الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة

قراءة في نماذج

رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر

إعداد الطالبة:

– كريمة غيتري

– إشراف:

– أ. د: محمد بلقاسم

- لجنة المناقشة:

أ.دمحمد بلوحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيـــــسا
أ.دمحمد بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا مقـــررا
أ.د إدريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضـوا مناقشـا
أ.دسعيد عكاشة	أستاذالتعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضـوا مناقشـا
د. بغداد عبد الرحمن	أستاذ محاضر "أ"	الملحقة الجامعية مغنية	عضـوا مناقشـا
د. فاطمة الزهراء صغير	أستاذ محاضر "أ"	الملحقة الجامعية مغنية	عضـوا مناقشـا

السنة الجامعية: 1437/ 1438 هـ – 2016 / 2017م

﴿ وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ ﴾

الآية 88 - سورة هود-

- صدق الله العظيم-

إهداء

﴿وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً﴾

الآية 24 – سورة الإسراء-

إلى والدتي الغالية التي وفّرت لي كل أسباب الراحة

لأجل إتمام هذا البحث.

إلى والدي العزيز الداعي لي بالخير دائما.

أهدي هذا العمل إلى أمي و أبي فقط.

برا بهما و طاعة لهما و عربون امتنان و عرفان.

﴿ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي بِنِعْمَتِهِ تَتِمُّ الصَّالِحَاتُ﴾

أتقدم بجزيل الشكر و التقدير إلى أستاذي الفاضل: الدكتور محمد بلقاسو الذي أغدق علي بكريم صبره و جميل عونه و صدق نصحه و تصويبه لي منذ مرحلة الماجستير....فلكم مني أسمى عبارات الشكر و العرفان.

و الشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين وافقوا على قراءة هذا البحث و تقييمه.

إلى كل من تتلمذت على أيديهم.

إلى الذين قدّموا لي العلم عبر مراحل حياتي، فكانوا لي ينابيع عطاء...إلى كل أساتذتي.

و إلى كل من قدّم لي مساعدة، عظيم شكري و امتناني.

كريمة

مقدمة

بـــسم الله الرحمن الرحيم

الحـمد لله رب العـالمين القائـل في كتابـه المبين: ﴿ **ذلِكَ فضلُ اللهِ يؤتيهِ منْ يَشاء** ﴾، و أصلّي و أسلّم على سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، و على آله و صحبه أجمعين، أمّا بعد:

إنّ الجنس الأدبي معطى غير ثابت، يتغيّر نتيجة التنامي و التراكم النوعي و الكمي للكتابات الأدبية، التي تفرض في كلِّ مرّة طرحا جديدا بسمات و خصائص تنحو إلى بلورة جماليات جديدة.

قديما، استجابت أنواع أدبية كالشعر و الخطبة و المقامة و غيرها لأغرض و متطلبات معينة في فترات زمنية محدّدة، لم تعد تستجيب لها في الوقت الراهن، ذلك لأنّ الأجناس الأدبية تعيش حالة مستمرة من التكون الدّاخلي، فتتطور وتتغير، و الدّليل على ذلك أنّ الشعر قد عبّر قديما عن قضايا عصره تعبيرا صادقا حتى سمّي ديوان العرب، لذلك وجدنـا العـرب قد عنوا به عنـاية فائقـة، و بـرعـوا في وضع بـحوره و أوزانـه، و تفـاخروا بالقـصائـد إلى درجة خلود الكثير منها على الرغم من بعد الزمان. و لعلّ سبب ذلك ما حمله الشعر من قيم فنية و إنسانية.؛ كالحب والشجاعة و الكرم والوفاء و الدفاع عن الشرف، وهي قيم التحمت بأوزان الشعر، فالإيقاع الموسيقي يهزّ كيان الشاعر العربي المولوع بجمالية نظم القريض.

إذن، هي ثنائية كلاسيكية (الشكل و المضمون)؛ لا يمكن فصل أولها عن ثانيها، و الحال هذه بالنسبة للروائي العربي اليوم؛ فهو مغرم بالتجريب و بطرق أشكال و أنساق سردية جديدة لأجل إحداث المفاجأة و كسر أفق توقعـات قارئـه، بغية التعبير عن قيم هـذا العصر و قضاياه.

استطاعت الرواية العربية المعاصرة أن تتفوق على الشعر، الذي ظلّ قرونا طويلة صرحا لا يدنو من مرتبته أي نوع آخر، و قد آن أن نقول عن الرواية إنها ديوان العرب الحديث، الّذي يعبّر عن قضايا مختلفة دون حصر، و هي الجنس الأقدر اِستيعابا لمختلف الأشكال الكتابية، لذلك صار كلّ عمل سردي يسمّى "رواية"، و صار كلُّ كاتب يكتب ما يشاء تحت رايتها.

لقد أصبحت الرواية العربية الراهنة تبحث باستمرار عمّا يحقق نوعيتها، و يجسّدها كخطاب منفتح و متجدد من خلال اعتماد أساليب و تقنيات جديدة، و قد شهدت تحولات كتابية متعدّدة حملت في طيّاتها تحولات أجناسية، حطّمت التقاليد و تمرّدت على الشكل المعهود، و ألغت كلّ ما لم تستسغه ذائقتها الفنية، حتّى غدت الكتابة الروائية اِختراقا و اِنتهاكا لدى كثير من الروائيين، واِقتحمت بفعل التجريب حدود الأجناس و تخومها، و تحوّلت إلى جنس مهجّن يحوي بداخله الشعر و المسرح و القصة و الخطبة و المقامة و غيرها من الأنواع، في ظلّ غياب للنظرية الأجناسية و قواعدها.

غابت الضّوابط الفاصلة بين الأنواع، فهل يمكن القول بعدم الجدوى من التصنيف الأجناسي؟ وإذا كان لابدّ من هذا التصنيف، ففي أيّ خانة تصنّف الكتابات السردية المعاصرة ذات الخصوصية التّهجينية؟ و إذا كانت هذه حريةٌ ميّزت الرواية العربية المعاصرة، فاِنفتحت على مصراعيها، وأصبحت سر إبداع الروائي المعاصر و أصل كتاباته، فإن الملاحظ هو عكس ذلك؛ حيث يخضع المبدع لقيود النوع الروائي، الذي يجبره على تصنيف عمله تحت مسمى "رواية "، فكيف يكون حرا و مكبلا في الوقت نفسه؟

اِنطلاقا من هذه المعطيات و التّساؤلات، بدأ اِهتمامي بقضية تداخل الأنواع، و هي السبب الذي دفعني إلى تناول هذا الموضوع، بالإضافة إلى رغبتي في مواصلة موضوع الماجستير و توسيعه، و قد كان بحثي مقتصرا على دراسة التعالق بين الرواية و السيرة الذاتية.

و يسعى هذا البحث إلى غاية أساسية تتمثل في ضرورة استيعاب الكتّاب للأشكال أو القوالب الفنية التي تحوي كتاباتهم، فلا بدّ إذن من التأسيس لكتابة واعية بذاتها.

أمّا المدوّنة السّردية المعتمدة في هذا البحث فتتمثل في أربع روايات، هي: رواية " **من يوميات مدرسة حرّة** " للكاتبة الجزائرية زهور ونيسي، رواية " **شرفة الهذيان** " للكاتب الأردني الفلسطيني

الأصل إبراهيم نصر الله، رواية " **نزيف الحجر** " للكاتب الليبي إبراهيم الكوني، و رواية " **الحواميم** " للكاتب المغربي عبد الإله بن عرفة.

اعتمدت في قراءة هذه المدونة و تحليل نصوصها المقاربة المتعدّدة التخصصات (**L'approche pluridisciplinaire**)، و هي مقاربة مرنة موسوعية منفتحة تعتمد التعدّد وترفض النظرة الأحادية و المنهج الواحد في دراسة النصوص، لاسيّما التي تتقاطع فيها الصيغ الخطابية و تتداخل فيها الأشكال التعبيرية، و لذلك فهي تتماشى مع موضوع رسالتي الموسومة بعنوان:« **تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة – قراءة في نماذج**»، و قد استعنت بالمنهج التيماتيكي، البنيوي و الأسلوبي، إضافة إلى التأويلية و التفكيكية، مع الاطمئنان إلى جملة من الأدوات الإجرائية كالتحليل و البرهنة و الانتقال من النظرية إلى التّطبيق.

وارتأيت أن أقسِّم بحثي إلى مدخل و بابين يحويان ثمانية فصول تجمع بين النظرية و التطبيق؛ أمّا المدخل فكان بعنوان: " **لمحة تاريخية عن التصنيف الأجناسي للأدب**"، و عرضت فيه عرضا موجزا لمفهوم الجنس الأدبي وتطوره عند العرب و عند الغرب. و جاء الباب الأوّل نظريّا موسوما **بتحولات السرد المعاصر و انفتاحه على الأنواع الأدبية**، و فصولة أربعة معنونة كالآتي: **الرواية مفهومها وخصوصياتها السّردية**: قدّمت فيه جملة من التعاريف التي حظيت بها الرواية عند العرب و عند الغرب، و أردفت بالحديث عن أهم مكوناتها السردية. يليه الفصل الثاني بعنوان: **الرواية العربية من الحساسية التقليدية إلى الحساسية الجديدة**؛ أبرزت فيه النقلة النوعية التي شهدتها الرواية العربية. و وسمت الفصل الثالث بـ**إشكالية التجنيس و انفتاح الرواية العربية المعاصرة**: وقد بيّنت فيه السمة التعددية التي اتسمت بها، و خصّصت الفصل الرابع لعرض **آليات تداخل الأنواع في الرواية العربية المعاصرة**.

و جعلت الباب الثاني دراسة تطبيقية بعنوان: **بنيات تشكيل النص الروائي العربي المعاصر و تجاوزاته النوعية**، و يشتمل على الفصول التطبيقية، التي حاولت أن أبين فيها **تعالق أشكال**

الكتابة عن الذات في رواية من يوميات مدرسة حرة، و أبرزت في رواية شرفة الهذيان **الكتابة عبر النوعية** التي قامت عليها الرواية. و تناولت في الفصل الذي يلي **تمثلات العجائبي في رواية نزيف الحجر،** التي قامت على خرق الواقع. و عنونت الفصل الأخير **بمقامات التجريب في رواية الحواميم،** التي حقّقت زخرفة نصية عبر حواريتها الدّاخلية و انفتاح بنياتها الخطابية.

أخيرا، ذيّلتُ هذه الفصول بخاتمة، استخلصت فيها نتائج اطمأننت إليها في نهاية البحث.

اعتمدت في دراستي على مكتبة متنوعة من كتب عربية و مترجمة و أجنبية، و مقالات ورسائل و جرائد و ملتقيات، و منها ما يلي:

- زهور ونيسي: رواية من يوميات مدرسة حرة.
- إبراهيم نصر الله: رواية شرفة الهذيان.
- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر.
- عبد الإله بن عرفة: رواية الحواميم.
- إدوار الخراط: الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية).
- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق.
- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالاتها).
- عبد المالك أشهبون : الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجا).
- محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي).
- حسن عليان: مقال الرواية و التجريب.
- رشيد وديجي: مقال قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية.
- صبري حافظ: مقال الرواية و إشكالية التجنيس.
- قاسمية خيريه: المذكرات و السير الذاتية الفلسطينية.
- أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر.

- خيري دومة: تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة.
- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر- 24/22 تموز 2008- جامعة اليرموك، إربد، الأردن.
- محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد- بحث مقدم لندوة الرواية العربية.
- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، و غيرها من الكتب التي أفادت البحث.

و لابدّ من الإشارة في هذا المقام إلى أهمّ الجهود التي سبقت إلى تناول هذا الموضوع، و منها:

- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر "تداخل الأنواع الأدبية" بجامعة اليرموك في الأردن سنة2008.
- الأجناس الأدبية في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق لأحمد فارس الشدياق- رسالة ماجستير للباحثة وفاء يوسف إبراهيم زبادي بجامعة النجاح الوطنية في فلسطين سنة 2009.

و في الختام، آمُل أن أن يفتح هذا البحث آفاقا دراسية أخرى، متمّمة و مستدركة لما فاتني أو غفلت عن دراسته.

و لا يفوتني في هذا المقام أن أقدم جزيل الشكر و العرفان لأستاذي الفاضل: د/ محمد بلقاسم، الذي أشرف على هذه الرّسالة بصدر رحب، فأسأل الله له دوام الصحة و العافية و أن يجازيه عنا خير الجزاء.

هذا، و إن لم يكن عون من الله للفتى فأوّل ما يجني عليه اجتهاده

فاللهَ أسأل كريم الهدي و التوفيق

الأربعاء 27 ذي القعدة 1437هـ الموافق ل: 31 أوت 2016م

تلمسان/ الجزائر.

✍ **كريمة غيتري**

مدخل:

لمحة تاريخية عن التصنيف الأجناسي للأدب

تعدّ قضية الأنواع الأدبية من أقدم القضايا التي تناولها البحث بالدراسة و التحليل منذ إرهاصات النقد اليوناني إلى الدراسات النقدية الراهنة، و قد احتل متصوَّر الجنس الأدبي على مرّ العصور مكانة مرموقة في وصف الظواهر الأدبية و تفسيرها، و بعد إهمال نسبي له في النصف الأول من القرن العشرين، عاد الاهتمام به من جديد، و تنوعت فيه المقاربات و التقسيمات و التصنيفات[1].

و حين نحاول تحديد طبيعة الجنس الأدبي أو هويته، نجد في الواقع النقدي طريقتين:

- ✓ **الأولى**: أن **تنطلق** من مواصفات وجدت في عمل أدبي شهير، مثل: **إلياذة هوميروس،** أو رواية **الحمار الذهبي لأبوليوس،** أو **رواية دون كيخوت لثربانتس،** أو **مسرحيات شكسبير،** أو **قصائد بودلير،** أو **قصائد: ت.س إليوت،** أو: **رواية يوليسيز لجيمس جويس** و غيرها، أي إنّ مثل هذه الأعمال تحكم نظريات التجنيس، وفق منطق (**الروائع**) في المركزية الأوربية، مع استثناء – أدب باقي قارات العالم-. و هنا تكمن الإشكالية، حيث أن نظرية النوع تصبح ناقصة، لأنها لا تأخذ بالخصائص المتعالية في أعمال أدبية كثيرة (رائعة) أخرى في باقي آداب العالم.
- ✓ **الثانية:** أن تنطلق من (المطلق)، و(الجوهر)، و(المتعالي النصي)، دون التأكد من قبل القرّاء أنّ النظرية قد اعتمدت فعلا على قراءة نصية شاملة للأنواع الأدبية، قبل استخراج الخصائص المتعالية للنوع من نصوص فعلية، لأنّ التطبيق النصي يكشف صلابة النظرية أو هشاشتها.[2]

و يكاد يجمع أغلب النقاد و الدارسين على أن نظرية الأنواع الأدبية –كما تبلورت في الثقافة الغربية – مرت بمرحلتين أساسيتين:

[1]- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- جدلية الحضور و الغياب- دار محمد علي الحامي، تونس- ط1- 2001- ص: 06/05.

[2]- ينظر: عز الدين المناصرة: علم التناص المقارن(نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)- دار مجدلاوي للنشر و التوزيع- ط1- 1427/2006- ص: 45/44.

أ- **مرحلة قديمة:** بلغت ذروتها بالكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض والبحث فيها بوصفها قارات منفصلة، حيث ينكفئ كل نوع ضمن أسوار مغلقة لا يتراسل فنيا مع غيره.

ب- **مرحلة وصفية:** ظهرت حديثا، لا تعنى بحكم القيمة ولا تحدد عدد الأنواع الأدبية تحديدا فاصلا، ولا تقول بقواعد نهائية صارمة وتفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبية.[3]

و قد ظهرت هذه النظرة الحديثة إلى الأجناس في أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين، إذ طُرح مفهوم نقدي جديد يتمثل في الرؤية الثورية إلى العمل الأدبي، التي نشأ عنها التحرر من كثير من الصفات الشكلية[4].

- أوّلا: الجنس الأدبي من منظور غربي :

إنّ كتاب " **فن الشعر**" هو الرّكيزة الثابتة لنظرية الأجناس المنسوبة إلى منظرها الأوّل **أرسطو**، وهو أوّل مؤلف إغريقي درس الشعر بطريقة مستمرة ضمن زاوية الجنس، أو على الأقل هو أوّل من يدّعي صراحةً أنّ تعريف الفنّ الشّعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي[5].

1- تحديد المصطلح من الناحية اللغوية :

أمّا كلمة (**Genre**) * في الآداب الأوربية فتعود في أصلها إلى مصطلح لغوي ألسني يشير إلى تقسيم ضمني في النحو القواعدي اللغوي؛ إذ إنها مشتقة أصلا من الكلمة اللاتينية (**Genus**)

---

[3]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1- 2003- ص: 52.

[4]- ينظر: عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر- 1983- ص: 30.

[5]- ينظر: جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي؟- ترجمة : غسان السيد- اتحاد الكتاب العرب-دط- دت- ص: 15.

*الجنس: مفهوم استعارته نظرية الأدب من العلوم (البيولوجيا) التي تصنف الكائنات الحية إلى أجناس و أنواع (Espèces) و أصناف أو أنماط(Types).و الجنس من خلال المبدأ البيولوجي هو تجميع لأنواع لها خاصية أو مجموعة من الخصائص المشتركة، أمّا النوع فهو فرع للجنس يتحدّد من خلال المعايير الثلاثة الآتية: 1- المعيار المورفولوجي (Morphologie)-2- المعيار البيئي (Ecologie)-3- المعيار التلاقحي (Stérilité ou interfécondité). ينظر: سعيد جبار: الخبر في السرد العربي" الثوابت و المتغيرات" - المكتبة الأدبية ، الدار البضاء- ط1-2004- ص: 48، نقلا عن: مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند إبراهيم السعدي- منشورات مخبر الممارسة اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013- ص: 20

أو (**Generi**)، و استعملت بذلك الشكل الفرنسي في الكتابات النقدية الأوربية بدءا بالإنجليزية (**Kind**) منذ عام 1816م، إلى جانب وجود مصطلحات مقاربة لها في باقي اللغات؛ (**Genros**) بالإسبانية، و (**Gatlungs**) بالألمانية، و هذه الكلمة مرادفة في المعنى لكلمة (**Gendre**) التي تعني أيضا **النوع** أو **الجنس** و منها **الجنوسة** (**Gender**)، و من المفردة نفسها جاءت **الأنواع الأدبية** أو**الأجناس الفنية**؛ كالرواية و المسرحية و الشعر و بقية التفريعات السلالية المعروفة.[6]

و لعلّ مصطلحات من قبيل نوع (**Genre**)، وصيغة (**Mode**), ونمط (**Type**)، وصنف (**Classe**) تشير إلى سمات نوعية متباينة يتكون منها مفهوم النوع الأدبي وكلها يمكن أن تستخدم على نحو يجعل منها مصطلحات مترادفة أحيانا ومتباينة أحيانا أخرى، بل إن كل ناقد قد يستخدم المصطلح على نحو خاص به، و بالتالي يحتل مصطلح معين لدى ناقد معين ما كان يحتله مصطلح آخر لدى ناقد آخر، و مثال ذلك: مصطلح (**Mode**) الذي يستخدمه الناقد الكندي **نورثروب فراي** في كتابه: "**تشريح النقد**"، ليشير إلى موضوع المحاكاة، بينما يشير المصطلح لدى معظم النقاد إلى طريقة المحاكاة.[7]

كما يمكن أن نطلق أسماء من قبيل "**أجناس النصوص Genres de textes**" أو" **أنماط النصوص Types de textes** " ، و هذا يعود إلى تباين المدارس و النقاد و تنوع منطلقاتها، فيميل "**Jean.Michel.Adam** " إلى الحديث عن"**أجناس**" و"**أنماط**" النصوص، و يقابل "**Jean .Paul. Bronckart** " بين **أجناس النصوص و أنماط النصوص** ، أمّا " **Maingueneau Dominique**"، فيميز بين ثلاثة أصناف من الاصطلاح :"**نمط النص**"، "**الجنس الجامع**" و"**جنس الخطاب**"، إلى غير ذلك من ضروب التصنيف و إجراء الاصطلاح.[8]

6- ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب- ط4- 2004- ص: 150.

7- ينظر:خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1990-1960)-الهيئة المصرية العامة للكتاب - دط- 1998- ص:35.

8- ينظر: نور الهدى باديس و آخرون: مقالات في تحليل الخطاب- تقديم: حمّادي صمّود- كلية الآداب و الفنون و الإنسانيات بجامعة منوبة- وحدة البحث في تحليل الخطاب – 2008- ص: 94.

2- نبذة عن المصطلح (النشأة و التطور):

يعدّ أفلاطون صاحب أقدم أصل متصل بالجنس الأدبي من خلال آراء كتابه "**الجمهورية**"، و في دراسته للأدب اقتصر على بعض الشعر اليوناني مركزا على نتاج هوميروس، حيث تناوله لا من زاوية الجنس، إنّما من زاوية الإبداع "**création**"، فصنّفه إلى طبقات "**classes**" على أساس تصاريف الآراء " **Modalités d'énonciations**"، فكان النتاج الشعري عنده لا يخرج عن ضروب ثلاثة: **السردي الخالص/ المحاكاة أو العرض/ و المشترك**[9]؛ أي: **الغنائي** الذي يربط السرد بصوت الشاعر، **الملحمي** الذي يربط المحاكاة بصوت القناع (**la persona**)[G] ، **الدرامي** الذي يشترك فيه النوعان السابقان على الترتيب أي قد يحدث الاختلاط و التداخل بين النوعين المذكورين .

أمّا " **أرسطو**" الذي وضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية فقد قسّم الأب في كتابه "**فن الشعر**" إلى أنواع، أساسها: **الشعر الملحمي، و التراجيدي** و **الكوميدي و الديثرمبي**[10]، وبيّن خصائص كل من التراجيديا و الملحمة في الموضوع أو الأداء و الوظيفة. كما بيّن أن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية و القيمة، فعمل بالمبدإ القائل إن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به، و يعمل حسب مستواه الخاص به[11].

9- ينظر: مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند إبراهيم السعدي- ص: 20.

* Le mot persona :vient du latin (du verbe personare, per-sonare : parler à travers) où il désignait le masque que portaient les acteurs du théâtre. Ce masque avait pour fonction à la fois de donner à l'acteur l'apparence du personnage qu'il interprétait, mais aussi de permettre à sa voix de porter suffisamment loin pour être audible des spectateurs. (Voir : Philippe Ramette : Le portique Espace d'art contemporain – Dossier pédagogie- 09 Novembre au 22 Décembre 2012 - p : 09.)

10- ينظر: أرسطو: فن الشعر- ترجمة و تقديم و تعليق: إبراهيم حمادة- مكتبة الأنجلو المصرية- دط-دت-ص: 25/24.

11- ينظر:شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب- دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت- ط1- 1982- ص: 99، **نقلا عن:** مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم السعدي- ص: 21.

و عدّ **أرسطو** الملحمة و المسرح و الشعر الغنائي هي **الأجناس الأساسية للشعر**[12]، كما عدّ الجنس الأدبي (المسرحي) جسما ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار المسرحية الفردية و في تطورها، فالأثر يخلف الأثر كما يخلف الفرد أباه، و الأجناس الأدبية تولد و تنمو و تنضج و تضعف وتموت كالأحياء، و تفسر المؤلفات و تسبب وجودها ، و هذه نظرة النقاد التابعين للمذهب التطوري **كفرديناند برونتير** (**Ferdinand Brunetière**)* ذي التفسير البيولوجي13.

و عموما قد ميّز كلّ من أفلاطون و أرسطو بين الأجناس الأدبية الأساسية الثلاثة، و ذلك حسب طريقتهما الخاصة القائمة على مبدإ (**المحاكاة**) أو ما يسمى (**المماثلة**)، و هذه الأجناس هي:

1- **الشعر الغنائي**: و هو شخصية الشاعر نفسها.
2- **الشعر الملحمي**: و فيه يتحدّث الشاعر باسمه الخاص، بوصفه الراوي و لكنه في الوقت نفسه يجعل شخصياته تتحدّث بأسلوب مباشر(و هذا الأسلوب يؤدّي إلى وجود الرواية المزدوجة).
3- **المسرح**: حيث يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته.[14]

و تجدر الإشارة إلى أنّ الأجناس الأدبية الثلاثة: **الغنائي، الملحمي** و **المسرحي** تتميز حينا بمعايير شكلية (**كطريقة الأداء، إنشاد، قص، تمثيل**) و حينا بمعايير بلاغية (**كصيغة فعل القول**)، و حينا بمعايير تاريخية، فمثلا يرى الرومانسيون أمثال: **Hugo. V** أنّ الأجناس الثلاثة تقابل ثلاثة أطوار من عمر البشرية : **البدائي، القديم** و **الحديث**.[15]

12- ينظر: جيرار جنيت : مدخل لجامع النص- ترجمة: عبد الرحمن أيوب-دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد و دار توبقال للنشر – دط –دت- ص: 18.

* فرديناند برونتيير Ferdinand Brunetière : ناقد فرنسي، اشتهر بكتابة تاريخ الأدب وتاريخ النقد. كتب عدة مؤلفات في النقد الأدبي ومجموعة من الدراسات النقدية صدرت في تسع مجلدات بين 1880 و1925 أهمها كتاب "مسائل في النقد"،Questions de critique (1889) ، وكتاب "مسائل جديدة في النقد (1890) Nouvelles questions de critique".

13- ينظر: لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية- عربي ، انجليزي ، فرنسي- مكتبة لبنان، ناشرون و دار النهار للنشر – ط1- 2002- ص: 67.

14- جيرار جنيت : مدخل لجامع النص-ص: 17.

15- لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية- ص: 68.

في أواخر القرن الرابع استعمل "**دْيُوميد**" مصطلح الأجناس، و وزّع عليها حسب اجتهاده "الأنواع" كالتالي:

أ- الجنس المحاكي (الدرامي):

حيث تتكلم الشخصيات وحدها، و يشمل الأنواع التالية: المأساة و الملهاة و النقد (الممثل بالدراما النقدية التي احتوتها الثلاثيات* الإغريقية القديمة، و التي لم يذكرها أفلاطون و أرسطو).

ب- الجنس السردي:

حيث يتكلم الشاعر بمفرده، و يشمل الأنواع الثلاثة التالية: السردي بالمعنى الدقيق للكلمة، والوعظي و التعليمي.

ج- الجنس المزدوج:

حيث يتكلم الشاعر و الشخصيات بالتبادل، و يشمل النوعين: البطولي (الذي يمثله الملحمة) والغنائي (الذي يمثله كل من أرشيلوك و هوراس)[16].

أمّا " **بروكلس Proclus**" فيحذف على غرار أرسطو الجنس المزدوج، و يجعل كلاّ من الملحمة و القصيدة الغنائية تحت الجنس السردي، ليعود **جان دي غرلاند** (**Jean de Garlande**) إلى نظام دْيوميد نهاية القرن الحادي عشر و مطلع القرن الثاني عشر. و في القرن السادس عشر ميلادي رفضت الفنون الشعرية عامة كل نظام، و اكتفت بترصيف الأنواع الواحد جنب الثاني، و مثال ذلك تصنيف **فوكلي دي لافرياي** (**Vauquelin de la Fresnaye**) سنة **1605** م الآتي: الملحمة ، الرثاء، المقطوعة الشعرية، القصيدة الهجائية، الأغنية، القصيدة الغنائية، الملهاة، المأساة، النقد، الغزل (العذري)، القصيدة (الرعوية).[17]

* الثلاثية (**Trilogie**) سلسلة من ثلاثة مؤلفات أدبية، كلٌّ منها قائم بذاته، و إن كان شديد الارتباط بالمؤلّفين الآخرين، فيكوّن معها موضوعا واحدا، و يرجع أصل هذه الفكرة إلى القرن الخامس ق.م، عندما كان الشعراء المسرحيّون الإغريق يتقدمون بثلاث مأساوات للمسابقة، و أهمّ هذه الثلاثيات اليونانية القديمة ثلاثية أيسخلوس (**Aeschylus**) المسماة الأورستيا (Oresteia) 456ق.م. ينظر:مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- مكتبة لبنان، بيروت- ط2- 1984- ص:131.

[16]- جيرار جنيت : مدخل لجامع النص- ص: 37.

[17]- ينظر: المرجع نفسه- ص:38/37.

أمّا الناقد الألماني **كارل فيتور** (**Karle vëitor**)، الذي مثّلت قضية الأجناس الأدبية مشغلا أساسيا في أبحاثه المتعلقة بالأدب الألماني عامة، فيعتقد أنّ متصوّر الجنس ليس موحّد الاستعمال، وأنه يوجد خلط كبير في استعمال هذا المصطلح، إذ يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى – أي الملحمة والمأساة و الشعر الغنائي- و في الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصوصة، مثل: الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي. و تبعا لذلك، يرى **فيتور** أنه لابدّ من قصر التسمية على إحدى المجموعتين. واستنادا إلى تمييز العلوم الطبيعية بين الجنس و النوع، يفضّل أن يرى في تلك الأجناس الثلاثة الكبرى مواقف جوهرية لعملية التشكيل، و منتهى ما يمكن الوصول إليه، بينما يخصص مصطلح الأنواع لما اتفق على تسميته أجناسا. و يرى أن الأجناس الأدبية نتاج فني من أشدّ الأصول غموضا، و يقرّ بأنّ الجنس مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محدّدة و عناصر شكلية مخصوصة، رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغيّر و التّجاوز و التّحوير بصورة دائمة، و إلى الشروط التاريخية للإنتاج[18]، فالجنس يظهر بالفعل، في التاريخ، مع الآثار الفردية؛ لكنه لا يذوب فيها، بل يتعالى عنها. و كذلك ماهية الجنس تستخرج من المادّة التي يمنحها إيّاها تاريخ الجنس فحسب.[19]

النوع الأدبي عند **أوستن وارين** و **رنيه ويلك** ليس مجرّد اسم، إذ إنّ التّقليد الجمالي الّذي يشارك فيه العمل الأدبي يشكّل صفاته. و الأنواع الأدبية يمكن أن ينظر إليها على أنّها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة، و كذلك يلزمها الكاتب بدوره.[20]

يصرح "**رنيه ويليك**" في موضع آخر بعدم جدوى التمييز بين الأنواع؛ يقول: " لا تحتل نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. و السبب واضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تُعْبَر باستمرار، والأنواع تُخْلط أو تُمْزج، والقديم منها يترك أو يحوّر وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك".[21]

---

[18]- ينظر: عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري- ص:20/19.

[19]- المرجع نفسه- ص: 23/22.

20- ينظر:رنيه وليك، أوستن وآرن: نظرية الأدب- تعريب: عادل سلامة- دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية- دط- 1412هـ/1992-ص: 314/313.

21- رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : محمد عصفور- المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت – 1987- ص: 311.

و يرى **تودوروف** أنّ الأجناس تقسيمات تصنف النصوص[22] ؛

« **Les genres sont des classes de texte**. »[23].

و ليس الجنس الأدبي أو غير ذلك إلاّ هذا الترميز لخصائص خطابية[24].

« **Un genre littéraire ou non**, **n'est rien d'autre que cette codification de propriété discursives** »[25]

و في المقولة حكم حول كون الجنس الأدبي يتبلور من خصائص خطابية محددة تحكمها معايير متفق عليها سلفا داخل مجتمع معين.[26]

و هو يرى أن النصّ الأدبي يحطّم القواعد النوعية، و لا يمكن أن يتقلّص إلى مجرّد معادلة، و من ثمّ لا يمكن وضعه نهائيا في فصيلة نوعية محدّدة[27]، و يفسر هذا الانهيار إلى مبدإ التوسع، فنظرية الأنواع اندمجت في نظرية أوسع هي نظرية الخطاب و علم النص، بعد أن مهّدت **الشعرية "la poétique"** السبيل لذلك[28]، و أن نظرية الخطاب الأدبي تسير نحو الإندماج في نظرية عامة للخطابات، و سبب ذلك أنّ الخصوصية الأدبية ليست من طبيعة لغوية و إنما من طبيعة تاريخية وثقافية.[29]

و الاهتمام بقضية الأجناس الأدبية – في نظره – ليس إلاّ لغرض دراسة النصوص و بنياتها؛ وفي هذا الشأن يقول: " إنّ الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو، في أيّامنا هذه تزجية للوقت لا نفع فيه،

---

[22] - voir : Maurice Delcroix et Fernand Hallyn : Introduction aux études littéraires (Méthodes du texte)- Département Duculot Paris, Bruxelles, 1995 - p : 149.

[23] - Tzetevan Todorov : les genres de discours, éd seuil, paris, 1978.P: 47.

[24]- عثماني ميلود: شعرية طودوروف- منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء- دت- ص: 22، نقلا عن : محمد مصابيح: الشعرية من منظور غربي حداثي- مقال منشور بتاريخ: 25 يناير 2009- دار ناشري للنشر الإلكتروني، الموقع الإلكتروني: http://www.nashiri.net

[25] - Tzetevan Todorov : op. cit. P : 48.

[26]- ينظر: محمد مصابيح: الشعرية من منظور غربي حداثي.

[27]- طزفيطان طودوروف و آخرون: (القصة الرواية المؤلف)، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة- ترجمة: د/ خيري دومة- الطبعة العربية الأولى-1997- دار شرقيات للنشر والتوزيع- ص: 57.

[28]- إبراهيم أبو طالب: مرايا الفراشة و نارها، قراءة في القصيدة الخليجية الحديثة، لغتُها، و انفتاحها على الأجناس و الفنون- مجلة عجمان للدراسات و البحوث- المجلد الرابع عشر- العدد الثاني، 1437هـ/2015- ص: 02.

29- ينظر: طزفيطان طودوروف: الشعرية- ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة- دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب- ط2- 1990- ص: 16.

إن لم يكن مغلوطا تاريخيا و لكن الحديث عن أيّ نص أدبي لا بد من أن يتم من خلال الحديث عن جنسه؛ و ذلك بغرض الكشف عن القاعدة التي ينبني النص حسبها"[30].

أمّا **فاردیناند برونوتییر** فقد اعتمد في كتابه (**تطور الأجناس في تاريخ الأدب**) الكثير من المفاهيم البيولوجية من نظرية داروين و طبقها على الأدب، يقول: "و من مبدإ التطور أخذنا أدلّتنا دون شك، يتمّ تمييز الأجناس في التاريخ مثل الأصناف في الطبيعة، بالتدريج، من خلال تحوّل المفرد إلى مجموع، و من البسيط إلى المعقّد، و من المتجانس إلى المختلف، بفضل المبدإ الذي نسميه اختلاف الخصائص"[31]. كما تحدّث عن استمرار الأجناس تاريخيا، و تأمين وجود فردي لها يشبه وجود الكائن البيولوجي، وهذا ما قاده إلى تأكيد أنَ المسائل الأكثر أهميّة تتعلّق بتحديد شباب الجنس و ضعفه، و أيضا نضجه بصورة خاصّة، أي اللحظة التي يحقق فيها كمال قواه الحيوية، اللحظة التي فيها يتطابق مع الفكرة الداخلية لتعريفه، من ذاته، و عندما يصل إلى الشعور بوضوعه، فإنّه يصل في الوقت نفسه إلى كمال وسائله و إتقانها[32].

و سعى "**روبرت شولز Robert Scholes**"[G] إلى تخطّي نظرية الأنواع الأدبية بمعناها التقليدي، وما أورثته من خلافات بين الباحثين، و استبدلها **بنظرية الصيغ** (**1974**) التي تقوم على درجة "**التمثيل**" الذي يقدمه الأدب السردي للعالم الذي يشكل مرجعا له[33]، و فيها يقرر أنّ كلّ الآثار التخيليّة قابلة للاختزال إلى ثلاث نبرات جوهرية، و يطرح فكرة العوالم التخييلية، التي تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية و الهجائية و الواقعية؛ يقول: " إنّ كلّ الآثار التخيليّة قابلة للاختزال إلى ثلاث نبرات جوهرية، هذه الصيغ التخيلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخيّل- مهما كان – و عالم التجربة. إن العالم التخيلي يمكن أن يكون أحسن من عالم

30- عثماني ميلود: شعرية طودوروف- ص: 21.

31- جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي؟- ص: 40.

32- المرجع نفسه- ص: 41/40.

*روبرت شولز (Robert E. Scholes) : ناقد أدبي أمريكي، اشتهر بأفكاره في مجال القص و التخييل. من أهم مؤلفاته: (1967) The Fabulators - (1969) Elements of Poetry، (1975) Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future.

33- ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة- ص: 56.

التجربة، أو أسوأ منه، أو مساويا له، و هذه العوالم التخيلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية والهجائية و الواقعية. إن التخيل يمكن أن يقدّم عالم الهجاء المنحط، أوعالم الأنشودة العاطفية البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي، لكن العالم الحقيقي محايد أخلاقيا، أمّا العوالم المتخيلة فإنها محمّلة بالقيم، و هي تقدم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا – ونحن نحاول تبين موضعها– نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص. إنّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطا من الناس المثاليين في عالم مثالي، فيما تعرض الأهجية أنماطا من الناس الأدنياء الأرديناء الغارقين في الفوضى، أمّا المأساة، فإنها تقدم أبطالا في عالم يعطي لبطولتهم معنى"[34].

تعرضت نظرية شولز إلى النقد كغيرها من النظريات، ومثال ذلك "**وولف ديتر ستمبل -Wolf Dieter Stempel** " (**1979**)، الذي قام بنقدها و تعديلها في الوقت نفسه بغية تطويرها، و قد احتجّ على الغموض الموجود في نظرية الصيغ، لأنه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخيل و عالم الواقع.[35]

و دعا **جيرار جينيت** إلى دمج كل المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم جديد و شامل، يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص في كتابه"**مدخل إلى جامع النص Introduction à l'Architexte** "سنة **1979**، و كذلك في كتاب" **أطراس Palimpsestes** "*سنة **1982**.[36]

أطلق **جنيت** اسم"**جامع النص**" على كل ما يحيط بأي نوع من أنواع النصوص؛ فهو كما يقول يوجد فوق النص و تحته و حوله و لا تنسج شبكة النص إلاّ إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة

34- ينظر:كارل فيتور، روبرت شولس و آخرون : نظرية الأجناس الأدبية – مقال: "صيغ التخييل"- ترجمة : عبد العزيز شبيل- مراجعة: حمادي صمودي- النادي الأدبي الثقافي، جدّة- 1994- ص: 99/97. نقلا عن: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة- ص: 57/56.

35- ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة- ص: 59/58.

*الطرس: الصحيفة، و يقال هي التي محيت و كتبت، فالطرس إذن هو: الكتاب الممحو الذي يمكن أن تعاد عليه الكتابة.

36- المرجع نفسه- ص: 53.

"جامع النسج"، و الذي يحتلّ المرتبة الفوقية "جامع النص"، و ليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس أوالأجناسية[37].

و خلص **جنيت** في نهاية المطاف إلى نتيجة مفادها أن النصوص الأدبية تتولد و تحيا على الدوام في ارتباطها التام مع جميع الأجناس الأساسية، و هذا يحدث فيها علاقات نصية مختلفة تجعلها متعالية على نصها الظاهر، و قد تجعلها أكبر من نصها، فإذا تم تصنيف نص على أنه روائي، فهذا يعني أبضا أنه موصول بالشعر و الدراما على السواء، و إذا ما قلنا عن نص إنّه شعري فذلك يعني أنه موصول بالبعد الملحمي و الدرامي، و الأمر صحيح بالنسبة للدراما نفسها، فهي منغمسة في الشعر و السرد على السواء، و تحديد نوعية النص إنما يكون بما هو غالب فيه لا بمجموع مكوناته[38]، أي أن تصنيف النصوص يكون بأنماطها الغالبة لا الخادمة.

- **ثانيا: الجنس الأدبي من منظور عربي:**

لعلّ مفهوم الجنس الأدبي حديث نسبيا في الكتابات النقدية العربية، و ذلك بعد اتصال الأدباء العرب بالكتابات النقدية الأجنبية كالفرنسية و الإنجليزية، و كذلك عن طريق الترجمة من اللغات؛ إذ لمْ تحظ مسألة الأجناس الأدبية باهتمام كبير من قبل الدارسين و النقاد العرب، و قد يكون السبب في هذا التقصير هو عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم، حيث كان الاهتمام منصبا على الشعر وحده[39]، حيث احتلّ هذا الأخير الصدارة ، فكان بمثابة الجنس الأدبي الأوّل الذي عرفه الأدب العربي، و في هذا الصدد يقول **بدوي طبانة:** إن للشعر العربي منذ العصر الجاهلي "**مكانته المرموقة بين المأثور من أدب العرب طوال حياتهم التاريخية منذ ذلك الزمن البعيد الذي عاشوا فيه في حدود جزيرتهم أو أطرافها لا يتجاوزها إلاّ لماما، إلى العصور التي انتشروا فيها حاملين أضواء الإسلام الذي رفعوا مشاعله في مختلف البقاع، و تقاليد العروبة التي ربّوا في ظلالها، والتي ورثوها عن أسلافهم الأمجاد**"[40].

37- ينظر : جيرار جنيت : مدخل لجامع النص- ص: 92.

38- ينظر: حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة " تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي"- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط2- 2007- ص: 46.

39- ينظر: جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي؟- ص: مقدمة المترجم.

40- بدوي طبانة: العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي- دار الثقافة، بيروت، لبنان-1984-ص: 03.

و لكن هذا لا يعني انعدام التجنيس أو التصنيف الأدبي، فقد عرف الأدب العربي على غرار الآداب الأخرى جلّ الأجناس الأدبية على امتداد تاريخه الطويل، و أكثر من ذلك فإننا نجده يستأثر ببعض الأجناس الأدبية التي لا توجد أو لا تكاد توجد بوضوح في غيرها من آداب الأمم الأخرى، مثل: " **المقامة** " التي يعدها الكثير من الدارسين جنسا أدبيا عربيا بامتياز، كان له حضوره القوي والمتميز في تاريخ الأدب العربي.[41]

في المقابل يعتقد عبد السلام المسدي أن مقولة الأجناس الأدبية دخيلة على قيم الحضارة العربية في مكوناتها الإبداعية، و أنّ النقاد المعاصرين يسقطون على الأدب العربي أنماطا من التصنيف غريبة على روح التراث الحضاري حين يتحدّثون عن الأجناس الأدبية، بمعنى أن ما يشاع عن وجود وعي نقدي قديم بفكرة الأجناس ما هو إلاّ إسقاط معاصر مستعار من النقد الغربي يظلّل مساحة وهمية من خارطة النقد العربي القديم يستعيره النقاد المعاصرون. و يرى د. **صلاح فضل** أن سبب غياب فكرة التمييز بين الأجناس الأدبية قديما هو اختلاط قضايا البلاغة القديمة، و مجافاتها لروح التصنيف العلمي، فلا فرق في البلاغة بين الشعر و النثر في طبيعة اللغة و لا أشكالها الفنية.[42]

و لعلّ الأسباب الحقيقية التي حالت دون أن تكون للنقد العربي القديم تحديدات نظرية منهجية للأجناس ما يلي:

أ- **سبب خاص بالنقد العربي**: أي طبيعة النقد نفسه الذي دار حول موضوعات كثيرة، لعلّ من أهمها: الطبع و الصنعة، و اللفظ و المعنى، و السرقات الشعرية،و الذوق و الصدق و غيرها من موضوعات النقد المعروفة.

ب- **تعقد بنية الأجناس** : لم يكن من الميسور على الناقد العربي أن يطلق القول في جزئيات الأجناس الأدبية في القرون الهجرية الأولى، و ذلك بسبب تعقيد تلك الأجناس و بعدها عن الخطاب البلاغي و النقدي الذي عرف به العرب؛ فالنقد العربي القديم شأنه شأن كل خطاب مرهون بزمانه و مكانه، و من الطبيعي أن يخلو من بعض الموضوعات الدقيقة المعروفة في زماننا.

41- ينظر: عبد السلام صحراوي: الأدب العربي و نظرية الأجناس الأدبية – مجلة علامات في النقد– ج 54- المجلد 14- شوال 1425، ديسمبر 2004- ص: 536.

42- ينظر: فاضل عبود التميمي: النقد العربي القديم و الوعي بأهمية الأجناس الأدبية –مقولات الجاحظ و ابن هب الكاتب مثالا- مجلة العميد (مجلة فصلية محكمة)، جامعة ديالي- كلية التربية- المجلد الثاني- العدد الثالث و الرابع- ذو الحجة 1433هـ/ تشرين الثاني 2012- ص: 231/230.

ت- **غياب التكاملية النقدية:** و التي مؤدّاها أن الناقد اللاحق غير معني بإكمال مقولات الناقد السابق، و هذا ما أدّى إلى تشتت الخطاب النقدي.

ث- **المترجم السرياني:** إنّ المترجِم السرياني لكتاب أرسطو " **فن الشعر**" الشهير لم يفهم بعض العبارات التي تولّى ترجمتها إلى العربية، و لهذا فاتت على الناقد العربي القديم فرصة الاطّلاع على تقسيم أرسطو للأجناس، فالمقابلة بين كتاب " **فن الشعر** " و ترجمات الفلاسفة مثل: **الفارابي (339هـ)، ابن سينا (428هـ)**، و **ابن رشد (595هـ)**، و تعليقاتهم تثبت خلوها تماما من فكرة الأجناس الأدبية التي قالها أرسطو[43]، و هو التعليل نفسه الذي أورده **فاضل ثامر في كتابه "الصوت الآخر"** :" أمّا في اللغة العربية، و في نقدنا الموروث بالذات فلم يشع استعمال مصطلحي الأجناس و الأنواع الأدبية بالدلالة النقدية التي نحن بصددها، و يبدو أن سبب ذلك يعود إلى مقولة الأجناس الأدبية التي لم تشغل النقد العربي بشكل جدي، على الرغم من استخدام مصطلحات أخرى كالأغراض الشعرية ، و قد يعود ذلك أيضا إلى عدم استيعاب الناقد العربي لمقولة الأجناس الأدبية التي طرحها أرسطو في كتابه "فن الشعر" ، و ربما تتحمل الترجمة غير الدقيقة التي قام بها بعض المترجمين العرب القدامى مسؤولية ذلك، ففوتت بذلك على الناقد العربي فرصة مدارسة إشكالية الأجناس الأدبية و تطبيقها على واقع الأدب العربي آنذاك"[44].

1- تحديد المصطلح من الناحية اللغوية:

تتمتع كلمة "**جنس**" في اللغة العربية بوضوح لغوي دلالي، و قد ورد استعمالها في مواضع عديدة بسياقات مختلفة. أمَّا الجنس عند أئمة اللغة: يقصد به الضرب من الشيء[45]، و الجمع أجناس، وهو أعم من النوع، يقال: الحيوان جنس و الإنسان نوع، و إن كان جنسا بالنسبة إلى ما تحته كزيد وفاطمة وغيرها، و يراد بالجنس كذلك عند أهل العربية: الماهية، و بهذا المعنى يقال: تعريف الجنس

[43]- ينظر: المرجع السابق- ص: 235/234/233.

[44]- فاضل ثامر: الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) – دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- ط1 – 1992-ص : 253.

[45]- أبو الفضل جمال الدين محمد ابن منظور: لسان العرب-دار المعارف، القاهرة- دت- ج 6- مادة (ج ن س).

و لام الجنس [46]، وهناك من يذهب إلى القول بأنّ "**جنس**"معرب **جانوس** باليونانية،و معناه:نسل أوعشيرة أو عائلة أو ولادة، و الجمع أجناس و جنوس.[47]

و أمّا عن استعمالاته لدى النقاد العرب القدامى، فقد ورد في مواضع عديدة منها ما يلي:

في كتاب **"عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي" (ت 934م/ 322هـ)** إذ قال:"**و الشعر على تحصيل جنسه و معرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم، و عقولهم، و حظوظهم و شمائلهم، و أخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، و كذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، و مواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم، و اختيارهم لما يستحسنونه منها**"[48].

و ذكر الجاحظ أن الكلام ينقسم إل منثور و منظوم؛ قائلا:" **و لابد من أن نذكر فيه أقسام تأليف جميع الكلام، و كيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون و المنثور، و هو منثور غير مقفى على مخارج الأشعار و الأسجاع، و كيف صار نظمه من أعظم البرهان، و تأليفه من أكبر الحجج**"[49].

و تجدر الإشارة إلى أن الجاحظ قد رأى صعوبة في اجتماع الشعر و النثر في لسان واحد رادّا تلك الصعوبة إلى طبيعة كل مبدع و إبداعه، إلاّ أنه لم ينكر أن يكون الشاعر خطيبا أو الخطيب شاعرا، و في هذه الرؤيا النقدية من قبل الجاحظ تمييز لجنس الشعر عن جنس النثر[50].

و أطلقه **الخطابي (ت 998م/ 388هـ)** حين قال: "**و أحالوا على سائر أجناس الكلام الذي يقع منه التفاضل، فتقع في نفوس العلماء به عند سماعه معرفة ذلك، و يتميز في أفهامهم قبيل الفاضل من المفضول منه** "[51].

---

[46]- ينظر: المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية) – مكتبة لبنان، بيروت – طبعة جديدة- 1987- ص:129 .

[47]- فاضل ثامر: الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) – ص : 254.

48- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر- شرح و تحقيق: عباس عبد الساتر- مراجعة: نعيم زرزور- دار الكتب العلمية، بيروت- ط2- 1426هـ/2005- ص: 13.

[49]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان و التبيين-تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون- مكتبة الخانجي بالقاهرة- ط7- 1418هـ/1998- ج1- ص: 383.

[50]- ينظر: فاضل عبود التميمي: النقد العربي القديم و الوعي بأهمية الأجناس الأدبية –مقولات الجاحظ و ابن هب الكاتب مثالا- ص: 238.

51- أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن- بيان إعجاز القرآن- حققها و علّق عليها: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام- دار المعارف، مصر- ط3- 1976- ص: 24.

و أورد **الرّماني** (**ت 996م/ 386هـ**) لفظة **النوع** في كتابه حين قال : "**فإنّ العادة كانت جارية بضروب من أنواع الكلام معروفة: منها الشعر، و منها السجع و الخطب** "[52].

وذكر **عبد القاهر الجرجاني** (ت **471** هـ) النوع قائلا: "**اِعلم أن لكل نوع من المعنى نوعا من اللفظ. هو به أخص و أولى.**"[53]

كما اِستعمل **ابن رشيق القيرواني** (**ت 1064م/ 456هـ**) لفظتيْ **النوع و الجنس** في كتابه "**العمدة في محاسن الشعر وآدابه**" إذ قال: "و **كلام العرب نوعان: منظوم و منثور، و لكل منهما ثلاث طبقات: جيدة، و متوسطة، و رديئة، فإذا اتفق الطبقتان في القدر، و تساوتا في القيمة، و لم يكن لإحداهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهرا في التسمية؛ لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة.**"[54]

و وظّف **ابن خلدون** (**ت808هـ/ 1406م**) لفظة **الفن** للدلالة على الجنس قائلا: " **اِعْلم أنّ لسان العرب و كلامهم على فنين في الشعر المنظوم، و هو الكلام الموزون المقفى و معناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد و هو القافية. و في النثر و هو الكلام غير الموزون، و كل واحد من الفنين يشتمل على فنون و مذاهب في الكلام.**"[55]

أمّا ابن وهب الكاتب (**توفي بعد335هـ**) فقد فصّل تفصيلا في قضية الأجناس الأدبية في كتابه " **البرهان في وجوه البيان**"[G]، ففي باب (**تأليف العبارة**) قال: " **اِعلم أنّ سائر العبارة في لسان العرب، إمّا أن يكون منظوما أو منثورا، و المنظوم هو الشعر و المنثور هو الكلام، و الشعر ينقسم عنده أقساما منها: القصيد : و هي أحسنها و أشبهها بمذاهب الشعراء، و الرجز: و هو أخفها، و الراجز الساقي الذي يسقي الماء، و منها المسمط: و هو أن يأتي الشاعر بخمسة**

52- أبو الحسن علي بن عيسى الرماني: النُّكت في إعجاز القرآن الكريم ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن- - ص: 111.

53- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: الرسالة الشافية ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن- - ص: 117.

54- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: ا لعمدة في محاسن الشعر، و آدابه، و نقده – حققه و فصله و علّق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد- دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة- ط5- 1401هـ/ 1981- ج1- ص: 19.

55- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: المقدمة- اعتناء و دراسة: أحمد الزعبي- شركة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر- دط، دت- ص: 644.

* نسب الكتاب خطأ إلى قدامة بن جعفر تحت عنوان : " نقد النثر".

أبيات على قافية ثم يأتي ببيت خلاف القافية، و كذلك إلى آخر الشعر، و منهـا المــزدوج: و هو ما أتى على قافيتين قافيتين إلى آخر القصيدة، و أكثر ما يأتي وزنه على وزن الرجز"[56].

يشير **ابن وهب** إلى الشكل النصي للشعر، كما ذكر أنّ للشعراء فنونا من الشعر كثيرة تجمعها في الأصل أصناف أربعة، و هي: المديح و الهجاء و الحكمة و اللهو، ثم تتفرع عن كل صنف من تلك الأصناف فنون، فيكون من المديح: المراثي، و الافتخار، و الشكر، و اللطف في المسألة، و غير ذلك ممّا أشبهه و قارب معناه، و يكون من الهجاء الذم و العتب و الاستبطاء و التأنيب و ما أشبه ذلك و جانسه، و يكون من الحكمة: الأمثال و التزهيد و المواعظ و ما شاكل ذلك و كان من نوعه، و يكون من اللهو الغزل و الطرد، و صفة الخمر و المجون و ما أشبه ذلك و قاربه. أمّا المنثور عند ابن وهب فإمّا أن يكون خطابة أو ترسلا أو احتجاجا (الجدل و المناظرات) أو حديثا (ما يجري بين الناس في مخاطباتهم و مجالسهم و مناقلاتهم)، و أضاف الوصايا و التوقيعات دون تفصيل في طبيعة نصوصها.[57]

كما أورد ابن وهب لفظتيْ "الجنس و النوع" في كتابه إذ قال: "و الأسماء المبهمة : الذي و التي، و ما و من ، إذا كانا بمعنى الذي و التي ، و أي إذا كانت بمعنى الذي أيضا، فكلّ هذه نكرات مبهمة لا تقع على شخص بعينه، بل على كل نوع، و أنواع كل جنس"[58].

نظر **رشيد يحياوي** في كتاب **إعجاز القرآن للباقلاني (ت 403هـ)**، فعثر فيه على ستة مصطلحات سيقت في وصف أقسام الكلام؛ إذ أنّ القرآن عند الباقلاني "يتميّز عن أساليب الكلام المعتاد"و"عن أنواع الكلام الموزون غير المقفى" و "عن أصناف الكلام المعدّل المسجع" و"عن سائر أجناس الكلام"، و لا وجود للشبه بينه و بين أي من " أحد أقسام كلام العرب" أو "فنون ما ينقسم إليه الكلام من شعر و رسائل و خطب و غير ذلك".[59]

---

[56]- ينظر: أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان (الذي نشره من قبل تحت اسم نقد النثر لقدامة بن جعفر)- تقديم و تحقيق:حفنى محمد شرف- مكتبة الشباب- 1969- ص: 127.

[57]- ينظر: فاضل عبود التميمي: النقد العربي القديم و الوعي بأهمية الأجناس الأدبية – مقولات الجاحظ و ابن هب الكاتب مثالا- ص: 242/241/240.

[58]- ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان ـ ص: 263/262.

[59]- ينظر: محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)- منشورات كلية الآداب منوبة و دار الغرب الإسلامي بيروت- ط1- 1419هـ/1998م- ص:36.

من خلال هذه الأمثلة لاستعمال النقاد القدامى لكلمة "**جنس**" و "**نوع**" يتضح جليا أن كل ما عرفوه من تقسيم للأدب إنما هو على ضربين: شعر و نثر، و لهذين الجنسين أغراض حددوها، مثل "المدح، الرثاء، الغزل، الفخر، الهجاء"، و هي أغراض شعرية، و "الخطابة و المقامة و الرسالة "، وهي فنون نثرية، إلى أن ظهرت أنواع أخرى في العصر الحديث.

إنّ الناظر في دراسات الأدب عند العرب المعاصرين يلاحظ سطوة النظرية الغربية للأجناس على قسم منها كبير، فقلّما يخرج هؤلاء الباحثون عمّا نسب إلى **أرسطو** من تقسيم لأجناس الشعر[60].

و من النقاد العرب المحدثين الذين اهتموا بقضية الأجناس الأدبية نذكر – على سبيل التمثيل لا الحصر– : **محمد غنيمي هلال، عز الدين اسماعيل، محمد مندور، سعيد يقطين، عبد الفتاح كيليطو، عبد الله إبراهيم، و غيرهم.**

خصص **غنيمي هلال** جزءا من كتابه "**دور الأدب المقارن**" لدراسة الأجناس الأدبية حيث عرّفها كما يلي: "**نقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء و الكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة**"[61]، كما تعرّض في الفصل الثاني من كتابه "**النقد الأدبي الحديث**" إلى الأجناس الشعرية عند العرب و أهم الأجناس النثرية. و يذهب **شفيق بقاعي** و **سامي هاشم** إلى أن فنون الأدب الشعري مرجعها إلى الملحمة و الشعر الغنائي و التمثيل و الحكمة، أمّا **عز الدين اسماعيل** فقد عمد إلى نقل ما يعثر عليه من تصنيفات الغربيين المعاصرين.[62]

أورد **رشيد يحياوي** في كتابه "**مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية** " مجموعة من الكلمات مرادفة للجنس، و ربط فيما بينها قائلا: "النمط هو النموذج و المثال الذي يختزن مجموعة من السمات الأسلوبية. والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السمات. أمّا النص فهو المنجز أو المظهر الملموس للنمط

[60]- ينظر: المرجع السابق- ص: 42/41.

[61]- ينظر: محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر- نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع- دط-دت- ص: 42.

[62]- ينظر: محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي- ص: 42.

والنوع. و في النقد العربي يمكن أن نتكلم عن أنماط: الشعر، الخطابة، الرسالة، السرد، باعتبار أهميتها فيه"[63]

و يوافق **رشيد يحياوي عبد الفتاح كيليطو** في اعتباره أن الجنس الأدبي- شأنه شأن العلامة اللغوية عند دي سوسير- لا تبرز خصائصه إلاّ من خلال تعارضها مع خصائص أجناس أخرى[64].

صرّح **كيليطو** أن الحديث عن أي نوع أدبي يستند بصفة صريحة أو ضمنية إلى نظرية في الأنواع، و أنّ خصائص النوع لا تبرز إلاّ بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى، و تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سوسير: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى، إذا تأملت نوعين (المدح و الهجاء مثلا) فإنك ستلاحظ خصائص متعارضة و متبادلة الارتباط؛ تحديد النوع يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص و التعارض بين النوع و أنواع أخرى. لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة[65].

ربط **كيليطو** بين **النوع** و أفق الانتظار عند **ياوس** حين قال: "**إنّ كل نوع أدبي يفتح أفق انتظار خاصا به**"[66]، و إذا ما تكسّر هذا الأفق ، فإن القارئ سيشعر بالانتقال و الخروج من نوع إلى نوع آخر، و هنا إشارة منه إلى التفاعل بين الأنواع و تلاقحها.

و تعدّ تجربة **سعيد يقطين** النقدية خطوة عملاقة و ذات أثر بالغ في النقد العربي المعاصر عامة ، وقضية الأجناس خاصة، وإصداراته المتلاحقة خير دليل على ذلك، و نذكر – على سبيل التمثيل لا الحصر- :" **القراءة والتجربة- تحليل الخطاب الروائي- السرد العربي القديم (مفاهيم و تجليات)- انفتاح النص الروائي- الرواية و التراث السردي- ذخيرة العجائب العربية- الكلام و الخبر- قال الراوي**".

ميّز **سعيد يقطين** بين **الجنس** و **النوع** مستفيدا من تمييزات العرب القدماء، بعد أن لاحظ أنّ المحدثين و المعاصرين لا يفرقون بينهما، فيستعملون تارة الأجناس الأدبية و طورا الأنواع الأدبية، وكأنهما شيء واحد، و أضاف مفهوم "**النمط**" الذي ارتضاه على مصطلحات قديمة، مثل: الصنف

63- ينظر: رشيد يحياوي : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية- إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- ط1- 1991 ص:08.

64- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي- ص: 41.

65- عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة "دراسات بنيوية في الأدب العربي"- دار توبقال للنشر، المغرب- ط3- 2006-ص: 27/26.

66- المرجع نفسه- ص: 25.

و الضرب و ما شابههما، لأنه رأى أنّ النمط (**Type**) يتيح إقامة جسور مع الاستعمالات التي نجدها له في الفكر الأدبي الحديث، فكان التمييز كما يلي:

- **الجنس**: و ربطه بالقصة (المادة الحكائية) لأنه بمقتضاه نحدد جنسية الكلام.
- **النوع**: و جعل صلته بالخطاب لأن طريقة التقديم هي التي تعين الأنواع السردية، و تجعلها متميزة عن بعضها البعض.
- **النمط**: و ربطه بالنص لأنه يتيح لنا إمكانية معاينة موضوعات النص و تيماته و الأبعاد الدلالية المختلفة[67].

و يرى **يقطين** أنّ مفهوم الجنسية (**La généricité**) قائم على قاعدة الانطلاق من التجليات النصية في تفاعلاتها المختلفة، التي تقوم على أساس الاشتراك (المتشابهات) أو الاختلاف، و سواء كانت هذه التشابهات ذات طبيعة شكلية أو تيماتيكية. و ينطلق من مفهوم **الصيغة** (**Le mode**) كأساس للتمييز، علما أن مفهوم الصيغة يختلف من باحث إلى آخر، و هو يوظفه بشكل مختلف عمّا نجده عند **تشولز**، و يستعمله قريبا من المعنى الذي يعطيه إياه **جيرار جنيت**؛ " **فهي مقولة كلية ومتعالية تاريخيا و لسانيا**".[68]

و الصيغ الثلاثة التي تم تحديدها في الأدبيات الغربية – و قد سبق الإشارة إليها – هي:
أ- السرد الخالص ب- السرد المختلط ج- المحاكاة الدرامية [69]

ينتهي يقطين إلى نتيجة مفادها أن التصنيف الأجناسي الغربي القائم على النظرية الأرسطية اليونانية لا يستطيع أن يستوعب النص العربي في تجلياته و تمظهراته المختلفة، و أنّ الأجناس الأساسية في الكلام العربي هي: **القول** (**و عوّضه بالحديث**) **و الخبر و الشعر**، منطلقا في هذه الرؤيا النقدية من **صيغتي الكلام** (**القول/ الإخبار**) ومن **النظر إلى الأداة** (**شعر/نثر**) وإلى **وضع**

[67]- سعيد يقطين: السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدلالة)- المركز الثقافي العربي- ط1-2012- ص: 142.
[68]- ينظر:سعيد يقطين: الكلام و الخبر"مقدمة للسرد العربي"- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- ط 1-1997- ص: 188/158.
[69]- المرجع نفسه- ص: 189.

صاحب النص (المتكلم /الراوي) لتمييز ثلاثة أجناس تستوعب كل كلام العرب وهي: **الشعر والحديث والخبر**. يقول في هذا الشأن: " **نخلص من هذا الطرح أننا بانطلاقنا من صيغتي الكلام (القول و الإخبار)**[G]**، و بالنظر إلى الأداة (شعر – نثر)، و إلى وضع صاحب الكلام (المتكلم–الراوي)، نميّز بين ثلاثة أجناس هي: الشعر و الحديث و الخبر. هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كلّ كلام العرب، و تبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان و المكان، ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداها**"70.

و يبدو أن **سعيد يقطين** يربط بين مفهوم الجنس و فعل الكلام أو التلفظ (**Enonciation**) (**Acte locutoire**) **أو الخطاب** (**le discours**)، و كأنه ينطلق في تصنيفه الأجناسي من وصف النصوص على مستوياتها المختلفة (**اللفظية، التركيبة، الدلالية و التداولية**).

نخلص مما تقدم أنه مهما اعترى مفهوم الأجناس الأدبية من تداخل و تشابك، و توافق في الآراء تارة و اختلاف تارة أخرى، فهي لا تعدّ في الأخير إلاّ محاولة جادّة لتصنيف الإبداعات الأدبية التي تنطوي على تفاعلات الأنواع وتداخلها مع بعضها البعض، فبمقدور الجنس الأدبي الواحد توليد أصناف فرعية أخرى، تكون تلبية ضرورية لحاجات التطور الخاصة بكل عصر. و لعلّ الأجناس هي التي تثبت وجودها إذا ما حافظت على جوهرها و نقائها، و هنا تظهر إشكالية حياة النوع أو انقراضه أو تغير بعض ملامحه مع الاحتفاظ باسمه على الرغم من تبدل بنية النصوص الذي ينتمي إليها، لاسيما و أن كل نص أدبي يمتلك شفرة خاصة به تفك من خلالها رموزه في إطار تحديد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، و في هذا الشأن يقول **الدكتور خيري دومة:" الأنواع الأدبية مفاهيم مرنة متطورة، بمعنى أنها تتطور من عصر إلى عصر، و من فترة إلى فترة، و من مدرسة إلى مدرسة، ومن كاتب إلى كاتب، فكل عمل جديد (خاصة إذا كان عملا أصيلا) يضيف إلى النوع ، و كل كاتب متميز يغير من طبيعة النوع"**[71].

* القول: يبرز القول في إنجاز الكلام بصدد ما هو قيد الوقوع. الإخبار: يتمثل في إنجاز الكلام بصدد مل وقع، فأي مرسِل للكلام هو أحد اثنين: إمّا أن يقول شيئا أو يخبر عن شيء.

70- ينظر: سعيد يقطين: الكلام و الخبر- ص: 194/193.

71- خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990) – ص: 33.

البـاب النظري

تحوّلات السرد المعاصر و اِنفتاحه على الأنواع الأدبية

الفصل الأول

الرواية: مفهومها و خصوصياتها السردية

إنّ الرواية هي الفن الأدبي الذي لم يمض على ظهوره أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي، ولا أكثر من قرن و نصف في العالم العربي. و الرواية هي الجنس الأدبي القادر على الهضم و التمثّل و الإفادة من فنون أخرى، و قد وصفه **نجيب محفوظ** بالفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق و حنينه الدائم إلى الخيال، و ما بين غنى الحقيقة و جموح الخيال[1].

لم تحقق الرواية باعتبارها جنسا أدبيا استقلالها تميزها بوجودها و شكلها الخاص في الأدب الغربي و العربي إلاّ في العصر الحديث، حيث ارتبط مصطلح الرواية بظهور و سيطرة الطبقة الوسطى في المجتمع الأوربي، فحلت هذه الطبقة محلّ الإقطاع الذي تميّز أفراده بالمحافظة والمثالية، و على العكس من ذلك فقد اهتمت الطبقة البرجوازية بالواقع و المغامرات الفردية، وصور الأدب هذه الأمور المستحدثة بشكل حديث اصطلح الأدباء على تسميته بالرواية الفنية في حين أطلقوا اسم الرواية غير الفنية على المراحل السابقة لهذا العصر. فالسمة البارزة للرواية الفنية انكبابها على الواقع، و عليه فالرواية تبدأ في أوربا منذ القرن الثامن حاملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر، و الحديث عن خصائص الإنسان، و هناك من يعتبر رواية دونكيشوت لسرفانتس أول رواية فنية في أوربا كونها تعتمد على المغامرة و الفردية. و إذن، فالرواية وليدة الطبقة البرجوازية، و هي البديل عن الملحمة، ولذلك اعتبر هيجل الرواية ملحمة العصر الحديث[2].

أولا: متغيرات تعريف الرواية:

1- عند العرب:

أ- **لغة :**

إن الأصل في مادة "**روى**" في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال ، أو نقله من حال إلى حال أخرى ؛ من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على

[1]- ينظر: محمد هادى مرادى و آخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية و تطورها- مجلة: دراسات الأدب المعاصر- السنة الرابعة- شتاء 1391- العدد16- ص:102.

[2]- مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية-دار الشروق للطباعة و النشر-ط2-2009-ص:08.

المـَزَادة* الرَاوية ، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء . كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الراوية.[3]

جاء في لسان العرب : " و ماء رَوِيٌّ و رِوىً و رَوَاءُ:كثير مُرْوٍ؛ قال :

تَبَشّرِي بالرِّفْه و الماء الرِّوَى و فَرَجٍ مِنكِ قريب قد أتى.

و ماء رَواء: أي عذب. ويسمّى البعير راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه .

و روى الحديث و الشعر يرويه رِواية و تَرَوَّاه، و في حديث عائشة (رضي الله عنها) أنها قالت :" تَرَوَّوْا شِعْر حُجِّيَة بن المُضَرِّب فإنّه يُعين على البِرِّ " ، و روَّيْتُه الشِّعْر تَرْوِيةً أيْ حمَلته على روايته .[4]

ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر ، فقالوا : راوية ؛ و ذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أوّلا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، و الارتواء المادي الذي هو العب في الماء العذب البارد الذي يقطع الظمأ و يقمع الصَّدَى. و قد لاحظ العربي الأول العلاقة بين الماء و الشعر، لأن صحراءه كان أعز شيء فيها هو الماء ثم الشعر. و واضح أن أصل معنى " الرواية " في العربية القديمة إنما هو **الاستظهار**.[5]

ب- اِصطلاحا :

لعلّ تقديم مفهوم دقيق نهائي للرواية صعب، و قد يكون مستحيلا، إذ لم يتمكن جل الدارسين والنقاد الغرب و العرب من تحديدها. و باستعراض لبعض التعاريف التي أوردها بعض الدارسين، سيتجلّى هذا الأمر.

* - هي وعاء كالقربة ، يحمل فيه الماء عند السفر .ج : مَزاد و مَزَايد و مزَادَات .

3 - عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد " – عالم المعرفة - د ط – 1998 – ص : 22.

4- ينظر :أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب– دار صادر، بيروت– دط– دت– المجلد الرابع عشر– مادة: (روي).

5- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية – ص 22.

يرى الباحث **عبد الملك مرتاض** أنه من العسير إعطاء تعريف جامع مانع للرواية، إذ إنها تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى؛ فهي تشترك مع الملحمة حين تسرد أحداثا تسعى جاهدة إلى تمثيل الحقيقة، و تستميز عنها بكون الملحمة شعرا والأخرى نثرا*، ثم إن الرواية لا تتناول الأشياء الخارقة للعادة عكس الملحمة التي تتغذى منها في بنائها العام، حيث تقوم بتصوير البطولات والأعمال العظيمة الخارقة ، مهملة بالمقابل عامة الناس و الأفراد البسطاء في المجتمع، الذين تهتم لهم الرواية دون الإحجام عن معالجة الشق الأول في بعض أطوارها الاستثنائية.أما من حيث الزمان والمكان فهما يتسمان بالعظمة و السمو بالنسبة للملحمة (لا تكاد تعالج إلا الأزمنة البطولية)،كما أنها طويلة الحجم ، لكن الرواية التي تحاول معاكسة حياة إنسانية أكثر حركة، ضيقة الحدود،مما يجعلها تتسم بالحركية والسرعة. و لا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى اللغة العادية الفجة المبتذلة ، فاستعانت بجملة من الصور الشعرية الشفافة ساعية إلى تقمص لغة الشعر، باعتبارها تجسد الجمال الفني الرفيع والخيال الراقي البديع، ما يجعلها مشتركة مع الشعر في هذه الخصيصة. و تشترك مع المسرحية في بعض عناصرها: الشخصية، الزمان، الحيز، اللغة و الحدث؛ فلا مسرحية و لا رواية إلا بشيء من ذلك. إذن، تنفرد الرواية بذاتها لأنها ليست فعلا و حقا أيا من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمة، ما يجعلها جنسا فذا في سوح الأدب [6].

و يقول الدكتور مرتاض مشيرا إلى صعوبة تعريف الرواية: "والحق بأنَّنا بدون خجل ولا تردد، نبادر إلى الإجابة عن السؤال بعدم القدرة على الإجابة ".[7] وهو يقدم لها وصفا بدلا من تعريفها إذ يقول،:" الرواية ؛ هذه العجائبية ؛ هذا العالم السحري الجميل؛ بلغتها، وشخصيّاتها، و أزمانها، وأحيازها و أحداثها، و ما يعتور كلّ ذلك من خصيب الخيال، و بديع الجمال" [8].

* مع استثناء بعض الكتابات الروائية التي كتبت شعرا ، مثل : الشهداء للكاتب الفرنسي شاتوبريون .

[6] – ينظر المرجع السابق: ص 12.

[7] – مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية– ص:23.

[8] – عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية– ص: 07.

يطلق النقاد و مؤرخو الأدب –كما أشار صاحب المعجم الأدبي – الرواية على القصة الطويلة، فتتساوى في نظرهم اللفظتان من حيث المدلول، غير أنه يلاحظ عادة أن لفظ الرواية بمعناها العصري حديثة العهد، و هي سرد نثري أو شعري في اللغة الرومانية العامة، ليس في اللاتينية الفصحى[9].

و يعرفها فتحي إبراهيم بأنها سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث و الأفعال و المشاهد، و هي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية و الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، و ما صحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[10].

أمّا **مجدي وهبة** فيعد الرواية سردا نثريا خياليا طويلا عادة، تجتمع فيه عدة عناصر في وقت واحد، مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية. و هذه العناصر هي: الحدث، التحليل النفسي، تصوير المجتمع، تصوير العالم الخارجي، الأفكار، العنصر الشاعري [11].

و يرى الدكتور إبراهيم سعدي أن الرواية هي أقرب فن أدبي إلى الحياة، و يتجلى ذلك على الصعيد اللغوي؛ فعلى الرغم من تعدد مستويات اللغة عند الروائيين و اختلافها من كاتب إلى آخر، فهي أقرب إلى لغة الحياة اليومية إذا ما قيست بلغة الشعر .[12]

أمّا أحمد راكز فيقدم المقاربة التعريفية التالية :" الرواية جنس سردي نثري فني.حكاية خيالية، تستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة، وتستمد فنيتها من كونها:شكلا، خطابا، و يقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعماله لأساليب جماليّة. إنها مؤلّف تخييلي نثري له طول معين، ويقدم شخصيات معطاة كشخصيات واقعية، يجعلها تعيش في وسط، و يعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها، بمصيرها، وبمغامراتها."[13]

[9]– ينظر: عبد النور جبور: المعجم الأدبي– دار الملايين– ط1–ى1979– ص: 481.

[10]– ينظر: فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية– المؤسسة العربية للناشرين المتحدين– الجمهورية التونسية– ط1– 1988– ص: 176.

[11]– ينظر: مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب– ص: 183.

[12]– ينظر : إبراهيم سعدي : دراسات و مقالات في الرواية – منشورات السهل – دط – 2009 – ص : 86.

[13] ينظر : أحمد راكز : الرواية بين النظرية و التطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في (المسلّة)–دار الحوار للنشر و التوزيع – ط1–1995–ص : 13.

و الرواية هي كتابة كلية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، و تفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع و الأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات و الطبقات المتعارضة[14].

و يطرح أحمد سيِّد محمد سؤالا يحاول من خلاله تحديد مفهوم الرواية:" أ هي الأحداث التي نطّلع عليها و تُنقل إلينا؟ أم هي سرد فني جمالي لما يتخيّله الكاتب من أحداث يتصورها وقعت أم لم تقع؟ فإذا قلنا:بأنها الأحداث التي ترويها فقط، ففي هذه الحالة يمكن القول بأنّ جذورها قديمة قِدَم الحكايات لدى كل الأمم والشعوب، و إذا قلنا بأنها عملية إبداع فني بعيد عن الأحداث الفعلية في صورتها المادية أو التاريخية، فإنها تصبح حرفة و صناعة فنية، تخضع في بنائها للتأثر والاستفادة من الآداب الأخرى، و هذا المفهوم جديد و حديث نسبيا في فن الرواية العالمية ، فإطلاق الرواية على ما قبل ذلك تجاوز في المصطلحات أو إطلاق مجازي.[15]

ربط حميد لحمداني بين الرواية و الإيديولوجيا فعرَّفها على أنها" نسق من العلاقات ، و النسق لا يتأسَّس في ذاته إلاَّ من خلال التناقضات، و مادَّتها الأساسية هي الأفكار الإيديولوجية الجاهزة سلفا في الواقع، و هي تدخل إلى الرواية في وضعين مختلفين:إما أن تكون كل إيديولوجية على قدم المساواة مع غيرها وكأنها موجودة في حقل اختبار لمعرفة صلابتها و قوتها في مواجهة الأسئلة التي توجه إليها من طرف الموقع الآخر،و إما أن يتم إخضاع بعضها للبعض بوسائل فنية و تمويهية تلهي القارئ عن معرفة ما يجري من تواطؤ ضد ملكاته الإدراكية.في الحالة الأولى:تكون الرواية ذات طابع ديالوجي، و في الحالة الثانية تكون الرواية ذات طابع مونولوجي ومظهر ديالوجي."[16] و قد تبنَّى لحمداني آراء **ميخائيل باختين** فيما أسماه بالحوارية " **le dialogisme**"، التي تتبنى تعدد الأصوات و وجهات النظر و تقاطع الخطابات.

---

[14]- ينظر: عبد الله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة- ترجمة عيتاني محمد- دار الحقيقة، بيروت- 1970- ص: 275.

[15]- أحمد سيد محمد : الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب،نجيب محفوظ)-المؤسسة الوطنية للكتاب- دط-1989-ص:25.

[16]- حميد لحمداني : النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) - المركز الثقافي العربي-ط1-1990-ص : 43/42.

و ذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن الرواية هي أكبر الأنواع القصصية من حيث الحجم[17]، وبهذا المفهوم تصبح الرواية **"قصة طويلة"**، وهو المفهوم الذي اعتمده بعض النقاد عندما تناولوا الرواية، فقد عنون محمد الصادق عفيفي الفصل الأول من كتابه "الفن القصصي و المسرحي في المغرب العربي **بالقصة الطويلة**، و استهلّه بقوله: " تعتبر الرواية (القصة الطويلة) من أحدث الأجناس الأدبية في عالم الكلمة المقروءة "[18] ، فمحمد صادق عفيفي مثله مثل عز الدين إسماعيل يطابق بين مفهوم الرواية و مفهوم القصة، و يحصران الفرق بينهما في الحجم ليس غير، كما أطلق أحمد رضا حوحو على أول روايته "غادة أم القرى" مصطلح "قصة"، و تجدر الإشارة إلى أنّ الأدباء العرب كانوا إلى الثلاثينيات من القرن الماضي يستعملون مصطلح "رواية" لجنس المسرحية، و مثال هذا عبد العزيز البشرى، الذي وصف مسرحيتي أحمد شوقي (كليوباترا و عنترة) بالروايتين[19].

و قد أشار عبد الملك مرتاض إلى أن الأدباء الجزائريين كانوا يطلقون على كل مسرحية مصطلح "رواية، و نلاحظ بهذا كيف أن اللغة النقدية العربية ظلت أمدا طويلا حائرة في العثور على المصطلح الملائم للمفاهيم الغربية الوافدة[20].

إلاّ أنَّ نهال مهيدات تقدِّم مفهوما مخالفا لما سبق، إذ تقول:" الرواية هي الميثاق الأنثوي الذي تسعى فيه المرأة لحماية وجودها الأنثوي من تسلط الثقافة الذكورية "[21]، و هي هنا تربط حضور المرأة بفعل الكتابة ، الذي تجعل منه ميثاقا كفيلا بحمايتها.

و يركز محمود أمين العالم تعريفه للرواية على العناصر الأساسية المكونة للعمل الروائي و المتمثلة فيما يلي:

---

[17]- ينظر: آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة (دراسة بنيوية تطبيقية)- دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع- 2015- ص: 20.

[18]- ينظر: محمد الصادق عفيفي: الفن القصصي و المسرحي في المغرب العربي (1900- 1965)-دار الفكر- ط1- 1971- نقلا عن المرجع نفسه.

[19]- ينظر: آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة – ص: 21.

[20]- ينظر: المرجع نفسه- ص 22/21.و عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية- ص: 23.

[21]- نهال مهيدات : الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة و الجسد و الثقافة – عالم الكتب الحديث و جدارا للكتاب العالمي – ط1-2008-ص:01.

- سمات الشخصية و العوامل التي توجهها.
- الطابع التسجيلي كوصف الأشياء و العادات و التقاليد.
- الطابع التحليلي.
- الأسلوب.
- المكان.
- التصميم الذي تخضع له الرواية[22].

و مهما قيل في الرواية، فإنّنا سنجد أن مفهومها يختلف باختلاف المناهج النقدية التي تنتمي إليها رواية ما؛ تاريخية أو رومانسية أو واقعية، أو فلسفية أو رمزية[23].

2- عند الغرب :

أ- الدلالة الأصلية لكلمة (Roman):

يُقابَل مصطلح (**Roman**) الفرنسي في اللغة العربية بكلمة **رواية** – كما هو معروف – إلاّ أن كلمة (**Roman**) قديمة جدا، و أُطلِقت في القرن الحادي عشر على النصوص المكتوبة بلغة الرومان ، و هي اللغة الدارجة يقرؤها على الناس رجل مثقف لأن الكتابة لم تكن ميسّرة في ذلك الوقت ، فاستخدمت الكلمة في الحدث أي القراءة ثم أطلقت على المادّة التي تُتْلى و تُحْكى و هو التاريخ الذي كان جاريا في ذلك الزمان ، ولكن هذا التاريخ سرعان ما تبدّل و أصبح فرديا و أخذ المؤلّف يخترع من خياله الذي يمكن أن يحتوي على حقائق مادية عالمية، وظلّ الخيال مقترنا بالرواية حتى أخذت تتجه إلى الواقع، ثم ظهرت الرواية الحديثة. و المذهب الرومانسي مأخوذ من هذا المعنى الخيالي الذي ظل مرتبطا زمنا طويلا بكلمة (**Roman**)، لتصل هذه الأخيرة (أقصد الرواية) إلى ما هي عليه الآن؛ من تعدد في الأشكال و الأنواع، حتى أضحى من الصعب الإلمام النهائي بمفهوم واحد لهذا اللون المتجدد من الأدب.[24]

---

[22]- ينظر: محمود أمين العالنم: تأملات في عالم نجيب محفوظ- الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر- 1970- ص: 73/68.

[23]- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- ط2- 2015- ص: 28.

[24]- ينظر: أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب: ص 158/157.

و ورد معنى الرواية في المعاجم الفرنسية و دوائر المعارف على أنها " كتب عجائبية تتضمن قصص الحب والفروسية " و أنها حكايات تخييلية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في حياة الناس"[25]

ب- المفهوم الإصطلاحي:

إنه من الصعب إمكانية حصر جميع الدراسات الغربية المكتوبة عن الرواية لسببين، الأول: لكثرة هذه الدراسات و تنوعها، و الثاني: لأنها مكتوبة بألسن مختلفة: كاللسان الفرنسي، و اللسان الإنجليزي، و اللسان الإسباني و اللسان الروسي، و غير ذلك. و هي دراسات متنوعة في اتجاهاتها و مشاربها؛ منها من بحثت في تاريخية الرواية و أصل نشأتها، و منها من اهتمت بضبط نظرية الرواية و مقوماتها الجمالية، و منها من اتجهت إلى تقصي خصائص الأنواع الأدبية كالرواية البوليسية (**le roman policier**)، الرواية التراسلية (**le roman épistolaire**)، الرواية النهر (**le roman fleuve**)، و الرواية الجديدة (**le nouveau roman**) و غيرها.[26]

في كتابه " **الرواية العربية** " يناقش **روجر آلن** متغيرات تعريف الرواية ؛ حيث يرى أن النقاد يفتقرون إلى تقاليد نقدية ثابتة ، لذلك فإنهم لم يتمكنوا من وضع حد نهائي للرواية ، و يضرب على ذلك مثلا ؛ يبين فيه أن النقاد يقولون " إنّ الرواية بدأت **بسيرفانتس Cervantes** أو **بديفو** ، أو فيلدينغ **Fielding** أو **ريتشاردسون Richardson أو جين أوستن Jane Austen**، أو ربما **هوميروس Homer** ؟ وأنها قتلت على يد جويس **Joyce** أو **بروست Proust** ، أو بظهور الرمزية ، أو بسبب فقدان الاحترام للحقائق الصعبة – أو ربما الانغماس المبالغ فيه بهذه الحقائق ؟ لا، بل إن الرواية ما تزال حية في أعمال هذا الكاتب أو ذاك و هكذا."[27]

---

[25]- عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)- دار مجدلاوي للنشر و التوزيع-عمان - الأردن-ط1-2006-ص:62.

[26]- ينظر:حاتم السالمي :(في أدبية المكان في رواية حدث أبو هريرة قال...لمحمود المسعدي)- دورية الخطاب - جامعة مولود معمري-تيزي وزو- دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع-العدد الخامس-جوان-2009- ص:24-25.

27 - آلن روجر:الرواية العربية - مقدمة تاريخية و نقدية - ترجمة :حصة إبراهيم المنيف - المجلس الأعلى للثقافة - دط-1997- ص:17.

و يدل هذا على كثرة تعاريف الدارسين و النقاد للرواية، فأضحت مفهوما مائعا غير محدد، فهذا ميخائيل باختين يرى أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد، بسبب تطورها الدائم، و عدم صفائها اللغوي، إذ إنها تستفيد من اللغات المتواجدة في المجتمع [28]، فيحاول تقديم تعاريف تثير انتباه القارئ الواعي، و قد قال أن المحاورات السقراطية هي روايات العصر القديم، و أكد شليجل ذلك حين قال: "الروايات هي المحاورات السقراطية" .[29] و رأى باختين أن الرواية عملية إبداعية منفتحة. و أن طبيعتها المورفولوجية أهّلتْها لتَعَدُّد أسلوبي صوتي لغوي يميزها عن الشعر و يقربها نوعا ما من التشخيص المسرحي، و يخلق منها عالما مركبا عديد المكونات.[30] إذ يقول:" هي التنوع الاجتماعي للغات،و أحيانا للغات و الأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا "، مؤكدا بذلك على صفتين أساسيتين مميزتين لنسيج الخطاب الروائي، و هما: تعدد الملفوظات و التناص .وهذا الموقف النظري الباختيني يسعى إلى استعادة مكونات روائية متناثرة في نصوص قديمة بهدف إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية ، و قد حاول أن يجد لها جذورا في أحضان الثقافة الشعبية خاصة طقوس **الكرنفال** (**le carnaval**) [31]، التي أحيا من خلالها وعي الفكر المعاصر بحقيقة الثقافة الجماهيرية في احتفالاتها الكرنفالية أن تسخر من السلطة ورجالها ، و من الأفكار السائدة و تشويهها، و من كل ما هو رسمي و مبجل، سواء كان دينيا أو دنيويا.[32]

و من خصائص الكرنفالية (**Le carnavalesque**) نبعت الرواية ذات الأصوات (**Le roman polyphonique**) و الحوارية (**Le dialogisme**) و التعددية (**La pluralité**)، وتهاوي الطبقات التي أضفت خصوصية وميزة على المفهوم الباختيني للرواية، و لعل الرواية هي خير ما يجسد فضاء الكرنفال في الأدب[33] .

---

[28]–مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية – ص:39.

[29]– بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية –ترجمة عبد الكبير الشرقاوي–دار توبقال للنشر،الدار البيضاء–المغرب–ط1–2001–ص: 241.

[30]– ينظر : أحمد راكز : الرواية بين النظرية و التطبيق : ص 20.

[31] – ينظر : ميخائيل باختين : الخطاب الروائي – ترجمة محمد برادة – دار الفكر للدراسات – القاهرة – ط1 – 1987 – ص :15.

[32] – ميحان الرويلي و سعد البازعي :دليل الناقد الأدبي – ص : 215.

[33]– ينظر: المرجع نفسه– ص: 216.

إنّ الرواية – حسب باختين– لا تخضع لأي قانون؛ فيقول : " إنها المرونة ذاتها ، فهي تقوم على البحث الدائم و على مراجعة أشكالها السابقة باستمرار ، ولا بد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك ، لأنه إنما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع."[34]

و قبل باختين عرّف الرواية جورج لوكاتش ، حيث قال إنّها الجنس الأدبي النموذجي للمجتمع البورجوازي .[35]

رأى لوكاتش أنّ التأليف الروائي انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة و منفصلة مَدْعُوَّة لتكون وِحدة عضوية توضع على الدوام موضع تساؤل.[36]

و عمد فيليب لوجون على امتداد كتاب الميثاق إلى اعتبار مصطلح " رواية " مرادفا للتخييل، في مقابل اللاتخييل والمرجعية و الواقعية .[37]

من هنا نخلص إلى نتيجة مفادها – بعد سوق جملة من المفاهيم و التعاريف التي خص بها النقاد الغرب و العرب فن الرواية– إلى أنَّ الرواية بناء سردي لغوي و هي عالم تخييلي أولا و قبل كل شيء، تسرد أحداثا لا يمكن للقارئ التأكد من كذبها أو صدقها، أو إسنادها إلى مرجع واقعي محدد، و لعلَّ هذا ما أشار إليه محمد زهير في مستهل دراسته "من المتخيل الروائي في ضحكة زرقاء"، إذ يقول : " أشير في البداية إلى أن كل الأعمال الروائية هي أعمال تخييلية بمعنى عام، و أنا أقصد هنا تحديدا الأعمال السردية الإبداعية المؤطَّرة ضمن جنس أدبي معين ، هو جنس الرواية..."[38].

– ثانيا: بداية الرواية:

بدأت الرواية في ظروف اجتماعية و تاريخية حتّمت ظهورها، فالطبقة الوسطى برزت و على يديها تهاوت صروح الإقطاع، فكان لابدّ من أدب يخدم هذه المرحلة الجديدة، و لأنّ الطبقة الوسطى

---

[34]– آلن روجر:الرواية العربية : – مقدمة تاريخية و نقدية – ص 19.

[35]– أحمد راكز : الرواية بين النظرية و التطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلة – ص : 18.

[36]– المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[37]– فيليب لوجون :السيرة الذاتية (الميثاق و التاريخ الأدبي) – ترجمة و تقديم : عمر حلي – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط1-1994- ص 11.

[38]– محمد زهير : من المتخيل الروائي في " ضحكة زرقاء"– دراسة موجودة في : " التخييل و العالم في روايات محمد عز الدين التازي–في نقد التجربة الروائية– جماعة من النقاد والباحثين – ص : 142. الموقع الإلكتروني : www.mohamedazeddinetazi.com

تعلي من شأن الفرد (البطل) فقد كانت الرواية – التي تقوم على مفهوم البطل– النوع الأدبي الملائم لهذا الوضع الاجتماعي و التاريخي الجديد، و لقد كان تطور الرواية في القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين مطابقا لتطور البورجوازية[39]، و قد ربط **هيجل** بين ظهور الرواية و تطور المجتمع البورجوازي و ذلك في إطار بحثه عن الخصائص النوعية للشكل الروائي و علاقتها بالشكل الملحمي البائد و بالمجتمع البورجوازي الحديث[40].

و الرواية نوع أدبي غربي كباقي الأنواع و هي متطورة عن الملحمة و لذلك تردّد عبارات كثيرة تؤكد صلة الرواية بالملحمة مع وجود بعض الفوارق بينهما. فالرواية سليلة الملاحم الكلاسيكية، و هي تعالج الكثير من المواضيع التي تغذي الملاحم، من الصراع بين الأفراد و الجماعات، إلى البطولة والشهامة و الخيانة و غيرها. و لكن الفرق بين الملحمة و الرواية يكمن في أن معظم الملاحم و المآسي كانت تدور حول الملوك و الأمراء في حين أنّ أبطال الرواية يكونون أناسا عاديين[41]، ولهذا يمكن القول إنّ الرواية قد ظهرت كردّة فعل ضدّ الملحمة و قصص الخرافات التي عرفتها القرون الوسطى في أوربا، التي كانت تنزع عن الإنسان مقوّماته و قدراته لتنسبها إلى غيبيّات و بطل أسطوري وهمي خرافي.[42]

و قد ظهرت الرواية باعتبارها أكثر نُظُم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية و الثقافية و إدراجها في السياقات النصية، و من حيث إمكانياتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية، و لكنها تقوم دائما بتمزيقها و إعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلّى– في الوقت نفسه– عن وظيفتها التمثيلية، و بهذه الميزة تكون الرواية قد تخطّت أزمة الأنواع الأدبية القديمة، التي كانت تسعى إلى

[39]– إبراهيم خليل: في نظرية الأدب و علم النص (بحوث و قراءات)– الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف– ط1–1431هـ/2010– ص: 58.

