الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: D.LAM/3C/08/14

السردية العربية الحديثة "الأبنية السردية والدلالية" لعبد الله إبراهيم

مقاربة تفكيكية لمقولات الخطاب السردي وتعدد المرجعيات الثقافية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

أسماء حريزي

تاريخ المناقشة: 2019/07/04

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	جمال مجناح	أستاذ	جامعة المسيلة	رئيسا
02	عمار بن لقريشي	أستاذ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	إبراهيم زلافي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	بلقاسم جياب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
05	لخضر حشلافي	أستاذ	جامعة الجلفة	ممتحنا
06	مولود فضة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله عز وجل أن أعانني ووفقني في إنجاز هذا العمل.

كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى والدي الكريمين أطال الله في عمرهما.

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والإمتنان إلى الذي كان عوناً وسنداً لي بعد الله تعالى زوجي وإلى ابني الغالي "**أحمد ليث**".

وإلى أخوتي كل باسمه: "**وفاء، محمد، أكرم**"

كما أتقدم بفائق الشكر والعرفان والتقدير إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور "**بن لقريشي عمار**" الذي تفضل بالإشراف على هذه الأطروحة والذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة ونصائحه وإرشاداته السديدة.

إلى كل أساتذتي بجامعة المسيلة

وإلى طاقم مكتبة البيان الذين ساعدوني في طباعة هذا البحث.

وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد

أسماء حريزي

مقدمة

يحتفي الأدب العربي الحديث بالنصوص السّردية احتفاء خاصا، وبخاصة الرّواية إلى درجة يمكن القول فيها أنّ عصرنا هو عصر الرّواية، وذهب بعض النّقاد إلى أنّها ديوان العرب في القرن العشرين، وهم في كلّ ذلك لم يكونوا على خطأ، فالرّواية نوع أدبي انتزع الاهتمام، ونجح خلال مدة وجيزة في الاستئثار بالمكانة الأولى في الآداب العالمية، وذلك لا يعود إلى القدرة الهائلة في تطور وسائل السّرد فيها فحسب، بل إلى القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية والنفسية والاجتماعية والتاريخية، التّي انحسر دورها فكفت إلى درجة بعيدة عن الإسهام في تمثيل التصورات الكبرى عن الذات والآخر.

ولكون الرّواية تنقل مشاعر المجتمع وطموحاته يمكن عدها بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التّي تسهم في صوغ الهوايات الثقافية للأمم لقدرتها على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحقب التاريخية، والتحولات الثقافية للمجتمع بمختلف شرائحه.

فالرّواية من أهم الأشكال السّردية التّي حظيت بالعديد من الدراسات ولا تزال محل اهتمام النّقاد والباحثين، كونها تمثل سجل المجتمع البشري، ومرآة عاكسة للواقع وأزماته، حيث يتطرق الرّوائي المبدع لمعالجة القضايا التّي شغلت المجتمع سواء أكانت اجتماعية أو نفسية، سياسية أو تاريخية، بأسلوبه الفني الخاص، معتمدا في ذلك على طريقة السّرد، هذا الأخير الّذي يعد أداة من أدوات التعبير وصيغة ضرورية لفهم المواقف الإنسانية وجوهرا مهما في النّصوص الأدبيّة عامة والسردية خاصّة، ولكل روائي طريقته المميزة في السّرد، وأدواته الفنية في توظيفه للمكونات السّردية وكيفية بنائها في العمل السّردي، وللبنية السّردية مظهران: أحدهما دلالي والآخر تركيبي، وترتب عن المزج بين هذين المظهرين أنّ السّرد أضحى بناء ذا وحدات وتقنيات، بالإضافة إلى أنّ مادته المكونة له تمثل جزء من المجتمع المعيش، فأصبحت البنية السّردية تحوي ناسا ومجتمعا وفكرا

ولغة، ما أغرى به أصحاب بالمذاهب والإيديولوجيات، فأنصار الفكر الاجتماعي يرون فيه صورة من البناء الاجتماعي، وأنصار المذهب السيكولوجي يرون البنية السّردية جزءا من البناء الزمني للإنسان المبدع، ويرى اللسانيون فيه صورة من نموذج البناء اللّساني.

فالسّرديات كتصور، أو اختيار عام أصبحت تشكل بعدا منهجيا مؤطرا لتحليل الخطاب، هذا الأخير الّذي جعل منهجها تتعدد وتعنى بالكشف عن تقنيات السّرد الرّوائي، وبالتالي تطور وساءل التحليل وآلياتها الإجرائية، باحثة في مكونات السّرد وأنساقه، وهو ما جعل المشتغلين بها ينظرون إليها على أساس أنّها تنهض على فرضية تعتبرها نظرية للحكي وعلما للسرد له منطلقاته المعرفية الخاصّة به، والتّي يمكن أن ترجع إلى المقدمات التّي صاغها الشكلانيون الروس في بداية بحثهم عن تصور يحدد الشعرية أو الأدبيّة.

إنّ عرض السياقات التاريخية والمعرفية للتصور الّذي قامت عليه السّرديات يساعد على تبيان الاستراتيجية العامة لتحليل السّرد، كما يساهم في توضيح الخلفية المعرفية والابستميولوجية للأنماط التطبيقية لهذا التحليل، ومن المعلوم أنّ الأدبيات السّردية عرفت العديد من التطورات انطلاقا من أعمال الشكلانيين الروس مرورا إلى المبادئ العامة التّي صاغها فلاديمير بروب في مورفولوجيا الحكاية الشعبية، وفي هذا الإطار، أصبح البحث العلمي يولي الاهتمام بالكيفيات التّي تشتغل عليها السّرديات في ضوء التحليلات المعاصرة للسرد والحكاية.

لقد حدد "جيرار جنيت" المنهج في بحثه ضمن كتابه "صور" كما عمد "غريماس" إلى تحديد الإجراءات العامة في "الدلائلية البنيوية"، كما اهتم "رولان بارت" بصياغة مدخل للتحليل البنيوي للسرد.

المستويات السّردية في النّص يمكن النظر إليها وفق مظاهر مختلفة موضوعاتية إيديولوجية، أسلوبية، وبتتبع هذه المظاهر في المخيال السّردي نجدها محصلة تنتج عن ذات تتمثل مجموع الحقائق لديها داخل أطر الوعي، لذلك فهي تحيل على ملكات معرفية

وثقافية وفكرية، كما تعكس ميولات وتوجهات معينة، فالرّواية العربيّة تخوض تجربة الرهانات الكبرى في التمثيل، فتصوغ تصوراتنا عن أعمالنا بأنساقه الثقافية وقيمه الدينية وصراعاته وتناقضاته الكبرى.

ومن بين النّقاد العرب الّذين انتدبوا أنفسهم لمعاينة السّردية العربيّة بمختلف عصورها، ومعاينة مظاهرها وقراءة أنواعها المختلفة قراءة منهجية تقوم على الاستنطاق والتحليل والتصنيف: النّاقد العراقي الدكتور: عبد الله إبراهيم الّذي صدرت له مجموعة كتب في هذا السياق اخترنا منها الكتاب الرابع من الجزء الثاني المعنون بـ: السّردية العربيّة الحديثة- الأبنية السّردية والدلالية، محاولين بدراستنا هذه أن نفكك مقولات الخطاب السّردي الواردة فيها، واستكناه مرجعياتها، ففضول الكتاب تقوم على قراءة نقدية منهجية في المستويات البنائية والدلالية، وطرق صوغ متونها، ومراكز الرؤى فيها، وأساليبها السّردية، والخصائص والعناصر الفنية التّي تتميز بها، وأنواع الرّواة وموقعهم وأدوارهم في الخطاب.

إنّ ظاهر الموضوع لا يطرح إشكالا، لكن ما أود الخوض فيه يجمع بين النظرية والتطبيق وذلك من خلال البحث في المصطلحات السّردية المتمثلة في (السّرد، البنية السّردية، عناصر الرّواية، أنواعها، البنية الدلالية، والموقف الثقافي منها)، ووضعها في شين، شق نظري تناول المصطلحات وحالها كمفاهيم، وتحديد الماهيات لهذه العناصر وما يرتبط بها، والشق الثاني تطبيقي يكمن في تمظهر هذه العناصر، وغيرها من المتون الرّوائية المدروسة والكيفية التّي وظفت بها، وكذا الكشف عن تحولات البناء في الرّواية وربطها بمرجعياتها الكبرى من السياقات الثقافية والتاريخية والاجتماعية.

وإضافة إلى هذا، فقد سعينا إلى إبراز الرؤى الفنية والجمالية، وكذلك الدلالات والتمظهرات والمرجعيات التّي تؤثر في النّصوص الرّوائية.

ومن البديهي أنّ اختيار موضوع البحث يستند إلى مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية التّي تنفي صفة العشوائية والجزافية، ومن أسباب اختيار الموضوع نذكر:

- إنّ مغامرة البحث في جنس الرّواية ولدى النّاقد عبد الله إبراهيم في مذكرة الماستر ولدت بيني وبينها ألفة، واوجدت عندي رغبة كبيرة في مواصلة المغامرة من خلال هذا البحث.
- شدة ولعي بالجنس الرّوائي والخوض في غمار مرجعياته واستكناه خبايا أسراره المدفونة بين سطوره.
- إثراء البحث النّقدي العربي في شقه الّذي يهتم بالنقد الرّوائي التطبيقي كدراسة لا تزال دائما قيد التطور والبحث.
- كون عبد الله إبراهيم أحد النّقاد الّذين أثروا الساحة النقدية العربيّة في دراسة السّردية قديمها وحديثها، والفكر العالمي والعربي بجوانبه الفلسفية والنقدية، ممّا يجعل الخوض في غمار تجربته النقدية متعة ومشقة في الوقت نفسه.

ومن أبرز الدراسات التّي سنتوقف عندها ونستأنس بنتائجها ورؤى أصحابها نذكر:

- موسوعة السرد العربي لعبد الله إبراهيم
- فضاء المتخيل لحسين الخمري

إنّ الإشكالية التّي يود أن يطرحها البحث، تتجلى في التساؤل الآتي: كيف استلهمت السّردية العربيّة المرجعيات بمختلف أنواعها؟ وما هي الأسباب التّي ساهمت في تأثيرها على النّص السّردي؟ وذلك من خلال تجربة عبد الله إبراهيم.

وما دام تحديد المنهج خطوة لا مناص منها باعتبارها أداة إجرائية في تحليل البحث، فقد آثرت أن تعتمد الدراسة على الوصف التحليلي مستعينة بالأدوات الإجرائية للتفكيك في تحليل المقولات، وذلك سعيا للوصول إلى استخلاص القيم الفنية الكامنة في

النّصوص، وكذا ما تقتضيه السّردية من الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها، لأن كشوفاتها تغذي السّردية وتسهم في إضاءة مرجعيات النّصوص، بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النّصية، وبذلك دراسة الخلفيات الثقافية يعدها محاضن للنّصوص الأدبيّة والدينية والتاريخية، ومن المؤكد أنّ ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النّقدي.

ومن أجل هذا وضعنا خطة بحث كان مستهلها مدخلا تناولنا فيه مقدمة شاملة عن السّردية العربيّة الحديثة ومرجعياتها الحديثة، وما خلفته من مكاسب ورهانات جراء خلفياتها الثقافية، ووصف واقعها الّذي يرتبط بحال أفكار ومواقف متناقضة بعضها يرتمي افي أحضان الفكر التقليدي، وبعضها يستعير من الآخر كلّ شيء، وعلى الرغم من ذلك نجد أنّ السّردية أنجزت مهمة جليلة، إذ خلخلت ركائز النّقد التقليدي، ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النّقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وخلقت مفاهيم جديدة في الممارسة النقدية.

أمّا الفصل الأوّل هو فصل نظري عنون بالسردية العربيّة الحديثة، بنياتها وعلاقتها بالموقف الثقافي، تم فيه تحديد المفاهيم لمجموعة من المصطلحات بدءا بالمبحث الأوّل تحت عنوان: السّردية العربيّة، حدود المفهوم، تم فيه تحديد مجموعة من المفاهيم المتمثلة في (السّرد، عناصر الرّواية، أنواع الرّواية)، كما تم تحديد مفهوم كلّ من البنية السّردية والدلالية في المبحث الثاني، بالإضافة إلى توضيح علاقة السّردية العربيّة الحديثة بالموقف الثقافي في المبحث الثالث.

أمّا الفصل الثاني فكان تطبيقيا حول تحولات البناء في الرّواية من التماسك إلى التفكك، وقد تناولت فيه ثلاثة مباحث، الأوّل يدور حول الرّواية العربيّة والتحولات الاجتماعية والثقافية، أمّا الثاني فكان حول السّردية العربيّة من البحث إلى الاكتشاف.

وقد جاء الفصل الثالث تطبيقيا ليتناول تمظهرات المرجعيات الثقافية من السّردية العربيّة الحديثة منقسما إلى ثلاث مباحث، حيث تناولت في الأوّل رواية زينب بين التأسيس والتشخيص، وفي الثاني المثاقفة والمؤثرات العربيّة والغربية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، وأمّا المبحث الثالث فتناولت فيه الصحراء والعوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، كلّ ذلك من خلال تفكيك للكتاب الرابع من موسوعة السّرد العربي الموسوم بـ "الأبنية السّردية والدلالية"، لينتهي البحث بخاتمة لأهم النتائج المتوصل إليها، من خلال عرض دور وقيمة هذه المرجعيات المنبثقة عن السّردية العربيّة الحديثة، أتبعت بقائمة المصادر والمراجع، التّي استند عليها البحث طيلة مساره.

وكأي بحث علمي، تكون معالمه مجهولة المعالم في البداية، فقد واجهت البحث مجموعة من الصعاب، سواء في الفصل النظري أو في بقية الفصول التطبيقية، لعلّ أهم ما واجهته في النظري، من عدم القدرة على ضبط مجموعة المصطلحات التّي يوظفها عبد الله إبراهيم في كتاباته، والتّي يدور حولها الكثير من الجدل والنقاش نظرا لاتساعها وتعدد مشاربها، أمّا القسم التطبيقي فكان مكمن الصعوبة فيه كثرة المتون الرّوائية المتناولة من طرف "عبد الله إبراهيم" واختلاف نزعاتها وأفكارها وكذا اختلاف وجهاتها وأصحابها، وصعوبة قراءتها كلّها سعيا لتفكيك مقولاتها، وتحويلها إلى مفاهيم نظرية وفق أدوات إجرائية عاملة.

يبقى في الأخير أن نشير إلى أنّ كلّ عمل أو بحث أكاديمي يرجى منه الوصول إلى نتائج فعالة هو مدين في المقام الأوّل للمشرف عليه، وأعني في هذا المقام سيادة الدكتور عمار بن لقريشي الّذي ودت فيه رحابة الصدر، وقدرة هائلة على الصبر والتحمل، فتحملني وتحمل وزر بحثي وساعدني في كلّ شيء، فخالص الشكر أستاذي الفاضل.

مدخل

الرّواية نمط أدبي دائم التحول والتبديل، وبحكم التنوع الّذي يصل أحيانا إلى درجة الفوضى في الأشكال الأدبية تندرج تحت اسم الرّواية، لجأ النّقاد إلى ابتداع قوانين وتقاليد عظيمة من الأشكال والأحجام، ولكنهم كانوا ما يلبثون أن يتخلوا عنها بسرعة مرعبة، ويعود الشكل الرّوائي إلى أصله الأوّل في العصور الوسطى حيث اقتصر في بادئ الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أن تكون حقيقية وحديثة الوقوع، وفي الوقت نفسه تفصح عن شخصيات مهمة، أي جمعت بين اللمسات البطولية التّي تقترب من الأسطورة، وبين الكتابة الصحفية بما تحويه من أخبار وقعت بالفعل، وقد تطور مفهوم الرّواية من انطباع شخصي مباشر عن الحياة عند بول ويست في القرن الحادي عشر الميلادي، إلى تعريف دانييل في القرن السادس عشر ميلادي عندما ذكر أنّها تحليلات لمغامرات غرامية تكتب نثرا بصورة فنية.

وفي القرن الثامن عشر الميلادي ذكر "رولان" أيضا بأنّها كتاب يجري تأليفه وفق أغرب المغامرات التّي تنطوي عليها حياة البشر، إلى أن نصل إلى تعريف "فيلمان" و"هيجل" و"سانت بوف" الّذين لا يفصلون الرّواية في تعريفهم لها عن الشعر الملحمي القصصي وكأنها ملحمة تقدم للشعوب الحديثة[1]، ونتج عن ذلك تعريف الرّواية بأنّها: "حقل تجارب واسع، وملحمة المستقبل، والوحيدة التّي تحمل سير الأفراد والجماعات الحديثة"[2]، حيث لقي هذا التعريف الاهتمام الأكبر والعناية عند أصحاب المدرسة الكلاسيكية أيضا.

وقد بدأت الرّواية في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حاليا عندما انفصلت عن سرد الحقائق التّي وقعت بالفعل، وتحولت إلى تشكيل يعتمد على خيال الرّوائي بالدرجة الأولى، فالرّواية سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصورها وقعت أو لم

---

[1] ينظر: عائشة يحي حكمي: تعاليق الرّواية مع السيرة الذاتية، الإبداع السّردي السعودي أنموذجا، الدار الثقافية للنشر القاهرة، ط1، (د.ت)، ص49- 51.

[2] أحمد السيد: الرّواية الانسيابية، المؤسسة الوطنية للكتاب، دار المعارف، (د.ط)، 1985، ص31.

تقع، وتعرف أيضا بأنّها "سرد نثري خيالي طويل عادة، تجمع فيها عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرّواية"[1].

وقد أسهمت المدرسة الواقعية في وضع تعريف للرّواية، إذ يصفها بلزاك بأنّها "خطة واساعة جدا تجمع التاريخ ونقد المجتمع وتحليل أضراره ومناقشة مذاهبه"[2]، ولذلك لم تعد الرّواية الحديثة تهتم بالمغامرات بقدر اهتمامها بالحياة الروتينية للأفراد العاديين، وتكاد تخلو من الحوادث، إذ انصب اهتمام الرّوائيين المحدثين على الحياة الداخلية للإنسان كنتيجة لاكتشافات علم النفس، وأدى هذا إلى ارتباط الرّواية بالمنهج العلمي الّذي ينأى عن المصادقة كعامل من عوامل البناء الدرامي، وبدأت الحبكة بالتراجع، وبرزت أهمية دراسة الشّخصية من كلّ جوانبها السوية والغير سوية على حد سواء[3].

فعندما ضاقت الرقعة التّي يهتم بتجسيدها الرّوائي إلى أقصى حد، تحول الاهتمام من المجتمع إلى الشّخصية، شخصية الكاتب وأحاسيسه، وفي أواخر القرن التاسع عشر لم يقنع الرّوائيون بمجرد وصف الشّخصيات وإبراز وجهة نظرهم الواعية، بل تحولوا إلى إبراز انطباعات الشّخصية، وإحساساتها الداخلية، وما عرف بعد ذلك بتيار الشعور، بحيث تبدو حية من الخارج والداخل في آن واحد، ولم يهتم الكاتب بمشاعره هو بقدر تجسيده لإحساسات الشّخصية، وقد أساء جمهور عريض من القراء فهم هذا المنهج الرّوائي، بحيث تصوروا أنّ الرّواية ليست سوى تسجيل لحياة الرّوائي ومغامراته، ومن هنا كان انكبابهم على تتبع الحياة الخاصّة للكاتب، ولم يلق الأديب الموضوعي سوى الإهمال والإعراض عن أعماله، لأنّه يجسد الجزئيات بعيدا عن ذاته، فظهر تبعا لذلك الأدب التجاري الرخيص الّذي يخضع لقانون العرض والطلب.

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص183.

[2] أحمد السيد: الرّواية الانسيابية، ص31– 32.

[3] ينظر: د. نبيل راغب: دليل النّاقد الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص103–104.

وظهر مع التوجه إلى الاهتمام بالشّخصية والذات الإنسانية في الرّواية تعريفات حديثة نسبيا، أبرزها تعريف "ميلاد كونديرا" بقوله: "الرّواية هي الشكل الأكبر من النثر الّذي يفحص فيه المؤلف حتّى النهاية وعبر ذوات تجريبية (شخصيات) وبعض تلميحات الوجود الكبرى"[1].

ومن الملاحظ أنّ تعدد مصطلحات الرّواية ارتبط بقيام المذاهب الأدبية التّي تعددت واتخذت من الفن الرّوائي سبيلا إلى تطبيق فلسفتها ومبادئها الأدبيّة والنقدية، وقد يكون التطور المستمر لفن الرّواية سببا آخر في تعدد المصطلحات واختلافها[2].

ولم تظهر الرّواية العربيّة بالمفهوم الحديث إلّا في أوائل القرن العشرين بمصر، حيث اتخذت بشيء من التعميم أحد الاتجاهات الثلاثة، الاتجاه العاطفي (الرومانتيكي) كما في رواية مصرية وهي (زينب) (1914) للدكتور محمد حسين هيكل، والاتجاه التاريخي كما ظهر في الرّوايات التاريخية لعلي الجارم، وعلي باكثير، والاتجاه الواقعي وهو الغالب في الرّواية العربيّة الآن ويتمثل في روايات نجيب محفوظ... الخ[3].

ليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل لموضوع السّردية العربيّة الحديثة، وفي مقدمتها الرّواية، ويعود ذلك إلى تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلا عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينهما وبين السّرديات الغربية الحديثة، فلم يول اهتمام موضوعي للبحث في المهاد الثقافي الّذي أدت تفاعلاته إلى مخاض صعب وطويل، تبلورت ملامحه خلال عشرات السنين، فأفضى إلى ظهور الشكل السّردي الجديد: الرّواية العربيّة، وظهرت الدراسات السّردية المتخصصة في النّقد العربي الحديث خلال الربع الأخير من القرن

---

[1] ميلان كونديرا: فن الرّواية، تر: بدر الدين عدودكي، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 2001، ص106.

[2] ينظر: أحمد السيد: الرّواية الانسيابية، ص122.

[3] ينظر: مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص184؛ وانظر: طه الوادي: مدخل إلى الرّواية المصرية، دار النشر للجامعات، مصر، القاهرة، ط1، 1971، ص15- 20.

العشرين، وشغل بها كثير من النّقاد العرب بين رافض لها ومؤيد، وهذه الحقيقة التاريخية ينبغي ألا تطمس أمرين أساسيين في هذا الموضوع، أولهما أنّ عناية النّقد بالآداب السّردية قديمة في الثقافة العربيّة، وثانيهما أنّ الاضطراب لم يزل يعصف بالدراسات السّردية التّي لم تستقر فرضيتها الأساسية، ولا مفاهيمها، ولا طبيعة العلاقة بينها وبين الأدب الّذي تحلله، ومن هنا نجد أنّ ثمة دراسات سردية متفرقة، وتحليلات معمقة، لكن انفلات مجتمعاتنا على نمط تقليدي من الفكر والعلاقات أدى إلى عدم الاعتراف بأهمية هذه الجهود المتناثرة، بل هي تتعرض لمزاحمة خطيرة من الفكر التقليدي الرافض لكل ما هو جديد بدواع كثيرة.

ومن هنا نكون قد خطونا خطوتنا الأولى في الإجابة عن الإشكالية المطروحة، إذ نجد أنّ المواقف حول الدراسات السّردية وتفكيك مقولاتها وتعدد مرجعياتها تنشطر إلى شطرين، فمن جهة أولى سعت تلك الدراسات إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانطباعات الشّخصية، والتعليقات الخارجية، والأحكام الجاهزة، إلى تحليل الأبنية السّردية، الأسلوبية والدلالية، ثمّ تركيب النتائج التّي يتوصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكونات النّص السّردية، ومن جهة ثانية حامت الشكوك حول قدرتها على تحقيق وعودها المنهجية والتحليلية، لأن كثيرا منها وقع أسير الإبهام، والغموض والتطبيق الحرفي لمقولات السّردية دون الأخذ بالحسبان اختلاف السياقات الثقافية للنّصوص الأدبيّة.

وحينما نروم وصف وقائع الدراسات السّردية في النّقد العربي الحديث، فنحن بإزاء اختيارين، فإما أن نتعقب خطيا جهود النّقاد المعاصرين بطريقة مدرسية، أو أن نتخطى ذلك ونستفيد من مكاسب تاريخ الأفكار الحديث حيث تصبح الظاهرة المدروسة موضوعا لتحليل متنوع الأبعاد والمستويات والاختيار بين هاتين الطريقتين هو اختيار بين رؤيتين وموقفين، فتبني معطيات تاريخ الأفكار الخطي، سيدفع بفكرة الوصف دون القيمة، والأخذ بمكاسب تاريخ الأفكار الحديث سيدفع بفكرة التحليل والاستنطاق واستنتاج المعرفة إلى

أقصى حد، ذلك أنّ علاقة النّقد بالأدب ليست علاقة حيادية وشفافة، وإنّما هي علاقة تلازم وتفاعل، فيما يتحاوران ضمن نظام ثقافي موحد من الإرسال والتلقي، فنلاحظ أنّنا لا نجد جدوى معرفية من الأخذ بالاختيار الأوّل (اختيار الوصف والمعاينة المجردة)، إنّما نحبذ توظيف الإمكانات المتاحة للاختيار الثاني، فذلك سيجعل من الدراسات السّردية موضوعا لتحليل متشعب يستكشف واقعها، ومشكلاتها، ورهاناتها وآفاق تطورها ضمن سياق الثقافة العربيّة الحديثة.

حينما نبحث واقع الدراسات السّردية العربيّة، فليس من الحكمة تخطي المرجعية النقدية الحديثة، فالتطورات التّي عرفتها نظرية الأدب في القرن العشرين جهزت السّردية بكثير من الركائز الأساسية التّي أصبحت من أركانها الأساسية.

والرّواية كما هو معلوم لون تعبيري غربي دخل البلاد العربيّة حديثا، مع بداية القرن العشرين "وذلك إثر اتصال الشرق بالغرب وما تولد عنه من تفاعل حضاري كبير، كان من نتائجه الواضحة تعرف العرب على بعض الأجناس الأدبيّة الغربية كالرواية والمسرح وغيرهما"[1].

كما يجمع على ذلك أغلب الباحثين "من الحقائق المسلم بها في الأدب العربي الحديث.... أنّ فن الرّواية قام في ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها، ومع قيام المطبعة العربيّة وانتشار جمهور القراء تحت تأثير الآداب الغربية، وأكد بعضهم أنّ هذا النوع الأدبي لم يكن له وجود في الأدب العربي قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر، سواء عن طريق السفر إلى أوربا- وخاصّة فرنسا وإنجلترا- في بعثات تعليمية، أو عن طريق قراءة المؤلفات الغربية في لغتها الأصلية، أو عن طريق ترجمات للآثار الغربية"[2] وإن كان البعض لا ينفي وجود بعض الإرهاصات السّردية، أو

---

[1] عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النّقد الرّوائي العربي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج27، العدد الأوّل، يوليو/سبتمبر 1998، ص10.

[2] سيزا قاسم: بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، ط1، 1985، ص19.

ما يسميه بالأشكال، ما قبل الرّوائية، عن تراثنا العربي القديم كالمقامات والتراجم والأخبار... الخ، ممّا لا يسمح- مع ذلك- بالادعاء بعروبة أصول الكتابة الرّوائية، وإن كان يعتبر عنصرا أساسيا في محاولات تأصيلها وإضفاء الصبغة المحلية الخاصّة عليها "من التعسف القول أنّ الرّواية العربيّة ولدت في القرن العشرين، أو في نهاية القرن التاسع عشر من لا شيء، إذ أنّها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبيّة عريقة في القص، فما أمن شك في أنّ الأدب العربي عرف فن القص من قديم العصور، من ملاحم وقصص شعبي ومقامات"[1]، وبما أنّ وجود النّقد عادة ما يرتهن بوجود الأدب "باعتبار العلاقة التلازمية المتينة القائمة بينهما، لدرجة يستحيل معها تصور وجود الأوّل دون الثاني، والعكس صحيح، ممّا أدى ببعض المنظرين لتعريفه بكونه خطابا فوق خطاب أو ميتا لغة"[2]، وهم يقصدون بذلك تبعيته المطلقة للخطاب الإبداعي الأوّل، وتموقعه الزمني بعده، "فالنّاقد كما قال بارت، يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللّغة الأولى للأثر، أي أنّه ينتج تلاحما للعلامات"[3]، وهو ما يعني بعبارة أخرى "أنّ النّقد ليس ملحقا سطحيا للأدب، وإنّما هو قرينه الضروري"[4] كما يرى تودوروف، ممّا يسمح لنا بالقول تأسيسا على ذلك، أنّ العرب لم يعرفوا النّقد الرّوائي كذلك، إلاّ في مرحلة متأخرة، مزامنة تاريخيا لمرحلة معرفتهم بالرّواية، مادام يستحيل وجود نص روائي في غياب الرّواية ذاتها.

وأنّ التراث العربي الأصيل لا يمتلك في هذا المجال، زادا معرفيا حقيقيا، يمكن أن يشكل خلفية معرفية صلبة لقيام ممارسة نقدية خلاقة، خلافا لما هو عليه الحال في مجالات معرفية وإبداعية أخرى كالشعر مثلا، التّي تعد بمثابة الدعائم الأساسية لمقومات الثقافة العربيّة الأصيلة، حيث يجد الباحث نفسه محاصرا بركام هائل ومتنوع من

---

[1] سيزا قاسم: المرجع السابق، 24.

[2] عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النّقد الرّوائي العربي، ص11.

[3] رولان بارت: النّقد والحقيقة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1985، ص69.

[4] تزفيتان تودوروف: نقد الرّواية، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص16.

الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية الرصينة، تجعله في شبه اكتفاء ذاتي عن معارف الشعوب والحضارات الأخرى مهما عظمت، وهذا ما يفسر الانجذاب المطلق للناقد الرّوائي العربي نحو المنجزات النظرية الغربية وتهافته عليها، دون تمعن أحيانا، باعتبارها تشكل الرافد المعرفي الوحيد المتاح له لمسايرة التطورات الحاصلة في هذا المجال، "إنّ نقد الرّواية العربيّة لا يمتلك جذورا في التراث النّقدي العربي الغزير والمتنوع في جمال دراسة الشعر وقضاياه، ولذلك كان على النّاقد العربي إن شاء متابعة هذا الجنس الأدبي الحديث الّذي نشأ وتطور واستجاب لواقع المجتمع العربي أن يلتفت أساسا إلى النّقد الأوربي، ويعتمد على نظرياته ومفاهيمه كأدوات نظرية وإجرائية لمقاربة الأعمال الرّوائية العربيّة"[1].

ومن المعلوم لدينا أنّ مصطلح السّردية Narratology مرتبط بمصطلح أقدم وأشمل، هو الشعرية Poetics، والعلاقة بين السّردية والشعرية صحيحة في التصور العام لنظرية الأدب، إذ ما لبث أن انفصلت الأنواع الأدبيّة بعضها عن بعض، واستقام لكل منها خصائصه الأدبيّة المميزة، فانبثقت حاجة منهجية ومعرفية لتوسيع مفهوم نظرية الأدب لتتمكن من شمول الأنواع الجديدة، وباستقرار الأشكال الأساسية للسرد في العصر الحديث، أصبح من اللازم أن يستحدث مفهوم معبر عنها، وإطار نظري لتحليلها، وتصنيفها، وتأويلها، فظهرت السّردية التّي أصبح موضوعها استنباط القواعد الداخلية للأشكال السّردية، ثمّ وصف مكوناتها الأساسية من تراكيب وأساليب ودلالات.

وإلى تودوروف يعود الفضل في اشتقاق مصطلح Narratology الّذي نحته في عام 1969 للدلالة على الاتجاه النّقدي الجديد المتخصص بالدراسات السّردية، بيد أنّ الباحث الّذي استقام على جهوده مبحث السّردية في تيارها الدلالي هو الروسي بروب، وقد بحث في أنظمة التشكل الداخلي للخرافة، واستخلص القواعد الأساسية لبنيتها السّردية والدلالية،

[1] فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرّواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص190.

وما لبث أن أصبح تحليله للخرافة مرجعا مهما للسرديين، فراحوا يتوسعون فيه، ويتحققون من إمكاناته النظرية والتحليلية، وقد أطلق روبرت شولر على هؤلاء "ذرية بروب" وفي طليعتهم: غريماس، بريمون، تودوروف، وجنيت، وبه التقاطها رأس الخيط من بروب، وسعت ذريته المفهوم بحيث انتهى الأمر به ليشمل كلّ مكونات الخطاب السّردي، فظهرت "السّردية الحصرية" التّي تطلعت إلى وضع أنظمة تحكم مسار الأفعال السّردية ثمّ "السّردية التوسعية"، وهدف إلى اقتراح نماذج قياسية كبرى تستوعب جميع الاحتمالات الممكنة للأفعال داخل العالم السّردي للنّصوص الأدبيّة، وحاولت الإفادة من المعيار اللّغوي الّذي أسس له دو سوسير في حقل اللّسانيات الحديثة، فلكي تتمكن الدراسات السّردية من معرفة طبيعة الأفعال السّردية ينبغي أن تعتمد معيارا قياسيا لذلك، وانخرط عدد كبير من النّقاد في هذين التيارين الكبيرين، الأمر الّذي رسخ من مكانة السّردية وإشاعتها في النّقد الحديث، واعترف بالسردية نقديا حينما أصدر جنيت كتابه "خطاب السّرد" في عام 1972 وفيه جرى تثبيت مفهوم السّرد وتنظيم حدود السّردية.

لم تبق السّردية مقترحا نظريا جامدا، إنّما ربطت بنظرية التلقي وهي نظرية تعنى بتداول النّصوص الأدبيّة، وكيفية تلقيها، وإعادة إنتاج دلالتها ضمن السياقات الثقافية الحاضنة لها، ونظرية التلقي اكتسبت قيمتها التّداولية حينما ربطت بنظرية الاتصال، ولهذا سرعان ما أصبحت نظرية التواصل إحدى الخلفيات المنهجية التّي أثرت السّردية، فليست المرجعيات وحدها هي التّي تصوغ الخصائص النوعية للنّصوص، إنّما تؤثر تقاليد النّصوص في المرجعيات أيضا، ويظل هذا التفاعل مطردا، وسط منظومة اتصالية وتداولية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل المرجعيات والنصوص.

نجد أنّ الخلفيات الثقافية والنظرية كانت معلومة ومجهولة لكثير من الّذين انخرطوا افي الدراسات السّردية، كانت معلومة تفاصيلها وقيمتها لقلة قليلة منهم، ومجهولة

للأغلبية، لا نقصد بذلك حكما ينتقص السرديين العرب، غنما لابد من تمثل مكاسب نظريات النّقد الحديثة قبل الانتقال إلى الممارسة النقدية الفاعلة، وإنتاج معرفة جديدة، فالنّقد ممارسة فكرية منظمة ومنتخبة ينبغي ألا تترك للأهواء والانطباعات، وكأنّ العالم لم يشهد تراكما عظيما من المعارف والثقافات.

وقد أسهم النّقاد العرب في التعريف بالخلفية النظرية للسردية، وبالإجمال توافرت مادة مترجمة أو مكتوبة بالعربية مباشرة مكنت النّقاد من الاطلاع على التطورات الحاصلة في هذا الميدان، على التطورات الحاصلة في هذا الميدان، وعلى الرغم من ذلك لم تكن الحصيلة مرضية بما يوافق الاهتمام الّذي بذل في هذا المجال، فكثير من المفاهيم الجديدة أقحمت في غير سياقاتها، وفي حالات كثيرة وقع تعسف ظاهر في تطبيق نماذج تحليلية اشتقت من نصوص أجنبية بالفرنسية أو الإنجليزية على نصوص عربية من دون الانتباه إلى مخاطر التعميم واستعيرت طرائق جاهزة عدت أنظمة تحليلية ثابتة وكلية لا تتغير بتغير النّصوص وسياقاتها الثقافية، ومن الطبيعي أن يرتسم في الأفق تكلف لا يخفى، "إذ تتطع للنقد أفراد أرادوا إبراز قدرتهم على عرض مفاهيم السّردية، وليس توظيفا في تحليل نقدي جديد، وكل هذا جعل تلك الجهود تحوم حول النّصوص، ولا تتجرأ على ملامستها، ويمكن تفسير كثير من تلك العثرات على أنّها نتاج الانبهار بالجديد، وادعاء الاقتران به وتبني مقولاته، دون استيعابه، وهضمه، ودون تمثل النظام الفكري الحامل له[1].

وفي ضوء علاقة بعض النّقاد بالعرب الشائكة بالسردية، انصرف الاهتمام إلى المفاهيم والنماذج التحليلية، وندر أنّه قد جرى اهتمام معمق باستكشاف مستويات النّصوص الأدبيّة، فالأكثر وضوحا كان استخدام النّصوص لإثبات صدق فرضيات سردية، وليس توظيف معطياتها لاستكشاف خصائص تلك النّصوص، إذ قلبت الأدوار، وأصبحت

[1] ينظر الموقع الإلكتروني: www.kuwait culture.org 2012/03/13

النّصوص دليلا على أهمية النظرية وشمولها، وانتهى الأمر إلى أن أصبحت المقولات السّردية شبه مقدسة لدى عدد كبير من ممارسي النّقد، وكل نص لا يستجيب للإطار النظري الافتراضي يعد ناقضا وغير مكتمل، ولا يرقى إلى مستوى التحليل، وينبغي إهماله، أو نفيه من قارة السّرد، ولهذا شغل بعض النّقاد بتركيب نموذج تحليلي من خلال عرض النماذج التحليلية التّي أفرزتها آداب أخرى، فجاءت النّصوص العربيّة على خلفية بعيدة لتضفي شرعية على إمكانات النموذج التحليلي المستعار وكفاءته، وبدل أن تستخدم المقولات دليلا للتعرف إلى النّص، جرى العكس، إذ جيء بالنصوص لتثبت مصداقية الإطار النظري للسردية.

ليست السّردية "نموذجا تحليليا جامدا ينبغي فرضه على النّصوص، إنّما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات النّاقد ومدى استجابة النّصوص لوسائله الوصفية والتحليلية، والتأويلية، ولرؤيته النقدية التّي يصدر عنها، فالتحليل الّذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية النّاقد، وأدواته، وإمكاناته في استخلاص القيم والسمات الفنية الكامنة في النّصوص"[1].

إنّ العلاقة المقلوبة بين السّردية والنصوص الأدبيّة ستفضي لا محالة إلى قلب كلّ الأهداف التّي تتوخاها العملية النقدية، فليس النّقد ممارسة يقصد بها تلفيق نموذج تحليلي من نماذج أنتجتها سياقات ثقافية أخرى، إنّما اشتقاق نموذج من سياق ثقافي دون إهمال العناصر المشتركة بين الآداب الإنسانية الأخرى، ثمّ الاستعانة به أداة للتحليل، والاستكشاف، والتأويل، وليس تمزيق النّصوص لتأكيد كفاءة ذلك النموذج الافتراضي، تلك العلاقة المقلوبة بين السّردية والنصوص قادت إلى هوس في التصنيف الّذي لا ينتج معرفة نقدية، ولا يتمكن من إضاءة النّصوص، ناهيك عن التصميم المسبق لفرض النموذج على نصوص لا يفترض فيها أن تستجيب إلى بعد تخريبها.

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، طبعة موسعة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ج1، ط1، 2008، ص11.

وكان لهذا الأمر أثره في الدراسات السّردية، إذ توهم كثيرون أنّها تقتصر على تطبيق نماذج جاهزة، أو التعريف بالمصطلحات أو عرض النتائج التّي توصل إليها السرديون في الثقافات الأخرى، "وكل ذلك يتصل بحالة ما قبل ممارسة النّقد، أي بالمرحلة التّي يبدأ فيها النّاقد بتكوين فكرة عن هذا الموضوع، وتبدأ العملية النقدية بعد هضم هذه الإجراءات الشكلية الضرورية، والتعرف إليها، وهي ليس من النّقد بشيء، ولا يلزم ظهورها فيه، ولو نظرنا إلى تركة الدراسات النقدية خلال العقود الثلاثة الأخيرة لوجدنا أنّ كثيرا منها شغل هذه المقدمات الإجرائية التّي لا صلة لها بالنقد، إنّما يمكن أن تكون موضوعات ضمن تدريس النّقد في الجامعات والمعاهد المتخصصة للتعريف باتجاهات النّقد ومدارسه، وطرائق التحليل فيه" [1].

ولم يجر اتفاق بين النّقاد العرب على نموذج تحليلي سردي شامل يمكن توظيفه في دراسة النّصوص السّردية العربيّة القديمة "يصلح لتحليل النّصوص الحديثة، فوقع تضارب في توظيف نماذج مستعارة من سرديات أخرى، ولهذا لم ينتظم أفق مشترك لنظرية سردية عربية تمكن النّقاد العرب من تحليل أدبهم، إذ اختلفوا في كلّ ما له صلة بذلك، فأخفقوا في الاتفاق على اقتراح نموذج عام يستوعب عملية التحليل السّردي للنّصوص، أو حتّى نماذج جزئية تصلح لتحليل مكونات البنية السّردية، مثل أساليب السّرد ووسائله، وبناء الشّخصيات، والأحداث، والخلفيات الزمانية والمكانية" [2].

ومن هنا وقع اختلاف في استيعاب المفاهيم السّردية الجديدة، واضطرب أمر ترجمتها إلى العربيّة، وهذه الفوضى الاصطلاحية خلفت فوضى منقطعة النظير لدى القراء والباحثين، وينبغي التأكيد أنّ ذلك كان جزءًا من الفوضى الاصطلاحية الأدبيّة الحديثة التّي لم يستقر أمرها في الثقافة العربيّة إلّا بصورة جزئية.

---

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص13.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن هنا نجد التضارب الحاصل في خضم الفوضى الاصطلاحية الخاصّة بموضوع الدراسات السّردية Narratology، لم يتفق بشأن ترجمته إذ ترجم إلى (علم السّرد) أو (علم القص) أو (علم الحكاية) أو (نظرية القصّة) أو (السّرديات)، وهناك من فضل استخدام (السردلوجيا)، وإن كان الأمر انتهى بأن تكون (السّردية) هي الأكثر شيوعا بين كلّ ذلك.

وإذا بحثنا في الحدود المفهومية للسردية فإنّنا نجدها "تعنى باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبيّة، واستخراج النظم التّي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها"[1]، وتبحث السّردية في مكونات البنية السّردية للخطاب من راوي ومروي ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السّردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أنّ السّردية هي: "المبحث النّقدي الّذي يعنى بمظاهر الخطاب السّردي، وبناء دلالته"[2]، والسردية حسب عبد الله إبراهيم فرع من أصل كبير هو "الشعرية Poetics"، إذ يرى تودوروف في كتابه "الأدب ودلالته" "أنّ الشعرية (نظرية الأدب) ولقد بلغت الدراسات المعنية بالشعرية مرحلة متقدمة، وتواضعت تلك الدراسات على أنّ دلالة الشعرية ليس السمة الشعرية للنّصوص الشعرية فحسب، بل استنباط القوانين والقواعد الداخلية للخطابات الإبداعية، اي خصائص الأنواع الأدبيّة، والنظم التّي تكون عليها، ويقرر تودوروف أنّ العمل الأدبي في حد ذاته ليس هو موضوع الشعرية، بل إنّ موضوعها هو الخطاب النوعي"[3].

وهذا يعني أنّ موضوع السّردية هو الخطاب وخصائصه النوعية "فإذا كانت اللّغة نظاما إشاريا، والكلام أبرز وسائلها، فإنّ الخطاب ينشأ عن الكلام، هو ما ينتخب من

---

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، أوديث كيرزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، بغداد، ط1، (د ت)، ص23.

[2] عبد الله إبراهيم: السّردية العربيّة الحديثة، ج1، ص08.

[3] تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص23.

مكونات الكلام، على هيئة جمل تتعالق فيما بينها وصولا لتأمين وجودها العضوي الّذي هو الخطاب، وهكذا تنتظم دائرة الخطابات، ويصبح البحث عن نظام يحدد نظمها الداخلية، ضرورة منهجية لهذه الغاية، أو بسببها ظهرت الشعرية"[1].

هذا فيما يخص المفاهيم والاتجاهات النقدية الكبرى، فما بالك بالمقولات التّي تتدرج ضمن هذا المفهوم أو ذاك، أو ضمن هذا التيار أو ذاك، وما دامت المفاهيم الكبرى، والمقولات التحليلية، لم يتفق بشأنها معنى وترجمة، فمن الطبيعي أن تتضارب التصورات القائمة حولها، ومع أنّ العقد الأخير شهد نوعا من الاستقرار في استخدام بعض المفاهيم، لكن الحقبة الأولى من الدراسات السّردية شهدت اضطرابا منقطع النظير أدى إلى بلبلة الحركة النقدية العربيّة،ــ إذ شغل كثيرون بالمفاهيم والإجراءات التحليلية، ولم تتصرف إلّا أقل الجهود للتحليل النّقدي الحقيقي، ولم تظهر موسوعة شاملة للمصطلحات السّردية، فلجأ كثير من الباحثين والمترجمين إلى إعداد مسارد بالمصطلحات تظهر ذيولا لكتبهم، ولا نجد فيها أي اتفاق، فالتضارب هو السنة الشائعة في ذلك.

