم الأيديولوجية الدينية – بتعبير دراج–فلا تترك منفذا لعلوم العصر، وبالتالي "لم يستطع محمّد عبده أن يتقدّم بمشروعه الإصلاحي، القائل بعلوم برانية، إلا بعد التماس فتوى دينية"[2]. فالمشروع بالنسبة للسلطة الدينية أن يتركز الاهتمام على العلوم الدينية ولواحقها كاللغة والنحو وغيرها، أما علوم العصر الأخرى فالجائز دراستها وتدريسها إلا خدمة للنص الديني أو تدليلا له.

النقطة الأخيرة هي ما دفع أيضا بـ(قسطاكي الحمصي) إلى التنويه للعلوم الأخرى كالفيزياء والرياضيات والتي لم تخرج من دائرة العلوم الدونية أمام تعالي النص الديني والعلوم الدارسة له.

كل هذه الإرهاصات ساهمت في بعث التوجهات الفكرية إلى فضاءات واسعة تبحث في مواقع المعارف وعلائقياتها بعيدا عن الكليات المغلقة والمعارف المتعالية، فالمسألة إذا

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، 149.

2- المصدر نفسه، ص 149.

تخرج عن أطُر التأليف الديني إلى معارف أو حتى لغات (بالمفهوم الباختيني) أخرى، ليصبح لزاما على الخطاب أن يتابع جديد عصره – الذي يُعد رحم تكوّنه–.

وإن كان (أحمد محمود عطية) يعتبر التأثر الكبير بالثقافة الغربية في تأصيل نشأة الرواية العربية، ويؤكد مبدأ التلاقح الإيجابي بين الحضارتين العربية والغربية مدلّلا بأن "الشكل الروائي الغربي ليس مقدسا، وليس أنموذجا ثابتا متكاملا يصلح للاقتداء به في كل زمان ومكان (...) وإذا كانت الحضارة العربية قد مدت الحضارة الأوروبية بإبداعاتها وإنجازاتها، فإن القصة العربية قد زودت الرواية الأوروبية بينابيع وروافد قصصية أثرتها"[1].

والرأي أن الناقد فيصل دراج إنما ابتغى بعودته الأركيولوجية تلك توضيح المرجعيات الفكرية التي زرعت بذرة التغيير الأول في الخطاب النقدي العربي عموما لينتقل به إلى الفضاء الروائي، هذا الذي بدوره يملك مبررا موازيا ليكسر القوالب اللغوية الجامدة ويتجاوزها، إلا أن فكرة رفض المرجعية الأحادية للنص الديني لم تنشئ إلا نصا روائيا معاقا، يحاول فقط أن يتخلص من هيمنة واستبداد المؤسسة الدينية و"هذه الولادة المعوّقة عيّنت النص التنويري سلبا، يتعيّن بما يرفضه قبل أن يتحدّد بما يبنيه"[2].

وكأنه بقي رهين النص الديني وإن رفضه، ذلك أنه الوجه المخالف للاستبداد وكفى، فلم يستوِ على قاعدة مرجعية ومعرفية تنبع من ذاته لتعود إليه، بل عُرف بنقيضه المتمثّل في النص التنويري فقط. لتكتب في إطار ثنائية (الحرية/ الاستبداد) أعمال كـ (فيكتور هوجو العرب – تاريخ علم الأدب) لصاحبه (روحي الخالدي).

1– أحمد محمود عطية، محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية، مجلة إبداع، العدد 01، فبراير 1985، ص136.

2– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص151.

وإن كانت هناك محاولات كتابية أخرى انطلقت من مبدأ اجتماعي ككتاب (فرح أنطون) *المدن الثلاثة* أو (فرنسيس فتح الله مراش) *غابة الحق* أو (أحمد فارس الشدياق) *الساق على الساق*... قد حاولت –حسب دراج– تلبّس الشكل الروائي أو مجرد الوصول إليه، إلا أنها بقيت حبيسة سلطة النص التنويري "إذ الرواية تعيد قول غيرها، وإذ القول الآخر يقول ما لقنّه للرواية بشكل مختلف"[1].

من هنا حرص درّاج على تشخيص إعاقة النص الروائي إلى سببيْن؛ أولهما أن النص الروائي لم ينطلق من مرجعية فكرية تقيمه على عوده، بل انطلق من رفض نص تنويري سلبي، فجاءت الكتابة الروائية لا تخرج من دفتيْ الصراع بين (الحرية/ الاستبداد)، وثانيهما، أن المرجعية التي انطلق منها لم تكن ثقافية بل سياسية بحتة تغيب عنها العلوم الإنسانية التي تلتقي معها في المرجع والمحتوى.

وفي سياق الحديث عن الرواية العربية في علاقتها مع سياقها المنتج لها يفرد درّاج عنوانا مستقلا تحت وسم (الرواية السويّة/حقل ثقافي معوّق)، ويبتدئ بطرح أسئلة حول أسباب تطور الرواية، في غياب دعامة العلوم الانسانية والاجتماعية، ويخلص إلى أن مردّ ذلك يعود إلى إشكالية الدولة "التي تحدد أجهزتها المتعددة أشكال مجتمعية علاقات القراءة والكتابة"[2].

صفة *الإعاقة* التي وصف بها دراج الحقل الثقافي العربي ترى (يمنى العيد) مردّها إلى طابع المحاكاة أو الاستعارة من الحقل الثقافي الغربي باعتبارها ليست عربية النشأة خالصتها، حيث تقول: "المجتمعات العربية لم تحقق ثورتها الاجتماعية، وما عرف بأنه نهضتها ارتكز على قيم الغرب التي هي على علاقة بنيوية بثورة الغرب الاجتماعية.

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 153.

2– المصدر نفسه، ص154.

إنها ناتج جدلي لحراك تاريخي تثويري للمجتمع الغربي بكل مستوياته"[1]. وبالتالي فعدم مراعاة خصوصية الحقل الثقافي العربي أسهم في إعاقة نشأة الرواية التي حاكت نظيرتها الغربية كبديل لا مناص منه.

وبالتالي أفرز المجتمع السائد ثقافة هجينة نظرا لتلبّسه روح الحداثة الغربية عنه مرجعا ومنبتا. لذلك بقي القارئ حبيس الواحد المتعالي، يبعثه ثم يثور عليه. وتلك أشْكلة الرواية التي تتجلى: "راسبا تراجيديا من رواسب الزمن التنويري، تزدهر كيفيا بقدر ما يزدهر الجمهور الذي يقلع عن قراءة الرواية"[2].

وعليه يظهر درّاج في خضم كل هاته الإشكالات المتعلقة بالنص الروائي والسياق الثقافي يعود مجددا إلى تقاليد نظرية الرواية الغربية فيراها فضاء نظريا يُستضاء به، من أجل بناء نظرية للرواية العربية مع مراعاة عدم التطبيق الآلي لكل مفردات أجندتها.

1- يمنى العيد، الرواية العربية –المتخيل وبنيته الفنية–، ص 17. (بتصرف)

2- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 161.

2- تشكل ملامح الرواية العربية من المويلحي إلى صنع الله إبراهيم:

أ – محمد المويلحي –حديث عيسى بن هشام ومطالب التجديد اللغوي–

كتب (محمد المويلحي) كتابه *حديث عيسى بن هشام* الذي أُثير حوله سجال فكري؛ بين من رآه مجددا للمقامة وآخر رآه تأسيسا للرواية العربية الحديثة"[1]. غير أن درّاج ينتصر لفكرة أخرى مفادها أن المويلحي لم يخلق جنسا أدبيا إنما حاول الانطلاق من أحداث مجتمعه متخذا تعابير كتابية جديدة فـ "المويلحي لم يقدم جنسا أدبيا جديدا، بل كان يفتش عن كتابة أخرى تتعامل مع الاضطراب الاجتماعي وتسجل وقائعه، أي أنه لم يكن يقترح أشكالا جديدة، بل كان يختبر صيغا أدبية قائمة"[2].

وبالتالي فقد عمد المويلحي إلى "نقد عادات وتقاليد المجتمع الحالي الذي تغير إلى المدنية الغربية الحديثة نُظما وقوانين وعادات وثقافة، دون أن يتمكن من تحقيق الاندماج الفعلي والمطلوب بين طبيعته كمجتمع شرقي ديني مذهبي وقبلي، والتطور المدني الحديث الذي تأثر حتما بظهور المدنية الحديثة"[3]. ومن ثمة كان إبداع المويلحي متماشيا مع جديد مجتمعه وآخر مستجدات تطوره.

وعليه ينطلق المويحلي من مجتمعه ليحاكي فوضاه واضطرابه بما يتناسب وميولات التغيير وإعادة النظر عند الكاتب أو بتعبير آخر: "إن حديث عيسى بن هشام يحيل على مقولات الاضطراب والتغير ومساءلة التاريخ، قبل أن يحيل على جنس أدبي جديد"[4].

1- يُنظر فيصل دراج، المصدر نفسه، ص165.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- عقيل عبد الحسين خلف، حديث عيسى بن هشام ومسارات الرواية العربية الحديثة، مجلة دراسات البصرة، العدد 17، 2014، ص241.

4- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص166/165.

ويعرّج درّاج على قراءات متعددة لهذا الكتاب بين من يراه مازال يضارع النص التنويري–غير أنه يتراوح بينه تارة وبين البلاغة تارة أخرى (المستشرق هاملتون)–، وبين من يراه أقام التواصل بين المقامة والرواية –(الروسية دولينا)–.

وثمّن دراج قراءة (شكري عياد) لكتاب المويحلي والذي رآه "مصلحا اجتماعيا وأدبيا، يسعى إلى إصلاح ما اعوجّ في الحياة الاجتماعية، ويتطلّع إلى إصلاح اللغة ووسائل الكتابة"[1]. وبالتالي فقد ظلت نزعة الإصلاح تعلن حضورها القسري في كتاب المويحلي مراجعا العلاقة بين اللغة ومجتمعها من جهة، وكذا الكتابة والقراءة من جهة ثانية، وكل ذلك بسبب فعالية عنصر التغيير والمساءلة اللذين رصعا أديم فكره.

وكأن المويلحي يشتط على سابقيه فيرى أن فكرة الانتقال تأخذ تلقائيا إلى مفهوم التاريخ خاصة حينما يريد الانتقال من وضع إلى آخر. وهو لا يكتفي بهذه الفكرة فقط إنما أراد التأريخ لزمانه متخذا قالب المقامة وساطة يطل منها في شكل حداثي. "وحداثة المويلحي بيّنة في أكثر من مكان، واضحة هي في تأمل الموروث ونزع قداسته، وظاهرة هي في الخروج من الثقافة الطقسية إلى أسئلة الحياة، وجلية هي في الحوار المتلعثم مع الزمن التاريخي للذات والزمن التاريخي للآخر المستعمر"[2].

وعلى ذلك لم يقوض المويلحي فن المقامة كجنس أدبي إنما قوض البنيات المغلقة التي تقوم عليها قديما، واقترب من مجتمعه راصدا تغيراته وفق وعي تاريخي ولغة مستجدة أقرب للذائقة المتلقية الحديثة آنذاك.

ويستقر دراج أخيرا بأن المويلحي في *حديثه* ذاك قد نقض المقامة ولكنه *لم يقل عن الرواية شيئا* وكأن المهم عند دراج هو الظلال المفهومية التي ألقاها المويلحي في كتابه والتي تبشر بميلاد جنس أدبي جديد هو الرواية.

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص166.

2– المصدر نفسه ، ص177.

ب–محمد حسين هيكل –الرواية ضرورة حداثية ملحة–:

لم ينتقل هيكل من شكل سردي ليصل إلى الرواية، بل سلك مسلكا آخر فرضته لغة العصر وهو المثاقفة وما ينجرّ عنها من أخذ وعطاء، فأقبلت رواية "*زينب* على الغرب في تقدمه الشامل، أدركت أن حداثة الرواية لا تنفصل عن مجتمع حديث"[1].

وعليه تصْدَع رواية *زينب* كجنس تعبيري حديث مواكب للحداثة في شقيْها الاجتماعي واللغوي (تجديد العلاقة بين الثالوث: الكاتب/الكتابة/المتلقي)، كما تمارس أدْلجتها فتزخر بالمستجَد من الأفكار بين ثناياها، وعلى هذا يرى دراج بأن قراءة رواية زينب تتم على مستويَيْن "يرتبط الأول منهما بالمقولات الفكرية المبثوثة في الرواية، ويتمثل ثانيهما في إحالة هذه المقولات على النصوص التي صدرت عنها"[2].

لتعود تعددية الأصوات كملمح يطبع الرواية عند هيكل، فتذوب نصوص ومعارف أخرى ضمن بنية كلية تكاملية، كما ويثور هيكل في روايته هذه على كل قديم داعيا إلى نهضة جديدة للشرق ومتسلحا بأفكار شتى كالحرية الفردية والتقدم والانفتاح، وهو في ثورته هذه واع كل الوعي بحداثة الجنس الأدبي الذي يمارسه وبأنه نتاج روائي حق. ويعاضد هذا الرأي ما جاء به (محمد برادة) حين قال: "نجد في رواية زينب لمحمد حسين هيكل صوت الفرد المثقف يعلو على صوت الفلاحين ليسمعنا قلقه وتمزقه، أمام انغلاق المجتمع وتأخره وغياب ما يضمن الحرية والانفتاح"[3].

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 183.

2– المصدر نفسه ، ص 184.

3– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011، ص35–36.

ج–إميل حبيبي –حدود الموروث ومحاكاة الآخر–:

يقرّ دراج بأن إميل حبيبي لم يهتدِ إلى الرواية عامدا، إنما على سبيل الصدفة، فحين كتب عمله *المتشائل* سلك مسلك الرواية من باب الحكاية؛ هذه الأخيرة التي يسائلها ليزيح عنها غبار الماضي، ويُلبسها لغته الجديدة ضمن علائقيات تنحو بها منحى غيري.

غير أن دراج يرى بأن إميل حبيبي "بقي يطرق أبواب الرواية ولا يصلها، حين توهم أن تراصف الحكايات المكتفية بذاتها يعطي عملا روائيا، وهذا ما جعل من أعماله اللاحقة وبأشكال متفاوتة نصوصا انتقالية، أو نصوصا هجينة، تتعامل مع سارد له تعامله اللغوي المغاير لغيره، وتجهل الفعل الروائي الذي يوزع اللغة على مستويات متعددة"[1].

من خلال العرض السابق يسجل دراج بأن (إميل حبيبي) أعاد كتابة الحكاية بلغة روائية جعلت من التقاء هاذين الجنسين خليطا هجينا لا انتماء له، فهو يكتب بلغة روائية ما يجهل أنه فعل روائي في دخول بغير تبصّر تحت جبة الرواية.

وحين يحلل دراج رواية *المتشائل* يجد أن حبيبي يتحدث عن التاريخ القومي والوطني بلغة بلاغية تلبست لغة التراث الماضي، ذلك أنه يستند على ركح التراث بكل تجلياته.

هذا وقد شملت قراءة دراج (45) حكاية المندرجة تحت جناحيْ الرواية والقائمة أساسا على أفكار (الفلسطيني/الإسرائيلي)، (الضحية/الجلاد)، (الثائر/المحتل)، وهو يرى بأن عنصر الكتابة عند (إميل حبيبي) يتداخل فيه كل من الحكاية والمقالة، نظرا لخلفياته الصحفية، كأنه يرى في المقال الخيط السحري الذي تتوحد بوساطته تبعثر الحكايات في بنية سردية واحدة، يقول دراج: "يذهب الحكاء الأديب إلى خبرته الصحفية المديدة،

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص206.

ويضيف إلى الحكايات ما لا تستطيع أن تقول به (...)، كما لو كان التقرير الصحفي مادة ضرورية تكسر النواة وتعطيها القوام"[1].

يكسر المقال إذن انغلاق الحكايات ويبث فيها التعددية فتخرج من إطار الواحد إلى الجموع، كما تربط الحبكة الحكائية التي بذرتها *الشخصية الروائية* (الضحية/الجلاد) المقالات المتعددة و "عن هذه العلاقات المتجاورة تنشأ بنية روائية"[2].

كذلك يتحدث دراج عن الزمن في رواية *المتشائل* ويرى بأنه يتموقع خارج الحكاية، لأن هذه الأخيرة تتحدث عن وجود أنطولوجي خال من الزمن يبحث في مدلولية مجردة تمثلها ثنائية (الضحية/الجلاد)، وما يستولد عنها من ثنائيات أخرى تدور في فلك القضية الفلسطينية وتاريخها المبني على الثنائيات الضدية والمفارقات، لذلك لا تُستغرب المفارقة التي وسم بهل (إميل حبيبي) روايته *المتشائل* "الذي لا هو بمتفائل ولا هو بمتشائم، بل شيء هجين ينوس بينهما، كما لوكان ينتسب إلى جنس خاص من البشر"[3].

ثم ينتقي دراج *ضحكة الأسود* ليلاقي بها النظريات الغربية، فيأتي مفهوم الضحك أو السخرية –الضحك الشعبي عند باختين–كهروب من واقع البؤس والشقاء.

ولم يكتف دراج بهذه الإضاءة بل أسقط على بطل الحكاية *سعيد* صفات البطل الإشكالي الذي مهّد له هيجل وفصّل فيه لوكاتش، يقول دراج:"(...) بهذا المعنى، يكون المتشائل، وهو إنسان عابث ومهزوم ومغتبط بهزيمته"[4]. فهو شخصية تعيش في واقع منحطّ وتحمل من المفارقات الكثير (التفاؤل/التشاؤم).. وفي إطار تحليله لهاتين الصفتين

1- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 208.

2- المصدر نفسه، ص209.

3- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص211.

4- المصدر نفسه، ص 212.

يختمر في ذهن دراج بأن (إميل حبيبي) قد حاكى نماذج اهتدى إليها كـ**شفيك** و**فولتير**، هذا الأخير الذي وجد إميل في محاكاته منفذا لنسج روايته الضالة، غير أنه وهو يحاكيه نسي أو تناسى النموذج المُحاكى، ورأى في المتتاليات الحكائية مَعْبرا لروايته ذات المرجعية التراثية البحتة –وإن حاكت مرجعيات أخرى–"فتابع كتابة الحكايات، وهو يظن بأنه يكتب رواية وأكثر"[1].

وعليه مزج حبيبي بين الحكاية والمقال والسيرة الذاتية ليصل إلى روايته المبتغاة، متخذا من أنموذج فولتير جسر مرور، ومن المرجعية التراثية أرضية صلبة ينقل بوساطتها قضية هوية، مقاومة، وطن.. ووفق هذا التمازج –الذي يبدو مسكونا بالفوضى– ليعلن دراج في الأخير بأن إميل حبيبي "قدم اقتراحا عربيا روائيا، ناقص الأسئلة ولا متكافئ الإجابات"[2].

ومن نافل القول الإشارة هنا إلى رأي (عبد الله العروي) حين أقرّ بفشل النموذج الروائي الواقعي العربي في محاكاة نظيره الغربي قائلا: "تهدف الرواية الواقعية الغربية إلى الكشف عن بنية المجتمع من خلال تجربة فردية تتمثل في سلسلة من الانتصارات والهزائم، الظاهرة والخفية، الاجتماعية والنفسانية، هذا موضوعها المفضل، وهو موضوع غير متوفر في المجتمع العربي بسبب التحام وتحجر هياكله"[3].

د–جمال الغيطاني وإعادة قراءة الموروث:

عرّج دراج على المرجعيات الفكرية لـ(جمال الغيطاني) وصرّح بأنه يقف على أرضية صلبة ساهم التراث برصّ لبناتها، كما أفصح الشق الآخر الغربي عن وجوده فيها، "فهو

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 221.

2– المصدر نفسه، ص 228.

3– عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1995، ص 241.

ترهين للموروث بلغة معينة، وهو ممارسة *للتناص* بلغة كريستيفا (...)، وتفعيل *للسلسلة الأدبية* بلغة الشكليين الروس، بل أنه *سلفية أدبية* تضيف إلى النص الأدبي سلفية قائمة خارجه"[1].

وعلى عكس إميل حبيبي يضع الغيطاني قدمه في الواقع ناظرا إلى الخلف حيث يقبع التراث بكل رحابته، كمخلّص لذاته من هول الزّيْف الذي اصطبغت به الحداثة الجديدة، إلا أن دراج يرى بأنه "يحاور الماضي بمعرفة من الحاضر (...)، يقرأ الماضي ولا ينغلق فيه"[2].

فهو لا يعود للقديم هربا من المعاصر؛ بل يحاول أن يخلق حداثة خاصة به غير متقوقعة في خنادق التراث، ولا أخرى تستلبه وتنهش فكره باغترابه عنها واغترابها عنه.

ويرى دراج بأن الغيطاني يسائل التراث انطلاقا من الحاضر "بوعي ثقافي ومعرفي يحسن التمييز بينهما"[3]. فـ" هو يتمثل التراث ويحاكيه، وتتعدد صور المحاكاة والاستلهام عنده إلى درجة يمكن اعتباره معها نموذجا يمثل هذا التيار التراثي في الرواية العربية"[4]. وبالتالي فإعادة قراءة الموروث هي ما راهن عليه الغيطاني أثناء كتاباته والتي انبجست فيها الذات وإشكالاتها تحت راية الهوية والوطنية، ضمن ثقافة عامة غير منغلقة وبأسلوب روائي واع بالموقع الذي يقف فيه.

أما عن المعالجة التطبيقية التي خصّها درّاج لكتابات الغيطاني فقد استُهلّت برواية *الزيني بركات* والتي تعالق فيها التاريخ مع النص الروائي في فسيفساء التناص –كما

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 229.

2– المصدر نفسه، ص230.

3– المصدر نفسه، ص 230.

4– خالد محمد الغازي، عن الرواية والتراث العربي –قراءة نقدية في قصص وروايات جمال الغيطاني–، مجلة الإتحاف، العدد 102، يوليو 1999، ص52.

سبق ومهّد لها دراج–، مثْبتة الفعل القرائي كمولّد للابداع والإنتاجية، ولاغية الزمن التاريخي الذي عوّضه الزمن اليومي بفعل عنصر التخييل الفني. وبذلك لا ينظر الغيطاني إلى التراث السلفي بعين الارتياح بقدر ما يسائل زلّاته ليبني هويته اللامأزومة.

هذه الأخيرة –الهوية–هي ما انبنى عليه كتاب *التجليات* الذي "يبحث عن الهوية في الكتابة والكتابة في الهوية"[1]. فاللغة عنده هي الهوية وهي التي ارتآها ليُعلي الشكل الروائي. فلسفة الأصل إذن هي معراج الغيطاني الذي سار به من التجريب إلى الممارسة، حيث كاشف اللغة وبحث في جمالياتها متخذا من الهوية التاريخية أصلا لكل هوية إبداعية.

هـ–إدوارد الخرّاط وفتنة البحث عن لغة جديدة:

حين وضع فيصل درّاج إدوارد الخرّاط تحت مجهره النقدي تبدّى له كمثقف موسوعي يجمع بين راحتيْه فنون وإبداعات عديدة استمدها من المواثيق التراثية حينا، ومن الحداثة أحيانا أخرى لينشغل في البحث عن لغة جديدة.

وهو إذ ذاك كله لا يرفض ما قدّمه له سابقوه في مجال الابداع الكتابي؛ إنما استكمل مسيرتهم ولكن بنوع من الذوق و*الحساسية الجديدة*، هذه الأخيرة قارب دراج من خلالها رواية الخراط والتي تحمل الوسم نفسه *الحساسية الجديدة*، باعتبارها "تؤسس لنصّ جديد ورواية جديدة"[2].وبالتالي فإن الخراط وإن رفع راية التوفيق بين الحاضر والماضي، إلا أنه يدعو جهارا بأن "تحمل الرواية التقليدية غثاءها وترحل، تاركة مواقعها لرواية تغايرها في الصفات"[3].

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية ، ص 238.

2– المصدر نفسه ، ص257.

3– المصدر نفسه، 258 (بتصرف).

ثم يطرح درّاج مجموعة أسئلة ليقارب فحوى رواية الحساسية الجديدة، والمسارات التي اتخذتها أو ما سمّاه هو بتقنيات الرواية، والتي منها "كسر الترتيب السردي الإطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل، لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكيب الأفعال (...)، توسيع دلالة الواقع، (...)، مساءلة الشكل الاجتماعي القائم"[1].

إذن فالخراط بدأ برصد التقنية الروائية وتطبيق مفرداتها مشكّلا نصا جديدا بلغة جديدة، قوامها كسر اللغة التقليدية وتفجير طاقات اللغة الكامنة فيها، "إذ تشكل البنية السردية عنده بأوالياتها ووظائفها مكونا مركزيا من مكونات الخطاب الروائي، وملمحا متميزا من ملامح مغامرة إبداعية وجمالية قلقة (...)، ذلك أن زحزحة طرائق السرد التقليدي لدى الخراط ليست مجرد إجراء تقني (شكلي) فقط، وإنما هي أيضا وأساسا فعل انتهاك وانزياح عن حساسية بكاملها جماليا وايديولوجيا ومعرفيا في آن"[2].

والخراط في كل ذلك حالم يمارس حداثة اللغة في حميمية صوفية تمجّد اللغة وتمجّد زئبقيتها وتعدديتها وملامستها للاشعور الإنسان. هذه النظرة المنبهرة باللغة ربطها دراج –كعادته–بأعلام النظرية الغربية ك**باختين** (فكرة التعددية)، و**لاكان** (علاقة اللغة باللاوعي)..وغيرهم.

ثم ما يفتأ دراج ينتقد سذاجة الخراط التي أوهمته بأنه قد أماط اللثام عن لغة روائية لم يسبق لأحد مكاشفتها، وبالتالي أعماه انبهاره الذي خلقه وعَبَده عن رؤية ما كان جليا،

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 258.

2– يوسف شكير، شعرية السرد الروائي عند إدوارد الخراط، مجلة عالم المعرفة، العدد رقم 02، نوفمبر 2001، ص 241. (بتصرف)

يقول دراج: "إن رواية الخراط لا تحيل على الأسلوبية، إن صح القول التي يمكنها أن تفصل نقديا بين أساليب متعددة"[1].

ففي مسعى منه لتقديم البديل فُتن الخراط باللغة حدّ الولع واتخذ من التجديد اللغوي وساطة للبحث عن الحقيقة أو المطلق، وهو ما قوّضه دراج حين كتب "لا تبحث الرواية عن المطلق بل تجعل من ضياعه موضوعا لها"[2].

وعن المطلق واللامتناهي كتب الخراط *رامة والتنين* في تجربة عشق صوفية مغشاة بالحلم والميتافيزيقا، هذه الأخيرة التي اصطبغت بها رواية *الزمن الآخر* التي لا تقرب الواقع بل تنفتح على عالم آخر أشبه بعالم الآلهة، الذي رآه دراج بأنه "صعب وعصيّ على الوصول، فالمطلق لا يلمسه البشر، والميتافيزيقا اختصاص الذين ينكفئون على طوياتهم ولا يلمحون البشر"[3].

وبالتالي ورغم الحماسة الشديدة والحالمة التي اصطبغت بها الكتابة الروائية عند إدوارد الخراط، إلا أنه لم يأت بفتح جديد يؤسس لرواية عربية مكتملة التقنيات ومتفردة الخصوصية.

و-صنع الله إبراهيم والتجريب الروائي:

يستهل دراج دراسته عن (صنع الله إبراهيم) بعقد مقارنة بين ذات البطل عنده وعند نظيرتها في كتابات نجيب محفوظ، فبطل هذا الأخير يعيش اغترابا في واقع مأزوم، بينما انحطّ البطل عند صنع الله ليصبح آلة في عالم متشيّء عديم الروح أو *طرفيّ* -كما عند غولدمان-.

1- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 261.

2- المصدر نفسه، ص 262.

3- فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 282.

والمشروع الروائي –بتعبير دراج–الذي خطّه صنع الله إبراهيم كأنه "كما لو كان يكتب رواية واحدة مستمرة"[1]. وهم في الأساس ست روايات حيث *نجمة أغسطس* تُمركز الزمن اليومي وتختار من المكان *المدينة* بكل أدخنتها العابثة والضبابية، حيث "تتجلى المدينة في المصائر البشرية البائسة، فهي كالمرض الذي يُرى وترى آثاره"[2]. فيصبح الإنسان مجرد رقم عابث في الحياة اليومية التي تُلبسه أقنعة وفق زئبقية أمزجتها.

كما عرّج دراج على قراءات عدة للروايات السابقة غير أنه ينوّه إلى ضرورة ملحّة وعنصر مهم في دورة القراءة والكتابة؛ وهو *المتلقي* الذي ابتعد عنه صنع الله إبراهيم وجعل بينهما حدود فاصمة، يقول دراج: "يتخلى صنع الله إبراهيم عن القارئ المتعلم والمطيع، ويكتفي بقارئ مطيع فقط، يحسن القراءة الهادئة ولا يطرح الكثير من الأسئلة"[3].

وبالتالي ينتقد درّاج تسلّط إبراهيم وعدم إفساحه المجال لفكر القارئ، وكأنه تلقين آلي يشبه تشيؤ الإنسان في عصر الحداثة، فإبراهيم بذلك ينغلق على ذاته ولا يصل حدود الإبداع ولا يقرب حتى اللغة التجريبية التي ابتغاها.

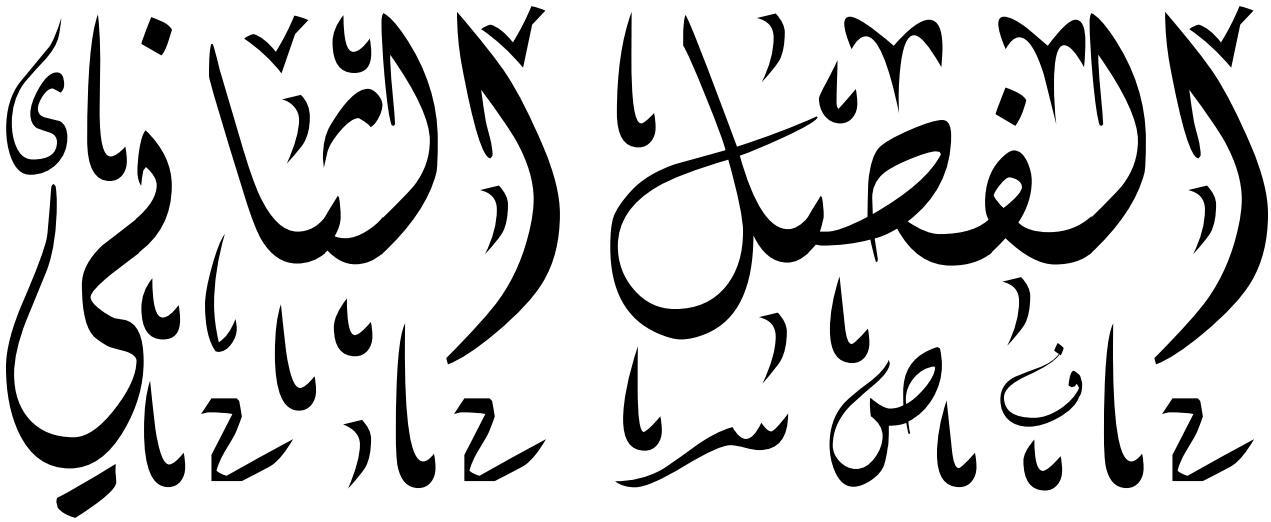
عموما كل هذه المحاولات التي قاربها درّاج لم تخرج عن نطاق المقاربة الجزئية للرواية؛ ولم تتلبّس كلّيّتها المبتغاة، وبقيت رهينة التجارب والإرهاصات الأولى، والتي حاول ناقدنا دراج كثيرا ربطها بجوانب من النظريات الغربية، ليجد لها تخريجا يبرر فكرته المتحمسة القائلة بوجود نظرية عربية للرواية العربية تضارع مثيلتها الغربية، ولا أدلّ على ذلك من الطابع الانتقائي الذي اجتذب بواسطته هؤلاء الأعلام بالذات دون غيرهم، أين يحمل كل واحد منهم قاسما مشتركا مع بعض المفكرين الغربيين صدفة أو مثاقفة.

1– فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، ص 287.

2– المصدر نفسه، ص 289.

3– المصدر نفسه، ص 314.

وبالتالي راود درّاج النظريات عن نفسها، وأدرجها ضمن الأرضية التي يمكن الاستزادة منها لدفع النظرية الروائية العربية إلى مواقع أرحب، ليرفض بذلك أي برزخ بين الثقافتين العربية والغربية.



الموسوي ونظرية الرواية –بحث في المفاهيم والأصول–

أولا: الرواية العربية –النشأة والتحول–

1- الرواية العربية في سياقها الثقافي:

بادئ ببدء يجب التنويه بأن محسن جاسم الموسوي اهتم معرفيا ومقروئيا بالشق اللامقول من الإرث الثقافي العربي وهو السرد وما يندرج تحت قبّته من صنوف مختلفة، فكما عُرف الخطاب العربي قيد التأسيس بأثره الشعري، فإنه لم يبرح ذلك إلا قليلا في شذرات سردية اصطدم بها الوعي النقدي العربي وكذا بمن اهتم بالشأن الثقافي العربي من المستشرقين. وقد شكلت الكتابة الروائية وثائق أركيولوجية أفرزت قلقا نقديا عند هؤلاء لمعرفة أُخروية هذه الثقافة وصُنوّها الأيديولوجي من جهة، ورسمت حدود نظرية نقدية جديدة للسرد العربي من جهة أخرى، لتخاطب الذات العربية ذاتها وتكتب نفسها سرديا كما كتبتها شعريا.

الموسوي بهذا المنظور فتح النوافذ المغلقة ونقر على المشروع النقدي الثقافي متخذا منه مطية للتنقيب في الذات كما الآخر، وهو في كلّ ذلك ينتقد الاكتفاء بالمعالجات الوصفية والتفسيرية للرواية والتي يزخر بها المنهج التاريخي والاجتماعي –مناهج المضامين بتعبيره–، بل يدعو إلى الانطلاق منها والانفتاح على السياق الأكبر الذي وُلدت من رحمه الرواية "أي العودة ثانية إلى الرواية في محيطها الثقافي الأوسع داخل الحرك الأدبية والفكرية والثقافية الأعظم"[1].

إذن يبحث الموسوي في حقل للرواية بعيدا عن المطابقة وتأسيسا في المختلف متخذا من النقد الثقافي حاضنا منهجيا، وهو إذ ذاك كأنه يبحث عن كينونة الرواية أو ذات الرواية في سياقها الثقافي الذي انبثقت منه، فيروم من كل ذلك إلى ربط الثقافة بالواقع مثلما ربطها بالمناخ السياسي كهاجس يختاله دائما.

1- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ط2، 1998، ص 09.

هذا العنصر البحثي الذي تشرّبه الموسوي إنّما تشكل نتيجة الوعي بتموقع الذات في مقابل الآخر، وهو في هذه النقطة بالذات يؤمن بمبدأ الثقافة الكلية التي تتصدى للتناحر الذي يستنزف كل طاقات استمراريتها، يقول محسن جاسم الموسوي: "لا يمكن لنا أن نستمر في الحديث عن ثقافتنا المعاصرة وكأنها مجموعة أشلاء متناثرة هنا وهناك، بعضها شعر، والآخر منها نثر، وأبرزها الأفكار المتصارعة في حركات اعتدنا على التوقف عندها على أنها سمات واقعنا العربي المعاصر"[1].

عدم المقدرة على الموازنة بين الوعي المعاصر والخطاب الرَاهن هو ما شكل الرؤية النقدية لدى الموسوي الذي راهن على أن مركزية الثقافة المتصلبة وتسلط السلط المؤسساتية سبب فشل مشروع النهضة العربية، وكما يُقال بأن الأسهل دائما هو الاختلاق، فقد رفضت الثقافة المحلية الدخيل واختلقت بأناها العليا هالة لا مساس لقدسيتها ناكرة لكل مستحدث آخر، فاحتفت بالشعر كديوان لها ونص أعلى يضارع بدرجة أقل النص الديني، إذ يرى الموسوي بأن الشعر كجنس أدبي فسيفساء لأنواع أخرى تتقاطع معه ضمن "ميادين الثقافة الأشمل"[2].

وكعوْد على بدء ثمة استنتاج يفرض نفسه مفاده أن الشعر عند العرب مثَل ديوانا مقدسا ليس مستباحا ولا مباحا للتثاقف الهجين، نظرا لسيرورته المرتبطة بتاريخ معتَّق ومرتبط بالذات العربية ووعيها الأول. أما في الضفة المقابلة فلا تبدو طرق مقاربة الرواية يسيرة كما الشعر، حيث يقول الموسوي: "أما الرواية فعلاقتها تكاد تنقطع عن موروث المقامة والحكاية"[3]. فهي وليدة الحاضر الذي صنع أُخرويتها التمدن المعاصر، والذي

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 09.

2– المصدر نفسه، ص 10.

3– المصدر نفسه، ص ن.

فقدته الحضارة العربية الإسلامية التي "لا تمتلك سمات نشطة تتيح لنا الحديث عن حيوية اجتماعية أو قومية تنعكس في سلوك سكانها"[1].

إذن نظر الموسوي إلى نشأة الرواية في تماس مع مركزية الثقافة المجتمعية المعاصرة –أو فوقها–وما صاحبها من حضارة وتمدن، ولو نزل قليلا لأدرك حقيقة الرواية التي يكتبها الوجدان العربي كما كتب الشعر قبلها. وفي مقول الموسوي الآتي ما يدل على ذلك "إن الرواية لا تنهض بمهمتها في محيط من هذا النوع، خاصة عندما تبصر هذا الواقع في سياقه الأوسع الذي يتداخل فيه التخلف والظلم بحالة عامة من السكون الرتيب الذي يقتل الذهن ويحول دون نبوغه"[2].

وهو ما يتوافق مع الطرح القائل بأن "الرواية العربية ظلت تنتظر منجز الرواية من منابعها لتقوم بالحفظ وإعادة السرد، وظلت مفتونة بالتقلبات المنهجية لتلك المدارس الغربية من غير أن تبادر في تقديم خطوة مغايرة أو تأصيلية لذاتها"[3].

وبالتالي تتشكل الرؤية النقدية للوهلة الأولى لدى الموسوي كاستجابة لما هو خارج ثقافي أكثر من استجابته لقوانين الفكر الداخلية، يقتطع الرواية من الأصل السردي لها وينزّهها عن كل شكل سردي قديم بحكم أنها ابنة المدينة ووارثة أرستقراطيتها وعصرنتها.

وفي السياق نفسه يطرح الموسوي بضع تساؤلات حول معنى الرواية ونشأتها وعلاقتها بالآخر والمجتمع والواقع، فيجري قفزة لا زمنية نحو مكان بعيد، وزمان خطُّه

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 10.

2– المصدر نفسه، ص ن.

3– مجموعة كتاب، أفق التحولات في الرواية العربية –شهادات–(عبده الخال: الولادة السرية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 96.

المستقيم طويل راميا التنقيب في البُنى الثقافية الرابضة خلف نشأة الرواية عربيا، والتي يؤرخ لها الموسوي "في مراحل النهضة الأولية أي بواكيرها في خاتمة القرن الماضي"[1].

حيث كانت العصرنة المدنية بمثابة دفعة لنوابض الرواية للخروج إلى العلن فـ"عند تلك المرحلة أيضا كان الوعي بالرواية يقترن بوعي أدق بالفئات الاجتماعية النشطة، وبمعنى النزوع المديني والعلاقات الحضرية"[2].

يدفع التحليل السابق للقول بأن الموسوي أعلن مفهوما آخر للاشتغال النظري بالرواية؛ إذ يرى هذه الأخيرة –نظرية الرواية–ظل التأسيس لها لا يبرح الإرادة، وهذا ما دفعها للانفتاح على منجزات الفكر الغربي فظلت مجرد مرايا قرائية لها دون أن تحتاج للدخول إلى معركة تزييح المواقع معها. فـ"الذاكرة الحافظة تستهين بمقدرتها في الخلق حتى وإن أحدثت ذلك الخلق فهي تنسبه للآخر كي تنفي عن نفسها خيانة التزوير في أصول رسمية تم أرشفتها في ذاكرتها"[3].

2- موقع الرواية العربية من أصول القص الموروث:

حاول الموسوي تسطير أسس نقد روائي بعيدا عن الشطحات الوصفية الجوفاء التي أفرغت النقد من ميكانيزماته التحليلية، وبحث في الوضع الثقافي العربي المأزوم نتيجة نمط التجهيل الديني الذي فرضه الفراغ الفكري والمعرفي من ناحية، وكذا سذاجة التلقي في ظل غياب القلق النقدي واحتضار الفلسفة العربية من نواح أخرى.

وانطلاقا مما سبق اختمرت الرِؤية النقدية عند الموسوي ناظرة للعقل العربي كقابض على ظله تماما يساير أدوات العقل الغربي وألاعيبه من جهة، ويسير معه حذو النعل للنعل من جهة ثانية.

1- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 11.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- مجموعة كتاب، أفق التحولات في الرواية العربية –شهادات–(عبده الخال: الولادة السرية)، ص96.

وعلى هامش هذه الفكرة بالذات وُلع الموسوي بحكايات *ألف ليلة وليلة*؛ لأنها صوت الذات العربية الحقة حينما خاطبت ذاتها مختلفة، وأجلست الخطاب السردي العربي على كرسي الملك زمنا فـ "كان أولى به أن ينهل منها مجددا، بعدما بدت العوالم الجديدة بكشوفاتها المتميزة تجسيدا تحقيقيا لما عددناه أوهاما وشطحات خيال ونحن نتابع تأملات الروات في الماورائيات والخوارق والأحلام"[1].

وقد استغل الموسوي حكائيات الليالي لمقاربة الأدب في العصر الإسلامي الوسيط نظرا لخصوصية هذه الفترة التي تداخلت فيها الثقافات والأجناس، واستحضر مقاربة المفكر *وولتر باجت* عن ألف ليلة وليلة في مقارنة هي أحد طرفيها، بينما الطرف الثاني هو الكتابة السردية الإنجليزية، متوصلا إلى استنتاج مؤدلج تحركه ثنائية (الدوني/المتعالي)، فرأى "أن الروائي والقاص العربي يختلف عن قرينه الإنكليزي في:

أ– انهماكه بالوصف المفرط والتفصيل الكثير.

ب–فشله في وضع شخوصه في مواقف حاسمة تظهرهم على غير ما هم عليه في الحكايات، أي ضعفاء حائرين أمام البلايا الدنيوية، لاسيما خسارة المرأة والمال"[2].

وبالتالي يشخّص الموسوي مقاربة *وولتر باجت* للحكايات الألف والواحدة بأنها انطلقت من مبدأ أيديولوجي غير ملمّ بالنتاج الكلي للخطاب العربي آنذاك، بل عمد إلى الانتقائية حينما أقرّ بأن الكتابة العربية تقوم على الحكايات المروية، وهو يعتمد في ذلك "المذهب الإتباعي لتحليل الإنشاء الفريد حيث العودة إلى نظرية الشعر الأرسطية ومبادئها في المناقشة والمجادلة"[3].

1– محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي –الوقوع في دائرة السحر–مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 07.

2– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 15.

3– المصدر نفسه، ص 15.

ورغم المقاربة السابقة لـ'باجت' والتي يتمترس فيها المشروع الغربي مُعليا نفسه، إلا أن الموسوي قد اتخذ من ذلك مُدخلا حقيقيا ليطرح أسئلة مُشرعنة عن السرد الروائي العربي القديم وهل هناك إمكانية للاقتباس من طرف النتاج الروائي حديثا أم لا.

أ–استقبال الموروث/الوعي بنظرية الأجناس الأدبية:

حينما يتحدث الموسوي عن أدب العصور الوسطى (المقامة، السير، الحكاية...) فإنه يقارب نتاجه من شقّيْن؛ إذ تتبع صورة تلقّيه في مرايا الفكر الغربي من خلال إشارات التأثير من جهة، وكذا إمكانية فتح مُدخل حقيقي لفهم الوعي العام بظهور نظرية الأجناس الأدبية من جهة ثانية، حيث كان "موضوع الاستقبال الغربي لبعض هذا الموروث مفيدا في تحقيق الارتباط بين جانبي هذا الإشكالية"[1].

وعند البدء بمساءلة طبيعة حضور المقامات والسيَر في الوعي الثقافي العام، فإن ذلك يأخذنا مباشرة إلى تقاليد الترجمة التي ضيقت صنوها الامتدادي في الوسط الثقافي العام، ممّا شرعن افتراض تأثير الهوية، وهوية التأثير في الآخر، وهذه الأخيرة هي التي استدعت توقف الموسوي عندها. حيث صنف الموسوي المتن المقامي والسّيَري على أنه ضيق الانتشار، يقول: "لعل عدم ذيوع المقامات والسير يرجع إلى طبيعة الوسط المستقبل"[2].

تتسرّب مجدّدا ثنائية (البدو والمدينة) لتعلن أن الموسوي يروم إلى ربط الجنس الأدبي بالبيئة الحاضنة لمجتمعه، فصنف السيَر والمقامات ضمن الوسط البدوي وموضَعَ الحكايات ضمن أساليب القصّ الحضري –بتعبيره–، فالبيئة في نظره تستدعي لغة خاصة بها وتقصي ما لا يخدم تشكلاتها التيمية وطموحاتها الفكرية. يقول الموسوي: "إن الوعي

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 16.

2– المصدر نفسه، ص ن.

المديني مثال إلى تركيبة قصصية تلهيه وتستجيب لبعض نوازعه النقدية واهتماماته الأخلاقية وطموحاته المادية والغامضة"[1].

أما الناقدة (يمنى العيد) فترى بأن طبيعة البيئة الثقافية العربية كانت سببا في عدم النهوض بالرواية كجنس أدبي جديد، إذ تقول: "إن الرواية العربية وُلدت في بنية ثقافية لا تتوافر على ما يحقق للرواية روائيتها الفنية، من قواعد تنهض بهذا النوع الادبي الحديث الوافد"[2].

وإذا كانت الأعذار والتبريرات التي سخّرها الموسوي للتدليل على نظريته موضوعية إلى حدّ ما، فإنها كلّها ذات ملمح اتباعي أكثر منها ابتداعي، فالقول بأن لكل بيئة ولكل عصر لسانه وجنس خاص به يتعذر تطبيقه في الحياة ذات الطابع الدياليكتيكي المعقد، وهذا ما يوقعنا في مأزق الفواصل الحدّية بين (الحضر/المدينة)، (القديم/الحديث)، (السطحي/الدياليكتيكي) ... والتي ألغتها العلوم البينيّة التي لا انفصام بينها.

عموما فقد وجدت المدينة توافقها مع الطابع القصصي المعبّر عن أغراضها والمصوّر لأشكالها ومشاكلها (الجاه والثروة والجنس)، كما حقّقت "(العدالة الشعرية) بصفتها بعضا من عدالة السّماء التي تمنح الحس باندحار القهر والظلم والاستغلال"[3]. فأصبح الواقع يُنقل عجائبيا ويُشخصن ذروة التحدي حين يوفّر "الموازنة لمن كانوا حائرين بين الامتثال للواقع، وبين الخروج عليه في تجليات مختلفة"[4].

وقد كان هذا الموروث القصصي بمثابة دفقة نهل منها الفكر الغربي وارتوى من تمثّلاتها الواقعية كما العجائبية فيما بعد، حيث اتخذها نواة عدّل من تركيبتها ومن تيماتها

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 17.

2– يمنى العيد، الرواية العربية –المتخيل وبنيته الفنية–، ص 260.

3– محسن جاسم الموسوي، المصدر السابق، ص 17.

4– المصدر نفسه، ص ن. (بتصرف)

دون أن يُلغيها بينما سلك هذا الموروث مسلكا مغايرا في المجتمع العربي الإسلامي؛ إذ أن "الحكايات المتوارثة احتفظت بأغلب عقدها إلا أن الضعيفة منها زالت أما الضغط الواقعي المعني بمقالب الشّطّار والعيّارين"[1].

إذن يروم الموسوي إلى سلك مسلك حفري يبحث في الموروث القصصي الشعبي الذي وُجد القصّ في تشكيلاته الداخلية، والذي استجابت له التطورات المدنية والمجتمعية للفكر الغربي على مرور الزمن، بينما توقف نموه مع تطور الفكر العربي "جرّاء واقع محيطه"[2] كما برّر الموسوي.

وبالتالي لم تنمُ جذور الرّواية من بذرة القص عند العرب كما كان متوقعا لها أو كنتيجة طبيعية –كما حدث عند الغرب–، وكأنما اختلطت لحظة الولادة بلحظة الاحتضار، وهذا ما يدفع للبحث عن لحظة القطيعة ومسبباتها والتي جعلت الفن الروائي استجابة لما هو خارج عن ثقافتها (الرواية الغربية) أكثر من استجابتها لقوانين الفكر الداخلية التي بدأها فن 'القص'.

ثم يورد الموسوي *حكاية أبي قير وأبي صير* في سياق محاولته الكشف عن صفة (الروائية) في الموروث القصصي، ويقرّ بأن اختياره لها ليس اختيارا اعتباطيا إنما كان "على أساس أنها تجمع أغلب المواصفات الدارجة في الموروث المذكور"[3].

وبالتالي يأخذنا الموسوي في رحلة على سفوح السرد وبين حدوده والتي تظهر جلية –كما يرى الموسوي–في هذه الحكاية التي يصفها على أنها روائية أو أقرب إلى الروائية –على أصح تعبير–، وذلك "بحكم التعويل على (عقدة) البحث المديني عن العمل

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 17.

2– المصدر نفسه، ص 18.

3– المصدر نفسه، ص 18.

المستقر وسعة مساحة الحدث، وتعدد الشخوص والعناية بالأعراف والتقاليد ووضوح مكان الحدث وتفاصيله"[1].

والحال أن الحكاية وبالرغم من توفرها على عناصر الرواية الحديثة إلا أن سكونيتها وشلّ ديناميكية تطور الأحداث والشخوص فيها تحُول دون الحكم عليها بأنها نص روائي متكامل، وكأن الموسوي سلّط عين النقد الأرسطي –التي تنبثق كنظرية من ثنائية الشكل والمضمون–على الموروث السردي العربي.

ولعل في هذه النقطة بالذات يقفز إلى الذهن مقاربة (فتحي سلامة) لنشأة الرواية في الأدب العربي المتضمَّنة في كتابه (تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية)، والذي قارب فيه الرواية من حيث التأصيل –نظرية أرسطو (الشكل المضمون)–، هذه الأخيرة التي أبعدت الرواية عن الإنتاج العربي، بينما رأى (فتحي سلامة) أن هذا الحكم جائر وقال بتوفر الشرط التاريخي لثنائية الشكل والمضمون مما يجذر صفة الروائية في الموروث السردي القديم؛ فمن حيث الشكل فهو –أقصد فتحي سلامة– يشترط وجود حدث كمعركة بين طرفين، أو صراع بين أفراد، وقد توفر هذا الشرط في رواية كليب ومقاومة جساس له، وأيضا في رواية البسوس حيث تبتدئ بقتل ناقة البسوس، وكذا قصة عنترة العبسي وغيرها...، أما من حيث المضمون فيشترط الإطار الزمكاني والأشخاص المحرّكة للأحداث، وقد كان كتاب البخلاء للجاحظ تصويرا لحياة عصر مؤلفه (البصرة وبغداد) [2].

انطلاقا مما سبق يحلل الموسوي حكاية (أبي قير وأبي صير) مركّزا على سمة الصّراع بين البدو والمدينة، وكذا صراع الرغبات والأهواء في إطار الثنائية الكبرى (الخير/الشر)، ناهيك عن وجود العنصر الفارق الذي يفصل بين الحكاية والقصة القصيرة

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 18.

2– ينظر: فتحي سلامة، تطور الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980.

وهو عنصر تنامي الأحداث. وإن كان ذلك بتحفيز صُدَفيّ أو وعجائبيّ، ليصل إلى استنتاج مفاده "أن الموروث الشعبي احتوى بعض أسس الفن الروائي، كما قدّم مختلف أنواع العقد التي أفادت منها الأوساط الثقافية المستوعبة له بعد ترجمته إلى آدابها"[1].

من خلال العرض السابق يتضح أن مكاشفة الموسوي للحكاية السابقة يهدف للبحث عن بذرة القص في الموروث السردي القديم (الحكاية)، ليخلُص بعيدا عن أسئلة السبق والبدايات إلى أنّ انحصار فن الحكاية وانكفاءه عن التطور، وكذا نمطيته أدت لإقصاء الفن القصصي بمعناه التطوري والنموذجي الذي عُرف سابقا "فالفن المحكي يفتقد مستلزمات النمو والتطور في الشكل، رغم أن هياكل القص فيه تثير حمية الرواة وأخيلتهم..."[2].

فالركون إلى النمطية الحبكية أو حتى الواقعية هو ما يشلّ حركة الفن ويعدمه، إنما الأمر مرهون بديناميكية التحول والبحث في الإيكولوجيا البشرية أو علاقات الإنسان ببيئته ائتلافا أو اختلافا. يقول صاحب نظرية الاستقبال: "الأدب لا يمثل في مقامه الأول صورة للواقع بقدر ما يمثل ردّ فعل ضدّه، يعني ذلك أن الأدب تأويل مذ كان على الدوام"[3].

ويمكن الخروج من هذا بتصور مفاده أن النظام الحبكي (تصوير الواقع/التمرد عليه) لطالما عدّ فيصلا لقياس عطاء وتطور الفن القصصي ثم الروائي فيما بعد، بخلاف ما كان في الحكايات الموروثة الذي يعتمد مبدأ الصدفة والعجائبية لتحريك وتحفيز الأحداث لا غير.

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 21.

2– المصدر نفسه، ص ن.

3– فولفغانغ آيزر، نظرية الأدب من منظور تحقيبي –الأسس الفلسفية وآفاق الاستثمار–، تر: عز العرب لحكيم بناني، مكتبة المناهل، ط1، المغرب، 1997، ص 23.

ثم ينطلق الموسوي في تحليل العلاقة بين المدينية والفن القصصي بشكل مبستر. فيرى أن الأدب الإسلامي إثر الغزو التّتاري ونمط التجهيل السّائد آنذاك والمعتمد على الخوارق والماورائيات آنذاك أدى إلى قتل الإبداع السّردي وخلق متلقٍّ ساذج يُغرى بزخرف اللفظ والسّطحي من اللغة. فدعا بذلك الموسوي إلى أركيولوجية الخطاب النقدي وكذا الوعي بصور الأنا في عيون الآخر من خلال عنصر الاحتكاك الذي "أثار عندهم الحسّ بالمقارنة من جانب، وبالتّحدي من جانب آخر"[1].

هذا الوضع المأزوم كما خلق تمرّدا على سياسة التقديس المنغلقة سوسيوسياسيا ودينيا فقد خلق تمرّدا ثقافيا، حيث وعت الذّات العربية بمحنتها الثقافية ومحصولها المعرفي الذي لم يتعدّ القشور فقط، في مقابل هوية ثقافية أُخروية سجلت نفسها ثقافيا ومعرفيا.

ولعل نقطة البدء في مراجعة الفكر العربي آنذاك جعلت من المثقف المطّلع على نتاج الغرب يترفّع على الشعبي من الثقافة العربية متحجّجا بدونيتها وعدم مسايرتها للواقع، وعليه يتحسّس الموسوي سبل ربط المثقف بأصوله، وهو بذلك ينطلق من منظور شامل يعيد فيه المثقف إلى موقعه ليمحو الفواصل الحدية بين الريف/المدينة، المثقف/الشعبي... وغيرها. فيحدّد بذلك ثلاثة اتجاهات لأشكال الإفادة من الموروث نلخصّها كالآتي:

1–الروايات القريبة إلى القصص الشعبي: والذي كان ظهور الموروث الشعبي فيها ظهورا سطحيا مثل (الرواية الإيقاظية 1919م) لسليمان فيضي، (قرى الجنّ) لجعفر الخليلي... وغيرها، والتي يراها الموسوي بأنها "لا تمتلك قيمة فنية مؤثرة في تاريخ الرواية العربية"[2]. وبالتالي أكدت بصورة أخرى انقطاع الرّواية العربية عن موروثها السّردي القديم.

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 22.

2– المصدر نفسه، ص 23.

2–الروايات التي استفادت من الاحتكاك بالمنجز الغربي: والذي كان على وعي ناضج بالموروث العربي وبأبعاده الفنية والفكرية، مثل حكايات شهرزاد عند طه حسين وتوفيق الحكيم.

ب–الاحتكاك بالثقافة الغربية –هوية التأثير/تأثير الهوية–:

بالمستطاع رؤية اجتهاد الموسوي في محاولة إنصاف الموروث السّردي من خلال دراسات مقارنة جادّة لم تقتصر على الشّق العربي فقط بل تجاوزته إلى الفكر الغربي تأثيرا وتأثرا. يقول الموسوي: "...لكن الدّارسين الجدد لم ينصفوا الحكايات بعد، وما زالت أجواؤها الوسيطة تُطالب بمزيد من البحث والتنقيب الذي يعتمد الطرائق العلمية في التفسير والاستقصاء"[1].