[40]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)– المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)– ط2– 2009– ص: 05.

[41]– أسماء أحمد معيكل: الأصالة و التغريب في الرواية العربية (روايات حيدر حيدر نموذجا– دراسة تطبيقية)– عالم الكتب الحديث، اربد– الأردن– ط1– 1432هـ/2011– ص: 30.

[42]– ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق– ص: 23.

تثبيت أركان العوالم التي تحيل عليها، و تكون أمينة في التعبير عن قيمها الثقافية، بما يجعلها تندرج في علاقة محاكـاة لها، و قد يفسّر هذا جانبا من الحيوية و التجدد اللذين تتصف بهما الرواية التي لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة. و على هذا فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعلية و التواصلية بين العوالم الخارجية و العوالم النصية، و ذلك على سبيل التمثيل السردي، الأمر الذي جعلها نوعا متجددا له القدرة على إعادة النظر في كل ما يتصل بالوسائل التي يستعين بها[43].

- **ثالثا: ظهور الرواية العربية المعاصرة :**

إن الرواية ليست مجرّد شكل أو تقنيات بقدر ما هي تصوّر و وجهة نظر حول الذات و العالم المحيط من حولهما، فهي إذن تتصل بمرجع اجتماعي تاريخي ما، و قد يكون ذلك المرجع حدّا فاصلا أو مرحلة. و يشكل هذا المرجع الإطار الزمني المحدد و الإطار البشري و البيئي الذي لا يستوي خلق الرواية دونه، بكل أبعاده الشعورية و اللاشعورية، الفردية و الجمعية، الفكرية والسياسية و الفلكلورية. فالعالم الروائي يولد من الرحم الاجتماعي.[44]

و الشكل الروائي **العربي** الحديث – اليوم – هو الفن الذي يحدِّد النقاد عمره بأزيد من مائة عام[45]، و لم تظهر الرواية العربية بمفهومها الحديث إلاّ في أوائل هذا القرن في مصر حيث اتخذت مع شيء من التعميم، اتجاهات ثلاثة:

3- **اتجاه رومانتيكي عاطفي:** تمثله أول رواية مصرية، و هي **"زينب" لمحمد حسين هيكل** سنة 1913، و رواية **"إبراهيم الكاتب" لإبراهيم عبد القادر المازني** سنة 1931.

4- **اتجاه تاريخي:** ظهر في الروايات التاريخية **لعلي الجارم و علي باكثير و محمد فريد أبو حديد** التي تأثرت كلها بالقصص التاريخية **لجرجي زيدان.**

---

[43]- ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة- ص: 50.

[44]- ينظر: أسماء أحمد معيكل: الأصالة و التغريب في الرواية العربية (روايات حيدر حيدر نموذجا- دراسة تطبيقية)- عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن- ط1- 1432هـ/2011- ص: 35/36.

[45]- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- ص: 24.

5- **اتجاه واقعي**: و هو الغالب في الرواية العربية إلى الآن، و يتمثل في " **يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم سنة 1937، و "سارة" لعباس محمود العقاد سنة 1938، و "شجرة البؤس" لطه حسين 1944، و"سلوى في مهبّ الريح" 1944 لمحمود تيمور، و في ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة "بين القصرين 1956، وقصر الشوق والسكرية سنة 1957"**[46].

و قد تشكلت الرواية العربية نتيجة احتكاك المجتمع العربي بالثقافة الغربية و التأثر بفن الرواية الغربية. و تتميز الرواية العربية عن الرواية في المجتمعات و الثقافات الأخرى نتيجة لتميز واقع المجتمع العربي. و قد ازداد تأثر الرواية العربية بالرواية الغربية مترجمة و غير مترجمة في فترة ما بين الحربين و فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ثم سادت في بلاد الشام الرواية بالتراث الشعبي و بالرواية الخيالية الغربية في أواخر القرن العشرين[47].

و تعني المعاصرة **زمنيا** ما تمّ إنتاجه في المرحلة المزامنة لنا، أي في نهاية القرن أو النصف الثاني من القرن العشرين[48].

أمّا من الناحية الفكرية، فإنّ مفهومها يقترن بمفهوم الأصالة، و هي تنطوي على ثلاثة عناصر: عنصر زماني أي الارتباط بالحاضر في مقابل التعلق بالماضي، و عنصر يتعلق بالمضمون؛ يرى فيه وقوع تغيرات نوعية كبيرة تفصل الحاضر عن الماضي، و عنصر إقليمي يفترض أن الحاضر أفضل من الماضي، أو أنّ الارتباط به أكثر مشروعية و جدوى باعتباره منطويا على قدر من التقدم الذي ولّدته حركة الاكتشاف المستمر و التجربة التاريخية المتراكمة[49].

---

[46]- مجدي و هبة كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- مكتبة لبنان، بيروت- 1984-ط2- ص: 184.

[47]- ينظر: أسماء أحمد معيكل: الأصالة و التغريب في الرواية العربية- ص: 36.

[48]- أسماء أحمد معيكل : نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر-دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا- ط1-2010- ص: 26.

[49]- أسماء أحمد معيكل: الأصالة و التغريب في الرواية العربية -ص: 16.

و الرواية العربية المعاصرة هي التي تنتمي زمنيا إلى نهايات القرن العشرين و حتى الوقت الحاضر. أمّا فكريا فهي الروايات التي يدرك أصحابها أن الأصالة لا تعني القوقعة و الانزواء، مثلما تعني المعاصرة التفتح و التغريب، بل إن الهوية لا تكون بعيدة عن روح العصر[50].

– رابعا: بنية الشكل الروائي:

أ– مفهوم البنية:

تعني **البِنية** في دلالتها اللغوية الهيئة التي يبنى عليها الشيء، مثل المِشية و الرِّكبة، و يقال: بُنية و بُنى و بِنية و بِنى، مثل: جِزية و رِشوة.[51].

و تحيل كلمة **بنية** إلى المنهج البنيوي، الذي تمثل أول خطوة فيه تحديد البنية أو النظر لموضوع البحث كبنية، أي كموضوع مستقل، أمّا ثاني خطوة هي تحليل البنية و كشف مختلف عناصرها، و في هذا السياق تقول يمنى العيد إننا إذا قلنا بنية النص فإننا نقصد مادته اللغوية، و عالمه المتخيل، الذي يتحقق بمجموع الأمور: النمط، الزمن، الرؤية، من حيث هو عامل الانسجام، و عالم الرواية الواحدة، عالم القول، و اللغة، و الصيغة الأدبية"[52].

ب– البنية السردية:

حظيت دراسة البنية السردية خلال القرن العشرين باهتمام الباحثين و النقاد، نذكر من أعلامهم الأولين: **غريماس Greimas**، و **تودوروفTodorov**، و **بارث Barthes**، و **جنيت Genette**، و **بريموند Bremond** ، و غيرهم ممن عملوا على تطوير النظرية النقدية حول بنية السرد و حول الموضوعات التي تخصّها، مستفيدين من تطور المناهج النقدية عموما، و من المنهجين البنيوي و اللساني خصوصا[53].

---

[50]– ينظر: أسماء أحمد معيكل : نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر– ص: 28.

[51]– ابن منظور: لسان العرب– المجلد الرابع عشر– مادة (ب ن ي).

[52]– ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص– منشورات دار الآفاق الجديدة– بيروت– ط1– 1983– ص: 87/36/35.

[53]– سحر شبيب: البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية– مجلة دراسات في اللغة العربية و آدابها– فصلية محكمة– العدد الرابع عشر – صيف 2013– ص:112.

انتهجت النظرية السردية في تحليلها للخطابات السردية، و في الكشف عن نظمها الداخلية و القواعد التي تحكمها منهجين:

1- **منهج السردية الدلالية:** يعنى بالمضامين السردية، و يهتم بالعلاقات الغيابية معتمدا على المنطق الذي يحكم الأفعال متجاوزا الوسيلة الحاملة لها، موجها اهتمامه إلى المضامين السردية و إلى البنية العميقة في السرد، و يمثل هذا التيار:"بروب"، "غريماس" و "بريمون".

2- **منهج السردية اللسانية:** يبحث في تمظهر العلاقات بين عناصر البناء الروائي(عناصر المبنى: الحدث/ الشخصيات/الزمن/المكان)، أي أنه يهتم بدراسة المظهر التركيبي للسرد الذي يتجسد في الخطاب معتمدا على تحليل مظاهره اللغوية و ما تنطوي عليه من علاقات تربط عناصر المبنى الحكائي فيما بينها و علاقاتها بمكونات الخطاب و أطراف القناة السردية، و من أهمها علاقة الراوي بالروائي ، و تأثيرها في عملية السرد[54].

فالمنهج الأول يربط السرد بالدلالة و يكشف عن الوظائف التي تؤديها عناصر بنية النص، أمّا المنهج الثاني فيهتم بتحليل النظام البنائي للحكي، بعيدا عن مستوياته الدلالية أو الوظيفية.[55]

و تتكون الرواية من مجموعة من العناصر السردية الضرورية لفهم أبعادها الفنية و الجمالية، و هي تمثل لبنات تشكيلها وبنائها، وفق قانون تتبدى عبره شبكة العلاقات بين العناصر المؤسسة لبنيتها الكلية شكلا فنيا ذا معمار خاص، ينم عن طبيعة الآليات المشكلة للمتن الحكائي وطرائق اشتغاله في العمل الروائي؛ "فالرواية أكثر الأجناس الأدبية كفاءة في ابتكار الكيفيات التي تتعدّد بها و عبرها وسائط نقل المحكي الروائي من كونه مادة خاماً إلى كونه فنا "[56].

[54]- المرجع و الصفحة السابقين.

[55]- ينظر: آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة- ص: 29.

[56]- ينظر: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب، (دط)، 2001، ص:174.

و يعدّ المنهج اللساني في طليعة المناهج النقدية التي اعتمدت على تحليل ميكانزمات المحكي ومكوناته، أي تحليل البنى الداخلية في السرد لمعرفة آليات اشتغالها بمعزل عن أي مناهج خارجية، وأخذت دراسة البنية السردية تركّز على العلاقات الداخلية التي تنظم بنيات السرد، و تنوعت في اتجاهات عدّة تبدو متكاملة غير متناقضة، تسعى لمعرفة كيفية إنتاج الواقع في صيغة شكل فني (النص الروائي) الذي يوصل رسالة من طرف أول إلى طرف ثان أنشئت الرسالة من أجله[57]. و هذه الاتجاهات هي:

أ- اِتجاه يرى أن البنية السردية هي الحبكة، معتمدين على نظام بناء الأحداث في الرواية.

ب- اِعتمد بعض الدارسين على تتبع النظام الزمني و متغيراته في المبنى الحكائي، و على تحديد دور الراوي في مثل هذا التتبع الزمني، و هي من أهم دراسات الشكلانيين الروس التي استندت إلى تعريف "**توماتشفسكي Tomachevski***" للمتن الروائي و المبنى الروائي، و إلى نظرية "**لوبوك**" في كتابه صنعة الرواية، التي تحيل وعي الراوي على المبنى الحكائي، و تكشف عن العلاقة المطلوبة بين الراوي و الروائي.

ت- الاِتّجاه الثالث يوسع مفهوم البنية السردية، ليشمل الرواية و المسرح و السينما، و ليشمل أشكال التعبير التي تعد متماثلة في متونها، على اعتبار أنّ الخطاب السردي أسلوب تقني موظف في السرد لنقل عناصر المتن إلى القارئ.

ث- الاِتّجاه الرابع يقتصر على معالجة عناصر السرد متفردة (الراوي بوصفه شخصية روائية، و الزمن الذي لا يمكن أن يتطابق مع زمن المتن أو مع الحقيقة). و كذلك طرح قضية المروي له بوصفه المتلقي الذي يعيد تفسير النص و تحليله[58].

---

[57] -ينظر: سحر شبيب: البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية- ص: 113.

* المتن الحكائي (Fable): هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها و التي تكون مادّة أولية للحكاية. أمّا المبنى الحكائي (Sujet): فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته، أي المتن الحكائي هو المتعلق بالقصة كما يفترض أنها جرت في الواقع، و المبنى الحكائي هو القصة نفسها، و لكن بالطريقة التي تعرض علينا على المستوى الفني. (ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)- المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع- ط1- 1991- ص: 21).

[58]- ينظر: سحر شبيب: البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية- ص: 113.

إن البحث المنهجي في بنية العمل السردي بغرض الكشف عن العناصر المكونة لهذه البنية اقتضى التمييز نظريا بين العمل السردي من حيث هو حكاية و بينه من حيث هو قول، فهو حكاية بمعنى انه يثير واقعة، أي حدثا وقع و أحداثا وقعت، و بالتالي يفترض أشخاصا يفعلون الأحداث، و يختلطون بصورهم المروية مع الحياة الواقعية...فلا وجود للحكاية إلاّ في قول، و لا قولا سرديا روائيا بدون حكاية[59].

ت- مكونات السرد:

السرد هو الكيفية التي تروى بها سلسلة من الأحداث في حكاية ما من قبل هيئة نصية تسمى السارد[60]، حيث ينقلها من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية[61].

و تتشكل البنية السردية من تضافر ثلاثة مكونات:

1- **الراوي**: الذي لديه ما يكفي من المعطيات عن (المرويّ) بكل ما يحتويه من عناصر: الحدث و الشخصيات و الزمان و المكان، و القادر على استيعابها و الإلمام بأسلوب حضورها و كيفية تمظهرها في الخطاب السردي الذي يختاره لبناء هذه العناصر.
2- **المرويّ**: الذي يكون دائما ضمن وعي مسبق لدى المؤلف ثم يتوسل السارد الأسلوب الأمثل لعرضه بوصفه رسالة لغوية.
3- **المرويّ له**: الذي يكون حاضرا في ذهن المؤلف/السارد منذ اللحظة الأولى التي وجّهته لاختيار المتن، لأن السارد ينطلق استجابة للمسرود له (المتلقي=المروي له)[62]، علما أنّ العلاقة بين المتلقي و الراوي هي علاقة متينة؛ " فالمبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة، لأن القارئ ينقاد مبدئيا نحو الثقة في رواية الراوي"[63].

---

[59]- ينظر : يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- دار الفارابي- ط3- 2010-ص: 42/41.
[60]- آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ- ص: 24.
[61]- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- ص: 38.
[62]- ينظر: سحر شبيب: البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية- ص: 114.
[63]- حميد لحمداني: بنية النص السردي- ص: 45.

ث- عناصر الرواية:

تقوم البنية الروائية على مكونات مختلفة، أبرزها الشخصيات، الزمن و المكان.

1- بنية الشخصية:

يختلف مفهوم الشخصية الروائية باختلاف الاتّجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها، فهي لدى الواقعيين التقليديين مثلا شخصية حقيقة (شخص من لحم و دم)، لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة الواقع الإنساني المحيط بكلّ ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التّامّة بين زمني ثنائية السرد و الحكاية، غير أنّ الأمر يختلف بالقياس إلى نقاد الرواية الحديثة[64]، مثل رولان بارث الذي يرى أن الشخصيات في الأساس "**كائنات ورقية**" ، و أنّ المؤلف (المادي) لا يمكن أن يختلط مع راويه في أي شيء من الأشياء[65]، ذلك لأنّها شخصية تمتزج –في وصفها- بالخيال الفني للكاتب وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف و يحذف و يبالغ و يضخّم في تكوينها و تصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الراوي فحسب[66].

الشخصية هي العصب الحي و المؤثر في البناء الفني للرواية كلها، و من خلالها تتكامل مختلف العناصر الروائية الأخرى كالحدث و الزمان و المكان[67].

يفرق **ميشيل زرافا** (**M.Zerafa**) بين الشخص (**Personne**) و الشخصية (**Personnage**)؛ أمّا الأول فهو الذي يمتلك حدودا ندركها بحواسنا، و يترسّخ شكله المجسّد في إدراكنا في الواقع، أمّا الشخصية فهي وجهة نظر عن الإنسان يحملها الكاتب مدلولات معينة واضعا إياها في مرحلة زمنية تستوعب كيفية تطورها[68].

---

[64]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- ص: 34.

[65]- رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص- ترجمة: منذر عياشي- مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر-ط1-1993-ص: 73/72.

[66]- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- ص: 35/34.

[67]- ينظر: عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسة في الروايات لنجيب محفوظ- دار الحداثية، بيروت- ط1- 1986- ص: 07.

[68]- ينظر: سحر شبيب: البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية- ص 106.

و الشخصية الروائية تجسيد جمالي و فني على مستوى اللغة و التعبير، و لهذه الصورة قواعد و ضوابط جمالية تتمثل في الطاقة البلاغية و اللغوية و السياق النصي و النوعي و الذهني، وبالتالي فإن الصورة الروائية صورة جامعة لكل العناصر الفنية التي تجعل من الرواية رواية، فالشخصية حلقة الوصل بين زمان و مكان الرواية، و التخلي عنها معناه محو الرواية رغم تجسيدها و حضورها من خلال لغة الكاتب، و في هذا الشأن يقول **ديكرو و تودوروف** إن قضية الشخصية في الرواية هي قضية لسانية و لا توجد خارج الكلمات، فهي كائن ورقي. إلاّ أنّ للشخصية الروائية أبعادا أخرى، فهي انعكاس لشخصية الروائي كما تعكس شرائح المجتمع بجميع جمالياته و عيوبه وأمراضه[69].

و بما أنّ الشخصية في الرواية تختلف عن الشخص الذي يوجد في العادة خارج النصوص، فقد دأب الدارسون و نقّاد الرواية على تصنيف الشخصيات تصنيفا يتواءم مع الخصائص الفنية والسمات الذاتية، و الوظائف التي تناط بكل شخصية من الشخصيات. فالشخصية في الرواية شخصية تخييلية، لسانية، فهي من مادة اللغة لا من الواقع[70]، إلاّ أنها و هي تبني عالمها الفني تحدد أسسه تبعا للمقتضيات الفنية للمتخيل السردي، و القارئ ليس باستطاعته فهم رؤيا العالم إلاّ تبعا لملاحظته لتطورات وعي الشخصية في تجسيدها لتلك الرؤية، فتكون الشخصية هي الرابطة بين رؤيا العالم من الداخل و خارجيات النص (المتلقي)[71].

و للشخصية صوت تتحدّث به، و تستعمله في بث الرسائل الشفوية للشخصيات الأخرى، و قد تتمتع الشخصية بصفات البطولة أو لا تتمتع، و مع ذلك قد تنهض بدور رئيس. و بما أنّ للشخصية في السرد الروائي مثل هذا الحضور، فقد اكتسبت الكثير من الأبعاد، على وفق الدور الذي ينتظر منها أن تقوم به، أو على وفق القناع الذي تتوارى خلفه أو ترتديه، و هي تمثل أدوارها في مسرح الحوادث، فهي يجوز أن توصف بأنها شخصية نفسية أو اجتماعية أو رمزية[72].

---

[69]- ينظر: آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ- ص: 90.

[70]- ينظر: إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة)- ص: 195/194.

[71]- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية و آليات القراءة)- عالم الكتب الحديث، إربد- لبنان- ط1- 1431هـ/2010- ص: 494.

[72]- ينظر: إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة)- ص: 196/195.

- **أبعاد الشخصية :**

عندما يرسم الروائيون شخصيات قصصهم و حكاياتهم فإنهم يقدمونها لنا بأبعادها الثلاثة:

أ- **البعد الخارجي**: و يشمل المظهر العام و السلوك الظاهري، لأجل توضيح ملامح الشخصية و تقريبها من القارئ، كتقديم أسماء الشخصيات و صفاتهم وأشكالهم و غير ذلك.

ب- **البعد الداخلي**: و يشمل الأحوال الفكرية و النفسية و السلوك الناتج عنها،

ت- **البعد الاجتماعي**: و يشمل ظروف الشخصية الاجتماعية، من خلال علاقاتها بغيرها، والصراع الحاصل بين الشخصيات بوجه عام[73].

- **علاقة الراوي بشخصيات الرواية:**

علاقة الراوي بالشخصيات الأخرى في الرواية ، تحدّدها علاقة الروائي بالراوي الذي يمنحه في كثير من الروايات بعض سلطته، فيسمح له بالتدخل السافر في سلوك الشخصيات و في اختراق أفكارها، و كشف أسرارها، كما يسمح له بالتدخل في سيرورة أحداث الرواية و التعليق عليها.وتجسد الروايات الكلاسيكية هذا النوع من العلاقة بين شخصية الراوي و الشخصيات الأخرى في الرواية. وقد تنبه الروائيون إلى هذا الشرك الخطير و استطاعت الروايات الحديثة في معظمها تحرير الراوي وعلاقاته من سيطرة المؤلفين[74].

فالكاتب (السارد الأصل) لأنه مؤلف الحكاية، هو شخص في الواقع يجب أن يبقى خارج العالم التخييلي في الرواية، و عليه حين يختار شخصية الراوي المفوّضة بالسرد أن يعتقها و يبتعد عنها محمّلا إياها مسؤولية اتخاذ الزاوية التي تنظر منها إلى المشهد الروائي و أن ترسم أسلوب علاقاتها مع شخصيات الرواية[75].

---

[73]- ينظر: غطاشة داود، راضي حسين: قضايا النقد العربي قديمها و حديثها- مكتبة دار الثقافة للنشر و التوزيع، عمان - ط2- 1991- ص: 127.

[74]- سحر شبيب: البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية – ص: 110.

[75]- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

و قد ميّز الشكلاني الروسي (**توماتشفكي**) بين نمطين من السرد: "**سرد موضوعي Objectif**" و"**سرد** ذاتي **Subjectif**"، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطّلعا على كلّ شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أمّا في نظام السرد الذاتي فإنّنا نتتبّع الحكي من خلال عينيْ الراوي (أو طرف مستمع)، متوفرين على تفسير لكل خبر: متى و كيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[76].

يترك السرد الموضوعي للقارئ حرية تفسير ما يحكى له و يؤوّله، و نموذج هذا الأسلوب الروايات الواقعية، حيث يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل في تفسير الأحداث، و إنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال. أمّا السرد الذاتي فلا يقدّم الأحداث إلاّ من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها و يعطيها تأويلا معيّنا يفرضه على القارئ، و يدعوه إلى الاعتقاد به، و نموذج هذا الأسلوب هو الروايات الرومانسية[77].

2- بنية الزمن:

توجد عدّة أزمنة تتعلق بفن القص: أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة – زمن القراءة– وضع الكتاب بالنسبة للفترة التي يُكتب عنها، وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها. و أزمنة

داخلية/ تخييلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدّة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول و غير ذلك[78].

يعدّ الشكلانيون الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب و مارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، و قد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، و إنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث و تربط أجـزاءها.و هم

[76]- ينظر: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس- تر: إبراهيم الخطيب-الشركة المغربية للناشرين المتحدين و مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- الطبعة العربية الأولى- 1982- ص:180.

[77]- ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي- ص: 47.

[78]- ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- 1984-ص: 37.

يرون أنّ عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين: فإمّا أن يخضع السرد لمبدإ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، و إمّا أن يتخلّى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي[79].

ميّز الشكلانيون الروس بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي، و بالمقابل فهم يميزون بين نوعين من الزمن في العمل السردي؛ هما: زمن المتن الحكائي، و زمن الحكي، فالأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه. أمّا زمن الحكي، فهو الوقت الضروري لقراءة العمل، و بالتالي يصبح الزمن الأخير متعلقا بالقارئ[80]، و يسمّى كذلك زمن الملفوظ أو المكتوب. و لنأخذ مثالا على ذلك، الزمن الذي استغرقته الحوادث في رواية **الحرب و السلام لتولستوي** يقارب المئة عام، و لا يعقل أن يقضي القارئ مئة عام ليقرأ تلك الحوادث، أو أن يجلس تولستوي مئة عام في مكتبه يروي لنا بالدقة الحرفية ما وقع في تلك المدة، لهذا يلجأ كلّ من الكاتب و القارئ على السواء لاختزال الوقت، و التلاعب بالزمن، و حذف غير الضروري لسرد الحوادث سردا قابلا للاستيعاب في مدة قصيرة من الزمن[81].

و يقسّم جيرار جينيت الزمن إلى ثلاثة أقسام:

- **النظام/ الترتيب.**
- **المدّة:**
- **التواتر.**[82]

أ- **الترتيب الزمني: (L'ordre temporel)** : يحدد الزمن طبيعة الرواية، مثلما يحدد شكلها الفني إلى حدّ بعيد، ذلك لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في

[79]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن الشخصية)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب- ط2- 2009- ص: 107.

[80]- ينظر: الشكلانيون الروس: نظرية المنهج االشكلي- تر: إبراهيم الخطيب- مؤسسة الأبحاث العربية- لبنان- ط1- 1988- ص: 180.

[81]- ينظر: إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة)- الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف- لبنات- ط1- 1431-2010- ص: 101/100.

[82]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- ص: 32.

معالجته و توظيفه لعامل الزمن، و تلك الطرائق هي التي تميز مدرسة أدبية عن أخرى، و كاتبا عن كاتب[83].

و يقصد بالنظام الزمني أو الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة[84].

و يأتي السرد في الرواية متضمنا الرجعات و التوقعات، و ذلك بشرط أن يبقى محافظا على هوية الخبر الأساسي (**Récit premier**)، و يضاف الكلام إلى صورة الخبر الأساسية ، ليؤلفا معا الخبر في القصة و لكن بشكل يجعل الخبر أكثر تعقيدا، و هذا التعقيد سيقودنا إلى دراسة الرجعات والتوقعات. بمعنى آخر، إنّ خط السرد سيقطع و يلتوي و يرجع إلى الأمام أو يمط إلى الخلف، و هذا الاختلاف في ترتيب الأحداث يؤدي إلى تشكيل ما يعرف بالمفارقات السردية[85].

و يرى بعض نقاد الرواية البنائيين أنه عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية (**Anachronies narratives**). إنّ الإمكانات التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أنّ الراوي قد يبتدئ في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، و لكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← ب[86]

[83]- ينظر: إبراهيم خليل: بنية النص الروائي- ص: 97.

[84]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)- تر: محمد معتصم و آخرون- المجلس الأعلى للثقافة- ط2-1997- ص: 47.

[85]- ينظر: آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ- ص: 39.

[86]- ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي- ص: 74.

– الاسترجاع *(**Analepse**): و هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكي الآن[87]، بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، و بالتالي تكون المفارقة هنا استرجاعا لأحداث ماضية (**Rétrospection**)[88].

– الاستباق (prolepse): و هو حكي الحديث قبل وقوعه، فهو توقع و استشراف و انتظار لما سيقع؛ و شكل من أشكال الانتظار أي " تقديم الأحداث اللاحقة و المتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي، على العكس من التوقع الذي قد يتحقق و قد لا يتحقق"[89].

تعدّ التطلعات (**Anticipations**) و الاستشرافات الزمنية عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل. و يمكن أن نميز بين نوعين من التطلعات؛ **التطلعات المؤكدة**: (**Anticipations certaines**) أي تلك التي ستتحقق فعلا في مستقبل الشخصيات، و**التطلعات غير المؤكدة** (**Anticipations incertaines**)، مثل مشاريع وافتراضات الشخصيات التي يكون تحققها مستقبلا أمرا مشكوكا فيه[90].

ب– المدّة أو الاستغراق الزمني[91] (**La durée**):

و القصد " قياس السرعة، فقد تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطّي استعراضها عددا كبيرا من الصفحات، و بين عدّة أيّام قد تذكر في بضعة أسطر؛ الأمر الذي ينشأ

* أعاب الناقد المغربي محمد سويرتي في كتابه النقد البنيوي و النص الروائي مثل هذه المصطلحات (الاستباق و الاسترجاع)، و رأى أنه من الأليق البحث عن مصطلحات في البلاغة العربية تطابقها، لتناسب الأهداف الكبرى لهذا الطرح، و قد اقترح مصطلحين ربطهما بالعرف النحوي و البلاغي العربيين، و هما **البعدية** لـ (**Prolepse**) و **القبلية** لـ (**Analepse**). ينظر: منصوري مصطفى: زمنية جيرار جينيت في النقد العربي– مجلة السرديات– مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة و مخبر السرد العربي– العدد01– جانفي 2004– ص: 190.

[87]– ينظر: جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة– تر: صياح الجهيم– منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي–، دمشق– 1977– دط– ص: 250.

[88]- حميد لحمداني: بنية النص السردي– ص: 74.

[89]– آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق– ص: 119.

[90]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي– ص: 133/132. (للتفصيل أكثر في تقنيات الزمن، يرجع إلى كتاب بنية الشكل الروائي و بنية النص السردي)

[91]– ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي– ص: 75.

عنه ظهور ما يسمّى حركات السّرد أو تقنياته الأربع، و هي: التلخيص و الحذف فيما يسمّى بتسريع حركات السرد، و المشهد و الوصف فيما يسمّى بإبطاء حركة السرد"[92].

ت- التواتر: (La fréquence)

و يرتبط بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد، و هو ثلاثة أنواع:

- **القص المفرد:** حيث يستحضر خطابُ واحد حدثا واحدًا بعينه.
- **القص المكرر:** حيث تستحضر عدّة خطابات حدثا واحدا بعينه.
- **الخطاب المؤلف:** حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث المتشابهة[93].

3- بنية المكان: (L'espace)

إنّ المكان الروائي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلاّ من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي (**espace verbal**) بامتياز. و يختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما و المسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، و لذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه، ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة و لمبدإ المكان نفسه[94].

يفضل الكثير من النقاد استعمال مصطلح "**الفضاء**" بدل "**المكان**"، مثل حميد لحمداني الذي يرى الأول أوسع و أشمل من الثاني، إذ إن الفضاء هو مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة ، و بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية[95].

---

[92]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- ص 102.

[93]- المرجع نفسه- ص: 103/102.

[94]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي- ص 27.

[95]- ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي- ص: 64.

- **أهمية المكان الروائي:**

إذا كانت الرواية في المقام الأوّل فنّا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته و يخضع لمقاييس مثل الإيقاع و درجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكلية من رسم و نحت في تشكيلها للمكان. و إنّ المساحة التي تقع فيها الأحداث و التي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ و عالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي[96].

يعدّ المكان في مقدمة العناصر و الأركان الأولية التي يقوم عليها البناء السردي، سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة أم قصة طويلة أم رواية. و له قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص و حبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية. فالتفاعل بين الأمكنة و الشخوص شيء دائم و مستمر في الرواية، مثلما هو دائم و مستمر في الحياة[97]، فالمكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية و الاجتماعية و قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشخصية، و بالتالي فهو قطعة شعورية و حسية من ذات الشخصية نفسها[98].

و للمكان دور فعّال في النص الروائي، إذ قد يتحوّل من مجرّد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إلى عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي. فالمكان له دور مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية، كما أنه له أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية و تنظيم الأحداث، إذ يرتبط بخطية الأحداث السردية بحيث يمكن القول إنه يشكل المسار الذي يسلكه اتجاه السرد. و هذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الذي يعطي للرواية تماسكها و انسجامها، و يقرر الاتجاه الذي يأخذه السرد لتشيّد خطابه، و من ثمّ يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسة للمكان[99].

---

[96]- سيزا قاسم: بناء الرواية 1984-ص: 103.

[97]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي- ص: 131.

[98]- ينظر: محمد الباردي: الرواية الحديثة- دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية- سوريا- ط1- 1993- ص: 232.

[99]- آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ- ص: 74.

و لعلّ تشخيص المكان في الرواية من شأنه أن يجعل أحداثها محتملة الوقوع بالنسبة إلى القارئ، بمعنى أنه يوهم بواقعيتها، أي أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور و الخشبة في المسرح[100].

إن الروائي بحاجة دائمة إلى التأطير المكاني، و غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات مهيمنا، بحيث نراه يتصدّر الحكي. و قد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية، و ارتياد أماكن مجهولة توهم القارئ بأنه قادر على أن يسكنها أو أن يستقر فيها إذا شاء؛ فهو وصف لا يقتصر على الإطار الجغرافي الذي تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم ، و التفسير و القراءة النقدية[101].

و نظرا لارتباط المكان بتقنية الوصف الزمنية يمكن أن يجيء المكان عنصرا تابعا للزمن الروائي، على أنّ ذلك لا يقلل من أهميته في شيء، خاصة إذا ما توطّدت العلاقة بينه و بين عنصر الزمن إلى الحدّ الذي يستحيل فيه تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمن، كما يستحيل تناول الزمن في دراسة تنصب على عمل سردي، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان، في أي مظهر من مظاهره، و هو ما يطلق عليه باختين (**الزمكان الروائي chronotope**)، الذي يعني العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمن و المكان[102].

- **أنواع المكان:**

ثمة تصنيفات كثيرة للمكان الروائي، و من بين هذه التقسيمات افتراض ثلاثة أنواع من الأمكنة، و هي:

1- **المكان المجازي**: و هو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض، و هو مجرّد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون.

---

[100]- ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي- ص: 65.

[101]- ينظر: إبراهيم خليل: بنية النص - ص 131. و حميد لحمداني: بنية النص السردي- ص 65.

[102]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- ص: 33/32.

2- **المكان الهندسي**: و هو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، و استقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.

3- **مكان العيش**: المكان الأليف، و هو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، هو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه.[103]

و تبقى الرواية أكثر الأنواع الأدبية التي لم يستطع النقاد إخضاعها و تقنينها باعتبارها نوعا يظل في حالة تشكل، إلاّ أن مكوناتها الجوهرية تتحول و تتشكل حسب معطيات الرؤى الفكرية و الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية، فهي من الفنون الأدبية التي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر و متغيراته، و ما يطرأ من تغيير في سلوك الناس و تفكيرهم[104]. و الروائي يسعى دوما إلى إيهام قارئه بما يقدمه من عوالم متخيلة، مستعينا في ذلك بعناصر واقعية لأجل توضيح معالم روايته من خلال بنية محكمة التركيب مستقلة بأجزائها و مكوناتها، و منها يبدأ الاستمتاع باللعبة الروائية.

[103]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي- ص 133.

[104]- ينظر: مها حسن القصراوي: نظرية الأنواع الأدبية نظرية الرواية نموذجا- هادي نهر: تكامل العلوم اللغوية و تداخل الأنواع الأدبية- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر- 24/22 تموز 2008- جامعة اليرموك، إربد، الأردن- ص: 741.

الفصل الثاني

الرواية العربية من الحساسية التقليدية إلى الحساسية الجديدة

لعل التحول الثقافي الذي شهده العالم في الآونة الأخيرة، و الذي أدّى إلى تغير الرؤى والمفاهيم قد انعكست آثاره على الأدب عامة و الرواية خاصة، و من ضمن هذه الآثار تغيير الحساسيات الأدبية، التي أنتجت أشكالا كتابية جديدة لم تكن معروفة لدى كتابنا و نقادنا من قبل.

و تتوقف أي دراسة مستقصية للأدب العربي الحديث و تطوره على حقيقة مفادها، أن الحساسية الأدبية قد تغيرت مرتين في تاريخ أدبنا العربي الحديث، كانت أولاهما في بدايات القرن التاسع عشر مع عصر الإحياء الذي شهد المحاولات الجنينية الأولى للأشكال السردية الجديدة من رواية و أقصوصة و مسرحية، و أمّا الثانية فهي الحساسية الجديدة التي تبنت نوعا من التقاليد الإبداعية الجديدة رافضة بشدة لما كان سائدا من تقاليد روائية بالية[1].

أوّلا: الحساسية التقليدية :

و يمكن تحديد مظاهر تغير هذه الحساسية الأدبية في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين الماضيين، في محاولة الأدب العربي التخلص من إسار مواضعات الأشكال الأدبية التقليدية التي سادت عصر الانحطاط العثماني و ما تلاه، مقابل السعي إلى تأسيس كتابة إبداعية جديدة، تشكلت في بوثقة البحث الجماعي عن هُوية عربية، و عن أنماط أدبية جديدة، قادرة على أن تستوعب مستجدات المرحلة، و تعكس مطامح و رؤى الزمن الجديد، و من رحم هذه التفاعلات المجتمعية تخلّقت الأشكال الأدبية الجديدة من رواية و أقصوصة و مسرحية. و قد ساهم في تشكل هذه الحساسية الأدبية كوكبة من الكتاب الرواد و المخضرمين الذين شهدوا مولد الرواية العربية، ورصدوا بواكير الضوء من فجرها[2].

لقد كانت نقلة حاسمة في الكتابة النثرية العربية منذ **المنفلوطي و جبران و "زينب" لمحمد حسين هيكل**، و على مستوى الشعر من **أحمد شوقي و حافظ إبراهيم و جماعة أبوللو**، التي

[1]- ينظر: عبد المالك أشهبون : الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارالخراط نموذجا)- الدار العربية للعلوم، ناشرون و منشورات الاختلاف و دار الأمان، الرباط- ط1- 1431/ 2010هـ- ص: 11.

[2]- ينظر: المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

ظلّت سائدة حتّى أواخر الخمسينيات، و عدّت الفن تصويرا و انعكاسا للواقع، و جعلت القارئ يستند إلى كتف الكاتب ثم يبكيان معا، ثم استنفدت الحساسية القديمة عطاءها في تلك المرحلة على الرغم ممّا قدّمته من فضائل[3].

تعتمد "**الحساسية التقليدية**" على مبدإ "**محاكاة الواقع**" سواء أكان هذا الواقع من صنع خيال الكاتب، أم كتابة روائية تعتمد مبدأ نقل الواقع "**الحقيقي**"، الذي يُراد من خلال تصوير هذا الواقع تصويرا دقيقا (سير ذاتية أو رحلات...)[4].

و قد برز في هذه الحساسية أفقان رئيسيان مهيمنان على أفق انتظار القارئ في تلك المرحلة:

أ- **أفق انتظار رومانسي**: تجسد هذا الأفق في الأعمال الروائية الأولى كروايات: جرجي زيدان التاريخية، و "**زينب**" لهيكل، و "**الأجنحة المتكسرة**" لجبران خليل جبران و غيرها.

ب- **أفق انتظار واقعي**: تمثّل هذا الأفق في روايات نجيب محفوظ الواقعية على وجه الخصوص.

و لقد بلغت هذه "**الحساسية التقليدية**" أوج نضجها في الثلاثينيات و الأربعينيات من القرن الماضي، مع ازدهار تيار الواقعية في الرواية العربية.[5].

في هذا الصدد يقول **حنّا مينة**: "فالواقع أن رواية (زينب) هي الأقرب إلى الرواية بمفهومها الأوربي، و هي بداية الرواية العربية. و منذ الخمسينيات إلى الآن، قطعت الرواية العربية شوطا كبيرا، وامتلكت مقوماتها الفنية العربية، و صارت تعبيرا عن البيئة و الوجود و هموم و مشاكل الإنسان العربي، وحققت في الشكل نقلة ابتكارية رائعة، و في المضمون نقلة تقدمية رائعة أيضا، و هي بذلك تنسجم مع نفسها، و مع شرطها التاريخي"[6].

---

[3]- ينظر: أيمن الحسن: الحساسية الجديدة في القصة و الرواية- جريدة الأسبوع الأدبي- دبي- العدد 1325- 16 صفر 1434هـ الموافق ل: 29 /2012/12- ص: 05.

[4]-عبد المالك أشهبون : الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجا)- ص : 12.

[5]- ينظر: المرجع نفسه: ص 13/12.

[6]- حنا مينة: هواجس في التجربة الروائية- منشورات دار الآداب، بيروت- ط1- 1982- ص: 167.

ثانيا: الحساسية الجديدة:

و بدأت بذورها الأولى في التشكل في أعقاب الحرب العالمية الثانية، بعد **هزيمة يونيو 1967م**، حيث نزع الكتاب العرب إلى تجديد الرواية العربية و تحديثها. إنّ هذه الفترة شكّلت انقلابا ضدّ ما يسمّى الكتابة التقليدية، نتيجة شعور الكتّاب بأنّ المواجهة التي حدثت ذلك العام بين إسرائيل و الجيوش العربية بين إسرائيل و الجيوش العربية لم تكن هزيمة عسكرية بالقدر الذي كانت هزيمة للثقافة التقليدية الراكدة، فلا بدّ من تجديدها في جميع عناصرها، و منها الرواية و القصة والشعر...[7]

لقد تناولت محاولات التجديد و التغيير الرواية بجوانبها كافة: **المحتوى – الشكل– الفكرة العامة– البنية– الزمان و المكان– اللغة و الأسلوب– الراوي و حتى القارئ**، حيث كسِرت القواعد الفنية المألوفة، و انتُهك جسد الكتابة بتجاوز التنميط و النمذجة، في قفزة نوعية للرواية من خلال نقلها من أفق اليقين الهادئ القار إلى أفق الشك المضطرب، و ذلك بتشكيل صيغ جديدة للتحرر من قيود الرواية التقليدية.و هكذا يبدع المبدع و ينقده الناقد، ليحصل القارئ على الغذاء الثقافي الذي يحتاج إليه[8].

1– مصطلح الحساسية الجديدة:

الحساسية الجديدة[G] كتاب لإدوار خرّاط هو محاولة لوضع نصوص ما قبل الحساسية الجديدة وجها لوجه مع نصوص الحساسية الجديدة لاستخلاص معايير و سمات للكتابة التي درج الخرّاط و النقاد الذين حذوا حذوه، على تسميتها بكتابات الحساسية الجديدة أو البلاغة الجديدة أو غيرها

[7]- ينظر: أيمن الحسن: الحساسية الجديدة في القصة و الرواية– ص 05.

[8]– ينظر: المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[*]– للتدقيق أكثر في مفهوم الحساسية الجديدة، يعدّ صبري حافظ أن الحساسية ليست مستقاة من كلمة (**Sensitivité**) التي تشير إلى الجوانب الحسية أو إلى كل ما له علاقة بالمشاعر الرقيقة أو الانفعالات المتقلبة، أو بعبارة أخرى كل ما يتصل بالجوانب المادية أو الاستعارية لحاسة اللمس، و لكنها مستمدة من كلمة (**Sensibilité**) التي تدلّ فيه الحساسية لا على الانفعالات المتقلبة، و إنما على الوعي و الإدراك؛ سواء أكان هذا عن طريق العقل أو الحس أو عن طريقهما معا، و التي تنطوي لربطها بين الإحساس و القدرة على المقدرة الحسية المتصلة بكل من الوعي و الإدراك في مجال المعرفة. (ينظر: عبد المالك أشهبون : الحساسية الجديدة في الرواية العربية – ص: 18)

من التسميات التي تحاول التفريق بين كتابة الستينيات و السبعينيات عن الأجيال الأدبية، التي سبقت هذين الجيلين في الكتابة القصصية و الروائية و كذلك الشعرية[9].

2- مفهوم الحساسية الجديدة:

اِصطلاح يراد منه أن يشير لا أن يحصر و يقصر، إلى نقلة في التطور الإبداعي، تعني كيفية تلقي المؤثرات الخارجية و الاستجابة لها بشكل جديد، و هي توحي بمرونة متجددة و تدفق مستمر كالتذوق مثلا[10]، لذلك فإنّ الخرّاط على استعداد لاستبدال هذا الاصطلاح باصطلاحات أخرى إذا كان لهذه الاصطلاحات أن تعبر بصورة أدق عن الكتابات الجديدة في مصر و الوطن العربي، و هو يورد تعبيرات مثل : "**البلاغة الجديدة**" و "**الكتابة الجديدة**"، و هي اصطلاحات شائعة في الكتابة النقدية العربية، يقصد منها وصف الكتابات نفسها التي يطلق عليها الخرّاط وصف "**الحساسية الجديدة**"، و من ثمّ فإن الخرّاط يسبغ على تعبير "**الحساسية الجديدة**" بعدا متغيرا، فهو اصطلاح، و كل اصطلاح قابل للتغير إذا كان بإمكاننا أن نحِلَّ محلّه اصطلاحا يسدّ مسدّه أو يساهم في كشف الظاهرة التي يصفها بصورة أفضل[11].

3- تقنيات الحساسية الجديدة:

ترتبط الحساسية الجديدة بالبحث المفضي إلى التجريب بأشكال أدبية غير مطروقة سابقا، ولعلّ الكاتب يقصد من وراء هذا أن يترك بصمة إذا جرّب طريقا لم يجرّبه غيره، و هي ليست فكرة شكلية؛ بل ترتبط بالتطور الاجتماعي و التاريخي[12].

و يعتمد كاتب الحساسية الجديدة اللعب مع الفكرة، مع اللغة ، مع داخله، مع الآخر (قارئا و ناقدا)، مع تضمين العمل الإبداعي شطحات قد توصل إلى الجنون، بدءا من العنوان الذي هو

[9]- فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة- الدار العربية للعلوم، ناشرون و منشورات الاختلاف-ط1-1430هـ/2009- ص: 189/190.

[10]- أيمن الحسن: الحساسية الجديدة في القصة و الرواية- ص: 05.

[11]- ينظر: فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة- ص: 195/ 196.

[12]- ينظر: أيمن الحسن: الحساسية الجديدة في القصة و الرواية- ص: 05.

عتبة الولوج إلى المتن بشوق، نتيجة غموض يكتنف الرواية، و على القارئ أن يجد الوشائج التي تربط المضمون بالعنوان؛ إذ لم يعد الراوي في رواية الحساسية الجديدة يقيم تصويرا للواقع و لم يعد له رغبة في عكسه، بل نحا منحى جديدا، له قوانينه و منطقه الخاص يبني من خلاله واقعا فنيا جديدا، كما أنه قد غابت العقدة و الحبكة التي كانت تفرش في البداية، و تتعقد متأزمة في الحساسية القديمة، بل استبدلت ببؤر عدّة، تتناول حبكات متعددة، كما أنه من الممكن ألاّ توجد حبكة على الإطلاق[13].

أصبحت الرواية بنية ثقافية متعددة المعارف، و بانوراما حقيقية تمدنا بحقول ابستيمولوجية معرفية في الاقتصاد و السياسة و الاجتماع و الفلسفة و الفن و المباح و المحرم، لذا بات الكاتب ينظر إلى التاريخ على أنه وقائع سردية، و إلى الفلسفة عل أنها سفسطة، و إلى الإيديولوجيا على أنها هلوسة، فهي لم تعد تسعى إلى أن تكون علاجا لمشكلة اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية ، بل اندمج هم البطل مع هموم المجتمع، فضلا عن اهتمام الكاتب بصناعة الدهشة والمتعة و الإغراق في التفاصيل، واللجوء إلى انفتاح النص، و تحطيم القواعد الجاهزة، و اللعب بالأساليب الكتابية وغيرها[14].

و يمكن أن نلخص أهمّ تقنيات الحساسية الجديدة عموما في كسر الترتيب السردي والاِطّرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال (المضارع و الماضي و المحتمل معا)، تهديد بنية اللغة المكرسة ورميها –نهائيا– خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة "الواقع" لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة — إن لم تكن مداهمة– الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة "الأنا" لا للتعبير عن العاطفة والشجن، بل لتعرية أغوار الذات[15]. إضافة إلى اعتماد حركة التصوير السينمائي الدائرية — بسرعتها و بطئها– التي تسهم في تدوير حركة القصة الدينامية، و لفها في كافة الأزمنة، إذ لم تعدْ لديهم عناية بالتسلسل

[13]- ينظر: المرجع و الصفحة السابقين.

[14]– ينظر: فاطمة بدر حسين: تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة– مجلة الأكاديمي– جامعة بغداد– 2007– ص: 92.

[15]- ينظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة– ص 11.

الزمني، الذي يتمشّى مع أزمنة تندلع في نفس الشخصية المحورية حتى انفراج الأزمة أو موت البطل، فالواقع معقّد، و حين يريد القاص أن يعبر عن رؤيته إزّاء جدلية العلاقات الاجتماعية التي تحكم حركة الواقع، يجد نفسه بحاجة إلى تطوير أدواته، بما يتَّسق وحركة الواقع و علاقاته المعقدة[16]. أمّا الحوار فلم يعد تقليديا سواء كتب بالفصحى أم العامية، وأصبح للصوت الواحد أكثر من مستوى، و لا حواجز بين الحلم و الصوت، والواقع و الخيال مع استخدام الحلم والكابوس والهذيانات،و هذا يعطي صدقا فنيا أعلى ممّا كان في الحساسية القديمة.[17]

و ليست هذه التقنيات شكلية، و ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة على الواقع بل هي رؤية و موقف[18].

يهدف أنصار الحساسية الجديدة إلى إبداع نص مفتوح، يستثير المتلقي من خلال تضليله وتشكيكه بما يحدث، و لعلّ هذا سبب ما في تجارهم من أحلام كابوسية وهواجس داخلية، أسهمت في تداعي الحبكة، و أسهمت في اختفاء الحدث بالمفهوم التقليدي، حيث يندمج الواقعي و الغرائبي لكسر أفق التوقع لدى القارئ، الذي يتوقع الامتثال لنسق سردي أو واقعي اعتاد عليه، جاعلا من نصه أفقا مفتوحا لاحتمالات دلالية ثرية، محرِّضة للتفكير و المشاركة[19]، و ترى الناقدة المصرية **اعتدال عثمان** أنّ الحقيقة لدى كتاب الحساسية الجديدة لم تعد نهائية، بل نسبية، لا تتسم بالثبات بقدر اتِّسامها بالديناميكية، ولم تعد لهجتهم وثوقية نهائية قاطعة، بل أصبحت لهجة تتسع لكثير من الاحتمالات[20].

الحساسية الجديدة ساحة مغامَرة تعبّر عن القدرة في التجديد و الإضافة فيها، و على الروائي أن يمتلك قوة السرد لإحداث المفاجأة لدى القارئ و كسر أفق توقعه، و ترك مساحة في النص له كي

[16]- ينظر: أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة (قراءات في القصة القصيرة)- المكتبة الوطنية، جامعة البترا- الأردن- ط1-2008- ص: 30.

[17]- ينظر: أيمن الحسن: الحساسية الجديدة في القصة و الرواية- ص: 05.

[18]- ينظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة- ص 11.

[19]- ينظر: أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة (قراءات في القصة القصيرة)- -ص: 25/24/23.

[20]- ينظر: المرجع نفسه: ص 25.

يملأها بنفسه. كما ينبغي له أن يتمتع بالوعي الذاتي بضرورة الحساسية الجديدة، أي أن يكون شخصا ملاحظا لبيئته و ما يطرأ فيها من تغيرات، حتى يواكب بإبداعه التغيرات التي تحصل في الواقع، و أن تكون له القابلية للنضج و المغامرة، لأن الحساسية القديمة نضبت منابعها و لم تعد تجدي و ليس من مزيد فيها، بمعنى أنها أدّت دورها التاريخي و عليها أن تفسح المجال لحساسية جديدة[21].

4- تيارات الحساسية الجديدة:

يحدّد إدوار الخرّاط في سياق الحساسية الجديدة تيارات متباينة، بل متواجهة، و تبيّن في داخل سياق كلّ تيّار منها فروقا في الدّرجة و الحدّة، و تفاوتا في النقاء الانتمائي للتّيار نفسه، و هذه التيّارات هي:

أ- **تيار التشيؤ[G] أو التغريب أو التبعيد أو التحييد:** و هي تسميات تفصح عن خصائص واضحة لمشهد قصصي، تقف فيه الأشياء و الأشخاص الذين أوشكوا أن يصبحوا بدورهم كالأشياء، مقررة و موضوعة، شاخصة، ماثلة، كأنها لذاتها، و كأنها لا تعني ولا تدلّ على شيء آخر غير ذاتها. و هذا التيار يجسد رفضا للحياة و العالم، لأنّ العالم بالنسبة لهم مليء بالقهر و الإحباط و القسوة و القمع، و من هذا التيار أعمال: كأعمال **بهاء طاهر** خاصّة في "**الخطوبة**"، حيث يكاد يكون القمع هو قانون الحياة، و **إبراهيم أصلان** في " **بحيرة المساء**"، **و محمد البساطي**، و **جميل عطية إبراهيم**، و **إلياس خوري** و **زكريا تامر** و غيرهم.

ب- **التيار الداخلي أو العضوي:** أو تيار التورط على الطرف الآخر، و هو نقيض التيار السابق، فاللغة متفجرة و حسية، و كتلة متحركة فوّارة، و الحوار نمطي قليل أو منفي

[21]- ينظر: أيمن الحسن: الحساسية الجديدة في القصة و الرواية- ص: 05.

* التشيؤ: إفراغ للإنسان من مضامينه الحقيقية الجوهرية، و إلباسه هوية زائفة خالية من المعنى، و تحميله مضامين لا تؤهله أن يكون إنسانا. و هو من إفرازات النظام الرأسمالي أوالحداثة المادية الجارفة التي قتلت الإله و الإنسان و غيبت القيم.(ينظر: صباح قارة: إشكالية تشيؤ الإنسان في الحداثة الغربية من منظور عبد الوهاب المسيري- مذكرة ماجستير- جامعة فرحات عباس سطيف- الجزائر- 2012م/1433هـ)- ص: 201.

تماما لكي تحلّ محلّه النجوى و الشطح، و الحبكة هشة جدّا أو غير ضرورية. و في هذا التيار سقطت الحدود بين الظاهر و الباطن، و بين الصحو و الحلم، و بين الشيء و الحس، وقليل من كتاب الستينيات من أخلص نفسه تماما لهذا التيار، مثل: **محمد إبراهيم مبروك، أحمد المديني، حيدر حيدر، محمد حافظ رجب** و غيرهم . و هذا التيار مركب صعب و ينقلب أحيانا على نفسه.

ت- **تيار استيحاء التراث العربي التقليدي:** التاريخي أو الشعبي ، حيث يضفر الكاتب عمله بشرايين الفولكلور أو يبتعث الحكاية الشعبية، و يمتح -على الحالين- من رصيد غني في الذاكرة الجماعية للناس، و يمثل هذا التيار: **يحيى الطاهر عبد الله، جمال الغيطاني، نبيل نعوم**، سحر توفيق و غيرهم.

ث- **تيار الواقعية السحرية: أو تيار الفانتازيا و التهاويل**، حيث تسقط الحدود بين ظاهرية الواقع العيني المرئي المحسوس، و بين شطحات الخيال و الاستيهامات المضفورة أحيانا بنسيج الواقع، برانيا أو جوانيا على السواء، و من كتابها: **إبراهيم عبد المجيد، سعيد الكفراوي و حيدر حيدر، إبراهيم عيسى، إدوار الخرّاط**، و غيرهم.

ج- **تيار الواقعية الجديدة:** و في هذا التيار يبدو التكنيك التقليدي هو السائد، و قد يكون النأي عن المغامرات الحداثية الشكلية ملموسا، و لكن التأمل اليسير يكشف أنّ هذا غير صحيح، فالموقف هنا هو موقف رفض السلطة التقليدية، و الرؤية هي -أساسا- مساءلة نظام القيم السائد، أي نجد هنا نوعا من تقنية الشكل التقليدي، و في هذا التيار نضع كتابات **يوسف القعيد**، التي تريد لنفسها أن تكون أدبا مباشرا، و يمارس في داخل هذه الإرادة تقنيات حداثية متنوعة. و من أقطاب هذا التيار: **خيري شلبي، محمد المنسي قنديل، سلوى بكر، صنع الله إبراهيم، سليمان فياض و غيرهم**[22].

[22]- ينظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)- دار الآداب، بيروت-ط1-1993-ص: من 15 إلى ص 20.

يقرّ الخراط بأن هـذا التصنيف ليس إلاّ مجرد تأمـل، لا تقنين، هو تصور، لا تقعيـد، هو افتراض و مجرد من التفصيلات و التنويعات، و الكاتب الواحد قد يفيد من إنجازات أكثر من تيار، و إن درجة نقاء تيار ما، حتى في التجربة الواحدة لكاتب بعينه، متراوحة و نسبية[23].

5- الحساسية الجديدة و الحداثة:

تتجلّى الحداثة في الرواية في التناقض مع الواقع، الموقف الرفضي للثوابت، التجريب الخلاّق، البحث المستمر عن آفاق و صيغ جديدة للعمل الفني، فهي إذن التجاوز لما هو قائم و الثورة على القيـود و التقاليد[24].

يرى الخراط أن الحساسية الجديدة تختلف عن الحداثة، و إن كانت تتقاطع معها في مساحات كبيرة منها؛ فالحداثة ليست قرينا للجدة و ليست تاريخية فحسب، فهي -أساسا- تعبير عن القيمي لا عن الزمني، و هي نفي مستمر، ليس في تكـوينه ما يتيح له أن يكـون بنية ثابتـة، أي أنـها سؤال مفتوح، و سعي مستمر نحو المستحيل، و التجاوز المستمر للأشكال. و هي تختلف عن الحساسية الجديدة في أن مجمـوع الرؤى أو الطرائـق الفنيـة في الحساسيـة الجديـدة يمكن أن تستـقر، و تصبح نتاجا تاريخيا و زمنيا و تتجاوزها، و تقوم على أثرها حساسية جديدة أخرى، أمّا الحداثة فهي قيمة في العمل الفني، تتجاوز الزمن و تخلد عبر التاريخ[25]. و إذا كانت الحساسية التقليدية تمثل رافدا من روافد النظام القيمي السائد، فإنّ الحساسية الجديدة تحمل استشرافا لنظـام قيمي جديـد، لا في الفـن فقط بل على المستوى الثقـافي و الاجـتماعي و التاريخي[26]، فهي إذن ليست فكـرة شكـلية، بـل هي مرتبطـة بالتطـور الاجتمـاعي و التاريخي[27].

---

[23]- ينظر: المرجع السابق- ص: 20.

[24]- ينظر: نبيل سليمان- فتنة السرد و النقد- دار الحوار، اللاذقية، سوريا- ط3- 2006- ص: 53.

[25]- ينظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة- ص: 22/21.

[26]- المرجع نفسه- ص: 23.

[27]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 07.

– ثالثا: الرواية الغربية الجديدة:

يثير تعبير الرواية الجديدة إشكالية اِصطلاحية تتعلق باستعارة هذا المصطلح من بيئة ثقافية أخرى، هي البيئة الفرنسية التي نشأت في وسطها الرواية الفرنسية الجديدة التي تميزت بانتهاكاتها وتجاوزاتها للأنماط الكتابية المعهودة، ممثلة بروايات **آلا نروب غرييه و ناتالي ساروت و كلود سيمون**[28].

فالرواية الجديدة (**Le nouveau roman**) عنوان لاتجاه جديد في الرواية ظهر بفرنسا في أوائل الخمسينيات من هذا القرن (في حدود سنة **1955م**)، يقصد به الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية التي تهتم بالتحليل النفسي لشخصياتها، و بالتعليق الفلسفي المطوّل على مواقفها. و تتميز هذه النزعة بمحاولة تسجيل بعض المعطيات الحسية مثل وصف جدار من الطوب مثلا و صفا دقيقا أو رائحة حساء البصل أو مقتطفات من الأحاديث المألوفة بين الناس من غير أي توجيه أو تعليق من قبل المؤلف، تاركة للقارئ حرية تكوين انطباعه الشخصي عمّا يقرأه. و قد ظهر هذا المصطلح أول ما ظهر كعنوان لسلسلة جديدة من الروايات في دار نشر اسمها " **Les éditions de minuit**". و كانت تضم روايات جديدة **لميشيل بوتور Michel Butor**، و **آلان روب جرييه Alain Robbe Grillet**، **وناتالي ساروت Nathalie Sarraute**. و لا تزال هذه النزعة غالبة في الرواية الفرنسية الحديثة، إلاّ أنها تأثرت بالنظرية البنيوية (**Structuralisme**) الجديدة التي يتزعمها **رولان بارث Roland Barthes**، و التي ترمي إلى تحديد واقعة إنسانية بالنسبة لمجموعة منظمة من الناس مع التعريف بهذه المجموعة[29].

و تجدر الإشارة إلى أن الصحافي "**إميل هونريو Emile Henriot** " هو من اجتهد في حدود نهاية شهر مايو سنة **1957م** في إنشاء هذه التسمية التي ستؤسس هذا الإنتاج الروائي الجديد، حيث يقوم هذا التراكم النصي بتحطيم العديد من المحرمات و الطابوهات التي ترسخت في الأذهان[30].

---

[28]– ينظر: فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة– ص:11.

[29]- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب– ص: 185.

[30]– ينظر: محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها (مقاربة سوسيو نقدية)–دار ابن النديم للنشر و التوزيع و دار الروافد الثقافية، ناشرون– ط1– 2013– ص: 41/40.

لعل التسميات التي تشير لهذا الإنتاج الخارق للعادة قد تعدد و تنوعت، لكن التسمية الوحيدة التي صمدت بضراوة في وجه باقي التسميات هي بلا شك تسمية "الرواية الجديدة"، و في هذا الصدد قد نجد و بصفة تأشيرية أو إعراضية وجها حادا لغليان ثقافي مضطرب بفعل شذوذ هذه الواقعة الأدبية: (الرواية الحديثة، الرواية الحداثوية، رواية ما بعد الحداثة، الرواية المعاصرة، الرواية الجديدة، الحساسية الجديدة، الأدب البصري، الأدب الحرفي، اللاأدب "**Allitérature**"، الروايات البيضاء، الروايات الخالية من الكتابة، رواية المخبر، رواية بدون تخييل روائي، الواقعية الجديدة، مدرسة النظر، مدرسة الرفض، مدرسة منتصف الليل، الرواية المضادة، و غيرها من التسميات[31]، فعلى سبيل المثال أطلق (**Jean-Paul Sartre**) اسم **الرواية– الضد** (**Anti-roman**) على الروايـة الفرنسية الجديدة ، و يقول في مقدمة رواية (**صورة لمجهول لناتالي ساروت**) : "واحدة من الملامح المتفردة لمرحلتنا الأدبية هي الظهور، هنا و هناك، لأعمال مقاومة و سلبية تماما يمكن للمرء تسميتها بالروايـات – الضـد. لا يتعلّق الأمـر أبدا بمحـاولات ضد النوع الروائي، إذ تحتفظ الـروايـات–الضد على مظـهر و نطاق الرواية؛ فهي أعمال متخيلة تقدم لنا شخوصا خيالية و تحكي لنا قصصا، بيد أنها تقوم بذلك لكي تجعل خيبتنا أكبر: المقصود هو اعتراض الرواية على نفسها، تحطيمها أمام أعيننا في الوقت الذي يتم فيه التظاهر ببنائها، عبر كتابة رواية الروايـة التي لا تكتـب، و لا يمكن كتابتها. إن هذه الأعمال الغريبة تؤكد أننا نعيش مرحلة تأمل و بأن الرواية هي أيضا تجد نفسها على صعيد تأمل ذاتها"[32].

و يحدد **آلان روب جرييه** ملامح الرواية الجديدة في كتابه الشهير "**من أجل رواية جديدة**"، من خلال اعتماده على مختلف القراءات النقدية التي عالجت نصوص هذه الرواية و بخاصة قراءة **رولان بارث**، إذ يقول:" إذ أستعمل عن طيبة خاطر، في العديد من الصفحات مصطلح الرواية الجديدة، فهذا لا يعني الإشارة إلى مدرسة أو مجموعة محددة متكونة من كتاب ينتجون في الاتجاه نفسه، و إنما

[31]– ينظر: المرجع السابق– ص: 41.

[32]- عمري بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)– دار الأمان، الرباط– دط–2015– ص: 12

هي عبارة عن تسمية تشمل كل من يبحثون عن أشكال روائية جديدة، تعبر بقدرة عن علاقات جديدة بين الإنسان و العالم، و تشمل كذلك كل من قرروا ابتكار الرواية ، أي ابتكار الإنسان. هم يعرفون أن التكرار الآلي لأشكال الماضي ليس من العبث و غير مجْد فقط، بل قد يصبح مضرا، إن إغلاق عيوننا عن وضعنا الحالي في الوقت الراهن، يمنعنا في نهاية المطاف من بناء عالم و إنسان الغد"[33].

تستخدم الرواية الجديدة كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة، المفتعل الذي كانت تمثله القصة الواقعية، إنها تسعى لتحطيم الضجة الرتيبة المستمرة، و سبك أحشاء الواقع، بسحنة خالية من العطف حيث يضيع الإنسان في ممرات لا تحصى، بمقاطع في الظلام المطلق[34].

- **رابعا: الرواية العربية الجديدة:**

لعلّ التقاطع في التسمية لا يلحق تسمية " الرواية العربية الجديدة" بنظيرتها الأوربية، و لكنه يقيم تشابكا على صعيد الرغبة في انتهاك الشكل و التعبير بصورة جديدة عن العالم، أي بصورة مختلفة عن تلك الطريقة التي عبرت بها "الرواية الواقعية" عن العالم، و إذا كانت الرواية الأوربية قد انتهكت شكل الرواية الغربية، بتنويعاتها الواقعية و الوجودية و صيغتها الكلاسيكية أيضا، عبر إلغاء حضور الشخصية الروائية أو إلغاء الحركة في الزمان أو جعل المكان هو الشخصية الفاعلة في النص الروائي، فإن الرواية العربية الجديدة حملت الرغبة ذاتها لانتهاك شكل قار ثابت تمثل، في أوج تشابكه و تعقده، في عمل نجيب محفوظ، و بصورة خاصة في ثلاثيته. و لقد تحققت هذه الرغبة الكامنة في عمل نجيب محفوظ نفسه، في كتابات جيل منتصف الستينيات، الذي استطاع تمثّل التجارب الروائية في العالم و كتابة نصوص روائية ،كان واضحا منذ البداية أنها تنتهك الصيغة المحفوظية في الكتابة الروائية[35].

[33]- محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها- ص: 44/43.

[34]- ينظر: ر.م,ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة- ترجمة : جورج سالم- منشورات عويدات- بيروت، لبنان- ط1- 1967- ص: 442/439.

[35]- فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة- ص: 12/11.

إن نجيب محفوظ نفسه قد عمل على تجاوز الشكل المحفوظي نفسه، و ذلك في أعمال روائية تالية له صدرت في الستينيات أيضا، و قد عمل على تجاوز البنية السردية الواقعية التي أصبحت سمة ملازمة لأعماله السابقة، و **لعلّ ثرثرة فوق النيل** و **ميرامار** هما محاولتان للخروج من أسر الشكل الخطي للسرد. و قدرة نجيب محفوظ على تجاوز عمارته الكلاسيكية تجعل تناول عمله إشكاليا، و الجيل الجديد من كتاب الرواية العربية يجد نفسه منتسبا لنص محفوظ لا بالأسبقية فقط، أو بمغايرة النصوص الروائية الجديدة لشكل روايات محفوظ و رؤيتها للعالم، بل بالانتماء إلى الأفق نفسه من قلق وصف العالم و محاولة البحث عن معنى لحركته[36]. و لعلّه السبب الذي دفع إدوار الخراط إلى القول بأن الحساسية الجديدة تعني أولا و أساسا تلك النقلة في تطوّر الأدب المصري[37].

تثير الكتابة الروائية العربية الجديدة مشكلة النوع الأدبي بصورة مستمرة، التي أصبحت هاجسا ملازما للإبداع الروائي خلال ربع القرن الأخير، إذ يتضح من متابعة ما صدر من روايات عربية بعد **1967م** أنّ هاجس إنجاز كتابة تختفي فيها الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية يلازم الروائيين العرب في الوقت الراهن. و نأخذ مثالا على ذلك نص إدوارد الخراط **"رامة و التنين"** الذي تنعدم فيه الحدود الفاصلة بين الأنواع بحيث تمارس الكتابة حريتها في القول و التعبير دون التزام بالتصنيفات المحددة للنوع، "[38].

لقد اهتمت الرواية التقليدية بتحليل السرد و الوصف القائم على الحبكة المتماسكة، والاهتمام بالشخصية و التركيز على إيهام القارئ بتاريخية هذه الشخصية، إلاّ أن هذه السمات قد اندثرت مع ظهور روايات الحساسية الجديدة التي أصبحت تهتم اليوم بنفي الإيهام ، الذي يعني عطب الذاكرة والالتباس و التصدع و عدم اليقين، إذ يشعرنا الراوي بأنه يعرف ثم ما يلبث أن يعلن أنه لا يعرف، و يطلق على هذا النفي بـ: "الإيهام اليقين"، و يعمل هذا على التشكيك في قدرة الكلام، أو في

[36]- ينظر: المرجع و الصفحة السابقين.

[37]- ينظر: إدوار الخراط: الحساسية الجديدة- ص: 20.

[38]- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- ص 57.

قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقيا بذاته، أو بعلاقته مع الواقعي، أو مع معنى واحد ليس هو في حكايته سوى وجه قابل للتعدد. كما أن هدم العلاقات و كسر التماسك و استبداله بمنطق التفكيك و التشتيت، فضلا عن ذوبان الحدود الفاصلة بين الضمائر، و انتقال الراوي من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم من أهم سمات الرواية الجديدة.[39]

- **خامسا: التجريب في الرواية العربية المعاصرة":**

ترتبط كلمة "**تجريب**" **L'expérimentation** أصلا بالعلوم الطبيعية، و يعيد النقاد فضل إدخالها في الأدب إلى **إميل زولا**، فهو الذي جمع سنة **1880م** عدّة نصوص نظرية و طبّق أوّل طريقة في التجريب، و استخدم الكلمة – المفتاح – التي سبق **لكلود برنارد** (**Claude Bernard**) أن استخدمها، و لكنها مطبقة هذه المرة على ظواهر ليست طبيعية بل فنية، و ذلك في كتابه:"**الرواية التجريبية**"[40].

انبهر **إميل زولا** بالتوثيق المعرفي و طبق معطيات المعرفة على الشروط الاجتماعية، التي تسجلها الرواية[41]، إذ إنه آمن بانتصارات العقل و ضرورة اعتماد المناهج العلمية الصارمة التي أعطت ثمارها في شتى المجالات المعرفية ، و خاصة مناهج الملاحظة و التحليل و التجريب و التوثيق و المقارنة ، و هو يعدّ بذلك رائد الواقعية الطبيعية في الغرب، و إليه يعود الفضل في بلورة مفهومها و حقيقتها من خلال كتاباته التنظيرية العديدة التي نشرها على امتداد سنوات طويلة، بداية من سنة **1866م**[42]، و قد هاجم الرومانسيين و انتقد إيغالهم في البلاغة اللفظية و الخيال و تقديس الفرد و أسطرة "الخلق الأدبي"، و العزوف عن مادية الواقع، غافلا عن هدم فكرة الموهبة و الإلهام و الإبداعية التي كانت من أبرز سمات المدرسة الرومانسية .[43]

---

[39]- ينظر: فاطمة بدر حسين: تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة- مجلة الأكاديمي- جامعة بغداد- 2007- ص: 91.

[40]- ينظر: شاهر أحمد نصر: الرواية التجريبية و الخطاب القصصي النسوي (أدب نجلا علي نموذجا)- الحوار المتمدن- العدد: 1167- بتاريخ: 2015/04/14- الموقع الإلكتروني:www.ahewar.org /debat/show.art.asp?aid=35401

[41]- ينظر: فيصل درّاج: الرواية و تأويل التاريخ (نظرية الرواية و الرواية العربية)-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب- ط1-2004- ص: 17.

[42]- ينظر: فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا- ترجمة فريد أنطونيوس- منشورات عويدات، بيروت- باريس- ط3- 1983- ص: 249.

[43]- ينظر: الطيب بودربالة و جاب الله السعيد: الواقعية في الأدب- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة- العدد07- فيفيري 2015- ص: 08.

لقد أراد **زولا** أن يضع مفهومه خصوصا اتجاه الرومانسيين. إنّه يرى فيهم فنانين يتبعون بغير تفكير تطبيق الجمالية الكلاسيكية التي تحتفظ بالنماذج، و التجريدات المعممة للطريقة الكلاسيكية، و يكتفون بإلباسها زيا آخر. إن المثالية الرومانسية هي تماما عكس الواقعية العلمية التي يقترحها **زولا**، و إنّ الرومانسيين هم "علماء بيان" انقضت دولتهم، فضلا عن أن الرومانسية تجد نفسها في طريق مسدود. و الدليل على ذلك تنكر "**سانت بيف**" نفسه للرواية الرومانسية، و لعلّ أحد أسباب هذا الفشل أنّ المفاهيم الرومانسية لم تطبق على المجتمع الحديث، و على ذوقه العلمي العام، فالقرن التاسع عشر هو عصر العلم قبل كل شيء، و لا غرو في أن يخلق الكاتب عملا أوفر غنى بالمعارف من أعمال الذين سبقوه، و أكثر صوابية، و أشد قربا من الواقعية[44].

رأى **زولا** أنه مدين بصفة خاصة لعلم الوراثة، و علم الأحياء، و علم البيئة و الطب التجريبي، و عدّ كتاب **كلود برنارد "مدخل إلى الطب التجريبي"** بمثابة إنجيل تيار الواقعية الطبيعية نظرا لما أودع صاحبه في ثناياه من نظريات علمية ثورية[45]. و هذا ما صرّح به **فليب فان تيغم** قائلا: "لقد أثبت كلود برنارد أن الطريقة العالمية الصارمة المطبقة على الأجسام الخام يجب أن تطبق على الأجسام الحية، و يجب كذلك – حسب زولا– أن تطبق هذه الطريقة على الحياة العاطفية و الفكرية... فإن الطريقة التجريبية تقوم بتحريك الأشخاص في تاريخ خاص لتدل على أن تتابع الأحداث يكون كما تفرضه حتمية الظواهر الطبيعية المعروضة للدرس. إن الرواية الطبيعية هي تجربة حقيقية يجريها الروائي على الإنسان مستعينا بالملاحظة، و إن الرواية الحديثة هي عمل اجتماعي كما هي عمل علمي"[46].

لقد فتح **زولا** عهدا جديدا للواقعية تقوم على ثنائية **الملاحظة/التجربة** محلّ ثنائية **الإلهام/الخيال**، كما غلّب الحتمية الاجتماعية على شطحات الفرد الموغلة في المثالية

[44]- ينظر: فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا – ص: 251/250.

[45]– ينظر: الطيب بودربالة و جاب الله السعيد: الواقعية في الأدب– ص: 08.

[46]– فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا– ص:253/252/251.

و الطوباوية ، و آمن بالعلم لقهر الطبيعة و تنمية قدرات الإنسان و تفتيق الموهبة و بعث إنسانية جديدة واعدة. و قد استطاع تجسيد هذا التراكم المعرفي في روائعه التي سمت به إلى ذروة العالمية، مثل رواية "**الفلاحون**" و رواية "**جيرمينال Germinal**" التي تعدّ بحق ملحمة البروليتاريا في القرن التاسع عشر[47]، كما أنه قام في خضم هذه الوقائع العلمية و الفكرية بتأليف للسلسلة الروائية المعروفة تحت اسم عائلة كبرى و هي: "**الروقون ماكار Les Rougon-Macquart**"، التي حققت قفزة نوعية في نقل العمل الأدبي على يد الروائي – العالم، إلى مجال للظواهر و إلى مخبر حيث يتم تطبيق هذه الأفكار بجدية مبالغ فيها من قبل هذا الكاتب الذي **يجرب فرضياته** لكي "**يرى و ينظر**"، كما كان يقول كلود برنار[48].

أمّا **التجريب** في الأدب شعره و نثره فهو شيء معروف، و هو أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من إسار السائد، مما يجعله يمثل شكلا من أشكال تكريس حرية المبدع الروائي من خلال ثورته على الأشكال النمطية في الكتابة الروائية[49]، و هو يقتضي – في نظر بوشوشة بن جمعة – استكناه الوجود الحضاري و الرجوع إلى التراث، و لكن بتصور إبداعي جديد[50].

فالتجريب أحد مظاهر الحداثة من خلال البحث عن أساليب بنائية جديدة، يتجاوز فيها الكاتب الأشكال السائدة إلى اختراع أشكال جديدة، أو التوليف بين أشكال قديمة و أخرى مستحدثة؛ و هو ما يعرف بالتناص. وقد يعمد الروائي إلى استخدام **المحاكاة الساخرة** (**La parodie**) على النحو الذي نجده في نبوءة فرعون لميسلون هادي*.[51]

و المحاكاة الساخرة لغة تدمج اللغات و الملفوظات المستدعاة من مصادر متعددة، و من حقول معرفية مختلفة، فتشتغل ككرنفالية معجمية، تستضمر الفصيح و العامي، و السامي

---

[47]- ينظر: الطيب بودربالة و جاب الله السعيد: الواقعية في الأدب- ص: 09.

[48]- ينظر: محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها- ص: 17.

[49]- ينظر: بوشوشة بن جمعة، التجريب و ارتحالات السرد الروائي المغاربي ، المغاربية للطباعة و النشر و الإشهار، تونس، ط1، 2003،ص: 10.

[50]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 30.

* ميسلون هادي روائية وقاصة عراقية. تتميز كتاباتها برومانسية عالية وتركيز شديد على البيت العراقي بكل تفاصيله وعاداته وحكاياته، من مؤلفاتها: مجموعة قصصية "لا تنظر إلى الساعة" سنة 1997، رواية "العيون السود" سنة 2001- و رواية "نبوءة فرعون" سنة 2008.

[51]- ينظر: إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة)- منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم (بيروت)- ط1- 2010-1431- ص: 290/289.

و الوضيع، و تتصيد اليومي في أدنى مستوياته[52]، حيث يتمّ التقليد في صورته القصوى للغة فئة اجتماعية، لدرجة أن يعتقد القارئ أنّ المتحدّث هو فعلا شخص موجود في الواقع و يستحيل أن يكون من تأليف كاتب[53]، فهي لغة تمتح من المعجم الشفوي، و تستحضر المتعدد في الأصوات و الأساليب و أنماط الوعي و الأيديولوجيات[54]، كما تعمد إلى اقتناص الشائه في العلاقات الإنسانية، و تعمل على تعريته و كشف مناوراته و ألاعيبه. كما تفصح في النص عن الأصوات المرذولة التي تضج تحت قشرة وعي الفئات الاجتماعية الواسعة، و التي سعى الصوت المهيمن من أجل كبتها، و إرغامها على ترك الركح، و الانسحاب إلى خلفية المسرح[55].

من يمعن النظر في الرواية العربية المعاصرة يتجلّى له قدرتها على التجريب و الاستيعاب و التراسل مع الأنواع الأخرى، و قد يكون عدم اكتمالها متأتيا من كونها تجسيدا للواقع الإنساني و تشخيصا و تعبيرا؛ تعكس هموم الإنسان و آلامه، و لذا سيظل التحول السردي الروائي بين مطرقة الرؤيا و سنديانة التشكيل، فاختلاف الرؤيا و المضامين تنصهر في تشكيلات جديدة في بناء الرواية، و هذا ما يجعل مكونات بناء النص الروائي في حالة تحول، لأن الإنسان في علاقته الزمانية والمكانية بالكون و الحياة تخضع لتغيرات و تحولات تستوعب التناقضات التي يعيشها الإنسان في عالميه الداخلي و الخارجي.[56]

و عندما نفكر في زمن تحول الرواية العربية نجد إرهاصات ابتداء من أليس بطرس البستاني الكاتبة الأولى، مرورا بزينب فواز العاملية التي سبقت قاسم أمين في الدعوة إلى تحرير المرأة. ثم دعا محمد لطفي جمعة في مقدمة روايته "في وادي الهموم" سنة 1905 إلى الرواية الواقعية في مقابل الرواية الرومانتيكية أو الخيالية ، و مناط التمييز عنده هو تحول المؤلف في الطرق و الأزقة و دخول

[52]- جلول قاسيمي: الكتابة و النص الغائب (سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)- أفريقيا الشرق- دط-2015- ص: 74.

[53]- منيرة شرقي: المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين- مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية- العدد3- سبتمبر 2014- ص:91.

[54]- حميد لحميداني: أسلوبية الرواية مدخل نظري- منشورات دراسات سال – الدار البيضاء- 1989-ص: 43.

[55]- جلول قاسيمي: الكتابة و النص الغائب- ص: 74.

[56]- ينظر: مها القصراوي: النص الأدبي بين مصطلحي التداخل و التراسل (رواية براري الحمى لإبراهيم نصر الله نموذجا)-جامعة العين للعلوم و التكنولوجيا- دولة الإمارات العربية المتحدة- مجلة الجامعة الإسلامية(سلسلة الدراسات الإنسانية)- المجلد الثامن عشر- العدد الثاني، يونيو 2010- ص: 1018.

المجتمعات و مراقبة حركات الناس ليكتب قصته التي تدرس الأخلاق و الطباع و العادات، و كذلك عيسى عبيد في روايته "ثريا" سنة 1922، و مقدمتها في الدفاع عن الحقائق المعاصرة الجديدة، وكذلك محمود تيمور في "رجب أفندي" سنة 1928، و طاهر لاشين في "حواء بلا آدم"؛ فالتجريب كان منصبا على تصوير الشخصية المستقلة للبيئة و الارتباط بالواقع، و رفض تيمات و أشكال السرد التقليدية و البناء من جديد على أساس منهج الوقائع و الحقائق[57].

إلاّ أنّ الرواية المغربية قد مارست التجريب على أصوله، حيث أوجد التجريب الرواية الواقعية، فعبرت الرواية من رواية الذات إلى رواية العالم، إلاّ أن ذلك أغرق بعضها في التسجيل، فلجأ الكتّاب إلى العودة إلى الذات مرّة أخرى، فعبرت الرواية مرّة أخرى من رواية العالم إلى رواية الذات[58].

اتّخذ التجريب الروائي في منطقة المغرب العربي منحين اثنين؛ أولهما راهن على التراث السردي لتحقيق خصوصية و تأصيل للرواية، و ثانيهما قد راهن على المنجز الروائي العالمي و على النصوص الروائية الحداثية التي يزخر بها، و أيضا على مستوى وعي كتّابها باللغة عبر الاشتغال المكثف على اللغة بمستوياتها التعبيرية و الدلالية بتحويلها إلى فضاء للإبداع، و ذلك من أجل اختراق السائد السردي و البحث عن أفق حداثي. و في هذا السياق اطّلع الروائيون على نماذج عديدة و نصوص متنوعة و متباينة خصوصا تلك التي تنتمي للآداب الفرنسية و الإنجليزية و الإسبانية[59].

و لقد خلص الملتقى القومي الأول للرواية العربية سنة 1980 بمدينة فاس إلى نتيجة مفادها أن تحولات الرواية العربية من السيرة إلى الواقعية يعدّ سمة من سمات التجريب، و هو ليس وليد الفراغ، بقدر ما هو تحول و سيرورة في الإشكالات. و لقد شاع مصطلح الواقعية في منتصف الستينيات ونهاية السبعينيات في ظل الفكر الاشتراكي، فعمد الكاتب المغربي إلى خلق الرواية و إلى المشاركة السياسية كعنصر فعّال لمناصرة التقدم، فشاعت بعض المفاهيم، إلاّ أنّ هذا التجريب سيغيب عندما

---

[57]- ينظر: إبراهيم فتحي: آفاق التجريب منذ بدايته و ازدهار الرواية العربية- مقال نشر على الموقع الإلكتروني: www.masress.com- بتاريخ: 2010/12/21.

[58]- ينظر: العباس عبدوش و راوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي (الذاكرة الموشومة لعبد الكبير الخطيبي و حصان نيتشه لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين) دورية الخطاب- منشورات مخبر تحليل الخطاب- جامعة مولود معمري- تيزي وزو- دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع- العدد الرابع- جانفي 2009- ص: 221.

[59]- عمري بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية- ص: 12.

يتحوّل العمل الروائي إلى نضال إيديولوجي، فتغيب عنه مركزية العملية الإبداعية، بوظيفتها الجمالية. ففي ظل الواقعية كان التجريب فاعلية، كما أنه في ظل الواقعية غاب التجريب و تحوّل الإبداع إلى نسخ مكرّرة.... إلاّ أنّ بعض النقاد رأوا أنّ التجريب في الرواية المغربية لم يصبح ظاهرة إلاّ في بداية الثمانينات، من بينهم سعيد يقطين، الذي رأى أنّ التجريب عند التازي و المديني و غيرهما يشكل جهود فردية، ثمّ تحوّل إلى ظاهرة و ممارسة في الرواية العربية[60].

1- مفهوم التجريب:

لم يتفق النقاد على وضع تحديدات نهائية لمفهوم **التجريب الروائي**، و لعلّ كل محاولة لتعريف التجريب الروائي هي مغامرة تقابلها مغامرة التجريب الروائي نفسه، من حيث كونه ذو مظهر إبداعي خلاّق، متجدد و متحول. و قد يكون افتقار التراث النقدي إلى تحقيق خطاب يتميز بالنضج و مساير للعصر و معالج لقضايا إنسانية و حضارية متصلة بالواقع الجديد، سببا في بعث هاجس البحث و تجاوز السائد الذي ينتجه فعل المغامرة الذي ينقض المسلمات الجامدة و التقاليد الثابتة و الأعراف الخانقة، و صياغة السؤال الذي يولد السؤال، و ممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها[61].

ينفي الناقد **عز الدين التازي** وجود تعريفات نهائية محدّدة للتجريب الروائي، و يقدّم جملة من المفاهيم التي قد تحدّ من زئبقية هذا المفهوم المتملص من أي تحديد، و منها:" التجريب الروائي يكمن في مغامرة لكتابة نص روائي مستعص و متمنع، يحاول أن يستنجد بالحكاية أو بالمحكيات، ليصوغ عالما روائيا حافلا بمظاهر المجتمع و علاقة الإنسان بمجتمعه، و مادام المجتمع متحولا، فالنص الروائي التجريبي يعي هذا التحول، لكنه مع ذلك، حتى و هو لا يكتب وثيقة مجتمعية، يواكب هذا التحول عبر طموح الكاتب التجريبي في اختراق مظاهر هذا التحول، ولذلك فهو يوسع من مساحة اشتغاله

[60]- ينظر: العباس عبدوش و راوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي- ص: 220/219.

[61]- ينظر: فهيمة زيادي شيبان: التجريب و النص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية) الحوات و القصر للطاهر وطار أنموذجا- مجلة المخبر"أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري"- جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر- العدد السادس- 2010- ص: 01.

على مجتمع متحول، له تاريخه الذي أوصله إلى حاضره. لذلك فمهمة الروائي التجريبي لا تكمن في توصيف معاناة الإنسان في حاضره، بل إنها تمتدّ إلى قراءة الوجه الإنساني المتبدل و تحولات الذات و الأنا و المجتمع و التاريخ، في نص أو نصوص روائية، تستوعب الجوهري في تحولات المجتمع و الإنسان، من خلال التشخيص الروائي"[62].

و التجريب الروائي –حسبه– يتجه نحو كتابة نص متعدد الأبعاد، متعدد اللغات و الأصوات، متعدد مداخل القراءة، متعدد في اشتغاله على إستراتيجية الأشكال و اللعب السردي، و هو لا يحفل باللغة المسكوكة الفصيحة العبارة، و لا يحفل بأحادية اللغة، لأنها متعددة في اللغات التي تعبّر من خلالها الشخصيات عن ثقافتها و وعيها بالعالم، لذلك فلغات الرواية تتظاهر بمظاهر لسانية متعددة التعابير و أنواع البلاغة".[63]

أمّا سعيد يقطين "فيسمّي الإفراط في التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة و طرائق جديدة في الكتابة الروائية "**تجريبا**"[64]، في حين ترى الباحثة الأردنية سمية الشوابكة التجريب "إستراتيجية فنية تسعى إلى خرق المألوف و الانزياح عنه بكسر أفق التوقع، و رفض النمذجة والتنميط، والانفلات من أسر التقليد، و إعادة النظر في الإبداع رؤية و تشكيلا، وصولا إلى منجز روائي مغاير قوامه التجاوز و التجديد".[65]

و بهذا فالتجريب الروائي يسعى إلى خلق أشكال جديدة، و هو يقدم على مغامرة تحطيم ثبوتية الأشكال الجاهزة، إذ يقيم و جوده على اللانموذج أو على البحث عن نموذج ممكن، مفارق و متجدد باستمرار، بطاقة التجدد التي تمنحها مغامرة البحث عن أشكال تعبيرية جديدة، و لعلّ الروائي التجريبي مهووس بهذه الطاقة؛ فهولا يحب لنفسه أن يكرر التقنيات الروائية نفسها التي سبق أن

---

[62]- محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد– بحث مقدم لندوة الرواية العربية– المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة للملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي"الرواية العربية إلى أين؟"– 15/12 ديسمبر 2010. ص: 06.

[63]- المرجع نفسه– ص 06/05.

[64]- ينظر: سعيد يقطين: القراءة و التجربة (حول التجربة في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)– دار الثقافة، المغرب– ط1–1985– ص: 287.

[65]- سمّية الشوابكة: الميتاقص تجريبا روائيا – قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد"الحرب في بر مصر"و "يحدث في مصر الآن" و ثلاثية" شكاوى المصري الفصيح"– مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)– المجلد 27 (3)– 2013– ص: 640.

استعملها في رواية سابقة، و إلا فهو مقلد لنفسه، و بالتالي فالروائي التجريبي لا يكتب رواية واحدة أو روايتين، و هو يسعى دائما إلى توسيع عوالمه الروائية، من خلال التنويع و تجديد الأشكال، و تجديد العوالم.[66]

2- السمات الفنية للتجريب:

تقتحم الرواية بفعل التجريب حدود الكتابة و تخومها، فتتحول إلى نص مفتوح، ينفتح على كل الموضوعات و النصوص و المظاهر الكتابية المختلفة، و من هنا نلفي الرواية نصا بالغ التركيب متعدد الطبقات، فالتجريب الروائي كتابة تشتغل على بنيات الحكي من سرد و وصف و فضاء و زمان وشخصيات بوعي جمالي جديد إبداعي خلاّق، و لعلّ الروائي يعي بل يقصد هذا النوع من الكتابة، حيث يجعل روايته في حالة تفكير في نفسها و هي تمارس الكتابة من خلال ما يعبر عنه السارد أو الكاتب الضمني من مواقف و لحظات و تأملات، ممّا ينتج عنه خطاب نقدي يحضر في صلب النسيج الروائي و داخل بنيته العامة، و فيما يتخلل الأوضاع السردية و كل مظاهر تشكل الخطاب الروائي[67].

يعدّ المكان و الزمان و الشخصية المكونات الجوهرية في بنية النص الروائي، و التي مهما تغيرت و تحولت و تشكلت و خضعت للتجريب فستظل دائما أساس و جوهر أي عمل روائي، إذ لا يمكن للقارئ أن يتخيل رواية بدون زمان و مكان و شخصية و لغة سرد[68].

لقد طبع التحديث و تخطي النمطية الرواية العربية بخصائص و سمات فنية لم تكن معهودة في الرواية التقليدية، من خلال استخدام تقانات جديدة حققت قفزة نوعية في مجال الكتابة، حتى غدا النص الروائي مائع الحدود و التشكيل، و ذلك بعدما انصبّ اهتمام كتّاب رواية الحداثة على بنية النص دون وحدة الموضوع، و كان همهم هو التفكيك و التفتيت، و تشظي النص، و التهشيم في

[66]- ينظر: محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد- ص: 09/06.

[67]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 03.

[68]- ينظر: مها القصراوي: النص الأدبي بين مصطلحي التداخل و التراسل- ص: 1019.

تشكيل بنية النص الروائي، و إعادة بناء الموروث وفق أنساق جديدة ، و في موضوعات تتصل ببنية فكر الأمة، و دوافعها بدلالاتها و رموزها و أبعادها[69].