وعلى الرغم من ذلك أنجزت السّردية مهمة جليلة، "إذ خلخلت ركائز النّقد التقليدي ودفعت برؤية جديدة لعلاقة النّقد بالأدب، وأزاحت الانطباعات الذاتية إلى الوراء، وزجت بمفاهيم جديدة إلى الممارسة النقدية، وفي بعض الأحيان قدمت أمثلة تحليلية جيدة، وحالة الاضطراب التّي رافقت دخولها إلى النّقد العربي الحديث أمر متوقع في ثقافة تموج بالمتناقضات، ولم تفلح بعد في تطوير دور عميق بين مواردها المتعددة، وينبغي أن تتعامل مع كل ذلك على أنّه مقدمات لقبول الأفكار الجديدة، وتكييفها، وإعادة إنتاجها بما يفيد الأدب العربي"[2].

---

[1] عبد الله إبراهيم: المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص148- 149.

[2] عبد الله إبراهيم: السّردية العربيّة الحديثة، ص13.

"وفي وقت تحاورت فيه المناهج النقدية طويلا في الثقافة الغربية، وفي سواها واستفادت اللاحقة من السابقة، واستثمرت كشوفاتها، وأدرجتها فيها، وقامت بتجديدها، حدث العكس في نقدنا الحديث، فصورة النّقد متلبسة لدينا، فإذا أخذنا الممارسة النقدية في الدرس الجامعي[1]، نجد أنّ كثيرا من الجامعات لم يزل يدرس النّقد على أنّه جزءٌ من تاريخ الأدب، ويعتمد الشروحات والأحكام، ولم يقترب بعد من المفهوم النظري للنقد الحديث القائم على الاستنطاق والتحليل والتأويل، وتوفير الظروف المنهجية المناسبة لقراءة النّصوص قراءة نقدية فعالة تفكك مكونات النّص، وتنتج منه معرفة أدبيّة جديدة تساعد القارئ في تلقيه بطريقة أفضل، ولعلنا نعثر على هذه الظاهرة في كثير من الجامعات التّي تتغذى على فكرة التعليم التقليدي، حيث لا تتوفر مقومات التفكير الحديث، فيما نجد جامعات لم تتبنى فكرة الحداثة النقدية فحسب، "إنّما استعارت السياق الثقافي الحاضن لها، فغرقت في المشكلات النظرية للنقد، وتمحلت في تبني مناهج نقدية بمعزل عن حركة الأدب نفسه، ونجد في جامعات أخرى أنّ التعلق بفكرة الأصالة، وإضفاء المعطى الديني على الدرس الأدبي، قد حال دون الإفادة من الأفكار الحديثة التّي أفرزتها الحركة النقدية خلال القرن العشرين"[2].

ظهرت السّردية بوصفها المبحث النّقدي الدقيق الّذي يهدف إلى تحليل النّصوص السّردية في أنواعها وأشكالها المختلفة، فالسردية وليدة التحليلية للنّصوص، وثمارها متصلة بمدى تفهم أهمية تلك الدقة، وإدراك ضرورتها في البحث الأدبي، وتقدير الحاجة إليها، وهي ليست جهازا نظريا ينبغي فرضه على النّصوص، إنّما هي وسيلة للاستكشاف المرتهن بالقدرات التحليلية للناقد، فالتحليل الّذي يفضي إليه التصنيف والوصف، متصل برؤية النّاقد، وأدواته، وإمكاناته في استخلاص القيم الفنية والدلالية الكامنة في النّصوص، وبما أنّ الدقة لا تتعارض مع كلية التحليل وشموليته، فالحاجة تقتضي من السّردية الانفتاح

---

[1] المرجع نفسه، ص14.

[2] عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص14.

على العلوم الإنسانية والتفاعل معها بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النّصية، ويمكن استثمارها في تصنيف المرجعيات، ثمّ كشف قدرة النّصوص على تمثيلها سرديا، إلى ذلك يمكن أن توظف في المقارنات العامة، ودراسة الخلفيات الثقافية كمحاصة للنّصوص، وأمن المؤكد أنّ ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النّقدي، ومن المؤكد أنّ ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النّقدي، بما يفيد السّردية التّي يظل رهانها متصلا برهان المعرفة الجديدة.

في حقيقة الأمر أنّ واقع الدراسات السّردية العربيّة لا يشجع على استخلاص مسارها المستقبلي، ذلك أن الدرس النّقدي في الأدب العربي الحديث لم يستقر على أسس منهجية متينة تضفي على التطورات اللاحقة شرعية ثقافية، فقد تداخلت المناهج الخارجية والداخلية، ففي آن واحد نجد المناهج التاريخية والاجتماعية والانطباعية والنفسية، مختلطة بالمناهج الشكلية والبنيوية والتفكيكية ونظرية التلقي، إلى جانب ذلك نجد كتابة تختلط فيها الشروحات، والتعريفات، والانطباعات، والمقارنات، والخلاصات، الأحكام وكل هذا مربك للعملية النقدية.

هذه الخلفية الملتبسة لحال النّقد لا تفسر الارتباك الحاصل في الدراسات السّردية العربيّة إلى منطقة ثقافية مشوشة، وانتهى التعليم الجامعي إلى تبني فكرة التلقين، واعتمد مبدأ التلخيص، والاختزال، وليس التمثل والحوار، والمشاركة، وإنتاج معرفة نقدية جديدة، ولعلّ ظهور الدراسات السّردية في حقبة التحول هذه حال دون تقديم أهميتها، وتطويرها كمبحث نقدي جديد، وعليه فمن الصعب الحديث عن آفاق محددة للسردية العربيّة، وإنّما يمكن الحديث عن جهود فردية لم يقع هضمها وقبولها بصورة كاملة، وأحيانا يقع رفضها واستبعادها، إلى ذلك لا نكاد نعثر على قواسم مشتركة تفي الدراسات السّردية، بسبب الفوضى في المناهج، والمفاهيم، والتصورات، والخلفيات الفكرية التّي يصدر النّقاد عنها، وبالإجمال فواقع الدراسات السّردية العربيّة متصل بواقع الدراسات النقدية في الأدب

العربي الحديث، وهذا الواقع مرتبط بحال ثقافة تتنازعها أفكار ومواقف متناقضة بعضها يرتمي في أحضان الفكر التقليدي، وبعضها يستعير من الآخر كلّ شيء، ولم يقع جدل عميق لتنتهي إلى بديل مناسب يتفق بشأنه بشكل عام، ومن الطبيعي أن تظهر تجليات ذلك في النّقد، ومنه الدراسات النقدية.

الفصل الأول

السردية العربية الحديثة بنياتها وعلاقتها بالموقف الثقافي

أولا- السّردية العربيّة، حدود المفهوم.

ثانيا- مفهوم الأبنية السّردية.

ثالثا- السّردية العربيّة الحديثة والموقف الثقافي.

أولا- السّردية العربيّة، حدود المفهوم:

يحتل الإبداع الرّوائي في الآونة الأخيرة مكانة بارزة في الإنتاج الأدبي، على المستويين القومي والعالمي، ومرجع ذلك هو قدرة الرّواية على احتواء العوالم الإنسانية في شتى صورها ومتغيراتها، ومن الناحية الفنية، فالرّواية قادرة على استيعاب القوالب والأساليب الفنية المتعددة، بل والمستمدة من الفنون الأخرى، «إنّ الرّواية هي فن القوالب والمدينة تمر بتطورات هائلة، وعلى الرّواية أن ترصد تلك التطورات، تتابعها، وتسجلها، وتحللها تفي ثوب فني»[1]، فالرّواية فن أدبي متطور بتطور العوالم البشرية المحيطة به، متجدد في التصوير والتجسيد الفني للذات الإنسانية في محيطها الداخلي والخارجي.

ومن هنا يمكننا القول أنّ عصرنا هو عصر الرّواية، عصر يحمل في طياته ثقافات وعادات شعوب، ويترجم لنا أفكارهم وسلوكاتهم.

فالرّواية تعد مرآة عاكسة لمجتمع يسبر ملامحه وأحداثه بدقة مميزة، وتصوير كامل، فهي تنقل قضايا بالإنسان عبر مراحله، وتترجم أحاسيسه وترسم واقعه، «لهذا كانت الرّواية أسمى حقل للحوادث الحسية وأسمى بيئة تبحث فيها الطريقة التّي تظهر لنا فيها الحقيقة»[2]، فالرّواية جنس من الأجناس الأدبيّة بالقائمة بذاتها، فهي «تتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل ممّا يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا، وذلك لأنّنا نلقى الرّواية تشترك مع والأجناس الأخرى في كثير من الخصائص»[3].

ومن ناحية أخرى يعرف أحد الباحثين الغربيين الرّواية على «أنّها نثر روائي واقعي كامنة في ذاته وله طول معين»[4]، فالواقعية اتجاه ظهر نتيجة للبرجوازية

---

[1] محمد جبريل: مصر المكان دراسة في القصّة والرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2000، ص10.

[2] ميشال بوتو: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص07.

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص11.

[4] عبد المحسن طه: بوادر تطور الرّواية الحديثة في مصر، ط4، 1983، ص198.

والمظاهر المادية متبعين بذلك الفكر الليبرالي تحت مقولة "دعه يعمل دعه يمر"، ممّا جعل من هذا الواقع المرير أن يؤثر بصورة أو بأخرى على الأدباء، ممّا دفع بهم إلى تنويع الخيال والغور في ثنايا الواقع بمتغيراته، وهذا ما أكده هارفي Harvey بقوله: «الواقعية حركة في القصّة الفرنسية التّي بلغت أوجها ما بين 1850-1885... وعكست فوق ذلك نفور النّاس والوقاية من الحماسة الغاضة أو بمعنى حماسة الرومنتكيين للغموض والإبهام»[1]، «فالرّواية الفنية من حيث لونها ومصطلحاتها هي بذرة من القرن الثامن عشر، وقد اتجه إليها القراء من عامة المجتمع في بداية نشأتها، لأنّها تعكس لهم الحياة من حولها»[2].

فالنّاقد "محمود أمين العالم" المصري يعرفها انطلاقا من المنظور الإيديولوجي، حيث يرى أنّ «الخطاب الرّوائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة، أو تشكيل لغوي سردي دال يصوغ عالما خاصا، تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والازمنة، دون أن ينقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته، بل هو يؤسسها»[3].

إذا من هنا يمكننا القول أنّ الرّواية جزء لا يتجزأ من المجتمع، فهو إنتاج يشبه غيره من الإنتاجات الثقافية من حيث خضوعه للمتغيرات الاجتماعية، الاقتصادية والسياسية، فهي تعبر عن ثقافة مجتمع ما بأبعادها.

---

[1] حلمي مرزوق: الرومنتكية والواقعية في الأدب، الأصول الإيديولوجية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط) 1983، ص57.

[2] محمود العيد تاورته: نشوء الرّواية في الغرب، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الأول، قسنطينة، 1998.

[3] محمود أمين العالم: الرّواية العربيّة بين الواقع والإيديولوجية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1986، ص11.

فالرّواية «تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي من الّذي يتشكل داخل إطار وجملة نظر الرّوائي، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الّذي تدور فيه هذه الأحداث»[1].

فالرّواية عبارة عن كائن حي، فهي تشكل الحياة، وتصف عالما شديد التعقيد، متداخل ومتناسق في شكل أدبي جميل، «اللّغة هي مادته الأولى والخيال هو الماء الكريم الّذي يسقي هذه اللّغة فتنمو وتمرع وتخصب، والتقنيات لا تعد كونها أدوات لعجن هذه اللّغة المتشبعة بالخيال، تم تشكيلها على نحو معين، إضافة إلى عنصر السّرد بأشكاله، والحوار والحبكة والأحداث، والحيز المكاني والزّماني»[2]. تعتبر الرّواية كشكل أدبي ظهرت سماته في القرن العشرين، ولا يزال مستمرا لقرون قادمة، إذ أصبح البحث في طبيعتها الجمالية وانشغالاتها المعرفية والوجودية واحدا من أهم المباحث بالنظرية والنقدية، وتاريخ الأفكار والثقافات بأنواعها، ولا يخفى على الدارسين أنّ فن الرّواية من الفنون التّي تستحوذ على ذهن القارئ والمتلقي، فتراه يخوض في غمار أحداثها ويتماهى داخل شخصياتها وتفاصيلها وأمكنتها، فتجده يؤرخ لفترة ما باستضافة غير متاحة لغيرها من الفنون الأخرى.

عرف فن الرّواية في الآداب الغربية مع نهاية القرن السادس عشر مجسدة في رواية "لامنشا" لـ"سرفانتاس" Cervantes أوّل ما عرف تاريخ الأدب الغربي هذا المجال، فجاءت واصفة أحاسيس والإنسانية ومتغيرات الحياة، ولا نكاد نصل إلى منتصف القرن السابع عشر ميلادي حتّى تطغى حملة الموج الرّوائي إلى الأدب الفرنسي والإيطالي والإنجليزي، أما في الأدب العربي «فقد نشأت الرّواية مواكبة لعصر النهضة الحديثة، ولم

---

[1] السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربيّة المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 1998، ص05.

[2] عبد المالك مرتاض: نظرية الرّواية، ص27.

يعرفها الأدباء في القديم، وما يعده بعضهم داخلا في إطار الرّواية كسيرة عنترة وقصص بن ذي يزن... وغيرهم، ليس سوى أخبار بطولية»[1].

وإذا بحثنا في عوامل ظهور الرّواية العربيّة، نجد أنّ لها أسبابا عديدة ذات صلة وثيقة بعوامل التأثر والتأثير (التزاوج الحضاري)، وهذا ما نلحظه من خلال الاتصال الثقافي بين العرب والغرب في مختلف الميادين، سواء كانت علمية أو أدبيّة، فارتفعت بذلك حركة الترجمة العربيّة في القرن التاسع عشر، حيث ترجمت أعمال مبدعين كبار أمثال محمد حسين هيكل، وجبران خليل جبران، وطه حسين، توفيق الحكيم، ومحمود تيمور، والمازني وغيرهم الكثير.

وكان التأثر واضحا في مختلف المستويات، فكانت الرّواية نمطا جديدا للكتابة عند العرب ومدخلا من مداخل العرب إلى الثقافة العربيّة، فالرّواية العربيّة ما هي إلّا انعكاس ظل واضح للرّواية الغربية، فالإنتاج الرّوائي العربي، لوحظ زانه يدور في فلك الشكل الرّوائي الّذي وجدت به الرّواية في العالم الغربي، بل إنّ بعض الكتاب تأثروا باتجاهات معينة في الأدب الغربي وحاولوا نقلها إلى تجربتهم الرّوائية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا يخفى على الباحث أنّ مصطلح السّرد الحديث قد نحا مناحي كونية شاملة، فالأمر تعلق بمفهوم مغاير تماما للمفهوم السّردي القديم المتواضع، فالسرد كمصطلح نقدي حديث يعتبر بمثابة نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللّغوية، ويعد مصطلح السّردية Narratology مصطلحا حديثا نسبيا، دخل دائرة الاستخدام في فرنسا تحت تأثير البنيوية، حيث يشير إلى الدراسة النظرية وتحليل السّرد.

تعنى "السّردية" «باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبيّة، واستخراج النظم التّي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها»[2]، ويعزى اقتراح مصطلح سرديات

---

[1] عزيزة مرتين: القصّة والرّواية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، ص75- 76.

[2] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، 23 اوديث كيزوريل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، بغداد، (د.ط)(د.ت)، ص283.

Nartilogie والمنحوت من السّرد Narative وعلم Logie إلى "تودوروف" Todorov الّذي اقترحه عام 1969 لتسمية علم لم يوجد قبلها وهو "علم الحكي"، ويمثل هذا العلم فرعا من فروع الشعرية عند بعض النّقاد، بيد أنّ الدراسات السّردية الحديثة التّي يجمع فيها الباحثون عند بعض النّقاد، بيد أنّ الدراسات السّردية الحديثة التّي يجمع فيها الباحثون، على أنّ الباحث الّذي استقامت يده السّردية والذي دشنها بعمله الرائد "مرفولوجية الحكاية" سنة 1928، هو "فلاديمير بروب" Vladimir Propp وقد سبقها ميلاد علمها بأكثر من 40 سنة كاملة، فقد كانت هذه المسافة الزّمنية (1928-1969) وما تلاها مسرحا لكثير من البحوث السّردية المتمايزة، والمناهج والمصطلحات، آلت إلى شيوع مصطلح آخر هو السّردية Narativite.

وإذا كانت السّرديات أو علم السّرد هي «دراسة السّرد أي البنى السّردية»[1]، والتّي تندرج باعتبارها «اختصاصا سرديا جزئيا يهتم بسردية الخطاب السّردي ضمن علم كلّ هو "البويطيقيا" والتّي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام»[2].

فإنّ السّردية ترد في قاموس "غريماس" Greimas، لهذا التعريف الفضفاض خاصية معطاة تشخص نمطا خطابيا معينا ومنها تمييز الخطابات السّردية من الخطابات غير السّردية، وهي تبحث في مكونات البنية السّردية للخطاب من راوٍ ومروي له، «وتقوم السّردية على مجموعة من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل- ألسنيا- جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع»[3].

والسردية خاصية معطاة تشخص نمطا خطابيا معينا، ومنها يمكننا تمييزك الخطابات السّردية الغير سردية، ويعرف "غريماس" Greimas السّرد بقوله: «السّردية هي

---

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسّرديات، منشورات مخبر السّرد العربي، (د.ط)، 2007، ص29- 30.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص23.

[3] راضية لرقم: النّص السّردي عند الخطيئة وعمر بن الأهتم- دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، 2009/2008، ص26.

مداهمة اللا متواصل المنقطع للفرد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة، إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات، ويسمح هذا بتحديد الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها»[1].

وتبحث السّردية في مكونات «البنية السّردية للخطاب من راوٍ ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السّردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات»[2]، أمكن التأكيد أنّ السّردية هي المبحث النّقدي الّذي يعنى بمظاهر الخطاب السّردي، أسلوبا وبناءً ودلالة، و«العناية الكلية بأوجه الخطاب السّردي ممّا أدى إلى بروز تيارين رئيسيين أولهما: السّردية الدلالية التّي تعنى بمضمون الأفعال السّردية، دونما الاهتمام بالسرد الّذي يكونهما، إنّما بالمنطق الّذي يحكم تعاقب الأفعال، ويمثل هذا التيار: بروب، بريمون، غريماس، وثانيهما السّردية اللّسانية التّي تعنى بالمظاهر اللّغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد، ورؤى، وعلاقات تربط الرّاوي بالمروي، ويمثل هذا التيار، عدد من الباحثين من بينهم: بارت، تودوروف، وجينيت»[3].

ولم يعد تاريخ السّردية، محاولة للتوفيق بين منطلقات التيارين، إذ حاول "جاتمان وبرنس" الاستفادة من معطيات السّردية في تيارهما الدلالي واللّساني والعمل على دراسة الخطاب السّردي في مظاهره بصورة كلية، بينما اتجه اهتمام "برنس" إلى مفهوم التلقي الداخلي في البنية السّردية، من خلال عنايته بمكون المروي له، اتجه اهتمام "جاتمان" إلى البنية السّردية عامة، فدرس السّرد بوصفه وسيلة لانفتاح الأفعال السّردية، وبحث في تلك الأفعال السّردية، بوصفها مكونات متداخلة من الحوادث والوقائع والشّخصيات التّي تنطوي بعلى معنى، وعد السّرد نوعا من رسائل التعبير في حين المروى محتوى ذلك

---

[1] محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السّردي (نظرية غريماس)، الدار العربيّة للكتاب، (د.ط)، 1993، ص56.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر (بيروت)، ط2، 2000، ص09.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التعبير، ودرسها بوصفهما مظهرين متلازمين من المظاهر التّي لا يكون أي خطاب سردي دونهما، كما نشير إلى جذور السّردية تتصل على نحو أو آخر بكشوفات المناهج العلمية، ولقد أقر الباحثون ريادة "بروب" المنهجية والتاريخية لهذا العلم وأصبح بحثه في الخرافة الروسية موجه لعدد كبير من الباحثين يسميهم "ستولن" (ذرية بروب) مثل: غريماس، تودوروف، بريمون وجيرار "جينيت"، ومن المؤكد أنّ ذرية بروب قد عملت على توسيع حدود السّردية لتشمل جميع مظاهر الخطاب السّردي، وقد اتجهت بحوثهم اتجاهين أولهما: يمكن الاصطلاح عليه: "بالسردية الحصرية" والثاني "بالسردية التوسعية".

1- السّرديات الحصرية:

ويمكن تسميتها "سرديات الخطاب" لأنّها هي الأصل الّذي «تبلور إبان الحقبة البنيوية وعمل السرديون على حصر مجال اهتمامهم وجعله مقتصرا على الخطاب في ذاته، وفي هذه الحقبة تأسست الأصول، وتم تحديد المكونات البنيوية للخطاب السّردي الّذي تميزت به السّرديات عن غيرها من الاختصاصات التّي تبحث في السّردية واكتسبت بذلك شرعيتها المنهجية ومشروعيتها العلمية داخل علوم الأدب»[1]، كما أنّها تهدف إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة بغية إقامة أنظمة حقيقية تضبط اتجاهات الأفكار السردية[2].

2- السّرديات التوسعية:

ويمكن تسميتها "سرديات النّص" وهي التّي سعت إلى تجاوز المستوى اللفظي للخطاب بانفتاحها على مستويات أخرى لم تهتم بها حقبة البنيوية[3]، وهي تهدف إلى إنتاج هياكل عامة توجه عمل مكونات البنية السّردية وتنطوي على قدرة توليد نماذج شبه متماثلة على غرار نماذج التوليد اللّغوي في اللسانيات[4].

ويرى سعيد يقطين أنّه إلى جانب السّرديات الحصرية، والتوسعية يمكن الحديث عن سرديات "خاصّة" أو أخرى "عامة" حيث أنّ السّرديات الخاصّة بالخطاب تبحث فيه من جهة:

أ- النوع السّردي: ما تتميز به مكونات نوع من نوع آخر.

ب- تاريخ السّرد: تظهر فيه إلى تحولات الخطاب السّردي المعين.

---

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص24.

[2] عبد الله إبراهيم: موسعة السرد العربي، ص17.

[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة السّرد العربي، ص24.

[4] عبد الله إبراهيم: موسعة السرد العربي، ص17.

أمّا السّرديات العامة، فترتبط بالنص من حيث أبعاده ودلالاته المتعددة[1]، وبهذا التفصيل الجديد، يمكن فتح آفاق جديدة للسرديات تضمن لها استقلاليتها وانفتاحها في آن واحد وتعدد احتمالات تفاعلها مع غيرها من الاختصاصات والعلوم تضمن لها كذلك إمكانيات هائلة للتجدد.

ومن هنا لابد أن نعرج إلى مكونات السّرد لأنّها تعتبر الأساسية في العملية الحكائية والسردية والمتمثلة في ثلاث مكونات هي: الرّاوي، المروي، المروي له، فكل رواية باعتبارها رسالة كلامية تحتاج إلى مرسل ومرسل إليه وهي بذلك تمر عبر القنوات السابقة، والسرد هو الطريقة التّي تروى بها الرّواية عن طريق القنوات نفسها[2]، أو عن طريق هذه المكونات السّردية التّي يعتبر الرّاوي أهمها، ويمكن توضيح كلّ منها كما يلي:

1- الرّاوي/السّارد:

الرّاوي هو شخصية فنية خيالية، شأنها في ذلك شأن بقية الشّخصيات القصصية، التّي من خلالها ينطلق المؤلف لسرد عالمه الحكائي لتنوب عنه في سرد المحكي والتعبير عن مواقفه في شكل فني، يعتمد أساسا على اتباع لعبة المراوغة والإيهام بواقعية ما يروي، وما يقال «إنّه أداة أو تقنية، يستخدمها القّاص في تقديم العالم المصور، فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل أو ذاكرة أو وعيا إنسانيا مدركا، ومن ثمّ يتحول العالم القصصي بواسطته من كونه حياة إلى كونه تجربة أو خبرة إنسانية مسجلة، تسجيلا يعتمد على اللّغة ومعطياتها»[3].

ومن ثمّ ندرك بأنّ صورة الرّاوي تتضح لنا أكثر على أنّه ليس المؤلف أو صورته بل الموقع الخيالي أو المقالي الّذي يصنعه داخل النّص ليقوم بتقديم العالم الّذي يعرضه ويصوره بطرائق مختلفة، كما ينقل لنا الأحداث حين يقص علينا ما رآه أو سمعه.

---

(1) سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص24.

(2) آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997، ص28.

(3) عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص18.

كما نجد بأنّ هذه الشّخصية التّي يصنعها المؤلف أو الكاتب داخل النّص تعد وسيلة فنية ومكون أساسي في البنية السّردية، كما تكشف لنا مختلف الشّخصيات عن الدور الّذي تقوم به في تحريك الأحداث، ويظهر ذلك من خلال الأقوال والأفعال والأفكار التّي تدير العالم الخيالي المصور وتدفعه نحو الصراع والتطور، والرّاوي الّذي يقدم هذا العالم من زاوية نظر معينة، فهو أداة للعرض من جهة، وأداة للإدراك والوعي من جهة ثانية، كما أنّنا نجد بأنّ هذه الشّخصية ليست حقيقية بل كائن من ورق، ومن هنا ندرك الفرق بين الرّاوي والرّوائي أو الكاتب، الّذي هو شخصية واقعية من لحم ودم، وذلك أنّ الرّوائي (الكاتب) هو خالق العالم التخيلي الّذي تتكون منه روايته، وهو الّذي اختار تقنية "الرّاوي" كما اختار الأحداث، والشّخصيات الرّوائية والبدايات والنهايات «وهو بذلك لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرّواية أو ما يجب أن لا يظهر ودائما يستتر خلف قناع الرّاوي معبرا من خلاله عن مواقفه ورؤاه الفنية المختلفة»[1].

2- المروي (الرّواية):

وهو الرّواية نفسها التّي تحتاج إلى راوٍ ومروي له، وإلى مرسل ومرسل إليه، وفي المروي يبرز طرفا ثنائية، المبني، المثنى الحكائي لدى الشكلانيين الروس، كما يبرز طرفا ثنائية: الخطاب/الحكاية، أو السّرد/الحكاية، لدى السردانيين اللسانيين: (تودوروف، جينيت، ريكاردو... الخ) على اعتبار أنّ السّرد (المبنى) هو شكل الحكاية المتن وعلى اعتبار أنّ «السّرد والحكاية هما وجها المروي، المتلازمان، أو اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما في بنية رواية ما دون الآخر»[2].

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص12.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، ص29.

3- المروي له:

«وقد يكون المروي له أو المرسل إليه اسما معينا ضمن البنية السّردية وهو- مع ذلك- كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنا، أو متخيلا، لم يأتي بعد، وقد يجمع المجتمع بأسره، وقد يكون قضية يخاطبها على سبيل التخيل الفني»[1].

ولما كانت مكونات الرّواية هي الرّاوي والمروي والمروي له، يمكننا القول أنّ البنية السّردية هي رسالة لغوية تحمل عالما متخيلا من الحوادث التّي تشكل مبنى روائي تتجاذبه طرفا الرسالة اللّغوية بين الرّاوي والمروي له.

ومجمل القول الّذي نخلص إليه أنّ السّردية العربيّة الحديثة ظلت لعقود من الزّمن مطمورة وغير ظاهرة لدراستها منهجيا، ولم تظهر إلّا في الربع الأخير من القرن العشرين، فالرّواية العربيّة ما هي إلّا انعكاس ظلٍ واضح للرّواية الغربية، وما هي إلّا نص نثري يتحدث عن مواقف وتجارب بشرية في زمان ومكان ميعن، ويتم كلّ ذلك بواسطة سارد يقدم لنا وقائع تترجم ثقافات وعادات وسلوكات مجتمع ما.

فالسرد يعتبر إحدى أدوات الكاتب الرّوائي والقاص الفنان في تقديم رؤيته عن الحياة التّي يطمح في أن يراها ويرى النّاس فيها، بدلا من هذه الحياة التّي سئم منها وثار عليها محاولا استبدالها بعالمه الفني.

---

[1] آمنة يوسف: المرجع السابق، ص30.

ثانيا- مفهوم الأبنية السّردية:

لا يخفى على دارس السّرديات الحديثة الصعاب الجسيمة التّي تكتنف "وصف المادة الحكائية"، فالكثير من الباحثين حاولوا «الاقتراب إلى تلك المادة لضبط نظمها السّردية والدلالية، فاستقام لهم "منطق السّرد" يستجيب للأشكال التّي تقترحها النّصوص القديمة والحديثة»[1]، وهذا كله من أجل أن تتضح الرؤية في نسيج المادة الرّوائية، وهذا ما جعل النّقاد يقسمونها إلى قسمين، أولهما اعتنى بالمستويات البنائية في الخطاب المتمثلة في العناصر الفنية للرّواية من شخصيات، وزمان ومكان، وكذا طريقة نسجها مع بعضها البعض وتداخلها فيما بينها، والثاني اعتنى بالمستويات الدلالية للخطاب، فتنتهج لها قواعد ومبادئ لشخصيتها تضبط أفعالها، وتسن لها أسسا تضبط أفعالها وتقترح لها رؤى جديدة خارج النّص تسير أحداث السّرد فيها.

ومن هنا يجدر بنا الولوج إلى مفهوم البنية لغة واصطلاحا، فالبنية لغة هي: البناء مصدر مبني، وواحد الأبنية أي البيوت...، ومنه البوان وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان، وهو اسم كلّ عمود في البيت، أي التّي يقوم عليها البناء [2]، فالبنية إذا «البني نقيض الهدم، بنى البناء بنيا، وبناءٌ وبني وبنيانا وبنية وبناية، وابتناه، وتبناه، وقول الأعور الشني في صنعة بعير:

لما رئيت محمليه أنا

مخدرين كدت أن أجنا

قربت مثل العلم المبنى

شبه البعير بالعلم لعظمه، وضخمه، وعنى بالعلم القصر، يعني أنّه شبهه بالقصر المبني المشيد، والبناء: المبني، والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع، والبنية، والبنية: ما بنيته هو البنى، والبنى، كأنّ البنية الهيئة التّي بني عليها، وفلان صحيح البنية أي الفطرة

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص241.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ب. ن. ي)، ج14، ص97.

(...) والبواني: قوائم الناقة»[1]، فمصطلح البنية يدل في «تضاعيفه على دلالة معمارية وقد تكون بنية الشيء هي تكوينه، وتعني الكيفية التّي شيد على نحوها هذا البناء، ومن هنا فإنّه يمكن التحدث عن بنية المجتمع أو ابنية اللّغة»[2].

إذن ما يلاحظ من التعريف اللّغوي في ثناياه إلى المراحل المرجوة في عملية البناء، إنّ هذه المرحلة تستوجب إيجاد النظام، والتجانس بين مكونات وطبقات عديدة كلّما تنتظم من خلال الشكل النهائي للبناء، الّذي يتسم بالثبات، فلقد «تصوروه اللغويون على أنّه الهيكل الثابت للشيء، فتحدث النحاة عن البناء مقابل الإعراب، كما تصوره على أنّه التركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم المبني للمعلوم، والمبني للمجهول»[3].

وأمّا في اللغات الأجنبية فلقد اعتبروا «أنّ كلمة بنية (structure) مشتقة من الفعل اللاتيني (Strucre) بمعنى يبني، أو يشيد، أو حين تكون للشيء بنية (...) فإنّ معنى هذا أو قبل كلّ شيء، أنّه ليس بشيء غير منتظم أو عديم الشكل (Amorphe)، بل هو موضوع منتظم له صورته الخاصّة، ووحدته الذاتية (...)، وهنا يظهر التقارب بين معنى البنية، ومعنى الشكل (Form)، وما دامت كلمة بنية في أصلها تحمل معنى المجموع» [4].

1- البنية اصطلاحا:

ظهر مصطلح بنية (Structure) لدى "جان موكاروفسكي" الّذي عرف الأثر الفني بأنّه «بنية، أي نظام من العناصر الحقيقية المحققة فنيا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينهما سيادة عنصر معين على باقي العناصر»[5]، فالبنية إذن تتفحص كيفية ارتباط عناصر النّص الفنية، كما أنّها تؤكد على مدى تلاحمها وانسجامها مجتمعة مع بعضها

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، مج5، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)(د.ت)، ص356- 367.

[2] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة (الفجالة)، مصر، (د.ط)(د.ت)، ص29.

[3] صلاح فضل: النظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص175.

[4] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ص29.

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، دار النهار، لبنان، ط1، 2002، ص37.

البعض، ومن خصائصها أيضا تحقيق خاصتي الانتظام والتماسك بين هذه الأجزاء، كما أنّها «ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل البحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة»[1]، حيث «يتوقف مفهوم البنية على السياق بشكل واضح، إذ يميز بعض الباحثين في هذا الصدد بين نوعين من السياق، نوع يستخدم مصطلح البنية عن قصد، ولهذا يقوم بوظيفة حيوية مهمة، وسياق آخر يستخدم فيه بطريقة عملية فحسب»[2].

أما جان بياجيه فيرى أنّ «البنية تبدو بتقدير أولي مجموعة تحولات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية»[3].

إذا البنية تهدف إلى تأسيس علم مستقل للأدب يقوم بتحليل النّص تحليلا داخليا بعيدا عن كلّ السياقات الخارجية ولا يعترف إلّا بلغته، و«تعني البنية الكيفية التّي تنظم بها عناصر مجموعة ما أي أنّها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كلّ عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة العناصر»[4].

وهذا معناه أنّ البنية تتكون من مجموعة عناصر متداخلة ومتماسكة فيما بينها ولا ينفصل العنصر عن الكل، بل يبقى كلّ عنصر منها متعلقا بالعناصر الأخرى داخل المجموعة ككل، ولا يمكن فهم أي عنصر إلّا في إطار علاقته مع الكل الّذي يعطيه مكانته.

---

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص122.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جان بياجيه: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنه، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، 1985، ص80.

[4] الزواوي بغورة: مفهوم البنية، مجلة المناظرة، العدد 05، السنة 03، يونيو 1992، ص95.

وحسب "جيرالد برنس" أنّ البنية Structure هي «شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كلّ مكون على حده والكل»[1]، أما "لطيف زيتوني" فيتجه اتجاها آخر، حيث يقسمها إلى قسمين إذ يقول: «هناك مفهومان للبنية الأدبيّة أو الفنية، الأوّل تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق، فيدرس آليات تكوينها، والآخر حديث ينظر إليها كمعطى واقعي فيدرس تركيبها وعناصرها ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها، والبنية مستويات فهناك البنى اللّغوية التّي تدرسها اللّسانية، وهناك بنية الأثر الأدبي التّي يدرسها النّقد ليكتشف (في الرّواية مثلا) العلاقة القائمة بين الخطاب والحكاية، وبين الخطاب والسرد (...) وهناك بنية النوع التّي تدرسها الشعرية، لتكشف مجموع العناصر المطردة في نوع أدب معين وعلاقتها ووظائفها»[2].

ويقدم الزواوي بغورة أيضا تعريفا آخر أكثر دقة حيث يقول: «لذلك يرى كوبير أنّ أي شيء- بشرط أن لا يكون عديم الشكل- يمتلك بنية، فكل شيء مبني بصورة ما»[3]، وهو تعريف يؤكد علاقة البنية بالشكل، إذ لا يمكن تصور بنيات عديمة الشكل.

ومن جهة أخرى نجد أنّ سيمياء السّرد قد اعتمدت على «قواعد تشومسكي التوليدية، لترسم نوعين من البنى: البنى العميقة، وهي نموذج يختزن كلّ إمكانات السّرد، والبنية السطحية، وهي صورة من هذه الإمكانات المحققة في النّص السّردي»[4]، ولم تعد الدراسات «المتعددة في الرّواية تقنع بمجرد النظر إليها في حدود صلاتها بالبنية الاجتماعية، بل تحاول أن تحلل مناهجها الفنية، ووجهات نظرها وتقنياتها القصصية»[5].

---

[1] جيرالد برسن: قاموس السّرديات، ترجمة: السيد إمام، ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص191.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص37.

[3] الزواوي بغورة: مفهوم البنية، ص96.

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص37- 38.

[5] رينيه ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، (د.ت)، ص146.

وقد أعاد الثنائي "رينيه ويلك" و"أوستن وارين" تسمية كلّ العناصر المحايدة جماليا بـ"مواد" في حين أطلقها على الطريقة التّي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية اسم "بنية" و«ليس هذا التمييز على الإطلاق إعادة تسمية للزوج القديم المضمون والشكل، فهي تشق طريقها عبر خطوط الحدود القديمة رأسا، تشمل "المواد" عناصر كانت تعتبر سابقا جزءًا من المضمون، وأجزاء اعتبرت في السابق شكلية، أمّا "البنية" فمفهوم يشكل كلا من المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية، فالعمل الفني قد اعتبر إذن نظاما كليا من الإشارات، أو بنية من الإشارات تخدم غرضا جماليا نوعيا»[1].

ويذهب "جورج مولينيه" إلى القول بتوافر بنيتين «يمكن عزلها عن عناصر محددة من الخطاب، تزول أو تتغير إذا غيرنا في العناصر الشكلية للخطاب، تدل على نفسها فورا من سياقها المباشر مثل المجاز والاستعارة، أمّا الصور ذات البنية الكبرى مثل السخرية فعلى عكس ذلك تعمل على مستوى النّص أو الخطاب، ولا يمكن عزلها أو تمييزها في مفردات معينة منه»[2].

يرى الشكلانيون الروس أنّ إفراج الأشياء والأحداث من متوالية الحياة إلى متوالية الفن، وهو غما أن يكون شعريا يعتمد على المجاز والاستعارة والصور الخيالية، وإمّا أن يكون سرديا يعتمد على طبقات من الخطاب والحكي والعالم الخيالي الدال، وهذا يدل على أنّ الشكلانيين ينظرون إلى بنية ما داخل النّص الشعري في البنية الشعرية، وينظرون إلى بنية أخرى داخل النّص السّردي هي البنية السّردية، وهذه البنية وتلك هما بمثابة النموذج المتحقق في بنية النّص، وهو ليس مجموعة من القواعد، بل هو نموذج مرن ينشأ غالبا من عاملين: نوعية المادة المكونة لكل بنية ثمّ المعالجة الفنية لهذه المادة [3].

---

[1] رينيه ويلك، أوستن وارين: المرجع السابق، ص147.

[2] جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة: د. سيام بركة، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص25- 26.

[3] ينظر: عبد الرحيم كردي: البنية السّردية في القصّة القصيرة، ص15.

إذن فهي عند البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة، لكن هناك من يشخصها بمفهوم النموذج الشكلي الملازم لصفة السّردية، ومن ثمّ لا تكون السّردية وتختلف باختلاف المادة المعالجة الفنية في كلّ منها، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزّمان والمكان في تركيب صورة دالة دلالة نوعية ومفتوحة، وهي نماذج مرتبطة بتطور الأنواع السّردية، وبالتغيرات التّي تعتريها، لأنّه ليس هناك شيء يسمى بنية النوع الأدبي خارج هذا النموذج بالموجود بالفعل في النّصوص، إنّه النوع الأدبي في صورته النموذجية[1]، فالبنيات السّردية «شكل سردي ينتج خطابا منفصلا، وهو دعوى مستقلة، داخل الاقتصاد العام للسّيميائيات، والبنيات بالسردية أشكال هيكلية تجريدية والبنيات السّردية هي إمّا بنيات كبرى أو صغرى»[2].

2- عناصر الرّواية:

ولا يخفى علينا أنّ مختلف الأنواع القصصية تشترك في كونها توظف تقنيات وعناصر السّرد، إلّا أنّ الرّواية تستعمل في نسيج بنائها هذا العنصر على نطاق واسع لاتساع مجالات أدائه من تنوع الأحداث والموضوعات ومن تعدد الشّخصيات والبيئات المكانية والزمانية والاجتماعية جميعا، وسنتطرق إلى كلّ عنصر من هذه ومدى أهميته في تكوين الرّواية.

2-1 الزّمن:

لا يختلف في أهمية هذا العنصر الحيوي في حياة الإنسان، بمظاهره الفلسفية والأدبيّة والفنية والنحوية والرياضية وتظهر هذه الأهمية في تقدير النّاس للزّمن ومحافظتهم عليه.

---

[1] عبد الرحيم الكردي: المرجع السابق، ص18.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص112.

فالزّمن يعتبر من أهم العناصر المكونة للرّواية وأشدها ارتباطا بها على حد قول "ميخائيل باختين": «إنّ الرّواية هي الزّمن ذاته»[1]، حيث يدخل الزّمن في بنية الرّواية من خلال «أنّ العمل الرّوائي يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى، ويقدم صورة للحياة عن طريق شخصيات معينة وأحداث بالذات تقع في مكان معين أو زمان معين»[2].

ويعد الزّمن عنصرا مهما في الدراسات النقدية الحديثة، حيث تأتي العناية بهذا العنصر الرّوائي انطلاقا من ثنائية المبنى، المتن الحكائي لدى الشكلانيين الروس، حيث نجد "جيرار جينيت" ينطلق من آراء "تودوروف" فيقيم تصنيفا ثلاثيا في مستويات الزكام السّردي هي بحسب العلاقة بين زمني الخطاب/ الحكاية كما يلي:

1- النظام: وفيه تبرز تقنيات الارتداد والاستباق.

2- المدة: وفيها تبرز أربع تقنيات سردية هي: التلخيص، الحذف، المشهد والوصف[3].

3- التواتر: «وهو العلاقة بين تكرر الحدث أو الأحداث المتعددة في الحكاية وتكررها في القصة[4].

فالزّمن عنصر مهم في البناء السّردي للرّواية «ومن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزّمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خالٍ من السّرد فلا يمكن أن نلغي الزّمن من السّرد، فالزّمن هو الّذي يوجد في السّرد، وليس السّرد هو الّذي يوجد في الزّمن، فإذا كان من الجائز- كما يرى جينيت- وجود سرد دون تحديد المكان الّذي تدور فيه الأحداث، فإنّه من المستحيل إهمال العنصر الزمني الّذي ينظم عملية السّرد، فلابد أن

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السّردية في الرّواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص104.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص24.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، بنية الشكل الرّوائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص117.

نحكي القصّة في زمن معين: ماضٍ أو حاضر أو مستقبل، ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزّمنية لمقتضيات السّرد»[1].

ويدعو جان بوبون «إلى ضرورة احترام خاصية الزّمن في دراسة العمل الرّوائي، بل إنّه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفا على فهم وجوده في الزّمن ، وقد رفضت مدرسة تيار الوعي المفهوم التقليدي للزّمن المبني على السّرد التسلسلي المرتبط بالواقع الخارجي، ودعت إلى استخدام الزّمن بطريقة تتناسب مع وعي الشّخصية بحيث ترتب الأشياء والأحداث في السّرد بحسب ورودها في الذهن»[2].

ويحدد توماشيفسكي طبيعة زمن الحكاية وزمن السّرد «في أنّ زمن الحكاية هو الزّمن الّذي تكون فيه الأحداث المعروضة مفترضة الوقوع، أمّا زمن السّرد فهو الزّمن الضروري لقراءة العمل الأدبي (مدة الحكي)»[3].

ف «زمن الحكاية هو مجموع الفترة التّي تستغرقها القصّة، غير أنّ زمن السّرد هو الّذي يتناسب مع "البنية السّردية"، إنّه زمن القراءة أو زمن التجربة، وهو زمن يسيطر عليه طبعا الرّوائي الّذي يطوي السنين بجمل قليلة، ولكنه يخصص فصلين طويلين لحفلة شاء أو رقص»[4].

ومن هنا نلاحظ اختلاف الدارسين في تحديد مفهوم الزّمن، كما يجمعون أيضا على أهميته وضرورته في العملية الإبداعية للرّاوي أو الفنان، زتأثيره في العمل الفني حيث يقول كانط: «الزّمن والمكان ليسا مادة ولا حدثا ولا علاقة، إنّما هما من ضرورات العقل والحواس، حيث تكون التجربة البشرية ممكنة»[5]، كما لا نهمل أيضا أهميته في حياة

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، بنية الشكل الرّوائي، ص117.

[2] عبد الفتاح عثمان: بناء الرّواية، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1982، ص58.

[3] محمد سويرتي: النّقد البنيوي والنّص الرّوائي، الدار البيضاء، (د.ط)، 1991، ص14.

[4] رينيه ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، (د.ت) ص229.

[5] عبد الصمد زايد: مفهوم الزّمن ودلالته، الدار العربيّة للكتاب، (د.ط)، 1988، ص14.

الإنسان سواء داخل العمل الفني أو خارجه، وفي حياتنا اليومية والعملية، وضرورة المحافظة عليه واستعماله لصالحنا، «إذ السيطرة والبحث في الزّمن هي المبادرة الأولى للإنسان، ضمن سعيه إلى فهم الطبيعة والكون، وبعمل الإنسان الدؤوب، ثمّ استخدام الزّمن لصالحه، فكان مقياسا للعمر ومدة للبقاء ومراحل الحياة من الطفولة إلى الشيخوخة»[1].

2-2 المكان:

لا نكون مبالغين إذ قلنا أنّ المكان يعد مقدمة العناصر والأركان الأولية التّي يعتمدها البناء السّردي في القصّة طويلة كانت أم قصيرة، أم كان في الرّواية، لذا يمكن النظر إلى المكان الرّوائي من حيث هو: «مدخل من المداخل المتعددة التّي يتم من خلاله النظر في عالم الرّواية والوقوف على مراميه ومدلولاته العميقة ورموزه، وما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السّرد القصصي»[2].