وفي هذه النقطة يعود الموسوي إلى قضية الاستقبال الغربي للموروث العربي التي استفادت منها الذهنية العربية آنذاك فلسفيا وفنيا –حسب الموسوي–، فيورد مختارات مقالية لدعم طرحه من قبيل (عبد الله عنان)، (إبراهيم المصري)، (فخري أبو السعود)...، وهي على تعدّد قضاياها ومقارباتها إلا أنها تشترك جميعا في خروجها عن مسلّة التقديس، ناظرة لنفسها في عيون غيرها فكان الوعي الثقافي بالموروث السّردي كمرجعية، وموقع الخطاب النقدي العربي الآني هي الجياد التي شدّ الموسوي رحالها في دفاعه. وقد مثّل هذا الوعي النّقدي "استجابة لازمة للتطورات الحضارية وما رافقتها من نزعات علمية وفنية واهتمامات ثقافية (...)، يأتي ضمنا في سياق التأثير الغربي الحاسم في الوسط الثقافي العربي..."[2].

أما الإفادة التوظيفية التي تعدت الوعي الثقافي (المتأثر بالوعي الغربي والمتأخر عنه زمنيا) فتتمثل في الممارسة والتي ابتعدت عن الشكل الهيكلي العام، واقتربت فنيا وتخييليا

1– محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي، ص 07.

2– المرجع نفسه، ص 28.

وفلسفيا. يقول الموسوي "فالإطار معروف وميسور، لكن مغزى القص وعلاقته بالمخيلة وعالم الفن لم يكن مطروحا قبل الاحتكاك بالغرب ومعرفة ولع بعض الأدباء به"[1]. وبالتالي تعدى توظيف الموروث السردي الشق الفني إلى أغراض المجادلة الفلسفية والفكرية.

فلا مراء أن التنظير لمصطلح الرواية بداية قد اصطدم بإشكالية تصنيفها قبل حتى تأصيلها، وهذا ما يرجعنا مرة أخرى إلى ثنائية الشكل والمضمون الأرسطية، ولا بأس أن بإيراد مقول (ساندي سالم أبو سيف) في هذا المقام حيث تقول: "... ويظهر الاضطراب واضحا في جوانب التعامل مع مصطلح الرواية الذي ظل حتى مدة طويلة خاضعا للمفاهيم التقليدية التي تصنف الرواية بأنها *نقل شفوي* وليس عملا أدبيا له مميزاته وقوانينه"[2].

ولا يحيد كثيرا عن الصواب إذا ما قيل إن الجانب الهيكلي قد كان مطروحا قبل رسوّ المصطلح حتى، لكن الجانب الفني منه وكذا التيمات الجمالية والفلسفية المحتواة بين جنباتها هي التي لم تُبعث للعيان إلا بعد الاحتكاك مع الغرب، ومن هنا حرص الكتاب العرب بعد اصطدامهم بالوعي الغربي الذي سبر أغوار الموروث السردي العربي فنيا وجماليا وفلسفيا على تطعيم نصوصهم بهذا الموروث مما طفح به من مرجعيات فنية وجمالية وفلسفية "ولهذا لم تكن مصادفة أن تتكرر شهرزاد في عناوين نتاجات الحكيم وطه حسين وعدد من الكتاب"[3].

وفي دلالات الكتابة المشتركة لرواية (القصر المسحور) بين *توفيق الحكيم* و*طه حسين* –كمداعبة فكرية ولغوية– يعرضان من خلالها رؤاهما وأفكارهما في قالب لا يخلو

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 28.

2– ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، ط1، عمان، 2008، ص 27.

3– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 28.

من السحر والأثيرية مع الشخصية البؤرية وهي هنا *شهرزاد*مع اختلاف تماس كل منهما بها، وكذا تباين أساليب الكتابة بين المقالية منها في أسلوب طه حسين، والحوارية المسرحية الغالبة على حرف توفيق الحكيم.

وما يهم في هذه الإشارة هنا هو الاستخدام الوظيفي لموروث ألف ليلة وليلة في الكتابة المعاصرة؛ والذي لم يُؤخذ كمسلّمة مقدسة إنما أُدخل في جدال فلسفي بين التسالب والإيجاب على طريقة الرقص على حبال النقائض؛ وهي نقائض تعكس واقع المجتمع العربي آنذاك ومآل ثقافته ومثقفيه، فالرواية "حملت من قلق طه حسين وتوفيق الحكيم كثيرا، وهو قلق ذوقي محتم آنذاك، بحكم واقع الثقافة العربية بين الحربين العالميتين"[1].

وبالتالي وإثر الانفتاح على المشروع الثقافي الغربي تحول القلق النقدي عند المثقف العربي إلى همّ التعرف على الآخر، وفي الوقت نفسه انبجست أزمة الهوية المحلية القاصرة وإشكالية تموقعها إزاء الآخر، كما وجد المشروع البلاغي التقليدي نفسه مستنفَذا ينظر إلى ما وراء التّخوم التي شكّلت للآخر الغربي مواقعية نموذجية منقطعة النّظير لأصحابها.

ولعلّ هذا الرّأي وافق إلى حدّ كبير ما خطّه الموسوي في تطوّر طرائق توظيف الموروث والتي تلخّص فحواها كالآتي:

1–الانقطاع عن التّوريد السلبي في تيارات الثقافة الرّئيسية.

2–ظهور التنظير النّقدي الحديث: حيث استخدمت مصطلحات من قبيل القصّ، السّرد وأساليبه، الشخصيات، المنقول، الموروث...

وقد زاوج الكتّاب في هذه المرحلة بين التّقليد والتجديد، ومارسوا النّقد أثناء الكتابة، وفي رواية (القصر المسحور) ما يؤكّد تداخل الأدب مع النّقد، وتداخل التّراث بالحداثة،

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 30.

والحقيقة مع الخيال. ولعل هذا الرّأي وافق إلى حدّ كبير اللمحة الحماسية التي عرض لها *فاروق خورشيد* في مستهلّ دفاعه عن أصالة الرّواية العربية حيث يقول: "إننا لا ننكر أننا عرفنا من الغرب ألوانا من الانتاج القصصي ساعدتنا على العبور الحضاري، لكننا ننكر أن كتّابنا حين كتبوا القصّة انفصلوا عن تراثهم الذي تعلموه وعاشوا عليه من طفولتهم (...) وما محاولات طه حسين نفسه في أحلام شهرزاد ومحاولات الحكيم في شهرزاد والسلطان الحائر وأهل الكهف (...) إلا الدّليل على الانتماء الوجداني والفني للقصص العربي عند كتاب اليوم"[1].

وتداخل كل تلك العناصر السابقة الذّكر إنما هو نتاج وضع مجتمعي معقّد حاضن للخطابات ومفقّسها، متعدّد تعدد *ألف ليلة وليلة* ذاتها التي "تدل على طريقة التّقديم لكثير من القصص بالتساؤل (...) إذ أن كل قصة رئيسية تحوي قصصا عديدة، وكلّ قصة من هذه القصص قد تحتوي على قصة أو أكثر متفرّعة منها"[2]. ولكنها عموما تستوعب العلاقة بين المؤلف وواقعه وعلائقيات الاتصال والانفصال بينهما، وإني لأمتنع عن القول بما قاله الموسوي في هذا الباب فهي–في نظر الباحث–كانت عبارة عن مشاهد مفكّكة لم تستوعب تراسلية السّرد –بالمفهوم البارتي–بعد.

هذا ولم تكن رواية *القصر المسحور* العمل المشترك الوحيد الذي استخدم وظيفيا الموروث السردي القديم بل "حفزت تجربة لاحقة مباشرة، رغم مرور خمسة عقود، مثيرة فيها مزيدا من الاجتهاد والرأي حول فن الرواية الحديثة، وهذه التجربة المشتركة هي *عالم بلا خرائط*"[3]. لـ(عبد الرحمان منيف) و(جبرا إبراهيم جبرا) واللذان رسما فيه عالما دراماتيكيا يزخر بهول التجارب المعيشة بطله أستاذ جامعي (علاء الدين نجيب)

1– فاروق خورشيد، الرواية العربية –عصر التجميع–، دار الشروق، ط2، 1975، ص 226.

2– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1997، ص494.

3– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 34.

الذي يعيش هاجسا يختاله يتراوح بين صراع الهوية والمد الثقافي الغربي بصنوه الأيديولوجي وألاعيبه العقلية المعتقة والمقنعة في آن.

ولعل العنوان يحيل الى أحقية ذلك الزعم إذ تتحرك شخوصه بشكل عشوائي دون تحجيم للأطر الزمكانية، وقد كان لسان حال الموسوي في تحليله للقصة من خلال عنوانها ومن خلال مقارنتها بـ(القصر المسحور) يقول: "...وبين الشخوص والأفكار مسافات من العلاقات والاجتهادات والآراء والتاريخ والموروث، والكتابة، والسيَر الذاتية، كانت *القصر المسحور* أقلّ اقتدارا فيها، بينما جاءت *عالم بلا خرائط* حافلة بها غنية، ناقلة ذلك العمل الى حيث مسيرة خمسة عقود في الفن والفكر، في تاريخ الكتابة المشتركة"[1].

إذن ينتصر الموسوي فنيا إلى رواية *عالم بلا خرائط* رغم عدم وجود تسلسل موضوعي لأحداث السرد فيها ،ولربما الأعذار والتبريرات والمواقف التي ساقها للتدليل على توظيف التراث فنيا وفلسفيا إنما كان جلّها ذا ملمح رومانسي حالم أكثر منها واقعي موضوعي؛ إذ لم تمسّ كل تبريراته صلب الرواية المعاصرة أو حتى تقنيات السرد النصية فيها، بل عكست روح التناقض بين البطل الإشكالي وواقعه وعلاقات الاتصال والانفصال بينهما (خاصة في رواية عالم بلا خرائط)، وكذا ركزت على التداخل النصي الذي مزج بين التاريخ والحكاية والسيرة والتخييل في الكتابة المشتركة، دون الخوض في قوانين النص الداخلية المرهون بها فقط تطور النص الروائي دون غيرها.

وحماسة الموسوي تنسحب على بقية طرحه إذ يرى بأن "العلاقة بالموروث أصبحت أكثر انسجاما في العقود التالية"[2]. وبالتالي لم تقتصر الإفادة من الموروث في مجال التوظيف الرساليّ الفلسفي والجمالي فقط، بل اتخذ منه الفنان فيما بعد مخزنا للأساليب

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 35.

2– المصدر نفسه، ص 35. (بتصرف).

ووصلة للاستهزاء بالواقع السوداوي عكس ما كانت عليه وظيفة الحكايات سابقا بحكم كونها وسيلة لهو وانغماس في الغرائبية والعجائبية، وها هو إميل حبيبي "يرجع إلى أساليب القص فيها وفي المقامة ليقدم صورة من حياة أبي النحس المتشائل –وجاءت روايته الغارقة بالسخرية المبطنة والمسرودة بتثاقل بلاغي وتضمينات موروثة لتحكي فاجعة الحياة العربية المعاصرة ومأساتها عندما يصبح الوجود الفردي والجمعي مهدّدا بالدمّار في كل لحظة"[1].

ويعيد الحنين الماضوي (النوستالجيا) وكذا المحنة القومية المعيشة (هاني راهب) في (ألف ليلة وليلتان) فيوظف الحكايا السابقة هروبا من واقع مشؤوم إلى ماضي الطّهر والصفاء حيث النخوة والقومية العربية. وذلك الماضي البكر هو ما دفع أيضا (جمال الغيطاني) لاجتلابه مقارنة بالواقع السوداوي الراهن، وغيرهم الكثير ممن ذكرهم الموسوي.

عموما فقد تعدّدت طرق توظيف التراث حسب الموسوي ولكنها تقرب في كل مرة من التعامل الرصين مع هذا الموروث دون الدّخول في معركة الإلغاء أو تزييح المواقع مع الآخر، لكنها ركّزت –والحق يقال–على نقطة مهمة وهي قضية البطل الإشكالي الذي قال به لوكاتش، والذي يهرب من عالم مشؤوم بالقهر والسواد إلى عالم الملحمة البكر الذي لا زيف فيه ولا خداع.

ومع أن التطرق لتوظيف الموروث من قبل الموسوي كان حماسيا متلبّسا بالفكر الرومنسي الحالم، أكثر من نجاح هذا الموروث في حد ذاته في توتير الخيوط التاريخية بين الرواية وموروثها السّردي، والذي يتطلّب مواقف روائية ونقدية أكثر جرأة وموضوعية من مجرّد توظيف ساخر لها. إلا أن الموسوي في الأخير يعود إلى اعتداله فيجمع بين طرفيْ المعادلة أي واقع الرواية من جهة وموقع الموروث السّردي من تأصيلها من جهة ثانية، فيرى بأن: "مرحلة القص الأولى تشكّل تيارا خافتا في التكوين الكلي للرواية العربية

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص37.

المعاصرة لا تجوز المبالغة بشأنه بعدما عرفنا طرائق ظهوره ونموه، كما لا يجوز إهمال ما نبه إليه هذا التيار بشأن ضرورة الإفادة الفنية من الموروث"[1].

وهكذا فمحاولة الرّبط القسري بين الرواية والموروث السّردي العربي في قضية التأصيل توقع في مأزق التصوير المرجعي الذي يحيد عن الموضوعية فتُستنزف كلّ طاقات شرعيتها، وإنما فاصل الأمر أن يشكل التأصيل الروائي استجابة لقوانين الرواية الدّاخلية أكثر من استجابته لما هو خارج عنها، والذي يصطبغ بأيديولوجيات باحثيه، إذ وبالرغم من عراقة الموروث السّردي العربي أسلوبيا وجماليا إلا أن الرّواية لطالما عُدّت كائنا مدينيا بما تحمله المدينة من تناقضات "...من التّغني بعالم المدينة إلى نشدان الهرب منه، ومن الاستسلام لغوايته إلى التعبير عن رفضه، ومن النظر إليه على أنه سبيل الرقي والتحضر إلى تأكيد أنه تكريس لاغتراب الإنسان ولانفصاله عن الطبيعة ونأي به عن فرص الحياة الحقيقية"[2].

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 37.

2– حسين حمودة، الرواية والمدينة –نماذج من كتاب الستينيات في مصر–، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000، ص 23.

ثانيا: اتجاهات نقد الرواية العربية:

1- بحث في المصطلح والمفهوم:

لطالما شكّل المصطلح النقدي هاجسا معرفيا اختال جميع المباحث الفكرية والنقدية، وكانت له دائما القدرة على فتح المستَغلقات المفهومية التي ظلت في حرز أمين خطته السلطوية المؤدلجة حول خطابها، لذا كان من الطّبيعي أن يتسرّب هذا العنصر البحثي إلى كل دراسة تأصيلية جادّة، وكان هذا حال الموسوي الذي لم يجانب الصّواب حين مرّ على قضية المصطلح وهو سائر على هدى تأصيل الرواية العربية في الخطاب النقدي.

ومن هذه المنطلقات أجمع الموسوي على ضرورة تتبع مصطلح الرواية، ليس تتبعا محليا كرونولوجيا تطوريا فحسب، بل ضمن الآداب العالمية وما يحدث جرّاء الاحتكاك بين الثقافات من تأثير وتأثر "أي الأدب المقارن بصفته مجال العلاقات الدولية الأدبية"[1].

ضمن هذه الشروط المنهجية يرى الموسوي أن مصطلح الرواية في ضوء تحولات الواقع المعاصرة يمثل نتيجة انعكاسية لعلاقة الثقافة بالواقع السوسيوسياسي للمجتمع بالدرجة الأولى، فواقع الثقافة مقرون بواقع الأمة ذاتها من حيث المكانة والتأثير. وبسحب هذا الكلام الأخير يُلاحظ أن الموسوي قد اتخذ من العلاقة الطردية بين تطور المجتمع والثقافة مرتكزا للمقاربة، إذ وحسبه أن الأمة العربية كانت في تبادل تأثيري تأثري بينها وبين غيرها من الشعوب الأخرى، فكانت تعطي زمان ازدهارها وتستقبل الوافد زمان انهيارها.

ولا يُبعد كثيرا عن الصّواب إذا ما قيل إن العولمة كانت حاضنة ومفقسة لسيل من المعارف التي تطفح بالعلمية والموضوعية المغرية لتلقفها من طرف تيار أول، بينما وقف

1- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 43.

منها الآخر موقف المتوجّس الرّاسي على قاعدة الصّرح التراثي والنافي لكل مُحدث غرائبي...

فالمسألة إذن ليست بحثا في المصطلح فحسب إنما فرضته ضرورة اتخاذه مفتاحا للولوج إلى المنهج المتّبع والخطاب النقدي المرسوم، ذلك أن "المنهج والمصطلح وجهان لورقة واحدة، ولا يحسُن الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر، فكل منهما شاهد على وجود الآخر وباعث على ظهوره"[1] –على حد قول صاحب كتاب *إشكالية المصطلح*.

ويجمل ناقدنا أطر البحث في المصطلح كما يلي:

"1–الردة على الموروث الشعبي في مطلع حركة الانبعاث والإحياء.

2–المهد القريب إلى الموروث القصصي في النصف الثاني من القرن الماضي ولغاية اليوم.

3–واقع حركة التّرجمة حتى ثلاثينات القرن العشرين.

4–التحول في الترجمة وعلاقته بالنقد الأدبي واتجاهاته في الثلاثينات والأربعينات.

5–واقع النقد وتغيرات الحركة الأدبية في العالم.

6–اليقظة الجديدة منذ الأربعينات واتجاهاتها في الرواية والنقد الأدبي.

7–ما الذي حققته اليقظة أمام التجريب والتغريب وكثرة الغث؟"[2].

1– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص 57.

2– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 44.

سيق هذا العنصر على طوله إلا لأهميته باعتباره الهيكل العام الإشكالي –عند الموسوي–والذي تحرك فيه مصطلح الرواية بين دفتيْ المحلي والعالمي والذي لا يمكن إغفاله أو اقتضابه –في تقدير الباحث–.

هذا وقد تمّ إغفال المهاد المصطلحي الذي انبثقت منه الرواية، وانكبّ البحث على تقصّي المقارنات المتبادلة بين الواقع المعاصر والموروث السّردي التقليدي، مما جعل المفهوم يعجّ بتقلبات رهيبة ولم يجد استقرارا على أرضية متماسكة ضمن منهج واحد، يقول الموسوي: "فبدون المصطلح النقّدي يبقى الأسلوب عائما، ويتاح المجال واسعا أمام الجميع للتعليق والتعقيب والدّرس دون احتكام لمنهج ودون تقيّد بنص"[1].

وعلى شاكلة هذا الرّأي يؤكد (يوسف وغليسي) بأن "من أمارات القصور المنهجي والفوضى النقدية أن نطبق منهجا نقديا باستخدام مصطلحات غيره من المناهج"[2]. فلكل منهج مصطلحاته ولكل مصطلح خصوصياته.

لكل ذلك، واعتبارا بهذه الحجج القوية التي تجعل الإقرار بأن دقة المصطلح ووضوح المنهج حقول متظافرة يستلزم بعضها بعضا، أحسن الموسوي اجتلابها كممهدات للبحث في تأصيل مصطلح الرّواية في النقد العربي.

وعلى ضوء هذه المعالم ينطلق الموسوي في التنقيب عن المصطلح النقدي بدء بتكامل النقد في القرنين الثالث والسابع على حدّ تقديره، فيستشهد بأعلام عديدة كـ"الأصمعي وابن سلام والجاحظ وابن قتيبة وابن الأثير.. مرورا بقدامة ابن جعفر وابن المعتز والعسكري، والآمدي والجرجاني وابن طباطبا... وغيرهم، إذ اشتغل هؤلاء وغيرهم فكريا ونقديا وفق قواعد النقد الموضوعي من نقد فطري وموازنة ومفاضلة"[3].

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 44.

2– يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 57.

3– محسن جاسم الموسوي، المصدر نفسه، ص 44 (بتصرف).

وغني عن الذكر الإشارة إلى التأثر العتيق بنتاج الفلسفة اليونانية في أطر الانفتاح على الآخر مثاقفة وترجمة، وقد كان لترجمة كتاب *فن الشعر* لأرسطو أثره العميق في تنمية الحسّ النقدي القائم على "العقل وصحة الموضوع، مسايرا لنزعة النظام الحضري والاستقرار والتخطيط الحياتي"[1]، رغم أن اتصال العرب بالثقافة اليونانية جاء متأخرا لكن الحاجة لهذا النوع من الاحتكاك جاءت تكريسا لاحتياجات العصر آنذاك لتطهير مملكة البلاغة بعد أن لوّث سليقتها الرافد الأعجمي لذا بدأت حركة التأليف والتفسير قصد إحياء التراث البلاغي وفهم المستجد الأعجمي.

لينتقل بعدها الموسوي إلى فترة *تزايد النزوع العقلاني*؛ والتي اصطبغت بالمنزع الفلسفي أو ثالوث الفلسفة (الكون، الحياة، التاريخ) في المقولات والمصطلحات، حيث أضحت "نظرية الأدب بصفتها مصطلحات فلسفية تخص النظرة على الكون والحياة وتشكل بعض أساسيات نظرية المعرفة"[2]. والتي شكلت أسس المصطلح النقدي عند العرب في تصور بعض المستشرقين خاصة –على حد قول الموسوي–. فيما اكتنفت نهاية القرن الثالث الهجري شيوع الحكاية الشعبية ثم المقامة والتي نُبذت أمام مركزية المدينة.

ثم ما يفتأ الناقد أن يصرح بأن التطور الكرونولوجي لظهور المصطلح العربي وما صاحبه من اجتباء مصطلح وفكري هام كان ليسهم في قفزات عالية في مجال الفكر والنقد لو أنه استمر بالسيرورة والحماسة نفسها.

ولا ينساق الموسوي مع هذا الطرح كثيرا إلا ليخرج إلى نتيجة مفادها أن اهتمام العرب بالمصطلح النقدي في مدونتهم وكذا انفتاحهم على التيارات الوافدة من وراء البحار لم يتعدَّ الشق الشعري من مدونة الخطاب النقدي، وإن لوحظ اهتمام بالقصة أو المقامة

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 45.

2– المصدر نفسه، ص 46.

فهو محصور بشعرية الصنعة والزخرف اللفظي "فالذي جناه النقد الروائي الغربي من أرسطو لا علاقة له بالرواية، بل إن علاقته الوثيقة قوامها الشعر والمسرح"[1]. لذلك اتكأ النقد الروائي الغربي مصطلحيا على ركح الاصطلاح الشعري "كالوزن والموسيقى والوحي والإلهام، ومصطلحات المسرح كالحبكة والتطهير والذروة وغيرها"[2].

والحال نفسه حينما أعلنت المخيلة العربية قديما قدسية النص الشعري وهمّشت السرد حيث "تمّ حفر أخدود من الكلمات المنظومة (الشعر) حتى يغدو طريقا شائكا لمن لا يعرف الغوص في بحوره، بينما أُغلق باب السرد لأنه بحر واحد الكل يجيد السباحة فيه"[3].

وعليه فإن كانت العودة إلى تقاليد الإرث الأرسطي لم تفضي إلا للركون إلى معجم مصطلحي معتد بالرصيد الشعري والمسرحي فإن ذلك لم يسعف الجنس الروائي قط، يقول الموسوي: "... فالذي جناه النقد الروائي الغربي من أرسطو لا علاقة له بالرواية"[4]، إلا من خلال بعض المصطلحات التي راجت في القرن السادس هجري " كالشخوص والخصوم والأعداء والمتسلقين اجتماعيا..."[5].

ثم يستطرد الموسوي تتبع تطور مصطلح الرواية بالعودة إلى البواكير الأولى له في المدونة التراثية، وصولا به إلى العقود الأولى للقرن التاسع عشر ميلادي أين أُلغيت الحدود بين الحضارة العربية ونظيرتها الغربية، وأضحت هناك ضرورة مسيسة للغاية للدخول في مسعى حواري وخلق وشائج قربى وتضايف بينهما.

1- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 47.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- مجموعة كتاب، أفق التحولات في الرواية العربية –شهادات–(عبده الخال: الولادة السرية)، ص 95.

4- محسن جاسم الموسوي، المصدر نفسه، ص47.

5- المصدر نفسه، ص ن.

وعلى أن تماس الخطابين لم يجد أرضية مستقرة متماسكة المفاهيم والمرجعيات، إلا أن ذلك أدى إلى تشكل تباين واضح في التعامل مع الوافد الجديد، حيث أصبح ملاك الآخر والغاية التي يجري إليها عند بعضهم هو محاولة إحياء بلاغة اللغة وتصحيح الفاسد والدخيل عليها دون تطوير للنقد ولأجناسه الأدبية، فيما فتح تيار آخر الباب على مصراعيه لمواكبة مستجدات العصر والمدنية، دون إغفال الإشارة إلى التيار التوفيقي الذي حاول الجمع بين التيارين السابقين دون محاولة الوقوع في لعبة الترائي.

عموما فالحاضنة المجتمعية في ذلكم الوقت لم تهيئ المناخ الملائم لبروز الرواية بل "تحتم البحث في الرواية العربية الحديثة ونقدها ملاحظة النقد المكتوب قبل مطلع العشرين في ضوء علاقته بتياري الإفادة السردية من الموروث والمترجم في آن واحد"[1] _على حد قول الموسوي_.

أ–الرواية جنس للتعبير عن القضايا السوسيوسياسية والإصلاحية:

يورد الموسوي تنظيرات سابقة تعاملت مع الرواية إثر الانفجار العلمي والمعرفي المعاصر فـ*مجلة المقتطف* مثلا التي أعلنت جهارا بأنها ترفض الاهتمام بالإبداع السردي الحاوي على الخرافات والخيال وقصص العشق والهوى، بل اشترطت أن تحوي الأعمال الإبداعية رسالة أخلاقية ومنهجا إصلاحيا يعرض لقضايا المجتمع، وكأنهم يسعون إلى تثبيت قاعدة وجوب أن تؤدي الرواية "دورا أخلاقيا أو إصلاحيا واضحا"[2]، وأن تعرض حقائق الموجودات لا أن تتلبس بزي الخرافات.

وقد تطرّق ناقدنا لأكثر من نموذج خلاف *المقتطف* كجريدة *العراق* أو بعض الترجمات الأخرى(البؤساء) التي لم تقتنع بالأدب القصصي إلا كخادم لقضايا دينية واجتماعية وسياسية لا مخدوما أي أنه لا قيمة له ولا غاية في ذاته بل كوسيلة لغيره فقط.

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 49 (بتصرف).

2– المصدر نفسه، ص 49.

ثم يورد الموسوي لمحة وردت في مقالة للرافعي ينتقد فيها تصنيفه للرواية على أنها فن شعبي دوني من حيث خلوه من أي جمالية بيانية، أو رسالة أخلاقية، وإنما أرجع الموسوي حكم الرافعي ذاك إلى طابع انتقائي وضمير الأنا الجمعي الذي تكلم به الرافعي والحريص على الأخلاق العامة لا غير.

أما (حافظ ابراهيم) فقد أفرز تعريبه لرواية **البؤساء** ميلا "لتغليب البلاغة الموروثة التي أُفرغت من معناها جراء تفاوتها مع روح العصر"[1]، ووازن بين بلاغة النص وسبل مجاراة روح عصره.

أما ترجمات (طه حسين، الزّيات) فلم تخرج عن أطر ثنائية الإبداع والابتداع أو التجدد والانبعاث على حد تعبير الموسوي.

وتحمل مقاربة الموسوي لتلكم الشذرات القرائية قصدية ذات أهمية مركزية؛ إذ أنه يبين بأن مفهوم الرواية قد مثّل سابقا وسيلة لا غاية في حد ذاته، بل كانت الكتابة الروائية مصبوغة بأيديولوجيات أصحابها أكثر من اصطباغها بتشيكل إيديولوجية خاصة بها نابعة من التشكيل الأدبي واللغوي الداخلي لها.

كما كان الكتّاب العرب آنذاك أميل إلى التزويق اللفظي الموروث من رحم البلاغة العربية أكثر من ميلهم إلى سلاسة اللغة وبساطتها والتي رأوا فيها دونية لا ترقى لبلاغتهم. إلا أن الحق يُقال بأن هناك من المفردات المكررة كـ "الإحساس، العواطف، الوجدان... التي اكتسبت معنى رومانسيا واكتسبت دلالتها الفلسفية لا الأدبية ضمن تنظير نقدي يدعونا إلى التوقف عنده ليس بقدر ورود هذه في النقد الأدبي العربي وقربها من الاستخدامات الإبداعية الغربية (...) بل بحكم وجود ما يدعو إليها نهجا وأسلوبا في الواقع العربي"[2].

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 52.

2– المصدر نفسه، ص54.

أي أن التفكير الذاتي (الرومانسي) بدأ يتسلّل إلى التفكير المنهجي القائم على القوالب اللغوية الجاهزة عند العرب، وبدت الذهنية النقدية مستعدة لتقبل الوافد الجديد كتابيا ومقروئيا، ليست كتعاطٍ لجرعة خارجية جديدة بل كتطور طبيعي لتفكير سابق ونتيجة احتكاك بوافد مغر.

ب–الرواية نتاج الترجمة:

لطالما ارتبطت الرواية منذ بزوغ الطرح الهيجلي بالمنشأ المديني، وبالطبقة الحضرية رغم أن (حسين حمودة) يرى بأن "علاقة الرواية والمدينة لم توضع في النقد العربي، فيما نعلم موضع احتفاء جدي بدرسها، بما يجعلنا نعترف بأبعادها المتنوعة"[1]، إلا أن الموسوي رأى بأن مناخ التثاقف كان مهيئا لاستقبال الرواية الغربية تعريبا وترجمة، فالمنفلوطي كان مشدودا –في نظر الموسوي– إلى العاطفة والذوق الخاص في ترجمته لـ(بول وفيرجيني) حيث قام بـ "الوصل بين البيان العربي الذي ساد بين صفوة المتعلمين وبين السلاسة الصحية التي حملت نبض التغيير"[2].

وثمة استنتاج فرضة الموسوي مفاده أن المنفلوطي قد فتح الباب أمام *عنصر التغيير أو المراجعة*؛ وإن ابتدأ بتغيير جزئي تلقفه جماعة الديوان فيما بعد معلنين اشتغالا آخر طُبع بميسم رومانسي حداثي تحديثي "وسواء تداخلت هذه النزعة مع التيار الوطني بشكل أو بآخر أو تقاطعت مع بعض جوانبه واتجاهاته (...) إلا انها كانت تمثل بعضا من ذلك التململ الآذن بالتغيير"[3].

1– حسين حمودة، الرواية والمدينة، ص 24.

2– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول ، ص 57.

3– المصدر نفسه، ص 59.

إذا تتابعت مراجعات التعامل مع الوافد الجديد وتشجرت بعض رؤاه وأشكاله في الأجندة النقدية العربية، كما تمّ التعامل مع النصوص الأجنبية بطرح ترجميّ أمين مسح العديد من الأجناس الأدبية التي نُبذت عربيا.

وفي سياق المقاربة النقدية العربية للأجناس الأدبية يرى الموسوي بأن (محمود أحمد مصطفى) إثر اشتغاله بالرواية والقصص الخيالية يقع في مغالطة مفهومية ومعرفية بيّنة إذ "يصبح الواقعي شعبيا لأنه يتناول الدركات السفلى من دركات حياة المجتمع (...) فالطبيعة عنده مرادفة للواقعية الاجتماعية والنقدية والنفسية"[1].

وبالتالي فالتنامي السريع في مقاربة الجنس الروائي، مقارنة وترجمة ومحاكاة أسهم في تنامٍ أسرع لظهور هذا الجنس للعيان وقد ساهم في ذلك واقع المجتمع العربي وما تفتق عنه من صراع الاستعمار والقومية، والهوية والغيرية.

وها هو الموسوي يواصل رسم خط تطور فكرة القص والسرد وصولا به إلى رواية (زينب) لهيكل الذي اعتمد "معايير الرواية حيث *قصة أساسية* وأجزاء ملتصقة بها في بناء واحد ومعاني أخلاقية وحوادث مقرونة بدقة الوصف وحسن التمثيل وروعة التشبيه"[2]. لتكون رواية *زينب* فاتحة البدايات الروائية وثمرة تطور التفكير الروائي السابق إذ ناسب وضع المدينة ومشاكلها الاجتماعية لتظهر في السنوات اللاحقة دراسات بدأت تميل إلى النقدية الموضوعية سواء أكان ذلك على مستوى التأثر بالنتاج الغربي أو في سياق تطوير سيرورة القص العربي.

ليس من المستغرب إذن أن يستعرض الموسوي مسيرة تطور القص العربي في أبرز محطاته، والتي توضح كيف تهيأت الذائقة العربية لتبني الرواية كجنس أدبي من خلال احتكاكها بالإنتاج الغربي، مقارنة وترجمة وتعريبا، وكذا إحياؤها للموروث السردي العربي

1- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 60.

2- المصدر نفسه، ص 62.

الذي توفر على بذرة القص وهيأ مناخا خصبا لخلق رواية بدأت ذوقيا وانتهت ابداعيا نقديا، وكأنه بإحالاته تلك يريد اعترافا بالهوية الروائية في ظل أنساغها الثقافية المفككة.

2- نظرية الرواية –حدود الموروث ومحاكاة الآخر–:

حاول الموسوي بتحليلاته السابقة وصل الرواية بما انقطع عنها من موروثها السردي إذ يرى بأن تطور السرد يعود لأسباب عضوية ولو أنه استمر بالوتيرة والنسق نفسها لكان انتهى إلى الرواية كنتيجة حتمية.

أ- الرواية وقراءة العكاز:

أخذ الموسوي على الذائقة العربية آنذاك إغراقها في العاطفة والرومانسية سواء أكان في منهج التثاقف أو أسلبة الترجمة عن الآخر.

هذا عن الرواية، أما الوعي بها أو تشكيل نظرية قائمة بذاتها لدراستها، فلم يجد الموسوي مسلكا غير دراسة "الجهد الاستشراقي، ليؤسس عليه متفقا ومختلفا"[1]، في إطار المثاقفة المتبادلة. فالفكر العربي لم يكن يعترف إلا بسمو البلاغة العربية وجمالية قوالبها، فكان النتاج السردي قصة وحكاية ومقامة في مرتبة دونية لا قيمة لها إلا في إطار التسلية والتفكّه "ولم يتطور عنه وعي نقدي يمتلك مواصفة التذوق الفني ومصطلح التعامل مع الفن الروائي إلا لاحقا في ضوء المسيرة الكلية للكتابة القصصية أولا وبموجب اعتراف الآخرين بها ثانيا"[2].

الاهتمام بالآخر الغربي إذن لا يخلو من أيديولوجية فهو يقطع سيرورة تطور السرد العربي التي لا يمكن إغفالها، كما أنه يُدخل الرواية لمجال الإبداع العربي كلقيط لا يمت بصلة لمرجعيات الخطاب العربي وخصوصياته المخصوصة، وما على الكتاب إلا

1- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 74.

2- المصدر نفسه، ص 74.

محاكاة نموذجه وكفى وهذا الرأي "لا يقل تبعية عن قراءة العكاز انحيازا، ما دامت تبحث عن شرعية للنصوص داخل منظومات ونماذج مهيمنة في الثقافات العالمية"[1].

رغم أن الرواية لها القدرة على استيعاب خصوصية الماضي ومستجدات الحاضر وهو ما صرح به سعيد يقطين قائلا بأن للرواية "بصفتها نوعا سرديا قدرة خاصة على استيعاب العديد من النصوص سردية كانت أو تقريرية أو شعرية. والرواية العربية منذ بداياتها جسدت احتمال هذه القدرة، وتبين إمكانية حصولها"[2].

نظرية (العكاز) إذن تقحم الرواية كجنس حديث عنوة في الخطاب النقدي وتربطه بالمدينة كما ربط الغرب روايتهم بها، فأضحى الخطاب النقدي العربي محتضنا للرواية ومتورطا وجوبا في نظريات نقدها، وإن كانت لا تمت بصلة إلى مرجعياته الإبستيمية، فإشكالية القطيعة بين (الريف/المدينة)، (الشعبي/النخبة) تجعل: "الرواية والمدينة كلاهما ينشآن في حضن الحضور الغربي، بما يحتم الانقطاع عن الموروث السردي العربي"[3].

وبالتالي فجلّ الاسقاطات النقدية القائلة بأن الإبداع الروائي وليد الحضارة الغربية لم تدم أمام زئبقية عالم الرواية والابداع عموما، إذ أنه عالم مُسيّس بالشك والنسبية أكثر من اليقين والحقيقة، لهذا أعادت الرواية العربية –في نظر الموسوي– مدّ جذورها في الموروث السردي القديم "وكأنها تعيد تمكين السرد من الامتداد في أكثر من ظاهرة ونوع، أي أنها تستعيد منهجا ما يفعله الآخرون من الغربيين مثلا الذي لم تسعفهم (النهضة) بتحولات

1– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص10.

2– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي –من أجل وعي جديد بالتراث–، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص117.

3– محسن جاسم الموسوي، المرجع نفسه، ص 10.

سردية آنية"[1]، جعلت من المستشرقين يبحثون في الحكايات والمرويات القديمة ويأخذون منها زادا سرديا مصطلحيا كان أم معرفيا.

وهكذا عاد الموسوي إلى قضية الاهتمام بالفن القصصي التي قال بها (كولين بالي) والذي يرى فيه هذا الأخير بأنه فن حديث لا جذور تاريخية له، لكن الموسوي يدعو إلى إعادة قراءة التراث ومساءلته لا الانغماس فيه تحجرا ويقينية.

بالتالي لم يخرج النقد من جبة البلاغة بعد وهذا ما أسهم في ركود الفكر وتيبّسه وغياب الرواية بالضرورة والتي لم تكن موضوعاتها تستهوي قوالب الرواية الدينية والأخلاقية، هذه الأخيرة التي تغذت فيما بعد بتغيرات مسيسة سياسيا واجتماعيا فرضت مواكبتها لها صحافة ورواية. فـ"استمرت (الهلال) و(المقتطف) و(المشرق) و(الثقافة) وغيرها في الاستجابة لرغبات القراء وتقديم المادة القصية، كما استمرت دور النشر في تغذية هذه الرغبات بنصوص مترجمة تتفاوت في قيمتها الأدبية والفنية"[2].

فغيرت تلك المجلات وغيرها دفّة الكتابة لتنساق وراء الذائقة المعاصرة وتلبي الذوق العام السائد آنذاك، فأنشأ الزيات "مجلة اسمها الرواية (شباط 1937) مصححا ذلك الخلط الدائر بين القصة والأقصوصة والرواية الذي لم يسلم منه اسماعيل أدهم وجب وآخرون"[3]، وبالتالي سايرت المجلات روح عصرها واستجابت للذائقة العربية آنذاك كما سايرته التجمعات الأدبية (المنفلوطي)، ونقاش الفكر والفلسفة مع الذات أو الآخر كـ(جبران خليل جبران).

إلا أن ختام الأمر والغاية التي يجري إليها أن الوعي بالجنس الروائي قد صعد على سطح الذوق وأصبح البتّ فيه موضوعيا وإن لم يبتعد عن موروثه السردي، يقول

1- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 10.

2- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 80 (بتصرف).

3- المصدر نفسه، ص 81.

الموسوي: "... واستمرت الرواية العربية بالظهور ولم يختفِ النمط التقليدي كما لم تسفر التيارات الجديدة بعد عن مكانة لنفسها خارج سياق الاعتراف والسيرة الذاتية، (...) لكنها تضيف شيئا جديدا لقضية الوعي بالرواية بصفتها جنسا أدبيا"[1].

القدرة على التوفيق بين خصوصية المنجز السردي العربي ومنجزات الرواية الغربية الحديثة تجد لها (يمنى العيد) مخرجا، بل وتباركها حين تفصح بأن للرواية العربية "في تعاملها مع الهامشي أو المهمش مسارها المختلف، وإن أفاد هذا المسار من تجربة الغرب وفنية الرواية الغربية"[2]. وعليه فالناقدة تؤمن بالتلاقح الإيجابي بين الخطابين العربي والغربي.

ب–تجذر الموروث السردي في ميلاد الرواية:

اعتمد الموسوي في رؤيته النقدية للرواية على دحض فكرة التبعية للآخر، وإعلان استقلال الرواية العربية باستنادها على موروث سردي متين مهّد لها فكرة التثاقف المتبادل مع نظيرتها الغربية، وبسحب هذا الكلام الفكري على مشروع الموسوي يصل هذا الأخير إلى ضرورة دحض الآراء المنحازة إلى تبعية الرواية العربية للرواية الغربية النموذج، إذ أن الموروث قابع في ثناياها ويتقاطع وجوبا أو مجازا مع نصوصها أو بعض تفاصيلها هيكليا أو من حيث المضامين.

كانت هذه هي القضية التي استطنب فيها الموسوي بالشرح الوافي والمستفيض –حد الإطالة–في كثير من الأحيان، كما لو أنه أخذ على عاتقه مهمة الدفاع عن التراث بحماسة وعزة العربي الممتهَن في أصله وتاريخه.

وواضح أن الموسوي يمتلك من الزاد المعرفي الكثير فهو ينتقل في تتبعه للرواية بين القديم والحديث، والعربي والغربي، بغزارة معرفية تجعل من الصعب على متتبعه نقديا

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 109.

2– يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، ص 20.

مجاراة ثقافته الشاسعة والتي زاد من استعصائها قلة العنونة والتقسيم المعرفي لمتونه النقدية وكذا ندرة الإشارات الإحالية عنده، مما يضع القارئ في حالة توجس دائم حول مرجعيته الفكرية وأصول مصطلحاته و مقالاته النقدية، وهذا ما يقود في أحايين كثيرة إلى التماهي المطلق مع تياره المعرفي المغري لأن تشتته يفرض عماية على متلقيه في جمالية مطلقة تختزل بين ثناياها قضية ثقافة أو ثقافة قضية –إن جاز التعبير–.

وعلى الرغم من الطموح الحاد الذي تلبسه الموسوي في إثارة قضية هوية الرواية العربية إلا أنه يبدو من الصعب الاقتناع بحيادية هذا الطرح في ظل غياب المناهج النقدية الموضوعية عن فحواه، إذ الرواية في نهاية المطاف هي آخر صيحات الحداثة والتي تدعم حضورها بقانون *الوجود للأقوى*؛ هذا الوجود الهيجلي الذي ربطها بأذيال الحداثة وفصلها عن كل سياق ثقافي مما أسهم في ميوعها وزئبقيتها وتعاليها عن البنى الثقافية التقليدية ويؤكد (برنار فاليت) من خلال تتبعه للمناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي أنه "قد أعطت التقنيات المتزامنة بصفة واضحة لرواية القرن العشرين بعدا جديدا، صادف هذا إما الاندفاع الحماسي لرؤية كونية (واحدية) وإما الوصف المتشائم لانعدام التواصل في مقابل التضخم اللفظي هناك فيما يبدو العزلة المتنامية للفرد"[1]، فالمناهج صاحبت الابداع ولازمته ملازمة الظل.

هنا تنشأ أسئلة كثيرة داخل دوائر العلاقات السابقة، إذ يبدو من ناحية أن الموسوي اشتغل بطرح جريء حول العلائقية بين الشرط الفني والشرط التاريخي للكتابة الرواية، فيما تتبدى الرواية كجنس هجين يتمنع عن الاكتمال في أنموذج واحد إذ هي محاورات نصية أو جنس الأجناس في قناعات فكرية متعددة، وهذه الاشكالية لها ثمنها والتي أنزلت

1– برنار فاليت، الرواية –مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي–، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002، ص 45.

الخطاب الروائي مع معياريته الطوطمية إلى انفتاحه على اللانهائيات والتعدد مما يجعل الرواية غير قابلة للتقنين.

إلا أن الأمر الذي لا يجب أن يكون إشكاليا هو أن الموسوي قد فحص الخطاب الروائي العربي من داخله وأطلق أحكامه انبناء على خصوصياته، ورأى أن السرد القديم يعيد حضور نفسه بطريقة أو بأخرى في الرواية العربية سواء على مستوى الأنساق المتجلية أو التيمات الموضوعية، أو في شكلها الأحدث *التناصية* –كما نظّرت له كريستيفا–، ومن المعلوم أن التناص هو أن "يعيد النص توزيع اللغة (...) فتتبادل النصوص أشلاء نصوص دارت أم تدور في فلك نص يعتبر مركزا، وفي النهاية تتحد معه (...)، كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى في مستويات متفاوتة وفي أشكال ليست عصية على الفهم (...) فكل نص ليس إلا نسيجا من استشهادات سابقة"[1].

ويمكن القول مما سبق أن الموسوي انتقل من تصلب المعيارية إلى ثقافة الانفتاح والتفاعل والذي فرضته التحولات المعرفية في العصر الحديث زمكانيا وفكريا، مع تمسكه بالنقد المتأصل أو نقد القضية –إن صح التعبير–، لذلك طرح الموسوي تساؤلات عديدة في سياق الوعي بالرواية العربية حيث يقول: "لماذا يتم تغليب الفكر؟ ولماذا يظهر الانفراط في بواكير النشأة؟ وهل لهذا الأمر علاقته بموضوع ظهور الأنواع وعلاقتها بالواقع؟ ..."[2].

وهي ليست بالإشكاليات الحديثة في الوقت نفسه –خاصة على المستوى الغربي– "لكنها في سياقها العربي كانت أحد الاتجاهين، التعبير الاجتماعي الساذج والمجادلة

1– محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حمص، 1998، ص 38. (بتصرف)

2– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 93.

الفكرية، وهي لها السبب تدعونا إلى تأملها في ضوء النظرة الثقافية القائمة إزاء الأنواع الأدبية"[1].

والاتفاق مع هذا الاستنتاج الأخير مشروع إلى حد كبير، مع أن الموسوي يعتمد في قراءته هذه على كثير من الذوق فيقطف من كل بستان زهرة تناسبه، كما يعمد في أحايين أخرى إلى إصدار أحكام قيمة لا قاعدة تفسيرية لها، خاصة حينما يعمم حكما على زمن معين أو على شخوصه ككلّ، فحينما يقول: "إذ شهد العقد الثالث مخاض التغيير الفعلي، لا القلق المرتاب الذي تكرر في مطلع القرن، بينما بقيت الرواية نوعا أدبيا لم يترسخ بعد في الوطن العربي"[2]. ولا أعتقد بأن هذه الأحكام العامة تصمد طويلا أمام التحليل الموضوعي مما يشكل أزمة منهجية.

وفي سياق توليد الأزمات يُطرح سؤال *المنهج* الذي اعتمده الموسوي في مقاربته التنظيرية للرواية العربية، وفي هذا المقام يستعرض (حسين المناصرة) موقفه الرافض لمصطلح *المنهج* أساسا "ليحل مكانه *سياق* ثقافة المنهج، على اعتبار أن المنهج (وإن كان علميا) يصبح ذا آلية ثقافية في فضاء القراءات والمقاربات الأدبية"[3].

وهذا يعني أن الإشكالية لم تعد إشكالية إبداع أو منهج إنما أضحت أزمة تنظير روائي عجزت فيه نظرية الأدب عن تسييج عالم الرواية وتقنينه، نظرا لنصوصية الرواية الواحدة، مما يطرح قضية الوعي بالجنس الروائي والذي يندرج تحته صنوف من الأجناس الأدبية الأخرى "فالسرد يتسم بالتصدع وبانفتاحه اللانهائي، والحدود بين الأجناس الأدبية

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول ، ص 93–94.

2– المصدر نفسه ، ص 94.

3– حسين المناصرة، ثقافة المنهج –الخطاب الروائي نموذجا–، دار المقدسية، ط1، دمشق، 1999، ص 12.

تقلصت وكادت تمّحي"[1]، وهذا يعيدنا لتعددية باختين والنسيج النصي الفسيفسائي لكريستيفا.

وطالب (المناصرة) أيضا بـ"عدم تجنيس الرواية والذي يُعدّ فاعلية تقنية تنظيرية تعود إلى وعي جديد عالمي بضرورة الانفتاح الثقافي على سياقي المعاصرة والتراث"[2].

وبالتالي فما ابتدأ على أنه أزمة أصبح ميزة مهمة في التنظير الروائي فيما بعد؛ إذ واكبت نظرية الأدب زئبقية الجنس الروائي فـ "ما دامت الرواية بنية مجسدة للانفتاح، فإن نظرية الأدب لا تملك سوى أن تكون منفتحة تجاه هذا الانفتاح، وتقر بطريقة أو بأخرى بأن انفتاح الرواية هو محور تشكّل نظريتها تجاه تكوّن جسدها اللغوي غير المتجانس وفي الوقت نفسه تُفضي إلى تجنيس الانفتاح نفسه"[3].

وبالتالي يبدو أن الطموح الحاد في تصنيف الجنس الروائي وجعله نصا مفتوحا رافضا للقوالب والأنساق المعيارية التي تحدّ من امتداداه، جعلت نظرية الأدب تفتقر لمنطق التعامل مع الرواية كونها حديثة النشأة (من المنظور الباختيني)، وكذا وليدة العصر الرأسمالي من المنظور اللوكاتشي أيضا، وهذا ما عمّق من أزمة الخطاب الروائي العربي الحديث.

لكنّ بديهة جودة النوع تحتكم دائما –كما هو معروف–إما إلى الانطلاقة أو إلى التيمات الإبداعية أو إلى عنصر الشيوع، وهذا الأخير هو ما يفرض الرواية بمنطق الأقوى على الساحة الإبداعية، ومهما كانت موضوعية هذا الطرح إلا أن الرواية لا يمكن أن تنجو من النقد سواء كان نقدا دوغمائيا أو متأصلا أو حواريا.

1– حسين المناصرة، ثقافة المنهج –الخطاب الروائي نموذجا–، ص 79.

2– المرجع نفسه، ص 80 (بتصرف).

3– المرجع نفسه، ص 21.

ولعلّ الموسوي في تنظيره للرواية التي تمدّ بجذورها في الموروث السردي القديم كان في شكل شذرات قرائية، ولولا أن العمل الاستقرائي يظل نشاطا أساسيا في النقد إلا أن مقاصده في تحقيق الحيادية غابت في بعض أحكامه الحدسية وقراءاته الذوقية، وزاد من ذلك التنوع الروائي الذي اعتمده *بارت* كشرط للإبداع، حيث يقول: "إن كل ما هو مكتوب لن يصبح عملا أدبيا إلا حين يسعه أن يُتنوع"[1]، والذي عقّد البحث في الخطاب الروائي سواء أكان على المستوى الغربي أو العربي.

ويُستحضر في هذا المقام الاستفهام التعجبي الذي طرحه (عبد الحميد عقار) في ندوة *الرواية العربية: إشكالات التخلق ورهانات التحول*، 'ما عاشته الرواية الأوروبية من تحولات على امتداد 3 قرون ستحياه الرواية العربية خلال قرن واحد!'، والتي انبجست فيها تساؤلات عدة حول أسطورة النسب بالنسبة للرواية، ووضعها بين الحداثة والأصالة في ظل وجود روايات مسكوت عنها في المتن السردي العربي أو ما يسمى بـ**الرواية الجديدة**، خاصة منها المكتوب بلغة أجنبية، مما يكسر شرط العروبة في الكتابة الروائية العربية "فتاريخ الرواية العربية كُتب في سياق أسئلة قومية وأيديولوجية ويُكتب حاليا في سياق أسئلة جغرافية ضيقة، في حين أنه أصبح ينتصب في الأفق وجود نصوص روائية جديدة تفترض تجاوز تلك الصورة التقليدية لقراءة الرواية العربية"[2].

كل هذه الآراء تفضي في المحصلة النهائية إلى أن النسيج الروائي له من الشبكات والأنساغ الثقافية ما يفرض الانفتاح على مشروع القراءة الحفرية والتفكيك في آن، ولعل التشبث بعدم تقنين الرواية جنسانيا أو جغرافيا أو تاريخيا هو ما دفع إلى تبني تسويغات تذبذب النظرية الروائية عند العرب يقول (عبد الحميد عقار): "ما عاشته الرواية الأوروبية من تحولات على امتداد ثلاث قرون ستحياه الرواية العربية خلال قرن واحد تقريبا من

1– رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص 12.

2– ندوة الرواية العربية، إشكالات التخلّق ورهانات التحول، ندوة الآداب 8/7، 1997، ص60.

عمرها. هذا الاختزال هو الذي يبرر ما يطبع تطور نصوص الرواية العربية من تجاور في التجارب والاتجاهات، ومن سرعة انتقال الكتاب المبدعين بين شكل وآخر وبين اختيار جمالي وآخر"[1].

وبالتالي فالإشكالية التي يقف عند حدودها المقول السابق تُعتبر عمق أزمة الرواية العربية التي عاش متلقوها اغترابا مفاجئا حين اصطدموا بأهوال الحداثة، وهذا ما أكده الموسوي في كم من موضع حيث رأى أن بذرة القص كانت متوافرة غير أن الحداثة حلّت فجائيا بأثقالها فلم يستوعب المثقف العربي مبدأ التسارع التطوري ،كما لم تستكمل بذرة القصّ نضجها كرواية، وفي قراءة (عبد الحميد عقار) تأكيد على ذلك حيث يقول: "إن المسافة بين الأصل (أي الروايات الأولى المعتبرة كذلك)، وبين المصير (أي الوضع الحالي للكتابة الروائية) قصيرة حتى من حيث حجمُ الانتاج النصي وهو ما يعني أن الانتقال والتحول في النص الروائي عملية تبدو أحيانا "شبه قيصرية يغذيها المقروء، قبل أن يستوعبها السياق الثقافي ويتفاعل معها ويمنحها صفة *القبول* أو*الاعتراف*"[2].

وربما كان هذا تفسيرا لتوجس الأدباء كما النقاد من الرواية حيت اصطدموا بها لأول مرة ولربما كان هذا أيضا نوعا ما سبب كتابة محمد حسين هيكل روايته *زينب* تحت اسم مستعار (بقلم فلاح مصري).. ولهذا تغذت أزمة الرواية المعرفية من أزمة مثقفها أيضا إن صح التعبير وبالتالي "فإن جزءا من عجز الثقافة العربية المعاصرة عن إنجاز حداثتها يكمن في انقطاع المثقف عن ثقافته إما جهلا أو تجهيلا، أو رفضا أو اغترابا. صحيح أنه ليس للرواية العربية نموذج محلي موروث يتشرنق حول تلابيبها التعبيرية،

1– ندوة الرواية العربية، إشكالات التخلّق ورهانات التحول ، ص61.

2– المرجع نفسه، ص 61.

لكننا لا نستطيع أن نعتبر إشكالية النموذج منتهية بالنسبة لها(...)، إن التقدم فعل جدلي، ليس انقطاعا أو انصرافا عن الماضي، بل محاورة ومناهضة له"[1].

لذلك دعا الموسوي المثقفين العرب إلى عدم ترك العولمة ونظرياتها تلعب بطولاتها الدونكيشوتية المعتادة في الساحة العربية، بل قال بالنزول إلى القاعدة الشعبية واستقاء النظريات من التربة المرجعية ذات الخصوصية المخصوصة، وإن تورطت الفئة الشعبوية بنمط التجهيل الديني المحلي أو البريق العولمي المؤدلج على حد سواء.

وما إن يُتوقف عند مقول **تودوروف** "إن القول بأن العمل الأدبي محكوم بتماسكه الداخلي وحسب، وبدون رجوع إلى مطلقات خارجية، وأن معانيه لا نهائية وغير متراتبة هو أيضا المشاركة في هذه الإيديولوجية الحديثة"[2]، يلاحظ أن الفكر العربي وإن تسلح بمناهجه الموضوعية إلا أنه لا يلغي السياق الثقافي العام للنص، وأن الصفات التي تُطلق على الرواية كالإبداع العصيّ، المتشابك، المفتوح، اللانهائي، الهجين... وغيرها لا تثبت إلا بنوة الرواية للفكر العولمي وأنساغه المؤدلجة.

وإذا ما قُبلت كل تلك المواصفات فإن البعد الكرونولوجي لتطور الفن الروائي يتلخص ضمن محورين لخّصهما (عبد الحميد عقار) كالآتي فباعتبار الرواية متتالية سردية (بالمفهوم البارتي) فهي "نسق السرد ما قبل الروائي وشبه الروائي، وتغطي نصوص هذا النسق حقبة زمنية تقع بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر ونهاية الثلاثينات، أو بوابة الأربعينات من القرن العشرين. هذا النسق النصوصي الذي تحاكي القصة أو الرواية بإعادة استحضار قوالب المقامة والرحلة والخبر واختبار فعاليتها السردية من خلال صهرها ببعض مقومات الكتابة الروائية، كما تم تمثلها آنذاك (...) ويتضمن

1– حسين المناصرة، ثقافة المنهج –الخطاب الروائي نموذجا–، ص 64.

2– تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، مرا: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1999، ص20.

هذا النسق بذور وعي آخر بالكتابة قوامه الإرهاص بميلاد جنس أدبي جديد هو ثمرة إحساس جديد بالوجود وبالزمن وباللغة"[1].

وقد تحدث الموسوي عن هذه المرحلة بإسهاب في تنظيره للجنس الروائي داخل المدونة السردية التراثية أين تبدّت الرواية كوريث شرعي لفنون المقامة، الحكاية والسير والقصة. أما النسق الثاني فتمثّل في "نسق النصوص الروائية بالمعني الحديث لكلمة (رواية) بعيدا عن مواثيق السيرة الذاتية والقصة التاريخية والسرود التراثية، والمقصود هو الرواية مثلما تبلور نموذجها الفني والجمالي المكتمل خلال القرن التاسع عشر في أوروبا، أو في نماذجها الفنية والجمالية الحداثية المتشذرة والتجريبية خلال القرن العشرين (...) ويتعلق الأمر في هذا النسق بالمرحلة الروائية وتمتد من الأربعينات إلى اليوم وهي بدورها سيرورة معقدة من اللحظات الجمالية الإبداعية المتشابكة والمتوترة كذلك"[2].

سيقت هذه الأسطر –على طولها–تدليلا على الاعتراف بفقدان النموذج الروائي العربي أو المُستقى من لدن الفكر الغربي وتطوراته التاريخية، والذي رفضه الموسوي في تنظيراته الروائية وكثرة أمثلته وتطبيقاته، بيد أنه في تنظيراته للخطاب الروائي العربي انتهى إلى أن الرواية تغذت على مرجعية سردية تقليدية متينة هيأت له التطور دون أن يكتمل هذا الأخير بسبب التسارع الفكري في العصر العولمي، فظهرت قراءات جديدة للسرد العربي دون أن تتبلور نظريات متكاملة له.

1– ندوة الرواية العربية، إشكالات التخلّق ورهانات التحول، ص61.

2– المرجع نفسه، ص61.

ثالثا: الموسوي وفكرة تأصيل السرد في التراث العربي:

1- تأصيل مفهوم السرد عند الجاحظ:

استوعب الموسوي إشكاليات عصره من جهة وحركة التاريخ العالمي من جهة ثانية، ومن منطلق أن الأحداث لا تجري على هواها إنما إلى غاية لها، ذهب بفكرة التثاقف مذهبا بعيدا وأقام لها محكمة التاريخ والنقد قضاء، وبين نظرية العكاز ونظرية الرواية الأصل نشأت أسئلة كثيرة بالنسبة للموسوي استهلها في مقدمة كتابه (سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط) حيث يقول: "تتفاقم مشكلات القراءة عندما تنبعث من الرأي الآخر المنحاز إلى نماذج السرد الغربي الحديثة، والذي يرى ثمة انقطاعات نهائية بين الموروث السردي العربي وبين الرواية الحديثة بصفتها جنسا أدبيا عصريا (في القرن العشرين)"[1].

وإذ يروم الموسوي سلك هذا المسلك فلأنه بحث في مشروعه هذا عن اللامقول أو عن المسكوت عنه بخصوص تأصيل السرد العربي والذي لم تعد بعض القناعات ترضيه، خاصة منها تلك التي ترهن الخطاب السردي العربي بالخطاب الروائي الغربي في تبعية صمّاء. ومن هذه المنطلقات عُني الموسوي بدراسة المفهوم السردي عند الجاحظ لأنه – حسبه–كاد أن "يطور مفهوم للسرد يتجاوز فيه ما كان سائدا في قصيدة السرد أو في الآثار القائمة حينذاك عندما يُؤخذ هذا المفهوم في ضوء تعددية النظرة وتنوع الصوت من جانب، وكذلك في ضوء غاية السرد وفعله من جانب آخر"[2].

وإذا كان كذلك فإن اختيار الموسوي لأدب العصور الوسطى مُشَرعن كما هو اختياره للجاحظ، لأن هذا الأخير سابق لعصره إذ ينساق أدبه مع النظريات السردية المعاصرة

1– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، 10.

2– المرجع نفسه، ص55.

خاصة (نظرية تعدد الأصوات) لباختين، ونظرية اللعب ولا نهائية التأويل والتفكيك... وغيرها.

فموضوع *البخلاء* –حسب الموسوي–ينفتح عند الجاحظ على نصوص وقراءات أخرى أخرجته عن إطار المألوف والسائد في تلك الحقبة من آثار سردية، وهو انفتاح ممنهج يسّره انفتاح الشرق على الغرب في ذلك العصر أين تداخلت الأجناس والثقافات والقيم فتبدّت *البخلاء* ليست كمدلول لغوي يسبح في فلك لعبة الكتابة فقط، إنما تعدّت ذلك للتعبير عن السياق الثقافي العام لما يحمله من عناصر سوسيوسياسية في ذلك العصر.

ويتحدث الموسوي عن تعدد مصادر الجاحظ والتي ساقها ربما تبيانا للمرجعيات التي أسهمت في تعدد الأصوات داخل نصوصه والتي ذكر منها الموسوي (نوادر ديسيموس، مأثورات الحكمة والمعرفة اليونانية، محمد بن الجهم، آثار الفرس نادرة وحكاية وموروثا...)[1].

ولعل تلكم المرجعيات التأثيلية كانت منابع حاضنة لحوار الأصوات داخل الكتابة السردية عند الجاحظ مما دفع به في ظل تراكماتها لسحب أنَاه وترك الشخوص تتفاعل فيما بينها مُلغيا سلطة المؤلف، يقول الموسوي: "فالجاحظ لا يريد إقحام شخصه أو إظهار الراوي لديه، بصوته المتخفي خلف المعروض والمنقول والموضوع، وكأنه المبتكر الخلاق، وإنما يراوغ بهذا الصوت متنقلا به بين المكتوب والمسموع والمروي والمشاهد"[2].

ورؤية الجاحظ في كتابه هذه –وإن كانت تعج بتقليات مفهمية واضحة–إلا أنها تتقاطع مع بعض أصول المبدأ الحواري الباختيني الذي يرى "أن التعدد اللساني المدرَج

1– يُنظر: محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص55.

2– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص 55–56.

في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين، وهو يفيد في تكسير التعبير عن نوايا الكاتب"[1].

ولعل ما يدعم هذه الرؤية هو أنه يمكن العثور على تبرير مواز لها عند بارت، ففي صدد تحدثه عن علاقة الرواية بالنقد يقول: "... وحتى يمكن للناقد أن يتكلم على ذاته بدقة، يتوجّب أن يتحول إلى روائي، أي أن يُستبدل هذا المباشر المزيف، بغير مباشر معلن، كما حال غير مباشرات كل القصص الخيالية، ولهذا تبدو الرواية أفق النقد"[2].

مسارات الخطاب السردي إذا في هذه المرحلة تدعّمت حسب الموسوي بقراءات حداثية للراوي والأصوات الاختلافية على مستوى الخارطة السردية عند الجاحظ، وإن لم يفرّق هذا الأخير بين صنوف السرد "إلا أن مصادرها برواتها ومنشئيها أو فاعليها، هي التي تتيح لنا تحديد المصطلحات ومفاهيمها"[3] –على حد قول الموسوي–.

وبالتالي يربط الجاحظ بين السارد ومسروده، فالقاص هو الواعظ وصاحب الصنعة والنادرة وكذا اللص والمحتال، هؤلاء "قد ينصرفون عن هذا المجتمع إلى العامة، غير أنهم قد يندفعون إلى بيع بضاعتهم لدى الخاصة أيضا"[4]. وعليه فإن جميع هذه المصطلحات تصب في مصب التمثيل والتحايل والخداع، وعلى الرغم من سوء نية هذه الصفات الأخيرة إلا أنها لا تخلُ من مزية إذ كلما زادت بهرجتها في الكتابة اقتربت من العامة أكثر.

طابع التعدد اللغوي الذي تبناه الجاحظ (وأشار إليه الموسوي في بداية دراسته هذه) اعتمد على الترجمة والنقل والتدوين من الحضارات الأخرى (الفارسية، اليونانية الهندية،

1– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص91.

2– رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، ص 22.

3– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 56.

4– ينظر: محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 56.

الرومانية) بغية "تحسين ذائقة الصفوة وتهذيب سلوكها وتنقية مرادها وتصريفها لما هو يومي، بما يجعله منتميا أو فعلا في هذا الكيان مؤثرا في خطابه"[1].

وبالتالي يبني الجاحظ نظرية تطورية للجنس الروائي تقوم على مبدأ التثاقف لينقل الذوق العام من البدو العربي إلى الحضارة المدينية الأعجمية معتمدا مبدأ التأثير والتأثر.

وفي ظل الشروط التاريخية يتتبع الموسوي استراتيجيات السرد عند الجاحظ الذي يُعنى "بثلاثة أمور تستحق منا الملاحظة والانتباه عند قراءة السرد العربي في عصره الذهبي الذي شاعت فيه الحاجة الاجتماعية للإصغاء والاستماع والقراءة، وحتمت النقل والترجمة عن الآداب الأخرى"[2].

تستند هذه التمييزات على قاعدة *كسر المعيارية* التي كانت سائدة في الخطاب الشعري العربي وبعض صنوف السرد آنذاك بفتح المجال أمام القراءة والتأويل، وتعزيز الثقافة المحلية بوافد آخر مغاير لنسقها الثقافي.

واستقرأ الموسوي وظيفة السرد من خلال عنصر أساس في عملية التواصل وهو *المتلقي*، إذ كانت القصص تكتب بغرض التّفكّه والسمر والاسترضاء، يقول الموسوي: "... فثمة عزل بين خطاب العامة والخطاب الرسمي أولا، وثمة خوف من العامة وخشية منها ثانيا، وثالثا، ثمة توظيف ممكن للقاص أو القصاص كما ورد في الموروث السائد أو الخطاب الرسمي"[3].

فالكتابة السردية عند الجاحظ تكتبها *أنا ساردة* تشخّص الحدث وتصفه لذات متلقية تستقبل وتؤول هذا الحدث. في هذا الحال وبالتدقيق نجد تقسيم الجاحظ للذات المتلقية بين الخواص والعام يظهر وكأنه استباق لثنائية الشعبوي/النخبوي؛ وهي القضية

1– محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية: النشأة والتحول، ص57.

2– المصدر نفسه، ص58.

3– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص60.

التي سبق وأن لألمح إليها الموسوي حين عرض لأزمة الرواية العربية حين انقطعت عن المتلقي العادي واقتصرت على النخبة فقط والتي يجب أن تكون رواية رسالية أو رواية قضية.

ومهما يكن من أمر فإن وظيفة القصّ عند الجاحظ هو ما جعله منبوذا من طرف القدامى، ويورد الموسوي أسباب ذلك في مقولة ابن الجوزي "... ستة أسباب وراء هذا الرفض للقصص، إن هذه تتراوح بين رفض كل ما هو خارج (عن الاقتداء والاتباع)، ولأن القصص لأخبار المتقدمين تندر صحته وتسهل محاكاته (...)، كما أن الانهماك بالقصص يشغل عن المهم من قراءة القرآن، ورواية الحديث والتفقه في الدين، وثمة من يرى أن السنة، وكذلك في كتاب الله ما يكفي عن غيره مما لا يُتيقن صحته، وأن هناك الدخيل الآتي على شكل قصص(...) ثم القُصاص عموما لا يتحرون الصواب ولا يحترزون من الخطأ لقلة عملهم وتقواهم"[1].

وبالتالي فنمط التفقه الديني السائد آنذاك هو ما أسهم في نبذ الفن القصصي خاصة منه العبثي الخالي من الرسالة، والذي يتناقض فحواه مع لبّ الخطاب الديني السائد آنذاك، والذي يرفض السطحية والتفكّه والاحتيال –لغويا كان أم أخلاقيا–، وبالتالي فـ "كلما جرى تقييد القُصاص، سهلت الحال وتيسرت، وأصبح القص مرتبطا بالخطاب الأول (خطاب خاص نخبوي مقبول في مقابل خطاب عام مشبوه (شعبوي احتيالي)، ولهذا جيء بحديث لتأييد ذلك يخلص إلى أن القُصاص ثلاثة: أمير أو مأمور أو مراء(محتال)"[2].

إذن فالمؤسسة الدينية كانت تملي أنساغها وقواعدها المعيارية على الفن القصصي من دون أن تسمح له بأن يشكل تيماته الخاصة وشعريته المرتجاة، والتي سبق وأن حقق

1– ينظر: محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط ، ص60.

2– المرجع نفسه، ص60.

الخطاب الشعري مآله منها، وهذا بدخول وظيفة السرد معترك الثنائيات الضدية متعالي/دوني، نخبوي/شعبوي ...وغيرها.

وفي هذا الصدد يورد الباحث (محمد عبد البشير مسالتي) رؤية (محمد مشبال) في كتابه *البلاغة و السرد* "أن النص السردي عند الجاحظ – يقتضي صيغتين من القراءة، فهو نص حواري يتوجه إلى المتلقي بطريقتين، تتمثل الطريقة الأولى في النظر إلى النص باعتباره إجابة عن سؤال مضمر في ذهن السارد –إنه في ضوء هذه الرؤية– حوار ضمني بين سارد ومتلق، لكنه خطاب يتحكم فيه السارد وتقاس فعاليته بالتأثير في متلق يتحدد وجوده بالاكتفاء بوضع السؤال دون أن يجرؤ على المشاركة في تنشيط الجواب أو النص"[1]، ويصبح وجود المتلقي هنا وجودا شكليا يحرك دافعية الكاتب لا غير، بينما يتولى هذا الأخير سُلَط الحوار والتأثير.

أما الطريقة الثانية التي ذكرها (مشبال) فتتمثل في حوار النص السردي مع المتلقي، في اعتبار النص مجموعة من العلامات الموجهة نحو متلق قادر على الفهم والتأويل، أي أن السارد يصوغ نصه في ضوء القدرة التأويلية للمتلقي وتعاضده معه، فعلى الرغم من أن النص السردي ذو وظيفة تداولية صريحة، فإنه ينطوي على علامات واستراتيجيات تقتضي مشاركة القارئ وتفاعله"[2].

بينما يتحول المتلقي في سياق هذه الطريقة الأخيرة إلى متلق منتج واع بالنص، يشغل مستقبلاته القرائية والتأويلية بغية تفكيك شيفرات النص ...

وتعضيدا لهذه الرؤية يستعرض (علي عمرو) في سياق حديثه عن البنية السردية عند الجاحظ لمكوناتها الثلاث: الراوي، المروي، المروي له. ومن المعروف أن الراوي هو

1– محمد عبد البشير مسالتي، الجاحظ في قراءات الدارسين المحدثين، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه 2014/2013، ص 176.

2– المرجع نفسه، ص177.

الصوت الذي يروي القصة، وفي حالة الجاحظ فالراوي "إما أن يكون معروفا أو مبهما، (...) ثم يقوم هذا بدوره برواية الحكاية إلى القرّاء أو المستمعين، وبطبيعة الحال فإن الراوي الثاني هو الجاحظ"[1].

أي أن النوع الأول راو مباشر محيط بكل شيء، عالم بالشخوص والزمكان والأحداث، ويظهر واضحا مخاطبا بضمير المتكلم، أما الراوي الثاني المؤلف (الجاحظ) فـ" قد حرص على أن ينقل هذه الروايات كما سمعه أو شاهدها في بعض الأحيان ليكون أمينا في نقله(...) فنراه يستعمل الصيغ الآتية من أجل أن يُظهر مدى صدقه وأمانته في رواية الحكاية، من مثل قوله:" قال أصحابنا..." أو "زعم أصحابنا" أو حدثني صاحب لي"[2].

وبالتالي يختبئ الجاحظ خلف أقنعة الراوي الأول ليحقق معادله الموضوعي أو ما يبتغيه هو أي *أمانة الراوي*، وبما أن المروي عادة هو المسرود شفهيا كان أم كتابيا، حقيقيا كان أم خياليا والذي تسبح فيه شخوص عدة في إطار زمكاني محدد، فإنه من الجدير بالذكر التصريح بأن "المتتبع لروايات الجاحظ يجده في كثير من الأحيان ومع إيهامنا بأنه ناقل فقط إلا أنه يتدخل في تعديل بعض الروايات أو التعليق عليها أو توضيحها"[3].

ومن ثم فالجاحظ راويا يتخذ من لعبة اللغة ملاذا تأويليا وتفسيريا للنصوص المنقولة على لسانه، فبتعديلاته تلك يصبح الراوي أيضا منتجا لا يكتفي بوظيفة السرد فقط، وهذه الفكرة تتقاطع وجوبا مع تحليل الموسوي المسهب للجاحظ في إطار ذكره لأنواع الرواة وأسباب شروحاته وتفاسيره للحكايات، فينطلق من أسئلة غرضها الوصول في الأخير إلى

1- علي عمرو، بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء، مجلة جامع الخليل للبحوث، المجلد 5، العدد 2، 2010، ص 183.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- المرجع نفسه، ص ن.

طرائق السرد عند الجاحظ ووظائفه وغاياته، ليصل أخيرا إلى أن السرد الجاحظي يسير في إطار ثنائية *السكون والحركة* إلا فيما ندر كأنْ "تجتمع في الشرير مثلا رغبات بطل الرومانس المضاد(المكدي والعيار والطفيلي) وهامشي المدن الجديدة"[1]. وبالتالي فتوضيح الموسوي لعلاقة الجاحظ بشخوصه تفسيرا وتحليلا جعلت من السرد الجاحظي سردا ساخرا لأخبار شخصياته ووصفا لأعماقهم وطبائعهم في إطار زمكاني محدد.

ويستطنب الموسوي في الشرح والتفسير –غير المبوّب كعادته–في قضية الاستطراد عند الجاحظ في وصف طرائق البخل وتحليل طبائع البخلاء، إذ أن سرده "يغتني بالتفاصيل"[2] التي تحيل إلى السياق الثقافي العام آنذاك في قالب سخري يكسر جميع طابوهات عصره الصنمية "وخاصيات السرد الجاحظي للبخلاء تخرج بالحدث إلى الحديث، وبالفعل إلى الخطاب، وبالصمت إلى الكلام"[3].

ونقد الموسوي لا يهتم بالمناهج اللسانية الحديثة ولا يورد تقاطعاتها مع السرد الجاحظي، وإنما يعمد إلى إطلاق أحكام معممة دون تسويغات منهجية من قبيل "... والرسالة احتواء لمكونات الخطاب، القصة والإبلاغ في آن واحد، فاختيار المرسل لمجتمعه ولحياة الناس الاعتيادية في مدينة كالبصرة تجعله أكثر حرية واتساعا مادام بعيدا عن مركز الخلافة وتأثيراتها على توزيع السكان في بغداد"[4].

وبالتالي فتحليلات الجاحظ وطريقة رصفه للشخوص وتحديده لعلاقة الراوي المعلَن كان أو المتخفي (المتحايل) بقارئه شعبويا أو نخبويا لا تخلُ من سمة التحليل العقلي، ولا استغراب في ذلك إذ صرح الموسوي بتأثره بالمعتزلة، وبالتالي كسر الجاحظ الأفق الوجداني الذي تغنى بموسيقى الشعر دهرا، ونسج بالعقل الكتابة مستفيدا من طروحات

1– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 62.

2– المرجع نفسه، ص 63.

3– المرجع نفسه، ص 71.

4– المرجع نفسه، ص 73.

الغير، ومنتقلا بالسرد العربي من بداوته القاصرة إلى رغد المدينة الغناء. وراسما حدود نظرية أو استراتيجيات للسرد شكلت نسقا يبحث في القوانين الداخلية التي تنظم الأثر الأدبي، فيثبت الموسوي من خلال تقصيها عند الجاحظ خصوبة التراث العربي كأرضية انطلاقية للخارطة السردية فيما بعد.

2- الحاكي والمحكي في ألف ليلة وليلة:

دأب الموسوي في عديد مؤلفاته على استحضار حكايا الليالي التي هُمشت في أصلها الثقافي العربي، وأعاد لها الاهتمام الغربي الذي وُلع بسحرها مكانتها المستحقة. وقد أفرد الموسوي في دراسته لليالي كم من مؤلَّف، وقاربها من عديد الزوايا ولعل الاهتمام هنا سينصب على قرائته لـ *الحاكي والمحكي* ضمنها.

وواضح ولع الموسوي بالحكايات إذ هي في نظره ديوان السرد الذي تمتزج جماليته بتأثير سحر الحكايا فيه، فإذا كانت الحقيقة مرهونة بزمانها كما يقول ديكارت، فإن الليالي الألف والواحدة قد تعالت عن أطر زمانها ومكانها معلنة نفسها من المحكمات لا المتشابهات سرديا وجماليا إذْ "كانت ولم تزل تخاطب ما عرفناه، أو ما نقرأه أو ما نتوق إليه أو ما نخشاه (...) ولهذا كانت فيه الواصفة الأخرى المنزوعة من التاريخ رغما عنها، وهي مواصفة الديمومة والتجاوز"[1].

وقد صرح (عبده الخال) بأن ألف ليلة وليلة هي أعظم ما كتب في عصر الانحطاط، حيث يقول: "كلنا يعلم أن أعظم نص سردي عربي هو ألف ليلة وليلة كتب في عصر الانحطاط، وأنا أرى أن الكتابات العظيمة لا تظهر إلا في تدني روح الأمة"[2].

1- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 175.

2- مجموعة كتاب، أفق التحولات في الرواية العربية –شهادات–(عبده الخال: الولادة السرية)، ص 135.

ضمن هذه الشروط تبتدئ حكايات ألف ليلة وليلة –ضمن السياق القرائي–كحكايات تدور في فلك الحلقة النيتشوية؛ حيث كل قراءة لها هي إساءة لسابقاتها، وإذ معالم المؤلف ومواقفه فيها غامضة إلا فيما ندر. يتخفى وراء التفكّه والسخرية والتسخيف ليوصل رسائله وقضايا مجتمعه للقارئ الذي يعلن حضوره وجوبا بحكم قراءاته وتأويلاته "فالقراءة عقد جديد بين المكتوب والقارئ"[1].

على ضوء هذه المعالم العامة نقلت ألف ليلة وليلة صورة الحياة الاجتماعية في بغداد والتي تصارعت فيها المتناقضات والطبقية في ديناميكية سردية توزّعتها الشخوص الذين تولوا صفة الحكي "فالحكي ليس رغبة في السكون مهما كانت فيه معالم الجنان، كما أنه ليس مخالطة للصمت أو رضوخا عنده، إذ الصمت يعني موت الحكي مهما بدا كلاما آخر"[2].

ومهما يكن من أمر فقد تطرق الموسوي للحكايا مارّا على شخوصها بدء بتسلط سلاطينها ونزولا إلى الدرجات الأقل رتبة (بحكم طابع الطبقية الذي ساد آنذاك)، فذكر الموسوي أن "البلاط العباسي انتقل مرة واحدة (من العشيرة إلى الدولة)، والفضاء غير المحكي للحكايات يتشكل من صورة الخليفة وأهله وحاشيته، ومن هيكل وظيفي من الكتبة والأطباء والقضاة والندماء والوزراء، لكنه ينقطع عن العامة"[3].

وبالتالي فسرد هذه المرحلة يحتكم لسياقها العام الذي انفتح على أعجميّ الثقافات الأخرى، فتشكلت طرائق متعددة للسرد انطلاقا من صاحب السرد أو ما يسميه الموسوي بـ *الحاكي* ضمن علاقاته مع متلقيه أفقيا وعموديا.

1– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 176.

2– المصدر نفسه، ص 76.

3– المصدر نفسه، ص 178.

ويستغرق الموسوي في قراءته للحكايا مفككا إياها في محاولة منه لإعادة بناء مجتمع ألف ليلة وليلة من جديد، وساعده في ذلك قدرته الهائلة روائيا وحكائيا (من المعروف أنه مؤلف لثلاث روايات). فتنهمر شواهده غزيرة سرديا وشعريا ومن مختلف الآثار التاريخية والتراثية كـ "تاريخ الطبري، كتاب الوزراء والكتاب، الأغاني... " فينقل مختلف حوارات الفكر والفقه والفلسفة الدائرة بين شخوص الحكاية. إذ الحكايا الألف والواحدة في نظره "قدرت على احتواء ما كان دائرا بتنوعه واختلافه وجدّه وهزله"[1].

واختيار الموسوي لحكايات ألف ليلة وليلة مشرعن "لأن النص الفحل يفعل فعله في الذاكرة الجمعية للكتّاب، فهو كتاب له سلطاته التي لا تقبل أن يُركن جانبا"[2].

وفي قراءة يتناول فيها الموسوي العلاقة بين الحكاية والمدينة يتوصل إلى النسق العام الذي يحكمها والذي يندرج في شكل ثنائية ضدية تشملها الثنائية الأكبر (الخير/الشر)، والتي تعد مائعة ومفهوما نسبيا غير مطلق؛ إذ قد تتعرض السلطة الأولى (الطرف الأول من الثنائية *الحق*) للدسيسة والخديعة(...)، والدسيسة والخديعة هي من مكونات الأفعال في الحكايات"[3].

وتشكل الخديعة تلويثا لسلطة الحق وتعمل كمحفّز سردي لتوالي الأحداث، يقول الموسوي: "...ويحمل الفاعلون سماتها معهم فيكون الصراع مشكلا لمتواليات السرد العديدة في الحكاية المعنية بالشطارة والعيارة والمكيدة"[4].

وابتداء من مقولة مهمة ربما استنتجها الموسوي من خلال *الحوافز السردية* التي تسهم في دافعية السرد وتنويع طرائقه، يشير إلى تعدد الحكائين (السلطان/الملك، الوزراء،

1- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 186.

2- أحمد جاسم الحسين، ألف ليلة وليلة في القصة القصيرة المعاصرة، مجلة التراث العربي، العدد رقم 127، أغسطس 2012، ص 70.

3- محسن جاسم الموسوي، المرجع السابق، ص 187.

4- المرجع نفسه، ص 187.

الشعراء، العامة...)، فتجد القصة الواحدة تحوي على قصص أخرى متداخلة فيها، والملفت أيضا أن هذه القصص تألَف الشعر كما تألَف السرد مما يشرعن حماسة الموسوي لتنصيبها ديوانا للسرد العربي.

ويستطرد الموسوي في وصف طبائع الشخوص وهواجسهم الدفينة (هارون الرشيد، البرامكة، جعفر...)، إذ "تجري الاستعانة بها بصفتها من مرجعيات الإشارة والتنصيص، والأخبار والتلميح"[1]. ويعلل نوبات الصمت والسكونية التي تصيب الحكاية أحيانا بأنها "تزرع الكوابح بين الحين والحين لتوتير الأجواء وإثارة الأسئلة، ومن ثمّ فتح قنوات الحكي ثانية"[2]، وكأنها تضارع في العصر الحديث *تقنية الوقف* التي تُعتمد في الوصف الحسي أو النفسي. ونستغرب في هذا المقام كون الموسوي يتحدث عن استراتيجيات السرد التي يعمد إليها السارد في نسجه للحكاية من دون أن يربطها بالمناهج المعاصرة رغم ما في ذلك من تداخل.

ويورد الموسوي حشدا آخر من المقتطفات والأمثلة يثير فيه بصفة خاصة *قضية الحكايا في علاقتها مع الواقع*، إذ تقع الحكايا في مستوى لقاءات المنادمة والسّمر والظّرف، وتصف الحياة الاجتماعية من "اضطراب الجنس والجاه والمال، فكل لحظة فيها تأتي مشحونة بالمتعة والاستلطاف والموت"[3].

وبالتالي فنص ألف ليلة وليلة هو خير أنموذج تشعبي ممتلئ بفوضى أحداثه وشخوصه والذي تفاعل معه عديد من النصوص بعده. يقول سعيد يقطين: "قليلة هي النصوص الفنية أو الأدبية التي تتحول مع الزمن إلى نص يخضع لقوانين نوع أدبي

1– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط ، ص 189.

2– المصدر نفسه، ص 198.

3– المصدر نفسه، ص 201.

محدد إلى نص ثقافي شامل تتولد عنه نصوص في مختلف الأنواع الأدبية والفنية، وفي مختلف العصور والأمكنة"[1].

إنه تحت هذا الباب إذن تتبدّى الحكاية واصفة للواقع الاجتماعي، ومطّلع حاكيها عن بواطن الأحداث وطبائع الشخوص، وكذلك تتجاوز الحكاية الواقع فتكتب عجائبيا وغرائبيا "ليكون الحكي مزيجا من الاستعارة والنثر، والمجاز والافصاح، يطوف كلاهما الشعر والرّوي وبين الحدث والاسترسال"[2].

ومهما يكن من أمر فقد أعاد الموسوي –مسهبا–إحياء الليالي الألف والواحدة نقديا، بعد أن أبعدها 'النص الأعلى/النموذج الشعري' دهرا على كرسي الإبداع، فحدد في قراءته المحكي باستراتيجياته البنيوية وسياقاته الثقافية كما حدّد ألسنة حاكيه محللا نفوسهم وطبائعهم وأغراضهم السردية، معلنا نقضه التمييز المتعسف بين الشعر والنثر.

3– قراءة حديثة لرسالة الغفران:

لطالما حظيت رسالة الغفران للمعري بالدراسة والنقد، وفتحت الباب على مصراعيْه، لتبني نظام سردي خاص يطرح قضايا فكري وفلسفية عميقة عمق الذاكر المقروئية لمؤلفها، وقد قارب الموسوي سرد المعري واستخرج منه خصائص وتيمات شكّلت اتجاها جديدا في السرد العربي.

وإذا ما تم قبول مواضعات الموسوي حول ما وصفه باستراتيجيات السرد عند المعرّي، فإن مركزية متنه السردي إنما بُنيت على عنصر الحوارية وتعدد الأصوات داخله، والتي "تتيح للمؤلف تحرره من سلطة السرد أو نفوذ المؤلف"[3].

1– سعيد يقطين، ليالي نجيب محفوظ وألف ليلة –النص والمتناص–، مجلة آفاق، العدد 02، يوليو 1990، ص79.
2– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 201.
3– المرجع نفسه، ص 101.

ويظهر للعيان من أوّل وهلة بأن رسالة الغفران لا تتحدد بإطار زماني أو مكاني بعينه، إنما تسبح في مخيلة المعرّي وتُشبع ميولاته ورغباته، حيث يستحضر من يشاء ويلعب بسيْر الأحداث بسخرية وحيادية المؤلف في آن، والرسالة اعتمدت على قانون الرّد من جهة–إذ تُعتبر جوابا على رسالة *ابن القارح*–، وقانون الترسّل من جهة ثانية، وبالتالي صوّر المعرّي مشاهد من عالم الجنة والنار مستقيا منه ثنائيات صغرى "بين المدنّس والمقدّس وبين الفاني والسرمدي، وبين الكلام والشكل والملفوظ والصورة"[1].

وبالتالي اختمرت السرود النثرية داخل الرسالة تؤمّها أصوات أصحابها ذوي الطابع الندي التنافسي لغة وبلاغة، فكلّ منهم يريد سماع صوته فقط ورجع صداه، أما بالنسبة للمعرّي فهو يجعل لكل إبداع مستحَق أولوية الطرح.

وتأخذ رسالة الغفران تنظيمات النصوص المكونة منها وتحقق ارتباطا عضويا بين اختلافاتها، وفي هذه الحال وبالتدقيق تتبدى رسالة الغفران بمثابة الواحد المتعدد الذي "يكتظ بالأجناس المُدخَلة من إشارات وأشعار وفقه وأمثلة وأحكام وتلميحات وأخبار وألغاز وأحاج..."[2].

وهكذا فإن هذا الحشد الذي يوظفه الموسوي يهيئ لنسق سردي مركّب ينفتح على التعدد، حيث لا وجود فيه لمفهوم أحاديّ المكوَّن، كما يدشّن مفهوم الاستقبال والتلقي كما لم يكن من قبل؛ إذ يجد المتلقي نفسه أمام زخم هائل من السرود ذوي المرجعيات والرؤى الفكرية المتعددة، فيتهيأ للتأويل بحثا عن المضمون المتجلّي والمضمون الكامن. وهذا ما أكّده الموسوي حين قال في تقاليد الترسّل: "إن التقاليد تعني ارتقاء النص أو سياقاته إلى

1– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 102.

2– المصدر نفسه، ص 103.

الخطاب السائد، كما أنها تعني وجود متّسع من الاستقبال لا يتحدد بالباث أو المرسِل أو بالمستقبِل والمرسل إليه"[1].

ثم يطرح الموسوي مفهوم *الرحلة* في رسالة الغفران، ويذهب بالفكرة مذهبا بعيدا؛ إذ يربطها بمفهوم المركز المغيَّب بين الفردوس والجحيم، يقول الموسوي: ".... ويمكن لمفهوم الرحلة هذا أن يمرّ عابرا لو لم يقترن بمقوّمات (المركز)، وسلطته الآمرة متمثلة بأفعاله وخطاباته، بصفته قو مهيمنة"[2]. ويظل رأي الموسوي في شخصية *ابن القارح* كراوٍ نرجسيّ ومستبدّ، فهو "ينتمي إلى سلطة الكلام الآمرة، أنواعها وتعدداتها، غير عابئ بالصوت الآخر، بل مُصادرا إياه، ومتلذذا بما جرى له، (...) ينقل ما يُقال عن رأي السلطة دون تمحيص ولا مناقشة"[3].

ولعل ما سبق يشرح بصفة واضحة انفتاح (ابن القارح) كمرسِل على صفات متشجرة ومتعددة حدّ التناقض، حتى وصف الموسوي خطابه بـ*المنافق* ويفسّر حكمه هذا بقوله: "فما هذا إلا نعت أخلاقي لما هو بلاغي، فالخطاب يستعين بالأخبار والإشارات وعشرات الأسانيد والأشعار، كما أنه يتباعد بين الشخصي والكوني، بين الخاص وبين العام، لكنه يريد أيضا تكوين رؤيته للقضايا والأحداث لإيصالها وتبليغها للمرسل إليه"[4]. وبالتالي فالعالم التخييلي الذي رسمه المعرّي يدفع بشخوصه إلى إنشاء علاقات حوارية بينهم من جهة، وبينهم وبين ابن القارح من جهة ثانية.

ويختزل (حسين الواد) الحوارية بين الباث والمتلقي في الرسالة بقوله: "جاء المعري باثا وموضوع حديث في الرد، وهو في كل ذلك معلوم، وأن ابن القارح جاء متقبلا وموضوعا للحديث فيه، وهو في كل ذلك معلوم أيضا، في حين أن المعري لا يظهر في

1– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 103.

2– المصدر نفسه، ص 108.

3– المصدر نفسه، ص ن.

4–المصدر نفسه، ص 110.

الرحلة إلا نادرا، وليس هو الذي يظهر، بل الراوي فيه هو الذي يكشف عن نفسه من خلال سير الأحداث"[1].

ثم يبحث الموسوي في طرائق السرد بالنظر إلى الباث *ابن القارح*، *المعري* في إطار ثنائية (التصريح/المجاز) فيجد لعب تكرار الصيغ بينهما مدروسة تحقق اتساق النص وانسجامه، وشبه هذا المفهوم يُستحضر من *تكرارية غريماس* أو*مبدأ التشاكل*، إذ تظهر الصور والمعاني بصورة مكثفة ليحقق النص من خلالها انسجامه البنيوي.

زدْ على هذا يستثير الموسوي أسلوب *المحاكاة* في رسالة المعري، والذي يعمد إليه مقلّدا آليا إنما لأغراض أخرى كالتسخيف والتسفيه والسخرية، فتتبدى "بصفتها خطابا ناسفا تتعمد الانحراف والتكسير، وهي لهذا السبب تتهرّب من اليقيني والقطعي، فكلّ نقلة فيها امتحان لكلام الآخر، مجاورة له ومقارنة وامتصاص له قبل لفظه"[2].

تصبح إذن المحاكاة في أسلوب رسالة الغفران خطابا يكسر أفق توقع القارئ، حيث تتجاوز الرسالة الأصل (ابن القارح) واستنزافها قرائيا، وأضحت كأنها الدال في طباقه مع مدلوله وتمفصله عنه في آن، وهذا ما يترجم طفوح التحدي في ذلك وما يخترق حدود الكلم ويفجّر التأويل، ثم يحاول الموسوي كعادته مستجيبا لغريزة التأسيس عنده أن يشكل بداية من الكلمة وصولا بها إلى نظرية الأفعال السردية، إذ يقول: "... وبعدما تزدهر الكلمة صورة وفعلا تتشكل *الرحلة* أو *النزهة* سرديا على أساس مكونات الفعل الأساس:

- الحركة، كالسير.
- والصوت، كالإنشاد.

1- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ط3، 1988، ص26. (بتصرف)

2- محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 113-114.

- والنظر.
- والمنادمة.
- والسؤال.
- والخاطرة"[1].

يتيح هذا الوضع البنائي لرسالة الغفران الظهور كبنية سردية محايثة يتحكم فيها دوافع الفعل السردي وعلاقات الأصوات داخل النص في توجيه عملية السرد والتأويل، والتي تنفتح على الكتابة السردية مدعَّمة بالأصوات اللسانية والاستراتيجيات السردية المختلفة.

وهكذا يستمرّ فيض التأويلات عند الموسوي والشرح المكثَّف موظفا مصطلحات النظرية الروائية الحديثة، من دون أن يحيل إليه في كتابته من مثل: (الفعل السردي، المتوالية السردية، البطل، قرائن الأفعال، الوحدة السردية...)، وغيرها، إلا أنه يعود مجددا لقضية المحاكاة في الأخير والتي استوعبها المعري واستنزف مقوماتها بفضل قدرته على الانزياح وتغيير المواقع، إذ أصبح نص (ابن القارح) الذي هو بمثابة النص الأصل، أما رسالة المعري فقد فكّت عقالها وفجرت علاماتها، إذ أخذ سردها "يتمدد في أنساق أضدادها إلى أقصى حدّ، يحاكيها لدرجة الإسفاف، حتى تبدو وقد استنزفت ما لديها واستهلكت طاقتها، فأُعيدت خاوية كصاحبها الذي ينال منه الفتور، بينما تظهر من خلال النص الوليد قدرات أخرى ساخر تعرض للكلام وصيغه"[2].

بالمستطاع إذن الحكم على قراءة المعري بأنها قراءة تفكيكية، غير أنها لا تقرب تفكيكية دريدا، بل تميل إلى تفكيكية بارت حيث الهدم ثم إعادة البناء، فتبدّى نصه إعادة

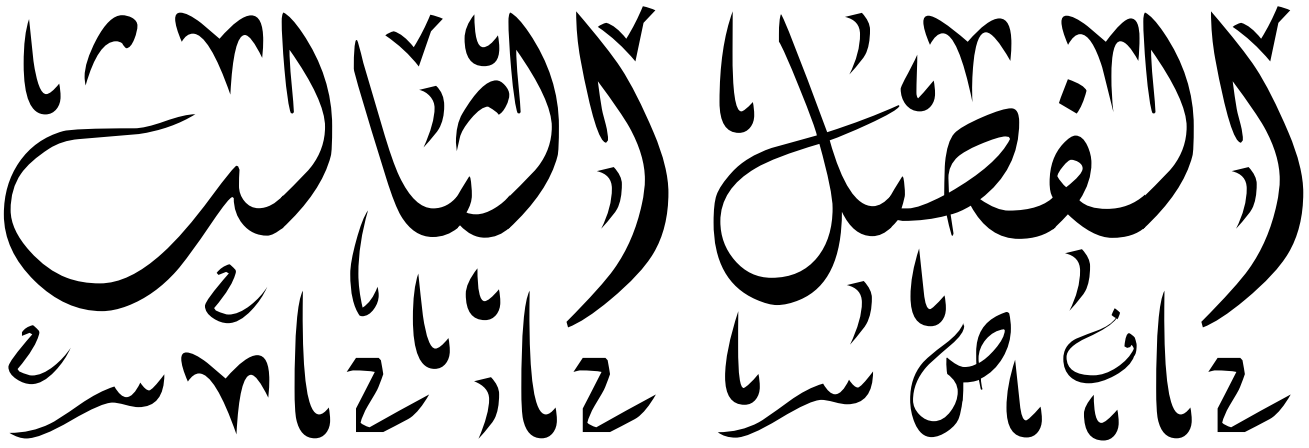
1– محسن جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، ص 113–114.

2– المرجع نفسه، ص 122.

إنتاج لعلامات رسالة (ابن القارح)، وكأن الموسوي هنا يعطي صكوك الغفران المعرفية للمعرّي في استنزاف المتن السردي لابن القارح وإعادة إنتاجه بطرائق سردية مختلفة، فيصبح كسر اللغة أو ما يسمى بالمفارقة استراتيجية منهجية في السرد.

إذن رسم سرد المعري استراتيجيات جديدة للسرد أسهمت بترسيمها الحاضنة المجتمعية آنذاك، كما كان عنصر التخييل طريق المعرّي في ربط تشكيلاتها التيمية والبنيوية، لتتبدى رسال الغفران بمثابة الواحد المتعدد الذي جمع بين المتناقضات نثرا وشعرا، وقديما وحديثا، ناهيك عن الشخوص التي ظهرت متلبسة بمرجعيات وثقافات مختلفة جمعت بمسلّة السرد، فكانت بذلك إنتاجا سرديا قائما على المجاوزة والمراجعة، ... إنه النص المفتوح الذي ترقص دلالاته على حبال النقائض، وهو في الآن نفسه ليس مباحا ولا مستباحا إلا لهيمنة القراءة وسلطة التأويل.

ومع أن غياب منهج واضح للموسوي يدفع بالإقرار أنه لم يبلور نظرية للرواية بقدر ما شكل إعادة لقراءة الموروث السردي لها فقط، ومهما يكن من أمر فإن الموسوي قد اختار من التراث سروده التطبيقية بعناية، حيث نظر للغابة لا الأشجار، فكان بذلك سبيله للحكم بوجود أرضية سردية تراثية صلبة، وتبريرا لتسويغاته المنهجية بوجوب دراسة الموروث السردي العربي من خلال إعادة مساءلته بعيدا عن طقوس تقزيم الذات وعملقة الآخر.



عبد الله إبراهيم وتجليات نظرية الرواية في بحث السردية العربية الحديثة

لا مراء في أن التنظير الروائي في النقد العربي قد أضحى متشعب الأطراف وكثير التداول من لدن النقاد والباحثين العرب مع اختلاف مرجعياتهم واتجاهاتهم. مما أسهم في بعث التوجهات التنظيرية للرواية إلى فضاءات شاسعة، ومع ذلك فإن خصوصية الباحث العراقي 'عبد الله إبراهيم' تكاد تكون اختلافية عن غيرها؛ إذ له القدرة دائما على إبطال أحكام القيمة التي عجّت بها عديد البحوث والدراسات السابقة وحتى المعاصرة له، بل تفتّح على قراءة جديدة قوامها التفكيك والتحليل دون الأخذ بأساطير التسالب ولعبة المركزيات المؤدلجة، فكان نتاجه كثيفا تنظيريا وإجرائيا وفي مجالات عديدة كنقد المركزيات، النقد السردي، النقد النسوي... وغيرها.

وفي ظل الشروط الواقعية طرح عبد الله إبراهيم على المنجز السردي أسئلة إعادة القراءة التي لا تخلو من سنن المراجعة والتجاوز، والذي أسقط فيها المسلمة المهلهلة لتناحر الأقطاب (الشرق–الغرب) وتصادم مركزياتها، كما أقر بمبدأ التثاقف بينهما بحكم طابع الحوارية والذي آمن به منهجا ورؤية.

أولا: السردية بوصفها ظاهرة أدبية ثقافية:

على خط التأسيس لمرجعية الرواية في النقد العربي اجتلب عبد الله إبراهيم مصطلح *السردية* في كتاباته قاصدا بذلك الرواية في وجه الخصوص، وهو في ذلك ليس مبتدعا للمصطلح أو محدثا له، وإنما كأنه يستلهم مقولات الفكر الغربي والتي كانت حاضنة ومفقسة لتكلم المصطلحات، ورأى عبد الله إبراهيم بأن أغلب الآراء تصب في الحماس الداعي لغربية النوع الروائي منشأ ومنبتا. ويعيد أسباب ذلك إلى "تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلا عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينها والسرديات الغربية الحديثة"[1].

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة–، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003، ص06.

ولعل سبب تشبث ناقدنا بعدم الدخول في فخ المقارنة بين المشروعين العربي والغربي، أن له أثمانه الباهضة التي تفضي في كثير من الأحايين إلى الدخول في معترك الأدلجة وفقدان الأساس المعرفي. هو ما أدى به إلى تبني السياق الثقافي كأساس لمقاربة الشكل الروائي؛ وقد استوحى مهاده القرائي هذا من مسرح الواقع، وحيث المعرفة المتولدة عن التسارع في تكنولوجيات الإعلام والاتصال، والتي تحتاج إلى قارئ خاص لا تتلاعب به شبكات الثقافة المتعددة. حتى أن (مراد وهبة) حين عرّف الثقافة عرّفها بكونها: "...هي في أصلها أيديولوجيا، أي رؤية مستقبلية، أي وضع قائم Pro quo، وإذا تموضع الوضع القادم فإنه يتحول إلى وضع قائم statu quo، هذا الوضع القائم هو الثقافة، ولهذا فالثقافة هي تموضع لوضع قادم"[1].

وبالتالي فعملية التحول القرائي التي مارسها عبد الله إبراهيم تستحضر العلائقية بين الشرط التاريخي والشرط الفني، وتبحث في التطورات الكرونولوجية وسمات التواصل أو التصدع في سيرورة خطها التاريخي فـ"الأمر يقتضي منهجية بحث تدرك الترابط الخفي بين النصوص من جهة، وبين النصوص ومرجعياتها من جهة أخرى، وأخيرا بينهما والسياقات الثقافية بما في ذلك عملية التأويل والتلقي التي تلعب دورا غاية في الأهمية في كل ذلك"[2].

ويتبدى أنه إذا تم قبول مواضعات الناقد فذلك يدخلنا في تلابيب النقد الثقافي وأنساقه المنفتحة، وليس ناقدنا بالبعيد عن الممارسات الثقافية وهو المشتغل بنقد المركزيات والنقد النسوي، ويرافق ذلك أيضا أن القوالب النمطية والقناعات المتصلبة لم تعد ترضيه في بعض مناهج المقاربة السالفة.

1- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، باب الثاء، ص230.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة -تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة-، ص07.

إن هذا الحشد من المقدمات الاستهلالية التي رصفها عبد الله إبراهيم لمساءلة المنجز السردي تثير نفَسا جديدا للقراءة يكاشف البعد العلائقي بين مختلف النصوص السردية القديمة والحديثة وصولا إلى الرواية؛ باعتبار المنجز السردي هو نسق متكامل تحكم أجزاءه علاقات داخلية، وكذا تحيل إلى سياقات خارجية تفجر الاشتغال التأويلي لدى متلقيها.

وأول نقطة يثيرها عبد الله إبراهيم هي أن الرواية ليست لقيطة النسب إنما "تستظل بسمات الأنواع السابقة، لكنها تقوم في الوقت نفسه، بتنحية بعضها، والتمرد على الأخرى، وتوظيف ما تراه مناسبا كرصيد لها"[1]. ويظل هذا الرأي هو الأكثر مناعة من غيره إذ يبني نظرية تطورية تعتبر الرواية سننا خاصّا لا يلغي الأسس السردية التقليدية باسم قانون الأقوى إنما يقفز على التمادي في الركون إلى الموروث التقليدي من خلال تعديله وعدم التماهي المطلق معه. ولعل هذا يتقاطع مع مقول (سعيد بنكراد) في مقدمة كتاب (أمبرتو إيكو) *آليات الكتابة السردية*، حيث يقول: "إن الإبداع الروائي جهد وعناء وبحث في ذاكرات النصوص السابقة، وتجاوز لها..."[2].

وعلى شاكلة هذه المنهجية يرى عبد الله إبراهيم بـ "أن السرد قوامه الأساس حكاية، والفرق بين المرويات السردية الشفوية والسرديات الكتابية فرق في البنية، والأساليب، وأشكال التعبير، والعوالم المتخيلة التي تشكل محتوى ذلك التعبير"[3]، وضمن هذه الشروط تتبدى المرويات الشفوية أقل تعقيدا وتوصيفا لاعتبارات الزمان والمكان والشخوص والأحداث، من المرويات الكتابية، كما أن خصوصية التلقي تختلف بينهما وترجّح أفضلية التأويل الكفة للكتابة على حساب الشفوي والمنطوق.

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص06.

2- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، ص15.

3- عبد الله إبراهيم، المصدر نفسه، ص07.

ولعل رأي ناقدنا يتقاطع وجوبا مع ملفوظ جينيت حين يقول: "تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث"[1]، ثم يضيف في موضع آخر: "...تطلعنا (الحكاية) من جهة على الأحداث التي ترويها، ومن جهة أخرى على النشاط الذي يفترض أنه ينتجها"[2].

ولعل ما سبق يشرح بصفة واضحة تجلي النوع السردي في ظل شروط تاريخية تتعالق فيها النصوص بمرجعياتها من جهة، وتتعالق مع نصوص أخرى فيما بينها من جهة ثانية، حيث تتحاور النصوص عطاء أو سلبا لبعض الخصوصيات فيما بينها أو حتى تجاوزا أو تأسيسا، لكن يبقى التعالق بين النصوص السردية من مبدأ المحكم لا المتشابه.

وبالتالي انبثقت السردية العربية الحديثة عند ناقدنا "بوصفها ظاهرة أدبية ثقافية من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية"[3]. فتقف بالتالي السردية العربية الحديثة ليس في مواجهة مع تخوم السردية الغربية ولا متمفصلة سلبا عن مشروعها العربي الموروث. إنما محتفية بالشعارات المابعد حداثية التي تمحو الحدود بين المعارف والنصوص ومتحدية فكرة الواحد التيولوجي، فأصبح معترفا بأن تفاصيل المعارف لا متناهية كما أصبح بالإمكان أن يفرز الجسد نفسه هوية اختلافية عنه، وبالتالي –سرديا–فإن الأشكال الروائية لا تختفي إلا لتولد من رحمها أشكال أخرى.

وهكذا كرست الرواية هوية اختلافية تعكس تناقضات المجتمع وفكره الذي لم يقبض على ظله تاما، فجاءت هجينة لُعبية موسومة بالتصدع والانفتاح اللانهائي، فكانت الرواية

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية –بحث في المنهج–، تر: محمد معتصم/عبد الجليل الأزدي/عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص37.

2- المرجع نفسه، ص 40.

3- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص07.

أفصح ألسنة الإبداع تعبيرا عن مجتمعها وتعميقا لمبادئ ما بعد الحداثة في تيماتها ومرجعياتها.

وتعضيدا لهذه الرؤية ومن أجل تتبع النشأة والتأسيس الروائي يعلن عبد الله إبراهيم بأن الثقافة ليست محتكرة في أقطاب محددة بل هي انفتاح انساني، يقول: "لا يمكن تجاهل التراث السردي النظري في العالم..."[1]، بل يجب التفكير ما فوق المركزيات وتجنب الحذف أو الاستبعاد أو تزييح المواقع؛ يقول سعيد بنكراد: "...إن السرد يساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان وفي المكان، ضمن دائرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية جمعاء من خلال تلك القدرة التي تتوافر عليها والتي تساعدنا على استيعاب عوالم تنتمي إلى ثقافات أخرى لا نعرف عنها في غالب الأحيان أي شيء"[2].

وإذا كان ثمة مدخل حقيقي لفهم صنوّ الإبداع فإن ثنائية (الأنا/الآخر) تفرض نفسها فرضا في ظل الشروط التاريخية التي تتصارع فيها إرادة الحرية مع الاستعمار. حيث مهما تأنْسن الخطاب الثقافي بصورة مثالية، إلا أن المركزية المتغطرسة تطرح نفسها كخطاب مهيمن. وهذا يتسق تماما مع قراءة عبد الله إبراهيم في إرجاع الأصل الروائي للمنبت الغربي الذي يرى فيه حكم قيمة فرضته المركزية الغربية على هامش أدنى منها يقول: "ولكن ينبغي –قبل كل ذلك–التحرر من الفكرة الشائعة التي ثبتها الخطاب الاستعماري في الأدب والثقافة بشكل عام، وهي أن كل الآداب الجديدة، والأفكار الحديثة، إنما هي غربية المنشأ والمرجع، فهذه من تحيزات ذلك الخطاب"[3].

وعليه يسائل عبد الله إبراهيم المشاريع السردية ويفتح أنساقها المغلقة مفككا مركزياتها في ظل ثنائية (الأنا/الآخر)، (المستعمِر/المستعمَر)، ومتتبعا فعاليات آثارها في القرن

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص08.

2– أمبرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2005، ص13.

3– عبد الله إبراهيم، المصدر السابق، ص08.

التاسع عشر، مع الحفر في المتن السردي الموروث وصولا إلى المنجز الروائي الحديث. وهو في كل ذلك يتوسل السياق الثقافي منطلَقا للدراسة والتحليل.

وضمن هذا السياق يرى (إدوارد سعيد) أن فعالية الخطاب الثقافي تحليلا وتفكيكا تتعدى مهمتها لنقد المركزيات لا السردية فقط، وإنما الثقافية كذلك سواء أكانت سياسية أو أخلاقية أو أيديولوجية... أو غيرها، يقول: "... لكن هناك بعدا آخر للخطاب الثقافي يتعلق بالقدرة على التحليل بمعنى أن تتخطى القوالب الجاهزة وتضطلع بمهمة تصحيح الأكاذيب التي لا تني تصدر عن السلطة، أن تقوم بمساءلة السلطة وبالبحث عن بدائل"[1]. وبالتالي تعد هذه الدراسة استجابة لمتطلبات عصر المعلوماتية وانعكاسا لخطاب ثقافي لا يستكين إلا على مبدأ المراجعة والتجاوز.

1- الرواية وتفاعلات التجنيس والتمثيل:

من القناعات التي لا لبس فيها عند عبد الله إبراهيم كون البطانة السردية تعد نسقا ذا طابع تعددي يلقي بظلال الشك على مبدإ التقسيم التعسفي بين الأنواع السردية المختلفة، كما ويعلن في الحين نفسه هوية خاصة لكل نوع، وهو ما عبّر عنه (عبد الله إبراهيم) بقوله: "لا يمكن نظريا، وطبقا لشروط النوع الروائي عزل الرواية العربية عن التراث النوعي العالمي الذي يلتقي في السمات الكبرى المميزة له، ولا يمكن في الوقت نفسه استخلاص تلك السمات وتجريدها وتطبيقها على الرواية العربية كما هي"[2].

وناقدنا هنا يتركز اهتمامه ليس على الغابة فحسب إنما على الأشجار أيضا، فيطرح قضية العلاقة بين الرواية العربية والنوع الروائي أو السردي عموما ضمن حدود الاشتراك والخصوصية بينها في زمانية الانفجار المعرفي وما صاحبها من سياقات ثقافية تشبثت

1- إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة، حاوره، دايفيد بارساميان، تر: علاء الدين أبو زينة، دار الآداب، ط1، العدد 1065، 2006، ص143.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص49.

بمعايير الانفتاح واللانهائية، فاجترحت في ظل ذلك الرواية العربية خصوصيتها ضمن هذه السياقات مواكبة للتطورات الناتجة عن وعيها بالزمن. هذه الفكرة الأخيرة طرحها (سعيد يقطين) بكثير من التفصيل في سياق حديثه عن التراث حيث يقول: "...ونجد من بين من يتشيع لـ 'الحداثة' يرى بعض علاماتها في 'التراث' كما أننا نلفي ضمن من يتشبث بالتراث من يرى أنه عين الحداثة. إنها في رأيي مشكلة الزمان"[1].

ففكرة الوعي بالزمان إنما انبثقت نتيجة التسارع في المتغيرات الواقعية والثقافية والتي –أقصد فكرة الوعي–"تجعل الذات قادرة على التجوال (الحر) في الآخر، بما يصحح من مفهوم المركز والهامش (...). فإذا بالفضاء المعرفي الجديد ينهض بفاعلية الوعي الواحد المتعدد المابعد الحداثي"[2].

ولعل جماليات القراءة والتعدد والانفتاح هي التي أمدت النصوص بخلود الفينيق بعد أن أودت به المناهج النسقية إلى تخوم الانهيار، وبالتالي يتحسس ناقدنا السياقات الثقافية الرابضة خلف التشكيل الروائي بعيدا عن مأزق التصلب المنهجي الذي كان مشدودا إلى الواحد التيولوجي المتمركز حول نفسه.