إنّ الرواية العربية – في ظل التجريب – لم تعد تعنى بقضية الزمن و الترتيب المنطقي العقلي الذي كان محورها و عمودها الفقري، و محور سرد الأحداث فيها وحياكة نسيجها، بل ثارت على القوالب القديمة ، و سعت إلى إلغائها. لقد اتّخذت البناءَ التتابعي للزمن شكلا اعتمدتْه في بداية نشأتها حتى أواخر الخمسينيات، حيث تتوالى الأحداث و تتعاقب في الرواية دون انحرافات بارزة في سير الزمن، و هذا يعكس حالة المجتمع في النصف الأول من القرن العشرين الذي كان يمرّ بتغيرات بطيئة، إذا ما قورنت بالتغيرات السريعة التي يعيشها الإنسان في النصف الثاني من القرن ذاته. و قد كان خاضعا بناء الحدث الروائي لمنطق السببية، فالسابق يكون سببا للاّحق، و يظلّ الروائي ينسج حبكة النص صاعدا إلى الأمام بشكل أفقي خطي، فيتأزم المتن الحكائي في لحظة ما هي الذروة، ثم تنفرج في نهاية يغلق فيها الراوي النص[70].

و بما أن الرواية إبداع مفتوح يظل يتراسل مع غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، فإن البناء المتشظي للزمن في النص الروائي يظل أكثر الأشكال انفتاحا على الأنواع الأدبية نتيجة لكسر التتابع والتسلسل، فيتحول النص الروائي إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس، و لذلك تخرج لغة السرد من نطاق السبب و النتيجة و التسلسل و التحليل إلى لغة تشبه لغة الشعر في كثافتها و رموزها[71].

من سمات التجريب الروائي كذلك تعدد اللغات و الأصوات و المرجعيات الثقافية داخل المتن الروائي الواحد، و هذا يوسع ممكنات خطاباتها و يجعل منها جنسا أدبيا منفتحا على قضايا الإنسان و أسئلته و قلقه و تطلعاته، يتَمثَّل الذاتَ الفردية و الجماعية و حمولاتهما الاجتماعية

[69]– ينظر: حسن عليان: الرواية و التجريب– مجلة جامعة دمشق– المجلد 23– العدد الثاني 2007– ص: 82.

[70]- مها القصراوي: النص الأدبي بين مصطلحي التداخل و التراسل– ص: 1019.

[71]– ينظر: المرجع نفسه– ص: 1020.

و النفسية و الثقافية، بذلك يتسع أفق الرواية لتزخر بالأحاسيس الإنسانية و الرؤى و المواقف و التجارب.[72]

كما تعتمد هذه الكتابة الحداثية تقنية البنى و تقطيع الصيغة المكانية إلى صور و لوحات مستقلة تماما تحمل أرقاما، تشكل مجتمعة رؤية فنية موحدة، وتعطي انطباعا، أو موقفا موحدا.[73]

و ترتاد رواية التجريب عوالم الحلم و الفانتازيا التي تمثل قدرة الإنسان على تجاوز واقعه اليومي، باعتبار التجريب الروائي لا يفرق بين الواقع و بين الحلم، و بين الواقع وأسطورة الواقع، بين الوقائع و التوقعات، لأنه يعي بذاته ككتابة عن الواقع، تستلهمه و لا تستنسخه، تعيد تشكيل ملامحه و لا تسعى إلى بثه كما هو[74]، و هذا ما نجده مثلا في رواية الكاتب العراقي سليم مطر "امرأة القارورة"، و روايات إبراهيم الكوني و غيرها.[75]

يقول تودوروف:" إنّ استحضار تقنية التعجيب داخل الكتابة الروائية يأتي لتقديم أحداث غير قابلة للتفسير، يحكيها شخص هو في الأصل البطل و السارد في الآن نفسه، إنه إنسان كباقي الناس وكلامه يستحق ثقة مضاعفة...و بتعبير آخر، إن الأحداث تبدو فوق طبيعية بينما السارد طبيعي"[76].

و لا يرمي العجائبي بهذا المعنى إلى أن يكون ترفا فنيا أو لعبة عقلية عبثية، بقدر ما ينزع عبر تقنياته و لغاته و شخصياته و فضاءاته إلى صياغته ملامح كتابة مغايرة، كتابة تنحت من القساوة و المفارقة المؤلمة حقها في القول و الرفض، فعكس العجائبي الكلاسيكي الذي يحاول بناء عالم فوق-طبيعي إلى جانب عالم طبيعي، و العجائبي القديم المشدود دوما إلى لحظة ماضية و المروي بهدف المتعة و التربية و تفعيل الروح الجماعية و تطهيرها، فإن العجائبي الحديث ينبع من الواقع

[72]- ينظر: محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد- ص:03.

[73]- ينظر: حسن عليان: الرواية و التجريب- ص: 85/84.

[74]- ينظر: محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد- ص: 05.

[75]- حسن عليان: الرواية و التجريب- ص: 85.

[76]- طزفيطان طودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي- ترجمة الصديق بوعلام- دار الكلام، الرباط- ط1- 1993- ص: 10.

ليجسد ملحمة الضياع و القسوة، التي تعيش على إيقاعها الذات الإنسانية وسط مجتمع نسفت قيمه و ضعفت علاقاته. و النص الحديث العجائبي أو المستثمر للبنيات العجائبية، لا يتأسس داخل الواقع بهدف تجسيد ملحمة الضياع الوجودي للإنسان فقط، و إنما أيضا من أجل توظيف آليات فنية جديدة لخوض كافة أشكال المواجهة و الفضح و الاحتجاج، عبر صيغ الأسطرة و الالتباس و السخرية و التهكم و البوح و استدعاء المنسي و الهامشي[77].

و من هذا المنطلق فلن تكون الرواية وثيقة اجتماعية أو تاريخية، بل إنها تتعارض مع مفهوم الوثيقة لتنتج خطابا إن كان يحاكي الواقع فهو يبني واقعا آخر، عبر التخييل الروائي، و هو ما يمثل الواقع في الرواية، إلاّ أنه واقع له خصوصيته التخييلية، وإمكانية وقوعه في الاحتمال لأنه يحفل بالكذب الروائي، فهو يؤسس لخصوصية النص الروائي و فرادته و خصائصه النوعية، من حيث اشتغاله على التجاوز و التخطي و تحديد العوالم الروائية من رواية لأخرى، فهو يقف ضد التقليد، ويرفض التنميط و النمذجة، لأنه كتابة متناسلة من مداد الكتابة، تتمرد على كل ما هو جاهز ومنجز سابقا[78].

كما نجد محاولة الكاتب السوري **نبيل سليمان** رائدة في تطوير الشكل الروائي بخلو الرواية من علامات الترقيم إلاّ من ثلاث علامات هي: النقطتان الدالتان على توالد الرؤية، و المواقف و استمرارية السرد الروائي، و كذلك علامة الاستفهام و النقطة (أحيانا)، بالإضافة إلى تطعيم سرده بالأساطير و الموسيقى، و بالاستغناء عن الوصلات بين الفصول، و الأخذ من الموسيقى أو الحركات أو النقرات.[79]

لم يقف دعاة التجريب عند هذا الحدّ، بل ولجوا بابا آخر قد يكون نقيضا لهم تماما، ألا و هو **التراث**، الذي اعتمدوه كخلفية و هم يقومون بتشكيل أعمالهم الفنية، مع قدرتهم على تحويل تلك

[77]- عمري بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية- ص: 21.
[78]- ينظر: محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد- ص: 04.
[79]- ينظر: - حسن عليان: الرواية و التجريب- ص: 87.

الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل، و الاستمرار بشكل دائم[80].

يرى سعيد يقطين أن كثيرا من النصوص السردية العربية الحديثة تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردي العربي القديم، و يضبط هذه العلاقات من خلال الشكلين التاليين:

1- **الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل:** و اعتماده منطلقا لإنجاز مادّة روائية، و تتدخّل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه. و يمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة و الرسالة و الرحلة و كتابة المشاهدات و حكي الوقائع و ما شابه هذا. و حضور النوع القديم في الرواية كما يمكن أن يتجسّد على صعيد كلي، يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى، على صعيد جزئي. و كثيرة هي النصوص الروائية العربية التي تحضر فيها هذه البنيات النوعية القديمة على شكل مناصَّات تاريخية أم دينية أو سردية متضمنة في الرواية، و يلاحظ كون هذا الشكل هو المهيمن.

2- **الانطلاق من نص سردي قديم:** و يكون هذا النص محدّد الكاتب و الهويّة، و عبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتم تقديم نص سردي جديد (الرواية)، و إنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص[81].

و قد يكون الاحتماء بالتراث شكلا من أشكال الهروب من الحاضر و مشكلاته، و وجه من وجوه العجز عن الاعتراف بأن الرواية شكل أوربي نشأ في ظروف تاريخية بعينها تعبيرا عن فئات اجتماعية صاعدة، وجدت في الشكل الروائي وسطا تعبيريا قادرا على تجسيد و عيها و آمالها و طموحاتها. و لعلّ فشل الروايات العربية الأولى، التي حاولت استلهام التراث (ليالي سطيح لحافظ

[80]- ينظر:المرجع السابق- ص: 112.

[81]- ينظر : سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)- رؤية للنشر و التوزيع- ط1-2006- ص: 08/07.

إبراهيم و حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي) يعود بصورة أساسية إلى إرغامات الشكل الروائي في تلك الفترة و عدم قدرة الروائيين العرب الأوَل على انتهاك بنية الشكل الروائي الأوروبي. و قد كان الروائي العربي في البدايات محكوما بتصور مفاده أن في التراث العربي أشكالا شبيهة بالرواية الأوربية كالمقامة، و لذلك حاول كتابة مقامات عصرية دون أن يأخذ في الحسبان أن النوع الروائي نشأ و تطور للتعبير عن مشكلات إنسان العصر الحديث المعقدة، و عن حيرته أمام العالم و شكه في كل ما يحيط به. و ظلّت الاستفادة من الأشكال السردية محدودة انتقائية و غير قادرة على بلورة تيار عام في الرواية العربية، إلى أن اهتدى عدد من الروائيين العرب الجدد إلى تكوين تيار أساسي في الرواية العربية و ذلك باستخدام مواد مختلفة مأخوذة من الحياة المعاصرة، و منها انطلق التجريب الروائي. و تجدر الإشارة إلى أنّ ما يجعل نصا روائيا ما قابلا للاندراج في إطار الرواية العربية الجديدة ليس تجريبه لتقنيات سردية جديدة فقط، بل رؤيته للعالم التي تحدّد طريقة استخدامه لهذه التقنيات و إمكانية الإفادة منها[82].

و قد آن الأوان للوعي النقدي – على حدّ تعبير سعيد يقطين– أن يتفاعل مع التراث الأدبي بهدف تجديد السؤال و البحث في المسكوت عنه و المغيب في الذاكرة و المخيلّة، و لأجل الإسهام في فهم جديد للذات في علاقاتها التفاعلية بالنص و الواقع الذاتي و العصر الحديث[83].

لقد خرجت الرواية العربية عن مواضعات السرد التقليدي من خلال أشكال عديدة، اعتمدت التجريب الفني أساسا لها، سواء كان ذلك بالعودة إلى التراث و محاورة الماضي، أو بتداخل الألوان الأدبية أو بالدخول إلى العجائبي. و منها أيضا استخدام تقنيات الكتابة الواعية لذاتها، حيث تتبنى عن قصد التجريب الفني بمحاولات كتابية واعية بنفسها[84]. و حدّد الدكتور صلاح فضل معايير تصنف من خلالها التجارب الروائية العربية، و هي:

[82]- ينظر: فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة– ص: 19/ 177 /179/178.

[83]– ينظر: سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي – ص: 270.

[84]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)– مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها، أكاديمية القاسمي(ج م)، باقة الغربية– ط1– 2011– ص: 61.

- ابتكار عوالم متخيلة غير العوالم التي تجري فيها أحداث الروايات المتداولة، خلقت منطقها الداخلي و بلورت جماليتها الخاصة.
- توظيف تقنيات فنية جديدة تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل و تحديد منظوره.
- استعمال اللغة بمستوياتها المختلفة، مع تجاوز ما هو مألوف و معهود في الإبداع السائد، عبر تعليقات نصية متشابكة و متراسلة، مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو إدراج اللهجة و أنواع الخطاب الأخرى[85].

ختامًا، لا بداية و لا نهاية لمغامرة الكتابة و لا كتابة خارج التجربة و الممارسة؛ فالنص لا يبدأ لينتهي و لكنه ينتهي ليبدأ، و من ثم يتجلّى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله و انفتاحه، لا يخضع و لا يستسلم و لا يقمع. إن كل ما يبدأ لينتهي مناف للإبداع[86]. و من الضرورة إعادة النظر في المنجز الروائي و استنطاقه في كلّ مرّة، لأجل تفادي الوقوع في شرك التقليد، و لا بدّ للروائي أن يجرب و يصوغ أنماطا مختلفة من السرد تستجيب لمتطلبات العصر و القراء باختلاف رؤاهم الفكرية، و الغرض من هذا كله أن تنجح الرواية في توصيل رؤياها للقارئ و أن تقنعه بها، فلابد إذن أن ترتبط الرغبة في تكسير القوالب الروائية بتقديم البديل الناضج و النوع الأفضل دائما، و هذا ما أشار إليه عبد الحميد عقار حينما قال: " إن النزوع التجريبي قد يصبح أحيانا عائقا أمام التطور و أمام التلقي عندما يصبح الاشتغال باللغة يساوي التضحية بالقصة أو الحكاية و بالشخصية و بالبناء، ممّا يؤدّي أحيانا إلى غياب المعنى أو تلاشيه"[87].

[85]- ينظر: شاهر أحمد نصر: الرواية التجريبية و الخطاب القصصي النسوي (أدب نجلا علي نموذجا)- الحوار المتمدن- العدد: 1167- بتاريخ: 2015/04/14- الموقع الإلكتروني:www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=35401

[86]- ينظر: محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط2- 1998- ص: 20/18.

[87]- سعيد بن كراد: السرد الروائي و تجربة المعنى- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)- ط1-2008-ص:254.

الفصل الثالث

إشكالية التجنيس و اِنفتاح النص الروائي

إنّ النصوص الكلاسيكية الأولى و إن كانت معانيها أكثر وضوحا و مباشرة فهي مغلقة منصاعة للتصنيف و التجنيس، و لكن مع انفتاح النصوص الروائية المعاصرة و تلاقحها مع مختلف الأجناس الأدبية، أصبحت منفلتة من سلطة الجنس، و غدا الروائي يكتب متلاعباً باللغة و هذا فتح بابا للتأويل، و متجاوزًا أحيانا العرف و القانون، و هذا فتح بابا لفوضى الكتابة، و كأن الكاتب يسعى إلى توصيل كتاباته إلى جمهوره بأي طريقة شاء؛ فكل الطرق عنده تؤدي إلى المعنى.

- **أوّلا: إشكالية التجنيس:**

تتمثل أهمية الميثاق (**le pacte**) في كونه اتفاقا يعقده المؤلف مع القارئ، و بموجب هذا الاتِّفاق يُوَجَّه القارئ وتُحدَّد طبيعة قراءته. و إنَّ غياب الاتِّفاق يجعل القارئ يعيش مع تجربة خيالية يصنعها الكاتب ، فيوقعه في مأزق التجنيس، و ضبط هُوِيَّة النص ، و قد يجعله يبحث عن مدى واقعية النَّص، و ارتباطه بحياة كاتبه، أو ارتباطه بالخيال..و قد يكون هذا الغياب أمرا قصده الكاتب ليوحي بالانفصال بينه و بين نصه.[1]

لا شكّ في أنّ وضع صفة تجنيسية معينة على غلاف الكتاب أمر ينطوي على قدر عال من القصدية و التعيين، و لا يمكن للقارئ المتفحص أن يتجاوز هذا الميثاق و أن يتفادى فحصه على نحو دقيق، استنادا إلى معطيات المتن بين دفتي الكتاب و قد وصّفه الكاتب بصفة أجناسية معينة[2].

يعلل محمد عبد المطلب حرص المبدعين على غرس المصطلح في الغلاف الخارجي أو الداخلي على أنه نوع من المقاومة الخفية لظواهر الذوبان تلك. و يشير **Hillis Miller** إلى أن النص الأدبي- بما فيه النص الروائي - ليس شيئا موحدا و عضويا في حدّ ذاته، و إنما هو علاقة بنصوص أخرى تشكل بدورها علاقات؛ إذ إن كثيرا من النصوص الروائية تعتمد التعدد الداخلي، فالنص الواحد يولد في متنه

[1]- ينظر : سامر صدقي محمد موسى : رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم – دراسة نقدية تحليلية – رسالة ماجستير في اللغة العربية و آدابها – جامعة النجاح الوطنية -كلية الدراسات العليا – نابلس – فلسطين – 2010- ص :58.

[2]- محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي (في تمظهرات الشكل السردي)- دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا - ط1-2007- ص: 23.

نصوص متعددة، قد تتباعد و قد تتقارب و لكنها متعددة بالضرورة. وبالتالي، فإن الحدود بين النصوص الأدبية و الأنواع الأخرى من النصوص، هي أيضا حدود مخترقة و مفككة[3].

و حين وضع الكاتب الأردني **فايز محمود** كلمة "**نصوص**" في أعلى غلاف كتابه (**ثلاثة نقوش محجوبة**)، فإنّ ثمّة احترازات قرائية كثيرة يمكن أن توضع في مواجهة هذا التوصيف التجنيسي لمنح الكتاب هوية أجناسية ما، فهو ليس بشعر و لا قصة و لا رواية و لا مسرحية و لا سيرة و لا نقد و لا مقالة، لأن لكل جنس أو نوع من هذه الأجناس و الأنواع أوصافا تجنيسية تعيّنها، و يتعيّن على أساس ذلك الانضباط بقوانين و أعراف الجنس أو النوع و ما تتيحه من منافذ إبداع تتألق فيها خصوصية المبدع و تتجه إليها قراءة القارئ. فكلمة "**نصوص**" ذات أفق أجناسي مفتوح نسبيا، يعطي الكاتب قدرا ممن الحرية و التصرف خارج ضغط القوانين التي تفرضها الأجناس المعروفة[4].

و ترى أسماء معيكل أن ذوبان النوعية قد أسهم في كسر انغلاق النص على ذاته، حيث انفتح الباب على تعدد القراءة، أي إن إنتاجية النص لم تعد رهينة المبدع ذاته، و إنما رهينة القارئ و مخزونه الثقافي و النفسي، و رؤياه التي يتوجه بها إلى النص، و زاوية تلك الرؤيا التي ينظر منها[5].

يقول **رولان بارث** بأنه لم نعد نضع كلمة "رواية" عندما يتعلق الأمر بالروايات، و لكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية. و هو يلغي فكرة التجنيس عندما يفرق بين الأثر و النص؛ فالأثر هو ذلك العمل الذي نجده في كتابه مطبوع، موضوع على رف من رفوف الكتب، والنص هو ذلك الذي يتخلّق على نحو تدريجي في وعي القارئ (المتلقي) حين يخضع ذلك الأثر للقراءة المنجزة. و قد يتحقق النص في و عي القارئ تحققا يخالف فيه ذلك الأثر من حيث النوع أو الجنس. فالتجنيس، و فقا لذلك، شيء يضيفه القارئ على الأثر، لا المؤلف، و لا قواعد النوع أو الجنس، التي تتحدث عنها النظرية الأدبية. و المتتبع لكتب **بارث** يلفي تناقضا واضحا في آرائه المتعلقة بمسألة

[3]- ينظر: أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر- ص: 361.
[4]- محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي (في تمظهرات الشكل السردي)- ص: 24.
[5]- ينظر: أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر- ص: 361.

التجنيس؛ ففي كتابه الذي يرد فيه على **ريمون بيكار** (**Raymond Picard**) (**النقد و الحقيقة 1966 critique et vérité**)، يؤكد بلا مواربة أهمية التجنيس، و كذلك في كتابه (**الدرجة الصفر للكتابة1953 Le degré Zéro de l'écriture**) نجده يتحدّث عن قواعد السرد في الرواية[6].

أمّا **Maurice Nadeau** فيقول إنه لم يعد من الضروري و ضع كلمة رواية على غلاف رواية معينة، لأن الجنس الأدبي يتحول و يتطور[7]، و يتم هذا التحول تبعا لأمرين اثنين، هما: **النمو و التعقيد المتزايد** في النوع المعين، ممّا يؤدي إلى ظهور أجيال ضجرة، فتلجأ إلى الأمر الثاني، و هو **التعديل التدريجي** الذي يؤدي إلى تحدّر نمط جديد من أنماط ذلك الجنس، و هذا الجديد يتمتع ببعض صفات الجنس إلى جانب صفاته الجديدة[8].

و هنا يصرح **نادو** أنّنا أمام خلخلة الأجناس، فمنها ما يحاول شق طريق جديدة، و الجديد يتميز بقدرته على إحداث نوع من الصدمة، من حيث إنه يرفض تقليدا لم يعد إلاّ اجترارا و انخراطا في التقليد الأدبي، و نحن نجد أنفسنا اليوم أمام هزة و تبعثر و رفض لكل الإكراهات على جميع المستويات، حتى على مستوى التركيب اللغوي. إننا نضع "نصوصا" ليست من الرواية أو من الشعر، و غالبا ما تكون منهما معا، فتجعل القارئ غير المحترس يغترّ و يضيع[9].

تقوم فلسفة الماضي على الوحدة و الانسجام و النقاء، في حين تقوم فلسفة الحاضر على الخلخلة و التفكيك و التدمير و الفوضى، و لهذا يرى **رولان بارث** أن الكتابة خلخلة تهشم كل بناء تصنيفي، و لا تنتج سوى النصوص. و النص لا يصنف و حضوره يلغي الأنواع الأدبية[10]، و بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، هذا ما يسمى نصا، و يعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: ففي النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل

[6]- ينظر: إبراهيم خليل: في نظرية الأدب و علم النص – ص: 26. و ينظر: إديث كريزويل: عصر البنيوية- ترجمة: جابر عصفور- دار سعاد الصباح- ط1- 1993-ص: 262.

[7]- ينظر: رولان بارث: درس السيميولوجيا- ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب- ط1-1986-ص: 43.

[8]- إبراهيم خليل: في نظرية الأدب و علم النص- ص: 32.

[9]- ينظر: رولان بارث: درس السيميولوجيا- ص: 43.

[10]- ينظر: مها حسن يوسف القصراوي: النص الأدبي بين مصطلح التداخل و التراسل- ص: 1011.

الشعر أو شكل المحاولة النقدية. النص يحتوي دوما على معاني إلاّ أنه يحتوي على عودة المعنى، فالمعنى يأتي ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر و هكذا دواليك[11].

يقول **رولان بارث** : " الكتابة لا يتوخى شيئا من ورائها، فعل الكتابة فعل لازم و ليس متعديا، على الأقل بالمعنى الذي نستخدمه نحن، لأن الكتابة عندنا خلخلة، و الخلخلة لا تتعدّى ذاتها، و إن أبسط صورة عن الخلخلة هي العملية الجنسية التي لا تنجب. بهذا المعنى لا تتعدّى الكتابة نفسها، إنها لا تنجب و لا تولد منتوجا. الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة"[12].

و يميز بارث بين الكتابة **écriture** و ما أطلق عليه **écrivance** حين قال:

« **L'écrivain serait au fond le style de celui qui écrit en croyant que le langage n'est qu'un instrument, et qu' il n'a pas à débattre avec sa propre énonciation ; l'écrivance c'est le style de celui qui refuse de poser le problème de l'énonciation , et qui croit qu'écrire, c'est simplement enchaîner des énoncés, l'écrivance se trouve dans beaucoup de styles : le style scientifique, le style sociologique. Il y a toutes sortes de styles qui se définissent toujours par le refus du scripteur de se placer comme sujet dans l'énonciation, et cela, c'est l'écrivance ; là ; il n'y a pas de textes, évidement** ».[13]

و لعله يقصد بالمعنى الثاني للكتابة " **l'écrivance** " ذلك الأسلوب الذي يكتب معتقدا أن اللغة ليست إلاّ وسيلة و أنها مجرد ربط بين العبارات، و هذا ما نجده في عدة أساليب، كالأسلوب العلمي و الأسلوب السوسيولوجي، و لسنا هنا أمام نصوص.

يؤدي مبدأ خلخلة الأنواع الأدبية الذي ينطلق منه بارث إلى سلب النوع الأدبي هويته و خصوصيته، و هذا مطلب من مطالب فلسفة التفكيك و التداخل التي تسعى إلى تدمير الأدب بخلخلة أجناسه،

[11]- ينظر: رولان بارث: درس السيميولوجيا-ص: 48.

[12]- المرجع نفسه : ص 50.

[13] - Roland Barthes et Maurice Nadeau : sur la littérature- presses universitaires de Grenoble, 1980-p : 39/40.

و هذه نظرة رافضي التفكيك، هذا الأخير الذي يدعو إلى لانهائية الدلالة و تمييعها، بعد قتل منتجها (موت المؤلف)[14].

و شاطر الرومانسيون التفكيكيين فكرة رفض الجنس، لكن ليس من جانب تدميري ناسف للحدود بين الأنواع و الأجناس ، إنما من جانب فني يدعو إلى إلغاء فكرة نقاء النوع ، انطلاقا من مبدإ التمازج بين الفنون. فالأثر الأدبي الفائق يتأبّى بطبيعته على التجنيس، و أيُّ توجه لتجنيس الأدب و الحفاظ على نقاء النوع، معناه تقييد حرية المبدع و الحد من قدرة الأدب على التطور، و الدليل على صحة هذا الرأي -لديهم- أنّ المسرح لم يتطور إلاّ بعد أن انفلت من عقال النظرية الكلاسيكية المرتبطة بأرسطو، فتقسيم الأدب إلى أجناس و أنواع تقسيم مدرسي لا يخدم الأدب و نقده في شيء[15].

لم يدعُ الرومانسيون صراحة لنبذ فكرة التجنيس، و إنما الذين تصدّوا لهذه الدعوة هم:**كروتشه** الفيلسوف الإيطالي، و **بلانشو** من فرنسا، و **رولان بارث** – و قد أشرنا إليه سابقا-.

نفى **كروتشه** (**Croce 1866- 1952**) عن الفن و الأدب كل تقسيم نوعي، مؤكدا أنّ الأدب عموما و الفن خاصة غنائيان، و أي تقسيمات لهما إنما هي تقسيمات مدرسية لا أقلّ و لا أكثر[16].

أمّا **موريس بلانشو** (**M.Blonchot**) فقد دعا إلى تحرير الأدب من كل قانون بما في ذلك قانون التجنيس، مؤكدا أن الأدب يكمن جوهره في تجنبه لكل تحديد جوهري. و رفض **بلانشو** لفكرة التجنيس يخالطه رفض للأدب، فهو يتبنى القول المنسوب إلى الفيلسوف الألماني **هيغل** (**Hegel**) : " **الفن بالنسبة لنا شيء قد مضى**".[17]

و قد يكون لهذه الفلسفة الحديثة – التي تطالب بنسف الأنواع و القفز فوق الحواجز و التسامي و التعالي على الفروق بين الأنواع الأدبية تارة ، و الدمج و المزج بينها تارة أخرى- فضل في نشوء

[14]- ينظر: مها حسن يوسف القصراوي: النص الأدبي بين مصطلح التداخل و التراسل-ص: 1012 و ما بعدها.
[15]- ينظر: إبراهيم خليل: في نظرية الأدب و علم النص- ص: 24/23.
[16]- ينظر: المرجع نفسه: ص: 25/24.
[17]- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

مصطلحات جديدة، قادت إلى مصطلح جديد شغل الأوساط النقدية، و هو مصطلح (**جامع النص**) كما أسماه **جيرار جينيت**؛ يقول: " أضع ضمن "**التعالي النصي**" علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، و في هذا الإطار تدخل الأجناس و تحديداتها"[18].

لقد تعدّدت المصطلحات التي تشير إلى التمازج و التداخل الذي حصل بين الأنواع الأدبية في الواقع الثقافي، و من هذه المصطلحات: **تعدد الخواص، تداخل الأنواع، الكتابة عبر النوعية، و وحدة الفنون، و تفاعل الأنواع**، و غيرها من المصطلحات التي أدرجت فيما بعد في نطاق **النص المفتوح**.

- **النص متعدد الخواص**: مصطلح مأخوذ عن الناقد الراحل عبد القادر القط رحمه الله، فهو أول من استخدمه شفويا. و هو يعبر عن ظاهرة التمازج و التداخل و التفاعل بين الأنواع، و هو مركب من جزأين: الجزء الأول عبارة عن مصطلح "النص" الذي قفز إلى المقدمة أمام تراجع النوعية و انكسارها، أمّا الجزء الثاني فهو متمم و مؤكد للجزء الأول، إذ يشير إلى تمتع ذلك النص بخواص متعددة تتداخل و تتفاعل داخل نسيجه، ممّا يجعله نصا غير قابل للحصر في نوع واحد، و قد كان ظهوره نتيجة طبيعية لانفتاح النص، و كسره للمقاربات التي حاولت أن تحاصره في إطار (النوعية)، و كاد يقضي على فكرة التصنيف، ممّا أدّى إلى ذوبان النوعية، و تداخل الخواص.[19]

- **الكتابة عبر النوعية**: أو ما يسمى (**التعددية الإجناسية**) هي: الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في داخلها و تتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه"قصة-مسرحا-شعرا" على سبيل المثال، مستفيدة أيضا أحيانا من منجزات الفنون الأخرى من تصوير و موسيقى، ونحت، و سينما، و معمار. و هو هنا لا يلغي

[18]- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص-ص: 91.

[19]- ينظر: أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر- ص: 359.

الأجناس الأدبية بل يقر بوجود الإطار الذي يحدد النوع و لكنه يثريه بما يتداخل معه من أجناس."[20]

و هذا يعني عدم جدوى محاولة تذويب الأجناس ، و يؤكد على أهمية انفتاحها على بعضها، بتوليفة متناغمة، دون إلغاء خصوصية الجنس الأدبي الواحد.[21]

يتساءل أ/ رشيد وديجي في مقال له بعنوان:" قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية " إذا ما كانت مسرحيات **الكاتب الأمريكي Eugene O'neill** و **الألماني Bertolt Brecht** و الإيرلندي **Samuel Beckett** و الفرنسي **Eugene Lonesco** نصوص تراجيدية أو كوميدية؟ و هل نص الكاتب الفرنسي **André Béton** " **Nadja**" محكي سيرذاتي أو قصيدة نثر طويلة؟ أي هل تصلح التصنيفات الأجناسية الكلاسيكية للحديث عن هذه النصوص و عن غيرها، التي بدأت تظهر ابتداء من الثلث الأول للقرن العشرين؟

أمّا **André Béton** فيرفض تسمية نصوص **"الكتابة الأوتوماتيكية"** التي تنبني على الصدفة و على كل ما هو عرضي و متحرر من سلطة الرقابة بقصائد، مفضلا تسميتها بنصوص سريالية. و يعد **Louis Aragon** التمييز إجراء تافها إذ لا حدود بين الشعر و الرواية و الفلسفة و الأمثال؛ فكل هذا بالنسبة إليه وبالتساوي كلام.[22]

أضف إلى ذلك، إن السيرة الذاتية المعاصرة تجهر منذ عناوينها الأولى بعقيدتها التخييلية، فقد سمّى **André Malraux** سيرته الذاتية " **Anti-mémoires**" أي اللاّمذكرات، كما سمّى **Alain Robbe Grillet** الأجزاء الثلاثة لسيرته الذاتية ب : "**Romanesque**" ، فهذه النصوص الأوتوبيوغرافية و سواها يحلو لها خلط الواقع و الخيال أي سرد أحداث حقيقية وقعت للمؤلف،

[20]- إدوارد خراط: الكتابة عبر النوعية (مقالات في الظاهرة القصصية)- دار شرقيات- ط 1994- ص: 13.

[21]- وئام رشيد عبد الحميد ديب: تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994-2006- رسالة ماجستير بإشراف: د/نبيل خالد أبو علي- الجامعة الإسلامية، غزة- كلية الآداب، قسم اللغة العربية- 1431/2010هـ- ص: 08.

[22]- ينظر: رشيد وديجي: قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية(ملاحظات أساسية)- حوليات الآداب و اللغات- دورية علمية أكاديمية محكمة- العدد04 أكتوبر 2014- جامعة المسيلة- ص: 281.

و أخرى من افتراء مخيلته، و كأنها تتعمد التشويش على فكرة صفاء الأجناس، و من ثمَّ إرباك المقروئية السهلة[23].

و سمّى الكاتب الفرنسي **Serge Doubrovsky** سيرته " تخييلا ذاتيا (**Autofiction**) حين استخدمه على الغلاف الرابع لكتابه " **fils** " ، و منذ ذلك الحين عرف المصطلح نجاحا متزايدا سواء عند الكتاب أو في النقد.[24]

يقول **دوبروفسكي** :

" **Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie et dans un beau style. Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, du traditionnel ou nouveau.**[25]"

"نفى دوبروفسكي أن يكون كتابه سيرة ذاتية ،لأن كتابة السيرة تقتصر على الأشخاص المهمين والعظماء ، الذين غالبا ما يتفننون في الكتابة بأسلوب جميل ، عن ذواتهم في أواخر حياتهم .و كتاب "ابن" تخييل لحوادث حقيقية و واقعية، بلغة تختلف عن اللغة السابقة التي اعتاد عليها القراء؛ إنها مغامرة اللغة أو الكتابة (**l'aventure du langage**) ، التي تقتضي **لعبا لغويا** لا يراعي القواعد ؛ قواعد اللغة و التركيب التي عرفتها الرواية التقليدية وحتى الجديدة"[26].

و لا غرو في هذا، إذ إن الأدب (شعرا و نثرا) لعب لغوي ، ضروريا كان ؛ تحتمه إمكانات اللغة المحدودة أو لعبا اختياريا...و هذا ما ذهب إليه الباحث الفرنسي ميشال ريفاتير (**Michael Rifatterre**) ، حين قال بأن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات، و ليس هنالك جملة

---

[23]- ينظر: المرجع السابق: ص 282.

[24]- ينظر : لوران جيني : الخيال الذاتي- ترجمة: عدنان محمد- جريدة الأسبوع الأدبي- اتحاد الكتاب العرب، دمشق- فيفري 2012- العدد :1285- ص: 06.

[25] - Régine Robin : l'auto-théorisation du romancier Serge Doubrovsky-étude française, vol 33, n °01.1997.p :47. (www.érudit.org).

[26]- كريمة غيتري: جمالية الرواية السيرية (رواية السمك لا يبالي لإنعام بيوض أنموذجا)- مذكرة ماجستير بإشراف الدكتور محمد بلقاسم- جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب و اللغات- تلمسان- السنة الجامعية : 1433هـ/ 1434هـ - 2013/2012- ص: 58.

وحيدة من العمل الأدبي تستطيع في نفسها أن تكون تعبيرا مباشرا عن العواطف الشخصية للمؤلفين، ولكنها بناء و لعب دائما.[27]

و أورد حسن سرحان عبارة أكد فيها ما ذهب إليه أغلب النقاد حين قال : " الكتابة التخييلية ضرب من اللعب، و هي لعب حقا..."[28].

و قد أضحى مصطلح الخيال الذاتي ينطبق على الكثير من الكتابات الروائية المعاصرة ، فقد أضحى الروائيون اليوم يسعون جاهدين إلى التخفي و التستر عبره ، إن لم نقل التقنع لأغراض تختلف من كاتب إلى آخر ، وهذا ما أدَّى بالضرورة إلى التشكيك بإمكانية الحقيقة أو الصدق في السيرة الذاتية ، فبدل أن يكتب الكتاب سيرا ذاتية بكل صراحة ، كتبوا تخييلات ذاتية ، يشيرون من خلالها إلى تجارهم الشخصية إشارات ضمنية غير صريحة[29].

يقول جاك لوكارم :

" **Le terme d'autofiction forgé par Doubrovsky pour présenter Fils peut s'appliquer à plusieurs ouvrages , tel : Roland Barthes par Roland Barthes , le W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec , Enfance de Nathalie Sarraute , Le miroir qui revient d'Alain Robbe – Grillet , L'amant de Marguerite Duras…etc**[30]

استعمل التخييل الذاتي من قبل هؤلاء الروائيين لأجل إيهامنا و المراوغة ، فرولان بارث مثلا في كتابة المذكور أعلاه (**بارث بقلمه**) الذي هو في الحقيقة سيرة ذاتية ، قد اختلف شكل كتابتها عن

[27]- ينظر : محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) – المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-ط3-1992-ص : 41/40.

[28]- حسن سرحان : بنية الانعكاس الذاتي في رواية أيام الرماد – دراسة موجودة في : " التخييل و العالم في روايات محمد عز الدين التازي-في نقد التجربة الروائية- جماعة من النقاد والباحثين – ص : 84.

[29]- كريمة غيتري: جمالية الرواية السيرية (رواية السمك لا يبالي لإنعام بيوض أنموذجا)- ص: 59.

[30] -voir: Jacques Lecarme et Eliane Lecarme Tabone : L'autobiographie – édition 2- Armand Colin Paris,1999- p : 267.

السيرة الذاتية التقليدية، ويقول في الغلاف الداخلي للكتاب (**باريس 1975م**) : "كل هذا يجب أن يعتبر كأنه من قبل شخصية روائية " [31]

" **Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage du roman** "[32]

و يقول الناقد المغربي أحمد المديني: "...التخييل الذاتي ، هذا الجنس المحرف عن السيرة الذاتية، المهجَّن، يستخدم أدواتها و يموِّهها في آن، لغاية في نفس مؤلفها.و التخييل إمَّا أن يكون نافلا فضلة أو زينة، وإما عمدة وعندئذ فهو مبرر كإعادة تجنيس باعتبار أن اللعب الفني ليس زخرفة و لاترفا بقدر ما هو غرض".[33]

"يستعيض إدوار الخراط عن تسمية بعض نصوصه روايات بأسماء غير اعتيادية؛ " فاختراقات الهوى و التهلكة " هي **نزوات روائية**، و "إسكندريتي" هي **كولاج روائي**، و "تباريح الوقائع و الجنون" هي **تنويعات روائية**، أو لنقل إنها روايات من غير أن تكون روايات بما أن مقصدية صاحبها هي تخريب روائيتها بالذات"[34].

"توحي **النزوة** (**caprice**) بغواية اللعب أي السرد بصيغة التوثبات الفجائية، و الانفجارات الطارئة والتبدلات غير المتوقعة، و **الكولاج** (**collage**)[G] يوحي بتشكل النص من عناصر و آثار سيميوطيقية جاهزة متنافرة، و هذا يذكرنا **بتقنية الإلصاق التشكيلي**"[35].

و يتلخص مفهوم فن التلصيق أو الكولاج – الذي ظهر بظهور آلة التصوير الضوئي "الكاميرا" والتصوير السينمائي– في تجميع عدد من الصور الضوئية غالبا، ثم يتم توليفها فيما بينها لتشكل في آخر

---

[31]– ينظر : حسين خمري – فضاء المتخيل – ص : 221.

[32] -Roland Barthes : Roland Barthes par Roland Barthes –édition du seuil, 1975, p123.

[33]– أحمد المديني : رماد الحياة (لحسونة المصباحي)–كتابة روائية في مرآة التخييل الذاتي–جريدة القدس العربي–سبتمبر/ رمضان 1430هـ– السنة الحادية و العشرون–العدد 6303– ص:10.

[34]- رشيد وديجي: قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية (ملاحظات أساسية): ص 283.

[*]جيمس جريس هو أول من أطلق مصطلح الكولاج الذي ضمنه روايته (يولييس) ، و هو عبارة عن رسوم و قصاصات جرائد و خرائط تشكيلية.(ينظر: هادي نهر: تكامل العلوم اللغوية و تداخل الأنواع الأدبية– مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر– 24/22 تموز 2008– جامعة اليرموك، إربد، الأردن– ص: 795.)

[35]–رشيد وديجي: قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية (ملاحظات أساسية): ص 283.

المطاف لوحة تضم عددا كبيرا من المواد و الصور و الموضوعات التي لا يشترط فيها أن تشكل وحدة متجانسة، بل يمكن أن يكون الجمال الخالص بفن التلصيق عبر ما يقدمه من متنافرات تتجاوز فيما بينها، و تشير بشكل غير مباشر إلى حجم التنافر و مدى اشتماله لجوانب كثيرة من شخصياتنا وحياتنا في هذا العصر المتخم بالتناقض. و الرواية المعاصرة التي أنتجها هذا العصر المكتظ بهذه التطورات المذهلة، عمدت إلى تجريب الاستفادة من عمليات التجميع و لصق المواد الإخبارية و الحكائية والوصفية قرب بعضها على غرار ما يتم فعله في **فن التلصيق** « **الكولاج** »، تماما بغض النظر عن تثمين هذه العمليات، و إدانتها و محاكمتها في ضوء الإخفاق و النجاح.[36]

و أمّا **التنويع**(**Variation**): فيوحي بتهجين الجنس الجمعي للنص، هو جنس الرواية بخطابات و لغات و أشكال متناغمة[37]، و في هذا الصدد يقول محمد عبد الله : " أمّا السمة الكبرى التي أحسب أن الدراسات بمجملها قد أثبتتها للكتابة الروائية بعامة، فتتمثل في مبدأ يقوّض أسطورة صفاء النوع الروائي، فالرواية هي ملتقى للنصوص بتعبير جماعة (التناص)، و لذلك فإنها تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس و الفنون اعتمادا على امتلاكها لفعاليات الدمج و الكولاج، كأن الرواية تسيطر على الأجناس و الأنواع الأخرى، و تستطيع أن تعبر الأزمنة، فتستحضر التراثي و الحداثي ، و الإخباري و التصويري و تدمج العناصر المتباينة لتشكل منها نسيجا جديدا مختلفا... فالرواية شكل غير ناجز، و خارج على أية قوانين صارمة أو نهائية."[38]

– ثانيا: الميتاقص في الرواية العربية الحديثة:

إذا سلمنا بالقول إنّ الإبداع مرتبط في جزء كبير منه بالإتيان بالجديد النادر الذي لا مثيل له، فإن الخاصية **الميتاقصية**[G] مظهر من مظاهر التجريب التي فتحت النص الروائي، و تنفرد بها **نصوص ما بعد الحداثة عامّة و الرواية العربية الجديدة خاصة.**

---

[36]- ينظر: صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة- المجلس الأعلى للثقافة- دط- 2003- ص: 122/121.

[37]- ينظر: رشيد ودجي: قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية (**ملاحظات أساسية**): ص 283.

[38]- كمال الرياحي: حركة السرد و مناخاته- مطبعة المجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن- طبعة 2005- ص: 13.

* يرتبط ظهور هذا المصطلح بالقاص و الروائي الأمريكي " **وليام غاس William Gass**" ، إذ كتب في عام **1970م** مقالة وصف فيها الروايات التي تتوفر فيها سمة انعكاس الذات (**Autoréflexion**) بأنها روايات ميتافص.

1- مصطلح الميتاقص (Métafiction)[G]*:

لم تكن نشأة هذا المصطلح من فراغ، و إنما الميتاقص انعكاس لفلسفة عالمية ارتبطت بالحداثة و ما بعد الحداثة، فالأدب تعبير ثقافي و فني تنصهر فيه رؤية الإنسان المبدع للوجود، و تتماهى معه. **فتصبح أنماط** التفكير أنماط التعبير، و يصبح الأدب سجلا للثورة على الواقع، و **هذا حال الرواية الحداثية ذات النزعة** التفكيكية الغربية، فمثلا إن الرواية الميتاقصية التاريخية تختلف جذريا عن الرواية التاريخية التقليدية؛ فالأولى تتخذ من التاريخ ذريعة بهدف الوصول إلى أمثولة درامية، تقول بأن ما يحدث ليس هو ما يجب أن يحدث. و ما يحدث وهم، لأنه لا يخبر أبدا بما يجب أن يخبر، و لا يكشف عمّا يجب أن يكشف. **فالرواية ها هنا تصبح كتابة التاريخ الذي لا يكتب.**[39]

و يراد بالنص الحداثي محو مرجعية الواقع و إحالة الذات و الواقع إلى متخيل، و ذلك لأن الحقائق هي الشيء غير الموجود على وجه الدقة، فهناك تأويلات **فقط. و من هذا المنطلق، فلا قيمة للشخصية** في العمل الروائي، فالرواية الجديدة رفضت المذهب التقليدي الذي يكمن في بناء الشخصية أو بناء نماذج من المجتمع، و لعلّ من أبرز أسباب ذلك الحرب العالمية الثانية التي لعبت دورا في طمس الشكل **المألوف للشخصية، باعتبارها كائنا** حقيقيا، و سحقت بوجه عام موضوع العالم، فهي لا تقدم المعنى بقدر ما تحاول زعزعته، فتلجأ إلى تقنيات أسلوبية كالاستعارة و المفارقة و المحاكاة الساخرة لتجعل القارئ أمام أكثر من مستوى للدلالة، و بالتالي فهي تزعزع الإحالة إلى مرجعيات الواقع الذي نعيشه[40].

يرى الناقد العراقي فاضل ثامر أنّ نزعة ما وراء السرد أو الميتاسرد (Méta-narration) هي جزء من انفجار «الميتا» و تناسلها الذي شمل جميع العلوم و المعارف الاجتماعية و الفكرية. **و إذا كانت** اللسانيات سباقة في اجتراع مصطلح «**الميتا**» هذه **من خلال مقولة الميتا لغة (Méta-langage) أو الميتا لسانيات (Meta-linguistique)، أي اللغة الواصفة أو اللسانيات الواصفة، فإنّ هذا**

---

* يتركب مصطلح (**Métafiction**) من جزأين: (**méta**)، و يعني" **ما وراء**"، و "**Fiction**" الذي يعني التخييل أو الرواية. **و الجزء الأول هو عبارة عن بادئة (Préfix)** تلحق قبل بعض الكلمات لتخرج بها عن مدلولها المعجمي إلى دلالات اصطلاحية جديدة؛ مثل: **ما وراء الدراما** «Méta-Drama»**و ما وراء المسرح**"**Méta-théâtre**"، **و ما وراء الطبيعة أو الميتافيزيقيا**"**Métaphysique**"، **و الاستعارة** "**Métaphore**"، **و التّحول** "**Métamorphose**" و غيرها.

[39]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)- ص: 18/14.

[40]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 21/19/18.

التناسل سرعان ما انتشر أفقيا و عموديا، و هو تعبير عن الوعي المقصود باستكناه الجوهر الداخلي **للمفاهيم و القيم و الخطابات.**[41]

و قد قاد هذا النزوع في المعارف الإنسانية إلى توليد سلسلة من المفاهيم و المصطلحات الجديدة التي **راحت تنضوي تحت لافتة مصطلح شامل هو (الظاهرة الذاتية Auto-phénomène)، كما هو** معروف حديثا في الدراسات النقدية، و يفضل **فاضل ثامر استعمال مصطلح أشمل يعبر عن ذلك، و هو مصطلح: "المرجعية الذاتية Auto-référence"**[42].

2- مفهوم الميتاقص:

يقصد بالميتاسرد أو الميتاقص (Métafiction)*ذلك الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية **نظرية ونقدا،** و هو نوع من الكتابة الإبداعية يقوم الوعي الذاتي بشكل منتظم بالإحالة إلى مكانتها كصنعة أدبية، و هو انعكاس ذاتي للكاتب المتقمص دور الناقد، في نصوص روائية أو قصصية تحيل إلى **وضعيتها السردية (القصية)** و إجراءاتها التعبيرية؛ فهو نص نقدي داخل سياق قصصي[43].

و هو تقنية نصية سردية تتذرع بالتخييل (La fiction) و التجريب و التشكيل حين يرتدّ السرد فيها على ذاته، و يحيل عليها بوصفه موضوعا من موضوعاته، فما هو إلاّ نمط من الكتابة الروائية يعي ذاته قصصيا، و تقوم ركائزه على انعكاسات ذاتية يقوم بها سارده؛ ليقدّم مادّة قصصية ، يغلفها اشتغال نقدي يفتضح الإيهام أو الإقناع كما نلمسها في الرواية الواقعية عامة، و هو يعبر في ذلك عن حالة **الإنهاك النوعي** التي حلّت بالرواية، لا سيما بعد خمسينات القرن العشرين.[44]

و قد أطلق على الخطاب الميتاسردي مجموعة من المصطلحات عربيا و غربيا، و من بينها: **الميتاقص (Métarécit)، و الميتا تخييل (Métafiction)، و التضمين (L'enchâssement)،**

---

[41]- فاضل ثامر: ميتا سرد ما بعد الحداثة- مجلّة الكوفة-جامعة الكوفة، العراق- السنة 01- العدد02- شتاء 2013- ص: 63.

[42]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 64.

* Métafiction désigne le texte qui fait référence à lui-même, donc c'est une forme d'écriture autoréférentielle qui dévoile ses propres mécanismes par des références explicites.

[43]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي- ص: 09.

[44]- سميّة الشوابكة: **الميتاقص تجريبا روائيا** – قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد"الحرب في بر مصر"**و** "يحدث في مصر الآن" **و** ثلاثية" **شكاوى المصري الفصيح**"- ص:641.

و الحكايات المتضمنة(**Histoires intercalées**)، أو الحكايات المؤطرة أو المتخللة أو الحكي المؤطر (**Le récit encadré**)، القصة داخل القصة (**Le récit dans le récit**)، أو الحكايات الملحقة خارج النص (**Hors–texte**)، و ميتا خطاب (**Métadiscours**)، السرد أو الأدب النرجسي (**Narcissisme littéraire**)، و الميتا شرح (**Métarécit**) و الخطاب الميتا لغوي ، و فوق الرواية (**Surfiction**)، و تخريفات (**Fabulations**)، الرواية الفائقية (**Super fiction**)، الرواية الانعكاسية (**roman réflexif**) و غيرها من المصطلحات.[45]

يترجم سعيد يقطين المصطلح إلى ما رواية، و نبيل سليمان يسميه نقد النقد و أحيانا الميتارواية، أمّا زكي نجيب محمود فيطلق تسمية الميتالغة، في حين يرى إدوار الخراط مصطلح الرواية الشارحة أو ما وراء الرواية الترجمة المناسبة لهذا اللفظ، و يسميه كمال الرياحي بالسرد النارسيسي* **و هو مأخوذ من تسمية ليندا هتشيون** (**Linda Hutcheon**)* **للظاهرة بقص القص أو السرد النرجسي**[46]

يصعب إن لم نقل يستحيل تقديم تعريف نهائي للميتاقص، نظرا لحداثته و عدم شهرته الواسعة في الساحة النقدية، لكنّ الناقدة الكندية **باتريشا دوه** (**Patricia Waugh**) قدّمت تعريفا شاملا يصف الميتاقص بأنه تلك الكتابة القصصية التي تقصد بشكل منتظم إلى إثارة الانتباه إلى ذاتها على أنها صنعة، و لكي تطرح تساؤلات عن العلاقة بين القص و الواقع، و هي ترى بأن الأعمال الميتاقصية هي تلك الأعمال التي تكتشف نظرية كتابة القصة من خلال ممارسة **كتابة القصة**.[47]

3– الرواية الميتاقصية:

تعدّ الكتابة الميتاقصية من أبرز ملامح رواية ما بعد الحداثة الذي جاء ردّة فعل على أحادية الوعي الروائي الواقعي، فهي تقرأ نفسها بنفسها، و تفكر في ذاتها بذاتها، **و قد أضحت هي و حبكاتها أشبه**

---

[45]- **ينظر:**جميل حمداوي: أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب- **شبكة الألوكة** – ص: 06- **الموقع** : http://www.alukah.net

*استعارت هتشيون السرد النارسيسي لشرح الظاهرة الميتاقصية كانعكاس ذاتي يعي نفسه، من خلال أسطورة نارسيس الذي رأى صورته في الماء فعشقها، ظانا إياها معشوقا له، و عندما عجز عن نيل من يحب مات كمدا، فنبت مكانه زهرة نرجس، و أخذ يأتي إلى النهر بعد موته متأملا صورته من جديد، و لكنه واعيا هذه المرة بها.

* **تعد ليندا هتشيون (1947م)**، أستاذة الأدب الإنجليزي والمقارن في جامعة تورنتو (Toronto) **بكندا**، **و**احدة من أهم وأشهر المنظرات في حقول ما بعد **الحداثة والنسوية والعلاقات المتشابكة بين الجنسين. قدمت نظريات مهمة حول الباروديا و المفارقة و الجماليات. من أهم كتبها: السرد النرجسي.**

[46]- **ينظر:** محمد حمد: الميتاقص في **الرواية العربية** (**مرايا السرد النرجسي**- ص: 12.

[47]- محمد محمود الخزعلي: **الميتاقص و سرد ما بعد الحداثة** (دراسة تطبيقية في رواية الحياة هي في **مكان آخر لميلان كونديرا**)- مجلة التواصل في اللغات و الثقافة و الآداب- **جامعة باجي** مختار بعنابة، **الجزائر**- ديسمبر 2011- العدد:29- ص: 91.

بتداعيات لا يربط بينها رابط، يحكمها منطق الحلم، و هو المنطق نفسه الذي يحكم على المفاهيم الزمكانية بالانقلاب؛ إذ تفككت الحبكة و انحلّت الشخصيات و انهار الزمن و تلاشت **حدود المكان** و فقدت الهوية مكانته. و في مقابل هذا التقويض المنهجي للأبنية التقليدية كانت الرواية الجديدة ترسي بناء مختلفا، **قوامه اختبار الكتابة نفسها، و هي هنا كتابة واعية.** و لعلّ الوعي بالذات في الرواية الميتاقصية يعود إلى كون العديد من الكتاب الحداثيين نقادا سعوا إلى اختراق النص السردي و تبيان آلياته و كيفياته، مثل: **الكاتبين الأمريكيين ويليام غاس و جون بارث و** الإيطالي **إمبيرتو إيكو** ، و في الأدب العربي مثل **محمد برادة و واسيني الأعرج و إدوار الخراط** و كثير غيرهم.[48]

و حدّدت باتريشا دوه ثلاثة أنماط من الميتاقص المعاصر، و هي:

أ- **الخروج على أحد التقاليد الروائية مثل إبطال دور الراوي العليم بكل شيء.**

ب- **استخدام أسلوب الباروديا (Parodie) أو المحاكاة الساخرة لعمل قصصي معين و لنمط قصصي معين.**

ت- و الثالث نمط خفي من الميتاقص يظهر في أعمال تحاول خلق بنى لغوية بديلة أو ببساطة **تستخدم أشكالا قديمة من خلال حث القارئ على الاعتماد على معرفته بالتقاليد الأدبية.**[49]

و الملاحظ أن الميتاقص شكل من أشكال التجريب و التجديد و الخروج عن السائد المعهود في مجمله، و بالتالي فهو يفترض القبول بالعقد الافتراضي بين المؤلف و القارئ على عدّ النص **الميتاسردي لعبة** كتابية، و يفترض **بأن يمتلك قارئه كفاية سردية (compétence narrative)، لإدراك** الطبيعة البنيوية الافتراضية لهذا النص السردي أو ذاك، و تجنب اللبس أو الإبهام.[50]

---

[48]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي- ص: 20 و سمّية الشوابكة: **الميتاقص تجريبا روائيا** – قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد"الحرب في بر مصر"و "يحدث في مصر الآن" و ثلاثية" شكاوى المصري الفصيح"- ص:642.

[49]- ينظر: محمد محمود الخزعلي: **الميتافص و سرد ما بعد الحداثة** (دراسة تطبيقية في رواية الحياة هي في مكان آخر لميلان كونديرا)- ص: 92.

[50]- ينظر: فاضل ثامر: مينا سرد ما بعد الحداثة- ص: 64.

كما تجدر الإشارة إلى **الميتاقص النسوي أي كتابة المرأة عن كتابة المرأة***، **و الذي يكتب بشكل خاص كرد فعل لتقاليد الرواية المحكومة بالأدب الذكوري القائم**، كمظهر من مظاهر الكتابة الروائية في قص ما بعد الحداثة، **و قد كانت الأديبة الإنجليزية فرجينيا وولف (Virginia Woolf) من الروائيات** الطلائعيات اللواتي أشرن عبر فعل الكتابة الروائية و النقدية إلى هذا النمط من الكتابة. **و قد عدّت أنّ الرواية كفن تمّ استهلاكها، و** لا بدّ من ابتكار لون أدبي جديد يكون للنساء فيه مجال للتعبير عن أصواتهن، و يكون الأسمى على مستوى المصلحة و المعنى. و بالتالي فهي ترى في الميتاقص شكلا من أشكال التعبير مقابل سلطة الكتابة الذكورية.[51]

" يجسّد الميتاقص موقف الروائي من الرواية و المروي، فينحرف النص عن مساره، منخرطا في مسار قصي مختلف يتأرجح بين التنظير و التعليق و النقد، معريا أدوات الكتابة، كاشفا موقفه من الإبداع و النقد، معلنا عن وعيه باختياراته، و أدواته الجمالية التشكيلية، مؤكّدا حرصه على تشكيل أفق تخيلي آخر في أثناء النص نفسه، مستفزا القارئ للتنبيه و الانتباه إلى أهمية دوره في إعادة إنتاج النص (**La reproduction**)".[52]

إذا كانت الرواية الواقعية تشعرنا بأننا موجودون داخل دائرة هي الواقع، فإن رواية الميتاقص تذكرنا بأننا نتعامل مع قص ينتمي إلى واقع، و من هنا يمكن القول **إن وظيفة الميتاقص إنعاش العلاقة بين** الأدب و الواقع عاطفيا، من خلال امتحان هذه العلاقة فكريا عبر العزل و الفصل بينهما و التأكيد على التناقض القائم بينهما.[53]

و قد حاولت الرواية العربية ممارسة الميتاقص و استثمار إمكاناته المختلفة و الاشتغال عليها في **مرويها**، و المراوحة في تطبيقها بين الأصالة و الحداثة سعيا إلى خلق شكل روائي مغاير الرؤية و التركيب، و قد تفاوت كتاب الميتاقص العرب في تشكيل نصوصهم و اختراق مسرودهم بهموم الكتابة **و القراءة**

---

* طَرَح هذا التعريف (**و هو للناقدة و الروائية الأمريكية جايل غرين Gayle Greene**) إشكالية فيما يتعلّق بالكتابة الذكورية التي تعنى بالقضايا النسوية كونها كتابة روائية ميتاقصية لا تقل في "**نسويتها**" عن الكتابة بأيدي النساء.

[51]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في **الرواية العربية** (**مرايا السرد النرجسي**- ص: 22.

[52]- سمّية الشوابكة: **الميتاقص تجريبا روائيا** – قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد"الحرب في بر مصر"**و** "يحدث في مصر الآن" **و** ثلاثية" **شكاوى المصري الفصيح**"- ص:641.

[53]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في **الرواية العربية** (**مرايا السرد النرجسي**- ص: 21.

و النقد و التعليق، و النقل و التعبير بالمتخيل عن الواقع، و الاشتغال على فضح مكونات الخطاب و كشف لعبة الإبداع، و من بين هذه النصوص الروائية ، نذكر: " **القصر المسحور**" لتوفيق الحكيم وطه حسين (**1936م**)*، و" **موسم الهجرة إلى الشمال**" للروائي السوداني الطيب صالح، و" **ثرثرة فوق النيل**" للروائي المصري نجيب محفوظ، و" **الديناصور الأخير**" للأديب العراقي فاضل العزاوي (**1970م**)، الذي ينسخ فيه نصه الروائي الأول "**مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة**"، و يعيد كتابته من جديد و فق شروط إبداعية جديدة، كما أنه مع نصه السابق معبرا عن موقفه منه، بعدّه كتابة تقليدية. و كذلك الحرب في بر مصر (**1978م**) للكاتب المصري يوسف القعيّد . و جعل الروائي السوري حنّا مينة تقنية الميتاقص محور السرد و أساسه في روايته "**النجوم تحاكم القمر**"(**1993م**).[54] ودرس الناقد الأردني أحمد خريس رواية **مملكة الغرباء** (**1993م**) للكاتب اللبناني إلياس خوري تحت عنوان (الرواية تحكي ذاتها)[55]، و توجد الكثير من النصوص الميتاقصية التي تستوجب الدراسة و تستدعي التقصي و البحث، لا مجال لذكرها بأكملها.

- **ثالثا: انفتاح النص الروائي:**

نجد في الكتابة الفنية العربية المعاصرة نوعا من تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها، ينجم غالبا عن إحساس الكاتب، أو عن ثقته و وعيه بعجز الجنس الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه، أو عكسه من تجربته الشعورية أو الإبداعية. فيختلط الشعر بالحوار، و الحوار بالحكي السوي، و النقاش و التنظير، و التفلسف و ما إلى ذلك[56]، تسمى هذه الكتابة كتابة مفتوحة، و هي اختيار أجناسي جديد، يكسر مفهوم نقاء الجنس الكتابي و يغيّب الحواجز الفاصلة بينه و بين أي جنس آخر[57].

*تعدّ رواية القصر المسحور أول عمل روائي مشترك، و هو تجربة رائدة في الأدب العربي، و هذا بحدّ ذاته يفتح مجالا لإشكالية كتابية و أخرى قرائية؛ فالقارئ سيتساءل عن كيفية كتابة عمل ثنائي قبل أن يقوم بفعل القراءة، ثم سيطرح أسئلة حول أي الفصول كتب توفيق الحكيم و أيها كتب طه حسين، و كيف تمّ صياغة حبكة متفق عليها، و هل يمكن أن تحيل اللغة إلى كاتبها؟ (ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي- ص: 53/52.)

[54]- ينظر: سميّة الشوابكة: الميتاقص تجريبا روائيا – قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد"الحرب في بر مصر"و "يحدث في مصر الآن" و ثلاثية" شكاوى المصري الفصيح"- ص:643/642.

[55]- ينظر: شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة- المجلس الوطني للثقافة و الفنون- الكويت- سلسلة عالم المعرفة- 2008- ص: 71.

[56]- صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة- ص: 225.

[57]- ينظر: محمد معتصم: المرأة و السرد- دار الثقافة للنشر و التوزيع- ط1- 2004- ص: 66/65.

يلجأ الكتاب إلى هذا النوع من النصوص لأمرين:

- **الأوّل**: تبرّم الكتّاب، و خاصة في بداية حياتهم الثقافية، بضيق الأجناس الأدبية المنجزة عن استيعاب تجاربهم الإبداعية التي يرونها على درجة كبيرة من الاتساع و الانسياح خارج هذه الأجناس.
- **الثاني**: أن بعض المبدعين يجربون ابتداع أنماط جديدة للكتابة، تؤدي إلى إنتاج نصوص، **لا** تنتسب إلى جنس بذاته، و النصوص التي تمّ إنتاجها بهذا الاتجاه، **حمل معظمها اسم الرواية، والتزمت** غالبية أنساقها منهج الشعر، من حيث التكثيف و التوتر، و الانفعال، و خضوع الإيقاع الداخلي إلى شيء من التنظيم، و تقطيع النص إلى فقرات و أسطر شبيهة بطرائق **التقطيع الشعري** و غير ذلك[58].

كثيرا ما استعمل النقاد و دارسو الأدب مفهوما بدا غريبا عن النقد العربي ألا و هو "**الانفتاح**"؛ الذي غالبا ما تتم إضافته إلى مفاهيم أخرى كالأثر أو النص أو العمل أو الخطاب أو الأدب، فنقول: " **أثر مفتوح" أو "نص مفتوح "، و قد أصبح هذا** المفهوم يطلق بمناسبة و بغير مناسبة على نصوص أدبية كثيرة، و لم يكن الغرض من استعمال هذا المفهوم في معظم الأحيان إفادة قارئ الأدب و تنويره حتى يتمكن من إضافة مفهوم جديد إلى قاموسه النقدي، و إنما كان الغرض في أغلب الأحيان من استعماله هو مجرد الاستعمال[59].

و النص المفتوح هو نص متعدد المستويات و المعاني. **و إذا كان الرومانسيون و الشكليون قد** نظروا إلى النصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية، أو أبنية متكاملة، فإن كشف **ميخائيل باختين** (**M. Bakhtine**) **عن الخاصية الكرنالفية**[G] في الأدب يخفف من حدة هذه النزعة العضوية في

---

[58]- ينظر: صلاح صالح: **سرديات الرواية العربية المعاصرة** - ص: 226/225.

[59]- ينظر: أمبرطو إيكو: **الأثر المفتوح**- ترجمة: عبد الرحمن بوعلي- **دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا**- ط2- 2001- ص: 05.

* تكاد تكون هذه المفردة من اختراع باختين نفسه، فلا وجود لها في المعاجم الغربية، أما مفردة الكرنفال فموجودة، و تعني عموما موسم الاحتفال أو تظاهرة جماعية مفرطة الفوضى. في حين إن الكرنفالية التي أتى بها باختين تشير إلى وصف لحيوية الرواية و ما تنطوي عليه من تعددية أسلوبية و اختلاف و تباين في الأصوات **و ووجهات** النظر، مما يجعلها تشبه في الأدب مواسم الاحتفالات الجماهيرية الثقافية، خاصة ما يصاحبها من هجاء و عبث و سخرية و تجاوز الحواجز الطبقية التراتبية ، حيث تختلط الثقافة العليا بالثقافة الدنيا، و الثقافة الرسمية بالثقافة الشعبية، إذن **فكرنفالية الرواية هي ثورة** ضد المعتمد الأدبي.

الأدب، و يدعم الفكرة القائلة بأن الأعمال الأدبية الأساسية يمكن أن تكون متعددة المستويات مستعصية على الاتحاد. و هذا ما يخفف من هيمنة المؤلف على كتاباته. و لعل بعض النقاد يفضل أن يتناول النص المتعدد الأصوات بوصفه القاعدة و ليس النص الاستثناء، لأنه أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص الأحادية المعنى. و الحقيقة أن باختين بكشفه لخاصية تعدد الأصوات، قد استهل خطا مثمرا من التطور بتأكيده انفتاح النصوص الأدبية و عدم ثباتها[60]. إن النوع الأدبي الجميل الذي يتأسس على الحوار هو الحوارية (Le dialogisme)، و هو ما نادى به باختين في كتابه "شعرية دوستويفسكي"[61]. و تطلق الحوارية في الرواية على تلك الرواية التي تشتمل على أصوات متعددة (Polyphonie)، و يجسد هذا الأدب الروائي الجاد الساخر ثلاث خصائص رئيسة:

1- أنّ فهمه و تقييمه و واقعه التكويني أمور تتأسس على "اللحظة الراهنة ".
2- أنّه يستبعد الأسطورة و الخرافة و يعتمد بشكل واع على التجربة و الإبداع الحر.
3- أنه يتسم بتعدد الأساليب و تباين الأصوات[62]، فهي إذن مناقضة للرواية المونولوجية (Monologisme)[63].

يرى الناقد محمد سويرتي أنه لا وجود لحوار فعلي في الرواية العربية، و أنّ ما يوجد فيها حوارات بالقوة، وحوارات منقولة من قبل الراوي للمروي له، من المحتمل أن تكون قد دارت بين الشخصيات الروائية في زمن سابق على زمن الحكاية و السرد و الروي، أي حينما كانت أشخاصا يتحركون في الحياة ساعين لمطامحهم، طالبين لحقوقهم، راجين تطبيق العدالة في توزيعها؛ و في الرواية يفترض الراوي أقوال وردود المروي له، أسئلته و أجوبته، إثباتاته و نفياته، و ينقلها، فيتصدّى لكل مجموعة منها بما يناسبها من تأييد أو تفنيد، دعم و إبطال، هدم و ترجيح. و لا يقرأ المتلقي على الأرجح سوى ما كتبه الملقي. و الراوي ينقل للمروي له حتى ما تلفظت به شخصيات الرواية قبل أن تتحول من أشخاص يقولون ويفعلون إلى شخوص يروى عنهم[64].

---

[60]- أسماء أحمد معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر- ص: 323.

[61]- ينظر: محمد سويرتي: الرواية العربية أو أزمة الحوار في الثقافة العربية- أفريقيا الشرق - دط-2015- ص: 59.

[62]- ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط4-2005- ص: 217.

[63]- ينظر: أحمد الناوي بدري: مقال (الحوارية في الرواية: هل هي تفاعل في مستوى النص أم تفاعل في مستوى الخطاب؟)- ندوة سؤال الرواية سؤال التعدد المنعقدة بتونس أيام 13/12/11 أفريل 2014- تاريخ النشر: 2014/05/04.

[64]- ينظر: محمد سويرتي: الرواية العربية أو أزمة الحوار في الثقافة العربية – ص: 22/21.

إنّ الصفتين اللتين وُصِف بها السارد* **من طرف النقد الحديث و الشعرية المعاصرة، حافلتان بالسخرية إذ العلم** بكل شيء و الوجود في كل مكان، صفتان من أوصاف الله. **و يروي السارد (العليم/ العالم بكل شيء)**** **و (الموجود في كل مكان)*****، **السارد الإله أو المتألّه**، الروايةَ التقليدية من بدايتها إلى نهايتها مرورا بوسطها. فهو ينقل حوارات الشخصيات المنصرم زمنها، لا يدع في زمن الرواية لها مجالا لتمارس في الحوار حريتها في التعبير عن رغباتها **و** آرائها **و** عواطفها **و** اتجاهاتها **و** مواقفها، **و** رؤيتها للعالم[65].

و من هذا المنطلق يتم تحديد شكلين سرديين*من خلال التقابل بين الراوي و الفاعل أو العامل (الشخصية)، و هما:

أ- السرد الجواني الحكي **(Homodiégétique)**: و هنا نجد الراوي جزءا داخليا في القصة التي يحكيها مادام مشاركا فيها كفاعل.

ب- السرد البراني الحكي **(Hétérodiegétique)**: عندما لا يتجسد الراوي في القصة كفاعل، أي كشخصية من الشخصيات؛ إنه **"براني" عن** القصة التي يحكيها مادام ليس **جزءا داخليا فيها**. إنه بكلمة أخرى غير مشارك في أحداث القصة كفاعل[66].

و لعلّ النص الروائي(الحواري) هو نص مفتوح ، لأنه لا نهاية **له إذ يظل مفتوحا لاستقبال النهاية** التي يقترحها المتلقي، أمّا النص المغلق فكان يرتبط بنصوص النهايات المحدّدة، و إن رأى النقاد أنّ هناك ندرة في مثل هذه النصوص، بحيث تكون مغلقة إغلاقا محكما على نهاية **بعينها، و** ينظرون في هذه النهايات بوصفها إغلاقا مؤقّتا، لأن كل نهاية صالحة لأن تكون بداية جديدة[67].

---

* **يعرف** المتكلم في الرواية العربية بالراوي أو السارد، و هو ليس الكاتب الروائي كما هو معلوم في اتجاه النقد الحديث و الشعرية المعاصرة. إنّ السارد شخصية افتراضية كوّنها متخيل الشعرية الحديثة من بنية لغة النص الروائي، فالسارد مجموع اللغة المستعملة في نسيج العمل الروائي، و هي لغة اجتماعية يتحدث بها السارد و / أو تتحدث هي عن نفسها من خلال الكاتب الذي يمكن أن يعي أو لا يعي حديثها المطروح في نصه، الذي تشكل نسيجه منها.

** و هو السارد كلي المعرفة: Omniscient.

*** و هو السارد كلي الحضور: Omniprésent.

[65]- ينظر: المرجع السابق: ص 27/26.

* وهما مأخوذان من مصطلحات جيرار جينيت.

[66]- ينظر: سعيد يقطين: السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدلالة)- المركز الثقافي العربي، الدار البضاء- المغرب- ط1-2012- ص: 88/87.

[67]- ينظر: محمد عبد المطلب: النص المفتوح و النص المغلق- مقال منشور بالموقع الإلكتروني: -26160967t=ؤf.aspx/www.startimes.com تاريخ: 2010/11/20.

و قد بدأ الحديث يدور في العقود الأخيرة بين كبار النقاد عن مفهومي " **النص المغلق Le texte clos و النص المفتوح Le texte ouvert** "، **و يعتقد النقاد أن هذين المفهومين قد يكونان** شعرا كما قد يكونان سردا؛ فإنهما في الحقيقة يتمحضان للنص السردي أكثر مما يتمحضان للنص الشعري، إذ كان الأمر ينصرف إلى كيفية السرد: **أي كيفية بدء الحكاية و كيفية إنهائها، و هذا ما يسمى باصطناع الدائرية (La circularité)** في التعامل مع النص السردي إلى درجة أن بعض الكتاب الفرنسيين يبدؤون نصوصهم الروائية بالحرف الصغير **(minuscule) عوضا عن حرف البداية** الكبير**(majuscule)، كما جاء ذلك الروائي الفرنسي (Jacques Henric)** في روايته المنشورة تحت **عنوان (مبدأ الحياة)**[68].

يمكن أن نحدد النص المفتوح على أنه هو القابل لأن يقع الابتداء بمثل ما يقع الانتهاء به؛ فيكون دائريا، غير أن هذا التحديد مجرد تقديم فكرة عن هذا المفهوم؛ إذ ليس الأمر بهذه البساطة من التمثل؛ و إلاّ فإن النص المفتوح قد لا يقع الانتهاء به بمثل ما كان وقع به الابتداء[69].

و النص المفتوح هو ذلك النص المحدد المصدر و المحدد المستقبل و المحدد المعنى، لكن تحديد المعنى لا يوقف مجموعة التفسيرات التي تلاحقه، و لذا قيل عنه : **"النص المفتوح"**؛ الذي يطلق على النصوص السردية و الحوارية التي لا يكون لها نهاية محددة، إذ يظل النص مفتوحا لاستقبال النهاية التي يقترحها المتلقي، أمّا النص المغلق فكان يرتبط بنصوص النهايات المحددة، و إن رأى النقاد ندرة في مثل هذه النصوص، بحيث تكون مغلقة إغلاقا محكما على نهاية بعينها، و ينظرون في هذه النهايات بوصفها إغلاقا مؤقتا، لأن كل نهاية صالحة لأن تكون بداية جديدة[70]. **أمّا النص المغلق فهو ذلك النص الغائم** الدلالة، و بالرغم من ذلك فهو لا يحتمل إلاّ تفسيرا واحدا، و هو ما يلاحظ بوضوح في النصوص القانونية و العلمية، و على مستوى الأدبية نلاحظه في النصوص البوليسية و ما يتصل بها من روايات **الجاسوسية**.[71]

---

[68]- ينظر: عبد الملك مرتاض: **إشكالية النص المفتوح و المغلق**- جريدة الرياض- العدد 13394- تاريخ النشر: الخميس:15 محرم 1426هـ الموافق ل: 24 فبراير 2005.

[69]- ينظر: المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[70]- ينظر: محمد عبد المطلب: **النص المفتوح و النص المغلق**.

[71]- ينظر : المرجع نفسه.

أمّا صاحب الفضل في إشاعة **هذا المصطلح*** **هو" أمبرتو إيكو"** في أول **محاولة نقدية ونظرية** هدف منها إلى إرساء قواعد هذا المصطلح، من خلال المداخلة التي قدمها في المؤتمر العلمي الثامن عضو **للفلسفة عام 1958**، و التي **كانت حول مشكلة الأثر المفتوح، و قد** كانت هذه المداخلة بمثابة البذرة التي ستشكل كتابه **"Opera Aperta" أي الأثر المفتوح. و الواقع أن تطبيق أمبرتو إيكو** لهذا المصطلح لم يقتصر على العمل الأدبي، ذلك أنه طبقه على مجالات متعددة مثل الأعمال الموسيقية و التشكيلية و التلفزيون و غير ذلك من المجالات التي ترتبط بالحياة الاجتماعية المعاصرة[72].

إن العمل الفني **كما يقول أمبرتو إيكو هو من جهة موضوع يمكن أن نجد له شكله الأصيل كما** تصوره المؤلف ، و ذلك من خلال مظهر الآثار التي يحدثها على عقل المستهلك و إحساسه، و هكذا يخلق المؤلف شكلا مكتملا بهدف تذوقه و فهمه مثلما أراد هو، لكن من وجهة أخرى، فإن كل **مستهلك و هو يتفاعل** مع مجموع المثيرات، و هو يحاول أن يرى و أن يفهم علاقاتها، يمارس إحساسا شخصيا و ثقافة معينة و أذواقا و اتجاهات و أحكاما قبلية، توجه متعته في إطار نظري خاص به. و بالتالي فللانفتاح علاقة بالمؤول الذي يستهلك الأثر أو النص أو الخطاب. **و من الأمثلة** التي يعطيها **إيكو عن** الآثار المفتوحة: **في القطع الموسيقية (لكارلينز ستوك هوسن، و لوتشيانو بيريو، و هنري بوسور، و بيير بوليتز)،و في الأعمال الأدبية كما تجلت من خلال الاستعارة الأدبية أو من خلال النصوص الشعرية لمالارمي و النصوص الروائية لجويس و المسرحية لبريخت...الخ**[73].

و يذهب أمبرتو إيكو إلى أن بعض النصوص هي نصوص مفتوحة، تتطلب مشاركة القراء في إنتاج المعنى، و يسمي **بارث هذا النوع من النصوص "نص الكتابة scriptible "***، الذي يُصنع لكي نعيد **كتابته أو إنتاجه،** "فهو نص يراود القارئ عن نفسه، مغريا إياه بمباشرة لعبة القراءات على جسده"[74].

---

*و لم يتناول هذا المفهوم إلاّ قلة من المنظرين الفرنسيين، منهم: Julia Kristeva ، Michel Arrivé، **و قد كتبت كريستيفا "النص المغلق" سنة:** 1967م، في حوالي ثلاثين **صفحة عن مفهوم التناص و الإنتاجية. أمّا أريفي** فقد كتب مقالته بعد كريستيفا بزهاء خمسة عشر عاما (Problématique du texte ouvert ou clos). و في المقابل يجعل **طودوروف صفة "مفتوح"** عن النص الإبداعي و يجعلها من لوازم نص النقد، لأن نص النقد ليس له نهاية، ذلك أن النقاد يتتابعون و لكل منهم قراءته، و لكل منهم رؤياه و تحليلاته. **(ينظر:** أسماء أحمد معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر-ص:327)

[72]- ينظر: أمبرتو إيكو: **الأثر المفتوح**- ص: 07/06.

[73]- ينظر: **المرجع نفسه**- ص: 08.

* **النص** المكتوب أو المُكَتْبَن **(Scriptible)**: هو نص مفتوح ما بعد حداثي، يختلف جوهريا عن النص الكلاسيكي، فقد كتب حتى يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه و ينتجه. و هو يقتضي تأويلا مستمرا و متغيرا عند كل قراءة، و لهذا يتحوّل دور القارئ إلى دور إيجابي نشط، دور منتج و بان، حيث يشارك (إن لم يتجاوز) الكاتب في إنتاج النص. **و خلافه النص المقروء (Lisible)، فهو نص مغلق** كتب بقصد توصيل رسالة محددة و دقيقة، كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر مهمته على استقبال و إدراك الرسالة؛ فهذا القارئ **مستهلك فقط، و لا يسمح له إلاّ أن يكون كذلك.**

يقول هوكس (Howkes): "إن نصوص القراءة هي نصوص تقليدية، عادة ما تقرأ نفسها بنفسها، على نحو يدعم النظرة الجامدة إلى الواقع، و الهيكل الثابت للقيم، **فهي تعتمد على فرضيات جاهزة، وتقوم على علاقة ثابتة بين الدال و المدلول. أمّا نصوص** الكتابة فهي نصوص تفرض علينا أن ننظر إلى طبيعة اللغة نفسها، لا أن ننظر من خلال اللغة ،كما أنها نصوص ترفض الانتقال اليسير من الدال إلى المدلول، فتظل منفتحة، و إذا كانت الدوال تمشي في نصوص القراءة، فهي ترقص في نصوص الكتابة"[75].

و يرى بول ريكور (Paul Ricœur) أن النص باعتباره كتابة، ينتظر و يستدعي قراءة ما، و إذا كانت القراءة محتملة، فذلك لأن النص غير منغلق على نفسه، بل منفتح على شيء آخر، و القراءة تعني ربط خطاب جديد بخطاب النص، و هذا الربط الذي يصل خطابا بخطاب يشي في صياغة النص ذاتها بقدرة أصيلة على الاستئناف- أي استئناف الإنتاج- التي هي ميسمه المفتوح، و التأويل هو النتيجة الملموسة لهذا التسلسل و الاستئناف[76].

و النص المفتوح عموما يمنح متلقيه حرية تمكنه من التموقع وسط شبكة من العلاقات النصية.

فهو إستراتيجية تحرص على تجاوز البعد التصنيفي الذي كان يتقصده **النقاد فيما مضى، و ذلك بربط** النصوص الإبداعية بخانات جنسية محددة، حيث التجنيس هنا نسبي، إذا أخذنا بعين الاعتبار حدود التداخل و التقاطع بين الأجناس الأدبية، خصوصا في عالم الرواية[77].

و الظاهر أن انفتاح النص و انغلاقه يتعلق بأفق الاحتمالات و طبيعة القراءة المقدمة للنص، فهناك قراءة صحيحة و أخرى غير صحيحة، و الأخيرة ينبغي إقصاؤها من أفق الاحتمالات، أمّا الأولى فإن صحتها رهن بالتحرك في ثلاث دوائر، كما يقول **بول هيرنادي إذ** يشير إلى وجود ثلاث قراءات هي :

---

[74]- رولان بارث: **النقد و الحقيقة** – ترجمة إبراهيم الخطيب- مجلة الكرمل- **العدد 11- 1984**-ص: 26. **نقلا عن عبد المالك أشهبون: الحساسية** الجديدة في الرواية العربية- ص:34.

[75]- حسن محمد حماد: **تداخل النصوص** في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب- **دط- 1997**- ص: 20.

[76]- **ينظر:بول ريكور: من النص** إلى الفعل(أبحاث التأويل)- ترجمة: محمد برادة- **حسان بورقية** – عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية - **ط1 – 2001**- ص: 117.

[77]- **عبد المالك أشهبون:** الحساسية الجديدة في الرواية العربية- ص: 229.

القراءة الجمالية، و الاسترجاعية التفسيرية، و التاريخية، و كل قراءة هي أفق للقراءة التالية، و مجرد حصر القراءة في البنية النصية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص كما هو عند البنيويين، سواء أكان الحصر خالصا للبناء الشكلي أم للناتج الدلالي، و من ثم تكون القراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تسمح بتدفق **ملاحظات المتلقي الموجهة** إلى النص، و ذلك عكس القراءة المغلقة، لأنها لا تسمح بمثل **هذا التدفق، و يدرك كل قارئ - من تلقاء نفسه- أن النص لا يفصح عن نفسه إلاّ مع إعادة القراءة و إمعان** النظر، و من ثم كانت كل قراءة أفقا لما يليها من قراءات[78].

و في هذا الشأن يقول **بول هيرنادي:** "غير أننا إذا ما رغبنا في ربط فهم نص ما، رغم المسافة الزمنية الفاصلة بين المؤلف و القارئ، بعملية التلقي الجمالي له، فمن الأفضل أن يتم الفصل بين أفق القراءة الجمالية الأولى و أفق القراءة الاسترجاعية التفسيرية الحرفية الثانية، بل و القراءة التاريخية الثالثة التي تضع النص ضمن أفق طبيعته المتغيرة و اختلافه بالنسبة لتجربتنا. يمكن لهذه القراءة التاريخية أن تبدأ بإعادة تركيب أفق التوقعات التي دخل فيها النص لدى ظهوره أمام القارئ المعاصر له"[79].

أمّا في النقد العربي فعلامة النص الأدبي المفتوح هي (**الدائرية La circularité**) **فيه قبل أي شيء آخر.** و مع ذلك يظل هذا الشكل من النسيج الأسلوبي غير واضح بطبيعة الأمر، بل يحتاج إلى قراءة **نقدية متأنية للكشف عنه. فالنص المغلق:** كأنه النص المكتمل الذي لا تشبه نهايته بدايته و لا تماثل **بدايته نهايته، و لعلّ هذا النص أن يكون أنزع** إلى التقليدية منه إلى الجدة. **و لذلك فإن قضية الانفتاح** و الانغلاق تخلص للنصوص السردية و كل ما هو قابل للحكي أكثر مما تخلص للنص التأملي أو المجرد الذي يتناول شريطا حكائيا، فلا يخضع لمبدإ الانفتاح أو الانغلاق، في حين أن النص السردي بحكم الضرورة خاضع لهذا المبدأ، فهو إما مغلق و إمّا مفتوح، و لا يكون غير ذلك شأنا.[80]

---

[78]- **ينظر:** أسماء أحمد معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر- ص: 328.

[79]- بول هيرنادي: ما هو النقد؟- ترجمة: **سلافة حجاوي- مراجعة: عبد الوهاب الوكيل**- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- ط1- 1989-ص: 143.

[80]- **ينظر** : عبد الملك مرتاض: **إشكالية النص المفتوح و المغلق.**

ثار الروائي **فاضل العزاوي** *على الرواية التقليدية و على مواضعات السرد المأنوس، و نادى بعدم التحديد الروائي؛ فبالنسبة له أن لا تقول شيئا معينا بالذات من أجل أن تقول كل شيء، و قد أشار إلى **الرواية المفتوحة أو المنفتحة على كل الألوان الكتابية و الفنية، لتصبح الرواية قصيدة و مسرحية و فيلما** ولوحة و موسيقى في الوقت ذاته، و هذه هي الغاية من كتابة الرواية.[81]

و إنّ كثيرا من النصوص الشعرية المعاصرة أمست توظف السرد في تقديم موضوعاتها، فإذا كأنك تقرأ **قصة شعرية، و نص "محمد العيد آل خليفة أين ليلاي أينها؟"** هو نص مفتوح على الرغم من أنه **كتب عام 1938م، لأنه** ابتدأ بمثل ما انتهى به، حيث إن مطلع القصيدة **هو: أين ليلاي ؟ أينها ؟**

حيل بيني و بينها.

و حيث البيت الأخير من القصيدة:

لم يجبني سوى الصدى:

"أيـن ليـلاي؟ أينـــــها؟"

و لعلّ الذي ظاهر الشاعر على كتابة هذا النص المفتوح أنه عرض موضوعه في صورة حكاية شخصية **شعرية، تبحث عن سيدة تسمى"ليلى"**[82].

يتعمد أغلب الروائيين ترك أعمالهم الروائية مفتوحة على كل التأويلات، بل و يرفضون وضع نقطة الانتهاء من الكتابة، و يتحقق انفتاح النص الروائي عندما تعمد الرواية إلى تأسيس عالمها الداخلي الخاص بها، بعيدا عن إلغاء العالم المحيط بها أو ترحيله، إذ لا تعمل على نقل المتلقي إلى عالمها كليا بل تضعه في حالة ترددية بين الخارج و الداخل، مثل الرواية التاريخية، و رواية الفكر و الموقف[83].

* أصدر العزاوي رواية "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" سنة **1969**م، و هي رواية مارس صاحبها من خلالها تجريبا فنيا يكسر الحدود التقليدية للرواية، و تمزج كل الأنماط الأدبية في شكل واحد.

[81]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)- ص: 62.

[82]- ينظر: عبد الملك مرتاض: إشكالية النص المفتوح و المغلق.

[83]- أسماء أحمد معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر- ص: 326.

و تجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن **النص المفتوح قد يتحول** إلى نص مغلق في بعض الأحيان، **و ذلك عندما يغيب المتلقي المؤهل** الذي يساوي النص في طاقته الإنتاجية و لوازمها المعرفية، و قد يكون هذا تفسيرا صحيحا لاعتراض أحد متلقي شعرية أبي تمام عندما سأله:" لم لا تقول ما يفهم؟"، **و قد ردّ بسؤال:**"لم لا تفهم ما يقال؟"، مطالبا إياه بأن يرتفع بوعيه إلى أفق النص، و بمعنى آخر، كان **يدعوه** إلى أن يؤهل نفسه لاستقبال النص، و أن يبذل جهدا في الاستقبال يوازي جهد المبدع في **الإنتاج.** و نلفي هنا دعوة صريحة كي يؤهل المتلقي نفسه لامتلاك الكفاءة التي تتيح له أن يفتح المغلق[84].

و في هذا السياق بالتحديد يشير **أمبرتو إيكو** إلى عملية **بناء القارئ، يقول: " فنحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة، تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه للوحة. فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أو ثلاث خطوات ليدرس الواقع. إنه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مشاهد ما، ضمن شروط إضاءة مناسبة، و يتأملها و هي معلقة على الحائط. فعندما يتم العمل، يبدأ حوار بين النص و قارئه(المؤلف مستعبدا من هذا الحوار)، أمّا أثناء صياغة هذا العمل فيكون هناك حوار مزدوج: حوار بين هذا النص و بين جميع النصوص السابقة (إننا لا تكتب كتبا إلاّ انطلاقا من من كتب أخرى حولها)، و آخر بين المؤلف و قارئه النموذجي"**[85].

يرى إيكو أن الكتابة تعنى ببناء قارئ نموذجي من خلال النص، و يتساءل مجيبا: ماذا يعني التفكير في قارئ نموذجي قادر على تجاوز العوائق التي تخلقها المائة صفحة الأولى؟ إنه يعني كتابة مائة صفحة بهدف بناء قارئ مناسب للصفحات التي ستأتي بعد ذلك؟ و هل هناك كاتب يكتب لقلة من القراء؟ نعم، إذا كان ذلك يعني أن القارئ النموذجي الذي يتصوره، ليس له حظوظ كبيرة في أن يتجسد في

[84]- ينظر: المرجع السابق: ص: 327.

[85]- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)- ترجمة و تقديم: سعيد بنكراد- دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية- سوريا- ط1-2009- ص: 51/50.

جمهور عريض، و رغم ذلك ، و حتى في هذه الحالة، فإن المؤلف يكتب و له أمل في أن يستجيب لكتابته أكبر عدد من النماذج الممثلة لهذا القارئ المنشود بإلحاح.[86]

و من دون شك فإن مفهوم الأثر المفتوح الذي وضعه أمبرتو إيكو جاء ليسد فراغا كبيرا كانت تعاني منه الدراسات النقدية، إذ بظهور هذا المفهوم تغير التقليد النقدي السائد الذي اعتاد على التفسير الأحادي و الضيق، كما ازدادت قابلية الأعمال الأدبية للتأويل بجميع أشكاله، ثم إن القارئ الأدبي تجاوز عتبات الشروح و التفسير ليرتقي بالعملية النقدية إلى مستوى آخر، بحيث أصبح من المفروض أن يقدم القارئ و هو في مواجهة النص كل ما يختزنه من ترسانة تشمل الفكري و الثقافي و الاجتماعي. و تبعا لهذا التحول الكبير الذي مس الفاعلية النقدية ، و كان قبل ذلك **قد مسّ الجانب الفلسفي، بات لمفهوم الأثر المفتوح أكثر من علاقة مع الأعمال الأدبية المعاصرة، و من ضمنها الأعمال الأدبية العربية،** و هو بهذا المعنى مفهوم إجرائي يساعد كثيرا في مقاربة هذه الأعمال و دراستها و استنطاق غموضها، **مثلما تألق إيكو** في استنطاق غموض أعمال **الكاتب الإيرلندي جيمس جويس**[87].

إنّ الشكل الروائي العربي الحديث بأسلوبه الفني و **بتقنياته السردية الجديدة،** فن أوربي النشأة من وجهة نظر كثير **من النقاد،** الذين لا يرون عيبا في أن تكون الرواية العربية مدينة للرواية العالمية، بفضلها في السبق الفني إلى هذا النتاج **النثري**[88].

لقد أضحى الرهان الأساس في الرواية العربية الحداثية يتمثل في الانتقال **من أفق القراءة الساذجة (La lecture naïve)** التي تركز على المضمون إلى أفق انتظار أكثر رحابة و انفتاحا على بحث جماليات تقديم الأحداث، و هذا ما يتحقق في أفق **القراءة الفطنة (La lecture avertie). هذا النوع** الأخير من القراءة يستدعي بالضرورة نموذج القارئ الذي تتعدّد قراءته للرواية العربية عامّة، و بمقدوره أن **يوظّف معرفته القبلية، و كذا اضطلاعه الواسع على التجارب الروائية العربية و العالمية، و قدرته على** استكناه عملية التحول الثقافي التي أدّت إلى تغيير رؤية العالم لدى هذا الروائي أو ذاك، و تبديل

---

[86]- ينظر: المرجع السابق: ص 52.