فأهمية المكان تظهر خاصّة في تشكيل العالم الرّوائي، ورسم أبعاده، وذلك أنّ المكان مرآة تعكس على سطحها صورة الشّخصيات «وتتكشف من خلالها بعداها النفسي والاجتماعي، إنّه يسهم في وسطها بمظاهرها الجسدية ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها، فما أكثر الأحيان التّي يتمكن فيها الإطار البيئي المكاني من تحديد هوية المنتسبين إليه»[3].

وفي وصف المكان الرّوائي، يبرز ما يسمى "الفضاء الرّوائي" الّذي يني في مفهومه الفني: «مجموعة الأمكنة التّي تظهر على امتداد بنية الرّواية، مكونة بذلك فضاءها الواسع، الشامل»[4].

---

[1] مها حسن القصراوي: الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص13.

[2] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، دراسة منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم (ناشرون)، ط1، 2010، ص13.

[3] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص138.

[4] حميد لحميداني: بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000، ص63.

إلّا أنّ المكان في الرّواية قد لا يكون مكانا عاديا وطبيعيا فهو كما تقول سيزا قاسم «إذا كان الزّمن في الرّواية مختلفا عن زمن الساعة، فإنّ المكان هو الآخر مختلف عن المكان الطبيعي الّذي تحدده الجغرافية، وما في الطبيعة من تضاريس، فهو مكان تخيلي يتم إيجاده بواسطة الكلمات»[1]، وكما تقول أيضا: «إذا كانت الرّواية في المقام الأوّل فنا زمانيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل: الإيقاع ودرجة السرعة فإنّها من جانب آخر، تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان»[2].

ومن خلال هذا فإنّ "سيزا القاسم" تشبه الرّواية بسائر الفنون الجمالية الأخرى من خلال عنصر يعتبر الأهم من كلّ هذه الفنون وهو "المكان" في حين يقول "ديكارت" في حديثه عن المكان: «المكان والزّمان أبعاد مادتها موجودة في ذاتها، واكتنافها للأشياء لا يعني أنّها جزء من تلك الأشياء»[3].

ربما من خلال هذا القول، فإنّ ديكارت لا يعير أهمية كبيرة للزمان والمكان، غير أنّ غيابهما في الرّواية أو أي عمل قصصي آخر سيؤدي بالضرورة إلى اختلالها وفقدنها لجاذبيتها أو تأثيرها على القارئ.

كما أنّ للمكان أثر في التعبير عن هوية الكاتب الرّوائي والشخوص، «لذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلاله التعبير عن تمسكهم بهويتهم، لاسيما إذا كانوا ممن يعانون أصلا بسبب تلك الهوية، كأن يكونوا مقيمين بصورة قصرية أو اختيارية، خارج المكان الّذي عرفوه وألفوه وأحبوه»[4].

وفي مجال الكلام عن المكان، فقد قسم "غالب هلسا" الأمكنة إلى ثلاثة أنواع:

---

[1] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، ص132.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص24.

[3] عبد الصمد زايد: مفهوم الزّمن ودلالته، الدار العربيّة للكتاب، (د.ط)، 1988، ص05.

[4] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، ص13.

1- المكان المجازي الافتراضي: «وهو المكان الّذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو الأقرب إلى الافتراضي، وهو مجرد فضاء تقع فيه الأحداث»[1]، ويمكن تمييز المكان الافتراضي عن المكان الواقعي من خلال أنّ المكان المتخيل «بناء لغوي، وفضاء تضعه اللّغة وتقيمه الكلمات، انصياعا لأغراض التخيل وحاجاته»[2] يضفي على نصه نوعا من الإثارة والتشويق والغرابة والغوص بالقارئ في عالم الخيال.

2- مكان العيش: وهو المكان الأليف الّذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش فيه الرّوائي ثمّ انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه، فهو نابع من حنين الكاتب واشتياقه إلى المكان الّذي عاش فيه، فيحاول بذلك كسر المساحة، ليحس بالقرب منه رغم ابتعاده عنه.

3- المكان الهندسي: «وهو المكان الّذي يظهر في الرّواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التّي تجري فيها الحكاية، ومن هذا النوع المدينة.

وإلى جانب هذه الأنواع هناك أيضا ما يسمى بالمكان الإيديولوجي»[3].

2-3 الشّخصيات:

إنّ دراسة الشّخصية من المواضيع الأساسية في عالم الإنتاج الأدبي، فهي تمثل وفي كلّ الحالات، موضع اهتمام، ونقطة تركيز تقليدية ومتوازنة للنقد القديم والمعاصر، ولا غلو في ذلك، فالشّخصية هي القطب الّذي يتمحور حوله الخطاب السّردي، ولقد حدثنا النّقاد بما فيه الكفاية عن الشّخصية، لكن للأسف يبدو أنّهم لم ينتهوا إلى تحديد مفهوم واضح لها، ممّا أدى بهم إلى الخلط بين مفهومي الشّخصية Poronne، والشّخصية الحكائية Personnage، لذلك سنحاول وضع الفرق الدقيق بينهما قصد إزالة الإبهام في تعريف كلّ

---

[1] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، ص133.

[2] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السّردية في الرّواية، ص139.

[3] إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، ص140.

منهما، «فكلمة شخص تطلق على الكائن البشري الّذي تنتمي إليه»[1]، كما تطلق على الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع الحياتي، أي ذلك الكائن الّذي يمارس نشاطات عديدة، أمّا في الرّواية والقصّة والمسرحية، فإنّ الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة في إطار ما يسمى بـ"الشّخصية" ولا يقصد بالشّخصية، مجموع الخصائص والمميزات النفسية المتصلة بالكائن الحي، وإنّما يقصد بها ذلك المكون الّذي يحاول به كاتب العمل الحكائي عن طريق أسئلة اللّغة، مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي يحمل عادة اسم شخص وفقا لشفرة خاصّة ونسق مميز، وذلك للدلالة على الفرد الّذي تشترك في تكوين جسمه ونفسيته مجموعة من العوامل الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية... الخ.

وبهذا نصل إلى أنّ الشّخصية في العالم الحكائي، ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخيلي، «إنّها ذلك الشّخص المتخيل المبتكر الّذي يقوم بدور في تطوير الأحداث وتناميها»[2]، كما أنّ الشّخصية هي: «كلّ ما شارك في أحداث الرّواية، سلبا أو إيجابا»[3] وللشخصية دور مهم وفعال في العمل الرّوائي، «إذ تعتبر أساس ومحور الحركة الأفقية والرأسية فيه، وهي تحتل معظم أجوائه، حيث تمتد منها وإليها جميع العناصر الفنية في العمل الرّوائي، ويتمحور حولها بالمضمون الّذي يود الكاتب قوله للقارئ، حيث يتعاقد القارئ والكاتب تعاقدا أساسه الجوهري، الثقة والحرية، وهذا يكون من خلال الشّخصية... من فعلها وسلوكها وحركتها داخله»[4].

وقد جرت العادة أن نميز بين الشّخصية الرئيسية (البطل) وبين الشّخصيات الثانوية والتّي تظهر من حين إلى آخر، لتؤدي أدوارا تدفع بالقصة إلى مسار معين، ويجب هنا

---

[1] جميل قيسمون: الشّخصية في القصّة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13 جوان 2000، ص196.

[2] محمد سويرتي: النّقد البنيوي والنّص الرّوائي، ص70.

[3] تابت ملكاوي: الرّواية والقصّة القصيرة في الإمارات، المجمع الثقافي، أبو ظبي، (د.ط)(د.ت)، ص125.

[4] جميلة قيسمون: الشّخصية في القصّة، ص196.

عدم الخلط كما يفعل بعض القراء بين الكائن البشري الحي (الكائن بدمه ولحمه) وبين الشّخصية تلك "الكائن الورقي"، كما يقول رولان بارت.

وبما أنّ الشّخصية هي المحرك الأساسي للرّواية، فلابد أن يكون لكل شخص من الشخوص دوره في تسيير مجرى الأحداث، كلّ حسب ما تقتضيه اهميته في الرّواية، ولذلك نميز بين نوعين للشّخصية: نوع يمكن تسميته "الشّخصية الجاهزة"، أو "المسطحة"، وهي الشّخصية المكتملة التّي تظهر في القصّة، حيث تظهر دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير وإنّما يحدث التغيير في علاقتها بالشّخصيات الأخرى فحسب، أمّا تصرفاته فلها دائما طابعا واحدا، أمّا النوع الثاني فيمكن تسميته "الشّخصية النامية"، «وهي الشّخصية التّي يتم تكوينها بتمام القصّة، فتتطور من موقف إلى آخر، ويظهر لها في كلّ موقف تصرف جديد يكشف لنا عن جانب جديد منها.[1]

والذوق الحديث يفضل النوع الثاني من الشّخصية، إلّا أنّ كلا النوعين ضروري في توازن الأحداث وسريانها وفق ما تتطلبه الحكاية، ولا غنى للكاتب على أي منهما.

ومن كلّ ما سبق يمكن القول أنّ كلّ عمل أدبي هو دعوة موجهة إلى القراء، وتتحمل الشّخصية النصيب الأكبر من مهمة توصيل هذه الدعوة إلى القارئ إن لم نقل المهمة بأكملها، ولكي تصل الدعوة بالى القارئ كما يهدف الكاتب، لابد أن تكون الشّخصية صادقة في التعامل، بسيطة وتلقائية، تفيض بالحيوية ومعاني الحياة.

2-4 اللّغة الرّوائية:

تعتبر اللّغة أداة من أدوات التعبير، توظف في كلّ مجالات الحياة الإنسانية والأدبيّة، فإنّ هذه الأداة يختلف توظيفها فنيا باختلاف الأنواع الأدبيّة المتعارف عليها نقديا، ويمكن اعتبار أنّ اللّغة هي الدليل المحسوس على أنّ ثمة رواية ما يمكن قراءتها، ومن دون اللّغة لا توجد رواية أصلا: «فاللغة هي النظام النظري من اللغات أو بنيتها،

[1] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2000، ص108.

هي مجموعة القواعد التّي ينبغي على متكلمي تلك اللّغة أن يلتزموا بها، إذا أرادوا الاتصال فيما بينهم أما الكلام فهو الاستخدام اليومي لذلك النظام من قبل المتكلمين الأفراد»[1]، ويقول العالم السويسري دو سوسير: «أنّ اللّغة بالمعنى العام، نظام تحكمها مجموعة من القواعد والقوانين»[2].

وما ينبغي الإشارة إليه منذ البداية هو أنّ اللّغة- من حيث قوتها مفردات وجمل وتعابير- هي أداة فن الأدب بكل انواعه، مثلما أن لكل فن من الفنون الجميلة الأخرى أدواته التّي يعبر بها.

ولأنّ الرّواية نوع أدبي، فإنّ اللّغة تعد من عناصرها الأساسية، لأنّها العنصر الّذي يظهر ويتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التّي يتشكل منها العمل الرّوائي.

«فالرّواية صياغة بنائية مميزة، والخطاب الرّوائي لا يمكن أن يتحدد بالحكاية فحسب بل بما يتضمنه من (لغة) توحي بأكثر من الحكاية وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها وشخصياتها، والرّواية ليست لها لبنات أخرى تقيم منها عالمها غير الكلمات»[3].

فاللغة إذن: «هي القالب الّذي يصب فيه الرّوائي أفكاره ويجسد رؤيته في صورة مادية ومحسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله، فباللغة تنطلق الشّخصيات وتتكشف الأحداث وتتضح البيئة ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التّي يعبر عنها الكاتب»[4].

2-5 الحدث الرّوائي:

بالإضافة إلى العناصر السالفة الذكر، والتّي تعتبر الأساسية في بناء الرّواية، نصل إلى عنصر يعد هو الآخر محورا أساسيا، وفعالا في الرّواية إنّه "الحدث الرّوائي" الّذي

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص26.

[2] محمد عبد الله القواسمي: معالم في اللّغة العربيّة، مركز الكتاب الأكاديمي بعمان، الأردن، ط1، 1999، ص07.

[3] محمد ناورته: تقنيات اللّغة في مجال الرّواية الأدبيّة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 21 جوان 2004، ص51.

[4] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص27.

يعتبر العمود الفقري- إن صح التعبير- لمجمل العناصر السابقة، وتجدر الإشارة إلى أنّ «الحدث الرّوائي ليس تماما كالحدث الواقعي، الّذي يجري في حياتنا اليومية، بالرغم من أنّه يستمد أفكاره من الواقع»[1].

ذلك لأن الرّوائي حين يكتب روايته، فإنّه يختار من الحياة الواقعية ما هو مناسب كما أنّه يستعين بمواهبه وإبداعه الفني، فيضيف ويحذف ما يجعل من الحدث الرّوائي خياليا وعجيبا لا يمت للواقع بصلة.

والحادثة في العمل الرّوائي هي: «مجموعة من الوقائع الجزئية، مرتبطة ومنظمة، وهو ما يمكن تسميته بالإطار Piol، أو هي تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا والتّي يضمها إطار خاص»[2].

وفي المصطلح الأرسطي، فإنّ الحدث يتحول من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس، ومن زاوية أخرى فإنّ ما كتبه "إيتان سوريو" عن الحدث المسرحي، ينطبق جيدا على الحدث الرّوائي، وذلك باعتباره صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسدها أو تتلقاها، أو تحركها الشّخصيات الرئيسية، «ويمكن تقسيم الحدث في الرّواية إلى قسمين: الأول يسمى "نوى" وهي التّي تشكل لحظات سردية ترفع الحكاية إلى نقاط حاسمة، وأساسية في الخط الّذي تتبعه، وآخر يسمى "التوابع" ويمكن حذفها دون أن يتأثر المنطق السّردي بذلك، وإن كان هذا الحذف سيؤثر بلا شك على جماليات الحكاية في صورتها النهائية»[3].

من خلال ما سبق يمكن أن نقول أنّ للرّواية عناصر مهمة في تكوينها الفني وتتمثل في العناصر التّي ذكرناها سابقا، دون غياب أي منها، لأن ذلك سيؤدي بالضرورة إلى اختلال الرّواية، وفقدانها لسحرها وجاذبيتها.

---

[1] آمنة يوسف: المرجع السابق، ص27.

[2] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2002، ص104.

[3] عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السّردية في الرّواية، ص28.

ثالثا- السّردية العربيّة الحديثة والموقف الثقافي:

تعد الرّواية من أبرز الأشكال السّردية التّي ظهرت في الساحة الأدبيّة، إلى درجة يمكننا القول أنّ عصرنا هو عصر الرّواية والتّي يحتفى بها احتفاء خاصا، إذ نجحت في احتلال المقام الأوّل في المجال الأدبي، وذلك لاتصالها بالواقع المعيش، فهي بمثابة سجل ملؤه شواغل المجتمع وتطلعاته، ومن ثمّ أضحت مرآة تعكس صوته وانتماءه، حيث تطورت لتواكب الحياة المعاصرة بشتى مجالاتها، لتأخذ شيئا فشيئا نصيبا وافرا من النّقد والتمحيص لدى الكثير من النّقاد والدارسين.

فالرّواية نوع أدبي «انتزع الاهتمام ونجح بجدارة في احتلال المكانة الأولى في الآداب العالمية، وقد شهدت الرّواية العربيّة مراحل تطور عدة»[1]، إذ استندت على الواقع لتبين مدى تنوع الفكر العربي واختلاف مذاهبه واتجاهاته، وبذلك أصبحت تتبوأ منزلة عليا ومكانة راقية قدمتها على سائر فنون السّرد الأخرى، إذ فتحت المجال للتجارب الأدبيّة، فكانت الكتابة فيها أغز وأكثر، ممّا جعلها تتطور إلى مستوى أرقى، فتنوعت مضامينها، وتطورت آلياتها السّردية، وهذا ليس عائدا إلى قدرتها على تطور وسائل السّرد فيها فحسب، «بل إلى القدرات الفائقة في تمثيل المرجعيات الثقافية، والنفسية، والاجتماعية، والتاريخية، وهو أمر فاق قدرة الأنواع الأدبيّة الأخرى العاصرة لها، تلك الأنواع التّي انحسر دورها، فكفت إلى درجة بعيدة، عن الإسهام في تمثيل التصورات الكبرى عن الذات والآخر»[2].

فالنّص الرّوائي يقوم على عدة مكونات تربطها شبكة من العلاقات لتشكل بنية روائية متكاملة، فالرّواية بنصوص تعتبر من الرّوايات التّي تساعد على «صوغ الهويات

---

[1] ينظر: عبد المحسن طه بدر: تطور الرّواية العربيّة الحديثة، دار المعارف، مجلد1، 2017، ص05.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ج2، ص05.

الثقافية للأمم لقدرتها على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب، والحقب التاريخية، والتحولات الثقافية للمجتمعات»[1].

وعليه فإنّ أهمية السّرديات تكمن في انعكاسها على كافة العلوم الإنسانية عندما يتولد الشعور بالحاجة إلى معرفة من يكون، ضمن منظومات ثقافية تخترقه، ونتيجة إحساسه بالهوة التّي تتسع بينه وبين ذاته، لذا نجد أنّ الإنسان دائما يتماهى في تراثه، وما ارتبط فيه من قيم حضارية وتاريخية ودينية، هذا ما يخلق عنده بعدا روحيا يكون الداعي للالتفاف حول خصوصياته الثقافية، والتأكيد المستمد من معايشته لمختلف قضايا مجتمعه حتّى يستطيع الكشف عن جوانبها وتصويرها تصويرا فنيا صادقا.

1- تعريف الثقافة:

1-1 الثقافة لغة:

يجمل ابن منظور مادة (ث. ق. ف) في عدة أماكن منها «ثقف الشيء ثقفا، وثقافا وثقوفة، حذقه، ورجل ثقف وثقف حاذق، وثقف حاذق، وأتعبوه فقالوا: تقف، لقف، ويقال ثقف الشيء وهو سرعة التعلم، ففي حديث المعجزة: وهو غلام لقف ثقف أي ذو فطنة وذكاء، إنّه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه»[2].

فمن خلال التعريف اللّغوي للمفردة نستنتج أنّ مصطلح الثقافة، يعني عند القدماء الفطنة والحذق وسرعة التعلم، وما يتطلبه من مهارة وخفة، إضافة إلى العمل المستمر ممّا يوصل صاحبها إلى الإلمام، والوعي التام بما يحيط به.

---

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص05.

[2] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأوّل، باب الثاء، مادة (ث. ق. ف)، دار المعلم، (د.ط)(د.ط)، ص392.

1-2 اصطلاحا:

إنّ محاولة تحديد مفهوم عام للثقافة، يفضي إلى عدد كبير من التعريفات المختلفة، فالمعنى الاصطلاحي لكلمة "ثقافة" أوسع بكثير من معناها اللّغوي، ولعلّ أوّل التعريفات ما كتبه "أدوارد تايلور" Tylor Edward في كتابه "الثقافة البدائية"، حيث عرف الثقافة بأنّها «ذلك الكل المركب الّذي يضم المعارف والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعرف وكل المقدسات والعادات الأخرى التّي يكتسبها الإنسان في مجمع معين»[1]، فمن خلال هذا التعريف يتضح لنا أنّ الثقافة تنقسم إلى قسمين: قسم مادي يتضمن كلّ ما ينتجه الإنسان من مخترعات حسية، وقسم غير مادي (معنوي) يتضمن الأعراف والعادات والتقاليد والقيم والأخلاق وهي عناصر سلوكية، يمارسها الفرد خلال حياته، فالثقافة ما هي إلّا عبارة عن مجموعة من العناصر التّي تتعلق بطريقة التفكير والشعور والسلوك.

فالثقافة هي المركب الشامل من التفاعل الاجتماعي، لذا فإنّها تلعب دورا مهما في إعداده، بحيث يكون أكثر فعالية في محيطه الاجتماعي، فكل جيل جديد لا يبدأ من فراغ، ولكنه يستفيد ممن قبله ومنن حوله، ويكون كلّ أعضاء المجتمع مطالبون بأن ينقلوا التراث إلى الأجيال القادمة، وما تعلموه من الماضي، وما أضافوه بأنفسهم إلى هذا الكم الثقافي.

كما أنّ الطرق الثقافية والمعنوية لها اتصال مباشر بحاجات الإنسان البيولوجية والاجتماعية مثل: حاجته للطعام وللشراب، والصداقة مع الآخرين، والأمن، ويطلق على هذه الحاجات «الالتزامات الأساسية الثقافية، والإنسان لا يعيش بحاجته البيولوجية فقط إذ يحاول أيضا أن يجد نفس الدين واللّغة، والفن وأثر فيه وإلى أن يطور نوعا من وجهة

---

[1] دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص30.

النظر الأدبيّة والفلسفية عن مكانه في هذا العالم»[1].فيما يرى آخرون أنّ الثقافة تشمل الحضارة، وأنّ الحضارة تمثل الجانب الفكري أو المعنوي من الثقافة، ويمكننا أن نرجح الكفة للثقافة، فهي أعم وأشمل من الحضارة لأنّ «الثقافة تتصل بقدرة الفرد والمجتمع على فهم الحياة والسيطرة عليها»[2]، فإذا كانت الثقافة تمثل منظومة القيم الروحية الاجتماعية والأدبيّة والفنية لأي مجتمع، فالحضارة تمثل التقدم العلمي والتكنولوجي لأي مجتمع.

وكذلك يعرفها العالم الأنثروبولوجي رالف لينون بأنّها «مصطلح لتعيين المنظمة من العادات والأفكار والمواقف التي يشترك فيها أعضاء أي مجتمع ولذا يكاد يكون من المعتد على أي عالم أنثروبولوجي أن يبحث في هذه الأمور دون استعمال هذا المصطلح [3]، فمفهوم الثقافة حسبه تعد من أهم الأدوات التّي تعامل بها الأنثروبولوجي، وتمثل أهم المقومات التّي تحدد هوية المجتمعات الإنسانية.

أمّا ويلر يعرفها فيقول: «الثقافة هي أسلوب حياة الجماعة أو القبيلة تتضمن مجموعة المعتقدات»[4]، من هنا تعني الثقافة ما تعارف عليه الأفراد من سلوكيات، أي أنّ الثقافة هي طريقة حياة النّاس في مجتمع معين، فهي نمط الحياة داخل المجتمع الواحد.

ومن هنا تتحدد لنا مجموعة من خصائص الثقافة ومميزاتها، أي أنّها تعبير عن شمولية الحياة الاجتماعية للإنسان وتخضع للتطور حسب المتغيرات وتطور المجتمعات الإنسانية.

---

(1) ميجان الرويلي ود. سعيد البازغي: دليل النّاقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص157.

(2) نادية العمري: أضواء على الثقافة الإسلامية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1998، ص16- 17.

(3) رالف لنتون: الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، ترجمة عبد المالك الناشف، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1967، ص27.

(4) Clark Wissler.D.C Duvoll-Mythology Of The Blakfoor Idiams Biblo Bo2er , 2009, P100.

ولكون الرّواية تنقل مشاعر المجتمع وطموحاته يمكن عدها بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التّي تهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لقدرتها على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب والحق التاريخية، والتحولات الثقافية للمجتمعات.

وليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل لموضوع أصول السّردية العربيّة الحديثة وخاصّة الرّواية، وهذا كله عائد إلى تغليب المرجعيات على بعضها البعض، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلا عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقارنة بينهما وبين السّرديات الغربية الحديثة، ولنستطيع التوصل إلى حقيقة أصول السّردية يجب علينا تعقب الأحداث واستنطاق السياقات الثقافية، إضافة إلى علاقتها بالسياقات والظواهر الأدبيّة، «ففي فضائنا الثقافي تتراكم النّصوص وتتقاطع وتتحلل ويلغي بعضها بعضا، لتشكل في الأخير النّص المقروء، المشحون بثقل الثقافة وتراكمات الدال في انقطاعاته الثقافية وتواصله الحضاري»[1].

لقد انبثقت السّردية العربيّة الحديثة من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبيّة، فهي الثمرة بالتي انتهت إليها حركة التزاوج التّي قامت بين السّرد التقليدي والمؤثرات الثقافية الجديدة، وكذا الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع، وغياب الهويات النّصية الثابتة وتفكك الأنظمة السّردية التقليدية، ثمّ انحسار القيم الثقافية الداعمة للأدب القديم، فضعف الحدود بين الأنواع القديمة، وانحسار القيم التقليدية نزعا الشرعية عن السّرد القديم، وفتحا الأفق أمام السّرد الحديث، «وبالإجمال وقع انفصال متدرج، خلال القرن التاسع عشر، بين مرجعيات ثقافية وأجناسية موروثة فقدت كفاءتها وأهليتها، وظواهر إبداعية جديدة راحت تتصل بنسق مستحدث من القيم، والحقائق النسبية والحاجات والأفكار والعلاقات، وكان نتيجة ذلك أن انحسرت صيغ التعبير القديمة

[1] حسين خمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص13.

وتراجعت المنظورات التقليدية، وبها استبدلت سلسلة مركبة من وسائل التفكير والتعبير والتراسل»[1].

وإذا عرجنا إلى تفسير نشأة السّردية العربيّة الحديثة، لا يمكننا تجاوز الحراك الثقافي في القرن التاسع عشر، كما لا يمكننا إهمال أمر المؤثر الغربي، وفحصه بدقة للتحقق من مدى تأثيره في نشأتها، بما في ذلك المؤثرات الثقافية العامة والخاصة، «ويفرض المقام هنا رصد التشابكات الأولى بين الثقافتين، هذا الرصد يعنى بوصف النتائج الثقافية التّي كثيرا ما يصار إلى تضخيمها لتكون الركيزة التّي تقام عليها كلّ التصورات اللاحقة، وفي مقدمة ذلك نتائج الحملة الفرنسية على مصر، وهو الأمر الّذي نراه قد تعرض لمبالغة رغبوية دفعت بها آليات الخطاب الاستعماري إلى بؤرة الوعي الفكري والأدبي، وراحت بالمقابل تضمحل كلّ البدائل المختلفة، وفي مقدمتها تلك المتصلة بالسياقات الثقافية بالتي صاحبت الظواهر الفكرية والأدبيّة الحديثة واحتضنتها»[2].

ولأنّ النّص الرّوائي من أكثر النّصوص السّردية استحضارا للمعالم التاريخية، وللمظاهر الاجتماعية والثقافية، حيث تقد للقارئ وفق رسالة فكرية أدبيّة تعتمد التشكيل السّردي الفني المبني على عناصر متباينة، من بناء لغوي وزمني ومكاني، هدفها ضمان مقروئيتها وخلق متعة جمالية لمتلقيها، كلّ هذه الاعتبارات وغيرها جعلت النّص الرّوائي يتميز عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، كونه يرتبط أشد الارتباط بالحياة الاجتماعية، هذا ما يخلق له إمكانية تصوير هذا الواقع ضمن الصيرورة التاريخية للمجتمع، لهذه الاهمية حظي النّص الرّوائي بمكانة هامة ضمن الحركة الأدبية المعاصرة؛ ذلك لأنّ النّص الرّوائي يحمل في طياته الخبرات والمعارف والمعتقدات، أي للنظرية الإنسانية وعلاقتها بالنظام الاجتماعي الّذي أفرزها، وما إلى ذلك من مضامين تضمن خصوصية

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ج1، ص310.

[2] المرجع نفسه، ص342.

هذا النّص التّي تتمفصل على مستوى البنيات النّصية للخطاب بالروائي، وذلك الكشف عن الأفق المتحرك للثقافة داخل النّص، ويتفتح النّص بذلك على معارف مختلفة.

ومن نافلة القول اعتبار العمل الأدبي ظاهرة ثقافية مفتوحة التحليل من وجهات نظر عديدة، فالنّص لا يستنتج من فراغ وإنّما يسبح في بنية نصية منتجة قبلا، وفي محيط ثقافي واجتماعي، «فالنّص بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة»[1]، لذا فهو نتاج لتعلق معين وتراكمات قرائية متنوعة وأنّ منتجه هو الثقافة، فالأحرى الاهتمام بدراسة السياق الثقافي داخل الخطابات الرّوائية، هذا سوف يساعدنا على فهم كثير من إشكاليته التّي لا تزال تحيرنا، على أساس أنّ الثقافة ليست مجرد تطوير أو معنى لتطوير النّصوص والخطابات الأدبيّة، أو تنمية جانب ثقافي معين فيها، ولكنها تطوير للجوانب الإنسانية جميعا، بحيث تكون الثقافة هي العين الفاحصة والنّاقد النهائي والحاسم لكل بالمؤسسات والأعراف التقليدية.

فإذا كان النّص حادثة ثقافية في إطار مشروع إنساني يلوح بقدرة بارزة في ميادين النّقد الأدبي الثقافي، لاستيعاب اللحظة الثقافية وتعميق قراءة هذا النّص، وتجلية المكون الثقافي بوصفه تاريخا مركبا من الممارسات الاجتماعية، والثقافية، والدينية، والسياسية، أي يمكن دراسة العمل الأدبي من جوانب ومناحي متعددة، لأن النّقد بدوره ينفتح على كلّ الأبعاد الثقافية والاجتماعية ويعي علاقة الأدب بالثقافة الإنسانية، ولأنّ الثقافة دينامية، نشطة، وحية، ومتعددة الأوجه كما عرفها "تريلنج Lionelthlling" على أنّها: «كلّ نشاطات المجتمع من أكثرها ضرورية وغلى أكثرها عفوية وفق النظر إليها في تمسكها الكلي المشهود والمفترض»[2].

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، سياق المركز القومي للعربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص32.

[2] فنسنت لتيش: النّقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات حتّى الثمانينات، ترجمة: محمد يحي، المشروع القومي للترجمة، (د.ط) (د.ت)، ص104.

وحسب هذا الطرح «فالنّص مظهر من مظاهر الثقافة التّي تحيط بعالم الفن والخيال والأفكار»[1]، كما «تحيط بتشكيلات البشرية حيث يكون الكل أكبر من مجموع العناصر»[2]، وقد أشار غرينبلات إلى أنّ «التحليل الثقافي في ضوء علاقته بالسياقات الاجتماعية يفهم ضمنا خارطة مرسومة داخل المدار أو الفلك الجمالي الّذي يمكننا بدوره من رصد بعض الدلالات التصويرية لهذه الخارطة»[3].

ولعلّ ذلك يساعد على تقدم الوعي بالظاهرة الثقافية، وهذا ما جاءت به النظريات والاتجاهات النقدية لمرحلة ما بعد البنيوية، التّي تبحث في مكونات الخطاب، وتنطلق من الثقافة كأثر مختزل في النّص، وذلك بتوسيع حقوله المعرفية، وربط شبكات التواصل بين العناصر المضمرة داخل النّص، فبحكم تطور العقل النّقدي الّذي مكن من تطوير الاشتغال على النّص الأدبي، باشتقاق إمكانات جديدة للفهم، والتواصل: كالماركسية، والتفويض، وما توصلت إليه أبحاث الأنثروبولوجيا الثقافية في سعيها لقراءة النّص في إطاره التاريخي، والثقافي، «ومن حيث تأثير الإيديولوجيا الاجتماعية في شكل النّص، وانطلاقا من أفكار (ليفي شتراوس) فيما يتعلق بفعل اشتقاقه وأثرها في السلوك البشري، و(مالينوفيسكي) فيما يتعلق بالتمييز بين الصياغات اللّغوية والصياغات الاجتماعية للغة، بالإضافة إلى أعمال (ريموند ويليامز) و(أدورنو) في بحوثهم في العلاقة بين الثقافة والمجتمع وكذا غرنبيلات في مجل التحليل الثقافي»[4].

---

[1] أرثر ايزابرغر: النّقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2003، ص35.

[2] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الجزائر، ط1، 2010، ص14.

[3] يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان، ط1، (د.ت)، ص27.

[4] عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، ص14.

فالتفاعل الخلاق بين عناصر الثقافة، والعناصر الأدبيّة الجمالية داخل النّص أدت إلى التحول الجوهري في مركزية المعنى، وانتقاله وانفتاحه على مجالات عدة، فالدراسات الثقافية كسرت مركزية النّص «لقد صارت تأخذ النّص من حيث ما يتحقق فيه وما يتكشف عنه من أنظمة الثقافة، فالنّص هنا وسيلة وأداة...»[1]، إذن يتبين لنا من هذا المنظور أنّ النّص يعايش أنماط سردية مختلفة تشكلت تناصا بفعل جملة من القواعد الثقافية بالتي شكلت وعي المبدع بواقعه الثقافي، وبفعل التداخل بين حقول المعارف الإنسانية المختلفة ليمثلها الإبداع تمثيلا فكريا ومعرفيا، وبهذا يصبح أكثر وضوحا، وأكثر كشفا لزيف الواقع، ويكون الإبداع هو الشاهد على التحولات الفكرية للحياة المعاصرة، ولتأخذ الرّواية التّي تعيش زمنها الحقيقي الدور المنوط بها، لأنّ الإبداع هو خلاصة هذا الإنسان المعاصر المتشظي في بحثه السرمدي على ذاته من خلال تفعيل كلّ الجوانب الإنسانية التّي احتضنها الإبداع بكل قدراته للنفوذ لكل العوالم المؤسسة لحراكه الثقافي، والاتجاهات الفكرية المعبرة عن صدامه الدائم مع الحياة والعقل، لبناء كنظرية فكرية، فلسفية تؤجج كلّ توقه لاكتشاف حقيقة العالم، وتتضمن العلاقة الراسخة مع الطبيعة دائمة التغيير هذا الّذي يدعوه دائما لمعاودة التفكير والاشتغال للبحث عن كلّ القوانين والضوابط المركزية للذات التّي تسعى للحرية والفهم وسط التغيرات المتسارعة.

ومن هنا تأتي أهمية الثقافة والدراسات الثقافية، التّي جعلت من النّص هدف ونقطة البداية على اعتبار أنّ الإبداع (وظيفة الأدب) هو المشخص لأمراض الحضارة المعاصرة، ففي النّصف الثاني من القرن العشرين شهد صعود الأقليات العرقية والثقافية واللّغوية التّي جاءت في سياق حركات المقاومة ضد الانتماء الأوروبي، وهو ما أنذر بحروب من نوع جديد هي حروب الهويات.

---

[1] حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النّقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007، ص21.

ولكن الوظيفة أكثر أهمية للأدب، هو أنّه يفرز انسجاما رؤياويا على مستوى المتخيل لمجموعة بشرية أو اجتماعية، والتّي تريد تحديد موقع "الذات" و"الأنا".

ومن هنا نخلص إلى أنّ الرّواية تتفتح على جملة من الاقتراحات السّردية المختلفة، التّي لا تبقيها في حالة واحدة، ولا تطرح صيغة أحادية لها، بل إنّها تبرز بوصفها مصورا لعشرات التصورات عن العالم والصيغ الجمالة، والبنائية المتعددة، فالرّواية ابنة التنوع والاختلاف، وهي تعكس في ظلها مجموعة من التصورات حول الخبرات الحياتية، والأحلام والانكسارات والهواجس، فالرّواية تعد بمثابة حاضنة الفنون المتعددة والمختلفة والقادرة على الاستيعاب والتشكل، مبررة الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية، إذ «يمكن عد الرّواية- بنصوصها الأساسية- من المرويات الكبرى التّي تسهم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لقدرتها على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب، والحقب التاريخية، والتحولات الثقافية للمجتمعات»[1].

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص05.

الفصل الثاني

تحولات البناء في الرواية من التماسك إلى التفكك

أولا- الرّواية العربيّة والتحولات الاجتماعية والثقافية.

ثانيا- السّردية العربيّة من البحث إلى الاكتشاف.

ثالثا- المستويات الدلالية للخطاب الروائي.

أولا- الرّواية العربيّة والتحولات الاجتماعية والثقافية:

تنفتح الرّواية على جملة من الاقتراحات السّردية المختلفة، التّي لا تبقيها في خانة واحدة، ولا تطرح صيغة أحادية لها، بل إنّها تبرز بوصفها ترجمة وانعكاسات لعشرات التصورات عن العالم، والصيغ الجمالية، والبنائية المتعددة، فالرّواية ابنة التوع والاختلاف، وترميز دال على ذاك المنطق الديموقراطي للكتابة، وقد يتعدى انفتاحها إلى مختلف الخبرات الحياتية، والأحلام، والانكسارات، والهواجس، والإخفاقات.

إنّ ما يميز الرّواية عن غيرها من الأجناس الأدبيّة قدرتها على استيعاب التغيرات الاجتماعية المتسارعة، وتشخيصها عبر أنساق ومكونات شكلية ودلالية، إذ تستمد تجدد نسقها من تغيرات الراهن وتطور شروط الحياة فيه، فالجنس الرّوائي جنس لم يكتمل بعد ولا يبدو أنّه مرشح للاكتمال، بحيث ينفتح على حدود لا حدود لها، يحتوي أجناس ما قبل الرّواية وأشكالا أخرى من التعبير غير روائية، ممّا يجعله في نظره فنا دائما في تطور التكوين مفتوحا باستمرار على أفق التطور، مبتعدا عن أشكاله الأولى، أي أنّه متقلب، وفي توسع دائم، لذلك ما فتئ يجدد أشكاله وينحرف عن سننه رغبة في تحقيق الامتلاك المعرفي للواقع.

إنّ هذا الانفتاح والقدرة على إبراز أوجه التناقضات الفجة داخل دهاليز المجتمع خول للرّواية أن تتألق مع ما هو ديني وتاريخي وسياسي، بحيث أنّ تلك الخصوصية الحوارية للجنس الرّوائي أضاعن التخوم الحائلة بينه وبين الخطابات غير الأدبيّة، ومن هنا أضحت الرّواية لا تأنس لفلسفة الأحادية المعرفية متجاوزة التأطير النّصي، تواقة في الآن نفسه إلى آفاق إيديولوجية وجمالية أرحب، تحقق فيها تعايش الأجناس والأفكار، بحيث يتماس ويتواشج فيها الحاضر بالماضي والديني بالسياسي والثابت بالمتحول واليقين بالشك.

ومن أهم الركائز التّي يقوم عليها البناء الرّوائي نجدة خاصّة الّذي يحمل في جوهره «وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرّواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخييلية وينظم العلاقة بينهما وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندح في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنّها استثمرت كثيرا من مكوناتها، وبخاصة الأحداث، والشّخصيات، والخلفيات الزّمنية، والفضاءات»[1].

وفي إطار الفصل بين ما هو جمالي وثقافي وتخييلي ومرجعي عن طريق رصد "تحولات النّص الرّوائي" مشتبكا مع تحولات العصر والمجتمع، الّذي ترجم لنا مختلف التغيرات التّي انتابت الرّواية على امتداد الساحة العربيّة، وسننطلق من «مجموعة الفرضيات المنهجية والفنية، والواقع الحضاري الّذي تصدر عنه، بمتغيراته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وببنية المشاعر الثقافية المضمرة فيها، فالرّواية العربيّة استطاعت عبر مسيرتها الممتدة أكثر من قرن من الزّمان، أن تصوغ المتخيل الوطني، وأن تبلور رؤى الواقع الّذي تصدر عنه وتحولاته وصبواته، فضلا عن نجاحها في استشراف مستقبله في كثير من الحالات»[2].

إذن فقد حظيت سرديات الرّواية العربيّة باهتمام النّقاد والدارسين الّذين وجهوا عنايتهم إلى دراسة مختلف القضايا والموضوعات والظواهر الأدبيّة والفنية، فمنهم من اتجه إلى دراسة مختلف القضايا التّي يتناولها المؤلف الرّوائي، ومنهم من اتجه إلى دراسة جوانب فنية مختلفة تكشف عنها لعبة الكتابة التخييلية، كدراسة الشّخصيات أو التقنيات أو الفضاءات الرّوائية المختلفة، وغيرها من الجوانب الفنية الأخرى.

ومن القضايا التّي وقع اختيار عبد الله إبراهيم عليها قضية **(الأبوة الذكورية)** والسرد التفسيري، هذه الدراسة التّي تناول فيها مقاربة نصية لشخصية الأب بوصفها

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص137.

[2] الرّواية العربيّة والتحولات الاجتماعية والثقافية، تبين، للدراسات الفكرية والثقافية، العدد 02، المجلد الأوّل، خريف 2012، ص07- 08.

شخصية روائية متخيلة باعتبارها فاعل يؤدي دورا وظيفيا في العالم الروائي، وتحقق انسجاما وتناغما بين جميع المكونات السّردية.

فشخصية الأب هي شخصية تتمتع "بسلطة أبوية" انبثق عنها النظام الأبوي الّذي لا يزال- حتّى يومنا هذا- يهيمن على أغلب المجتمعات وعلى وجه الخصوص المجتمعات العربيّة، فدراسة شخصية الأب تستوجب لا محالة دراسة المجتمعات وطبيعة سلوك الإنسان، تارة سوسيولوجيا، وتارة أخرى محيطة بجميع الاتجاهات الأدبيّة المعاصرة، حيث بإمكانها وصف الواقع الإنساني بمختلف أبعاده وتفاصيله المعاصرة، حيث بإمكانها وصف الواقع الإنساني بمختلف أبعاده وتفاصيله وفي إطاره التاريخي والاجتماعي بكل دقة.

ولذلك سعت الدراسات «إلى تحليل النّصوص الرّوائية من أجل خلق مقاربات تساعد على الكشف عن تجليات الأب ومستوياته المختلفة، التّي تحاول لعبة الكتابة الرّوائية أن تكشف عنها»[1].

فمفهوم السلطة الأبوية مصطلح شغل العديد من الباحثين، حيث قسم المصطلح إلى قسمين: السلطة، والأبوية.

«فالسلطة في رأي إيليوت ستودن (Elliot Studt) تعني: القوة الرسمية المتوقعة والمشروعة، أو هي ذلك الاستخدام المشروع للقوة في مؤسسات المجتمع، وهي من الناحية الاجتماعية تعني: قوة ممنوحة لمركز معين ويمارسها الشّخص الموجود في هذا المركز، كما يشارك في صنع القرارات، وهذا يتطلب التفويض بهذه القوة طبقا للوسائل المشروعة واعتراف الأفراد الّذين تمارس تجاههم هذه السلطة، حيث تكون هذه الممارسة عادلة وصحيحة»[2].

---

[1] عدنان علي الشريم: الأب في الرّواية العربيّة المعاصرة، تقديم: أ. د: خليل الشيخ، إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 1429هـ-2008م، ص03.

[2] المرجع نفسه، ص17.

أمّا عن مفهوم الأبوية، الّذي نجده شديد الالتصاق بمفهوم السلطة، فقد اجتمعت فيه مجموعة من المقومات والشروط، حتّى أضحت صفات متفق عليها، «وقد ذهب "محمد شقرون" في دراسة له حول مفهوم العائلة، إلى أنّ كلمة بطريركية Patriahatc أو "البطركية" Patriarcalisem هو تعبير قانوني عن وضعية أو تنظيم اجتماعي تميز به المجتمع الروماني، وبق هذا التعبير القانوني أو التقنين مستمرا في التشريع الأوربي الخاص بالملكية وبالإرث والبنوة Filiation» [1].

فمن خلال هذين التعريفين نخلص إلى نتيجة أنّ الأبناء لا يملكون أي حيلة تحت ظل سلطة الأب ولا يمكنها إلّا الامتثال إلى أوامر وسلطة هذا الأب من جهة أو رفضها والتمرد عليها وتجاوز مضامينها من جهة أخرى.

ففي دراسة عبد الله إبراهيم لمصطلح الأبوية الذكورية حاول أن يكشف لنا عن أبرز التمثيلات التّي تجسدها شخصية "الأب" في البناء الرّوائي من خلال ما يترتب عنها من تطور الأحداث، وما ينبثق عنها من علائق بنائية تكشف عنها لعبة الكتابة المتخيلة للرّواية.

فوقعت دراسته على التجربة السّردية لنجيب محفوظ الّذي رآه بأنّه يحتفي «بموضوع الأبوة القائمة على مفهوم الذكورة، وتثبيت قيمها الصارمة ويعتبر أحد المرتكزات الأساسية لتجربته السّردية، وترافق التعبير عن هذا المفهوم مع تماسك البناء السّردي العام للروايات التّي قامت بتمثيل هذا المفهوم، فضمة تضافر لا يخفى بين سيادة مفهوم الأبوة والذكورية والبناء السّردي التقليدي في رواياته» [2].

«أشار محفوظ بوضوح إلى المرجعيات الأساسية التّي تقوم عليها رواياته، فقال إنّها "الاهتمام بالتاريخ، أو المجتمع، مع مواصلة الاهتمام أيضا بما وراء التاريخ، والمجتمع" وفصل ذلك بقوله "أنتا دائما أحب أن أجمع بين الاثنين على قدر المستطاع، فلا

---

[1] عدنان علي الشريم، المرجع السابق، ص18.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص65.

أنا كاتب اجتماعي مستغرق في قضايا المجتمع، ولا أنا كاتب ميتافيزيقي مستغرق... فاللحن الأساسي عندي ينبع من التاريخ وما وراء التاريخ، أو من المجتمع وما فوق المجتمع"، ويندمج هذان المكونان المرجعيان لتجربته ليكونا العالم الخاص برواياته» [1].

فمن المتعارف عليه أنّ «العلاقة بين الرّواية والتاريخ كانت محط اهتمام نظرية الأدب المعاصرة، فالتاريخ رواية حقيقية» [2]، وهناك من يقول: «أنّ التاريخ نوع من الرّواية نعيش فيه ونتمنى تحمل البقاء فيه، والرّواية نوع من التاريخ التأملي» [3]، ويقول "بول دي مان": «لم يعد للتعارض بين الرّواية والحقيقة التاريخية جدوى» [4].