ثم يسجل ناقدنا في مستوى آخر إشكالية *الرواية والنوع الأدبي*، وتحت هذه المظلة أقر عبد الله إبراهيم بأن الرواية دائرة أوسع من أن تُحوى، وأبرع الأنواع الأدبية قدرة على تقويض الواقع وإعادة تمثيله مجددا. كما وتُدرِج التيمات الثقافية بتبصّر تحت جبّتها، وهكذا تكون "قد تخطّت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها"[3] –على حد قول ناقدنا–.

1– سعيد يقطين، السرد العربي –مفاهيم وتجليات–، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص25.

2– بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة –نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي–، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2012، ص06.

3– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص50.

وبالتالي تظهر الرواية نزّاعة لخلق العوالم الموازية دون الدخول في متاهة التصوير الفوتوغرافي الذي يقصي نظمها الثقافية، وهكذا تختمر القدرة *التمثيلية* للرواية مسكونة بالفوضى حيث لا تضبطها القواعد الصارمة، إنما تستحصد مرجعياتها من سياقات متعددة وتلك طريقتها في وضع شيء من الترتيب الداخلي فيها والذي يقيم التوزان بين السياقات الثقافية الخارجية والنظم النصية الداخلية "الأمر الذي جعلها نوعا متجدّدا له القدرة على إعادة النظر في كل ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها"[1].

وعلى المنوال نفسه ينظر (لطيف زيتوني) للرواية من زاوية زئبقيتها التي تجعلها تستعصي على الاكتمال في أنموذج واحد حيث يقول: "فإذا كانت معايير المأساة (تراجيديا) قد تحددت بوضوح منذ زمن أرسطو، فإن معايير الرواية لم تتحدد بعد بسبب تغير أشكالها"[2]. ومن خلال هذه الإشارة يتضح أن عبد الله إبراهيم يمضي مع هذا الطرح ويؤكد العلائقية بين النصوص ومرجعياتها من جهة، وكذا صعوبة تثبيت وتقنين معايير قارة للنوع الأدبي وهو ما قال به لطيف زيتوني أيضا "لم يقدم تاريخ الأدب معايير ثابتة للجنس الأدبي بل تنقلت المعايير بين علم الاجتماع والتاريخ والبلاغة"[3]. وبالتالي تتبدى الرواية كتقاطع لمرجعيات عدة تجعل خلاصة القول بأنها أصبحت اللانوع الذي يرتهن بالتراسل بين المرجعيات والنصوص السردية وهذا "لا يحول دون النظر إليها على أنها نص أدبي في المقام الأول"[4] وفق رأي عبد الله إبراهيم.

ومن ثم لا يمكن إغفال عملية التفاعل بين المرجعيات والأنواع السردية والتي تؤدي إلى إعادة ترتيب البنى والعلاقات ضمن مستويات أخرى بما يخلق هوية جديدة للنوع الأدبي، وما يعزز هذا المسار هو الدافعية القرائية والتي حددها ناقدنا كشرط 'نوعي'

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 50.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي/إنجليزي/فرنسي)، ص68.

3- المرجع نفسه، ص68.

4- عبد الله إبراهيم، المصدر السابق، ص50.

لإعادة تشكيل هوية النوع الروائي، يقول: "وتتدخل عملية التلقي بكل مستوياتها لتثبيت الأنواع الجديدة وتقبلها، ذلك أنها الوسيط المنشط لكل من المرجعيات والأنواع"[1].

وفي حماس الداعي إلى البحث عن المرجعيات الإبستيمية للنوع الروائي ينقب عبد الله إبراهيم في الأنساق الثقافية التي أسهمت في ميلاد النوع الروائي عند الغرب، وهو في اشتغاله هذا يفتح المداخل لعقد المقارنات قصد الولوج لنشأة الرواية العربية باعتبار أن النوع الأدبي واحد وإن اختلفت البيئات والمناشئ.

وتعضيدا لهذه الرؤية يكاشف ناقدنا نظرية الأنواع الأدبية في أصلها الغربي والتي حسبه مرّت بمرحلتين هما: "مرحلة قديمة؛ (...) والتي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض، (...) ومرحلة وصفية (...) ولا تحدّد عدد الأنواع الأدبية تحديدا فاصلا"[2]، و بهذا التمهيد يلج ناقدنا إلى أن المناخ الثقافي في العصر الحديث كان مهيئا للمراجعة والتجاوز بعد أن ضبطت عدسته الفكرية على مواثيق النسبية والارتياب حيث لا يستريح لإنتاج نهائي، إذ هبت نسائم الشك على نظرية الأدب عموما، وعلى نظرية الأنواع الأدبية خصوصا "فلم يعد التمييز بين الأنواع الأدبية ذا أهمية، لأن الحدود بينها صارت تُعبر باستمرار دون أي تهيّب"[3].

وقد كان (آيزر) أكثر جرأة حين طرح قضية نظرية الأدب في علائقيتها بالمرجعيات التأصيلية، يقول: "الحال أن نظرية الأدب أصبحت الآن وريثة علم الجمال الفلسفي. فكما أن مبدأ المحاكاة في التقليد الأرسطي لم يستطع أن يقيد علم الجمال الفلسفي في تحديده لماهية الأدب، كذلك لا يعين الأدب المتصّل بالعالم المعيش في كليته وجهة نظرية في

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص51.

2- المصدر نفسه، ص52.

3- المصدر نفسه، ص ن.

الأدب، لا سيما حين يكون تجليا لحقيقة نكشف عنها كل مرة في صلب أنساق فلسفية"[1].

وبالتالي كان علم الجمال الفلسفي بمثابة مؤشر غير عشوائي طرحه 'آيزر' للتدليل على تأثير الجماليات في مجال الفكر والأدب والذي رسخ مبادئ الارتحال وقوّض مفاهيم الثبات والارتكان، عكس المعيارية الأرسطية التي سادت أمدا لتنكسر تقنيناتها لاحقا وترتدي لبوس الانفتاح على الأنواع الجديدة والشاذة والبيْنية لـ"تجعل من فكرة نظرية الأدب إطارا جامعا للممارسات الأدبية شتى أنواعها"[2].

ثمّ يوقد عبد الله إبراهيم في مناخ التعددية هذا جذوة العلاقة الجدلية بين النصوص والأنواع الأدبية التي تنتمي إليها من خلال جملة من التساؤلات التي تهدف إلى "كشف طبيعة العلاقة بين الجنس والنوع من جهة والنص الأدبي من جهة أخرى، ودرجة التفاعل بينهما"[3].

ومن البيّن أننا مدينون جزئيا للتوجه الباختيني وكذا اللوكاتشي الذي يقر بأن نظرية الأدب لم تجد منطقا للتعامل مع النوع الروائي لحداثة نشأتها ولانفتاح حدودها اللامتناهي مما يؤدي إلى لا تجنيسها من الأساس، يقول (حسين مناصرة): "لعل التشبث بأهمية عدم تجنيس الرواية هو فاعلية تقنية تنظيرية تعود إلى وعي جديد عالمي بضرورة الانفتاح الثقافي على سياقي المعاصرة والتراث"[4].

وبالتالي سجّل عبد الله إبراهيم مقاربته للرواية في علاقتها مع النوع والجنس الأدبي ضمن حقل نظرية الأدب بصفة خاصة. مع أن الأمر يجب أن لا يكون شكليا ومتمسكا

1- وولفغانغ آيزر، نظرية الأدب من منظور تحقيبي –الأسس الفلسفية وآفاق الاستثمار–، ص06.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص53.

3- المصدر نفسه، ص54.

4- حسين مناصرة، ثقافة المنهج، ص80.

بأذيال الفكر الغربي فقط، بل يجب الحفر في خصوصية الخطاب العربي كذلك بمنأى عن العموميات التي تجمعه من نظيره الغربي، ولعل هذا ما يؤجج أزمة العقل عند العرب مقارنة بأزمته في الغرب فـ"وجه الاختلاف الأساسي بينها وبين أزمة العقل في مجتمعاتنا الشرقية (...)، أن الأزمة عندهم هي أزمة ما بعد العقل، على أننا لا زلنا نمرّ بأزمة ما قبل العقل، (...) وأصبحوا يتطلّعون إلى عقل يتجاوز نطاق العقل الذي ألّفه، أما عندنا فلا زال العقل يعمل جاهدًا من أجل استكشاف ذاته وتحقيق أبسط مطالبه الضرورية"[1]، فالتسارع الهائل للتطورات الفكرية أحدث صدمة للمثقف العربي بعكس نظيره الغربي الذي وصل إلى نقطة تطوره الأخيرة بالتّدريج.

هذه الآراء تفضي إلى إلزامية عكس النمط المنهجي الذي اعتمده (عبد الله إبراهيم)، فالذات لا تعرف نفسها بالحدس المباشر –عكس الكوجيطو–، بل من خلال التلصّص على العلامات الثاوية داخل النصوص الأدبية نفسها، وعليه فالإتيان بالنموذج الغربي كقياس لدراسة نشأة الرواية العربية فيه كثير من الذوق وأحكام القيمة إذ الانطلاقة الحقة تبدأ من خصوصية المنجز السردي العربي نفسه.

أما الحديث عن العلاقة بين النصوص والأجناس والأنواع الأدبية فيورد الدكتور (يوسف نور عوض) " أن الأجناس في حقيقتها مجموعات من الظواهر التي تتوافق مع بعض المناسبات الاجتماعية Social occasions، (...) وأن البُنى الداخلية للنصوص إنما تتأثر إلى حدٍّ كبير بكيفية تشكيل القضايا وجواباتها في داخل النصوص، وذلك ما يوحّد التفاوت الأساسي بين أنواع النصوص المتباينة"[2].

وبالتالي تغدو في ظل هذا الطرح نظرية الأدب كممارسة اجتماعية يتقنّن في ظلها الخطاب النقدي تبحث في "الظروف الدينية والأحوال السياسية والاجتماعية (...)، ولن

1– فؤاد زكريا، آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2004، ص20.

2– ينظر، يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة، 1994، ص (105–111).

تجد هذه المنظومة المعقدة مجالا للتعبير عنها خيرا من الرواية التي تعد صيغة وسطى بين الحقيقة والوهم، وعلى النظرية الأدبية أن تنشط في استيعاب هذا الأمر وأن تبسط القول فيه"[1].

ولعل فتنة الرواية وكثرة الأيادي العابثة بها (الخطاب) دراسيا ومقارباتيا، أوحى للبحث اللساني الجاد بالتدخل، إذ دراسة الأجناس تبقى من صنوّ أبواب دراستها، يقول تودوروف: "ونحن نرى أن أجناس الخطاب تنتمي إلى المادة اللغوية على قدر انتمائها لإيديولوجية المجتمع المحددة تاريخيا"[2]. وبالتالي تحوّل التوجه الألسني إلى مسرح لدراسة الممارسات الروائية، ولعله قد حدث اتفاق كبير على جملة من القضايا في هذا الصدد من مثل (اندثار بعض الأجناس الأدبية) "إذ ليست الأجناس هي التي توارت، بل هي أجناس الماضي، فاستبدلت بأخرى، فلم يعد الكلام يدور على الشعر والنثر وعلى البنية والتخيل، بل على الرواية والقصة، على السردي والمقالي"[3].

أما أن يمضي الطرح التفاعلي فتلغي النصوص أجناسها فـ"ذلك باطل، السبب أولا أن المخالفة بحاجة من أجل وجودها إلى قانون سوف يُخرق تحديدًا، (...) فالجنس الجديد على الدوام تحوّل لجنس قديم أو لعدة أجناس قديمة، تحول بعكس النظام أو بعملية نقل أو تنسيق"[4]. وبالتالي يتحدى الطرح الألسني التوجهات التاريخية للخطاب ويعلن اشتغالا منهجيا فيتحدد الأصل الروائي على أنه نتيجة سيرورة تطورية لا تلغي

1- كويل مارتن وآخرون، موسوعة الأدب والنقد، ج1، الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، تر: عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص128.

2- تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب -ودراسات أخرى-، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002، ص18.

3- المرجع نفسه، ص23.

4- يُنظر المرجع نفسه، ص23-24.

النوع بل تندمج ضمن أشكال سرديةّ أخرى تحدد أجناسها الحاضنة المجتمعية، كما تسمح تقاطعاتها بخلق أنواع روائية جديدة.

ويمضي عبد الله إبراهيم متتبّعا التقاليد اللسانية فيحاورها ويهتدي بهدْيها مستلهما مقولاتها ومصطلحاتها، فيذهب إلى حد افتراض التناظر بين (الكلام/اللغة)، (النص الأدبي/النوع)، ويحلل العلاقة في ضوئها، معلنا 'المعيارية' كصفة مشتركة بين (اللغة/النوع الأدبي) حيث يفرض كل منهما نظاما مشتركا تتسق ضمنه البنى الصغرى المشكلة له، وقد يظهر تأثير النظام المعياري في شكل أو مضمون هذه البنى بصورة ما أو بصورة مطابقة –ولو نسبيا– للنموذج الأصل، يقول عبد الله إبراهيم: "وهكذا تتمايز الأنواع بما تحتويه النصوص من سمات خاصة، وهي تتغير من ناحية القيمة، أو تنتهي إذا ما توقفت النصوص عن تزويدها بخصائصها، وعلى العكس يصبح النوع مهجورا إذا فقدت الأشكال الأساسية له مغزاها"[1].

وبالتالي يحقق التراكم في النصوص الأدبية –تجاورًا وتقاطعا أو حتى تجاوزًا– ظهور أنواع جديدة تتغذى من النموذج الأصل دون أن تلغيه، فتتبدى كحلقة تجمع بين العام (النظام/القانون/المعيار) والخاص (النص وتشكلاته التيمية وعلاقاته الخارجية) و"هذا التفاعل المتطور بين قاعدة معيارية وتجليات نصية تتغذى منها لا يكشف لنا فقط فكرة تشكل النوع وتفككه، إنما يكشف الترابط الحر، وغير المقدس، والمتجدد بين إطار عام للتعبير يتوفر على قواعد عامة، ونصوص تجاورها فتندرج فيها، وتمتثل لها فتكون جزءا منها، وتتقاطع معها فتتمرد عليها لتبذر نوعا مختلفا"[2].

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص55.

2– المصدر نفسه، ص56.

ومن ثمة فتأثير الأصل في الفرع لا يخفى على الدارس، وبالتالي لم يكن من قبيل المصادفة أن تظهر سمات القديم في الحديث، أو تتقاطع خصائص الأجناس أو حتى ينبثق جنس جديد متأثرا بعلائقيات النوع الأصل الذي يتصل به.

ضمن هذا السياق علينا الاعتماد على الخبرة الخاصة في دراسة النوع وإخضاعه للمساءلة ومنها مقول (رالف كوهين) الذي يعلن أن فكرة مقاربة النوع –دراسة أو نقدا–لا تملك شرعية الطرح لعدة اعتبارات أوضحها كالآتي: "... هناك ثلاثة مبرّرات على الأقل تدعو إلى هذا الشّك، أن الفكرة الغامضة القائلة بأن النصوص تؤلف فيما بينها أصنافا أصبحت محل سؤال. والثاني أن الافتراض القائل بأن الأعمال المفردة من نوع ما تشترك في سمة أو سمات عامة أصبحت موضع شك، والثالث أن وظيفة نوع أدبي ما من حيث كونه مرشدا في عملية التفسير، أصبحت أيضا محل سؤال"[1].

وبالتالي استرشادا بالمدلول العام لمقول (كوهين) يوحي ذلك إلينا بأن معالجة قضية الأنواع الأدبية لم تغادر زمن الحداثة إلى ما بعدها، إنما استوفت مقارباتها آنذاك، وتخلصت من قيود النوع نحو اللانوع في زمن ما بعد الحداثة، وبالتالي اصطدم الفكر العربي مباشرة بتجاوز معيارية النوع الأدبي زمن اصطدامه الآخر بالرواية كجنس هجين وليد الحاضر، يقول (خيري دومة): "التراث النقدي الذي يعالج الأنواع الحديثة خصوصا (القصة–الرواية–المسرحية) تراث أوروبي في معظمه، لم يعرف النقد العربي الكثير منه. لقد قفزت أحاديث الكتّاب والنقاد فجأة إلى ما بعد الحداثي، وإلى رفض مقولة النوع ومحاولة تجاوزها، بناءً عليه، وغالبية هذه الأحاديث لا تستند إلى أرضية اجتماعية

1– تزفيتان تودوروف وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف –دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصر–، تر: خيري دومة، دار شرقيات، ط1، 1997، ص25.

وإيديولوجية تبرر تجاوز النوع الأدبي في الواقع العربي، إنما هي الموضات المتوالية التي تتيح لشيء أن يأخذ مداه ويستقر وينتج"[1].

وتبدو هذه الفكرة على جانب كبير من الأشكلة إذ يتبدّى الخطاب السردي العربي في ظل هذه المفارقة مبتورا لم يستكمل نضوجه الطبيعي؛ إنما قفز مباشرة لمواكبة النظريات الغربية وحسب، وثقافة الشرخ هذه ترجع إلى واقع إنزال 'الأنا' أمام استعلاء 'الآخر'، وهذا ما يؤكد فكرة التمركز التي طرحها ناقدنا باستفاضة، والتي اعتبرها البعض إحدى تجارب مواكبة الآخر –وإن كانت بمصير ملتبس–.

وفي المقابل يفكر الباحث المغربي (رشيد وديجي) ما فوق مبدأ الهوية وصنوّها الإيديولوجي، معلنا الاشتغال آخر في التفاصيل اللامتناهية، إذ يقول: "لا يمكن خرق معيار أو نسف تقليد إلا إذا استحضرنا ولو في اللاوعي هذا التقليد، لذلك فالأجناس الأدبية موجودة حقّا، وبما لا يقبل الجدل، فإذا لم تكن موجودة داخل النصوص نفسها (التقعير) فهي موجودة خارجها أي فيما يسميه Gérard Genette جيرار جينيت بـ Le Paratexte أي النص المحاذي"[2]، فحين نفرق بين الأجناس فنحن نعترف بها بالضرورة.

وبالتالي فإن ما يفضي إليه الرّصد المقتضب لحياة الأجناس الأدبية دون أية تابعية أو تخصيص هو أن "النصوص هي التي تصنع الجنس لا العكس (...) لكن هذا لا يمنع كون الأجناس مقولة ضرورية للأدب"[3]. وهكذا فقبل تقويض معيارية الأجناس الأدبية

1– تزفيتان تودوروف وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف –دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصر–، ص17.

2– رشيد وديجي، مقال بعنوان: ((هل انتهى احتضار الأجناس الأدبية بموتها؟ –قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية–، مجلة الخطاب، تيزي وزو–الجزائر، العدد 19، جانفي 2015، ص110.

3– المرجع نفسه، ص112.

يجب الحفر في العلاقة بينها وبين النصوص تعالقا أو تجاوزا أو إلغاء، وهذا كان مسار الدراسة عند عبد الله ابراهيم حين تتبع نشأة الخطاب الروائي في الثقافة العربية.

وحين إثارة هذه الإشكالية إنما يتم الوقوف عند رؤية ناقدنا للخطاب الروائي في ظل المرجعيات المستعارة التي انبثق منها هذا الأخير، فناقدنا يقضي بخلوص الرواية العربية من معانقة أبجديات الخطاب الغربي نسخا واتباعا، إلا أنه يرى بأنها تجتبي سياق التفاعل مع منجزاته وتلك رؤية مشروعة لها؛ والشاهد أن الإبداع يقتضي عملية استيعاب لما هو خارجي من دون محاولة الدخول في أفخاخ الإسقاط والانفتاحات اللامشروطة على الآخر.

كما أن خصوصية النص المابعد حداثي ترفض اختزال الهوية في مسلّة واحدة باعتبار أن العقل يطفح دائما بقدرته على إنتاج سلبه مرارا وتكرارا كما سبق وأخبرنا هيجل من قبل، فيتمرد النّص على كل تقنية تقيّده ويرفض بذلك تقنينه معياريا –وإن كان خضوعه لقوانين عامة بنيوية أو أسلوبية تحكمه ضرورة لا بد منها–، وهذا ما يعزز فكرة الصراع الدائم بين الرواية والمؤسساتية ويغذي في الآن نفسه ثنائية المركز والهامش.

ثم يمضي ناقدنا للبحث فيما بعد نظرية الأنواع الأدبية مستحضرا نظرية الصيغ خاصة عند (روبرت شولز) والتي ربطها بمصطلح 'التمثيل'، يقول عبد الله إبراهيم محددا إياها بأنها: "تقوم على درجة 'التمثيل' الذي يقدمه الأدب السّردي للعالم الذي يشكّل مرجعا له"[1]. وفي السياق نفسه –سياق الحديث عن "التمثيل"–نظفر برؤية مهمة عند 'جيرالد برنس' والذي كاشف مصطلح التمثيل (Représentation) على أنه "الإظهار، أو العرض في اصطلاح تودوروف، والتمثيل بالنسبة للسرد هو كالإظهار بالنسبة للإخبار"[2].

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص56.

2– جيرالد برنس، المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ص197.

وبالتالي فالاتكاء على الوظيفة *التمثيلية* للرواية هو ما ثبّت قاعدتها السردية باعتبارها ظاهرة –أدبية ثقافية–انتزعت بتعدديتها شرعيتها المبتغاة في ظل انحسار الأنواع الأدبية الأخرى ومحدودية قدرتها على بناء العوالم التخييلية الموازية. يورد في كتاب (أمبرتو إيكو) بأن الرواية هي "*بناء عالم* في المقام الأول، إنها بحث عما يقود إلى اقتطاع جزئية زمنية وتضمينها أحداثا تخلق قصة، أي صياغة حدود عالم معقول يتمتع بوحدة وانسجام يألفه القارئ الفعلي. ويقبله المحتمل التأويلي وتجيزه الموسوعة أيضا"[1]. وبالتالي فقصدية الوظيفة التخيلية للرواية هي ما صنع أُخرويتها في النهاية والتي جعلتها في حرز أمين من كل أحكام اليقينيات وموائد التقنين.

وإذا ما تم قبول مواضعات ناقدنا حول تمسك (روبرت شولز) بأذيال الفكر الأرسطي أثناء نسجه لنظرية *الصيغ* يرى ناقدنا بأنه "يسعى ضمنًا إلى التوفيق بين 'المحاكاة' الأرسطية و*التمثيل*، باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلي الممكن بين الواقع والتعبير"[2]. وهو توفيق دوغمائي إلا أن فيه من الحقيقة نسبة لا بأس بها إذ قوانين التخييل تنطلق من الواقع وتتقاطع معه، يقول سعيد بنكراد: "إن العوالم الممكنة ليست انزياحا عن عالم واقعي لا رادّ لقضاء الأشياء فيه، إنها مبنية وفق قوانين الواقع ذاته، ولكنها لا يمكن أن توجد إلا على هوامشه، ما يمكن أن ينبعث من لاوعي قد يبدو فرديا في الظاهر من النص ولكنه جماعي في الحقيقة الفنية"[3].

من ثمة فهذا الطرح يقارب القارئ ويجترح لُعبا تأويليا مباحا تكون فيه القدرة التمثيلية بمثابة الصيغة الوسيطية بين العوالم الحقيقية والعوالم التخييلية، ولعل جماليات الصراع والتمرد والتضليل هي في الأخير ما عمّق من افتتان (إيكو) بغابته السردية إذ يقول: "فإن

1– أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، ص13.

2– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص57.

3– أمبرتو إيكو، المرجع نفسه، ص 14.

كان التجول في الغابة لعبة نتعلم من خلالها كيف نتبين طريقنا وسط فضاء بلا خريطة، فإن الأمر كذلك في العوالم السردية، فقراءة نص سردي معناه ممارسة لعبة نتعلّم من خلالها كيف نعطي معنى للأحداث الهائلة التي وقعت أو ستقع في العالم الواقعي"[1].

وهذا في الأخير ما شرْعن الحضور الروائي في العصر الحديث الذي ينبغي أن ينفتح على المتلقي ويفجّر طاقاته التأويلية والقرائية "من حيث كونها تقدّم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة كمتلقٍ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاته"[2] وذلك من خلال مقابلته بين العالم الواقعي واللاواقعي.

ولعل عبد الله ابراهيم يتفق مع هذا الطرح حين يورد نقد (ستيمبل) لنظرية الصيغ والذي يقارب فيه العلاقة بين عالم التخيل وعالم الواقع، وتموقع المتلقي ضمنها، والذي دعا إلى تكريس الصيغ كمرجعيات إبستيمية لتوليد أجناسية جديدة، وإلى ذلك يخلص ناقدنا إلى أنّ "مضمون نظرية شولز يؤدي بصورته المنقّحة وظيفة إبستومولوجية أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية"[3].

والملاحظ أن عبد الله إبراهيم في خط سيره لتأصيل النص الروائي يعود فقط إلى الموروث الغربي وإسهاماته، رغم أن هناك إشارات تؤكد الوعي العربي بتصنيف الأجناس الأدبية في حقلي البلاغة والنقد، (كأدب الجاحظ وفن المقامات مثلا) وإن لم تتبلور كنظرية متكاملة.

بيد أن كل ذلك لا يقدح كثيرا مقاربة ناقدنا والذي استعان بالمعرفة الألسنية حين قارب مفهوم *التمثيل*، وذهب إلى العلاقة بين الدّال والمدلول السويسرية، مارًّا بالعلاماتية البيرسية محلّلا إياها ومسترشدًا بهدْيها في تفريقه بين (العلامة/

1- أمبرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، ص09.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص57.

3- المصدر نفسه، ص58.

موضوعها/تعبيرها/ تمثيلها) فيقول: "وبما أن العلامة معدة لتخلق في ذهن المتلقي علامة أخرى معادلة للموضوع أو أكثر اتساعا أو ضيقا منه، فإن 'بيرس' اصطلح على هذه العلامة الجديدة بـ'تعبير العلامة الأول'، وهذا التعبير الذي هو علامة تحلّ بديلا عن موضوعها الخاص. كما يمكن لها أن تقوم بتمثيل كامل لكل العلاقات الخاصة بها"[1].

وأول ملاحظة يمكن أن يؤشر عليها في سمْطقة ناقدنا لجذور الفعل التمثيلي هو محاولته تطبيق مقولاتها على النصوص السردية. والتي يضبط إيقاعها على الرواية معتبرا إياها كائنا فوق لغوي؛ لا تقتصر كينونتها على التقنية اللغوية فحسب إنما على إيصالاتها الخارجية اللامتناهية اجتماعيا وثقافيا، وبتعبير آخر فالرواية ليست هي الشكل أو الموضوع؛ إنما ما تحيل عليه من دلالات تنسج عوالم موازية للواقع، ومقول ناقدنا يؤكد هذا الأخير: "التمثيل لا يتحدد بسطح النص السردي، إنما يتخطّاه إلى إعادة تشكيل متنوعة، وذات مستويات متعددة، للعوالم والمرجعيات الثقافية (الاجتماعية، الأخلاقية، الدينية، السياسية، الاقتصادية...) بما يمكن اعتباره إعادة تشكيل نصية لها"[2].

وبالتالي شكّل الخطاب الروائي في مناخ الانفتاح هذا هويته المتعدّدة والتي احتفى بها الفكر الباختيني حين اعتبر الرواية نموذجا غير مكتمل، منفتحا على مشاريع التلقي بسياقاته الاجتماعية والثقافية، فالرواية ابنة الحاضر المستمر، لذلك هي ذات نهج انفتاحي ينطلق من ذاته نحو الآتي دائما، يقول تودوروف: "تنطلق الرواية من تعددية اللغات والخطابات والأصوات، ومن الوعي باللغة كما هي في ذاتها (...) بهذا المعنى فإن الرواية بصورة أساسية هي نوع مرتدّ على ذاته Self-reflexine"[3].

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص59.

2- المصدر نفسه، ص60.

3- تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص131.

ومثلما أطلق تودوروف هذه الصفة الأخيرة على الرواية اقترح جينيت وصف 'النص الجامع' على الرواية، والذي يجمع بين أجناس مختلفة مطوّعا إياها في كينونة تنحت دربها الواحد الانفتاحي والتعدّدي في آن، يقول جينيت: "وأخيرا أضع ضمن 'التعالي النّصي' علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنواع الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها (...)، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها. ولنصطلح على المجموع، حسبما يحتّمه الموقف، 'جامع النص' و'الجامع النصي' أو 'جامع النسيج'"[1].

وبالتالي وإن تحررت الرواية من قوانين الأجناسية الخانقة فقد خلقت لذاتها قوانين مضمرة تشكلت تيماتها من مجموع الأصوات المتداخلة ضمنها، والتي نشأت في ظل الاحتياج البراغماتي للحاضنة المجتمعية وما فرضته من أجناس مختلفة أمام متلقٍّ نموذجي بالضرورة.

وناقدنا ينخرط بجسارة في الفكر الدولوزي (جيل دولوز) الذي يتغير في نظره مفهوم الفلسفة؛ فتغدو سلوكا نسبيا يسعى لخلق مفاهيم جديدة ترسم مصطلحات محايثة بالعودة إلى المرجع، دون الخوض في أوهام التأملات والتفكير التي عجت بها النظرة التقليدية للفلسفة سابقا، ويرى ناقدنا في ضوء النهج الدولوزي هذا أن "العوالم النصية (...) تشكيل من الأحاسيس الانفعالية الإدراكية التي يثيرها المرجع عند المبدع هي ليست كائنات سردية يشكلها النص على غرار الأشياء الواقعية"[2].

وعلاقة الواقع باللاواقع تعيد فرض حضورها مجددا في هذا السياق كما فرضت نفسها كتيمة في (اعترافات إيكو) حيث يقول: "ليس هناك أفضل من السرد سبيلا للعودة بالمفهومي إلى أصله الأول، أداة للمحتمل (...)، فنحن من غابر الأزمان نحكي ولا نفعل

1- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص91.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص62.

ذلك من أجل استعادة ما فات، بل رغبة منا في فهم ما حدث أو يمكن أن يحدث، أو نفعل ذلك فقط من أجل الاستمتاع بحالات لا تحكمها قوانين العالم الواقعي"[1]. وفي ظل هذا التصور "اختلف النقاد كثيرا في درجة *التمثيل* فبعضهم يجعلها مباشرة أو شبه مباشرة، وبعضهم يراها مقتصرة على المرجع بمعناه المادي، وآخرون يذهبون إلى أنها تقتصر على العلاقات وغيرهم يرون أنها تتعلق بالقيم والأنساق الثقافية"[2].

وملاك الأمر في ذلك أن علاقة الأنواع السردية وخاصة الرواية بالواقع وما تخضع له من مرجعيات جمعية ثقافية هي ما أدرجها ضمن (المرويات الكبرى) –بتعبير ناقدنا– والتي تفصح عن أنطولوجية مبدعها من جهة، وتعتمد بفضل قدراتها التمثيلية على تصوير واقعها وعوالم أخرى وإدراج المتلقي في سياقاتها من جهة ثانية.

ويستمر عبد الله إبراهيم في مكاشفته لنشأة الرواية العربية منقبا في التراكم التنظيري للفكر الغربي، ولكن من زاويته السوسيولوجية هذه المرة مستلهما مقولات (لوسيان غولدمان) الذي يرث أستاذه لوكاتش مرجعيا وتنظيريا، والذي تظهر عنده الرواية متصلة بمفهوم *القيم* المتجذّر في زمن الملحمة؛ أين كانت علاقة البطل بالعالم علاقة اتصال تعلوها القيم المثلى زمن الملحمة أي زمن الصفاء والطّهر، بينما انقطعت العلاقة بين بطل الرواية الإشكالي مع العالم نتيجة انحطاط القيم في المجتمع الرأسمالي وغلبة القهر والظلم والاستبداد، وبالتالي ينظر لوكاتش للرواية على أنها ليست محاكاة للواقع، إنما هي رؤيا أنطولوجية للكون إذ تنبثق نظريته "بطريقة متماسكة ومقنّعة من خلال جدل ما بين الحاجة إلى كلية Totality، والحالة المغرّبة للإنسان وتغدو الرواية (ملحمة عالم غادره الله)"[3].

1– أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، ص 10.

2– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص63.

3– بول دومان، نظرية الرواية لجورج لوكاتش، ص3–4.

عُرض ما سبق للوصول إلى أن الرواية أضحت بهذا المنظور أداة تعبيرية لصراع الإنسان الجدلي مع الطبقات المعادية لا سيما طبقة الإقطاع وطبقة البروليتاريا، والتي تصور اغتراب الإنسان نتيجة تناقضات مجتمعه، وهذا من وحي المقولة الماركسية *اغتراب الإنسان عن إنتاجه*، والتي تلقفها هيجل معتبرا الرواية ملحمة بورجوازية، واعتبرها لوكاتش في الوقت نفسه –أي الرواية–المعادل الموضوعي للملحمة، يقول ناقدنا: "إن (غولدمان) و(لوكاتش) ومن ورائهما (هيجل) يفسرون نشأة الرواية بناء على التجربة التاريخية للغرب. فتفاعلات العصر الحديث، وظهور الرأسمالية، واقتصاد السوق، أثرت في نشأة الرواية"[1].

وبالتالي صوّرت الرواية في ظل هذا التفكير صراع الإنسان التراجيدي مع واقعه المتأزم مع الحنين الدائم لزمن الملحمة زمن الطفولة البكر، دون أن تخوض في عالم الكتابة التقنية للرواية وهذا ما يؤخذ على هذه الرؤية إضافة إلى كونها ربطت نشأة الرواية بظهور الرأسمالية في علاقة جدلية، وهو ما يقصي وجود الرواية خارج هذه العلاقة مع العلم بوجود نصوص روائية في دول أخرى لا ترتبط نشأتها بالطبقة البورجوازية كدول شرق آسيا مثلا.

ويمضي عبد الله إبراهيم بعد هذا الاجتباء المعرفي لقضية نشأة الرواية في علاقاتها بالحاضنة المجتمعية وعلاقاتها الاقتصادية، برسوّه على فكرة أن التمثيل لم تصدر عن كل من غولدمان ولوكاتش إلا أنها تقارب مفهوم المحاكاة أو "مفهوم الانعكاس، وتحولاته المتأخرة في (البنيوية التكوينية)"[2]. وبالتالي يعلن عن ضبابية رصد انفصام الرواية عن الملحمة الأم.

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص65.

2– المصدر نفسه، ص66.

ويستعين في البحث عن سياق انفصام الرواية عن الملحمة بدراسة (فان تيغيم) والذي اعتبر الرواية استمرارا للملحمة إلا أن البون يبقى شاسعا بينهما، وتبقى الرواية سليلة الملحمة بكل صرحها العظيم، ويكتنف تصور (فان تيغيم) نوع من التحليل الأثيري الجمالي، حين يتحدث عن قوانين مضمرة تحكم العمل الأدبي، يقول ناقدنا: "... وواضح أنه انتهى إلى الإعلاء من شأن القواعد المضمرة في النصوص الأدبية التي يصعب على نظرية الأنواع الأدبية أن تستكشفها، ذلك أن تلك النظرية تقيم حدودها بين الأنواع الأدبية على معايير ظاهرة"[1].

وبالتالي تتعارض فكرة (تيغيم) مع نظرية الأنواع التي تفرض منذ أرسطو قواعد معيارية واضحة تفصل بين الأنواع والأجناس الأدبية، فإلغاء الحدود بين الأنواع الأدبية لا يمسّ جمالية النصوص الكبرى المتفرّدة (الروائع) –حسبه–عملا، فإذا لم يكن يجمعها قارب واحد (النوع)، لكن يكتنفها المحيط عينه (الجمالية)، وبالتالي وإن كانت القوانين الجمالية المضمرة هي فيصل الإبداع عند (تيغيم) إلا أن ميله للملحمة واضح على حساب الرواية، كما يرى ناقدنا، وهو "الأمر الذي يرجّح أبوة الملحمة للرواية"[2].

ثم يوجّه عبد الله إبراهيم عدسته النقدية في تتبعه لنشأة النوع الروائي إلى علاقة *الرواية بالتمثيل الاستعماري للعالم*، ويدبج في معاينته هذه قراءة (إدوارد سعيد) الذي يرى بأن "الرواية كانت أكثر الأشكال الأدبية الجمالية التي لم تعبّر عن التوسعات الاستعمارية فحسب، إنما ارتبطت بها"[3].

وبالتالي يعترف ناقدنا بارتباط نشأة الرواية العربية بمقولات الخطاب الاستعماري، وما دام الأمر كذلك فقد اعتُبرت الرواية أقدر الأنواع على تمثيل الرؤى الاستعمارية،

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص67.

2– المصدر نفسه، ص68.

3– المصدر نفسه، ص ن.

واستشهد ناقدنا برواية (روبنسن كروزو) التي "اتخذت كنموذج تدشيني لنمط من التمثيل الاستعماري الاختزالي للعالم، أن تكون موضوعا لبيان الكيفية التي يقوم السرد الروائي فيها بتمثيل العالم طبقا للرؤية الاستعمارية"[1]. والتي استدعت قراءة هيرمنيوطيقية من لدن باحثنا كاشف فيها المشروع الاستعماري الذي أجلس أصحاب البشرة البيضاء على كرسي النمذجة وحفر لنفسه موقعا مهيمنا، حين انخرطت مقولاته وتطبيقاته في ممارسة سادية مع غيره الآخر، فتشرّبت الرواية مقولاته وجسّدت بين أسطرها معاركه الأُخروية بتمثيلها لبطولات الأبيض الدونكيشوتية على حساب الآخر الملون المهمّش، متصيّدة السياقات الثقافية والسياسية في معاركها تلك، يقول ناقدنا: "يتم تهديم نسق ثقافي، وزرع نسق آخر محلّه، وهذه الأنساق محمّلة بدلالات ثقافية تفضي بالملوّن لأن يكون تابعا، والأبيض متبوعا"[2].

وضمن هذا السياق يعلن (إدوارد سعيد) في كتابه (الثقافة والمقاومة) بـ"أننا نخضع معظم الوقت إلى قصف كيانات تطلب منا أن نستسلم لها ونشتريها في النهاية سواء عبر الأخبار أو البضائع أو السفر أو أي شيء"[3]. إذن وفق هذه النظرة تمّ تقسيم العالم إلى مركز أبيض، وهامش ملون، يمثّل الأول منهما قمّة التّحضّر والإنتاجية فيما يبدو الأخير ككائن منحط وهامشي يعيش عن طريق استهلاك مخلفات الآخر.

وقد برعت الرواية الغربية في إبراز هذه الثنائية الضدية (المركز/الهامش)، (الأبيض/الملوّن)، يقول ناقدنا: "إن تلازم الرواية والاستعمار في تمثيل المستعمِر والمستعمَر، يأخذ شكلين؛ ففيما يخص الذات ينتج التمثيل السردي في الرواية الغربية ذاتًا

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص68.

2- المصدر نفسه، ص69.

3- إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة، حوار: دايفيد بارساميان، تر: علاء الدين أبو زينة، المشروع القومي للترجمة، دار الآداب، ط1، العدد 1065، 2006، ص143.

نقية وحيوية وخيرة ومستقيمة وفاعلة"[1]. فالإنسان الأبيض بهذا المنظور يتمترس ثقافيا وإيديولوجيا وسياسيا واقتصاديا، لا يصدّق إلا ما وقر عنده، باعتباره نصّا أعلى يمثل الإنسان البطل أو النموذج، أما وفيما "يخصّ الآخر ينتج التمثيل السردي (آخر) يشوبه التوتر والالتباس والانفعال حينا، والخمول والكسل والجهل والتوحش وغياب الفاعلية حينا آخر"[2]. فتعبق رائحة الملوّن مكتظة بالاستهلاك ومتلصصة على النموذج الأبيض في انفتاح لا مشروط، وتقع صدمة الوعي بتقاطع عالميهما أين يقع الصدام اللامتكافئ بينهما، يقول عبد الله إبراهيم: "... وبظهور البطل الغربي الأبيض في عالم الملونين الأسود يختل التوازن، فيقع تضادّ بين العالمين، تضاد في القيم والأخلاق أو الثقافة، فلا تقبل الثقافات القيمية الاختلاف، ليس ثمة حلّ سوى إعادة إنتاج جديدة للعالم طبقا للشروط القيمية الغربية"[3].

وبالتالي فتصادم أطراف هذه الثنائية الضدية لا يؤدي إلا لإعادة تشكيل هوية جديدة تتوافق مع المقولات الكولونيالية وتطبيقاتها، ويشير (إدوارد سعيد) في هذا الباب قائلا: "في نقل ثقافة ما ودوامها هناك عملية متواصلة من التعزيز، من خلالها تضيف الثقافة السائدة إلى نفسها الامتيازات المقصورة عليها والمتأتية لها أو فرع منها، بصواب موقفها، بمظاهرها الخارجية وتوكيداتها لذاتها، والأهم من هذا كله إحساسها بمبرر قوتها كمنتصر على كافة الأشياء التي لا تمت لها بأية صلة"[4].

وهكذا تقف الثقافة الغربية في مواجهة تخوم الثقافات المحلية الهشة متسلّحة بألاعيب أيديولوجية تخدم أجندتها باعتبارها *أنا أعلى* يسعى إلى نشر مشروعه في أرض خلاء أخروية تعيش فراغا فكريا وثقافيا، وكانت الرواية أحد أسلحة وأساليب هذا المشروع الأكثر

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص70.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص ن.

4- إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص19.

نجاعة والأسرع انتشارا بفعل مقروئيتها وقدرتها على التصوير والأدلجة، يقول ناقدنا: "(...) وبهذا فإن الرواية التي عاصرت نشأة الاستعمار وتوسعاته أقامت تمايزا مطلقا بين الذات الغربية والآخر، أفضى إلى متوالية من التعارضات والتراتبيات التي منحت حقا أخلاقيا يقوم بموجبه الطرف الأول باختراق الطرف الثاني"[1].

وكنتيجة طبيعية يقتحم الآخر *المهمش* مجاهل الخطاب المركزي وبواطنه، باحثا عن ذاته ضمنها ومتسلّحا هو الآخر بنواميس التراث. فأمام حملات الاختراق تلك لهويته تنشأ معرفة مؤدلجة عن الآخر –وإن كان مشروعه إيجابيا، فكريا ومعرفيا–مما يؤدي إلى رفضه جملة وتفصيلا، ويصبح ملاك الأمر هو المحافظة على الهوية المحلية في معركة تزييح المواقع ونسف التعددية أمام العولمي وحسب، لذلك رأى ناقدنا بأن "التمايز وفّر اعتصاما بالذات وتحصنّا وراء أسوارها المنيعة، وإقصاء للآخر، وتشويه حالته الإنسانية، وهو من نتائج ثقافة التمركز على الذات"[2].

ولعل من نافل الأمر استحضار مقول (إدوارد سعيد) الذي يعاضد الفكرة السابقة حين يقول: "لقد تغيرت الأمور كثيرا (...) فأوروبا والغرب، في المقام الأول، لم يعدا مقرّري المقاييس للعالم بدون منازع، إذ أن تفكك الإمبراطوريات الاستعمارية بعد الحرب العالمية الثانية أضعف قدرة الحروب على إنارة ما كان يسمى الأماكن المظلمة في الأرض فكريا وسياسيا"[3]. وبالتالي تشفع هذه الاستشهادات كما شفعت لناقدنا كيما نكاشف العلاقة بين نشأة الرواية والمقولات الكولونيالية، حيث مثّل النوع الروائي مادة مطواعة للتقاليد الاستعمارية وتطبيقاتها في ظل ثنائية (المركز/الهامش) دائما.

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص71.

2– المصدر نفسه، ص 71.

3– إدوارد سعيد، صورة المثقف، تر: غسان غصن، مرا: منى أنيس، دار النهار للنشر، بيروت، 1999، ص39.

ومن المعالم الاستعمارية المؤثرة في نشأة الرواية يمضي عبد الله إبراهيم ليقارب العلاقة بين (الرواية وتاريخ النسيان) فيرى بأن "تاريخ الرواية الغربية كما يراه كونديرا إنما هو تاريخ النسيان، أو ذلك الذي يؤرخ سرديا للتقلبات والانهيارات والانقسامات السرية والمطمورة التي تعجز الفلسفة العقلية (ديكارت) عن ملامستها وتنظيمها"[1].

ولعل هذا الجانب يميل إلى البحث في الأنساق المضمرة التي غيّبتها الفلسفة العقلية أين تعمد الرواية إلى الحفر أركيولوجيا في الشّق اللامقول من تاريخ الإنسان في ظل تأليه العقلانية وغياب النظرة الرومانسية للفرد، لذلك وجدت الرواية كملاذ يحوي المسكوت عنه من تاريخ الإنسان وينبش في كواليس الذات الإنسانية "فتاريخ الرواية إنما هو دفع متصل لمقاومة طمس الإنسان وهو ينتهي حينما لا يكون هناك ما يكمن كشفه"[2]. وغير هذه الروايات التي لا تكشف عن تاريخ عتيق منسي هي من قبيل التكرار والاجترار الذي لا طائل منه.

وهذا يشابه كثيرا تصور (مارت روبير) التي تنطلق من أصول وجودية ونفسية لتحيك نظريتها مسترشدة بالهدي الفرويدي معلنة أن "الرواية تعبير عن حنين طفولي منسي، وتجسيد للمنازع الذاتية النفسية في صراعها الوجودي والنفسي والشعوري واللاشعوري، وعلاج لكل خلل داخلي يتسم باللاتوازن قد يعاني منه الانسان الكاتب أو المبدع"[3].

وبالتالي فالرواية من هذا النظور الرومانسي المنبثق من السيكولوجية البشرية هي بحث عن الحلقة المفقودة من حياة الإنسان، تعيد كل نسي منسي إلى الواجهة التي غيّبتها العقلانية التي لا تعتد بالظاهرة إلا حينما تدخل حيّز السلط المؤسساتية.

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص72 (بتصرف).

2- المصدر نفسه، ص73.

3- جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص19.

ويعود ناقدنا متتبعا نشأة النوع الروائي مستعيدا التقاليد الباختينية في مقاربتها للرواية، إذ يسلط باختين أضواء ساطعة على أفكار مركزية تكاشف الرواية باعتبارها نموذجا للتمرد على الإرث اللوكاتشي؛ الذي ينظر للرواية على أنها وليدة الطبقة البرجوازية، إنما احتفى باختين بالتمرد على السلطة وسخّر الثقافة الشعبية للسخرية من الترصن اللغوي، وهو ما جسّدته الرواية التي تتمرد على القيم السائدة وتحتضن صعود طبقة تمزج بين الضحك والحرية مخترقة السلط المؤسساتية التي قوضت مفهوم الفردنة والاستقلالية للإنسان من جهة ثانية.

وبالتالي فأول نقطة يثيرها باختين هي انفتاح الرواية على الثقافة الشعبية السائدة والتي استعادت محاورة النصوص القديمة وتحليل مكوناتها لتجعل منها نصا منفتحا متعدد الأصوات، يقول ناقدنا عن الاشتغال الباختيني: بـ"أنه يركز اهتمامه على الرواية الكرنفالية التي اعتبرها المرجعية التي تطورت عنها رواية (دستويفسكي) متعددة الأصوات"[1].

وهكذا تكسر اللغة الروائية سلطة اللغة الواحدة معلنة تصدع المركزي الواحد إلى الانفتاح اللانهائي وتعدد الأصوات فـ"إذن مكانة اللغة أساسية في تنظير جنس الرواية عند باختين، ولكنها ليست اللغة–النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة –الملفوظ–الكلمة–الخطاب–المحملة بالقصدية والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية"[2].

يقول *برادة* في موضع ثان عن الفكر الباختيني: "لقد أسعف على ازدهار التفكير النظري في الرواية وتواصله كونها جنسا تعبيريا (غير منته) في تكونه، مفتوحا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى، ومستمدا منها بعض عناصرها، مما جعل خطاب الرواية خطابا 'خليطا' متصلا بسيرورات تعدد اللغات والأصوات، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص،

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص74.

2– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص16.

ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإبستومولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى"[1].

وبالتالي انبثقت الرواية من سلالة أنواع سردية مختلفة يجمع تناثرها عنوان 'الكرنفالي' أو 'الشعبوي' تحوي في داخلها بذرة تعددها، وهي الخلاصة التي وصل إليها عبد الله إبراهيم حينما قال إن: "الرواية انبثقت من صلب الآداب الكرنفالية، فقد وظفت روح التمرد على الأساليب المنضبطة وشيوع المعارضة للتصنع، وتوظيف الصيغ المتحولة في التعبير"[2].

ومن ثمة فقد حاول عبد الله إبراهيم في تتبعه لنشأة الرواية التنقيب في النظريات الغربية ورؤاها التنظيرية المختلفة للرواية من أجل بناء سياقاتها الثقافية باعتبارها ظاهرة أدبية ثقافية كما قال. على أن الملاحظ على قراءة ناقدنا هو استعانته بالتنظير الغربي، واعتماده على فكرة التلاقح الإيجابي بين الرواية الغربية والعربية.

2- السياق الثقافي للتعريب ومحاكاة المرويات السردية:

يستهل عبد الله إبراهيم هذا المبحث بالتأكيد على ضرورة كسر الارتباط القسري بين (نشأة الرواية العربية والنظريات الغربية) فمحطة النصف الثاني من القرن العشرين شهدت اكتمال الخلق الروائي عند العرب. وكأن ناقدنا هنا يشتط على القراءات السابقة ويعلن اشتغالا نقديا آخر يتمرد على تلك المسلّمة بحكم إغفالها لمسلّمة أخرى تماثلها؛ والتي تثمّن رؤية مفادها أن الموروث السردي وإن تفكّك فإنه يتحلّل كسماد لتقتات منه سرديات جديدة أخرى.

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص07.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص75.

وتدعيما لرؤيته السابقة يسلّم ناقدنا جدلا بأن النصوص المعربة في تلك الفترة كانت وفق عطاءات المدونة التراثية التي لطالما جعلتها في حرز أمين من كل المتطفلين، فانتشرت ممارسات جديدة ألبست النصوص المعربة عباءة الموروث العربي وأضحت معاييره –أي الموروث– تعلن حضورها القسري في سمات وخصائص تلك النصوص المعربة. يقول ناقدنا: "أن الوعي بالتعريب كان يهتدي بمرجعيات عربية متصلة بالمرويات السردية الشفوية (...) فالنصوص الأصلية كانت تنتزع من محاضنها الثقافية والنوعية، ويعاد إدراجها في نسق ثقافي آخر"[1]. وبالتالي فالوعي بالتعريب وتلقيه كان يهتدي بالمعايير المرجعية للتراث الذي يقف على ركح أخلاقي يسوّق لمعايير ثابتة ويرفض بدائل لها.

أ– تعريب الرواية الغربية في ظل الموروث العربي:

يبسط لنا ناقدنا في هذا المبحث فكرة التعريب ودورها في التلاقح الروائي (العربي/الغربي)، ويقف عند أبرز محطات هذه الآلية تطبيقا منذ بواكيرها الأولى، إذ رأى بأن حركة التعريب قد بدأت في الحقل الديني ليختم بوصولها إلى حقل الأدب العربي، وقد رشح ناقدنا مصطلح (التعريب) في مقابل (الترجمة) "لأن المعربين تصرفوا في أسماء الكتب وغيروا في أحداثها، وأخضعوا أساليبها لمقتضيات الأساليب النثرية العربية المتفاصحة بما تتضمنه من صيغ سجعية وصناعات بلاغية في بعض الأحيان (...)، والاتجاه الثاني الذي عمد إلى تكييف أحداث النصوص الأجنبية لتوافق بيئة عصرية أو تاريخية"[2].

وعلى أننا لا نبغي اقتحام مجاهيل هذا المصطلح (أقصد التعريب) إلا أنه لا مشاحة من إيراد الآليات المختلفة لاشتغال مفهوم التعريب. ونحن في هذا الصدد نثمن رؤية

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص118.

2– المصدر نفسه ، ص119.

'يوسف وغليسي' والذي ربطه بمصطلح (الاقتراض) باعتبار أن كليهما يدور في فلك التبادل العالمي، ثم يحدد ثلاثة مجالات للتعريب وردت في مقوله الآتي: "اجتمع على لفظ التعريب كثرة التداول وتعدد الدلالة فأوقعاه في شرك 'المشترك اللفظي' إذ صار يحيل على ثلاثة مفاهيم مختلفة (...) حيث يختص المفهوم الأول بدلالة تقنية مرجعها فقه اللغة (...)، أما المفهوم الثاني فيجعل من التعريب مرادفا للترجمة، ويصبح تعريب نص ما يعني نقله إلى العربية. بينما يختص المفهوم الثالث بدلالة ثقافية عامة تقضي بجعل اللغة العربية أداة تعبيرية في حقل معرفي ما أو فضاء تواصلي معين"[1].

وعلى أن قول الناقد عبد الله إبراهيم يميل إلى النوع الثاني من آليات اشتغال التعريب كما حددها (وغليسي) والذي حرص على نقل النصوص الروائية الغربية على ضوء الكينونة التراثية العربية، فاختلف المسعى الاجتهادي في التعريب باختلاف الأسلبة بين "متفاصح مغلق، وطبيعي مرسل ومفتوح"[2]. إلا أن الرؤية الجامعة لكليهما هي الالتزام القسري بمعايير الموروث التقليدي والتي فرضت المنزع الخُلُقي أديما يرصّع الإبداع والتلقي في الأدب العربي، كما اشتطت على كل جديد (شكلا أو مضمونا)، فانتزعت الإبداع الغربي من جذوره وعرّبته مصبغة عليه الزي العربي.

إلا أن ناقدنا يشير إلى أن غلو معايير الموروث في خنق المبدع في إبداعه كما في تلقيه جعل من بعض المعربين يعلنون عن "ضيقهم بالأساليب المتكلفة الشائعة في المدونات النثرية التقليدية التي يغلب عليها التصنع البلاغي المعروف، وهذا يكشف رغبة جديدة تفضل الأخذ بالأساليب المرسلة والسهلة للمرويات السردية التي كانت طباعتها ونشرها في ازدهار كامل"[3]. وبالتالي وإن بنيت نزعة التعريب على الأرضية التراثية

1- يوسف وغليسي، أزمة المصطلح، ص87.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص120.

3- المصدر نفسه، ص121.

وعمّرت ردحا من الزمن إلا أن سكونيتها وجمودية تطورها بدأت تتآكل، فدُق مسمار التطور في نعش الأسلبة القديمة وأضحت الحرية شعارا لكل تطور ديناميكي يطال الإبداع كما يطال تلقي النصوص الغربية، وأول من ألقى بظلال الحرية هو 'الطهطاوي'، حيث يقول ناقدنا: "... على أن (الطهطاوي) –المتأخر بعض الشيء عن الرواد الأول للتعريب، سيمنح شرعية لحرية التصرف بالمعربات، وسيتوسع اللاحقون في تلك الحرية إلى درجة تجاوزوا فيها كل حد"[1].

ومن ثم قارب ناقدنا (الطهطاوي) باعتباره حاملا للقبس الأول ترجمة وتعريبا؛ فهو مؤسس 'مدرسة الألسن'، ومتشرب للثقافة الغربية (الفرنسية) في عهد (محمد علي)، وقد كان حصيل انتاجه آلاف الكتب المترجمة والتي مال أغلبها إلى كتب العلم والمنطق التي من خلالها تنجع كل نهضة فكرية كانت أو علمية.

ويرى ناقدنا بأن ميزة (الطهطاوي) تنحو إلى كونه "يتجه إلى ترجمة المصنفات العلمية والقانونية والجغرافية التي أشاعت جوا ثقافيا يقوم على **فكرة حضور الثقافة الغربية في صلب الثقافة العربية**"[2].

تمّ تسويد العبارة الأخيرة نظرا لأن (رفاعة الطهطاوي) مثّل أنموذجا إيجابيا لثمرة التلاقح الإيجابي بين الشرق والغرب، وقد رشحه منهجه في الترجمة والتعريب ليكون كذلك. ولعل المفكر (فوكوزاوا يوكيتشي) هو خير من يماثله في اليابان؛ إذ "قام كل منهما بالربط ين الثقافتين الغربية والشرقية، وفي استخلاص ثقافة جديدة تجمع بين إيجابيات

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص121.

2– المصدر نفسه ، ص123.

الموروث وإيجابيات المكتسب، وتلبي حاجة المجتمع في مرحلة التحول إلى العصر الحديث"[1].

فالانفتاح المتزامن مع حركة التعريب في ظل قاهرية السلط التراثية وغلبتها على التلقي العربي آنذاك حاول الطهطاوي تقنين آلية التعريب والحد من حرية التصرف في المعربات، وذلك في "تعريبه لرواية فينلون (وقائع تليماك) التي حوّر عنوانها وأخضعه للسجع العربي، وأصدرها بعنوان (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك)"[2].