[87]- ينظر: أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح- ص: 12/11.

[88]- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق- ص: 23.

الحساسية الأدبية، و بالتالي إنتاج أنماط ثقافية و معرفية، و أشكال للكتابة الأدبية، لم تألفها الرواية العربية من قبل[89].

و من هنا يمكن القول إن الرواية المعاصرة أصبحت تفترض قارئا جديدا، له مؤهلات قرائية معينة توجه فعل القراءة لديه، و هذه المؤهلات هي نتيجة لجملة من المعطيات القرائية التي لا يتمّ تعديلها إلاّ في التواصل مع النص ذاته، تواصلا فعّالا و خلاّقا. **فحينما يقرأ أي** قارئ رواية ما أو أي نص تخييلي، فإنه يؤسس علاقة تفاعلية بينه و بين النص الحاضر و تجاربه السابقة، و هذه العلاقة التفاعلية تستحضر **إجراءين متلازمين خلال كل عملية قراءة: خلخلة نظام التجربة القديمة، و تشكيل تجربة قرائية جديدة**[90]**، أي وضع العمل الروائي بين متلازمتين**؛ الحساسية التقليدية التي تعد أرضية تنطلق منها أي كتابة روائية والحساسية الجديدة التي تعد ميسم الجدة و الإبداع المميز لهذه الكتابة عن غيرها من الكتابات، و في هذا الصدد يقول **بول ريكور إنّ النص السّردي، مهما كان النوع الذي ينخرط فيه، ينطوي على أفقين: أفق التجربة، و هو أفق يتجه نحو الماضي، و أفق التوقع، و هو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه و تصوراته، و يوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها**[91].

[89]- عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية- ص: 33.

[90]- ينظر:المرجع السابق- ص: 23.

[91]- ينظر: الوجود و الزمان و السرد: فلسفة بول ريكور- ترجمة و تقديم: سعيد الغانمي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط1- 1999- ص: 31.

الفصل الرابع

آليات تداخل الأنواع في الرواية العربية المعاصرة

يشترط في تحقق النوع الأدبي أن يتكون من أنساق جوهرية غالبة، أطلق عليها **الناقد الروسي جاكبسون اسم الأنساق** المهيمنة و أخرى عرضية يمكن أن تشكل أنساقا جوهرية في أنواع أدبية أخرى في إطار تبادل الوظائف بين الأنواع الأدبية، و تمارس تلك الأنساق الغالبة أو المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا في الأثر الأدبي سلطة معينة تضمن للنوع الأدبي استقلاليته و تميزه[1].

و السؤال الذي يطرح نفسه: هل يمكن أن يتنازع نوعان أو أكثر في نص واحد، علما أن المساحة النصية المتمردة على النوع تحتل جزءا مهما من المساحة النصية للنوع الآخر، بمعنى مغاير أنها تقع في حدود النوع الآخر؟

تخرج الكتابة من المركز إلى الهامش، و في هذه المساحات الملغمة ترمي بذرة الخلق و الابتكار، و تعود مقولة النص لتحوي مختلف الأعمال السردية الجديدة التي تتخذ من التجريب الفني مسارا في اتجاه التحديث، إن لم نقل عنه قناعا تخفي وراءه الانتهاك و الخرق المستمرين **لمقولة الجنس و النوع**[2].

ترمي أغلب الكتابات السردية اليوم إلى مخالفة السائد و اختراق القاعدة و كسر المألوف و انتهاك العادات و كل ما هو متعارف عليه من المقولات الأجناسية التقليدية، و في السياق نفسه أطلق **قاسم حدّاد**[G] **قولا هزّ أركان الكتابة : " الكاتب ليس عبدا للأشكال بل خالقا و خائنا لها في آن، كلّ شكل يصير قفصا في اللحظة التي يثبت فيها و يستقر، جئنا لنلهو بالأشكال، نبتكر شكلا لنحطمه في اليوم التالي: هكذا نبارك حرية الكاتب الداخلية، و نمجد سطوته على مخلوقاته. نسعى إلى شكل يكون بديلا، أو عدوا، لما سبق ابتكاره و ترسيخه. نسعى إلى التحرر من القوانين و المفاهيم التي تؤطر و تحدد كل كتابة"**[3].

---

[1]- **ينظر:**محمد القاسمي: تداخل الشعر و الخطابة في الشعرية العربية (شعرية حازم القرطاجني نموذجا)- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر- جامعة اليرموك، إربد الأردن- ص: 535.

[2]- **ينظر:** محمد الباردي: **فوزية شويش** السالم و الكتابة **على التخوم**- مؤتمر النقد الدولي الثاني **عشر**- ص: 254.

[*] **يعد** الشاعر البحريني قاسم حداد (1948م -.....) واحداً من أبرز الأصوات الشعرية التي ظهرت على الساحة الثقافية في البحرين خلال الربع الأخير من هذا القرن، وقد أتاحت له موهبته الشعرية المتكئة على المغامرة الإبداعية في التجريب الشعري المتجاوز لكل أشكال الموروث والمكرس أن يؤسس لنفسه قاعدة شعرية تكرست جذورها من خلال توالي إنتاجه الشعري بصورة متصلة، واتصاله بجماعة "مجلة كلمات" التي تعتبر من أهدافها الرئيسية **"اقتحام آفاق التجربة، والتجريب بعناصر الموهبة والمعرفة.**

[3]- **قاسم حداد** و أمين صالح :موت الكورس ضمن البيانات- تقديم: محمد لطفي السيد، سراس للنشر- **تونس**-1995- ص: 132/131.

لقد نادى قاسم حداد و أمين صالح بمجموعة من الأفكار التحررية، منها:

- ليس النص الأول نموذجا و لا سطوة له على المخيلة، علينا أن نكسر صوت الجوقة في مدح النص الأول.
- **لا ينبغي** البحث على سطح النص فقط بل يجب أن نقتحم باطنه.
- التجريب بذرة الإبداع، و الكاتب ليس عبدا للأشكال بل خالقا لها، يسعى إلى شكل يكون بديلا أو عدوا لما يتحقق ابتكاره و ترسيخه[4].

- **أوّلا: تداخل النصوص و التناص:**

وصف المنظر الروسي ميخائيل باختين الرواية بعدّة أوصاف منها أنها نوع غير منته، فهو النوع الأدبي المعبر عن الصيرورة، وليس ثمة ما يمكن أن يضع حدّا فاصلا بين هذا **النوع الأدبي والأنواع الأخرى**[5].

و هو ينطلق من فكرة مفادها، أن الخطاب بتوجهه لموضوعه، يدخل في اللحظة نفسها إلى عالم **تلك الكلمات الأجنبية عنه، وهي كلمات متفاعلة فيما بينها يتسلل بين علاقاتها المعقدة، فينصهر** مع البعض، وينفصل عن البعض، ويتقاطع مع البعض الآخر فتتعلق جدلية الموضوع مع الحوار **الاجتماعي** الدائر حوله، ويصبح الموضوع بالنسبة للروائي الناثر محطة تلتقي عندها أصوات متعددة، يتردد صوت الروائي بينها هو أيضا، في فهم هذا التفاعل الحي، يتحدد الخطاب، وينفرد أسلوبيا [6].

و إن أوّل من استخدم مصطلح التناص بالمفهوم السابق للحوارية عند باختين هي الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا"؛ إذ ترى أن النص هو **خطاب متعدد، و هو إنتاجية أي إنّ علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة و توزيع**[7]. **تقول الناقدة:** " نحدد النص كجهاز عبر

---

[4]- ينظر: عبد الله أحمد المهنا : مقال الخطاب النقدي قاسم حدّاد و صلته بتجربته الشعرية- الموقع الإلكتروني: موقع قاسم حداد: www.qhaddad.com

[5]- ينظر: صبري حافظ: الرواية و إشكالية التجنيس- مجلة فصول- ج2- 1993- ص 41.

6- ينظر: عبد القادر بوزيدة : فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب ، جامعة الجزائر،العدد 15- أفريل 2001- ص:69.

7- ينظر: رزيقة طاوطاو: السرقة الأدبية و فاعلية القارئ بين النص الحاضر و النص الغائب- مجلة العلوم الإنسانية- جامعة منتوري، قسنطينة- العدد34-ديسمبر 2010- ص:256.

لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر و بين **أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه و المتزامنة معه،** فالنص إذن إنتاجية، و هو ما يعني **أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، و أنه ترحال للنصوص و تداخل نصي،** ففي فضاء نص معين تتقاطع و تتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى"[8].

و تعرف الناقدة البلغارية التناص بمقولتها الشهيرة : **"كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"**[9]، بمعنى أن كل نص هو إعادة كتابة و إعادة قراءة، و كل إعادة تحيل إلى نص **سابق.**

لم تنقطع علاقات النصوص الأدبية بعضها ببعض أبدا و في أي وقت من الأوقات، فهي تعيش حياة خاصة فيما بينها، تتصارع من خلالها و تتصالح[10]، **و يرى هارولد بلوم**[G] **Harold bloom** أن طبيعة العلاقة بين النصوص أوديبية أساسية مرتبطة بنص رئيسي هو بمثابة الأب بالنسبة له؛ نص يريد أن يدمره، و أن يحل محلّه[11].

و النص الروائي الحديث يتميز بكثرة علاقاته و تعقيدها، إذ إن آليات التناص قد تطورت إلى حدّ الوصول إلى إنتاجية وافرة **(Productivité)**، أدت في كثير من الأحيان إلى إنتاج **نصوص متعددة الأصوات و وجهات النظر، و بالتالي " محاولة تعطيل خاصية القراءة الأحادية الاتجاه و تحريك فعالية التوليد"**[12]، أي فتح الأفق لقراءة جديدة، من منطلقات مغايرة، غير محكومة بالتقاليد السابقـــة؛ " **أي** إنَّ كل تفسير يصبح إعـادة تشكيـل للنص داخـل هوّة يخلقها القارئ، كل قارئ

---

[8]- جوليا كريستيفا: علم النص- ترجمة: فريد الزاهي- مراجعة عبد الجليل ناظم- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب- ط2-1997- ص: 21.

[9]- عز الدين مناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)- ص: 156.

[10]- ينظر: حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية(بحث في نماذج مختارة)- ص: 07.

[*]البروفيسور هارولد بلوم: (1930م) ناقد أمريكي يهودي، يُدرِّس الأدب الإنجليزي في جامعة ييل منذ عام 1955م. و هو حلولي ذو رؤية غنوصية (الغنوصية تيار ديني و فلسفي مسيحي)، واعية تماماً بغنوصيتها وعدميتها .نشر في الستينيات ثلاث دراسات تدور حول الشعر الرومانتيكي الإنجليزي، هي شيللي وصياغة الأسطورة (1959م)، و الجماعة الرؤياوية (1961م) و رؤى أبوكاليبس(1963م). و هو يرى أن الهروب من الذات يكون عن طريق فتح النص.

[11]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 74.

[12]- ينظر: حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب- ط2-2007- ص: 21.

*(**mise en abyme**) . و هكذا يتحول النص إلى كيان يتفجر إلى ما وراء المعنى الثابت و الحقيقة الثابتة نحو اللعب الحر اللانهائي، و الجذري للمعاني اللانهائية المنتشرة عبر السطوح النصية"[13].

يقع كثير من الباحثين في خطإ التفرقة بين التناص* **(Intertexte) و تداخل النصوص (Intertextualité)، و قد وضع ريفاتير M.Riffaterre** حدّا لهذا الخلط بقوله: **"إنّ التناص هو** مجموعة النصوص التي نجد بينها و بين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، و هو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين. **أمّا تداخل النصوص، فهو ظاهرة توجه قراءة النص و يمكن أن تحدّد تأويله، و هو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية"****.

و يكمن الفرق إذن –انطلاقا من هذا التعريف- فيما يأتي:

1- إن التناص هو حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النص المقروء، و هذا أمر يحدث أثناء القراءة بتلقائية غير مقصودة، و قد لا يحدث، فهذه النصوص تمر عفويا بذاكرة **القارئ العادي دون قصد منه لاستحضارها، بعكس تداخل النصوص الذي يتصف** بالقصدية التي تمكنه من ممارسة وظيفة نقدية لتأويل التناص الموجود في النص.

2- إن النصوص المشكلة للتناص، التي تتوافد على ذاكرة القارئ العادي عند القراءة، من المؤكد أنه تحقق له نوع من اللذة، لكن هذا القارئ لا يهتم بالسبب الذي حدث من

---

* La mise en abyme : effet de miroir, spécularité (الانعكاسية), récit au second degré — également orthographiée mise en abysme ou plus rarement mise en abîme — est un procédé consistant à représenter une œuvre dans une œuvre similaire, par exemple en incrustant dans une image cette image elle-même. Elle désigne aussi l'enchâssement d'un récit dans un autre récit, d'une scène de théâtre dans une autre scène de théâtre (théâtre dans le théâtre). L'expression utilisée dans le sens sémiologique remonte à André Gide, lequel note dans son Journal en 1893 :
« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme. »
(Voir : http://www.etudes-litteraires.com/figures-de-style/mise-en-abyme.php).

كما يقترح صياح الجهيم مصطلح بلاغيا قديما "**الإرصاد**" **كمقابل ل** (La mise en abyme).

[13]- **عبد** العزيز حمودة: **المرايا المحدبة** (من البنيوية إلى التفكيك)- عالم المعرفة- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت- **د**ط- **ذوالحجة** 1418هـ، أبريل 1998- ص: 390.

* لم يضع تعريف جامع مانع للتناص على الرغم من اجتهادات الدارسين و الباحثين، و من بين التعاريف الموجودة كذلك: "فسيفاء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"، **و هو** "تعالق نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة "، و غيرهما من التعريفات.(**ينظر**: محمد مفتاح: **تحليل الخطاب الشعري** (إستراتيجية التناص)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب- ط3-1992- ص: 121.

* **ريفاتير بين هذين المصطلحين في مقاله " L'intertexte inconnu"، في مجلة أدب (العدد 41) الصادرة سنة 1981.

أجله التناص، كما لا يهتم بتأويله، و لكن يستهلكه فحسب، دون أن يدخله في إنتاجيته؛ أي إنتاج معان جديدة له؛ و هذا يختلف عن **"تداخل النصوص"** ذلك المنهج النقدي الذي يهتم بالبحث و التنقيب و إعادة إنتاجية التناص الموجودة في النص؛ فهو **قراءة توجه لتأويل التناص**[14].

يحدث التناص بين النصوص كما يحدث بين الأجناس الأدبية المختلفة، و هو ما أشار إليه **الفرنسي جيرار جينيت** تحت ما أسماه **بالتعالي النصي أو التنقل النصي (Transtextualité)**، و قد تطور النقاش عن التناص و الحوارية عندما تبلور مبحث خاص في مجال الدراسات النقدية أطلقت عليه صفة التفاعلية النصية **(Intertextologique)**، حدث ذلك في حقل الشعرية التي كانت غايتها الأساسية أن تبحث في اتجاه وضع قانون عام للنصوص الأدبية ينضوي تحت ما سمّاه **جينيت بجامع النص (L'architexte)** ، **و يشمل ذلك القانون** العام ضبط صيغ التلفظ الممكن استخدامها في جميع النصوص الأدبية و كذلك تحديد الأنواع التي يمكنها أن تتداخل فيما يعتقد على الدوام بأنه نوع واحد*.[15]

قدّم جينيت توضيحا كاملا و خريطة شاملة لعلاقات تداخل النصوص، أقرّ من خلاله الأدب على أساس أنه تناول ثان للنصوص التي يخترق بعضها البعض، و **"بناء درجة ثانية " مصنوع من أجزاء لنصوص أخرى سابقة، و أصبح التنقل النصي-** في رأيه - هو الطريقة التي من خلالها **يهرب نص من** ذاته في اتجاه يبحث فيه عن شيء آخر من الممكن أن يكون أحد النصوص[16].

يقرر جينيت بأن جامع النص أو معمار النص يعني مجموع المقولات العامة **– أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية –** التي ينتسب إليها أي نص مفرد، **و إن التعالي النصي** أو الاستعلاء النصي هو سمو النص عن نفسه ، هو كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية

[14]- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية – ص: 16.

* فصل جينيت الكلام في هذا الموضوع في كتابيه: "مدخل إلى جامع النص**L'architexte** " سنة **1979**م و "أطراس **Palimpsestes** " سنة **1892**م.

[15]- ينظر: حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة- ص: 43.

[16]- ينظر: حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية – ص: 29.

مع نصوص أخرى[17]، و الواقع أن العلاقات الخفية، و خاصة في أشكال الكتابة الأدبية المعاصرة، هي أهم من العلاقات الظاهرة، و اعتبار كل نص هو دائما صنيعة التعالي النصي، يعني أن الكتابة الأدبية لا يمكن أن تنتقل لدى صاحبها إلى مستوى الفعل إلاّ من خلال ربط علاقة ما مع نصوص و أنواع أدبية سابقة[18].

إذن، فالتعالي النصي يتجاوز معمار النص، و يحدد **جينيت** خمسة أنماط من التعاليات النصية، و هي:

1- **التناص (Intertextualité)**: و هو الحضور اللغوي، سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا، لنص في نص آخر، و يعدّ الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم و محدد في آن واحد بين هلالين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف.

2- **المناص (Le paratexte) أو المصاحبة النصية (La paratextualité)**: و تشير إلى العلاقة القائمة بين النص و محيطه الفضائي؛ يشمل ذلك العلاقة مع العنوان، العناوين الفرعية، التنبيه، المقدمة، الخاتمة، و كلمت يوضع من إشارات حول النص.

3- **النصية الواصفة (La métatextualité)**: أي أن يكون التناص متعلقا بوصف أو دراسة نص آخر، و يدخل النقد الأدبي باعتباره نصا واصفا في هذا المجال كما يعدّ مثالا نموذجيا.

4- **الملابسة النصية: (L'hypertextualité)**: و يكمن في العلاقة التي تجمع النص "ب" كنص لاحق (hypertexte) بالنص "أ" كنص سابق (Hypotexte)، و هي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- **معمارية النص أو النصية الجامعة (L'architextualité)**: إنه النمط الأكثر تجريدا و تضمنا، إنه علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا و تتصل بالنوع، و العلاقات المتشابكة بين الأجناس (رواية، قصة، مسرح و غيرها)[19].

---

[17]- ينظر: عز الدين مناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)- ص: 148.

[18]- ينظر: حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة- ص: 43.

[19]- ينظر: سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط2- 2001- ص: 97.و حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة- ص: 44.

و قد أضاف بعد ذلك النقاد و الدارسون علاقات تفاعلية أخرى، مثل :

- **النص الغائب**[G] **(المسكوت عنه):** و هو نص غير مكتوب، لكنه يفرض حضوره، يحيل إلى العلاقة المقموعة، أو الدال المسكوت عنه، و يمكن استكشافه عن طريق قراءة أنظمة الخطاب، و قوانين تشكيله لمستوياته الصوتية و التركيبية و المورفولوجية و المعجمية و الدلالية.
- **النص الكامن: هو النص** الموزع في الثقوب و الثغرات و الفجوات النصية و النقاط المنتشرة على بياض الصفحة. فالقارئ هو المنتج لطاقة المعنى الكامنة في النص، و يصبح النص شراكة بين المؤلف و القارئ.
- **الترجمة:** النص المنقول من لغة إلى أخرى. فالنص المترجم هو قراءة و إنتاج آخر[20].

إنّ التناص بوصفه فاعلية خلاقة، لا يحقق هذه الفاعلية باستقبال الوافد و الترحيب به **فحسب،** و إنما يستحضره ليخضعه لسياق النص الحاضر و يوظفه في أثنائه **بأي كيفية كانت، فقد يقيم معه** علاقات تناقض و تضاد على الرغم من استحضاره، فالمهم أن يتشرب النص الحاضر ما استحضره **من النصوص** الغائبة عنه، فتندمج مكونات النصين و تصبح نصا واحدا، ينهض بتجربة جديدة في تناغم و انسجام[21].

- **ثانيا: آليـــات التفاعـــل النصي:**

تلخص الباحثة نهلة فيصل الأحمد آليات التفاعل النصي و كيفياتها، فيما يلي[22]:

- **التحرير(Verbalisation):** يعني التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل. **و ينطبق على** حالة التفاعل النصي بين الأنواع و الأجناس المختلفة، الأدبي و التشكيلي، مثلا: (صياغة لوحة كتابيا، الشعارات المرسومة التي ترمز إلى شيء ما). هنا تمنح الكتابة بعدا لفظيا أو ترجمة **تحريرية لمرجع صوري.**

* لجأ محمد بنيس إلى نحت مصطلحه الخاص (النص الغائب) كمعادل لمفهوم التناص.

[20]- عز الدين مناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)- ص: 172.

[21]- ينظر: رزيقة طاوطاو: السرقة الأدبية و فاعلية القارئ بين النص الحاضر و النص الغائب- ص: 258.

[22]- ينظر: عز الدين مناصرة: علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)- ص: 173/172.

- **الخطية (Linéarisation)**: فالكتابة ظاهرة خطية محكومة باستمرارية السطور أفقيا كما في أغلب اللغات أو عموديا كما في الصينية و اليابانية. يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يتناصه أو يناصه و عناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية. و بعد هذه التسوية يفيد من بدائل أخرى: تشويش تراتب المقاطع أوالتوكيد على بعض الأسطر، بطبعها بحروف مختلفة مائلة أو غليظة.
- **الترصيع**: أي ترصيع عناصر النص القديم في نص جديد.
- **التشويش**: يعمد المؤلف هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرس، يتدخل هو فيه و يتلاعب به، مدخلا عليه إفسادا مقصودا أو دعابة، مثل: تحويل النص من الفصحى إلى العامية المحكية.
- **الإضمار أو القطع**: و في هذه الحالة يمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يحدث حرفا للنص عن وجهته الأصلية، و يمنحه وجهة أخرى، لم يكن القارئ ليتوقعها، مثال: ﴿ لاَ تقربُوا ٱلصلاة• ﴾*.
- **القلب أو العكس**: الصيغة الشائعة في المحاكاة الساخرة، أو في المناقضة و المعارضة، و له أشكال متنوعة.
- **التخفيف و التكثيف**: عكس المبالغة و التفخيم، "فالتكثيف للدلالة و تراكمها و تواليها، و التخفيف منها بإظهار حدة التنافر أو التقارب بين الشيئين، أو المقارنة بينهما"[23].
- **القطع و المونتاج: و هو** يطلق في السينما والتلفزيون على عملية فنية يجري فيها ترتيب اللقطات والمشاهد وتتابعها بطريقة معينة، كما أنها ليست مجرد انتقال على أي نحو من لقطة إلى لقطة ومن مشهد إلى مشهد، لكنها أسلوب فني يعرض عملاً، أو "اللغة المصورة" التي تعبر عن الأسلوب الفني الذي اختاره المخرج ليعرض من خلاله وبواسطته عملاً فنياً على

•فالوقف قبيح متروك في هذه الآية، لأنه وقف على ما تعلق بما بعده لفظاً ومعنى و لم يتم في ذاته، ففيه فساد المعنى، لأنه يوهم بغير المعنى المراد؛ (لا تقربوا الصلاة [هنا الوقف قبيح] وأنتم سكارى)، (ينظر: عبد الرحمن الجمل: أثر اختلاف القراءات القرآنية في الوقف و الابتداء في كتاب الله عزّ و جلّ- مجلة جامعة النجاح، العلوم الإنسانية، غزة،فلسطين- المجلد 18 (1)، 2004- ص:295)

* سورة النساء: الآية 43.

[23]- محمود أحمد طويل: الأسلوبية و الخطاب الشعري (الشريف الرضي أنموذجا)- سلسلة كتابات نقدية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- دط-2006- ص: 101.

الشاشة. أمّا القطع فهو أحد الحرفيات الرئيسية في المونتاج، إذ يمكن تصوير الفعل الدرامي نفسه في لقطة عامة أو لقطة متوسطة أو قريبة، و يمكن للممثل استخدام الثلاث لقطات لتكوين الفعل الدرامي الذي يريده، و ذلك بأن يقطع على المشهد و حركاته من لقطة إلى أخرى.

يجمع بين التناص و تداخل الأنواع مساحات تبدو غير فاصلة بحسم. و يمكن القول إن التداخل يقع بين الفنون و الأنواع، و التناص يقع بين النصوص في تعالقها و تواصلها عبر اللغات والعصور، و هو يعتمد على بنية منتجة تنتمي لصاحبها، فهو تحريك لخط مستقيم نحو منطقة شبه مركزية، تكون الحركة فيها بين قطبين: قطب سابق يتمثل في نص سابق (Hypotexte)، وقطب لاحق (hypertexte) يتمثل في نص لاحق. التناص يكون بمثابة التشبيه في استدعائه للمشبه به إلى سياق النص الجديد، و التداخل يكون بمثابة الاستعارة، فنحن في الاستعارة نستعير صفة من صفات المستعار منه، و في التشبيه نستدعي المشبه به بذاته[24].

تسمح مساحة الرواية لمجموعة من الأنواع الفنية بالمفهوم الأوسع للفن أن تتواجد على أرضها، متداخلة مع قوانين إنشائها أو مستمدة تقنياتها، و مقرة لها باستمداد بعض خصائصها[25]، و النص الروائي الجديد طموح، رغّاب في بلوغ كل المستويات التعبيرية و ملامسة جميع الحدود اللغوية، و استشراف الآفاق الفكرية، متعديا بذلك على نظرية الأجناس الأدبية و متجاوزا تصنيف الأنواع.[26]

- **ثالثا: تداخل الأنواع في الرواية العربية :**

يرصد الناقد مصطفى الضبع نمطين أساسيين للتداخل بين الأنواع و الرواية:

أ- قبل المتن.

ب- المتن.

24- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية) 24/22 تموز 2008- جامعة اليرموك، إربد،الأردن- مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان- المجلد2- ص: 647.

25- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

26- هند سعدوني: الرواية صورة تشكيلية (إنتاجية النصوص المتقاطعة)- دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر- ص: 837.

- **أولا: قبل المتن:**

تعرّض الناقد الفرنسي **فيليب لوجون Philippe Lejeune** في كتابه **"الميثاق السيرذاتي" لـ**حواشي أو أهداب النص ، و هو يرى أنّ هذه الأهداب هي المتحكم **الوحيد بالقراءة من اسم الكاتب، العنوان، اسم السلسلة، اسم الناشر، و هو يرى أنّ النص المطبوع هو الذي يتطلب كل قراءة.**[27]

و يقصد بها العتبات النصية السابقة على المتن و تضم: **لوحة الغلاف، و عبارات التصدير،** و الإهداء، و غيرها مما دون المتن، و هي عناصر تشي بالتداخل، و تكون مؤشرا له قيمته الدلالية في الإشارة المبكرة للتداخل و الكشف عنه منذ الوهلة الأولى للتلقي، و تتبلور في:

أ- لوحة الغلاف:

و يراد هنا لوحة الغلاف و ليس التصميم، و تشكل في وضعِيتيْها العلامة الأولى للتداخل، حيث يقدم النص نفسه لمتلقيه عبر طرح بصري يتمثل في لوحة الغلاف التي تنتمي بالأساس إلى الفن **التشكيلي.** و يقصد بوضعيتيْ اللوحة: الوضعية الأولى المنتجة خصيصا للغلاف و التي تنتج بفعل **القارئ الأول (الفنان التشكيلي)**؛ ذلك الذي يستوحي من الرواية غلافها، و يصدر متنها ببعض ما هو كامن فيها من دلالات نجح في اقتناصها أو نجحت في التأثير في مساحات **تلقيه العمل، ووضعية اللوحة** السابقة على النص؛ تلك التي تحتل **مكانها وفق نوع من أنواع التوافق** الذي يراه **الناشر أو** المؤلف، و منها الكثير من اللوحات العالمية أو الإقليمية العربية التي تتصدّر كلها أو جزء منها أغلفة بعض الروايات، و منها على سبيل المثال لا الحصر:

- **رواية خرائط الروح:** للكاتب الليبي أحمد إبراهيم **الفقيه – دار الخيال للطبع و النشر،** بيروت-2007- **و اللوحة للفنان الفرنسي ماتيس.**

[27]- ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)- تقديم: سعيد يقطين- الدار العربية للعلوم و منشورات الاختلاف- ط1- 2008/1429- ص: 30/29.

- **رواية رفيف الترائب:**للكاتب المصري خالد الأنشاصي – مركز الحضارة العربية- القاهرة 2005- **و** اللوحة لجوهانا بيترمان.
- **رواية عروس المطر**: للروائية الكويتية بثينة العيسى– المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- 2006- و لوحة الغلاف للفنان المصري مجدي نجيب.
- **الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**: للأديب الجزائري **الطاهر وطار- مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-**2000- و الغلاف من تخطيطات الفنان العراقي خالد الجادر.[28]

ب– العنوان:

مادام العنوان عتبة من عتبات النص فهو ممتلك لبنية و لدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي، فحينما يتم اعتبار النص مجموعة من العناصر المنظمة، فإن العنوان الذي يعدّ جزءا من تلك العناصر، لا يمظهر فقط خاصية بالتسمية، فالعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله مثلما يستتبع **هذا** الأخير و يتضمن العنوان أيضا، و العنوان يعلن و يتركب من عدّة عناصر حين يتقدّم كجملة مكثفة تساهم كل مركبات الخطاب في صنعها.[29]

و العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف و بفضله يتداول، يشار به إليه، و يدلّ به عليه[30]**، فهو نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية و أخرى رمزية**[31] **، إنه** أولى عتبات النص التي **تحدد أفق المتلقي و تصرح** بالنوع في **إيحائه بالتداخل و استحضار آليات** النوع في سياق الرواية، و**تتعدّد أشكال هذا التداخل النوعي، و منها:**

1– الحكاية:

و يطرح العنوان اللفظ صراحة في إيحائه بالتداخل الذي قد لا يتحقق على مستوى المتن، و إنما هو **يطرح نفسه على مستوى العنوان بوصفه عتبة أساسية، و منها:**

---

[28]- ينظر : **مصطفى الضبع:** تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص: 648.

[29]- ينظر: **عبد الفتاح الحجمري:** عتبات النص (البنية و الدلالة)- منشورات الرابطة، الدار البيضاء- ط1-1996- ص: 18/17.

[30]- ينظر: **محمد فكري الجزار:** العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- دط- 1991- ص: 15.

[31]- ينظر: بسام قطوس: **سيمياء العنوان- وزارة الثقافة، إربد، الأردن- ط1-2001- ص: 33.**

- **الكاتب المصري أحمد الشيخ:** في حكايات المدندَش (دار الهلال- القاهرة 1996م)، **و العنوان يشي** بالطريقة التي سيكون عليها السرد الروائي الذي يأتي متضمنا استهلالا حكائيا بطبعه: **"النسافة و زمانها، سوف أحكي لكم حكاية الست النسافة وعيالها قبل أن يحين الأجل المحتوم و ينتهي العمر فينساها الناس أو يغيروا ترتيب أحداثها"**[32].

- **الأديب المغربي أحمد المديني: حكاية وهم، و تقوم على عدد من الحكايات المتصلة** المنفصلة، فهي رواية كما يعلن الغلاف عن ذلك، إلاّ أنها تختفي في ثنايا مجموعة من الحكايات المستقلة عن بعضها البعض.

2- **الموّال: و مثاله "موال البيات و النوم"** للروائي المصري خيرى شلبي، و**"مواويل الليلة** الكبيرة" **للمصري** غالي **شكري.**

3- **الأغنية: و قد عنون** الكاتب البحريني أمين صالح روايته ب" أغنية ألف صاد الأولى"، **و الروائية المصرية نوال السعداوي :** "أغنية الأطفال الدائرية".

4- **المقامة: مثل المقامة الرملية** للأديب الأردني هاشم غرايبة.

5- **الأسطورة: مثل** " أسطورة الإنسان و البحيرة " **للكاتبة القطرية دلال خليفة.**

6- **القصة: و قد كتب المصري شريف حتاتة "قصة حب عصرية"، و كتب يوسف إدريس "قصة حب".**[33]

7- **السيرة: مثل** "سيرة شجاع" للأديب اليمني علي أحمد باكثير، و تعتمد على شخصية كان المؤلف نفسه قد عالج جانبا من سيرتها في مسرحية سابقة زمنيا على الرواية، **و هي شخصية شجاع بن شاور، و كان شاور وزيرا للخليفة الفاطمي** العاضد بالله.

8- **الرسالة: مثل** "رسالة في الصبابة و الوجد" للأديب المصري جمال الغيطاني.

9- **الرحلة: مثل "رحلة ابن فطومة"** لنجيب محفوظ.[34]

---

[32]- أحمد الشيخ: حكايات المدندَش- دار الهلال، القاهرة- دط- 1996- ص: 05.

[33]- ينظر : مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص: 651/650.

[34]- ينظر: المرجع نفسه- ص 652.

ت- عبارات التصدير "Epigraphe":

يعرّف ج. جينيت تصدير الكتاب/ العمل كاقتباس **يتموضع** (ينقش)* عامّة على رأس الكتاب **أو**في جزء منه، و تصدير الكتاب بإمكانه أن **يكون فكرة أو حكمة** تتموضع في **أعلى الكتاب، و بأكثر دقة** على رأس الكتاب أو الفصل، ملخصا معناه **(فهو ذو وظيفة تلخيصية)، و قد عرف** تطورا في العصر الرومانسي، حتى وجدنا أن بعض الكتاب يجعل تصديرا **(استشهادا)** على رأس كل **فصل مثلما فعل "ستاندال"** في الأحمر و الأسود، و "والتر سكوت" في رواياته.[35]

تتداخل كلمة "التصدير" مع مصطلحات أخرى*، كالتمهيد و المدخل، و الفاتحة و المطلع و الاستهلال...و غيرها من المصطلحات الأخرى[36]، و هي تطرح تداخلا نوعيا يجمع **عددا من الأنواع المطروحة، بوصفها معابر من العتبات** إلى المتن الذي يتنوع بين: **الشعر و النثر و الحكم و الأمثال و المواويل و المقولات الفلسفية و من شأنها أن** تثير حفيظة المتلقي بداية لما كان يمثل نتائج قبلية، و لطرح أسئلة ذات طابع تحفيزي عبر اشتغال صوت محدّد سلفا في كثير من الأحيان نعني تلك **المقولات المنتمية إلى صاحبها، أو تلك المشهورة في تواترها عن قائليها**[37]، **و منها:" يمكن هزيمة الواقع بالكثير من الخيال، مقولة إنجليزية لكاتب مجهول".**[38]

تحيل هذه المقولات التصديرية إلى جانبين:

- **تداخل الأنواع: من** زاوية التداخل دون الإحالة إلى نص معين، فالمقولات التي **يوردها المؤلف** على ألسنة أشخاص بعينهم دون تحديد نص مرجعي هي في الأغلب تشير إلى تقنية نوع

---

* **كانت** التصديرات في الأصل تنقش على جزء من القلادة، ثم انسحبت على الكتاب، لتدلّ حرفيا على خارجه، لتموضعها في حاشيته **(bord) قريبا من النص و بعد الإهداء.**

[35]- ينظر: **عبد الحق بلعابد: عتبات** (جيرار جينيت من النص إلى المناص)- ص: 107.

* وتترجم هذه المصطلحات ترجمات مختلفة ، منها : **المقدمة (Introduction)، التمهيد (Avant-propos)، الديباجة (Prologue)، توطئة (Avis)، حاشية (Note)، خلاصة/إعلان للكتاب(Notice)، عرض/تقديم (Présentation)، قبل (ال) بدء القول(Avant-dire)، مطلع(Prélude)، فاتحة/ ديباجة(Discours préliminaire)، فاتحة / ديباجة (Préambule)، خطبة الكتاب(Exorde)، و هناك ما يعرف بالاستهلال البعدي (Postface)، و الذي يتمثل غالبا في الخاتمة، و يضم أيضا كلا من الملاحق (Annexe)، و الذيول (Après-propos)، أمّا بعد/ بعد القول (Après-dire)/ الكتابة البعدية/ ما بعد الكتابة (Post-scriptum)**. و لكل هذه الاستهلالات و التذييلات خصائصها و وظائفها. **(ينظر: المرجع نفسه: ص: 113/112).**

[36]- **ينظر: عبد الرزاق بلال:** مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)- تقديم: **إدريس نقوري- أفريقيا الشرق- دط-2000-ص: 36.**

[37]- **مصطفى الضبع:** تداخل الأنواع في الرواية العربية- **ص 655.**

[38]- ريم بسيوني: **بائع الفستق (رواية)- إشراف عام:** داليا محمد إبراهيم- **دار نهضة مصر للنشر-** طبعة أغسطس 2015- ص03.

مغاير، و إن طرح على متلقيها نصا ضمنيا استقلّ عن سياقه، هنا تتحول المقولة إلى نص قائم بذاته، منسلخ مؤقتا عن سياقه النوعي السابق، داخلا في سياق و نوع جديدين*.

- **التناص: من زاوية** إحالة المقولة إلى نص معين[39].

- **ثانيا: المتن الروائي:**

الرواية فن يتسع لمفهوم التداخل بين مختلف الأنواع، فليس ثمة تعريف جامع لخصائص هذا النوع الذي لم يعرف التحديد على كثرة المحاولات التي اهتمت بتحديده[40]. "**و يمكن رصد مساحات من التداخل عبر مجموعة من الأنواع** التي تمتصها **الرواية، مع حفاظها على حضورها النوعي** أو حفاظها على ملامحها رغم ذوبانها في النص"[41]، و من بين الأنواع التي تتداخل مع الرواية:

1- السيرة الذاتية:

" **بين** السيرة الذاتية و الرواية مساحة تلاق تتأسس على ما **بينهما من طبيعة سردية، و هي** مساحة مرجعيتها الواقع أو هي النقطة التي يلتقي عندها النص الروائي و السيرة الذاتية ، بحيث يكون الواقع أو هي النقطة التي يلتقي عندها النص الروائي و السيرة الذاتية بحيث يكون الواقع معيارا **و مرجعية للحكم** على واقعية الرواية و مصداقية السيرة الذاتية" [42].

إن التمازج بين الرواية و السيرة الذاتية يولد جنسا أدبيا مهجنا يسمّى السيرة الروائية (**Le roman autobiographique**)، و في هذا الصدد يقول الباحث المغربي **عبد الله إبراهيم**:"السيرة الروائية ممارسة إبداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين؛ السيرة و الرواية. **و لا يقصد بالتهجين** معنى سلبيا، إنّما المقصود به التركيب الذي يستمدّ عناصره من مرجعيات معروفة، و إعادة صوغها **على وفق قواعد مغايرة.** في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي و **الراوي، فهما مكونان** متلازمان لعلامة جديدة هي السيرة الروائية، لا يفارق **الراوي مرويه** و لا يجافيه، **و لا ينكر له، إنما**

---

*و مثال ذلك نقل عبارات تصدير شعرية إلى سياق الرواية السردي أو سياق الموال الشعري أو الأغنية الشعرية إلى السياق السردي أيضا.

[39]- ينظر: مصطفى الضبع: التناص في الرواية العربية- بحث مقدم إلى مؤتمر السرديات الأول- كلية الآداب و العلوم الإنسانية- جامعة قناة السويس 31/29 مارس 2008.

[40]- محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية– دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)- ص: 425.

[41]- مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص 656.

[42]- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

يتماهى معه، يصوغه و يعيد إنتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية و السيرة. و السيرة الروائية هي نوع من السرد الذي يتقابل فيه الراوي و الروائي، و يندرجان معا في تداخل مستمر و لا نهائي"[43].

يرى الدكتور حسين المناصرة أنَّه قد امْتزَج – من الناحية التجنيسية - ما بين الرواية والسيرة الذاتية ليشكل الكتابة التجنيسية الثالثة التي سميت "الرواية السيرية"، وهي تلك الروايات التي تُشعِرك كمُتلقٍ بأنها تأريخ حياتي أو ثقافي أو فكري لحياة كاتبها، و لكن ليس بشروط السيرة الذاتية المعروفة ، و إنما بشروط الكتابة الشكلية الروائية، بمعنى أن يكون شكل الرواية جسرا للتمويه أثناء الكشف عن الذات، دون أن يكون هذا الكشف مباشرا على الطريقة التي استنها طه حسين في "الأيام" مثلا.[44]

و قد تعرّض فيليب لوجون في كتابه (السيرة الذاتية (الميثاق و التاريخ الأدبي) لقضية الرواية السيرية، حين تحدّث عن حالة الاسم التخييلي (أي المختلف عن اسم المؤلف) الممنوح لشخصية تحكي حياتها ، إذ يمكن أن تكون للقارئ دوافع تجعله يظن أن الحكاية المعيشة من طرف الشخصية هي حياة المؤلف بالذات ، إمَّا عن طريق المقارنة مع نصوص أخرى ، وإمَّا بالاستناد إلى معلومات خارجية...[45]، يقول لوجون:" **سندخل هذه النصوص إذن في صنف "رواية السيرة الذاتية "، و سأطلق هذا الاسم على كل النصوص التخييلية التي يمكن أن تكون للقارئ فيها دوافع ليعتقد ، انطلاقا من التشابهات التي يعتقد أنه اكتشفها ، أن هناك تطابقا بين المؤلف و الشخصية في حين أن المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق ، أو على الأقل ، اختار أن لا يؤكده. و حسب هذا التحديد، تشمل رواية السيرة الذاتية روايات شخصية (تطابق السارد و الشخصية)، مثلما تشمل روايات لا شخصية (شخصيات مشار إليها بضمير الغائب)** ""[46]

---

[43]- عبد الله إبراهيم: السيرة الروائية- إشكالية النوع و التهجين السردي- مجلة نزوى- أبريل 1998- ص: 20.

[44]- ينظر : حسين المناصرة : مقاربة الرواية (قراءات في نقد النقد)- دط- 2008- ص :16.

[45]- ينظر : فيليب لوجون : السيرة الذاتية (الميثاق و التاريخ الأدبي) – ترجمة و تقديم: عمر حلي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- ط1- 1994- ص : 36.

[46]- ينظر : المرجع نفسه - ص37.

أمّا عن الميثاق (le pacte) الذي يكشف عادة عن قصدية سيرذاتية تلزم المتلقي باستقبال الكتابة ضمن إطار هذا الجنس الأدبي[47]، فقد أصبح في يد القارئ يتلاعب به كيفما يشاء، إن لم نقل يتحكم فيه و يتخذ الموقف الذي يقتنع به إزاءه أثناء قراءته ، ففي حالة التخييل يحاول عقد المشابهات، و لو لم يكن يرغب المؤلف في ذلك ، أمَّا إذا تأكد له التطابق فسيميل إلى محاولة البحث عن الاختلافات (الأخطاء ، التشويهات...الخ) ، و في الغالب ما يكون للقارئ أمام حكي ذي طبيعة سير ذاتية ميل لأن يعتبر نفسه جاسوسا أي لأن يبحث عن إبطالات العقد أو الميثاق.[48]

يطّلِع على هذه المسائل التي أثارها لوجون دارس و ناقد، يسعى فيما بعد إلى تناول الموضوع نفسه " الرواية السيرية "و لكن بطرح جديد و مصطلح جديد و وجهة نظر جديدة. فبعد سنتين فقط من صدور كتاب لوجون "le pacte autobiographique"، يظهر سيرج دوبروفسكي (Serge Doubrovsky) بمصطلحه (L'autofiction) الذي أثار ضجة في ساحة الأدب، و ينقل الكتابة الأدبية من التخييل إلى التخييل الذاتي[49].

يرى محمد معتصم أنّ الكتّاب المعاصرين الذين صعب عليهم تجاوز تجارهم الذاتية أثناء الكتابة التخييلية (الرواية و القصة) ابتدعوا مصطلحا جديدا يضم بين الذاتي و التخييلي الخارجي، تحرجا ربما أو تنقيصا من أهمية الكتابة السيرية أو تحاشيا للدخول في صراعات مع القارئ حول المحتوى المنقول. فأطلقوا على كتاباتهم " السيرة الرواية " أو " الرواية السيرة " ، أو الرواية السيرية ، أو الرواية السير ذاتية ، و ابتدع محمد برادة مصطلح « محكيات » في روايته السير ذاتية الأخيرة "مثل صيف لن يتكرَّر".[50]

تتجلى رواية السيرة الذاتية من خلال الاعتماد على شواهد أو معرفة مسبقة بالمؤلف، تشير إلى أن ما كتبه يعد سيرة ذاتية أو على الأقل به جزئيات من سيرة الكاتب، و هذا يوجد في مؤلفات عديدة

---

[47]- محمد صابر عبيد و آخرون : أسرار الكتابة الإبداعية (عبد الرحمان الربيعي و النص المتعدد) ، عالم الكتب الحديث- إربد- الأردن- ط1- 2008- ص 69.

[48]- ينظر: فيليب لوجون : السيرة الذاتية (الميثاق و التاريخ الأدبي)- ص 39.

[49]- كريمة غيتري : جمالية الرواية السيرية- ص: 47.

[50]- ينظر: محمد معتصم: المرأة و السرد- ص:158/157.

من أدبنا العربي **مثل عودة الروح لتوفيق الحكيم** ، إبراهيم الكاتب للمازني، **سارة للعقاد. فالقارئ لا** يستطيع أن يتأكد من جزئية التطابق، و ذلك لأن هذه الأعمال لم تتضمن عنوانا فرعيا يبين نوعه؛ هل هو سيرة ذاتية أم يدور في فلك الفن الروائي؟[51]

" و للتمييز بين السيرة الذاتية و رواية السيرة الذاتية لا ينبغي الوقوف عند المضمون، فهو قاصر عن إظهار الفوارق بينهما، فكلاهما تسعى من خلال توظيف العناصر ذاتها لإظهار الواقعية و إقناع المتلقي بصدق الأحداث، لذلك كان الربط بين هذا المضمون و الغلاف أمرا حتميا للفصل بين الجنسين، فبالنظر إلى غلاف **(بيت النار)** للأديب الفلسطيني **علي الخليلي أو** (غربة الراعي) للفلسطيني إحسان عباس نلحظ أن غلافيهما يتضمنان عبارة (سيرة ذاتية)، و هذا عقد يجعلهما منضويين تحت لواء السيرة الذاتية دون مواربة أو مراوغة ، أما **(الرباط** المقدس) **لتوفيق الحكيم فغلافها** لم يتضمن تصريحا لكونها سيرة ذاتية، لكن مضمونها يدَلّل على علاقة بين المؤلف و الشخصية **المحورية، و قد عدّ** أحمد هيكل نص **(إبراهيم الكاتب)** للمازني أول رواية من باب السيرة الذاتية ، حيث قدم من خلالها تجربته الشخصية في إطار روائي".[52]

فإذا كانت السيرة الذاتية قص دون تخييل فإن الرواية السيرية عمل فني متخيَّل ، قوامه أحداث **و وقائع مستقاة من حياة صاحبه.**[53]

إلاَّ أن الناقد حاتم الصكر له رأي محايد؛ و في نظره **إنّ** تداخل الأجناس الأدبية يعد مأزقا حقيقيا، و إن تَعقُّب النقاد للأعمال الروائية للكتاب و الكاتبات ، و وصفها بالسير المهربة أو غير المصرح بها خطأ وقع فيه أغلب النقاد و الدارسين ؛ **و يقول أن** ما يعرف بالسيرة الذاتية خطأ لا **نوافق عليه ، و هو يعيد مقولة** (الانعكاس)، وتعبير العمل الروائي عن حياة صاحبه بالضرورة، بإغراء ضمير السرد الأول (ضمير المتكلم) **أو استحضار معلومات** أو استنتاجات غير نصية، تذكرنا بالمنهج البيوغرافي و إسقاط حياة الكاتب الفعلية على المتخيل السردي، و هو ما حاولت المناهج النقدية

[51]- عادل الدرغامي زايد : **إشكالية النوع و التجنيس** – السيرة الذاتية نموذجا- مجلة علامات – **النادي** الأدبي الثقافي جدة، السعودية- ج 65- مج17- ماي 2008- ص:181.

[52]- سامر صدقي محمد موسى: رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم- ص: 20.

[53]- **كريمة** غيتري: جمالية الرواية السيرية- ص: 51.

الحديثة مقاومته و إقصاءه لصالح قراءات تستند إلى النص، وتنطلق منه بعيدا عن المعلومات الخارجية أو التاريخية، و لا نريد أن تزحف التفسيرات الخارجية **على النصوص من جديد**، حتى لو كانت بحجة خصوصية الإبداع العربي، و قوة الموانع أو الكوابح السياسية و الاجتماعية، التي تدفع **الكاتب** إلى كتابة "سيرته الذاتية " **تحت مسميات أجناسية أخرى.**[54]

و لعلّ حاتم الصكر ينطلق في رأيه هذا من تأثره بالمناهج النقدية المعاصرة التي تدرس النص **(النسق)** دون مراعاة السياق التي ترد فيه[55].

2- الأسطورة:

الأسطورة تفسير شعري سحري للوجود، فما عجز العقل عن إدراكه فسره بخياله، و هي تتميز ببكارة لغتها و طابعها التخييلي و سمتها السردية. و من أبرز سمات التحديث في الرواية النزوع إلى **الأسطرة من خلال توظيف الأسطورة و** الخرافة و الملحمة ؛ **يمتح منها الروائي و يتداخل معها** و يوظّفها، و عملية التداخل هنا تأخذ منحى مختلفا عن التوظيف، حيث تتحوّل الرواية إلى أسطورة **أو حلم** –و ليس كما هو مألوف في الرواية الواقعية- تستثمر لتساعد في تشكيل الرؤية أو الموقف، **إنها هي الرؤية ذاتها. و مثال ذلك: أعمال الكاتب الأردني مؤنس الرزاز (1951م–2002م)** حيث تتبدّى ظاهرة التماهي مع الأسطورة و الحلم و الخرافة من حيث مفارقة الواقع و محاولة تفسيره، بل و تجاوزه أيضا[56]، و كما فعل الأديب الفلسطيني **أمين شنار** (1933م-2005م) في **رواية** الكابوس التي حملت الرمز و أخذت شكل الفانتازيا لأجل الحديث عن الواقع الفلسطيني.[57]

3- المقامة:

ثمّة تداخل على مستوى الشكل بين المقامة كفن من الفنون الأدبية القديمة و الرواية كفن حديث، لم يتوقف التداخل عند العنوان –**كما أشرنا سابقا**- و إنما تعدّاه إلى الإفادة من تقنية المقامة **ذاتها، و تلبس النص** طريقتها في العرض و أسلوبها في الطرح، و هي تكشف طبيعة التداخل بين

---

[54]- **ينظر: حاتم الصكر** : السيرة الذاتية النسوية – البوح و الترميز القهري – مجلّة **فصول المصرية** – الهيئة المصرية العامة للكتاب- العدد15- 2003- ص : 210.

[55]- **كريمة** غيتري: جمالية الرواية السيرية- ص: 52.

[56]- **ينظر:** محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية- ص: 452/451.

[57]- **ينظر: رائد الحواري**- رواية الكابوس- **أمين شنار- موقع الحوار المتمدن**- العدد4659- تاريخ: 2014/12/11- الموقع الإلكتروني: http://www.ahewar.org/

المقامة بوصفها فنا عربيا مبكرا و الرواية بوصفها فنا له صفة الراهنية[58]، حيث لجأ بعض الروائيين إلى المزج بين الرواية و المقامة، أو توظيف شكل المقامة أو بعض عناصرها داخل العمل الروائي، إيمانا ضمنيا بالعلاقة الحميمة التي تربط الجنسين و تأثير اللون الأقدم (المقامة) على الأحدث (الرواية)، و تعبيرا عن التواصل مع الماضي أدبيا، بحيث تتم استعارة أشكال تعبيرية قديمة، و توظيفها في مضامين معاصرة، و لعلّه هوس التجريب[59]، ومن أمثلة الرواية–المقامة: مقامات ريان للمصري أمين ريان، والمقامة اللامية للعراقي جمعة اللامي، ومقامات التفرد و الأحوال للكاتب المصري ممدوح عبد الستار[60].

4– القصة القصيرة:

الرواية و القصة ينتميان إلى فن السرد، و لكن ثمة تباينا شديدا في السمات النوعية لكل منهما، فالقصة تنتهي إلى انطباع موحد ممثلا في لحظة التنوير التي تضيء الموقف برمته، في حين تتشكل الرؤية على مهل فيما يتعلق بالرواية، و لهذا كانت القصة استجابة للحظات التوتر و التأزم في حين أتت الرواية لتعبر عن رؤية ذات بعد شمولي يعبر عن موقف شريحة اجتماعية، و يعيد إنتاج واقع مرحلة متكاملة؛ فالرواية تعبر عن نهر الحياة من منبعه إلى مصبه لدى شريحة أو فئة أو نموذج اجتماعي، بينما تشكل القصة دوامة من دوامات هذا النهر، و من بين الروايات التي تداخلت مع القصة القصيرة: رواية "دمعتان على خد القمر" للأردني محمد سناجلة، و هو كاتب قصة قصيرة في الأساس، فقد بدا متميزا في مجموعاته المرسومة بـ:"وجوه العروس السبعة"، و تقع روايته في أحد و تسعين صفحة من القطع المتوسطة غير أنها بعد حذف الصفحات البيضاء و صفحات العناوين تنتهي إلى ثمان و خمسين صفحة، فهذه الرواية تبدو كما لو أنها مجموعة قصصية.[61]

5- الشعر:

يأخذ التداخل بين الشعري و الروائي ثلاث طرائق أساسية، أولها يحيل إلى التداخل وثالثها يستقر في حضن التناص، و هي :

---

[58]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية - ص:652.

[59]- محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)- ص: 130.

[60]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص: 652.

[61]- محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية- ص:434/433.

أ- شعرية الأسلوب:

و فيها تميل اللغة الروائية إلى الأخذ بالأسلوب الشعري، و لا يكون دورها مجرد نقل الحدث أو الإسهام في تشكيل صورة روائية، و إنما تميل إلى التكثيف و المجاز و خلق مساحات من الصور الإيقاعية، من شأنها أن تفسح مجال الرؤية إزاء المتلقي، و يمكن رصد مساحات من اللغة الشعرية آخذة مواضعها في تفاصيل العمل الروائي، متنقلة ما بين الاستهلال و المتن، موسعة من فضاء النص.[62]

تميل الرواية النسائية إلى اللغة الشاعرية في محاولة منها لتأنيث الرواية، فهناك من يرى تميز الخطاب النسوي بهذه اللغة، و ذلك من باب التأكيد على الحضور الأنثوي في الرواية، و هي لغة تمتاز بكثرة النعوت و التشابيه و اختفاء أدوات الربط، و شيوع التكرار اللغوي و التعابير المجازية، كما نلمس فيها البعد الرومانسي الذي يؤكد حضور المرأة و النص الأنثوي. ففي رواية "فوضى الحواس" نقرأ نصا أقرب إلى الشعر منه إلى النثر[63]:

"هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان و آخر. يضرم الرغبة في ليلها...و يرحل.

تمتطي إليه جنونها، و تدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق. فتشهق، و خيول الشوق الوحشية تأخذها إليه.

هو رجل الوقت سهوا، حبه خالة ضوئية، في عتمة الحواس يأتي

يدخل الكهرباء إلى دهاليز نفسها. يوقظ رغباتها المستترة.يشعل كل شيء في داخلها.. و يمضي...

هو... رجل الوقت عطرا. ماذا تراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه ؟ و ثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه. و مقعد للذاكرة، مازال شاغرا بعده. و أبواب مواربة للترقب.و امرأة...ريثما يأتي، تحبّه كما لو أنه لن يأتي. كي يجيء".[64]

---

[62]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص 664.

[63]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)- ص: 138.

[64]- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس – دار الآداب، بيروت- ط5-1998- ص: 10.

ب- نصوص شعرية للروائي:

و هي نصوص خاصة بالنص الذي لا يحمل دليلا على حضورها خارجه، وجودها مرتبط بوجود الأشخاص في عالم الرواية، إنتاجها ليس سابقا عليه، تمثل ملكية للشخصيات المتحركة في عالم النص نفسه، و تعد علامة لها قوتها على التضفير بين نوعين: **الشعر و** السرد، و خلافا للطريقة المعهودة التي **تعمد فيها الرواية على نصوص منسوبة لشعراء آخرين أو سابقين أو تعتمد من الأبيات ما يدور على الألسنة.**[65]

و يعد تضمين الشعر داخل الرواية شكلا من أشكال التحاور بين الألوان الأدبية، و هو في الوقت **نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة** التي تكسر رتابة السرد، كما يمكنها أن تشكل ملمحا ميتاقصيا سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص، أو شاعر له حضوره الداخلي **كشخصية من شخصيات الرواية.**[66]

نجد في "**ذاكرة الجسد**" **أشعارا مكتوبة على أنها قصائد جاءت على لسان زياد أحد أبطال الرواية:**

"لم يبق من العمر الكثير
أيتها الواقفة في مفترق الأضداد
أدري...
ستكونين خطيئتي الأخيرة
أسالك.
حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى
لك متسع لأكثر من بداية
و قصيرة كل النهايات
إنني أنتهي الآن فيك
فمن يعطي للعمر عمرا يصلح لأكثر من نهاية".[67]

---

[65]- مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص 666.

[66]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)- ص: 140.

[67]- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد- دار الآداب، بيروت- ط15- 2000- ص: 261/260.

ت- نصوص شعرية لآخرين:

و تكاد تمثل تيمة منطقية في الحكي من زاوية فن الرواية، يمكنها استيعاب الكثير من مظاهر الكـون و الوجود و اكتناز الكثير من ملامح الحياة في تغيرها و تطورها، و هي طبيعية روائية تجعلها من أكثر الفنون مرونة، **و أكثرها** قدرة على تمثل البشر في حالاتهم المختلفة، و هي في حركتها بين البشر و نوعياتهم تكتنز الكثير من هذه النوعيات التي تجمع بين المثقف محب الشعر و الشاعر المتخذ من الكلمة الشاعرة وسيلته لرؤية العالم، و هناك عدد لا بأس به من الروايات التي تضم شخصياتها عددا من الشعراء، و هو ما يعني تداخلا مع الشعر **بطريقة أو بأخرى. و لعلّ العلاقة بين الشعر و السرد** علاقة قديمة يمكن رصدها بوضوح في ألف ليلة و ليلة، كما يمكن استكشافها في التشكلات الروائية الأولى للرواية العربية للتأكيد على العلاقة القارة بين الرواية و الشعر[68].

و قد تحتفل الرواية بالشعر و الشعراء كعالم في فضاءاتها اللانهائية، و قد تغدو أحيانا فضاء لمناقشة الشعر نقديا[69]، و قد يجري الشاعر على لسان البطل مجرى لغة التواصل، فيكاد كل رأي يعضد بالشعر سواء كان فصيحا أو موالا أو أغنية و غيرها، و لنأخذ مثالا على ذلك رواية **"كراف الخطايا" للكاتب الجزائري عبد الله عيسى لحيلح، الذي** يتردّد فيها الشعر كاشفا عن ثقافة الشخصية و هو يقيم رحلة باتساع الشعر العربي قديمه و حديثه، **و ما بين العمودي منه و التفعيلي،** مستدعيا عددا من الشعراء كبشار بن برد و أبي نواس و الخيام، و من ذلك ما كان يتغنى به البطل من شعر بشار بن برد على سبيل المثال[70].

و إنّ تداخل الشعر مع الرواية يأتي في سياق سردي و في خدمته، و ليس خروجا عليه أو تمرّدا نوعيا إذا صحّ التعبير، فهو يوظف توظيفا جماليا يسبر أغوار اللحظة و يبحر في نسغ التكوين الوجداني للشخصية بما يضيء الموقف و يستشرف آفاقه الآتية، و هو جزء من البناء الحيوي للرواية أي أنه متداخل مع النسيج الإبداعي لها.[71]

---

[68]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص 668.

[69]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)- ص 137.

[70]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص 669.

[71]- ينظر: محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية – ص: 440.

6- المسرح:

إن المسرح و الرواية نوعان أدبيان، أولهما من أقدم الأنواع و أرسخها و ثانيهما من أحدث الأنواع و أوسعها انتشارا. و قد استعارت الرواية بعض مصطلحات المسرح و استخدمتها في بنائها، و منها: المشهد و الديكور و الحوار و المونولوج و مناجاة الذات و الشخصية و غيرها.[72]

تمتاز الرواية بالسرد و المسرحية بالحوار، و الجمع بينهما في عمل واحد هو تجاوز للأجناس الأدبية و محاولة للتوفيق بينهما، و الاستفادة من خصائص كل جنس و من قدراته التعبيرية، و قد كان توفيق الحكيم سبّاقا في "بنك القلق" سنة 1967م ، حينما كتب رواية مسرحية بناها من عشرة فصول روائية و عشرة مناظر مسرحية على التناوب. لكن الرواية المعاصرة تتبنى أساليب جديدة، منها: غلبة الحوار على السرد، و منها الرواية التي تتحدث عن المسرحية كموضوع لها، و من أمثلتها: رواية "النجوم تحاكم القمر" لحنا مينه، التي تمتاز بتغليب الحوار على السرد[73]، يقول الكاتب في استهلال للرواية:" هذه رواية و مسرحية معا، فمن شاء أن يقرأها رواية ففي وسعه ذلك، و من شاء أن يقرأها مسرحية ففي ميسوره أن يفعل، و هو مشكور على الحالين. إنّ التجريب مع الابتكار ليس صرعة قصدية بالنسبة إلي، بل هو هدف أسعى إليه مجتهدا."[74]، و هذا يدلّ على وعي الكاتب بقضية التعالق بين الجنسين الأدبيين، و العلاقة القائمة بينهما أصلا.

يضيف الشكل الممسرح للسرد بعدا جديدا، إذ إن السرد الذي يقترب من النص المسرحي يعني شيئا أكثر من كونه يولّد لغة مشابهة للغة المسرح، و حسب تحليل إيخنباوم الشكلاني فإننا في السرد المشهدي لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية، و إنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة، و في هذه الحالة تقطع صلتها بالشكل الحكائي و تغدو مزيجا من الحوارات المشهدية و الإشارات التفصيلية التي تقوم بالتعليق. و يشير إيخنباوم إلى أن قراء هذا النوع من الروايات يبحثون عن وهم الحدث المشهدي، حيث تكون الأحداث أساسية و مهمة للغاية.[75]

---

[72]- ينظر: محمد نجيب العمامي: في علاقة الرواية بالمسرح- دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)- ص: 591.

[73]- ينظر: محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)- ص: 128.

[74]- حنا مينه: النجوم تحاكم القمر (رواية)- دار الآداب، بيروت- ط2-1997- ص: 05 .

[75]- ينظر: فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة- ص: 121.

7- الأنواع التراثية:

تمثل العلاقة التداخلية بين الرواية و التراث ملمحا قارا في سياق الرواية العربية، و هي علاقة يمثل التراث فيها مرجعية للنص و خلفية حوارية بين النصوص[76]، إذ إن الموروث البشري يقدم مادّة جذّابة تحتفي بالخارق و المعجز و المدهش و اللامعقول و الغيبي **و فوق الطبيعي و تجعله دعامتها الأساسية، و ذلك من خلال العديد من تجلياتـــه الأسطوريـة و القصصيـة و الدينيـة و الصوفيـة** و التاريخية و الطقوسية و الفولكلورية و غيرها.[77]

تأخذ الرواية في علاقتها مع التراث شكلين أساسين:

- **أولهما: الاعتماد** على تقنيات التراث و طرائق سرده، و هو ما يمكن وسمه **بالتداخل.**
- **ثانيهما: الاتكاء** على نصوص تراثية بعينها، و هو ما يدخل في باب **التناص.**

و لنأخذ مثالا على ذلك "ألف ليلة و ليلة" بوصفها الأشهر بين أشكال التراث السردي العربي، **و قد رصد سعيد يقطين عناصر التداخل و آلياته بينها و بين "ليالي ألف ليلة"** لنجيب محفوظ[78].

و قد يأخذ التراث أشكالا أخرى للتداخل ، منها على سبيل المثال:

- **الراوي:** و يمثل حضوره بوابة لاعتماد لغة لها طبيعتها الخاصة، فالراوي ذلك الصوت الناطق في سياق السرد يعتمد لغة مغايرة أقرب للطبيعة الشفوية للسرد، تلك اللغة التي تعتمد عناصر **بعينها تقوم عليها عملية السرد، منها المخطوط و الرموز الأقرب** إلى **للطبيعة السحرية** و الأسطورية، و يكون الراوي قادرا على الحركة في نطاق عالم النص، و يلجأ الكاتب إلى **خلق هذا الراوي المناسب لرواية** نص ينتمي إلى زمنه؛ كما نجد **شبيب طاهر الغياث راوية "سابع أيام الخلق"**،الذي يمدّ السارد بفيض حكاياته و من ثمّ يتجدّد ذكره[79]. **و من ذلك**

[76]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص670.
[77]- ينظر: عمري بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية- ص: 34.
[78]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص: 671.
[79]- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

ما ورد في الرواية : "**أخبرني (شبيب طاهر الغياث) فيما كتب به إلي: وجدت بخط (ذاكر القيم) عن بعض المقيمين على المزار عن (السيد نور) قال: سمعت (عذيب العاشق)، قال سمعت (مدلول اليتيم) قال...**".[80]

- **الشخصيات التراثية: أي** التي يتم استحضارها أثناء السرد، مثلما فعل **الكاتب التونسي إبراهيم درغوثي** في رواية "**أسرار صاحب الستر**".[81]

و الملفت للانتباه أن الرواية لم تتداخل مع الأنواع الأدبية فحسب بل راحت تستثمر تقنيات فنون أخرى غير أدبية كالسينما و الرسم:

8- السينما:

تكهّن ألبيريس قبل حوالي ثلاثة أرباع القرن بأن فنا هجينا سينيمائيا – روائيا في طريقه إلى **التحقق.** و من ينظر في واقع الرواية الآن يدرك إلى أي مدى كان ألبيريس محقا، فالاشتباك الجميل بين الفنين أوضح من أن ينوه عنه[82] ، حيث يتمتع السرد الروائي بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي؛ فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع بعضها الآخر لبناء المشهد، و كلاهما يركز على **أساسية الصورة في تشكله، و كلاهما يمكنه اللجوء إلى الاسترجاع الزمني (Flash back) أو الاستباق.** و بصفة عامّة، إن الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي؛ بيد أنّ الاختلاف يكمن في طريقة عرض كل منهما؛ إذ الرواية تقدَّم إمّا كتابة أو شفاها، في حين إنّ السينما تعرض بالصورة و الحركة و الصوت عبر كثير من المؤثرات التقنية.[83]

إن العلاقة بين الفيلم السينمائي الذي هو نص مبصر و الرواية التي هي فيلم مقروء، **لا تتوقف عند حدود اعتماد السينما على النص المكتوب و إنما هي مرحلة ذات بعد منطقي ، حيث يتجاوز** النص المكتوب طبيعته التخييلية غلى طبيعة تصويرية، يعاد فيها تشكيل اللغة السردية إلى لغة وصفية

---

[80]- عبد الخالق الركابي: **سابع أيام الخلق (رواية)**- بيسان للنشر و التوزيع و الإعلام- بيروت-ص: 175. نقلا عن المرجع نفسه.

[81]- **مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية**- ص: 671.

[82]- **ينظر: نبيل حداد:** لغة السيناريو في الرواية- دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر **(تداخل الأنواع الأدبية)** - ص: 779.

[83]- **ينظر: وجيه فانوس:** تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة و المصطلح- دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر**(تداخل الأنواع الأدبية)**- ص:867.

و حوارية و تجسيد الموصوفات النصية في مجسدات عيانية مانحا إياها مساحة من الدلالة الجديدة[84]، و مثالها رواية "**عمارة يعقوبيان**" التي ألّفها علاء الأسواني و كتبها سينيمائيا وحيد حامد[85].

تعتمد اللغة الروائية طرائق السينما عبر نمطين:

- **الأولى**: يكاد النص الروائي يعتمد طريقة السيناريو مستثمرا مصطلحاته، و من ذلك رواية "**كلب السبخة**" **للتونسي محمد الهادي بن صالح**، التي في بنائها السردي اعتمدت على الأسلوب السينمائي، فجاءت في ثمانية أقسام زمنية الطابع، ترسم أحداث ثمانية أيام، وهذه الأيام تطرح على نحو ما شكْل المشهد السينمائي، إضافة إلى العناوين الفرعية التي تجمع بين نوعين من المصطلحات؛ نوع خاص بالرواية و إن لم يبتعد عن النطاق السينيمائي من مثل: (بيان، الخبر، السبات العميق و اليقظة المتأخرة- البداية)، و نوع لصيق الصلة بلغة السيناريو السينيمائي: (إضاءة، منظر متوسط، لقطة خارجية، فلاش باك و غيرها)[86].
- **الثانية**: يتحقق التداخل بصورة غير مباشرة، تتسلل فيها تقنيات السينما فارضة وجودها الدال المفتت من خلال النص، خاضعا لمبدأين أساسين:

1- **مبدأ التجميع و التصريح**: و يتحقق في الأغلب في الاستهلال النصي حيث تميل بعض الروايات إلى العمل وفق كاميرا سينيمائية واصفة تقدم ما يشبه الرؤية البانورامية، التي تعمل على منح أكبر قدر من التفاصيل الدالة للمتلقي ليكون قادرا على الدخول في طقس العمل مما يؤهله لإنتاج دلالات النص، و هو ما يمكن رصده عند مقاربة عدد من الروايات، و يمكن إدراج رواية "**عروس المطر**" **لبثينة العيسى** في خانة هذا النوع من الروايات.

2- **مبدأ الإيحاء و التوزيع**: و هو يعتمد طريقة توزيع المشاهد ذات الطابع السينيمائي على مدار النص، ممّا يجعلها تتسم بقدر من الخفاء وراء زحام الأحداث، و هي في

---

[84]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص: 673.

[85]- ينظر: نبيل حداد: لغة السيناريو في الرواية- ص: 785.

[86]- ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية- ص: 674/673.

خفائها تأخذ جانب الإيحاء لا التصريح مما يجعل للمشهد السينيمائي حضوره المتواتر في سياق النص، و يكون بمثابة التضفير بين أسلوبين: **أسلوب السرد بصيغته التقليدية و أسلوب السرد بصيغته السينيمائية.**[87]

و لقد اكتسح الأسلوب السينيمائي في الآونة الأخيرة أغلب الروايات العربية و شرع أغلب الروائيون يسعون إلى تجريب مختلف تقنياته.

9- الرسم:

يطرح النص الروائي – متجاوزا لوحة الغلاف و الرسوم الداخلية- تقنية موظفة لخدمته تتمثل في لوحات إشارية داخلة في سياق السرد خلافا للرسوم التوضيحية التي قد لا يحتاجها المتلقي في رحلته مع النص، تلك الرسوم الداخلة بقوة في مجال إنتاج الدلالة، و هي رسوم تختزل الكلام الملفوظ لتقدم **نوعا** من التميز الملحوظ، بغية إنتاج الدلالة. فالصورة تقطع طريقا مخالفا للكلام؛ فهذا الأخير يحرك الذهن لتشكيل صورة تقوم بدور الوسيط لإنتاج الدلالة، و الصورة تنتج دلالتها عبر ترجمتها إلى **كلام. يمكن أن نمثل على هذا الطرح برواية** "بيروت بيروت" لصنع الله إبراهيم، **الذي ضمّنها** خريطتين تمثلان نوعا من المفتاح الذي يضعه بين يدي المتلقي **(المرتحل)** الذي يحب أن يرتحل إلى بيروت.[88]

و بناء على ما سبق، يمكن القول إنه لم تعد بين الأنواع الأدبية حدود فاصلة بيقين، و قد فقد النوع الأدبي الكثير من جوهره و وظيفته إذ انصهر في غيره و ذاب، **بعدما طالب الحداثيون بالتسامي على** الفروق بين الأنواع الأدبية، و دمج الصيغ الخطابية بمختلف أنواعها.

– رابعا: تداخل الأنواع بين القَبول و الرفض:

أفرز التشدّد الكلاسيكي في حفاظه على نقاء الجنس الأدبي ردود فعل تتناقض مع هذا **النقاء، و تدعو** إلى القفز عن الحدود التي وضعها الكلاسيكيون **للفصل الحاد بين الأجناس**

[87]- ينظر: المرجع السابق- ص: 675/674.
[88]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 677.

و الأنواع، و إرهاصات هذا القفز جاءت نتيجة لتغير اجتماعي و ثقافي و سياسي في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر في المجتمعات الغربية، حيث نهضت في هذه المجتمعات فئات حملت أفكار التغيير و نقد الماضي[89].

يرى بعض النقاد و الدارسين ذوي التوجه الحداثي- أمثال موريس بلانشو، رولان بارث، إدوار الخراط، قاسم حدّاد و غيرهم- صعوبة في تحديد مفهوم متكامل لأي جنس أو نوع أدبي، لأن كل جنس هو جزء من نوع آخر، و لا وجود لحدود فاصلة بين مكونات كل واحد و خصائصه و عناصره. كما أن هناك أنواعا من الأجناس الأدبية يصعب تصنيفها تحت أي نوع معين على الرغم ممّا تؤديه في ذاتها من غرض أدبي في المتعة و المنفعة معا.[90]

و من إيجابيات التداخل - في نظرهم- استثمار ما هو واقعي و متخيل في تناظر جمالي بين السردي و الإيقاعي و التشكيلي، ما يجعل النص صرحا معماريا أساسه التنوع و الاختلاف.[91]

في المقابل يرى بعض الدارسين أنصار الفكر الأرسطي- أمثال:ألستر فاولر، ريتشاردز، محمد غنيمي هلال، عبد الفتاح كيليطو، رشيد يحياوي و غيرهم[92]- أن القول بتداخل الأنواع الأدبية على أساس تهشيم أية حدود فاصلة بينها قول يصبّ بالضد من مبدإ (المفاصلة) الكامنة في كل نوع من هذه الأنواع، و على هذا يمكن تأويل قوله تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم: ﴿ وما علمنه الشعر وما ينبغي له ﴾*. و بالنسبة إليهم إن الأدب ظاهرة ذات جوانب شديدة التعدّد و التشعب ممّا يتعذّر معه أن نتصور إمكانية تداخل أنواعه بإزالة الفوارق الكامنة بينها، و لو كانت ضئيلة. و من سلبيات التداخل- في ظنهم -إلغاء أوجه التفرد في المتغيرات الأسلوبية و قيمها بين النصوص، ما يفقدها نبضها و بهاءها.[93]

---

[89]- ينظر: رشيد يحياوي: مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية- ص: 21.

[90]- ينظر: هادي نهر: تكامل العلوم اللغوية و تداخل الأنواع الأدبية- دراسة للمشاركة في مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)- ص: 796.

[91]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 797.

[92]- ينظر: مدخل الرسالة.

*سورة يس- الآية 68.

[93]- ينظر: هادي نهر: تكامل العلوم اللغوية و تداخل الأنواع الأدبية- ص: 802/801.

و لعلّ الإقرار بمبدإ التداخل موجود و لعلّه حتمي، لكن الخطر يحوم و يوشك أن يفقد الرواية - بعدِّها نصا سرديا ذا بنية متعارف عليها- هُويتها التي يعترف بها الناقد و المبدع و القارئ معا، و لعلّه **تيار التجريب الذي زعزع** أركـان الأجناس الأدبية التي ظـلّت لفترة طويـلة تحكم بحكمها و قوانينها الأرسطية، التي أغلقت النصوص و أدخلتها دائرة الجمود و الاجترار.

البـاب الثـانـي

بنيات تشكيل النص الروائي العربي المعاصر و تجاوزاته السردية

-دراسة تطبيقية-

الفصل الأول

تعالق أشكال الكتابة عن الذات في رواية من يوميات مدرّسة حرّة لزهور ونيسي

لقد ظهرت الرواية في الجزائر **أوّل ما ظهرت، كجنس أدبي حديث باللغة الفرنسية عقدين أو أكثر قبل أن تظهر باللغة العربية***، و نجحت الرواية الفرنسية في أن تخطو خطوات متقدمة **ومتميزة على يد كتّاب، من بينهم: مولود** فرعون، محمد ديب، و مولود معمري و غيرهم. **و اِستطاع** هؤلاء الروائيون في نظر الناقد المغربي محمد برادة أن يؤسسوا الحداثة الروائية بالفرنسية في فترة موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام و مصر منذ الثلاثينيات، و من خلال الكتابة **باللغة الفرنسية تفاعلوا مع تجربة الشعب المستعمر و** استوحوا ذاكرته و تاريخه. **أمّا الرواية باللغة العربية فقد ظهرت متأخرة، و عمرها قد لا يتعدّى نصف قرن، و قد حققت تراكما نوعيا من السبعينيات** إلى اليوم.[1]

و يلاحظ الدارسون غياب المرأة قبل الثورة سواء في الحركة الثقافية أو في أي نشاط سياسي، و يعود **ذلك لأسباب** كثيرة منها ما له علاقة بظروف الاحتلال و منها ما له علاقة برواسب و تقاليد اجتماعية كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية تنطوي على كثير من الاحتقار، حيث ترى أنّ تواجدها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة و يشجع الانحلال، لذلك فَرَضت عليها ظروف العزلة و التهميش **تجميد** طاقاتها الإبداعية و الفكرية، و من ثمَّ تأخَّر ظهور الحركة الأدبية النسائية، و قلَّت الكاتبات في **الجزائر بعد الاستقلال**، بل إنَّ كثيرا من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة** أو تشير إلى أسمائها برموز تترك الدارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية **مجهولة**.[2]

و لعلَّ الإرهاصات الأولى للكتابة النسائية في الجزائر بدأت في الظهور مع مجموعة من النساء في شكل نخبة تصدّرت الحركة النسوية الإصلاحية خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، و أصبح البعض

---

* يعدُّ النص الجزائري (حكاية العشاق في الحب و الاشتياق) أول رواية جزائرية، و هو لمؤلفه محمد بن إبراهيم (الأمير مصطفى)، و المكتوب مخطوطا سنة 1266هـ، و قد اكتشفه الدكتور أبو القاسم سعد الله بالمكتبة الوطنية الجزائرية و حققه و طبعه كتابا سنة1977م، **تحت تسمية "حكاية الحب في الحب و الاشتياق"، و جنّسه ب:"رواية شعبية جزائرية"** (- ينظر: **زهور كرام: الرواية العربية و زمن التكون من منظور سياقي**- منشورات الاختلاف، الجزائر و الدار العربية للعلوم، ناشرون،بيروت- ط1- 1433هـ/2012م- ص: 18).

[1]- ينظر:**حسن المودن: الرواية و التحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)**- الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف و دار الأمان الرباط – ط1- 1430هـ/2009- ص: 102/101

** و مثال ذلك فاطمة الزهراء **إمالايان** التي نشرت أول رواياتها "العطش" قبل أن تبلغ العشرين من عمرها تحت اسم **ستار هو آسيا جبار** (30جوان 1936- 6 فبراير 2015)، الذي أصبح فيما بعد اسم شهرتها.

[2]- **ينظر: بينة عجناك**: الكتابة النسائية في الجزائر و إشكالياتها (قضية المرأة في كتابات زهور ونيسي نموذجا)- مجلة الواحات للبحوث و الدراسات المركز الجامعي غرداية- **العدد** 9- 2010- ص: 29/28.

منهنّ يكتبن و ينشرن في الصحف و المجلاّت، و يؤلفن القصص و ينظمن الأشعار و يشاركن في النشاط المسرحي و يمتهنّ التدريس و التمريض و يفكرن في مصير البلاد و العباد ، و كنّ بمثابة رائدات النساء الجزائريات اللاّئي سيكون لهن دور فريد من نوعه خلال ثورة التحرير الكبرى (**1954– 1962**)، **حيث برزت المرأة الجزائرية ببطولة و شجاعة فائقة سجّلها** لها التاريخ؛ هذه البطولة التي حرّرتها من رواسب الماضي، أهلتها بعد ذلك للانطلاق بحثا عن ذاتها لاكتشاف قدراتها **الفكرية و الأدبية.** و من الأسماء البارزة بعد زهور ونيسي نذكر: **الراحلة زليخة السعودي•**، جميلة زنير••، أحلام مستغانمي و غيرها، و قد استطعن إثبات وجودهن في الساحة الأدبية من خلال انتشار كتاباتهن في الصحف و الدوريات* على الرغم من قلتها نظرا إلى الوضعية المزرية للمرأة في المجتمع الجزائري و الظروف الصعبة التي كانت تعيشها.[3]

– أوّلا: نبذة عن حياة الكاتبة:

تدخل هذه الدراسة في نطاق النقد السيري (البيوغرافي) **الذي**" يُعَرّف بأنه قراءة للعمل الأدبي **من خلال معرفتنا بالمؤلف معرفة شاملة**"[4]، لذلك لا بد من الإشارة إلى جزء من حياة الكاتبة زهور ونيسي قبل أن نلج عالم نصها المستحضر؛ " فالأدب يكتبه أناس حقيقيون، و فهم حياة المؤلف **يمكن أن يعين القارئ على** إدراك العمل الأدبي بصورة أكثر شمولية"[5].

• الأديبة زليخة السعودي (20 /1943/12 ت 1972/11/22) ابنة مدينة خنشلة ، تركت رصيدا من الأعمال الأدبية في مختلف المجالات كالقصة القصيرة والمسرح والمقال إما مخطوطة أو منشورة في المجلات والجرائد الوطنية، و كانت توقع كتاباتها بأسماء مستعارة مثل "أمل"، "آمال". كما عرف عنها مراسلاتها العديدة لبعض الأدباء الجزائريين.جمع آثارها الأستاذ شريبط أحمد شريبط من جامعة عنابة وأصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين عام2001.

••جميلة زنير من مواليد 1949/05/16 بمدينة جيجل . أستاذة أدب عربي (متفرغة للكتابة حاليا) بدأت بكتابة النصوص الشعرية ثم تفرغت للكتابة النثرية القصصية و الروائية منذ السبعينيات، نشرت نصوصها في أغلب الصحف و المجلات الوطنية و العربية، من أعمالها المطبوعة: دائرة الحلم و العواصف (قصص) 1981م ،جنية البحر (قصص)1999م، أوشام بربرية (رواية) 2000م، تداعيات امرأة قلبها غيمة (رواية) 2001م و غيرها من الأعمال، كما انتزعت عدة جوائز وطنية و دولية .

* مثل مقال بعنوان : (إلى الشباب) لزهور ونيسي، تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بالمرأة و تعليمها، و مقال (قيمة المرأة في المجتمع) لباية خليفة حيث تطرح موضوع المرأة و دورها في تثقيف المجتمع و غيرها من المقالات.

[3]- ينظر: بمينة عجناك: الكتابة النسائية في الجزائر و إشكالياتها - ص: 30/31/32.

[4]- طراد الكبيسي: مداخل في النقد الأدبي- دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن- الطبعة العربية-2009- ص: 49.

[5]- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

ولدت الكاتبة في **13** ديسمبر **1936**م بمدينة قسنطينة، في عائلة محافظة و عريقة في العلم و الإصلاح، متشبعة بالثوابت الوطنية و بالحركة الإصلاحية للشيخ عبد الحميد بن باديس، حيث درست في أول مدرسة أسسها و هي جمعية التربية و التعليم للبنات، و قد تحصلت على الشهادة الابتدائية بتفوق سنة **1954**م، فانتسبت إلى المدرسة الحرة تلميذة ثم طالبة و ناضلت في صفوف جبهة التحرير الوطني، و في الحالتين كانت مجاهدة. تحصّلت على شهادتي الليسانس في الأدب و في الفلسفة و لها دراسة عليا في علم الاجتماع.[6]

شغلت الكاتبة عدة مناصب منها، عضوية البرلمان سنة **1977**م، و هي أول وزيرة في تاريخ الجزائر سنة **1982**م، حيث تولّت حقيبة الشؤون الاجتماعية تحت تسميتين (الشؤون الاجتماعية ثم الحماية الاجتماعية) قبل أن تتولى حقيبة التربية سنة **1986**م.[7]

و تعدّ زهور ونيسي من أوائل الأصوات النسائية البارزة اللّائي استطعن أن ينطلقن في الساحة الأدبية و يفرضن وجودهن، و يعبرن عن آرائهنّ و أفكارهنَّ بكل شجاعة من خلال نضالها الثوري و أعمالها في مجال القصة و الرواية[8]، و كانت أول إصداراتها القصصية "**الرصيف النائم**"سنة **1967**م، بمبادرة من الناقدة المصرية الشهيرة سهير القلماوي التي جمعت خلال زيارتها لها للجزائر، قصص الكاتبة لتنشرها في أول مجموعة، لتصدر بعد ذلك مجموعة "**على الشاطئ الآخر**" سنة **1974**م، قبل أن تدشن تجربتها الروائية برواية "**من يوميات مدرسة حرة**" سنة **1978**م، و في **1996**م أصدرت رواية "**لونجا و الغول**"، ثم عادت إلى القصة بمجموعتي "**عجائز القمر**" سنة **1996**م و "**روسيكادا**" سنة **1999**م، و ظلّت زهور ونيسي تؤكد أنّ أعمالها كلها مستلهمة من الواقع، و أنّ أغلب شخوصها ينحدرون من محيطها المباشر، و صُنِّفت نقديا على أنها من بين مؤسسي الأدب الجزائري المكتوب بالعربية.[9]

---

[6]- ينظر: عدة فلاحي: حوار مع الوزيرة السابقة والسيناتورة الأديبة زهور ونيسي- جريدة صوت الأحرار- نشر يوم: 2008/06/24.

7- ينظر: نساء من المدينة: الكاتبة زهور ونيسي أول وزيرة في تاريخ الجزائر- مجلة مقام – عدد افتتاحي- مارس 2015.

[8]- ينظر: يمينة عجناك: الكتابة النسائية في الجزائر و إشكالياتها- ص: 31/30.

[9]- ينظر: نساء من المدينة: الكاتبة زهور ونيسي أول وزيرة في تاريخ الجزائر.

- **ثانيا: مضمون الرواية:**

لعلّ " من يوميات مدرسة حرة" هي أول رواية نسوية في الجزائر **مكتوبة باللغة العربية، دونتها صاحبتها عام 1978م[10]، و عرضت فيها وقائع و مواقف اجتماعية** و تاريخية حقيقية عاشتها في عهد الاستدمار الفرنسي، و قد اختارت حيا من أحياء العاصمة ليكون مسرح أحداث روايتها المشتملة على ثمانية فصول تروي أحداثا منفصلة عن بعضها البعض نظرا للطريقة **الانتقائية** التي تبنتها الكاتبة في **سردها. و يظهر ذلك جليا من خلال عنونة** فصولها، التي تبدو مفككة:

- **الفصل الأول: مدرسة رغم أنفك.**
- **الفصل الثاني: سقف المسجد.**
- **الفصل الثالث:أعراس الدم.**
- **الفصل الرابع:مدرسة واحدة للتعليم هي المدرسة الحرة.**
- **الفصل الخامس: عندما يذوب الأفراد في المجموعة.**
- **الفصل السادس: و نجح الإضراب.**
- **الفصل السابع: الفجر العنيد.**
- **الفصل الثامن: زغرودة الملايين ديسمبر 1960.**

و تسرد الكاتبة في هذه الرواية مرحلة مهمة من حياتها حين استلامها مهنة التدريس بصفة مؤقتة في إحدى المدارس الحرة و نضالها الثوري المخلص و تحديها، ملتزمة **بقضية وطنها و مؤمنة بصدق قضيته.**

- **ثالثا: و عي بالكتابة أم رؤيا نقدية ؟**

قدّم الدكتور أحمد طالب إبراهيمي الرواية **و قيّمها قائلا: "...و للسيدة زهور ونيسي فضل كبير في كتابة "يوميات معلمة حرة" و هو كتاب عديد الخصال من حيث بساطته**

[10]- ينظر: زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرة- موفم للنشر، الجزائر- دط- 2007- ص: 07.

وإخلاصه كما يمتاز بأصالته التي أريد أن أقف عندها. فهذه اليوميات هي أولا و قبل كل شيء يوميات امرأة جزائرية...و الأصالة الثانية التي تمتاز بها هذه اليوميات هي أنها تتناول حياة حي شعبي بالعاصمة، في حين أن معظم الكتابات التي نشرت كانت تجري حوادثها في الأرياف والجبال..."[11]

و هذه المقدمة **(Préface)** كخطاب مواز يسبق العمل الأدبي يعكس حاجة الكاتبة إلى لفت النظر حول طبيعة عملها، و لعل الدكتور إبراهيمي وسيط تريد أن تؤثر الكاتبة من خلال كلامه في فكر القارئ ، فهو يحدّد أصالة هذا الكتاب في ارتباطه بالواقع الجزائري و معاناته آنذاك، وكأنه يعزز صدق الكاتبة التي تدلي بشهادتها من خلال تقديمها جزءا من سيرة هذا الشعب الذي ناضل و قاوم المستدمر بكل صبر و ثبات.

أمّا الكاتبة فاستفتحت روايتها بثلاث لزوميات؛ تقول: **" ثمّة منطلقات و حقائق ثلاث، يقوم عليها جوابنا على سبب لزومية هذه المذكرات: و لنبدأ باللزومية الأولى: هذه المذكرات حوار متصل مع النفس...و ليست بأية حال من الأحوال تاريخا للثورة أو لكاتبتها، و لا أحب أن تقرأ على أنها استعراض تاريخي لفترة طويلة و قصيرة من حياتي أو حيـاة الثورة، و لا حتى من حياتنا جميعا..و من المفيد التنصيص هنا، و القول بأن ما أعرضه في هذه المذكرات الموجزة جدا و الصادقة جدا و المباشرة جدا، ما هو إلاّ « لقطات سريعة» لزاوية تاريخية هامة عشتها بنفسي، و ساهمت في بعض جوانبها بجهد (مناضلة) أحيانا، (ومعلمة) أحيانا أخرى، أو بهما معا في غالب الأحيان...هذه هي معاني اللزومية الثانية، لبروز دور و موضع المرأة في هذه المذكرات فإن الواجبات قبل الحقوق، و هذا جوهر أساسي قدّمته المرأة أثناء الثورة. و إضافة لإثراء الفكر الثوري في خصوصية ثورة أول نوفمبر...يقودنا الحديث في هذه اللزومية الثالثة و الأخيرة إلى طرح تساؤل آخر هو: لماذا أوردت لفظة (الرّواية في غلاف هذه المذكرات)؟ في اليقين، ليس لهذه الكلمة في استعمالي لها، أية غاية غموضية أو التباس، و إنما هو تعبير عن نزوع نحو قول حق، كما**

[11]- المصدر السابق- ص: 08.

أتصوره أنا، و نزوع العملية ككلل، سواء كانت أسلوبا، أو صيغة، أو عملا فنيا، إذ إنّ الانسجام مع النفس و العمل المطروح هو الغاية، و هو المقصود و ليس غيره. "[12]

إن هذه الكلمات هي خطاب ميتاقصي واضح و صريح و هي من قبيل مرافقة النقد للإبداع، **تحاول الكاتبة من خلاله أن تحيل على جنس عملها، أي إنّ الرواية هنا تقرأ نفسها بنفسها.**

يمكن أن نعتبر هذه المقدمة من النصوص التي تؤسس لوعي نقدي، حيث صرحت الكاتبة بأنها قدمت هذا النص بصيغة الرواية، و أنها تمسكت بمقومات الفن الروائي، لذلك يمكن أن نعدّ هذه **الرواية** من نصوص التكوين الروائي، فأغلب هذه النصوص تحتوي على مقدّمات، يوضح **فيها المؤلف علاقته بكتابة العمل، و مفهومه للرواية**[13].