فكتاب الرّواية التاريخية يتناولون التاريخ بالتأويل والتحليل حسب أهدافهم الفكرية، وقد يحدثون شيئا في المسار التاريخي؛ لأن الأديب لا يكتب تاريخا، بل يكتب أدبا فيه خيال أدبي خلاق، بناء على مرجعية ثقافية وجمالية تتناسب مع عصره، فالمرجعيات الثقافية عند نجيب محفوظ جاءت جراء تأثره بروايات جرجي زيدان، وولتر سكوت، ناتج عن ازدهار الفكر الحر الّذي حاولت ثورة 1919 ترجمته على شكل تحرر، وإثبات الوجود المصري من خلال نهضة وطنية، أسس لها مفكرون كبار، وقد انقسم هؤلاء المفكرون «إلى فريقين، محافظين يعملون على بعث الحضارة الإسلامية والبحث عن وطن إسلامي كبير، وفريق المجددين الّذين دعوا إلى الأخذ بأسباب الحضارة الأوربية، انعكس هذا على مضامين الرّواية التاريخية، فاختار المحافظون بعث التاريخ الإسلامي من جديد ويمثلهم محمد فريد "أبو حديد" ومحمد سعيد العريان، بينما أخذ الفريق الثاني التاريخ المصري القديم لبعثه وتمجيده ويمثلهم نجيب محفوظ وعادل كامل»[5].

---

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص66.

[2] عبد العلي بوطيب: إشكالية الزّمن في النّص الرّوائي، فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 02، 1993، ص132.

[3] المرجع نفسه، ص103.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] د. محمد حسين عبد الله: الواقعية في الرّواية العربيّة، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ط)، 1971، ص190.

لقد شكل الحراك الفكري في مصر في النّص الأوّل من القرن العشرين نقطة انطلاقة قوية للنهضة العربيّة سواء في بعدها الإسلامي أو في بعدها القومي الفرعوني، هنا ظهر على مسرح الرّواية نجيب محفوظ برؤيته الخاصّة، فقد عده البعض نقطة تحول بارزة في الرّواية العربيّة التاريخية، فلقد كتب سردا تمثيليا أعاد فيه صوغ المجتمع المصري، وقدم رؤية تخيلية لمجتمع فريد في تنوعه وبخاصة في الثلاثية[1]، وكانت روايته الأولى "عبث الأقدار" التّي كتبها ما بين (1935- 1936) وصدرت عام 1939، تعد بحق بداية للرّواية التاريخية القومية[2] .

ففي رواية محفوظ "عبث الأقدار" خاطب النّاس قائلا: أنّه عندما كتب رواياته التاريخية لم يكن متأثرا بالكاتب الإنجليزي (وولتر سكوت) ولم يكن قد قرأ له إلّا قصّة واحدة، وأنّ الّذي حبب إليه الكتابة التاريخية هو مطالعته لمؤلفات جرجي زيدان، ويعترف محفوظ مرة أخرى بقوله: «هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر كله في شكل روائي على نحو صنع (وولتر سكوت) في تاريخ بلاده، وأعددت بالفعل أربعين موضوعا لروايات تاريخية رجوت أن يمتد بي العمر حتّى أتمها، وكتبت ثلاثة منها بالفعل»[3].

أمّا رواية رادوبيس فتحدثت في طياتها عن فترة قلقة في تاريخ مصر الفرعونية، وتقدم صور كفاح الشعب عندما تستباح محرماته، ويهب ثائرا لينتقم من ظالمه، وتقدم صورة الفرعون العابث بمقدرات شعبه.

أمّا عن رواية طفاح طيبة فرصت أخطر مراحل حياة مصر الفرعونية، وهي تصف مرحلة الاحتلال الأجنبي لمصر، وتصدر كفاح شعب مصر لاسترداد حريته وطرد الغزاة، وفيها تبرز نماذج بطولية للتحرر الوطني، فالنّقاد الّذين تناولوا رواية كفاح طيبة

---

(1) إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، (د.ط)، 1997، ص66.

(2) طه وادي: مدخل إلى تاريخ الرّواية المصرية، مكتبة النهضة المصرية، (د.ط)، القاهرة، 1972، ص67.

(3) عبد الرحمن ياغي: الجهود الرّوائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1972، ص109.

اعتبروها متجاوزة للروايتين السابقتين من حيث المرجعية الثقافية الباعثة للكتابة، ومن حيث التوجه والهدف، وعلى أنّ الإحساس القومي هو الدافع الحقيقي، حيث تجسد آمال المصريين في النهضة الوطنية، فالنّاقد محمود أمين العالم يرى أنّ «الطابع التاريخي يطغى طغيانا كاملا، شكلا وموضوعا»[1] في هذه الرّواية، فالواقعية هي السمة البارزة والمميزة لهذه الرّواية، وهي بذلك تتجاوز مجالها التاريخي لتعيش واقع مرحلة الكتابة بجميع مؤثراتها متجاوزا بذلك أعمالا سابقة له من الناحية الفنية، ثمّ تلتها رواية (رادوبيس) التّي كتبها ما بين (1936- 1937) وصدرت عام 1943، و(كفاح طيبة) التّي كتبها ما بين (1937- 1938) وصدرت عام 1944.

«انعقد إجماع حول قيمة محفوظ ككاتب أرسى القواعد العامة للنوع الرّوائي في الأدب العربي الحديث، ولكن خلافا كبيرا ينشب حول طبيعة أدبه الرّوائي، ومصادره، وقيمته الفنية، وتأثيره، فقد ذهب "إيدوارد الخراط" إلى القول بأنّ نجيب محفوظ أصبح "معلما تاريخيا، ولكنه في الوقت نفسه ليس هو النموذج الّذي يستشرف، أو يسعى إليه"، ودعا إلى أن "يوضع في مكانه الصحيح، لأنّ تجربته الرّوائية تعبر عن نسق ثقافي اجتماعي يميل إلى الثبات، والإحساس باليقين، والحلول النهائية"»[2].

وبعد البحث والتقصي تبين أنّ محفوظ متأثر بروايات زيدان وسكوت، ناتج عن قرب هذا النهج إلى ثقافته وروحه بعد ترجمته كتاب (مصر القديمة) للكاتب الإنجليزي (جيمس بيكي) إلى العربيّة، هناك لابد من تفريغ الشحنات الثقافية في عمل ما فكانت هذه الرّوايات، فهو يعمل على الخوض في فلسفة القضايا وتعميقها، ومن جهة أخرى متأثرا باتجاهاته وميولاته السياسية والثقافية، فهو أمام بعدين فكريين وثنائيتين متلازمتين، التراث الفرعوني المجيد، إلى جانب رؤيته وعظمتها الفرعونية، محاولا في طياتها أن يوجه رسالة للمحتل بأنّ لنا مكان وحضارة، ومن هنا كان الاختيار لبطولاته وموضوعاته من

---

[1] محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1971، ص28.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص67.

التاريخ الفرعوني لبلورة الوعي الوطني، إذ يكتب محفوظ رواياته من مرجعية ثقافية وحضارية واجتماعية، ارتبط بها أشد الارتباط، فتوجه إلى الفلسفة والفرعونية وما هي سوى ردة فعل لثقافة الاستعمار آنذاك، الثقافة الفرنسية (الفرانكفونية) والثقافة الإنجليزية (الأنجلو سكسونية)، فأراد المناداة بالاستقلال الثقافي الّذي يدعو إلى الابتعاد عن التبعية.

«حاول الخراط أن يضع نجيب محفوظ في تعارض مع التجربة التاريخية التّي يقوم سرديا بتمثيلها، في مرحلة ما بعد الواقعية، ذلك أنّ سرده استكمل عناصره في مرحلة أخرى، فلما تغيرت، لم يتبعها تغير سردي، ومحاولات التمويه، كما يرى الخراط، في المراحل الأخيرة من تجربته، لم تتمكن من إنتاج سرد يوافق المرجعيات الجديدة، وعلى هذا النحو تأزم النموذج الّذي ثبته محفوظ، وضاق بنفسه، وكل ذلك أدى إلى ظهور الحساسية الجديدة التّي هي خلاصتها النهائية تمرد على الصيغة التقليدية التّي يعتبر محفوظ تجربته الواقعية نموذجها الأكمل في الرّواية العربيّة» [1]، فنجيب محفوظ هنا ليس بالمؤرخ، وإنّما يوظف بعض أحداث التاريخ بما يلائم كتاباته، فالرّواية لا إراديا تترجم لنا عن مجموعة العلاقات بين الحاكم والمحكوم وبين جميع ومختلف شرائح المجتمع.

حاول نجيب محفوظ التعامل مع التاريخ كمساعد لطرح القضايا الأكثر أهمية، وغلب الجانب الفني للعمل الأدبي على حساب التاريخي، وهذا ما نلمسه في رواياته من خلال تحركاته ومراوحاته بين الزّمان والمكان، إذ يتجلى للمتلقي كلّ حسب وقت قراءته للرّواية، وهذا ما يطلق عليه زمن الحتمية التاريخية.

وممّا سبق يمكن القول أنّ كتابات نجيب محفوظ لم تكن إلّا نتيجة حتميات سببها المؤثرات الفكرية المباشرة، فهو من أبرز رواد الرّواية التاريخية والفنية، ولم يكن التاريخ هدفا بقدر ما كان وسيلة ووعاء لطرح أفكار الكاتب الفلسفية والقومية.

---

[1] عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص69.

يرتكز مصطلح الأبوة على صفاته المتلازمة من تأسيس الحياة على مبدأ الحاكم، فالأبوة بمثابة «الغطاء المانح لشرعية الأفعال السّردية في روايات محفوظ...، ولكنها ليست أبوة مبهمة، لأنّها مقيدة بسمة من أهم سماتها، ألا وهي الذكورية، أي التنميط الثقافي الّذي يرتفع بالرجل الأب من مرتبة الجنس الطبيعي كرجل إلى مرتبة الجنس الثقافي الّذي يقسم العالم إلى قسمين: الأب الحائز على شرعية مسبقة لكل الأفعال التّي يقوم بها دونما مساءلة، والعالم المحيط به الّذي تتحدد فيه بمقدار موافقته لمنظور ذلك الأبا، وامتثاله لرؤيته العامة في العلاقات، والأفكار، والمواقف، والوظائف، والمهام الموكلة للرجل دون الأنثى، في النظام الأبوي، تقوم بالأساس على رؤية شبه مقدسة للفحولة»[1].

فالمجتمع العربي شهد «تحولا هائلا في النظام التقليدي الّذي ساده عدة قرون، إلى ما يعرف بـ"الأبوية المستحدثة"، حيث تزامنت الأبوية المستحدثة في المجتمع العربي بمختلف مكوناته، مع مرحلة النهضة العربيّة تزامنا تاريخيا»[2].

ومن خلال انتقالنا إلى رواية "بداية ونهاية" لنجيب محفوظ تتجلى لنا العلاقات التّي ينفرط عقدها حال اختفاء الأب، فالرّواية «تأخذ مستوى كبيرا من الاهتمام والتفصيل في "الثلاثية" ففيها يرسم محفوظ، منذ البداية، إطارا للعالم السّردي الّذي ستدور فيه أحداث الرّواية»[3]، فأحداثها تدور في زمن ثلاثينيات القرن العشرين بينما كان المجتمع المصري منقسم إلى طبقة بالغة الثراء وأخرى متوسطة الحال تعتمد على وظائف الحكومة، وثالثة معدومة تمام بتحول إليها من فقد وظيفته أو عائله.

---

[1] فرانسواز إيريتييه: ذكورة وأنوثة، فكرة واختلاف، تر: كاميليا صبحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2003، ص275.

[2] عدنان علي الشريم: الأب في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص22.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص76.

ومن هنا يبدأ نجيب بدايته حين ينقلب حال الأسرة المتوسطة محور الرّواية إلى الفقر والعدم بعد وفاة عائلها الأب، الموظف السابق بوزارة المعارف والذي تكابد زوجته المشقة والعناء لأجل إنهاء أوراق معاشه اللازم لحياتهم لكن البيروقراطية المصرية المعتادة كان كابوسا أطبق على صدر الأسرة حتّى كاد يخنقها.

«فالأسرة يتنازعها مفهوم وتاريخ، المفهوم المهيمن هو الأبوية الذكورية، والتاريخ هو تفكك الطبقة الوسطى بفعل النزاعات الفردية، ويمكن تأويل "الثلاثية" على أنّها مدونة من التمثيل السّردي التّي تصور مستويين كبيرين من التجارب: مستوى أفول الأبوية الذكورية ودعامتها الاستعمارية، ومستوى بزوغ الفرديات وتحقيق الاستقلال، فكلما حقق الأفراد خروجا متواصلا على نظام القيم الأبوية، وانخرطوا في التعبير عن ذواتهم كفاعلين اجتماعيين، تحقق انهيار في مفهوم الأبوية بدلالة القيمة الاستعمارية»[1].

تنطلق أحداث الرّواية من «لحظة توازن وتنتهي بفوضى شاملة، تنتقل من البعد الفردي الأبوي للعلاقات الاجتماعية إلى البعد الشامل، والمتعدد والجماعي، الّذي لا يمكن السيطرة عليه، وإذا راقبنا جيدا نبرة السّرد، ومسار الأحداث، وعلاقات الشّخصيات فيما بينها، وتوسع المكان، وظهور الأجيال الجديدة، وانبثاق الإيديولوجيات المتناقضة، ترتسم أمامنا صورة انهيار عام لمنظومة متماسكة من القيم أكثر ممّا ترتسم صورة لقيم جديدة»[2].

إذن فروايات محفوظ سعت في ثناياها للكشف عن رؤيتين مختلفتين من رؤى الحياة وأنماطها، فلقد بدت السلطة الأبوية في رواياته ذات أبعاد لسلطة استبدادية قمعية، ذات إرادة طاغية تستهلك الأسرة وتقهرها، حيث الأبوية التقليدية تتجسد في شخصية الأب (السيد أحمد عبد الجواد)، ومن هنا نجد المستشرق "الأب جو جومييه" يصف عبد الجواد قائلا: «وسرعان ما يدرك القارئ، أنّ هذا التاجر الّذي عاش في القرن العشرين هو

---

[1] المرجع السابق، ص76.

[2] المرجع نفسه، ص77.

صورة للرجل بالمفهوم الّذي كان سائدا في الزّمن الغابر للرجولة، ولا شك في أنّ "أحمد عبد الجواد" كان يصلح شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة، حيث تكون للفحولة الصدارة على سائر المزايا الأخرى، ويرخي لها العنان في الحدود التّي يجيزها المجتمع، وإن لم يجزها الدين، وهذه الفحولة تفسر إقباله على مجالس العوالم، وشغفه بصحبتهن، وشرب الويسكي على أصوات غنائهن، وما ينتهي إليه المجلس بصورة طبيعية في آخر الليل»[1].

إنّ سلطة الأب السيد "أحمد عبد الجواد" جعلت العلاقة التّي تربطه بأسرته أقرب إلى الشيئية منها إلى الذاتية، «فهي علاقة على الترتيب بين (ذات) و(شيء)، علاقة غير متجانسة وغير متكافئة وغير إنسانية، قوامها الاستبداد المطلق في طرف، والخضوع المطلق في الطرف الآخر»[2].

«تبدأ أحداث العالم التخيلي في "الثلاثية" بانتظار أمينة لزوجها ليلا، وتنتهي بانتظار الموت فاقدة الوعي، فكرة الانتظار الأنثوي جزء من هيمنة ثقافة الأبوة الذكورية، الأنثى في حالة انتظار، وهي تجسيد لوضع التتابع، انتظار المرأة يشكل مدخلا مناسبا لفتح الأفق أمام حالة الترقب، ينفتح السّرد بالمرأة التّي تنتظر زوجها في وقت متأخر من الليل، ويمدنا محفوظ بمعلومة مهمة تفيدنا في موضوع الانتظار حينما تبدأ الأحداث السّردية تكون "أمينة" في الأربعين من عمرها»[3].

لم تظهر الرّواية أية حقوق لعروبة (أمينة)، فهي لا تتمتع بأدنى حق أمن حقوق الإنسانية، وقد بدت بلا ذاتية، بلا إرادة، كائنا مسلوب الوجود، مغلوبا على أمره، «فعليها الطاعة بلا قيد ولا شرط، وقد أطاعت وتفانت في الطاعة حتّى كرهت أن تلومه على

---

[1] جومييه: الأب ج ثلاثية نجيب محفوظ، تر: نظمي لوقا، دار مصر للطباعة والنشر، (د.ط)، 1974، ص26-27.

[2] سرور نجيب: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص46.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص77- 78.

سهره ولو في سرها، ووقر في نفسها أنّ الرجولة الحقة والاستبداد والسهر إلى ما بعد منتصف الليل صفات متلازمة لجوهر واحد»[1].

ويرى عبد الله إبراهيم أنّ "الجوهر الواحد" الّذي أشارت إليه أمينة في المجتزأ السابق قائلا: «ما الجوهر الّذي تشير إليه "أمينة" دون أن تسميه غير الأبوة الذكورية؟ لكي ترتسم صورة رجل حقيقي: ينبغي أن يكون ذكرا، ومستبدا، وحرا في سهره الليلي، وعلاقاته النسائية، لم تأت "أمينة" على واجبات الأبوة الأخرى، ففي انتظارها الطويل "وقر" في نفسها أن تلازم تلك الصفات حكر على الرجل، ولا ينبغي مساءلته عليها، الذكورة، والاستبداد وحرية الرغبات الجسدية للرجال، وتحويل الجسد الأنثوي إلى موضوع للمتعة، كانت على الدوام الدعامات للثقافات التقليدية، فيها يرتقي الرجل من كونه كائنا طبيعيا إلى كونه فاعلا ذكوريا في مجتمع لا يرى تلك التمايزات بين أفراده، ويسكت عن سلوكهم، ولا يفكر بأسبابها، العمى، والصمت والجهل، صفات تتلازم لكي تنبثق "الرجولة الحقة"»[2].

ومن هنا نجد أنّ سلطة الأب الطاغية قد أفضت إلى انتهاج سبل الرياء والكذب، فالأب رجل اتسم بالاستبدادية والديكتاتورية، وهي سمات جعلت الخداع أحد سلوكات الأسرة تلافيا لسطوة الأب الطاغية، "فأمينة" عندما عزمت على زيارة "مسجد الحسين" في أثناء غياب الأب وسفره إلى "بور سعيد" توحدت الأسرة كلها على كتمان أمر هذه الزيارة، إلّا أنّها عجزت عن إتمام هذا الكتمان لشدة قربها من زوجها.

فالجزء الأوّل من "الثلاثية" «جسد ألوهية الأب المتربع على عرش القيم الأبوية السائدة في ظل النظام الإقطاعي إلّا أنّ سلطة الأب كانت تسير في فلك البناء السّردي الّذي احتكمت إليه الثلاثية برمتها، وهو بناء يسير في مسارين: الأوّل، انهيار السلطة الأبوية، أما المسار الثاني، ظهور الفرديات وتعدد مستويات التفكير، وقد اخذت هيبة الأب

---

[1] نجيب محفوظ: بين القصرين (رواية)، مكتبة مصر، ط12، 1983، ص08.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص78.

تتصدع وتتهتك تدريجيا بدء من الجزء الأوّل، وانتهاء بجزئها الثالث، هذا التصدع يعود في- أغب الظن- إلى عاملين، الأوّل: ما يتعلق بشخصية الأب المتناقضة، والآخر ما يتعلق بسلسلة الاختراقات البنيوية لهذه السلطة»[1].

ومن جهة أخرى يتناول عبد الله إبراهيم فكرة الدنس وانهيار النسق الأبوي حيث يرى أنّ «فكرة الدنس تسرع في تدمير صورة الأب، فالعلاقة المزدوجة والمعقدة التّي يقيمها كلّ من الأب وياسمين مع زنوبة، تدفع بمفهوم الأبوة إلى حافة الخطر، إذ أنّها تسحب الشرعية الأخلاقية عنها، ومبالغة ياسين في اشتهاء زنوبة إنّما تستبطن انتقاما مبهما من مفهوم الأبوة، ولكن هل كان الاستغراق بالدنس يقتصر فقط على التردد الدائم على بيوت اللذة؟ الواقع أن ارتياد أحمد عبد الجواد لمجالس الغواني كان من أخف أشكال الدنس في الثلاثية، من الصحيح أنّه يمضي أربعين سنة في صحبة الغواني، باستثناء السنوات الخمس التّي ينقطع فيها إثر مقتل فهمي، لكن الرّواية تمور بأشكال كثيرة من الدنس»[2].

«مثل ياسين أحد المحركات الكبرى لمسار السّرد في الثلاثية، الصورة والمهمشة له، تخفي دورا كبيرا، فهو تجسيد مضخم للجانب الخفي من شخصية أبيه، وجود ياسين المتعهر يذكر المتلقي بالممارسات الخفية لأبيه»[3]، فهو لا يقيم أي من قيم الأب.

من خلال فجوات الدنس تتراءى لنا "زنوبة" قد سعت إلى خلخلة السلطة الأبوية، وذلك في محاولتين، فشلت في الأولى، عندما أضمرت الانتقال من مجال المتعة والأنس، إلى مجال الأسرة كزوجة للأب، إلّا أنّ الأب أبدي حرما صارما في الفصل بين مسار المتعة التّي تمثلها زنوبة مع مثيلاتها "جليلة وزبيدة"، ومسار الأبوة بكل قيمها ومثلها، إلّا

---

[1] عدنان علي الشريم: الأب في الرّواية العربيّة بالمعاصرة، ص92.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص83.

[3] المرجع نفسه، ص84.

أنّها أصابت نجاحا عظيما في محاولتها الثانية، عندما أصبحت زوجة لياسين، عندئذ ألحقت هزيمة قاسية بالسلطة الأبوية.

فحسب عبد الله إبراهيم أنّ ياسين «قد عمق فكرة الدنس حينما أقام هو الآخر علاقة جسدية بزنوبة، مع معرفته المسبقة بأنّها خليلة لأبيه، وإحدى الفاعلات في مجالس الدنس يريد ياسين الانتقام من أبيه عبر علاقة آثمة من عشيقته، توضع الأبوة في ميزان المتعة، فيلتقي الأب والابن على جسد أنثوي واحد، أحدهما مسكون بالرغبة والآخر مسكون بالانتقام، ومع هذا فالاختلاف بين الاثنين مازال كبيرا، يقترف الابن الرذائل عارفا بها، ومتهالكا من أجلها، وفيما يقترفها الأب متعففا، ومتخيلا أنّها تكمل دوره الأبوي الذكوري، ومع أنّ الابن هو الّذي سيفوز "بزنوبة"، لكن السّرد التفسيري الذي يقدم الأب متذللا تحت سياط الشهوة، لا يسمح للأبوة باقتراف خطأ أخلاقي كبير كالزواج من عشيقة الابن، فالأبوية تقي من السقوط المريع، فيما البنوة لا تأبه بالقيم الرمزية، وتتطلع إلى تخريبها»[1].

ونجد في الرّواية الأب يخاطب السيد محمد عقب زواج ياسين ومصرحا بهزيمته وانفلات زمام سيطرته الأبوية.

«أهذه عاقبة تربيتي لهم؟ إني تفي حيرة شديدة يا سيد محمد، المصيبة، أنّنا نفتقد السيطرة الفعلية عليهم في الوقت الّذي تستوجب مصلحتهم الحقيقية سيطرتنا...»[2].

أمّا "كمال" أصغر أبناء "عبد الجواد" فهو يضطلع بدور بارز في عملية تفتيت السلطة الأبوية، ويتجلى ذلك الدور في الجزء الثاني من الثلاثية، حيث يتكرس مظهر من مظاهر الخروج على هذه السلطة، حينما يقاطع العلاقات والارتباطات الاجتماعية والدينية كافة، عبر إيمانه المطلق بالعلم والفلسفة، «ومع أنّ (كمال) بدا مهوسا بالثقافة، وبالتوهيمات الخيالية، لكن صورته ارتسمت تفي الرّواية كفتى من الجيل الضائع، الّذي

---

[1] المرجع السابق، ص85.

[2] نجيب محفوظ: قصر الشوق (رواية)، مكتبة مصر، ط14، 1987، ص398.

تصدمه الارستقراطية لكن تربيته التقليدية اصطدمت بالتحرر العام لتلك الارستقراطية، فانكفأ على نفسه، وراح يتآكل شيئا فشيئا، محبطا بين الغواني والحانات»[1].

«وعندما سئل "محفوظ" عن مأساة "كمال" كما جسدتها الثلاثية قال أنّ «كمال يعكس أزمتي الفكرية، وكانت أزمة جيل فيما أعتقد، ثمّ يتابع قائلا: إنّ أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله، ثمّ يقول: أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية»[2]، وإذا كانت القضية الفكرية التّي تجسدت في شخصية "كمال" وهي- في الوقت ذاته- تجسيد لأزمة جيل جديد، بل مأساة الحرية في المجتمع المصري آنذاك، هي المحور الرئيسي للبناء الرّوائي في الثلاثية»[3]، فسلطة النظام الأبوي التّي جسدها "عبد الجواد" في ظل النظام الإقطاعي، لم تكن إلّا إرهاصا من إرهاصات الاستعمار الإنجليزي، في ظل غياب الحريات، وعدم الانفتاح على الخارج، لظهور الأزمة الفكرية.

إذن ما نلاحظه في هذه الثلاثية انطلاقها من حالة التماسك والاتزان «في الرؤى العامة لقيم الأبوة، وقد انتهت إلى حالة من التفكك والاضطراب والا اتزان، وقد تجلت حالة اللا اتزان هذه في "السكرية" (الجزء الأخير من الثلاثية)، فقد تهتك الحضور الرمزي للأبوة وحل محله عالم مضطرب ومتعدد ومتنوع في الرؤى الفكرية والإيديولوجيات والمذاهب، الّذي تجسد في أحفاد "عبد الجواد"، "فرضوان"، ليس لديه شيء من صفات الثوار، وإنّما هو وصولي، وليست السياسة عنده مبدأ، وإنّما هي مطية إلى منافع ومغانم ذاتية، أمّا "أحمد" الحفيد فيصبح شيوعيا، من أتباع المذهب الماركسي، ويشترك في تحرير مجلة يسارية متطرفة، هي "مجلة الإنسان الجديد" ثمّ يتزوج من "سوسن حماد" الماركسية»[4].

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص86.

[2] عدنان علي الشريم: الأب في الرّواية العربيّة المعاصرة.

[3] ينظر: شكري غالي: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف بمصر، 1969، ص18.

[4] عدنان علي الشريم: الأب في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص97- 98.

إذن نخلص من هنا أنّ الثلاثية بدأت من واقع متماسك مترابط في الواقع الأسري، وتنهي إلى حالة من الاضطراب، واللا اتزان في الرؤى، وتعدد الإيديولوجيات الفكرية، حتّى غدت في فوضى، وهذا كله بسبب غياب سلطة الأب التّي كانت تقدم غطاء، ثمّ تتوارى خلفه النزوات والنزاعات الفردية.

«لقد انتهت الأبوة في مستواها الاجتماعي إلى التلاشي في "الثلاثية" بعد أن استقامت عقودا عدة، وأخضعت الجميع لقيمها الكبرى، وقامت بدور المحفز السّردي الأساس للصراعات المحتدمة بين الشّخصيات، وملأت العالم التخيلي بالأفكار والعلاقات في صعودها وأقوالها، لكنّها أخذت في رواية "أولاد حارتنا" مستوى ميتافيزيقيا كاملا»[1]، فهي في فحواها تلخص لنا مسيرة بشرية منذ خلق آدم إلى الآن، وذلك عبر سرد محطات مهمة مر بها الإنسان وهي نزول الرسالات السماوية وبعثة الرسل، والكاتب هنا بدأ روايته بقصة أدهم (آدم) وأخيه إدريس (إبليس)، وكيف خرج أدهم من البيت الكبير (الجنة) إلى الحارة (الدنيا) بعد عصيانه لوالده الجبلاوي (ويرمز إلى الذات الإلهية)، ثمّ انتقل إلى قصّة ولدي أدهم وهما همام وقدري (قابيل وهابيل)، وخصص بقية الرّواية ليصف أحوال الحارة بعد مقتل همام (الفرع الخير من ذرية أدهم)، وركز على ثلاث فترات رئيسية قامت فيها ثورات ضد الظلم على يد جبل (موسى عليه السلام)، ثمّ رفاعة (عيسى عليه السلام)، ثمّ قاسم (محمد صلى الله عليه وسلم)، وختم نجيب محفوظ الرّواية بقصة عرفة الّذي اعتقد أنّ سحره وحده كافٍ ليقضي على الظلم في الحارة وأنّه بلا يحتاج إلى الجبلاوي، بل وأقدم على سرقة الكتاب الّذي يضم شروط الوقف العشرة (الّذي حاول أدهم أن يأخذه من قبل) والذي اعتقد أنّه يحتوي على سر السحر الأكبر، إلّا أنّه بفعلته هذه تسبب في قتل الجبلاوي بالخطأ في صنع طاغية جديد جعل الحارة تغرق في فترة من الظلم والقهر لم تشهد لهما مثيلا.

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص90.

كان من الممكن ألا يثار جدل حول طبيعة شخصية الجبلاوي، وأن تمر مرور الكرام، لولا التشابه الكبير في أسماء الشّخصيات الرئيسية وبعض الشّخصيات الدينية، وهو ما عزز قول مؤيدي الرأي القائل بأن الرّواية تعد خروجا عن تعاليم الدين الإسلامي، كونها جسدت سير الأنبياء وإن كان ذلك عن طريق الإسقاط وليس بصورة مباشرة.

فحسب عبد الله إبراهيم أنّ الشفوية ترتبط في الرّواية «بعصور الأبناء الذكور الأوائل أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، فيما ترتبط الكتابة بعصر عرفة، فأحد أصحابه هو الّذي يقترح على المؤلف ما يأتي "إنك من القلة التّي تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟ ... إنّما تروي بغير نظام وتخضع لأهواء الرّواة وتحزباتهم، ومن المفيد أن تسجل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها، وتتحول الأحداث الكبرى القديمة إلى مرويات شفوية تروى في المقاهي، والشعراء الجوالون»[1].

يحلل "عبد الله وعيسى" هذه الظاهرة في الرّواية فيصفها بالتوصيف متمثلا في حارة الجبلاوي والظلم الطويل الّذي حاق بهم، فنجد الشعراء يشدون بشعرهم في كلّ مقاهي تاريخ حارة الجبلاوي، ويسرد الرّواة سيرة الماضين، ويعزف أرباب الربابة مرة بعد مرة، ثمّ نلحظ دورا لهذه الربابة وتلك الأشعار في إشعال روح المقاومة لدى هذا الشعب المقهور، بل يطرب لها الأدباء ويرددونها، مكرسة روح الخنوع والضعف لديهم، وما هذه بالأشعار وتلك الحكايات إلّا أداة مهمة في أيدي القنوات، ومن خلفهم ناظر الوقف لإخماد أي صوت يمكن أن ينهض لمعارضتهم، ويبقى الشعب، في حارة الجبلاوي، متلهيا في هذه الترهات التّي تتكرر على مسامعه مرة بعد مرة حتّى يصدقها ويظنها جزءًا من ناموس هذا الكون لا تتغير ولا تتبدل[2].

إذن فنجيب محفوظ أراد أن يقول أنّ مجتمعاتنا متخلفة تهوى الذل والهوان والعبودية، ولا تتوق للخلاص منها، وأنّ أي حالات تمرد ومحاولات للانعتاق ما هو إلّا

---

[1] المرجع السابق، ص94.

[2] ينظر: عبد الله دعيس: قراءة في رواية أولاد حارتنا www.roialyom.com 2019/02/10.

حوادث نادرة، لا تلبث أن تذهب ويتلاشى أثرها، ولا يبقى منها إلّا الحديث في المقاهي والحارات، فكرة تستحق الكتابة، سواء اتفقنا معها أم خالفناها.

فلدى قراءتنا لرواية "أولاد حارتنا" نتذكر فكرة الأنماط الأولية، أو ما دعاه "يونغ" بالنموذج البدئي، أي الصورة الأولية، والراسب النفسي لتجارب لا تحصى لدى عرق أو نوع واحد، يقول "لسلي فيدلر" «في قناع حياة الفنان والأقنعة المتضاعفة لعلمه، يعبر الفنان للمجتمع كله عن المعنى الشعائري لنفوس أفراده المفككة، إنّ الفنان لا يمضي في سبيله ليعيد خلق وعي عرقه، ولكن ليسترد لا شعور هذا العرق»[1].

فحسبه إذن أنّ الأنماط الأولية تتجلى من خلال عملية لا شعورية لدى المبدع، وقد لا يكون الفنان على وعي تام بما ينتج من حيث تلاؤمه مع النموذج الأولي، فيأتي إبداعه متوافقا مع تلك النماذج التّي اختزنتها الذاكرة العرقية، فالإنسان الأوّل مازال كامنا في كلّ منا بشكل من الأشكال.

فشخصيات الرّواية وأحداثها نجدها كلها تتوازى مع النموذج الأوّلي في قصّة آدم وحواء، التّي وسوست لآدم بمساعدة إبليس مجسدا في الأفعى، فأخرجنه من جنته.

وفي التساؤلات التّي تبقى تطرح جدلا هل فعلا أن نجيب محفوظ حاول من خلال شخصية الجبلاوي أن ينسف حقيقة الألوهية وأن يدعي أنّ الرب غائب لا يعنى بما يدور في هذه الدنيا من أحداث؟ وأنّ دور الدين قد انتهى من هذه الحياة، تماما كما مات الجبلاوي في نهاية الرّواية؟

إذن نخلص إلى أنّ رواية أولاد حارتنا رواية رمزية تاريخية تناولت الكثير من مقدسات الديانات السماوية الثلاث، اليهودية والمسيحية والإسلام، وهذا ما جعل ردود أفعال عنيفة تثور حولها، إلّا أنّها تناولت تاريخ البشرية منذ بداية خلق الإنسان وحتّى يومنا هذا.

---

[1] ويليام ويمزات: النّقد الأدبي تاريخ موجز، النّقد الحديث، ج4، ص212.

يبدو عالم نجيب محفوظ من خارج رواياته عالما رجوليا في المقام الأوّل، يسيطر عليه الرجل بعنفوانه وثروته وسطوته وسلطانه، غير أنّنا بعد التأمل تتضح لنا معالم المرأة موجودة بالدرجات والتعددات نفسها مع الرجل في الرّواية، فهي تحمل في طياتها الأنوثة المدمرة والمصائد المأساوية، وهذا ما نجده واضحا في «رواية "ملحمة الحرافيش" التّي صدرت بعد نحو عقدين من صدور "أولاد حارتنا"، وكأنها استمرار لها، لا يقتصر التماثل على النظام السّردي للحكايات شبه المكتملة في الروايتين، وتمركز الوقائع حول شخصية تظهر لفترة من الزّمن ثمّ تتوارى لتظهر غيرها، إنّما تتشارك الروايتان بما هو أكثر من ذلك، فأحداثها تتنزل على خلفية متماثلة من الأمكنة والأزمنة»[1].

فنجيب محفوظ يصف في هذه الرّواية ما يحدث في الطبقة السفلى في المجتمع المصري، فتحكي عشرة قصص لأجيال عائلة سكنت حارة مصرية غير محددة الزّمان ولا المكان بدقة، وكانت الحرافيش ولا تزال مادة رائعة للسينما والتلفزيون المصري، وتتحدث الرّواية على فلسفة الحكم وتعاقب الحكام ودور الشعب، كما لم تبتعد رواية الحرافيش كثيرا عن منحى الوجودية الّذي انتحاه نجيب محفوظ في الكثير من رواياته رغم اكتسائها الطابع الاجتماعي ، فنجد إحدى الشّخصيات تناشد الخلود بعد قهر الموت المفاجئ لها، ومن ناحية أخرى تشعب أحداث وشخصيات الرّواية في ذهن القارئ فتصور له فكرة تواتر الأجيال وضياع الأصول من جيل إلى آخر، ويحضر الذين فيها كالروح التّي لا يستطيع الإنسان إخراجها، فالحرافيش تحمل في طياتها كلّ الحياة وتكتسي كلّ الطوابع وتسرد جل القيم بسخاء.

وتمتلئ الرّواية بأبيات من الشعر الفارسي التّي استخدمها الكاتب كرمز للمجهول الّذي تهيم به أرواح البشر، وتتوالى قصص الرّواية كمعزوفة رائعة تختلط فيها القوة

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص94- 95.

والضعف، الخير والشر، الأمل والبأس، وتنتهي الرّواية بجملة آسرة: (لا تحزن فقد ينفتح الباب يوما للذين يخوضون الحياة ببراءة الأطفال، وطموح الملائكة).

إذن فروايات محفوظ كانت تتمتع بإثارة من نوع خاص، تشد القارئ وتحثه على متابعة القراءة دون أن يتمكن من ترك الرّواية قبل أن تنتهي، فقد استطاع ببراعة وحكمة من تناول الطبقة الوسطى في المجتمع المصري بامتياز من خلال عين ثاقبة وربطها بعلاقات مع شرائح مختلفة من المجتمع تنوعت بين المجتمع الأرستوقراطي ومجتمع الفقراء وبين مجتمع الشرفاء ومجتمع السارقين ومدمني الخمر والمخدرات والعاهرات.

وبين هذا كله برزت المرأة بوضوح في أعماله، ففي رواية الحرافيش «تقفل "الملحمة" بإيحاء لا يخفى، فاكتساح بالأنوثة التدريجي للعالم التخيلي في الحقب الأخيرة من تاريخ السلالة، بسبب لا قول مجدها»[1].

«فالصورة الإيجابية للنساء ضامرة في "الملحمة" فالفضاء العام للأحداث يحول دون إبراز أدوار النساء الإيجابية، فهن فاعلات في تدمير البطانة الداخلية لسلالة الناجي، وبمتعهن ورغباتهن، يقدن السلالة إلى نهايات فاجعة»[2]، فالمرأة في عالم نجيب محفوظ برزت بصورة سلبية نوعا ما، فالمرأة الشريفة العفيفة كانت تبدو مكسورة مقموعة، ويبدو أنّ شرفها بسبب سيادة الزوج عليها وقبله الأب والأخ، فبدت مقتنعة باستلابها لا تحاول الفكاك منه أو تغييره، وكما تجلى في "الثلاثية" و"أولاد حارتنا" من حيث المرأة تعد مكونا ثانويا مكملا للذكورة، وتابعة لها، تقوم بتأنيث الخلفية العامة لحياة الرجل، وتسهم في تخريب المسار العام لمصائر الشّخصيات، فإنّ الأمر يأخذ مسارا أكثر عمقا في "الملحمة" ثنائية العقم والشهوة المدمرة تتحكم في رسم صورة المرأة في الرّواية، تظهر "سكينة" عاقرا لا تنجب في الحكاية الأولى من حكايات الحرافيش، فيتم أمر تبني عاشور الناجي، وتظهر "زينب" زوجة عاشور قبيحة وسيئة الطباع، و"فلة" زوجته الثانية كانت في بالأصل

---

[1] المرجع السابق، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص98.

داعرة تعمل في خمارة، ويتسبب إغراؤها في دخول عاشور إلى الحانة فيتزوجها، وهي مجهولة النسب «بلا دين لا اسم، وبلا أخلاق، وأنّها تتبع في مسيرتها الغرائز، وملابسات الحياة، وتظهر "قمر" مسنة وعقيما، وزواج شمس الدين منها يذكر بزواج قاسم من "قمر" في رواية أولاد حارتنا وتظهر "ضياء الشوبكتي" عقيما، وكذلك "رئيفة البنان"، بل إنّ الأختين "عزيزة البنان" و"رئيفة" تقيمان علاقة جسدية غير شرعية مع رمانة الناجي، وانبثاق الحقد بينهما يثلم إحدى الركائز الأساسية التّي تقوم عليها سلالة الناجي»[1].

ومن ناحية أخرى هناك ما يعاب على نجيب محفوظ كتاباته في المرأة، ورأى أنّه كان يشوه صورة المرأة العربيّة والمصرية بشكل خاص، فقد اتخذ من عالم المرأة إطارا لمناقشة قضايا ذات أبعاد عدة ووظفها بصورة سيئة «فصورها فتاة ليل وصورها بالعاهرة وصورها أيضا بالعاشقة، أمّا صورة المرأة المكافحة العفيفة، والفلاحة المصرية المجاهدة لم تجد لها مكانا في روايات نجيب محفوظ، رغم أنّ نجيب محفوظ- في كلّ أعماله- شكلت المرأة جانبا مهما، حيث يظهر شغفه الهائل بعالمها وما يكتنفها من غموض وأسرار وما يحيط بها من محاذير، واقتحم نجيب محفوظ هذا العالم ليقدم تأريخا لعالم المرأة بكل عنفها وصخبها وضجيجها وإحجامها ومراوغتها، لقد قدم نجيب محفوظ المرأة على أنّها سلبية خنوع خائفة متداعية سليطة اللّسان سيئة الخلق ساقطة، سواء بإرادتها أو بإرادة الآخرين»[2].

ومن جهة فأننا نرى أنّ نجيب محفوظ لم يقدم على المستوى الفكري والفني للمرأة ثورة حقيقية تعيد النظر في المفاهيم المجتمعية التّي تؤطر المرأة في مواضع تعد من دورها إنسانا كامل الأهلية والطاقات، كامل الحقوق والواجبات، حيث ترى أنّه يميل إلى المواقف السلبية للمرأة في رواياته.

---

[1] المرجع السابق، ص98.

[2] ينظر: عبد الهادي صابر: المرأة في أدب نجيب محفوظ، أدب وفن، آراء وقراءات، 18 جمادى الأول 1425هـ/06 يوليو 2004، www.lailaonlie.com 2019/02/25.

إذن المرأة عند نجيب محفوظ غالبا ما تكون المرتكز وحولها يدور الصراع وقد حاول اعتبارها مرآة تعكس العادات والتقاليد في المجتمع المصري.

من هنا فإنّنا نخلص إلى أنّ «فكرة الأبوة الذكورية في المدونة السّردية التّي وقفنا عليها لنجيب محفوظ، من بعدها الواقعي الاجتماعي إلى بعدها الميتافيزيقي، ثمّ إلى الملحمي، واتضح التدرج في نسق القيم الأبوية الّذي قام رهانه على تبني مفهوم القوة الذكورية المهيمنة، واختزال النساء إلى مجموعة دونية، فالنماذج الكبرى منهن، يترددن بين الصبر، والطاعة المطلقة، والإغواء، ومحاكاة الذكور في أدوارهن، على أنّ مفهوم الطاعة، والخضوع، والتراتب في العلاقات، والمكانة، وأهمية الدور الاجتماعي، كلّها مقترنة بمقام الأب الواقعي أو الرمزي، ذلك المقام يفيض بقيمه على الجميع.

ثانيا- السّردية العربيّة من البحث إلى الاكتشاف:

شهدت الرّواية العربيّة عبر تاريخها الطويل العديد من التجارب الابداعية على المستويين الشكلي والموضوعي، محاولة إعادة صياغة المعمار الرّوائي بما يتناسب مع الواقع والفكر العربيين، باعتبار أنّ الرّواية جنسا أدبيا دخيلا على الثقافة العربيّة، ولكون أنّ الرّواية المغاربية هي جزء محوري في المنظومة الرّوائية العربيّة ككل، فقد تبنت هي الأخرى فكرة التجريب الإبداعي على مكونات الرّواية، بغرض إنتاج نصوص روائية تعبر عن رؤى المؤلف وواقعه وأفكاره، ونظرته الفكرية والمعرفية إلى الفن الرّوائي كجنس أدبي سردي يحمل قضايا المجتمع، إذ «يعد السّرد وسيلة جبارة في نسج وإعادة تكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة وتوزيعها في ثنايا النّص الرّوائي، وتمثيل المرجعيات الثقافية، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية، فلم تعد الرّواية رهينة التوثيق التقليدي، إذ تشققت التجربة السّردية التقليدية التّي واكبت نشأة الرّواية، وحقبة تطورها الأولى» الصحراء والعوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني»[1]، فالرّواية ما هي إلّا عملية بحث دائم لتعرية واقع مجهول، أي أنّ الرّواية في أساسها تقوم على التطور والبحث الدؤوب عن آليات خطابية تهدم كلّ معيار ثابت ونمطي لتعكس طابع الحياة التّي لا تستقر على حال، باعتبار أنّ كلّ ما في الحياة متحرك لا يستقر على عود من أفعال وأفكار وحركات والرّواية تفاعل بين مكوناتها اللّغوية وغير اللّغوية وتأثيثاتها المتفاعلة، فكان التجريب هو الدافع لتحريك وتيرة البحث واقتحام العوالم المجهولة، حيث أنّ الرّواية قد وجت فيه متنفسا يتماشى وطموحاتها التحررية، باعتبار أنّه وسيلة لابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني من تخليق منطقها الداخلي وبلورة جمالياتها الخاصّة، وخرق الثابت والراكد والنمطية على مستوى النّص، فالرّواية «إلى جانب وظائفها التخيلية، والتمثيلية، والإيحائية (أداة بحث) بما يمكن استكشاف العالم والتاريخ والإنسان، لم تعد

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص109.