وبالتالي فالارتباط بالمعيارية التراثية لم يطوَّع في ظل التجربة الحداثية للطهطاوي، وبقيت خصيصة السجوع التراثية تلاحقه في أكثر من موضع، وأكثر من مجال، ففي ترجمته مثلا لأول كتاب تاريخي (1254)، قدّم له في مقدمة حيث "فلسف فيها دعوته لدراسة التاريخ وأوضح الأغراض من دراسته وأشار إلى شغف محمد علي بهذا العلم، وهي مقدمة طيبة لا يشوبها إلا التزامها السجع في فترات، ولكنه كان مضطرا إلى هذا اضطرارا، فقد كان متأثرا بتقاليد العصر الأدبية"[3].

فالتعريب عند الطهطاوي لم يتموقع كليا في خانة التحديث إنما ظل أيضا حصير الذائقة المجتمعية وحصير سُلَطها المؤسساتية، وحالما يغادر هذه العتبة نجده يستظل ببعض القوانين الأخرى لكيفية التعامل مع النصوص الأجنبية وشروط تعريبها، ومن ذلك ما ورد في مقدمة رواية (فنلون) التي نسجها 'بأسلوب جزل' مما يجعله في نظر ناقدنا "قد منح شرعية للقاعدة التي ستصبح شائعة بعد ذلك في أمر الترجمة وهي المبالغة فيما

1- عبد المنعم إبراهيم الجميعي، حركة الترجمة وتحديث اللغة والثقافة العربية في مصر خلال القرن التاسع عشر – دراسة تاريخية ثقافية–، مجلة دراسات العالم الإسلامي، (1–2 فبراير 2012)، ص08.

2- عبد الله إبراهيم، المصدر السابق، ص123.

3- جمال الدين الشيال، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، دار الفكر العربي، مصر، 1951، ص151.

يعتقد أنه 'أجزل تعبير' وبالنظر إلى أن الجزالة اللفظية أمر مختلف حوله في كل زمان ومكان"[1].

وبالتالي فكراهات الالتزام بالسجع البلاغي ستفرض منطقها والذي قد يقوّض البنى الأصلية لأساليب النصوص المعربة فقط لمجاراة السجوع البلاغية مما يدخل معرّبيها في مأزق 'التواطؤ' بتعبير ناقدنا، وهو تواطؤ انعدام الأمانة في إقصاء السياقات الثقافية الغربية عن نصوصها أثناء التعريب من جهة، وتواطؤ إرضاء السلطة المؤسساتية المتمثلة في الحاكم (محمد علي) أسلوبيا وموضوعاتيا من جهة ثانية، ومن ثم فناقدنا يرى بأن هاجس "التناسب الإيقاعي بين الجمل"[2] قد شكّل قيدا بلاغيا مقدسا يحول دون طرق التحول التطوري ويسحق أي ولادة أسلوبية جديدة.

ولعل فكرة تصحيح المسار كانت هاجسا آخر يختال فكر الطهطاوي أكثر من استمراره في تحقيق التراكم الكمي لمنهجه في التعريب؛ فكان قد أوقد جذوة أمنية تراوده ليختبر بها فن الكتابة كما ورد عند الغرب، ويصنع لنفسه مساحة باسم الفردنة والاستقلالية دون الخضوع لعبء المؤسسات وهو ما استنتجه عبد الله إبراهيم وأكدته الناقدة (سهام الفريح) بقولها: "الطهطاوي يمثل المبادرة الأولى في عصر النهضة العربية، في علاقة (الأنا–الحضارة العربية) مع (الآخر–الحضارة الغربية) وهو يمثل حالة التوازن في هذه العلاقة"[3].

وعلى خط منهجية التعريب التي انتهجها الطهطاوي عمد هذا الأخير إلى التغيير في النصوص الأجنبية منخرطا فيها باسم الراوي؛ مما يشرعن استنزاف أصلها ثم إعادة تأليفها

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص125.

2– المصدر نفسه، ص128.

3– سهام الفريح، رفاعة الطهطاوي والآخر الحضاري، مجلة البيان الكويتية، العدد رقم 401، 2003، ص 51.

من جديد مسترشدا بهدي السرود التراثية والسير الشعبية والمقامات، ومقارنا بينهم وبين الوافد لدرجة الوصول بها إلى تغييب النص الأصلي.

ومن هذا المنطلق تلقف معربو ما بعد الطهطاوي أمنيته ومضوا فيها إلى أبعد من ذلك كما سنرى لاحقا، وعموما فتعريب الطهطاوي لرواية (واقعة تليماك) كان في ضوء السير الشعبية وغير بعيد عن الذائقة المجتمعية آنذاك بتطويعه لتيماتها وإخضاعها للمعايير الأخلاقية وعزلها عن سياقاتها الأصل. وهو اقتراب جسور من الكتابة الروائية وإن كانت بدايته في ظل القدسية البلاغية والأخلاقية هذه كمن ينحت دربه في الصخر بالأظافر.

ب- تعريب ما بعد الطهطاوي:

شكّل الطهطاوي الأب الروحي للتعريب، وتخرّج على يديه عديد الأسماء التي نبغت في حقل الترجمة من التعريب، والذين اعتنقوا اتجاهه ورؤاه ونذروا انتاجاتهم لتحقيق خفيّ الأماني التي أسرّها الطهطاوي ابتداء من 'محمد عثمان جلال' الذي يرى ناقدنا بأنه من أوائل من دعوا إلى "استخدام اللهجة العاميّة المصرية في التعريب"[1] والتي استوحاها من دعوة المستشرق الألماني 'فيلهم سبيتا' الذي حمّل اللغة العربية الفصحى "مسؤولية انتشار الأمية واتهمها بأنها أجهضت ظهور أدب شعبي حقيقي"[2].

وهي دعوة ظاهرها فيه الرحمة وباطنها فيه العذاب فقد شكلت اتجاها تعريبيا آخر ابتدأه (جلال) بنقله للأعمال الفرنسية باللهجة المحلية بهدف إشباع الذائقة المتلقية آنذاك من خلال إصباغ الزي الشعبي على هذه النصوص، وهو الحال نفسه مع كتابات (صنْوَع) المسرحية التي أعاد فيها إلباس الإبداع المولييري الثوب الشعبوي. والأمر نفسه مع المعرّبين الذين أتوا لاحقا كـ(مارون النقاش، أديب إسحاق، خليل رينييه...) والذين

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص131.

2- المصدر نفسه، ص132.

مال أغلبهم إلى انتزاع النصوص الأجنبية من سياقاتها وغرسها في التربة التراثية مراعين المعيارية البلاغية في ذلك، يقول ناقدنا: "تمت عملية سطو علني على نص أدبي فأُخرج من سياق ومُلكية وأُدرج في سياق وملكية أخرى، وبالنسبة لنا فهذا أمر لا يحتمل طبقًا لمفاهيمنا المعاصرة عن الترجمة ،ولكنه كان فعلا عاديا بكل معنى الكلمة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وشطر كبير من القرن العشرين"[1].

ولعل ناقدنا في نهجه الكرونولوجي الإحصائي يتتبع العديد من المعرّبين الذين قاربوا النصوص النثرية فقط ليفصح عن معالم الاختلاط العتيق بين الثقافتين العربية والغربية وطرق التماس بينهما، ومن الملاحظ أن الفوضى قد اعترت طرق التعريب، ففكرة إرضاء الذائقة آنذاك مع الالتزام بمعيارية البلاغة العربية التي تعد قدسية لامباحة ولا مستباحة للتصرف –أعطى المعربين صكوك الغفران لحرية تصرفهم في النصوص نقلا وتحريفا.

وقد وافق هذا الرأي إلى حد كبير لمحة ناقدنا التي قال فيها: "(...) وحينما عرّب المترجمون الفنون الروائية لم يهتموا بالإنتاج الأكثر جودة، وإنما اهتموا بكتاب أكثر شعبية وشهرة مثل 'والتر سكوت' و'اسكندر دوماس' وغيرهما، ممن تتصف رواياتهم بالبدائية والشعبية... واهتموا بأعمال صغار الكتاب الذين خضعوا لما في الرومانسية من حرية وعاطفة وجموح وخيال"[2]. وهذا النوع من الكتابات وإن كان يرضي الجانب العاطفي للذائقة المتلقية إلا أنه لا ينفك يظهر تفككه البنائي والتيمي معا.

ولعل هذا التصور السابق ينسحب ضرورة على باقي المعربات قصةّ ورواية ومسرحا كـ(محمد مسعود)، (نجيب عدلا)، (أبو خليل القباني) ... وغيرهم، وذلك "ما يثبت أن السياق الثقافي السائد كان يحدد نوع العلاقة بالآداب الأجنبية إلى درجة يمكن التأكيد فيها

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص136.

2- المصدر نفسه، ص138.

على أن تلك الآداب المعربة هي التي كانت تتأثر بالسائد من المرويات وليس هي التي تؤثر فيه"[1].

لدرجة وُصفت مرحلة ترجمة وتعريب الطهطاوي على أنها "أخذ للعلوم البرانية الغربية وإبقاء للعلوم الجوانية الشرقية، أي أخذ التكنولوجيا والإبقاء على المعتقد"[2]. وما يمكن التوصل إليه إن أسلوب الترجمة والتعريب بعد الطهطاوي كان متلبسا بالفوضى بل يتخطاها إلى عتبة السرقة وانتهاك الأمانة الموضوعية للنصوص، فإن كانت النصوص الغربية مزيغة للأبصار بشكلها ومضامينها –خاصة الرومانسية منها–، فإن موقع السياقات الثقافية والفكرية لهذه النصوص لم يعد ثابتا ولا مطلق الحضور بعد تعريبها، وبالتالي فغاية التثاقف العربي–الغربي بانتزاع النصوص من مراجعها الأصلية وزرعها في تربة مغايرة غير مبررة، إذ على الإنسان أن يبقى دائما وفيا للصرامة الفكرية والموضوعية.

ج–الالتزام بالنسق الثقافي للمرويات السردية:

يمضي ناقدنا إلى الشطر الثاني من ق19 وبدايات ق20، ويسترجع –تحقيبيا– ممارسات التعريب التي طالت النصوص الروائية ويرى بأنه قد غلب على هذه الفترة "تعريب انصاع تماما لنسق المرويات السردية العربية بناءً وأسلوبا، وكان يلبي حاجة الذوق الشائع والمتمرس في تلقي المرويات"[3]. وعليه فإن ظلال الممارسات التعريبية السابقة لم تنقشع عن هذه الفترة أيضا؛ إذ كان الاتكاء على المرجعية العربية التراثية في اجتباء هذه النصوص وتعريبها واضحا.

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص140.

2– ثائر ديب، الترجمة والنهضة –ترجمة العلوم في عصر محمد علي–، مجلة المعرفة، العدد رقم 468، أكتوبر 2002، ص 94.

3– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص143.

وفي سياق هذا الحديث نلفي ناقدنا قد سبر أغوار هذه الحقبة مارًّا على كل من (محمد مصطفى، بطرس البستاني، أحمد الفاعون، سليم صعب، يوسف فرنسيس، سليم النقاش... وغيرهم) إذ ورغم الغزارة التعريبية التي طالت هذه القبة إلا أنها لم تتخلص من قيود الأشكال السردية التراثية، وهو ما يبرهن في نظر ناقدنا بأن "النصوص الأجنبية كانت تمتثل على أيدي المعربين، للصيغ والأساليب المتداولة والمعروفة في المرويات السردية في تلك الفترة"[1].

والجدير بالذكر أيضا أن المجلات الأدبية قد أفرزت سيلًا خاصا من الاهتمام بالإبداع السردي والروائي منه خاصة، وهذا ما ينبئ بتنامي الحس الجمالي بالرواية لدى الذائقة العربية والتي شكلت في أحايين أخرى قلقا نقديا، أسهم في انبثاق الفن الروائي لدى العرب، وتمام الفضل في ذلك يعود إلى حركة التعريب وفكرة التلاقح الإيجابي بين الإبداعين العربي والغربي.

ولعل رائد الرواية التاريخية (جورجي زيدان) قد أقام بكتاباته الفصل بين العلاقة الحتمية بين فعل التعريب والإنتاج الروائي واللذين "سرعان ما افترقا ليتراجع الاهتمام بالمرويات السردية وتحظى المعربات بعناية القراء"[2]. وبالتالي فقاعدة الإقرار بشهرة النوع الروائي في تلك الفترة لم تغادر نسق الموروث، بل انتُزعت من سياقاتها الأصلية انتزاعا من أجل إرضاء الذائقية المحلية وكذا وصنمية المعايير البلاغية.

د–البؤساء بين شقّي رحى العقاد والرافعي:

ينطلق العقاد من مفارقة 'انتهاك خصوصية النص الأصلي' مما يؤدي إلى تعميق هوة التأزم بين الذات والآخر، فليس هذا هو التثاقف الإيجابي المنشود في نظره إنما هو

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص144.

2– المصدر نفسه، ص146.

هتك لأمانة النصوص وسطو معلن على خصوصياتها. يقول: "ليس الغرض من الترجمة إخراج قطعة من الأدب البليغ، وإن صح أن تجيء أدبا بليغا في عرض طريق"[1].

لذلك استعرض عبد الله إبراهيم موقف العقاد من تعريب (حافظ إبراهيم) لرواية البؤساء وهو موقف يتسم بالعقلانية والموضوعية. إذ يرى في تعريبه للرواية إعادة اجترار لتلوكات الكتابة البلاغية مع تحامل واضح على النصوص الغربية فقد عرض العقاد "لعيوب التأليف والتعريب معا، لكنه ركز على نوع التلاعب الذي قام به 'حافظ إبراهيم' بوصفه معربا، ووجد أن الزمن الذي ظهر فيه تعريب 'البؤساء' لم يعد يقبل كل ذلك"[2].

وبالتالي فالمناخ الثقافي في تلك الفترة كان ممهدا للإبداع، أما التقوقع في الخندق التراثي والعود الأبدي إليه فهذا من قبيل التخاذل والوقوع المستمر في سقطات الارتكان والارتكاز. وهذا ما جعل ناقدنا يقر بموقف العقاد والذي "لا يمثل دليلا على انتهاء هذا التقليد التي ثبتت دعائمه منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن، إنما يظهر بداية انشقاق فيه"[3].

فالعقاد يتخذ موقفا وسطا في النظر إلى الأقدمين فيقول: "إنما النظرة الوسطى هي النظرة القويمة، أو النظرة السواء لا إلى الأعلى ولا إلى الأدنى، فنراهم بالعين التي تنظر إلى الحياة اليومية ولا تعيبها مبالغة في الإكبار أو مبالغة في التصغير"[4].

وقد نجد في هذا المنحى الاجتهادي للعقاد محجة مقررة بإلزامية تغيير النهوج في مقاربة النصوص الروائية الغربية، فيما الأمر لا يضيق عن أن نشير إلى قراءة 'المنفلوطي' التي انساقت مع تعريب (حافظ) بل تجاوزت ذلك إلى الإشادة بلغة وأسلبة

1- عباس محمود العقاد، فلسفة الترجمة، مجلة الرسالة، العدد رقم 507، أفريل 1943، ص222.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص148.

3- المصدر نفسه، ص ن.

4- عباس محمود العقاد، فلسفة الترجمة، ص 222.

التعريب باعتباره أنتج نصا موازيا له بلغة عربية الأصل مراعية في نسجه الذائقة المجتمعية.

وفي ضوء ذلك يستثير التناقضان في مقاربة كل من العقاد والمنفلوطي (لتعريب حافظ لرواية البؤساء) قضية الوعي الروائي فإحدى حسنييْها هو الدعوة إلى الجرأة في الكتابة وعدم التقيد التام بمعايير التراث، والثاني ينطلق من مفهوم الحرية في علاقته بالإبداع، وعموما فكلاهما دعّم مفهوم الوعي بالرواية لدى الذائقة العربية والتي ستلج فيما بعد إلى أطوار التشكل والتبلور الناضج.

هـ-انتقائية النصوص المعربة استجابة للذوق السائد:

يقف عبد الله إبراهيم على مقاربة (طه حسين) لتعريب رواية (آلام فرتر) لغوته من طرف (الزيات)، ويثير في ذلك قضية إعادة مراجعة أساليب تعريب النصوص في تلك الحقبة متناولا نموذج (الزيات)، مما استلزم ناقدنا طرحه لقضية 'أساس انتقاء النصوص لغربية'؛ والذي كان -حسبه- استجابة لحاجة الذات والمجتمع آنذاك، إذ أن معانقة الأبجديات الرومانسية كانت النفس الذي استنشقه المعربون والذي مثل معينا خصبا في ظل الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة، فكانت رواية (آلام فرتر) لغوته خير أنموذج يعكس مرآويا حاجة المبدع لفرديته واستقلاليته بعيدا عن المعايير المتصلبة التي فرضتها السلط الكبرى سابقا.

وهكذا تبين ناقدنا بأن (الزيات) قد أحسن انتقاء الرواية لأنها ذات سياقات ثقافية واجتماعية مشابهة لوضع المجتمع المصري آنيا. يقول عبد الله إبراهيم: "(...) وقد قامت الرواية بتمثيل حالة مصر بعد ثورة (1919) فخطت نحو تغيير طبيعة النموذج الإنساني، فتحوّل من نموذج ثابت محكوم بقيمة أخلاقية خارجية بوصفه خيّرا أو شريرا

إلى نموذج نفسي متأمل بحثا عما يتفرد به عن غيره، وليس عما يدمجه بالعالم المحيط به"[1].

غير أن هذا الكلام لا يغض الطرف عن أسلبة التعريب عند الزيات والتي لم تبرح النموذج البلاغي التقليدي الذي يتكلف السجع الرتيب والمحسنات اللفظية، مما يوقع الكاتب لإرضاء جرسها الموسيقي الخروج عن النص الأصلي وبالتالي تظل موضوعية التعريب في هذه المرحلة قائمة على أرجل من طين. وهو ما يؤكده مقول (عبد الكريم ناصيف) "لابد أن نشير أخيرا بإيجاز شديد إلى أن المترجم قد يراعي ذهنية المتلقي وخصوصيته، وهو يتوجه إليه بالرسالة الجديدة، وفي ذلك خيانة إبداعية أيضا، وأضرب على ذلك مثلا بترجمة أحمد حسن الزيات لرواية آلام فرتر، فقد خرجت شخصية البطل على ما كانت عليه في العمل الرئيس، وغدت كأنها شخصية مسلمة"[2]. وبالتالي فقد انزاحت الترجمة عند الزيات إلى منطق التخوين وتحريف الأحداث من أجل إرضاء الذات المتلقية.

و-تعريب المنفلوطي بين النص الأصلي وزوغانه:

يلتقي المنفلوطي بالزيات في منعطف انتقاء النصوص التي تعكس حاجة ذواتهما والتي توثر النسق الرومانسي وقصص البطولة وعذابات النفس، والمتأمل في هذه الدائرة يجد أن المنفلوطي رغم استلهامه لجديد الموضوعات إلا أنه يخضعها لثقافته ولسياق مجتمعه مما يؤدي إلى إطلاق حكم 'لا شرعية' هذا النقل المتعسف لثقافة الآخر؛ فهو يتملك النص ويعطي لنفسه حق التصرف والتغيير في عنونة الروايات أو في أسماء الشخصيات وصولا إلى تغيير أنماط النصوص في حد ذاتها، وهو ما حدث مع نصوص

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص152 (بتصرف).

2- عبد الكريم ناصيف، الترجمة الأدبية بين الخيانة والإبداع، مجلة الآداب العالمية، العدد رقم 132، ديسمبر 2008، ص 241.

(العبرات، الذاكرة، الشهادة، الشعر، الفضيلة.. وغيرها)، فيجند المنفلوطي جهازه البلاغي مسقطا كل اعتبارات يمكن أن يفرضها النص الوافد ويصبح التوافق مع سياقات النص العربي ونفسية صاحبه أفقا يكاد يلغي ما عداه.

وقد سجل عبد الله إبراهيم ملاحظة مهمة على تعريب المنفلوطي مفاده أن تماسه مع النص تعريبيا ليس مباشرا إنما هو يعيد كتابة النص المعرب، وبالتالي فترجمته ليست أصلية بعيونه هو إنما هي بعيون الآخر الذي ترجمها بداية، وهو ما جعل ناقدنا ينخرط في المعركة التي دار رحاها بين (طه حسين) الذي طالب بالامتثال لموضوعية التعريب ومعاييره، وبين (منصور فهمي) الذي أقر بأن لغة المنفلوطي وبراعته الأسلوبية تشرعن له التصرف في النصوص بحجة إنتاجه انطلاقا منه لنص آخر ينتمي للسياقات العربية، وعموما فتعريب المنفلوطي كان في مجمله يؤكد البون والفصل التام بين النص الأصلي والنص المعرب ويعكس في الآن نفسه المرجعية التراثية التي تظهر عنده مظهر الثابت الذي يجب أن يظل موضع إجماع.

ز-حدود النصوص-سرقة أم تضمين:

في هذا الشأن يثير عبد الله إبراهيم قضية إيراد النصوص الغربية مضمنة بين جنبات النصوص المعربة دون إشارة لأصولها بحجة أن "الحدود بين الملكيات الفردية والإبداعية للنصوص، مؤلفة أو معربة، كانت شبه غائبة"[1]. ويتضح من خلال الفكرة السابقة أن الفوضى قد كانت سائدة في أوساط المعربين وهو "ما يعزز ظاهرة التعريب الحر الذي لا يهتدي بقواعد الأمانة ولا يعرفها، لأنه يحاكي تعدد الروايات التي نلمسها للحكايات الخرافية والسير الشعبية"[2]. ومن ثم ففوضى التضمين التعريبية هذه سبق وأن سجلت في سياق لتضمين المرويات الشفوية سابقا والتي لا تمتثل لضابط ولا لمعيار.

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص160.

2- المصدر نفسه، ص ن.

وعموما فناقدنا لا يتعمق كثيرا في فكرة السرقة وانتهاك حرمة النصوص وفوضى التعريب، بقدر ما يهتم بكون التعريب يكون استجابة للسياق الثقافي. يقول ناقدنا: "... السياق الثقافي السائد في تلك الحقبة، وما بعدها، سياق مشبع بالآليات الشفوية الحرة التي أشاعتها المرويات السردية، وهي الآليات التي صاغت وعي المعربين فامتثلوا لها، وحينما قاموا بالتعريب كانت ملازمة لهم كجزء من ممارسة شائعة لم يجرِ التفكير في ماهيتها"[1].

وبالتالي فعملية التعريب الحر التي انتهجها معربوا تلك المرحلة وإن كانت مسكونة بالفوضى إلا أن هدف أقلمة النصوص وإخضاعها للسياقات الثقافية للذات والمجتمع كانت تعطي بعض الشرعية لهم، فبدل أن يصدم الذائقة العربية بلغة غريبة محملة بثقافة أغرب يلجأ المعرب لتشرب النص الأصلي وإعادة صياغته بما يتوافق ورؤى وذائقة الحاضنة المجتمعية التي ينتمي إليها.

وفي ختام هذا الفصل يخلص عبد الله إبراهيم إلى نتيجة مؤداها إلى أن التعريب في فترة النصف الثاني من الـ ق19 م وصولا إلى بدايات الـ ق20م اتّسم بتزعزعه وفوضى معاييره، إذ يتحكم السياق الثقافي العربي في انتقاء وتعريب النصوص الغربية، فكانت المحاولات التعريبية آنذاك تمعن في محاولات أقلمة النصوص وتبييئها عربيا فأدخلت النوع الروائي الغربي ولكن دون تبصر تحت جبة التراث دائما، ولعل مردّ ذلك يعود إلى تجذر التراث في وجدان المبدعين العرب فـ "حتى لو فكروا في إقصائه فإنهم لن يقدروا على ذلك، لأنه يمارس سلطته عليهم من خلال السبق الزمني أولا، والمعرفي ثانيا"[2].

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص161 (بتصرف).

2- عبد الرحيم حامد الله، فن الرواية بين الولادة والتوطين، مجلة علامات في النقد، العدد رقم 53، أكتوبر 2004، ص568.

ويؤكد ناقدنا على حقيقة أهم في هذا الصدد تتجلى في أنه ورغم أفول النصوص السردية قديما إلا أن النصوص المستجدة ما زالت تقتات على بقاياها مؤكدة قاعدة الاستئناف وعطف الماضي على الحاضر دون ترك فرص لتراكم الفراغات والقطيعة بينهما.

ثانيا: السردية الحديثة والموقف الثقافي:

في ضوء الفكرة التي ترى بأن الرواية دائرة أوسع من أن تُحوى استهل عبد الله إبراهيم فصله هذا مؤكدا على مسار نشأة النوع الروائي في الآدب العربي؛ والذي كان نزّاعا للانخراط في صراع الأنساق الثقافية أكثر من ركونه كمعطى حضوري جاهز، وبالتالي فقد حفرت الرواية طريقها بنفسها ودشنت حضورها داخل الفكر والإبداع بما يخدم أجندة مفكريها وحاضنتهم المجتمعية. يقول ناقدنا: "يمكن اعتبار الرواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لما لها من قدرة على تشكيل التصورات العامة لدى الشعوب والحقب التاريخية والتحولات الثقافية للمجتمعات"[1].

هذا وقد أفصح ناقدنا بأن الرواية ظهرت بداية مقمّطة في خرق الموروث السردي القديم إلى بدايات الـ ق20م، إذ حققت القاعدة السردية التراثية ارتباطا عضويا بين أنواعها، كما أخذت الرواية صفة الثبات واليقين تدريجيا في ظلها، وأعلنت بالعنف أو بالإلماح وجودها القسري على مستوى الخارطة السردية –وإن قوبلت بداية بالاستهجان– نظرا لأن الذائقة العربية لطالما كانت محافظة على ثوابتها ورافضة لكل جديد مستحدث، مما يطرح أشكلة واضحة حول تأخر نضج الرواية وكذا تأخّر تقبلها كلغة العصر، فهل هي مشكلة ذوق المتلقي العربي، أم مشكلة تيمات النوع الروائي التي لا تتلاءم أخلاقيا مع المجتمع، أم هي فقط مشكلة 'صدمة وعي' ترفض كل جديد متخندقة في التراث ليحميها،

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص297.

أم تميل إلى "الرأي الشائع الذي يعتبر الخطاب الروائي بنية غير أدبية، ويفتقر لأي تشييد خاص وأصيل"[1].

فالشعر كما يرى ناقدنا كان معطى بؤريا تتلاشى أمامه أسلبة التعبير الأخرى عند العرب، لذلك اتُخذ معيارا حاسما لدونية النوع الروائي، وبعيدا عن أسئلة النوع والجنس والأسلوب فإن مواضيع الرواية كانت لا تحفل بنواميس الأخلاق، إذ شجّر 'التخيل' نواظم النوع الروائي بعيدا عن قواعد الواقع وسياقاته المستبدة، ولعلنا هنا نستعيد 'شعرية التخييل' كما قالها (سعيد بنكراد): "(...) إننا نفعل ذلك لأننا نريد أن نمسك بنسخة بسيطة من العالم الواقعي، ولأننا لا نستطيع تحقيقي هذا الحلم الجميل فإننا نهرع إلى العوالم التي يقدمها لنا التخييل السردي حيث العوالم مصفاة مقطرة وخالية من آليات الضبط والتوجيه القدري الذي لا فكاك منه"[2].

وهكذا وبحسّ المجهول خطت الرواية خطواتها الأولى عرجاء ولم يُعترف بشرعيتها من لدن المؤسسات الدينية والأخلاقية للمجتمع بسبب جرائمها التخييلية واللاأخلاقية، لكنها رغم كل ذلك تستأنف كل الأحكام السابقة وتجري قفزة لا زمنية نحو مكان بعيد وزمان خطه المستقيم طويل، لتعلن حضورها القسري كوريثة للموروث السردي من جهة، وكثمرة للتمازج الثقافي مع الآخر من جهة ثانية.

أ- أدب التخيلات في ظل الأنساق الدينية والأخلاقية:

في مناخ الالتزام بالتوجهات الدينية والأخلاقية حدّ خلق نسق ثيوقراطي مستبد لا يعترف إلا بما وقر عنده ذهب ناقدنا إلى أن أدب التخيلات قد تموقع في خانة الدّوني واللاأخلاقي ضمن هذا النسق، بل لم يُعتدّ بشرعيته ولا أدبيته فكل أدب لا يعكس النسق الثقافي للمجتمع ويبعد عن الواقع حِولا هو تحت مستوى الإبداع.

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص298.

2- أمبرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، ص9-10.

ومن بين أصحاب الاتجاه السابق الإمام المفكر (محمد عبده) الذي حاول الربط بين الفكر المصري والفكر الغربي؛ إذ يفضي اتجاهه الملتزم إلى الاسترشاد بمدلول الدين والأخلاق في حكمه على جودة الإبداع والتلقي في آن حيث "يحذر بقوة من الأثر الفادح لكتب الأكاذيب الصرفة التي تتحرك في الأفق المشبع بالتخيلات"[1] كما يقول ناقدنا.

ومن البيّن أن مرجعية (محمد عبده) هي ذات نهج ديني إصلاحي تنحت دربها في ظل التضخم النرجسي الكهنوتي، معطية 'فعل القراءة' ضربا جديدا غير مألوف آنذاك حين تُردم الهوة بين (الإنسان والإله) في اقتراب جسور تموقع في خانة القراءة البشرية أو بمسمّى ناضج أكثر هو (الفكر الإسلامي).

واستتباعا لما تقدّم يعلن (محمد عبده) بأن التفتح على الحداثة –وإن كان فيه من الإيجاب في مجالات العلوم خاصة– إلا أن بعض إبداعها المتخيل –على وجه الخصوص– من المعيب التمسك بأذياله في ظل الثقافة الإسلامية الأصيلة، وفي نص (محمد عبده) الآتي الذي ورد في جريدة الوقائع المصرية 9 فبراير 1881 بعنوان (المعرفة في المجتمع): "بخلاف القصص والحكايات والنوادر والغراميات فإن أسواقها في بلادنا نافقة، وبضاعتها رايجة، يطلبها السواد الأعظم، ويقصدون المحافل لتلاوتها، ويسهرون الليالي الطوال مميلين الآذان لاستماعها، لا ينالهم في ذلك ملل ولا تلحقهم سأمة (...)، لا نجد بيتا من بيوتهم خاليا عن كتاب قصة أو مؤلف حكاية أو مجلد عاشقات وديوان غراميات ورواية خرافيات لا فائدة فيها كالزير، والريادة، وقمر الزمان، وغريب وعجيب (...) وغير ذلك من الكتب الكاذبة التي هي من أكبر المضرات بالعقول،

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص299.

أو المهيجة للشهوات، المحركة لحاسة الحب الفاسد التي هي من أشد المفسدات للفضائل"[1].

وبالتالي يصنف محمد عبده 'الأدب المتخيل' كإبداع مفسد للأخلاق ويعلن لا جدواه المقروئية، وفي هذه النقطة الأخيرة بالذات يتضح البعد البراغماتي أو الذرائعي للأدب العظيم في نظر (محمد عبده) فهو الأدب الذي يثير ردود فعل لا تخرج عن النسق الديني والرسائلي الأخلاقي، وتخدم المجتمع ولا تخدش مثاليته الصورية. وإذا اعتبر (محمد حدّاد) 'التصور الأخلاقي' عند محمد عبده بأنه "حصيلة وعي فطري إنه يكشف عبر هذه النظرية تشبثه بقيم عالمه الريفي المهدد أمام تقدم الحضارة المادية"[2].

فعلى الرغم من انفتاح محمد عبده على المنجز الغربي إلا أنه انفتاح مشروط لا يتجاوز عقدة الدين والأخلاق التي لا فكاك منها، وهو انفتاح يظهر أيضا الطابع الانتقائي الذي تبناه الفكر الإصلاحي الحديث في تعامله الحذر مع الآخر الغربي، وهو ما يوقعه في دوغمائية في محاولة الجمع بين 'الأمر اللاهوتي' و'فعل القراءة البشرية'، وفي تصور محمد حدّاد ما يوافق هذه الرؤية حيث يقول: "هكذا يبدو مشروع عبده لإقامة لاهوت نقدي قد حمل في ذاته بذرات سقوطه من حيث أنه أضاف إلى عوائق النقد القديمة عوائق جديدة، وما ذلك إلا لأن صاحبه كان ممزقا بين النقد من جهة كونه ضرورة معرفية ملحة، والتوحيد (توحيد العقائد توحيد المسمين) من جهة كونه ضرورة أيديولوجية سياسية ملحة"[3].

1- محمد عبده، الأعمال الكاملة، ج2، -في الكتابات الاجتماعية-، تحقيق: محمد عمارة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1993، ص60.

2- محمد حداد، محمد عبده -قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني-، دار الطليعة، ط1، بيروت، 2003، ص128.

3- المرجع نفسه، ص89.

وبالعودة إلى النوع الروائي فإن إقصاء الأنواع التخيلية واللاأخلاقية لم يمنع اعتراف (محمد عبده) ببعض الروايات الأخرى بحكم امتثالها للنسق الأخلاقي والتربوي الأنموذج بالنسبة لديه، يقول عبد الله إبراهيم: "يكشف موقف 'محمد عبده' أيضا ضآلة معرفته بالرواية (الرومانيات)، لكنه كان منصفا لها بالإجمال بينما رآها تخترع لمقصد جليل كتعليم الأدب (...)، والحث على الفضائل والتنفير من الرذائل"[1].

وقد أعطى ناقدنا أمثلة عن الروايات التي اصطفاها (محمد عبده) لتربويتها وأخلاقيتها مثل (رواية فينلون) التي عربها الطهطاوي بعنوان (مواقع الأفلاك في تليماك) (...)، ثم رواية (الانتقام) لمؤلفها الفرنس (بيير زاكون) وقد عرّبها 'أديب إسحاق' و'سليم نقاش' وأضاف إليها 'كليلة ودمنة' وبعض قصص الحيوان"[2].

ومن ثم فمعيار الواقعية والامتثال للنسق الثقافي دينيا وأخلاقيا وتربويا من جهة، ورفضه لمبدأ التخييل المفسد من جهة ثانية لم يجعل من (محمد عبده) ظاهراتيا بحتا، إذ يستحضر بعض الأسئلة السردية التخيلية التي توافق المزاج العام للمجتمع الإسلامي والمصري على حد سواء، لذلك نلفي العقاد يبحث في منهج الرجل (محمد عبده) ورؤيته الفلسفية فيقول: "ولكنه لم يكن قط من 'أهل الباطن' الذين يفهمون 'الباطنية' على أنها رفض للظاهر وانقطاع عن الواقع (...)، إنما كان رفضة للظاهر المموَّه بحثا عن الواقع الذي خلص من التمويه، فهو واقعي عملي في صميم الواقع الذي يصلح للعمل النافع، وهو يقترب من وسائل العمل كلما ابتعد من ظاهر الطلاء والتمويه فيما يتداوله الناس من الأباطيل"[3].

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص301.

2- المصدر نفسه، ص302.

3- عباس محمود العقاد، عبقري الإصلاح والتعليم 'الإمام محمد عبده"، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص156.

وبالتالي تعود 'ثقافة الشرخ' مجددا بين المبدع وإبداعه بفعل المعايير السادية التي تفرضها قيود المجتمع والواقع، لتعود معها دونية النوع الروائي الذي ثار على كل موقرات مجتمعه ملقيا بظلال الشك على كل مبدأ يخنق الحرية الاستقلالية والفردنة.

ويعاضد ناقدنا هذه الفكرة حين يقر بأن الرواية "شأنها شأن أي فن جديد، أصبحت مثار سخرية في الأوساط الثقافية، الدينية والفكرية والسياسية (...)، وكان مسارها شاقا وسط معارضة من تلك الأوساط"[1]. فقد نبذت بسبب سمعتها وسيرتها المتحررة قبل أن تكاشف حتى، وناقدنا يرى بأن محمد عبده ضئيل المعرفة بالروايات –كما سبق وقلنا– ويؤكد ذلك مقول محمد حدّاد: "جيل عبده لم يتهيأ له الاطلاع على التاريخ والثقافة الغربيين بدافع الفضول المعرفي، بل كان هذا الاطلاع مفككا مطربا غايته الجدل في الغالب. أضف إلى ذلك أن اختلاف اللغة دفع عبده وأمثاله إلى الاعتماد على مؤلفات مبسطة، بل مدرسية أحيانا وعلى ترجمات للعربية لم تكن كلها دقيقة في نقل المعاني"[2].

وبالتالي فمبدأ الذرائعية الذي قابل به محمد عبده أدب الآخر واشتراطه لجودته معايير موافقة الدين والمثل العليا والأخلاق وتبني النزعة الرسالية المجتمعية، جعل من الرواية بصفتها كائنا تخييليا كوسومولوجيا نوعا دونيا لا يرقى ليكون لسان المجتمع، وإن كان في منهج محمد عبده الإصلاحي جديد الانفتاح 'المشروط' إلا أنه يظل "يحمل تصورا عن الغرب لا يختلف في جوهره عن ذاك الذي يحمله دعاة 'الحداثة'، فالجميع كان يستمد إجاباته من صور يقدمها الغرب لنفسه، وهي لا تعكس حقيقته، إنها إيديولوجيات ينشرها مفكرون قد تجاوزهم العصر"[3].

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 302 (بتصرف).

2– محمد حداد، محمد عبده –قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني–، ص162.

3– المرجع نفسه، ص165.

ومن ثمّة يصل ناقدنا إلى نتيجة مفادها أن النظرة للأدب التخيلي كانت مشوبة بتوجّس يحتكم إلى أنساق المجتمع العربي. وهو ما عطّل نشوء الجنس الروائي فيه، لتبقى معلقة إلى حين. وبات همّ السلط المؤسساتية آنذاك هو التحذير من مهالك الرواية على النشء، إذ لسان حالها اعتبار الأنواع التخييلية مفسدة للأخلاق والعقل والدين، فقاموا بتمييزات تعسفية بين القصص الخاصة والقصص العامة إذ "أُنيطت بالأولى مهمة اعتبارية وعظية، كما وجدنا في توقير 'محمد عبده' لكتاب'كليلة ودمنة'، و'وقائع تليماك'، فيما خصّت الثانية بالتسلية، ومثاله المرويات السردية الشعبية والخرافية"[1].

والملاحظ على هذا التقسيم أنه 'تقسيم ذرائعي' لا يستهدف الأدب لذاته إنما يجعله خادما لغيره من الأنساق (الدينية–الأخلاقية–الاجتماعية...)، وبالتالي لم يعد موقع الأدب مركزيا في ظل هذه الفكرة إنما بات عاكفا على تفسير وتعضيد الأنساق السابقة وحسب.

ورغم تسرب النوع الروائي استجابة للتسارع العولمي إلا أن التلقي العربي له ما زال مشدودا لإيديولوجيا المؤسساتية آنذاك، الذي توصي مواثيقه بالأخلاق والمثالية التي تفتقد في الأنواع السردية المتخيلة التي تطفح بالرومانسيات الحالمة وفتنة الجسد والكذب اللاأخلاقي، وهو ما دفع ناقدنا إلى التصريح بقوله: "من الواضح أن المنظور الإصلاحي–الأخلاقي–هو المتحكم في تقويم الرواية بدليل أنه يكرر الحديث عن 'الضرر' و'النفع' من القراءة"[2].

ومن ثم فإن مختلف الينابيع والسلط والسياقات الرسمية للثقافة العربية لا تبدأ بمساءلة ماهية وطبيعة الرواية كإبداع عن خلجات النفس، إنما تستعير إجابات مسبقة تقصي بها النوع الروائي وتنبذه ولا تستثني إلا ما يشبه مضامينها، وذلك ما يمكّن من

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص303.

2– المصدر نفسه، ص304.

القول بأن متن التلقي في هذه الفترة حمل العديد من الملابسات والأحكام القيمية والانتقائية.

وبما أن من يملك العلم يصنع أيديولوجيته ويفرض لغته فقد زحفت الرواية مستظلة بظل الأقوى غربيا ثم عربيا لتفرز ظلها المتمرد وتؤسس هويتها في المختلف، وقد بدأ أدب المتخيلات يحفر موقعه في الساحة العربية خاصة في النصف الثاني لـ قرن19م، إذ أصبحت كتب القصص والخرافة والخيال منشدا مقروئيا، فعُكف على طباعتها وقراءتها من لدن الفئة الشعبوية الحالمة، في ظل الكبت المحيط بها من لدن السلط المؤسساتية المستبدة.

ويورد ناقدنا مؤلَّف (حاضر المصريين أو سر تأخرهم) لـ(محمد عمر) الذي تطرق بحماسة إلى المواقف والرؤى التي زخر بها (تلقي الوافد الغربي آنذاك) والذي يشرع فيه التماس العقلي مع علوم الغرب دون الانحطاط إلى الجانب التخيلي الحالم الذي لا منفعة منه، وهو موقف يعاضد التوجه السائد آنذاك منذ (محمد عبده) إلى ما بعده، والذي يجعل من المستشرق (روبير براتشفيك) يلح بأن "التشبث الأحادي حتى لدى المثقفين المسلمين- بقيم الإسلام التقليدي وتأثيره السلبي على تكوين أسس عقلية علمية متوثبة وتحرير طاقات المجهود، سواء كان فرديا أو جماعيا... من الظاهر أن المفكرين المسلمين الذين نقبوا في علل الانتكاس قد خضعوا لانشغالات سياسية أو على الأقل اجتماعية، وللرغبة في علاج وضعية مزرية أكثر مما خضعوا الاهتمام ببحث تاريخي خالص"[1].

وبالتالي فالدوران في فلك الأقداس جعل من الفن التخييلي مصنفا خارج وتيرة الأدب العظيم عند العرب وعند 'أوصياء الثقافة' -بتعبير عبد الله إبراهيم-، فالخوف من الجديد وخاصة إذا كان هذا الجديد نتاج الآخر -المستعمِر- يغذي المسلك المتصلب السابق بحجة الحفاظ على التراث، بحكم أن الثقافة سائدة وإن اندثرت الحضارة، وعليه فالتنكر

1- بنسالم حمّيش، العرب والإسلام في مرايا الاستشراق، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2011، ص24.

للجديد وخاصة جديد المستعمِر –كما قلنا– هو نابع من رؤيا مؤدلجة عن الآخر، فقد نظروا للرواية في تماسها مع القيم الإسلامية ولو نزلوا قليلا لأدركوا أن العزلة السالبة التي سيّج بها العقل العربي نفسه مطلقا عليها وصف 'الأصالة' قد استنفذته، إذ لا تربيع للدوائر في عرف الفكر والنقد ذوي الصرامة العلمية.

وفي مستوى آخر سجله ناقدنا تحت عنوان (السرد والتنكر) يذهب إلى أن بوادر التحديث في تلقي وإبداع الرواية بدأت تنجلي على مستوى بعض الأقلام التي عششت فيها جمالية النوع الروائي، فأخرجت نماذج مسترشدة بهديه عنوة حتى على أصحابها أنفسهم الذين شعروا بالخجل لإنتاجهم ما يرفضه المجتمع ويستنكر تيماته، وخطوة المراجعة هذه عُدّت خطيرة وذات أهمية مسيسة إذ كان لجرأتها "من التأثير بحيث أنها تركت بصماتها على الجميع دون استثناء، فليس حراس الثقافة التقليدية الذين رصدوا آثار الظاهرة الروائية، وتوجّسوا منها، إنما أسهم الروائيون بذلك أيضا"[1].

ولعل جلاء أول رواية ناضجة تحت اسم مستعار (مصري فلاح) توحي بالتوجس من ردة فعل المتلقي وخلفه أوصياء الثقافة كما يرى ناقدنا، وقبله المويلحي الذي استحى من عنصر الخيال" كأنه مسبّة على أسلوبه حين كتب (حديث عيسى بن هشام)، وكذا (نجيب محفوظ) الذي كتب الرواية وتنكر لنسبها مثله مثل (هيكل) غير أن ناقدنا يورد سبب نجاح (محفوظ) في مقابل 'فشل' (هيكل) حيث يقول: "كان (نجيب) ينكر ما يكتبه للحفاظ على سمعته ومهنته، فيما كان (هيكل) يتنكر وراء ما يكتبه للحفاظ على مهنته وسمعته، ولكن فيما استجاب الأخير للحالة واستمرأها، انقلب عليها الأول ورفضها ومضى في تصحيح الخطأ، وتنامت مع الزمن تجربته الإبداعية"[2]. وإذا صدق هذا فيمثل كل من

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص310–311.

2– المصدر نفسه، ص314.

(هيكل) و(محفوظ) نماذج التجديد الروائي الحقة وخاصة محفوظ الذي تَمثّل أبجديات الرواية واكتسى بلبوسها.

ب–الرواية وعسر المخاض تمترس التراث بين دونية النثر/تعالي الشعر:

لطالما اصطدم الجديد ببراثن القديم وتصلبه، والأمر نفسه مع الرواية، إذ شكل الشعر بالنسبة للتراث العربي نار بروميثيوس التي جعلته خالدا بمنأى عن كل المتطفلين وأشباه المبدعين. وفي ظل هذا التضخم النرجسي زحفت الرواية 'بتحفظ' إلى الإبداع العربي معلنة التجديد مدارا لشكلها وتيماتها، فكسرت تراسلية التعبير المباشرة، مطوعة آليات التمثيل بديلا عنها، ويرجع عبد الله إبراهيم نسبية ذلك إلى أنها "قد ورثت ذلك عن المرويات السردية التي لم تحظ من قبل بأي ترحيب في الثقافة العربية القديمة"[1].

ويرى ناقدنا بأن الرواية قد تلقت هجوما كبيرا ضرب نسقها كما ضرب الانتقاص مؤلفها ومتلقيها في آن، فالعقاد مثلا يترفع على الكتابة الروائية وينخرط في إطلاق أحكام قيمية غير مؤسسة، وعن وعيه الخاطئ بالرواية يكتب ناقدنا: " ... مع أنه كتب الرواية، وترك آراء في هذا المجال، لكنه لم يبذل جهدا من أجل فهم القيمة الكبيرة لها، وأدرج أسبابا تنتقص منها. وهي أسباب جرى التلاعب فيها دونما اقناع لتجعل الرواية عملا مبتذلا"[2].

وهكذا ظهرت الرواية بين شقيْ رحى؛ أحدها هو الأحكام المسبقة التي عززتها النظرة المتعالية للمرويات السردية التقليدية على أنها دونية في مقابل الشعر، رغم أن التجديد هو سنة حياتية محمودة كما عبر عنه (عبده الخال) "التجديد ليس هما كتابيا، بل بحث فطري للخروج من أسر اللعبة الواحدة، والاتجاه الواحد والتخيل الواحد والواقع الواحد"[3].

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص 314.

2– المصدر نفسه، ص315.

3– مجموعة كتاب، أفق التحولات في الرواية العربية –شهادات–(عبده الخال: الولادة السرية)، ص94.

وثانيها مشروع الرواية المنفتح على القديم ودائم التطور في آن، مما جعلها جنسا هجينا وضبابي المفهوم يعبق برائحة الزئبقية والتمرد، وهو الأمر الذي يرفضه الفكر العربي الذي يميل إلى التقنين وتسطير كل شيء بمسطرة القداسة التراثية (بمنطق (تربيع الدوائر) الذي جعلنا مدبرين مهما أسرعنا الخطى للحاق بالآخر).

ويدرج ناقدنا أسباب رفض العقاد للجنس الروائي والحكم بدونيته في أربع عناصر: الأسلوب، الأداة الفنية التعبيرية لها، وظيفة الرواية، عامل ذوق المتلقي، ويرى عبد الله إبراهيم بأن هذا التلازم بين الأسباب التي يضعها 'العقاد' للحط من شأن الرواية تلازم فيه افتعال واضح، وتوجّهه النظرة التقليدية الموروثة عن المرويات السردية في الثقافة العربية"[1].

وبالتالي هذا الإفراز المتحامل على الرواية أفضى لنبذها إبداعيا ليس من لدن العقاد فحسب بل ذكر ناقدنا نماذج أخرى كـ'المازني' والذي عِيب عليه كتابة الرواية، لكن الموقف الذي اشتط له ناقدنا هو موقف (توفيق الحكيم) الذي أخرج الرواية من خانة الأدب ككل وقسّم أساليب التعبير إلى (أدب وقصة) "وهذا التقسيم يجهز على الرواية، من قبل أحد أهم الروائيين في تلك الحقبة، و بعد مرور نحو مئة عام على صدور أول رواية عربية"[2] وهو تهميش مجلجل نتيجة وعي خاطئ فحسب.

بل تمادى التعيّب بالكتابة الروائية حد التنكر لتأليفها من الأساس وذلك ما لمحه ناقدنا في (مصطفى وهبي=عرعار) إذ "يتماهى مع الراوي في معظم النصوص لمخادعة المتلقي بأنه هو المترجم أو المعد لهم عن أصول أجنبية"[3]، كما يتخفى وراء أسماء مستعارة ليدفع عنه شبهة التدني الإبداعي ويحوّل الكتابة الروائية إلى مسرح لممارسات

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص316.

2- المصدر نفسه، ص317.

3-المصدر نفسه، ص318.

سردية توهم المتلقي بأنه مجرد وسيط بين النص وكاتبه الأجنبي فحسب فيلجأ مثلا إلى "تأويل الأحداث وتوظيفها في سياقات تطابق أهدافه"[1].

فهو يستنزف الأحداث الخارجية ويعيد صياغتها مراعيا السياقات الثقافية للحاضنة المجتمعية الخاصة للمتلقي؛ وقصة (سدوم) التي ترجمها عن الليتوانية ما يؤكد ذلك إذ عجت بالوسائط السردية هاضما النص الأصلي، ومعتبرا إياه علامة ثاوية استعارها لينقل مأساة (فلسطين) التي تشترك معها رؤية ومسارا. غير أنها لاقت مقروئية لأسلبتها التمثيلية في سياقها ولدى متلقيها، وهو ما دفع لاستعارتها محاولا إعطاء الشرعية من خلالها للنصوص الروائية العربية.

كل هذه الآراء تضفي في المحصلة النهائية إلى أن الرواية قد تنازعها سياق ثقافي عربي رافض لجِدّتها يجعل من الأخلاق والدين والرسالة أهم المداخل إلى جمالية أي عمل أدبي ويشترط إثارة رد فعل إيجابي في المتلقي، ويقف موقف الحذر المتوجس من الطبيعة اللُعبية للرواية التي جعلت من كل الثوابت نسبيات في ظل انفتاحها اللامشروط.

لكن ذلك لم يخلق 'أزمة رواية' بقدر ما أنتج 'وعيا خاطئا' بها، إذ لم تكاشف الرواية عربيا 'كتقنية كلامية' لها جماليتها وبلاغتها الشعرية، إنما استهلك طرحها التنظيري الخطابات الحدسية والأحكام القيمية لتستعيد تاليا مكانتها لأنها قبل أن تكون كتابة العصر فهي لغة الذات حينما تحدثت مختلفة. لذلك يطرح تساؤلا مشروعا تكتنفه الحيرة مفاده: "لعل من الغريب حقا أن يتجه الروائيون العرب إلى نقل الرواية العربية وتقليدها واستيحائها، دون الرجوع إلى الأصول والينابيع القصصية والروائية العربية، بينما يعتمد مبدعو الرواية الغربية على الأشكال والمضامين الواردة في التراث القصصي العربي ليثروا بها الرواية الغربية"[2].

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص320.

2- أحمد محمود عطية، محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية، ص 136.

1- إعادة تركيب سياق الريادة الروائية:

تجسّم ناقدنا في خطه لهذا المبحث تصويب الأخطاء الشائعة التي ترسخت في الذهنيات حول التأريخ للتفكير الروائي في الساحة العربية، وهو إذ ذاك لا يربطه بظهور (رواية زينب) التي جعلها الكثيرون محطة انطلاق الرواية العربية. ولعل جمالية هذا الطرح تتمثل في كون عبد الله إبراهيم قد ميز بين 'الإنتاج الروائي' و'فعل التفكير الروائي (النقدي)'، هذا الأخير الذي انشغلت بالحديث عنه بعض المجلات الفكرية والنقدية، والتي ذكر بعضها ناقدنا كـ(مجلة البيان، ومجلة السفور).. وإن كان طرحها هذا لا يرقى إلى مستوى النقد الجدّي بقدر ما يتطعم بأحكام القيمة والذوق الذاتي، إلا أن آفاق هذه الكتابات قد تطورت وأصبح من الممكن إدراجها ضمن ما يسمى بـ(الوعي الروائي). مما يؤكد على التلازم بين الكتابة (الرواية) والنقد (الذي مورس في تنظيرات المجلات الفكرية) وهو ما تبدى واضحا في تتبعها لـ"تفكك المرويات السردية الموروثة، وبداية تشكل النوع الروائي الجديد"[1] كما يقول ناقدنا.

وبالتالي فسياق تصدع الموروث السردي كان مشروعا لإعادة طرح فكرة 'تلقي الفن الروائي' من خلال إعادة مراجعة مفهوم الرواية ضمن حقول (التراث/الحداثة، التلقي/التأصيل) ومن خلال التركيز على عنصر المتلقي أساسا.

وهكذا فرضت الذائقة الجديدة للحاضنة المجتمعية مسارا آخر للاهتمام بالفن الروائي؛ والذي أضحى يدور بفضلها في حدود نظرية السرد وقواعدها أكثر من التفاسير الجمالية للرواية، ويضرب ناقدنا مثالا بإحدى المؤلفات لـ(حكمت شريف) بعنوان (كليمات في علم الروايات) وهو كتاب "لا يُعنى بالروايات باعتبارها نصوصا أدبية مفردة إنما ينظر في قواعدها السردية، تلك القواعد التي تشكل (...) علم الروايات وهو المصطلح ذاته

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص165.

الذي شاع في الأدبيات النقدية السردية بعد أكثر من نصف قرن و عُرف بـ "Narratology"[1].

ولا يلبث ناقدنا إلا ليعلن بأن استنتاجه هذا ليس اعتباطيا إنما مبرر خاصة من زاوية بداية الاهتمام بالجانب التقني للرواية، والذي نلمحه غالبا مدمجا في مقدمات الروايات أو في بعض مباحث الكتب المتخصصة في هذا المجال، وهي على حماستها إلا أنها –غالبا–ما تبعد حِولا عن طرائق السرد ونظرياته الحديثة، إلا أنها تظل محاولة جدية لإضاءة جوانب من سلسلة السرد وكيفية تطور الموروث السردي ولحظة انقطاعه وصولا إلى الرواية في عصر نضجها الفكري والتقني.

وفي قراءته لرؤية (قسطاكي الحمصي) في كتابه (منهل الوارد في علم الانتقاد) يبلور عبد الله إبراهيم رؤية الحمصي للرواية على أنها تتبع للجانب النفسي للشخوص الروائية، وكذا الأنساق الثقافية والأخلاقية المتجذرة فيها دون التطرق للجانب التقني للرواية، يقول عبد الله إبراهيم: "قدم (الحمصي) تعريفا للرواية والسياق الثقافي الذي نشأت فيه، ويلاحظ أنه تجنب الخوض في كل ما له صلة بوسائل التشكيل السردي للنصوص، بما في ذلك اللغة والأساليب وعناصر البناء الفني كالشخصيات والأحداث والأزمنة والأمكنة، وانصرف اهتمامه إلى 'أخلاق البشر'"[2].

وكأن الحمصي هنا يقر بأن النوع الروائي وليد البيئة الغربية وغريب عن البيئة العربية، فالبعد الجمالي والإنساني الذي تتمحور ضمنه مفهوم الرواية –بالنسبة إليه–متأثر بالتوجه الفني الذي ساد الفكر النقدي في فرنسا في ق19م، وهو إذ ذاك يحاكي الفكر القيمي الذي ينفتح مداه على ثنائية (الخير/الشر)، (الشكل/المضمون). وتوجه (الحمصي

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص166.

2– المصدر نفسه ، ص169.

هذا) كما يتتبع ظهور الرواية إلا أنه ينفتح على النسق الأخلاقي والإنساني فحسب دون مراعاة الجانب التقني للرواية بما هي لغة وقواعد سردية بالدرجة الأولى.

وبالتالي تتموضع نشأة الرواية عند (الحمصي) في خانة الأرضية الغربية التي اتسمت بالرؤية الإنسانية والجمالية. فيما تمّ إقصاء الموروث السردي العربي كعامل في ظهور النوع الروائي، وهو إقصاء مجحف يرتكز على مبدأ الريادة التاريخية التي تميل لكفة الغربي تاريخيا وفنيا على حساب العربي.

ويمضي عبد الله إبراهيم في طرحه مستندا على تراكمات الفكر الغربي على مستوى الذهنية العربية؛ ومن خلال تتبع رؤية (جورجي زيدان) حول نشأة النوع الروائي والذي يراها غريبة الأصل، حيث يقول في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربي) "وأما أهل هذه النهضة فقد أكثروا من نقل هذه الكتب عن الفرنساوية والإنجليزية والإيطالية، وهي تسمى في اصطلاح هذا الزمان 'روايات' والروايات المنقولة إلى العربية في هذه النهضة لا تعد ولا تحصى، وأكثرها يُراد بها التسلية، ويندر أن يراد بها الفائدة الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها"[1].