- **رابعا: أشكال الكتابة عن الذات في الرواية:**

تتعدّد أشكال الكتابة عن الذّات، فالأديب يكتب عن نفسه في إطار ما يسمّى الأدب **الشخصي (Littérature personnelle) أو الكتابة عن الأنا (Ecriture du moi) و** غيرها من الأشكال السيرية **(Les formes biographiques)، كالاعترافات (Les confessions) والمذكرات(Les mémoires)،و اليوميات(Le journal)**،و التخييل الذاتي **(L'autofiction) وغيرها.**

ثمة إشكال جلي يعيق تصنيف هذا الكتاب؛ فقد عنونته الكاتبة بيوميات ثم تصرح في المتن بأنه مذكرات، ففي أي خانة تصنّف هذه الكتابة؟ أفي خانة اليوميات أم المذكرات أم في خانة السيرة أم الرواية ؟ أم في خانة وسط تجمع بين هذه الأنواع في شكل جنس هجين؟

1- تمثلات السيرة في الرواية:

أ- ضمير السرد:

غالبا ما يتحدد تطابق السارد و الشخصية الرئيسية الذي تفترضه السيرة الذاتية من خلال **استعمال ضمير المتكلم***، **و هو ما يطلق عليه جيرار جينيت** " السرد القصصي الذاتي " **أثناء**

---

[12]- م.س- ص: 24/23/22/21.

[13]- ينظر: زهور كرام: الرواية العربية و زمن التكون من منظور سياقي- ص: 97.

***سيكون لدينا** إذن عند التدقيق في موضع الملتفظ المحدد بضمير المتكلم ثلاثة أنواع من الأنا تندرج في المتن السير ذاتي هي: 1- **أنا المؤلف الحقيقي**: **أو الكاتب المعلن صراحة وفق** الميثاق أو التعاقد السير ذاتي بأنه صاحب التلفظ المندرج في المتن 2- **أنا السارد** : المتموضع في متن السيرة الذاتية بكونها سردا ذاتيا و احتكاما إلى التبئير الذي سينفرد به. 3- **أنا الكائن السيري**: الذي سوف يتعين بأبعاد محددة نسبة إلى الأفعال و الوصف و المحددات السردية داخل العمل نفسه.

تصنيفه " أصوات " الحكي ، و هو تصنيف أقامه انطلاقا من أعمال تخييلية[14]، حيث يطلق جنيت السرد القصصي الذاتي على الحكي الذي يكون فيه السارد هو البطل في حكيه .[15]

إن ضمير الحكي المستعمل في الرواية هو ضمير" أنا المؤلف الحقيقي"، فالكاتبة تسرد الأحداث كلها و تروي على لسان شخوصها الذين لم يظهروا إلاّ من خلال بعض الحوارات، ومن أمثلة ذلك: **" قالت و هي تحاول أن تحرِّك شفتيها المشلولتين مثل سائر جسدها:**

- **الله ينصركم... و ينصر ابني معكم...إنني لم أره منذ ثلاث سنوات...و لعلّني لن أراه أبدا...**
- « **أعتقد ذلك** »...
- **قلتها في نفسي...أمّا بلساني فقد قلت الكثير...الكثير الذي كانت تتضاءل قيمته، أمام شموخ المنظر الذي أراه...قمة العذاب البشري...ضاع الابن...و ضاع البيت... و ضاعت الأرض...و ضاع الخبز...و ضاعت الصحة...لم يبق سوى شيء واحد...أحس به، و لا أراه...كان الإيمان... "**[16]

إن ضمير المتكلم ملفوظ يؤشر في النصوص السيرية على ارتباط الأحداث المعيشة بالسارد[17]، و في النصوص الروائية يعني حُكْمًا أنّ الراوي هو هذه الشخصية[18]، و في كلتا الحالتين يحيل على الكاتب نفسه و يدل على ارتباط العمل بحياته، و الكاتبة زهور كانت بمثابة السارد العليم (omnisciente)، تروي الأحداث وتترصد حركات الشخصيات و هي على علم بها؛ تحيط و تشرف على أحداث الرواية، و أمّا معرفتها بالشخوص فغير نهائية، أو قل إنها العالمة بكل شيء، فالسارد العليم قادر على أن يقدم للقارئ الأفكار السرية، بل غير الشعورية

[14]- فيليب لوجون :السيرة الذاتية (الميثاق و التاريخ الأدبي)- ص: 25/24.

[15]- ينظر : جيرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج)- ترجمة : محمد معتصم وآخرون- المجلس الأعلى للثقافة- ط2-1997- ص:256.

[16]- الرواية – ص: 141.

[17]- ينظر: أندريه موروا: فن التراجم و السير الذاتية- ترجمة: أحمد درويش- المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- دط- 1999- ص: 79.

[18]- ينظر: عبد القادر الشاوي: الكتابة و الوجود (السيرة الذاتية في المغرب)- أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- دط-2000-ص: 32.

والشخوص، ويستطيع أن يدفع بالتحليل إلى أبعد ممّا لدى البطل نفسِه من إمكانات[19]. إلاّ أنه يتساوى علم الكاتبة و الشخصيات أحيانا في بعض المقاطع الحوارية، مثل ما ورد في الحوار الآتي:

" كنت أجذب منها الحديث جذبا، دون فائدة ...لكن حفيدتها جاءت و جلست بجانبي و هي تحرك رجليها متأرجحة صاحكة...و سألتها برفق:

- **ما اسمك يا جميلة؟**
- **اسمي جهيدة...هذه جدتي...أمّا أمي و أبي، فإنهما في الجبل مع المجاهدين...و في البيت صورة لأمي بلباس العسكر..و...**

و تسمَّرْت في مكاني، كانت البْنِيَّة لا تريد أن تصمت أبدا، رغم نظرات جدّتها المحذّرة...لكنني أوقفت الصغيرة بقبلة في خدّها، لأقول للجدّة و أنا أتهيأ للانصراف:

- **ربي معاك يا أمي..."**[20]، و لم تضف الساردة أي معلومات أخرى عن جهيدة و جدتها.

فالكاتبة في هذه الرواية لا تبوح و لا تفضح بعض حقائق الشخصيات، و كأنّ **الصمت** الذي عاشته في محيطها الثوري و علاقاتها الخفية تبدّى في أسلوبها و لغتها؛ **"إنها مسؤولية تجاوزت الكلمة و الفعل المعروفين في المحيط الذي أعيشه و أحياه...تجاوزت حتّى نفسي...لأنه لا يحق لنفسي التفكير فيها إلاّ في إطار هذا الصمت و الكتمان و السرية، وحتّى الذي سأسلمه إحدى وريقات هذا الدفتر، يجب أن لا يعرفها أكثر من وريقة يتسلمها منفصلة عن كل بعد زماني أو مكاني...تخرج من عالم السرية و الكتمان، لتنزوي في عالم جديد من السرية و الكتمان... "**[21].

[19]- ينظر: عبد الجليل مرتاض- البنية السردية في الإبداع الروائي، رشيد ميموني نموذجا (لن يكون الربيع إلاّ أجمل)- دار الغرب للنشر و التوزيع- دط- دت- ص:84/83.

[20]- الرواية- ص: 78.

[21]- م.ن– ص: 68/67.

ب- الميثاق / العقد الأوتوبيوغرافي:

فإذا ما عدنا إلى حياة السيدة **زهور ونيسي فإننا سنجد تطابقا واضحا بين ما عاشته** وأحداث الرواية ، **و إذا ما قلنا بأن " من يوميات مدرسة حرّة "** هو سيرة ذاتية، فإننا لن نجانب بعض الصواب، **و ذلك لوجود ذلك التطابق أو ما يسمّى الميثاق السيري (Le pacte autobiographique) ، الذي** يكشف عادة عن قصدية سير ذاتية تحقق التطابق **بين المؤلف و السارد و الشخصية**، ممَّا يضع النص ضمن جنس السيرة **الذاتية.**

وضعت الكاتبة على غلاف الكتاب كلمة **"رواية"، و هذا يدل على أن الميثاق "روائي"** في **نظرها،** لكنّ هذا غير صحيح ، و إذا كان المرجع الذي تحيل إليه السيرة هو الواقع، فإن المرجع الذي **تحيل إليه الرواية هو التخيل ، لكن زهور** في روايتها هذه تحيل إلى **الواقع الذي عاشه الشعب الجزائري** إبان ثورة التحرير، بل إن القارئ يشعر بأنه نقل توثيقي لجزء من سيرة هذا الشعب و الكاتبة معا، إلاّ أن الكاتبة تؤكد هذا تارة و تنفيه تارة أخرى، إذ تقول في موضع : **"و ليست بأية حال من الأحوال تاريخا للثورة أو لكاتبتها، و لا أحب أن تقرأ على أنها استعراض تاريخي لفترة طويلة و قصيرة من حياتي أو حياة الثورة "**[22].

و تقول في موضع آخر: **" إنّ كلّ الوقائع التي وردت في هذه المذكرات مؤكدة، إمّا لأنّي ساهمت فيها، و إمّا لأني عشتها حقيقة، أو شربت من كأسها المرة حقا. و الزاوية التي ركزت عليها في هذه المذكرات بصفة عامة، هي نزاهة الكلمة، و حرية التعبير، و فاعليتهما في إعطاء هذه القيمة للتاريخ، و الثورة، و للكلمة ".**[23]

ت- الصدق :

تولد الثقة لدى القارئ حين يلتزم الكاتب بالصدق و الصراحة، فهذان الأخيران عنصران مهمان في أي **كتابة عن الذات لا سيما إذا كانت** سيرة، حيث يكتسب النص قيمته التاريخية

[22]- الرواية- ص: 17.
[23]- م.ن- ص: 18.

و الاجتماعية، و هذا ما يتجلّى في هذه الرواية، تقول زهور ونيسي في روايتها: **" و هذه المذكرات محاولة مني لتقديم (حقائق جدية) و قد تكون هذه المحاولة غير مستكملة الجوانب، و لكنها على أيّة حال، من المحاولات التي ندعو إلى السعي وراءها، لنستكمل بها دراسة واجبة تقودنا إلى مستقبل مأمول. قاعدته ماض صادق و نظيف، لا غش في تسجيله و لا إدعاء...و لا تزييف"**[24]، و لعلّ الانتقاء أو الاجتزاء في مثل هذه المواقع أمر مسوّغ و معروف، إذ **يستحيل نقل** الوقائع بكل ما فيها من ثقل و ركاكة لا مسوغ لها في عالم الفن.[25]

ث- دافع كتابة "من يوميات مدرسة حرة":

يفصح بعض الكتاب عن الحوافز التي تبعثهم على تدوين سيرهم، و البعض الآخر لا يفصح عن غايته من كتابتها بل تظلّ الغاية محلّقة في أجواء سيرته كلّها، و لا نقف على صورتها الإجمالية إلاّ بعد الفراغ من قراءتها[26]، **و قد صرحت زهور ونيسي بدافع كتابتها (من يوميات مدرسة حرة) قائلة: "و يقينا، فإنني كمواطنة عادية أو مناضلة متواضعة أو كاتبة صادقة الكلمة و النبرة، أردت بهذه المذكرات لفت أنظار القراء جميعا إلى أمر له شأنه و وزنه في تقدير ما يكتب أو يقال عن الفترة الزمنية التي عاينتها من خلال حرب التحرير، و في حي واحد من أحياء و مناطق الوطن الواسعة...".**[27]

إن التأريخ لبعض الأحداث الثورية التي عاشها الشعب الجزائري هو الغاية من كتابة هذه المذكرات، و قد أعادت الأديبة كتابة بعض الأحداث التاريخية ضمن سياق جمالي واع بتشكيل التاريخ، إذ "**شكلت الثورة الجزائرية** بمختلف مجرياتها بؤرة الكتابة السردية و مرجع الحكي و تشكلاته عبر الفعل **التخيلي للذاكرة** التي تؤسس أزمنة **الرواية و فضاءاتها**، فهي الشاغل **الذي يسكن الرواية الجزائرية** و يؤثث الفضاء الروائي عبر فعل التذكر و نزف الذاكرة".[28]

---

[24]- م .س- ص: 18.

[25]- ينظر : صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة- ص: 201.

[26]- ينظر: إحسان عباس: فن السيرة- دار صادر، بيروت و دار الشرق عمان- ط1- 1996- ص: 32.

[27]- الرواية- ص: 18.

[28]- إيمان العامري: صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية (جدلية المركز و الهامش)- مجلة البحوث و الدراسات الإنسانية- العدد10- 2015- جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة- ص: 172.

2- مغالطة الرواية:

اتخذت **زهور ونيسي من البساطة و المباشرة أسلوبا لكتابتها، و لكنه أسلوب خاص بها** حيث نجد أسلوب المذكرات غالبا على صفحات كثيرة من الرواية، ثم نجدها تستعير تقنيات الرواية في كتابتها، و لعلّه شكل من أشكال التجريب كانت تحاوله الكاتبة – **إن كانت تعي ذلك حقا-** بغية تفسير ما كان يحدث آنذاك، و هذا ما صرحت به الكاتبة في شكل ميتاقصي: **"لذلك فقد عبرت عن نفسي في سياق التوالد و الاقتران بالأرض حيث تفتحت حياتي، و اكتسبت صفحاتها حدّة روائية صافية بحتة، و هي منطلق كل شيء عندي، وقصصي السابقة مثلا تبرز و تدلّل على ذلك. و على مفهومي الجمالي كاملا للنص الروائي. فلم أتعمد أبدا أن أطرح بالقارئ في غيبيات الميتافيزيقيا، لأنني أنظر – دائما إلى نفسي– و أقول ليس هناك تعارض بيني و بين المواطن. فلكل عطاء فكري أو ثقافي أو فني مؤلفان: كاتب ذلك العطاء، و قارئه...و كلاهما مصدر العطاء...حسنا، فقد قدمت هذا النص بصيغة الرواية. و قد أكون لم أستند على: الحبكة، و البطل و العقدة، و الموضوع إلاّ أنني –و أشدد هنا– قد تمسكت بمقومات الفن الروائي، و لم أمسه بسوء و أن أكون قد غيرت كل شيء و جعلت: الشعب و الناس هما البطل، و أبرزت الثورة هي الموضوع. و تمسكت بمبادئ الرواية، و بالشكل الروائي، بمقدار ما كنت صادقة في تقديم الإنسان في معبده الحق، حيث هو في النهاية الثورة و حيث هو الموضوع الخلاق و عندئذ تأتي الصيغة".**[29]

تحاول الكاتبة إقامة التوازن بين المادة الروائية و المادة الوثائقية، سعيا منها إلى ربط الواقع بالخيال، حيث تدّعي توظيفها التقنيات الروائية في سرد جزء من حياتها و حياة شعبها، فكتبت عن الفترة التي ناضلت فيها كمدرسة حرة و نقلت بعض تفاصيل حياتها بداية من ذلك اليوم **الذي زاولت فيه مهنة التدريس كمعلمة واعية بضرورة الثورة** و الانتفاض لأجل الحرية.

[29]- الرواية- ص: 27/26.

أ- غياب الحبكة:

صرّحت الروائية بغياب الحبكة الروائية التي هي في أبسط معانيها" حدث يقود إلى حدث **آخر**"[30]، فتطور كل حدث من الأحداث قائم على أحداث سابقة ممّا ينتج عنه تنظيم داخلي للنص، و هذا ما تفتقر إليه هذا المذكرات إذ إنها جاءت في شكل نصوص مجتزأة منفصلة عن بعضها البعض ممّا يضفي عليها طابعا انفصاليا **(Discontinu)، مفككا للمسار العام للرواية الذي تفتقد** إلى الكثير من الانسجام و الاتساق الفني، و لعلّ افتقادها إلى هذا الشرط ينفي عنها صفتها الروائية.

ب- الشخصيات:

الشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السّردي، و هي عموده الفقري الذي **يرتكز عليه**[31]، و هي المؤشر الدّال على المرحلة التاريخية التي يعبّر عنها الكاتب[32].

استغنت الكاتبة عن الشخصية الرئيسة، و جعلت الشعب و الناس بطل الرواية، و هذا يعني أنها قد أهملتها كمكون أساسي مساهم في بنائها و منحتها دورا ثانويا، و من بين هذه الشخصيات: **مدير المدرسة، عائشة، باية، صفية، مصطفى، إبراهيم، باية**، و غيرها من الشخصيات التي لم تصفها وصفا دقيقا و لم تركز على أي منها، وإنّما أملت على قارئها ملامح متناثرة **لبعضها، و الصفة** المشتركة بينها هي انتماؤها الثوري.

و الملاحظ أنّ أغلب شخصيات الرواية نسوية و هنّ زميلات الكاتبة في المدرسة، مثل **عائشة: وهي** امرأة طويلة هيفاء حساسة رقيقة، تعيش على العاطفة **و الحب و المرح**[33]، **و صفية: مناضلة من** النساء اللّواتي لا يمكن أن يعشن بلا مبدإ[34]، **و هي شخصيات مستغلّة، مقهورة اجتماعيا و بالمقابل مندفعة لأجل الدفاع عن الوطن.**

---

[30]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي- ص: 216.

[31]- جميلة قيسمون: الشخصية في القصة- مجلّد العلوم الإنسانية- قسم الأدب العربي- جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر- العدد13- 2000- ص: 195.

[32]- ينظر: مرشد أحمد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- ط1- 2005- ص: 33.

[33]- ينظر: الرواية- ص: 96/64/63.

[34]- ينظر: م.ن- ص: 116/115.

ت- الزمن و المكان:

اتبعت **زهور ونيسي زمن الماضي** في سرد أحداث روايتها، و ذلك لتركيزها على الأحداث الخارجية التي عاشتها إلاّ أنّها لم تعتمد التسلسل التاريخي للوقائع التي روتها، و إنّما **اختارت** بعض الأحداث التي عاشتها أثناء فترة الاستدمار، حيث حصرت أحداث روايتها في **سنوات معينة مثل: إضراب جانفي 1957**، و مظاهرات ديسمبر **1960** و غيرها.

كما وظفت الكاتبة من خلال بعض تذكّراتها و نبشها في ذاكرة الماضي ما يعرف بالاسترجاع، مثل: **"خرجت من الفصل...و خرجت من الزمن...تقهقرت إلى الوراء إلى سنوات طفولتي...وجدت نفسي تذكر نفسي...وجدت نفسي تنتقل إلى ذكريات مرحلة أخرى من حياة ماضية...كان عمري وقتها ثماني سنوات، عندما كنا نسكن في دار كبيرة يطلق على مثلها(دار الجيران) لأنها تحوي جيرانا كثيرين، عائلات، كل عائلة تحتل جناحا يصغر و يكبر بقدر ما هي صغيرة أو كبيرة ماديات تلك الأسرة..."**[35]

و وظّفت الاستشراف و هي تتنبأ بحدوث أمر ما في المستقبل؛ قالت: **" و تلاقت نظراتنا في تفاهم مستسلم...و عندما غادرته كنت أقول في نفسي: ((سوف ينتهي هو الآخر، دون أن نعرف لماذا عاش؟ و لماذا انتهى؟ إلاّ بعد حين...))"**[36]

و لم تحدّد الكاتبة الأمكنة التي جرت فيها الأحداث بدقة و لكنها قدمت أوصافا متناثرة عنها، بداية من المدرسة التي هي منطلق الأحداث و النضال معا، تقول: **"... فإن الاعتبار الأول لهذه البديهية و النظرة هي لتواجدي أنا شخصيا كمعلمة حرة في مدرسة للبنات، و في حي ضيق، محدود الجغرافية، و بيئة منغلقة على المرأة، و كأنها محارة لا يمسها إلا المطهرون..."**[37]

---

[35]- م.س- ص: 101.

[36]- م.ن- ص: 75.

[37]- م.ن- ص: 21.

و هنا يبدو المكان منغلقا محدودا غامض المعالم، يعبر عن معاناة و أسى و لعلّ هذا ما يعكسه اللوح المشقق؛ " **كان اللوح قديما و مشققا و طلاؤه باهت حتى أن الرسم الذي كان عليه أضحى رغم جماله غير جميل...كنت أنظر إليه بإعجاب و إلى نفسي بشفقة...و كأنني ألوم الزمن...شيء كبير في نفسي يريد أن يتفجّر، أن الرسم شيء ضئيل أمام ما أشعر به في القدرة على صنع أي شيء...متى تعلّمت الرسم؟ لا أذكر أبدا أني درسته كما ندرس أي مادة، و رغم ذلك فقد رسمت...رسمت طيرا...و لوّنت أجنحته فأصبح ذهبيا...غير متحرّك فوق اللوح الخشبي المشقق..**"[38]

و لعلّ هذا الوصف من قبيل شعرنة المكان الذي يتكون أساسا من مواد جامدة محايدة شعوريا و محايدة جماليا إذا لم يتدخل الوعي و الذائقة التي تعد بدورها أحد إفرازات الوعي لاستشعار الجمال، أو تدخّل العمل البشري على تحسين المكان و تجميله، فاستقلالية المادة الجميلة (المكان) و انعزالها عن علاقتها بالوعي و الذائقة أمران يخرجانها ليس من خانة الشعرية فقط، بل يخرجانها أيضا من خانة الجميل، فالأشياء جميلة لأن الإنسان يراها كذلك، و استشعار الجمال أيا كان مصدره هو درجة ما في سلّم الشعرية.[39]

ث- **الحوار:**

1- الحوار الخارجي:

يعدّ الحوار أهم مكون في بناء الرواية؛ "تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل الفني مباشرة"[40]، و هو يعكس حيويتها و يجسد رؤيتها للعالم و يعكس إحساسها بالحياة، إلاّ أن القارئ لـ (**يوميات مدرسة حرة**) يلفيها أحادية الصوت تنفي استقلالية الشخصيات و لا تبرز بعدها الفكري خاصة، فالرواية هادئة جدا و بالتالي فهي بحاجة إلى كثير من الحوار الذي لو كان وجد فعلا لتجلّت الأفكار و برزت النوايا و تجلّت الطبائع و السمات أكثر، فالكاتبة تقوم بنقل كلام

[38]- م.س– ص: 31.

[39]- ينظر: صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة- ص: 250.

[40]- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي(تقنياته و علاقاته السردية)- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- ط1- 1999- ص: 41.

الشخصيات - التي قلّما تتحاور – دون أن تختفي، مشعِرة القارئ بهيمنتها و وطأتها السردية، و من أمثلة ذلك في الرواية :

" نظرت إلي أختي، ثم أدرت مؤشر الراديو إلى موجة أخرى لأسمع:

« أنا أعرف أقصر طريق بين نقطتين »

« ستجد في النهاية أن يدك اليمنى تضرب اليسرى »

« إننا لا نتردد عن بتر اليد أو الساق عند الضرورة.... »

الحوار مثير لكنه من إذاعة الجزائر المستعمرة...و صعب جدا الآن أن نمسك بخيوط الموجة الموجهة لنداء جبهة التحرير الوطني... "[41]

و الملفت للانتباه أن الحوارات الواردة في الرواية غير مباشرة، تتدخل الكاتبة في عرضها، **مثال:**

"قالت خالتي ربيحة، بعد مدّة من أخذ زوجها للسجن:

– بصراحة لست بخير...هو ذهب و غطى على رأسه...لست أدري أين؟ و أنا بقيت للمحن...مصطفى يهدد بترك المدرسة، فريدة لا تكف عن البكاء، و الصغار، أحدهم يبكي الجوع و الآخر يبكي المرض... و أنا بينهم كالمجنونة، فكرة الخروج للعمل لا تكاد تفارقني، و لكن عندما أفكر قليلا، أتذكر أنني لا معرفة لي بشيء، سوى خدمة الأجانب...و هذا ما لم أستطع هضمه..."[42]

و الظاهر أن الكاتبة حاولت كسر رتابة الحكي من خلال هذه المقاطع الحوارية إلاّ أنها أخفقت في ذلك، فقد طغى السرد الكلاسيكي على الرواية من خلال ارتفاع صوت موحد بين الذات الروائية و المجتمع، فالكاتبة تروي جزءا من حياتها ذات المصير المشترك مع شعبها، و هذا الصوت المتعالي هو صوت هم موحد عاشه الجزائرية إبان الاستدمار الفرنسي، و لعلّ هذا ما أشار إليه الدكتور أحمد

[41]- الرواية- ص: 48.

[42]- م.ن– ص: 87.

طالب إبراهيمي في الأصالة الثانية للكتاب: " **فهي تتناول حياة حي شعبي في العاصمة... و الحال أنّ ميزة الحرب الثورية هي أن تكون حرب الشعب بأكمله**"[43].

2- الحوار الداخلي/ المونولوج:

يُعرّف المونولوج بأنه أحد أنواع الحوار غير المباشر، و هو عنصر من عناصر إجراءات بنية نص ما، يعبَّر به عن أعماق الشخصية[44]، **و هو يستخدم لكشف** الخبايا و التحدث عنها بصراحة دون **مواربة أو تغطية**[45]، و يعدّ المونولوج تعبيرا عن الذات و بوحا وجدانيا، تكشف من خلاله الشخصية همومها و تصوراتها و تعرض أمانيها وأحلاما و هواجسها عن الناس و الحياة، و الحال هذه؛ فقد أرادت زهور أن تفرغ ما بداخلها من قلق و حيرة بسبب **ظروف الحياة الصعبة و صراعاتها ضد** الاستدمار متطلعة إلى غد أجمل و لو من زوايا ضيقة. **و نجوى الذات وسيلة رئيسة استمدت منها** الكاتبة طاقتها التعبيرية في الرواية، و مثال ذلك:

"**و أسعدتني جدا...مع مرور الأيام، الوجوه، وجوه تلميذاتي، و هي تمتلئ بالابتسامة العذبة المرحة...و لسان حالها يردّد دون ملل أو توقّف...في كل همسة و في كل حركة: «إنك الأم، و الأخت، و المدرسة...إنك مصباحنا في طريق لا نعرف عنه شيئا...قودينا إلى النور...قودينا إلى النجاح...إلى الحياة لا بد أنها جميلة جدا...و تحمل كثيرا من السعادة...»**".[46]

فالكاتبة تدعو قارئها إلى أن يسمع أصوات الشخصيات من داخلها، و أن يكون أكثر قربا من أفكارها الحميمة و من لاوعيها، و في هذا دليل على اعتناق الكاتبة لهموم الغير أو هموم الوطن، و هذا الحوار الداخلي مرتبط بمشكلة معرفة الذات؛ و مدى استطاعة الإنسان أن يعرف نفسه و في **الوقت ذاته أن ينقل** إلى الغير هذه المعرفة[47]، **و هو** ما قصدته الكاتبة و صرّحت به في لزومياتها:

---

[43]- م.س- ص: 08.

[44]- ينظر: بيانلي قاسم: **المونودراما و فصاحة الجسد**- مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- العدد73- ربيع/صيف 2008- ص: 222.

[45]- ينظر: فاتح عبد السلام: الحوار القصصي (تقنياته و علاقاته السردية)- ص: 109.

[46]- الرواية- ص: 41.

[47]- ينظر: فاتح عبد السلام: الحوار القصصي (تقنياته و علاقاته السردية)- ص: 109.

"و مجمل القول، فإنّ هذا الحوار بيني و بين نفسي كان عنيفا و قاسيا، فقد وضعني بين نارين، أو بعبارة أدق و أصح، بين غرامين متصارعين في الجمع بينهما قسوة و شدة على النفس...و في لحظة أليمة، و بعد حوار قاس، خرجت هذه المذكرات، و بهذا الشكل و بهذه الصيغة، وبهذا القدر و المقدار، و الحوار مازال مفتوحا و متصلا".[48]

ج- أنوثة الخطاب الروائي:

يلفي القارئ أنّ الرواية تتحيز للأنثى و تعلي من شأنها و من شأن الأدوار التي تقوم بها في حياتها، و تقدم صورة مثالية نزيهة عنها، فهي تسهم في النضال و الكفاح إذا ما أتيحت لها الفرصة، فقد مارست زهور التعليم في سن مبكرة، و عدّته مهنة شاقة، **" عندما فاجأتني أختي بسؤالها و السعادة تغمر وجهها:**

- هل حقا ستصبحين مدرسة؟

شعرت أنها تسبني، تهينني، تحملني ما لا طاقة لي به، فهي سبب كل ذلك، لأنها هي المدرسة المريضة التي استخلفتها بعد أن وضعن توأمين، عقبة و طارق".[49]

كما نبذت تلك الحياة الرتيبة و حالة العجز التي عاشتها المرأة، فمثلا ليس لها الحق في اختيار الزوج؛ **" ففي أي موقف يا ترى يكون للمرأة مبدأ وقتها...اختيار الشريك مثلا...و هو من أهم المواقف التي لم يكن يمكن الحوار فيها و مناقشتها مع العائلة و رب العائلة"**[50] **، إلاّ** أنه ظهر وعي للآباء بضرورة تعليم بناتهم على الرغم مما كان سائدا من أفكار رجعية ترفض خروج المرأة للمدرسة؛ **" و أغلى مثلها ممثلة في تضحية أم لتعليم ابنها و صمود أب لتعليم ابنته أمام ضغوط الفكر المتخلف..."**[51]

---

[48]- الرواية – ص: 19.
[49]- م.ن- ص: 38.
[50]- م.ن- ص: 115.
[51]- م.ن – ص: 42.

و المتتبع للنشاط الأدبي و السياسي في الجزائر قبل الثورة لا يجد حضور المرأة و لا دور لها في أي نشاط، فقد كانت تعيش في وضع اجتماعي مغلق محاصرة بالتقاليد و الجهل و التهميش[52]، و في ظلّ هذا الواقع الاجتماعي البائس و ما ينطوي عليه من جمود فكري و غطرسة استعمارية يبرز الدور النضالي لزهور ونيسي **و زميلاتها المدرسات، فقد آمنت كل واحدة منهن أنها صاحبة قضية و تحمل فكرا و إيمانا عميقين.**[53]

إنّ تيمة نضال المرأة و كفاحها مهيمنة في الرواية، فنلاحظ أن هذا المتن السردي يمتلئ **بالشخصيات النسائية المتبنية للفعل النضالي، فزهور منحت للمرأة بصفة عامة (ولزميلاتها** في المدرسة بصفة خاصة) أهمية كبيرة و أبرزتهن بخصوصية واضحة، فهنّ مناضلات لا يهبن الموت، متحديات لأي قوة طاغية متجبرة يمكن أن تحول دون مواصلتهن لعملهن الثوري.[54]

ح- رواية التاريخ أم رواية تاريخية ؟

يشكل الأدب نافذة يمكن الاطلاع من خلالها على أحوال المجتمعات و الفترات التاريخية المختلفة، و لذلك يعدّ الأدب وثيقة ثمينة و من المصادر الرئيسة لإنشاء علم التاريخ و علم الاجتماع، و إذا حققت السيرة شرطها المتعلق بالمصداقية تصبح من وجهة نظر الباحثين الاجتماعيين و التاريخانيين وثيقة هامة، تمتلك كل المواصفات التي تؤهلها للشهادة على موضوعها، و ربما كانت أكثر أهمية من بعض الوثائق الرسمية التي تتناول عادة جانبا واحدا سياسيا أو اقتصاديا في أغلب الأحيان.[55]

و إنّ قرب هذا العمل من جنس السيرة و تركيزه على سرد الأحداث التاريخية دون الاهتمام بحياة الشخصية لكاتبتها يجعله يقترب من التاريخ، و إنّ كتابة هذه الرواية و كل أفكارها مرتبطة ارتباطا

---

[52]- **ينظر:** سمراء حبايلي: صورة المرأة بين الواقع الجزائري و آفاق الكتابة النسائية لها- **الحوار المتمدن- العدد 4250- بتاريخ: 2013/10/19**- الموقع الإلكتروني: www.alhewar.org

[53]- **ينظر:** قياس لندة: الشخصية الثورية في أدب زهور ونيسي **(يوميات مدرسة حرة و لونجا و الغول أنموذجا)**- مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية – **العام الثالث- العدد 19- مايو 2016- ص: 65.**

[54]- قياس لندة: الشخصية الثورية في أدب زهور ونيسي- **ص: 65.**

[55]- **ينظر:** صلاح صالح: **سرديات الرواية العربية المعاصرة- ص: 200.**

وثيقا بالثورة الجزائرية، تقول صاحبتها : " و كنت و مازلت أتشوق إلى أن أضع تصورا للعناصر التي تتكون منها هذه المذكرات، و قد توضح لي بأن ثلاثة عناصر هي مرتكزها:

- **الجذور و الأرضية التاريخية للحدث.**
- **الأشخاص الذين تواجدوا في هذه الأرضية التاريخية في غصون الحث ذاته بصفتهم حقيقة و واقعا و ليس خيالا أو أسطورة.**
- **الصيغة أو الأسلوب الذي يقدّم به هذا العمل للمجتمع."**[56]

يبرز التاريخ في انتقاء الكاتبة لأحداث معينة حددت من خلالها فصول روايتها زمنيا كما يلي: **الفصل الثاني: ربيع عام 1955م، الفصل الثالث: صيف عام 1955م، الفصل الرابع: صيف عام1956م، الفصل الخامس: شتاء 1957م، الفصل السادس: جانفي 1957م، الفصل السابع: 18 فيفري 1958م ثم ديسمبر 1960م.**

و يمكن أن نقول عن هذه الرواية إنها رواية تاريخية لأنها تقدم أحداثا و شخصيات تاريخية لها صلة بالواقع، **فمن يوميات مدرسة حرة** بمثابة **وثيقة قد يستند إليها الباحث و يرجع إليها.**

تصبح الرواية تاريخية **– حسب جوناثان فيلد - عندما تقدم تواريخ و أشخاصا و أحداثا يمكن** التعرض إليهم.[57]

و يرى نضال الشمالي أن الرواية التاريخية يحدّها ثلاثة تحديدات، أوّلها: أن وجهة الرواية تاريخية ماضوية، إذ الماضي هو صاحب الحكاية، و ثانيها أن آليتها إعادة بناء التصور عن الماضي، أمّا ثالثها: فهو أنّ مادتها حياة مجموعة من الناس ضمن فترة زمنية معينة، يمتازون بجملة من العادات

[56]- الرواية- ص: 25.

[57]- نضال الشمالي: الرواية و التاريخ (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)- عالم الكتب الحديث، الأردن- ط 1- 2006- ص: 113.

و التقاليد، مع ضرورة عدم العبث بمجريات الماضي الأساسية، بل يكون عمل الروائي على ما هو خيالي لا يتعارض مع الواقعي.[58]

و قد عرضت زهور ونيسي في شكل سردي مرحلة معينة عاشها الجزائريون و وصفت حياتهم الفقيرة التي يعيشها سكانها وسط حي شعبي (حي صلامبي بالعاصمة)و طريقة عيشهم، و إن لم تفصل في ذلك تفصيلا؛ تقول في إحدى صفحاتها: **"و من خلال مدرسة صغيرة متواضعة البناء و تلميذات فقيرات في حي شعبي فقير و سكان بسطاء أميين و حياة محرومة جافّة، لم أكن أتصور أنني سأعرف من الحياة أسمى معانيها و أروع قيمها.."**.[59]

إنّ السردية التاريخية الحديثة لون يتنازعه هاجسان: الأوّل يتمثل في القضية المعالجة (المادة التاريخية) و الثاني: الإخراج الفني[60]، و قد سعت الأديبة إلى الإبقاء على فنية الرواية قدر الإمكان و ذلك بعدم خوضها في الجانب السياسي أكثر من الجانب الفني، و لذلك أكدت في لزومياتها على تصنيف مسبق لروايتها في خانة الرواية، ربما تفاديا منها في الوقوع في شرك الخطاب الإيديولوجي، و في هذا السياق يقول الدكتور نضال الشمالي: **"و لعلّ تغليب الجانب** السياسي فيها ذي القيمة التاريخية يحوّل الرواية إلى خطاب إيديولوجي مباشر ينتقص من فنيتها، من هنا لابدّ على الكاتب أن يضاعف من الوسائل الفنية الكفيلة بإبقاء العمل ضمن أطره الأدبية".[61]

خ- يوميات أم مذكرات؟

أبرزت السيرة الذاتية النسائية مسيرة كفاح المرأة العربية وحفظت لها مواقفها، وأبرزت كل ما يرتبط بالصراع السياسي والاجتماعي وفكرة الحرية إلى جانب الكتابات الإبداعية، فكتبت المرأة عن حياتها بأشكال مختلفة ؛ فمنهن من اهتمت بتسجيل يومياتها ، وأخريات اعتنين بالمذكرات المهنية ومسيرتهن التعليمية، وأخريات ركزن على التجارب القاسية وتحدثن عن معاناتهن الشخصية[62]، و "من

---

[58]- ينظر: المرجع السابق- ص: 114.

[59]- الرواية – ص: 42.

[60]- نضال الشمالي و آخرون: قضايا في الرواية الأردنية و دراسات في خطاب الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد في نقد الرواية- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان- طبعة 2012- ص: 08.

[61]- المرجع نفسه و الصفحة نفسها.

[62]- ينظر : أمل التميمي : السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر (دراسة في نماذج مختارة)- المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء- ط1- 2005- ص: 35/34.

يوميات مدرسة حرة " دفتر سجّلت فيه صاحبته جزءا من أحداث عاشتها، و قد اعترفت بذلك قائلة: **" و من المفيد التنصيص هنا، و القول بأن ما أعرضه في هذه المذكرات، الموجزة جدا، و الصريحة جدا، و الصادقة جدا و المباشرة جدا، ما هو إلا « لقطات سريعة » لزاوية تاريخية هامة عشتها بنفسي، و ساهمت في بعض جوانبها بجهد (مناضلة) أحيانا، و (معلمة) أحيانا أخرى، أو بهما معا في غالب الأحيان ".**[63]

و لعلّ الكاتبة تخلط بين مفهومي **المذكرات و اليوميات و** يبدو هذه جليا في العنوان الفرعي **للرواية (من يوميات مدرسة حرة)** ثمّ تصريحها بأنها عبارة عن مذكرات في المتن، فلا بدّ هنا من وضع حد فاصل لهذا الإشكال.

أمّا اليوميات فهي تشبه السيرة من ناحية و تختلف عنها في نواح أخرى، إذ إنها تشبه السيرة في سرد ما يتعلق بحياة شخص ما، و تختلف عنها في أنها لا تتبع نظاما فنيا و لا تلتزم بالشروط الفنية للسيرة، إذ لا يشترط فيها أن تتمتع بأسلوب أدبي مشوق[64]؛ فهي أعمال جامدة **لا تلتزم بتقنيات** فنية ترقى بها إلى درجة الإبداع، فليس من الصعب كتابة الأحداث اليومية التي تجدُّ في حياة الفرد، **و**لكن القدرة على فلسفة هذه الأحداث و تحليلها تبقى ميزة أساسية لصالح السيرة، تفتقر إليها اليوميات التي تركز على رصد الأحداث فقط دون أن تسبر غورها، و تضفي عليها مسحة جمالية.[65]

تعرّف المذكرات على أنها سرد كتابي لأحداث جرتْ خلال حياة المؤلف، و كان له فيها دور، و تختلف عن السيرة الذاتية بأنها تخصُّ العصر و شؤونه بعناية كبرى، فتشير إلى جمع الأحداث التاريخية التي اشترك فيها المؤلف أو شهدها أو سمع عنها **من معاصريه و أثرت في مجرى حياته**[66] **،** و المذكرات تولي اهتماما للأحداث حول الكاتب و خارجه أكثر ممّا تولي للكاتب نفسه، و منها

---

[63]- الرواية- ص: 18.

[64]- ينظر: يحي عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث- مكتبة النهضة المصرية، القاهرة- ط1-1974-ص: 18/14.

[65] - ينظر: قاسمية خيريه: المذكرات و السير الذاتية الفلسطينية- الموسوعة الفلسطينية- قسم الدراسات- بيروت - المجلد الثالث- ط1-1990- ص: 756/751.

[66]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي- دار العلم للملايين- بيروت- ط2- 1984- ص: 246.

نعرف قدرا كبيرا عن المجتمع الذي يدور حوله موضوع المذكرات، و قليلا عن الكاتب نفسه[67]، **كما** أنّ التركيز على صفة المذكرات **تعطي للعمل جانبا من واقعيته**[68].

و في **"من يوميات مدرسة حرة"** لا تتحدّث الكاتبة عن نفسها فقط، بل تحدّثت عمّا كان يدور حولها من أحداث، قامت بتدوينها بطريقة رواية تاريخية ، فهي رواية أو سيرة أو مذكرات مولودة في حضن التاريخ؛ **" إنني لا أستطيع أن أدّعي أنّ هذه (المذكرات) قد تغني عن كتابات عديدة مطلوبة، و لاحقة ، فإن المطلوب، و بإلحاح قاس، وضع و إصدار ملحمة الشعب و خصوصية ثورته في إطارها و مسارها المأمول و لكنني، فقط أردت أن يكون لي حظ (المساهمة) و لا أقول الريادة ببعض الحقائق القليلة عن أحداث أول نوفمبر الضخم و المجيد في هذا العنوان الذي عنونت به هذا الكتاب (من يوميات مدرسة حرة). و أستطيع القول إنّ هذا الكتاب بداية على طريق، و لعلّه أوّل كتاب يتناول هذا الموضوع الخطير، و لعلّه ما يكشف عنه من أحداث تذاع لأول مرة، يجلب أقلاما، تضيف الجوانب الأخرى للصورة العامة و التاريخية للأحداث التي جرت فوق أرض الجزائر قبل انتصارها على الاستعمار الذي انتزع منها شخصيتها، و عمل فيها تقطيعا و تشويها، و تدميرا. و هكذا يصب الأمل في اليأس، كما يصب ماء النهر في المحيط، إنه فعل و إرادة الشعب الباطل."**[69]

يعدّ هذا الكتاب شهادة لواقع مر أليم عاشه الشعب الجزائري خلال فترة الاستدمار، و هذا ما صرّح به الدكتور أحمد طالب إبراهيمي في تقديمه **: " كل سنة تمضي إلاّ و يمضي معها جزء من ذكريات الماضي، و يكون من المؤسف جدا أن يصيب هذا الزوال ذكريات تتعلق بالنضال الطويل و المجيد الذي خاضه الشعب الجزائري من أجل استرجاع استقلاله ، و تشكل هذه الشهادات في واقع الأمر موادا بالغة الأهمية من حيث كتابة تاريخ الجزائر المجيد...هذا**

---

[67]- ينظر: شرف عبد العزيز: أدب السيرة الذاتية- الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر- 1992- ص: 42.

[68]- زهور كرام: الرواية العربية و زمن التكون من منظور سيافي- ص: 55.

[69]- الرواية- ص: 28.

الكتاب هو كتاب ((معلمة في إحدى المدارس الحرة)) التي قاومتها الإدارة الاستعمارية على الدوام، و هذا يعني أن هذه الشهادة آتية من معلمة كانت متفانية في تعليم تلاميذها اللغة الوطنية"[70]، حيث هدفت الكاتبة إلى سرد الأحداث بدافع **الشهادة و إبراز دورها فيما شاهدته** وموقفها من ذلك ، و ركزت على سرد أحداث تاريخية و عامة متقطعة غير رتيبة تفتقر إلى المنظور الاستعادي في القص أكثر من تركيزها على شخصيتها، أضف إلى ذلك غياب تلك الدقة في السرد التي نجدها في اليوميات لقرب لحظة التدوين من لحظة التجربة، كما انتقت بعض أحداث ثورة الجزائر و قامت بتدوينها و تأريخها، و لم تسجل تجارها اليومية و لم تسرد كل أحداث حياتها الخاصة بها وحدها، و هذا ما يجعل تصنيفها في خانة المذكرات مسوغا أكثر من تصنيفها في خانة **اليوميات**، و بالتالي يكون عنوانها الفرعي مغالطة أجناسية، لم تقصدها الكاتبة على أغلب الظن.

و أخيرا، إنّ تعايش أشكال تعبيرية مختلفة داخل رواية زهور ونيسي هشّم ذلك النظام المغلق الذي كان يبدو وكأنه ملمح خاص بها، و قد قدمت لنا الكاتبة تجربتها الكتابية متبنية نمطا كتابيا جديدا.

[70]- م.س- ص: 08/07.

الفصل الثاني

الكتابة عبر النوعية في رواية شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله

اتخذت **رواية شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله*من الواقع** العربي محورا أساسيا لموضوعها، **حيث يلتحم الجمالي بالمعرفي و الواقعي بالتخييلي و السردي بالشعري، فجاءت روايته حافلة** بأشكال التعبير الأدبية و غير الأدبية، مجتمعة و مشكلة نصا أدبيا يتميز بالجدة و **يعكس حالة** التغييب و التشظي التي يعيشها الإنسان العربي.

- **أولا: مضمون الرواية:**

تعدّ هذه الرواية• **نصا حداثيا** يعكس ما يحدث في المجتمعات العربية المفتتة الهوية، حيث يسرد صاحبها بوعي و حرفية كبيرين حالة البطل **رشيد النمر، الذي ظل يبحث عن الانعتاق و الحرية** ساعيا إلى التحرر من القيود التي فرضت عليه، إلاّ أنه سرعان ما يكتشف الحقيقة المرة و زيف أحلامه، بعدما يصبح مسؤولا عن التعتيم و التواطؤ و التستر على الحقيقة[1]، فيبدأ بالهذيان و انتظار **ما لا يعود، مع أنه" لم يقبل لنفسه أن يبدأ يوما مضاء بكل هذه الزرقة و بكل هذه الخضرة بلحظة هذيان"[2].**

يبدأ الكاتب روايته بحديث مسهب عن حرية الإنسان العربي الذي يعيش تحت ضغط و وطأة الحاكم العربي المستبد قائلا:

" باستطاعتك أن تُغمض عينيك وأن تُديرَ ظهرَك؛ باستطاعتك أن تفقدَ صبرَك وأنتَ تبحثُ عن الريموت كنترول باحثا عن محطّة أخرى تطفئ بها النارَ التي أشعلتها فجأة قطرةُ العَرَق التي راحت تنحدرُ من أعلى رقبتك حتى آخر نقطة من عمودك الفقري. نعم باستطاعتك أن تلعنَ اللغةَ، تلك التي لم تُسعفك بأكثر من كلمتين هما: الرعب والجحيم. وأن تتلاشى بعد لحظات في حديث أطفالك الموتى عن الاحتمالات الغامضة والمحتملة لبرامج سهرة

---

* إبراهيم نصر الله ،كاتب و شاعر و أديب من **مواليد عمّان، الأردن،عام 1954م من أبوين فلسطينيين**، هُجِّرا من أرضهما **سنة 1948م. يعدّ** اليوم واحداً من أكثر الكتاب العرب تأثيراً وانتشاراً، حيث تتوالى الطبعات الجديدة من كتبه سنوياً، محققةً حضوراً بارزاً لدى القارئ العربي والناقد أيضاً.

• **صدرت هذه** الرواية سنة 2005 و ساهم في كتابة بعض صفحاتها بشكل مباشر : ابن المؤلف علي نصر الله (14 **سنة**) و ابنته مي نصر الله (12 **سنة**).

[1]- **ينظر:** عبد الله بريمي- إبراهيم نصر الله " **الأدب تنقية للذاكرة و أنسنة للتاريخ**"- مجمع القاسمي للغة العربية- موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث- **إعداد** ياسين كتاني- ج4- ص: 18.

[2]- إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان- **رواية**- **منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم، ناشرون**- ط3- 1431هـ/2010- ص: 07.

الليلة. باستطاعتك أن تُتابع الكذبَ على الهواء مُباشرة المدّة التي تحتاجها كي تطمئنّ على المستقبل وتواصل السهرة مع أيّ فيلم تختار.لا بأس، فهم لا يُريدون منك أكثرَ من ذلك. باستطاعتك أن تذهبَ أبعد: أن تدخل في حديث مُعاد وأن تكتشفَ المصادفةَ الغريبة في كونك ميتا مثل الآخرين، فهم لا يريدون منك أكثرَ من ذلك. باستطاعتك أن تُقَبّلَ أطفالك أو لا تُقبّلهم قبل النوم، تلك حريّتك التي لن يتدخّـل فيها أحد؛ وأنْ تنام على جانبك الأيمن أو الأيسر، وأن تحلم بأجمل ممثّلة غير عابئ بعيون الأقمار الصناعيّة السّاهرة، تلك حريّتك التي لن يتدخّل فيها أحد. باستطاعتك أن تتناولَ الإفطار في السابعة أو العاشرة وان تتناول خبزا أبيض أو أسمر، لا فرق هنا، تلك حريّتك التي لن يتدخل فيها أحد. باستطاعتك أن تمدحَ القمرَ دون أن يطلبوا منك بصماتك العشر وفصيلة دمك وخريطة الوراثة، تلك حريّتك التي لن يتدخل فيها أحد. باستطاعتك أن تحبّ زوجتك أو تظلّ مُخلصا لذكرى مارلين مونرو .. أن تصطحبَ العائلة إلى (بُرغركَنغ) أو (فرايد تشكن) وأن تُعلن انحيازَك لأيّ مشروب غازيّ تُريد، تلك حريّتك التي لن يتدخل فيها أحد. باستطاعتك أن تفتح بيتا في الماضي وتأوي إليه، أو تفكّر في سقف قرميديّ أحمر، أن تتشبّث بسطح بيتك الطينيّ أو تتطلّع بلهفة إلى عتبات الرّخام الجديدة، تلك حريّتك التي لن يتدخل فيها أحد. باستطاعتك أن.. ولكن حين يأتون .. تذكّر: لن تكون أكثر من كتلة العُري تلكَ، فوق كتلة العري التي تحتها فوق كتلة العري التي تحتها، ولعلهم سيُتَمْتِمُونَ بخشوع وهم يرون قطرة العَرق تلك التي تنسابُ من عنقك نحو آخر نقطة خفيّة من عمودك الفقريّ إذ يُشْرِعونَ حماستَهم، وهم يتضاحكون...

مُتَطلّعين لعتمةِ

كهفك

الصغير![3]

يرصد إبراهيم نصر الله كلّ ما يحدث في الساحة العربية، **من قتل** الحاكم العربي لشعبه و رعيته **وبشّبهه** بصقر شرس يفترس **عصفورا ضعيفا،**

[3]- المصدر السابق: ص:05/04.

" عند الظهيرة

صمت العصفور فجأة

أشرع باب الشّرفة بسرعة..

و هناك فاجأ الصقر متلبسا، ممسكا برأس العصفور، و هو يقف على سطح القفص و يلْتَهِم دماغه بتلذذ بارد مجنون".[4]

إن ما يريده هذا الحاكم من شعبه هو أن يكون صورة لا أكثر، أي أن يكون في عداد الأحياء الأموات، و هذا ما أشار إليه الكاتب إذ قتل زوجته و أولاده، و غدا بذلك الموت حياة جديدة لهم؛

" و بسرعة غير عادية التهم أولاده؛ و عندها أدركت زوجته أنها ستتعذب كثيرا، إذ من أين لها أعضاء طريّة كأعضائهم.

التهمها و هي تنظر إليه دهشةً، إذ لم يسبق أن أكلها صقر من قبل!

طار.

و هكذا بدأت حياتهم الجديدة."[5]

و يستلم رشيد النمر عمله في المركز الإعلامي الذي أُلْفاه مهمة مخالفة تماما لما كان يطمح إليه، فهو **مكلف بالتزوير و الخداع و التغطية** الكاذبة و ليس مسؤولا عن الإعلام بالمعنى الذي تدلّ عليه هذه الكلمة؛

" صعد المصور إلى سطح الطاولة، نزع غطاء العدسة الطويلة، (مبقيا على أغطية بقية العدسات)، نظر رشيد إليها، كانت لامعة نظيفة. صوّبها المصوّر للشرق، التقط مجموعة من

[4]- م.س- ص: 39.
[5]- م. ن- ص: 47.

الصور، للشمال، للجنوب، و حين استدار للغرب جاءته إشارة التحذير واضحة: هذا ممنوع!ما الذي تعنيه بكلمة ممنوع؟! قال المصوِّر ذلك و قد أنزل عين الكاميرا إلى الأسفل، و هو يواصل تحديقه في اتجاه الغرب."[6]

و بمرور الوقت **يتفاجأ القارئ بأن رشيد النمر قد أصبح** منفذا لرغبات المسؤولين عنه، و قاتلا **لتلك** الأحلام الطفولية البريئة و مدمرا لمستقبلهم، فيشتري القفص ليضع فيه العصافير ليسلمها للمسؤولين، و لم يعد جمال العصفور و صوته العذب يشدّه، و إنما الرغبة في إثبات الإخلاص و الولاء للسيد الحاكم، و هكذا يتقابل و يتقاطع عمله في مركز الإعلام **و مهمته الملقاة عليه بمنع الزائرين و الصحفيين من تعدّي الحدود المسموح بها مع قيامه بتجميع العصافير و المساعدة في قتلها** أو تسليمها إلى السلطات، و بهذا تخلّى عن حلمه و أمله الذي ظلّ ينتظر تحقيقه طيلة عمره[7] ؛

"كان يتقدم عن العصفور نصف خطوة؛ و حين وصل باب الشرفة الزجاجي حرص أن يغدو نصف الخطوة خطوتين.

فتح الباب الزجاجي، حشر جسمه، و حينما حاول العصفور أن يتبعه، أغلق الباب بسرعة فأصبح رأس العصفور في الشرفة و جسده في الممرّ!

(حركة بارعة)

بخبرة العصافير التي توارثتها على مدى الزمان، أدرك العصفور أنه وقع في الفخ، و أنه سيموت. لكن يأسه لم يمنعه من أن يحلم بشمس تشرق فجأة ساطعة على غير عادتها، فيكبر أكثر و أكثر فلا تغدو السّكين، التي التمعتْ، أكثر من شوكةٍ، مقارنة بحجم رقبته، و يكون مصير البيتِ مصيرَ القفص!"[8]

---

[6]- م.س – ص: 157.

[7]- ينظر: عبد الله بريمي- إبراهيم نصر الله " الأدب تنقية للذاكرة و أنسنة للتاريخ"- ص: 19.

[8]- الرواية- ص: 104.

خاض رشيد النمر تجربة السفح مع الصقر الذي كانت مهمته قتل العصافير الجميلة، فأراد مهاجمته هو الآخر، **ما جعل البطل يتخلى عن حلمه** المتمثل في اقتناء عصفور، و لكن في يوم **عاد العصفور فجأة** على شرفته يغني، **فتفاءل بأن الحياة ستعود يوما** إلى أولئك الأموات؛

" أشرع الباب بسرعة، قطع الممرّ بسرعة، اتّجه للحمّام؛ و قبل أن يدخل، خيّل إليه أنه سمع غناء عصفور ما، على الشرفة، و لم تخنه أذناه، فما إن نظر إل هناك حتى رآه واقفا على ذلك القضيب الحديديّ النابت من حافة الشرفة.

زجّ جسده داخل الحمّام، في حين بقي رأسه في الخارج بعينيه المشرعتين اللتين راحتا تنظران بفزع اللحظة التي سينفجر فيها العصفور، لكن ذلك لم يحدث، إذ فجأة طار مخلّفا صدى أغنيته متماوجا على حافة الشرفة!"[9]

يسعى الكاتب في هذه الرواية إلى البوح **بحلم أو هذيان الحرّية** المستحيلة في عالمنا العربي، **و الكشف** عن قبول العرب بالعيش داخل **الأقفاص،** حيث العودة إلى مقولة "البقاء للأقوى" **و "يأكل القوي منا الضعيف" بعد الخضوع التام للحاكم** الظالم، **إلاّ أنّ رشيد النمر** لم ييأس نهائيا و لا يزالُ في داخله **هاجس تحقيق** حلمه، فالأقفاص التي كانت تسجن فيها العصافير لتقتل، قد تزينت و غمرت كل الشرفات؛ **"و فجأة امتلأت الشرفات بالبهجة نفسها.**

كانت السماء مغطاة تماما برفوف أقفاص ملونة لم يروا مثلها من قبل!! أقفاص طائرة راحت تحطّ على الشرفات و سطوح البيوت و أرصفة الشوارع و ساحات المدارس و أكتاف المارّة و حافلات النقل العام و.. حتى لم يعد هنالك أيّ مكان يتّسع لها.

و على شرفته حطّت عدّة أقفاص لا يخفى جمالها!"[10]

[9]- م. س – ص: 173.
[10]- م.ن- ص: 183.

- **ثانيا: شخصيات الرواية:**

قدّم إبراهيم نصر الله مجتمعا مرتبكا مزدحما بأشخاص قلقين، حيث تتضارب الأنباء و تتسارع الأحداث، **و** يسرد الرواية على أساس عدِّ أبطالها أمواتا في هذه الدنيا، فقد **قتلهم الصمت و الظلم** و الاستبداد؛ **"قال له الشرطي: هل أنتَ واثق من أنّ أبناءك أو زوجتك لم يحلموا، في غفلة منك؟!!**

قال: بالتأكيد.

ولماذا سأله الشرطي بغضب.

لأنني !!

وهل دفنتهم كما ينبغي؟

تلعثم: غير متأكّد.

عُد لأسرّتهم وتأكد.قال له الشرطي بلطف باغته."[11]

و ما يلاحظه قارئ الرواية أن شخصياتها تشبه آلات ناطقة ،كثيرة الصمت، لا تتحرك كثيرا، و في صمتها دلالة على استسلام العربي **و خضوعه للسيطرة و القتل،** و يرى عبد الله بريمي أن نصوص إبراهيم نصر الله تمثيل لهويات الشخصيات المفتّتة، لذلك نلفيها تفتقد إلى نقطة **ارتكاز تسندها، وتجعلها** تستشعر نوعا من الإحساس بالانتماء في واقعها، **فهي** تعيش ضياعا و انشطارا يؤكد أنها تعيش قيم مجتمعات ما بعد الحداثة بعيدا عن كل ثبات هوياتي[12]، **و** يمكن أن نجمل صفات هذه الشخصيات فيما يلي:

[11]- م.س- ص: 23/22.

[12]- ينظر: عبد الله بريمي- إبراهيم نصر الله " الأدب تنقية للذاكرة و أنسنة للتاريخ"- ص: 18.

1- رشيد النمر: الذي يمكن أن نطلق عليه «**جودو العصر الحديث**»؛ هذه الشخصية الغامضة التي عاشت حياة مليئة بالانتظار؛ فقد انتظر رشيد فرصة الحصول على وظيفة طيلة حياته، إلاّ أنّه لم يجْنِ منها سوى المتاعب و الهموم، و انتظار العصفور جرّه إلى الموت؛ **"كأن (جودو) وصل .**

قد لا يعرف رشيد النمر شيئا كثيرا عن جودو

و قد لا يتذكّر اسمَهُ بعد لحظات إذا ما سمعه"[13].

2- زوجته: المرأة التي فقدت أنوثتها، تقضي جلّ وقتها نائمة حيث تعيش اكتئابا و إحباطا ولّد بينها و بين رشيد النمر فجوة واسعة؛ فهي تدخن السجائر و تنام في الغرفة وسط السجائر مطفأة؛ " **امرأته قالت له: أريد أن أدخّن سيجارة.**

و ما الجديد في الأمر؟؟

...كانت في صباها أشبه بمنفضة سجائر

أمّا الآن فإنها تشبه مدخنة. "[14]

كما أنها متسلطة جائرة، لا تأبه بزوجها، بل فقدت الإحساس بوجوده أصلا؛ **"و المرأة أعني زوجته، تشير بإصبعها لشيء في الفراغ و تواصل شخيرها برائحته الكابوسية."**[15]

3- أبناؤه: كأنَّ رشيد النمر في عالم و أولاده في عالم آخر، حيث نجدهم يناقضون **أباهم و لا** يتعاطفون معه، و لا يقاسمونه الحلم، فهم يحلمون بكلب و هو يحلم بعصفور، فلم يلبِّ

[13]- الرواية- ص: 14.
[14]- م.ن- ص: 16.
[15]- م.ن- ص: 13.

مطالبهم، و كان بذلك أبا صارما، كما نجد مساندة الأبناء لأمِّهم و تحالفهم معها ضدّ أبيهم؛ " **حين عاد من المطبخ**

قال له الأولاد: نريد أن نشاهد (توم آند جيري) و لذلك باستطاعتك أن تذهب إلى المطبخ و تنتظر هناك حتى يتنهي العرض..

–لا بأس. سأشاهده معكم.

–لا. أُمّنا قالت لا تَدَعوه يشاهد أفلاما كهذه. هذا يعني أن تتحوّل بالنسبة لها إلى ابن آخر، بدل أن تلعب دورك كزوج و أب. ثم راحوا يصرخون باسمها إلى أن أطلّتْ من داخل سحابة الدّخان السّوداء: – ماذا؟!

–ألم تقولي لنا: لا تَدَعوه يشاهد أفلاما كهذه؟"[16]

أ– **الابن الأكبر: الذي كان يبيع** أحيانا جوارب نسائية و غيارات داخلية؛ **"أحيانا يبيع جوارب نسائية و حمّالات صدور و غيارات داخلية، و قبل يومين قال له أحدهم (عليكَ أن تفهم أنك لن تستطيع بيع أيّ قطعة من هذه القطع!! و حين سأله: لماذا؟ أجابه (لأنّك تبيعها فارغة)، في حين تبيعها الفضائيات لنا طوال الوقت ممتلئة!! و حين عاد الولد للبيت اختلى بغرفته سبع ليال، و حين خرج، قال لي: فعلا، إنهم يبيعونها ممتلئة، و يُعلّمون الناس كيفية استعمالها أيضا!!"**[17]

و هنا إشارة إلى التغطية الإعلامية للفضائيات العربية التي تنشر الثقافات البائسة العارية و ما تعرضه من سفالة و زور. و يظهر هذا الابن متأثرا بالشاشة إلى حدّ أنه لم يعد يفرّق بين المشاهد الحقيقية و الخيالية؛ كمشهد حدث ارتطام الطائرتين ببرجيْ التجارة العالميين، الذي يلحُّ على أنّه مجرّد

[16]- م.س- ص: 17/16.
[17]- م.ن- ص: 67.

مشهد مأخوذ من فيلم سينمائي. و قد اضطر رشيد النمر إلى إخبار ابنه بأنّ كلّ ما يشاهده في التلفزيون أفلام. ثم يشاهد الابن لحيته قد طالت مثل لحى المتهمين المنتمين في أحداث 11 سبتمبر؛

"- ابنك يتابع نشرات الأخبار؟

- **نعم.**
- **و فجأة تقع أحداث 11 سبتمبر؟!**
- **نعم.**
- **يختفي في غرفته أياما طويلة بلياليها، و هو يتنقّل ما بين محطات الغيارات الداخلية، وفي النهاية يغادر غرفته و يذهب للمرآة؟!**
- **نعم.**
- **و فيها يرى أنّ لحيته طالت كما لو أنه ليس هو؟!**
- **نعم.**
- **تحين منه التفاتة نحو جهاز التلفزيون في غرفة الجلوس و يرى صور المتّهمين بتنفيذ هذه العملية الكبرى معروضة في نشر الأخبار؟**
- **نعم.**
- **يتأكد ، فيعود لشاشة التلفزيون من جديد؟!**
- **نعم.**
- **و بين صور المتّهمين و المطلوبين يرى ابنك صورته؟!**
- **نعم.**
- **لحيته طالت بما فيه الكفاية بحيث حَسَمتْ الشكَّ باليقين ؟!....**
- **لأنهم بحاجة لإلقاء القبض على المتّهمين الحقيقيين، لا على من يأخذ على عاتقه واجب تنصيب نفسه مُتّهما، لمجد أنّ لحيته طالت دون أن يدري و هو يتابع ذلك**

الفيلم الذي لا ينتهي، الفيلم الذي تبثه محطّات الغيارات الداخلية أيضا على مدار الساعة؟!"[18]

ب- **الابن الأصغر**: الذي ظلّ ملحّا مصرّا على اقتناء كلب، بل و هدّد أباه بالموت إذا لم يحصل عليه، و ظلّ يحلم به إلى الآخر إذ تختم الرواية بهمس الابن في أذن أبيه: **"مال الصغير نحو إذن أبيه و همس: لقد حذّرتك! لقد قلتُ لك بوضوح، لماذا تضعنا في موقف حرج كهذا، لكنك لم تسمعني، لو اشتريت لنا كلبا ...لكنت ارتحتَ...و أرحتَنا!!!"**[19]

ت- **الابنة**: تعيش في صمت و لا تتحدث كثيرا، ممّا ينمّ عن حكمة و وعي، فالصمت قد يعبر عما لا يقوله اللسان.**كما أنها مصدر حنان و أنس رشيد النمر، فقد كان** يستنجد بها في المواقف الصعبة و تخرجه من المآزق لاسيّما **إذا كان المشكل مع أمّها؛ "بحث عن ابنته، تلك التي لا تتأخر عن مدّ يد العون له، بصمتها الغريب، كلما احتاج لذلك، لم تكن بينهم.**

- **لن تنفعك تلك التي لا تستطيع أن ترى أبعد من أنفها! قال ابنه الصغير و قد أدرك ما يريد.**

ذهب للمطبخ.

و حين لم تنته الحلقات، نام هناك."[20]

4- **الجار**: **الأستاذ الجامعي** الذي تخرّج من تحت يديه آلاف الطلبة، إلاّ أنه شخصية محتالة مخادعة، فقد كان يتسلل ليلا إلى خزانات المياه، و يغلق عدّادات الجيران لأجل أن تصعد المياه إلى خزّانه؛ " **أتريد أن تقول لي إنني لم أزل أصحو ليلا لأغلق العدادات، لتصعد المياه إلى خزّاني الخاص دون خزانات الجيران؟!"**[21].

---

[18]- ينظر: م.س- ص: 111/110/109.

[19]- م.ن – ص: 187.

[20]- م.ن- ص: 17.

[21]- م.ن – ص: 107.

كما أنه احتال على رشيد النمر حينما نصحه بعلاج ابنه عند مشعوذ مدّعيا ضمان شفائه، مقابل مبلغ مئة دولار و سبعة أنواع من العصافير؛ **"لن أطيل عليك؛ لدينا حاله مثل حالة ابن زميلي. ربما أصعب بقليل!**

- ...
- **اسأله عن الأجر الذي يريده. همس رشيد النمر للدكتور.**
- **فأشاؤ له الدكتور بحركة من يده التزامّ الصّمت.**
- **هذه الولد يعزُّ عليَّ كثيرا، و أبوه صديقي!**

انفرجت أسارير رشيد النمر,

- ...
- **و لذلك نريد أن تراعيه قليلا.**
- ...
- **التسعيرة ثابتة منذ ذلك اليوم المشهود؟!**
- ...
- **كم يريد؟همش رشيد النِّمر.**

أغلق الدكتور الهاتف براحة يده و همس بسرعة:

- **مئة دولار. ماذا أقول له؟**
- **مئة دولار!!"...**
- **أُكتب.**
- **دوري و ببغا و زرزور**
- **بلبل حسّون و شحرور**
- **كناري بيضوي كالنور**
- **كناري بيضوي كالنور؟!!! ردّ رشيد النمر مستغربا.**
- **نعم، كناري بيضوي كالنور. زجره الدكتور."**[22]

[22]- ينظر: م.س - ص: 117/116.

و الملاحظ أن شخصيات الرواية تعيش **حالة من الفوضى الاجتماعية و العاطفية و الفكرية، و هي حالة من اللاتواصل** و الانفصال بمختلف مستوياته ، **فلا أحلام و لا آمال و لا أهداف توحدهم، و كل شخص منهم** يعيش عالمه الخاص بطريقة أنانية، كما يحلو له.

- **ثالثا: زمن الرواية:**

تعرّض إبراهيم نصر الله في **"شرفة الهذيان"** للفترة الزمنية التي عاشها عالمنا العربي في أسوء فترات تاريخه الممتدة من يوم فوز الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن برئاسة الولايات المتحدة حتى يومنا **هذا.** فباسم الديمقراطية و الحريّة و العدالة التي ادّعى بوش إصراره على نشرها و تثبيتها في عالمنا العربي و الإسلامي **انتهكت الأوطان و احتلتها الجيوش و تفاقمت الصراعات القومية و القطرية** و الدينية و الطائفية و حتى العشائرية و تدمر الاقتصاد الوطني، و زاد استغلال الرأسمال و أصحاب السلطة و كبر بشكل هائل عدد الفقراء، و توقف تطور المجتمع و الإبداع في مختلف المجالات في معظم البلدان، و سادت الثقافة السطحية الهشة المتمثلة بكثرة الفضائيات العربية و ما تقدمه من رخص و ضحالة ، و في الآن نفسه علا صوت التيارات الدينية السلفية **و ازدادت قوتها. و قد** تعرّض إبراهيم نصر الله في هذه الرواية لكثير من القضايا و المواقف و الأحداث التي كان لها أثرها على العالم ككل و على عالمنا العربي بشكل خاص. **مثل:** حدث تفجير بُرجَي التجارة العالمية في نيويورك و ما كان من نتائج ذلك، و أحداث العراق و مقتل الطفل الشهيد محمد درّة و **سجون الاعتقال** الأمريكي و التعذيب في غوانتينامو و أبو غريب و غيرها.[23]

- **رابعا: التجاوزات السردية في "شرفة الهذيان":**

1- **الكتابة المتشظية:**

لعلّ الروائي العربي المعاصر **صاحب مزاج متمرد لا يريد أن يقيد** داخل جنس أدبي، فيبدأ بخلخلة الأجناس وتحويلها، للخروج بنمط أدبي حر ينعم بلغة فارهة وأسلوب وفكر أدبي يجمع بين مختلف

[23]- **ينظر نبيه القاسم:** إبراهيم نصر الله في "شرفة الهذيان: والبحث عن حريّة الإنسان العربي المفقودة في هذا العالم العربي- الموقع الإلكتروني: http://www.nabih- alkasem.com/nasrallah2.htm

الأجناس[24]. وقد نهج إبراهيم نصر الله نهجا كتابيا منفتحا حرا، وهو نابع عن رؤيته للعالم، و ليس ترفا أو لعبة فارغة من المضمون يمارسها الكاتب كما يشاء، و قد اعتمد الكتابة الشذرية أساسا، أو أسلوب النبذة (Aphorisme) كما عند نيتشه، و هي تقوم أساسا على الاقتضاب، التكثيف و التبئير و التركيز ، و النفور من التحليل العقلاني المنطقي و تفادي الكتابة النسقية الخطية (La linéarité)، و إن كان أغلب المؤلفين يميلون إلى الكتابة النسقية والتحليل المنطقي الصارم المبني على قوة الحجاج والاستدلال والبرهان العقلي، والتحليل المتماسك اتساقا وانسجاما، فقد بدأت الكتابات المعاصرة تعتمد على الكتابة الشذرية المقطعية القائمة على شعرية الانفصال، وتتكىء على بلاغة التشظي، وتتهرب من التحليلات العلمية والمنطقية العقلية الجافة والمنفرة، لتعوضها بكتابات شاعرية وتأملية إما ذهنية وإما وجدانية، و بذلك، تحضر الذات و يطفو الخيال الخارق، ويعلو التخييل المجنح، و يسمو الانزياح، و تتقطع النصوص فوق صفحة البياض فراغا و امتلاء و انفصالا و بعثرة، فتختلط الأجناس و الأنواع ليتشكل منها نص شذري أو كتاب شذري، وذلك في شكل مقطوعات و فقرات ومقتبسات، بينها بياضات واصلة، و فواصل تتأرجح بين النطق والصمت[25].

يكتشف قارئ الشرفة صورتها المرتبكة و تفككها من حيث المبنى، فهي ذات عناصر متشظية، يغيب فيها ذلك الاتساق و التماسك و البناء المحكم، ما يفقدها حبكتها الفنية و تناغمها السردي.

تقوم الرواية على الواقع و المتخيل معا في عمل مفتوح تذوب فيه الفواصل و الحدود، و قد اعتمد صاحبها تقنية الإلصاق (Collage)، حيث أقام علاقات مباشرة بين شظايا نصية شكلت ما يسميه البعض كتابة مفتوقة "L'écriture décousue" أو النص الفسيفساء* "Le texte puzzle"[26]؛

24- ينظر:أبهار مريم الجابر: الكتابة الشذرية تأتي من صاحب المزاج المتمرد لتلغي الحدود بين الأجناس الأدبية- مقال نشر بتاريخ: الأربعاء 08جمادى الآخرة1432هـ/11مايو2011- جريدة الرياض- العدد15661.

25- ينظر: المرجع نفسه.

* ينظر: عزيز نعمان: جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب- مذكرة لنيل شهادة الماجستير- كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة تيزي وزو- 2009/01/27- ص: 155.

" **Le texte/puzzle ne ferait ainsi sens que considéré dans son ensemble; l'écriture détailliste ou l'écriture fragmentée permet d'en douter**..[27]"

إنّ الكتابة المجزّأة تقدم معنى **مشكوكا فيه، و** بالتالي فهي تفتحه على عدة تأويلات، **"و النص الفسيفساء هو نص الحياة** –على حدّ تعبير بارث-، و هو يفكّك الواقع اليومي عبر نصوص صغيرة"[28].

فالرواية لا تقول الحقيقة قدر ما تقول الاحتمالات كلها، و المنفية و المغيبة منها بالأخص، و تكشف عن مخبوءات لا ننتبه إليها في حياتنا و وجودنا، و تدفعنا إلى القلق و الشك و اللاّيقين، **و أنّ قيمة الكتابة الأدبية و الروائية، تكمن** بالذات كما لاحظ الناقد الفرنسي المعاصر بيير بيار **(Pierre Bayard) في هذه** اللاّبتية **(Indécidabilité)**، فالأدب لا يبتُّ في الأمر و لا يحسم، و يُبْقي الأمر في نوع من الغموض و الالتباس و التردد و الحيرة، فالأمر ممكن و غير ممكن في الوقت نفسه[29].

و التشظي و الانفتاح يفضي إلى لعبة يبدعها الكاتب أولا و يمارسها القارئ ثانيا، و قد تحدّث **جاك دريدا عن نظرية اللعب،** إذ مجّد اللعب الحر اللاّمتناهي لكتابة ليست منقطعة تماما عن الإكراهات المغيّبة للحقيقة، حيث يحيل الدّال إلى دال آخر مع تغييب متعمّد للمدلول، **و هذا يقتضي مراوغة** المدلول للدال بحيث تتحوّل العلامة اللغوية إلى علامة عائمة، يحاول القارئ تثبيتها للوصول إلى المعنى.[30]

و تتجلى الكتابة المتشظية في الرواية من خلال هندستها و بنائها المضطرب، فقد خصّص الكاتب لكل مجموعة من الصفحات عنوانا، كما أنه لا توازن في عدد الصفحات، و لا في أسطر نصوص كل

26-Claudine Potvin : L'esthétique du détail dans Nous parlerons comme on écrit - Voix et Images, Volume 14, numéro 1 (39), automne 1988 – p :42.

[27] -Loc.cit.

[28]- عزيز نعمان: جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب- ص: 155.

[29]- حسن المودن: الرواية و التحليل النصي- ص: 132.

[30]- ينظر: محمد سالم سعد الله: فلسفة التفكيك عند دريدا- كلية الآداب، جامعة الموصل- ص: 06- الموقع الإلكتروني: www.mohamedrabeea.com/books/book

صفحة، فأحيانا تجد نفسك بإزاء تشكيلي شعري حر، و هذا ينمّ عن تحّرر الكاتب من كل قيد أو شرط كتابي؛ و من أمثلة ذلك صفحات عنونها **بالمفاجأة:**

" نام طويلا
و حينما استيقظ ذات صباح
لم يجد نفسه في السرير
وجد رجلا آخر
ذهب إلى المرآة
كما يمكن أن يفعل أيّ رجل عاقل يجد نفسه وجها لوجه
مع معضلة كهذه
تأمّله طويلا
لم يكن يعرفه أبدا...لم يُذَكّرْه بأحد
و هكذا اعتبر الأمر لا يعنيه
بعد قليل عاد به للسّرير
هيأ له المخدّة
أفرحه أنه زوجته لم تستيقظ

و فكّر أن يترك لها هدية متوحِّشة تليق بها:
رصاصة في جبين هذا الرجل الغريب النائم بجانبها
لكنه لم يفعل، لأنه لم يكن يملك، ببساطة، أيَّ أسلحة من ذوات الرّصاص
عاد خطوتين
تأمَّل الرّجل النائم بجانبها

الرّجل الذي لا يذكّره حتى بشيء

و بصمت مضى للمرآة"[31]

[31]- الرواية- ص : 123.

تبدو هذه الكتابة المفتوقة و كأنها من الشعر الحر، فالكاتب لا يتوانى في كسر الأسطر و ترصيعها بكلمتين أو أكثر، مما يجعل شرفة الهذيان متوالية سردية خالية من التسلسل الزمني و المنطقي.

و قد تحدّثت كلودين بوتفان عن الكتابة المتشظية و شبهتها بفُتات، حجارة أو غبار ، و كلمات خارج النص و حكايات مبعثرة خارج السياق، تنفلت من قارئها، تقول:

" **Écrire par fragments** : **les fragments sont alors des pierres sur le pourtour du cercle** : **je m'étale en rond**: **tout mon petit univers en miettes; au centre**, **quoi ? Des poussières**. **Des miettes**. **Des détails**. **Des mots**. **Hors-texte**. **Des mots dont le sens fuit**, **glisse entre les doigts**. **Des histoires sans contexte**: **des histoires ordinaires**, **des histoires à dormir debout** " [32].

لقد أعطى الكاتب الأولوية للشذرة/ الشظية **(Fragment)** عن وعي ممّا يجعلنا نضفي صفة **النص المتشظي (Le texte fragmental)** على الرواية أي أنّ هذه الكتابة واعية بذاتها، **و بطابعها** انفصالي **(Discontinuité)**، **"و** هي في ذلك أقرب ما تكون من السينما ما بعد الحداثية، في لجوءها إلى **تقنية التبديل الحر للقنوات التلفزيونية (Zapping)"** [33].

إن الكتابة الروائية ما بعد الحداثية كتابة مضطربة مجزّأة، تعتمد تقنية الإلصاق، على حدّ تعبير الباحث الفرنسي **"مارك غونتار"**:

" **Si le collage peut apparaître comme un dispositif de discontinuité dans le récit postmoderne**, **une autre forme**, **proche par certains aspects de ce mode de turbulence est l'écriture en fragments** [34]".

و هنا تجدر الإشارة إلى الفرق بين النص المتشظي **(Le texte fragmental)** **و النص المقطع (Le texte fragmentaire)**؛ **فهذا** الأخير **يدلّ** على عدم إتمام النص **(كالعمل المنشور بعد وفاة**

[32] -Claudine Potvin : L'esthétique du détail dans Nous parlerons comme on écrit-p : 39.

[33]- **عزيز نعمان:** جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نص "سيمرغ" **لمحمد ديب- ص:** 16.

[34]-Marc Gontard :Le roman français postmoderne- Une écriture turbulente-https//halshs.archives ouvertes.fr/halshs-00003870 Submitted on 16 Mar 2005-p : 82.

صاحبه أو المخطوطات المفقودة) أي أنه كتابة متشظية عن غير قصد، بخلاف الثاني فهو قصدي، الغرض منه إحداث أثر جمالي ، و هذا ما أشار إليه الباحث الفرنسي "مارك غونتار":

" **Une première chose est de différencier le texte fragmentaire du texte fragmental. Dans le premier cas, ce qui est en cause c'est soit l'inachèvement (œuvre posthume) soit l'incomplétude (manuscrit endommagé ou partiellement perdu). Dans le second cas, l'adjectif fragmental désigne une écriture consciente d'elle-même, une esthétique concertée.**" [35]

إنّ الفضاء النصي هو أفق النص الكلي، و هو العالم الذي تعيش و تتحرّك و تتفاعل عبره الشخصيات و الأحداث، فهو العالم الذي يحتويهم و الذي يمثل الكون الذي يلف النص، و من خلاله و من خلال تفاعله مع الزمن ينتج المعنى و تنتج الدلالة.[36]

من مظاهر التشظي في النص **النقلة السردية** التي تعبّر عن تحولات السرد الزمانية و المكانية أيْ ما يسمّى "**الفجوة السردية**" الناتجة عن غياب أو تغييب السارد معلومات معينة تتعلق بالأحداث أو الشخصيات أو الزمان أو المكان[37]، و إنّ الفراغ الكتابي/الطباعي ما بين أجزاء أو أقسام الرواية الذي يسمّى : "**البياض السردي**" دليل على وجود فجوة سردية*، إذ لمّا كان وجود البياض فعلا سرديا جاءت تسميته البياض السردي تمييزا عن الفراغ الذي نجده في بقية أنواع الكتب[38]، و من أمثلته في الرواية: الصفحة **74** الذي انتهت على الشكل التالي:

"– أفضلُ الصيد و أكثره إعجازا أن يستطيع المرء اصطياد عصفور بيديه العاريتين، إن ذلك يشبه إلى حدٍّ بعيد أن تتمكن من قتل أسد بالعراك معه!

GGG

[35]- loc.cit.

[36]- ينظر: علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة و النص (مقاربة منهجية في إنتاج المعنى و الدلالة السينمائية)- وزارة الثقافة و المؤسسة العامة للسينما - دط-دت- ص:165.

[37]- ينظر: والتر.ج.أونج: الشفاهية و الكتابية- تر: حسن البنا عز الدين- المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- سلسلة عالم المعرفة 182-1994-ص: 232.

* إن كانت (الفجوة السردية) ترجح ظهور (البياض السردي)، وإن كانت الممارسة الغالبة هي مصاحبة البياض للنقلة السردية، فإن تلازمهما غير محتوم؛ إذ قد يتحول السرد مكانيا أو زمانيا أو منظوريا في فقرتين متتابعتين، أي بلا بياض سردي، وبالمقابل قد يظهر البياض السردي مع اتصال السرد، كظهوره بين فصلين أو فقرتين يمكن وصلهما سياقيا.(ينظر: محمد بن سليمان القويفلي: البياض السردي (الأعراف ودلالات العدول-مجلة جامعة الملك سعود، الرياض م15،كلية الآداب (2) 1423/2013، ص: 318.

[38]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 318.

هنا سنتوقف قليلا

لنعود إلى البدايات التي تركناها وراءنا هناك.. تنتظر!! "[39]

يتوقف الكاتب في هذه الصفحة عن سرد أحداث شراء عصفور لينتقل إلى سرد أحداث أخرى تدور في مكان عمله، ثم سرد أحداث انفجار برج التجارة العالمي في نيويورك، تاركا خلفه بياضات كثيرة مولدة عدة فجوات، ليعود إلى حدث شراء العصفور من جديد في الصفحة **87 من الرواية؛** **" و لم تعد مسألة اقتناء العصافير أمرا عشوائيًا.**

ذهب و اصطاد ذلك العصفور بنفسه داخل القفص. العصفور الذي سيمثّل أبناء جنسه. و قد استلم وثيقة من البائع، مثل تلك الوثائق التي يحصل عليها المرء حينما يشتري ثلاجة أو سخّانا شمسيّا أو ميكروويف." [40]

إنَّ هذه الفجوات **(Les failles)** تضفي على الرواية طابعها الانفصالي **(Discontinu)**، و تنفي أحادية المعنى، **فتنفتح على التأويل و التعدد؛**

« **Cette faille empêche le texte de se continuer en un ensemble fermé**, **contrôlé**, **sémantiquement clôturé**»[41]

2- الكتابة عبر النوعية:

ما يميّز "شرفة الهذيان" تداخل أشكال التعبير فيها، ما يجعلها نصّا هجينا من الدرجة الأولى، **ولعلَّ** سمة التشظي تدعم هذا النوع من الروايات، فهي أداة تمدّد من خلالها الكتابة و تنفتح **على** آفاق قرائية مختلفة، و تتداخل هذه الرواية مع:

[39]- الرواية – ص: 74.

[40]- م.ن– ص: 87.

[41] - Bruno Blanckman et autres : Le roman français au tournant du XXIe siècle - presses Sorbonne Nouvelle- Publié avec le concours du CNL, 2004- Paris III) p : 160.

أ- مسرح العبث* (L'absurde) :

بنى الكاتب روايته على **العبث و السريالية****، فالقارئ يشعر وكأنه يرتاد حلما لا يقرأ رواية، فقد غاب التسلسل المنطقي و طغت التحولات الفجائية و النقلات المباغتة، فلا وجود للزمان و لا **تحديد** دقيقا للمكان، فكل ما يُقرأ تصوير لأحاسيس القلق و الضياع في عالم متحجر تسوده الفوضى **و**تعمُّه الأوهام، و من مظاهر العبثية في الرواية:

- **الحوار العقيم**: الذي يدور بين الشخصيات، فهو في الحقيقة مجرّد ثرثرة لا فائدة و لا معنى لها في أغلب الأحيان، فهي توصل فكرة عدم جدوى الاتصال أو تبادل الأفكار بين الشخصيات؛ و من أمثلة ذلك في الرواية:

" قال الصغير: و لكنني أريد عصفورا؟

قال الصغير: و لكنني أحذّرك فلقد رأيت صقرا يتجوّل في سماء المنطقة.

و ما الذي يمكن أن يأتي بصقر إلى هنا؟!

لقد رأيته، و عليَّ أن أحذّرك.

تحذّرني من ماذا؟!

---

* **و يمثل مسرح العبث مسرحية في انتظار جودو"En attendant Godot "**: كتبها الكاتب الإيرلندي Samuel Beckett في شهر واحد عام 1952 م، يدور موضوعها حول العزلة والقلق و اللا أمل، والانتظار الذي لا ينتهي. في المسرحية (فلا ديمير Vladimir Didier)و(استرا جون **Estragonongo**) وهما ينتظران شخصاً يدعى(جودو Godot)، وهما لا يستطيعان الانصراف، فهما في حالة انتظار، ويتحدثان في أي شيء وإن لم يكن له معنى حتى يمر الوقت ، ويظهر في المسرحية أيضاً (بوزو Pozzo)و(لكي Lucky) حيث يجر بوزو لكي بحبل وهو يحمل المتاع،ثم يختفيان، ويظهر فجأة غلام يبشر بقدوم (جودو)في اليوم التالي، ولكنه لا يأتي، وتنتهي المسرحية دون ظهور(جودو). اسم (جودو)مشابه لكلمة(جودGod) بالانجليزية وهو (الله)، لذلك فقدومه هو الذي سيمنحهم الاطمئنان، فهو منقذ البشرية، وكأنه يشير بانتظار جودو غير المتحقق والإحساس بوطأة الزمن، لعله أراد أن يؤكد عنصر الفراغ الروحي الذي يعانيه الغربي غير المؤمن فهو بعيد عن الشريعة، لذلك فهو في خوف وقلق دائم وضياع مستمر.(ينظر الموقع الإلكتروني pulpit.alwatanvoice.com)

** **السريالية** (Surréalisme) أو **الفواقعية** أي "فوق الواقع": **هي مذهب فرنسي** حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق، وحسب مُنظّرها أندريه برتون (André Breton) **فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من** خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال **الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى. و هي تعتمد** على العقل الباطن، حيث تستمد إلهامها من الأحلام ودفعات **اللاشعور، أو اللاوعي الباطن وعدم الاعتداد بالمنطق،** بل وصل الحال بأصحابها إلى التمرد حتى على **الأصول الرتيبة، فصرحوا مثلا** باحتمال أن يكون مجموع اثنين واثنين ليس أربعة، فقد يكون خمسة أو ستة إلى آخر ما توحي به المخيلة بلا حدود. **و** هذه النزعة المتطرف المتمردة تلتقي كثيراً مع مسرح **العبث و اللامعقول.** (ينظر: الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org)

قال الصغير: ممكن نشتري عصفور و ممكن ما نشتري عصفور؛ إذا ما اشترينا عصفور ما في مشكلة، و إذا اشترينا عصفور في مشكلتين!! ممكن نحطّه في البلكونة، و ممكن نحطه في جو البيت؛ إذا حطيناه جوّه البيت ما في مشكلة، و إذا حطيناه في البلكونة في مشكلتين!! ممكن يكون في صقر في المنطقة، و ممكن ما يكون في صقر في المنطقة؛ إذا ما كان في صقر ما في مشكلة، و إذا كان في صقر في مشكلتين!! ممكن الصقر ما يشوفه، و ممكن يشوفه، إذا ما شافه ما في مشكلة، و إذا شافه في مشكلتين!! ممكن يكون الصقر جوعان، و ممكن يكون شبعان؛ إذا ما كان جوعان ما في مشكلة، بس إذا كان جوعان في مشكلتين!! ممكن يجي يوكله، و ممكن ما يجي يوكله، إذا ما أجا يوكله ما في مشكلة ما في مشكلة، بس إذا أجا يوكله في مشكلتين!! ممكن يقدر يقتله و ممكن ما يقدر يقتله؛إذا ما قدر يقتله ما في مشكلة، بس إذا قدر يقتله في مشكلتين!! ممكن أكون ما بحبّه، و ممكن أكون بحبّه، إذا ما كنت بحبّه، ما في مشكلة، بس إذا كنت بحبّه في مشكلتين!! ممكن ما أزعل عليه، و ممكن أزعل عليه، إذا ما زعلت عليه ما في مشكلة، بس إذا زعلت عليه في مشكلتين!! ممكن يروح الزّعل بسرعة، و ممكن ما يروح الزّعل؛ إذا راح الزّعل بسرعة ما في مشكلة، بس إذا ما راح في مشكلتين!! ممكن ما أصاب بالكآبة، و ممكن أصاب بالكآبة؛ إذا ما أصبت بالكآبة ما في مشكلة، بس إذا أصبت بالكآبة في مشكلتين!! ممكن تروح الكآبة بسرعة، و ممكن ما تروح الكآبة بسرعة؛ إذا راحت ما في مشكلة، بس إذا ما راحت في مشكلتين!! ممكن إتْأثّر على حياتي، وممكن ما اتأثّر على حياتي؛ إذا ما أثّرت ما في مشكلة، بس إذا أثّرت في مشكلتين!! ممكن أنْجَنْ و ممكن ما أنجن؛ إذا ما انجنّيت ما في مشكلة، بس إذا إنجنّيت في مشكلتين!! ممكن ما تحطُّوني في مستشفى مجانين، و ممكن تحطّوني في مستشفى مجانين؛ إذا ما حطّيتوني في مستشفى مجانين ما في مشكلة، بس إذا حطّيتوني في مستشفى مجانين في مشكلتين!! ممكن أحِب مستشفى المجانين، و ممكن ما أحِب

مستشفى المجانين؛ إذا حبّيت مستشفى المجانين ما في مشكلة، بس إذا ما حبّيت مستشفى المجانين في مشكلتين!! ممكن ما أفكّر أهرب، و ممكن أفكر أهرب؛ إذا ما فكّرت أهرب ما في مشكلة، بس إذا فكرت أهرب في مشكلتين!! ممكن أحاول أهرب، وممكن ما أحاول أهرب، إذا ما حاولت أهرب ما في مشكلة، بس إذا حاولت أهرب في مشكلتين!! ممكن ما أقدر أهرب، و ممكن أقدر أهرب، إذا ما قدرت أهرب ما في مشكلة، بس إذا قدرت أهرب في مشكلتين!! ممكن يحكوا مع الشرطة، و ممكن ما يحكوا مع الشرطة؛ إذا حكوا مع الشرطة ما في مشكلة، بس إذا ما حكوا في مشكلتين!! ممكن أرجع ع البيت، و ممكن ما أرجع ع البيت؛ إذا رجعت ع البيت ما في مشكلة، بس إذا ما رجعت ع البيت في مشكلتين!! ممكن أقدر أتخبّا منيح، و ممكن ما أقدر أتخبّا منيح؛ إذا اتخبّيت منيح ما في مشكلة، بس إذا ما اتخبّيت منيح في مشكلتين.....

و صمت الصغي اخيرا محاولا التقاط أنفاسه ثم قال:

و ليش اتحُطْنا في هيك موقف؟!اشتري لنا كلبا و ريِّحنا!!!!"[42]

- **جمود المشهد:** يغلب الصمت على الشخصيات، فهي لا تتحدث كثيرا، و حوارها مكثف موجز، حيث يسود الصمت إلى أن يجمد المشهد فجأة، ثم يُسْترسل الكلام و تُعاود الحياة، فالمشاهد خالية من العقدة، و تفتقر إلى الدوافع، و من المشاهد الجامدة في الرواية الحركات التمثيلية التي كان يقوم بها الرجال في الشرفات المقابلة لشرفة رشيد النمر؛

" اعتدل و هو غير مُصدّق أنه بات على هذه الدّرجة من الاحتراف! شدّ قامته كعسكري يُمنح وساما؛ و في الشرفات المقابلة أبصر عددا لا يُحصى من الرّجال المشدودي القامات.