نصا خاملا يحتاج إلى تنشيط دائم، وإنّما انطوت على قدرة خاصّة حينما وضعت نفسها في خضم التوتر الثقافي العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها، بل إنّها في كثير من نماذجها أصبحت هي موضوعا لنفسها، ولعلّ أحد أكثر الموضوعات المثيرة للجدل في أوساط المختصين بالدراسات السّردية هو: الكيفية التّي تتشكل بها المادة السّردية، وطرائق تركيبها، وأساليب السّرد، ثمّ الرؤى والمنظورات التّي من خلالها تنبثق كلّ عناصر البناء الفني، وأخيرا الإحالات التمثيلية للنّصوص على مرجعيات من خلال درجات متعددة من مستويات التأويل، وكل ذلك على غاية من الأهمية، فالمجتمعات عن طريق السرود التاريخية، والدينية، والثقافية، والأدبيّة تشكل صورة عن نفسها وعن تاريخها، وقيمها، وموقعها، وعن الآخر وكل ما يتصل به، والسرد هو الوسيلة التّي يستعين بها الجميع، دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم»[1].

فالرّواية العربيّة الحديثة أضحت اليوم تبحث عن مكانتها الحداثية وإرهاصاتها التجديدية والتطورية، وكيفية التميز عن بنية نص كلاسيكي من خلال تملصها من كلّ القواعد الناظمة للأندية والقوالب المجهزة مسبقا، ونجد أنّ الرّواية العربيّة قد أفرزت تقنيات سردية «كتمرد ضمني على النسق التقليدي الّذي مثلته تجربة نجيب محفوظ وغيره من الرّوائيين العرب في النّص الأوّل من القرن العشرين، وهي تجربة حافظت، في أبرز نماذجها الواقعية، على ذلك النسق»[2].

فأصبحت الرّواية الحديثة تسعى إلى البحث عن أشكال سردية وأنساق تخييلية وطرائق كتابية ومواضيع مستحدثة، وهذا كله يعني انحرافا عن الخط التقليدي للكتابة السّردية والانفتاح لتجريب آليات وصيغ مغايرة لكل ما هو سائد، بمنطلق أنّ كلّ جديد يولد من قديم بملامح وتجليات جديدة، وأنّ كلّ تخييل خلاق يولد من لحظة التمرد أو الحرية من كلّ القيود والسلطة «وهذا هو الّذي يفسر لنا انحسار النموذج التقليدي وهيمنة

---

[1] المرجع السابق، ص109.

[2] المرجع نفسه، ص110.

النموذج الجديد، ومن بين ما يلزم على النّقد الرّوائي أن يأخذه بجدية كاملة: عدم الاطمئنان الكلي لكفاءة نموذج تحليلي سردي ثابت، فالنماذج محكومة بتحول دائم، بفعل دينامية العلاقة بين النّصوص والمرجعيات، وكل نموذج قار هو نموذج متأزم في طريقه للانهيار، لأنّه لم يعد قادرا على استيعاب مظاهر التجدد الضمنية الداخلية في النسق السّردي، وهو من بعد عاجز عن تفسير تحولات النوع وخصائصه»[1].

ومن خلال تجربة "صلاح الدين بوجاه" الرّوائية يتكشف لنا تميزه في هذه الخانة الإبداعية، إذ ترتبط نصوصه السّردية ارتباطا شديدا بتراثنا السّردي محتفية باللغة والأسلوب احتفاء خاصا يحيل على واقع روائي ذي نكهة خاصّة، فالتجريب في رواياته يتأسس عبر مغامرة اللّغة والإيجاز في منعرجاتها وتضاريسها والتوغل في أعماق الكلام المعتق وسعة المعنى، وفي النّصوص الرّوائية لـ "صلاح الدين بوجاه" التّي نلمس فيها نضجا وتماسكا نص روائي بعنوان "النخاس"[*] حاور فيه عدة نصوص تراثية وأحداث تاريخية بلغة تراثية تعتمد على التكثيف والتركيز واسترفاد مذهب "الواقعية اللّغوية"، وبذلك تكشف «عن نضج فني واحتشاد أدبي كبيرين، كما تنم عن ثقافة واسعة بالتراث العربي، فهي لا تنقل عنه أو تقتمصه، أو تحاكي لغته، وإنّما تستوعب بنيته الداخلية وتستلهم أسراره اللّغوية لتخلق بها بنية نصه الفريد، ولغته التّي تناوش الشعر وتحوم بالقرب من تخومه الثرية بالوعود»[2].

تعيد هذه الرّواية ببنائها الفريد وشكلها الخصب إنتاج أنساق تراثية، إذ تبدو «على وشيعة عجيبة بفن "الوريق" أو ما اصطفى له مؤرخو الفن الأوربي لفظة "أرابيسك" حيث يتم التفريع الأصول والتعريج الفروع ويدرك التشعيب غايته... قبل أن تتكفئ الحكايات

---

[1] المرجع السابق، ص112.

[*] صلاح الدين بوجاه: النخاس، دار النشر للجنوب، تونس، (د.ط)، 1995؛ فعلى هامش ما يقتبس عن "لسان العرب" يضع تاج الدين تعريفا لـ "النخاسة في هذا العصر" بأنّها الرغبة في ولوج حياة الآخرين، والتلصص عليهم، وكشف بواطنهم، أمّا "النخاس" فهو الإنسان المتلون الّذي يزدوج فيه الظاهر والباطن، والجهر والسر، والخفاء والعلن، ص07.

[2] صبري حافظ: متاهة اللّغة ومرآة الرّواية، الآداب، بيروت، عدد 05، 06 يونيو 1997، ص1238.

على ذاتها- عود على بدء- مثلما هو الشأن في ألف ليلة وليلة»[1]، وبذلك يتشكل النسيق التراثي ملمحا سرديا بارزا في هذا النّص، ويبدو ذلك انطلاقا من العناوين الطويلة للفصول ومن النسيج اللّغوي والإحالي للنّص.

تأسيسا على هذه الخلاصات والخصائص البنائية يمكن اعتبار رواية "النخاس" لـ "صلاح الدين بوجاه" «أحد النماذج المتميزة التّي يتشكل بناؤها العام من التناوب المستمر بين سرد يأخذ طابع (التأليف)، ويؤدي وظيفته، وسرد يأخذ طابع (الرّواية) ويؤدي وظيفتها التخييلية الإيهامية، وفي كثير من الأحيان تتداخل مستويات التأليف بمستويات الرّواية، فتتشكل (كتلة سردية) شديدة التماسك في عناصرها وبنائها»[2]، إذ تعتمد على التأليف السّردي بين نصوص مختلفة (مقامات، خرافات، أدب الرحلة؟، كتب الفهارس...) وبين أساليب الرّواية الحديثة، «فهي نص سردي يتحول إلى نسيج من التداخلات اللانهائية لشذرات ونبذ من نصوص كثيرة لها خصائص قائمة بذاتها، لكن إطار السّرد في الرّواية يفلح في إعادة إنتاجها كمكونات سردية»[3].

إنّ رواية "النخاس" هي رواية التجريب اللّغوي بمعناها الدقيق، بطلها كائن لغوي ورقي هو السّارد الّذي لا نعرف عنه شيئا كثيرا سوى أنّه كائن يعلم خفايا الصدور، يروي لنا حكاية مركب بحري يعبر البحر المتوسط، وتستعمل زوايا الرّواية بشخصيات متنوعة ومختلفة وغريبة في بناءها وتركيبها تعيش وقائع لا تقل شذوذا وغرابة عنها.

ولعلّ اكثرها غرابة طبيعة الشّخصية الرّوائية ذاتها، فهذا "تاج الدين فرحات"، هذا الرجل الغريب المتلصص الّذي لا يكف أن يشك أحد في أنّه شخصية روائية خيالية، ففي «الإهداء الّذي يتصدر الكتاب يوجه المؤلف ثناء على الشّخصية الرئيسية في الرّواية "تاج

---

[1] محمد منصف الوهايبي: مقدمة الرّواية، ص07.

[2] عبد الله إبراهيم: السّرد والتمثيل السّردي في الرّواية العربيّة المعاصرة، تروى (عمان)، عدد 27 يوليو 2001، ص45.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الدين فرحات" مؤكدا رغبته في إهداء الرّواية إليه، واصفا إياه بأنّه "ذلك الرجل الّذي انبثق بين أناملي يسعى، فكاد يرعبني حضوره"، وهذا تصريح يضع المتلقي أمام تأكيد مؤداه الإعلان عن المنافسة بين المؤلف وشخصية روايته، وسنلاحظ فيما بعد كيف يتداخل كلّ منهما بالآخر، وكيف يكون "تاج الدين فرحات" قناعا لـ "صلاح الدين بوجاه"»[1].

ومع ذلك تظل الشّخصيات والأحداث التّي تمارسها باهتة محدودة إزاء ذلك الكائن المستبد بالنص القائم به وهو السّارد، إنّه البطل الرئيسي بدون منازع، وشخصيته الرئيسية هي اللّغة، ليتحول النّص الموسوم بـ "النخاس" بالى مهرجان للغة تحوم حول ذاتها، «إنّها الشّخصيات التّي تظهر في الرحلة البحرية، لا ينقصها التوتر والاضطراب، سواء أكان القبطان "غابريلو كافينالي" الّذي جاء من خلفية هي مزيج من المقامرة والشعوذة وممارسة السحر، أم ابنته "لورا" المتهتكة، أم برجس القيطي وعمله في تهريب الآثار، أم عبدون الجزائري تاجر العطور، أم الأمير عبد الله القرطبي، أم القوادة شريفة الزواغي، أم لولا الراقصة وغيرها، وهي جميعا شخصيات لها انتماءات ثقافية وعرقية مختلفة، لكن تجمعها الرغبة المتأججة في إحياء حفلات الليل الماجنة، وهنا يدخل المكان الّذي يحتضن الشّخصيات وأفعالها، والمكان هو السفينة "الكابوبلا" إنّه مكان مضطرب يعج بالدسائس، والمغامرات الغامضة، والعلاقات الخطيرة، ويعج بالاضطراب لأنّ أمواج البحر تتقاذفه في رحلة قلقة تقع في نهاية الخريف ومقدم الشتاء، حيث اصطخاب الموج وسط الظلمة، والريح التّي تعصف بكل شيء»[2]، ولأن حوض المتوسط ملتقى الحضارات وثقافات عدة، فإنّ "النخاس" تستدرج أجناسا وشعوبا، منها الإيطالي والإسباني والفرنسي والتركي واليوناني والمصري فضلا عن التونسي، فتستدرج بذلك مناخات متعددة تغني الرّواية، وتمدها بثراء فريد، وتتخطى بنا أحادية الأسلوب والأغراض للخوض في حوار جنس الرّواية ذاتها.

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص116.

ومن هذا المنطلق نخلص إلى أنّ روايته رواية ساحرة، في خضم نص سحري حربي، وإثارة عجيبة للمعاني والأغراض، وهذا ما يجعلنا نطلق على هذا النّص بأنّه من النّصوص المؤسسة لمرحلة جديدة في الإبداع الرّوائي العربي، لما لا يستوجب علينا قراءة الرّواية فحسب، وإنّما تأملها ومقاربتها، «ومن هنا تكون الرّواية قد بلغت أفقها الفعلي، ساعية إلى تجاوز الواقع التونسي أو المغاربي بصفة عامة إلى إثارة مسائل إقليمية حارقة هي "قضايا البحر المتوسط" على وجه الحقيقة، وعلى وجه الإطلاق قضايا تونس ومصر وغيرهما من البلدان العربيّة»[1].

فحسب "صلاح الدين بوجاه" «أنّ المراوحة بين الواقعية والرمزية خيار فني صريح، فالكتابة عنده سليلة تجارب قديمة تعيده إلى البدايات مع كرم ملحم، ومحمود المسعدي إضافة إلى الرّوائيين التونسيين المعاصرين، كما يعتقد أنّ المدونة الرّوائية المعاصرة كانت أيضا ذات أثر فعلي في أعماله ونصوصه بدءًا بنجيب محفوظ ثمّ صبري موسى إلى جانب محمد البوساطي وخيري شلبي وأسماء أخرى عديدة يمكن أن يعود إليها القارئ بحاثا عن جذور هذه السلالة»[2]، فالرّواية كمظهر فني تجعل العالم التخيلي المنبثق «من تضاعيف السّرد يتأرجح بالنسبة للمتلقي بين مستويين متناوبين: واقعي ووهمي، وهي لعبة سردية تحرر الرّواية من القيد التخيلي الصرف، وتكسر الوهم به حينما تدفع الواقع إلى أفق التخيل مرة وتقوم في مرة ثانية بإضفاء بعد واقعي على المكونات التخييلية، والمناقلة للمادة السّردية بين المؤلف والشّخصية تحرر بناء النّص وأبعاده الدلالية من القيود الموروثة للنوع الرّوائي، فبها تستبدل نمطا حرا من العلاقات السّردية

---

[1] مصطفى عبد الله: دراسة جديدة حول الرّوائي القيرواني صلاح الدين بوجاه، الأسبوعية الإماراتية الصدى، الأربعاء 01 أيلول (سبتمبر)، 2004، ص02.

[2] عمار العوني: الكاتب التونسي صلاح الدين بوجاه، التجريبي فتح لعالم روائي جديد، القدس العربي، 28 أكتوبر 2013 www.clpuds-conk 2019/03/19.

تمكن الشّخصية من الحديث عن مؤلفها، والمؤلف من الحديث المباشر عن شخصية روايته دون التباس أو خوف من الانزلاق إلى ما هو بعيد عن عالم الرّواية نفسها»[1].

ومن ناحية أخرى يعرج "عبد الله إبراهيم" على رواية "امرأة القارورة" لـ "سليم مطر" وعلى الرغم من أنّ هذه الرّواية قد لا تكون "رواية" بالمعنى المتعارف عليه، فهي أحق بأن نسميها "فانتازيا رواية" أقرب إلى أن تكون إعادة كتابة لرواية قائمة على مفهوم الجماعة وإشكالية الهوية، بطلها الإنسان ومسرحها الكون وقارات الأرض، وديكورها ميثولوجيا التاريخ ووقائعه وأحداثه المعاصرة معا، وبلغة بلورية تذوب الفواصل في هذه الرّواية بين عالم الواقع والحلم والكابوس، بين الماضي والحاضر والوسيلة والمنطق وغيرها الكثير...، وما يميز هذه الرّواية أنّها جاءت مرتبطة أوثق ارتباط بأساطير المنطقة العربيّة وتراثها الشعبي ومعتقداتها، وفي خضم ترابط الأحداث وبلورتها تفصح الرّواية عن قدرة باهرة في التخييل وعلى تحويله إلى واقع شديد الصلابة.

ومنذ البداية رواية "امرأة القارورة" عن ونفسها بوصفها رواية تنتمي إلى مخيلة فنطازية جامحة، فهي أيقونة أو تعويذة يحملها بطل الرّواية "آدم" عبر المدن في منفاه، إذ تذكرنا الرّواية بمصباح علاء الدين السحري الّذي يخرج من جوفه مارد عملاق يلبي طلبات مالكه، فهذه القارورة العجائبية يخرج من جوفها عند لمسها ضباب خفيف سرعان ما يتجلى في صورة امرأة حقيقية، ومثلما يخرج المارد ليقول لمالكه (لبيك لبيك، أنا عبدك بين يديك) في قصص ألف ليلة وليلة تخرج هذه المرأة الساحرة لتقول لحامل القارورة آدم: «سيدي لا تخف إني لك ولأجلك جسدي لجسدك وروحي لروحك... ملذات عشرات القرون والأسلاف أمنحها لك»[2].

وهكذا تقيم الرّواية «تناصا بنيويا وسرديا مع حكاية المصباح السحري في (ألف ليلة وليلة) لكنّها تنحو منحى آخر، ربما أكثر واقعية ومرارة، وإن لم تفارق هذا الفضاء

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص113.

[2] سليم مطر كامل: امرأة القارورة، لندن، دار رياض الريس للكتب والنشر، (د.ط) (د.ت)، ص33.

التخييلي الغرائي الّذي تتحرك فيه، الرّوائي طبعا لا يعتمد تقنيات الحكاية الشعبية أو الخيالية التقليدية وإنّما يطلق قمقمه من خلال نسيج سردي معقد ومتشابك في آن واحد، فالرّاوي الرئيسي الّذي يستهل السّرد يحاول أن يضع مسافة بينه وبين السّرد الحكائي من خلال تقنية (ما ورتاء الرّواية) (meta-fiction) أو ما وراء السّرد، حيث يحاول التبرؤ من السّرد وإحالته إلى مخطوطة سلمت له في مدينة جينيف من قبل امرأة غامضة هي امرأة الحانة، ولهذا يزعم لنا بأنّه مجرد ناقل أو ناشر لتلك المخطوطة التّي تنطوي على الحكاية الغرائبية، حكاية امرأة القارورة، لكننا من الجهة الأخرى لا نواجه الحكاية ذاتها وراويها الجديد آدم، بل نواجه أيضا الرّاوي الرئيس الّذي يشارك آدم عملية اكتشاف القارورة الفنطازية حتّى ليخيل لنا أنّ الرّاوي الرئيس وآدم هما شخصية واحدة أو وجها عملة واحدة»[1].

يعلن الرّوائي "سليم مطر" الرّوائي الرئيسي في مستهل الرّواية ويوضح علاقته بالحكاية حيث يقول: «قبل الولوج في عوالم هذه الحكاية مع (امرأة القارورة) العجيبة، يهمني أن أعلمكم منذ الآن أني لست مسؤولا عنها ولم أشارك في أي من أحداثها وخيالي بريء منها، في الحقيقة أني اجبرت على نشرها من باب الواجب لا أكثر منذ أن عثرت على هذه الحكاية بطريقة المصادفة، وقبل أسابيع وأنا متردد في إحراقها أو رميها في البحيرة»[2].

ويرى عبد الله إبراهيم أنّ رواية "امرأة القارورة" لـ "سليم مطر" رواية تقوم «على التدافع الشديد بين الرّواة من أجل الاستئثار بالسرد للإفصاح عن جملة من المواقف الفكرية فيما يخص الماضي والحاضر على حدج سواء، وفي الوقت الّذي تنبثق حكاية "امرأة القارورة" من خلال السّرد بيسر وسلاسة فإنّما تشتبك مع الرّواة في نوع من

---

[1] فاضل ثامر: تناوب الواقعي والغرائبي في "امرأة القارورة"، جريدة الصباح العراقية، 2009/04/12.
www.salim-mesopot.com 2019/03/19

[2] سليم مطر كامل: امرأة القارورة، ص05.

التنازع، فالرواة منهمكون في وصف وضعياتهم الشّخصية، ومنظوراتهم وعلاقتهم بامرأة القارورة وحكايتها، الأمر الّذي جعلهم يقدمون ذواتهم، وانطباعاتهم، ورؤاهم بصورة استثنائية، وبمقدار ما يمنح كلّ ذلك هذه الرّواية خاصية فنية مهمة، فهو يؤجل ظهور الحكاية في نوع من التشويق الّذي يسهم السّرد في تنظيمه والتلاعب به، قبل أن يعلن عن تفصيلها تدريجيا من خلال علاقة الرّواة بها في سياق ثقافي مختلف»[1].

فرواية "امرأة القارورة" للكاتب والمفكر "سليم مطر"، رواية محملة بخطاب شدد وبنية متعددة، دون أن تخفي رؤيتها السياسية «يمحور الكاتب فكرته حول تمثال (امرأة) داخل مبنى أثري على الحدود بين العراق وإيران استخدمه الجيش العراقي خلال الحرب الثمانين مطبخا للمراتب (جنود الوحدة)، الرّاوي هنا جندي عراقي في مطبخ المراتب، يقضي وقت استراحته مستلقيا أمام التمثال متمعنا فيها وفي القصص المتداولة حولها، تبدأ الرّواية بسرد الجندي لحياته العسكرية في حرب ليس فيها لا ناقة ولا جمل، مستعرضا قصص هروبه (السبعة)، وملابسات كلّ هروب وملحقاته، مذكرة بسواليف الغزوات الشفاهية، وصولا إلى تنسيه العمل في المطبخ، بعد ذلك تتخذ الرّواية بعدا آخر يتنقل بين الميثيولوجي والتاريخي والفلسفي وصولا إلى الروحانية، وذروة الخطاب الوجودي المحض في الصفحات الملحقة في آخر الرّواية»[2].

فالخطاب السّردي في "امرأة القارورة" متعدد ومنقسم بين الذاتي والاجتماعي والتاريخي والميثولوجي، وكل هذا ينم إلى أنّ الأسلوب «في البناء السّردي يتيح مجالا واسعا لأن تتجلى الحكاية من خضم سلسلة الرؤى التّي تتمركز حول نقطة ما، فتكون نتيجتها تشكيل الحكاية التّي هي رواية مجموعة من الشّخصيات تتظافر عناصرها الفنية معا من أجل بلورة حكاية يمكن إدراجها ضمن نسيج متعدد المرجعيات بمكوناته

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص122.

[2] وديع العبيدي: سليم مطر في امرأة القارورة، الحوار المتمدن، 2009/06/02.

www.mo.bhexar.org .2019/03/19

التاريخية، والأسطورية، والسحرية، وهذا أسهل التراسل الشفاف بين المستويات الرمزية والواقعية، للنّص إلى درجة تحررت فيها الشّخصيات من قيود الحركة التقليدية، ممّا جعل التاريخ نفسه مادة سردية تم تشكيلها حسب مقتضيات الأحداثا، وهي إلى ذلك حكاية تخترق سكون الزّمن، فتعاصر سيل الأحداث المتدفق الّذي ينبع منذ ما يقارب خمسة آلاف سنة هو عمر امرأة القارورة، فالزّمان بوصفه إطارا للحدث، يتقدم، ويتراجع، ويتلوى، ويتكسر في تساوق مع الاتجاهات المتشعبة التّي تأخذها الوقائع والأفعال المشكلة لمادة الحدث السّردية»[1].

إنّ تعدد المستويات البنائية والدلالية والقرائية لـ "امرأة القارورة" يمنحها صفة التميز والتفرد والريادة، اقتضت من كاتبها جهدا استثنائيا على أصعدة الفكر والشعور بحيث لا يكون من السهل تكرارها أو مضاهاتها، «وهو ما ينطبق على (دابادا) حسن مطلك في الثمانينات، فبينما كان حسن مطلك تجريديا حاول سليم مطر باستحالات أيقونة المرأة إعطاء عمله صفة مادية أقرب إلى الواقع وأدنى إلى التاريخ، قدرة المرأة على الانتقال بين العالم المرئي والعالم الغيبي عبر الذوبان والاختفاء في القارورة، وعودتها المتكررة في أزمان وأجيال متلاحقة، ومرورها بأمم وحروب وغزوات وبلاد قبل أن تعود إلى أرض النهرين، بما يجسد رؤيته لأزمة الهوية الوطنية أو تعدد الهويات في عراق اليوم، إذن يلتقي الكاتبان تفي المرجعيات ويختلفان في المخارج والتقنيات»[2].

فالنّص السّردي إذن في "امرأة القارورة" ينتهي عندما ينتهي السّرد عن «تجهيز المتلقي بمصائر أخرى للشّخصيات، وتنتهي الرّواية ككتاب، لكن التفكير في أمر صوغ الأحداث وتحولاتها الدائمة التّي لا تنتهي، فكل نص يفجر مشكلة لدى المتلقي، وقد يكون

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص122.

[2] وديع العبيدي: سليم مطر في امرأة القارورة. www.mo.bhexar.org 2019/03/19.

النّص الرّوائي نفسه إطارا مناسبا للحديث عن تقنيات السّرد، وطرق تركيب المادة التخيلية»[1]، وهذا ما سنتطرق إليه من خلال التلقي وكيفية تشكيله للعالم التخيلي للنّص.

نجد أنّ رواية "محمد برادة" "لعبة النسيان" في طبعتها الأولى لم تحمل كلمة للناشر وجاء عوض كلمة الناشر ما يلي: «هذه الرّواية تستمد عناصرها وفضاءاتها وشخصياتها من مرحلتين تاريخيتين مختلفتين: فاس والرباط في الأربعينيات والخمسينيات، ثمّ بعد الاستقلال وإلى حدود التسعينيات، ومعنى ذلك، تشخيص التعارض بين مجتمع تقليدي منسجم مع قيمه، ومجتمع يعيش بلبلة التحول عبر "لعبة النسيان" هو أن تحكي لنا مشاهد من حياة شخصيات عاشت في فضاءات مختلفة ومن خلال لغات متعددة تميز الأصوات وتؤثر على حساسيتها وثقافتها... وشيئا فشيئا، نلامس الأزمنة المتداخلة وما حملته مت تغير وتبدل، انطلاقا من الحياة اليومية لسيد الطيب، ولالة الغالية، ونجية، وسي إبراهيم، والطايع والهادي... إنّها شخصيات لا تريد أن تنتهي أبدا لتتجدد من خلال ذاكرة القارئ القادر على إعادة خلقها لإخراجها من دائرة النسيان»[2]، فهذه الكلمة تلخص بدقة أحداث الرّواية بفضاءاتها وأزمنها وشخصياتها، مرتكزة على زمنين ومكانين عاشت فيهما الشخصيات، وعلى وجه الخصوص الشّخصية المحورية (الهادي)، الّذي عاش أربعينيات وخمسينيات فاس والرباط، ليعايشها زمن الاستقلال، ثمّ ما عرفته هاتين المدينتين من حراك على عدة مستويات سنوات التسعينيات، ليميز بذلك بين خطابين، خطاب المجتمع التقليدي الفاسي المنسجم مع قيمه، والمجتمع الرباطي المنفتح بتناقضاته وصراعاته، من خلال أصوات متعددة، ولغات متداخلة تتماشى مع هذين الخطابين الّذين حركا حيوات شخصية الرّواية، التّي حفزت ذاكرة القارئ على محو نسيانها.

فمحمد برادة لم يكتفي بتقديم المادة التخيلية الحكائية فحسب، بل «إنّما اهتم اهتماما كبيرا بكيفية عرض تلك المادة، بحيث يجعلها قضية تستأثر بتحليل مفصل، ومتعدد

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص128.

[2] محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، ط1، 1987، ص4.

المستويات، وإذا أردنا الدقة في الوصف فتلك الحكاية تذوب وسط النزاعات المتزايدة بين الرّواة، وكلٌ يزاحم الآخر في انتزاع موقع يسمح له بإبداء رأي أو وجهة نظر فيها أو حولها، بعضهم يعلن عن رغباته وتطلعاته تلك بكثير من الصراحة والتأكيد، وبعضهم يمارس دوره في نوع من السّردية دون الإنهاك في الإعلان عن النفس، وهم يتبادلون الأدوار، مرة يكونون جزء من الحكاية بوصفهم شخصيات تنهض بمهمة المشاركة في وضع الأحداث، ومرة يكونون رواة يشغلون بتقديم شخصيات أخرى، ومرة ثالثة يكونون مجرد مادة للتحليل السّردي الّذي يشترك فيه "راوي الرّواة" مع "المؤلف"»[1].

يدور موضوع الرّواية حول فقدان إنسان عزيز وغالي وهي الأم، التّي تحتل فيه مكانة كبيرة، الرّواية تركز على لحظتين مركزيتين في حياة الهادي، الشّخصية المحورية في الرّواية «تمثلت اللحظة الأولى في موت الأم: لالة الغالية تلك المرأة التّي لا تعوض ولا توصف، والثانية لحظة موت أخرى هي أوّل موضوع للحب والشهوة والرغبة المشتعلة: لالة ربيعة، ومناخها النفسي يخدم عليه التوجع والتفجع والضيق والكآبة»[2]، يمارس الرّاوي لعبة النسيان، نسيان الآلام والأوجاع، ويدعو إلى استحضار الذكريات والشروع في تشخيص متخيل للشيء العزيز المفقود والمفتقد يقول: «لماذا تريد أن تفتح بابا لن يأتيك منه إلّا الوجع وصداع الرأس، مع أنّك تريد الكتابة عن لعبة النسيان وطرائق تحاشي ما يؤلم النفس»[3].

حاول الكاتب في هذه الرّواية أن يبرز تجلياتها من خلال خضوعها لميكانزمات التخييل الرّوائي بخصوص لعبة السّرد، فالسّارد في هذه الرّواية تتغير وضعيته وأدواره من فصل إلى آخر، وهذه «الأدوار بما تحدثه من تغيير متواصل في المواقع والوظائف، تجعل المادة الحكائية متمزقة لا يعاد تشكيلها إلّا في ذهن المتلقي، تتمرأى الحكاية في "لعبة

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص128.

[2] حسن المودن: الكتابة والألم، لعبة الكتابة ولعبة النسيان، بتاريخ 2019/03/17، www.startimes.com

[3] محمد برادة: لعبة النسيان، ص133.

النسيان" على خلفية شديدة التعقيد من التداخلات السّردية التّي تعني بالرواة ومواقعهم في الحكاية، ومع أنّنا سوف نستخدم مصطلح "حكاية" للإشارة إلى المادة المترشحة عن شبكة التداخلات السّردية المذكورة، إلا أنّنا نتحرز كثيرا، لأنّ "الحكاية" في هذه الرّواية لا تكاد تتركب أجزاؤها إلّا وتتناثر ثمّ تتحلل في خضم الرّوايات المختلفة والمتداخلة للشّخصيات والرواة على حد سواء»[1].

فالسّارد إذن في هذه الرّواية له صور متعددة، تارة سارد مجهول والذي زهو في العمق ليس إلّا صورة ثانية لشخصية الهادي، وذلك حتّى يوهمنا الكاتب بالموضوعية والواقعية، وتارة أخرى سارد جمع تشغله محفل النسوة والجارات، والسّارد الثالث سارد ذاتي، وهو المتمثل في شخصية الهادي، أمّا رابعهم فهو راوي الرّواة، وهو السّارد الأعلى الساهر على المسار السّردي في الرّواية، وفي كلّ فصل في الرّواية «نجد تحويرا للثلاثي السّردي الأوّل والثالث، ففي فصل يغدو السّارد فيه هو سيد الطيب، وفي فصل "ما قبل تاريخنا" يختفي السّارد الجمع، ويبقى السّارد المجهول والسّارد الذاتي، وفي فصل "زمن آخر" تعثر على سارد واحد هو راوي الرّواة، الّذي يقوم في الفصول الأخيرة بوظيفة التعليق، ولعلّ تعدد الساردين في الرّواية يعد تجليا يخرج نص اللّغة عن ميثاق السير الذاتي، لأنّه لم يعد– كما هو الحال في السيرة الذاتية الكلاسيكية– مضاء من طرف سارد أحادي، بل تعداه إلى ساردين خارجيين وساردين شاهدين»[2].

يؤدي تعدد الرّواة إلى تعدد اللغات، حيث قدمت لنا "لعبة النسيان" مادة تاريخية واجتماعية ونفسية عن مغرب ما قبل الاستقلال إلى مرحلة بداية الثمانينات، غير أنّها لم تكتف بنقل الأحداث والوقائع فقط، بل نقلت لنا أيضا لغات ذات بينات معجمية متنوعة، منها ما لم يعد مستعملا، وأصبح في طي الانقراض، ففي خطاب موجه إلى الهادي من قبل زوجة خاله «كيتك وخلا دارك أبو سلوفان دابا تشوف والله وقبضتك نتفك بربش

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص128.

[2] عنود عبيد: قراءة في رواية لعبة النسيان، مكتبة القراءات النقدية. www.ozaheer.org 2019/03/17

وقرب هنا» [1]، كما تطفح الرّواية بتعدد المحكيات، فهناك المحكي الفصيح والمحكي العامي، والمحكي الأجنبي، «وهذا التداخل اللّساني يمنح الرّواية سراءها وقوتها، ويسمح بتفصيلات الوعي عبر المقاطع الحوارية، فضلا على التعبير عن الواقع وتعدده، وبذلك يتفوق الكاتب في اللعبة في جعل شخوصه يتحدثون بلغاتهم الحقيقية، وهذا ما زكى في الرّواية تعدد الأصوات البوليفونية»[2].

فحسب "عبد الله إبراهيم" أنّ شخصية "الهادي" تلعب أدوارا عدة في الحيز الرّوائي، بعضها نستشفه من النّص والآخر يفضحه "راوي الرّواة"، إذ «يعد "الهادي" أهم الرّواة بعد "راوي الرّواة" وكثير من أجزاء النّص تروى على لسانه في نوع من السّرد المباشر الّذي يتضمن استقصاءات كثيرة حول أوضاعه وأوضاع الشّخصيات الأخرى، ويلاحظ على سرده أنّه مملوء بالتحليل والاستنطاق والوصف، وكل هذا جعله يسهم في تركيب صورة خاصّة للشّخصيات الأخرى ويشترك بفاعلية في بناء العالم التخيلي للنّص، فبوصفه قناعا لـ "المؤلف" أصبح قادرا على التمتع بحرية كبيرة في إضفاء رؤية تاريخية على كلّ ما يراه»[3].

ومن ناحية المنظور السّردي يتضح لنا من خلال النّص الرؤية السّردية، وكيف تتبني فيها الأحداث على تعدد السّراد والأصوات والضمائر والمنظورات، ففي الرّواية سراد مختلفون، كلّ سارد له رؤيته الخاصّة في زاوية الموضوع، «أي أنّ المؤلف أعطى للشخوص الحرية والديموقراطية في التعبير عن وجهات نظرها دون تدخل للمؤلف لترجيح موقف على آخر، يعبر عن نظره وإيديولوجيته بكل صراحة دون زيف أو تغيير لكلامه، لذلك جدنا القصّة تروى من خلال عدة منظورات متناقضة، ويلاحظ أنّ هناك عدة قصص نووية صغرى وحكايات مترابطة فيما بينها من خلال قصتي الهادي والأم

---

[1] محمد برادة: "الرّواية المغربية"، مجلة الرواد الليبية، س5، ع5، مايو 1969، ص23.

[2] عنود عبيد: قراءة في رواية لعبة النسيان، مكتبة القراءات النقدية. www.ozaheer.org 2019/03/17.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص132.

باعتبارهما شخصيتين محوريتين في الرّواية»[1]، وكل قصّة تروي من عدة سراد أو رواة لإضفاء الموضوعية على الحكي وتوفير قدر ما من الديموقراطية في التعبير من خلال جدلية الموقف والإيديولوجيات والمنظورات الفلسفية والواقعية، «فالهادي مثلا يختلف عن الطايع، فيذكر الكاتب بكل حياد وموضوعية مبرراتهما ويترك للقارئ يحكم على الشخوص ومن له وجهة نظر أرجح من الأخرى، أي يترك للمتقبل أن يرجح آراء الشخوص من خلال رجحان الأدلة والمواقف وطبيعتها الواقعية وابتعادها على الرومانسية والمثالية»[2]، وما ينجر عن كثرة المحافل السّردية هو تشكل تنوع في وجهات النظر والمواقف والأفكار، حيث نجد المؤلف يدخل في حوار مع السّارد الرئيسي، فيتحول، نتيجة لذلك إلى شخصية روائية، ومن ثمّ إلى صوت سردي من باقي الأصوات.

فشخصية الهادي إذن هي الشّخصية المحورية وما نلاحظه «أنّ تركيز الرّوايات الأخرى ينصب على الأبعاد الخارجية للشّخصيات، فيما اهتمام "الهادي" يتجه إلى الأبعاد الداخلية لها، وأخيرا فالهادي يعد أحد المراكز المهمة في الرّواية لأنّه شخصية تتفاعل- تأثيرا وتأثرا- مع الشّخصيات الأخرى، فدورها يجتذب إليه الشّخصيات، فتتدرج في علاقات متنوعة وكثيرة مع الآخرين، وكل ذلك أضفى على هذه الشّخصية أهمية بارزة، وما يلاحظ أنّ هذا التنوع في الوظائف أسهم في إقصاء الحكاية إلى الوراء، ذلك أنّ الانشغال بالعلاقات السّردية، وكيفيات تركيب الصور للآخرين وبالذات، والانهماك بالتعبير عن أفكار خاصّة، وانتخاب وقائع لها صلة مباشرة بشخصية "الهادي ممّا جعل تلك الوقائع تؤدي وظيفة تخدم فيها تلك الشّخصية، فضلا عن منظومة الأحكام والتصورات التّي تشمل عالم الرّواية بأجمعه»[3].

---

[1] جميل حمداوي: لعبة النسيان لمحمد برادة بين الزّمن الضائع والتجريب البوليفوني، الحوار المتمدن، العدد 1670، 2006/09/11، www.ahewar.org 2019/03/17

[2] المرجع نفسه.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص132.

فلرواية "لعبة النسيان" رواية ولدتها تجربة روائية جديدة للرّوائي "محمد برادة" في قالب جديد، واصفة حركية المجتمع المغربي في أواخر فترة الاستعمار وبداية الاستقلال، وما تلاه، فمثلت لنا التفاوت الاجتماعي بين المغاربة والمعمرين من جهة، وكذا التفاوت بين المجتمع المغربي نفسه، ويجول بنا "راوي الرّواة" واصفا مترجما للتحولات والأحداث ورواميا بنا إلى أحداث ومتناقضات تحيلنا إلى عالم متخيل إلى أن نجد أنفسنا في لعبة سردية متعددة الرؤى، وكل هذه التجليات الحداثية بخروج "لعبة النسيان" عن مواصفات الطبعة الكلاسيكية للرّواية المغربية الحديثة، وما جعلها ترتاد عالم المتخيل الرّوائي، وتلج في آفاق تخيل رحبة، وتحررها من الطوق للسير الذاتي الحاكم لها، فالرّواية العربيّة انتقلت حسب عبد الله إبراهيم «من التمثيل الشفاف حيث ينصب التركيز على الحكاية بوصفها لب النّص إلى التمثيل السّردي الّذي يدرج الحكاية بوصفها مجرد عنصر فني في سياق شبكة متداخلة ومتضافرة من العناصر، وبذلك يتيح مجالا كافيا لبيان الكيفية التّي ينتج السّرد بها العالم المتخيل، ويمكن المتلقي من معرفة طرائق تناوب الرّواة في عرض مواقفهم، ودورهم في تركيب الأحداث، والشّخصيات، والخلفيات الزمانية- المكانية، وهذه التقنية جعلت الرّواية نوعا سرديا متصلا، على أشد ما يكون الاتصال، بالعالم والتاريخ، والبشر، وبكل المرجعيات الثقافية الأساسية في عصرها، فالرّواية في نهاية المطاف ظاهرة أدبيّة، ثقافية منخرطة في عمليات التمثيل المعقدة للمحاضن التّي تحتضنها»[1].

[1] المرجع السابق، ص134.

الفصل الثالث

تمظهرات المرجعيات الثقافية في السردية العربية

أولا- رواية زينب بين التأسيس والتشخيص.

ثانيا- المثاقفة والمؤثرات العربية والغربية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال.

ثالثا- الصحراء والعوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني.

أولا- رواية زينب بين التأسيس والتشخيص:

تعد رواية زينب لـ "محمد حسين هيكل" نقطة فارقة في تاريخ الأدب العربي الحديث، لكونها أوّل رواية عربية مكتملة الشكل الفني في بدايات القرن العشرين، فكانت علامة على بداية مرحلة جديدة في تاريخ الأدب العربي، تشكلت الرّواية عن طريق المزج بين الرومانسية والواقعية بشكل يصعب الفصل بينهما، هذا التفاعل والتمازج بين المذاهب أذاب حدود الاختلاف بينهما، فأظهر لنا هذا الشكل الفني الرائع في أول رواية رسمت تاريخ السّرد العربي الرّوائي.

وما تزال رواية "زينب" تثير الكثير من الأسئلة داخل المؤسسة النقدية العربيّة، خاصّة سؤال البدايات في السّرد العربي الحديث، وهل فعلا تعد رواية زينب الرّواية الفاتحة السّردية العربيّة[1]، كما أثارت أسئلة حول الشكل المغاير الّذي قدمت فيه أمام أشكال وأساليب كانت في طور الأفول التّي ورثت عن السّردية العربيّة القديمة (المقامات، الرحلة...)، فلقد ترك "كتاب المويلحي" حديث عيسى بن هشام بصمة لا تمحى في بنية العالم السّردي التخيلي الموروث، بث الحراك في بنيته الدلالية النمطية، ووزع نوعا من الفوضى فيه، فخرجت الشّخصيات منه بغير ما دخلت إليه، شكك "المويلحي" في الشّخصية الجاهزة التّي تنضد صفاتها في الصفحات الأولى، ثمّ تهمل إلى النهاية، وتنصرف العناية بوصف دورها في عالم ثنائي الأبعاد: الخير والشر، ولا يمكن القول بأنّ كتاب "المويلحي" لم يتأثر بتلك الثنائية نهائيا، فالتنميط القيمي تسلل إليه، لكن الكتاب ظل إلى النهاية يحاول تخطي الحدود الصارمة، فحول التصنيف القيسي الثابت إلى تباين في السلوك بسبب اختلاف العصور، رفع الكتاب الغطاء الأخلاقي المقدس تتفاعل فيه رسالة الكاتب، وجعله موضوعا للسخرية، وفي الوقت الّذي كانت تتفاعل فيه رسالة الكاتب، ظهرت "رواية

---

[1] عبد الله إبراهيم: السّردية العربيّة الحديثة، تفكك الخطاب بالاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي، (د. ط)، 2003، الدار البيضاء، المغرب، ص259- 294.

زينب" لمحمد حسين هيكل، واستأثرت، فيما بعد، بقوة حضور في كلّ مناقشة تعنى بموضوعات نشأة الرّواية العربيّة وريادتها[1].

لبست رواية "زينب" ثوبا انسانيا من خلال شكلها الفني الرائع، فعمد "هيكل" إلى المجتمع المصري بكل نقائضه، إذ يعرض لنا في الرّواية قوة العادات والتقاليد والأعراف القاسية.

تدور أحداث قصّة "زينب" في الريف المصري، أمّا بطلتها فهي صاحبة العنوان "زينب" الفلاحة المصرية البسيطة، وهي ككل فلاحات مصر تبدأ يومها مع خيوط الفجر الأولى، تتناول طعامها البسيط، ثمّ تنطلق في حياتها الريفية بكد وصراع من أجل القوت، فهي تعمل أجيرة في حقول القطنا، وفي ثنايا الرّواية يخرج "حامد" وتبدأ الرّواية فصل عشقها، وتندلع نار الحب بين "زينب" و"حامد" المعلم المحاط بالمنع والحواجز الطبقية، وبعدها تظهر شخصية "إبراهيم" فلاح تحبه "زينب" فحامد قد عاد إلى المدينة، ثمّ يدق الزواج بابها فيظهر "حسن" المرشح للزواج بها، وتتقلب القلوب بين الحيرة والألم، وبين حلوها ومرها، ويتقدم العمر وتتقدم الرّواية وفصولها، واصفة ومخلدة للقرية والريف المصري الرائع، كما نجد أنّ في الرّواية نقد لهيمنة الإنجليز والإقطاع الحديث، يتقدم "حسن" لخطبة "زينب" وهي رافضة وقلبها معلق بإبراهيم، لكنّ رفضها يبوء بالفشل، وتنتقل بعدة مدة إلى دار حسن، ومن ثمّ تدخل عالم الزوجية بكآبة ونفور وحاولت أن تنسى حبها داخل طاحونة الروتين اليومي، ومن جانب آخر نجد أن الرّواية تمتلئ برسائل حبٍ وشوق ووجد بين حامد وعزيزة العشيقة الأخرى.

وفي نهاية الرّواية تتزوج عزيزة من رجل غريب يأخذها ويرحل بها، وهي التّي أحبها حامد، ويغادر "إبراهيم" عشيق زينب إلى العسكرية في مجاهل السودان، وتتدهور صحة "زينب" وهي مرتبطة بذاكرتها مع إبراهيم وذكرياته فقد استوطن قلبها، وتنتهي

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ج2، ص31.

الرّواية على هذا النحو: "ثمّ طلبت زينب إلى أمها أن تأتيها بمنديل محلاوي هو منديل إبراهيم موضوع في صندوقها وأخذته بيدها فوضعته على فمها ثمّ قلبها، وكانت آخر كلمة لها أن يوضع المنديل ومعها في قبرها، وفي وسط الليل أقفلت عينيها وراحت إلى أعماق سكونها، وارتفع صراخ العجوزين يعلن في الفضاء موتها" [1].

وعن ظروف التأليف وأسباب الشهرة يكاد جل دارسي الأدب العربي أن يتفقوا على أنّ قصّة "زينب" لمحمد حسين هيكل هي الرّواية الفنية التأسيسية في الأدب العربي، يقول يحي حقي: "إنّ مكانة قصّة "زينب" لا ترجع فحسب إلى أنّها أوّل القصص في أدبنا الحديث، بل إنّها لا تزال اليوم أفضل القصص، في وصف الريف وصفا مستوعبا شاملا"[2].

لقد عدت هذه الرّواية تأسيسية بسبب تخلصها من الأسلوب المقامي، وتحقيقها لبعض الخصائص الفنية للرّواية، ووصفها للواقع المصري الصميم عن طريق وصف حياة الفلاحين، ولقد كان صدور هذه الرّواية في طبعتها الأولى عام 1994 [3] "وربما كان صدورها عام 1912 اعتمادا على المقال المنشور في مجلة البيان عام 1912، ولكن يحي حقي يعتبر صدور الرّواية أوّل مرة عام 1914 وهو ما يؤكده مؤلفها في المقدمة المنشورة في طبعة 1963" [4].

وقد عنون هيكل روايته ووقعها باسم "زينب" مناظر وأخلاق ريفية، بقلم مصري فلاح، إذ كان هيكل محاميا يخشى أن تسيء إليه وإلى مهنته كتابة الرّواية، وأهدى المؤلف هذا العمل إلى مصر، وإلى أخته، أمّا زمن الكتابة فكان خلال سنتي 1910 و1911 يقول

---

[1] محمد حسين هيكل: رواية زينب "مناظر وأخلاق ريفية"، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1999، ص370.

[2] يحي حقي: فجر القصّة المصرية مع ست دراسات أخرى عن نفس المرحلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1987، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص43.