وبالتالي فظهور الرواية كنوع أدبي على مستوى الخارطة الإبداعية العربية هو نتيجة تداخل ثقافتي الشرق والغرب، والذي أفرز نوعا من 'المحاكاة' لبعض إنتاجها الأدبي لمواكبة روح العصر ومستجداته. وهذا ما يؤكده زيدان في مقوله: "وقد رحب قراء العربية بهذه الروايات لتقوم مقام القصص التي كانت شائعة بين العامة لذلك العهد، مما ألفه العرب في الأجيال الإسلامية الوسطى (...) فوجدوا الروايات المنقولة عن الإفرنجية أقرب إلى المعقول مما يلائم روح هذا العصر فأقبلوا عليها"[2].

1- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم الثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص1427.

2- المرجع نفسه، ص ن.

وبالتالي يرى (جورجي زيدان) بأن ظهور النوع الروائي في الأدب العربي كان تقليدا ومحاكاة للرواية الغربية، وهذا يوحي بانفصال الرواية العربية الحديثة عن الموروث السردي العربي.

الانفصال عن القديم وكسر صنميته هو ما قال به أيضا (مارون عبود)؛ ففي تقدمة كتابه (مجددون ومجترون) يقول: "فلندع المجترين يتبلغون بما في بطونهم، ولنخلق طعاما جديدا. إن في الأدب أزياء تتجدد، إن البساتين تحتاج دائما إلى التطعيم، والآداب بساتين الشعوب، فلنطعم أدبنا فقد أصبح بريا. قد حان لهذه الوثنية الأدبية أن تتوارى، فالفن لا يعرف إلا إلها واحدا هو الجمال"[1].

ويثير عبد الله إبراهيم فكرة النشأة الروائية عند العرب متتبعا في طرحه هذا رؤية (مارون عبود) حيال اختلاف مرجعية التماس الأولى مع الجنس الروائي "كانت الرواية العربية في طور نشأتها الأولى مشغولة بالوقائع المثيرة والحبكات الرومانسية (...) أما الرواية الغربية قد غادرت ذلك في هذه المرحلة، وانتقلت إلى الاهتمام بالأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات، والعناية بتصوير المواقف التي تضيء أعماق تلك الشخصيات"[2].

ولعل هناك لمحة ذكية تتوارى في هذا الطرح؛ وتمتد بصلة ما إلى المرجعيات الثقافية التي أسهمت في ظهور النوع الروائي عند العرب بتيمات وحبكات محددة (النزوع الرومانسي/الحركية الفجائية).. الذي يعد امتدادا لقصص البطولة والخرافات القديمة والتي تختلف عن النوع الروائي الغربي الأكثر نضجا والذي يميل إلى النزوع الأخلاقي والإنساني من خلال رصد علاماته على شخوص وأبطال الرواية.

1- مارون عبود، مجددون ومجترون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص09.

2- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص174 (بتصرف).

والواقع أن مقول (عبود) فيه نوع من المغالطة إذ أن إقصاء الموروث السردي كعامل من عوامل نشأة الرواية العربية فيه من الإجحاف الكثير، فالمسار التطوري الذي سارت فيه الرواية يضارع إلى حد ما مسار نشأة الرواية الغربية، ويمكن الاختلاف في خصيصات تيمات كل منهما، فقصص الفروسية والإثارة والشخصيات النمطية كانت حاضرة في المسار السردي لكل منهما. إلا أن نقطة التحول كانت أبكر بالنسبة للرواية الغربية (رواية دونكيشوت) منها للرواية العربية التي تلقفت تحولها محاكاة للرواية الغربية. وبالتالي لا يمكن إغفال الموروث السردي في نشأة النوع الروائي الذي تضبط قوانينه المضمرة إيقاع النوع الجديد، أما ما يقرّ به حملة مشاريع (التقليد) من التهكم على الموروث وبث الشك في أدواره المعلنة والمضمرة فلا يخلّ من نبض العلاقة الحية بين القديم/الحديث.

وهكذا ففي مناخ الجدة لا يمكن نكران عالم الأسلاف والأجداد، ولا يمكن قطع خيط الوصال بينهم، وإذا كان الشيء بالشيء يُذكر فإن القص ارتبط بالعرب ارتباطا وثيقا لم تتلقف أصوله عن الغرب كما يتحدث دعاة التحديث.

أما النقطة الخلافية الثانية التي طرحها (مارون عبود) حول الدور الذي لعبه الشّوام في ظهور الرواية العربية ترجمة أو تعريبا أو تأليفا على مستوى القطر العربي عامة، ومصر خاصة. فيرى ناقدنا بأنه وعلى الرغم من الأهمية المسيسة التي لعبتها الشام على المستوى الحضاري والنهضوي عموما إلا أن ناقدنا يرى بأنه "ليس من الحكمة تضخيم هذا الدور الذي يشوبه الالتباس كثيرا إذا ما نُظر إليه من زاوية أيديولوجية لها صلة بالوجود الغربي في مصر وبلاد الشام"[1].

ولعل هذا الرأي الأخير الذي أوقد جذوته ناقدنا فيه من الصحة الكثير فحصْر الإنتاج الروائي ضمن بلاد مصر والشام أي في فئة 'الشوام' فقط فيه مغالاة إذ لا يمكن

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص182.

إغفال جذوره الغربية ولا تسويقه لثقافة غريبة عن البيئة العربية، إذ لم ينشأ النوع الروائي من أقلام مفردة ولا فئات محددة ولا من قبيل المصادفة، إنما ترسّخ وجوده في مناخ تعددي وفي أزمنة سابقة ولاحقة.

وفكرة ريادة الرواية الغربية وتأثيرها في نشأة الرواية العربية تدخل ضمن أساليب الخطاب الاستعماري كما يرى ناقدنا، حيث يقول: "... والباحث الذي يتغلغل في السياق الثقافي للقرن التاسع عشر سيوافق استنادا إلى المعطيات على ريادة الشوام، (...) ولكنه سيبدي تحفظا على كونها مقتبسة من الرواية الغربية، فهذه الفكرة من تحيزات الخطاب الاستعماري، وسطوته في استعارة الفرضيات من خارج السياق الثقافي السائد في تلك الفترة، وتوجيه الأفكار صوب الأصول الغربية للرواية، باعتبارها فنا غربيا خالصا"[1].

إذ أن المحاولات الدائمة لربط كل 'جديد' بالفكر الغربي فيه كثير من المغالطة والأشكلة وانعكاسية التأثير، إذ تبدو المقاربة في ظلها ضيقة الرؤية دوغمائية النتيجة لا تنطلق من رؤية كلية تبحث في الرواية ككائن عضوي له منبت ومنشأ، بل تعزل النص عن بيئته جاعلة منه كائنا غريبا وُلد بالصدفة نتيجة التقاء ثقافتين.

وانطلاقا من جملة المقاربات السابقة يصر عبد الله إبراهيم على وجوب مقاربة الرواية باعتبارها ظاهرة ثقافية، إذ يجب دائما طرح العلائقية بين الشرط الفني والشرط التاريخي. يقول عبد الله إبراهيم: "فالرواية لم تكن إلا تحولا بطيئا، وغير مرئي في بعض الأحيان، في نسق ثقافي بدأ يتعرض للتحلل، وهذا النسق كان يحتضن ذخيرة من المرويات السردية التي تفككت كثير من عناصرها بالتزامن مع النسق الحاضن لها، فأصبحت رصيدا وُظف في النوع الروائي الوليد"[2]. ومن خلال هذه المقولة نستطيع الوعي بالعلائقية بن القديم والحديث، هذا القديم الذي لا يموت إلا ليتحلل كسماد يغذي ميلاد الحديث.

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص184.

2- المصدر نفسه ، ص184.

ويرى عبد الله إبراهيم بأن العرب قد بنوا حول الآخر الغربي هالة لا مساس لها من القداسة والعملقة حتى أن بعض المفكرين كـ (يحيى حقي) نفوا قدرة الخطاب العربي على إنتاج الفن الروائي وكأنما يقرون بحتمية الانهيار الأخير التي يتصيدها الآخر أو ربما الذي فرضته أساليب الخطاب الاستعماري وألاعيبه الأزلية.

فالمقارنة التي عقدها (يحيى حقي) بين الرواية العربية والرواية الغربية على أساس ثنائية (الدوني والمتعالي) فيها من المغالطة ما يدحض أركانها إذ أن أسس المقارنة مختلفة باختلاف خصيصات النوع الروائي عربيا/غربيا، وبذلك فمقارنة من هذا القبيل لا تملك شرعية الطرح، يقول ناقدنا: "فانطباعاته الأولية اختزلت أخطر ظاهرة أدبية في ثقافتنا الحديثة إلى حديث مفاضلات بين مرجعيتين وعقليتين تجاوزهم الواقع وأجناس أدبية مختلفة"[1]. ومن ثمة فقد أخضع ناقدنا قراءات (حقي) لمجهر النقد، فكانت جل المواقف التي جابهت قصور رؤيته (أقصد حقي) ذات ملمح دفاعي–حماسي في آن تدرك تماما السياق الثقافي التراثي، كما تدرك أيديولوجيات الخطاب الاستعماري الذي يمارس دونكيشوتيته على الساحات العربية تاركا أشباه المثقفين يقتاتون على بقايا موائده.

ومطابقة لمقول هيجل 'الرواية ملحمة بورجوازية' اعتبر (يحيى حقي) وعلى منواله آخرون أن الرواية العربية جاءت استجابة لروح الحضارة الجديدة وتقليدا للنموذج الغربي، وأن النموذج الروائي الأم المتمثل في (زينب) كان عبارة عن تقليد بحت لأساليب وتيمات الرواية الغربية، وهي مغالطة دحضها ناقدنا حيث يقول: "(...) توارت الملاحظات المدققة التي سعت إلى كشف الحقيقة وسط الأدلة التي صار تلفيقها يتزايد بسبب الأزمة الثقافية المتوترة وأسباب أخرى متعلقة بغياب الفحص التحليلي للرواية بوصفها ظاهرة أدبية–ثقافية تنامت شيئا فشيئا"[2].

1– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة ، ص187.

2– المصدر نفسه ، ص192.

وتعاضد يمنى العيد الطرح السابق بقولها: "الرواية العربية كانت في مختلف مراحل تطورها التاريخي تهجس بمستقبل لها، وهذا المستقبل لا يخص مسألة عالمها الممكن أو المحتمل فحسب، بل أدوات تشكيل عالمها المتخيل أيضا، وذلك باعتبار ما تسعى روايتنا العربية إلى قوله بالإحالة على واقع اجتماعي معيش"[1].

أما عبد الله إبراهيم فقد انتصر برأي (روجر ألين) الذي عده أكثر اعتدالا حيث "ذهب فيه إلى أن تطور الرواية العربية هو نتاج عملية طويلة الأمد، جاء كثمرة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة، وإعادة كشف التراث الكلاسيكي العظيم للغة العربية وآدابها وإحيائه من جهة ثانية"[2].

والحال أن تلقف المنجز الروائي الغربي من طرف الذائقة العربية كان دائما يخضع للذوق العربي وإلى أصول الكتابة العربية في تكييف وتعديل واضح على مستوى التيمات أو طبائع الشخوص أو الحبك، وبالتالي يبقى الموروث السردي القديم يعلن حضوره سواء بالإعلان أو الإلماح على مستوى الكتابة أو التلقي الروائيين.

خلاصة الأمر أن الاتجاه الذي يقول بالنشأة الغربية للرواية العربية حمل العديد من الملابسات إلا أن التشكلات التيمية والشكلية للرواية العربية تكونت نتيجة أرضية تراثية صلبة تحللت لتخصّب تربة 'الجديد' منها. كما لا يمكن إنكار صفة 'التثاقف' التي استجابت لروح العصر، وإن كان هذا التثاقف مشروطا ومكيفا ومشكلا في قوالب التراث.

أ- تأصيل الرواية العربية:

على مستوى خط التأصيل للرواية العربية يستحضر عبد الله إبراهيم عالمين في هذا الصدد هما (فاروق خورشيد)، و(محمود تيمور)، فالأول يرى بأن القول بالمرجعية الغربية

1- يمنى العيد، الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية، ص 258-259

2- روجر آلن، الرواية العربية -مقدمة تاريخية ونقدية-، ص192.

للرواية العربية هو من قبيل المغالطة ومن قبيل تلوكات وألاعيب المستعمر الغربي، ويستدل في طرحه هذا على المتلقي وذوقه إذ لا يمكن أن يستقبل المتلقي فنا مستحدثا غريبا عن الذائقة العربية، فتقبله للنوع الروائي إذن لا بد أن يكون مستندا على مألوفيته والتي تبدت بصور مختلفة سابقة في التراث السردي العربي، كالقصص والسير الشعبية التي عدّها أوجها أخرى للرواية، إلا أن حماسه هذا تصدمه نظرية الأنواع التي تفصل فصلا واضحا بين كل هذه الأنواع والأجناس، يقول عبد الله إبراهيم: "يكشف تفسير (خورشيد) تغييبا لا يتخفى لمعطيات نظرية الأدب، فهو يتخطى في ظل حماس واضح، الجهود الكبيرة التي أثمرت عن البحث في ماهية الأنواع الادبية ويضطرب لديه المصطلح فهو يعد السيرة الشعبية 'رواية' في مكان، و'أما' للرواية في مكان آخر"[1].

ويناقض (محمود تيمور) رأي خورشيد السابق في كون الموروث السردي يعتبر صورا أخرى للرواية، ويقول بالتأثير الغربي على الذائقة العربية دون أن ينفي عنها صفة (تذوق القص) منذ القديم. كما أكد تيمور على أن الرواية ليست محصورة في أنموذج وحيد إنما السرد أنواع والرواية أنواع أيضا فـ" القول بوجود الشكل الغربي باعتباره الشكل الوحيد والكامل والنهائي قول لا يعبر عن واقع حال الرواية في العالم. وهو من الآثار الخاصة بمركز الفكر الغربي وسيطرته على الوعي النقدي"[2] على حد قول عبد الله إبراهيم.

وبالتالي فالرواية الغربية حتى وإن مدت ظلالها على المنجز العربي إلا أن ذلك لا يجعل منها مركزا بؤريا يكفّر كل أنموذج يخرج عنه، فالرواية خُلقت مختلفة وتدين بالاختلاف وكسر كل القوالب السالفة، وليس المهم في تقليد النموذج إنما الاقتداء به لخلق نماذج مختلفة تراعي خصوصية السياق الثقافي للذائقة المتلقية.

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص197.

2- المصدر نفسه، ص201.

ب-استلهام الموروث السردي في التعامل مع الوافد الجديد:

يروم عبد الله إبراهيم من هذا المبحث النبش في تيار ثالث تعامل مع الرواية وهو يقف على أرضية زخمة من التراث الشعبي مستلهما إياه باعتبار الرواية قد ظهرت بصورة ما بين ثناياه.

ولفت (إبراهيم) نظرنا إلى أن الالتقاء الأول مع الرواية لم يكن تقليدا أعمى للأنموذج الغربي، إنما تم تشكيل النسيج الروائي بتكييف تيمات المرويات السردية دون أن تكون هذه الاخيرة نموذجا قارا ونهائيا يسلتهمه الفن الروائي، وهذا ما قال به (إبراهيم السعافين) الذي حاول إضفاء الزي العربي الأصيل على الرواية مثله مثل (الغيطاني) الذي رأى بأن "الرواية تطور طبيعي للمرويات السيرية الشائعة في الأدب العربي، وهي تدرج متواصل أخذ شكله الحالي بعد أن مر بمراحل كثيرة لها"[1] حسب عبد الله إبراهيم.

حيث لا يمكن إنكار نخبة من الكتابات التي لا تزال تستلهم أو تستثمر التراث سواء كان استلهاما تيميا أو شكليا، فالتراث الشعبي متورط وجوبا في الرواية العربية، وبالتالي ينتهي عبد الله إبراهيم لخلاصة مفادها أن التباين واضح بين جمهور الكتاب والمفكرين في موضوع النشأة الروائية بين تيار يرى فيها فنا غربيا خالصا ما كان لمتلقيها إلا تقليد أنموذجه، وبين من يرى أنها تطور طبيعي للمرويات السردية السابقة، وتيار أخير يستقبل الأنموذج الغربي ويخضعه لتلابيب التراث إرضاءً للذائقة العربية.

2- السردية الحديثة وإعادة بناء السياق الثقافي:

يطرح عبد الله إبراهيم في سياق موضوعه هذا تساؤلا استشرافيا حول نشأة السردية الحديثة التي كانت تنحو منحى متغيرا ومتطورا باستمرار وصولا إلا القرن الحادي والعشرين، يقول: "كيف يتم النظر من واقع مطلع القرن الحادي والعشرين إلى التشكلات

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص204.

الأولى لهذه الظاهرة (السردية العربية الحديثة) بوصفها ظاهرة أدبية ثقافية في منتصف القرن التاسع عشر؟"[1]. وبغية الإجابة عن أشكلة هذا السؤال وتعرية مضانه يرتئي ناقدنا سبيلين لذلك:

أولهما؛ تتبع التطور الكرونولوجي الخطي للظاهرة حتى استوائها على قاعدتها والتي ترتهن بالصرامة في تتبع مسارات المنجز السردي بأزمنته وأمكنته التي تتشكل على الخارطة السردية، دون النظر إليه على أنه ظاهرة ثقافية أدبية. وهذا ما يتضاد مع مرونة النقد الذي يرفض تربيع الدوائر وتنميط الظواهر فحسب.

ثانيهما؛ الاعتماد على كشوفات تاريخ الأفكار وتسخير السياقات السوسيوثقافية واللغوية؛ حيث يتكئ ناقدنا على طروحات هذا الاتجاه في تدعيم رأيه ولعل ما يدعمه هو أن اعتماد البعد الثقافي يكسر النمطية والسكونية ويغذي اللاثبات والاختلاف، يقول إدوارد سعي: "لكن هناك بعدا آخر للخطاب الثقافي يتعلق بالقدرة على التحليل بمعنى أن تتخطى القوالب الجاهزة وتضطلع بمهمة تصحيح الأكاذيب التي لا تني تصدر عن السلطة. أن تقوم بمساءلة السلطة وبالبحث عن بدائل"[2].

وكأن الناقد يطمح إلى تثبيت قاعدة سردية مؤداها أن الشرط الفني يلازم الشرط التاريخي ضمن سياق ثقافي واجتماعي قارّ الوجود، وثابت التعيين، فالمجتمع البورجوازي، ينطلق مما فرضته البورجوازية الجديدة على طبقة أقل منها.

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص325.

2- إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة، ص143.

ثالثا: تفكك الموروث السردي:

يقر عبد الله إبراهيم بأن فترة الـ ق19م هي ليست فترة قطيعة بل "تحول من النسق التقليدي وبداية تأسيس نسق جديد"[1]. وناقدنا كثيرا ما بختاله هاجس 'التحول' فيتطرق بروية متتبعا إياه في حركته اللولبية. إذ لا يعتبر تحوله هذا خطيا ولا واضحا إنما تم بصورة بطيئة إلى حد ذهب فيه ناقدنا إلى افتراض أن "التفكك الداخلي للمرويات السردية القديمة والتشكل البطيء للأنواع الجديدة هو فعل متزامن ومتداخل، ليس له نهاية محددة ولا بداية واضحة"[2].

ويبدأ ناقدنا في مساءلة ماهية وطبيعة حضور هذا التفكك السردي في الوعي التاريخي مستعيرا تساؤلات سبق وأن طرحها حول تطور الأنواع ولحظة احتضارها وتحولها إلى أنواع أخرى، مؤكدا أن نضج واكتمال النوع إنذار صريح باندثاره، لأن النموذج المثال يحمل في طياته بذور وفاته، خاصة إذا تم استنباط قواعده وحصر متونه واعتبارها مسلمات يتم تلقينها أكاديميا، وعن هذا يقول إبراهيم: "كل نوع تثبت خصائصه بصورة نهائية يتأزم بناؤه لأنه يضمر في طياته نوعا جنينيا يترقب الظهور"[3].

1- تفكك المرويات السردية:

يجري عبد الله إبراهيم في دراسته هذه قفزة زمنية إلى مكان قصي وزمان خطه المستقيم الطويل فيرى بأن الأنواع الأدبية في علاقة تبادل حيث يظهر القديم في الحديث بصورة ما دون أن يندثر كليا، فالمرويات السردية العربية أفرزت شبكة فسيفسائية من العناصر التيمية والشكلية التي يستعيرها الفن الروائي كسماد يقتات عليه ذلك أن الحدود

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص79.

2- المصدر نفسه، ص79.

3- المصدر نفسه، ص ن.

البينية بين الأنواع مقولة مغالطة، بل إن التداخل والتبادل هو من قبيل المحكم لا المتشابه في أصول الإبداع.

وإنما الأصل أن الكتابة تخضع لذوق المتلقي وحاجاته وكذا للسياق الثقافي العام الذي ينتقي أنواع السرود ويزكي هذه على حساب أخرى، وفي مقول إبراهيم ما يؤكد ذلك: "إن البنية الثقافية بقيمها الدينية والاجتماعية قد تحول دون رواية وحدة سردية تنافي النسق السائد من القيم، كما أنها قد تضيف وحدات جديدة تفرضها تلك البنية ذاتها وتحتاج إليها"[1].

ويلحّ إبراهيم بأن المرويات السردية لم تكن يوما قارّة النموذج إذ أن صفة 'الشفوية' التي رُويت ونُقلت بها لعبت دورا مسيسا في عدم ثباتها، واقتداء بحكمة (الثابت هو التغيير) يقول ناقدنا بـ"أن المرويات السردية العربية القديمة كانت في رحلة تحول نوعي مستمر، وإنها لم تعرف الاستقرار النهائي بالمعنى الكامل الذي يمكن التأكيد فيه على أنها أنواع ثابتة لها خصائص نهائية ومطلقة"[2].

وبالتالي فتداخل السير والقصص والخرافات كان أمرا عاديا تستطيب له الذائقة العربية آنذاك، وحتى في العصر الحديث حين انفتح المتلقي العربي على المنجز الغربي نجد أنه قد أخضع كتاباته إلى نسقه الثقافي، فحوّر موضوعاته وقيمه إلى ما يناسب البنية الثقافية العربية وذائقة مجمتعها وإلا تم رفضها من لدن المتلقي لاعتبارات دينية وأخلاقية واجتماعية، لأن الأدب في نظرهم هو رسالي وأخلاقي بالدرجة الأولى.

وعموما يصل ناقدنا إلى فكرة أن النماذج السردية القديمة تداخلت في كثير من الاحيان دون أن تحول بينها فواصل حدية. بل استفادت من طروحات بعضها في لعبة تطورية وتغيرية لا متناهية. والأمر نفسه إلى بدايات القرن العشرين أين تمّ الاحتفاظ

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص88.

2- المصدر نفسه، ص89.

ببعض صور الموروث السردي تيميا وشكليا، كما تم التعامل مع الوافد الغربي بإصباغ الزي العربي عليه وإخضاعه لسياقاته الثقافية والدينية والاخلاقية امتثالا دائما للذائقة العربية.

2- تفكك الأساليب والصيغ الموروثة:

فرض التراكم السردي على ناقدنا توخي سبيلين للوقوف على حركة التحلل أو 'التفكك' التي شهدتها الأسلبة السردية العربية منذ عهدها الشفهي وصولا إلى رسوها كتابيا. حيث وصل إلى أن الأسلبة السردية التي مرّت بها المشافهة حين كانت وسيلة الاتصال قد "طورت الأساليب اللغوية المتصلة مباشرة بالبنية الذهنية والذوقية للعامة"[1]. وبالتالي فقد أضحى النثر على ضوء ذلك قريبا إلى الذائقة الشعبوية من جهة، ونصا مفتوحا على خطابات متعددة من جهة ثانية، وضمت هذه الخطابات "اللهجات والصيغ الجاهزة والأشعار الدارجة، والمقاطع الوصفية المنتزعة من سياقات كتب أيام العرب، وكتب الأخبار، وانطباعات الرحالة، فضلا عن مزيج متنوع تتواشج موارده بلغات الشطار والعيارين والبخلاء والمتطفلين والمكدّين..."[2].

ولعل هذا التمازج المتعدد الذي شكل نص واحدا مفتوحا يضارع نص لوكاتش 'الكرنفالي' الشعبي من جهة ويتقاطع 'تناصيا' -كريستيفا-كما يحمل طابع الأصوات المتعددة 'الباختينية' من جهة أخيرة، وبالتالي فبرصد هذا التطور نلاحظ أن هناك بعثا للأسلبة السردية إلى فضاءات واسعة بفضل الطابع الشفهي الذي مورس بمفهومه التعددي على متلقٍّ أرهقته النمطية البلاغية واللغة العليا للطبقة النخبوية.

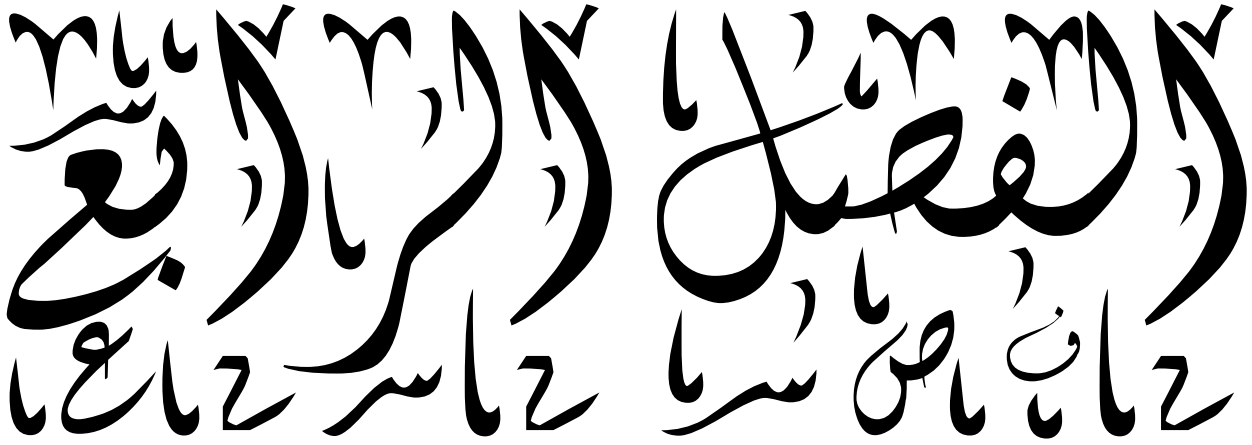
أما الاتجاه الثاني الذي قاربه ناقدنا فكان (الشق الكتابي) الذي لم تخرج أُطره عن التنميق والتكلف البلاغي الذي يتعمد الانتقاء البلاغي للكلمات لتوافق القوالب البلاغية.

1- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، ص92-93.

2- المصدر نفسه، ص93.

وبالتالي تم خلق أنموذج أعلى خارج عن كل سياق ثقافي واجتماعي، فجرت الكتابة على منواله وتحت تعسفات قوالبه دون التجرأ على كسر نمطيته. ومن ثم أصبح لزاما على الأساليب السردية التواشج مع السياقات الثقافية والاجتماعية لحاضنة مجتمعية متلقية بدأت تضيق من جراء النمطية والتكلف.

وعلى العموم فقد قارب عبد الله إبراهيم فكرة التنظير الروائي دارسا الرواية بمفهوم جديد باعتبارها ظاهرة أدبية ثقافية هذه الأخير الذي يعتبرها ثمرة تثاقف بين الحضارتين العربية والغربية من جهة، وكذا امتدادا طبيعيا لتطور السرود العربية التراثية من جهة أخرى.



بويطيقا الرواية في كتاب السيد إبراهيم

يحاول السيد إبراهيم في كتابه (نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–) أن يضبط إيقاع الدراسة النقدية للرواية في عصر الانفجار المعرفي والتراكم الذي آلت إليه التنظيرات النقدية بفعله، وهو اقتراب جسور في زمن يدبر فيه الخطاب النقدي العربي مهما أسرع الخطى، وعنوان الكتاب يبدو على قدر كبير من الأشكلة نظرا لعموميته اللفظية التي تفتح الباب واسعا أمام موضوع لم يتم مغادرة حقبة بداياته فما بالك بثوراته الحديثة، لكن ما يفضي إليه الرصد السريع لفهرسة هذا الكتاب نلفي متنه يتموقع في خانة الترصن الأكاديمي أكثر من ضروب الاجتهاد التنظيري وحماسته، إذ أن يقينية مؤلفه وتصديقه التام بالنشأة الغربية للرواية إبداعا ونقدا تجعله يغمض العين على جهود العرب في هذا الباب من جهة، ويسترشد بهدي الخطاب الغربي كسفر خروج من متاهات الرواية باعتبارها نصا مفتوحا إبداعيا ونقديا.

واستتباعا لما تقدم ينخرط السيد إبراهيم في البحث فيما أسماه (بويطيقا الرواية) على خط تأسيس للمرجعية الغربية للجنس الروائي.

أولا: نحو الرواية: تطبيق النموذج اللغوي في درس الرواية:

يصطدم الباحث عند بداية تصفحه لكتاب الناقد (السيد إبراهيم) بمتنه الذي يعج بالمصطلحات والنظريات الغربية، وهذا يشير إلى النهج المتتبع من لدن ناقنا الذي اتخذ من الخطاب الغربي مشكاة تنير درب دراسته، وهذا ما يطرح سؤال الوعي بالعلاقة مع الآخر، والذي يثير انطباعات حسن النية أو حتى سوء النية أحيانا.

وبعيدا عن ذاتوية النوايا واقترابا أكثر نحو النقد الموضوعي لعلنا نجد في نهج ناقدنا هذا كثيرا من الصحة الجديرة بالاهتمام، التي نتقصاها من خلال التلصص على قراءته وبين سطورها انجلاء وتخفيا.

وقد كرّس السيد إبراهيم فصل كتابه الأول بالبحث في (نحو الرواية) فيعرفه كالآتي: "نحو الرواية هو الإطار الذي يحاول النقاد البنيويون التعامل مع النصوص الروائية/القصصية من خلاله؛ فهم يتجهون إلى البحث عن 'بنية باطنة' تتمخض عنها النصوص وتتولد منها. عن المبدإ العميق الذي هو بذاته محدود، لكن يصدر عنه صور من الأداء غير محددة، كلها تمثيل له وتعبير عنه"[1].

ولعل التشبث بتجاوز (البنية السطحية) إلى الانفتاح على (البنية العميقة) للنصوص قد مثل هاجسا منذ الانتقال من نحو الجملة إلى النص، إذ لم تعد التفسيرات السطحية تؤتي أُكُلها في ظل المعرفة التي ترفض التسطيح، فالغرض من نحو النص كما يصفه (سعيد حسن بحيري) هو "تحقيق هدف جديد يتجاوز قواعد إنتاج الجملة إلى قواعد إنتاج النص(...) وهو مشتق من النحو التحويلي التوليدي متضمنا الدلالة التوليدية، ولكنه يتسم بعناصر أكثر تجريدا، وأكثر التصاقا بمعارف وتصورات غير لغوية، تسهم بدور فعال في سياق الإدراك"[2]. إذ أن الدرس السوسيري يعد المرجعية الأولى سواء لنحو النص أو نحو الرواية فيما بعد كما يقول ناقدنا.

والملاحظ في هذا الباب أن (السيد إبراهيم) يرادف بين مصطلحات (علم الرواية، وفن القص، ونحو الرواية) حيث يقول:"... وهنا نكون في دائرة ما يسمى: علم الرواية/القص (Narratology) ويسمى كذلك نحو الرواية (Narrative grammer)، وفيه يتجه الجهد إلى الكشف عن "اللغة الباطنة لهذا الشكل من أشكال الكلام الذي هو الرواية"[3].

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص15.

2- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص –المفاهيم والاتجاهات–، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1997، مصر، ص136.

3- السيد إبراهيم، المصدر السابق، ص15.

وهو اجتلاب هائل من لدن ناقدنا لمصطلحات النظرية السردية الغربية ورصف لمفاهيمها المختلفة دون تفريق بين مضانها ولا إشارة إلى مهادها الإبستيمي، إلا أن الجدير بالذكر هو أن البحث السوسيري قد بعثت منه المصطلحات السابقة إلى فضاءات واسعة فيما بعد خاصة فكرة (التفريق بين اللغة والكلام التي قال بها سوسير) والذي كان له عظيم الأثر في تجاوز السطح إلى الباطن كما يرى ناقدنا.

وعلى المنوال التأصيلي نفسه لم يفت الناقد أن يبسط ملمحا آخر لمرجعية (نحو الرواية) والذي يستلزم الحديث عنه إذا ما جرى ذكر مصطلحيْ (البنية السطحية والبنية العميقة) هو (النحو التوليدي التحويلي) الذي أدبجه ناقدنا باعتبار أن "أصحاب نظرية الراية تستهويهم فكرة أن عدد غير محدود من القصص يمكن أن يتولد عن عدد محدود من الأبنية الأساسية"[1].

وفكرة التوليد والتحويل لا تتضمن البعد الإنتاجي للجمل والنصوص فحسب، بل تخلق بعدا آخر هو البعد المعرفي لها، فالقواعد التوليدية التحولية "تهتم مباشرة بأوالية اللغة التي تتيح للإنسان أن ينتج جمل اللغة كلها. وعملية الإنتاج هذه منوطة في الأساس بالقواعد التوليدية القائمة ضمن الكفاية اللغوية والتي تؤدي، في حال العمل بها، إلى إنتاج الجمل التي بالإمكان استعمالها في اللغة أو إلى تعدادها"[2].

ومعنى ذلك أن فكرة الإنتاجية وتوالد النصوص هي ما أغرى للبحث في النسيج الروائي باعتباره آلية توليد للنصوص ونصا مفتوحا على التعددية والتأويل معا، هذا الأخير هو ما شكّل أيضا منعطفا متباينا في الدرس اللساني التوليدي التحويلي فقد "حولت دراسة النحو التحويلي مركز الاهتمام من السلوك الفعلي أو الممكن من نتائج السلك إلى

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص15 (بتصرف).

2- ميشال زكرياء، الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط2، بيروت–لبنان، 1986، ص13.

دراسة نظام المعرفة التي تكمن وراء استخدام وفهم اللغة، وبصورة أكثر عمقا حلت هذه الدراسة مركز الاهتمام إلى الموهبة الفطرية التي تجعل من الممكن للبشر أن يحصلوا مثل هذه المعرفة. وكان التحول في الاهتمام تحولا من دراسة اللغة المجسدة إلى دراسة اللغة المبنية داخليا، من دراسة اللغة التي تعد موضوعا مجسدا إلى دراسة نظام معرفة اللغة المحصلة والمتمثلة داخليا في العقل/الدماغ"[1].

سيقت هذه الأسطر –على طولها–لأنها عانقت التأسيس المنهجي للنحو التوليدي والتحويلي والذي استقى منه المنجز الروائي نحويّته باعتباره نصا واحدا متعددا في آن، فالرواية أولا وقبل كل شيء هي نسيج لغوي. وفي خضم الحديث عن علاقة التشاكل هذه بين الأدب واللغة يورد ناقدنا سبب أهمية هذه العلاقة القائمة بينهما في مقوله: "إن القصة تشبه اللغةّ، بمعنى أنها موازية في بنيتها لها، ومن ثم فهي قابلة للتحليل نفسه الذي نجريه في علم اللغة"[2].

ولئن أخذنا في الاعتبار هذا الإفراز اللساني المتكاثف الذي عزّز نحوية الرواية وأثّث تحليلاتها ضمن أطر نحويته، إلا أنه يجب الإشارة مجددا إلى الطابع الاقتباسي الذي انتهجه ناقنا في تأسيساته والتي تؤكد النفس الغربي كمعطى حضوري ومرجعي لكل المقولات والمفاهيم المدرجة في كتابه.

ويرى ناقدنا بأن نحو الرواية –كمصطلح ومفهوم بنائي– استعار تطبيقاته من علم اللغة واختمر إجرائيا لدى ثلة من أقطاب الفكر الغربي على رأسهم الشكلانيون الروس وغيرهم، ولا يستطيع السيد إبراهيم المضي في هذا الطرح كثيرا دون استحضار رائد الشكلانيين (بروب) والذي اختزل ناقدنا مساره في فكرته الأهم (الوظائف) وظاهرة تكرارها

1– نوم تشومسكي، المعرفة اللغوية –طبيعتها وأصولها واستخدامها–، ترجمة وتعليق وتقديم: محمد فتيح، دار الفكر العربي، ط1، 1993، ص83.

2– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص16.

كعامل مشترك بين الحكايات والقصص العجيبة، ومن المعلوم أن عمل بروب يعد محاولة جريئة في وقتها للكشف عن نمط أو نموذج واحد يمكن تجميع جميع القصص تحت ظله، أو بتعبير أكثر دقة هيكل بنائي تكتب وفقه القصص العجيبة، حيث تحتوي كلها جميع الوظائف التي أقرها بروب: "فما إن يتم عزل الوظائف حتى يصبح بالإمكان تجميع القصص التي تصطف فيها نفس الوظائف وبهذا يمكن اعتبارها قصصا تنتمي إلى نفس النمط. وعلى هذا الأساس سيكون من الممكن فيما بعد تأليف فهرس للأنماط مبني لا على الموضوعات فهي علامات ملتبسة غير موثوقة وإنما على خواص بنيوية دقيقة"[1].

وبالتالي فقد دشّن بروب مفهوم الوظائف معارضا بذلك المناهج السياقية التي جعلت الأدب خادما لا مخدوما والتي كان ينطلق تحليلها من الخارج إلى الداخل، ليتخطاها بروب بعد ذلك داعيا إلى ضرورة النظر إلى الأدب من الداخل وكبنية لغوية معاينة وحسب، فأضحت هذه النتيجة المتحدية تسلط أضواء ساطعة على أفكار مركزية اقتدت بحكمتها الدراسات البنيوية فيما بعد.

والملاحظ أن ناقدنا يدبج مقوله حول بروب ومنهجه الوظيفي بعديد الاقتباسات المطولة في أحايين كثيرة من كتب بروب شخصيا أو بعيون آخرين –غربيين طبعا–دون تعقيب أو تفاعل أو حتى دون ذكر الموروث السردي العربي الذي نسج أغلبه ضمن نسق واحد أيضا، ولعل التوجه الأكاديمي قد فرض عليه ذلك، على أننا لا نشاطر هذا المسلك بل أمْيَل نقديا إلى مبدإ التفاعل والمساءلة العميقة والمقارنة والبحث في النشأة والتأصيل والانفتاح على الآخر، فالصراع والتضاد هم أساس كل نقد عظيم.

ولعل كتاب (حميد لحميداني –بنية النص السردي) قد مثل الاتجاه الثاني خير تمثيل ففي مبحثه المعنون بـ(الشكلانية والبنائية وعلم الدلالة البنائي) ينوه بأهمية النموذج البنائي

1– فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق،1996، ص38–39.

الذي توخاه خطة بروب للدراسة حتى خارج الحكايات العجيبة ذاتها، يقول (حميد لحميداني): "إن النتائج المترتبة عن هذه الفرضيات (مقولات بروب) تعتبر شديدة الأهمية، فرغم ارتباطها بنموذج حكائي محدد وهو الحكاية الخرافية، قدمت إمكانية دراسة بنيات أنماط الحكي الأخرى المعقدة كالقصة الرواية من أجل استخراج البنيات المجردة المشتركة بين مجموعة من القصص أو الروايات التي تنتمي إلى حقبة معينة"[1].

إن لحميداني هنا ينوه بالفكرة الرائدة لبروب وهي استنباطه نموذجا بنائيا انطلاقا من الحكايات نفسها، وهو الأمر الذي يَعِد بتجارب واعدة لتسطير نماذج نظريات علمية لفنون أخرى كالقصة والرواية.

ولم تقتصر قراءة لحميداني لدراسة بروب من زاوية الإنجازات والانبهار بها فقط إنما تجاوز الكسل الفكري وسلك مسلكا تفاعليا، فذهب إلى نقد المنهج المرفولوجي لبروب عبر طرحه لمجموعة تساؤلات من لدنه وأخرى استعارها من (بارت) من قبيل: "هل يقتصر العمل القصصي على تشكيل الوظائف دون أن يكون للبناء الوظيفي العام دلالة معينة تعلو على دلالة المتتاليات الوظيفية نفسها؟ وإذا كان بروب قد اعتبر البحث في هذا الاتجاه له مشروعيته فإنه مع ذلك اعتبر عمله يقتصر على الدراسة المرفولوجية لا غير"[2].

ويواصل السيد إبراهيم البحث في دراسة (بروب) بناء على اختزالات اقتباسية من كتاب مورفولوجية الحكاية أو من خلال ما ادبج في كتب _غربية طبعا_ أخرى تحدثت عن المنهج المرفولوجي والذي اكتشف من خلال دراسته لأكثر من مئة حكاية عجيبة روسية بأنها تخضع لهيكل بنائي واحد تحكمه مجموعة من القوانين العلمية بناء على مبدإ

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص24-25.

2- المرجع نفسه، ص28.

الوظائف التي حصرها في إحدى وثلاثين وظيفة تنحصر في سبع شخصيات هي: "1) المعتدي أو الشرير، 2) المانح، 3) المساعد، 4) الأميرة، 5) المرسل، 6) البطل، 7) البطل الزائف"[1].

والحديث عن بروب يستدعي الحديث بعده عن (كلود بريمون) الذي انصب جهده على قراءة كتابه (مورفولوجيا الحكاية)، وخَلُص إلى أن مسار الحكي ليس واحدا في جميع الحكايات من (أ) إلى (ب)، إنما قد يتفرع إلى مسارات أخرى، وبالتالي فالنموذج البنائي الذي أقره بروب لا ينطبق على جميع الحكايا التي تتميز بحبكة أكثر تعقيدا، ويفصّل (حميد لحميداني) في هذا الصدد فيقول: "يحاول بريمون أن يخرج من التصور التبسيطي الذي أخذ به ((بروب)) معتبرا بنية الحكي شديدة التعقيد وقابلة على الدوام لعدد معين من الاحتمالات في مسار تكوّنها، وهذا ما يسمح له بالفعل أن يعمم دراسة منطق الحكي على أنواع أكثر تعقيدا من الحكايات العجيبة كالرواية مثلا"[2].

إذا منطق الحكي كما انتهجه (كلود بريمون) أعاد النظر في دراسة بروب موسعا آفاقها من جهة، ومبتدعا لمصطلحات مُحدَثة من جهة ثانية، وفاتحا آفاق الاحتمالات للقارئ والكاتب في الآن ذاته، يقول لحميداني: "إن الدراسة المنطقية للحكي، وخاصة مثل هاته التي قام بها ((بريمون)) تبين إلى حد يمكن دراسة الاحتمالات المتاحة للمبدع، وهو يبني عمله الحكائي، وهذه الاحتمالات رغم تعددها أحيانا تبقى محصورة في نطاق محدد يمكن معها دراستها بطريقة علمية ودون دوران في متاهة الافتراضات والتأويلات الاعتباطية"[3].

1- يُنظر: فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ص36.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص40.

3- المرجع نفسه، ص44.

ويمكن أن نخلص مما سبق من اختزالات نصية إلى أن جهد بريمون كان مشروعا حين فتح المجال للتفريعات والاحتمالات في المتواليات الحكائية في ظل الشروط البنائية والعلمية للنص الحكائي.

1- غريماس وفكرة السيميائيات السردية:

إذا كان بروب قد بنى مشروعه السردي على مفهوم الوظائف فقد بنى الفرنسي (غريماس) مشروعه على مفهوم ((العوامل))، وإن اتفق كلاهما على ضرورة الدراسة اللغوية للنص في إطار ما يُعرف بـ(نحو النص)، إلا أن أوجه الاختلاف تكمن في محاولة خلق نموذج عام تخضع له جميع النصوص بخلاف النموذج الوظائفي لدى بروب والذي يعدّ انتقائيا ويطبق على نصوص دون أخرى، يورد ناقدنا: "كان غريماس يسعى –شأنه في ذلك شأن بروب– للبحث عن نحو للرواية يقوم على عدد محدود من المبادئ تتولد عنها الأقاصيص، لكنه يختلف عن بروب في أنه ينظر للقصة على أنها بنية دلالية مشاكلة للجملة لا تنصاع إلا للتحليل المناسب"[1]. وبالتالي فغريماس يبحث في نحوية النصوص والقواعد العلمية الدقيقة التي تنسج على منوالها هذه النصوص خاصة النصوص الحديثة منها.

وترتكز دراسة (غريماس) على ما يسميه مفهوم (العامل أو الفاعل Actant)، ويعرّف هذا المصطلح عنده "بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد"[2]. وبالتالي فبنيوية غريماس تعود بشكل أو بآخر للمرجعية السوسيرية، إذ كان همه هو "تحليل القوانين التي تحكم هذه العلاقة بين اللغة وعناصر القص المعروفة، على نحو يشبه تحليل دي سوسير للعلاقة في اللغة النظام واللغة الأداء"[3].

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص24.

2- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 175.

3- المرجع نفسه، ص ن.

وبالتالي فاعتماد غريماس على ثنائية سوسير (اللغة/الكلام) وخروجه عن النموذج الوظيفي يحمل رؤية مختلفة للسرد؛ إذ يراه مفهوما شاملا لا يقتصر على النماذج الحكائية الشعبية والخرافية، بل عمد انطلاقا من مرجعيات علمية إلى محاولة خلق مشروع سردي شامل تنتظم فيه النصوص وفق مبادئ علمية دقيقة، وقد تمّ وسم هذا المشروع –غالبا– بـ (السيميائيات السردية)، يوضح سعيد بنكراد حدود نظرية غريماس بأنها "نموذج في تحليل النصوص السردية بجميع أنواعها، إلا أنها تعدّ في واقع الأمر فلسفة في المعنى وطرق لإنتاجه وأنماط وجوده وانتشاره"[1].

وبالتالي فنظرية غريماس تتجاوز النموذج الصوري العام الذي احتكم إليه بروب في دراسته للحكاية الشعبية إلى أثر تلك النصوص (المعنى) وكيفية إنتاجه. إذ أن النص السردي يستمد تماسكه الدلالي من وجود بنية عميقة موظفة كبنية كبرى للنص وكذا من وجود منطق سردي ينظم العلاقات بين الوحدات السردية.

وبالتالي فأصحاب المدرسة الفرنسية للسيميائيات السردية انتهجوا البحث عن الدلالة وطرق إنتاجها إضافة إلى البنية السطحية بما فيها من مقولات ومصطلحات وعلاقات شكلية وبنيوية. يقول (جميل حمداوي) في تقديم كتاب (مدخل إلى السيمياء السردية والخطابية): "إن السيميائي في تعامله مع النص الحكائي أو السردي يدرس على المستوى السطحي البرنامج السردي ومكوناته الأساسية كالتحفيز والكفاءة والإنجاز والتقويم، مع التركيز على صيغ الجهات ودراسة الصور باعتبارها وحدات دلالية وصور معجمية مع إبراز مساراتها والأدوار التيمية مع ربطها بالبنية العاملية والإطار الوصفي"[2]، أما على

1– سعيد بنكراد، السيميائيات السردية –مدخل نظري–، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2001، ص 06.

2– جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2007، ص12.

مستوى البنية العميقة فـ"يدرس المكون الدلالي والمكون المنطقي باستقراء التشاكل والمربع السيميائي الذي يولد التمظهرات النصية السطحية سردا وحكيا"[1].

وبالتالي تخضع البنى السردية عند غريماس إلى الدراسة كموضوع لعلم الدلالة، إذ يحلل غريماس النصوص وفق نظرية (السيمياء السردية) باحثا عن نموذج عام شكلي تنتظم وفقه جميع النصوص من جهة، وتندرج ضمن بنيته العميقة معاني القيم والذاكرة الجمعية لدى الحاضنة المجتمعية من جهة أخرى، يقول سعيد بنكراد: "من خلال قراءتنا لهذه النظرية هي تقدم نفسها على أساس أنها نموذج في تحللي النصوص السردية بجميع أنواعها، إلا أنها تعد في واقع الأمر فلسفة في المعنى وطرق إنتاجه وأنماط وجوده وانتشاره"[2].

ويستحضر السيد إبراهيم المرجعية الفكرية لنظرية غريماس حين يسترجع فكرة ((الثنائية الضدية)) التي قام عليها الفكر الإنساني الذي يعتمد مبدأ الاختلاف الكائن بين الخفاء والتجلي الذي رصع أديم الفكر الغربي والذي بقيت ظلاله المفهومية إلى الآن، ثم استعان بها المنجز السردي الذي تلقفها من اللسانيات، يقول ناقدنا: "التقابل الضدي أمر أساسي للمعرفة الإنسانية، فيه نقع على الاختلافات، ولولا ذلك لوجدنا أنفسنا أمام أشياء تتوالى على نحو عشوائي ولا تكون قابلة عندئذ للإدراك، إننا بهذا التقابل إنما نعطي تجربتنا والعالم الذي نحيا فيه شكلا"[3].

ونلاحظ أن ناقدنا قد ساق لنا مصطلحات مشروع غريماس –والتي تتفرع في بعديها اللساني والسيميائي– كما هي دون نقاش أو تفاعل ودون مقارنة مع المشاريع السابقة كبروب وبريمون، فإننا نجد مثلا الباحث (عقاق قادة) يدعم هذا الطرح حين يقول: "وإذا

1– جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص 12.

2– سعيد بنكراد، السيميائيات السردية –مدخل نظري–، ص06.

3– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص25.

كان الأول بريمون قد حاول الكشف عن المنطق العام الذي يحكم الممكنات السردية، وبغض النظر عن أي متن (Corpus)، غايته في ذلك محاولة إرساء قواعد صارمة لمنطق الحكي وضبطها، فإن الثاني –غريماس–يحاول التركيز في أعماله المتعددة على عملية إنتاج المعنى انطلاقا من مجموعة من الأحداث المترابطة فيما بينها"[1].

كذلك لم يتطرق ناقدنا إلى قراءة شتراوس لنظرية (بروب) والتي اتخذ منها غريماس أرضية مرجعية لمشروعه، فمن البديهي أن إعادة قراءة مشروع بروب قد أسهمت بشكل مباشر في تبلور نظرية غريماس للسيميائيات السردية إذ "ما كان لمشروع كريماص أن يرى النور لولا وجود هذا العمل الجبار الذي قام به بروب"[2]. فمنهجية المقاربة مسّت نقطتين يوردهما سعيد بنكراد كالآتي: "يلاحظ (كلود زلبرباغ) أن مهمة كريماص تجاه المشروع البروبي كانت تتلخص في نقطتين أساسيتين:

1- إنها تشكل نوعا من الإصلاح، بالمفهوم القانوني للكلمة، لما قام به النقد المدمر الذي صاغه شتراوس ضد المشروع البروبي.

2- إنها تشكل نوعا من التقليص، خاصة بعد ظهور كتاب (الدلالة البنيوية)، والأمر يتعلق بقلب لزاوية النظر، فعوض الاستمرار في البحث عن الكوني (الحكاية الوحيدة) كما فعل ذلك بروب، كان من الضروري التوجه نحو معرفة التمفصلات الأولى للنص السردي"[3].

وعليه فإن اجتباء السياق الإبستيمي لتشكل رؤية غريماس من الضرورة بمكان لفهم مصطلحاته ومقولاته، فإذا كان غريماس قد أقلم مفهوم (الثنائيات الضدية) لدراسته الدلالية

1- عقاق قادة، السردية ومستويات التحليل السيميائي (سيمياء السرد الغريماسية نموذجا –دراسة–)، جامعة سيدي بلعباس–الجزائر، ص228.

2- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية –مدخل نظري–، ص34.

3- المرجع نفسه، ص34.

للنص السردي فإن ذلك فرض عليه "اعتبار الترسيمة السردية مكونة من مسارية سرديين خاصين بكل واحدة من الذاتين (ذات الفعل وذات المضاد) الموجودتين داخل الحكاية، وهذان المساران يمكن أن يجريا منفصلين، الواحد منهما مثلا يهيمن على البداية والآخر على نهاية السرد، لكن من الضروري أن يلتقيا ويتراكبا لحظة ما، ليعطيا مجالا للمواجهة بين الذوات، مواجهة تشكل من الآن واحدا من أركان الترسيمة"[1].

وبالتالي تسمح هذه الفكرة بالتعرف على الاختلاف بين البنية السطحية والعميقة، كما تسمح بفهم التضاد بين شخوص الحكاية ومنها العلائقية الإنسانية، وقد لخص غريماس هذه الفكرة في إحدى تقنياته والتي أسماها ((المربع السيميائي)) والتي تسعى "إلى إظهار التقابلات ونقاط التقاطع بينها في النصوص والممارسات الاجتماعية (...) وألجيرداس غريماس هو الذي صاغه وجعله وسيلة لتحليل الأفاهيم السيميائية المزدوجة بعمق أكبر؛ فيضع خارطة للوصل والفصل بين السمات الدلالية في النص"[2]. والمرجعية الفكرية لهذه التقنية تعود إلى "المربع المنطقي في الفلسفة السكولاستية أُدخل عليها تمييز جاكوبسون بين التناقض التدريجي وغير التدريجي"[3].

وبالتالي ففكرة الثنائيات الضدية قد غذت الدراسة السيميائية للنصوص لاستكشاف المعنى الناتج عن جملة العلائقيات بين البنى والشخوص على حد سواء، ويمثله ناقدنا (السيد إبراهيم) كالآتي:

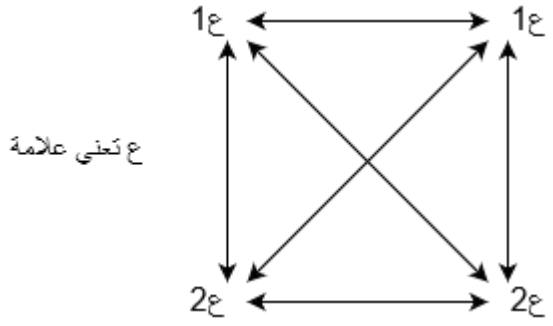
(4)

1- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص25.

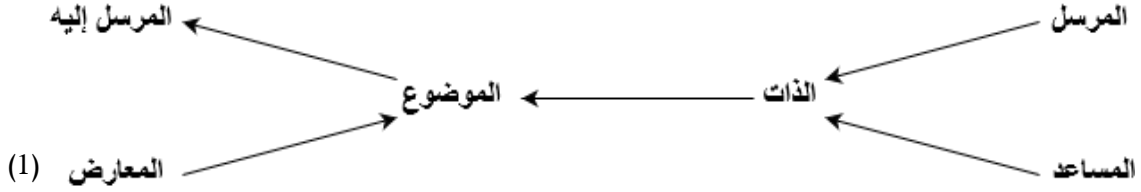
2- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مرا: ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008، ص186.

3- المرجع نفسه، ص 186.

4- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص36.



وبالعودة إلى مفهوم "العوامل" لدى غريماس نجده يقترح خطاطة تشكل نموذجا عاما للمحكيات ككل وتتكون من ستة عناصر يوردها (حميد لحميداني) في الشكل الآتي:



(1)

ومجموعة العوامل السابقة تحتكم لعلاقات ثلاث:

"أ-علاقة الرغبة (Relation de désir):

وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب ((الذات)) وما هو مرغوب فيه ((الموضوع))، وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة (Les énoncés d'état) مثلا ذات يسميها هنا (ذات الحالة Sujet d'état)، وهذه الذات إما تكون في حالة اتصال، فإنها ترغب في الانفصال عن الموضوع، فإذا كانت في حالة اتصال، فإنها ترغب في الانفصال، وغذا كانت في حالة انفصال فإنها ترغب في الاتصال"[2].

ب-علاقة التواصل (Relation de comminication):

1- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 36.

2- المرجع نفسه، ص34.

بما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه (Distinataire) وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر الذات بالموضوع.

ج-علاقة الصراع (Relation de lutte):

وينتج عن هذه العلاقة؛ إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل)، وإما العمل على تحقيقهما. وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يدعى (مساعد Adjvant)، والأخير (المعارض L'opposant)، الأول يقف على جانب الذات والثاني عمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع"[1].

ومن خلال العوامل الأساسية والعلاقات القائمة بينها تتشكل الترسيمة العاملية لغريماس.

غير أن السيد إبراهيم لم يتطرق للنموذج السردي السابق الذي طرحه غريماس بالتفصيل العلمي المجزأ، واسترسل أكثر في فكرة الثنائية الضدية من خلال مكاشفة المقاربة التطبيقية لنص الروائي (جورج برنانوس) في الفصل الأخير لكتاب جريماس (علم الدلالة البنيوي)، وذلك من خلال الثنائية المتضادة (الحياة/الموت) التي تعد بؤرة مركزية نسج عليها النص، كما وتعد علامة سيميائية تدبج معاني النص ككل.