و حين تراجع خطوتين نحو عتمة الدّاخل. تراجعوا أيضا.

أقفل باب الشرفة.

[42]- الرواية- ص: 32/31/30.

أقفلوا أبواب الشرفة!

أسدل الستارة.

أسدلوا الستائر!

أشرع الستارة و قد تذكّر شيئا لا يجوز تركه في الشرفة.

أشرعوا الستائر و قد تذكّروا أشياء لا يجوز تركها في الشرفة!

فتح الباب.

فتحوا الأبواب!

انحنى ليتناول العصفور و رأسه، و عيناه تنظران إليهم.

انحنوا ليتناولوا العصافير و رؤوسها، و عيونهم تنظر إليه!

أمسك بالعصفور و ألقاه خارج الشّرفة.

أمسكوا بالعصافير و ألقوها خارج الشرفات!

سمع ارتطاما هائلا لا ليشير إلى أن الذي تمّ إلقاؤه مجرد عصفور.

سمعوا ارتطامات هائلة لا تشير إلى أنّ ما تمّ إلقاؤه مجرد عصافير!

سار إلى حافة الشرفة.

ساروا إلى حافة الشرفات!

حدّق في الشارع.

حدّقوا في الشارع!

صرخ من جديد حين رأى جثة آدمية على الرّصيف تحت شرفته.

صرخوا من جديد حين رأوا جثثا آدمية تحت شرفاتهم!

تمالك نفسه... "[43]

[43]- م.ن- ص: 162/161.

- **الشكل الدائري:** تدور شرفة الهذيان في دائرة مفرغة حيث بدأت في شكل دائري، و انتهت نهاية مفتوحة اعتباطية، لا هدف واضح و لا قصة واضحة المعالم، فلا بداية و لا نهاية، بل تتكرر وضعيات خيبة و انكسار، و سخف و لاوعي، و قد عبّر الروائي عن معاناة شخصيات روايته وحياتهم المملة الرتيبة بأساليب غير منطقية و غير معقولة شبيه بالأحلام التي نراها في المنام.

لقد اغترف إبراهيم نصر الله من الهذيانات و ألف بين عالمي الواقع و اللاّواقع، فعبَر من أحدهما إلى الآخر ليضيء أعماق الذات و يسجل بعض الأحداث التي كان لها بالغ الأثر في الوطن العربي، و لذلك يمكن أن نقول إن شرفة الهذيان تنتمي إلى أدب العبث، حيث يشعر الكاتب بعبث الحياة العصرية و قيامها على كثير من الأوضاع غير المعقولة بعد أن انهارت العقيدة الدينية نتيجة الحروب و ألوان الصراع في المجتمع.[44]

ب- شعرية الرواية أم رواية الشعر؟

إنّ التداخل بين النثر و الشعر يمثل الشكل الأول من أشكال تداخل الأنواع الذي تفرضه طبيعة الأدب، و ليس لمنتِج النص قصديّة فيه.[45]

نجد في "**شرفة الهذيان**" الشعرية بمختلف أنواعها: شعرية الإيقاع، الغرابة و المفارقة و التضاد، و الفكاهة السوداء الساخرة[46]، و من أمثلة ذلك في الرواية:

" من قديم ألقت المدينة قدميها على حافّة السيل

و التهمت أشجارَها أمام الشمس

[44]- ينظر: عبدالقادر القط: من فنون الأدب المسرحية- دار النهضة العربية، بيروت، 1978- ص:292.

[45]- ينظر: لؤي علي خليل: نصُّ السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)- ص: 167.

[46]- ينظر: مريم جبر فريحات: أثر تداخل الأنواع في بنية النص الروائي لدى إبراهيم نصر الله- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)- ص: 642.

كي لا تنهض الخضرة في الليل

و تفاجئهم نائمين بما تبقّى فيها من ماء.

من قديم

أعدَّ الرّجال خزائن مضيئة

و حشروا فيها ظلالهم

و سمرْةَ نسائهم

و شَعرَ بناتهم الأسود

و الضّحكَ الذي لم يكن له ذات يوم سبب

و خرجوا لمكاتبهم مطمئنّين.

من قديم لم يقعوا في خطيئة أن يكون هنالك شيء

أعلى من قاماتهم

حتى لوحات الإعلانات

كي لا تسول لهم أنفسهم أن ينظروا للأعلى"[47]

تستمدّ الرواية شعريتها كذلك من حوار الأشكال التعبيرية التي استعملها الكاتب مستعيضا بها عن الحبكة الفنية[48].

[47]- الرواية - ص: 21.

[48]- ينظر: عبد الله بريمي- إبراهيم نصر الله " الأدب تنقية للذاكرة و أنسنة للتاريخ"- ص: 20.

ج- **إقحام الخبر الصحفي:** يقتحم الخبر الصحفي الرواية كشكل من أشكال **التجريب، و كارتباط و تواصل مع الواقع، لشدّ** انتباه **القارئ و الحدّ من خياله، و قد استقى** إبراهيم نصر الله الكثير من أحداث روايته من الواقع الذي عاشه و من الأحداث التي جرت، **و ظهر ذلك جليا من خلال إلصاق تلك القصاصات الصحفية وتصريحات المسؤولين، و منها:**

وزير الصحة:
إجراءات لحصر الأماكن التي تسربت
إليها السمنة الملوثة

أخذت قضية تهريب السمنة غير المكررة المهربة بصهاريج نضح والتي لا تصلح للاستهلاك البشري تتفاعل في الأوساط المحلية الرسمية منها والشعبية بعد ثبوت وصولها إلى مختلف المناطق منذ أسابيع خلت ودخولها في صناعة العديد من الحلويات والمواد الغذائية.
وفي تصريح خاص [illegible]

[49]

منعته أمه من تناول الآيس كريم
فاستنجد بالشرطة

سبير (المانيا) ــ أ ف ب: اتصل طفل في السابعة من عمره بشرطة سبير في غرب ألمانيايستنجد بها ضد أمه التي انتزعت منه الكريمة المثلجة (الآيس كريم).
وقال مصدر في الشرطة أن الطفل [illegible]

[50]

[49]- م.س- ص: 62.
[50]- م.ن– ص: 119.

صيني يقاضي جاره لانه درب طائره على شتمه

□ هونج كونج – (د ب ا)

ذكر تقرير إخباري أن صينيا رفع دعوى قضائية على جاره، متهما إياه بتدريب طائره من فصيلة المينة على شتمه.

وقالت صحيفة ساوث تشاينا مورننج بوست إن الجار المتضرر ويدعى لي ديبن قدم للمحكمة شريط تسجيل للطائر سليط اللسان يصيح فيه بكلمات "لي ديبن ابن زنا"، مطالبا بأن يتقدم له صاحب الطائر باعتذار وأن يدفع له مبلغ ألفي يوان (٢٤٢ دولارا) على سبيل التعويض.[51]

د– تداخل الرواية مع الفنون البصرية:

لقد أصبح حضور الكلمة في كثير من النصوص الأدبية الحديثة متداخلا مع فنون التشكيل التجريدي، بحيث امتزج الشكل بالكلمة ليدعمها، فهو إضافة حقيقية للمعنى في كثير من الأحيان.

و من هنا يمكن القول إن رواية "شرفة الهذيان" تنتمي إلى الأدب البصري (**Littérature visuelle**)•، الذي يعدّ استخداما خلاّقا للكلمة و الفراغ، و يتّخذ أشكالا مختلفة يتجلّى من خلالها،[52] و الصورة عنصر أساسي في الأدب البصري الحديث، و هي من قبيل التشبيهات التي تساعد القارئ على استيعاب المفاهيم و الأفكار، و في هذا تحدٍّ واضح في جعل الصورة نسقا إغوائيا و جزءا أساسيا من بنية النص و معناه.[53]

و من بين الأشكال الفنية الواردة في الرواية:

---

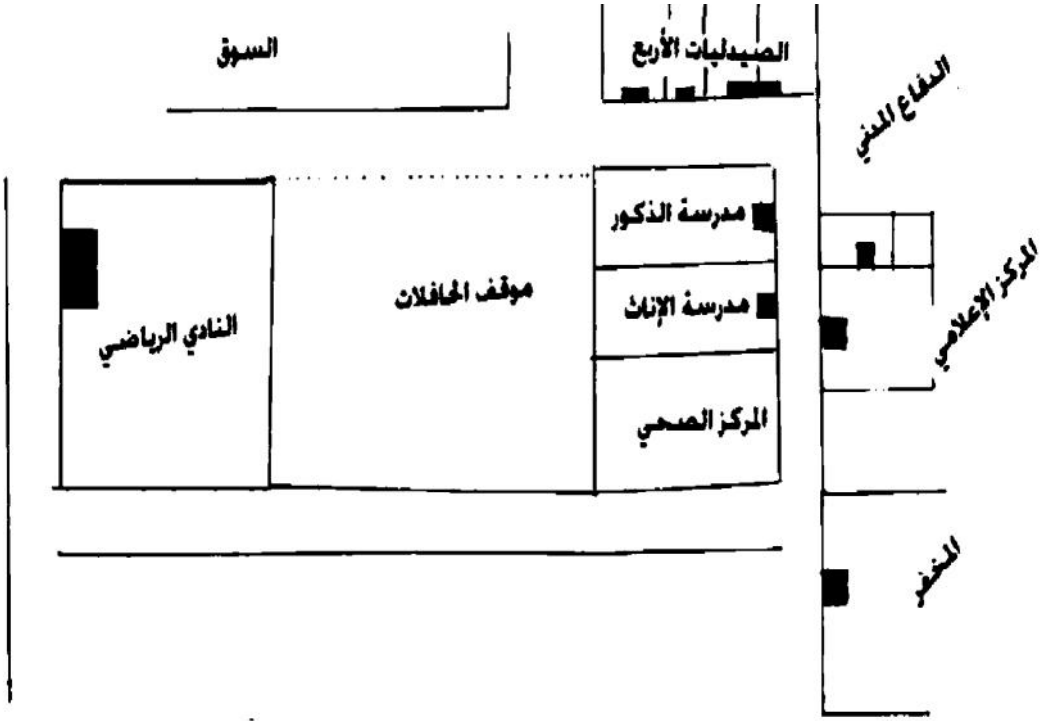
[51]- م.س- ص: 133.

• و هو الأدب الذي يعتمد على توظيف حاسة البصر و تفعيلها. و من الطبيعي أن تعمل حاسة البصر على الإطلاع دائما على أي نص مكتوب، و لكن المقصود هو النصوص المكتوبة وفق نظام أو شكل محدّد، يعزّز المعنى أو يضيف إليه.

[52]- ينظر: فاطمة البريكي: من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري (تداخل الأدب مع الفنون البصرية)- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)- ص: 18.

[53]- ينظر: المرجع نفسه – ص: 36.

- **الرسم و مثاله: خريطة للمكان الذي يعمل فيه رشيد النمر**



54

و ما يلاحظ أن الكاتب لم يستخدم خريطة أصلية و إنما أضفى عليها بعدا خياليا، و هذا يدلُّ على حرفية و موهبة الكاتب.

- **اللوحة الفنية و مثالها: لوحة موديلياني[G] "الصغيرة بالثوب الأزرق"**

55

---

[54]- الرواية- ص: 19

* أميديو موديلياني **Amedeo Modigliani** (1884م/1920م): فنان إيطالي بارز في أوائل القرن العشرين الميلادي، كان الشكل المفرد موضوعه المفضّل في الرّسم.

55-م.ن- ص:37.

- **صورة علي الناجي[G] الكاريكاتورية للطفل حنظلة[GG]:**

و **الكاريكاتير(Caricature)**: **فن ساخر من فنون** الرسم يهدف إلى النقد الاجتماعي **أو** السياسي و غيره. **يقول علي الناجي:** "الكاريكاتير ينشر الحياة دائما على الحبال و في الهواء الطلق، و في الشوارع العامّة، إنه يقبض على الحياة أينما وجدها لينقلها إلى أسطح الدنيا **حيث لا** مجال لترميم فجواتها و لا مجال لتستير عورتها".[56]

و الطفل حنظلة في "شرفة الهذيان" **يعكس** مرارة الانهزام والضعف في الأنظمة العربية.

57

*ناجي سليم حسين العلي (1987 1937)، **رسام** كاريكاتير فلسطيني، تميز بالنقد اللاذع من خلال رسومه الكاريكاتورية، ويعتبر من أهم الفنانين **الفلسطينيين الذين عملوا على** ريادة التغيّر **السياسي باستخدام الفن كأحد أساليب التكثيف**. له أربعون ألف رسم كاريكاتوري، اغتاله شخص مجهول في **لندن سنة** 1987 م..

** **حنظلة** هي أشهر الشخصيات التي رسمها **ناجي العلي** في كاريكاتيراته، ويمثل صبياً في العاشرة من عمره. ظهر رسم حنظلة في **الكويت عام**1969 م في جريدة السياسة الكويتية، أدار حنظلة ظهره للقارئ وعقد يديه خلف ظهره عام 1973 م . أصبح حنظلة بمثابة توقيع **ناجي العلي** كما أصبح رمزاً للهوية الفلسطينية. **يقول ناجي العلي** أن الصبي ذا العشرة أعوام يمثل سنه حين أجبر على ترك **فلسطين** ولن يزيد عمره حتى يستطيع العودة إلى وطنه. **إدارة الظهر وعقد اليدين** يرمزان لرفض الشخصية للحلول الخارجية، لبسه لملابس مرقعة وظهوره حافي **القدمين يرمزان لانتمائه للفقر**. ظهر حنظلة فيما بعد بعض المرات **رامياً الحجارة** (تجسيداً لأطفال الحجارة منذ الانتفاضة الأولى)، **وكاتباً على الحائط** .**أصبح حنظلة** إمضاءً لناجي العلي، كما ظل رمزاً للهوية الفلسطينية والتحدي حتى بعد موت مؤلف الشخصية. (ينظر الموقعالإلكتروني: www.wikipedia.org)

[56]- **ناجي العلي و آخرون: ناجي العلي** الهدية التي لم تصل بعد- **دار الكرمل للنشر و التوزيع، عمان**- دط- 1997- ص: 11.

[57]- **الرواية**: ص: 70.

- **صورة تشكيلية لعصفور يغني:**

58

و قد جعل الكاتب الصور في روايته خلفيات للنص المكتوب من جهة، و إضافة إلى **بنية النص ومعناه** من جهة أخرى، إلاّ أنه أقحمها إقحاما فجّا في بعض الأحيان، حيث قطع السرد و ألغى المعنى، مثل صورة **"توم آند جيري"** التي كانت مجرد صورة، لا تخدم **النص.**

هـ- **تطعيم السرد بالأغنية: وردت** الأغنية في الرواية، و يشير الكاتب إلى ذلك واعيا بكتابته، و من أمثلتها:

(أغنية)

عتمة مثل ظلِّ قديم على وشك الانهيار
فلا فرق بين وضوح الصّوابِ
و قعْرِ الخطأْ
أنتَ تعرفنا: أيّ هذا الظلامُ
فمَنْ قبل مَنْ
بين جدران هذا الظّلام انطفأْ؟!![59]

و قد كتب بعض مقاطع المطربة (نجاة الصغيرة)*؛ التي كانت من أقرب المطربات إلى قلبه، **عندما** تجرّأت و غنت:

---

[58]- م. س- ص:179.
[59]- م.ن- ص: 96.

(على المقاعد بعض من سجائره

و في الزوايا بقايا من بقاياه!)

و تساءل بسخط: كيف لها أن تنام و في الغرفة سجائر مطفأة؟!!

يومها، وقف في الشرفة و نثر أشرطتها في الهواء حبالاً بُنيَّةً لامعةً بما فيها من أغنيات يحبها؛ حتى تلك، أغنيته المفضلة: (ساكِنْ قصائدي و بحبّه).[60]

و- **اليوميات: سرد** الكاتب الكثير من يومياته في هذه الرواية، فعنون بعض أجزائها **بيوميات، مثال: يوميات-1 و يوميات 2 -** .

ز- **هيمنة وسائل الإعلام و الاتصال:** بدتْ جليّةً هذه الهيمنة الإعلامية من خلال نقل الكثير من الأحداث العربية و العالمية، مثل حرب العراق، **"و حادثة تزويد الحكومة** الإسرائيلية للأردن بمياه المجاري المائية بدلا من المياه الصالحة للشرب و المستحقة للأردن كما نصت اتفاقية الصلح بين البلدين".[61] و تمَّ نقل هذه الأحداث و غيرها عبر **القنوات الفضائية؛" بدءا ب (الجزيرة) مرورا ب (العربية) و وصولا إلى (الفضائية الفلسطينية) التي ينظر إليها دائما بحزن بالغ.. فها هي تمتلك موقع جناح في الفضاء، دون أن تتمكّن من امتلاك موطئ قدم آمن على الأرض."**[62]

لعبت المشاهد السينمائية من أفلام و كرتون دورا مهما مثل سرد مشهد لورنس، و فيلم أشلي جوود، و رسوم متحركة "توم آند جيري" وغيرها، و هذا يعطي بعدا حركيا للرواية تجعل القارئ متحفزا للقراءة مواصلة القراءة؛

*نجاة الصغيرة: مغنية وممثلة مصرية.و هي جزء من الموسيقى العربية في "العصر الذهبي" للخمسينات والستينات من القرن الماضي. إنها لا تزال تلهم الآخرين. تمزج لهجات مختلفة وأشكال اللغة العربية في الغناء.اعتزلت الفن سنة 2002.

[60]- الرواية- ص: 16.

[61]- نبيه القاسم: إبراهيم نصر الله في "شرفة الهذيان: والبحث عن حريّة الإنسان العربي المفقودة في هذا العالم العربي.

[62]- الرواية- ص: 166.

"الذين يرتدون الدروع الثقيلة كلَّما ذهبوا للقاء امرأة

و النظَّارات السوداء في صالة السينما لإخفاء الدمع

خشية النّهايات السعيدة

و يُخْفون بدراية المتعَبين مخلّفات الابتسامات المُختَلَسة

أمام (توم آند جيري):

63

و ببعض مشاهد الفيلم السينمائي: **لورنس العرب**(**Lawrence of Arabia**) [G] **مزج** الكاتب أحلامه؛

"على شكل سيناريو عجيب لفيلم قصير كان الحلم الذي عبر مخيلته:

في الخلف دخان معركة

في المقدمة عربات عسكرية تتقدّم ملتفَّة بالغبار

---

[63]- م.س- ص: 12.

* **الفيلم: الذي أخرجه المخرج** البريطاني **العالمي ديفيد لين عام 1962م** و شارك في بطولته الممثل المصري عمر الشريف، و هو يحكي قصة الملازم الإنجليزي لورنس الذي يكلف بمهمة من قبل السلطات البريطانية بمعاونة العرب بقيادة الشريف الحسين بن علي وابنه الملك **فيصل** (الأمير فيصل آنذاك) في حربهم لتحرير جزيرة العرب من حكم الخلافة **الإسلامية العثمانية، و** يلقي الفيلم لمحة على حال العرب في تلك الفترة والتي **كانت مشبعة بروح القبلية والتفرق.** (ينظر الموقع الإلكتروني: www.wikipedia.org)

في الأفق صيحات نصر
لكن المشهد برمَّته لا تميزه العين

(ذكّره ذلك بمشهد من (لورنس العرب)

حين يعود لورنس من أقصى الصحراء، بعد أن أنقذ الرجل الذي تاه..الرجل الذي سيوجِّه إليه لورنس، نفسه، فوهةَ مسدَّسه و يقتله أمام الجميع، فيما بعد، كي يلْجِمَ الفتنة!)

العربات تتقدّ بالوتيرة نفسها

و لكن الشيء الذي يحيره

أن الجهات اختفت جميعها، و لم تكن ثمة جهة هناك غير الغرب...

(كان الحلم بالنسبة إليه لا يقلُّ طولا عن أسبوع)

و حيَّرَهُ أن فيلما طويلا إلى هذا الحدّ، يمكن أن يشاهده الناسُ دون أن تهترئ أقفيتهم!

و حينها، خطر له أن (أشلي جوود)[ð] ليست السبب فيما يتعلّق بقفا.."[64]

إنّ اعتماد الكاتب على الصورة التلفزيونية و السينمائية نسق إغوائي آخر يمارسه الروائي على قارئيه، و هو يعبر عن شكل من أشكال الكرنفالية في الرواية، ممّا يضفي عليها حيويتها و تعددها الأسلوبي، و تباينها الصوتي.

ختاما، إنَّ شرفة الهذيان رواية حداثية تقوم على المزج بين أنواع أدبية و غير أدبية، أو ما يسمَّى **كتابة عبر نوعية** تنبذ النقاء الأجناسي، و قصد كاتبها هذه الطريقة في الكتابة، و **قد** أكَّد في أحد حواراته على " ضرورة وعي الكاتب للنوع الذي يكتبه، و أنّ الوعي بالشكل هو وعي بالمضمون، فمن لا يعي أشكاله لا يعي مضامينه"[65].

[ð] Ashley Judd: ممثلة أمريكية.

[64]- الرواية- ص: 54/53.

[65]- إبراهيم نصر الله: شرفة الهذيان- حاوره: سميرة عوض- جريدة الرأي الأردنية- الجمعة 23 أيلول 2005.

الفصل الثالث

تجليات العجائبي في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

أسست رواية الواقعية السحرية* خطابا جديدا ينأى عن المألوف و يقدم رؤى و تصورات جديدة مغايرة، و بعدما كان الميثاق القرائي قائما على مبدإ المحاكاة و المرجعية الواقعية و الإيهام بها أصبح المجاز باستعاراته و ترميزاته مفهوما بديلا للميثاق القرائي.

يشكل المنجز الروائي الليبي خصوصيته باشتغال النصوص على الفضاء المحلي مستنيرا في ذلك بما أنجز في المدونة الروائية العربية، و الواقعية تحديدا، حيث الجمع بين التجربة الذاتية و الخلق الفني[1]؛ **نصوص يتداخل فيها الواقع بالمتخيل و يمتزج فيها عالم ما فوق الطبيعة و الخرافة و الأسطورة** و الحكي الشعبي، و تتخذ من التراث بمختلف أشكاله وسيلة للتجريب الروائي **بغية خرق النمط السردي السائد المتعارف عليه.**

يعدّ الروائي الليبي الطارقي **إبراهيم الكوني**GG **مبدعا خارجا عن الصف بلا ريب**؛ استوعب مختلف أساليب الأدب العالمي. هذا الكاتب الشارد الفذّ بلا مراء فائق، الذي سطّر لقارئيه من القصص العجاب أحداثه بين الحقيقة و السحر و العادي و الخارق، و أبطاله الكائنات سائرها الإنس و الجن و الطير و الدواب و الزهر و الشجر والماء و الحجر و الريح و السراب؛ كلُّهم حيٌّ فيه عاقل قائل فاعل[2]، و قد استطاع أن يمتح من معين الثقافة الموسوعية الكبرى في الأنثروبولوجيا و الفلسفة و الأدب، و أن يخطط على مهل لمشروعه الإبداعي الطموح في إعادة بناء الذاكرة و تشكيل وجدان قومه و اكتشاف كنوزهم المطمورة في الوعي و المخيال الجماعي في الآن ذاته، بما جعله صوتا فريدا في الإبداع العربي.[3]

---

* **الواقعية السحرية (Le réalisme magique)**: شاع هذا المصطلح في الثمانينيات من هذا القرن بشيوع أعمال عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية من أمثال الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس و الكولمبي غارسيا ماكيز، و قد استعمله الألماني فرانز روه سنة 1925م. **و تقوم** هذه الواقعية على أساس **توظيف عناصر فنتازية كقدرة الشخصية الواقعية على القيام بأفعال خارقة**، و تستمد هذه العناصرَ **من الخرافات و الحكايات الشعبية** و الأساطير و عالم **الأحلام و الكوابيس**. (**ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي**: دليل الناقد الأدبي- ص: 348)

[1]- محمود محمد أملودة: **الزمن المستعاد** (ظلال السيرة الذاتية في الرواية الليبية)- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (**تداخل الأنواع الأدبية**)- ص: 601.

** **و** لد إبراهيم الكوني بلكاني **سنة** 1948 م بالحمادة الحمراء في الصحراء الكبرى. درس في معهد غوركي للآداب في بدايات السبعينيات، **وكانت النظرية السائدة هي أن الرواية** عمل مديني و ابن شرعي لواقع عمراني، وهذه نظرية جورج لوكاتش، وقد تمكن إبراهيم الكوني من قلب هذه النظرية.(**ينظر: إبراهيم** الكوني: عُدُوس السُرَى- روح أمم في نزيف **ذاكرة**-سيرة ذاتية- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت و دار فارس للنشر و التوزيع، عمان- **ط1**-2014- **ج3**- ص: 403/395)

[2]- **ينظر:** إبراهيم الكوني: من أساطير الصحراء – تقديم: **توفيق بكار- دار الجنوب للنشر، تونس- دط**- 2006- ص: 08/07.

[3]- **ينظر:** إبراهيم الكوني: **قابيل..** أين أخوك هابيل؟ **(رواية)- المؤسسة العربية** للدراسات و النشر، بيروت و دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن- **ط1**-2007- **الصفحة الرابعة** من الغلاف.

- **أوّلا: مضمون الرواية:**

إن رواية **"نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني الصادرة عام** 1990م لوحة من لوحات التاسيلي التي لم ينقشها روائي من قبل، و هي تعرض الصراع الأبدي بين الإنسان و الطبيعة في شكل عجائبي؛ **صراع بين الصحراء الرملية (مساك ملّت) و الصحراء الجبلية (مساك صطفت)، صراع بين الودّان و الغزال، صراع بين أسوف و قابيل، صراع بين الإنسان و الحيوان،** فصاحبها مولع بالعودة إلى أصول **السرد و بدايات الحكايات الشعبية داخل فضاءات العجيب الخارق، و قد أبدع عالما متخيلا خاصا** يعجّ بكائنات تسحقها قوى الوجود و تعيش ظروفا مماثلة، فلا **فرق بين الإنسان و الحيوان والجماد بل لا فرق بين الأحياء و الأموات.**

و جوهر الرواية و مادّتها الحكائية يتمثل في تلك العلاقة الأزلية **بين الإنسان (أسوف) و الحيوان (الودّان/ التيس الجبلي)** الذي يقول عنه شيوخ الصوفية إنّه روح الجبل و في لحمه يكمن سر من أسرار الوجود ، حيث يقدّم لنا الكاتب هذه العلاقة في صورة غيبية صوفية تتلخص في فكرة الحلول، حيث يحلّ الأب في الودّان و يحلّ الودّان فيه، فيصبحان شيئا واحدا، و يصبح الودّان هو الطوطم الخاص بعائلة أسوف، فلا يجوز قتله أو أكله أو التعرّض إليه بأي طريقة.

من ناحية أخرى، يفطم قابيل على دم الغزال فيعيش في توق دائم إلى قتل الحيوانات لأجل أكل اللحم من دون أي تردد، و يقدم لنا مثالا جريئا يتمثل في تضحية **الغزالة بنفسها من أجل إقامة** الصلح بين بني جنسها و الإنسان الذي تجاوزت قساوته حدود المعقول؛

" تعالت صيحات الاستحسان، فقالت الأم الكبيرة و هي تلتفت إلى أمي:

- **هناك سرّ آخر في التضحية. القربان سيفتح عهدا بين نسلك و بين ابن آدم. سيحرّم عليه دم ابنتك و أبناء أبناء ابنتك إلى أبد الآبدين.هذا هو العهد، حصن القربان**

و ميثاق الدم، و اللعنة سوف تلاحق من تسوّل له نفسه أن يخون رباط الدم. فلا يوجد في الدنيا كلها أقوى من رباط الدم و ليس هناك جريمة أبشع من خيانة هذا الرباط".[4]

و "قابيل" هو نموذج للإنسان الجشع الأناني المستنزف لخيرات الصحراء مهما كان الثمن، في حين يمثل **" أسوف "** صورة الإنسان العربي الصابر و المكابد في صحراء القسوة و العجز و العزلة؛ **"كيف تستقيم الصحراء بدون صبر؟ "**[5].

و تنتهي الرواية بحلول اللعنة نتيجة لخرق النذر **(قتل الودّان)، حيث يسيل دم (أسوف) متقاطرا على** اللوح الحجري و يتوحّد بالودّان، و تتحوّل الرمال إلى لوح محفوظ ، فتسودّ السماء و تحجب السحب شمس الصحراء.[6]

- **ثانيا: الشخصية الروائية بين الحقيقة و الخيال:**

يقصد بالشخصيات العجائبية كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي و المفارقة لما هو موجود في التجربة،وإنّ العديد منها قد يكون لها مرجعية نصية معينة و بهذا تتداخل مع الشخصيات المرجعية و التخييلية.[7]

إنّ الصفات التي منحها الكاتب للشخصيات أضفت عليها البعد العجائبي، حيث استدعى الكاتب شخصيات غير عادية تقدم على بعض الأفعال الخارقة التي يعجز عن فعلها البشر.و هذه الشخصيات هي:

أ- **الأب: شخصية تخييلية*، و هو الطارقي الذي** استقرّ في الصحراء منذ فترة بعيدة، **" فرّ إلى الصحراء و اختار أن يموت وحيدا في الجبال على أن يعود إليهم..."**[8]،

---

[4]- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر (رواية)- منشورات الشهاب، الجزائر- 2012- ص: 102.

[5]- م.ن- ص: 59.

[6]- ينظر: م.ن– ص: 134.

[7]- ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1- 1997- ص: 99.

* يقصد بالشخصيات التخييلية مختلف الشخصيات التي لا نجد لها اسما تاريخيا محدّدا، و هي ذات ملامح واقعية أو مستقاة من واقع التجربة، يختلقها الروائي لغايات حكائية محضة، و هي تقوم بدور أساسي لكونها تمثل بعض القيم المتعددة التي يسعى الراوي إلى تجسيدها. (ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي- ص: 97.)

[8]- الرواية- ص: 65.

و يظهر حاملا لإرث الأجداد و متشبعا بالأفكار الأسطورية حريصا على تعليم ابنه كيفية العيش في الصحراء؛" **لن يتهاون عن النتوء، و لن يرخي أصابعه. الصبر.أوه، كاد ينسى وصية الوالد: (أوصيك بالصبر)**"[9] **و يوصيه** في موضع آخر:" **ضحك يومها و تذكّر ما قاله له مرة: ((الرجل في الصحراء لا بدّ أن يقتصد في شيئين: في الماء، و في الرصاص"** [10].

و قد مات الأب بعد صراع مع الودّان و اكتشف ابنه " أسوف" جثته؛ **"لقد كسر الحيوان المسكون رقبته كما كسر هو يوما رقبة ذلك الودّان الذي انتحر"**[11]. و تكتسي هذه الشخصية جانبها العجائبي من خلال فكرة الحلول؛ " **لقد حلّ الأب في الودّان، و الودّان حلّ فيه"**[12]، **و سبب وفاة الأب هو** خيانته النذر مع الودّان الذي أنقذه و هو على **شفا الهاوية بين الحياة و الموت.**

ب- **الابن: شخصية عجائبية**[G]**، و هو راعي الغنم " أسوف" ، البدوي الوحيد الصديق** الحميم للجن، و الذي يتمتع بقدرة عجيبة و هي تحوّله إلى تيس جبلي، و يتصارع مع قابيل صراعا ينتهي بإراقة دمه؛ " **ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا ((أسوف))، و تمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: لا يشبع ابن آدم إلا التراب".**[13]

ت- **قابيل: شخصية مرجعية**[G]**/ رمزية، و هذا الاسم يستحضر ضمنيا قصة/قابيل وهابيل**[GG] بمختلف رواياتها و مصادرها و رموزها التي تؤسس بداية مجموعة من الحقائق

---

[9]- م.س- ص: 59.

[10]- م.ن- ص: 31.

[11]- م.ن- ص: 33.

[12]- م.ن- ص: 69.

[*] و تكمن عجائبية الشخصية في قابليتها للتوهم و في تكوينها الذاتي و طريقة تشكيلها وملامحها **المخالفة لما هو مألوف.** (ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي-ص: 99)

[13]- الرواية- ص: 133.

[*] **و هي مرجعية لإمكان تكوين فكرة عنها** خارج النص، و معنى ذلك أن الراوي استقاها من عوالم نصية أخرى **(كتابية - شفاهية)** و وظفها محافظا على بعض ملامحها المرجعية و مانحا إياها رنة أخرى، بغية التعبير عن قضية ما. **(ينظر: سعيد يقطين: قال الراوي- ص: 95).**

البشرية و المؤسسات الإنسانية، منها اكتشاف الجنس و الموت و القتل و ظهور الطقوس[14]، و هنا تكمن مرجعيتها. و قابيل في الرواية هو شخصية مضادة لأسوف، و تبدأ قصته منذ الرضاعة مع اللحم، حيث توفيت أمه بعد ولادته بأسبوع ثم كفلته خالته، يفطم على دم الغزال فيعيش متعطشا للدم طيلة حياته؛ "**من فطم على دم الغزال في الصغر لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر!**".[15]

ثم يلتقي قابيل بالأجنبي جون باركر كابتن قاعدة (هوبلس)، و يقوما معا بالصيد و القتل لأجل أكل اللحم، و تكون نهايته مأساوية بحلول اللعنة عليه.

- **ثالثا: الكرونوثوب: (Le chronotope)**

✓ **الزمن:** و هو غير محدد في الرواية، ويمتد عموما من بداية الوجود الإنساني (من خلال العودة الضمنية إلى قصة القتل الأولى) إلى الوقت الحاضر (من خلال غايته المتمثلة في التعبير عن قضايا راهنة).

✓ **المكان:** اختار الكوني فضاء الصحراء الليبية (الجنوب اللّيبي) دون غيرها لأنها فضاء أسطوري وأكثر ملاءمة للدلالة على العزلة و الكبت و الانغلاق أي أنها تفتح الدلالات على التخييل.

و يبدو فضاء الصحراء في الرواية عاديا في البداية، حيث تحمل علامات تدلُّ على مرجعيته و واقعيته المحضة، لكن سرعان ما تتغير ملامحها ، ليبدلها الراوي بملامح أخرى و تحوّل حقيقتها، و ذلك بإضفاء مسحة خيالية جمالية على كل ركن من أركانها. يقول غاستون باشلار: " إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية و حسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بكل ما في الخيال من تحيّز".[16]

** إن الصراع الذي يتخلل قصة قابيل و هابيل يتنوع من رواية إلى أخرى حسب الحضارات التي احتضنتها، و لم يزدها ذلك إلاّ توسعا في دلالتها الرمزية؛ فكانت دلالة نفسية اجتماعية و ثقافية أنثروبولوجية.

[14]- ينظر: محمد عجينة: أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها- العربية محمد علي الحامي للنشر و التوزيع، تونس و دار الفارابي، بيروت- ط1- 1994- المجلد 2- ص:103.

[15]- الرواية- ص: 84.

[16]- غاستون باشلار: جماليات المكان- ترجمة: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر- ط2- 1984- ص: 31.

إن الفضاء الضاغط مهيمن في أغلب الروايات الحديثة، فهو يذكي الحقد أحيانا، كما يذكي الثورة أحيانا أخرى في قلب الشخصية[17]، و يظهر هذا في معايرة الأم لابنها أسوف: " **أمّه معها حق. هو بْنِيَّة. الرَّجلُ لا يهرب من لقاء الرجال. الحياء للبنات...اِتْفو ! خزي! أحسّ بالحقد لحظتها، ولأول مرة، على أبيه المرحوم. لقد ربّى فيه خوفا من الناس يكفي كل صبايا الدنيا كي يهربن من الرجال إلى الأبد**" [18]، و كذلك في قوله: " **هذه الملامح الصارمة تستقبل بها هذه الصحراء الرّحّل القادمين من الصحراء المعادية: الرملية. و يبدو أنها و رثت هذا الحقد من ذلك الزمان السحيق الذي كان فيه المعارك بين الصحراويْن القاسيتين لا تتوقف، و لم تفلح حتى الآلهة في السمـوات العليا أن تخفف من جذوة هذا العداء. ها هي تنظر إلى الزوار القادمين من غريمتها بالكراهية...**"[19]

و ينفتح الفضاء في الرواية أحيانا بفعل السفر؛ " **فالرحلة** خطاب وصفي تضع في الاعتبار الأوّل البعد المكاني في زمن معيّن[20] **و** تفتح الفضاء في وجوه البشر، كأنه وعد بالسعادة، و لربما كانت الطريقة المستعملة، في الغالب، من لدن الروائيين، في التعبير عما هو **«خارق» بالمكان البعيد صادرة** عن اعتقادٍ كالذي نجده لدى **إيما بوفاري، أنه لا يمكن أن** (يحدث لنا شيء)، أي جديد و محمس، إلا في مكان آخر"[21]، و لعلّ هذا هو السبب الذي جعل الكوني يختار فضاء الصحراء الليبية و ما تحويه من أساطير موغلة في أعماق التاريخ، و كأنه أراد أن يحرك الساكن و يبث **فيه الحركة و الحياة،** من أمثلة ذلك أن الكاتب قد أورد أوصافا لأمكنة مختلفة من الصحراء أثناء السفر؛مثل رحلة الجندب الخرافي و هجرة الطيور: "**حلّق «الجندب الخرافي» في الفضاء الصافي و عبر سهول الحمّادة الخالية الصامتة. في متاهة العراء تتناثر أشجار سدر و طلح و رتم، تنمو متباعدة في السهول و قد تتزاحم في بعض الأودية التي فازت بالسيول أخيرا.كما تظهر بعض الأعشاب متشبّثة**

---

[17]- ينظر: جُنيت و آخرون: الفضاء الروائي- ترجمة: عبد الرحيم حُزَل- أفريقيا الشرق، المغرب- دط- 2002- ص: 120.

[18]- الرواية- ص: 36.

[19]- م.ن- ص: 80.

[20]- ينظر: سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم و تجليات)- رؤية للنشر و التوزيع- ط1- 2006- ص: 196.

[21]- ينظر: جُنيت و آخرون: الفضاء الروائي- ص: 122/121.

بالشعب المنحدرة من المرتفعات."[22] و كذلك في قوله: **" الطيور هاجرت. طوال الرحلة لم يعترضها سوى طائر واحد. يطير على ارتفاع عال، و يندفع في الفضاء محركا جناحيه في إيقاع من عقد العزم على أن يقطع مسافة طويلة. كان مهاجرا أيضا"**[23]، و يشبه الطائرة بالجندب العظيم و يصف منظر الصحراء الرائع عبر إطلالة قابيل من النافذة من خلال لغة مجازية و استعارات تدعم عجائبية الرواية، يقول الكوني:**" أطلّ قابيل من نافذة الجندب ، و أشار إلى جرح يكاد يلتئم في الأرض الرمادية المعتمة، و قال: هل رأيتم؟ هذا طريق الغزلان المهاجرة.**

الخيط الرقيق في جسد الأرض القاسية المفروشة بالحجارة السوداء قاد إلى جبل الحساونة. دار الجندب العظيم حول الجبل من حدوده الشرقية، و طار بمحاذاته جنوبا، فبدت الصحراء الرملية الممتدة على مدى البصر. في عمق الرملة شاهدوا رؤوس النخيل و هي تتجمع و تتناطح و كأنها تتمتم لبعضها بالتعاويذ السحرية الخاصة بمقاومة العجاج. هنا تنتهي الحمادة. هنا يبدأ بحر الرمل العظيم، الرافد الأبدي للمتاهات المجهولة. في هذه المفازة تختفي المخلوقات الفارّة من مجازر الخلق"[24].

كما نجد للسفر المتخيَّل حظًّا في الرواية، فهي تشبع رغبة مذهلة و تترجم ميلا إلى الإفلات من الجاذبية ، أي التخلص من الشرط البشري، و من هذا القبيل رحلة قابيل مع الودّان؛ **"دعاه الحيوان الخفي إلى رحلة. تاها معًا في الصحراء. عبر به الحمادة و هو يمتطي ظهره. عطش، و جاع، و حطّم رأسه الصداع، فوجد أن الودّان العظيم قد طار به عبر أمواج بحر الرملة، و دخل فلاة أخرى يغمرها السراب، و تتدفق على كثبانها أشعة الشمس. اشتد عطشه و جوعه و صداعه حتى كاد يسقط من جسم الحيوان العظيم...هدّه التعب، و لكن الجوع كان أكفر من كل الأمراض. تململت الدودة الشيطانية في أسنانه، فنهش رقبة الودّان، و التهم قطعة لحم"**[25].

---

[22]- الرواية- ص: 112.
[23]- م.ن- ص: 113.
[24]- م.ن– ص: 114/113.
[25]- م.ن- ص: 127.

لعلّ هذا التيهان لعنة ، كما هو الحال عند أوديب أو عند الشعب اليهودي في التوراة، و من خلاله تتحقق بعض الأحلام تحقيقا حرا.[26]

إنّ الوجود في الصحراء - **و هي نفسها قارة معزولة ضائعة عن الكون- و جود ضائع من البداية** و إلى الأبد، فالصحراء تائهة منذ الأزل، و يجمع العرافون أنها لن تهتدي إلى الأصل أبدا. **الضياع قدر** الصحراء نفسها، فكيف لا يكون قدر من يدوس ثراها؟! [27]

- **رابعا: تمثلات العجائبي في الرواية:**

إنّ انطواء مجموعة من النصوص الأدبية المحتفلة بالعجائبي على سمات مميّزة و خضوعها لقواعد مشتركة **يدرجانه في جنس الأدب العجائبي دون أن ينفي ذلك انتماءها** إلى جنس أدبي آخر **أو أكثر، و العجائبي لا يستغرق –حسب ما ذهب إليه تودوروف- إلاّ فترة تردّد القارئ** و الشخصية عند انفتاح العالم القصصي على الخوارق[28] ؛

> « **Le fantastique (…) ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation comme au lecteur et comme au personnage qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune. À la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là même sort du fantastique** ».[29]

إذن، فالعجائبي مرتبط بردة فعل المتلقي/ **القارئ إزاء ما يستقبله من خوارق، و الاقتناع بأنّ** هذه الخوارق من قبيل الوهم يدرج النص السردي في جنس **الغريب** (**L' étrange**)، **و التسليم بأنها حقائق ثابتة يدرجه في جنس العجيب** (**Le merveilleux**)، **و من ثمّ فإن العجائبي** (**Le fantastique**) ليس جنسا أدبيا مستقلا بما أنه **يقيم على تخوم** جنسين أدبيين مجاورين له،

---

[26]- ينظر: : جُنيت و آخرون: **الفضاء الروائي**- ص: 122.

[27]- ينظر: إبراهيم الكوني: من أساطير الصحراء- ص: 294.

[28]- **فوزي** الزمرلي: **شعرية الرواية العربية**(بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالاتها)- **خطوات للنشر و التوزيع**، مؤسسة القدموس الثقافية، **سورية**- 2007- دط- ص:108.

[29] - Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique-éd, seuil, Paris, 1970 - p : 46.

و هما الغريب و العجيب، و تشترك النصوص المنتمية إلى هذه الأجناس الثلاثة المتعاظلة -رغم **اختلافها الأجناسي-** في توظيف العناصر العجائبية.[30]

و ينبغي الإشارة إلى أنّ تعريف مصطلح الفانتاستيكي لا يزال ناقصا غير مكتمل، و لا تزال حدوده غير معروفة، فتودوروف نفسه، و هو صاحب السبق في التأصيل للمفهوم، متردّد في تجنيسه بشكل قطعي، إذ يشرك القارئ في تحديده، و يشترط في تلقّيه و تعيينه التردّد و الريبة كحالتين تتلبّسان بالمتلقّي؛ فتجبرانه على اعتبار العالم الذي يحار في إدراكه عالما حقيقيا لكن غير قابل للفهم[31].

إنّ "نزيف الحجر" محكومة و مبنية على العجيب و ذلك من خلال تعرّضها لعالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، حيث يت**حوّل أشخاصها و يتبدلون و يتعرّضون للحلول، مثل حلول روح الودّان** في والد أسوف و قابيل، و هذا التحول يرمز إلى بعدين : الأول صوفي و الآخر عجائبي.

أ- الرمز[Õ] الصوفي:

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه في نص النزيف أنه موجز و قليل الك**لام، و يميل إلى الإيجاز،** و حكاياته تميل إلى الاقتصاد و التكثيف و الحال هذه، **" فنصوص الصحراء تؤسس كتابة لا تحبّ** الثرثرة قدر ما تميل إلى التكثيف و الاختزال و ما قلّ و دلّ، أي أنها تفضّل لغة الرمز و الإيحاء و الاقتصاد، بالطريقة التي تجعل الشكل السردي يبدو فقيرا بخيلا مثل أرض الصحراء الطبيعية، **و لكنّه يضمر** –في الوقت نفسه- **برمزيته و اقتصادياته كنزا بل سرّا عظيما".**[32]

اتّجه الكوني اتجاها صوفيا في كتابة روايته، و قد ابتدع ألفاظا خاصة شكلت معجمه اللغوي، حيث تشرق المعاني الروحية، **و قد** أسهب في عرض **المصطلحات الصوفية و شرحها و منها** تكراره لمصطلح

---

[30] -ينظر: فوزي الزمرلي: **شعرية الرواية العربية**- ص: 114/108.

[31]- ينظر: **حسين علّام**: العجائبي في الأدب من **منظور شعرية السرد**- الدار العربية للعلوم، ناشرون و منشورات الاختلاف، بيروت- ط1- 1431هـ/2010م - ص: 11.

• **الرمز**: هو عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للذهن شيئا غير مرئي لما بينهما من تشابه، و الرمز بمثابة الصورة التي تمثل الفكرة. و يستخدم الرمز عامة للتعبير عن **تلك المسائل** و الأمور التي قد يصعب التعبير عنها حرفيا بوضوح، و يشترط وجود علاقة خفية وثيقة بين الرمز و المرموز إليه. (**ينظر**: مهاب درويش: الرموز و التيجان المقدّسة للآلهة و الملوك في **مصر القديمة**- **مكتبة الإسكندرية، صفحة مصريات**- دط- دت- ص: 04.)

[32]- حسن المودن: **الرواية و التحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)**- ص: 69.

"الهاوية"، جاء في الرواية: **" تذكر كيف قاده الودّان المجنون حتى ألقى به في الهاوية و تركه هناك معلّقا في فمها"**[33] ، **و** هي رمز صوفي للتطهير و غسل الكفارة كما بيّن الكاتب في روايته[34].

و تتجلى هذه **النزعة خاصة من خلال فكرة الحلول أو الاتصال،** حينما تعتري شخصيات الرواية حالة ذهنية و جدانية تشعر فيها بأن الإنسان و الحيوان كائن واحد، و في هذا سر عظيم، **يقول** الكوني: **" الصوفيون الحكماء في الواحات هزوا رؤوسهم من الوجد، و ألقوا بالبخور في النار، و أجمعوا: ذلك وليّ من أولياء الله. و في الليل، ذهبوا إلى الزاوية، و نظموا حفلة ذكر، جدبوا فيها حتى الفجر، إكراما للولي، و فرحا بحلول الذات الإلهية في المخلوق الأرضي البائس...هل كان دراويش الصوفية يقرأون الغيب في رؤياهم عن الولاية و الحلول؟".**[35]

و يقول في موضع آخر: **" و قد فوجئ جون باركر ليلتها بآراء ذلك الدرويش عندما قال له مواصلا مسألة حلول الله في الكائنات الأرضية."**[36].

استمدّ الكاتب بعض آرائه من فلسفة محي الدين بن عربي الذي يرى أن الله يحلّ في كل الموجودات، و يعتبر أن خطأ المسيحيين ليس في تأليه المسيح، و إنما في حصر الله في ذات إنسان **واحد**[37]، لأنهم خصّوه بعيسى و بأمه و لم يعدّوه لأحد.

و الحلول* هو تجسيد الخالق في المخلوق بحلوله في بعض بني الإنسان، و امتزاجه به امتزاجا كاملا في الطبيعة و المشيئة، بحيث تتلاشى الذات الإنسانية في الذات الإلهية، و تنمحي **الاثنينية و التغاير** في وحدة غير منفصلة بين ذاتين كانتا متميزتين فصارتا متحدتين و متجانستين.[38]

---

[33]- الرواية- ص: 47.

[34]- ينظر: م.ن- ص: 129.

[35]- م.ن- ص: 77.

[36]- م.ن- ص: 108.

[37]- ينظر: م.ن– ص: 108.

* **و أوّل** من قال بالحلول أو الاتحاد قبل الإسلام هم النصارى، حينما قالوا إنّ الله حلّ في عيسى، فقالوا عبارتهم المشهورة: حلّ اللاّهوت في النّاسوت. و أوّل من قال في الإسلام المتصوفة و على رأسهم الحسين بن منصور الحلاّج، فكانوا يقولون للمنقطع عن الدنيا المتوجه إلى الله تعالى قد يتّحد مع الله تعالى. و لكن ليس كلّ المتصوفة يقولون بهذه العقيدة، فمنهم من رفض ذلك و أثبت صفة العلو للرحمن.

المعروف عن الصوفية إطلاقا أنهم قوم لا يتكلمون بلسان عموم الخلق، و لا يخوضون فيما يخوض الناس ، و إنما يتكلمون بلسان الرمز و الإشارة، إمّا ضنّا بما يقولون على **من ليسوا أهلا له، و إمّا** لأنّ لغة العموم لا تفي بالتعبير عن معانيهم و ما يحسّونه في أذواقهم و مواجدهم[39].

كما أشار الكاتب إلى بداية الخلق وأزليته من خلال حديثه عن اللوح المحفوظ، و هو الكتاب الذي كتب الله فيه مقادير الخلق قبل أن يخلقهم، يقول الله تعالى: ﴿ **ألمْ تعلمْ أنّ اللهَ يعلمُ ما في السماءِ والأرضِ إنّ ذلكَ في كتابٍ إنّ ذلكَ عَلى اللهِ يَسِيرٌ** ﴾[40].

جاء في الرواية: " هل هذا أيضا كان مكتوبا في اللوح منذ قديم الزمان، قبل أن يتكوّن في جوف أمه و يولد في الدنيا القاسية؟"[41]. و قد اختلف المفسرون في ضبط معنى اللوح المحفوظ و دلالته في تشكيل الكون الأبدي، فهو موجود عن يمين العرش، محفوظ بعد التنزيل من التغيير و التبديل **و الزيادة والنقص.** و هو بمثابة ذاكرة مطلقة للعالم تحفظ الكلمة الإلهية و تثبتها و تخلدها، و لذا فإعجاز الكلام الإلهي يكمن، إضافة إلى إعجاز معناه، في لازمنيته و في تجاوزه لكل عامل دهري **للنسيان.** إنه كلام موجود قبلا، و في حاضره كما في امتداده المستقبلي، يسهر على خلوده لوح ليس **ككل الألواح.**[42]

و اللوح المحفوظ – في الد**لالة الصوفية-** من مرادفات الإنسان الأزلي، و هو من المراتب♦ الوجودية الرئيسة المجملة التي ترجع إليها كل مرتبة وجودية مفصّلة في العالم، فهو الحاوي على المحو **والإثبات و كل شيء فيه**[43]، فاللوح فضاء للكتابة و للانمحاء، إنه لا يُسَوَّد إلاّ ليُبَيَّض. **و حركة** الانمحاء هذه هي حركة اختزان الذاكرة للمعنى.[44]

---

[38]- ينظر: الموسوعة الميسرة في الأديان و المذاهب و الأحزاب المعاصرة- إشراف: مانع بن حماد الجهني- دار الندوة العالمية، الرياض- ط3- 1418هـ-ج2- ص: 1060/1059.

[39]- ينظر: محي الدين بن عربي: فصوص الحكم- تعليق: أبو العلاء عفيفي- دار الكتاب، بيروت، لبنان- دط-دت- ج1- ص: 15.

[40]- سورة الحج- الآية 68.

[41]- الرواية- ص: 53.

[42]- ينظر: فريد الزاهي: الحكاية و المتخيل (دراسات في السرد الروائي و القصصي)- إفريقيا الشرق-دط-1991- ص: 74.

♦ و عدد هذه المراتب خمسة و هي: الإنسان الكلي، القلم الأعلى، اللوح المحفوظ، الهباء و الجسم.

[43]- ينظر: سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)- دندرة للطباعة و النشر، بيروت- ط1-1401هـ/1981- ص: 155/126.

[44]- ينظر: فريد الزاهي: الحكاية و المتخيل- ص: 74.

ب- الرمز الميثولوجي في الرواية:

لجأ الكوني إلى توظيف الأسطورة كرمز توظيفا واعيا من باب التجريب بغية الابتعاد عن التنميط الروائي و محاولة منه لإعادة تشكيل الواقع و صياغته وفق رؤيا جديدة، تُخْرِج نصَّه من بلاغة **الوضوح** إلى بلاغة الغموض، فللتعبير الرمزي قدرة فائقة على التغلب على أيِّ ضعف أو قصور قد يصادف المبدع أثناء كتابته، فيكون بالنسبة له مصدر طاقة يتزوّد بها، و قد غدت الأسطورة تلبي **حاجات** المتلقي الجديد بعدما مُنحَت له الكثير من الصلاحيات لأجل قراءة النص و فتحه **على تأويلات لامتناهية.**

1- الرمز الحيواني:

للحيوان حضور أسطوري و سحري يمتدّ منذ أقدم الحضارات، و يشغل الشقَّ الأرحب من تشكلات الوعي و المخيّلة الإنسانيّيْن، اللّذين التحما ببراءة هذا النوع من المخلوقات و غموضه، بالقدر نفسه الذي التحما فيه بغموض الطبيعة و **أسرارها و خوارقها العجيبة. فالحيوان من أكثر** المخلوقات اقترابا من الإنسان و ملازَمة له، و يعدّ من أهم مصادر الفكر التعجيبي، الممتدة جذوره **منذ أزمنة تجسّد الألوهة و انشطار أوجهها، فنلمس أن لكل بدائي قديم** وجها حيوانيا يمثله، و يرمز **و**يشير إليه؛ فالإله زيوس مثلا كان نسرا، و الإلهة أثينا كانت بومة، و هيرا كانت بقرة...و غيرهم.[45]

و قد أخذت عبادة الحيوانات و تقديسها حيزا كبيرا من الممارسات الدينية للعربي الجاهلي، ففكرة حلول الروح العليا في حيوان معين جعلت منه كائنا مقدّسا عند الجاهلي، و ما كانت فكرة الطوطم إلاّ تفسيرا **واضحا لتلك الاعتقادات و الممارسات**، و من ثمّ يكون لكلّ قبيلة أو مجتمع بدائي طوطم خاص به، حيث يتمثّل بالحيوان الذي يقدّس عندهم. و قد عرف الناس شيئا يسمّى الرّوح، يحلّ في جسد الحيوان أو يتلبّس به قبل أن يعرفوا الطوطمية.[46]

---

[45]- ينظر: بهاء بن نوار: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة (مقاربة موضوعاتية تحليلية)- أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث- جامعة الحاج لخضر باتنة- كلية الآداب و اللغات- السنة الجامعية: 2013/2012- ص: 185.

[46]- ينظر: أحمد قاسم حميد: سردية الخبر العجائبي (دراسة في كتاب أخبار الزمن للمسعودي)- رسالة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها- جامعة البصرة- كلية التربية- قسم اللغة العربية- 2011م/1432هـ- ص: 68.

- **الودّان أو الموفلون:**

و هو أقدم حيوان في الصحراء الكبرى، و هو تيس جبلي انقرض في أوربا **منذ القرن السابع عشر**[47]. **و هو رمز الجدّ الأول "آمغار" و هو الأب ، الجدّ، كبير القوم، زعيم القبيلة و الشيخ بلغة الطوارق "التيفيناغ"**[48]، و هو معروف كشخصية كونية، مطّلع على السر، مرْتد جلد ظبي **أسود،** مع ذقن طويلة ، يسافر من المحيط الشرقي إلى المحيط الشمالي و يخلق العالم[49]، **و يقول عنه إبراهيم الكوني** في روايته **(التبر) :" إنه ليس شاة أرضية. إنه شاة سماوية. ملاك سماوي. رسول، الودّان مثل « الأبلق» رسول"**[50]، و فيه يسكن سر كبير، لا يوجد مثله حتى في الغـزال المسحـور[51]، **و قد نعت الكـاتب الـودّان بعـدّة نعوت منها: "العظيـم" ،"الصبـور"، "المسكـون"، "المجنـون"**و غيرها، و هي صفات متضادة مبالغ فيها، فالعظيم و الصبور من أوصاف الله سبحانه و تعالى، و لعلّ الكاتب أراد أن يستفزّ قارئه فحسب حتى يقحمه في عالمه العجائبي إقحاما و يؤثر فيه، **يقول:" ثمّ توقّف الودّان العظيم عن المشي. رآه يرفع رأسه الضخم المتوّج بالقرنين الخرافيين...و...فجأة، في عتمة هذا البصيص الرباني، رأى أباه في عيني الودّان الصبور، العظيم..."**[52]، و في موضع آخر: " **و لمّا كسر الحيوان المسكون رقبة الوالد، تذكّر كلام الوالدة عن الوعد، ثم عاد فنسيه مرّة أخرى"**[53]. **و قد عظّم الكاتب شأن الودّان و جعل الروح** العليا تحلّ فيه، و الودّان بدوره يحل في الإنسان، و الإنسان يحلّ فيه، حتى يتوحدّ الكل، فسعي الإنسان للوصول إلى مرتبة الإله لن يتحقق إلاّ إذا مرّ الإنسان بحالة الحيوان، فيعتزل حتى يستوحش، و يخرس حتى يفقد القدرة على النطق، و يقتات على العشب حتى **ينسى طعم الطعام. و الخالق**

---

[47]- ينظر: الرواية- ص: 08/ 124.

[48]- ينظر: إبراهيم الكوني: من أساطير الصحراء- ص: 13.

[49]- ينظر : المرجع نفسه – ص: 177.

[50]- إبراهيم الكوني: التبر (رواية)- دار التنوير للطباعة و النشر و تاسيلي للنشر و الإعلام- ط3- 1992- ص: 152.

[51]- ينظر: إبراهيم الكوني: نزيف الحجر- ص: 52.

[52]- م.ن- ص: 65.

[53]- م.ن- ص: 47.

أكثر ميلا للحلول في المخلوق المتوغل في البرية، المقطوع في الخلاء، المبتعد عن الحيوانات المستأنسة بالناس و لا تختار منفى البرية.[54]

و قد حكت الأساطير في الصحراء كثيرا عن قوة الودّان و ذكائه، فهو روح الجبل التي تجذب وتضلل و تسلب العقل وتجرّد من الإرادة، فيجد الصياد نفسه مسلوبا، منساقا، مسكونا، لهذا السبب يتشاءم أهالي تاسيلي من صيده، فيتمتم الصياد بالتعاويذ السحرية و يضع حجرا على رأسه، و يتقافز على أربع قبل أن ينطلق في رحلة الصيد.[55]

- **الغزال:**

كان العرب يقولون في أمثالهم: " آمَنُ مِنْ حمام مكة و من غزلان مكة "، لِما كانت تتمتّع به **من حرمة، مرتبطة بقصة احتفار زمزم عند موضع الصنمين آساف و نائلة، و هو المكان الذي كانت** قريش تذبح فيه لآلهتها، حيث استخرج عبد المطلب من الطويّ فيما استخرج غزالين من ذهب كانا **قديما** في الكعبة[56]، لذلك كان لهذا الحيوان قيمة دلالية في ذاته و رمزية ناجمة عن خصوصية شكله و جماله و حركته، حتى جعلوه رمزا للأنوثة و الخصوبة، و لم يغفل الكوني عن هذا في روايته، فوصفه في أكثر من موضع، منها : **"يطيب للأب أن يبكي على الغزلان، يهمهم كأنه يحدث نفسه: ما أجمل تكوينها! ما أرشق قامتها! ما أنعم جسمها! السحر يفيض من عينيها. أجمل مخلوق في الدنيا. روح الصحراء الرملية..."**[57]، ثم يجعله حلم أطفال الصحراء؛ **" هذا هو الغزال الذي حلمت، كما حلم كل أطفال الصحراء، أن تمسكه بين يديك، و تربت على رقبته الرشيقة، تلامس شعره الذهبي، تتأمل عينيه الذكيتين الشقيتين، و تقبله في جبينه، و تضمه إلى صدرك. فيه سحر المرأة، و براءة الطفل. تصميم الرجل و نبل الفرسان. خجل العذراء و شقاء الصحراء، رشاقة الطير و سر الخلاء...أخلاقه في العدو لا تقارن بأي حيوان هارب. لا يلجأ إلى المناطق الجبلية الوعرة كما يفعل الودّان، لا يداور، و لا يناور في طريق السباق. و إنما**

---

[54]- ينظر: م.س- ص: 106/105/69.

[55]- ينظر:م.ن– ص:53/52/51/29.

[56]- ينظر: محمد عجينة: أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها- المجلد01- ص: 308.

[57]- الرواية- ص: 50.

يمضي في خط مستقيم، عبر العراء السمح، معتقدا أ الإخلال بقواعد السباق يخالف النبل و يجلب العار. يختار البطولة على الخبث و المداورة. يرفض الحيلة و الخديعة و يفضل الالتزام بأسلوب الفرسان".[58]

كما وصف الكاتب الغزال بالحيوان الأسطوري، و جعل في تذوق لحمه الشفاء و القوة و سر الكون، و هذا ما أشار إليه رحالة صوفي مغمور؛ " **الحقيقة في الأنعام. في الغزلان حطّ الله السرّ و بذر المعنى. فمن ذاق لحم هذا المخلوق حطّم في نفسه العجز و مزّق حجاب السوى و وقف على رؤيته في المقام...و قد ذهب ذلك الصوفي المغمور في رؤياه، فوضع قائمة طويلة للأمراض الخفية التي لم يعرف لها علاج إلاّ بالغزال."**[59]، **و هكذا أصبح الغزال رمزا ذا بعد عقائدي و نفسي و اجتماعي.**

2- الطوطمية في الرواية:

يراد بالطوطمية♦ كائنات تحترمها بعض القبائل المتوحشة، و يعتقد كل فرد من أفراد القبيلة بعلاقة نسب بينه و بين واحد منها يسميه طوطمه، و قد يكون الطوطم حيوانا أو نباتا، و هو يحمي صاحبه و يبعث إليه الأحلام اللذيذة، و صاحبه يحترمه و يقدّسه، فإذا كان حيوانا فلا يقدم على **قتله، أو** نباتا فلا يقطعه و لا يأكله إلاّ في الأزمة الشديدة، و إذا مات حزن عليه صاحبه أو القبيلة حزنا شديدا، ومن يسيء إليه يصاب بالمصائب و النكبات و يجازى بالموت بأن يقيم الطوطم في بدنه و لا يزال يأكل منه حتى يموت.[60]

و قد جسّد الكاتب الطوطمية في الرواية من خلال فكرة **الحلول بينه و بين الحيوان (الودّان)** ، و تحريم قتله بسبب النذر؛ كما ورد في الرواية: " **أبوك لا يريدك أن تسفك دماء الودّان لأنه نذر نذرا من**

---

[58]- م.س- ص: 89.

[59]- م.ن- ص: 106/105.

♦**الطوطمية** : كلمة أنجوية (Objeway) **من هنود أمريكا، دخلت** في اللغة **الإنجليزية** سنة ألف و سبعمائة و إحدى و تسعين على يد الأستاذ جي لانج (J.Lang) الذي كان يقوم بوظيفة الترجمان بين البيض و الهنود الحمراء في أمريكا الشمالية.

[60]- **ينظر:** محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام- رسالة لنيل الدكتوراه بالجامعة **المصرية**- مطبعة لجنة التأليف ة الترجمة و النشر- 1937- **دط- ص:** 58/57/55.

زمان. قبل أن تولد. كان يصطاد في سفوح جبال «آينسيس» فزلقت رجله و وجد نفسه معلقا بين السماء و الأرض، يمسك بصخرة و رجلاه تتدليان في الهاوية. فقد الأمل في النجاة، فانتشله نفس الحيوان الذي كان يقاتله و ينوي قتله و أنقذه من الهلاك. هل تفهم الآن؟ لقد نذر ألاّ يقترب من الودّان، و وعد ألاّ يدرب نسله على صيده. و لكنّه جاع. جعنا معًا سنوات الجفاف القاسية قبل أن تولد. كنت حاملا. فاضطر أن يخالف النذر و يصطاد...بكى قبل أن يفعل ذلك. سمعته بنفسي يبكي في الليل. في الصباح ذهب و عاد بودّان كبير.سلخناه و أكلناه بعد جوع طويل. قال إنه خان النذر و ستعاقبه روح الجبال على ذلك".[61]

و قد ماتت الأم أبشع ميتة بعد خيانة هذا النذر، و عانى الابن **أسوف** أشد المعاناة لاسيما في حادثة صراعه مع الودّان الذي استدرجه إلى الهاوية و كاد أن يموت لو لم ينقذه الطوطم" **الذي** أصبح يمتّ له بصلة القرابة، و يعدّ له ربّا يبسط له ظلّ الحماية، و يملك القدرة على نجدته في ساعة **الخطر**"[62]، كما جاء في الرواية: **" فتح عينيه، و لم يصدّق. شيء خشن. هل هو حبل؟ ضغط على نفسه، و فتح أصابعه الميتة. قبض على ((الشيء)). حبل. حبل الليف الخشن. لم يصدق. أمسك به بكلتا يديه. تعلّق به. لن يتركه إلى الأبد. سيتشبث به حتى لو أحرقوا يديه. تعلّق به. لن يتركه إلى الأبد. سيتشبث به حتى لو أحرقوا يديه بالنار. سحبه الحبل، فأطل برأسه فوق القمة. لم يتبين شيئا في العتمة. جسم يتحرّك أمامه و يجرّه بقوّة. هل هم الجنّ؟ استمرّ الجسم يتحرّك. يجرّه من فم الهاوية...رأى ملامح. يا ربي. إنه...الودّان. ضحيته. جلاّده. من منهما الضحية؟ و من منهما الجلاّد؟ من منهما الإنسان؟ و من منهما الحيوان؟ ثم توقف الودّان العظيم عن المشي(...)و فجأة، في عتمة هذا البصيص الرباني، رأى أباه في عيني الودّان الصبور، العظيم(...)رأى عيني الوالد الحزينتين الطيبتين اللتين لم تفهما لماذا يؤذي الإنسان أخاه الإنسان(...) في مكانه المكسو بالأحجار الشرهة، صرخ بصوت مخنوق كأنه يناجي ربه: أنت أبي. لقد عرفتك. انتظر. أريد أن أخبرك...أغمي عليه".[63]**

---

[61]- الرواية- ص: 45.

[62]- دمتري ميكولسكي: يا قابيل: أين أخوك هابيل؟ - تعليق موجود في آخر رواية (نزيف الحجر)- ص: 139.

[63]- الرواية- ص: 65/64.

و أضاف الدكتور ديمتري ميكولسكي أن قتل قابيل للغزال الذي تآخى معه بالرضاعة هو أيضا خيانة للعهد الطوطمي، فعوقب بالجنون[64]، و قد جاء في الرواية: " **في تلك الليلة، لم يقتل قابيل ابن آدم أخته فقط، و لكنه أكل لحمها أيضا**".[65]

3- رمزية اسم "قابيل آدم":

يرمز "قابيل آدم" إلى قصة قابيل و هابيل كما وصلتنا في مختلف رواياتها، و هي مجمع تلتقي فيه و تتقاطع خطابات متعددة المصادر، و تحتمل العديد من التأويلات ، و لذا كانت هذه القصة في عديد الثقافات قصة رمزية من حيث شخصياتها و جميع أحداثها[66]، فهي تختزل تاريخ البشرية اختزالا مجسّدة الصراع الأبدي بين بني البشر، و هي ترمز إلى انهيار القيم في المجتمع بسبب الطمع والجشع ، و الهدف إلى تحقيق المصالح مهما كان الثمن.

لم يوظّف الروائي النص الدّيني (**قصة قابيل**) كما وردت في الأصل، و لكن وظّفها بطريقة فنية استبطانية لأجل التعبير عن فكرته، نظرا للتشابه بين ما حدث في الماضي و ما يحدث الآن، فوحّد بين الواقعي و المتخيل و صهرهما في بوثقة واحدة، و قد صاغ حكاية الشخصية "**قابيل**" بطريقة تقليدية، حيث يولد البطل ولادة خارقة و يعيش في غربة و عزلة، و يواجه الواقع بقوى خارقة ومعجزات؛" **قصته مع اللحم بدأت منذ الرضاعة. مات الأب مطعونا بالسكين عندما حبلت به أمّه. و ماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع. ورثت تربيته خالته، فسقته دم الغزال في إحدى الرحلات بالحمادة عملا بنصيحة أحد الفقهاء ...**"[67].

إن الخرق الذي مارسه إبراهيم الكوني من خلال استدعائه الأسطورة في روايته هو في حقيقته خرق للنص و أعرافه و قيمه المعهودة في الروايات الحديثة عموما، و إن لم تكن الأساطير حكرا على الماضي، لأنّ أيّ مجتمع ينحو باستمرار إلى أسطرة أشيائه اليومية.[68]

---

[64]- ينظر: ديمتري ميكولسكي: يا قابيل: أين أخوك هابيل؟- ص: 139.

[65]- الرواية- ص: 119.

[66]- ينظر: محمد عجينة: أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها- المجلد 02- ص: 100.

[67]- الرواية- ص: 83.

[68]- ينظر: رولان بارث: أسطوريات (أساطير الحياة اليومية)- تر: د/ فاسم المقداد- دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، سوريا- دط- 1433/2012- ص: 06.

4- السحر والشعوذة:

إنّ السحر موجود منذ العصر الحجري القديم ممثلا بالرسوم و الطلاسم و مرتبطا بالعقيدة[69]، وقد روى الكاتب روايته في جو من السحر و وظّفه كمكون بنائي مهم تقوم عليه أحداث (**نزيف الحجر**)، بغية **معرفة** الأسرار أو التحكم في مصائر الأشخاص، و الغاية منه إدهاش القارئ من خلال استحضار الجن و الأرواح و ذكر التمائم و التعاويذ و الأحجبة و غيرها، و من أمثلته في الرواية ما يلي:" **أصبح يتهيّب صيد الودّان منذ تلك الحادثة، و لا يتحرّك باتّجاه القمم المهيبة إلاّ بعد أن يقرأ كل الآيات التي يحفظها من القرآن و يردّد تمائم السحرة و الزنوج بلغة الهوسا و يعلّق على رقبته التعاويذ المحصّنة في جلود الثعابين التي جلبها له تجّار القوافل من العرّافين في «كانو»**"[70]، **و يقول** في موضع آخر:" **و كان يؤكد أن روح الغزال تقوى و تشتدّ إذا زادت عن واحدة، ، تتغلّب على حصن القرآن و أحجبة السحرة، و لن تفيد تمائم العرافين و لا تعاويذ الفقهاء**"[71]، **و الأرواح** بالنسبة إليه ليست لعبة، ينبغي التعامل معها بحذر، فكل شيء جائز إلاّ اللعب مع الأرواح.[72]

- خامسا: وظائف الفانتاستيكي في الرواية:

إنّ توظيف العناصر العجائبية في الرواية يمثّل أحد شروط اتّصالها بجنس العجائبي، و هي تفزع المتلقي و تثير انفعاله أو تذكي فضوله، و هذه هي الوظيفة الأولى« **للعجائبي المؤذي** « **fantastique maléfique**» ».

« **Le fantastique maléfique propose un monde inversé [...] où les pulsions de l'inconscient prennent leur revanche sur les codes du réel, où les débordements de la violence sublimée éclipsent les normes contraignantes dictées par la société; il tend à**

---

[69]- ينظر: عماد طارق توفيق: التوظيف الحيواني في حضارتي بلاد الرافدين و مصر القديمة (لمحات حضارية من الناحية الفنية و الأدبية)- مجلة كلية الآداب- قسم التاريخ- كلية التربية للبنات-جامعة بغداد- العدد 97- ص: 167.

[70]- الرواية- ص: 30.

[71]- م.ن- ص: 43.

[72]- م.ن- ص: 121.

l'ordre établi un miroir grossissant qui offre à celui–ci le reflet de ses mythes et de ses fantasmes, de ses tabous et de ses interdit »[73]

و قد اقترح الكوني في **"النزيف" عالما مقلوبا يعكس حقيقة الإنسان و أصله البدائي** و رغبته المكبوتة في ممارسة كلّ ما هو محظور، ففي العالم السحري – الذي يعد امتداد للعالم الواقعي- تتجسّد غرائز اللاوعي منتهكة سنن المجتمع و أعرافه، و كأنّها رغبة دفينة في نفس الكاتب لأجل اتهام الواقع و نقده، و هذه وظيفة أخرى يقصدها الكاتب؛ " فالعجائبي ذريعة لطرق المواضيع التي تحجّرها **على المفكرين الرقابة الذاتية و الرقابة المقننة...**و قد احتال المفكرون بوسائل شتّى لخرق الحدود التي **تضبطها هاتان الرقابتان، و كان توسّلهم بالنصوص السردية المنفتحة على العناصر العجائبية وسيلة من تلك الوسائل".**[74]

و في هذا الشأن **يقول** طودوروف بأن الروائي يلجأ إلى الأدب العجائبي رغبة في تكسير القوالب الواقعية الضيقة و البحث عن طرائق للترميز، و تمرير الانتقادات الاجتماعية و السياسية و الدينية.[75]

كما اعتمد الكوني على هذه العناصر العجائبية في تطوير أحداث روايته، و قد مكنته من تصوير عالم جديد مليء بالخيال و نبّأت بحقيقة وجوده، مثلا كوجود كائنات لامرئية و بشر قادرين على **تحقيق المعجزات.**[76]

- **سادسا: التفاعلات النصية في الرواية:**

إنّ المُناصّة **(paratextualité) هي عملية التفاعل ذاتها، و طرفاها الرئيسان هما النص (texte) و المُناص (paratexte).** و تتحدّد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية **مستقلة و متكاملة بذاتها، و هي تأتي** مجاورة لبنية النص **كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير،**

[73] - Péan Stanley: Horreur et subversité en littérature fantastique dans « **Les voies du fantastique québécois**» sous la direction de Maurice Emond, Nuit Blanche éditeur, décembre 1990 -p : 166.

[74]- فوزي الزمرلي: **شعرية الرواية العربية**- ص: 119.

[75]- **طزفيطان طودوروف: مدخل** إلى الأدب العجائبي- ص: 05.

[76]- ينظر: فوزي الزمرلي: **شعرية الرواية العربية** – ص: 117/115.

أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور.كأن تنتهي بنية **النص الأصل بنقطة و يكون** الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلاّ من **خلال البحث و التأمل.**[77]

1- المصاحبات النصية: (Le paratexte)*

لمّا كانت المصاحبات النصية مجالا يضبط فيه المؤلفون المواثيق الحكائية الكاشفة عن **قصدياتهم الأجناسية** « **Intentionnalités génériques** »، و يلمّحون في بعض أقسامه إلى النصوص التي استندوا عليها، فإنّ دراسة العلاقة النصية المصاحبة تمثّل **مدخلا أساسيا لتبين** علاقات التعالي النصّي التي تشدّ النصوص اللاحقة إلى نصوصها السابقة و تميط اللثام عن بعض **القرائن الدّالة على انتمائها الأجناسي.**[78]

أ- المصاحبة النصية الداخلية: (Le péritexte)

و يقصد بها العتبات الداخلية أو النصوص المحيطة، و يقصد بها « كل خطاب مادي يأخذ موقعه داخل فضاء الكتاب، مثل العنوان أو التمهيد، و يكون أحيانا مدرجا بين فجوات النص مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات »[79].

1- غلاف الرواية:

يوجد في الصفحة الأولى للغلاف اسم الكاتب و عنوان روايته مع المؤشر الأجناسي، و صورة **حقيقية لمنظر طبيعي صحراوي، و هو عبارة عن جبال صخرية يقف أسفلها رجلان يشاهدان ما** عليها من نقوش و رسومات، كما تظهر في الصورة سماء صافية زرقاء تبعث أشعة الشمس على رمال

---

[77]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب- ط2- 2001- ص111.

* Le paratexte= le péritexte+l'épitexte.

[78]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية- ص: 30.

[79]- منصر نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب- ط1-2007- ص: 27.

ذهبية. و هذا الصورة تنسجم مع الرواية كثيرا و تكمِّل العنوان و معناه، أمّا الصفحة الرابعة للغلاف (**La quatrième de couverture**) فهي مهمة و مكان إستراتيجي للكتاب، و تحوي القول الذي و ضعه الناشر (دار الشهاب) عليها، لأجل استقطاب القارئ و إقحامه في عالم الرواية، و ذلك من خلال وصف الصحراء وصفا مغريا، يقول: " **في هذه الرواية نستطيع أن نعايش عالم الصحراء الكبرى: جمالها الحافل بالغموض، سلطتها المعلنة، و أيضا خطرها المكتوم**".[80]

2- الميثاق الروائي:

إنّ الأحداث الغريبة و العجيبة التي تخترق نص **النزيف تشكل** العناصر العجائبية التي ينفتح عليها، و هذا يثبت انتماءه إلى الأدب الفانتاستيكي، و لعلّ ظهور الميثاق الروائي الذي تضمنه المصاحب النصي (رواية) كسِمة أجناسية للكتاب، و مصادقة القرّاء الضمنية على هذا الميثاق يُصَنِّف **نزيف الحجر** في خانة الرواية العجائبية؛ "**فالمواثيق الروائية التي تشتمل عليها المصاحبات النصية الحافّة بالروايات تشهد بأنّ الروائيين أنشؤوا عوالم سردية خيالية ،و عمدوا – مع ذلك – إلى جعلها مشاكلة للواقع قصد الإيهام بحقيقة و جودها**".[81] فالعتبة هي المفتاح السحري لكل الأعمال الروائية[82]، و يعدّ التجنيس هو العتبة الأولى لدخول النص، فهو الذي يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره كما يهيّئه لتقبل أفق النص، فغياب تجنيس النص من قبل المؤلف مفيد لعملية التلقي و غيابه يصيب القارئ بحالة من الحيرة أثناء هذا التلقي.[83]

إلاّ أنّ الكوني يقع في تناقض مع نفسه حين ينفي أن تكون رواية الصحراء رواية بالمفهوم الكلاسيكي لهذه الكلمة، يقول: "إنّ رواية الصحراء ليست رواية. رواية الصحراء يمكن أن تكون أي شيء، و لكنها لن تكون رواية بالمفهوم الكلاسيكي للرواية، و لهذا فإنّ رواية الصحراء يمكن أن

---

[80]- الرواية- الصفحة الرابعة للغلاف.

[81]- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية- ص: 112.

[82]- ينظر: حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة- ص: 187.

[83]- ينظر: حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية- ص: 57.

تسمّى أغنية وجديّة، أو سيرة وجدانيّة، أو وصيّة شعريّة، أو أيّ نصّ يترجم تجربة حلميّة، لأنّ الصحراء ليست واقعا دنيويّا، و لكنّها روح"[84].

3- دلالة العنوان:

يعدّ العنوان نصا حافا بالنص الأدبي[85] ، و هو عتبة هامة يولج منه إلى العالم النصي[86].

ويشير العنوان **"نزيف الحجر"** إلى نوع أدبي يسمى أدب الرعب (**La littérature d'horreur**)، حيث يندرج نوع فرعي (**Sous-genre**) في خانته يطلق عليه (**Le gore**)، أي (نزيف الدم).

Le mot "gore ": genre cinématographique et littéraire dérivé de l'horreur. Le terme "gore" signifie (sang coagulé, sang versé)[87]...le refus de la suggestion, la volonté délibérée de transgresser les tabous[88].

لقد سبحت أحداث الرواية في لجج دموية و قدّم الكاتب صورا للدّم مختلفة، مثل رباط الدم وميثاق الدم، و الصورة القاسية للطفل الرضيع و هو يحشو رأسه في جوف الغزال و يلعق الدماء وغيرها من الأوصاف.[89]

عدّ **تودوروف** الأدب الذي يسرد حكايات تسيل فيها الدماء و تؤثر في قارئها و تزرع فيه مشاعر الخوف و القلق نوعا فرعيا من الأدب العجائبي*؛ و في هذا الشأن يقول:

---

[84]- ينظر: إبراهيم الكوني: عُدُوس السُرَى- روح أمم في نزيف ذاكرة- سيرة ذاتية- ج3- ص: 395.

[85]- حافظ المغربي: **عتبات النص و المسكوت عنه** (قراءة في نص شعري)- مجلة قراءات- مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، **جامعة بسكرة- العدد** 03- جانفي 2011- ص: 01.

[86] - **عامر رضا:** سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي- مجلة الواحات للبحوث و الدراسات- المجلد 07- العدد02- 2014- 89-104-ص: 90.

[87] - Juliette Raabe : Légitimités et tabous du roman du roman d'horreur dans Jacques La Mothe , éd, Actes du colloque « les mauvais genre »- Liège , éd du CLPC ,1992, p : 97 .

[88] - Jean Philippe Mochon : le bel effet gore. Autopsie d'une collection, Paris, éd. Fleuve Noir, 1988, p : 27.

[89]- ينظر: الرواية- ص: 83.

* تحدّث الكاتب الكيبيكي (**Péan Stanley**) عن الأدب الفانتاستيكي المؤذي (Le fantastique maléfique) أو ما يُطلق عليه تسمية: (histoire « d'épouvante » , de « terreur » , « d'horreur ») ، و قسمه إلى أربعة أنواع هي:

« **La pure littérature d'horreur appartient à l'étrange** ».[90]

و يقول في موضع آخر:

« **La peur est souvent liée au fantastique…elle n'en est pas une condition nécessaire** ».[91]

إنّ عبارة "**نزيف الحجر**" تشير إلى نزيف الإنسان، فالحجر هو التراب و يدل على أصل خلق الإنسان، يقول الله تعالى: ﴿**ياأيّها الناسُ إن كنتمْ في ريْبٍ منَ البعثِ فإنا خلقناكم من ترابٍ**﴾[92]، **ويقول أيضا:** ﴿ **ومنْ آياتِهِ أنْ خلقكم من ترابٍ ثمّ إذا أنتم بَشرٌ تنتَشِرون** ﴾[93]، **و يقول أيضا:** ﴿**ولقدْ خلقنا الإنسانَ من سلالةٍ من طِين** ﴾[94].

نزيف الحجر، إذن، هو نزيف الإنسانية جمعاء، ففي قتل قابيل **لأسوف قتل للبشرية بأكملها، وهذا** ما أراد الكوني تبليغه، من خلال عودته إلى قصة القتل الأولى بين الأخوين قابيل و هابيل، **وجعلها** أداة للتعبير عن ما يحدث اليوم من سفح و جرائم في العالم. يقول الله تعالى:﴿ **منْ أجلِ ذلِكَ كتبنا عَلَىٰ بَنِي إسرائيلَ أنهُ من قتلَ نفسا بِغَيْرِ نفسٍ أوْ فسادٍ فِي الأرضِ فكأنما قتلَ الناسَ جميعا ومنْ أحياهَا فكأنما أحيا الناسَ جميعا ولقدْ جاءَتْهُمْ رسلنا بالبَيِّناتِ ثمَّ إنّ كثِيرًا مِّنْهُم بَعدَ ذلِكَ فِي الأرضِ لمسرفون**﴾[95].

4- التصدير البدئي في" نزيف الحجر": (L' épigraphe liminaire)

يشكل المطلع الروائي العتبة الأولى التي ينطلق منها النص معلنا عن بنية النص بكامله بوصفه جسرا نصيا يشرع فيه القارئ بالانتقال ذهنيا من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات أو بمعنى آخر من

1- Le fantastique épique- 2- le magique – 3- l'insolite – 4 – le fantastique maléfique. **Voir** : (Péan Stanley : Horreur et subversité en littérature fantastique dans « **Les voies du fantastique québécois**» -p : 166.)

[90] - Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique, éd du seuil, 1970, Paris, p : 52.

[91] - Ibid: p 40.

[92]- الآية 05 من سورة الحج.

[93]- الآية 19 من سورة الروم.

[94]- الآية 12 من سورة المؤمنون.

[95]- الآية 32 من سورة المائدة.

عالم الحقيقة إلى عالم التخيل[96]، إذ إن الدلالة داخل النص الروائي تتشكل انطلاقا من بدايته التي تمثل التحقق النصي الأول لمتن الرواية، فهي منطلقها و الموجه لدلالتها و الكاشف عن العنصر المهيمن فيها[97].

يقوم الحدث الفانتاستيكي لنزيف الحجر على اِقتباسين دينيين لهما دور أساسي في تشكيل الرواية و تحديد وجهتها النصية و تبيين هويتها. و هذه البداية القوية تثير القلق في القارئ فهي تستدرجه بهدف توريطه في شرك الرواية بعدما سطّرت له الخطوط العريضة و هيّأته لولوج أحداث الرواية.

استهلّ إبراهيم الكوني روايته بالآية الكريمة: **بسم الله الرحمن الرحيم:** ﴿**وما من دابةٍ في الأرض ولا طائرٍ يطير بجناحيه إلا أممٌ أمثالكم ما فرطنا في الكتاب من شيءٍ ثم إلى ربهم يحشرون**﴾[98]، وبنص مأخوذ من العهد القديم؛" **وحدث إذ كانا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه و قتله، فقال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك؟ فقال: لا أعلم هل أنا حارس لأخي؟ فقال: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ إلي من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائهًا و هاربًا تكون في الأرض**"[99].

إنّ في استدعاء صيغة الخطاب الديني تكثيفا دلاليا، يقصد من خلاله الكوني تعزيز و توطيد العجائبي في روايته، حيث يسرد حكاية الصراع الأبدي الحاصل بين الطوارق و غيرهم من سكان التل و الشمال الذين يمثلهم في الرواية "**قابيل**" بما فيه من طبائع و صفات ذميمة كالأنانية **و حب النفس عكس " أسوف"** تماما؛ الصحراوي الساذج ذو الطبع النقي و الفكر الصافي، و هذا ما يجسده هذا

---

[96]- أحمد رشيد وهاب الددة: البنية المنتجة و إنتاج الدلالة المغايرة (قراءة في رواية الحب تحت المطر)- مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل- المجلد 04- العدد01- ص: 303.

[97]- أحمد بن سعيد العدواني الزهراني: بداية النص الروائي في الرواية العربية المعاصرة – بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب- جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية- 1429هـ/2008م- ملخص البحث- ص: 02.

[98]- سورة الأنعام: الآية 39.

[99]- الرواية- صفحة الاستهلال (مأخوذ من العهد القديم- سفر التكوين/ الإصحاح الرابع).

المقطع من الرواية:"**عليك بقلبك. ماذا ينفع ابن الصحراء إذا أضاع قلبه؟ من يضيّع قلبه يضيع بين الناس، لأنّ الصحراوي لا يعرف مكائد الناس**".[100]

و قد أعلنت هذه الافتتاحية القصصية / الأسطورية عن الأخوين قابيل و هابيل عن بنية النص و حدّدت هويته و وجهت دلالته، كما كشفت عن العنصر المهيمن فيها (**الموتيف**)* المتمثل في سفك الدم و قتل الإنسان لأخيه، و هذا ما أشار إليه الدكتور **ديمتري ميكولسكي** في تعليقه على الرواية: ((**إنّ موتيف إرضاع الدّم للوليد الرضيع في الفلكور العربي المعاصر هو بمنزلة إشارة تنبئ عن الشر و التعطش للدم في المستقبل. هنا يكمن السر الذي يبرر ظهور هذه الحادثة في رواية الكوني**)).[101]

و نجد هذا الموتيف كذلك في روايات أخرى للكاتب مثل رواية (**قابيل ...أين أخوك هابيل؟**)؛ **يقول:"قابيل ينحر هابيل بسبب الغيرة، ثم يكافئه الرب بختم على الجبين لئلاّ يقتله كلّ من وجده !"**[102].

لجأ الروائي منذ البداية إلى تطعيم السرد بعمق الدلالات الروحية التي من شأنها أن تفك انغلاقيته و تحقق فاعليته من خلال اشتغاله على المتخيل و الغيبي.

5- الاقتباسات:

تشكّل هذه الاقتباسات بنيات نصية تفاعلت معها الرواية، و هي متفاعلات نصية تاريخية تمتد إلى التاريخ القديم بداية من قصة الخلق، و دينية ممثلة في تصدير الرواية بآية قرآنية و مقتطفات من العهد القديم، و لا يقدمها لنا الكاتب كوقائع و لكن كنصوص متناثرة آخر بعض الصفحات من الرواية لأجل تعزيز مضمونه السردي و تقريبه إلى ذهن **القارئ**. و من الاقتباسات في الرواية:

---

[100]- م.س- ص: 24.

[G] **الموتيف** (**le motif**) : و **أصل الكلمة فرنسية**، و في الأدب يعني الفكرة الرئيسة أو الموضوع الذي يتكرّر في العمل الأدبي، أو المفردة المتكررة ، أو الحافز و الباعث. (**ينظر: رسول بلاوي و آخرون**: موتيف الاغتراب في شعر يحي السماوي- مجلة العلوم الإنسانية الدولية – 2012م/1433هـ- هـ-ق، العدد19 (3)- ص: 78.)

[101]- ديمتري ميكولسكي: **يا قابيل**: أين أخوك هابيل؟ - ص: 139.

[102]- إبراهيم الكوني: قابيل.. أين أخوك هابيل (رواية)- ص: 27.

- **"و يتشاءم أهالي تاسيلي من صيد الموفلون (الودّان). فيتمتم الصيّاد بالتعاويذ السحرية و يضع حجرا على رأسه، و يتقافز على أربع قبل أن ينطلق في رحلة الصيد"[103]، و هو مقتبس من لوحات تاسيلي لهنري لوت.**
- **"يا رب أصعدت في الهاوية نفسي، أحييتني من بين الهابطين في الجب "[104]. مقتطف من العهد القديم– المزامير أغنية تدشين البيت.**
- **" خلّص يا رب لأنه قد انقرض التقيّ، لأنه قد انقطع الأمناء من بني البشر"[105]، و هو مأخوذ من العهد القديم– المزامير**

تعدّ هذه النصوص المستدعاة المختلفة زمنيا و خطابيا و نوعيا بنيات نصية أقحمها الكاتب بشكل واع و أرادها أن تكون استشهادات مباشرة و تدعيما دلاليا لروايته.

6– الهوامش و التعليقات: (Les notes)

الحاشية و الهامش ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منته تقريبا من النص، و هو إضافة توضح النص و تفسره، و قد أسهب الكوني في الحواشي التي خدمت الرواية و أكسبتها بعدا دلاليا هاما، و من أمثلة ذلك في الرواية: هامش في الصفحة الثامنة لأجل التعريف بحيوان **الودّان**، و في **الصفحة الثلاثين شرح لكلمة "الهوسا"**، و كذلك في الصفحة السابعة و الأربعين شرح لمصطلح صوفي **"الهاوية"**، و غيرها من الهوامش.

ب– المصاحبة النصية الخارجية: (L'épitexte)

و تسمّى كذلك نصوصا موازية خارجية، و هي مجموع النصوص التي تنتظم في شكل استجوابات **و مراسلات و** ندوات و مناظرات و مذكرات و شهادات و نصوص منشورة في الجرائد و غيرها[106]. و يعدّ تعليق الدكتور ديمتري ميكولسكي حول **"نزيف الحجر"** و الذي نشره بمجلة سفيت

[103]- الرواية- ص: 29.
[104]- م.ن- ص: 46.
[105]- م.ن- ص: 92.
[106]- ينظر: عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)- تقديم: إدريس نقوري- أفريقيا الشرق- دط- 2000- ص: 22.

الموسكوفية نصّا فوقيا نشريا (**épitexte éditorial**)، بالإضافة إلى القول المأخوذ من جريدة ديربوند السويسرية، و الذي جعله الناشر على صفحة الغلاف الرابع للرواية.