[4] محمد حسين عبد الله: الواقعية في الرّواية العربيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1991، ص113- 114.

يحي حقي: "وأخيرا يكتب هيكل هذه القصّة بعد تدبر غير قليل وبتمهل محمود، ما بين أفريل 1910 ومارس 1911، وتصحبه في أسفاره بين باريس ولندن وجينيف" [1].

فما نلاحظه على الرّواية "زينب" أنّ الكاتب لم يسم عمله بالقصة أو الرّواية، ولم يكتفي بلفظ زينب بل أتبعها بعبارة مناظر وأخلاق ريفية، كما أنّه لم يوقعها باسمه بلا وقعها بقلم مصري فلاح، وكان كلّ ذلك بسبب خشيته أن تؤثر الرّواية على مكانته المهنية والاجتماعية في حقبة لا يتقبل المجتمع والنخبة أيضا، أن يكون سليل عائلة أرستقراطية كاتب روايات أو قصص في وقت لم تكن لذائقة فقد استوعبت بعد فكرة الرّواية كفعل إبداعي يوازي مكانة السفر، فما بالك أن تتضمن قصّة حب تظهر من خلال اسم أنثوي هو "زينب"، في الوقت الّذي طبع فيه "هيكل" روايته، كانت الرّوايات حينها تكتب للتسلية والترفيه، وإذا أما أضفنا إلى ذلك أنّ رواية زينب تتناول موضوع الحب، يكون هذا مبررا كافيا لعدم نسبتها إليه بصورة صحيحة، وهو الرجل المحامي والمشغول بالإصلاح الاجتماعي والسياسي، فالقصّة وقتها كانت مجرد "مسخرة للترويح عن النفس مقتصرة على التسلية، فأنف أن يأخذ النّاس قصته هذا بهذا الحمل الوضيع، ويغيب عليهم الغرض الأوّل، وهو تقديم دراسة جادة لحياة المجتمع الريفي بصفة خاصّة مع الإشادة بجماله"[2]، وحسب "حسين هيكل" أنّ سبب توقيعه لرواية "زينب" بقلم فلاح مصري، وسبب كتابته لهاتين الكلمتين "شعور شباب لا يخلو غرابة، هو هذا الشعور الّذي جعلني أقدم كلمة "مصري" وإذا هي أقرت وصارت "فلاح مصري" وذلك لأنني إلى ما قبل الحرب كنت أحس كما يحس غيري أمن المصريين، ومن الفلاحين بصفة خاصّة، بأن أبناء الذوات وغيرهم ممن يزعمون لأنفسهم حق حكم مصر ينظرون إلينا جماعة المصريين، وجماعة الفلاحين بغير ما يجب في الاحترام، فأردت أن استظهر على غلاف الرّواية التّي قدمتها للجمهور يومئذٍ والتّي خصصت فيها صورا لمناظر ريف مصري، وأخلاق أهله، أنّ

---

[1] يحي حقي: فجر القصة المصرية، ص43.

[2] المراجع نفسه، ص47.

المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته، وربما هو أهل له في الاحترام، وأنه لا يانف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا يتقدم به للجمهور يتيه به، ويطالب غيره بإجلاله واحترامه"[1]، ولم يكن هيكل ينتظر أن تلقى الرّواية ما لقيته من رواج فضمن الطبعات الثانية والثالثة اسمه الحقيق، وإذا ما قلنا أنّ "زينب" أنّها أوّل رواية عربية كاملة، إلّا أنّ هذا لا ينقص من شأنها فهي ليست ابتدائية ولا ساذجة، فهي تحوي على قدرة فائقة على الملاحظة وعلى التحليل، ثمّ إنّ فيها وصفا بارعا للأماكن والأشياء والأشخاص.

وهذا جاء ردا على الطبقة البرجوازية في ذلك الوقت، التّي كانت تنظر إلى الفلاحين بنظرة احتقار، ولا يمكن لغيرهم أن يعتلي سدة الحكم في مصر، وهذه فكرة سادت قبل الحرب العالمية الأولى من القرن الماضي، فكان الهدف من وراء هذا: "أن استظهر على غلاف الرّواية التّي قدمها للجمهور يومئذٍ والتّي قصصت فيها صور ومناظر ريف مصر وأخلاق أهله... أنّ المصري الفلاح يشعر في أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من احترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا لما يتقدم به الجمهور به ويطالب الغير بإجلاله واحترامه" [2]، ولكن كلّ هذا سينجلي بعدما رسخت في أذهان النّاس فكرة "المصرية" وظهور الحركة الوطنية، فلم يعد مانعا أن يستظهر "محمد حسين هيكل" اسمه على غلاف الرّواية، ولأن يعيد طباعتها باسمها الجديد القديم "زينب"، بعد انتقاله كذلك إلى مهنة المحاماة إلى الصحافة والكتابة، وهذا التنكر في الاسم أشعل نار الكثير من التحليلات النقدية التّي عنيت بالرّواية طيلة القرن العشرين، وتباينت حوله الآراء، وممّا ورد في تنويه من المحرر حول المؤلف قوله: "إنّه رجل شديد العارضة، شديد الذكاء، قوي الحجة، قوي المبدأ، حاضر الذهن، سريع الخاطر، وقد جمع إلى ذلك مبدأ إنكار الذات افي سبيل خدمة العامة، فاكتفى بكتابة "فلاح مصري" على غلاف

---

[1] المرجع السابق، ص47.

[2] حسن الشكر، النزعة التراثية في الرواية المغاربية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، عدد04، 2019، ص64.

روايته، وأنا نجل هذه منه، كمل نجل هذه الرّواية البديعة النافعة، ونرجو أن يفرغ الدكتور حسين هيكل إلى وضع الرّوايات، فنحن بحاجة إليها، وإلى ما يخرجه ذلك العقل الكبير، ونتوقع أن تقل حاجتنا إلى معربات ديكنز وديماس ودوديه وأمثالهم، بما ينشئ من جلائل الرّوايات" [1].

فاستعماله لمصطلح "مصري فلاح" لم يكن اعتباطا، ولكن له أسباب وأهداف، حيث يقول "هيكل": "كنت فخورا بها حين كتبتها، وبعد إتمامها، معتقدا أني فتاحت بها في الأدب المصري فتحا جديدا، فظل ذلك الرأي فيها طوال وجودي طالبا للحصول على دكتوراه الحقوق بباريس، فلما عدت إلى مصر في منتصف سنة 1912، ثما لما بدأت اشتغل بالمحاماة... بدأت أتردد في النشر..." [2].

فهناك إشارات خفية لابد من قراءتها، وهي اعتقاد "هيكل" وهو في المهجر باريس، أنّه ما اكتبه سيفتح أفقا جديدا للأدب المصري والعربي عامة، لما اطلع عليه من مرجعية سردية وجمالية تغاير السّردية العربيّة التقليدية، وبقي هذا رأيه حتّى دخوله مصر، ولكن في تلك الفترة كانت مصر تعرف حراكا على المستوى الإبداعي وبالخصوص الجنس الرّوائي بين "1909- 1912" [3].

.....يجتمع فيها الزّمان والمكان والملاحظة البارعة، ثمّ إنّ فيها قدرة على تقديم الأنماط والخصائص الشّخصية ومعرفة الشّخصية ومعرفة واسعة وثاقبة بتفاصيل الريف والفلاحة، وعلاقات القرية، وهذا كله بلغة فريدة في وقتها بما فيها أمن ابتكار ودقة وإحاطة بظلال المعاني فضلا عن الشاعرية والسلاسة والطرواة، وشكلت مدرسة الأسلوب، ويعود أمر التحديث في أسلوب التعبير القصصي مقترن بحداثة "الغرب التعبيرية التّي عبرت عن نفسها في الرّواية خلال القرن التاسع عشر، وحسب هيكل فإنّ

---

[1] علي ستلش: نشأة النّقد الرّوائي، عدد سبتمبر/أكتوبر، 1913، ص65.

[2] مقدمة الرّواية، ص11.

[3] يحي حقي: فجر القصة المصرية، ص43.

نهاية القرن التاسع عشر نفسه، قد شهدت صداما عنيفا بين أسلوبين من أساليب التعبير: احدهما الأسلوب التقليدي الّذي أشاعه كتاب النثر الكلاسيكي في الثقافة العربيّة، والآخر الأسلوب الّذي وفد إلى الثقافة العربيّة، إثر الثورة الفرنسية، التّي أشاعت منظورا جديدا للفكر والثقافة والحياة، واقتضى ذلك تحديثا أسلوبيا يواكب كلّ ذلك، وإذا أمكن مقارنة الأسلوبين بعضهما ببعض، تبين أنّ الأسلوب العربي القديم يستند إلى الصور التقليدية التّي تحللها الألاعيب البلاغية ما إليها ممّا شاع في المقامات والرسائل، أمّا الأسلوب الغربي الجديد، فإنّه ينطوي على كفاءة نعبر بها عن شعور يمر بخواطرنا وعن فكرة تتضجها أذهاننا" [1]، فتأثر الكاتب "هيكل" بالأدب الفرنسي واضح، إذ أسعفه هذا الأخير للتعبير عن حنينه وشوقه لمصر، فلقد اكتشف في الأدب الفرنسي ما سهل له مهمة وصف شوقه وحنينه، ، إمانة إلى ما وجده سهولة ويسير في التعبير والوصف وبساطة في العبارة لا تواتي إلّا الّذين يحبون ما يريدون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم، واختلط في نفسي ولعي بهذا الأدب الجديد عندي، بحنيني العظيم إلى وطني" [2].

إذن فلقد كان "هيكل" شأنه شان مجموعة كبيرة من الباحثين الرواد في الثقافة بالعربية الحديثة مثل "لطفي السيد" و"سلامة موسى" و"طه حسين"، شديد الاحتفاء بالمؤثر الغربي فكريا وأدبيا، وبخاصة المؤثر الفرنسي منه، وتتضمن مذكراته إشارات واضحة حول هذا الموضوع، فهو يعد ذلك المؤثر وسيلة لليقظة والبعث من سبات الماضي، وأداة للتنشيط الذهني والتحديث، وكثيرا ما أشار إلى تكونه الثقافي بأنّه نوع من الانتقال من "الثقافة العربيّة" التّي أدرك مبكرا بأن أدبها هو "أدب اللفظ" الّذي لا يمكن أن يبلغ بالإنسان إلى أكثر من طفولة الأدب في العصر الّذي نعيش فيه إلى "الثقافة الإنجليزية" التّي فتحت كتبها أمامه آفاقا جديدة، وصولا إلى الثقافة الفرنسية التّي يعبر عنها بنفسه قائلا: "إنني

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص45.

[2] يحي حقي: فجر القصة المصرية، ص44.

أكببت على آدابها في نواحيها المختلفة، فإذا آفاق جديدة تتفتح، وإذا بي أطل على صور من الحق والجمال لم أكن أتوهمها من قبل" [1].

لقد أقر "هيكل" بغعجابه وتأثره بالأدب الفرنسي، ومن الأدباء الّذين اقترب منهم هيكل وعاصرهم "بول بورجيه" "الّذي كان يشعر بضرورة تحمل المسؤولية اتجاه وطنه فرنسا، ومن خصائص هذا الأدب أنّه يميل إلى العقد القصصية المنبعة" [2]، وكذلك الأديب "هنري بوردو" الّذي كان حريصا على تسجيل العادات الاجتماعية مستغلا عنصر التراجيديا في قصصه، حيث "إنّ هيكل احتفى أيما احتفاء بالتقاليد، وأنهى روايته نهاية مأساوية تمثلت في موت زينب" [3].

وهناك من أشار الـ تأثر "هيكل" في روايته زينب بقصة هيلويزة الجديدة لروسو "La nouvelle héloise J. Jrousseau" ومعلوم أنّ هيكل درس بعمق أفكار روسو، فقد أخرج كتابا ضخما من جزأين عن "جان جاك روسو"، كما ضمن روايته حديثا عن روسو وأفكاره في أكثر من مرة [4].

زينب إذن هي وليدة أمرين أساسيين هما الحنين إلى الوطن، والإبانة عمّا في النفس، والتعبير بسلاسة وسهولة، وهذا ما اعتبره سيد البحراوي ثنائية تشير إلى الصراع بين الشرق والغرب يقول: "وإذا لاحظنا أنّ الّذين ذو صلة بالماضي، والإعجاب ذو صلة (أساسا) بالحاضر والمستقبل، أصبحت لدينا ثنائية تشير إلى الصراع المؤلوف قبل وقت

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص42

[2] محمد حسين عبد الله: الواقعية في الرّواية العربيّة، ص164.

[3] المرجع نفسه، ص165.

[4] محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربيّة الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، (د.ط)(د.ت) ص115.

المؤلف وحتّى وقتنا الحاضر بين مصر وباريس، أو الشرق والغرب، وبين الماضي والحاضر أو المستقبل" [1].

كما نجد أنّ هيكل قد فصل من ناحية أخرى "في طبيعة المؤثر الغربي وبخاصة "الغنجليزي" مشيرا إلى أنّه تأثر بـ"كارليل" و"مل" و"سبنسر" وغيرهم و"انفتح أمامي من عوامل التفكير ما لم تمهد إليه مطالعتي العربيّة" وكل هذا قبل أن يسافر إلى فرنسا، التّي ما إن وصلها إلّا وراح ينهل أمن ينابيعها، فاتصل بثقافتها وأدبها، ذلك الأدب الّذي "اخذ إليه من هواي كأشد ما تأخذ حسناء إليها مغرم بها، فأمعنت افي قراءة هذا الأدب، وجعلت أحضر دروسه مثلما كنت أحضر من دروس الحقوق التّي كانت مقصدي من سفري لنيل إجازة الدكتوراه فيها، ودفعتني هذه المطالعات المتصلة بما فتحت عليه عيناي من جمال البيئة المحيطة بي إلى الإعجاب بغاية الإعجاب بالحضارة الغربية التّي تنتج مثل هذه الثمار العذبة الشهية" [2].

فمن خلال هذا يتضح لنا التعلق الحاصل بالموجه الأدبي، فرؤية "هيكل" تتمثل تحديدا "في أنّ الرّواية الغربية كانت في زمنه تمارس سيطرتها على الرّواية العربيّة، بنماذجها الأولى التّي عاصرت روايتها، فهو يقر بذلك التأثير، ويعترف بمدى الاستجابة إليه، ويفهمه على أنّه وسيلة لبعث أدبي قادم، يقول: "القصّة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصّة الغربية مقلدة إياها في صورتها، غير صادرة في الوقت نفسه نفس صاحبها، وإذا كان التقليد في أغلب الأحيان مقدمة البعث، وكان تقليد الأدب اليوناني والروماني مقدمة بعث أوربا في القرن السادس عشرا، فإنّ البعث الصحيح هو الّذي يقوم على فكرة ويلهم مثلا أعلى، فنحن إلى أن نصل إلى التأليف القصصي القائم على هذا الأساس، غنما ننفخ في حياة القصص روحا تقليديا صرفا، روحا لا يسمى بعثا

---

[1] سيد البحراوي: محتوى الشكل في الرّواية العربيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1996، ص119.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ج2، ص42.

حتّى يستقل بنفسه، ويسمد كلّ مقومات حياته من البيئة المحيطة بالكاتب، ومن القومية والوراثة التّي يخضع الكاتب لأثرها [1].

وبما أنّ رواية زينب تثير العديد من المشكلات السّردية التّي لم تنقطع عن مسار الرّواية العربيّة "فمن المعلوم أنّ التنميط الأخلاقي للعوالم السّردية التخليلية كان من قبل ياخذ اتجاهين: سلبا وإيجابا، وتتمثل الشّخصيات لهذا التنميط، فينبثق صراع قيم واضح يعد المحفز لحركة السّرد إلى النهاية، وهذا التنميط مر إلى النّصوص الرّوائية في القرن التاسع عشر كالنسغ الصاعد من المرويات السّردية التّي ترسبت عناصرها في تلك النّصوص بعد أن تفككت هياكلها الكبرى... غابت ثنائية الخير والشر، وحلت محلها ثنائية أخرى اقل حيوية في وظيفتها السّردية ألا وهي ثنائية الطبيعة والمجتمع، ومن أنّ "هيكل" استعار هذه الوظيفة من "روسو" كما يتضح في الرّواية، وكما انتهت بعض الدراسات إلى ذلك، لكنّه جعل طرفي الثنائية يسيران منفصلين لا يلتقيان، الأمر الّذي فرغ النّص من حيوية الحركة والفعل السرديين، وإحالته إلى مجموعة من اللوحات التأملية في الطبيعة والإنسان والوجود[2].

إنّ النّص الرّوائي من حيث كونه حكاية يفترض وجود اربعة عناصر هامة هي: الشّخصية، الحدث، الزّمان، والمكان بغض النظر على اتجاه الرّواية، واتجاه كاتبها الفني والإيديولوجي، وقد تكون الشّخصية أهماها جميعا، لأنّها هي التّي تصنع الأحداث، وتؤطرها زمانا ومكانا.

إنّ الشّخصية الرّوائية كائن معقد من نسيج الحياة الواقعية ودلالتها، ومن فضاء المتخيل يرسمها الكاتب للشّخصية الرّوائية ليعطيها نموذجا واقعيا، ولكنه يختلف عن الواقع، إذ تعد من أكثر المقولات النقدية تشعبا وخصوبة، إذ تتلاقى عندها تحليلات الدارس البنيوي، وكذا مقاربات الباحث النفسي والاجتماعي، كما تتعارف عندها رؤيات

---

[1] المرجع نفسه، ص42- 43.

[2] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص57.

ونماذج عديدة حاولت تصنيفها وتشخيص وضعها الاعتباري، فالشخصيات في رواية زينب اتصفت بجبرية واضحة، "فهي خاضعة لقوة قدرية تسيرها، فصار الخضوع طبعا فيها، ولهذا فإنّ أفعالها داخلية قوامها التأمل والحزن والانكفاء على النفس، والتغني الداخلي بالجمال" [1].

فالكاتب "حسين هيكل" جعل أمن اسم الرّواية "زينب" كاشفا به عن اسم البطلة التّي هي "من عائلة ريفية تعمل كسكان الريف في الحقول فتقع في حب البطل الرئيسي حامد، وهو الشّخصية الثانية في الرّواية" [2].

"زينب" من الشّخصيات الرئيسية في الرّواية، فتاة فلاحة من الأجيرات حلوة، جميلة عاتية السحر، "هي القرية ذاتها، بنت الفطرة السمحة والقبول الطوعي لكل ما تتوهم أنّه من أجلها، حتّى وإن كان لا يماشي رغباتها الصادقة" [3]، كانت تمثل لحامد موقفا يستهويه لأنّ الفوارق الاجتماعية فرضت عليه ذلك غير أنّها "فقيرة لا تعرف القراءة والكتابة وهي ابنة القرية، كانت فلاحة بارزة تعمل في الحقل والبيت ولا تهدأ حركتها المادية نهارا والفكرية ليلا، فهي صفات الشّخصية النامية" [4]، إنّما ليست كأي "فتاة قروية بائسة يشغلها الفقر أو يطحنها البؤس، إنّما هي الباحثة عن الحرية وعن تحقيق الوجود والسعادة والحب والظفر بالحبيب في إطار طبقتها الاجتماعية ناضجة عاطفيا بقدر نضجها الاجتماعي منحت قلبها شابا من وسطها وعلى شاكلتها وهو إبراهيم" [5].

كذلك يبدو هذا النضج في رؤيتها لمن يكون حبيبها، فهي قبل إبراهيم كانت على علاقة بحامد، ابن صاحب القرية والتّي كانت ترتمي في أحضانه "وعلى مشهد من فتيات

---

[1] المرجع السابق، ص57.

[2] سالم معوش: صورة الغرب في الرّواية العربيّة، موسوعة الرحاب الجديدة، بيروت، (د.ط)، 1998، ص301.

[3] محمد محسن عبد الله: الريف في الرّواية العربيّة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، شعبان 1998، د ط، ص25.

[4] كمال عياد باد قورنشر: أركان القصّة، (د.ط)، (د.ت)، ص28.

[5] عبد الرحيم ياغي: في الجهود الرّوائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، ط2، 1981، مصر، ص310.

القرية، وبذلك تصبح صورتها أقرب إلى صورة الفتاة الغربية التّي استمدها المؤلف من ثقافته، وتصورها للحب وتمسكها به غربي على فتاة في مثل بيئتها وظروفها" [1]، "ويبتدئ أنّ زينب تحب شابا آخر هو إبراهيم، رمز الرجولة والأرض والطبقة، وهو حبها الواقعي الّذي يجند للخدمة في الجيش ويرسل إلى السودان تاركا منديله لزينب التّي تخطب وتزوج من شاب آخر، فيصبح لزاما عليها تأدية واجب الطاعة، وتتحمل مشقات الحياة متأثرة بهذا المرض والدماء تنزف من فمها ومنديل إبراهيم ينتقل من فمها إلى قلبها بينما حامد تمزقه الحيرة والتردد دلالة على عد ثبات الشّخصية العربيّة آنذاك" [2].

إذن فرواية "زينب" تبرز كنموذج للتقاليد المتزمتة، التّي تفرض نفسها في الريف كزاوية اجتماعية اخلاقية في الرّواية، إذ أنّ التقاليد تقضي على أجمل عاطفة وهي الحب، وذلك لأن النفس الريفية تستهزئ بالحب على ما يرى هيكل، حيث يذكر تلك النفس القاسية التّي تنظر لكل جمال في الوجود ساخرة لأنّها لا تفهم منه شيئا.

هكذا نرى أنّ هيكل يسخر من النفس المصرية التّي لا تعبأ بالحب والتّي لا تقدس العواطف البشرية، وكذلك من خلال جناية التقاليد على رواية زينب في النهاية، وظلت "زينب" محبة لإبراهيم حتّى كان اسمه آخر لفظ نطقت به تودع الدنيا، بل طلبت أن يدفن منديله معها.

موت زينب بعد أن أكل السل رئتها، وبعد أن لم تستطع حياة زوجها أن تغنيها كثيرا عن حب إبراهيم، فإنّ موتها يعني اناها لم تصمد للتقاليد، بل التقاليد استطاعت أن تنتصر عليها، وكأنما هيكل يريد أن يقول بعد كلّ هذا، ستظل التقاليد تقضي على كلّ تجربة حب إن لم تعدل عاداتنا وتقاليدنا وتفتح قلوبنا وعيوننا لكل ما هو جميل في الحياة.

تتضمن شخصية زينب المرأة حيث أنّ "هيكل" لم ينس دوره إذ نادى بحرية المرأة، فأرادت الرّواية أن تصور لنا مصير بالكثير أمن النساء الريفيات اللواتي تحكمهن عادات

---

[1] عبد المحسن طه بدر: تطور بالرّواية العربيّة الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط4، 1977، ص334.

[2] سالم معوش: صورة الغرب في الرّواية العربيّة، ص302.

وتقاليد بالية من خلال تصويره لمصير "زينب" حتّى نهاية الرّواية التّي أفضت بها إلى الموت.

كما تتضمن رواية زينب الجمال، المساواة، تغيير الهيئة الاجتماعية، لغة الحياة والبشر، وجمالية الوطن وتاريخه، الاستقرار والزوجة، الأم مبعث كلّ نهضة، كانت زينب فتاة طاهرة أهلكها الحب في ظاهر القول ورمزا خالدا لا يموت في جوهره، أو كأن يكون زمن الرّواية حاضر معبر في مستوى منها وروح مصر الخالدة التّي لا زمن لها.

كما أنّها تتضمن "الحب والحرية وكأنما نداءات صارخة لا تشعر بها وإنّما تدخل في عالمك وتقتحمك في سهولة ويسر، حيث إنّها تمثل مدار الحب، هذا الحب ليس فقط لعلاقة الرجل بالمرأة إمّا يصبح صورة لحرية المرأة، الحرية الكاملة في اختيار حياتها واختيار شريكها في الحياة، بل في اختيار طريق هذا الشريك، فهي التّي تدفعه إلى الحياة الأفضل، إنّما هي ليس غيرها من حمل قوة الدفع نحو الثورة" [1].

إذن فرواية "زينب" لاقت كلّ ما تستحقه من الوصف والتعبير في الرّواية، إذ أنّ "هيكل" تتبعها منذ البداية وحرص على وصف خواطرها وهواجسها وعواطفها.

كما عني بتصوير موقفها أمن العلاقات العاطفية التّي دارت بينها وبين حامد، إبراهيم وحسن، كما حرص على أن يحدثنا منذ البداية عمّا يدور في خاطرها، وتطلعنا الرّواية على شخصية "زينب" الحالمة الرومانية، التّي تجاذبتها ثلاث شخصيات هي: حامد، إبراهيم وحسن، فهي مع حامد كانت تشعر بالحب لأول مرة ينتابها هذا الشعور من خلال كلامها معه يقول "هيكل": "وكانت زينب تجد السعادة في كلام حامد ومحادثاته ما يدخل على قلبها الهناء أحمر" [2]، فكانت تجد السعادة تدخل إلى قلبها أمن خلال كلامها مع حامد.

---

[1] فتحي سلامة: الفكر الاجتماعي في الرّواية العربيّة، دار الفكر العربي، ط1، 1980، ص68.

[2] محمد حسين هيكل: زينب (مناظر وأخلاق ريفية)، ص50.

أمّا إبراهيم فهو بطل أحلامها فقد كانت ترى فيه حبها الأبدي الّذي لا تقدر على عدم حبه وهذا ما يقوله "هيكل": "وكل يوم تقد نفس زينب على ذلك الحب الوليد ويجعلها إذا أما نظرت إلى إبراهيم تعض جفونها لترى في أعماق قلبها الصورة المرسومة منه لترى ذلك الخيال الّذي خلقته في نفسها، فتهيم به وتهم لترمي نفسها في أحضانه" [1]، وتروح تفكر في إبراهيم ذلك المعشوق الّذي أسكنته قلبها يقول هيكل: "إنّ الهناء الّذي يحيط بها ويفيض عنها لا يدع لها وقتا أن تفكر في شيء آخر غير إبراهيم، هي اليوم في أسعد أيامها" [2].

فشخصية زينب في رواية هيكل تجسيد لروح الإرادة والإصرار، وهذا ما يعطيها جمالا نفسيا من الصمود أمام قدرها يقول هيكل: "فلم تحتفل زينب بما سمعت بل استسلمت بكلها للعاطفة القوية التّي امتلكت فؤادها... ومن ذكرها الدائم لإبراهيم، من تشعشع الحب في نفسها... وتروح بأحلامها إلى جو مملوء بالحب يسرح في خيالها" [3].

فمن خلال تحليلنا لرواية زينب يتبين لنا أنّ "هيكل" جعل من "شخصية نموذجا لتلك الفتاة الأوربية من خلال تصويره لها في منتهى الرقة والحساسية، ومن غير شك تأثر هيكل في وضع هذه القصّة بما قرأه من القصص الفرنسي، ويتبين ذلك في تصويره "زينب" فقد جعلها رقيقة أكثر ممّا ينبغي لفتاة ريفية ساذجة، واختار لها وسيلة تتخلص بها من آلام حبها من مرض السل، طبقا لنموذج بعض القصص الفرنسية التّي قرأها، والتّي تتخذ هذه الوسيلة لتخليص العاشقات المعذبات، وتحريرهن من عذابهن وآلامهن" [4]، إذن

---

[1] المرجع السابق، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط10، د ت، ص275.

فزينب "تعيش بين الوفاء لحبها وبين الوفاء لزوجها وتموت مسلولة، وإن كانت قد ماتت قبل هذه الميتة الجسدية منذ وقت ليس بالقصير" [1].

لقد أثر المذهب الرومانسي والأدب الفرنسي على "محمد حسين هيكل" نظرا لإقامته في فرنسا، وقد "نقل ذلك نقلا دقيقا، بحيث تمثل قصته واقع حياة الريف المصري في أوّل القرن تمثيلا صادقا، ونراه يقف كثيرا لينقد هذا الواقع وما فيه من نظم اجتماعية غير متسقة، وخاصّة من حيث الزواج وأنّ المرأة ليس لها رأي في اختيار زوجها وشريك حياتها، ونشعر هنا بترديد المؤلف لآراء قاسم أمين ودعوته إلى تحرير المرأة" [2].

لقد أعطى لها حرية أكبر ممّا يلزم وجعلها تخوض علاقات غريبة عن المرأة العربيّة وخاصّة الصعيدية "وإن كان يريد أن تعبر "زينب" عن المرأة بالمصرية، فإنّه خلق منها فتاة باريسية الأحاسيس والسلوك، وكأنها ليست من هؤلاء الأشقياء الّذين يضحون بحياتهم من أجل لقمة الخبز، فاللقاء والقبل أمام العاملات مستمدان من قراءات هيكل وثقافته، ولا يمتان بصلة إلى الريف المصري أو الواقع العربي الاسلامي [3].

"هكذا أرادها "هيكل" غربية دفعة واحدة من جهة، وشرقية في عفتها، الأمر الّذي اختلط عليه تقديم انموذج المرأة القويم لفتاتنا العربيّة... إذ أنّ خالقها كان يعيش في النظرية أكثر ممّا كان يعيش في الواقع" [4]، فنجد أنّه جعلها تبدو غريبة عن الريف وعن كونها صعيدية، تعمل في الحقول وتشارك المزارعين جلساتهم وأعمالهم وتقصي الوقت خارج البيت، كما جعل لها صفات المدينة المتفتحة التّي تحب أكثر من رجل في وقت واحد وتلتقي معهم وتمارس طقوس الحب غير مبالية بالعادات والتقاليد، "فزينب بدورها غريبة عن ريفها... فهي فتاة عفيفة رغم أنّها دراسة حضانة ولا تشبه الفلاحات

---

[1] عبد الله تزروتي: المرأة في روايات نجيب محفوظ حتّى 1967، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، دار القلم العربي للنشر والتوزيع، حلب، 1987، ص03.

[2] شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، ص274- 275.

[3] عبد الله تزروتي: المرأة العربيّة في روايات نجيب محفوظ حتّى 1967، ص05.

[4] عبد الرحمن ياغي: في الجهود الرّوائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، ص312.

المصريات، وبالتالي فإنّها غريبة في حبها المزدوج في آن لكل من حامد وإبراهيم، تذوب وجدا بالأول وتموت من أجل الثاني، إنّها حرية لم يتوصل إليها مجتمعنا بتقاليده وإن كانت الرّوايات الغربية تسمح للمرأة بحب أكثر من رجل تقودها تجربتها إلى الانفراد بواحد تقتنع بحبه بعد أن تمارس مع سواه ضروبا من الحب الجنسي ومظاهره" [1].

إذن نخلص إلى أنّ "زينب" كانت حرة شرعا ولكن مقيدة بواجباتها بالشكل الّذي تريده، فتلعب وتلهو وتحب وتنحب ولكن دون أن تنسى دورها في إعانة العائلة، أمّا حين تصل اتلى فترة الزواج فهي محرومة من اتخاذ القرار، واختيار الصحيح من الغلط بل يتكلف بذلك والدها دون مراعاة شعورها، هذا ونرى أنّ مشكلة الرّواية- رواية زينب- كانت ولا تزال أباعد من خطابها وأباعد من تلك التقنيات التّي تحدد "شكل الخطاب وتميزه كجنس أدبي، إنها مشكلة ثقافية تعيد صياغة علاقتها المعرفية بواقعها، بذاتها، وتعاني مشالة امتلاك شروط هذه الصياغة على مستواها الأدبي الرّوائي المميز" [2]، فالرّواية "لا تعنى بحقبة الشكل الرّوائي من ناحية ثقافية شاملة، ولا تتوغل تفي ثنايا هذه الظاهرة، ولا تعنى بنسق الاستمرارية بالكامن في صلب الآثار السّردية، وبالمقابل تقدم تفسيرات لا تتصف بالكفاءة للانقطاعات المحتملة بين النّصوص، التّي هي تحولات ضمنية داخل عالم السّرد... فالإشارات المتناثرة حول التخلص من قواعد النثر التقليدي، واستخدام العامية، والخلفية الواقعية للأحداث- مع أهميتها- ملا تبرهن على طبيعة التحديث وكيفياته وموجهاته، ويمكن أن يضاف إلى كلّ هذا حضور الموجه الثقافي الغربي" [3].

ومن هنا نخلص بأنّ البناء الرّوائي في رواية "زينب" مطروح كسؤال، لا على مستوى علاقتها بالرّواية الغربية، أو بالشكل الرّوائي المستعار، بل على علاقتها المعرفية بالحكاية"[4]، وعلى هذا فقراءات "زينب" أنموذج نقدي للكيفيات التّي يتم بها معرفة ثقافة الآخر، والأخذ بها، ومقايسة النّصوص الأدبيّة عيها، إلى ذلك فإنّ تلك القراءات تكشف

---

[1] سالم معوش: صورة الغرب في الرّواية العربيّة، ص312.

[2] يمنى العيد: فن الرّواية العربيّة بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ص70.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ج2، ص59.

[4] يمنى العيد: فن الرّواية العربيّة، ص70.

استراتيجية الانزياح في النظر وماهية الآثار الأدبيّة، بما يوافق النظر إلى الآداب في النّقد الغربي الحديث، إذ انتقل للاهتمام من الوقوف على المظاهر الخارجية للنّصوص الأدبيّة إلى العناصر الداخلية المكونة لها، بوصفها الفيصل في تحديد الهوية النوعية للنّص الأدبي" [1].

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص60.

ثانيا- المثاقفة والمؤثرات العربية والغربية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال

الصلات بين النّصوص الأدبية منتشرة عبر العصور، وهذه الصلات سمحت لها أن تقيم علاقات تتنازعها الصراعات القائمة على النزعة إلى إثبات وجود، والبحث عن مكانة في عالم مملوء بالنصوص.

إنّ النّص ينطوي على كمٍ من الترسبات وعلاقات التأثر والتأثير المسماة بالتزاوج الحضاري التّي يستمد النّص منها شكله النهائي، بوعي أو بغير وعي المؤلف، ويتحول «الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها»[1]، ومن هنا تبقى دراسة المؤثرات وإبراز علاقة التأثر والتأثير بين النّصوص الأدبية، عملية تعاني الانحصار الّذي تفرضه قيود مفهوم التأثير الّذي يشترط «وجود علاقة بين كاتبين أو عملين أدبيين ينتمي كلّ منهما إلى أدب قومي يختلف عن الآخر»[2]، ولكسر دائرة الانحسار وتوسيعها، تأتي الدراسة التناصيّة لتوزع شبكتها على مساحة أوسع، «لتشمل كلّ الممارسات المتراكمة وغير المعروفة.... وغير ذلك من العناصر التّي تساهم في إرهاف حدة العملية الإشارية التّي لا تجعل قراءة النّص ممكنة فحسب، ولكنها تؤدي إلى أفقه الدلالي والرمزي أيضا» [3]، ومن هنا تتضح لنا معالم علاقة النّص الرّوائي بغيره من النّصوص، وبروز ظاهرتي التأثير والتناص ويرمي إلى محاولة إبراز الدور الّذي تلعبه تلك الظاهرة في إنتاج النّص الرّوائي.

وبالعودة إلى تاريخ الرّواية العربيّة، تتبين لنا معالم علاقات النّصوص فيما بينها من خلال النّصوص الأولى لفجر الرّواية العربيّة.

---

[1] صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، عدد 02، الدار البيضاء، ع02، 1986، ص92.

[2] سمير سرحان: مفهوم التأثير في الأدب المقارن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج3، عدد03، 1983، ص27.

[3] مجلة عيون المقالات، الذوق الآخر، مواجهة التناص، تفاعلية النّصوص، عدد 02، الدار البيضاء، 189، ص93.

ونجد أنّ الرّواية العربيّة قد عالجت موضوع اللقاء بين حضارة الجنوب التّي يمثلها الوطن العربي وتسعى إلى التماثل مع حضارة الشمال التّي تعمل على فرض هيمنتها على العالم، فجاءت "موسم الهجرة إلى الشمال" ليشغل بها "الطيب صالح"(*) النّقاد وتنال مكانتها بين الرّوايات التّي عبرت بتقنية راقية عن موضوع الصراع الحضاري العربي والغربي. [1] فالنّص كما البشر، لا يعيش بمعزل عن النّصوص السابقة عنه والمعاصرة له، وهذه الفكرة تلغي فكرة استقلالية النّص، وتصنعه داخل إطار من العلاقات تصله بغيره من النّصوص، فهو»ليس بكرا، ولم ينشأ من فراغ، وإنّما خضع في ولادته لنصوص متشبعة المرجعية تعود أساسا إلى تكوين الذات الكاتبة»[2]، إنّ عملية إنتاج نص "موسم الهجرة إلى الشمال" لم يأت من فراغ، لكنّه تشكل عن طريق ترسبات نصية شكلت بدورها الذاكرة النّصية للكاتب، لتصبح تلك «الخلفية النّصية هي المسؤولة عن إنتاج المعنى، فبداية تتم عملية الإنتاج الرّوائي في عالم مملوء بالنصوص التّي يحاول النّص الرّوائي الجديد أن يصنع لنفسه مكانا لها»[3]، وهذه الخلفية النّصية تجرنا إلى الحديث عن البنية الثقافية لصاحب النّص، والحقبة الزمانية التّي صاحبت وأثرت في تكوينه الثقافي، ومن هنا يظهر لنا معلم الصراع القائم في ظل ازدواجية الثقافة التّي تركت بدورها أثرها

(*) الطيب صالح: أديب وروائي معروف، ولد في شمال السودان سنة 1929، وعاش طفولته ووفاته؟؟؟ فيه، ثمّ انتقل إلى الخرطوم وأكمل دراسته الجامعية فيها، وحصل على بكالوريوس في العلوم، وبعد ذلك سافر إلى لندن سنة 1946، حيث أمضى سبع سنوات في دراسة الأدب الإنجليزي وأكمل تحصيله في الشؤون الدولية، فعمل في الإذاعة البريطانية، ثمّ عاد إلى السودان سنة 1953 وعمل مديرا للإذاعة، فوكيلا في قطر لوزارة الإعلام، تميزت رواياته بتصوير النّاس في السودان والتعبير عن أفكارهم وخواطرهم، ومن رواياته وقصصه: موسم الهجرة إلى الشمال، عرس الزين (رواية)، دومة ولد حامد (مجموعة قصص)، بندر شاه، ج1 (رواية)، ضوء البيت، بندر شاه، ج2 (رواية)، مريود.

(1) ينظر: محمد كامل الخطيب: المغامرة المعقدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص29؛ د. عصام بهي: الرحلة إلى الغرب في الرّواية العربيّة الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.

(2) حسن محمد حماد: تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1997، ص39.

(3) حسين محمد حماد: تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة، ص39.

الواضح في شخصيته، ولعلّ تمثّل الطيب صالح لجنس الرّواية تحديدا لم يكن اعتباطا، لأنّ هذه الخبرة تكاد تكون لصيقة بكتاب الكولونيالية، فالكاتب يستعير....

ففي رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" «يقوم السّرد بمهمة تمثيل التوتر الثقافي بين الشرق والغرب، بأسلوب رمزي، يعيد إلى المتلقي التعارض بين قطبين حضاريين، وينخرط السّرد في تمثيل مجازي لهذا التناقض من خلال استحداث شخصيات ورؤى تنتمي إلى طرفي التناقض المذكور، ومن أجل بلورة هذه الفكرة تلجأ الرّواية إلى تقنيات سردية كثيرة لتجسيد هذا الموضوع الّذي ظل أحد شواغل الرّواية العربيّة منذ نشأتها الأولى».[1]

.... شكلا أدبيا غربيا بامتياز هو الرّواية، الرّواية في تبيانها عن الأشكال السّردية الموروثة، فالرّواية ما بعد الكولونيالية تتسع جغرافيا فتجعل نطاق حركتها على مساحة من العالم أوسع، وتوغل تاريخيا لتضيء صورة اشتباك الجذور الحضارية الغائرة في عتمة الزّمان، وفي هذا كله تنهل من مرجعيات ثقافية متعددة، فتكتسب بذلك قدرتها على الحضور والتأثير.

فالرّواية العربيّة تصدت منذ نشأتها لمسألة الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، وذلك لقدرتها دون غيرها من الأشكال الأدبية على تجسيد هذا الصراع، ويعود السبب في ذلك إلى أنّ الرّواية جنس أدبي وافد من الغرب، وبحكم قانون التقليد الّذي يحكم البدايات الأولى لكل فن، كان من الطبيعي أن يظهر الغرب كأحد المكونات الأساسية في الرّواية العربيّة.

إضافة إلى هذا أنّ جل الرّوائيين الأوائل كانوا طلابا في جامعات الغرب، وعندما عادوا إلى بلدانهم وجدوا في الفترة التّي قضوها هناك تجربة ثرية لأعمالهم الرّوائية.

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص138.

وهذا ما حدث للرّوائي السوداني "الطيب صالح"، فاختياره لجنس الرّواية في حد ذاته تمثل للثقافة الغربية، إذ أنّنا نجد أنّه لم يكتفي بالسفر وحده إلى لندن بل اصطحب معه بطل الرّواية "مصطفى سعيد" ورباه في غربته وثقفه بثقافة الغرب، فهو في لندن رجل مثقف و»أول سوداني يرسل في بعثة إلى الخارج»[1]، أسود البشرة، لكن هذا لم يمنعه من التمرد بالكثير ممّا لدى الإنجليز من علم وأدب حتّى لقب بـــ (ابن الإنجليز المدلل)، فقد أتقن الإنجليزية «كان يعوج فمه ويمط شفتيه، وتخرج الكلمات من فمه كما تخرج من أفواه أهلها»[2].

ومن هنا يبدو لنا أنّ "الطيب صالح" قد استقى ثقافته العربيّة من التراث الّذي أسهم في تكوين الخلفية المعرفية للكاتب، أمّا الرافد الأجنبي، فقد تعدى حدود القراءة والتعامل مع الكتب الأجنبية إلى رحلاته التّي ساهمت في ازدواج ثقافته وتوسيع آفاقه [3].

و"الطيب صالح" – في كتاباته الرّوائية– كان مقلا إلى حد الشح، «وعلى قلة إنتاجه الّذي دخل به عالم التأليف الرّوائي يعتبر الطيب صالح من أشهر الرّوائيين العرب في أدبنا المعاصر، وكل الفضل يعود إلى روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" التّي وضعت فوق رأسه تاج الشهرة وأوحت لأحد النّقاد أن يمنحه لقب "عبقري الرّواية العربيّة»[4]، فرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" تميزت بنقل الصراع من حدوده الجغرافية داخل أرض السودان إلى خارج المحيط السوداني، حيث يوجد الآخر الّذي يمثل الخصم في تفوقه الحضاري والثقافي معا، الآخر المختلف الّذي يمثل أيضا الغرب في وجهه الاستعماري القهري، إلّا أنّ تلك المجابهة كأداة تنحصر داخل حدود مغامرات جنسية مأساوية، حيث اتخذت المرأة الغربية إطارا لشكل العلاقة التصادمية بين الشرق والغرب.

---

(1) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1979م، ص68.

(2) المرجع نفسه، ص68– 69.

(3) ينظر: أحمد محمد البدوي: الطيب صالح، سيرة كاتب ونص، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2000، ص28.

(4) رجاء النقاش في مقال له: الطيب صالح... عبقرية روائية جديدة، أنظر عبقري الرّواية العربيّة، دار العودة، بيروت، ص79.

ومن خلال أعمال "الطيب صالح" ينعكس في كتاباته ذات التمرس الطويل بالكتابة واستفادته المتنوعة من الثقافات «ومعايشة الحقيقة لأسرار الكلمة وإدراكه الواعي لمزايا اللّغة في الفن والتعبير سواء في أحكام الإعراب أو صيغ المشتقات أو ظلال الأسماء والأفعال أو تلاقي تعبير الحقيقة وتعبير المجاز»[1].

ومن خلال جودته في التعبير ودقته في استخدام الأسلوب استطاع أن يتصدى للنقاد الّذين عرفوا بالبحث عن النقائص في العمل الأدبي حيث كان «يشحذ جميع أسلحته ويستعد لملاقاة هذا القارئ العنيد، الّذي لا يرضيه العجب وبلغته السحرية الجميلة يطربك ويشجيك ويستعين عليك أيضا باللهجة المليئة بالحنية والترخيم والتنغيم، كما يستفيد من معرفته الواسعة من موروث أهله من بديع الكلام ومنظومه ومنثوره، ويخالك من أفواه شخوصه وكأنهم صانعوه وخالقوه ويرسم لك صورا جميلة توشك أن تتقراها يداها بلمس»[2].

فكانت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" من أشهر أعمال "الطيب صالح" التّي أبرزت عبقريته الرّوائية، حيث احتلت مكانة كبيرة عند الرّوائيين العرب فكانت «بمثابة الإرهاصات الكبرى لفنان عظيم يسلم بقدراته الفنية كلّ من اطلع على رواياته، فقد استطاع أن يحفر اسمه في سجل كتّاب الرّواية العربيّة الخالدين، إذ لم يلجأ إلى الإغراب والتعقيد، ولم يهرب بعيدا عن واقعه ولم يفرض مبادئ وأفكار، لم يخترع شخوصا وهميين، لم يجر وراء فلسفات مجردة، إنّما ارتبط بقريته السودانية وبموقفها من ماضيها ودورها في حاضرها» [3].

---

[1] جلال العشري: زوايا السوداني أو البحث عن الذات الإفريقية، عن كتاب الطيب صالح عبقري الرّواية العربيّة، ص153.

[2] عثمان حسن أحمد "القرية في عرس الزين هي السودان بقبائله المتنافرة"، عن كتاب الطيب صالح عبقري الرّواية العربيّة، ص181.