2- تودوروف وفكرة النحو العالمي:

إذا تأملنا أدبيات الدراسة السردية لدى تودوروف نجد أنه يثير فكرة هامة اتسقت مع التيار الفكري آنذاك والذي يطمح لإيجاد نظرية عامة تعود إليها جميع اللغات، ومنه انبثق طموح البحث عن نظرية عامة لدراسة الأدب كخطاب أو كنص، ومهما يكن من أمر فقد احتشدت هذه الرؤى تحت ظل مصطلح (النحو) و الذي ذُكر في موسوعة لالاند الفلسفية

1- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص35-36.

كالآتي: "علم موضوعي للقواعد التي فرضتها الضرورات المنطقية، العُرف والحياة الاجتماعية على الأفراد في استعمال اللغة: قواعد عامة، علم القواعد المشتركة بين كل الألسن... قواعد مقارنة، علم يدرس العلاقات ومختلف الألسن المقارنة فيما بينها. قواعد تاريخية، تدرس تاريخ تكوّن القواعد"[1].

وبالتالي ففكرة وجود قواعد عامة تحكم استعمال اللغة كما تحكم جميع اللغات هي ما دفعت للبحث عن (نحو عالمي) والذي أطلق عليها "مصطلح (National Grammar) أو (Grammaire Nationnelle) وهي القواعد التي تفترض وجود عناصر نحوية عالمية يمكن أن تطبق على جميع اللغات"[2].

ووفق الآراء المسبوقة فإن فكرة تثبيت قواعد منطقية عامة للغات ككل كانت قديمة العهد إلا أن الدراسات الحديثة أثبتت مبدأ الاختلاف كموجود لا شكّ فيه بين اللغات، ويتتبع ناقدنا فكرة العلاقة بين اللغة والمنطق إلى سنوات القرن العشرين مستفيدا من العلاقة السابقة، ويورد ذلك في مقوله الآتي:"...لكن نهض الاتجاه في العقود الأخيرة من القرن العشرين إلى إحياء فكرة النحو العالمي من جديد على أيدي تشومسكي وأتباعه على أساس الفكرة نفسها الذاهبة إلى عالمية المنطق من جهة، وإلى وجود علاقة بين اللغة والعقل من جهة أخرى"[3].

وبالتالي ذهب الاتجاه الداعي إلى البحث في الأبنية العميقة للنصوص من أجل استخراج القواعد المنطقية التي تحكمها وبالتالي استكشاف المنطق العقلي الذي خطها، فتصبح بالتالي اللغة وسيطا لدراسة المنطق. ويكاشف (معجم تحليل الخطاب) مصطلح نحو النص كما يلي: "حدد اللسانيون اعتمادا على منوال النحو التوليدي التحويلي الجُملي

1- اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ص470.

2- مبارك مبارك، معجم المصطلحات الألسنية (فرنسي، إنجليزي، عربي)، دار الفكر اللبناني، ط1، لبنان، 1995، ص121.

3- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص41.

خوارزمات مجردة، و((قواعد إعادة الكتابة)) تسمح بتوليد ((قواعد نص))، وحددوا قواعد تحويل تسمح بالانتقال من هذه الأبنية العميقة إلى خطية التجلي اللساني على السطح. لقد وسعت أنحاء النصوص معتمدة على أن المرء لا يتواصل بالجمل وإنما يتواصل بالنصوص"[1].

وبالتالي شكّل بحث تشومسكي منعرجا في مقاربة اللغة التي أضحت وسيلة لفهم المنطق والعقل، لذلك يجعل ناقدنا من هذه الفكرة مرجعية لبحث تودوروف حول النحو العالمي حين يقول: "إن هذا نفسه هو المنطق الذي انطلق منه تودوروف الذي يرى أنه لا يجب إذا قلنا بوجود نحو عام أن نقصره على اللغات وحدها؛ إذ من الواضح أن وراءه حينئذ حقيقة عقلية. هذه الحقيقة العقلية –أي السيكولوجية–هي التي تسمح بوجود البنية نفسها في ألوان النشاط الإنساني الأخرى غير اللغة وتشكل في النهاية كل نظم العلامات وليس اللغات وحدها"[2].

وبالتالي فقد حاول تودوروف بناء نظرية تجمع بين الخطاب السردي والاتجاه اللساني، هذا الأخير ذي الدقة العلمية، ومن المعروف التأثير الكبير لأصحاب المدرسة الشكلانية على طروحات تودوروف مثل أعمال (بروب، جاكبسون، توماشفسكي)، وكذا طروحات البنيوية ممثلة في (بارت). وعلى هذا يقر عمر عيلان بمرجعيات الفكر التودوروفي كما يلي: "وإذا سعينا إلى رسم معالم النظرية النقدية عند تودوروف، نجدها لا تختلف كثيرا عن المسار الذي خطاه رولان بارت، والمتمثل في الانطلاق من الأطروحة البنيوية اللسانية في تحليل السرد، ليتحول بعد ذلك إلى مفهوم الشعرية والنقد الحواري.

1– باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: حمادي صمود، عبد القادر المهيري، دار سيناترا، تونس، 2008، ص278.

2– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص41–42.

غير أن هذا الانتقال لم يحوله بصفة جذرية عن أطروحاته البنيوية والشكلانية الأساسية"[1].

ومن ثمة فقد كانت طروحات الشكلانية والبنيوية حاضنة في منهج تودوروف فرسمت معالم الشعرية لديه ففي رسمه لمفهوم الأدب يقول: "... سوف يغدو نقطة انطلاق للمحاولات الأولى العصرية لإنشاء ((علم الأدب)). وسواء كان الأمر في الشكلية الروسية أو النقدية الحديثة الأمريكية، فالانطلاق على الدوام من المسلمة نفسها. إن الوظيفة الشعرية هي التي تشدد على ((الرسالة)) نفسها. وهذا هو المفهوم الذي لا يزال سائدا اليوم حتى مع تنوع الصياغة"[2].

إذا هو تأكيد تام على فكرة النظر–محايثة–للعمل الأدبي في ذاته، حيث يقول تودوروف في موضع آخر: "لقد وُلد الأدب على عكس ذلك خطاب مكتف بنفسه. وبالنتيجة فسوف يقلل من قيمة العلاقات بين الأعمال الأدبية وبين ما تشير إليه أو تعبر عنه أو تعلمه، أي بينها وبين كل ما هو خارجها؛ بالمقابل سوف ينصب اهتمام مماثل على بنية العمل الأدبي نفسه، على التشابك الداخلي لحلقاته، لمداراته، لصوره"[3]. وبالتالي فقد انطلق تودوروف من الأرضية اللسانية في النظر المحايث والبنيوي للنص من أجل الوصول إلى شعريته أو القواعد المتحكمة في بناءه أو ما أسماه هو الأدبية أو علم الأدب.

ويمركز تودوروف بناء نحو الرواية وفق ما أسماه هو بـ ((التصنيفات النحوية)) حيث يدرجها ناقدنا ضمن صنفين اثنين فيقول: "إن التصنيفات النحوية التي يمكن إدخالها على دراسة الرواية تنقسم إلى قسمين: التصنيفات الأولية والتصنيفات الثانوية؛ أما

1– عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص90.

2– تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب –ودراسات أخرى–، ص11.

3– تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ص18.

التصنيفات الأولية؛ فهي التي تتعلق بأقسام الكلمة (...) والتصنيفات الثانوية أو المقولات الثواني في النحو (...) هي خصائص للمقولات الأولية، وهي الصوت والوجه والصيغة والزمن الخاص بالفعل.. وغيرها"[1].

ويتجسم ناقدنا نقل المصطلحات النقدية لتودوروف وهي تتمشى في أوصالها الحمولة اللسانية بغزارة فيمرّ على المفاهيم الآتية:

"1 –الحبكة: والتي يمكن تلخيص كيفية دراستها من خلال تلخيص محتواها ثم التعبير عن كل حدث منها بجملة إخبارية أو قضية، وتتبدى في شكلها البسيط من خلال الانتقال من توازن على آخر

1- الشخصيات: وهي الأسماء وصفاتها وخصائصها تسمى بالنعوت

2- الأحداث: هي الأفعال التي تقوم بها الشخصيات"[2].

والملاحظ أن ناقدنا لم يستحضر المصطلحات الأساسية لدى تودوروف كبداية منهجية لابد منها، كتفريقه بين مصطلحات (الحكي، القصة، الخطاب) وغيرها، إذ تشبث تودوروف باستخدام ودراسة مصطلح ((الحكي)) طويلا فيعرّفه كما يلي: "الحكي نص مرجعي له تغيير في الوجهة الزمنية، إن الوحدة التي هي أكثر من القضية التي نعاينها في الحكي، متوالية مكونة من مجموعة ثلاث قضايا على الأقل"[3]، أما مفهوم النص فيحدده بأنه "يكون نسقا ولا تجب مطابقته مع النسق اللساني فهو يدخل معه في علاقة:

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص41.

2- المصدر نفسه، ص43.

3- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005، ص35-36.

علاقة مجاورة وتشابه في الوقت ذاته"[1]. وهذا يؤكد الخلفية اللسانية الصلبة التي انطلق منها بروب.

أما مفهوم القصة فيشكل مقولة ذات أهمية مسيسة لدى تودوروف إذ تتم دراستها وفق مستويين يتحدث عنهما (عمر عيلان) قائلا: "القصة تمثل جانبا حكائيا من خلال الأحداث المتعاقبة، التي قد تتشابه مع الحياة الواقعية، كما أنها تمثل جانيا خطابيا عبر طريقة انتقالها"[2].

وعموما فناقدنا لم يتوقف عند هذه المفاهيم التنظيرية فقط، إنما اعتمد على الجانب التطبيقي حين استحضر مثالا لتطبيق المصطلحات المقولاتية السابقة؛ حيث درس الحبكة التي رأيناها سابقا (الانتقال من توازن إلى آخر) –بمفهومها البسيط–، حين مارست (برونيلا) فعل الخيانة الزوجية مع عشيقها، ويمكن تلخيص تحليل ناقدنا في هذه النقطة كالآتي:

3- برونيلا زوجة عامل البناء (حالة توازن باعتبار شرعية العلاقة)

4- برونيلا تستقبل عشيقها (انعدام التوازن بسبب لا شرعية هذه العلاقة)

ومن أجل العودة إلى حالة التوازن الأولى يجب معاقبة برونيلا لكن هذه الأخيرة تلجأ إلى التمويه من أجل استعادة التوازن ولو عن طريق الحيلة (شراء البرميل)، فتتجنب العقاب وتبقي على عنصر التوازن.

ثم يمضي ناقدنا إلى دراسة **الشخصيات** والتي ذكرت سابقا بأنها هي الأسماء (أسماء الأعلام)، أو أسماء الذوات التي ترد في شكل جملة إخبارية (مسند ومسند إليه). وأخيرا

1- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ص23.

2- عمر عيلان، النقد الجديد والنص الروائي العربي، ص90.

دراسة **الأحداث** (الأفعال) وتمر عبر الحبكة التي تتفرع إلى حالتين (حالة توازن، وحالة عدم توازن)، و"هذان النمطان يناظرهما تودوروف بقسمين من أقسام الكلمة هما النعت والفعل. والتقابل بينهما تقابل بين ما هو تكراري، وما هو ليس كذلك (...) فإن كان المسند في الحكاية يصف حالة توازن أو انعدام توازن فهو ((نعت))، وإن كان يصف الانتقال من توازن إلى آخر فهو فعل"[1].

ومن خلال ما سبق يرى ناقدنا بأن هناك ثلاثة أفعال في القصة:

1/ يخرق القانون: نتيجة العلاقة غير الشرعية بين برونيلا وعشيقها والذي نتج عنها حالة ((عدم اتزان)).

2/ يعاقب: وهو فعل حاضر وجوبا –ولو ضمنيا–والذي استلزم وجود الفعل الثالث.

3/ يموّه: وهو الفعل الذي اعتمدته برونيلا لإعادة التوازن مرة أخرى.

أما التصنيفات الثانوية التي اعتمدها تودوروف في تشكيل رسمه النحوي فقد اصطفى منها ناقدنا ((عنصر الصيغة)) التي تنقسم حسبه إلى خمسة أقسام (الصيغة الحدوثية، الصيغة الوجوبية، التمني، صيغة الشرط، صيغة التنبؤ).

ويستثني ناقدنا الصيغة الحدوثية ويدرجها في خانة قائمة بذاتها نظرا لواقعية حدوثها بالفعل، فيما تخرج الصيغ الأربعة من خانة الوقوع الفعلي. وبإسقاط هذه الصيغ على قصة برونيلا نجدها تتبدى كما يلي:

1/ الصيغة الحدوثية: وهي كما قلنا تدل على وقوع الحدث بالفعل.

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص46. (بتصرف)

2/ الصيغة الوجوبية: الدالة على ما لم يحدث وإن كان واجب الحدوث، مثل فعل العقاب الذي كان يجب أن يسلط على بيرونيلا (ترتبط بالإرادة الإنسانية جمعية أو خاصة).

3/ صيغة التمني: ويطلق عليها إضافة إلى (صيغة التنبؤ) صيغتا الافتراض، تنبني هذه الصيغة على متوالية من جملتين إخباريتين في علاقة ضمنية ليكون المسند إليه في الجملة الثانية وصانع الشرط شخصية واحدة.

4/ الصيغة التنبؤية: لها نفس بنية الصيغة الشرطية لكن المسند إليه الذي يقوم بالتنبؤ ليس ضروريا أن يكون نفسه المسند إليه في الجملة الإخبارية الثانية المترتبة على الأولى.[1]

وباعتبار أن تودوروف قد استعار من المنجز اللساني منهجه في دراسة بنية القصة لكنه انتقل من دراسة الجمل إلى دراسة المتواليات باعتبارها مجموعة من الجمل التي تشكل النص، وتنشأ بين هذه الجمل جملة من العلاقات التي حددها تودوروف في رسمه لهيكل النحو العالمي للقصة، ويمكن تلخيصها كما يلي:

1/ العلاقة الزمنية: وهي أبسط العلاقات، وتنشأ من تتابع أحداث النص.

2/ العلاقة المكانية: وهي قائمة على وجود تشابه ما بين جملتين في إطار فكرة التوازي وما يتفرع عنها من تفريعات كثيرة.

3/ العلاقة المنطقية: والتي تنبني أساسا على مبدإ السبب والنتيجة، وتندرج ضمن هذه العلاقة ثلاث أنماط من الجمل:

أ- النمط التخييري: وهي جمل لا تجتمع معا في متوالية، فحضور إحداها يلغي حضور الأخرى.

1- يُنظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص48-49-50.

ب- النمط الاختياري: وهي جمل تحمل إمكانية الظهور في القصة كما تحمل عدمه.

ج- النمط الإجباري: وهي الجمل التي يجب أن تظهر في الحكاية دائما.[1]

إضافة إلى عناصر التمويه السابقة يورد ناقدنا استراتيجيات أخرى، غير أن انعدام التبويب والعنونة التفصيلية شكلت عنصرا معيقا لكل متتبع لدراسته، وعموما فيمكن تلخيص القواعد النحوية الأخرى التي اعتمدها تودوروف كما يلي:

1/ فكرة التحويلات: وهي استراتيجية مهمة مستلهمة من الخطاب اللساني غير أن دلالتها تبعد عن المستوى اللغوي إلى المستوى السيمانطيقي، وهي أنواع:

أ-تحويلات الصيغة: وتستعمل فيها أفعال مثل (يجب، يجوز، يحرم) وغيرها من ألفاظ تعبر عن حالات الفعل من جهة احتمال حدوثه أو ضرورة ذلك أو استحالته.

ب- تحويلات البنية: وأفعاله (يحاول، ينتوي..)

ج- تحويلات الإنجاز: يعبر هذا النمط عن وقوع الحدث بالفعل وتمام إنجازه، وهذا النمط تستعمل فيه أفعال مثل (يتمكن من أن)

د- تحويلات الكيفية: وألفاظه (تستميت، ويتحرق وغير ذلك..)

هـ- التحولات المركبة: وله ست أنماط -تحويلات المظهر-تحويلات المعرفة-تحويلات الوصف-تحويلات التقدير-تحويلات النسب إلى ذات-تحويلات الموقف[1].

1- يُنظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ص51-52.

ثانيا: بويطيقا الرواية

من نافل القول الإشارة أن المنجز السردي قد مدّ ظلاله على الدراسات السردية حاملا ومحمولا بزخم اصطلاحي ومفهومي هائل مما أفرز نظريات سرد حديثة اجتاحت المدونة النقدية، ولعل ما حظي به مصطلح (الشعرية) من تجاذب تنظيري وإجرائي كان ولازال محل جدل ونقد.

وإذا كان الشكلانيون الروس قد أعلنوا ثورة في الفكر والأدب حين بنوا صرح الدراسة العلمية للأدب متسلحين بمفهوم (الأدبية أو الشعرية أو البويطيقا) باعتبارها الدراسة العلمية للأدب أو ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، يقول تودوروف في كتابه (نقد النقد): "لا تتعلق القضية المبدئية الوحيدة، بالنسبة للشكلانيين بمناهج الدراسات الأدبية، وإنما بالأدب باعتباره موضوع دراسات. (...) فما يميزنا ليس ((الشكلانية)) باعتبارها نظرية جمالية، وليس ((المنهجية)) كنسق علمي مكتمل، وإنما التطلع وحسب إلى خلق علم أدبي مستقل على قاعدة السمات المخصوصة لمادة التأليف الأدبي"[2].

وبالتالي تنطلق الشعرية ناظرة للأدب من زاوية نسيجه اللغوي ومبعدة إياه –أي الأدب–عن الممارسات التأويلية السابقة التي خضع لها من لدن علوم أخرى كعلم الاجتماع وعلم النفس والفلسفة والإستيطيقا. فغاية الشعرية كما يوضحها مقول تودوروف كالآتي: "جاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية. لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي

1– يُنظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص56.

2– تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ص35.

هي علم النفس وعلم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب ((مجردة)) و((باطنية)) في الآن نفسه"[1].

وبالتالي تنجلي الشعرية في نظر تودوروف بوصفها وليدة المنجز اللساني، وحصيرة شقّه البنيوي خاصة، ولعله قد اجترح بذلك ما يُعرف باتجاه ((الشعرية البنيوية)) باعتبارها تدرس الأدب كبنية مجردة بعيدا عن السياقات الخارجة عنه، وهي النظرة نفسها عند رائد الاتجاه البنيوي ((رولان بارت)) حيث يصرح هذا الأخير في معرض حديثه عن (التحليل البنيوي للحكاية): "لم يعد ممكنا تصور الأدب كفن لا يهتم بأي علاقة مع اللغة، منذ أن يستخدمها كأداة للتعبير عن الفكر والعاطفة أو الجمال، لا تتوقف اللغة عن مرافقة الخطاب عبر تغطيته بمرآة بنيتها الخاصة، ألا يضع الأدب خاصة اليوم لغة بالشروط نفسها للغة؟"[2].

هذه الشروط الخاصة باللغة هي ما يؤكد على الوظيفة الجمالية للأدب أو ما يسميها (جاكبسون) بالوظيفة الشعرية أو الشاعرية (Poéticité) ويعرفها كما يلي: "عنصر فريد، عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى. هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله (...)، هي مجرد مكون من بنية مركبة، إلا أنها مكون يحوّل بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع"[3].

وبالتالي فالبحث عن هذه العناصر التي تنبني عليها أدبية الأدب لا تُدرك إلا بالتلصص على هذه الأدوات التقنية الثاوية في البنى العميقة والسطحية للنصوص. يقول ((جون كوين)) في كتابه ((النظرية الشعرية)): "موضوعية علم الأدب لم تعد متمثلة في تصنيف ألوان الإنتاج الفردية لكنها تتمثل في مجمل الإجراءات التي تنتظمها، وإذن؛ فإنه

1- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص23.

2- رولان بارت، جيرار جينيت من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى، ط1، سوريا، 2001، ص18.

3- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1988، ص19.

داخل طبقات النصوص الأدبية، نستطيع أن نصل إلى ((طبقات صغرى)) للنصوص يمكن أن نسميها ((الشعرية))"[1].

ومن المعلوم أن دراسة الشعرية لم تقتصر على الشعر فحسب بل شملت مجال السرد أيضا مثلما اتخذها تودوروف وبارت وقبلهما بروب مطية لدراسة بنية الحكايات، ولتتطور فيما بعد لدراسة الروايات أو ما يُعرف بـ (بويطيقا الرواية) فما الفرق بين مصطلحيْ نحو الرواية وبويطيقا الرواية؟

1- الفرق بين نحو الرواية وبويطيقا الرواية:

يستهل السيد إبراهيم مقارنته بين مصطلحي (نحو الرواية وبويطيقا الرواية) فيقرّ بأن البويطيقا أعم وأشمل من نحو الرواية، كما أنها لا تفسر الأعمال الأدبية ولا تبحث في متاهات المعنى، إنما تترصد البنى الداخلية للخطاب، فهي تضارع بذلك علم اللغة الذي لا يهتم بالمعنى، إنما بالقوانين الدفينة المستترة بين الجمل، أو النظام الذي يحرك كل ذلك. وفي مقول ناقدنا الآتي ما يظهر البون بينهما إضافة إلى مصطلح التحليل البلاغي، يقول: "هناك أولا نحو الرواية أي الكشف عن النظام أو البنية العميقة، وهناك ثانيا بويطيقا الفن الروائي ويدخل تحت هذا العنوان كل المحاولات التي تقوم بوصف تقنيات التأليف القصصي وتصنيفها، وهناك أخيرا التحليل البلاغي ويقصد به تحليل البنية السطحية للنصوص القصصية وتصنيفها لبيان كيف يحدد التعبير اللغوي الظاهر معنى الحكاية وتأثيرها"[2].

ومن ثم يخلص ناقنا إلى أن البويطيقا تقع بين البنية السطحية والبنية العميقة، إذ يشكل نحو الرواية البنية العميقة، والتحليل البلاغية البنية السطحية بينما تقتصر وظيفتها

1- جون كوين، النظرية الشعرية، -بناء لغة الشعر العليا-، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص259-260.

2- السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، ص 96.

هي على البحث عن تقنيات البنية الروائية، ليؤكد بأن بين مفهومي بويطيقا الرواية ونحو الرواية تداخل واضح يظهر من خلال ما أسماه بـ((الملكة القصصية))؛ التي تخرج في شكل قصة من خلال ما أطلق عليه ((الوسيط القصصي))، وهو القالب الذي يخرج عليه القص. لكن هذه القصة التي كتبت تخضع لشيفرة يتواضع فيها الكاتب والقارئ ويكتب على منوالها النص أو القصة وفق مرجعية أدبية مشتركة "وما لم يكن مزودا بهذه المعرفة وله ألفة بالتقاليد التي تستند إليها قراءة الأعمال الأدبية فإنه سيقف حينئذ أمام نص مكتوفا، فلا يعرف ما هو صانع بهذه التوليفة الغريبة من العبارات"[1].

وبالتالي فقد شكّلت التقاليد الأدبية مرجعية لكتابة وفهم النصوص، حيث تظهر هذه التقاليد في بنية النصوص، كما تظهر النصوص بطريقة أو بأخرى في نصوص مغايرة، وهكذا يقفز ناقدنا إلى مصطلح ((التناص)) كما ورد عند كريستيفا ومن باب جدلية الخفاء والتجلي بين النصوص وتقاطعاتها.

وعليه نلفي ناقدنا يعرّج على مصطلحات مختلفة وفي موقف واحد بين (الملكة القصصية، والوسط القصصي، والتناص.. وغيرها)، إلا أن مقاربته هذه قد لا تكون جلية وناجعة لخطفاتها السريعة التي تستوجب إلماما بالفكر اللساني بجميه محطاته وهذا ما يستعصي أحيانا على الدارس الإلمام به.

غير أننا نجد أن التفرقة التي أقامها ناقنا بين (القصة والوسيط القصصي) هي ما أضاء مفهوم البويطيقا فيما بعد حين بدأ البحث في الاختلاف بين الحكاية كما جرت أحداثها فعليا وبين النص الذي استوعب هذه الحكاية بما له وعليه من إضافات أو نقوصات أو تعديلات.

وقد تبنى ناقدنا تمييز (شلوفسكي) بين القصة والحبكة أو (الفابيولا والسوزيت) فيقول: "القصة هي الأحداث في تسلسلها الطبيعي أو المادة الخام، والحبكة هي الطريقة التي يتم

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص 98.

بها إغراب القصة"[1]. وذلك لب وصميم نظرية الرواية التي تبحث في العلاقة بين الأحداث كما وردت فعليا وبين الأحداث كما سيقت في العمل الروائي بتفعيل بعض الآليات النصية كالاستباق والاسترجاع والوقفة وغيرها، وتتضح بصورة أوضح في مشروع جينيت الذي خصّه ناقدنا بالدراسة في هذه المصطلحات بالذات وغيرها.

2- قراءة في مقولات جيرار جينيت:

لعل مشروع جينيت يعد الأهم ضمن المشاريع السردية بسبب يسر مصطلحاته وسهولة تطبيقها على النصوص السردية، وكذا سعيه لخلق نموذج عام لدراسة الحكاية – وإن بدأ مخوصصا ثم انتهى إلى التعميم–، وبالتالي من الصعب أثناء الحديث عن نظرية الرواية تجنب المرور عليه، لذلك استحضره ناقدنا (السيد إبراهيم) نظرا للقضايا ذات الأهمية المسيسة التي طرحها كالتبئير ووجهة النظر وغيرها.

وعموما فحين التطرق لهذين المفهومين فمن الجدير الإشارة إلى التفرقة التي قال بها ((حميد لحميداني)) بين (الحكي، القصة، السرد) حيث جعل من الحكي مفهوما شاملا لكليهما –القصة والسرد–، إذ القصة "تضم أحداثا معينة"[2]، بينما السرد هو "الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق القناة نفسها ((الراوي ـــــ القصة ـــــ المروي له)) وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[3].

إذن الرواية باعتبارها سننا خاصا تخضع نوعا ما لسلطة راويها الذي ينسج أحداثها معدلا تتابعها الحقيقي وفق متطلباته الفنية، أو بتعبير آخر وفق ((وجهة النظر أو التبئير))، ولعل نقادنا يشير إلى أن ((واين بوث)) قد سبق ((جينيت)) إلى استخدام

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص102.

2- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 45.

3- المرجع نفسه، ص ن.

مصطلح وجهة النظر أو المنظور، بينما يذهب جينيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يُراد الإعلام به من معلومات"[1].

ولعلنا نفوّض أمر التفرقة إلى ما قال به ((معجم مصطلحات نقد الرواية)) حين حدد الفروقات الجوهرية بين ((المنظور الروائي)) و((السرد)) فيقول: "ويختلف المنظور الروائي عن السرد، فالسرد يجيب عن السؤال: من يتكلم؟، أما المنظور فيجيب عن السؤال: من يرى في الرواية؟ أو الأصح من يدرك، أي يحصل على المعلومات؛ لأن الرؤية تكون بالنظر أما الإدراك فيكون بكل أنواع الحواس وبالفكر والإحساس أيضا، فهو أوسع من النظر وأصح تعبيرا"[2].

ثم يستطرد ناقدنا في الحديث عن مقولات جينيت التي أجملها كاتبنا في فصله هذا وكأنها مفاهيم صُنعت لتدوم لا لتتغير مستقيا إياها من لدن صاحبها دون كثير من التعقيب ولا بث للشك فيها، ودون العودة كذلك إلى المرجعيات التأثيلية لفكر صاحبها أو شيطانه الذي أوحى له –كما يقال في الثقافة الشعبية–، وعموما وفي مقام دراسته وتحليله لرواية (بحثا عن الزمن الضائع) نلفي جينيت يعترف بأنه لم يكن يعمد لخلق نظرية عامة –نظرا لخصوصية السرود، إلا أنه وجد نفسه مضطرا إليها، وفي مقوله ما يثبت ذلك: "(...) وتحليلها (رواية بحثا عن الزمن الضائع) ليس معناه التوجه من العام إلى الخاص، بل من الخاص إلى العام، أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية ((بحثا عن الزمن الضائع)) إلى عناصره المألوفة كثيرا، من محسنات وطرائق عامة الاستعمال وشائعة التداول أسميها ((مفارقات زمنية))، ((ترددي))، ((تبئيرات))، ((زيادات)) وما شاكل ذلك، إن ما اقترحته هنا منهج للتحليل أساسا، ومن ثم عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن

1– يُنظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص104.

2– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص160.

الخصوصي أجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد وأجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني"[1].

وباعتماد نحوية الرواية واسترشادا بالهدي اللساني في النظر لرواية على أنها نموذج لساني من الجمل يقابل ناقدنا ((السيد إبراهيم)) بين رواية ((بروست))، وبين قصة ((اللص والكلاب)) كمقابل عربي موضوعي لها، وباعتبار أن كليهما يقوم على الجمل أو على الأفعال –بتعبير النحو الروائي–.

ثم ينخرط ناقدنا في رصف المصطلحات التي قال بها جينيت والتي استمدها دائما من تحليله لرواية ((بروست)) التي عمد إليها ليبين أن النموذج العام الذي يطمح إليه لا يُطبق على قصص بسيطة الأفعال فقط، وإنما معقدة أيضا، فكانت رواية بروست خير أنموذج مساعد لتطبيق منهج جينيت، كما ضبط إيقاع المصطلحات بخمس هي ((ترتيب الأحداث Order))، ((المدة Duration))، ((معدل التردد Duration))، ((الصيغة Mood))، ((الصوت Voice)).

ومسترشدا –كعادته–بالاستنساخ من كتب جينيت وعلى خط التأسيس للمرجعية الغربية يعمد السيد إبراهيم إلى استعراض مقولات جينيت من خلال اختزالات نصية من كتب هذا الأخير والتي نختصرها كالآتي:

أ– ترتيب الأحداث/ الترتيب الزمني:

يرى ناقدنا بأن هذه السمة ليست مستجدة في الرواية الحديثة، إنما وُجدت في السرديات القديمة أيضا، وتتعلق هذه السمة بعقد مقارنة بين "الأجزاء الزمنية التي يتكون

1– جيرار جينيت، خطاب الحكاية –بحث في المنهج–، ص34–35.

منها الخطاب الروائي أو النظام الذي ترتبت عليه الأحداث وبين نظام الترتيب الذي جاءت عليه هذه الأحداث نفسها أو الأجزاء الزمنية التي تتكون منها القصة"[1].

ويطرح ناقدنا قضية اشتغال جينيت على رواية بروست من خلال التلاعبات الزمنية والتي اعتُبرت مرتعا خصبا إجرائيا له حيث "جمعت ألوانا شتى من العلاقات الزمنية متمثلا ذلك في الاسترجاعات الذاتية والموضوعية، والتوقعات الذاتية والموضوعية كذلك"[2].

ومن خلال هذين العنصرين (الاسترجاعات والتوقعات) نشأت مصطلحات أخرى كالاسترجاع والاستباق ولم يتوقف ناقدنا على رصد المصطلحات فقط، بل ربطها بالنظرية الأعم التي خطها جينيت –قاصدا ذلك أم لم يقصد–، حيث استعرض السرد وهو يمارس لُعبيّته ويمارس تصدّعه وانحرافه الزمني في شبكة علائقية كلية في آن، وهذا ما يجعل لنظرية السرد عند جينيت فحواها والذي يرفض أن يكون عبثا أو أرضا صالحة ليس لها أي مردود، وقد ورد في كتاب ((خطاب الحكاية)) لجينيت عن مصطلح المفارقات الزمنية "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3].

ب– المدة:

يستهل ناقدنا الخوض في المصطلح بتساؤل عن ماهيته وحدود وضعه، (هل هي مدة القراءة؟)، ويرى بأن هذه المدة تختلف حسب الأشخاص والظروف نظرا لعدم ارتباطها بالدرجة الصفر فلا يمكن ضبطها بالتالي. إلا أننا نتوقف عند شهادة (حميد لحميداني) والذي يترجم مصطلح (La durée) بالاستغراق الزمني ويضع حدّه الاصطلاحي في

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص108(بتصرف).

2– المصدر نفسه، ص113.

3– جيرار جينيت، خطاب الحكاية –بحث في المنهج–، ص47.

مقوله الآتي فهو"(...) التفاوت النسبي –الذي يصعب قياسه–بين زمن القصة، وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ، بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تمّ عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني"[1].

وبشكل عام فعدم إمكانية ضبط ((المدة)) نظرا لاعتبارات متعددة واضحة إلا أن هناك جملة من التقنيات التي أدرجها جينيت والتي تمكننا من دراسة الانزياحات الزمنية وحددها لحميداني في "الخلاصة Sommaire، الاستراحة Pause، القطع/المشهد Scène"[2].

وبالتالي فهذه التقنيات الزمنية هي المقولة الأهم في مشروع جينيت ومدخله الرئيس لدراسة كل عمل سردي، "ومن ثم سيكون تحليل الخطاب السردي هو أساسا دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد"[3] وتتحقق الدرجة الصفر –غالبا–في الحوارات (زمن الحكاية =زمن القصة).

وبالتالي تستأثر (المدة) باهتمام بالغ في مشروع جينيت رغم زوغان موقعها بين الحكاية والقصة، وعدم ضبطها، فيصعب تحديدها ودراستها، ويرجع جينيت سبب ذلك في قوله: "ومن ثم نفتقد الآن النقطة المرجعية، او درجة الصفر، التي كانت في حالة الترتيب تزامنا بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية، والتي قد تكون هنا تواقتا دقيقا بين الحكاية والقصة، نفتقدها الآن"[4].

1– حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص 76.

2– المرجع نفسه، ص76–77.

3– جيرار جينيت، خطاب الحكاية –بحث في المنهج–، ص40.

4– المرجع نفسه، ص101.

إلا أن دراسة إيقاعية السرد رغم عدم وجود النقطة المرجعية التي قال بها جينيت تتم وفق ما أطلق عليه جينيت بالحركات السردية الأربع ((الحذف، الوقفة الوصفية، المشهد، المجمل))، ويبين لنا جينيت تحقق كل مصطلح منهم كالآتي:

1."الوقفة: ز ح=ن، ز ق=0. إذن ز ح∞> ز ق

2.المشهد: ز ح= ز ق

3.المجمل: زح < ز ق

4.الحذف: ز ح= 0، ز ق=ن. إذن ز ح ∞< ز ق"[1]

ويورد الناقد (السيد إبراهيم) هذه المصطلحات السابقة كما وردت بالضبط عند صاحبها كما يورد اختزالات نصية للجانب الإجرائي والتطبيقي لها على رواية بروست ودون كيشوت.

ج–التردد (Fréquency):

ويتكرر الحديث عن العلاقة بين الرواية والقصة ولكن من زاوية التكرار، فيكون على أنماط:

1. تكرار مرة واحدة ما حدث مرة واحدة.
2. تكرار عدة مرات ما حدث عدة مرات.
3. إخبار ما حدث مرة واحدة عددا من المرات.
4. إخبار ما حدث مرة واحدة بما حدث على مستوى القصة أكثر من مرة.

1– جيرار جينيت، خطاب الحكاية –بحث في المنهج–، ص109.

ويؤكد ناقنا بأن العناصر الزمنية السابقة (الترتيب، والمدة، والتردد) متصلة فيما بينها وإن تم الفصل بينها بغرض الدراسة فقط.

د-الصيغة (Mood):

ويعرفها ناقدنا بأنها: "المراد هنا صيغة الفعل، فهذه اللفظة مأخوذة من مجال النحو، وبصفة خاصة نحو الأفعال فهي ... اسم يطلق على الصور المختلفة للفعل التي تستعمل لتأكيد شيء نحن بصدده تأكيدا أو أكثر أو تأكيدا أقل، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الحياة أو إلى الحدث"[1].

أما ما جاء عن هذا المصطلح بين ثنايا معجم المصطلح السردي فيقول جيرالد برنس: "المدى الذي يستغرقه التوسط السردي يحدد طريقة السرد، فالإظهار والإخبار طريقتان مختلفتان، وهي مع المنظور ووجهة النظر يشكلان مجموعة الطبائع Mood المختلفة للسرد"[2].

ويقارب السيد إبراهيم هذه التقنية من زاوية قدرة الرواية على بث المعلومات للمتلقي، وتتم هذه القضية عن طريق وسائط متعددة تتكفل بها -غالبا-شخوص القصة التي تتفتق عنهم المعرفة وفق وجهات نظر متباينة.

ويرى ناقدنا بأن دراسة المعلومات في الرواية والقدرة على ضبطها تحتكم إلى تقنيتين تم وسمهما بالمسافة والمنظور. أما أولاهما فيسترشد السيد إبراهيم بمفهوميْ 'القص الخالص'، و'المحاكاة' عند أفلاطون -النزّاع دائما للأخلاقي والمثالي في كل شيء-والذي يقابل بينهما على أساس (الصدق والإيحاء)؛ فإذا كان الكاتب "يتحدث دون أن يوحي إلينا أن شخصا آخر سواه هو الذي يتحدث وهذا ما يُطلق عليه بـ 'القص الخالص'، أما "إذا كان الشاعر يسوق الكلام كأن شخصا آخر هو الذي يتحدث-أي كما لو كان الشاعر هو

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، ص132.

2- جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 135.

نفسه هذه الشخصية أو تلك (...) ونحن هنا نكون بإزاء الفاظ منطوقة. وهذا ما يطلق عليه أفلاطون لفظ المحاكاة"[1].

فقضية الطرح المباشر للمعرفة دون لجوء للإيحاء سواء من طرف الشخوص أو الراوي هو ما يشكل المعنى النموذجي للقص عند أفلاطون، ومن ثمة فالمعرفة المتولدة عن القص تنساب بطريقة مباشرة وواضحة من لدن الشخوص دون التباس أو تدليس.

وقد عادت هذه الفكرة على مستوى الخارطة السردية بقوة خاصة مع بدايات القرن العشرين في مصطلحين جديدين هما (الإظهار والإخبار)؛ فأما الأول فهو "فكرة خادعة شأنها من ذلك شأن المحاكاة، فلا يوجد قص يمكنه إظهار القصة التي يحكيها أو محاكاتها. كل ما يمكن أن يقوم به القص أن يعطي انطباعا بالمحاكاة"[2].

وبالتالي يندرج الصنف الأول –الإظهار–ضمن صنف المحاكاة التي تستحصد معرفة تتوارى خلف الاستيهامات من جهة وتغيّب الراوي من جهة ثانية، وعموما فالإظهار والإخفاء مصطلحات نسبية –على حد تعبير–(يان مانفريد) "بمعنى أن السارد ممكن أن يكون ظاهرا أو متواريا بدرجة أو بأخرى، وعادة فإن الظهور والتواري يتناسبان عكسيا بمعنى أن ظهور أحدهما يعني اختفاء الآخر"[3].

وهذا ما جعل ناقدنا ينبه فيما بعد لفكرة التفريق بين القص الذي يكون على لسان الشخوص وبين القص كلغة تنطلق من الشخوص أنفسهم والذي لا يمكن الفصل بينهما بفاصل بيّن، إلا أنه قد مثّل لكلا النوعين بنماذج قصصية فأدرج كتابات (هنري جيمس) ضمن القص التفصيلي الذي يُغيّب فيه الراوي، وكتابات (فلوبير) التي تشف عن الراوي.

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص133.

2– المصدر نفسه، ص134.

3– يان مانفريد، علم السرد –مدخل إلى نظرية السرد–، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية، ط1، 2011، ص73.

كل ما سبق وغيره أدرجه الناقد ليصل إلى فكرة تُقارب كلام الشخصيات ضمن حالاته الثلاثة في مكاشفة نظرية–تطبيقية (رواية بروست البحث عن الزمن الضائع) في آن، والذي يتفرع إلى:

1- الكلام المحكي: الذي تنطق به الشخصية على هيئة حوار إلى وضع الحادثة التي تُروى.

2- الكلام المنقول في أسلوب غير مباشر وهو أشبه ما يكون بالنمط المحاكاتي السابق.

3- نمط الراوي المتحكم في مقول شخوصه وفي المعرفة المتولدة عن مروياته.

وبالتالي مدّ ناقدنا الجسور منقبا في تاريخ الآداب الغربية وما أفرزته من طروحات ومنعطفات متباينة عانقت مصطلحي 'الحكي والمحاكاة'، وما ألقته من ظلال مفهومية على 'الملحمة والرواية' فيما بعد. فـ"كان أفلاطون يؤيد الاتجاه الروائي المحض، أي اتجاه الحكي ويرى أفضليته على المحاكاة، حتى جاء أرسطو فأخمل كلامه، وذهب –على خلاف أستاذه–إلى أفضلية المحاكاة المحض وعلو كعب الأسلوب الدرامي وتميزه، مما كان له أثره على مدى القرون على الأنواع الروائية وتطورها"[1].

ومن ثم أُدرجت الرواية في خانة ضيقة وكنسخة مشوهة عن الملحمة أو كما أطلق عليها ناقدنا 'محاكاة المحاكاة' أي نص من الدرجة الثانية، لتقلب في العصر الحديث التفكير السردي السابق وتشتط على قراءاته، وتستعيد مكانتها حين نصبت الشخصية مركزا بؤريا لتشكلاتها السردية.

ولعل التأصيل المصطلحي لمقولات جينيت عند ناقدنا لا ينفك يقفز من مصطلح لآخر فنجده في هذا الباب يفرق بين مصطلحي المونولوج –الذي ارتأى له تسمية 'الكلام

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص140.

الداخلي'–ومصطلح الكلام الحر غير المباشر فيقول: "في الكلام الحر غير المباشر يتكلم الراوي بلسان الشخصية، أو إذا شئت فقل: إن الشخصية تتكلم من خلال صوت الراوي ويمتزج الاثنان إذ ذاك معا. أما في الكلام الفوري فيختفي الراوي وتحل محله الشخصية"[1]. ثم يدعم تنظيره هذا بأمثلة تطبيقية على رواية بروست دائما.

هذا بالنسبة للكلام الداخلي، أما الكلام الخارجي أو ما يُعرف بالحوار فيقاربه ناقدنا –إجرائيا–انطلاقا من رواية بروست دائما وبيّن بأن شخصيات بروست تتميز بالاستقلالية اللغوية حيث يقول: "والحقيقة أن كل شخصيات بروست يقع لها في بعض المناسبات خصائص لغوية تتميز بالغرابة كانحراف العبارة الذي يرجع إلى اللهجة أو الوضع الاجتماعي أو إلى أمور أخرى. وهذه أقصى صورة لمحاكاة كلام الشخصيات، حيث يحاكي الكاتب الشخصية بحرفية مبالغ فيها تزيد على الأصل"[2]. وربما المحاكاة –حد المثالية–التي انتهجها بروست تجعل الشخوص أكثر ملابسة فتخرجها من نطاق الواقعي إلى اللاواقعي في غموض وزوغان يجعلها طلسما مستغلق الكنه يصعب نشدان كمال ملامحها.

هـ–المنظور:

لا يستقيم الحديث عن التقنيات الروائية عند جينيت دون الخوض في غمار مصطلح 'المنظور' والذي أخذ حيزا واسعا من الاهتمام والمدارسة في العصر الحديث، وهو "الذي من خلاله تعرض الوقائع والمواقف المسرودة، الوضع التصوري أو الإدراكي الذي يتم وفقا له التعبير عنها"[3].

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص 141.

2– المصدر نفسه، ص144.

3– جيرالد برنس، المصطلح السردي، ص 87.

ويورد ناقدنا الخلط الذي تم الوقوع فيه من عدم التفرقة بيه وبين مصطلحات من حقله المعرفي نفسه كالصيغة والصوت. فيقول: "... هو في حقيقته خلط بين سؤالين؛ أي الشخصيات توجه المنظور الروائي من خلال وجهة نظرها؟ والسؤال الثاني، وهو سؤال مختلف تماما؛ من الراوي؟ وإذا أردنا صياغة هذين السؤالين على نحو أكثر بساطة، قلنا: من الذي يرى؟ ومن الذي يتكلم؟ نحن إذا أمام شيئين مختلفين؛ الرائي والراوي"[1].

وفي هذا الشأن يشذّ جينيت عن إدراج المصطلحات السابقة ويشجّر مصطلحا آخر هو 'بؤرة السرد Focus of narration' والذي ينقسم إلى ثلاثة أقسام تبعا لتقسيمات الرواية نفسها؛

1- الرواية الخالية من البؤرة (nonfocalized): و"تمثلها الرواية الكلاسيكية عموما التي تقوم على الراوي المحيط بكل شيء.

2- الرواية ذات البؤرة الداخلية: وتنقسم إلى:

- البؤرة الثابتة: حيث يمر كل شيء في الرواية عبر شخصية واحدة.
- البؤرة المتغيرة: التي تمر عبر عدة شخصيات.
- البؤرة المتعددة: حيث تبرز نفس الحادثة إلى الوجود عدة مرات، وبوجهات نظر مختلفة.

3- الرواية ذات البؤرة الخارجية: وفيها يمثل البطل أمامنا دون أن تتاح لنا أبدا معرفة أفكاره ومشاعره"[2].

ولعل التأصيل المصطلحي هذا ينبني على المفهوم السابق وهو درجة تقديم الشخوص للمعرفة والمعلومات في الرواية من جهة، وكذا درجة تدخل الراوي في سياق العملية السردية من جهة ثانية. لكن الثابت وموضع الإجماع من لدن ناقدنا أن التفريق

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، ص145.

2- يُنظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، ص145-146.

البيّن بين المصطلحات السابقة في الأعمال الروائية ليس بالأمر السهل إنما يجري استعمالها بأشكال متقاطعة ومتداخلة تستقي تداخلها من تقاطعات وتعددية الرواية ذاتها.

ويرى (حسن بحراوي) بأن جديد جهد جينيت عموما يكمن في "النظر إلى الزمن السردي كنوع من الزمن المزيف، وقد تبع ذلك ميل متزايد لدراسة المظهرين الأساسين للزمن داخل الرواية، وهما زمن الشيء المروي وزمن السرد"[1].

وبالعودة إلى مفهوم التبئير يعزز ناقدنا طرحه السابق باجتلاب إجرائي من لدن جينيت فيقرر بأن "رواية بروست تتمثل فيها ثلاث صور للبؤرة في وقت واحد معا، أو بتعبير جينيت: تلعب على ثلاث صور للبؤرة التي تمر من وعي البطل إلى وعي الراوي إلى وعي معظم الشخصيات. وهذا الوضع الثلاثي لا وجه للمقارنة بينه وبين الرواية الكلاسيكية التي تقوم ببساطة على فكرة الراوي المحيط بكل شيء. إن رواية بروست هي رواية البؤرة المتعددة"[2]. وبالتالي فالطابع التعددي البؤري يلقي بظلال الشك على مبدأ التفريق بين المصطلحات الثلاث السابقة لذلك كانت ومازالت رواية بروست محل شغف للمدارسة والمكاشفة نظرا لانتظامها اللاواقعي وتفككها الواقعي.

و-الصوت (VOICE)

بتحديد مفهوم عام للصوت "في السرد فإن السؤال الصوتي الأساسي هو: من يتكلم؟ من يسرد هذا؟ وبالاعتبار الحالي يُفهم الصوت على أنه خاصية صوتية أو نغمية برزت خلال النص"[3].

1- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990، ص 116.

2- السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، ص150.

3- يان مانفريد، علم السرد -مدخل إلى نظرية السرد-، ص69.

يقارب ناقدنا هذا المصطلح طارقا برويّة إشكالية التفريق بين مصطلحات (القص، الكتابة) في الحقل السردي والتي استقت أشكلتها أساسا من المتن التأسيسي اللساني. حيث يقول: "إن علم البويطيقا يحاول (...) بحث اللحظة التي يتولد فيها الخطاب الروائي والتي استبقى لها جينيت مصطلحا خاصا هو القص narrating، وقد بقي النقد مترددا في الاعتراف باستقلال هذه اللحظة، وحصر النقاد أسئلتهم في إطار 'وجهة النظر'، بعد أن نظروا إلى لحظة القص على أنها ترادف لحظة الكتابة ومن ثم ساووا بين الراوي والمؤلف، كما ساووا بين متلقي الرواية والقارئ"[1].

وبالتالي فالقضية المشكلة أساسا هي تحديد زمن الكتابة وزمن القصة (الزمن الواقعي والزمن الافتراضي) وهذا يعود بنا مباشرة إلى تحديد (الدرجة الصفر) التي ينتظم وفقها الخطاب الروائي، مما يحيلنا في هذا المقام على استدعاء أنماط القص الأربعة الذين قال بهم جينيت؛

1- "القص اللاحق للحدث: ومثاله الروايات الكلاسيكية التي تنبني على زمن تال.

2- القص السابق على الحدث: وتمثل الروايات الاستشرافية التي تنحو منحى تقدميا.

3- القص المصاحب للحدث: ومثاله الروايات التي تنبني على أحداث آنية.

4- القص المقحم: وتمثله الرواية الرسائلية أين يختلط القص بالقصة، وتُنقل إلينا الأحداث بأصوات متعددة ووفق وجهات نظر غير قارة"[2].

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص151.

2- يُنظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص152-153 (بتصرف).

والحال أن الرواية الحديثة بزئبقيتها لا تنفك تجمع في جعبتها العديد من أنواع القص السابق، إذ قد تندرج بعضها في تقاطع يخدم بنية وكلية الرواية.

ز-البطل/الراوي

لطالما ارتبط مفهوم الرواي بالمنظور أو ما تطلق عليه (يمنى العيد) *الموقع* حيث تقول: "ليس الموقع عنصرا مستقلا في العمل الأدبي بل هو بوصلته إذا صح التشبيه، ولذا فهو مرئي في أثره ومقروء فيه"[1].

يسحب ناقدنا دلالة هذا المصطلح -تطبيقيا-على رواية بروست مفرقا بين خطاب البطل وخطاب الراوي، هذا الأخير الذي يعدّ في هذه الرواية ممتلكا لزمام المعرفة المطلقة ويسير خطابه مصاحبا لخطاب البطل ومجاورا له.

وتماشيا مع الطرح السابق يبحث ناقدنا في وظائف الراوي والذي أجمع على أنها خمس أساسة:

1- الوظيفة الروائية: وهي الوظيفة المتصلة بالقصة، وحين ينزاح عنها الراوي يخسر مهمته الأصلية كراوٍ.

2- وظيفة التوجيه: وتتعلق بالتنظيم الداخلي للنص نفسه من شروح وتوجيه..

3- وظيفة التواصل: وينصب اهتمامها في تأسيس العلاقة بين الراوي والمروى له كالحوار مثلا.

4- وظيفة التوثيق: وذلك حين يشير الراوي إلى مصادره وتوثيقاته.

5- الوظيفة الأيديولوجية: وذلك حينما تأخذ القصة أبعادا غير أبعادها الأدبية فتكون مبطنة بمرجعيات وأفكار مؤدلجة تتلبسها شخوصها[1].

1- يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل -بحث في السرد الروائي-، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986، ص30.

وهذه الوظيفة الأخيرة تظهر في رواية بروست، لكن هذا الأخير لا يُلبس شخوصه عباءات أدلجته ليمررها للقارئ كما يفعل دوستويفسكي وتولتسوي.. إنما تنجلي شخصياته باعتبارها "موضوعا للملاحظة لاغير؛ فأخطاؤها وحماقاتها وإخفاقاتها هي مصادرنا في التعرف عل عالمها وليس آراؤها"[2].

ومن ثم تتبدى شخوص قصة بروست مستقلة عن كاتبها تنجلي قسماتها وفق ما تسربه من معلومات للقارئ، وتظهر ككيانات لها أدبياتها وأيديولوجياتها الخاصة.

نقد عمل جينيت:

في خضم نقده لعمل جينيت يسجل ناقدنا بعض الملاحظات على المشروع 'الجينيتي'، والذي كان في نظره مشتتا لم يستو في نظرية متكاملة المصطلح بيّنة الحد، تجتمع تحت مظلة واحدة، إلا أن ناقدنا بعد أن طرح إشكاليته السابقة سرعان ما وجد لها تخريجا عند جينيت حين يعترف هذا الأخير نفسه قائلا بأنه: "لو كان يمكن أن يكون مثل هذا الربط من القوة بحيث يصمد للتحدي، لما تخاذلت عن الإقرار به والسعي إلى إيضاحه (...)، لكن يبدو لي أنه من غير المناسب أن نبحث عن 'الوحدة' بأي ثمن، ومن ثم نقسر العمل على التماسك"[3].

وعموما فقد غيّر جينيت منطلق دراسة الزمن ليحتفي به كزمن مزيف في الرواية. يقول حسن بحراوي: "يمكن القول باختصار بأن الزمن الروائي في تعدد مظاهره واختلاف وظائفه، قد وضع الباحثين أمام مشكلات لا تخص مجال اشتغالهم، وجعلهم من ثم

1- يُنظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص166-167 (بتصرف).

2- يُنظر: المصدر نفسه ص167(بتصرف).

3- المصدر نفسه، ص169.

يصرفون جهودا طائلة في سبيل التعرف على ماهية الزمن وإدراك جوهره تاركين مهمتهم الأصلية التي هي هي تحديد مواقعه في النص والبحث في إواليات عمله"[1].

ومع ذلك فإن خصوصية الطرح الجينيتي تكاد تكون متفردة إذ لسان حالها نشدان نظرية "منهجية للرواية، تتناول المصطلحات الأساسية للتقنية الروائية"[2]. وهي وإن كانت مشتتة المصطلح لم تضمها نظرية واحدة، –وهو ما انعكس على ناقدنا فرأيناه ينتقل من مصطلح لآخر دون خط سير منطقي يربط بينها–إلا أنها نسجت نظرية تحمل مبدأ الترصن الأكاديمي الموجه للدارس البسيط والخبير في آن.

وعموما فقد احتفى الناقد بنظرية جينيت واعتبرها محطة رئيسة لابد لدارس الرواية من المرور عليها، إذ أضافت للأنساق السابقة جدية وترصنا أكاديميا في صورة سهلة ممتنعة وفي طموح حاد لتأسيس بويطيقا للرواية من أجل "إيضاح النظم والأعراف التي تجعل الأعمال الأدبية تتخذ الأشكال التي تتخذها وتعني المعاني التي تعنيها"[3].

فدراسة جينيت لا تبحث في المعاني المتولدة عن النص الروائي، بل ديدنها هو الكشف عن آليات توليد هذه المعاني ووصف طريقة عملها. وهو في دراسته لرواية بروست غير متصلب لتسمياته المصطلحية ولا مقرّ بثباتها النهائي، إنما أكثر ميلا لخطوات المراجعة وتصحيح المسار من جهة، وأكثر تحاملا على من يجعل نفسه حبيس أثيرية النص ويراه بعين الجمالية لا بعين النقد.

ثالثا: بين النص الكلاسيكي والحديث:

استغرق الناقد السيد إبراهيم في تجلية هذا المبحث عن طريق اقتباسات نصية مطولة فتتابع رصف المعلومات ببعد إسقاطي من المصادر. وهذا المنهج على أشكلته

1– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 116.

2– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص170.

3– المصدر نفسه، ص172.

التي تطرحها طول الاقتباسات وندرة التعقيب إلا أن العمل التصنيفي بها يظل نشاطا لابد منه في الممارسة النقدية.

وأول نقطة يثيرها في هذا الباب هي السياق التاريخي الذي اندرج فيه الأدب الواقعي، إذ يعود حسبه إلى "الحركة الأدبية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وخاصة بين الكتاب الروائيين الذين كان من أعمالهم هنري جيمس، ومارك توين"[1]. وتحت هذا العنوان يقارب ناقدنا الواقعية باعتبارها "طريقة في محاكاة الأدب للحياة"[2].

ويعاضد (صلاح فضل) تأصيل ظهور الواقعية باعتبارها "تاريخيا حركة جديدة من القرن الماضي، وقامت برصد التغييرات الاجتماعية وتأثيرها على المؤسسات الفنية"[3].

وجودة النوع الأدبي باعتبار النظرة السابقة تعتمد على مدى قدرته على مسايرة تفاصيل الواقع والغوص في تلابيبه وصفا وتحليلا ومحاكاة، وعليه يتماهى الأدب مع الحياة ليشكل ما يسمى بالنص الواقعي، هذا الأخير الذي يستوحي واقعيته في ظل خصائص سيأتي الحديث عنها والتفصيل فيها فيما يأتي.

1- خصائص النص الواقعي:

تستند خصائص النص الواقعي على عناصر ثلاث يميزها ناقدنا كالآتي:

أ- مشاكلة الواقع: في قراءته لهذا العنصر يذهب السيد إبراهيم إلى أن 'مشاكلة الواقع' تتكئ بدورها على عنصرين اثنين هما:

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص201.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص31.