- **سابعا: تقاطع الأشكال التعبيرية في الرواية:**

نزع الكاتب إلى تركيب روايته تركيبا نوعيا يمتّد من الأسطورة و القصة إلى المثل الشعبي و الموّال، و من أمثلة ذلك في الرواية:

1- الموّال:

مثل" و كثيرا ما سمعه في المراعي يردّد موّالا قال إنه سمعه من أفواه الصوفية في زوايا العوينات: الصحراء كنز. مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد و أذى العباد. فيها الهناء، فيها الفناء، فيها المراد".[107]

2- المثل الشعبي:

- **" الزيت غريان. التمر فزان..و اللحم ...ودّان!"** [108].
- **" اللي يبّي الورد يتحمل شوكه".**[109]
- **" تأكل الغلّة و تسب الملّة".**[110]

3- الترجمة الشخصية:

" جون باركر. كابتن بقاعدة ((هويلس))، منتدب للعمل بمعسكر يخضع للقاعدة، أقيم على جبل نفوسة في موقع استراتيجي. شغف بفلسفات الشرق منذ أن كان طالبا بكلية الاستشراق بجامعة كاليفورنيا. قرأ الزرادشتية و البوذية و الصوفية الإسلامية. و عندما التحق بالبحرية و جاء إلى شمال إفريقيا عام 1957، انتهز الفرصة و تفرّغ لدراسة الطرق الصوفية. و عندما

[107]- الرواية- ص: 25.
[108]- م.ن- ص: 108.
[109]- م.ن- ص: 109.
[110]- م.ن- ص: 110.

اتّخذوا من تونس محطّة عبور و هم في طريقهم إلى طرابلس انفصل عن زملائه (الذين لجأوا إلى خمارة لقضاء السهرة) و اختار أن يزور حلقة ذكر".[111]

4- الأسطورة:

" انتظر حتّى هلّ القمر، و حكى له كيف أنّ الودّان هو روح الجبال. كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية. و كانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار و تفصل بين الرفيقين و تهدئ من جذوة العداوة بينهما. و ما أن تغادر الآلهة ساحة المعركة و تتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب بين العدوين الخالدين. و في يوم غضبت الآلهة في سمواتها العليا و أنزلت العقاب على المتحاربين. جمّدت الجبال في ((مسّاك صطفت))، و أوقفت تقدم الرمل العنيد في حدود ((مساك ملّت)). فتحايل الرمل و دخل في روح الغزلان، و تحايلت الجبال من جهتها و دخلت في الودّان. منذ ذلك اليوم أصبح الودّان مسكونا بروح الجبال" .[112]

5- القصة:

"ثم يرفع رأسه إلى النجوم، و يغنّي موّالا حزينا قبل أن يعود و يقص عليه قصته مع الودّان. قال:

أدركت ودّانا تائها في العراء الفسيح، فطاردته بالمهري حتى هدّه التعب. أتعرف ماذا فعل عندما خارت قواه؟ ولّى على أثره و هاجم المهري. وجّه له نطحات قاسية بقرونه الشرسة فأجفل المهري و عاد على عقبيه. اضطررت أن أترجل عن المهري و أهجم على الحيوان المجنون و ليس في يدي سوى حبل الليف. حاولت أن أخنقه بالحبل فوجّه لي طعنة طرحتني على الأرض. أمسكت بقرونه الطويلة، فماذا اكتشفت؟ لم أرَ أقوى من قرون الودّان. يا ربي ما

[111]- م.س– ص: 104.
[112]- م.ن- ص: 28.

أقوى قرونه! نزعني عن الأرض و ألقى بي بعيدا بحركة واحدة. ثم لاحقني ليسحقني بسلاحه الشيطاني فتلافيت سكاكينه في آخر فرصة. هرس الأحجار بوحشية ثم رفع رأسه نحوي فرأيت في تلك اللحظة الصغيرة الحقد و الشقاء في عينيه، ورأيت العناد و الشراسة و أشياء كثيرة لم أفهمها.الزبد يعلو شفتيه، و شعره أشيب و ملوث بالروث و الطين. أدركت أني لا أستطيع أن أتمكن منه بيدين عاريتين، فقفزت و ركضت نحو المهري لأخطف البندقية المعلقة في السرج".[113]

إستعار الكوني صيغا خطابية متعددة لأجل سرد النزيف، و وظّف أشكالا تعبيرية متنوعة، و اقتباسات دينية و تاريخية، قصصا و أساطير ومعتقدات شعبية، و ألغاز السحر والشعوذة، حيث أخذت منحى التماهي و الانصهار فيما بينها، فانفتحت الرواية على التعدد (la pluralité) بمختلف أنواعه و مستوياته.

إن الرواية كنص لاحق (hypertexte) تأسست على مبدإ الأسطورة كنص سابق (hypotexte)، ثم اختلفت عنها و تميزت بخصوصياتها الفنية و الروائية، بغية إعادة إنتاج نص جديد (reproduction) .

ختاما، إن "نزيف الحجر" قد قامت على خرق الواقعي (Transgression du réel) حيث جمع صاحبها الإنس بالجن و الحيوان ومزج الواقع بالخيال، و اتبع طريقة فنية لأجل التعبير عن ذلك، تتمثل في النزوع إلى الأسطرة و تزويد روايته بصيغ خطابية متنوعة ظهرت في شكل تراكمات قولية استلفها من أجناس متباينة ، و قد اتّخذ من آلية التفاعلات النصية وسيلة لإنتاج نص سردي جديد متميز و منفتح على الدلالات الدينية و التاريخية و الاجتماعية و غيرها، و قد قصد إبراهيم الكوني في (نزيف الحجر) التجريب عبر توظيفه العجائبي بمختلف مستوياته، بغية طرح قضية أزلية، و في هذا الشأن يقول الكوني:"لم تطرح هذه الحادثة الموجعة مسألة وجود جلّاد أبدي (قابيل) وضحية أبدية (هابيل) في مسرح التجربة البشرية و حسب، و لكنّها أيقضت قضية أعظم شأنا، وهي مسألة الانقسام التراجيدي للجنس البشري منذ التكوين إلى فريقين من طينتين مختلفتين تماما، ليكون هذا الانقسام هو الحلقة المفقودة في تاريخ الجنس البشري إلى اليوم"[114].

[113]- م.س- ص: 26.

[114]- إبراهيم الكوني: عُدُوس السُرَى- روح أمم في نزيف ذاكرة- سيرة ذاتية- ج3- ص: 392/391.

الفصل الرابع

مقامات التجريب في رواية الحواميم لعبد الإله بن عرفة

يسمّي النّقّاد و الدّارسون اليوم المرحلة الأدبية الرّاهنة باسم "مرحلة التجريب"، و هي مرحلة يسعى فيها المبدعون شعراء و كتّابا إلى الأخذ من القديم و الحديث لأجل التجديد و مخالفة السائد **و المعهود.**

يشكّل الموروث التاريخي و الديني مرجعية جمالية و فكرية لدى كثير من الكتّاب حيث يستثمر العديد من كتّاب القصّة و الرواية التراث الصوفي و العرفاني و يدمجون خطاب اللغة الصوفية في شق **واسع من الكتابات السردية، و نمثّل على ذلك** بالروائي جمال الغيطاني في كتاب **"التجلّيات: الأسفار الثلاثة" (1990م)، عبد الخالق الركابي في رواية "سابع أيّام الخلق" (1995م)، و جمعة اللّامي في** "مجنون زينب" **(1997م)، و أحمد التوفيق في "جارات أبي موسى"(1997م) و** غيرهم.[1]

و لعلّ مثل هذه الكتابات مجتمعة تشكل نوعا سرديا جديدا أجمع الدارسون على تسميته: **الرواية العرفانية. و قد** أطلق الباحث و الروائي المغربي **عبد الإله بن عرفة**[٥] **مشروعه السردي** العرفاني* **ذي** المرجعية القرآنية، و التي يرى فيها مفهوما مختلفا للأدب تكمن غاياته المعرفية في إنتاج أدبي معرفي يحقق تحوّلا في وجدان القارئ و معرفته و سلوكه.[2]

- **أولا: مضمون رواية "الحواميم":**

أسس عبد الإله بن عرفة رواية الحواميم على حرفين هما: **الحاء و الميم**، و حين يتشكلان في **هذا الزوج ﴿حم﴾** يطبعان كل شيء لمساه بهذا الميسم العجيب[3]؛ "فشخوص الرواية و أسماءها و حواراتها تترجم الصراع المستمر بين **الموت و الحياة** لبناء الحضور و المعنى"[4].

---

[1]- ينظر: عبد اللطيف الورايري: الرواية العرفانية: قضايا النوع، الكتابة و التخيّل- مجلّة ذوات (مجلّة ثقافية إلكترونية)- مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات و الأبحاث، الرباط، المغرب- العدد (10)- 2015- ص: 10.

• من مواليد **1962م** بمدينة سلا المغربية، حائز على الدكتوراه في اللسانيات من جامعة السوربون بباريس، و هو خبير في منظمة الاسيسكو و باحث في اللسانيات و التصوف و الفكر الإسلامي.

*و للروائي سبع روايات و هي: جبل قاف(2002)، بحر نون (2007)، بلاد صاد(2009)، الحواميم(2010)، طواسين الغزالي (2011)، ابن الخطيب في روضة طه (2012)، ياسين قلب الخلافة (2013)، و طوق سر المحبة: سيرة العشق عند ابن حزم (2015).

[2]- عبد اللطيف الورايري: حوار مع رائد الرواية العرفانية عبد الإله بن عرفة- مجلة ذوات- ص: 53.

[3]- ينظر: عبد الإله بن عرفة: الحواميم (رواية)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1-2010- ص: 09.

[4]- م.ن- ص: 14.

تتكون رواية **الحواميم** من مائتين و تسع و ثلاثين صفحة، يتصدرها إهداء إلى أمة الأندلس الشهيدة، و يليها بيان أدبي يوضح الكاتب من خلاله مفهوم الكتابة الجديدة الذي يتبناه في روايته، ثم سبعة فصول، أطلق على كل واحد منها اسم **"اللواء"**، نسبة إلى ألوية المراكب التي حملها الناجون **من أمة الأ**ندلس الطريدة كما ورد في آخر الرواية.[5]

يسرد الكاتب أحداثا تاريخية تبدأ مع مأساة سقوط غرناطة سنة **1492م** إلى غاية **سنة 1614م**، **و هي السنة** التي أصدر فيها الملك فيليب الثالث قرار الطرد النهائي للموريسكيين• و تهجيرهم **قسريا من بلدهم الذي بقوا فيه أزيد من 117سنة**، رغبة في المحافظة على حضارتهم و أمجادهم. **و هو** يحكي تاريخا إجراميا و وصمة عار لإسبانيا التي قدّمت للعالم أبشع صور التعذيب و الإهانة للإنسان من خلال محاكم التفتيش ضد المسلمين و اليهود و البروتستانت. و في خضم هذه الأحداث التاريخية تتحرّك شخوص الرواية، **فيبدع الكاتب جامعا بين الحقيقي و التخييلي، و يسرد قصصا متعلقة بأسرة الشيخ المجاهد ابن معن** الذي حرص على تربية و تعليم حفيده **"معنينو" أصول الدين** و اللغة العربية، ثم تهريبه إلى عدوة المغرب خوفا عليه من التنصير، فقد انتُزِع جميع الأطفال دون **العاشرة من** أمهاتهم، و وُزِّعوا على بيوت القشتاليين تحت إشراف الكنيسة الكاثوليكية لتربية هؤلاء **الأطفال تربية مسيحية**[6]. **و بعد مرور السنين يصبح الشاب معنينو أحد أهم قادة الجهاد البحري ضد الإسبان.** و في إحدى السفن القشتالية ينقذ أسيرة فقدت والديها اسمها **"حياة"، يتعرّف عليها** ثم يتزوجان و يكونان أسرة ويستقران في سلا بالمغرب، كما يتعرّف معنينو على أهله بفاس. **و إثر الهجرات المتوالية للموريسكيين من إسبانيا إلى المغرب يلتقي معنينو بوالدي حياة "حليمة و مصطفى"**، فيجتمع شمل العائلة من الجهتين.

و يتخلّل هذا كلّه مشاهد مأساوية و قصص مؤثرة و حوارات فكرية راقية من بداية نشوء الفكر الإصلاحي و الأنوار في أوربا عند مارتن لوثر و كالفين أو ميغال دي سيرفانتيس و فيلاسكيز.

---

[5]- م.س- ص: 226.

• **الموريسكيون** (Moriscos) **هم المسلمون الذين بقوا** في إسبانيا تحت الحكم المسيحي بعد سقوط المملكة الإسلامية، و خيِّروا بين اعتناق المسيحية أو ترك إسبانيا.

[6]- ينظر: م.ن- ص: 61.

- **ثانيا: شخصيات الرواية:**

تتنوع شخصيات الرواية تنوعا واضحا، فلا وجود لشخصية رئيسة/ بطل(ة) بالمفهوم الشائع، إلاّ أنه يوجد تكامل بينها تكملة الحاء للميم؛ إذ الملاحظ أن أسماء الشخوص الفاعلة في الرواية تبدأ بحرفي الميم و الحاء، فهذا الثنائي ﴿**حم**﴾ **ينعكس على كل زوج من الشخصيات، فنجد حياة وزوجها** معنينو و حليمة و زوجها مصطفى، و قد بنى الكاتب أحداث الرواية على أساس قصة **هذين الزوجين، حيث تضيع حليمة و زوجها ابنتهما و يعيشان مأساة صمت مطبق، و يهيم معنينو** في البحار إلى أن يلتقي بحياة و يتزوجها، ثم تكون الخاتمة باجتماع شمل هاتين العائلتين.

و كأنّ الحرف هو الشخصية الرئيسة في الرواية –على حد تعبير الدكتور عبد الإله البريكي- **لا** كدلالة اصطلاحية و لكن المقصود الحرف الوجودي الذي يستمدّ دلالته من مرتبته الوجودية في الخيال العرفاني[7]. **يقول عبد الإله بن عرفة:** " فالحرف استنادا إلى هذا التصور العرفاني، **هو الشخصية** التي تتلون في كلّ رواية بلون معين و بطل معين استنادا إلى أن القول ينتج الوجود الثاني في مقابل الوجود الحق، مصداقا لقوله تعالى ﴿**إنما قولنا لشيء إذا أردناه أن نقول له كن فيكون**﴾ **بينما لا** ينتج الكلام إلاّ العلم **بهذا الموجود**"[8].

تضمنت الرواية شخصيات ذات مرجعيات مختلفة منها: التاريخية و الأدبية، و هي تحيل إلى بعضها بصورة واضحة بينما تكتفي بالإشارة إلى البعض الآخر إمّا إشارات مباشرة **أو واردة على لسان الشخصيات نفسها.** و من أهم الشخصيات الواردة في الرواية:

أ- الشخصيات المُتخيَّلة:

- **معنينو: من آل معن،** و تعني معن: **الماء المعين.** جاء في الرواية:"**و دلّني عليه بالاسم، وقال لي ستشرب من العين الماءَ المعينَ، يشير إلى اسم أسرتنا معن و معنينو**"[9]. **و هو حفيد**

[7]- ينظر: عبد الإله البريكي: **الرواية العرفانية: ماهيتها، إشكالات تلقيها و خواصها السردية**- مجلّة ذوات- ص: 40.

[8]- ينظر: **عبد الإله بن عرفة:** مفاتيح جمالية للسرد العرفاني ضمن جمالية السرد في الرواية العرفانية- كتاب جماعي- دار الآداب، بيروت- ط1- 2014- ص: 18- نقلا عن المرجع نفسه.

[9]- الرواية- ص: 179.

الشيخ ابن معن الذي حرص على تربيته تربية أسلافه بعدما استشهد والده في إحدى الحملات التي كان يقوم بها الثوار الموريسكيون ضد جيش القشتاليين. **و أطلقوا عليه اسم "مورينو" بلسان القشتاليين** و تحوّل الاسم إلى **"معنينو" لدى الموريسكيين.**[10]

- **حياة: صبية** وضيئة كالقمر، موريسكية ذات أصول عربية مسلمة من عائلة أندلسية عريقة، أخذها قساوسة محاكم التفتيش من والديها و هي طفلة صغيرة و أطلقوا عليها اسم **"حنّة"**، و وضعوها في أسرة قشتالية طيبة، و قد ساعدها رجل موريسكي في الهروب، ثم أسرت في **إحدى السفن القشتالية، و** أنقذها معنينو ثم تزوج بها و عاشا في **سلا بالمغرب.**[11]
- **مصطفى و حليمة:** هما والدا حياة، عاشا حياة تعيسة و حزينة بسبب فقدان ابنتهما، إلى أن اجتمع شملهما بعد صدور مرسوم الطرد من إسبانيا.

ب- الشخصيات التاريخية:

- **الملكة الكاثوليكية إيزابيلا: ملكة قشتالة** التي عملت على طرد المسلمين و إرغامهم على **التنصر و قشتلتهم**[12].
- **فرناندو**:زوج الملكة إيزابيلا، و هو ملك أراغون و البابوية.**و قد كان هو وزوجته وراء سقوط** مملكة غرناطة سنة **1492**هـ بعدما تنكرا للعهود التي تضمنتها معاهدة تسليم غرناطة.[13]
- **الإمبراطور شارل الخامس**: كارلوس **(بالقشتالية)، حفيد الملكة إيزابيلا و فرديناند، و قد** ضمّ إلى حكم مملكته قشتالة و أراغون و صقلية و سردينيا و النمسا **و البلاد المنخفضة وهنغاريا** و غيرها من البلاد، فكوّن إمبراطورية عظيمة، و له ابنان: فيليب الثاني و الدون خوان النمساوي الذي أنجبه من محظية هولندية.[14]

---

[10]- ينظر: م.س– ص: 176/51/ 179/178.
[11]- ينظر: م.ن- ص: 153/152/151/140/139.
[12]- ينظر:م.ن - ص: 19.
[13]- ينظر: م.ن - ص: 20.
[14]- ينظر: م.ن- ص: 35.

- **الملك فيليب الثالث:** ابن الملك فيليب الثاني الذي أصدر مرسوم تنصير جميع المسلمين **بأقصى ما يمكن سنة 1567م، إلاّ أنّ ابنه أمر بالعفو عن** الأندلسيين الذين لم يتمسحوا ، **و قد كان** رجلا ضعيفا عاكفا على اللهو و ترك أمر إدارة البلاد لغيره.[15]

ت- الشخصيات التراثية:

- **الشيخ ابن معن: و هو جدّ معنينو، الفقيه الذي ناضل و ظلّ ثابتا على دينه** إلى أن **أعدم و أحرق،** و قد نفّذ وصية جده **يعقوب المنصور الموحدي.**[16]
- **الشيخ رضوان الجنوي: و هو شخصية صوفية** و ولي من أولياء الله الصالحين، ولد من أب نصراني من مدينة جنوة في إيطاليا، و أمه من اليهود الذين فرّوا إلى المغرب بعد سقوط غرناطة **سنة 1492هـ.** و قد التقى به معنينو في مدينة مراكش.[17]

ث- شخصيات فكرية:

- **المصلح جان كالفين:مصلح مسيحي** عمل على تطهير الدين المسيحي، و نشر مذهبه في **سويسرا و فرنسا.**[18]
- **المصلح مارتن لوثر:**و هو العالم اللاهوتي الكاثوليكي الكبير الذي أنشأ الأناجيل اللوثرية. رفض صكوك الغفران التي يمنحها الرهبان لأبناء الكنيسة **مهما فعلوا من جرائم و شنائع، وقد طالب بإلغائها و عدّها** بدعة أساءت إلى نقاء الدين المسيحي. حظي بتأييد شعبي كبير لأن النّاس كانوا يعيشون في ضيق كبير و الكنيسة تلزمهم بأداء الصكوك عن ذنوبهم الصغيرة والكبيرة، بل قد موّلت جميع الحملات الصليبية من مداخيل هذه الصكوك. كما قام بترجمة الإنجيل أو العهد الجديد إلى الألمانية، فكان لهذا الحدث تأثير كبير داخل المسيحية في ألمانيا بعدما أصبح في متناولهم قراءة الكتاب المقدس الذي كان باللاتينية.[19]

---

[15]- ينظر: م.س- ص: 187/14.
[16]- ينظر: م.ن- ص: 28.
[17]- ينظر: م.ن- 179/170.
[18]- ينظر:م.ن- ص: 71/66.
[19]- ينظر: م.ن- ص: 68/67/66.

- **الراهب كاسيودورو دو لارينا:** أندلسي موريسكي الأصل، ولد في غرناطة و عمّد و ربّاه قس قشتالي، علّمه المسيحية و أصولها، فأصبح راهبا **كاثوليكيا.** التقى به الشيخ ابن معن في السجن **و دار بينهما حوار فكري طويل.**[20]
- **إيراسموس:** أمير الإنسانيات و هو **مستشار شارل الخامس، و هو صاحب كتاب (إعداد الأمير المسيحي)** مخالفا بذلك ما كان سائدا في أوربا بعد كتاب **(الأمير) لمكيافيل. و قد كان قريبا من الأمراء و حاول** أن يؤثر في سياسة الملوك، و قد كتب أربعة شروح للأناجيل الأربعة **و قدّم كلّ واحد منها لملوك أوربا الكبار: فرانسوا الأول ملك فرنسا، هنري الثامن** ملك إنجلترا، فرديناند إمبراطور ألمانيا و كارلوس الخامس إمبراطور إسبانيا و هولندا[21].

ج- الشخصيات الأدبية و الفنية:

- **ميغال دي سارفانتس: و هو أبو الأدب الإسباني، تلميذ** إيراسموس، و هو محارب من قلعة النهر قرب مدريد، شارك في الحرب من أجل إحياء القيم الأخلاقية التي فقدتها إسبانيا **ومعها أوربا.** و قد كانت له محاولات في الشعر و النثر كما ورد في الرواية.[22]
- **فرانسيسكو هيريرا: رسام** إسباني، الذي كان يكره الأسلوب و الذوق الإيطالي المهيمن على الفن الإسباني آنذاك.[23]
- **الرسام دييغو فيلاسكيز:** برتغالي الأصل، و هو تلميذ فرانسيسكو هيريرا، و في الرواية لا يتجاوز عمره عشْر سنوات. أراد أن يرسم إسبانيا في صورة امرأة لكنه لم يفعل مخافة أن **يسيء فهمه** أستاذه هيريرا الذي كان يتضايق منه كثيرا.[24]
- **بعض أعلام الأدب الأندلسي: ختم الكاتب روايته بذكر بعض أعلام الأندلس الذين** نشأوا و عاشوا في الأندلس قبل قرون، و حلّ محلهم قوم قدّموا للعالم أكبر صورة عن

[20]- ينظر:م.س- ص: 66.
[21]- ينظر: م.ن- ص:144.
[22]- ينظر: م.ن- ص: 150/149/139.
[23]- ينظر: م.ن- ص: 235/234.
[24]- ينظر: م.ن- ص: 235/205.

المعاملات اللّاإنسانية. ورد في الرواية: **"تبدّلت إسبانيا و نسي دييغو فيلاسكيز أو لمْ يُلقَنْ أنّ هؤلاء الذين يحاول توثيق طردهم و تشريدهم هم أبناء قمم إنسانية شاهقة لا يجود بمثلها الزمان كابن العربي الحاتمي و الششتري و ابن رشد و ابن طفيل و ابن حزم وابن الخطيب و أبو مدين و أبو العباس المرسي"**[25].

و تكمن قيمة هذه **الشخصيات** السردية بمختلف أنواعها في انتقالها و تحوّلها من سياق إلى سياق، فهي حين تتفاعل مع الشخصيات المتخيّلة فإنّها تستغني عن دورها الحيادي التقليدي في التعبير الصريح عن الواقع، تنسى أو تتناسى هويتها التاريخية، لتُكَوِّن لنفسها- **على يد الروائي- هوية سردية** مشابهة لهوية الشخصيات الروائية و متداخلة معها فضائيا و سياقيا[26].

- **ثالثا: المكان:** تجري أحداث الرواية على أرض الأندلس و بلاد المغرب خلال الفترة الزمنية **الممتدة بين سنوات 1492م** إلى غاية **1614م.**
- **رابعا: الزمن السردي:**

1- الترتيب الزمني: يشكّل الترتيب الزمني في سياق الرواية المسار الزمني من حيث الاستحضار أي استحضار الماضي في زمن الحضور، و الاستباق أي تداعي المستقبل في زمن الحضور[27].

أ-الاسترجاع: و يبرز الاسترجاع في الرواية حين يعود الراوي إلى الماضي عارضا أحداثا **سابقة، معتمدا على الذاكرة.** تعجّ الرواية بالاسترجاعات، و **منها: "كنت أعيش في غرناطة و قتل والدي فقرّر جدّي الهروب بي إلى المغرب لكن كتيبة من الفرسان اعترضت طريقنا. أمرني جدي بالهروب إلى السفينة و تركتُه خلفي**

---

[25]- م.س- ص: 236.

[26]- ينظر: محمد صابر عبيد و سوسن هادي جعفر البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق)- دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا- ط1- 2008- ص: 24.

[27]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 207.

وحيدا لأنه لم يكن بمثل خفتي. و قد علمت قبل أشهر أنهم قتلوه شنقا ثمّ أحرقوا جثته، رحمة الله عليه"[28].

ب- **الاستباق: و هو** حالة استشراف و مفارقة تتّجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللّحظة الرّاهنة[29]، **و هو قليل في الرواية** مقارنة بالاسترجاع، و نجده في بعض التنبؤات و التطلعات الواردة في الرواية، مثل:" **فقد كثرت شؤون الحدثان أيضا عند أهل الأندلس و ظهرت فيهم نبوءات كثيرة منها ما هو مروِّع و منها ما هو مبشِّر من قبيل فتح البلاد مرّة أخرى** ((**سوف تفتح إسبانيا من جديد...و سيمشي الفاتحون في خطى طارق، و سينفتح الطريق أمامهم في صورة خارقة. و في مضيق جبل طارق سوف يظهر جسر من حديد، و سوف يعبر العربُ فوقَه، و سوف يفتحون إسبانيا و سوف يصلون إلى جِلّيقِيَّة**))"[30].

2- **الإيقاع الزمني:**

أ- **تسريع السرد:**

- **التلخيص: أو الخلاصة (Résumé)**، و هي ذات طابع اختزالي حيث تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة[31]، مثل: "**مرّت أعوام في رباط سلا تزوّجتُ فيها بحياة و أنجبتْ لي ذرية. تعلّمتْ حياة لغة أهلها و ديانتهم، و حرصت على تعليم أولادها حرصا بالغا...**"[32]
- **الحذف: أو الإسقاط أو الثغرة (L'ellipse)**، و هو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث[33]. و ممّا ورد في

---

[28]- الرواية- ص: 153/152.

[29]- محمد **صابر عبيد** و سوسن هادي جعفر البياتي: جماليات التشكيل الروائي- ص: 215.

[30]- الرواية- ص: 192.

[31]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)- ص: 145.

[32]- الرواية- ص: 174/173.

[33]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)- ص: 156.

الرواية: " **مرّت ثمانُ سنوات على نهاية الثورة الأندلسية في الجنوب...** "[34] ، **و قد تجاوز السارد عدّة** سنوات دون أي سرد للأحداث التي وقعت خلال هذه الفترة .

ب- تعطيل السرد:

- **المشهد:** غلب السرد **المشهدي (Le récit scénique)** في هذه الرواية من خلال **المقاطع** الحوارية التي شغلت نسبة كبيرة من مساحة الرواية، "و هو يحتلّ موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية بفضل وظيفته الدرامية و قدرته على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب المهيمن"[35].

ومن المشاهد المؤثرة التي جاءت في الرواية و كأنها عرض مسرحي **(Spectacle)**:

" – لقد زدتَ إصرارا على جرائمك الشنيعة بحق الكنيسة المقدّسة، و هزّأْتَ أبناءها المخلصين الساهرين على حرمتها من أساقفة و علماء اللاّهوت و الكهنة و القضاة القانونيين و القساوسة و خدّام الكنيسة و حاملي الصولجان. و قد تركناك تتكلّم لتفرغ ما في جعبتك حتى نقيم عليك الحق و العدل

- **عن أيّ حق و أي عدل تتكلّم؟ إن أمر هذه المحاكم مشكلة أخلاقية وإنسانية وليست فقط مشكلة قانونية. فمحاكمكم لا تقرُّ بالعدل الطبيعي الذي أراده الله من الاجتماع الإنساني....**
- **لقد سمعتم ياغبطة المحققين عن تطاول هذا المتّهم على أصل عملنا و شكّك في نزاهتنا فأضاف ذلك إلى سجِّل جرائمه المتعدّدة. و أنا أدعوكم إلى تعجيل تنفيذ حكم الإعدام بحقّه قبل أن يفسد مزيدا من أبناء الكنيسة المقدّسة المحقق معهم في البيت المقدّس.**
- **مرحى مرحى بهذا الحكم الذي سيصفّي روحي من عذاب رؤية وجوهكم البشعة و سماع قاذوراتكم النجسة...**

[34]- الرواية- ص: 130.

[35]- ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)- ص: 166.

- **أقولها لك للمرّة الأخيرة لكي تنقذ نفسَك و روحَك من العذاب الأليم. هل تتوب من ردّتك و إلحادك؟**
- **في عين ردّتي يظهر سرُّ دُرَّتي. سأردّد على أسماعكم نصّ إلحادي و شهادة ردّتي. ألا فاسمعوا و ليسمع كلّ واحد منكم بل فليسمع الثقلان. أنا فلان بن فلان أشهد أن الله تعالى إله واحد، لا ثاني في ألوهيته، منزَّه عن الصّاحبة و الولد. كما أشهد على نفسي بالإيمان بمن اصطفاه و اختاره و اجتباه، سيدنا محمّد (□) الذي أرسله إلى جميع الناس كافة بشيرا و نذيرا و داعيا إلى الله بإذنه و سراجا منيرا...**
- **لقد حكمتَ على نفسك بنفسك، و ستلتهم النار المقدّسة هذه الشيبة الملعونة و هذا الجسد الآثم و ذاك القلب النجس...التفت ابن معن إلى الجلادين و قال لهم:**
- **مرحى بالموت، مرحى بالقتل، خذوا جسدي لكنكم لن تأخذوا روحي، بل لن تأخذوا شعرة واحدة مني، تملأ الأرض تسبيحا بجلال ربي..."**[36].
- **الوقفة الوصفية:** (**La pause**) و تتمثل في مساحة الاستراحة التي يتوقف فيها السرد فاسحا المجال لآلية الوصف بالعمل و التصوير و التدقيق، حين يصل السرد إلى منعطف حكائي يتوجب التوقف من مسح الموجودات السردية مسحا وصفيا يساعد في تلقي حيوات السرد على نحو أفضل[37]. مثل: " **لقد يبُست فعلا إسبانيا. أصبحت تبنًا، قابل للاشتعال. لـم تعـد أرض السِّـمن و العسـل، أرض الثـمار و الأطايب، أرض السنبلة الخضراء والفراشة البيضاء و النحلة السوداء. عادت لونا واحدا. ظلمات بعضها فوق بعض"**[38].
- **التواتر** (**La fréquence**): و هو يشبه الوقفة من حيث أنه يعيق حركـة السرد، و يقلّل من سرعة الإيقاع[39]، و من أمثلته في الرواية تكرار قصة حياة، التي قصتها لمعنينو كالآتي: "**أمّا**

[36]- ينظر: الرواية- من ص 121 إلى 127.
[37]- محمد صابر عبيد و سوسن هادي جعفر البياتي: جماليات التشكيل الروائي- ص: 223.
[38]- الرواية – ص: 205.
[39]- ينظر: خليل إبراهيم: بنية النص الروائي-ص: 113.

أنا فلا أعلم شيئا عن طفولتي سوى أنني من عائلة أندلسية عريقة. أخذني قساوسة محاكم التفتيش من أمي و أنا طفلى صغيرة و وضعوني في أسرة قشتالية طيبة. ثم علمت من خادم موريسكي مسنّ تاريخ المسلمين في هذه البلاد"[40]، ثمّ قصتها لوالدتها كما يلي: **" لقد نشأتُ في أسرة نصرانية قشتالية، ثمّ لما كبرت بعض الشيء، أخبرني خادم موريسكي كان يعمل عند هذه الأسرة أني من أصول موريسكية اختطفت منذ صغري و وضعت عند هذه الأسرة. و لعلّ أسرتي كانت تقطن في حي البيازين من غرناطة"[41]**.

- **خامسا: تعدّد الرؤى السردية**[æ]:

يرصد الراوي أحداثه بطريقة موضوعية (objective) إذ إنه بصدد تقديم وقائع تاريخية، لذلك فهو لا يتدخل و لا يقحم ذاته لتفسير الأحداث و إنما يصفها وصفا محايدا محاولا إضفاء مصداقية على كل معلومة تاريخية يقدمها، وقد يشير إليها إشارات تفسيرية **و لكن دونما أي تدخل مباشر منه.**

و هو يستعمل في سرد أحداث الرواية ضمير الغائب **(هو)**، و على الرغم من محاذرته الوقوع في فخ السقوط في الأنا،و عدم مشاركته في أحداث الرواية إلاّ أنه **سارد متتبع لمسار الحكي و متنقل أيضا** عبر الأمكنة و مراقب لشخوصها و أفعالهم و أقوالهم، كما يظهر في بعض الأحيان **عالما** بمجريات المحكي، لذلك حُقّ **أن نسميه بالسارد العليم** (**Le narrateur omniscient**)*.

تصنّف هذه الرواية كذلك في خانة رواية **وجهات النظر (Point de vues)، و هذا دليل على** حواريتها و على اشتغالها على التنوع و التعدد الأدبي و الفكري و الفني. و قد تجسدت هذه الرؤى بدرجات متفاوتة في الرواية.

---

[40]- الرواية- ص: 153.

[41]- م.ن –ص: 230.

♦ يعدّ الناقد Jean Pouillon أوّل من فصّل القول في زوايا الرؤية و قد اعتبرها Todorov مجرد مظاهر للحكي.

* يعدّ الرّاوي الذي يعرف كل شيء راويا سيئا في نظر البعض لأنّ الرّاوي الذي يعرف كل شيء يشير إلى كاتب فشل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين، أو الذي يفسح لهم، إذ يروي عنهم، أن يرووا هم عن أنفسهم، فيترك لهم بذلك إمكانية أن يبدوا ذواتهم و حقيقتهم، و أن يتحركوا بالتالي في عالم روايته بحرية، متمتعين بوجودهم الشخصي المستقل عن ذاته ككاتب، أو عن أفكاره و رؤاه كمثقف. (ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- ص: 139.)

1- الرؤية من الخلف[G] (Vision par derrière):

و تتجلّى هذه الرؤية في معرفة الكاتب الكلية بالأحداث و الشخصيات و الأسرار الداخلية، حيث يتكئ على ضمير الغائب و يحركه في الزوايا الظاهرة و الخفية، فكأنه كاميرا تلتقط من منظور خلفي ثابت أو متحرك على حد تعبير الناقد جميل حمداوي. و من أمثلة ذلك في الرواية: **"كان ابن معن يرفض رفضا قاطعا أن يردّد كل تلك الصلوات بل كان يختار منها بحسب نقاء عقيدتها من الشرك، فإن كانت تمجيدا للرب ردّد خلف الكاهن بيسر و دون تلعثم، و إن كان غير ذلك مما قد يفصح صراحة عن عقائد الحلول و الاتّحاد و التثليث و ما شابه ذلك، فإنه يتلعثم و يسعُل و يتظاهر بالتعب الشديد و العي و الحصر(...) و في ختام الجلسة، يأمرونه برسم علامة الصليب، فكان يمسح على جبهته و يمرّر كفّه على قلبه و هو يتعوّذ من ذلك، مصانعا لهم فيما يتوهّمون، مداريا لهم عمّا يعتقد في قرارة قلبه من الإيمان الرّاسخ الذي لا يزلزله شيء"**[42]. و كذلك في قوله: **" ثمّ نزع الكيس عن وجه الشيخ. أخذ ابن يجيل نظره في الحاضرين. رأى وجوها يعرفها، و وجوها لم يعرفها، و وجوها أخرى غريبة احتلت مدينته و بلده و أرضه. ثم رأى وجوها يعرفها بالرّحمة، و وجوها ينكرها بالرّهبة"**[43]، و غير هذه المواضع كثيرة، فالرؤيا من الخلف هي الأكثر هيمنة في الرواية.

2- الرؤية المصاحبة (Vision avec):

و تسمى كذلك الرؤية الداخلية، و القصد منها أن يتساوى الراوي و الشخصية في درجة **المعرفة**[44]، و غالبا ما يستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم[45] **الدّال على إخضاع السرد لرؤية ذاتية أكثر منها موضوعية**[46]. و من مواضعها في الرواية: **" خلال تلك الأيام كنتُ أُتَرِدّد على الفتاة**

---

* و تسمّى هذه الرؤية القص غير الممركز (Non focalisé) أو التركيز عند درجة الصفر .

[42]- الرواية- ص: 97/96.

[43]- م.ن- ص: 126.

[44]- ينظر: محمد عزّام : شعرية الخطاب الروائي (دراسة)- منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق- دط-2005- ص: 95.

[45]- حميد لحمداني: بنية النص السردي- ص: 47.

[46]- ينظر: جميل حمداوي: أسلوبية الرواية: مقاربة أسلوبية لرواية جبل العلم لأحمد المخلوفي- صحيفة المثقف-ط1-2016- ص: 75.

فأحاول أن أسري عنها. كنت أعطيها بعض الفاكهة و أسقيها ماء باردا و أسهر على خدمتها فأنست إليّ. ثمّ بدأنا نتذاكر في كثير في كثير من الأمور. كنتُ أتكلّم معها بالقشتالية إذ لم تكن تعرف العربيّة"[47].

3- الرؤية من الخارج (Vision du dehors):

و يكون الراوي فيها أقلّ معرفة من الشخصية[48]، و تعتمد هذه الرؤية على الملاحظة الحسية و المشاهدة البصرية و الإدراك الذهني و الرصد الخارجي، و استعمال ضميري المخاطب والغائب دون ضمير المتكلّم الذي يمكن أن يسقط الرؤية في شرك المنظور المصاحب[49]. و من أمثلة هذه الرؤية في الرواية: **" و مع كرور الأيام و توالي المحن و الخطوب، ضعفت ممارسة الشعائر الإسلامية و عزّ من يرشد الناس إلى قضايا دينهم فيما يعرض لهم من شؤون. و بدل أن تكون الحياة الدينية متجددة و حية في نفوس الناس، أصبحت شيئا موروثا يتناقله الخلف عن السلف. لم يعد الدين دينا حيا بل صارت عادات و طقوسا متوارثة لا يحيد عنها اللاحقون. وتحوّلت أوضاع فقهية جزئية إلى عقائد مقدّسة، و اكتسبت من القداسة بقدر ما كانت ممارسة شؤون العبادة أمرا مستحيلا في الفضاء العام."**[50]. و كذلك في قوله: **" و كان من بين المهاجمين شاب قوي البنية في العقد الثاني من عمره يرتدي عمامة أنيقة و سروالا فضفاضا ثم قميصا أبيضا و سلهاما قصيرا"**[51].

- سادسا: أنماط السرد في الرواية:

تتعلّق أنماط السرد بالكيفية التي يعرض بها السارد المحكي و يقدمها للقارئ. و يوجد نمطان رئيسيان من أنماط السرد: التمثيل و العرض (**La représentation**)، و الحكي (**La narration**).[52]

---

[47]- الرواية- ص: 152/151.

[48]- محمد عزّام: شعرية الخطاب الروائي- ص: 95.

[49]- ينظر: جميل حمداوي: أسلوبية الرواية- ص: 75.

[50]- الرواية- ص: 35.

[51]- م.ن- ص: 133.

[52]- ينظر: طزفيطان طودوروف: مقولات السرد الأدبي – ترجمة: الحسين سحبان و فؤاد صفا- ضمن كتاب: طرائق التحليل السردي مجموعة من المؤلفين- منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرباط- ط1- 1992- ص: 61.

تعني مقولة نمط النص بشكل أساسي مسألة الأسلوب[53]، **و يمكن تحديد ثلاثة أنماط أسلوبية، و هي:**

أ- نمط أسلوبي يتصف بالمباشرة: (Style direct)

و الرّاوي هنا يترك، و في سياق سرده بصوته، الكلام للشخصية أو لصوتها. لا بمعنى أنّ الشخصية هنا تمارس دور الرّاوي، أو أنّ الرّاوي هو شخصية تروي بضمير **الـ** ((**أنا**))، بل بمعنى أنّ الرّاوي الذي يروي بصوته عن هذه الشخصية يتقدّم بها، و في سياق روايته عنها و يدَعها تنطق مباشرة بصوتها. و يضع الرّاوي هذا الكلام عادة بين مزدوجين، كما أنّ لهذا الكلام، و من حيث هو نطق شفهي المؤشرات التّالية: الحوار، استعمال ضمير المتكلم، استعمال صيغة الفعل المضارع[54]، و هذا النمط هو الغالب في الرواية، و من أمثلته: **"و كان رضي الله عنه يقول:«خرجتُ من بين فرث و دم»"**[55]، و أيضا في قوله:**" أمّا أسقف بلنسية فقد صرّح لفيليب الثالث بالقول « إن جميع الموريسكيين يعتبرون كفارا، لا فرق بين موريسكيي مملكة و أخرى. و كلهم مع الترك و البربر أعداء إسبانيا. فالقُسُسُ يعمِّدونهم تحت الضغط و هم يعلمون أنهم يرجعون في الحال مسلمين. يسرقون الرجال و الأطفال و النساء و يحملونهم إلى إفريقيا ليكثروا هنالك من الكفّار و أعداء الدّولة»" [56].**

ب- نمط أسلوبي يتصف باللاّمباشرة: (Style indirect)

و الكلام هنا يبقى بصوت الرّاوي، و إن بدا لنا و بوضوح أنّه لشخصية من الشخصيات[57]. مثل: **"أمر الأستاذ طلبته أن يخبروه بما رأوا، فلم يزيدوا على أن ذكروا له أنهم رأوا جمعا كبيرا**

[53]- ينظر: يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- ص: 163.
[54]- ينظر: المرجع نفسه- ص: 165/164.
[55]- الرواية- ص: 171.
[56]- م.ن– ص: 188.
[57]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- ص:166.

و جلبة و مناديا يقرأ مرسوما ملكيا"[58]، و كذلك في قوله:" **ثمّ أوصى رجاله بحملها مع زوجها إلى السفينة"**[59]، و في قوله: " **أمر الريس بعدّ جميع الناجين..."**[60] **و غير ذلك.**

ت– نمط أسلوبي لامباشر حر: (Style indirect libre)

و هو نمط يتداخل بين صوت الرّاوي و صوت نطق الشخصية فيبدو الكلام ملتبسا، فهو بين أن يكون منقولا بصوت الرّاوي و بين أن يكون منطوقا بصوت الشخصية مباشرة[61]، و من الأمثلة الواردة في الرواية: " **كما كان المتّهم ينطق بكلمة غريبة كلما عطس تتضمن اسم الإله عندهم كما سمع ذلك مرارا منه. و وجدت لدى المتهم كتب ألّفها علماء مسيحيون لإبطال دين محمد الملعون. و هي حيلة كان يلجأ إليها الموريسكيون لتعلُّم أصول دينهم من خلال هذه الكتب نظرا للمنع المضروب على كتبهم. فكانوا يطلعون على أسس دينهم بشكل واضح من قبل علماء اللاّهوت، و يغفلون نقض عُراها واحدة تلو الأخرى بسطوة دين المسيح العظيم. و بناء على التهم الثابتة في حق المتهم، فإننا نحكم ونقرّ و نعلن، طبقا للمواد القضائية، و بناء على محضر الإثبات الذي قام به النائب العام سواء من خلال الشهود أو باعتراف المتّهم، بأنّ خوان الموريسكي ملحد و مرتد إلى الإسلام و مساعد على الشر..."**[62]. ففي هذا المقطع يتداخل صوت المدعي في المحكمة مع صوت الراوي، و يبدو أن الكلام قد كان على لسان الشخصية ثم صار على لسان الراوي.

إنّ تعدّد الأصوات و تنوع الخطابات يطبع الرواية بطابع بوليفوني، حيث تتحقق الدلالة و تنفتح بفعل العلاقات الحوارية الداخلية (**La dialogisation intérieure**) التي تولد من خلال اصطدام العلامة بالعلامة و الفكرة بالفكرة، و بالتالي فإن استحضار صوت الآخر يتمّم المعنى.[63]

---

[58]- الرواية- ص: 207.

[59]- م.ن- ص: 222.

[60]- م.ن- ص: 225.

[61]- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- ص: 166.

[62]- الرواية- ص: 115.

[63]- ينظر: طزفيطان طودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري- ترجمة: فخري صالح- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- الطبعة العربية 2- 1996- ص:09/ 129.

- **سابعا: البرازخ النصية:**

البرزخ مصطلح صوفي، يقول ابن عربي:" لمّا كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم و غير معلوم، و بين معدوم و موجود، و بين منفي و مثبت، و بين معقول و غير معقول، سمّي برزخا اصطلاحا، فما من منزلة من المنازل و لا منازلة من المنازلات و لا مقام من المقامات و لا حال من الأحوال و لا حضرة من الحضرات و لا جنس من الأجناس إلاّ و بينهما برزخ"[64]، يقول الله (عز وجلّ): ﴿ مرج البحرين يلتقيان *بينهما برزخ لا يبغيان * فبأي آلاء ربكما تكذبان ﴾[65]. و يقول أيضا: ﴿ وهو الذي مرج البحرين هذا عذب فرات وهذا ملح أجاج وجعل بينهما برزخا وحجرا محجورا ﴾[66]، أي جعل حاجزا بين البحرين، فلا يختلط ماء البحر العذب بماء البحر الملح الأجاج، و لا يبغي واحد منهما على الآخر فيختلط به[67].

و يقصد بالبرازخ النصية* المحيط النصي(Le paratexte) أو ما يسمى العتبات (Seuils)، و يعرفها جيرار جينيت بقوله:"إنّها منطقة بين الدّاخل و الخارج، بدون فاصل لا نحو الدّاخل و لا إلى الخارج"[68].

1- الغلاف:

رُسِم على الصفحة الأولى من الغلاف حرفا الحاء و الميم في شكل سبع دوائر، و قد كتب في وسطها أشكال صغيرة لهذين الحرفين، و يتوسطها قلب بداخله عين دامعة تعلوها حمامة، و كأنّ هذه الحمامة فزعة تنعي هذه الأمّة الطريدة. يجسّد هذا الرسم الملغز ما ورد في الرواية على لسان الشيخ

---

[64]- محي الدين بن عربي: الخيال عالم البرزخ و المثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن العربي- جمع و تأليف: محمود محمود الغراب- مطبعة نضر- ط2- 1404هـ/1984م- ص: 07.

[65]- الآية: 19/18 من سورة الرحمان.

[66]- الآية 53 من سورة الفرقان.

[67]- ينظر: جلال الدين المحلي و جلال الدين السيوطي: تفسير الجلالين و معه مختصر في أسباب النزول و فضائل القرآن- اعتنى به: موفق الشيخ و موفق منصور- مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق-سوريا- ط1- 1434هـ/2013م- ص: 532.

* و قد استخدمت الدكتورة آمنة بلعلى هذا المصطلح في كتابها (تحليل الخطاب الصوفي) تمشيا مع الخطاب الصوفي.

[68] -Gérard Genette : Seuils – coll. Poétique, éd. Seuil, Paris, 1987- p : 8. (نقلا عن آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي- ص: 265)

الصوفي **رضوان الجنوي:" إنه حَمام الحواميم الحائمة حول عين حمئة تغرب فيها شمس ذو القرنين: قرن حاء الحياة و قرن ميم الموت، مقدمة الحياة أم هي ميم الجمعية المحمدية. ألا تبحر في البحر المحيط؟ ألم تر الحَمام بعد؟ ألمْ تر الحَمام بعد؟ ألم تر الحِمام بعد؟"**[69].

أمّا الصفحة الرابعة للغلاف فتتضمن تلخيصا للرواية، و أسفل منه العنوان البريدي لدار النشر " المركز الثقافي العربي".

2- جهاز العنونة:

جهاز العنونة عنصر مهم و مجموع معقد أحيانا و مربك، و هذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، و لكن مردّه مدى قدرتنا على تحليله **و تأويله**[70]**، و قد استند** الروائي في عنونة روايته إلى القرآن الكريم، و هو عبارة عن حرف من **الحروف المقطعة*** ﴿**حم**﴾**، و جاءت** في صيغة الجمع (**الحواميم**). **و الحروف المقطعة كما ذكر** القرطبي –رحمه الله- **عن جماعة من المفسرين أنها** سرٌّ الله في **القرآن**، و هي من المتشابه الذي انفرد الله بعلمه[71].

و لأنّ هذا العنوان ينفتح على عدّة تأويلات خاصة الدينية منها ، بيّن الكاتب في بيانه قصده من اتخاذ هذا الزوج ﴿**حم**﴾ عنوانا لروايته؛ أحدهما من عالم الغيب و الهمس، و الثاني من عالم **الشهادة و الجهر. فحرف الحاء حرف الحضور، و النور يقتضي الحضور. و الميم حرف المعنى**، و النور يقتضي المعنى، و النور الساري من هذه الحروف ينعكس على هذه الكتابة بالنور، و هذه الرواية تنتمي إلى أدب الحضور و أدب المعنى.[72]

---

[69]- الرواية- ص: 172.

[70]- ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)- ص: 65.

* تبدأ تسع و عشرون سورة بأحرف مقطعة، و مجموع هذه الحروف من غير تكرار أربعة عشر حرفا، مجموعة في عبارة (كلام حق نصره يسطع)، **و قد وردت على حرف مثل** (ق)، و حرفين مثل (طه)، و ثلاثة (طسم)، و أربعة (المر)، و خمسة (حم عسق). (ينظر: فضل عباس صالح عبد اللطيف أبو عيسى: الحروف المقطعة في أوائل السور- **أطروحة** ماجستير – **جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين**- 2003- ص: 19.)

[71]- ينظر: **جلال الدين المحلي و جلال الدين السيوطي:** تفسير الجلالين و معه مختصر في أسباب النزول و فضائل القرآن- اعتنى به: **موفق الشيخ و موفق منصور- مؤسسة الرسالة** ناشرون، دمشق-سوريا- ط1- 1434هـ/2013م- ص: 02.

[72]- الرواية- ص : 10.

و هذا العنوان يغري المتلقي (Séduction) و يشدّ انتباهه و يبثّ فيه الفضول، و يوجه الممارسة النصية لديه و يعزز أفق انتظاره. بالإضافة إلى المؤشر الأجناسي(Indication générique)، فقد صنّف الكاتب "**الحواميم**" في خانة الرواية.

كما جعل الكاتب سبعة عناوين داخلية (Les intertitres)، و هي العناوين المرافقة للرواية، و إن كانت أقل مقروئية من العنوان الأصلي (الخارجي)، فهي تساهم في توضيح الرواية و توجيه القارئ[73]. و هذه العناوين في حقيقة الأمر هي عبارة عن **ألوية**، إذ سمّى الكاتب كل فصل بلواء، **فجعل اللواء الأول**، يليه اللواء الثاني، إلى غاية **اللواء السابع**. و قد نسب هذه الفصول إلى ألوية السفن السبعة التي حملت المطرودين من الأندلس، جاء في الرواية: **"نزلت كل سفينة يتقدمها حامل لوائها الخاص بها. و تبع كل لواء الناجون من الأمة الطريدة، أمة الحمد و سيّد الحمد.**

تقدّم معنينو بلواء كتب عليه ﴿ ألا إلى اللهِ تصيرُ الأمور ﴾ ثمّ قال للناجين:

- **مرحبًا بكم في جنّة سلا، فادخلوها بسلام آمنين. نجوتم من القوم الظالمين. فلا تخافوا و لا تحزنوا بعد اليوم. أنتم أمة الحمد، فاحمدوا الله بجميع المحامد، و بجميع الأسماء.**
- **ثمّ تبعته الألوية الأخرى. فهذا لواء المغفرة كتب عليه ﴿ وخسرَ هُنالكَ الكَافِرون ﴾، ثم لواء التفصيل مكتوب عليه ﴿ألا إنهُ بِكلِّ شيْءٍ محِيط ﴾، ثمّ لواء آخر مزخرف كتب عليه ﴿ وقلْ سلامٌ فسوف يَعلمون ﴾، و لواء عليه غُبرة و دُخان يتوعّد الأعداء بشعاره ﴿ فارتقبْ إنّهُم مرتقبون ﴾، ولواء عليه صورة جماعة جاثية كتب على طوله ﴿ وهُوَ العزِيزُ الحَكيم ﴾ ثم آخر لواء لونه رملي كُتِب عليه﴿ فهلْ يُهْلكُ إلا القومُ الفاسِقون ﴾. كانت هذه الألوية تزرع الرّهبة في قلوب الأعداء و تمنح الأمل لمن أبصرها من المغرّبين والأندلسيين"[74].**

[73]- ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)- ص: 125/124.

[74]- الرواية – ص: 226.

3- الإهداء: (Le dédicace)

بنية **الإهداء من** البنيات الأسلوبية التي يلجأ إليها الروائي في محاولة جادّة منه في تقدير الآخرين **و خصهم بالشكر و العرفان.** و قد وجّه الروائي الإهداء إلى أمّة الأندلس و شهدائها الّذين **عانوا من الطرد و التشرد.** و يعدّ هذا الإهداء مفتاحا من مفاتيح هذه الرواية، إذ بيّن فيه صاحبه أنّ أمّة الأندلس قد عاشت صراعا بين الحياة و الموت، و شهداء الأندلس الأبرار أولى بالعرفان و الإهداء.

4- محتوى البيان الأدبي:

يرتبط مصطلح البيان بعالم السياسة و الاقتصاد و الحروب فنجد مثلا **(البيان السياسي، البيان** العسكري و غيرهما)، ثم انتقل إلى عالم الأدب.

و البيان الأدبي• **(Le manifeste littéraire)*** نص نقدي نظري، فردي أو جماعي ينجزه **شاعر (أو شعراء) أو كاتب (أو كتاب) أو ناقد (أو نقاد)**، في مفصل تاريخي ثقافي معين، يدفعهم إلى ذلك نزوع إلى التجديد و الحداثة و الثورة على المألوف و تجاوز الواقع الأدبي السائد، بحجة تآكله و ترهله و عجزه عن مسايرة الحاضر و التعبير عن التجارب الإنسانية المستجـدّة، **و توقفه عن** تقديم الأشكال الأدبية التي تستجيب لتطور الذوق الفني و تحولاته. **و هو إعلان عن ميلاد فعل** أدبي جديد أو مدرسة أدبية جديدة و إرهاص بتجربة جديدة في الكتابة الأدبية، قد تنجح و قد لا **تنجح.** [75]

و قد تحدّث ابن عرفة في بيانه عن تأسيس مفهوم جديد للكتابة، يقول: **"الكتابة بأحرف النور مفهوم جديد نحتته من اشتغالي على هذه التجربة الجديدة في الكتابة الأدبية و الروائية. إنّ**

• يرجع ظهور أوائل البيانات الأدبية في أوربة إلى القرن السادس عشر، مثل بيان جماعة البلياد (الثريا) الذي وضعه الأديب الفرنسي **جواكيم دي بيليه** في عام 1549م بعنوان "في الدفاع عن **اللغة الفرنسية**" ، و طالب فيه بضرورة **إحلالها مكان اللاتينية من أجل تطوير** الأدب الفرنسي.

* Un manifeste est une déclaration écrite et publique par laquelle un courant artistique expose un programme d'action ou une position, le plus souvent politique ou esthétique. Toutefois, il est difficile de déterminer quel mouvement littéraire a produit le premier manifeste. En effet, Défense et illustration de la langue française, un texte de théorie littéraire de la Renaissance écrit en 1549 par le poète français Joachim Du Bellay, pourrait apparaître comme le premier manifeste. **Voir** : **http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f2.image.lang.FR**

[75]- ينظر : عبد الله العشي: زحام الخطابات- دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو- 2005- ص: 13/12.

هذه الكتابة النورانية من حيث مصدرها و غاياتها تتوخّى إخراج القارئ من ظلمة التيه و الجهل و الفهاهة إلى نور الوجد و العلم و الكياسة"[76].

تستمد هذه الكتابة نورانيتها أساسا من الحروف النورانية المقطعة في **فواتح السور ، و هي كتابة** تطمح إلى إخراج اللغة من ظلمة الإهمال إلى نور الاستعمال، فليس مستساغا بالنسبة إليه أن يحسب على الأدب من ليس منه ممّن لا يتقن حتى أوليات اللغة ، فكل لغات العالم و آدابه تقرّر هذه الحقيقة و هي أنّ الأديب يجب أن يكون مالكا لناصية الكتابة اللغوية الرفيعة.[77]

اتّخذ **ابن عرفة الحضور مفهوما مركزيا و أساسا لروايته،** و الحضور مشتق من الحضارة بخلاف البادية، فهو تأكيد على أنه نزوع نحو السمو و الرقي، و هي مرحلة سامية من مراحل التطور الإنساني، لتكون خلاصا من الهمجية و الوحشية، و هي أيضا نزوع نحو تزكية الإنسان[78]**، و هو يرى ﴿حم﴾** عقدا شرعيا بينه وبين نفسه و بينه و بين القارئ، فهو ينتج مشروع الأدب/ الرواية، و الثاني يحققه بإنتاج المعنى عبر **الحضور الكامل** في الرواية[79]**، فالحواميم** رواية مخصصة لحدث تاريخي مضى لكن نتائجه مازالت مستمرة في عصرنا هذا، و بذلك فحصول المعنى لا يكون إلا بالحضور، فالقارئ لم يشهد حادثة طرد الموريسكيين، و لذلك فردة فعله اتجاه هذه القضية مجهولة و تتحقق بمجرد **حضور/**حصول المعنى في ذهنه.

كما دعا الكاتب إلى الاستئناس **بفلسفة التأويل (الهرمينوطيقا)**، لأجل فهم هذا النوع الأدبي **(العرفاني)، للكشف (dévoilement)** عن المعاني التي تنور دواخلنا و أفهامنا، و قد هيمنت فكرة الحضور على التفكير الفلسفي الغربي،" **و كانت التأويلية** –في معناها التقليدي- **أن يؤول المرء** أو يترجم إلى لغته الخاصة أمرا ما يستوضحه و يجعله قابلا للفهم"[80]**، و يقصد ابن عرفة بالحضور**

---

[76]- الرواية- ص: 09/07.

[77]- ينظر: م.ن- ص 08.

[78]- **عبد الحفيظ** بوردين-: النص الشعري العربي المعاصر من حضور الوهم إلى بلاغة الشهود- دار البشائر للنشر و الاتصال، الجزائر- ط1- 2002- ص: 13.

[79]- ينظر: الرواية- ص: 10.

[80]- مي أحمد **يوسف**: الحكاية التاريخية في الموروث الأدبي (**حكاية الوليد بن يزيد و يزيد بن الوليد بن عبد الملك قراءة تأويلية**)- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأنواع الأدبية) - ص: 762.

حضور ذات القارئ في حضرة من حضرات الفهم الممكنة، و هو ما يسمّيه **مارتن هايدغر** (**دازاين Dasein = هنا الآن**)، **أي أن تكون هنا الآن** يعني أن تدلي بشهادة حضور، و هذا ما اشترطه الكاتب **أي أن تكون حاضرا في هنا الآن الحواميم وكفى.**

فمقولة (الدازاين) الألمانية تتضمن معنى الكينونة هنا أيْ أنّ الذات موجودة دائما ضمن وضعية وجودية تاريخية معينة، و هذه الذات في حال قذف متواصل للأمام و في حالة مراجعة و إعادة بناء **مستمرة** للمعنى[81]، فالفهم الحقيقي للأدب و النصوص الإنسانية الأخرى يتأسس على استعادة **القارئ للتجربة (الحياة الداخلية)** التي يعبر عنها النص، و الهدف هو تحديد المعنى، و هو معنى يقتضي إبرازه التأويل[82].

و يشير الكاتب وفقا لهذه الرؤيا إلى أن المعاني **مرجأة دائما، و هنا يطرح فكرة الاختلاف عن الآخر** التي جاء بها **جاك دريدا.** فالاختلاف المرجئ يجعل الكتابة غير قابلة للتحكم فيها، يجعلها مراوغة غير حاضرة تماما، تفضي بالنص إلى حالة دائمة من عدم الاستقرار، فيختلف عن نفسه **و يؤجّل نفسه.**[83]

و لا يستبعد تأثر عبد الإله بن عرفة بالتفكيكية (Déconstruction)، و يقال إن هذا المصطلح مأخوذ من كلمة هيدجر (Destruktion)، و هذا الأخير مصطلح أطلقه **لوثر (Destructo)**، **و** يعني تفنيد نظريات اللاهوت التي تحتلّ الصدارة و تحجب الرسالة الإنجيلية **الأصيلة**[84]**، و قد تحدّث** الروائي في روايته عن **لوثر** و هذا دليل على استئناسه بهذا الاتجاه في كتابته. فقد ارتبطت الهرمينوطيقا بنشأة دينية تتمثل في قراءة النصوص المقدّسة قديما، و قد مارسها الإصلاحيون اللوثريون، الذين دعوا إلى قراءة الإنجيل و فهم محتوياته.[85]

---

[81]- شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- **منشورات الاختلاف، و** الدار العربية للعلوم، بيروت- ط1- 2007- ص: 107.

[82]- ينظر: **ميجان الرويلي و سعد البازعي:** دليل الناقد الأدبي- ص: 91.

[83]- ينظر: **أيان أموند:** التصوف و التفكيك درس مقارن بين ابن عربي و دريدا- ترجمة و تقديم: **حسام نايل- إشراف: جابر عصفور-** المركز القومي للترجمة، القاهرة- ط1- 2011- ص: 69.

[84]- ينظر: **المرجع نفسه-** ص96.

[85]- ينظر: مي أحمد **يوسف:** الحكاية التاريخية في الموروث الأدبي- ص: 762.

و نلمس عند عبد الإله بن عرفة نزوعا صوتيا من خلال إعطائه قيمة كبرى **للحرف/ الصوت، و حمله بشحنات دلالية عميقة، فقد جعل الحاء حرف الحياة و الحضور و الميم حرف المعنى و الموت.** يقول في هذا الصدد: **" و نحن نبتدئ في هذه الكتابة بالنور من أصغر جزء في اللغة و هو الحرف، لنشيد الكلمة و الجملة و النص"**[86]**، و هذا تصور صوفي** لابن عربي إذ يقول: **" فالعالم حروف مخطوطة مرقومة في رق الوجود المنشور و لا تزال الكتابة فيه دائمة أبدا لا تنتهي."**[87]

إن مفهوم النور و الظلمة الذي قدمه الروائي هو طرح دريدي؛**" إن كان التفكيك يعزو إلى النص سرا، فهو سر شائع أيْ ليس سرّا على أحد، و إذا كان التفكيك يعمّي النص و يلغزه من جديد ثم يحرّره من مؤشرات المعنى الثابتة فليس ذلك بالإصرار على السر و تفسير النص تفسيرا خفيا متعاليا، بل على الأصح بإعادة عتمة أصلية إلى وهم الوضوح...إن التعتيم الذي لا يصل إليه نور أو تنوير لا ينجلي قط".**[88]

كما قدم عبد الإله بن عرفة في بيانه مفهوم **العفو (Le pardon) الذي طرحه بول ريكور، و هو** يتعلق بإشكالية مقتضيات المسؤولية عن الخطأ و مقتضيات التصالح مع الماضي، إذ توجد علاقة **تداخل و ترابط بين القراءة** التاريخية للماضي و التوقعات المتطلبة في المستقبل[89]. و في هذا الشأن **يقول** إن إسبانيا التي قدّمت للعالم أعظم صورة للتعايش و أبرز مثال للسّماحة بين أتباع الديانات الثلاث هي نفسها إسبانيا التي قدّمت أبشع صورة على إخفاق هذا التعايش و السماحة، و قد مرّت **400 سنة على** التهجير القسري للأندلسيين، فهل ستعتذر إسبانيا عن نتائج الطرد الكارثية؟ ثم إن إسبانيا أطلقت في سبتمبر **2004م مبادرة تحالف الحضارات ، لكنها مازالت مصرّة على عدم الحضور**

---

[86]- الرواية- ص: 08.

[87]- **جاك دريدا:** الصوت و الظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسّرل- تر: **فتحي إنقزّو**- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1- 2005- ص: 05.

[88]- **أيان ألموند:** التصوف و التفكيك درس مقارن بين ابن عربي و دريدا- ص: 176.

[89] - **ينظر:** عبد الله السيد ولد أباه: **التاريخ و الحقيقة لدى بول ريكور**(الهوية السردية و الذاكرة الحية)- مجلة مفكرون: ملف بحثي (**التاريخ و الحقيقة**)- **مؤمنون بلا حدود**- العدد الثالث- 2014/12/17- ص: 12.

و الاعتذار التاريخي و تحمل المسؤولية القانونية و الأخلاقية و الثقافية عن قرار الطرد سنوات **1609م- 1614م**. **و من هنا فإن ذاكرة الموريسكيين ستلاحق إسبانيا كاللعنة الأبدية.**[90]

و من هنا ضرورة أن نميز بين نوعين من النسيان: الصورة السلبية الذي هو مصدر القلق (النسيان بمحو الأثر) **وهو الضياع القطعي للذكرى**، و الصورة الإيجابية **(نسيان الاحتياط)** بخلاف الأوّل، **هو** بمثابة الكنز الذي تستقي منه الذاكرة مادّتها محققةً، لكلّ وجه أو حدَثٍ أو شيء تفلح في **استعادته**،فهو إذن مصدر الرغبة و الطمأنينة. و العفو يسمح بالتوسط في تدبير الذاكرة بين « **الغلو** في الذاكرة » **و** « المبالغة في النسيان ».[91]

5- التصدير الشعري:

أضاف الروائي تصديرا شعريا مقتبسا من كتاب الفتوحات المكية لابن عربي، عنونه بـ: ﴿**حم والكتاب المبين**﴾، يقول ابن عربي:

حاء الحواميم سرّ الله في السور أخفى حقيقته عن رؤية البشرِ

فإن ترحَّلْتَ عن كون و عن شبح فارحلْ إلى عالم الأرواح و الصّورِ

وانْظُرْ إلى حاملات العرش قد نظرتْ إلى حقائقها جاءت على قدرِ

تجدْ لحائِكَ سلطانا، و عزّته أن لا يدانَى و لا يخْشى من الغيَرِ[92]

و يقول ابن عربي إن الحاء من عالم الغيب في حين الميم فمن عالم الملك و الشهادة و القهر، و طبع الحاء البرودة و الرطوبة أمّا الميم فطبعه البر**ودة و اليبوسة، و إن عنصر الحاء الماء، و عنصر الميم هو** التراب[93]. و قد استند ابن عرفة إلى هذه الصفات و غيرها التي ذكرها ابن عربي في الفتوحات في كتابة روايته، و جعل لها منطقا صوفيا خاصا، عماده ثنائية الحياة و الموت ، و الحضور و المعنى.

---

[90]- ينظر الرواية- ص: 14.

[91]- ينظر: : عبد الله السيد ولد أباه: **التاريخ و الحقيقة لدى بول ريكور** (الهوية السردية و الذاكرة الحية)- ص12 **و مقال**: أحمد بيضون: النسيان- بتاريخ: 2015/03/21- **جريدة** القدس العربي- الموقع الإلكتروني: http://www.alquds.co.uk.

[92]- محي الدين بن عربي الفتوحات المكية- تحقيق و تقديم: عثمان يحيى- **تصدير و مراجعة: إبراهيم مدكور**- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط2- 1405هـ/1988م- السفر الأول- ص: 299.

[93]- ينظر: المرجع نفسه- ص:322/299.

6- ملحق حساب الجمّل:

ذيّل عبد الإله بن عرفة رواية الحواميم بجدول حساب الجمَّل الكبير و ملحوظة حول كيفية **الحصول على القيمة العددية ل ﴿حم﴾. و حساب الجمّل هو حساب من وضع العرب قبل الميلاد** بقرون، فعندما وضعوا الأبجدية جعلوا ترتيب حروفها على الصورة الآتية: (**أ، ب، ج، د، هـ، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ**)، ثمّ **جعلوا** لكلّ حرف من هذه الحروف قيمة عددية.[94]

و قد ذهب بعضهم إلى القول بوجود علاقة بين الحروف المقطعة و حساب الجمّل، مثل الأستاذ بسّام جرّار الذي يقول إنه يمكن لنا بالاستقراء أن نثبت أنّ القرآن الكريم ادّخر بعض الأسرار في كلمات أو جمل[95]، **و قد استخلص الإمام الشيخ ابن عاشور بعد مراجعة آراء العلماء أن الحروف المقطعة** إنها رموز اقتضِبت من كلِم أو جمل، فكانت أسرارا يفتح غلقها مفاتيح أهل المعرفة"[96].

و على هذا الأساس، يمكن القول إن عبد الإله بن عرفة يسعى من خلال حساب الجمل إلى وضع قارئه في حالة من التردد و الحيرة، و لعلّه يمارس نوعا من اللعب اللغوي، أداته أصغر جزء في اللغة (**الحرف**).

- ثامنا: الزخرفة النصية:

تتسم رواية "الحواميم" بحوارية داخلية و انفتاح البنيات الخطابية فيها، حيث تتعالق و تتداخل مشكلةً **زخرفة نصية (un texte mosaïque). فهي** تستفيد من أجناس كتابية مختلفة و تتخذ من التاريخ و الدين مرجعية لها.

أ- الرواية التاريخية:

لا يرى ريكور مانعا من قول إن التاريخ « يحاكي» في كتابته الأشكال السردية المألوفة في التقليد الأدبي، حيث تتداخل أحيانا بقوة الأعمال الروائية الإبداعية و الكتابات التاريخية الرصينة، إلاّ

---

[94]- بسّام حماد جرّار: المقتطف من بيّنات الإعجاز العددي- نون للأبحاث و الدراسات القرآنية، البيرة، فلسطين- ط3- 1436هـ/2015م- ص: 69.

[95]- ينظر: فضل عباس صالح عبد اللطيف أبو عيسى: الحروف المقطعة في أوائل السور- أطروحة ماجستير – جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين- 2003- ص: 39.

[96]- محمد الطّاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير- الجزء الأول- الكتاب الأول- الدار التونسية للنشر، تونس- دط- 1984- ص: 207.

أنّ ريكور لا ينفي مقولة الحقيقة التاريخية التي تميز السردية التاريخية عن العمل الأدبي. يختلف النصان الأدبي و التاريخي في طبيعة العقد القائم بين المؤلف و القارئ؛ ففي العمل الأدبي يقبل القارئ مسبقا تصرّف المؤلف في تشكيل **الواقع المتخيّل** في حين يتوقع القارئ من المؤرخ سرد **أحداث تمّت بالفعل** في الماضي.[97]

يعني التخييل تخطّي العقل و المنطق و الواقع نحو عوالم **خيالية** ممكنة، مع **تجاوز التوثيق المرجعي** و التسجيل التاريخي الحرفي، و الابتعاد عن كتابة السيرة الذاتية أو الترجمة البيوغرافية النصية نحو ممارسة فعل الخيال و التخييل، و تحويل المادة المرجعية إلى متخيلات مختلفة و متنوعة، و ذلك بالإجابة عن **المسكوت و المضمر و المخفي** و المتواري، و البحث عن الإجابات الممكنة للفراغات و البياضات، و افتراض الممكن و المحتمل لسدّ كل النواقص التي تشوب المتن الحدثي[98].

لم ينقل الكاتب الوقائع التاريخية **نقلا حرفيا و إنما سرد الكاتب أحداثا أدبية لا ينبغي مقارنتها** أو قياسها بما هو **خارج عن الأدب أو التحقق من مدى مطابقتها للواقع، و هذا ما سعى إليه** ابن عرفة، أي تحرير الرواية من الاحتمال الواقعي، و قياسها بما هو خارج الأدب[99].

و من بين التخييلات الواردة في الرواية **لقاء معنينو بالشيخ رضوان الجنوي، و مشاهدة الرسام دييغو** فيلاسكيز و هو في سن **العاشرة لحادثة طرد المسلمين، و** لقاء الشاب معنينو بميغيل دو سيرفانتس، فهذا اللقاء لم يحصل فعلا، و ليست هناك وثيقة تثبت هذه الحدث، و لكننا نعلم على الأقل أنّ هذا الأديب ميغيل دو سيرفانتس قد عاش في تلك الفترة، و أمّا الحوارات التي دارت بينهما و بين باقي **الشخصيات فهي من صنع خيال الكاتب، إلاّ أنّ مادتها مأخوذة من قيم معرفية و أفكار عرفت بها** هذه الشخصيات، فيسمو الكاتب بالتخييل إلى حدود الواقعية التي تحيّر المؤرخين و القرّاء حيالها، **و فيما يلي جزء من الحوار الذي دار بينهما:**

" – إذن فأنت تقر بأن النهضة ستأتي من دول الشمال الأوروبي و ليس من إسبانيا رغم أنها

---

[97]- عبد الله السيد ولد أباه: **التاريخ و الحقيقة لدى بول ريكور**(الهوية السردية و الذاكرة الحية)- ص:10.

[98]- ينظر: جميل حمداوي: **أسلوبية الرواية**- ص: 12.

[99]- ينظر: **عبد الإله بن عرفة: ياسين قلب الخلاف**- دار الآداب، بيروت- ط1- 2013- ص: 10/09.

الآن أكبر إمبراطورية في أوربا. و ماذا عن أفكاره التي استفدت منها؟

- **لقد استفدت منه ربط العلم بالسلوك. و أعتقد أن التزامه بمبادئ المدرسة الشهيرة ((إخوان الحياة المشتركة)) قد أثرت فيه. فهؤلاء يرون أن التأمل لا يتناقض مع الانخراط التام في نشاط الحياة اليومية العامة. كما كانوا يرون أن تعاليم الكتاب المقدّس لا تتناقض مع أفكار المفكرين الأقدمين من اليونان و غيرهم. إنّ هذه المدرسة هي مصدر هذا الإشعاع الذي روّج له إيراسموس، و من قبساته يمكن لهذه البلاد أن تخرج من سباتها و جهلها.**
- **و ما هو موقف أستاذك من علم اللاهوت المسيحي؟**
- **إنه يدعو إلى تخليصه من كل الشروح و الحواشي و القضايا اللامتناهية و المعقدة التي دأب الشراح على وضعها. و في كتابه ((دليل الجندي المسيحي)) دعوة إلى إصلاح الكاثوليكية من زاوية متحررة مستندة إلى الإحسان و الرأفة، أي بمحاكاة سلوك المسيح. فهو يدعو إلى أولية الإيمان الداخلي على الطقوس و الشعائر الخارجية. و في هذه النقطة يظهر تأثير هذا الرجل عليّ بالذات. إنه مؤسس الإنسية المسيحية بامتياز...".[100]**

يمكن أن نصنف هذه الرواية في خانة الرواية التاريخية لكونها زاخرة بالتخييل أو ما يسمّى **بالقصد التخييلي** – على حد تعبير الناقد سعيد يقطين- و في هذا التخييل جانب كبير من الصدق، و ليس القصد المطابقة الحرفية لكل الأحداث و لكن المقصود بالصدق هو التعبير عن الحقيقة الإ**نسانية**، و إن كانت الرواية التاريخية تقوم على مبدإ المطابقة بين الرواية و الواقع، لأجل الإيهام بتاريخية الرواية التي تقدم الواقع كما جرى فعلا[101]. و قديما عدّ أرسطو القصص الخيالي أشرف من التاريخ و أقرب من الفلسفة، و نجد حديثا من رأى أن الرواية أصدق من التاريخ مثل مارك أنجي (**Marc Angé**)

[100]- الرواية- ص: 142/141.

[101]- ينظر: سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود و الحدود)- منشورات الاختلاف، الجزائر و الدار العربية للعلوم، ناشرون- ط1- 1433هـ/2012م- ص: 163/ 166/165.

و ستندال (Stendhal)[102]، فليس التاريخ محللا للحقيقة التاريخية كما حصلت بل هو عملية بناء للأحداث وفق رؤيا و زوايا و منطلقات متعددة، لأن التاريخ يصنعه الأقوياء و المتغلبون، أي يكتبه المنتصر[103]، جاء في البيان:" **إنّ المؤرخ يدعي أنه يبني الماضي بناء على النصوص والمعطيات المتوفرة لديه، لكنّه يصرّح في الوقت نفسه بأنه غير مسؤول عن هذا الماضي، بل و لا حتى عن الدلالات و المعاني التي يعطيها له، على الرغم من أنه هو الذي يخلع على هذا الماضي رداء المعنى**"[104].**و يقول كذلك:" الأديب الحق هو من يشهد بحضوره على أحداث التاريخ بحيث يخرجها من ماضويتها لينفخ فيها روح الحياة و ليدلي بشهادة حضوره حولها، ويؤكد على استمرار نتائجها**"[105].

و قد قدّم عبد الإله بن عرفة أحداثا تاريخية خلال المرحلة المأساوية الممتدة من تاريخ سقوط غرناطة إلى تاريخ طرد الموريسكيين من الأندلس، و يقود هذه الأحداث شخصيات متخيلة و أخرى تاريخية باعتماد تقنيات روائية، و هذا ما يسوغ تصنيفها كرواية تاريخية، و في هذا الصدد يحدد الناقد سعيد يقطين ملامح هذه الرواية بأنها عمل سردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة، كما نجد حضورا للمادّة التاريخية مقدَّما بطريقة إبداعية و تخييلية، فالتخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي[106].

و من الأحداث التاريخية الواردة في الرواية بعد سقوط غرناطة سنة **1492**هـ : **إصدار الملكة إيزابيلا** المرسوم اللعين الذي رجع بالإنسانية إلى الوراء قرونا عدّة، و هو ينصُّ على وجوب تنصير «**أعداء الدين المسيحي**»، **و إن امتنعوا يطردون و يرحّلون. و تحدّث الكاتب عن جرائم محاكم التفتيش** و التهم التي كانت توجهها للمسلمين مثل: **أكل اللحم يوم الجمعة، الزواج على الطريقة الإسلامية،**

---

[102]- ينظر:**توفيق فائز:** التصديق و التخييل في القول التاريخي- مجلة مفكرون- ص: 98.

[103]- ينظر: عبد اللطيف الورايري: حوار مع رائد الرواية العرفانية عبد الإله بن عرفة- مجلة ذوات- ص: 59.

[104]- الرواية- ص: 13/12.

[105]- عبد الإله بن عرفة و آخرون: جمالية السرد في الرواية العرفانية- دار الآداب، بيروت، لبنان- ط1- 2014- ص: 15. نقلا عن: إبراهيم الحجري: الرواية العرفانية (مدخل لمعرفة قضايا النوع)- ص: 18.

[106]- ينظر: سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود و الحدود) - ص: 159.

الاحتفال بعقيقة الأبناء، الوضوء و الاستحمام و غيرها **من التهم الباطلة، و إهانات المسلمين** و الدين الإسلامي و تحويل المساجد إلى كنائس مثل مسجد غرناطة و البيازين.

كما أشار إلى أحوال بلاد المغرب في مراحل مختلفة، مثل الاستقرار و الهناء الذي ساد البلاد في عهد **المنصور السعدي.** و عموما قد تعرّض لأحداث كثيرة مختلفة كاكتساح الجراد لإحدى مناطق الأندلس و انتشار وباء الطاعون الذي أودى بملايين البشر في بداية القرن **11**هـ/**17**م.

إنّ هذه **الرواية** تسعى إلى أن تصحح بعض أخطاء التاريخ، و لكي يتحقق السرد الروائي و يعطي مصداقيته السردية، فإن الكاتب صاغ الأحداث في قالب سردي يعتمد التخييل، فتقاطعت الرواية مع الحدث التاريخي، و هذا التقاطع هو تقاطع فني و أسلوبي لا يتوقف عند حدود الاستلهام و التفاعل، ذلك أنّ الرواية لصيقة بالذاكرة، و ثمّة تحالف و ميثاق منتج في صيرورة بينهما، فهي – **أي الذاكرة** – حاضرة في النص كمنطلق، حيث هي خزانة لمادة الرواية المسرودة، و خزان أبدي ثابت يحتفظ بكل ما جمعناه من الذاكرة الشعبية في ذاكرة النص[107].

ب– الرواية العرفانية:

صنّف عبد الإله بن عرفة (الحواميم) في خانة الرواية، و هذا ما يظهر على الغلاف الأول، إلاّ أنه قد صرح في إحدى حواراته بتصنيفها **ضمن خانة أجناسية مستحدثة هي الرواية العرفانية**[æ]، **و** تعني– من جملة ما تعنيه- الرواية التي تتفاعل مع مجال التصوف العالمي أو العربي و تنهل مادّتها منه، و هي تتداخل مع الرواية التاريخية و تتقاطع معها من حيث العودة إلى التاريخ العام أو الخاص و الحفر في ثناياه لا بقصد استعادته في جموده بل من أجل تحيينه و قراءته قراءة جديدة تملأ فراغاته و ترمّم ثقوبه، حيث لا يتمّ التركيز على الوقائع و الأحداث التاريخية بل تسعى إلى تمثيل المشاعر الكامنة و العلاقات التي تربط الناس و العوالم في جدلية السيرورة الحياتية.[108]

---

[107]- ينظر: محمد **صابر عبيد و سوسن** هادي جعفر البياتي: جماليات التشكيل الروائي- ص: 33.

♦تختلف تسميات هذا النوع: فابن عرفة يسميها الرواية العرفانية، و الأستاذة السورية أماني العاقل تسميها رواية معرفية، أما الكاتبة الإماراتية سارة الجروان فتطلق عليها اسم **الرواية** النورانية، و هناك من يسميها الرواية الصوفية.

[108]- إبراهيم الحجري: الرواية العرفانية (مدخل لمعرفة قضايا النوع)- مجلة ذوات- ص: 17.

و قد صرّح ابن عرفة **كذلك بوسم الرواية بسمة العرفانية تحديدا بدل نورانية أو إشراقية أو صوفية** على الرغم من طرحه المفهوم الجديد للكتابة بالنور، لأن الهدف من السفر أو السلوك إلى حضرة القرب هو طلب المعرفة، و أنّ طالب المعرفة يسمى عارفا، فكان لزاما أن تكون هذه الرواية عرفانية، **و النور لا يستوعب كل حقيقة العرفان، فهناك جوانب من العرفان تدخل فيما يسميه العارفون بعلوم الأسرار.** و لا شك أن في الرواية العرفانية من هذا، فتسميتها بالرواية النورانية لا يقوم بحقيقة أنها تقوم **على الأنوار و الأسرار معا.** ثم إن **لهذا علاقة بالإيمان الذي هو نور، لكن العرفان يتضمن الإيمان و يتضمن** العلم بالإيمان؛ أي إنه ينشئ خطابا علميا عن الإيمان و لا يكتفي بالتصديق دون العلم **بهذا التصديق.** و أمّا عن عدم تسميتها برواية التصوف فلأنها ليست كذلك، و ليس معنى هذا أنها **خالية من التصوف، بل على العكس من ذلك، ففيها من التصوف بقدر ما فيها من الفقه** و الفلسفة و العرفان، لكن التصوف تجربة روحية قد لا تعي نفسها و لا تستطيع أن تخبر عن تجربتها، **على عكس العرفان الذي هو تجربة روحية تمتلك مقومات الإخبار عن هذه** التجربة **و تقييمها** و قياسها و النظر فيها بمدارك الإنسان المختلفة، و منها العقل. فالصوفي لا يملك القدرة على التعبير عن تجربته إلا مع كثير من التعسف، بلْهَ نقلها، بلْهَ تعليمها، بينما يمكن للعارف أن ينشئ خطابا عن تجربته و يعلّم الناس به و ينقله إليهم.[109]

و التخييل العرفاني عنصر مهم لبناء الجمالية العرفانية في الحواميم، و يتمثل في تلك التأويلات التي يقترحها الكاتب لأجل قراءة و فهم روايته، وقد بنى عبد الإله بن عرفة روايته على أساس البعد الدلالي التخييلي العرفاني الذي أعطاه لحرفي الحاء والميم، **"فالمعرفة العرفانية معرفة ذاتية، يتجاوز فيها العارف حدود المنطق و العقل، و هي مرادفة للاّتصال الرّوحي"**[110]. هذا بالإضافة إلى الاحتمالات **التخييلية، و هي** في التخييل العرفاني أكثر واقعية من الواقع، و تظهر هذه الاحتمالات من خلال المبشرات و التنبؤات المبثوثة في الرواية، مثل قسم معنينو الطفل بالانتقام لجده و لكل الموريكسيين: **"أخذ المجاهدون معهم الحفيد الذي لم يكن يجاوز ثمانيَ سنوات. ابتعدت السفينة بسرعة**

[109]- ينظر: عبد اللطيف الورايري: حوار مع رائد الرواية العرفانية عبد الإله بن عرفة- مجلة ذوات- ص: 56/55.

[110]- محمد بلحسين: من المكانية إلى العرفانية-قراءة في طللية الشاب الظريف التلمساني- مجلة الآداب و اللغات، جامعة تلمسان-العدد22- 2015- ص: 47.

كبيرة اعتمادا على أذرع مجدفيها، و مواتاة الرياح. و وقف الفتى ينظر إلى الشاطئ يغيب عن عينيه و هو يلوح لجدّه بيديه و الدموع تنزل من عينيه في صمت. ثم أخذته شبه رعدة و تشنج فانتفض من حزنه، و لمع وميض الشرر في عينيه ثم صاح بأعلى صوته: سأعود، أقسم أني سأعود يوما ما"[111]**، و فعلا** قد تحققت هذه النبوءة؛ شب الطفل و أصبح قائدا عسكريا مشاركا في الجهاد البحري ضد الإسبان، و عاد منقذا لأهل بلده.

إن هذه الرواية تستوجب قراءة عرفانية، تفك أسرار النص بالاستئناس بعبقرية التجليات القلبية أثناء **الغياب و أثناء الحضور**[112]. و لا يكون الحضور إلاّ إذا أشرقت الكلمة بالمعنى و أشار الدال إلى المدلول في سعة من خفقة القلب المؤمن و **رعشة العقل الذاكر**[113]**، و قد** نهل الروائي مادته اللغوية من المعجم الصوفي، و من أمثلة ذلك في الرواية حديث عن الشطح الروحاني، يقول: **" لقد ورد في أحد الآثار عندنا « اُذكر الله حتى يقولوا مجنون». الجنون لا يليق إلا مع المولى لأنك تقرُّ أنَّ عقلك يتعطَّل في تلك البلاد، فلا تستطيع أن تدرك بهذا القيد اللاّزم. عندها تُمْنَح قوة نورانية تدفعُ بعقلك إلى بلاد أخرى لم تكن لتصل إليها لو بقيت بين ليل عقلك و نهارك، أو بين أرضه و سمائه"**[114]، و الشطح تعبير عمّا تشعر به النفس المتصوفة حينما تصبح لأوّل مرة في **حضرة الألوهية** فتدرك أنّ الله هي و هي هو، فهو يقوم على عتبة الاتّحاد، و يأتي **نتيجة وجد عنيف لا يستطيع صاحبه كتمانه**[115]، في لحظات الفناء التي يصل إليها **عند اكتمال التجربة الصوفية، و**يتجسّد في بعض الصفات كالوجل و الأنين و الصياح و الحركة بعد السكون[116]، و منْ لم يبلغ **مرتبة** الشَّطح لا يصِحّ أن يُسْلَك في عداد العارفين بالمعنى الصحيح[117]، و قد وجد له المتصوفة مبررا في قوله تعالى: ﴿**الذينَ إذا ذكرَ اللهُ وجلتْ قلوبُهُم**﴾* .[118]

---

[111]- الرواية- ص: 56/55.

[112]- ينظر: عبد الحفيظ بوردم: النص الشعري العربي المعاصر- ص: 08.

[113]- ينظر : المرجع نفسه- ص: 19.

[114]- الرواية- ص: 163/162.

[115]- ينظر: عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية (أبو يزيد البسطامي)- وكالة المطبوعات، الكويت- دط- دت- الجزء الأول- ص: 10.

[116]- آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي- ص: 180.

[117]- ينظر: عبد الرحمن بدوي: شطحات الصوفية- ص: 22/21.

*- سورة الحج- الآية: 33.

[118]- ينظر: آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي- ص: 180.

و كذلك الحوار الذي دار بين الشيخ رضوان الجنوي و معنينو، و قد كان كلاما شديد الإلغاز عليه و لم يفهم معناه إلا بعدما مرت فترة زمنية على ذلك القول؛ جاء في الرواية على لسان الشيخ الصوفي: " **اِستحضر الهمّة و صَفِّ عين القلب تبصر ما وراء قولي. لقد أردتُ فقط أن أحيّيك. فأنا ذاهب إلى مراكش كما قلتُ لك لألتقي بالشيخ الغزواني، لكني سأعود إلى مسقط رأسي في فاس، و هناك مثواي و مرقدي. فاذهب إلى فاس يا أخي تجد عين الماء و تشرب من معينها الفيَّاض. فاذهب إلى فاس يا أخي تجدْ عين الماء و تشرب من معينها الفيّاض. لقد فصِل الغصن عن الشجرة و هناك تجدها بإذن الله.**

لقد خرجت أنت أيضا من بين فرث و دم. فما هو فرثُك؟ و ما هو دمُك؟ إذا علمتَ الجواب هديت للفطرة و شربت الحليب. ثم همس في أذني، السرُّ حيث ذكرت لك. ثمّ ودّعني و ذهب مسرعا، و تركني أردّد، أيُّ سرٍّ؟ سرُّ حالي أم سرُّ مآلي؟"[119].

و يورد الكاتب شرحا لهذا الكلام فيما يلي:" **لقد تذكرتُ اليوم ما قاله لي أحد الصالحين حين اِلتقيته في طريقه إلى مراكش. لقد قال لي سيجتمع الفرع بالأصل. و دلّني عليه بالاسم و قال لي ستشرب من العين الماء المعين، يشير على اسم أسرتنا معن و معنينو. فأنت يا ابن عمي الماء المعين، يشير إلى اسم أسرتنا معن و معنينو. فأنت يا ابن عمي ماء هذه الأسرة المباركة المعين. و لوائح الصلاح كلها تشير إليك. و فّقك الله لذلك. كما أخبرني ذلك الشيخ المبارك عن رضوان الجنوي. كما أخـبرني بأن أجـد الحليب الذي انبثق من بين فرث و دم. و ها قد طعمتُ من يدك المباركة كأس حليب و اجتمعتْ أسرتنا من جديد و خرجتُ من ذاك الفرث و ذاك الدم.فرثِ الغربة و دم الكفر. فالحمد لله الذي تفضّلَ علينا بهذه الأفضال"**[120].

كما تجلّى في هذه الرواية النهل من القرآن الكريم و الحديث الشريف على مستويات عديدة بداية من الحرف القرآني إلى اللفظة و العبارة، و من أمثلة ذلك الاقتباسات القرآنية، و منها:

[119]- الرواية- ص: 173.
[120]- م.ن- ص: 179/178.

- **"حم ﴿و الكتاب المبين"**[121]، و هو مقتبس من الآية (1،2) **من سورة الدخان.**
- **"يا إخوة الإيمان لا تثريب عليكم يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ"**[122]، و هو من مقتبس من الآية (92) **من سورة يوسف.**
- **"و بقيت الأندلس للرّعاع و خسر هنالك الكافرون"**[123]، و هو مقتبس من الآية (85) من سورة غافر.
- **"لعلهم في صورة البشر لكن قلوبهم من حجر. و إنّ من الحجر لما يشَّقق منه الماء فيجري بالحياة"**[124]، و هو مقتبس من الآية (74) **من سورة البقرة.**
- **"و سرعان ما يقول الشيخ لنفسه كلَّ يوم هو في شأن الحياة لا تتقدّم إلاّ لتتأخر"**[125]، **و هو** مقتبس من الآية (29) **من سورة** الرحمن.
- **" أليس في وسع الجميع أن يتقبّل الجميع؟﴿ أَلَيْسَ اللهُ بِكَافٍ عبده ﴾"**[126] **، و هو** مقتبس من الآية (35) **من سورة الزمر.**
- **" ثم سقطت من عينيها الذابلتين دمعتان غسلتْ قلبي بصفاء طهرها و نبلها، فقلت لها: لا تحزني ولا تخافي، فقد كنت أريد فقط أن أتيقن من خلوص أحاسيسك تجاهي"**[127]، و هو مقتبس من الآية (06) **من سورة القصص ﴿ولا تخافي ولا تحزني﴾.**

و من الأحاديث النبوية النبوية الواردة في الرواية: **"و لـمّـا استوى في مكانه و اعتدل في جلسته قام الشاب الذي كان يخطر بين يديه ساردا فبسمل و حمدل ثمّ ثنّى بالصلاة و السلام على المصطفى خير الأنام و سرد رواية الإمام مالك من حديث أبي الزناد عن الأعرج عن أبي« إذا قلتَ لصاحبك أنصتْ و الإمام يخطبُ يومَ الجمعة فقد لغوتَ»، ثمَّ أتى بحديث ثان**

---

[121]- م.س- ص : 17.
[122]- م.ن- ص: 25.
[123]- م.ن- ص: 31.
[124]- م.ن – ص: 80.
[125]- م.ن - ص: 100.
[126]- م.ن– ص: 127.
[127]- م.ن- ص: 157/156.