[3] سيد حامد النساج: بانوراما الرّواية العربيّة، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، (د.ط)، 1986، ص245.

ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" جاءت بمثابة العمل الفني المتكامل الّذي ساعد في الدراسة من كلّ الجوانب، كما أنّها تمس جانبا من تاريخ السودان، ومن ثمّ تاريخ العرب الّذي عرف المصير الواحد، «إنّها عمل متكامل، أتاح لصاحبه أن يفرض نفسه كروائي ماهر من خلال اللقطات التّي يقوم عليها هذا الإنتاج، ذلك أنّ البنية الأساسية تنطوي على كثير من المرونة والتجديد المركز للأحداث كما يكتسي الأشخاص أبعادا إنسانية تتفجر المضامين الجوهرية من كيانهم الكلي ومن مواقفهم وتصرفاتهم» [1].

ولاقت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" الدهشة من طرف الرّوائيين، لأنّها تدفع بقارئها إلى التجول في عوالم مختلفة ومجتمعات مغايرة، والتعرف على أبطال مختلفين، ويضاف إلى هذا كله لغتها الرائعة، وخيالها البعيد، وبقدر ما كانت الرّواية متنكرة المعاني، ومتلاحمة الأفكار ومشوقة، إلّا أنّها احتوت على قدر كبير من الأسئلة: «عن كنه الإنسان في التاريخ وكنه الإنسان في مجتمعه وكنه الإنسان في مجتمع غير مجتمعه» [2]، فالرّواية «بلا نزاع صورة قوية من الإبداع الفني، وقد توخى فيه الطيب صالح مذهبا جديدا في الكتابة الرّوائية، يزاوج بين الواقع والرمز والتاريخ والأسطورة» [3].

مثلت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" وقت ظهورها حدثا استثنائيا في تاريخ الرّواية العربيّة وانطلاقا إلى آفاق جديدة في الثقافة العربيّة، فبعد أكثر من خمسين عاما من ظهور الرّواية، لا تزال رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" طازجة كيوم ولادتها، إذ نجدها قد بلغت شأوا بعيد من الشهرة، استحوذت بها على انشغال النّقاد واهتمام الباحثين.

حيث نجد أنّ رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" قد ذاع صيتها إلى حد أصبحت فيه علما على مؤلفها "الطيب صالح" فنالت بحق صفة الرّواية (المعلقة)، وبما أنّه من المتعارف عليه أنّ ما من نص ينشأ من فراغ، وأنّه تنتفي كلّ استقلالية مطلقة لدى تلك

---

[1] حسن لمنيعي: نفحات عن الأدب والفن، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، (د.ط)، سنة 1987، ص07.

[2] محي الدين صبحي: أقاصيص الطيب صالح، عن كتاب الطيب صالح عبقري الرّواية العربيّة، ص09.

[3] توفيق بكار: مقدمة "موسم الهجرة إلى الشمال"، الطيب صالح، ص13.

التراكمات النّصية المتواجدة، حي أنّ كلّ نص مولد، يستمد طاقته بقدر مثله للنّصوص الغائبة، وبقدر هذا التمثل، تقاس مدى سلطة النّص على شد انتباه المتلقي، وقد كانت رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"- في انجذابها إلى فلك النّصوص الغائبة- إحدى الرّوايات التّي تداخلت في متنها نصوص عربية وأجنبية.

تدور أحداث الرّواية حول انتقال بطل الرّواية مصطفى سعيد من الحياة البسيطة والبدائية في السودان إلى صخب الحياة في بريطانيا، فهو كان من المتميزين في الرحلة التعليمية، ما لفت انتباه الإنجليزية السيدة روبنسن التّي تعرف عليها في السودان، ومساعدتها له في السفر إلى مصر لإكمال تعليمه ومنها إلى بريطانيا، وكيف أنّه انبهر بنمط الحياة هناك، كيف لا وهو العربي الإفريقي القادم من بلد فقير كالسودان إلى بيئة مختلفة تماما من حيث التحضر وليس أي تحضر بل هو التحضر والرفاهية الأوربية وقد عايش البطل الاختلافات الشاسعة بين المجتمعين بين الشمال والجنوب، وتروي الرّواية كيف أنّه سرعان ما تأثر بالبيئة الجديدة وعاش على محيطه الجديد خاصّة فيما يتعلق بالنساء، فقد أقام علاقات متعددة مع الكثير من حسناوات بريطانيا الشقراوات اللاتي كن حلما لأي إفريقي يحمل البشرة السوداء، ولجأ إلى انتحال أسماء مزورة حتّى يوقع النساء الغربيات في شباكه، وظل على هذه الحال ينتقل من سيدة إلى أخرى، وبسببه انتحرت الكثير من الفتيات، واتهم بقتل السيدة جين موريس وقضى على إثرها سبع سنوات في السجن، بعدها عاد أدراجه إلى مسقط رأسه ويلتقي بالراوي في إحدى قرى السودان النائية وكله شوق وحنين إلى بلاده وأهله ولكن دون أن يحتقر طريقة العيش السائدة في بريطانيا، على عكس الكثيرين ممن يعودون إلى أوطانهم كارهين أسلوب العيش هناك لما فيه من اختلافات كبيرة بينه وبين أسلوب العيش في الدول العربيّة، لاسيما بموضوع النساء والعلاقات غير الشرعية، وفيما يدور في أحداث الرّواية يرحل "مصطفى سعيد" غرقا في فيضانات النيل وترك رسالة للرّاوي يوصيه بأهله وحاله، كما ترك مفتاح غرفته

الخاصّة للرّاوي، أمّا الرّاوي فهو يشتغل بالخرطوم، يزور بين الحين والآخر القرية للسؤال عن أهله وعن شؤون زوجة مصطفى سعيد وولديه، وعند عودته يعلم بالمأساة التّي حلت "بمصطفى" ويحمل نفسه مسؤولية الحادث، ويذهب الرّاوي إلى غرفة مصطفى سعيد الخاصّة، يجدها مليئة بالكتب المتنوعة، كما وجد صورا لنساء ومذكرات، وتنتهي الرّواية بمقاومة الرّاوي الغرق، حيث اختار أن يكمل الحياة، يقول: «فكرت أنني أقرر الآن أني إذ مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد مت كما ولدت دون إرادتي طول حياتي لن أختبر ولم أقرر الآن أنني أختار الحياة» [1].

والرّواية إذن تحمل في مضمونها العام مسألة العلاقة والصراع بين الشرق والغرب وتتناول لقاء الثقافات وتفاعلها وصورة الآخر الغربي بعيون الشرقي والغربي بعيون الآخر الشرقي ينظر إليه كشخص يسوده السحر ويكتنفه الغموض.

لقد تعددت أوصاف الغرب في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" حسب تعدد الشّخصيات والأحداث، ذلك أنّ الرّاوي أعطى لكل شخصية ميزتها ورمزيتها، مستعينا بتقنيتي الوصف والحوار والتحليل وكل شخصية من شخصيات الرّواية حملت صفة محددة عن الغرب، كلّ حمل كلّ حدث مغزى محددا عن حضارة الشرق والغرب.

وإذا عدنا إلى الرّواية فإنّنا نصطدم مع واجهة الكتاب التّي يعد أولى عتباته على رأي "جيرار جينيت" التّي تعتبر المدخل الطبيعي للولوج إلى عالم النّص، ويتأملنا لهذا العنوان، سنجد النّص ينتمي إلى النّصوص التّي تناولت موضوع الرحلة إلى الغرب أو بما يعرف بالهجرة إلى الشمال، وقد تعمد الكاتب في وضع هذا العنوان الموحي والدال على طبيعة النّص، ليخفف على القارئ عناء التأويل لتحديد فضاء الرّواية النّصي، ويعرف القارئ عناء التأويل لتحديد فضاء الرّواية النّصي، ويعرف القارئ من السطور الأولى للرّواية أنّه إزاء انتهاء رحلة إلى الغرب وعودة إلى دفء العشيرة يقول: «عدت إلى أهلي

[1] الطيب الصالح، موسم الهجرة إلى الشمال، الرّواية، ص200.

يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم في أوربا... المهم أنني عدت، وبي شوق عظيم إلى أهلي في تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل»[1] وهذا الاستهلال التقليدي عند المشرق كحكايات "ألف ليلة وليلة" وحكايات "السندباد البحري" حيث تبدأ دائما بقول السندباد "وهكذا يا سادتي" فهذه الحكاية نسجت داخل إطار حكاية شهر زاد، فنستنتج من هنا أنّ "الطيب صالح" يسعى إلى إرشاد القارئ إلى طبيعة النّص الخاصّة التّي تنشط ذاكرة المتلقي لاستحضار ما علق بذهنه من نصوص تراثية في الثقافة العربيّة.

والطيب صالح في روايته "موسم الهجرة إلى الشمال"، يرسم لنا معالم تفجر العلاقة بين العرب والغرب، عبر رحلة الدراسة واكتشاف معرفة الغرب للتساوي به واحتلاله، ويجسد الطيب صالح بذلك رؤية جديدة للصراع، فتغدو الرّواية حقلا من التصورات والحلول في بحثها في خصائص الهوية، وفي بحثها عن الأجوبة تطرحها التجربة الواقعية التّي تخوضها الشعوب العربيّة.

إنّ بداية النّص قد حددت العلاقة بين "موسم الهجرة إلى الشمال" ونص "الليالي" فقدمت بذلك إلى القارئ وسيلة للتعامل مع موضوع النّص الجديد، حيث اعتبرت "ألف ليلة وليلة" النّص المعجز الّذي تدين لأبوته الكثير من النّصوص الأوربية والعربيّة، ولا يزال حاضرا حتّى في بعض النّصوص المعاصرة، ففي رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" كانت حكاية "شهرزاد" والملك "شهريار" بمثابة النّص المهيمن على نص الرّواية، وقد برزت دلائل التأثر في النّص، وذلك حين يعترف "محمد سعيد" بخيبة أمله في استهلاك جسد "جين موريس": «... أقضي الليالي ساهرا، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب،ــ وفي الصباح أرى الابتسامة ما فتئت على حالها، فاعلم أنّني خسرت الحرب مرة أخرى، كأنني شهريار رقيق، تشتريه بدينار، صادف شهرزاد متسولة في أنقاض

[1] مجموعة أدباء، عبقري الرّواية، ص29.

مدينة فتكها الطاعون»[1]، ومن هنا نستنتج وجود علاقة تناصيّة في ذاكرة الكاتب مستوحاة من كتاب رواية "الليالي"، وهذه الأحداث جعلت "الطيب صالح" يقلب الصورة وينقل الأحداث من الشرق إلى الغرب محاولا استنطاق ذاكرته ومحاورتها، إذ حول "شهرزاد" من أميرة مشرقية تتقن فن القص بمهارة إلى امرأة أوربية تحترف فن العهر والكذب، فـــ"جين موريس" إذن صورة معكوسة لـ"شهرزاد" التّي كانت تحترف القص لتبقى على قيد الحياة، في حين كانت الأخرى «تكذب في أبسط الأشياء، تعود إلى البيت بقصص غريبة عن أشياء حدثت لها وأناس قابلتهم لا يصدقها العقل، ولا أستبعد أنّها كانت عديمة الأهل، كأنّها شهرزاد متسولة... كانت ماجنة بالقول والفعل، لا تتورع عن فعل شيء، تسرق وتكذب وتغش»[2].

وإذا كان "الطيب صالح" قد استحضر التراث وقدمه لنا في روايته، فذلك لكي ينعش ذاكرة القارئ ويضعه بين قطبي الثنائية التّي تناولتها الرّواية هذه الأخيرة، التّي تجمع بين الموت والجنس وهذا ما جعلها تتميز عن باقي الرّوايات التّي سبقتها ووجدت قبلها.

وفي زاوية الرّواية التّي تناولت إشكالية العلاقة بين الحضارة الغربية، تظهر رواية "أديب" لـ"طه حسين" لتضيف إلى ظاهرة اللقاء مع الحضارة الغربية، تجربة المثقف العربي– الأنا المتخلف– الّذي يلتقي لديه الإعجاب والسخط إزاء الآخر المتفوق حضاريا، "أديب" انبهر بالمظاهر الإيجابية للحضارة الأوربية في بداية اللقاء، وعندها بدا له وجهها الآخر، سيطر عليه شعور بالتمزق والضياع اللذين أديا به إلى فقدان توازنه النفسي، فانساق إلى مصير الجنون والموت.

إذن فرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" اقتفت ظل الأبعاد ذاتها من رواية "أديب" لطه حسين، فكلاهما تناولا ظاهرة الصراع الحضاري، القائمة بين الشمال والجنوب مع

---

[1] الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص55.

[2] المرجع السابق، ص144.

فارق زمني جعل من الرّواية المتولدة أكثر نضجا، في تقديم وتناول موضوع اللقاء بين الشاب العربي والفتاة الأوربية.

ومن خلال هذا تتضح لدى القارئ، علاقة النّص المتأخر بالنص المتقدم مع ما ينتهجه نص "موسم الهجرة إلى الشمال" من طرق محاكة تموه وتبين آثار التقارب بين النصين، وتشوش من جهة أخرى على ذاكرة المتلقي عبر النّصوص، الآثار الدالة على الانتماء الأبوي إلى نص "أديب" الّذي يقتسم فيه الحدث، الرّاوي "الصاحب"، و"أديب" المروي عنه الّذي رحل إلى "باريس" في بعثة دراسية.

كانت الجامعة المصرية، قد قررت، أن تكون صفة العزوبة شرطا أساسيا من شروط الاستفادة من تلك البعثة، ويجد أديب نفسه حائرا في أمره، فينقسم بين انتهاز الفرصة للسفر إلى فرنسا، البلد الّذي يحلم به، وبين زوجته التّي رضيت به بعد أن تبنته ورفضته الأخريات، لكنّه يجد نفسه مرغما على تطليقها، فيجد نفسه في فرنسا في حياة يتقاسمها الانبهار بمظاهرة الحياة الغربية، والإرث الحضاري الشرقي، الأمر الّذي أحدث اضطرابا في نفسه، وانتهى به الأمر في آخر أيامه بباريس مجنونا هائما في الشوارع، عندما فقد القدرة على الثبات أمام محاولة تمثل حضارة الآخر، فأحداث الرّواية في "أديب" تصل إلى القارئ عبر قناة الرّاوي "الصاحب" في الرّواية، وهو كما في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" يتحرك بلا اسم ليضمن له حق التخفي في وسط مجتمع تقليدي يحاصره التشبث بالماضي والمحافظة على قواعده، فالرّاوي في رواية "الطيب صالح" يشترك مع راوي قصّة "طه حسين" (الصاحب) في صفة التوازن والنزعة إلى تجاوز عقدة الاختلاف.

ولعلّ لارتباط الأدب بالحياة ما يبرره وذلك لاحتوائه على ظواهر اجتماعية ملموسة ومتنوعة فهو عادة ما يكون مرآة عاكسة للمجتمع، حتّى أضحى هذا الأدب صورة حقيقية وتعبيرا صادقا عن الإنسان، فالأدب لا يكون أدبا إلّا في ظل شروط

«وانعكاسات اجتماعية حتّى في أكثر موضوعاته خصوصية، فهو نشاط اجتماعي قبل أن يكون نشاطا لغويا، بل حتّى اللّغة تفسر من منظور اجتماعي قبل أن تفسر من منظور آخر» [1].

لذا كان من البديهي أن يصبح الأدب وعاء لمختلف جزئيات الحياة وظواهرها ومنها مختلف الصراعات التّي أضحت بدورها جزء مهما من العمل الأدبي، وبالتالي الرّوائي، فتتجلى هذه الصراعات في شكل ثنائيات ضدية، وقد تتجاوزها إلى «مستويات متعددة ومتنوعة من العلاقات، إذ ليس ضروريا أن تكون النسبة هنا التضاد ولكن قد تتمظهر على شكل توازٍ حضاري أو تداخل وتقاطع وتجاوز أو اندماج أو مجرد تراسل وتجانس»[2].

إنّ مؤلف "موسم الهجرة إلى الشمال" يكلف روايته بإرادة حوار حضاري مع حضارة الغرب قائم على الرقص والعنف فدفع بـ"محمد سعيد" إلى الانتقام من الغرب، من الرّواية التّي يعتقد أنّها نقطة ضعف الرجل الأوربي: المرأة، وهذه المرأة الغربية كانت الإطار لصورة العلاقة بين الشرق والغرب في رواية "الحي اللاتيني" للكاتب "سهيل إدريس" الّذي يكشف للقارئ عن «حيرة جيل بأكمله من الأجيال العربيّة جيل يبحث عن ذاته، التّي لم يعثر عليها في وطنه»[3]، ويتجسد البحث عن الذات من خلال محاولة اللقاء الجسدي مع الأنثى الغربية، لقاء تكون فيه الأنثى مادة للاستهلاك الجنسي، إنّه سلوك يمليه الحرمان الناتج عن غياب المرأة في وطنه، ويأتي نص "موسم الهجرة إلى الشمال" نصا يرتبط بنص "الحي اللاتيني" ويتكئ عليه في استخلاص المغامرات الجنسية القائمة بين الشاب العربي والفتاة الأوربية، حيث يرتبط "مصطفى سعيد" في لندن بأربعة فتيات

---

[1] فراج أحمد: الثقافة والعولمة، الهيئة العامة للكتاب، د. ط، 2003، ص96.

[2] سليمان حسين: مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبران الرّوائي، سوريا، إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1989، ص131- 132.

[3] عصام بهي: الرحلة إلى الغرب في الرّواية العربيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1991، ص310.

إنجليزيات في علاقة جنسية انتهت بانتحارهن، وهذه الصورة منقولة من مغامرات فتى "الحي اللاتيني" مع الفتيات "الباريسيات" والتّي انتهت هي الأخرى بسلسلة من الخيبات، فمن هنا نجد أنّ دائرة مجل التأثر النّصي لنص "موسم الهجرة إلى الشمال" وتتعدى حدود اللّغة، يجد القارئ أنّ النّص العربي قد وقع في دائرة تأثير النّصوص الأجنبية، لتنشأ معلاقة توالد بين النّص الأساس السابق باللاحق.

ومن هنا يبرز لدينا أيضا النّص الإنجليزي لمسرحية "عطيل" لعبقري المسرح الإنجليزي "وليام شكسبير"، والنّص الفرنسي لرواية "الغريب" للكاتب الفرنسي "ألبير كامي" وبرغم ما يكون لهذه النّصوص الأجنبية من تأثير يبلغ أحيانا مستوى الهيمنة إلّا أنّ العلاقة بين نص "موسم الهجرة" ونصي "شكسبير" و"كامو" لم ترق إلى حد الاستسلام التام لسلطة النّصوص السابقة، فاستحضار أحداث مسرحية "عطيل" إلى نص "موسم الهجرة إلى الشمال" عن طريق القرائن اللفظية التّي وجهت عملية القراءة «أنا مثل عطيل» [1]، إذ نجد هذه القرائن قد ساهمت تفي إنعاش ذاكرة المتلقي وسهلت عليه الرجوع إلى التراكم النّصي المخزون واستحضاره في الحاضر، فالمغزى في مسرحية "عطيل" يكشف عن ارتكاب جريمة قتل بدافع الغيرة التّي وجدت البيئة المناسبة لإذكاء نارها في صدر القائد المغربي "عطيل" الّذي وجد نفسه في بيئة غربية مغايرة وحضارة جديدة لم يتمثل طبيعتها، فكانت "ديدمونة" الفتاة الفينيسية، زوجة "عطيل" ضحية غياب التمثل الحضاري، ويأتي نص "موسم الهجرة إلى الشمال" نتيجة لشبه وعي حضاري ناجم عن نضج في العلاقة بين الحضارة العربيّة والأوربية.

إذن فالنصوص التّي تداخلت وتقاطعت مع نص "موسم الهجرة إلى الشمال" هي نصوص تشكلت من الرصيد المقروئي للمؤلف، وتداخلت داخل الذات الكاتبة، فمن

---

[1] الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ص58.

المعروف أنّ عملية التأثير والتأثر «تبدأ بالدخول إلى ذات المؤلف، ذلك الحيز الّذي يتم فيه تشكل النّص وفقا للتكوين الاجتماعي والثقافي للمؤلف» [1].

فثنائية "الشرق والغرب" مفهومان متضادان ولن يلتقيا فكلاهما يعيش وجوده المطبوع بمعتقداته وتقاليده وعاداته وثقافاته، ومصطلح الغرب أساسا «مصطلح حديث جرينا فيه على ما اصطلح الأوربيون في عصور الاستعمار من تقسيم العالم إلى شرق وغرب يعنون بالغرب أنفسهم ويعنون بالشرق أهل آسيا وإفريقية الّذين كانوا موضع استعبادهم واستغلالهم وجرينا نحن من بعد على هذا الاستعمال، والكلمة وإن كانت حديثة اصطلاحا واستعمالا فهي قديمة في مفهومها ودلالتها فقد كان في العالم من زمن قديم قوتان تتصارعان وتتنازعان السيادة إحداهما في الشرق والأخرى في الغرب، تمثل ذلك الصراع بين الفرس والروم، ثمّ الصراع بين المسلمين والروم، ثمّ في صراع بين المسلمين والصليبيين ثمّ في الصراع بين العثمانيين والأوربيين»[2].

والطيب صالح في روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" يرسم نقطة تفجر العلاقة بين العرب والغرب، عبر رحلة الدراسة واكتشاف معرفة الغرب للتساوي به واختلاله، فتغدو الرّواية حقلا من التصورات والحلول في بحثها عن خصائص الهوية، «ولا يثار سؤال الهوية في شخصية تكتفي بمعالمها، وتتكفئ فيه، ففكرة الهوية تنبثق حينما تتخطى الأسوار الثقافية للأنا، وتواجه بالمغايرة الكلية وبالتعدد، سؤال الهوية تفرضه الحاجة للمقارنة بين فكرتين وعالمين» [3].

فمنذ البداية نجد أنّ الرّوائي يفصح عن فلسفة تصادمية بين إيديولوجيتين متعارضتين (شرق، غرب) في شكل جدل فكري مرتكزا على المرجعية التاريخية، كأرضية صلبة لهذا العمل الإبداعي، وقد تجسد هذا الأمر في شخصية مصطفى سعيد

---

[1] حسن محمد حماد، تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1997، ص100.

[2] محمد محمد حسين: الإسلام والحضارة الغربية، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط5، 1982، ص07.

[3] موسوعة السّرد العربي: عبد الله إبراهيم، ص141.

الّذي يمثّل المعادلة إمّا بالتساوي أو بقلب الموازين بين شرق ضعيف، وغرب قوي، هذه الحقيقة التّي فرضتها ويلات الاستعمار على الشعوب الضعيفة.

فالرّوائي طرح في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" «قضية تعددية الأنا كجزء من رهانات التوتر الثقافي بين الشرق والغرب، فالأحداث ترسم ملامح عالمين مكونين بسوء التفاهم الّذي يرتقي علاجه إلى العنف، وهي تعرض عالمين متناقضين أحدهما طبيعي والآخر ثقافي، وانتقال مصطفى سعيد من عالم الطبيعة إلى عالم الثقافة جعله موضوعا رمزيا، فالعلاقات في العالم الأخير تقوم على الأنانية، والاستئثار، والعنف، واختزال العوالم الأخرى، وتهشيمها، وقد تشكل وعيه بخصوصيته الثقافية بتوجيه من هذا العالم»[1].

فرواية "الطيب صالح" كتبت على «خلفية نشاط حركات التحرر الوطنية، ولا يفصل بين صدورها إلّا سنوات قليلة»[2].

ويعتبر النّاقد رجاء نقاش أنّ علاقة مصطفى سعيد بالمرأة علاقة مصلحة «علاقات حسية قائمة على الاستغلال»[3]، فهو دائم الجري كما تصوره رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" وراء المرأة الإنجليزية من أجل الإيقاع بهن في شباك حبه المراوغ أو دفعهن إلى الانتحار، كانتحار إيزابيلا سيمور وآن همند وشيلا غرينود، انتقاما له من الاستعمار الإنجليزي الّذي قتل ونهب السودانيين وخيرات بلادهم طيلة الاحتلال لذلك نجد «الإنسان الأسود قد عاش قرونا من التعذيب والإهانة على يد الغرب، وتركت هذه القرون في النفس الإفريقية جروحا لا تندمل بسهولة»[4]، عبر الطيب صالح عن هذا الأمر وجسد هذه الرؤية على لسان الرّاوي «الإنسان لمجرد أنّه خلق عند خط الاستواء، بعض المجانين

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص147.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص142.

[3] رجاء النقاش، الطيب صالح، عبقرية روائية جديدة، ص85.

[4] المرجع نفسه، ص81.

يعتبرونه عبدا»[1]، ويورد في موضع آخر: «إنّ الرجل الأبيض لمجرد أنّه حكمنا في حقبة من تاريخنا، سيظل أمدا طويلا يحس نحونا بإحساس الاحتقار الّذي يحسه القوي اتجاه الضعيف»[2]، ومنها ما جاء على لسان الغرب حيث تقول شيلا غرينود وهي تكشف عن كراهية الأوربي للأسود الإفريقي «أمي ستجن وأبي سيقتلني إذا علما أنني أحب رجلا أسودا»[3]، ولكثرة ما حوت تلك الذاكرة بدأ قتل "مصطفى" لـ"جين موريس" «إشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآري والسامي، والتّي لابد أن تؤدي بالأوربيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله» [4].

ولأن الرّواية ليست تجسيدا للواقع فحسب ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يتشكل إلّا بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي الإيديولوجي في النّص، فقد جاء في مذكرات "مصطفى سعيد" الدي دفع بها إلى الرّاوي ليقرأها مرجعية كهامة أحجت المثل الحكائي وشغلت فيه اللعبة الفنية لاسترجاع الوقائع التاريخية الماضية للشّخصية المحورية ممّا يكفل للقارئ فهم ما جرى وما سيجري من أحداث مستقبلية «مصطفى سعيد، من مواليد الخرطوم 16 أغسطس عام 1898م... الأب متوفي الأم فاطمة عبد الصادق، فتحت بعد ذلك جواز سفره، الاسم، المولد، البلد، كما في شهادة الميلاد المهنة طالب، تاريخ الصدور الجواز عام 1916م في القاهرة وجدد في لندن عام 1926م، كان ثمة جواز سفر آخر، إنجليزي، صدر في لندن عام 1919م، قلبت صفحاته فإذا أختام كثيرة فرنسية ألمانية وصينية ودنمركية»[5] .

تبدأ الرّواية بالاستناد إلى جانب تاريخي مكثف يستجلي الحاضر من رحم الماضي، دون أن ينفصل عنه، فمن قراءة التواريخ التّي سردها الطيب صالح تتمظهر عبقرية فنان

---

[1] الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص140.

[4] مجموعة من الكتاب العرب: الطيب صالح عبقري الرّواية العربيّة، ص30.

[5] الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص42.

قدير عارف بماهية الموضوع ومتعمق في أغواره موضوعيا وفنيا، فمولد مصطفى سعيد سنة 1898 يتفق ومعركة (أتبرا) التي قادها العسكري كيتشنر وقضت على الحركة المهدية وأسرت زعيمها محمد ود أحمد فظلت مستعمرة هذا البلد حتّى سنة 1956، ويتجلى ذلك في هذا المقطع الّذي تبدأ به الرّواية حينما قال اللورد كيتشنر "لمحمود" و"دأحمد" وهو يرسف الأغلال بعد أن هزمه في موقعه أتبرا، قال له: «لماذا جئت تخرب وتنهب؟ الدخيل هو الّذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئا»[1].

إنّ ميلاد مصطفى سعيد هو رمز زمن السودان «بعد هذا الكسر، الكسر في زمن السودان عبر عنه الطيب صالح في روايته بكسر زمن الانتماء بين الغريب وابن الوطن، بين المستعمر والمستعمر، بين الغرب المستعمر والشرق المستعمر وهو انقلاب علاقة التملك بينهما، الغريب هو الآن السوداني هو الداخل الغربي الخارج هو الآن صاحب الأرض ومالكها»[2] .

لطالما اعتبرت الثقافة سببا كفيلا للهجرة والغربة سعيا إلى توسيع الآفاق، فالثقافة سبيل للتحرر من هذه الهجرة والغربة أي سبيل العودة للوطن لتملكه المختلف، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" تشهد أنّ "مصطفى" كان على درجة كبيرة من الذكاء، فهو يحكي عن نفسه قائلا: «انصرفت بكل طاقتي لتلك الحياة الجديدة وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم، أقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني، ما ألبث أنّ أركز في عقلي في مشكلة الحساب حتّى تتفتح لي معاقلها، تذوب بين يدي كأنّها قطعة ملح وضعتها في الماء، تعلمت الكتابة في أسبوعين، وانطلقت لا أنوي على شيء عقلي كأنّه مدية حادة، تقطع في برودة وفعالية.... طويت المرحلة الأولى في عامين، وفي المدرسة اكتشفت ألغازا أخرى، منها اللّغة الإنجليزية فمضى عقلي يعض ويقطع كأسنان

---

[1] المرجع السابق، ص34.

[2] يمنى العيد: في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص247.

محراث، الكلمات والجمل تتراءى لي كأنّها معادلات رياضية والجبر والهندسة كأنّها أبيات شعر، العالم الواسع أراه في دروس الجغرافيا، كأنّها رقعة شطرنج، كانت المرحلة الوسطى أقصى غاية يصل إليها المرء في تلك الأيام وبعد ثلاثة أعوام، قال لي ناظر المدرسة وكان إنجليزيا: هذه البلاد لا تتسع لذهنك، فسافر اذهب إلى مصر أو لبنان أو إنجلترا ليس عندنا شيء نعطيك إياه بعد الآن»[1]، وهكذا سافر إلى لندن وإلى المأساة، وهناك تهافتت عليه النساء لإشباع رغباتهن الجامحة الخسيسة ولم تكن علاقتهن به علاقة عاطفية إنسانية صحيحة قائمة على التوازن والمساواة «بل هي علاقة حسية قائمة على الاستغلال وهذا النوع من العلاقات يذكرنا ولا شك بالعلاقات بين الاستعمار والبلاد المحتلة، فالاستعمار يشغل بلدا من البلدان ويستفزها بقسوة لكي يستمتع بما فيها من ثروات وإمكانيات»[2].

في حين تعبر القوة الجنسية التّي يمتلكها "مصطفى سعيد" عن المعادل الموضوعي الّذي يحاول من خلاله غزو الشمال القوي بحضارته، الضعيف بجنسه الّذي هو رمز أصالته الإنسانية وبقائه واستمراريته، وكان طيلة مكوثه في لندن يطارد المرأة البرونزية حتّى يوقعها في الفراش، فيدخلها إلى غرفة نومه فتلفحها رائحة الصندل المحروق والند فتمتلئ رئتاها بعبير لم تعلم أنّه عبير قاتل، وكما نجد أنّه قد تسبب في مقتل زوجته "مورس" القائل فيها «هذه المرأة هي قدري وفيها هلاكي، ولكن الدنيا كلّما تساوي عندي حبة خردل في سبيلها، أنا الغازي الّذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الّذي لن أعود منه ناجيا، إنّ الملاح القرصان وجين موريس هي ساحل الهلاك ولكنني لن أبالي، أخذتها هناك في العراء لا يهمني إن كان ذلك على مرأى ومسمع من النّاس هذه اللحظة من النشوة تساوي عندي العمر كله»[3]، هذه جملة من الدلالات تعبر عن حقيقة

---

[1] الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص45- 46.

[2] مجموعة من الكتاب العرب: الطيب صالح عبقري الرّواية العربيّة، ص87.

[3] الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص147.

تذمر الذات بسبب الإنجليز، ولذلك لاحظنا "مصطفى سعيد" يرى علاقته بجين موريس علاقة عالمين: عالم الجنوب المستعمر (بفتح الميم) وعالم الشمال المستعمر (بكسر الميم)، وكان عليه أن يغتنم الفرصة لرد الأذى وأخذ الثأر منه ومن سلته التّي أنزلت به القهر و«جلبت إليه جرثومة العنف الأوربي الأكبر الّذي لم يشهد العالم مثيله من قبل»[1]، فلقد بادلهم حسبه الغزو في عقر دارهم حيث يقول: «إنني جئتكم غازيا في عقر داركم، قطرة من السم الّذي حقنتم به شرايين التاريخ»[2]، يشكل البطل من خلال هذا المقطع السّردي رؤيته لذاته من خلال رؤيته للآخر الّذي يسمو بأفعاله عبر دوره الاستعماري ثنائية الماضي والحاضر، والتفاؤل والتشاؤم، والجهل والعلم، وهذا لأن الإنسان وهو ينكر في إثبات وجوده «يقدر أن يقف خارج إطار ذاته وينظر إلى تاريخه سابقا ولاحقا، وبذلك يتمكن من التأثير في تطوره الخاص به كشخص، وهو بعد يستطيع إلى حد قليل أن يؤثر على سيرورة التاريخ لأمته ومجتمعه ككل»[3].

وتحمل عوالم مصطفى سعيد ثقل السنين التّي مرت بها البلاد العربيّة في عهد الاستعمار من استيلاب واستنزاف لثرواتها وانتهاك لحرمات وهي أقدس مكونات شخصياتها، فنجد في موضع من الرّواية يعبر عن هذا الأمر الّذي يجسد الصراع القائم بين القاهر والمقهور وبين القوي والضعيف، ويطرح العلاج الناجح الّذي يتم على إثره بناء عالم متحضر تحكمه قوانين محددة قوامها الأمن والطمأنينة.

عالم النّصوص شبيه بعالم البشر، فصلاتها بعضها ببعض، لم تنقطع على مر العصور، يولد النّص وهو يحمل في متنه شبكة معقدة من الصفات "الوراثية" التّي اكتسبها- كما الكائن الحي- من أسلافه من النّصوص السابقة، فكل نص لا يوجد من عدم، بمعنى أنّه تنتفي لدى كلّ نص ميزة الاستقلالية، فكل نص إذن يمثل تشكيلة من

---

(1) المرجع السابق، ص100.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) سيجموند فرويد: الأنا والهو، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، بيروت، دار الشروق، ط4، 1982، ص97.

الفسيفساء النّصية التّي ساهمت في عملية إنتاجه، وهي عملية مركبة، تشكل الخلفية النّصية للكاتب، وقد يكون لنص واحد، صلات لا تنتهي مع النّصوص الأخرى، عربية وأخرى أجنبية.

ومن زاوية أخرى نستنتج أنّ "الطيب صالح" اتخذ من الرّواية سبيلا إلى استعادة ماضيها وإظهار خصوصيات مجتمعه وساهم في الحوار الحضاري في "موسم الهجرة إلى الشمال"، محيلا الخطاب الرّوائي إلى الأحداث التاريخية التّي جرت في الإطار الجغرافي والتاريخي يرتبط ارتباطا عضويا بفترة الاستعمار وما بعد الاستعمار، هذه الأخيرة التّي سميت ما بعد الكولونيالية مجسدة الصراع بين الشرق والغرب.

ومن جهة أخرى فإنّ المثاقفة ضرورة حيوية، لأنّها تنمي معرفتنا بالآخر وتتيح لنا فرصة الاستفادة من ثقافته، وكذا تساهم في إغناء الآداب والقومية وفتح مجال الحوار والتفاعل بينهما وهذا كله يتحقق إذا كانت هناك مثاقفة حقة، فنظرة المثقف العربي إلى الغرب ظلت حبيسة الصورة النمطية التّي رسمها في ذهنه، صورة الغرب المستعمر الانتهازي وضرورة الانتقام منه كلّ على طريقته، ونفس الأمر نجده عند الغرب فقد احتفظ بتصوره للشرق الأسطوري، والعربي الّذي يقاس بلونه وعرقه، فالعربي عربي والأسود أسود وإن تفوق في دراسة العلوم الغربية ونجح فيها، وهذا راجع إلى عقدة التمركز الغربي، ف "الطيب صالح" عمق نظرة الصراع الحضاري القائم بين الشرق والغرب.

ثالثا- الصحراء والعوالم التخيلية في روايات إبراهيم الكوني

الصحراء امتداد لا نهائي من الرمال والصخور والسراب والفراغ، وهي موطن الجفاف والحر والكفاف والجذب، هي ذلك المكان الساحر الغريب الّذي تركب رماله فتجد نفسك بين الغموض وزوابع الرهبة، ولكنها في الوقت نفسه غنية بما تحمله من إرث ثقافي وإنتاج رمزي، فهي دائما أكبر فضاء للحرية والتأمل والتفكير، وأفضل موطن للأساطير والأشعار والأديان.

فالصحراء كفضاء طبيعي وسوسيوثقافي جذبت الكثير من الكتاب والفنانين الأجانب لتصويرها، فرسموها باعتبارها فضاء جديدا مغايرا لما ألفوه، فجاءت صور تلك الصحراء تعبر عن استيهاماتهم، وتحمل الكثير من المغالطات، ولكن تصوير الصحراء لدى كاتب من أبناءها، سيحمل على الأغلب رؤية مختلفة وصبغة خاصّة.

ومن وراء كثبان الرمال يقف الكاتب الليبي "إبراهيم الكوني" ليرسم لنا الصحراء بمعالمها وسحرها وتفاصيلها الدقيقة، إذ شكل من خلال كتاباته طفرة نوعية في مجال الكتابة السّردية العربيّة لتميزه عن جمهور الرّوائيين العرب المحدثين والمعاصرين، ولعلّ هذا التميز يرجع في الأصل إلى أسلوبه الفريد من نوعه، وإلى تيماته السّردية، التّي خصته دون غيره من الكتاب، تيمة الصحراء وأهلها "مجتمع الطوارق وأساطيره"، فقد استطاع الكوني بفضل مواضيعه وطريقته في الكتابة أن يخصص لنفسه مكانة راقية ومميزة في الوطن العربي، الأمر الّذي جعل الكثير من المترجمين يترجمون أعماله الرّوائية إلى جميع لغات العالم ممّا مكنه من أن يتحرر من طوق الصحراء ليلامس العالمية ويعيش في بريقها، فلقد تخطت تجربة "إبراهيم الكوني" الرّوائية «في تفردها الإبداعي خريطة استقبال ناطقي العربيّة إلى ناطقي كبرى اللغات الحية، ولم يقف حدود هذا الاستقبال عند ترجمة أعماله الإبداعية، بل تجاوزها إلى الدراسات النقدية والأكاديمية في أوسع اللغات (الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية، الروسية، البولونية)، لا شك في أنّ هذه

العناية الداهشة بتجربة الكوني تدل على رحابة تفرد إبداعي وفني في الرّواية العربيّة اجترها الكوني لروايته، لذلك اتفق الدارسون، عربا وأجانب، على تفرد شامخ في كتابات إبراهيم الكوني الرّوائية»[1]، وإنّه لمن المفارقات المؤسفة أن يعرف الكوني في الغرب ويكرم قبل أن يعرف في الوطن العربي، فقد ترجمت جل أعماله إلى جميع لغات العالم لا لشيء سوى لأنّه استطاع الانطلاق من صحرائه واوه الصغرى ليصل إلى العالمية واوه الكبرى، بفضل ما عمل عليه في مشروعه السّردي من تجريب واختراق للمألوف والسائد بشكل من الحرفية ودون الوقوع في النمطية، وكثيرا ما نصطدم في روايات الكوني بعالم عجيب آسر، يأسرنا من الوهلة الأولى بغرابته وفرادته وجدته، عالم مفعم بالأساطير المتناقلة عبر الأجداد والشيوخ والعرافين، وتجلى إبداعه من جهة أخرى عن طريق سرد «مغامراته وتوغله بعيدا في عمق الصحراء مستثمرا شذرات من تاريخ الطوارق، الّذي تحول في سرده إلى عالم قائم بذاته.... وكما يرى روجر ألف أنّ الكوني قدم إضافة بارزة إلى الاتجاه الّذي يصبح فيه التوسل بتراث الماضي إبداعيا بارزا أمّا صيغة الحاضر فيتوسل بها باستمرار في تلك اللحظات التّي يكون فيها الإنشاء مرجعها في أكثر خرافية أسطورية»[2].

برع الكوني في استثمار هذا الأفق الغرائبي لبناء فضاء روائي سحري، فحقق فيه هوية سردية متفردة، فتشكلت لديه قدرة على تصوير الرّواية بغرائية عجيبة مستوحاة من البيئة الصحراوية التّي تغذت على خرافة شعبية محلية، ولم يقتصر جمال هذه الغرائية على استعادة نمط ميثولوجي، أو حياتي بيئي وحسب، بل من براعته في النفاذ والغموض في العوالم التخيلية والإنسانية العجائبية التّي استوحت سحرها من البيئة، وهذا ومن ناحية أخرى نجده يميط اللثام عن البشرية التّي اختفت وراء اللثام فأقل ما يقال عليها أنّها

---

[1] خالد زغريت: جماليات ميثولوجيا الصحراء رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، مجلة أمكنة، 2011/03/18، 2019/03/13 www.omkinch.yoo

[2] د. خالد زغريت، المرجع نفسه.

«شخصيات موجودة على حافة الحياة دائما، وكأنها في صراع أبدي مع الموت، لا وقت لديها للتفكير إلّا بما يحفظ استمرار حياتها، ويحفظها من مواجهة الفناء، كلّ شيء في المجتمع الصحراوي آكل أو مأكول، وكل شخص فيه قاتل أو قتيل، حياة أو موت، وحين يكون الخيار الوحيد أمام الشّخصية هو الوجود في رؤية مكانية منبسطة مشغولة بمقاومة الموت، فإنّ الزّمن نفسه تتراجع أهميته، بوصفه تتابعا خطيا إلى حد الاختفاء، ولهذا السبب فإنّ المجتمعات الصحراوية مجتمعات بلا زمن، تعيد إنتاج نفسها باستمرار، بطريقة واحدة، وكأنها موجودة في الأبد، هكذا يملي المكان نوعا محددا من الزّمان الدائري ويفرضه في هذه البيئة» [1].

وما يميز هذه الشّخصيات أنّها سعيدة بقدرها، وراضية بهذا الشقاء الّذي حتم عليها، شقاء الحر والظمأ والوحدة، فيما من هو خير ومن هو شرير، فيها النبيل والوضيع، وفيها الحكيم والسفيه، ولكنها كلها لا تسعى إلّا لطلب لقمة العيش وإخماد نار الظمأ لكي تبقى على قيد الحياة في فضاء لا يعرف المدى ولا الحدود، إنّه فضاء الصحراء الفسيح.

لقد ظلت الصحراء مدة طويلة من الزّمن مرتبطة بالجذب والموات بوصفها المكان الأقل ملائمة لحياة معظم البشر، لذلك ظلت تقبع في دهاليز الصمت والظلام، لتسكن عالم الأساطير والخرافات والحكايات العجينة الخارقة باعتبارها المكان الأنسب لاحتضان هذا النوع من الأدب ولكن المتأمل في خطاب الرّواية العربيّة الحديثة الخاص بفضاء الصحراء، يلاحظ اختلافا كبيرا عن رواية المدينة، وهذا الاختلاف نابع من خصوصية الصحراء نفسها فهي سر خفي وطلسم لا يستطيع فك شفراته «ولا يحظى بامتلاك رموزه إلّا مجموعة من الأدباء والكتاب الّذين هم سليلو تلك المناطق من العالم العربي الّذي شكلت فيه الصحراء جزء كبيرا ومهما من الجغرافيا العامة، إضافة إلى تميزها بتراث ثقافي ورمزي من نوعية خاصّة تفرض كلّ ثقافة جديدة طارئة تحاول التغيير أو تسعى

---

[1] سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى– المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص14.

إليه»[1]، لأنّ ثقافة الصحراء ثقافة قارة في عرف أبنائها، وكل فرد يسعى نحو تطويرها أو استبدالها بثقافة وافدة مفردا منبوذا مغضوبا عليه من مجتمع الصحراء.

فلقد مثلت الصحراء الفضاء الأكبر للشعر العربي القديم، لدرجة يمكننا أن نسميه شعر الصحراء، أمّا في الأدب العربي المعاصر، فكانت أعمال بعض الرّوائيين والقصاصين أمثال (عبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني وأحمد إبراهيم الفقيه وميرال الطحاوي ورجاء عالم...) سباقة إلى اتخاذ فضاء الصحراء موضوعا لها أو مسرحا لأحداثها، واستطاعت أن تدفع إلى إعادة النظر في بعض الأفكار التّي اعتبرت الرّواية من الأجناس الأدبيّة التّي لا يمكن أن تظهر إلّا في المدن، وتمكنت من تشغيل الصحراء كفضاء يغري بالتشخيص والتخيل، كعالم جذاب حافل بالرموز والأساطير، ومن هذه الأرضية ومن هذا المنظور «توجهت الرّواية العربيّة المعاصرة في عدد من النماذج المتقدمة فنيا وفكريا إلى الصحراء، وكان طليعة نتائج هذا التوجه أنّ المكان الرّوائي الصحراوي خصوصا تجاوز سكونيته السالبة المعهودة في الأنماط الرّوائية التقليدية، وانضم إلى العناصر الحركية الفاعلة في تكوين بنية الرّواية ومنح عالمها الداخلي مزيدا من التنامي والحيوية والجماليات الإضافية الخاصّة»[2].