- المشاكلة في المادة: بمعنى "أنها تلجأ إلى التفاصيل الدقيقة والحاسمة من أجل تصوير الأحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الإمكان"[1]. بمعنى تتبع أدق التفاصيل التي تصبح فيما بعد مادة تبلور مفاصل الأدب الواقعي.
- المشاكلة في التقنية: وتختلف عن سابقتها في كونها تستقصي الأبعد من الأحداث البسيطة وتستجلي خفيّها وتحوّرها وفق ما يخدم أجندة النص الواقعي ولو عن طريق الإيهام، ولها العديد من الوسائل منها ما يذكره ناقدنا "الطريقة التقريرية في تأدية الأحداث تافهة كانت أو خارجة عن المألوف، على نحو تبدو فيه كأنما لم تعمل فيها يد الانتقاء"[2].

ب- وجود الحدث أو الحكاية:

وهوية هذا العنصر تنجلي في أن كل قصة أو حكاية واقعية تحوي التباسا ما أو على لغز يحث متلقيه على البحث عن إجابة له. يقول ناقدنا: "أما الحكاية فتنتهج أنماطا بعينها تطالعنا في الرواية الواقعية مرة بعد أخرى، كالذي أبان عنه رولان بارت في كتابه (س/ز)، من أن الواقعية الكلاسيكية تعتمد على خلق لغز يحتاج إلى تفسير، أو على طرح سؤال يحتاج إلى جواب"[3].

ج- هيراركية الخطاب:

حيث النص الواقعي متقن التنظيم هيراركي الخطاب متدرجه في هيكل تنظيمي يتخطى عتبة اللغة إلى التيمات التي تنبثق منه والتي "تؤسس الحقيقة في القصة"[4].

وقد بيّن ناقدنا حدّ هذ المصطلح بنموذج تطبيقي مختار أبانه (كولن ماك كيب) ومقتبس من رواية (جورج إليوت ميد لمارش) حيث ذهب إلى مصطلح فرض نفسه هو

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، ص 201.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- المصدر نفسه، ص202.

4- المصدر نفسه :ص201.

'ما وراء اللغة' أو ما لا يقال –كتقنية كلامية–والذي "يأتي في ضمير الغائب؛ وهو أساسا كلام لا تنطق به شخوص الرواية. وما وراء اللغة هذا هو ما يضع الحوار بين علامتي تنصيص (...) فهو يتأهب بذلك لمناقشة صلته بالحقيقة، فالحقيقة تكشف عنها وتبينها لغة السرد، أو ما أطلق عليه ما وراء اللغة"[1].

هذا الوضع المصطلحي لمفهوم 'ما وراء اللغة' يتقاطع وجوبا مع فكرة (لويس هيلمسليف) فهو ينظر إليه على أنه "لغة أعلى نتحدث بها عن لغة أخرى (...) والعلاقة بينهما هي العلاقة التي نجدها بين علم اللغة واللغة نفسها، أو بين النقد الأدبي بمفاهيمه ومصطلحاته والأعمال الأدبية"[2].

ولعل جماليات هذا الطرح تكمن في أن النص الواقعي الكلاسيكي لا يثير ردود فعل المتلقي المرتبطة باللغة الحكائية فقط إنما يتجاوزها إلى ما ينبجس عن لغة الحوار من حقائق وخفايا، وعلى المتلقي التلصص على العلامات الثاوية في متاهاته. "إذ تعترف الواقعية ضميرا للأدب أنها مدينة بواجب، أو نوع من التعويض تجاه عالم واقعي تخضع إليه من دون جدال"[3].

فلغة السرد تختلف عن لغة الحوار في كونها 'شفافة' لا تثير ردود الفعل المقروئية التي تثيرها اللغة الحوارية والذي قاربها ناقدنا خاصة في نقطة 'معاملة (ماك كيب) لمسألة استعمال علامتي التنصيص داخل النص الروائي في الواقعية الكلاسيكية'، وهذا الاستعمال غالبا يكون لتوضيح الحقائق الموجودة في هذه النصوص –الواقعة بين علامتي التنصيص–وما ينبثق عنها من ارتدادات ترتبط بالواقع.

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص202.

2– المصدر نفسه، ص204.

3– تر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط 1، 1983، ص35.

ويعاضد ناقدنا الرأي السابق فيرى بأن لغة السرد "هي نفسها لغة نهائية لا ينظر إليها كما ينظر إلى الحوار نفسه، في كونه تقع وراءه لغة أخرى، بل هي تمثل الحقيقة تمثيلا تاما. ولو عوملت معاملة لغة الحوار في وقوع لغة أخرى وراءها تشف عنها، لوجب أن تخضع هي نفسها لتفسير آخر، فنقع فيها على معان أخرى، ولا تحتاج ما سميناه بما وراء اللغة إلى لغة أخرى من وراءه"[1].

ولعل مصطلح 'ما وراء اللغة' انبثق أساسا من قضية الإرجاء والمسافة بين الشفوي والمكتوب أو بين الكلام والكتابة –الغراماتولوجيا بتعبير دريدا–، لذلك يتبدى السرد بوصفه حاضنا للحقائق الواقعية التي تتغنى بها الواقعية الكلاسيكية وهي الأخرى محتفية بشفافيته. يقول ناقدنا: "السرد في الرواية إذا هو وسيلة للتوصل إلى الحقيقة وفي هذا القول تكمن الدعوى التي تدعيها الواقعية الكلاسيكية بأنها إنما توقفنا على حقائق الطبيعة الإنسانية"[2].

ويستعرض السيد إبراهيم مجموعة تمهيدات لمحاولة التفريق بين 'الحوار' و'السرد' ليصل إلى نتيجة مفادها أن "القص يستند على إلى حضور وغياب –حضور الراوي وغياب الأحداث التي تروى–. وهذه الأحداث حاضرة باعتبارها خيالا قصصيا يحكى في ألفاظ، غائبة باعتبارها حقائق من الواقع الذي حدثت فيه"[3]. ويقر ناقدنا بأن النص الروائي يجمع الأنساق السابقة بين سرد يتبدى في تقرير بعض الحقائق مثلا، وبين حوار أبسط مثال عنه هو خطاب الراوي لمتلقيه.

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص 204.

2–المصدر نفسه، ص207.

3– المصدر نفسه، ص209.

2- خصائص النص الحديث:

يحاول ناقدنا بيان حدود النص الحديث من خلال مجموعة من المقابلات التي اصطفاها من لدن 'بارت' و'ياكوبسون' حول مجموعة من القضايا كتفرقته بين المقروء والمكتوب، وبين النص والعمل الأدبي.

أ-النص الواقعي في ضوء التفرقة بين الاستعارة والكناية:

استرشد ناقدنا في هذا الباب بتفرقة 'ياكوبسون' بين الاستعارة والكناية لبيان الطرق التي يسخّر بها النص الواقعي ليوهم المتلقي بواقعيته، إذ تمثل كل من الكناية والاستعارة "الطريقتين اللتين بهما يربط أي خطاب موضوعا ما بالآخر؛ إما لأنهما متشابهان أو لأنهما متجاوران"[1]. فهاتان التقنيتان خير معين للرواية الواقعية على إنشاء التقابل بين موضوعين من غير الإخلال بشرط الواقعية -ولو على سبيل الإيهام-.

ووفقا لياكبسون دائما أقرّ ناقدنا بأن الرواية الواقعية تسودها الكناية إذ "النص الروائي ينتقي بالضرورة تفاصيل بعينها ويخفي سواها أو يحذفها"[2]. ومن ثم تصبح الكناية تقنية ناجعة في الانتقال بين عالمين تربط بينهما علاقة المشابهة دون أن تُخرج القارئ من خانة النص الواقعي.

وعموما فالفرق بين النص الواقعي والنص الكلاسيكي يتبين في مقول: "الواقعية ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعي وليس نموذجا إنسانيا عالميا مطلقا"[3].

ب-تفرقة بارت بين المقروء والمكتوب:

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، ص211.

2- المصدر نفسه، ص ن.

3- صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 186.

يستغل ناقدنا تفرقة بارت بين (النص المقروء/النص المكتوب) وبين (العمل الأدبي/النص) ليظهر البون بين النص الكلاسيكي والنص الحديث، فإذا النص المكتوب عند بارت: "حاضر دائما لا يمكن أن يوضَع عليه أيّ كَلم منسجم منطقيا (...) النص القابل للانكتاب هو نحن أثناء الكتابة، قبل أن يعبر لعبة العالم اللانهائية (العالم كلعبة)"[1]. فهو النص المنفتح على آفاق التعددية وغزارة المداخل ولا نهائية المدلولات.

أما النص المقروء عنده فهو "منتوجات وليست إنتاجات تشكل الغالبية العظمى من أدبنا"[2].

وبالتالي فالنص المقروء نص متناه مغلق الدلالة يتقمط وفق شيفرة موحدة بين الكاتب والمتلقي تؤمّها الأعراف اللغوية والمعرفية، فيكون هذا النص موجها لمتلق نموذجي بالضرورة يُعطى المعنى ولا يبدِعه، بخلاف النص الثاني (النص المكتوب) الذي يتخطى متلقيه عتبة الاستهلاك وينصّب نفسه منتجا وقارئا فاعلا بفعل انفتاح النص الذي أصبح يتسم بالتصدع والانفتاح اللانهائي، وبفضل تقويضه للعلاقة الساذجة بين الدال والمدلول فقتل 'المؤلف' وأعلن أن وجوده في العملية الإبداعية بات مدحوضا وثابت البطلان ليتلقف المتلقي دوره الإنتاجي من خلال تفجير الدلالة والبحث في فجوات النص وبياضاته.

ج–تفرقة بارت بين النص والعمل الأدبي:

لم يكن من قبيل المصادفة أن يدرج ناقدنا هذه التفرقة بين النص والعمل الأدبي عند بارت ليضبط تموقعات كل من النص الكلاسيكي والنص الحديث، حيث ننتخب أحد الفروق الجوهرية التي تعاضد ما سبق "النص مأتاه من جهة العلامة، أما العمل فيغلق

1– رولان بارت، س/ز، تر: محمد بن الرافه البُكري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، مارس 2016، ص 36.

2– المرجع نفسه، ص 37.

نفسه في مدلول، والمدلول شيء واضح، (...) العمل ينهض بوصفه علامة عامة، ومن ثم فهو مقولة مؤسساتية لحضارة العلامة، والنص على العكس من ذلك يمارس عملية تأجيل المدلول تأجيلا لا ينتهي، النص حقله حقل الدال، والدال لا يجب تصوره على أنه مرحلة أولى للمعنى ولكن على العكس على أنه نتيجته وما يتمخض عنه"[1].

ومن ثم يفوض ناقدنا أمر التفرقة بين العمل الأدبي والنص لجدلية (الثابت والمتحول) والتي يمارسها كل من الدال والمدلول بالتراتبية السابقة، فالعمل الأدبي حصير الدلالة مضبوط المعنى يتلافى التأويل والزوغان اللعبي، شغوف بالارتدادات الدائمة إلى الأصل النمطي وأساطير النسب، أما النص فيمارس انفتاحه غير القابل للتقنين فيتصف بالتصدع وتجربة اللعبة على اللغة، ويجترح كينونة واحدة متعددة في آن يحيل بعضها إلى بعض بصورة عوْد دائري كالعوْد الأدبي النيتشوي.

وقد يكون فيصل المقارنة بين العمل الأدبي والنص تعود أساسا إلى اعتماد بارت مبدأ *التأويل* –بالمعنى النيتشوي لهذا المصطلح–ليظهر البون بين النص المكتوب والمقروء حيق يقول: "ليس القصد من تأويل نص ما إعطاؤه معنى، إنما معناه على العكس من ذلك؛ تثمين وتقدير نوعية التعدد الذي جبَله"[2].

ولعل هذه التفرقة التي اصطفاها ناقدنا هي مصدر انفتاح الوعي وتحول 'ثبات المعنى' إلى 'مشروع قراءة' لا متناه، وكذا تحول المتلقي من 'نموذجي مستهلك' إلى 'متفاعل منفتح'، وهو ما ساعد ناقدنا في الأخير على التفريق بين الأعمال الأدبية الكلاسيكية التي تقوم على مبدإ المعيارية، والنصوص الحديثة المودرنية –بمصطلح ناقدنا–التي تمارس زوغانها اللانهائي في غياب الأصل ولُعبية السيمولاكر.

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص214.

2– رولان بارت، س/ز، ص 37.

وقد استطرد ناقدنا في الأفكار السابقة حد الإطالة –مقتبسا نصوصا مطولة من لدن مفكرين غربيين–، وفي الأخير دائما كان يفوّض أمر تأصيلاته هذه إلى 'الآخر الغربي' في غياب تام للتأصيلات العربية وهو تضخيم اعتباطي للخطاب الغربي يعبق برائحة الانبهار بالآخر حد العماية وتنصيبه على أنه حامل المشاريع ومولّدها، وهذا وعي خاطئ من لدن ناقدنا يشكل أزمة هوية بالعلائقية مع الآخر.

3- قراءة في نماذج مختارة:

يستهل ناقدنا هذا المبحث الأخير من كتابه بقراءات لقصص والتي هيمن عليها الطابع الغربي متنا ونقدا.

أ- تحليل قصة "قطة في المطر" لإرنست همنجواي:

بعد أن قدم ناقدنا المهاد النظري السابق أرجأ تطبيقاته إلى نهاية كتابه أين قدم قراءات لقصة (قطة في المطر لإرنست همنجواي) من طرف مجموعة من النقاد والمفكرين الغربيين، وهذه المقاربات على اختلافها إلا أنها تشترك جميعا في كون هذه القصة هي قصة كلاسيكية مودرنية في الوقت نفسه، إذ يطرح سؤالا في مستهل تحليله وسرعان ما يجيب عليه مستحضرا مقول (لودج)؛ "هل هذه القصة من الأدب الواقعي أم هي من الأدب الحديث؟ يجيب لودج على هذا السؤال بقوله: إنها الاثنان معا؛ واقعية ومودرنية"[1].

وهذا الحكم بجمعها بين الأدب الكلاسيكي والأدب الحديث يرجع إلى مجموعة من الخصائص التي تستند عليها في تشكلات بنيتها، فأما خصائص النص الكلاسيكي التي

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص224.

تحويها فهي: "فكرة مشاكلة الواقع. والعلاقة المفترضة هنا بين النص والواقع تتمشى بصورة أساسية مع الفكرة نفسها في الواقعية البرجوازية الكلاسيكية"[1].

أما خصائص النص الحديث فينتخب منها فكرة أن هذه القصة لا تركح على مبدأ الدلالة الأوحد إنما تنفتح على لانهائية المعنى، يقول: "وثانيا تجربة القراء الذين قرأوا القصة على أنها تقاوم الانغلاق التفسيري الذي تتميز به القصة الواقعية، وأنها لذلك تتضمن أكثر من معنى، وأنها متعددة الوجوه"[2].

يعبّر عنه بارت –النص الحديث–بقوله: "في هذا النص المثالي تتعدد الشبكات وتلعب فيما بينها، دون أن تستطيع أيّ واحدة منها أن تترأّس الأخريات وتطغى عليها، هذا النص مجرة دوال وليس بنية من المدلولات"[3].

وخصيصة 'تعدد المعنى' هي ما دفع بناقدنا لاستحضار أكثر من مقاربة له كما سنرى.

ب– قراءة كارلوس بيكر:

يستعرض السيد إبراهيم تحليل (كارلوس بيكر) الذي قارب فيه قصة همنجواي انطلاقا من تحليل شخوص الأبطال في ظل العلاقة بين (المرأة/الرجل) أو ثنائية (الأنوثة/الذكورة) يقول: "هو يتناولها في سياق مجموعة من القصص تدور حول العلاقة بين الرجل والمرأة (...)، تقدم جانبا من عالم المرأة لا ينهمك الرجل فيه إلا على نحو عابر"[4]. وهذا أقرب إلى التحليل النفسي، فقد قرأ (كارلوس بيكر) العلامات المبثوثة في القصة رابطا إياها بالثنائية السابقة وبثنائية أخرى هي (المعقول/اللامعقول)؛ إذا شكلت

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص224.

2– المصدر نفسه، ص224–225.

3– رولان بارت، س/ز، ص 37.

4– السيد إبراهيم، المصدر نفسه، ص225.

'القطة' رمزا للاستقرار البرجوازي الذي كانت تطمح له 'الزوجة' في القصة في ظل لامبالاة 'الزوج'، وكانت كل 'رموز' القصة تدور في هذا الفلك أيضا، لكن علامة 'القطة' كانت الفيصل بالنسبة للزوجة "بين ما هو كائن وما هو ممكن"[1]، بين وضعها القائم وما يمكنه أن يكون من استقرار برجوازي –أو حتى نفسي–.

وما بدأ على أنه 'عقدة القصة' باختفاء القطة انفرج على يد 'صاحب الفندق' حينما أرسل القطة في الأخير للزوجة. وفي هذه النقطة بالذات يتوقف ناقدنا على تعقيب (لودج) على قراءة (بيكر) السابقة الذي رأى بأنها تعتمد على مجموعة من العلامات التي تعتبر 'كنايات' تفصح عن معان خفية ومبطنة تفجر دلالات القصة وتبعدها عن سطحيتها. ليعلن (لودج) معتمدا على ثناية (المرأة/الرجل) بأن خاتمة القصة هي إعادة تقدير للمرأة بواسطة هذا الفعل من طرف صاحب الفندق.

ت– قراءة جون ف.هاجوبيان:

في قراءته لقصة همنجواي ينحو(هاجوبيان) منحى آخر بعيدا عن الحدث الرئيس في القصة، حينما اعتبر بأن القصة تدور "حول أزمة في الزواج الذي يفتقر للإنجاب"[2]. فالقضية الأساس في تحليله هي قضية 'إخصاب' و'أمومة' تمّ طرحها في هيئة رموز تختلف أنماطها ولكنها تنحصر في نمط بنائي لا يخلو من الاستعارة وفي قراءة أقرب إلى التفاسير النفسية الفرويدية.

ج–الوحدات النووية في القصة:

بعد أن استعرض ناقدنا القراءات السابقة استرشد بكتابات بارت في مجال التحليل البنيوي للقصة مطبقا فكرة 'الوحدات النووية' على قصة همنجواي حيث يقول: "لدينا هنا أربع وحدات نووية في قصة همنجواي، وهي التي تقوم بافتتاح الاحتمالات التي يمكن أن

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص225.

2– المصدر نفسه، ص227.

تغلق على أنحاء مختلفة. وهذه الوحدات هي: هل ستذهب الزوجة لإحضار القطة أم يذهب الزوج؟ هل ستحصل الزوجة على القطة؟ هل ستبتل؟ من بالباب؟ وباقي القصة عبارة عن حدات ومساعدة، إشارية، أو معلوماتية"[1].

ثم نذر ناقدنا تحليلاته اللاحقة لشرح دور 'الوحدات النووية' في القصةّ؛ وهي التي تساهم في دفع الأحداث إلى الأمام فهي تعمل على فتح الاحتمالات وتشغيل ديناميكية الحدث. بخلاف الأحداث المساعدة التي تكون "امتدادا للوحدات النووية أو قد تضخمها أو تقويها أو تؤخرها"[2].

ونلاحظ بأن ناقدنا في حديثه عن تأصيل نظرية الرواية يقفز من نظرية إلى أخرى، فمن التفسير النفسي نجده في الحقل البنيوي مثلا دون أن يشجّر رؤية نقدية تخضع لبناء منطقي معين، سوى أن المصطلح الذي يقاربه يحيل على الذي يليه فحسب، دون الالتزام بالاتجاه الواحد متكامل المصطلح واضح المنهج والرؤية.

ولعل ما يعاضد الفكرة السابقة هي انتقاله لمكاشفة مجموعة من المصطلحات كالحبكة الي اصطفى لها مقول (تشاتمان) في التفرقة بين نوعيها وهما "الحبكة ذات الحل، والحبكة القائمة على الكشف. ففي القصة ذات الحبكة من النوع الأول يتولد إحساس بأن ثمة مشكلة في طريقها إلى الحل، (...) أما في الحبكة المودرنية التي تعتمد عليها القصة الحديثة فالتأكيد يكون على شيء آخر ولا تكون وظيفة الخطاب قائمة على أساس الإجابة عن سؤال ولا حتى في وضع السؤال نفسه"[3]. ولعل نوع الحبكة أيضا هو ما أدى للحكم على حداثة قصة همنجواي.

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص229.

2- المصدر نفسه، ص230.

3- المصدر نفسه، ص230-231.

بما أن النص الأدبي "لا يعرف الاستقرار والجمود، ذلك أنه يخضع لمنطق خاص هو منطق السؤال والجواب"[1]، فإن النص الحديث المودرني يسأل لا ليجيب وإذا أجاب فهو يناقض نفسه إذ الإجابة منتفاة يتم دائما إرجاؤها، بينما النصوص الكلاسيكية تتخذ خط سير بسيط من (أ) إلى (ب).

ولعلها تقفز في أذهاننا في خضم الحديث عن هذه الفكرة طرح كلود بريمون 'منطق الحكي' الذي وسع من نطاق احتمالات المتتاليات الحكائية بعد أن كانت بسيطة مع بروب مما فتح آفاقا واسعة للدراسة السردية فيما بعد. ولو نظرنا إلى نهاية قصة همنجواي لوجدنا أنها مبهمة تحتمل العديد من التأويلات ولعل تلك طريقة النص المودرني في إبطال المعنى المغلق والأوحد.

د–الزمن في القصة:

الزمن في القصة ينقسم كما هو معروف إلى قسمين: "زمن حكائي وزمن قصصي أو سردي، الأول كما يدل اسمه مرتبط بالحكاية وتحديدا بالأحداث (...) أما الثاني فينتمي إلى الخطاب وهو يتعلق بتصرف الخطاب في زمن الأحداث وتحديدا في تسلسلها الطبيعي"[2].

يقرّ السيد إبراهيم بأن زمن القصة في قصة همنجواي كان مطابقا لزمن وقوعها بالفعل فيقول: 'إذا جئنا لمعالجة القصة للزمن لم نجد شيئا يلفت الانتباه. فترتيب الأحداث

1– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة –دراسات بنيوية في الأدب العربي–، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 3، 2006، ص 51.

2– محمد نجيب العمامي، البنية والدلالة في الرواية –دراسة تطبيقية–، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013، ص 108.

في القصة موافق لترتيبها الزمني في الفابيولا، أي على النحو الذي حدثت عليه خارج النص الروائي"[1]، وبالتالي فهي لم تخضع للتلاعب بالسيرورة الزمنية.

هـ-وجهة النظر في القصة:

لعبة وجهات النظر تعددت في هذه القصة تبعا للشخوص الأربعة الموجودة فيها (الزوج، الزوجة، صاحب الفندق، خادمة الفندق) إلا أن نص همنجواي "مكتوب من وجهة نظر الزوجين الأمريكيين أكثر من وجهة نظر متعهدي الفندق، وهو مكتوب من وجهة نظر الزوجة أكثر من وجهة نظر الزوج"[2]. في غياب شبه كلي للراوي الذي تخلى عن معرفته الموسوعية والشاملة بأحداث قصته.

واللافت أن ناقدنا قد تطرق فيما بعد لقراءات نقدية للقصة بمنظور أنها كنائية بالدرجة الأولى وتفسيرات نفسية ضمن العلاقة الثنائية دائما (المرأة/الرجل). وهي قراءات من لدن مفكرين تنفتح على عوالم التفاصيل اللامتناهية التي تشكل بنيات العمل السردي وهذه الأخيرة هي أهم مباحث نظرية الرواية، ومن ثمة فاجتلاب ناقدنا لها لم يكن اعتباطيا.

- بارت وتحليل النص الكلاسيكي -قصة سيراسين لبلزاك-:

يحدد ناقدنا قصة سيراسين ضمن النص الكلاسيكي والتي قاربها بارت تلبية لرغبة ملحة لديه "في عمل تحليل كامل لنص قصير"[3]، وانطلاقا من مقال كتبه (جان ريبو) بعنوان (سراسين أو الخصاء مجسدا) والذي أوعز إليه لقيام بهذا التحليل في كتابه (S/Z).

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية -دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة-، ص231.

2- المصدر نفسه، ص232.

3- المصدر نفسه، ص240.

ويعيد لنا ناقدنا انقلاب بارت على البنيويين في فكرة "رد الاختلاف المطلق إلى المبدأ الواحد"[1]، وهذه الفكرة تجلت خاصة في إقامة علم أو 'نحو' للرواية الذي يدرس ضوابط تشكل المعنى وتوليده، ومن ثم انتقد بارت فكرة البنية المركزية الواحدة التي تقوض مفهوم الاختلاف الذي تقوم عليه النصوص السرديةّ.

ومردّ هذه الفكرة حسب ناقدنا هي تفرقة بارت بين المقروء والمكتوب حيث يقول: "يتصل كلامه في هذه المسألة بما سبق من تفرقته بين المقروء والمكتوب، فإن تقييمنا للنص يمكن أن يرتبط فقط بممارسة الكتابة، فمن ناحية هناك ما يمكن كتابته، ومن ناحية أخرى ما لم يعد ممكنا أن يكتب"[2].

وبالتالي ففكرة النمذجة والمركزية تتعارض مع النص في نظر بارت إذ النص يرفض فكرة الواحد التيولوجي، بل يفرز باستمرار ظله المتمرد عنه ويولد عضويته التي تطفح بالاختلاف. يقول بارت في ذكره لسمات النص المكتوب (الحداثي): "هو لا بداية له، إنه عكوس، قابل للانقلاب، يمكن الولوج إليه من شتى المداخل، دون الادعاء على وجه اليقين أن هذا المدخل أو ذاك هو الرئيس"[3].

ثم يدعم ناقدنا الطرح السابق بفكرة 'الإنتاجية' لدى 'متلقي' هذه النصوص التي اختلفت عن طريقة تلقيها للنصوص المغلقة والتي كانت 'استهلاكية' بالدرجة الأولى تنأى عن التفاصيل اللامتناهية وتنحو منحى التفاصيل المعطاة والمعاني المنتهية التي يقدمها العمل الكلاسيكي. إذ "التفسير الذي يتطلبه النص –كما يذهب بارت–هو أن نؤكد على وجود التعدد في وجه كل استخفاف بالفروق (...)، فالنص المتعدد لا وجود فيه لبنية

1– السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص240.

2– المصدر نفسه، ص ن.

3– رولان بارت، س/ز، ص 37.

روائية، لا وجود فيه لنحو أو منطق، فليس ثمة على الإطلاق كلّ للنص، مثلما أنه لا يوجد شيء خارجه. يجب أن يتميز النص عن خارجه وعن كليته في وقت واحد معا"[1].

إذا فالقول بالبنية الروائية لنص مودرني متعدد هو من قبيل المغالطة والتناقض، إذ أن هم الارتحال والتجوال عند هذا النص أهم عنده من الارتكان والارتكاز في بنية واحدة.

وبالعودة إلى منهج بارت في تحليله لقصة سيراسين فقد اعتمد على ما أسماه هو بشيفرات النص، ويمكن تلخيصها كما يلي:

1- الشفرة التأويلية:

وتسمى أيضا بشفرة الأحاجي؛ وتقتضي هذه الشفرة بتتبع رغبة الشخوص في حل اللغز المطروح في القص أو الإجابة عن سؤال يدور فيها، وسبق وقلنا بأن النص الكلاسيكي يحتوي على هذه الخصيصة إذ منطق الحكي فيه يسري بطريقة بسيطة.

2- الشفرة الدلالية:

وتشكل تيمة القصة وموضوعها والتي تتجسد أيضا في مجموعة من الألفاظ والجمل وما ينبثق عنها من دلالات وإيحاءات خاصة.

3- الشفرة الرمزية:

وتتصل هذه الشفرة بمبدأ الاختلاف الذي قال به بارت سابقا على أنه كائن في النص المتعدد وهو الذي يولد المعنى سواء على المستوى الصوتي أو على مستوى التناقض بين الثنائيات الضدية المختلفة.

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص241.

4- شفرة الحدث: وهي الشفرة التي عارضها بارت إذ تتعلق بالحدث الرئيسي الذي رأى بأنه ليس الوحيد الذي يشكل بؤرة الأحداث إنما تساهم فيها حتى دقائق التفاصيل.

5- الشفرة الثقافية:

وتنجلي كثيرا في النص الواقعي الكلاسيكي الذي يعتمد على مرجعية ثقافية مسبقة يحيل عليها النص بالضرورة[1].

وحينما طبق بارت هذه الشفرات تمفصل عن تطبيقه تعددها في نص بلزاك، يورد ناقدنا ما يلي: "كل شفرة من هذه الشفرات هي كما يقول بارت–صوت من جملة أصوات أخرى يفتل (...) إنها أصوات من وراء الكواليس ضاع أصلها ومصدرها، وهي صوت التجربة العملية (الحدث)، وصوت الشخص (السيم)، وصوت العلم (الشفرة الثقافية)، وصوت الحقيقة (الشفرة التأويلية) وصوت الرمز"[2].

ليختم ناقدنا باجتلاب هائل من تحليلات بارت فيما يخص (فكرة الخصاء) وكذا (التفرقة بين الذكر والأنثى)، والملاحظ أن مرجعية بارت في هذه الأفكار هي مرجعية نفسية محضة، يقول بارت: "تقترح قصة صرازين لأول وهلة بنية كاملة للأجناس (حدّان متعارضان، ثالث مختلط وأخير محايد) يمكن حينئذ تحديد هذه البنية بمصطلح القضيب"[3].

أما على مستوى تسمية كتابه (S/Z) فيذهب بارت إلى أن العلاقة بين الحرفين "علاقة انعكاسية. فأحد الحرفين مقلوب الآخر (...) إن سيراسين يرى في زمبينلا

1- يُنظر: السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص242-243.

2- رولان بارت، س/ز، ص 76.

3- السيد إبراهيم، المصدر نفسه، ص 247.

خصاءه هو (...) فالسين سيراسين والزاي زمبينلا"[1]. ومن ثمة تعود فكرة تقابل الثنائيات الضدية لتغذي تحليل بارت الذي بحث في التفاصيل الدقيقة للقصة مستنفذا علاماتها التي لا يمكن القبض على ظلها تماما.

ولعل ناقدنا السيد إبراهيم قد استغرق في استجلاب التنظير الروائي الغربي وهذا ما يتعارض مع دواعي النقد الموضوعي باعتبار أن أغلب آرائه مسبوقة، كما أن إيمانه وتصديقه التام بها في إغفال متعمد لاستحضار للمنتج العربي يطرح إشكالية الهوية والعلاقة بين الأنا والآخر التي تبدت فيها آراؤه تابعة للآخر الغربي، على أن الرأي الذي يظل أكثر مناعة أن كتابه هذا يعد بحثا أكاديميا رصينا لا ينظّر للنشأة الروائية بقدر ما هو كتاب جامع لمتفرقات المفكرين الغربيين في هذا الباب.

1- السيد إبراهيم، نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–، ص251.

نصل في نهاية هذا البحث إلى الإجابة عن جملة تساؤلاته التي كان يدور في فلكها والتي يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- استحصدت الدراسة النقدية للرواية منظورات متعددة اختمرت تحت وسم (نظرية الرواية) فما لبثت أن تبدّت الرواية مقمّطة في ردائها –أقصد نظرية الرواية–نقدا وتحقيبا وتأسيسا، وتوزع مجال نظرية الرواية –غالبا–على اتجاهين؛ أولهما البحث في النص الروائي باعتبار أنه يحوي في ذاته على بذرة النظرية التي تحكم إنتاجه وتضبط أنساقه المكونة له، أما الاتجاه الثاني فينكبّ على دراسة النقد الروائي المستمد من الخطاب الغربي باعتبار الرواية وليدة رحم غربية بالدرجة الأولى.
- وإن اختلفت مرجعيات الباحثين وتوجهاتهم في هذا الموضوع بين منظّر يركن بأمان إلى الموروث السردي العربي التقليدي للرواية؛ باعتبار هذه الأخيرة لها إرهاصات قبليّة برزت مع أجناس سردية قديمة كـ"فن المقامة والحكاية ..."، ثم عادت حاضرا لتسترجع مكانتها مرة أخرى بفعل "القارئ" أو "المتلقي"؛ الذي امتلك السلطة بعد موت المؤلف وأصبح له حرية التصرف في ميراثه فيحيي ما يشاء من النصوص، ويميت من النصوص ما يشاء، ويعلن حق الاستئناف في حكم الإعدام متى أراد. فعادت بذلك المرويات السردية في النقد العربي للصدارة تمثلها الرواية كآخر هذه الأشكال السردية في ظل نظرية القراءة والتلقي.

وبالتالي حاول هذا الاتجاه بناء نظرية عامة للرواية العربية تقلب المقياس السلطوي السائد، وتُنزل الغرب من مصاف التقديس بعد أن جعل النص الروائي العربي حلبة تستعرض فيها نظرياته قوة عضلاتها، مما خلق إشكالية حول شرعيّة تطبيق التقنيات والمناهج الغربية المستوردة وفرضها قسرا وتعسفا على النصوص العربية بغض النظر عن سياقاتها وحيثياتها التي ولدت فيها.

- في الجانب المقابل رفع اتجاه ثانٍ شعار "بناء نظرية للرواية العربية" قائمة أساسا على معرفة الفنيات والتقنيات الواردة عند كبار علماء السرد الغربيين، باعتبار أن الرواية –هي أولا وقبل كل شيء–وليدة رحم غربية لها خلفياتها الإبستيمية وسياقاتها التاريخية الخاصة، والتي غرزت أوتادا صلبة قامت عليها أسس قراءاتها ومقارباتها فيما بعد. ومن هذا المنظور يتحتم على الباحث في ظل هذا الاتجاه بناء جدار فاصل بين الرواية العربية في شكلها الآني وبين موروثها السردي التقليدي؛ فبنظرة أركيولوجية نجد أن الرواية العربية ظهرت مع بدايات القرن العشرين غير مكتملة النّضج، ضبابية المعالم، مقتصرة فقط على ملاحقة النصوص الروائية المختلفة(من المقامة إلى النصوص السردية الحديثة..)، بالمقارنة مع نظيرتها الغربية التي تمخضت عن طبقة برجوازية فَحِيك نسيجها سويّا مرتكزا على سياقات تاريخية ومعرفية غذّته حتى استوى على عوده وأصبح له نظرية وأنموذج عام مغري وقابل للمحاكاة والتقليد.

- ومن منطلق فكرة أن النظريات يمكن أن تلتقي وتتواشج على مائدة الفكر دون أن تُلغي شرط الخصوصية لكلّ منها تناول فيصل دراج النظريات الأوروبية في جزئها التأثيلي وكذا إجرائها التطبيقي، وأقرّ بالأصل البرجوازي للرواية، وبعد أن رسم الشكل الروائي عند الغرب طريقه، بدا له أن يبعث عن المعطى الحضوري للرواية في الفكر العربي، إذ تحسس قسمات الحقل الابستومولوجي الذي انبثقت منه الرواية العربية، مستهديا بهدي "المثاقفة" من جهة وعائدا لتقاليد نظرية الرواية الغربية –من جهة أخرى– والتي يراها فضاء نظريا يُستضاء به من أجل بناء نظرية للرواية العربية مع مراعاة عدم التطبيق الآلي لكل مفردات أجندتها.

- أما محسن جاسم الموسوي فقد أعلن مفهوما آخر للاشتغال النظري بالرواية؛ إذ يرى أن هذه الأخيرة – أقصد نظرية الرواية–قد ظل التأسيس العربي لها لا يبرح الإرادة، وهذا ما دفعها للانفتاح على منجزات الفكر الغربي فظلت مجرد مرايا قرائية لها دون أن تحتاج للدخول إلى معركة تزييح المواقع معها. وذهب الموسوي بفكرة التثاقف

مذهبا بعيدا وأقام لها محكمة التاريخ والنقد قضاء، وبين نظرية العكاز ونظرية الرواية الأصل نشأت أسئلة كثيرة بالنسبة للموسوي فبحث في مشروعه هذا عن اللامقول أو عن السكوت عنه بخصوص تأصيل السرد العربي والذي لم تعد بعض القناعات ترضيه، خاصة منها تلك التي ترهن الخطاب السردي العربي بالخطاب الروائي الغربي في تبعية صماء.

ومع أن غياب منهج واضح للموسوي يجعلنا نقرّ بأنه لم يبلور نظرية للرواية بقدر ما شكل إعادة لقراءة الموروث السردي لها فقط، ومهما يكن من أمر فإن الموسوي قد اختار من التراث سروده التطبيقية بعناية، حيث نظر للغابة لا الأشجار، فكان بذلك سبيله للحكم بوجود أرضية سردية تراثية صلبة، وتبريرا لتسويغاته المنهجية بوجوب دراسة الموروث السردي العربي من خلال إعادة مساءلته بعيدا عن طقوس تقزيم الذات وعملقة الآخر.

- وفي ظل الشروط الواقعية طرح عبد الله إبراهيم على المنجز السردي أسئلة إعادة القراءة التي لا تخل من سنن المراجعة والتجاوز، والذي أسقط فيها المسلمة المهلهلة لتناحر الأقطاب (الشرق–الغرب) وتصادم مركزياتها، كما أقر بمبدأ التثاقف بينهما بحكم طابع الحوارية والذي آمن به منهجا ورؤية.

وبالتالي فقد قارب عبد الله إبراهيم فكرة التنظير الروائي دارسا الرواية بمفهوم جديد باعتبارها ظاهرة أدبية ثقافية هذه الأخيرة التي يعتبرها ثمرة تثاقف بين الحضارتين العربية والغربية من جهة، وكذا امتدادا طبيعيا لتطور السرود العربية التراثية من جهة أخرى.

- أما السيد إبراهيم فقد حاول في كتابه (نظرية الرواية –دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة–) أن يضبط إيقاع الدراسة النقدية للرواية في عصر الانفجار المعرفي والتراكم الذي آلت إليه التنظيرات النقدية بفعله، وهو اقتراب جسور في زمن يدبر فيه الخطاب النقدي العربي مهما أسرع الخطى، في يقينية تامة بالنشأة الغربية

للرواية إبداعا ونقدا جعلته يغمض العين على جهود العرب في هذا الباب من جهة، ويسترشد بهدي الخطاب الغربي كسفر خروج من متاهات النقد الروائي.

ويبقى القول بأن التنظير الروائي ما يزال أحد أهم محاور الدراسة ضمن الخارطة المحلية للنقد العربي خاصة، والنقد بمعناه العالمي والكلياني عامة في إطار–دائما–ثنائية (الهوية/الاختلاف)

أولا :المراجع العربية:

1- إبراهيم السيد: نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، 1998.

2- إبراهيم عبد الله: السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب ،2003.

3- البقاعي محمد خير: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حمص، 1998.

4- الخطيب محمد كامل: الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت–لبنان، ط1، 1981،

5- الرويلي ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الأدبي–إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا–، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2002.

6- الشيال جمال الدين: تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، دار الفكر العربي، مصر،1951.

7- العالم محمود أمين: أربعون عاما من النقد التطبيقي –البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة–، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994.

8- العقاد عباس محمود: عبقري الإصلاح والتعليم "الإمام محمد عبده"، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، مصر.

9- العروي عبد الله: الأيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1995.

10- العيد يمنى، الرواية العربية –المتخيل وبنيته الفنية–، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2011.

11- العيد يمنى: الراوي: الموقع والشكل –بحث في السرد الروائي–، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1986.

12- الكردي عبد الرحيم: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، مارس، 2005.

13- المختاري زين الدين: المدخل إلى نظرية النقد النفسي–سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد(نموذجا)–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

14- المديني أحمد: راهن الرواية الغربية –رؤى ومفاهيم–، دار أزمنة، ط1، الأردن، 2009.

15- المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3.

16- المناصرة حسين: ثقافة المنهج –الخطاب الروائي نموذجا–، دار المقدسية، ط1، دمشق، 1999.

17- الموسوي محسن جاسم: سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997.

18- الموسوي محسن جاسم: الرواية العربية: النشأة والتحول، ط2، 1998

19- الموسوي محسن جاسم: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي –الوقوع في دائرة السحر–، مركز الإنماء القومي، بيروت.

20- الواد حسين: البنية القصصية في رسالة الغفران، الدار العربية للكتاب، ط3، 1988.

21- بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990.

22- بدر يوسف شوقي: غواية الرواية -دراسات في الرواية العربية-، مؤسسة حورس الدولية، ط1، مصر، 2008.

23- برادة محمد: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2011.

24- بكر أيمن: السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

25- بنكراد سعيد: السيميائيات السردية -مدخل نظري-، منشورات الزمن، الدار البيضاء، 2001.

26- جمال الدين أبو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، دار المعارف.

27- حافظ صبري: الرواية والواقع -متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية- ، مجلة إبداع، العدد رقم 10، نوفمبر 1992.

28- حافظ صبري: أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1996.

29- حداد محمد: محمد عبده -قراءة جديدة في خطاب الإصلاح الديني-، دار الطليعة، ط1، بيروت، 2003.

30- حسن بحيري سعيد: علم لغة النص -المفاهيم والاتجاهات-، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1 ،1997.

31- حمداوي جميل: مستجدات النقد الروائي، دار الجديد، ط1، 2011.

32- حمودة حسين: الرواية والمدينة -نماذج من كتاب الستينيات في مصر-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.

33- حمّيش بنسالم: العرب والإسلام في مرايا الاستشراق، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2011.

34- خشفة محمد نديم: تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري، ط1.

35- خورشيد فاروق: الرواية العربية -عصر التجميع-، دار الشروق، ط2، 1975.

36- درّاج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999.

37- راغب نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1 ،2003.

38- زكريا فؤاد: آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2004.

39- زكريا ميشال: الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (الجملة البسيطة)، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 1986.

40- زيتوني لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي/إنجليزي/فرنسي)، دار النهار للنشر، ط1، 2002.

41- زيدان جرجي: تاريخ آداب اللغة العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم الثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

42- سالم أبو سيف ساندي: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق، ط1، عمان، 2008.

43- سلامة فتحي: تطوّر الفكر الاجتماعي في الرواية العربية، دار الفكر العربي، ط1، 1980.

44- سيّد محمد أحمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

45- عبده محمد: الأعمال الكاملة، ج2، -في الكتابات الاجتماعية-، تحقيق: محمد عمارة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1993.

46- عبود مارون: مجددن ومجترون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.

47- عصفور جابر: نظريات معاصرة، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، 1998.

48- علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، لبنان.

49- عوض يوسف نور: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة، 1994.

50- عياشي منذر: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.

51- عيلان عمر: النقد الجديد والنص الروائي العربي – دراسة مقارنة للنقد الجديد في فرنسا وأثره في النقد الروائي العربي من خلال بعض نماذجه — بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب الحديث 2006/2005، جامعة منتوري –قسنطينة.

52- فضل صلاح: عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

53- فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط2.

54- فضل، صلاح: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.

55- قسومة الصادق: الرواية –مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث–، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000.

56- كوش عمر: الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان، ط1، 2003.

57- كيليطو عبد الفتاح: الأدب والغرابة –دراسات بنيوية في الأدب العربي–، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط 3، 2006.

58- لحميداني حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991.

59- لحميداني حميد: النقد الروائي والأيديولوجيا–من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي–، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت.

60- مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية (فرنسي، إنجليزي، عربي)، دار الفكر اللبناني، ط1، لبنان، 1995.

61- مسالتي محمد عبد البشير: الجاحظ في قراءات الدارسين المحدثين، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه 2014/2013.

62- معيكل أحمد (أسماء): الأصالة والتغريب في الرواية العربية –روايات حيدر حيدر نموذجا–، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

63- ملال إيمان: النقد النفسي في الخطاب النقدي العربي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي، 2016–2017.

64- موسى صالح بشرى: بويطيقا الثقافة –نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي–، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2012.

65- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1997.

66- وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

67- وهبة مراد: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، ط5، القاهرة،2007.

68- يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي –من أجل وعي جديد بالتراث–، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

69- يقطين سعيد: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997.

70- يقطين سعيد: السرد العربي -مفاهيم وتجليات-، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

71- يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2010.

72- مجموعة كتاب، أفق التحولات في الرواية العربية -شهادات-(عبده الخال: الولادة السرية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ثانيا: المراجع المترجمة:

1- آلن روجر: الرواية العربية -مقدمة تاريخية ونقدية-، تر: حصة إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة،1997.

2- إيجلتون تيري: النقد والأيديولوجية، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1992.

3- آيزر فولفغانغ: نظرية الأدب من منظور تحقيبي -الأسس الفلسفية وآفاق الاستثمار، تر: عز العرب لحكيم بناني، مكتبة المناهل، ط1، المغرب، 1997.

4- إيكو أمبرتو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005.

5- إيكو أمبرتو: آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1 ،2009.

6- إيكو أمبرتو: اعترافات روائي ناشئ، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2014.

7- باختين ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مرا: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

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

9- بارت رولان: النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط1، 1988.

10- بارت رولان: جيرار جينيت من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى، ط1، سوريا، 2001.

11- بارت رولان: س/ز، تر: محمد بن الرافه البُكري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، مارس 2016، ص 36.

12- برنس جيرالد: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، مر: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.

13- بروب فلاديمير: مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1996.

14- بوتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986.

15- بينيت طوني وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة –معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2010.

16- تارناس ريتشارد: العقل الغربي، تر: فاضل جتكر، دار كلمة، أبو ظبي–الإمارات العربية المتحدة–، ط1، 2010.

17- تشاندلر دانيال: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مرا: ميشال زكريا، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2008.

18- تشومسكي نوم: المعرفة اللغوية –طبيعتها وأصولها واستخدامها–، ترجمة وتعليق وتقديم: محمد فتيح، دار الفكر العربي، ط1، 1993.

19- تودوروف تزفيتان: الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

20- تودوروف تزفيتان: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، عمّان–الأردن، 1996.

21- تودوروف تزفيتان وآخرون: القصة، الرواية، المؤلف –دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصر–، تر: خيري دومة، دار شرقيات، ط1، 1997.

22- تودوروف تزفيتان: نقد النقد، تر: سامي سويدان، مرا: ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1999.

23- تودوروف تزفيتان: مفهوم الأدب –ودراسات أخرى–، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2002.

24- تودوروف تزفيتان: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2005.

25- جيرار رينيه: الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، تر: رضوان ظاظا، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، ماي 2008.

26- جيرار رينيه: العنف المقدّس، تر: سميرة ريشا، مرا: جورج سليمان، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، جوان، 2009.

27- جينيت جيرار: خطاب الحكاية -بحث في المنهج-، تر: محمد معتصم/عبد الجليل الأزدي/عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

28- جينيت جيرار: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة*آفاق عربية*، العراق.

29- دومان بول: نظرية الرواية لجورج لوكاتش، تر: عبد النبي اصطيف: مجلة الآداب الأجنبية.

30- سعيد إدوارد: صورة المثقف، تر: غسان غصن، مرا: منى أنيس، دار النهار للنشر، بيروت، 1999.

31- سعيد إدوارد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

32- سعيد إدوارد: الثقافة والمقاومة، حوار: دايفيد بارساميان، تر: علاء الدين أبو زينة، المشروع القومي للترجمة، دار الآداب، العدد 1065، ط1، 2006.

33- شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.

34- شارودو باتريك: دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، تر: حمادي صمود، عبد القادر المهيري، دار سيناترا، تونس، 2008.

35- غولدمان لوسيان وآخرون: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد سبيلة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986م.

36- غولدمان لوسيان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي "المادية الجدلية وتاريخ الأدب"، تر: محمد برادة.

37- غولدمان لوسيان: مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرّودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقيّة، سورية، ط1، 1993.

38- فاليت برنار: الرواية -مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي-، تر: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، 2002.

39- فرويد سيجموند: محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، تر: عزت راجح، مرا: محمد فتحي، دار مصر للطباعة.

40- فرويد، سيغموند، التحليل النفسي والفلسفة الغربية المعاصرة، تر: زياد الملا، مرا: تيسير كم نقش، دار الطليعة الجديدة، ط1، 1997.

41- كورتيس جوزيف: مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر: جمال حضري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر،2007.

42- كويل مارتن وآخرون، موسوعة الأدب والنقد، ج1، الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، تر: عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

43- كوين جون: النظرية الشعرية، -بناء لغة الشعر العليا-، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.

44- لالاند أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، ط2، بيروت، المجلد الأول A-G، 2001.

45- لوكاتش جورج: التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر، دار الأندلس، ط2، بيروت-لبنان، 1982.

46- لوكاتش جورج: نظرية الرواية وتطورها، تر: نزيه الشوفي، دمشق 1985.

47- لوكاش جورج: الرواية التاريخية، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط2، 1986.

48- ليشته جون: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، مرا: محمد بدوي، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، أكتوبر، 2008.

49- نويل جان بيلمان: التحليل النفسي والأدب، تر: حسن المودن، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

50- ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1988.

51- موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الثالث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط 1، 1983.

ثالثا: الدوريات والمجلات

1- الجميعي عبد المنعم إبراهيم: حركة الترجمة وتحديث اللغة والثقافة العربية في مصر خلال القرن التاسع عشر –دراسة تاريخية ثقافية–، مجلة دراسات العالم الإسلامي، (1-2 فبراير 2012).

2- الحسين أحمد جاسم: ألف ليلة وليلة في القصة القصيرة المعاصرة، مجلة التراث العربي، العدد رقم 127، أغسطس 2012.

3- الزهراني معجب بن سعيد: آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، م 9، الآداب (1) ،1417هـ -1997م.

4- الضبع محمود: السردي في الشعر/الشعري في السرد، مؤتمر أدباء مصر *أسئلة السرد الجديد*، الدورة الثالثة والعشرون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطروح ،2008.

5- العقاد عباس محمود: فلسفة الترجمة، مجلة الرسالة، العدد رقم 507، أفريل 1943.

6- العمامي محمد نجيب: البنية والدلالة في الرواية –دراسة تطبيقية–، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط1، 2013.

7- العيد يمنى: القصة القصيرة والأسئلة الأولى، مجلة الكرمل، العدد رقم 08، مايو 1983.

8- الغازي خالد محمد: عن الرواية والتراث العربي –قراءة نقدية في قصص وروايات جمال الغيطاني–، مجلة الإتحاف، العدد 102، يوليو 1999.

9- الفريح سهام: رفاعة الطهطاوي والآخر الحضاري، مجلة البيان الكويتية، العدد رقم 401، 2003.

10- آنا ماريا هـ. ساسا: تحولات الرواية العربية، تر: صلاح السروي، مجلة إبداع، العدد 05، 01 يونيو 1995.

11- بلّحسن عمار: ما قبل بعد الكتابة –حول الأيديولوجيا/ الأدب/ الرواية–، مجلة فصول، العدد رقم 04، أكتوبر 1985.

12- حافظ صبري: البنية الروائية كمرآة للتفكك الاجتماعي، مجلة العربي، العدد رقم 366، يونيو 1989.

13- حامد الله عبد الرحيم: فن الرواية بين الولادة والتوطين، مجلة علامات في النقد، العدد رقم 53، أكتوبر 2004.

14- خلف عقيل عبد الحسين: حديث عيسى بن هشام ومسارات الرواية العربية الحديثة، مجلة دراسات البصرة، العدد 17، 2014.

15- ديب ثائر: الترجمة والنهضة –ترجمة العلوم في عصر محمد علي–، مجلة المعرفة، العدد رقم 468، أكتوبر 2002.

16- رشيد أمينة: حول بعض قضايا نشأة الرواية، مجلة فصول النقد الأدبي، المجلد السادس، العدد 05، 1986.

17- رشيد وديجي: مقال بعنوان: ((هل انتهى احتضار الأجناس الأدبية بموتها؟)) - قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية-، مجلة الخطاب، تيزي وزو-الجزائر، العدد 19، جانفي 2015.

18- شكير يوسف: شعرية السرد الروائي عند إدوارد الخراط، مجلة عالم المعرفة، العدد رقم 02، نوفمبر 2001.

19- عبود حنا: من تاريخ الرواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

20- عطية أحمد محمود: محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية، مجلة إبداع، العدد 01، فبراير 1985.

21- عمرو علي: بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء، مجلة جامع الخليل للبحوث، المجلد 5، العدد 2، 2010.

1. لوكاتش جورج: مشكلات نظرية الرواية، تر: صلاح السروي، مجلة أدب ونقد، العدد 96، 1996.

22- مفقودة صالح: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، قسم الأدب العربي.

23- موافي عبد العزيز: الخطاب ووجهة النظر مفهومان أساسيان في نظرية السرد، مؤتمر أدباء مصر *أسئلة السرد الجديد*، الدورة الثالثة والعشرون، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مطروح،2008.

24- ناصيف عبد الكريم: الترجمة الأدبية بين الخيانة والإبداع، مجلة الآداب العالمية، العدد رقم 132، ديسمبر 2008.

25- يقطين سعيد: ليالي نجيب محفوظ وألف ليلة –النص والمتناص–، مجلة آفاق، العدد 02، يوليو 1990.

26- ندوة الرواية العربية، إشكالات التخلّق ورهانات التحول، ندوة الآداب 8/7، 1997.

فهرس

الموضوعات

مقدمة.....أ_ و

مدخل.....7

1- الرواية.....8
2- الخطاب الروائي.....18
3- السرد.....26
4- السردية.....30
5- النظرية.....34
6- نظرية الرواية.....36

الفصل الأول: فيصل درّاج وفكرة التأصيل لنظرية الرواية.....42

أولا: الرواية في الاشتغال النقدي النظري: – الاشتغال النقدي الغربي بنظرية الرواية من جورج لوكاتش إلى رينيه جيرار–.....43

1- نظرية الرواية عند جورج لوكاتش 43
2- لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينيية.....65
3- ميخائيل باختين والتعددية الحوارية.....76
4- مارت روبير –الرواية الأصل–.....87
5- رينيه جيرار ونظرية الرغبة المثلّثة.....93

ثانيا: الحقل التطبيقي في مجال نظرية الرواية.....99

1- جورج لوكاتش.....99
2- نظرية غولدمان ورواية مجتمع الأطراف.....101

3- ميخائيل باختين.....103
4- مارت روبير.....105
5- رينيه جيرار..... 108

ثالثا: النظرية في الممارسة الروائية والتجريب..... 111

1- خصوصية الحقل الثقافي العربي..... 111
2- تشكل ملامح الرواية العربية من المويلحي إلى صنع الله إبراهيم...123

الفصل الثاني: الموسوي ونظرية الرواية-بحث في الأصول والمفاهيم-.....135

أولا: الرواية العربية -النشأة والتحول-.....136

1- الرواية العربية في سياقها الثقافي.....136
2- موقع الرواية العربية من أصول القص الموروث.....139

ثانيا: اتجاهات نقد الرواية العربية..... 154

1- بحث في المصطلح والمفهوم..... 154
2- نظرية الرواية -حدود الموروث ومحاكاة الآخر-.....163

ثالثا: الموسوي وفكرة تأصيل السرد في التراث العربي.....175

1- تأصيل مفهوم السرد عند الجاحظ.....175
2- الحاكي والمحكي في ألف ليلة وليلة.....183
3- قراءة حديثة لرسالة الغفران.....187

الفصل الثالث: عبد الله إبراهيم وتجليات نظرية الرواية في بحث السردية العربية الحديثة.....193

أولا: السردية بوصفها ظاهرة أدبية ثقافية.....194

1- الرواية وتفاعلات التجنيس والتمثيل.....199

2- السياق الثقافي للتعريب ومحاكاة المرويات السردية.....222

ثانيا: السردية الحديثة والموقف الثقافي.....237

1- إعادة تركيب سياق الريادة الروائية.....249

2- السردية الحديثة وإعادة بناء السياق الثقافي..... 258

ثالثا: تفكك الموروث السردي.....260

1- تفكك المرويات السردية.....260

2- تفكك الأساليب والصيغ الموروثة.....262

الفصل الرابع: بويطيقـــا الرواية في كتاب السيّد إبراهيم.....264

أولا: تطبيق النموذج اللغوي في درس الرواية.....265

1- غريماس وفكرة السيميائيات السردية.....272

2- تودوروف وفكرة النحو العالمي.....278

ثانيا: بويطيـقا الرواية.....287

1- الفرق بين نحو الرواية وبويطيقا الرواية.....289

2- قراءة في مقولات جيرار جينيت.....291

ثالثا: بين النص الكلاسيكي والحديث.....306

1- خصائص النص الواقعي.....307

2- خصائص النص الحديث.....311

3- قراءة في نماذج مختارة.....314

خاتمة.....324

البيبليوغرافيا..... 329

فهرس الموضوعات..... 347