« **و من لغا فلا جمعة له** » "[128]، و كذلك الحديث الآتي:" **ففي سنن أبي داود و الترمذي قال رسول الله (ﷺ)** « **ما من عبد يقول في صباح كل يوم، و مساء كلّ ليلة باسم الله الذي لا يضرُّ مع اسمه شيء في الأرض و لا في السّماء و هو السميع العليم، ثلاث مرّات لم يضرُّه شيءٌ** »"[129] .

إن حضور الملمح الديني في الرواية **إضافة جديدة من شأنها أن تسمو بقيمها و أن تثري رصيدها** اللغوي و أن تكسبها أثرا جماليا خاصا ناتجا عن هذا الاشتغال على التنوع و التميّز، فالهدف من هذه التجليات الدينية التوعية بضرورة تجديد فكر القارئ و الارتقاء به، لأن الفكر بجوهره لا يقبل التقيد، و لا يستطيع البقاء حبيسا في نطاق ذاتيته **الضيق.** كما أنّ الهدف الرئيسي للقرآن هو أن يبعث في نفس الإنسان أسمى مراتب الشعور بما بينه و بين الله و بينه و بين الكون من صِلات[130].

ت- **المناظرة**[G]: مثل مناظرة الشيخ ابن معن مع أحد الكهنة، جاء في الرواية: "**و مرّة استدعي ابن معن و قد حشدوا له خيرة كهنتهم ليجادلوه في دينه و ليردّوه إلى الصواب كما كانوا يزعمون. فقال له أحدهم: سمعنا أنكم معاشر المسلمين لا تشربون الخمر، فلماذا منع نبيكم من ذلك؟**

- **منعه الله تعالى في كتابه العزيز و منعه نبيه نقلا عن ربه لسبب وجيه. هل تقرون معي أن أفضل ما تكرَّم به الله على بني آدم هو العقل؟**
- **بلى.**
- **هل تقرون أن الخمر يذهب بالعقل؟**

---

[128]- م.س- ص 38.

[129]- م.ن- ص: 41.

[130]- **ينظر:** محمد إقبال: تجديد التفكير الديني في الإسلام – ترجمة: عباس محمود- دار الهداية للطباعة و النشر و التوزيع- ط2- 1421هـ/2000م- ص: 196/14.

* **المناظرة: مصطلح** أطلقه العرب في القرن الثاني للهجرة على شكل من أشكال الجدل الفكري القديم ثم نضجت و تطورت و أصبحت جنسا من أجناس الخطاب، و هي نوع فكري لاهوتي يدور حول مواضيع ميتافيزيقية، أو بالأحرى هي مناظرات بين أنصار الإيمان بالغيب و مناهضيهم أو بين أنصار **مذهب أو دين ما و بين خصومهم. و تجدر الإشارة** إلى أنّ أصلها شفوي ثم تشكلت كتابيا فيما بعد بالطريقة نفسها التي دونت بها أنواع أخرى مثل: **الشعر. (ينظر:** مختار الفجاري: من أجناس الخطاب الفكري الشفوي القديم " **تحليل جنس المناظرة** "- مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (**تداخل الأنواع الأدبية**)- ص: 256/255/253)

- بلى، و هو كذلك عندنا معاشر أتباع المسيح. فنحن لا نقرُّ أن يشرب منه المرء حتى يسكر.
- يظهر لي أنه ممنوع عندكم أيضا كما ورد في الإنجيل، لكنكم لم تنتبهوا لنص المنع.
- في أي موضع رأيت هذا المنع، و نحن أعرف بكتابنا منك؟
- إنه في الدعاء الذي أمركم به سيدنا عيسى عليه السلام أن تدعـوا به، و أوّلـه: « و إذ قال الحواريون للمسيح، علّمنا صلاةً ترضي رب العالمين. قال فارفعوا إلى العلياء قلوبكم و لا تردّدوا كلامكم كالمنافقين...: أبانا الذي في السماء ليتقدَّسْ اسمك ليأْتِ ملكوتك، لتكن مشيئتك إلى أبد الآبدين. كما في السماء كذلك على الأرض في كل مكان و في كلّ حين... و اغفر لنا ذنوبنا يا أرحم الراحمين، كما نغفرُ نحن لمن كانوا بحقنا مخطئين. ربنا و لا تدعنا نقع عند فتنة النفس، إنا بك نستعين».
- و نحن معاشر المسلمين نعتقد أنكم استبدلتم لفظة أبانا بسبب الترجمة المتكررة عن النص الأوّل، و الأصل ربنا. و هذا من تأثير الرومان و اليونان عليكم، إذ إنهم يعتبرون أنفسهم أبناء للآلهة. و قد نشأ دينكم في الإمبراطورية الرومانية و ترجمت كتبكم المقدّسة إلى تلك اللغات فسرتْ تلك الدلالات إليكم. و قد روي أن نبينا(ﷺ)كان يعلّم أصحابه فيقول: « من اشتكى منكم أو اشتكى أخ له فليقل: ربنا الله الذي في السماء تقدَّس اسمُك، و أمرك في السماء و الأرض، كما رحمتُك في السماء، اغفر لنا حوْبَنا و خطايانا، أنت ربُّ الطيبين، أنزل رحمة و شفاء من شفائك على هذا الوجع، فيبرأ »
- ثمّ أضاف ابن معن قائلا: هل يجوز أن تأخذ الفتنة بيدك و تطلب من ربك أن لا يدعك تقع عندها؟ فـأنت إذا زدتَ من الخمر قليـلا عن العـادة يـذهب العـقل، و إذا ذهب وقعتَ في الفتن مع طلبكَ اللهَ أن لا يدعكَ تقعُ فيها.

- **نحن نتحفّظ في شربنا حتى لا يذهب بالعقل.**
- **إذا كنتم من أهل الإنصاف، هل تقرون أنه لم يسبق لكم أن زدتم على القدْر الذي يذهب بالعقل؟**
- **تكلّم الكهنة فيما بينهم و تضاحكوا لأنهم علِموا أنهم كثيرا ما عربدوا و اغتال السكرُ عقولهم و وقعوا في الفتن العظيمة فاستحلّوا الفروج و اغتصبوا الصبايا و لاطوا بالفتيان. و علموا الحقَّ من نفوسهم لكنهم لم يقرُّا به أمام ابن معن"[131].**

ث- **الخطبة الدينية:** مثل خطبة صلاة الجمعة التي خصَّص لها الكاتب أكثر من سبع صفحات:" **و بعد البسملة و الحمدلة و الصلاة و السلام على نبي الرحمة وكاشف الغمة و هادي الأمة، تناول ابنُ سيدبونة الحفيد كعادته في خطبته موضوع الابتلاء الذي يتعرض له الموريسكيون فقال: إخوة الإيمان، الحمد لله بقدَره الحزن و الفرح، و المساءة و السرور، و بيده البسط و القبض، و الرفع و الخفض، والغنى و الفقر، و الخلق و الأمر، و إليه ترجع الأمور، و بقضائه المعافة والابتلاء، و السرّاء و الضراء، و بمشيئته الشقاء و السعادة، و العزّة و الذلّة، و عن علمه الإيمان و الكفر، و التسليم و الاعتراض، و من موعوده النعيم و الجحيم، والسلسبيل و الحميم. سبحانه من حكيم عليم، حكمٍ عدلٍ...و نشهد أنّ محمدا عبده و رسوله، نبي الشفاعة الماحية للذنوب، و ولي الهداية الجالبة لكلّ خير و سؤدد. صلّى الله و سلّم عليه و على آله الطيبين الكرام شهب الهداية و بذور الكمال، و على أزواجه أمهات المؤمنين، و أصحابه ليوث الشَّرَى، و على من تبعهم بإحسان إلى يوم الدّين.**

[131]- الرواية: ص: 105/104/103.

أمّا بعد، عباد الله، فإن في حوادث الأيام لأولي الأفهام اعتبارا، و في طوارق اللّيالي لأرباب الهمم العوالي اختبارا، و في مجال الأقدار للذوات الشريفة الأقدار استظهارا. فتعالى مالك الملك، و مقدر النجاة و الهُلْك، لا إله إلاّ هو العزيز الحكيم، هدى و أضلّ، و أعزّ و أذلّ، و أضحك و أبكى، و أمات و أحيا﴿ لا يُسألُ عما يفعلُ وَهُمْ يُسألون ﴾ ﴿لهُ الحُكمُ وإليهِ ترجعون ﴾...."[132].

ج- **الترجمة الشخصية:** مثل:" **أنا يا سيدي موريسكي، اسمي كاسيودور دو لارينا. أجدادي كانوا مسلمين لكنني لم أعرف الإسلام و لا تعلمت العربية. ولدتُ في غرناطة و عمِّدتُ و ربّاني قسّ قشتالي أحسن إليّ كثيرا و جعلني مثل ولده وعلّمني المسيحية ثم جعلني راهبا كاثوليكيا. لكنني لمّا كبرتُ التقيتُ ببعض أتباع الإصلاحيين المسيحيين فأقنعني بالمذهب الجديد و انشرح له صدري. و كانت أصولي الأندلسية تدفعني إلى مثل هذا. فسافرتُ إلى بازل في سويسرا لأدرس المذهب الجديد و تعرّفت هناك عن كثب على أستاذي المصلح الكبير جان كالفين و لازمته لزوم الظلّ للشخص حيث كنت أقطن معه في نفس البيت"[133].**

ح- **القصة:** مثلما جاء في هذه القصة، " **ألم تسمعوا بقصة يسوع مع مجنونَيْ المقابر اللّذين كانا يمنعان الناس من عبور المقبرة. و أمرهما المسيح بمغادرتهما فطلبا منه أن يخرجا إلى قطيع الخنازير. فأذن لهما.فلما دخلا في القطيع وثب الخنازير على جرْفٍ و وقعوا في البحر و ماتوا جميعا"[134].**

خ- **المسرحية: و من أمثلتها** في الرواية:

" **ثمّ توقف فجأة بعدما همّ سيفه لعنقه، ثم مسك حركته لما رأى ملامح خصمه العربية. استعطف الفارس معنينو قائلا:**

---

[132]- ينظر: م. س- من ص: 39 إلى ص 46.

[133]- م.ن- ص: 66.

[134]- م.ن- ص: 108.

- لا تقتلني يا سيدي، أنا عربي مثلك.
- تردّد معنينو، لكن حليمة التي كانت ترقب المبارزة، صاحت عليه من بعيد:
- اقتله ياسيدي، إنه الخائن الذي باع الزّعيم الطريقي لأعدائنا.
- نظر معنينو إلى الخصم الخائن نظرة حنق و غضب ثمّ قال له:
- خذ أيّها اللّعين، فلتذهب إلى الجحيم"[135].

د- الحوار: مثل: " أمّا زوجها فكان يشير برأسه مظهرا لها امتنانه على حسن فهمها لما بداخله و ترجمته إلى عالم القول و القائلين. إنه حوار افتراضي بين أبكم وناطقة.

- ماذا جرى لك يا حليمة؟
- و ماذا يمكن أن يجري مما لم يجر بعد؟
- إني أرى ذبول عينيك و امتقاع لونك، فهل أصابك مكروه؟
- يوم أن فصلوا عني فلذة كبدي و أنا في هذا المكروه الأبدي.
- لا تفتحي هذا الموضوع مرة أخرى يا حليمة.
- و هل في الدنيا موضوع غيره يا مصطفى؟
- نعم، عجلة الحياة تجري بدون انقطاع.
- بل، قل عجلة الموت تدوس كل حي.
- أما يكفيك ما نحن فيه من النكد حتى ترددي كل لحظة و حين هذا الحديث المنغص.
- أتستكثر على أمّ نزع عنها فصيلها أن ترغي كالناقة الشاردة ؟
- يا أمَّ بنتها، استعيني بالصبر و الصلاة على مصابنا"[136].

ذ- الأغنية: مثل:

[135]- م.س- ص: 223.

[136]- م.ن- ص: 195.

يقولون إنّ علينا الرحـيل

تباعًا إلى أرضــنا الطـيبــة

هنالك الجبال وراء الجبال

من التبر و الفضّة الخالصة

لقـد ذلّ مـن يبتـغي طـردنـا

لنذهب معا إخوتي

لنذهـب معا كـلنـا

إلى الخير و الوفــر يا إخوتي

إلى أمّة العرب مثـــــلنا [137]

ر- الشعر: مثل مقتطف من شعر الحلاج، يقول فيه:

اقتلوني يا ((عداتـــــي))	**إنّ في قتلي حيـاتـــي**
و ممـاتي في حياتـــي	**و حيـــاتي في مماتـي**
سئمـتْ رُوحي حياتــي	**في الرسوم الباليـــات**
فاقتلوني و احرقــوني	**بعظامي الفانيـــــات**
ثــمّ مـــرُّوا بـرفــاتي	**في القبـور الدّارســات**
تــجـدوا سرَّ حـبيبـــي	**في طوايا البــاقــيــات**
إنّنـــي شيــخ كـبيـــــر	**في علوّ الدّارجـــات**[138]

ز- الخطاب الاستعماري:

هو خطاب يتملّك الآخر و يضعه في رتبة أدنى من رتبته **آخذا بفكرة تفوق الطبائع، و هو لا** يقرّ بالمساواة و لا يؤمن بالشراكة الإنسانية في القيم العامّة و تقوم فرضيته على ثنائية ضدية؛ فالمستعمِر ممثِّل للخير و سموّ المقام و الرِّفعة **الأخلاقية و التقدّم**، أمّا المستعمَر، فمستـ**ودع للشر** و الانحـ**طاط و الدونية و التخلف**[139]. و يتجلّى الخطاب الاستعماري في الرواية في تلك

[137]- م.س- ص:194/193.

[138]- م.ن- ص:128/127.

[139]- ينظر: عبد الله إبراهيم: التخيل التاريخي و التمثيل الاستعماري للعالم- مجلة مفكرون- ص: 15.

المراسيم و القرارات التي كانت تصدرها محاكم التفتيش في صيغة **بيانات سياسية، و نذكر منها ما يلي: " بعد جلسات التحذير الثلاث، قام الإدّعاء بصياغة الدعوى ضد ابن معن. و وجِّهت إليه التهم التالية التي تلاها المدّعي أمام المحكمة:**

المدعو فلان بن فلان ينتمي لجنس المسلمين، و بسبب حبه لأمّة محمّد الضّارة والملعونة، شارك مع المسلمين الثّوار بمملكة غرناطة، و مع من قدموا من البرابر في الحرب ضدّ المسيحيين. و لم يكتف بالتحريض بل كان يقودهم و يؤلّبهم على أمَّة المسيح. و ضبط المتَّهم و هو يجتهد في إقناع الكثير من القرى الموريسكية كي تثور معه و مع الآخرين. كما أسدى المتّهم صنيعا للمساعدة في أسر كثير من النصارى و رجال الدين المسيحي و سلّمهم إلى المسلمين القراصنة من برّ العدوة. و بذلك أسهم في محاولة إبطال ديانتهم و تحويلهم عنها حيث تحوّلوا إلى دين المسلمين...كما أنّ المتهم كان يعتقد في ملّته الملعونة الخاطئة. و قد توضّأ مـرارا و صنـع له حمّاما خـاصا في بيته و صلّى على طريقة المسلمين و صام الصيام الذي يقولون عنه صيام رمضان، ممتنعا عن الطعام و الشراب حتّى دخول الليل و طلوع النجوم، و أنه صلى بصلواتهم و قام بشعائر أخرى للملّة المذكورة"[140].

و كذلك في قوله:" **كحّ البرّاح ثلاث كحّات، و رفع صوته المُنْكَر المزعج قائلا:**

بـاسم الآب و الابن و الروح القدس، و وِفق أوامر جلالة الملك فيليب الثالث صدر المرسوم الملكي التالي:

1- **على سائر الموريسكيين في المملكة رجالا و نساء و أطفالا أينما كانوا أن يسارعوا خلال ثلاثة أيام من صدور هذا المرسوم إلى إخلاء منازلهم و الاتّجاه بإمرة مفوّض الدولة المسؤول عنهم، و ذلك للإبحار إلى المغرب على متن المراكب والسفن**

[140]- الرواية- ص: 98/97.

التي استعارتها الدولة لهذا الغرض، و منصاعين لأوامر المفوّض، آخذين معهم من مملكاتهم المنقولة ما يمكن حمله على ظهورهم...و كل من يتخلّف عن تنفيذ هذا المرسوم يعرِّض نفسَه للهلاك المحقّق.

2- يحقّ لأيّ إسباني صادف موريسكيا خارج منطقته في الطريق بعد الأيام الثلاثة المحدّدة أن يستولي على ما معه. و إن أبدى الموريسكي أي مقاومة، للإسباني أن يقتله أو أن يسلمه إلى أقرب مركز حكومي لكي تأخذ العدالة مجراها.

3- على الموريسكيين بعد الإطلاع على نصّ هذا المرسوم، البقاء حيث هم إلى أن يحضر مفوِّض الدّولة الخاص بهم و ينقلهم إلى الموانئ المحددة للإبحار إلى المغرب. و من يخالف ذلك يعرِّض نفسه إلى الهلاك.

4- يحكم بالموت على كل"[141].موريسكي أخفى شيئا من أمواله أو ممتلكاته مما يعجز عن حمله، أو أحرق أو أتلف بيتا أو مزرعة أو شجرة أو أيّ ممتلكات، و تنزل العقوبة ذاتها بأي جارٍ تكتّم على مثل هذه الأعمال لأنّ المرسوم يوجب على الموريسكيين إبقاء الممتلكات التي يعجزون عن حملها فتؤول إلى صاحب الإقطاعية..."[142].

✸ سبل المثاقفة في الرواية:

المثاقفة (Acculturation)[G]: مصطلح سوسيولوجي أنثروبولوجي**، يطلق على دراسة التغيير الثقافي الذي يحصل و يتحقق نتيجة لشكل من أشكال الاتّصال بين الثقافات (الاستعمار،

---

[141]- م.س – ص: 200/199.

[142]- م.ن- ص: 201/200/199.

*يرجع مصطلح المثاقفة في الأصل إلى أقلام الأنثروبولوجيين الأمريكيين في حدود 1880م، و كان الإنجليز يستعملون بدلا عنه مصطلح التداخل الثقافي (Cultural exchanging)، في حين آثر الإسبان مصطلح التحول الثقافي (Tranculturating)، و فضّل الفرنسيون مفهوم التداخل الحضاري، إلاّ أنّ مصطلح المثاقفة أصبح أكثر تداولا و انتشارا.(ينظر: رواء نعاس محمد: المثاقفة و المثاقفة النقدية (في الفكر النقدي العربي)- مجلّة القادسية في الآداب و العلوم التربوية- العددان(3-4)- المجلد7، 2008- ص: 172.)

** الأنثروبولوجيا (Anthropologie) هي علمُ الإنسان.أي الدراسة العلمية للإنسان، في الماضي والحاضر، الذي يُرسم ويُبنَى على المعرفة من العلوم الاجتماعية، وعلوم الحياة، والعلوم الإنسانية. وقد نُحتت الكلمة من كلمتين يونانيتين هما: Anthropo و معناها "الإنسان" و Logie ومعناها "علم". وعليه فإن المعنى اللفظي لمصطلح الأنثروبولوجيا هو علمُ الإنسان.

الرحلات، الأسفار، المبادلات التجارية، الترجمة...)، و تؤدّي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة **بالنسبة لكلتا الثقافتين المّتصلتين.** كما يدلّ المصطلح على ظاهرة تأثير و تأثُّر الثقافات البشرية بعضها ببعض بفعل اتّصال واقع فيما بينها، أيا كانت طبيعته أو مدّته.[143]

و قد اتّكأ هذا الخطاب الروائي على جملة من الخصائص الثقافية و الدينية و الأدبية بين شخصيات مسلمة و غير مسلمة، بغية **تحقيق حوار حضاري.** و كما هو معلوم، لا وجود لمثاقفة مثالية متكافئة الأطراف، و إنما يهيمن أحد الأطراف على الآخر في أغلب الأحوال، و من أشكال المثاقفة الممثلة في **"الحواميم" ما يلي:**

أ- المثاقفة الحوارية (L'acculturation symbiotique [õ]):

التي تزعم التقاء الثقافات التقاء نقيا في حوار يتعايش فيه الأنا و الآخر بشيء من التقبل و الترحيب بالرأي المختلف، في جو مفعم بروح التسامح الإنساني، و وازع الاشتراك في المصير. **و هي حقيقة حوارية يوتوبية (* Utopique)** لا وجود لها على أرض الواقع[144]، و هذا ما تجسده **تلك الحوارات الفكرية (المتخيلة)** التي دارت بين بعض الشخصيات، منها الحديث الراقي الذي دار بين **معنينو و ميغال دو سارفانتس:**

- **أنت إذن رجل صاحب مبادئ، يحارب من أجل أشياء مثالية.**
- **نعم، أنا كذلك. كما أعتبر أنّ القلم لسان الروح، فما تفكّر فيه الروح يعبِّر عنه القلم.**
- **عبارة جميلة. و أنا أفهم كلامك لأنّني من أسرة عالمة، لكنكم فرّقتم بيني و بينهم و لم أعد أعرف عنهم أي شيء. أمّا جدِّي فقد قتله قومُكَ و أحرقوه، و مثّلوا بحثّته في**

---

[143]- **ينظر:** جمال مباركي: المحمول الثقافي الغربي في الرواية العربية المعاصرة (نماذج مختارة)- مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة- العدد الخامس- 2013- ص: 107.

[õ] Multiculturalisme

* **يوتوبيا باليونانية** :(οὐ-τοπος)**أو المدينة الفاضلة أو** الطُوبَاوِيّة **أو** المِثَالِيّة :هي مكان خيالي قصي جدا أو المدينة الفاضلة) **هي ضرب من** التأليف أو الفلسفات التي يتخيل فيها الكاتب الحياة في مجتمع مثالي لا وجود له, مجتمع يزخر بأسباب الراحة والسعادة لكل بني البشر. ولعل هذا النوع من التأليف يضرب بجذوره في جمهورية أفلاطون التي تقدم رؤيته في **السياسية والحكم،** ومن ثم يغلب على أعمال الأدب **الطوباوية** طابع سياسي حالم بمجتمع فاضل يسعد أهله بلا استثناء. ومن هذا النوع في **العربية المدينة الفاضلة** للفارابي.(ينظر الموقع الإلكتروني: https://arz.wikipedia.org)

[144]- جمال مباركي: المحمول الثقافي الغربي في **الرواية العربية المعاصرة**- ص: 137.

غرناطة. لا لشيء سوى أنّه قال ربي الله و لغتي العربية و ديني الإسلام. فأنا أيضا رجل أحارب من أجل هذه المبادئ. قد تسمّي هذا انتقاما، لكنّي لا أعتبره كذلك، بل هو استرجاع لحقوق مهضومة. و الفرق بيننا أنك إنسان مثالي و أنا رجل واقعي.

- المثال يقربنا من الجمال و الخير، و الواقع مليء بالبشاعة و الشر. انظر إلى هذه الطلقات عل صدري، أو إلى يدي المشلولة. أين هو الجمال في هذا الواقع؟
- الجمال يا سيدي، هو حين تتذكر اللحظات الجميلة التي انْتُزِعتْ منك و الذاكرة التي سُلبت منها. الذكرى هي الجمال، تذكر كيف كنت تخط بيمينك أجمل أشعارك، وكيف كنت تضعها على خدّ حبيبتك. إنه جمال مصحوب بجلال الذكرى .
- اسمح لي أيها الشاب أن أقول لك إن المثال ليس هروبا من الواقع كما تلمِّح إلى ذلك. بل المثال هو البحث عن كلّ جميل في الإنسان. فليس المقصود أن نخبر الناس عن الواقع الذي يعيشونه بل عن الواقع الذي كان من الممكن أن يعيشونه. إنني أنادي بواقعية مثالية. قد أستعمل السخرية اللاذعة لتوصيف حقائق واقعية لكنني أسعى لبناء شيء آخر. فليست الواقعية بالنسبة لي سوى معبَر لقول أشياء فوق واقعية.
- أنت إنسان حالم بدون شك.
- نعم، فالحلم لحظة حرية لا مثيل لها. و الأدب حلم كبير. لقد بدأ اهتمامي بالمثال و الواقع حينما تعرّفت على فن المسرح. و لعلّك سمعتَ عنه.
- نعم لقد سمعتُ عن هذا الفن الذي يشبه فن المقامات و الحكاية و الأسمار عند العرب
- أظن أنه مختلف بعض الشيء. فأنا أتحّدث عن المسرح عند اليونان، لقد كان أستاذي إيراسموس يعتبر ((بلاد اليونان وطنه)). لقد تكلّموا عن المثالية و الواقعية منذ ذلك العهد. و حديثنا اليوم امتداد لهذا الحديث الذي لا ينقطع منذ ذلك العهد...

– لعلّي أشاطرك الرأي جزئيا، لكني مع ذلك أعتقد أننا نحتاج في لحظات اليأس و الانتكاسة و الجروح لكي نذكّر الناس بالشرور التي تتهددهم و نصِفَها لهم حتى نولّد فيهم بواعث مقاومتها و التطهر منها فتنشأ في ذواتهم عوالم جميلة تقابل تلك الشرور"[145]. و كذلك في قوله:

" – دعنا الآن من هذا، و قل ما هي الطقوس الأخرى التي ترفضها حركتكم؟

– من بين الطقوس التي نعارضها التّبتّل و إكرام القديسين و القدّاس و تعميد الأطفال.

– فأنتم إذن مضطهدون مثلنا تماما في عقيدتكم. لكن هل تعتقدون أنّ الرّب واحد أم أنه ثالث ثلاثة؟

– يا سيدي نحن نعتقد أنّ الرب واحد مثلكم معاشر المسلمين، و أنّ المسيح ليس إلها، و أمُّه ليست أمّ الرب، و التماثيل التي تملأ الكنائس مرفوضة عندنا لأنها استمرار للوثنية الرومانية القديمة. و العبادة و التوجه و الصلاة هي لله وحده.

– لقد أوقفني الحديث معك على أشياء كثيرة تجمع بيننا"[146].

ب– المثاقفة الصدامية: (L'acculturation antagoniste[••]):

هذا النوع من المثاقفة هو الصيغة القائمة بين الحضارتين الشرقية و الغربية، إذ أنه صدام فرضه القوي على الضعيف، و يظهر هذا الصراع جليّا بين الثوابت التي يعتنقها أبناء تلك الحضارات، فتتصارع الذهنيات قبل أن تتصارع الأصوات في المنابر الرسمية[147]، و تجسّده على سبيل التمثيل المناظرة التي دارت بين الشيخ ابن معن و الكاهن خيمينيس، جاء في الرواية:

" كان أمام خيمينيس ثلاث طرق للتنصير: الإقناع أو التهديد أو الرشوة. لكن أيًا من هذه الطرق لم يفلِح لأنّ التنصير تتبعُهُ محاكم التفتيش أو التحقيق للتأكد من الخلوص في

---

[145]- ينظر: الرواية- ص: 148/147/146.

[146]- م.ن- ص: 73/72.

•• L'assimilation

[147]- جمال مباركي: المحمول الثقافي الغربي في الرواية العربية المعاصرة- ص 137.

النصرانية. و قد أدرك الموريسكيون خطر إظهار التنصير لما يترتب عن ذلك من إجراءات تصل إلى حدّ الحرق كما حصل مع اليهود.

أمام هذا الوضع المتأزم، لجأ خيمينيس إلى مناورة مختلفة حيث دعا الفقهاء لمناظرته حول الدين الصحيح. و من بين من دعي شيخ بني معن لمناظرة خيمينيس.

جاء الفقيه ابن معن مع بقية الفقهاء إلى حد المساجد التي حولت إلى كنيسة. و لمّا دخلوا أمرهم خيمينيس أن ينحنوا أمامه لتحيته، لكنهم امتنعوا إلا ابن معن فإنه سجد باتّجاه الكاهن. نظر بعض الفقهاء إلى ابن معن مستغربين و بعضهم حدَجَه شَزْرًا. فلمّا قتم من سجدته التي طالت للحظات توجّه خيمينيس إلى الفقهاء قائلا: لماذا امتنعتم عن الانحناء لي و تحيتي بما يليق بمقامي؟ أتظنون أنفسكم ما زلتم في مملكة مسلمة؟

و قبل أن ينبس أحدهم بالجواب، أخذ ابن معن الكلمة قائلا: يا غبطة الكاهن، إن التحية عندنا معاشر المسلمين فرْض كفائي، إذا قام به البعض سقط عن البعض الآخر. و لقد رأيتَ كيف أني قمتُ بالتحية لمّا دخلت هذا البيت نيابة عن رفاقي الفقهاء. فأجابه خيمينيس: لقد رأيتُ صنيعَك يا ابن معن و أعجبني تواضعُك و أدبُك.

ثمّ تحوّل الكاهن إلى محاولة إيضاح تفوُّق المسيحية على الإسلام بأدلة تافهة في معظمها. استمرّ الأمر طول النهار و توقّف مع إرخاء الليل لذيوله..."[148].

ت- المثاقفة الاستئصالية: (Déculturation[•••]):

تتوسّل اجتثاث وسائل الحوار مع الآخر و سبل التواصل معه، و هي لا تريد حوارا أو صداما، إنما تريد تصفيةً للثوابت القيمية الدينية، و تصفيةً للتاريخ و تصفيةً للتراث[149]، و تتمثل في إصدار المراسيم التي تنصّ على وجوب تنصير أعداء الدين المسيحي و إلاّ يطرّدون و يرحّلون، بالإضافة إلى محاولة طمس الهوية الأندلسية و ذلك بالقضاء على اللغة العربية و الدين الإسلامي كتحويل المساجد

[148]- الرواية- ص: 24/23.

[•••] La contre-acculturation

[149]- ينظر:جمال مباركي: المحمول الثقافي الغربي في الرواية العربية المعاصرة- ص: 138.

إلى كنائس و قطع الآذان و رفع الصليب في كل مكان، و نشر ما يخالف الدين الإسلامي كأكل لحم الخنزير و تعميد الأطفال وغير ذلك.

لقد عانى العالم الإسلامي من ركود و فراغ حضاري، فعملت الحضارة الغربية **على تصدير ثقافتها** عبر ترسانة **هجومية** هائلة، تضخّ قيما ثقافية تكرّس **الاستعلاء و الغلبة**[150]. **و إن العرب قد طرحوا دائما حوار الثقافات من منظور مستند** إلى قاعدة الانفتاح على الآخرين، أمّا الغربيون **أو بعضهم فيطرحون حوار الثقافات من منظورهم المستند** إلى قاعدة أنهم الأسمى ثقافيا **و الأقوى حضاريا**[151]. **و الحق إن الحضارة العربية** الإسلامية على الرغم من امتلاكها رؤيا شاملة للوجود، إلاّ أنّها غير مكتفية بذاتها، و تدعو إلى التفاعل الحضاري نافيةً المركزيةَ و الانطواء الثقافيّ.

ختاما، إنّ رواية "الحواميم" تتفرّد بخصوصياتها السردية الجديدة المتمثلة أساسا في معالجتها **موضوعا راهنيا من شأنه أن يفتح حوارا حضاريا بين العرب و الغرب***، و في هذا تعميق للوعي **بضرورة البحث المستمر عن أشكال جديدة مثمرة و** معطاءة، تواكب الحاضر و تعالج قضايا ذات أهمية كقضية طرد الموريسكيين التي لا تزال نتائجها مستمرة إلى الآن.

---

[150]- ينظر: رواء نعاس محمد: المثاقفة و المثاقفة النقدية- ص: 176.

[151]- ينظر: حسن الباش: صدام الحضارات حتمية قدرية أم لوثة بشرية...؟- دار قتيبة للطباعة و النشر و التوزيع-ط2- 1426هـ/ 2005م - ص: 19.

* **وقد** صرّح عبد الإله بن عرفة في أحد حواراته بأنه أصدر رواية **"الحواميم"**، على أساس النقاش الحضاري بين العرب و الغرب، و بالخصوص مع إسبانيا، و وضع هذه القضية في إطار تحالف الحضارات.(ينظر: فيديو: مرآة الكتب: رواية الحواميم- https://www.youtube.com/watch?v=peUD7X8LPNI).

خاتمة

تمحور هذا البحث من أوّله إلى آخره حول فكرة التداخل بين الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، و تدعونا هذه الخاتمة إلى استخلاص أهم نتائجه، و هي كالآتي:

- تتطور الأنواع الأدبية من عصر إلى عصر، وكلُّ كتابة جديدة تضيف إلى النوع سمات جديدة، و هذا ما يجعل الحساسيات الأدبية تتغير و تتبدّل.
- **الرواية** نوع أدبي مرن لم يستطع النقاد وضع معايير محددة له، لأنه في حالة تشكل مستمر، **ومكوناتها الجوهرية تتحول و تتشكل حسب معطيات الرؤى الفكرية والِاجتماعية** و الِاقتصادية و السياسية، لأنّها تتجاوب بحساسية كبيرة **مع ضغوط العصر** ومتغيراته.
- شهدت الحساسية الأدبية التغير مرّتين في تاريخ الأدب العربي الحديث؛ أمّا الأولى فكانت في **بداية القرن التاسع عشر مع عصر الإحياء، الذي** شهد المحاولات الجنينية الأولى للأشكال **السردية الجديدة من رواية و أقصوصة و مسرحية.** و أمّا الحساسية الأدبية الثانية فقد بدأت في **أعقاب الحرب العالمية الثانية و بعد هزيمة 1967م**، حيث أخذت تتبلور في أعمال كثيرة لأدباء جيل الستينيات، إذ بدأت تختفي فيها الحدود **الفاصلة بين الأنواع الأدبية و ظهرت كتابات تتجاوز النمذجة و التنميط، و السرد و الوصف القائم على التسلسل المنطقي، و**أصبحت مشكلة النوع الأدبي هاجسا ملازما للإبداع الروائي خلال ربع القرن الأخير.
- مع انفتاح النصوص الروائية العربية المعاصرة و تلاقحها مع مختلف الأجناس الأدبية، أصبح **الحكم عليها و تسميتها «رواية» حكما جائرا، و أصبحت الكتابة الروائية المفتوحة اختيارا أجناسيا جديدا، كسر مفهوم النقاء الأجناسي و ألغى ضمنيا البعد التصنيفي الذي** قصده **النقاد فيما مضى.**
- لقد استبدلت الكتابة الخطية المستقيمة بكتابة مفتوقة تحكمها فجوات و شروخ، رمت بها نحو **حساسيات جديدة، لذا يمكن القول بتحرر السرد من قيود الجمالية الصارمة الجاهزة مسبقا،** و ذلك بتجريب تقنيات و أساليب لم تكن معهودة **سابقا، و قد ساعد فعل المثاقفة على**

تطوير الرؤية للفن الروائي و إخصابه، و ذلك نتيجة للتأثر و الانبهار بفلسفة ما بعد الحداثة، و الاستفادة من تياراتها المختلفة.

- تتداخل في رواية (من يوميات مدرّسة حرة) للكاتبة الجزائرية زهور ونيسي أشكال الكتابة عن الذات، إذ يتردّد القارئ إزّاء تصنيفها؛ فلا هي يوميات كما سمّتها صاحبتها و لا هي مذكّرات كما صرحت في لزومياتها، و قدْ وضعتْها في خانة الرواية على الرّغم من فقدها بعض الشروط الفنية للكتابة الروائية.
- تعدّ رواية (شرفة الهذيان) للكاتب الأردني إبراهيم نصر الله رواية ما بعد حداثية، فهي تخلط بين أنواع أدبية، مثل: المسرح و الشعر، و أخرى غير أدبية مثل: الصورة و اللوحة الفنية و الخبر الصحفي، بالإضافة إلى هيمنة وسائل الإعلام و الصور التلفزيونية و المشاهد السينمائية المأخوذة من الأفلام و الرسوم المتحركة.
- أمّا الكاتب اللّيبي إبراهيم الكوني، فقد نزع إلى أسطرة روايته (نزيف الحجر)، و استقى مادّته من تراث الصحراء الليبية، حيث عرض موضوع الصراع الأبدي بين الإنسان و الطبيعة في شكل فانتاستيكي يقوم على خرق الواقعي، و قد تأسست الرواية كنص لاحق على الأسطورة كنص سابق، ثمّ اختلفت عنها و تميّزت بخصوصياتها الفنية، بغية إعادة إنتاج نص جديد.
- أصبح التجريب الروائي الغاية المنشودة لدى أغلب الكتاب بعدما أعلنوا رفضهم للكتابة النمطية، و اِتّخذوا الاِنزياح السردي أسلوبا جديدا، لأنه يوسع آفاق الانتظار و يتجاوز الأشكال المعهودة سلفا، بغية إعادة إنتاج هذه الأشكال بصيغة جديدة، وفق مضامين تتماشى و متغيرات الواقع و العصر، و هذا ما سعى إليه الكاتب المغربي عبد الإله بن عرفة في رواية (الحواميم) التي تميزت بتقنياتها السردية الجديدة ، وبتناولها موضوعا إنسانيا غيّب ثقافيا و معرفيا، من شأنه أن يفتح حوارا حضاريا بين العرب و الغرب، و قد صيغت بطريقة فنية و كأنها قطعة من الحياة، جمعت بين التاريخي و الديني و الفني، و اشتغلت على

التنوع و التعدد الفكري و الأدبي، **و قد أراد بها صاحبها تأسيس نوع جديد ذي مرجعية قرآنية، ألا و هو الرواية العرفانية.**

- هذه هي الصورة التشكيلية الجديدة للممارسة الروائية **العربية** المعاصرة، التي تسعى في بحث مستمر إلى خلق أشكال جديدة، **تزيد من صعوبة تصنيفها** وفق معايير محددة في كثير من الأحيان.
- **و** بناء على ما تقدّم، إنّ أهمّ ما تدعو إليه هذه الرسالة أمران:

1- **إمّا أن** يُؤسَّس للتجريب كتقنية كتابية؛ أي أن يكون التجاوز السردي لأي نص سابق بما يحمله من جماليات و سمات **فنية تجاوزا واعيا،** يقوم على أسس محدّدة تسعى إلى تحقيق **آفاق مرتبطة بأشكال التطور الحاصل** بمستوياته **المختلفة، و بذلك لا ينبغي أن يكون** التجريب عشوائيا، بل لا بدّ من أن تحكمه ضوابط، بغية الحفاظ على الهوية السّردية مهما كان الشكل أو القالب الذي يحويها.

2- و إمّا أن نسلّم بالاِشتغال على زخرفة نصية، تتصارع الأنواع الأدبية و غير الأدبية على **مساحتها، و** بالتالي نحرّر الأعمال الأدبية من محاكاة النظرية الأجناسية، و هذا يعني **أن نفكر في أدوات نقدية جديدة** نحكم بها **على الكتابات الأدبية** دون تصنيفها في خانة **معينة، بعدما أصبح** التجنيس مجحفا بحقها، **فلا حاجة لأن** يكتب المرء كتابا و يجعله **تحت مسمى رواية، مادام النص المعاصر نصّا مفتوحا يمتلكه قارئ له مؤهلات معينة، وهو** وحده **من يملك حقّ** الحكم عليه، و بما أنّ القراء يتعدّدون و يختلفون فإنّ القـراءات **و** التأويلات بدورها تتعدّد و تختلف، **وهذا يمنح النص بعدا لامتناهيا من الأحكام شكلا و مضمونا.**

ختاما، فأنا لا أدّعي أنّي قد وفيت هذا البحث حقه، فلا يكتب أحد كتابا في يومه إلاّ قال في غده: لو غيّر هذا لكان أحسن، و لو زيد هذا لكان يستحسن، و لو قدم هذا لكان أفضل، و لو ترك هذا لكان أجمل، و هذا أعظم العبر، و هذا دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.

و قد تمّ الكلام و ربنا المحمود، و الصلاة و السلام على سيدنا محمد ما هبت النسائم و غنت على الأيك الحمائم.

مكتبة البحث

✸ **القرآن الكـريــم:**

- **المصادر:**

1- إبراهيم الكوني: التبر (رواية)- دار التنوير للطباعة و النشر و تاسيلي للنشر والإعلام- ط3- 1992.

2- إبراهيم الكوني: عُدُوس السُرَى- روح أمم في نزيف ذاكرة-سيرة ذاتية- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت و دار فارس للنشر و التوزيع، عمان- ط1- 2014- ج3

3- إبراهيم الكوني: قابيل.. أين أخوك هابيل؟(رواية)- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت و دار الفارس للنشر و التوزيع، الأردن- ط1-2007.

4- إبراهيم الكوني: من أساطير الصحراء – تقديم: توفيق بكار- دار الجنوب للنشر، تونس- دط- 2006.

5- إبراهيم الكوني: نزيف الحجر (رواية)- منشورات الشهاب، الجزائر- 2012.

6- إبراهيم نصر الله : شرفة الهذيان- رواية- منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم، ناشرون- ط3-1431هـ/2010.

7- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد-رواية- دار الآداب، بيروت- ط15- 2000.

8- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس – رواية- دار الآداب، بيروت- ط5-1998.

9- أحمد الشيخ: حكايات المدندَش-رواية- دار الهلال، القاهرة-دط- 1996.

10- حنا مينه: النجوم تحاكم القمر- دار الآداب، بيروت-ط2-1997.

11- ريم بسيوني: بائع الفستق- رواية- إشراف عام: داليا محمد إبراهيم- دار نهضة مصر للنشر- طبعة أغسطس 2015.

12- زهور ونيسي: من يوميات مدرسة حرة- رواية- موفم للنشر، الجزائر-دط-2007.

13- عبد الإله بن عرفة: **الحواميم- رواية-** المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1-2010.

14- عبد الإله بن عرفة: **ياسين قلب الخلاف- رواية-** دار الآداب، بيروت-ط1-2013.

- **المراجع بالعربية:**

1- إبراهيم خليل: **بنية النص الروائي (دراسة)- منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم،** بيروت- ط1- 2010-1431.

2- إبراهيم خليل: في نظرية الأدب و علم النص (بحوث و قراءات)- **الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف-** ط1-1431هـ/2010.

3- إبراهيم سعدي : دراسات و مقالات في الرواية – **منشورات السهل** – دط – 2009 .

4- **أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب:** البرهان في وجوه البيان (الذي نشره من قبل تحت اسم نقد النثر **لقدامة بن جعفر)-** تقديم وتحقيق: د.حفني محمد شرف- **مكتبة الشباب-** 1969.

5- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب– دار** صادر، بيروت- **دط- دت- المجلد الرابع عشر.**

6- أبو سليمان حمد بن محمد الخطابي: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن- **بيان إعجاز القرآن- حققها و علّق عليها:** محمد خلف الله و محمد زغلول سلام- **دار المعارف، مصر-ط3-** 1976.

7- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **البيان و التبيين-تحقيق و شرح: عبد السلام** محمد هارون- **مكتبة الخانجي بالقاهرة-** ط7- 1418هـ/1998- ج1.

8- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، ونقده – حققه و فصله و علّق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد- دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة- ط5- 1401ه/ 1981- ج1.

9- إحسان عباس: فن السيرة- دار صادر، بيروت و دار الشرق عمان- ط1- 1996.

10- أحمد راكز : الرواية بين النظرية و التطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في (المسلّة)- دار الحوار للنشر و التوزيع – ط1-1995.

11- أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب،نجيب محفوظ)-المؤسسة الوطنية للكتاب-دط-1989.

12- أحمد موسى الخطيب: الحساسية الجديدة (قراءات في القصة القصيرة)- المكتبة الوطنية، جامعة البترا- الأردن- ط1-2008.

13- إدوار الخراط: الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)- دار الآداب، بيروت-ط1-1993.

14- إدوارد خراط: الكتابة عبر النوعية (مقالات في الظاهرة القصصية)- دار شرقيات- ط 1994.

15- أسماء أحمد معيكل: الأصالة و التغريب في الرواية العربية (روايات حيدر حيدر نموذجا- دراسة تطبيقية)- عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن- ط1- 1432ه/2011.

16- أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر- دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا- ط1-2010.

17- آسيا قرين: تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة (دراسة بنيوية تطبيقية)- دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع- 2015.

18- **أمل التميمي** : السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر (دراسة في نماذج مختارة)- المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء- ط1-2005.

19- **آمنة يوسف**: تقنيات السرد في النظريـة و التطبيق- المؤسسة العربية للدراسـات و النشر، بيروت- ط2-2015.

20- **بدوي طبانة**: العرب: دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي- دار الثقافة، بيروت-1984.

21- بسام قطوس: سيمياء العنوان- وزارة الثقافة، إربد، الأردن- ط1-2001.

22- **بسّام نهاد جرّار**: المقتطف من بيّنات الإعـجـاز الـعـددي- نـون لـلأبحـاث و الدراسات القرآنية، البيرة، فلسطين- ط3- 1436هـ/2015م.

23- بوشوشة بن جمعة: التجريـب و ارتحـالات السرد الروائي المغـاربي - المغاربية للطباعـة و النشـر و الإشهار، تونس، ط1، 2003.

24- بياتلي قاسم: المونودراما و فصاحة الجسد- مجلة فصول- الهيئة المصرية العامة للكتاب- العدد73- ربيع/صيف 2008.

25- **جبور عبد النور**: المعجم الأدبي- دار العلم للملايين- بيروت- ط2- 1984.

26- **جلال الدين المحلي و جـلال الدين السيوطـي**: تفسير الجلالين و معـه مختصر في أسبـاب النـزول و فضائل القرآن- اعتنى به: موفق الشيخ و موفق منصور- مؤسسة الرسالة ناشرون، دمشق-سوريا- ط1- 1434هـ/2013م.

27- **جلول قاسيمي**: الكتابة و النص الغائب (سؤال المرجع في روايات أحمد التوفيق)- أفريقيا الشرق- دط- 2015.

28- جميل حمداوي: أسلوبية الرواية: مقاربة أسلوبية لرواية جبل العلم لأحمد المخلوفي- صحيفة المثقف-ط1- 2016.

29- حسن الباش: صدام الحضارات حتمية قدرية أم لوثة بشرية...؟- دار قتيبة للطباعة و النشر و التوزيع-ط2- 1426هـ/ 2005م.

30- حسن المودن: الرواية و التحليل النصي (قراءات من منظور التحليل النفسي)- الدار العربية للعلوم ناشرون و منشورات الاختلاف و دار الأمان الرباط – ط1- 1430هـ/2009.

31- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)- ط2- 2009.

32- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)- مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب- دط- 1997.

33- حسين المناصرة : مقاربة الرواية (قراءات في نقد النقد)-دط-2008.

34- حسين علاّم: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد- الدار العربية للعلوم، ناشرون و منشورات الاختلاف، بيروت- ط1- 1431 هـ/2010م .

35- حمد عجينة: أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها- العربية محمد علي الحامي للنشر و التوزيع، تونس و دار الفارابي ، بيروت- ط1- 1994- المجلد 1و2.

36- حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة " تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي"- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط2- 2007.

37- حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب- ط2-2007.

38- حميد لحمداني: النقد الروائي و الإيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي) - المركز الثقافي العربي-ط1-1990.

39- حميد لحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)- المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع- ط1- 1991.

40- حميد لحميداني: أسلوبية الرواية مدخل نظري- منشورات دراسات سال، الدار البيضاء- 1989.

41- حنا مينة: هواجس في التجربة الروائية- منشورات دار الآداب، بيروت- ط1- 1982.

42- خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1990-1960)-الهيئة المصرية العامة للكتاب - دط- 1998.

43- رشيد يحياوي : مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية- إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- ط1- 1991.

44- زهور كرام: الرواية العربية و زمن التكون من منظور سياقي- منشورات الاختلاف، الجزائر و الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت- ط1- 1433هـ/2012م

45- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)- دندرة للطباعة و النشر، بيروت- ط1-1401هـ/1981.

46- سعيد بن كراد: السرد الروائي و تجربة المعنى- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)- ط1-2008.

47- سعيد جبار: الخبر في السرد العربي" الثوابت والمتغيرات" - المكتبة الأدبية ، الدار البيضاء- ط1-2004.

48- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط2-2001.

49- سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)- رؤية للنشر و التوزيع- ط1-2006.

50- سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم و تجليات)- رؤية للنشر و التوزيع- ط1- 2006.

51- سعيد يقطين: السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدلالة)- المركز الثقافي العربي- ط1-2012.

52- سعيد يقطين: السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدلالة)- المركز الثقافي العربي، الدار البضاء- المغرب- ط1-2012.

53- سعيد يقطين: القراءة و التجربة (حول التجربة في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)- دار الثقافة، المغرب- ط1-1985.

54- سعيد يقطين: الكلام و الخبر"مقدمة للسرد العربي"- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- ط 1-1997.

55- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب- ط2- 2001.

56- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1- 1997.

57- سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود و الحدود)- منشورات الاختلاف، الجزائر و الدار العربية للعلوم، ناشرون- ط1- 1433ه/2012م.

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

59- شرف عبد العزيز: أدب السيرة الذاتية- الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر- 1992.

60- شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- منشورات الاختلاف، و الدار العربية للعلوم، بيروت- ط1- 2007.

61- شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة- المجلس الوطني للثقافة و الفنون- الكويت- سلسلة عالم المعرفة- 2008.

62- **شكري عزيز الماضي:** في نظرية الأدب- **دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع،** بيروت- **ط1- 1982.**

63- صلاح صالح: **سرديات الرواية العربية المعاصرة- المجلس الأعلى للثقافة- دط- 2003.**

64- **طراد الكبيسي:** مداخل في النقد الأدبي- **دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن- الطبعة العربية-2009.**

65- **عبد الإله بن عرفة و آخرون:** جمالية السرد في الرواية العرفانية- دار الآداب، بيروت، لبنان- **ط1- 2014.**

66- **عبد الإله بن عرفة:** مفاتيح جمالية للسرد العرفاني ضمن جمالية السرد في الرواية **العرفانية-** كتاب جماعي- دار الآداب، بيروت- **ط1- 2014.**

67- عبد الجليل مرتاض: **البنية** السردية في الإبداع الروائي، رشيد ميموني نموذجا **(لن** يكون الربيع إلاّ أجمل)- **دار الغرب للنشر و التوزيع- دط- دت.**

68- **عبد الحفيظ** بورديم-: النص الشعري العربي المعاصر من حضور الوهم إلى بلاغة **الشهود- دار البشائر للنشر و الاتصال، الجزائر- ط1.**

69- **عبد الحق بلعابد: عتبات** (جيرار جينيت من النص إلى المناص)- تقديم: **سعيد يقطين- الدار العربية للعلوم و منشورات الاختلاف- ط1- 2008/1429.**

70- عبد الخالق الركابي: **سابع أيام الخلق (رواية)- بيسان للنشر و التوزيع و الإعلام-** بيروت.

71- عبد الرحمن **بدوي: شطحات الصوفية (أبو يزيد البسطامي)- وكالة المطبوعات، الكويت- دط- دت- ج1.**

72- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: **المقدمة- اعتناء و دراسة:** أحمد الزعبي- **شركة** دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر- **دط، دت.**

73- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)- تقديم: إدريس نقوري- أفريقيا الشرق- دط- 2000.

74- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)- عالم المعرفة- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت- دط- ذو الحجة 1418هـ، أبريل 1998.

75- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية و الدلالة)- منشورات الرابطة، الدار البيضاء- ط1- 1996.

76- عبد الفتاح كيليطو: الأدب و الغرابة "دراسات بنيوية في الأدب العربي"- دار توبقال للنشر، المغرب- ط3- 2006.

77- عبد القادر الشاوي: الكتابة و الوجود (السيرة الذاتية في المغرب)- أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- دط- 2000.

78- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1- 2003.

79- عبد الله العشي: زحام الخطابات- دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو- 2005.

80- عبد الله بريمي- إبراهيم نصر الله " الأدب تنقية للذاكرة و أنسنة للتاريخ"- مجمع القاسمي للغة العربية- موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث- إعداد ياسين كتاني- ج 4.

81- عبد المالك أشهبون : الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارالخراط نموذجا)- الدار العربية للعلوم، ناشرون و منشورات الاختلاف و دار الأمان، الرباط- ط1- 2010/ 1431هـ.

82- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر- 1983.

83- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد " – عالم المعرفة - دط – 1998.

84- عبد النور جبور: المعجم الأدبي- دار الملايين- ط1-1979.

85- عبدالقادر القط: من فنون الأدب المسرحية- دار النهضة العربية، بيروت، 1978

86- عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسة في الروايات لنجيب محفوظ- دار الحداثية، بيروت- ط1- 1986.

87- عثماني ميلود: شعرية تودوروف- منشورات عيون المقالات،الدار البيضاء- دت.

88- عز الدين المناصرة : علم التناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)- دار مجدلاوي للنشر و التوزيع- عمان - الأردن- ط1-2006م/1427هـ.

89- علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة و النص (مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية)- وزارة الثقافة و المؤسسة العامة للسينما - دط-دت.

90- عمري بن هاشم: التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)- دار الأمان، الرباط- دط-2015.

91- غطاشة داود، راضي حسين: قضايا النقد العربي قديمها و حديثها- مكتبة دار الثقافة للنشر و التوزيع، عمان - ط2- 1991.

92- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي(تقنياته و علاقاته السردية)- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- ط1- 1999.

93- فاضل ثامر: الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) – دار الشؤون الثقافية العامة، العراق- ط1 – 1992.

94- فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية- المؤسسة العربية للناشرين المتحدين- الجمهورية التونسية- ط1- 1988.

95- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية و آليات القراءة)- عالم الكتب الحديث، إربد- لبنان- ط1-1431هـ/2010.

96- فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة- الدار العربية للعلوم، ناشرون و منشورات الاختلاف-ط1-1430هـ/2009.

97- فريد الزاهي: الحكاية و المتخيل (دراسات في السرد الروائي و القصصي)- إفريقيا الشرق-دط-1991.

98- فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية (بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية و دلالاتها)- خطوات للنشر و التوزيع، مؤسسة القدموس الثقافية، سورية- دط-2007.

99- فيصل درّاج: الرواية و تأويل التاريخ (نظرية الرواية و الرواية العربية)-المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب- ط1-2004.

100- قاسم حداد و أمين صالح :موت الكورس، ضمن البيانات- تقديم: محمد لطفي السيد، سراس للنشر- تونس-1995.

101- قاسمية خيريه: المذكرات و السير الذاتية الفلسطينية- الموسوعة الفلسطينية- قسم الدراسات-بيروت - المجلد الثالث- ط1-1990.

102- كمال الرياحي: حركة السرد و مناخاته- مطبعة المجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن- طبعة 2005.

103- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية- عربي، انجليزي ، فرنسي- مكتبة لبنان، ناشرون و دار النهار للنشر – ط1- 2002.

104- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب- مكتبة لبنان، بيروت- ط2- 1984.

105- محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر- شرح و تحقيق: عباس عبد الساتر- مراجعة: نعيم زرزور- دار الكتب العلمية، بيروت- ط2- 1426هـ/2005.

106- محمد الباردي: الرواية الحديثة- دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية-سوريا- ط1- 1993.

107- محمد الصادق عفيفي: الفن القصصي و المسرحي في المغرب العربي (1900-1965)- دار الفكر- ط1- 1971.

108- محمد الطّاهر بن عاشور: تفسير التحرير و التنوير- الجزء الأول- الكتاب الأول- الدار التونسية للنشر، تونس- دط- 1984.

109- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)- منشورات كلية الآداب منوبة و دار الغرب الإسلامي بيروت- ط1- 1419هـ/1998م.

110- محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر و الثقافة)- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط2- 1998.

111- محمد حمد: الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)- مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها، أكاديمية القاسمي(ج م)، باقة الغربية- ط1-2011 .

112- محمد داود: الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها (مقاربة سوسيو نقدية)- دار ابن النديم للنشر و التوزيع و دار الروافد الثقافية، ناشرون- ط1- 2013.

113- محمد سويرتي: الرواية العربية أو أزمة الحوار في الثقافة العربية- أفريقيا الشرق - دط-2015.

114- محمد صابر عبيد و آخرون : أسرار الكتابة الإبداعية (عبد الرحمان الربيعي و النص المتعدد)، عالم الكتب الحديث-إربد-الأردن- ط1- 2008.

115- محمد صابر عبيد وسوسن هادي جعفر البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق)- دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاّذقية، سوريا- ط1- 2008.

116- محمد صابر عبيد: تأويل متاهة الحكي (في تمظهرات الشكل السردي)- دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا - ط1-2007.

117- محمد عزّام : شعرية الخطاب الروائي (دراسة)- منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق- دط-2005.

118- محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر- نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع- دط-دت.

119- محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- دط- 1991.

120- محمد معتصم: المرأة و السرد- دار الثقافة للنشر و التوزيع- ط1- 2004.

121- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-ط3-1992.

122- محمود أحمد طويل: الأسلوبية و الخطاب الشعري (الشريف الرضى أنموذجا)- سلسلة كتابات نقدية- الهيئة المصرية العامة للكتاب-دط-2006.

123- محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ- الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر- 1970.

124- محي الدين بن عربي الفتوحات المكية- تحقيق و تقديم: عثمان يحي- تصدير و مراجعة: إبراهيم مدكور- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط2- 1405هـ/1988م- السفر الأول.

125- محي الدين بن عربي: الخيال عالم البرزخ و المثال من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن العربي- جمع و تأليف: محمود محمود الغراب- مطبعة نضر- ط2- 1404هـ/1984م.

126- محي الدين بن عربي: فصوص الحكم- تعليق: أبو العلاء عفيفي- دار الكتاب، بيروت، لبنان- دط-دت- ج1.

127- مرشد أحمد: البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- ط1-2005.

128- المعلم بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية) – مكتبة لبنان، بيروت – طبعة جديدة- 1987.

129- مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية-دار الشروق للطباعة و النشر-ط2- 2009.

130- منصر نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب- ط1-2007.

131- مهاب درويش: الرموز و التيجان المقدّسة للآلهة و الملوك في مصر القديمة- مكتبة الإسكندرية، صفحة مصريات- دط-دت.

132- الموسوعة الميسرة في الأديان و المذاهب و الأحزاب المعاصرة- إشراف: مانع بن حماد الجهني- دار الندوة العالمية، الرياض- ط3- 1418هـ- ج2.

133- ميجان الرويلي و سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب- ط4- 2004.

134- ناجي العلي و آخرون: ناجي العلي الهدية التي لم تصل بعد- دار الكرمل للنشر و التوزيع، عمان- دط-1997.

135- نبيل سليمان- فتنة السرد و النقد- دار الحوار، اللاذقية، سوريا- ط3- 2006.

136- نضال الشمالي **و آخرون**: قضايا في الرواية الأردنية و دراسات في خطاب الأستاذ الدكتور نبيل حدّاد في نقد الرواية- **المؤسسة العربية للدراسات و النشر، لبنان**- طبعة 2012.

137- نضال الشمالي: **الرواية و التاريخ** (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)- عالم الكتب الحديث، الأردن- ط 1- 2006.

138- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دمشق: **منشورات اتحاد كتاب العرب**، (دط)، 2001.

139- **نهال مهيدات** : الآخر في الرواية النسوية العربية في خطاب المرأة و الجسد و الثقافة – عالم الكتب الحديث و جدارا للكتاب **العالمي** – ط1-2008.

140- يحيى عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث- **مكتبة النهضة المصرية**، القاهرة- ط1-1974.

141- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي- دار الفارابي- ط3- 2010.

142- يمنى العيد: في معرفة النص- منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت- ط1- 1983.

– المراجع المترجمة:

1- إديث **كريزويل**: **عصر البنيوية**- ترجمة: **جابر عصفور**- دار سعاد الصباح- ط1- 1993.

2- أرسطو: **فن الشعر**- ترجمة و تقديم و تعليق: إبراهيم حمادة- **مكتبة الأنجلو المصرية**- دط-دت.

3- آلن روجر: الرواية العربية - مقدمة تاريخية و نقدية- ترجمة :حصة إبراهيم المنيف - المجلس الأعلى للثقافة - دط-1997.

4- أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح- ترجمة: عبد الرحمن بوعلي- دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا- ط2- 2001.

5- أمبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية (نصوص حول تجربة خاصة)- ترجمة و تقديم: سعيد بنكراد- دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية- سوريا- ط1-2009.

6- أندريه موروا: فن التراجم و السير الذاتية- ترجمة: أحمد درويش- المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة- دط- 1999.

7- أيان ألموند: التصوف و التفكيك درس مقارن بين ابن عربي و دريدا- ترجمة و تقديم: حسام نايل- إشراف: جابر عصفور- المركز القومي للترجمة، القاهرة- ط1-2011.

8- بول ريكور: من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)- ترجمة: محمد برادة- حسان بورقية – عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية - ط1 – 2001.

9- بول هيرنادي: ما هو النقد؟- ترجمة: سلافة حجاوي- مراجعة: عبد الوهاب الوكيل- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- ط1- 1989.

10- بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية –ترجمة عبد الكبير الشرقاوي- دار توبقال للنشر،الدار البيضاء- المغرب- ط1-2001.

11- جاك دريدا: الصوت و الظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسّرل- ترجمة: فتحي إنقزّو- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب- ط1- 2005.

12- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة- تر:صياح الجهيم- منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- 1977- دط.

13- جان ماري شيفير: ما الجنس الأدبي؟- ترجمة : غسان السيد- اتحاد الكتاب العرب- دط- دت.

14- جنيت و آخرون: الفضاء الروائي- ترجمة: عبد الرحيم حُزَل- أفريقيا الشرق، المغرب- دط- 2002.

15- جوليا كريستيفا: علم النص- ترجمة: فريد الزاهي- مراجعة عبد الجليل ناظم- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب- ط2-1997.

16- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص- ترجمة: عبد الرحمن أيوب-دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد و دار توبقال للنشر – دط –دت.

17- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)- ترجمة:محمد معتصم وآخرون- المجلس الأعلى للثقافة- ط2-1997.

18- ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة- ترجمة : جورج سالم- منشورات عويدات- بيروت، لبنان- ط1- 1967.

19- رنيه وليك، أوستن وآرن: نظرية الأدب- تعريب: عادل سلامة- دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية- دط- 1412هـ/1992.

20- رولان بارث: أسطوريات (أساطير الحياة اليومية)- تر: د/ قاسم المقداد- دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع، سوريا- دط- 1433/2012.

21- رولان بارث: درس السيميولوجيا- ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب- ط1-1986.

22- رولان بارث: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص- ترجمة: منذر عياشي- مركز الإنماء الحضاري للدراسة و الترجمة و النشر-ط1-1993.

23- رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، ترجمة : محمد عصفور- المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب، الكويت– دط-1987.

24- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي- تر: إبراهيم الخطيب- الشركة المغربية للناشرين المتحدين و مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- الطبعة العربية الأولى-1982.

25- طزفيطان طودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي- ترجمة الصديق بوعلام- دار الكلام، الرباط- ط1-1993.

26- طزفيطان طودوروف و آخرون: (القصة الرواية المؤلف)، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة- ترجمة: خيري دومة- دار شرقيات للنشر و التوزيع - الطبعة العربية الأولى-1997.

27- طزفيطان طودوروف: الشعرية- ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة- دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب- ط2- 1990.

28- طزفيطان طودوروف: مقولات السرد الأدبي – ترجمة: الحسين سحبان و فؤاد صفا- ضمن كتاب: طرائق التحليل السردي لمجموعة من المؤلفين-منشورات اتّحاد كتاب المغرب، الرباط- ط1- 1992.

29- طزفيطان طودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري- ترجمة: فخري صالح- المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- الطبعة العربية 2- 1996.

30- عبد الله العروي: الأيديولوجية العربية المعاصرة- ترجمة عيتاني محمد- دار الحقيقة، بيروت- 1970.

31- غاستون باشلار: جماليات المكان- ترجمة: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر- ط2- 1984.

32- فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا- ترجمة فريد أنطونيوس- منشورات عويدات، بيروت- باريس- ط3- 1983.

33- فيليب لوجون : السيرة الذاتية (الميثاق و التاريخ الأدبي) – ترجمة و تقديم: عمر حلي- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- ط1-1994.

34- كارل فيتور، روبرت شولس و آخرون نظرية الأجناس الأدبية - ترجمة عبد العزيز شبيل- مراجعة: حمادي حمود- النادي الأدبي الثقافي بجدة، المغرب- 1994.

35- محمد إقبال: تجديد التفكير الديني في الإسلام – ترجمة: عباس محمود- دار الهداية للطباعة و النشر و التوزيع- ط2- 1421هـ/2000م.

36- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي – ترجمة محمد برادة – دار الفكر للدراسات – القاهرة – ط1 – 1987 .

37- نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس- تر: إبراهيم الخطيب- مؤسسة الأبحاث العربية- ط1-1982.

38- والتر.ج.أونج: الشفاهية و الكتابية- تر: حسن البنا عز الدين- المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- سلسلة عالم المعرفة 182- 1994.

39- الوجود و الزمان و السرد: فلسفة بول ريكور- ترجمة و تقديم: سعيد الغانمي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- ط1- 1999.

– الرسائل الجامعية:

1- أحمد بن سعيد العدواني الزهراني: بداية النص الروائي في الرواية العربية المعاصرة – بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في الأدب- جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية- 1429هـ/2008م.

2- أحمد قاسم حميد: سردية الخبر العجائبي (دراسة في كتاب أخبار الزمن للمسعودي)- رسالة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية و آدابها- جامعة البصرة- كلية التربية- قسم اللغة العربية- 2011م/1432هـ.

3- بهاء بن نوار: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة (مقاربة موضوعاتية تحليلية)- أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث- جامعة الحاج لخضر باتنة- كلية الآداب و اللغات- السنة الجامعية: 2013/2012.

4- سامر صدقي محمد موسى: رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم (دراسة نقدية تحليلية)- رسالة ماجستير في اللغة العربية و آدابها- جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا نابلس، فلسطين- 2010.

5- صباح قارة : إشكالية تشيؤ الإنسان في الحداثة الغربية من منظور عبد الوهاب المسيري- مذكرة ماجستير- جامعة فرحات عباس سطيف- الجزائر- 2012م/1433هـ.

6- عزيز نعمان: جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب- مذكرة لنيل شهادة الماجستير- كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة تيزي وزو- 2009/01/27

7- فضل عباس صالح عبد اللطيف أبو عيسى: الحروف المقطعة في أوائل السور- أطروحة ماجستير– جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين- 2003.

8- كريمة غيتري: جمالية الرواية السيرية (رواية السمك لا يبالي لإنعام بيوض أنموذجا)- مذكرة ماجستير بإشراف الدكتور محمد بلقاسم- جامعة أبي بكر بلقايد، كلية الآداب و اللغات- تلمسان- السنة الجامعية : 1433هـ/ 1434هـ - 2013/2012.

9- محمد عبد المعيد خان: الأساطير العربية قبل الإسلام- رسالة لنيل الدكتوراه بالجامعة المصرية- مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر-1937- دط.

10- وئام رشيد عبد الحميد ديب: تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994-2006- رسالة ماجستير - الجامعة الإسلامية، غزة- كلية الآداب، قسم اللغة العربية- 1431/2010هـ.

– المقالات:

1- إبراهيم أبو طالب: مرايا الفراشة و نارها، قراءة في القصيدة الخليجية الحديثة، لغتها، وانفتاحها على الأجناس و الفنون- مجلة عجمان للدراسات و البحوث- المجلد الرابع عشر- العدد الثاني، 1437هـ/2015م.

2- إبراهيم نصر الله: شرفة الهذيان- حاوره: سميرة عوض- **جريدة الرأي الأردنية- الجمعة** 23 أيلول 2005.

3- أحمد المديني : **رماد الحياة (الحسونة المصباحي)**- كتابة روائية في مرآة التخييل الذاتي- جريدة القدس العربي- سبتمبر/ **رمضان 1430هـ- السنة الحادية و العشرون- العدد** 6303.

4– أحمد الناوي بدري: **مقال** (الحوارية في الرواية: هل هي تفاعل في مستوى النص أم تفاعل في مستوى الخطاب؟)- **ندوة سؤال الرواية سؤال التعدد المنعقدة بتونس أيام 13/12/11 أفريل 2014**- تاريخ النشر: 2014/05/04

5- أحمد رشيد وهاب الددة: **البنية المحتجبة و إنتاج الدلالة المغايرة** (قراءة في رواية الحب تحت **المطر)**- مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة بابل- **المجلد 04- العدد01.**

6- **إيمان العامري: صورة الثورة التحريرية** في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية **(جدلية المركز** و الهامش)- مجلة البحوث و الدراسات الإنسانية- **العدد10- 2015- جامعة 20 أوت 1955، سكيكدة.**

7- **أيمن الحسن:** الحساسية الجديدة في **القصة و الرواية**- جريدة الأسبوع الأدبي، دبي- **العدد 1325- 16 صفر 1434**هـ الموافق ل: 29 /2012/12.

8- **توفيق فائز:** التصديق و التخييل في القول التاريخي- مجلة مفكرون: ملف بحثي **(التاريخ و الحقيقة)- مؤمنون بلا حدود- العدد الثالث- 2014/12/17.**

9- جمال مباركي: المحمول الثقافي الغربي في الرواية **العربية المعاصرة** (نماذج مختارة)- مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، - **العدد الخامس- 2013- جامعة بسكرة.**

10- جميلة **قيسمون**: الشخصية في القصة- مجلّد العلوم الإنسانية- قسم الأدب العربي- **جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر- العدد13- 2000.**

11- **حاتم السالمي**: في أدبية المكان في رواية حدث أبو هريرة قال...**لمحمود المسعدي- دورية الخطاب - جامعة مولود معمري-تيزي وزو- دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع-العدد الخامس-جوان-2009.**

12- **حاتم الصكر** : السيرة الذاتية النسوية – البوح و الترميز القهري – مجلّة فصول **المصرية** – الهيئة المصرية العامة للكتاب- **العدد15- 2003.**

13- حافظ المغربي: **عتبات النص و المسكوت عنه** (قراءة في نص شعري)- مجلة قراءات- مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، **جامعة بسكرة - العدد03- 2011.**

14- **حسن سرحان** : بنية **الانعكاس** الذاتي في رواية **أيام الرماد - دراسة موجودة** في : " التخييل و العالم في روايات محمد عز الدين التازي- في نقد التجربة الروائية- جماعة من النقاد و الباحثين .

15- **حسن عليان**: **الرواية و التجريب**- مجلة جامعة دمشق- **المجلد 23**- العدد الثاني 2007.

16– **رزيقة طاوطاو**: **السرقة الأدبية و فاعلية القارئ بين النص الحاضر و النص الغائب**- مجلة العلوم الإنسانية- **جامعة منتوري، قسنطينة- العدد 34**-ديسمبر 2010

17- **رسول بلاوي و آخرون**: موتيف الاغتراب في شعر يحيى السماوي- مجلة العلوم الإنسانية الدولية – 2012م/1433هـ- هـ-ق، العدد19.

18- **رشيد وديجي**: قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية**(ملاحظات أساسية)- حوليات** الآداب و اللغات- دورية علمية أكاديمية محكمة- **العدد04 أكتوبر 2014- جامعة المسيلة.**

19- رواء نعاس محمد: **المثاقفة و المثاقفة النقدية** (في الفكر النقدي العربي)- مجلّة القادسية في الآداب و العلوم التربوية- **العددان** (3-4)- **المجلد**7، 2008.

20- رولان بارث: **النقد و الحقيقة** – ترجمة إبراهيم الخطيب- مجلة الكرمل- **العدد** 11- 1984.

21- **سحر شبيب: البنية السردية و الخطاب** السردي في الرواية- مجلة دراسات في اللغة العربية **و آدابها**- فصلية محكمة- **العدد الرابع عشر – صيف** 2013.

22– سميّة الشوابكة: **الميتاقص تجريبا روائيا** – قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف **القعيد**"الحرب في بر مصر"**و** "يحدث في مصر الآن" **و ثلاثية" شكاوى المصري الفصيح"**- مجلة جامعة النجاح للأبحاث (**العلوم الإنسانية**)- **المجلد** 27 (3)- 2013.

23- صبري حافظ: **الرواية و إشكالية التجنيس**- مجلة فصول- **ج**2- 1993.

24- الطيب بودربالة و جاب الله السعيد: الواقعية في الأدب- مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة- **العدد**07- **فيفري** 2015.

25- عادل الدرغامي زايد : **إشكالية النوع و التجنيس** – السيرة الذاتية نموذجا-مجلة علامات – النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية-**ج** 65- مج17-**ماي** 2008.

26- **عامر رضا:**سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي-مجلة الواحات للبحوث و الدراسات- **المجلد** 07- **العدد**02- 2014- 89-104.

27- العباس عبدوش و راوية يحياوي: التجريب في الخطاب الروائي المغربي (**الذاكرة الموشومة لعبد الكبير** الخطيبي و حصان نيتشه لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين) **دورية الخطاب**- منشورات مخبر تحليل الخطاب- **جامعة مولود معمري- تيزي وزو- دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع**- العدد الرابع- جانفي 2009.

28- عبد الرحمن الجمل: أثر اختلاف القراءات القرآنية في الوقف و الابتداء في كتاب الله عزّ و جلّ- مجلة جامعة النجاح، العلوم الإنسانية، غزة، فلسطين -المجلد 18 (1)، 2004.

29- عبد السلام صحراوي: الأدب العربي و نظرية الأجناس الأدبية – مجلة علامات – ج 54- المجلد14- شوال 1425، ديسمبر 2004.

30- عبد القادر بوزيدة : فلسفة اللغة والمبدأ الحواري عند باختين، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر،العدد 15- أفريل 2001.

31- عبد اللطيف الورايي: الرواية العرفانية: قضايا النوع، الكتابة و المتخيّل- مجلّة ذوات (مجلّة ثقافية إلكترونية)- مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات و الأبحاث، الرباط، المغرب- العدد (10)- 2015.

32- عبد الله إبراهيم: السيرة الروائية- إشكالية النوع و التهجين السردي- مجلة نزوى- أبريل 1998.

33- عبد الله السيد ولد أباه: التاريخ و الحقيقة لدى بول ريكور(الهوية السردية و الذاكرة الحية)- مجلة مفكرون: ملف بحثي (التاريخ و الحقيقة)- مؤمنون بلا حدود- العدد الثالث- 2014/12/17.

34- عبد الملك مرتاض: إشكالية النص المفتوح و المغلق- جريدة الرياض- العدد 13394- التاريخ: الخميس:15 محرم 1426هـ الموافق لـ: 24 فبراير 2005.

35- عدة فلاحي: حوار مع الوزيرة السابقة والسيناتورة الأديبة زهور ونيسي- جريدة صوت الأحرار- نشر يوم: 2008/06/24.

36- عماد طارق توفيق: التوظيف الحيواني في حضارتي بلاد الرافدين و مصر القديمة (لمحات حضارية من الناحية الفنية و الأدبية)- مجلة كلية الآداب- قسم التاريخ- كلية التربية للبنات- جامعة بغداد- العدد 97.

37- فاضل ثامر: ميتا سرد ما بعد الحداثة- مجلّة الكوفة- جامعة الكوفة، العراق- السنة 01- العدد02- شتاء 2013.

38- فاضل عبود التميمي: النقد العربي القديم و الوعي بأهمية الأجناس الأدبية –مقولات الجاحظ و ابن وهب الكاتب مثالا- مجلة العميد (مجلة فصلية محكمة)، جامعة ديالي- كلية التربية- المجلد الثاني- العدد الثالث و الرابع- ذو الحجة 1433هـ/ تشرين الثاني 2012.

39- فاطمة بدر حسين: تحولات السرد في روايات ما بعد الحداثة- مجلة الأكاديمي- جامعة بغداد- 2007.

40- فهيمة زيادي شيبان: التجريب و النص الروائي(البنية السردية في الرواية التجريبية الحوات و القصر للطاهر وطار أنموذجا)- مجلة المخبر (أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري)- جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر- العدد السادس- 2010.

41- قياس لندة: الشخصية الثورية في أدب زهور ونيسي (يوميات مدرسة حرة و لونجا و الغول أنموذجا)- مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية – العام الثالث- العدد 19- مايو 2016.

42- لوران جيني : الخيال الذاتي- ترجمة: عدنان محمد- جريدة الأسبوع الأدبي- اتحاد الكتاب العرب، دمشق- فيفري 2012- العدد :1285.

43- مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند إبراهيم السعدي- منشورات مخبر الممارسة اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو- 2013.

44- محمد بلحسين: من المكانية إلى العرفانية- قراءة في طللية الشاب الظريف التلمساني- مجلة الآداب و اللغات، جامعة تلمسان- العدد22- 2015.

45- محمد بن سليمان القويفلي: البياض السردي (الأعراف ودلالات العدول- مجلة جامعة الملك سعود، الرياض م 15، كلية الآداب (3042) 1423/2013.

46- محمد محمود الخزعلي: **الميتاقص و سرد ما بعد الحداثة** (دراسة تطبيقية في رواية الحياة هي في مكان آخر لميلان كونديرا)- مجلة التواصل في اللغات و الثقافة و الآداب- **جامعة** باجي مختار بعنابة، **الجزائر**- ديسمبر 2011- **العدد**:29.

47- محمد هادى مرادى و آخرون: **لمحة عن ظهور الرواية العربية و تطورها**- مجلة: **دراسات الأدب المعاصر**- السنة الرابعة- شتاء 1391- العدد16 .

48– مصطفى الضبع: التناص في الرواية العربية- بحث مقدم إلى مؤتمر السرديات الأول- **كلية** الآداب و العلوم الإنسانية- **جامعة قناة السويس** 31/29 مارس 2008.

49- **منصوري مصطفى**: زمنية جيرار جينيت في النقد العربي- مجلة السرديات- **مطبوعات** جامعة منتوري، قسنطينة و مخبر السرد العربي- **العدد**01- **جانفي** 2004.

50- منيرة **شرقي**: **المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين**- مجلة جيل الدراسات **الأدبية والفكرية**- **العدد**3- سبتمبر 2014.

51- **مها حسن يوسف القصراوي**: **النص** الأدبي بين مصطلح التداخل و التراسل- **رواية براري** الحمى لإبراهيم نصر الله نموذجا-**جامعة العين للعلوم و التكنولوجيا**- **دولة الإمارات العربية المتحدة**- مجلة الجامعة الإسلامية **(سلسلة الدراسات الإنسانية)**- **المجلد الثامن عشر**- العدد الثاني، يونيو 2010.

52– مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر **(تداخل الأنواع الأدبية)** 24/22 تموز 2008- **جامعة** اليرموك، إربد،**الأردن**- **مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان**- **المجلد**2.

53- **نساء من المدينة**: الكاتبة زهور ونيسي أول وزيرة في تاريخ الجزائر-مجلة مقام – **عدد افتتاحي**- مارس 2015.

54- نور الهدى باديس و آخرون: مقالات في **تحليل الخطاب**- **تقديم**: **حمّادي صمّود**- **كلية** الآداب و الفنون و الإنسانيات بجامعة منوبة- وحدة البحث في تحليل الخطاب – 2008.

55- يمينة عجناك: الكتابة النسائية في الجزائر و إشكالياتها (قضية المرأة في كتابات زهور ونيسي نموذجا)- مجلة الواحات للبحوث و الدراسات المركز الجامعي غرداية- العدد 9- 2010.

40– المراجع الأجنبية:

1- Bruno Blanckman et autres : le roman français au tournant du XXIe siècle-presses Sorbonne Nouvelle, 2004 -publié avec le concours du CNL- Paris III).

2- Claudine Potvin: L'esthétique du détail dans Nous parlerons comme on écrit - Voix et Images, Volume 14, numéro 1 (39), automne 1988.

3- Genette Gérard : Seuils – coll. Poétique, éd. Seuil, Paris, 1987.

4- Jacques Lecarme et Eliane Lecarme Tabone: L'autobiographie – édition 2- Armand Colin Paris, 1999.

5- Jean Philippe Mochon : le bel effet gore. Autopsie d'une collection, Paris, éd. Fleuve Noir, 1988.

6- Juliette Raabe : Légitimités et tabous du roman du roman d'horreur dans Jacques La Mothe, éd, Actes du colloque « les mauvais genres »- Liège, éd du CLPC ,1992.

7- Marc Gontard : Le roman français postmoderne (Une écriture turbulente) - https // halshs.archive souvertes.fr / halshs - 00003870 Submitted on 16 Mar 2005.

8- Maurice Delcroix et Fernand Hallyn : Introduction aux études littéraires (Méthodes du texte)- Département Duculot Paris, Bruxelles, 1995.

9- Péan Stanley : Horreur et subversité en littérature fantastique dans «Les voies du fantastique québécois» sous la direction de Maurice Emond, Nuit Blanche éditeur, décembre 1990.

10- Philippe Ramette : Le portique Espace d'art contemporain – Dossier pédagogie- 09 Novembre au 22 Décembre 2012.

11- Régine Robin : l'auto-théorisation du romancier Serge Doubrovsky-étude française, vol 33, n°01.1997.

12- Roland Barthes et Nadeau Maurice : sur la littérature- presses universitaires de Grenoble, 1980.

13- Roland Barthes : Roland Barthes par Roland Barthes édition du seuil, Paris, 1975.

14- Tzvetan Todorov : Introduction à la littérature fantastique, éd seuil, 1970, Paris.

15- Tzvetan Todorov : les genres de discours, éd seuil, Paris, 1978.

41- المواقع الإلكترونية:

1- إبراهيم فتحي: آفاق التجريب منذ بدايته و ازدهار الرواية العربية- مقال نشر على الموقع الإلكتروني: www.masress.com – بتاريخ: 2010/12/21.

2- أحمد بيضون: مقال النسيان- نشر بتاريخ: 2015/03/21- جريدة القدس العربي- الموقع الإلكتروني: http://www.alquds.co.uk

3- جميل حمداوي:أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة بالمغرب- شبكة الألوكة – الموقع الإلكتروني: http://www.alukah.net

4- حمد مصابيح: الشعرية من منظور غربي حداثي- مقال منشور بتاريخ: 25 يناير 2009- دار ناشري للنشر الإلكتروني، الموقع الإلكتروني: http://www.nashiri.net

5- رائد الحواري- رواية الكابوس- أمين شنار- موقع الحوار المتمدن- العدد4659- تاريخ: 2014/12/11- الموقع الإلكتروني: http://www.ahewar.org

6- سمراء جبايلي: صورة المرأة بين الواقع الجزائري و آفاق الكتابة النسائية لها- موقع الحوار المتمدن- العدد 4250- بتاريخ: 2013/10/19- الموقع الإلكتروني: www.alhewar.org

7- شاهر أحمد نصر: الرواية التجريبية و الخطاب القصصي النسوي (أدب نجلا علي نموذجا)- موقع الحوار المتمدن- العدد: 1167- بتاريخ: 2015/04/14.

8- عبد الله أحمد المهنا : مقال الخطاب النقدي قاسم حدّاد و صلته بتجربته الشعرية- الموقع الإلكتروني: موقع قاسم حداد: www.qhaddad.com

9- محمد زهير : من المتخيل الروائي في " **ضحكة زرقاء**"- دراسة موجودة في : " التخييل و العالم في روايات محمد عز الدين التازي-في نقد التجربة الروائية- جماعة من النقاد والباحثين – **الموقع** الإلكتروني: www.mohamedazeddinetazi.com

10- محمد سالم سعد الله: **فلسفة التفكيك عند دريدا- كلية** الآداب، جامعة الموصل- الموقع الإلكتروني: www.mohamedrabeea.com/books/book

11- محمد عبد المطلب: **النص المفتوح و النص المغلق**- مقال منشور بالموقع الإلكتروني: www.startimes.com/f.aspx?t=26160967 - تاريخ: 2010/11/20.

12- محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي و تشكيل خطاب روائي عربي جديد- بحث مقدم لندوة **الرواية العربية- المجلس الأعلى للثقافة، الدورة الخامسة** لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي (**الرواية** العربية إلى أين؟)- 15/12 ديسمبر2010.

13- **نبيه القاسم**: إبراهيم نصر الله في "شرفة الهذيان: والبحث عن حريّة الإنسان العربي المفقودة في هذا العالم العربي- الموقع الإلكتروني:

http://www.nabihalkasem.com/nasrallah2.

14- http://www.etudes-litteraires.com.

15- فيديو: **مرآة الكتب: رواية الحواميم**:

https://www.youtube.com/watch?v=peUD7X8LPNI

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

★ مقدمة:..... أ، ب،ج، د، هـ

★ مدخل: تاريخ التصنيف الأجناسي للأدب.....1

البـاب النظري: تحولات السرد المعاصر و انفتاحه على الأنواع الأدبية

★ الفصل الأول: الرواية مفهـــومها و خصوصياتها السرديــة

- متغيرات تعريف الرواية.....25
- بداية الرواية.....34
- ظهور الرواية العربية المعاصرة.....36
- بنية الشكل الروائي.....38

★ الفصل الثاني: الرواية العربية من الحساسية التقليدية إلى الحساسية الجديدة

- الحساسية التقليدية.....55
- الحساسية الجديدة.....57
- مصطلح الحساسية الجديدة.....57
- مفهوم الحساسية الجديدة.....58
- تقنيات الحساسية الجديدة.....58
- تيارات الحساسية الجديدة.....61
- الحساسية الجديدة و الحداثة.....63
- الرواية الغربية الجديدة.....64
- الرواية العربية الجديدة.....66
- التجريب في الرواية العربية المعاصرة.....68
- مفهوم التجريب.....73

- السمات الفنية للتجريب.....75

★ الفصل الثالث: إشكالية التجنيس و انفتاح النص الروائي

- إشكالية التجنيس.....83
- الكتابة عبر النوعية.....88
- الميتاقص في الرواية العربية الحديثة.....93
- انفتاح النص الروائي.....99

★ الفصل الرابع: آليات تداخل الأنواع في الرواية العربية المعاصرة

- تداخل النصوص و التناص.....113
- آليات التفاعل النصي.....118
- تداخل الأنواع في الرواية العربية.....120

قبل المتن.....121

المتن الروائي.....125

- السيرة الذاتية.....125
- الأسطورة..... 129
- المقامة.....129
- القصة القصيرة.....130
- الشعر.....130
- المسرح.....134
- الأنواع التراثية.....135
- السينما.....136
- الرسم.....138

- تداخل الأنواع بين القَبول و الرفض.....138

الباب الثاني: بنيات تشكيل النص الروائي العربي المعاصر و تجاوزاته النوعية – دراسة تطبيقية–

★ الفصل الأوّل: تعالق أشكال الكتابة عن الذات في رواية من يوميات مدرسة حرة لزهور ونيسي

- تمهيد.....143
- نبذة مختصرة عن حياة الكاتبة.....144
- مضمون الرواية.....146
- وعي بالكتابة أم رؤيا نقدية ؟.....146
- أشكال الكتابة عن الذات في الرواية.....148
- تمثلات السيرة في الرواية.....148
- مغالطة الرواية.....153
- يوميات أم مذكرات.....162

★ الفصل الثاني: الكتابة عبر النوعية في رواية شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله

- تمهيد.....167
- مضمون الرواية.....167
- شخصيات الرواية.....172
- زمن الرواية.....178
- التجاوزات السردية في شرفة الهذيان.....178
- الكتابة المتشظية.....178
- الكتابة عبر النوعية.....184

~ مسرح العبث.....185

~ شعرية الرواية أم رواية الشعر.....189
~ إقحام الخبر الصحفي.....191
~ تداخل الرواية مع الفنون البصرية.....192
~ تطعيم السرد بالأغنية.....195
~ اليوميات.....196
~ هيمنة وسائل الإعلام و الاتّصال.....196
★ الفصل الثالث: تجليات العجائبي في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني
– تمهيد..... 200
– مضمون الرواية.....202
– الشخصية الروائية بين الحقيقة و الخيال.....201
– الكرونوثوب.....204
– تمثلات العجائبي في الرواية.....207
– الرمز الصوفي.....208
– الرمز الميثولوجي.....211
~ الرمز الحيواني.....211
~ الطوطمية في الرواية.....214
~ رمزية اسم قابيل آدم.....216
~ السحر و الشعوذة.....217
– وظائف الفانتاستيكي في الرواية.....217
– التفاعلات النصية في الرواية.....218
– تقاطع الأشكال التعبيرية في الرواية.....226
★ الفصل الرابع: مقامات التجريب في رواية الحواميم لعبد الإله بن عرفة

- تمهيد.....230
- مضمون الرواية..... 230
- شخصيات الرواية.....232
- المكان و الزمن السردي.....236
- تعدّد الرؤى السردية.....240
- أنماط السرد في الرواية.....242
- البرازخ النصية.....245
  - الغلاف.....245
  - جهاز العنونة.....246
  - الإهداء.....248
  - محتوى البيان.....248
  - التصدير الشعري.....252
  - ملحق حساب الجمل.....253
- الزخرفة النصية..... 253
  - الرواية التاريخية.....253
  - الرواية العرفانية..... 257
  - المناظرة.....262
  - الخطبة الدينية.....264
  - الترجمة الشخصية.....265
  - القصة.....265
  - المسرحية.....265
  - الحوار.....266

- الأغنية.....266
- الشعر.....267
- الخطاب الاستعماري.....267
- سبل المثاقفة في الرواية.....269
- المثاقفة الحوارية.....270
- المثاقفة الصدامية.....272
- المثاقفة الاستئصالية.....273

★ خاتمة.....276
★ مكتبة البحث.....280
★ فهرس المحتويات.....310

Abstract :

This thesis attempts to answer a hotly debated topic in literature : the question of contemporary arabic writing novelist influenced by the experimental current wich upset the theory of literary genders and destroyed the boundaries between forms of literary expression. Then characterized by hybridization, the new Arabic novel create a question of the literary gender problem. So, how can we classify contemporary narrative writings ? And how long will they be defined under the concept of the novel ?

Key words : New Arabic novel, Literary kinds, Hybridization, Gender

Résumé:

Cette thèse tente de répondre à un sujet âprement débattu en littérature ; celui de la question de l'écriture romanesque arabe contemporaine influencée par le courant expérimental qui a bouleversé la théorie des genres littéraires et détruit les bornes entre les formes d'expressions littéraires .Alors en se caractérisant par l'hybridation, le nouveau roman arabe contribue à remettre en cause le problème de généricité littéraire. Donc, comment peut-on classifier les écritures narratives contemporaines ? Et jusqu'à quand seront-elles définies sous la notion du roman ?

Les mots clés: Nouveau roman arabe, Genre littéraire, Hybridation, Généricité.

ملخص:

تهتمّ هذه الرسالة بموضوع الكتابة الروائية العربية المعاصرة التي تأثّرت بتيار التجريب، الذي هزّ نظرية الأجناس و أسقط الحدود بين الأنواع الأدبية، فتفرّدت الرواية العربية الجديدة بخصوصيتها التهجينية التي طرحت مشكلة التجنيس؛ ففي أيِّ خانة تصنَّف الكتابات السردية المعاصرة؟ و إلى متى ستظلُّ مصنَّفة في خانة الرواية؟

الكلمات المفتاحية: الرواية العربية المعاصرة، الأنواع الأدبية، التجنيس، التهجين.