وقد سبق توجه الرّواية العربيّة إلى الصحراء توجه واقعي للبشر بفعل الانتقال إلى مواقع النشاط الاقتصادي وتمركز الثروات، وهذا من خلال النصف الثاني القرن العشرين، حيث كان لاكتشاف البترول والثروات المخبوءة في باطنها أثر كبير في تحسين صورتها والتقليل من الاندفاع إلى معاداتها ورفضها، بوصفها مكانا قابلا للاستثمار الاقتصادي، هذه التحولات الاقتصادية ساهمت في ظهور مجموعة من الرّوايات اهتمت بالمكان اهتماما محوريا وعكست التغيير الجذري الّذي خلخل المكان وبشره، ومكنت

---

[1] أمينة برانين: فضاء الصحراء في الرّواية العربيّة المجوس لإبراهيم الكوني نموذجا، دار غيداء للنشر، ط1، 2011، ص16.

[2] صلاح صالح: الرّواية العربيّة والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1996، ص02.

الرّوائي العربي من الفوز بمكان جديد يزيد من إثراء خياله الفني ويستفيد من الجماليات الواقعية التّي يتوفر عليها ويستثمرها في بناء جماليات الرّواية، وبذلك يتخلص من هم التأصل للرّواية العربيّة، وخلق رواية عربية خالصة تستمد نفسها من التراث العربي الزاخر أي «الوصول إلى إنتاج رواية عربية لا يخطئ من يقرأها في اكتشاف هويتها ومزاياها وطريقتها الخاصّة في القص»[1].

يجعل "إبراهيم الكوني" من الصحراء فضاء للروح والطهر والسكينة التّي تهم الحكمة، فمن أراد أن يتطهر عليه أن يتيه ويهوم في الصحراء، ولا يستقر في الواحات أو السواحل، صحراء إبراهيم الكوني تبدو إلى جانب ذلك فضاء للشغف وللفروسية، فالفارس لا يكون فارسا إن لم يكن عاشقا، وغالبا ما تنتهي حكايات العشق بالموت كما في رواية الخسوف أو التيه كما في رواية المجوس، كما أنّها فضاء للزهد والعزلة والتصوف.

وإلى جانب تصوير المظاهر الطبيعية كالرمال والجبال والكهوف والواحات والحيوانات والنباتات الصحراوية، نجد بعض المظاهر الخادشة لبراءة الصحراء، وهي مظاهر الحياة المادية التّي صدرتها المدينة الأوربية كالشاحنات والمدافع في رباعية الخسوف التّي تسرد في جزئها الأوّل ملاحم من بطولات سكان الصحراء في مقاومة الاحتلال الفرنسي، وكذلك المسدسات وأسلحة الصيد المتطورة وسيارات الدفع الرباعي، والمروحية في رواية "طريق الحجر"، وهذه المظاهر المادية غالبا ما تذكر مع ذكر الغرباء عن الصحراء والدخلاء عليها، وإبراهيم الكوني في كلّ إنتاجه القصصي والرّوائي يجعل من الصحراء فضاء لا ينضب معينه الفكري والإبداعي والجمالي، بحيث يسرد الكثير من التفاصيل المتعلقة بحياة السكان في هذه الرقعة الواسعة، كما يصف مختلف المخلوقات التّي تشارك الإنسان صراع الحياة فيها من حيوان ونبات وجماد، ويفصل

[1] عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، (د.ط)، 1992، ص361.

الكوني في وصف تقاليد سكان الصحراء الكبرى وأخلاقهم ومعتقداتهم وطقوسهم الاحتفالية وحياتهم الدينية والروحية، وتتوزع بمختلف نواحيها في رواياته.

نجد "إبراهيم الكوني" يصور لنا الصحراء ومجتمع الطوارق في جو سردي تخيلي مليء بالأساطير، وهي «أساطير تومض ثمّ تنطفئ، لكنّها تنبض بالحيوية والتألق، ومحورها العلاقة المتلبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان، ولو رتبت هذه الأساطير على وفق أنساق محددة، لشكلت بمجموعها ما يمكن الاصطلاح عليه بـ "ميثولوجيا الطوارق"» [1].

يتوزع البعد الجغرافي في صحراء روايات إبراهيم الكوني على عدة مظاهر، أولها الصحراء الرملية، وهي امتداد لا نهائي من الرمال والعراء والسراب، تتميز بشدة الحر وندرة الماء، تقيم فيها مجموعات بشرية تعيش على الهجرة والترحال، وتعتمد على في نمط عيشها على الرعي والصيد، وفي نظام حكمها على العشائرية، فهناك زعيم القبيلة، ومجلس شيوخها، وثانيها الحمادة، وهي مساحة واسعة من التراب تتميز بنقص حرها مقارنة مع الصحراء، كما تعيش فيها نباتات موسمية كالترفاس، وحيوانات كثيرة كالطيور والأرانب والغزلان، وثالثهما الواحات، وتتميز باستقرار سكانها، وممارستهم نشاط الفلاحة بالدرجة الأولى وتليها التجارة، وأحيانا المشاركة في أشغال شق الطرق والبناء، ومنع زحف الصحراء، وتمتاز بتنوع منتوجاتها الزراعية القمح والشعير والتين والعنب والتمور، ورابعها الصحراء الصخرية، وتتمثل في الجبال والكهوف، وتتميز بوعورة المسالك وانعدام الإقامة فيها، وتسكنها حيوانات كثيرة أهمها الودان أو الموفلون وهو شبيه بالغزال والكبش لكنّه أكبر حجما منها، ويحيطه الصحراويون بما له من التقديس، وينسجون حوله الأساطير والمعتقدات.

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص568.

إذن نجد أنّ "إبراهيم الكوني" قد شحن الصحراء، هاته الأخيرة الموصوفة بالجمود والقسوة وانعدام الحياة، بدلالات أخرى شكلت مفارقة حقيقية، حينما جعل من الصحراء مخيالا تبنى عليه أعماله الأدبيّة، فهي الخلاء المقدس، والبؤرة الحضارية البدائية حيث تنفست الخليقة أولى أسنام الحياة، مهد الأديان، إنّها فضاء ثقافي وأنطولوجي وأسطوري بكل ما تحمله من زخم حضاري، منذ البدايات الأولى، فالصحراء عمران زال منذ الأزل إنّها عظيمة وغامضة وساحرة متفردة ومتميزة دفعها الكوني من فضاء جغرافي له تخوم، من الجهات الأربع إلى فضاء متعالي لا تحده حدود المكان ولا تقبله قيود الزّمان «إنّما منظومة مكونة بالبشر والنباتات، والحيوانات، الصحراء مكونة بالله، الصحراء وطن الله»[1]، والشعر لغة الرّواية الصحراوية الكونية، وما فائدة اللّغة إذ لم تكن تعبق بروح الشعر للتعبير عن مكامن النفس البشرية.

إذن فكل شيء في الخطاب السّردي عند إبراهيم الكوني «علامة مختزنة بكم هائل من المعاني خلف كلمات بسيطة بساطة المكان الجغرافي، ولكنها عميقة في دلالاتها عمق المكان الصحراوي، وهي تستدعي ذلك التراث الغني من التاريخ والأسطورة والتصوف والفلسفة والعادات والقيم الإنسانية التّي تختزل عادات وأفكار وعقائد وتاريخ فتصنع أسطورة الصحراء، وعلى هذه الجزئيات التّي تعبر عن علاقات حياتية بين الإنسان الصحراوي ومكانه، يبني إبراهيم الكوني رواياته، فعبر علاقة "أوخيد ومهرية" تستنطق رواية التبر (1992)، وعبر علاقة أسرف وحيوان الودان ونقوش الصخور الجبلية، نتلقى رواية "نزيف الحجر" (1990)، وهكذا في كثير من رواياته المتعلقة بالصحراء» [2].

هكذا نسج "إبراهيم الكوني" رواياته بلغة شعرية غاية في الرقي، وبهذا وصل الحبل المبتور مع ما جادت به قرائح الشعراء العرب، الّذين اتخذوا من الصحراء موطنا ومخيالا لجميع مواضيعهم الشعرية، ومنه يتضح لنا أنّ الصحراء «كحالة أولى للوجود في شكله

---

[1] المشاء (مقدم الحصة): إبراهيم الكوني... اسم الصحراء قدمت بتاريخ 2016/01/17، www.youtube.com

[2] محمد حسين مرين: صحراء الكوني في عالمه السّردي، نفحة، 2019/03/14 www.nafha.com

الحقيقي الّذي يعلن عن نفسه بعفويته وجماله»[1] مثلت مصدر الإلهام للشعراء قديما وبعض الرّوائيين حديثا، بفضائها المقدس المشبع بالتاريخ والثقافة والحضارة، وبالاستناد على مختلف العوالم الميثولوجية كسرت نظرية الرّواية التّي اتخذت من المدينة فضاء للتعبير عن أزمات الإنسان، فـــ»في الصحراء تأتي المفارقة من المكان والطبيعة، وفي المدينة تأتي من الإنسان والثقافة»[2] إذن فالعلاقة بين المكان والطبيعة أي بين الصحراء وموجوداتها «علاقة في حدها الأدنى العابر»[3] ذلك أنّ كلّ شيء مرتبط بالآخر لا انفصال في مكونات الصحراء بل إنّها متلاحمة متظافرة في رسم الصورة المثلى للحياة الصحراوية الملحمية، ابتداء من حبة الرمل كمكون مادي وحتّى بلوغ استنطاق المجرد، «إذ تأبى الصحراء إلّا أن تكون واضحة من خلال المحافظة على طبيعتها كمتحف أو قارة ممتدة تؤشر لما قبل التاريخ وتربطه بالحاضر عن طريق حبات الرمل في تشكيلها للكثبان، والتّي تجعل من الصحراء مزيجا من الطبيعي والمجرد» [4].

ففي روايات الكوني نجده يعمد كثيرا إلى «توظيف إمكانياته الأدبية كالاسترجاع، والقطع، والتداخل، في تشكيل المادة الحكائية، وظهرت اللّغة أكثر ميلا للتجريد، وليس لها القدرة على استبطان اللحظات الشفافة والعميقة» [5].

هذا ويتمازج الليل والصمت والنجوم والقصر وغيرها من العناصر في تشكيل هذه الملحمة، فيقول الكوني في توضيح مفهومه ورؤيته للصحراء «هي وجود، في الصحراء يوجد كلّ شيء، إنّها حسناء تطلب الحد الأقصى، الصحراء فردوس جدرانه من عدم»[6]،

---

[1] بشير خليفي: الصحراء والبحث عن الذات عند إيزابيل إيبر هارت، مجلة الواحات للبحوث وللدراسات، قسم العلوم الإنسانية، جامعة معسكر، العدد خمسة عشر، 2011، ص250.

[2] سعيد الغانيمي: ملحمة الحدود القصوى؛ المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص16.

[3] المشاء (مقدم الحصة): إبراهيم الكوني... اسم الصحراء، 2019/01/17 www.youtube.com

[4] بشير خليفي: الصحراء والبحث عن الذات عند إيزابيل إيبر هارت، ص254.

[5] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص149.

[6] المشاء (مقدم الحصة): إبراهيم الكوني... اسم الصحراء، 2019/01/17 www.youtube.com

الصحراء قاسية في طبيعتها، متناقضة في مناخها، حرها شديد وبردها قارص، سطحها هو الموت وباطنها هو الحياة، وما الحر والبرد والموت والحياة إلّا حدان من بين الحدود القصوى التّي تبنى عليها الحياة في الصحراء، و»صراع الحدود القصوى هو علامة الوجود الوحيدة في الصحراء».[1]

يقدم إبراهيم الكوني فقي رواياته إضافة إلى متعة الحكاية وجمالية الكتابة، شبه وثيقة جغرافية تعرفنا بمظاهر الصحراء (تينيري) كما تسمى باللغة الطارقية، وحيواناتها ونباتاتها، إذ لا يكاد الكوني في رواياته يهمل نبتة من نباتات الصحراء التّي يتكرر ذكرها ووصفها في المدونة الرّوائية للكوني نجد "الطلح" (آبسغ) باللغة الطارقية «فكل نبتة في الصحراء زائلة إلّا الطلح»[2]، وهو نبتة قصيرة شوكية مقاومة، فهي تدل على الاستمرار والديمومة، ونجد أنّ هذه النبتة تتماهى مع الدرويش في رواية المحبوس، ولعلّ الصفة المشتركة بينهما هي العقم، كما استعمل نبات الرتم وهو شجر ذو زهر شذي، لا يتأثر بالجدب والجفاف ولا يذبل صيفا، وهي نبتة ذات مكانة، خاصّة في حياة الصحراويين كما تتبينها المدونة، ويورد الكاتب أسطورة طارقية تعليلية عن ظهور الرتم وخلوده في الصحراء: «فيردد الرعيان في مجالس الليل كيف تحايل "مندام" على العسس، عندما أمر السلطان بطرده من البستان، فأخفى "كسمبي" تحت لسانه، ولفظها من فمه ما إن نزل الصحراء، فنبتت الشجرة وصارت النبتة الوحيدة المستعارة من بساتين الواحة الضائعة»[3].

وفي روايات أخرى يذكر نبتة الشيح، وهو من النباتات الجبلية المقاومة يستعمله الصحراويون لأغراض طبية كما يستعملونه كتميمة واقية من الجن كما يبينه هذا المقطع

---

[1] سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، ص15.

[2] إبراهيم الكوني: رواية فتنة الزؤان: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1995، ص76- 77.

[3] المرجع نفسه، ص85- 86.

السّردي: «تناولت نترا من العشبة وأخفتها في خرقة سوداء وصنعت له حجبا من الشيح، ثبتته في معصمه بخيط من الجلد وقالت أنّه سيقيه من الجن» [1].

وكذلك نجد من نباتات الصحراء الخاصّة التّي تنضج في الربيع في منطقة الحمادة الترفاس، وهو «الكمأ ينمو أساسا في الحمادة الحمراء، وهو ثلاثة أنواع: الأبيض والأسود والأحمر حسب التربة»[2]، وهو ثمرة أرضية عريقة ذكرها هوميروس في الأوديسة حين قال: «كلّ من ذهب إلى ليبيا وذاق طعم اللوتس ينسى أهله ووطنه ويقيم هناك إلى الأبد»[3]، وهي العبارة التّي أنشدها المهندس الإغريقي كونسا حين تذوق الترفاس في الحمادة في الجزء الثالث من رباعية الخسوف، وتمثل هذه الرّواية في قسم كبير منها انبهار الآخر بسحر الصحراء، وكائناتها وصفاتها، ونجد «إبراهيم الكوني يرفع هذه الثمرة إلى مستوى الأسطورة، ويعبئها بالمعاني والدلالات الخارقة للمألوف، فالصحراوي الّذي تذوق طعمها ولو مرة واحدة يبقى مشدودا إليها مدى حياته، إنّما في روايات الكوني رمز سري للحياة في الصحراء، وهي قوة تجذب سكان الصحراء للبقاء في بيئتهم، إنّها بألوانها وطعمها بعد الشواء تمثل الروح الموصولة عبر التاريخ بين المكان والإنسان»[4]، وهكذا تتجاوز هذه الثمرة قيمتها الواقعية لتغدو فضاء حيا من المادة والأسطورة في روايات الكوني.

يكثر النخيل ويشكل غابات في الواحات، وهو أنواع ذكرت في رواية الواحة، يثمر النخيل ثمرا متنوعا يشكل غذاء أساسيا ويوميا في حياة سكان الصحراء، والواحات على حد سواء، كما تضع منه مجموعة من الأكلات الصحراوية التقليدية مثل (آلكوه) وهو عصير التمر المخلوط بالحليب، واحتلت النخلة مكانة هامة ومساحة سردية بارزة في

---

[1] إبراهيم الكوني: المجوس، ج2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1992، ص14.

[2] إبراهيم الكوني: رواية التبر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1992، ص33.

[3] إبراهيم الكوني: رواية أخبار الطوفان الثاني، ج3، من الخسوف، تاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، ط2، 1991، ص52.

[4] نوتوهارا، نوبواكي: العرب وجهة نظر يابانية، دار الجمل، ط3، 2003، ص91.

الأجزاء الثلاثة الأخيرة في رباعية الخسوف، فقد مثلت النخلة دور الصديق والأنيس للشيخ "غوما" خلال غربته في واحة أدرار، فقد كان يلجأ إليها ليخفف من هوسه وآلامه التّي يسببها حنينه للصحراء، ويقضي بجانبها أوقاتا طويلة، كما نجده يوظف نبتة آشيار «يعتقد أنّه السلفيوم، وهو نبات أسطوري انقرض في ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد»[1]، تمثل هذه النبتة العجيبة دورا بطوليا في رواية التبر، فبفضلها تتم معجزة شفاء المهري الأبلق من الجرب الّذي أصابه، وقضى على جماله، فحينما يعالجه "أوخيد" يستعيد الأبلق عافيته، ومواصفاته الأولى، كما تشكل هذه النبتة المحور الرئيس الّذي تبنى عليه رواية عشب الليل، والعنوان يحيل مباشرة إليها، ذلك أنّ بطل الرّواية "وإن تيهاي" يقطف هذه النبتة ليلا، لأنّها تختفي في النهار، وهي تمنحه فحولة عجيبة.

يرصد إبراهيم الكوني الكثير من تفاصيل الطبيعة الحية والصامتة في الصحراء، فنحن نقرأ في رواياته أغلب أسماء الحيوانات التّي عاشت، ولازالت تعيش في الصحراء الكبرى وتتعامل معها الطوارق، فالصحراء في أعمال الكوني لا تعني «المكان المرئي المفعم بالفراغ اللامحدود، وإنّما الصحراء هي رمز أو بالأحرى، مجموعة من رموز حية وإيحاءات ثرية مكتنزة بالدلالات المتثوبة، الحاضرة والمؤجلة، التّي تتوارى خلف تخومها النائية أسرار وأشواق وأشجان وحنين وتصورات وفلسفة ومواقف من حقيقة الواقع والحياة والإنسان والوجود، فيتحول العالم الطبيعي للصحراء إلى عالم من الأفعال السّردية، فالعالم الطبيعي الخالي من أي استثمار دلالي، لا يمكن أن يستأنس إلّا من خلال تحويل الأشياء إلى علامات»[2]، فعندما يكون الكاتب ابن المكان وابن الثقافة الصحراوية ستتكلم الأساطير والحكايات والتاريخ على طيات رواياته لا محالة.

---

[1] إبراهيم الكوني: رواية السحرة، ج2، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995، هامش الصفحة 310.

[2] محمد حسين مرين: صحراء الكوني في عالمه السّردي، www.nafh.ooy 2019/03/13

ولطالما اعتبر الحيوان الصحراوي عنصرا مهما وفاعلا في البناء الرّوائي وفاعلا في البناء الرّوائي لإبراهيم الكوني، فاستعمل الودان (أوداد) وهو من الحيوانات العريقة في الصحراء الكبرى، وقد انقرض في أوربا في القرن السابع عشر، ويحتل مكانة هامة في الكثير من روايات الكوني لقيمته الروحية في الثقافة الصحراوية، وإبراهيم الكوني «يأخذ هذا الحيوان النادر ويكتشف فيه الأسطورة، ويحوله في رواياته إلى مخزن للأسرار والغيب وحكمة الأجداد، إنّه يلعب دور المنذر، وهو موجود لحظة مواجهة الصحراوي لقدره الفاصل... الودان في روايات إبراهيم الكوني أصبح حيوانا مقدسا يجمع بين واقعية حضوره المادي وأسطوريته معانيه عند أهل الصحراء، لقد توسع إبراهيم الكوني في معاني استمرار هذا الحيوان النادر وفعه إلى مستوى الرمز في الأسطورة»[1]، ومن حيوانات الصحراء إضافة إلى الودان الّذي يشكل الشّخصية الرئيسية في رواية "نزيف الحجر"، وله حضور هام في الكثير من الرّوايات الأخرى كالمجوس والتبر والسحرة، وكذلك المهري الّذي يشارك الإنسان البطولة في رواية التبر، نجد مجموعة أخرى من الحيوانات التّي يأتي ذكرها متفرقا في الرّوايات، مثل الطائر الصغير المسمى سخرك إيبراطن: الّذي يعني حرفيا رسول الضياع للصغار، وآبيل بيل: هو نوع من الطيور الصحراوية، كما جاء ذكرها في رواية السحرة، وكذلك طائر الزؤان الّذي أتت أسرابه فضاء وأحداث رواية فتنة الزؤان، يضاف إلى الطيور التّي يكثر ذكرها "مولا مولا" وهو طائر صحراوي صغير، أسود متوج الرأس بياض، ونجد من الحيوانات الأرانب والذئاب والعقارب والحيات والضباء والغزال، وهكذا يكون لكل كائن في الصحراء ملجؤه الخاص ومكانه الأنسب للعيش، حتّى يتميز بكائناته، ولأهمية المكان في الصحراء وعلاقته بالتاريخ وبالمجموعات البشرية التّي تستوطنه والكائنات التّي تسكنه، فكثيرا ما كان يختار الحيوان كرفيق للإنسان «يبته لواعجه وعزلته، ثمة تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة

[1] نوتوهارا نوبواكي: العرب وجهة نظر يابانية، ص90.

الممنوحة للحيوان والإنسان... ففي كثير من اللحظات الحرجة، حيث الوحدة المستحكمة، لا يجد الإنسان إلّا الحيوان مشاركا له في كلّ شيء فيبثه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معلن حينا، ومناجاة داخلية أحيانا أخرى»[1].

ونظرا لأهميته في البناء السردي، نجد الكوني يطعم فضاءاته التخيلية بأسماء الأماكن الواقعية.

فالمخيال الصحراوي معطى أنثروبولوجي وسيسيولوجي وتاريخي وإنساني يؤكد على وجود سيمات صحراوية ينضح بها المكان وتتلون به ثقافة المجتمع، وتعكس تفاعل الإنسان مع الظروف الجغرافية وتتكيف حياته معها وما تنتجه من قيم اجتماعية وإنسانية وتصورات فكرية خاصّة للعالم المحيط به، وما يطرأ عليه من مستجدات ومدى قدرة المكان وناسه على مواجهة هذه المستجدات وإخضاعها لسلطتهم، وتشتغل رواية الصحراء على هذا المفهوم.

كما أنّ المخيال الصحراوي يحيل على «أسئلة الفلسفة الأساسية المتعلقة بالوجود ومعناه، وعلاقة الإنسان بغيره من البشر، وأسئلة الدين وحاجات الإنسان الروحية والمادية والعلاقة المعقدة بين الخير والشر، وفكرة البدايات والأصل المقيم في أس الوجود، وعلاقة الإنسان بالموجودات الأخرى من حيوانات ونباتات وجماد، ولعلّها للأسباب السابقة تستدعي بالضرورة قراءة لصيقة تضعها في سياق نظرية الأنواع الأدبية وتضع يدها على معنى المعنى، أي المعنى الداخلي العميق الّذي يستقر في قاع السّرد الرّوائي الّذي يجسد بالفعل المخيال الصحراوي بعناصر الندرة فيه والامتداد وكل ما يمثل الوجود الإنساني في جوهره وضرورته»[2].

---

[1] عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، ص149.

[2] فخري صالح: سعيد الغانمي في "ملحمة الحدود القصوى"، المخيال الصحراوي كما تجلى في أدب الكوني، مجلة الحياة، العدد 14079، مصر، أكتوبر 2001، ص16.

تذكر في روايات الكوني أسماء بعض الأماكن الواقعية، مثل نبع عين الفرس بواحة غداس في الصحراء الليبية كما جاء في رواية السحرة، وآثار البئر الغربي "أخرطس" في الحمادة الغربية، و"بئر عطشان" في الجهة الجنوبية، وبئري "آوال" و"آمغرغر" في السلاسل الجبلية من جهة الشمال، وبئر "هركات" الّذي يسميه الشعراء هبة أهل العشق، أو أعجوبة العشاق، لأن عاشقا من الأولين حفره علامة وفاء لمعشوقته التّي جاءت من الشرق كي تقترن به، فماتت عطشا في الطريق [1]، وهكذا يذكر النّص الرّوائي حكايات الأماكن وتاريخها والأساطير المرتبطة بها، وتبرز روايات الكوني من حيث أنّها "تؤسس لتخييل صحراوي، بربري، يتميز بوضعية حكائية أنثروبولوجية ولغوية خاصّة... فالعالم التخييلي الأدبي في روايات الكوني، له قوى فاعلة متداخلة (الإنس- الجن- الحيوانات- الأشياء- الطوطميات)، وفضاءات مغايرة (الصحراء، الوديان، الكهوف، الجبال، المهاري، الخلوات، المدن الخفية، الأزمنة المطلقة)، ولغة مركبة (العربيّة الفصحى، بربرية الطوارق، ولغات الزنوج....)»[2]، فالمكان الصحراوي يأتي عنصرا ضاما لعناصر السّرد في روايات الكوني، فهو يتميز بخصائص الشّخصيات التّي تسكنه، سواء كانت بشرية أو حيوانية أو نباتية، أو فوق طبيعية، ويتعلق بالزّمان الّذي يؤثر فيه ويتأثر به.

ففي روايات "الكوني" نجد أنّه يكثر من ذكر أسماء الأماكن المرجعية، لأماكن يمكن العثور عليها إمّا في واقع الصحراء، أو في كتب الجغرافيا والتاريخ القديمة أو الحديثة، ويحقق لنصوص الكوني نوعا من التطابق مع المكان الّذي ترصده هذه النّصوص، وتوهم

---

[1] ينظر: إبراهيم الكوني: رواية واو الصغرى، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص199-200.

[2] عثماني الميلود: العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الله العلوي المدغري وعبد الفتاح الحجمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، 2005، ص147.

بالتطابق مع الواقع» [1]، ولعلّ الكاتب يسعى بذكره لأسماء الأماكن الواقعية في رواياته، إلى أن يضفي على قيمتها الجمالية قيمة أنثروبولوجية وتاريخية.

تتحول بعض المناطق في الصحراء الكبرى بمرور مئات السنين إلى أراضٍ قاحلة، أو أقل خصوبة من ذي قبل مثل تارات التّي يحكى أنّها «من زمان طواه النسيان، وزلم يعد يذكره أحد، كانت تارات رقعة صغيرة من بحيرة هائلة تحتل الهاوية الكبرى التّي يرقد فيها اليوم بحر الرمال العظيم» [2]، فقد أورد الكاتب سيرة هذا المكان في شكل أسطورة تصف ما كان عليه في الزّمن البدئي وما صار إليه تفي الزّمن الحالي، وقد كانت "تارات" إحدى المحطات التّي بها المهاجر "جبارين" خلال رحلته الطويلة في رواية السحرة، كما تحتل الجبال مساحة هامة من فضاءات روايات الكوني مثل جبل الحسناوة و»سلسلة جبلية تمتد جنوب الحمادة الحمراء، وتفصلها عن الصحراء الرمية في فران» [3]، يتكرر ذكر هذا المكان في رواية التبر أيضا في مواضع مختلفة، ويحتل حيزا هاما تفي فضاءات هذه الرّواية، ويأتي محملا بدلالات مكثفة ومتنوعة، ومن هنا «علينا أن نثبت ملاحظة هامة يختزنها أيضا دال المكان- جبل الحسناوة- حيث الوالد يعتصم به مفضلا الموت عطشا على الاستسلام للغزاة الإيطاليين مثيرا إلى الدفاع عن الحرية بإرادة تشرح بالكبرياء، والابن يموت موتة مأساوية تحت أقدام- جبل الحسناوة- مفتديا مهريه الأبلق رمز الحرية الطليقة، فجبل الحسناوة يجمع بذلك بين رؤيتين للحرية إحداهما واقعية والأخرى حدسية ميتافيزيقية» [4]، وأتى ذكره في رواية نزيف الحجر في سياق الحديث عن قطعان الغزلان الهاربة من إبادة قابيل بين آدام، فالجبل الّذي كان ملجأ للودان، صارت الغزلان تتطاول فيه لتحتمي من شر الإنسان الّذي يتدخل في الطبيعة فيخلخلها،

---

[1] المرجع نفسه، ص197.

[2] إبراهيم الكوني: رواية السحرة، ج2، ص90.

[3] إبراهيم الكوني: رواية نزيف الحجر، تاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، ط3، 1991، هامش ص100.

[4] محمد سليمان الزيات: النسق والدلالة، دراسة نقدية في النّص الرّوائي، منشورات المركز العالي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ليبيا، ط1، 2002، ص71.

ويقلب موازينها وتشير روايات الكوني إلى الأماكن الواقعية بين ماضيها السحيق المجيد، وبين حاضرها المقاوم، مثل واحة تارجا «ليست البحيرات هي الدليل الوحيد على المجد الزائل، هناك عيون الماء التّي استغفلت الرملة، واستمرت تتدفق في مواقع مختلفة من المحيط الدائري الهائل الّذي كان وطنا لبحيرة الزّمان القديم، جرت الينابيع، فأغوت العابرين بمياهها ونخيلها، وعرفوا الاستقرار، فقامت الواحات لأول مرة، أطلقوا على الوطن اسم تارجا، وهو الاسم الّذي يطلق على واحات الصحراء الكبرى حتّى هذا اليوم»[1]، فالكاتب هنا يعرفنا بتاريخ الأماكن العريقة في الصحراء والتّي كان لها حضور قوي في حياة سكانها، ومثلت نقطة تحول في حياتهم ونمط معيشتهم.

كما نجد أنّ "إبراهيم الكوني" تعامل تعاملا خاصا مع أسماء الأماكن وخصائصها، وأعاد في رواياته «صياغة الأمكنة والعالم وفق رؤية مثالية وإنسانية، تجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلا روحيا ووجدانيا يزخر بالحركة والحياة، فاستنطقها ونقل أحاديثها وتاريخها عبر كتاباته» [2]، على الرغم من إمكانية وجود هذه الأماكن المذكورة في الحقيقة والواقع، سواء في الحاضر أو الماضي، إلّا أنّ الكوني يتعامل معها تعاملا جماليا، فيكسبها أوصافا ودلالات خاصّة، تجعل القارئ يشعر وكأنها قادمة من عالم الأساطير والحكايات الشعبية، ولكل مكان في روايات الكوني المناخ الّذي يميزه ويشتهر به، لذلك كثيرا ما يأتي وصف الأماكن مرتبطا بالمناخ، إذ تتميز الصحراء بارتفاع درجة الحرارة، ويعبر عنها في روايات الكوني بلفظ لهبا، نيران، يشتعل، يحترق، حريق، وجميع الكلمات الداخلة في هذا الحقل الدلالي، للحديث عن الجفاف والجدب، وتلقب الشمس الحارقة بالجلاد الأبدي، وتكون الأمطار في الصحراء شحيحة ونادرة، ولكنها حينما تنزل، تغسل الدنيا، وتجرف كلّ شيء في طريقها صانعة سيلا وطوفانا،

---

[1] إبراهيم الكوني: رواية السحرة، ج2، ص302.

[2] لحسن كرومي: العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع، قراءة أولية لأعمال الكوني، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد 04، جانفي 2009، ص147.

ويكون سببا في تشكل المياه الجوفية، واحتلت الأمطار الطوفانية الفيضانية مساحة بارزة في أحداث الكثير من الرّوايات مثل نزيف الحجر حيث كان السيل سببا في وفاة والدة أسوف، ورواية السحرة حيث يغمر السيل (آنجي)- باللغة الطارقية- الأرض بعد تقديم القرابين.

ومن هنا نخلص أنّ إبداع "الكوني" وعبقريته الرّوائية يتجلى في اقتصاره على فضاء واحد هو فضاء الصحراء، إذ سطع نجم هذا الرّوائي المبدع المتفرد في سماء الرّواية الليبية، وغدا الوريث الشرعي للموروث الثقافي العريق للصحراء الكبرى وقبائلها وخاصّة قبائل الطوارق الّذين اشتغل عليهم، والملاحظ أنّ الصحراء في جميع كتابات "إبراهيم الكوني" من "التبر" إلى "المجوس" إلى "نزيف الحجر" إلى "ديوان النثر البري" إلى "خريف الدرويش" إلى "أساطير الصحراء" ... الخ، كلها تستحيل إلى فضاء عبقري موحي، فضاء أسطوري روحي "فأن تكتب للصحراء عند إبراهيم الكوني، معناه أن تحفر بعيدا عميقا بحثا عن مجالات أخرى مغايرة للكتابة بحثا في الكتابة عن تلك الواحة الموجودة المفقودة التّي ما انفك كتاب كبار يبحثون عنها دون جدوى، وهو ما يقتضي طريقة جديدة في السّرد والكتابة»[1].

ومن أهم سمات الصحراء في نصوص "الكوني" أنّ الصحراء كفضاء تأتي كضد لفضاء المدينة مؤثثا بمجموعة من الأساطير ذات الأبعاد الرمزية والصوفية والفلسفية، وهي ثروة روحية لا يمكن أن تضاهيها أي ثروة مادية.

وخلاصة القول أنّ "إبراهيم الكوني" يمثل الشجرة التّي ظللت الغابة، فلقد استطاع أن يستحوذ على كلّ الأسماء في عالم الرّواية الصحراوية في المغرب العربي إن لم نقل في العالم العربي لولا وجود أسماء لها وزن وثقل في هذا المجال ونخص بالذكر "عبد الرحمن منيف" روائي الصحراء بامتياز في شبه الجزيرة العربيّة، فمهما تعددت نصوص

[1] حسن المودن: الرّواية والتحليل النّصي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص68- 69.

الصحراء التّي عبرت عن تجارب أصحابها كلّ من وجهة نظره الخاصّة يظل "إبراهيم الكوني" عالقا بالأذهان، وهو ظاهرة أدبيّة وفكرية لن تتكرر في ساحة الرّواية الصحراوية، ويندر أن يحوي الأدب بمثله، فهو طفرة في عالم الأدب لا تورث، وهذا لا يعود لكنّه كتب عن موضوع الصحراء وحسب، بل لأن معظم إنتاجه عن موضوعه الصحراء، باعتبارها رمزا للوطن وبوصفها مرجعية تاريخية، وثقافية، وأدبيّة، إذ جاء تفاعل الرّوائي "الكوني" مع الصحراء حسيا ومعنويا وأخذت صورا ومدلولات مختلفة مستعملا وصفات متعددة للدلالة عليها، بشكل يكشف تعظيمها ومكانتها في النّص الرّوائي، حتّى بات يعبر عن مشاعره وأفكاره من خلال استحضار الصحراء وتداعياتها كما جاء فاعلا في التجربة الإبداعية في سياقات مختلفة وصفية، وجدانية ودينية، واجتماعية، وتأملية، وغير ذلك من سياقات التجربة الرّوائية.

إذن الكوني يرسم لنا من خلال رواياته تفاصيل المعيش اليومي في الصحراء، باقتصادها وكفافها في كلّ جوانب الحياة المادية، وفي المقابل يكشف ثراءها الروحي والرمزي، ويعيش القارئ لروايات الكوني أجوائها بكل ظروفها، ومن زاوية أخرى يهتم "إبراهيم الكوني" بكل الكائنات الصحراوية من حيوان ونبات، ويجعلها تتقاسم البطولة في رواياته مع الإنسان، والحيوان يرتفع في روايات الكوني عن مرتبته الدونية، ويتآخى مع الإنسان، ويعلو أحيانا ليصل إلى درجات القداسة.

يمكن للباحث الأنثروبولوجي أن يجد في روايات الكوني مادة وافية عن الحياة في الصحراء، فهو يصور مناخها وكائناتها ومظاهرها الطبيعية، وأوصاف سكانها وملابسهم وتقاليدهم وأعرافهم وطقوسهم ومعتقداتهم، كما يعرف بتركيبة المجتمع لديهم، وفنونهم وأساليب العلاج عندهم وطرق التواصل والتبادل بينهم، ولابد أنّ "إبراهيم الكوني" كان موقنا بأنّ الوصول إلى العالمية لا يكون إلّا بالانطلاق من المحلية، ولهذا ركز "الصحراء" بأهلها وأساطيرها وطقوسها وحيواناتها، متجاوزا للسائد والمألوف وخارقا للعادات دون

التفريط في الجوهر في السعي إلى رسم آفاق جديدة لها علاقة بالموروث والمكتسب ولا تنفي أي أحد منهما.

الخاتمة

عرفت السرديات العربية الحديثة تطورا واضحاً على مستوى النظريات الأدبية والنقدية وتعاظم نفوذ العلوم الإنسانية، تحولات عميقة على مستوى الموضوع أو المنهج، كما تبلورت مقاربات جديدة تجمع بين ما هو دلالي وما هو بنيوي، إضافة إلى امتداداته الأسلوبية والنصية والسيميائية، مما تحويه السردية من مراكز رؤى داخلية فيها، وأساليب وخصائص وعناصر فنية تتميز بها.

هذه الرؤى حالوت الدراسة أن نلخصها في مجموعة من النتائج، التي توصلت إليها البحث لعل أهمها:

- الرّواية تتفتح على جملة من الاقتراحات السّردية المختلفة، التّي لا تبقيها في خانة واحدة، ولا تطرح صيغة أحادية لها، بل غنها تبرزها بوصفها مصورا لعشرات التصورات عن العالم والصيغ الجمالية، والبنائية المتعددة.

- الرّواية ابنة التنوع والاختلاف، فهي تعكس في ظلها مجموعة من التصورات حول الخبرات الحياتية والأحلام والانكسارات والهواجس.

- الرّواية تعد بمثابة حاضنة الفنون المتعددة والمختلفة والقادرة على الاستيعاب والتشكل مبررة الجوانب الاجتماعية والسياسية والثقافية.

- يمكن عد الرّواية بنصوصها الأساسية من المرويات الكبرى التّي تهتم في صوغ الهويات الثقافية للأمم لقدرتها على تشكيل التصورات العامة عن الشعوب، والحقب التاريخية، والتحولات الثقافية للمجتمعات.

- انتقلت الرّواية حسب "عبد الله إبراهيم" من التمثيل الشفاف حيث ينصب التركيز على الحكاية بوصفها لب النّص إلى التمثيل السّردي الّذي يدرج الحكاية بوصفها مجرد عنصر فني في سياق شبكة متداخلة ومتضافرة من العناصر.

– الرّواية ظاهرة أدبيّة ثقافية منخرطة في عمليات التمثيل المعقدة للمخاض التّي تحتضنها.

– اتخذت دراسات السرديين اتجاهين رئيسين، أولهما عني بالمستويات البنائية للخطاب فوظف كشوفات علم اللّغة في ذلك معتبرا السّرد جملة كبيرة وأفاد من النموذج اللّغوي بوصفه معيارا قياسيا في التحليل، وثانيهما عني بالمستويات الدلالية للخطاب من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التّي تؤديها الشّخصيات، فتضبط أفعالها، وبذلك تقترح طرفا للأحداث السّردية.

– تعتبر المادة الحكائية متن مصوغ صوغا سرديا، وهي خلاصة تمازج العناصر الفنية الأساسية من الحدث والشّخصية والخلفية الزمانية والمكانية.

– المتون السّردية لا يمكن أن تكون الأحداث، أو الوظائف التّي تنهض بها الشّخصيات، أو الأطر السّردية الناظمة لها، وإنّما هي مادة تخيلية متجانسة مصوغة صوغا فنيا، وتتضح خصوصيتها بين عصر وآخرا، ونوع سردي آخر، وبين كاتب وآخر، وذلك عن طريق سبك العناصر الفنية على نحو خاص ومتميز.

– الرّواية العربيّة الحديثة تخوض مغامرة التجريب بكامل أبعادها، ولا تزال أنظمتها السّردية في حالة تحول، وتطور وتفاعل.

– تخطت الرّواية العربيّة حبسة الانغلاق على نفسها وكونها حكاية شفافة مسلية مكتفية بذاتها إلى خط آخر مزدوج متنوع من الأحداث والوقائع التّي تمس المرجعيات مباشرة، وتعيد إدراجها متناثرة في سياقاتها السّردية.

– المرأة عند "نجيب محفوظ" غالبا ما اتكون المركز وحولها يدور الصراع وقد حاول اعتبارها مرآة تعكس العادات والتقاليد في المجتمع المصري.

– تنامت فكرة الأبوة الذكورية في المدونة السّردية "لنجيب محفوظ" من بعدها الواقعي الاجتماعي إلى بعدها الميتافيزيقي ثمّ الملحمي.

– اختزلت النساء انطلاقا من مفهوم القوة الذكورية المهيمنة إلى مجمعة دونية، فترددت أدوارهن بين الصبر والطاعة المطلقة والإغواء.

– اتسمت البنى السّردية في الرّواية العربيّة الحديثة بالتنوع في إعادة تركيب عناصر البناء الفني طبقا للمقتضيات السياقية السّردية التّي تقترحها النّصوص، وذلك يفتح الأفق أمام مغامرات جديدة للبنى السّردية التّي ما فتئت تتطور وتتحول، وتتطلع إلى اكتشاف أنساق تضفي مزيدا أمن التجديد في السّرد العربي الحديث.

– أظهر السّرد في الرّواية العربيّة قدرة كبيرة على تمثيل المرجعيات الثقافية المتعددة، وإعادة تشكيلها فتدرج ذلك الترميز والإيحاء، كما ظهر في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال".

– تعددت درجات التمثيل السّردي في إعادة إنتاج موضوعات التنازع بين نسقي الطبيعة والثقافة، والذكورة والأنوثة، والشرق والغرب، والصحراء والمدينة، والطبائع الثابتة والمواقف المتحولة، وهذا يدل على أن التمثيل لم يقتصر على ضرب محدد من ضروب التمثيل غنما تعدى ذلك إلى تنوعات خصبة.

– جعل التمثيل السّردي من الرّواية تنخرط في تأويل المرجعيات، وتقدم لها تمثيلات متعددة، أضفت عليها قيمة فنية جديدة، جعلتها في مقدمة الأنواع الأدبيّة الجديدة التّي استأثرت باهتمام كبير بناءً على الوظائف المتنوعة التّي قامت بها.

– ظهور التوافق بين "زينب" والروايات الأوربية منحها حق الريادة، وأضحت فكرة التأثر والتأثير موجها أساسيا في تثبيت الريادة.

– عالم النّصوص شبيه بعالم البشر، فصلاتها بعضها ببعض لم تنقطع على مر العصور، يولد النّص وهو يحمل في متنه شبكة معقدة من الصفات الوراثية التّي اكتسبها من أسلافه من النّصوص السابقة، فكل نص لا يوجد من عدم.

– كلّ نص يمثل تشكيلة من الفسيفساء النّصية التّي ساهمت في عملية إنتاجه، وهي عملية حركية، تشكل الخلفية النّصية للكاتب، وقد يكون لنص واحد صلات لا تنتهي مع النّصوص الأخرى عربية أو أجنبية.

– المناقضة ضرورة حيوية، لأنّها تنمي معرفتها بالآخر وتتيح لنا فرصة الاستفادة من ثقافته، وكذا تساهم تفي إغناء الآداب القومية وفتح مجال الحداد والتفاعل بينهما، وهذا كله يتحقق إذا كانت هناك مثاقفة حقة.

– رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للرّوائي السوداني "الطيب صالح" عمقت نظرة الصراع الحضاري القائم بين الشرق والغرب، وهذا راجع إلى المركزية الغربية.

– مثلت الصحراء في نصوص الرّوائي الليبي "إبراهيم الكوني" فضاء ضدي للمدينة مؤثثا بمجموعة من الأساطير ذات الأبعاد الرمزية والصوفية والفلسفية، وهي ثروة روحية لا يمكن أن تضاهيها أي ثروة مادية.

– استطاع "الكوني" أن يستحوذ على كلّ الأسماء في عالم الرّواية الصحراوية في المغرب العربي إن لم نقل في العالم العربي.

– جاء تفاعل الرّوائي "الكوني" مع الصحراء حسيا ومعنويا، وأخذ صورا ومدلولات مختلفة.

– عبر "الكوني" عن مشاعره وأفكاره من خلال استحضار الصحراء وتداعياتها، كما جاء فاعلا في التجربة الإبداعية في سياقات مختلفة، وصفية، وجدانية ودينية واجتماعية وتأملية.

– رسم "الكوني" من خلال تفاصيل المعيش اليومي في الصحراء، باقتصادها وكفافها في كلّ جوانب الحياة المادية، وفي المقابل يكشف ثراءها الروحي والرمزي.

– اهتم "الكوني" لكل الكائنات الصحراوية من حيوان ونبات، ويجعلها تتقاسم البطولة في رواياته مع الإنسان والحيوان يرتفع في روايات الكوني من مرتبة الدونية، ويتآخى مع الإنسان، ويعلو أحيانا ليصل إلى درجة القداسة.

قائمة

المصادروالمراجع

المصادر:

1- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط2، 2000م.

المراجع:

2- إبراهيم الكوني: رواية أخبار الطوفان الثاني، ج3 من الخسوف، تاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، ط2، 1991.

3- إبراهيم الكوني: رواية التبر، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1992.

4- إبراهيم الكوني: رواية السحرة، ج2، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.

5- إبراهيم الكوني: رواية المجوس، ج2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1992.

6- إبراهيم الكوني: رواية نزيف الحجر، تاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، ط3، 1991.

7- إبراهيم الكوني: رواية واو الصغرى، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997.

8- إبراهيم خليل: بنية النّص الرّوائي، دراسة منشورات الاختلاف، الدار العربيّة للعلوم (ناشرون)، ط1، 2010

9- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، مج5، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

10- أحمد محمد البدوي: الطيب صالح، سيرة كاتب ونص، الدار الثقافية للنشر، ط1، 2000.

11- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، 1997.

12- أرثر ايزابرغر: النّقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ترجمة: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

13- آمنة يوسف: تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1997.

14- أمينة برانين: فضاء الصحراء في الرّواية العربيّة المجوس لإبراهيم الكوني نموذجا، دار غيداء للنشر، ط1، 2011.

15- اوديث كيزوريل، عصر البنيوية، ترجمة جابر عصفور، بغداد.

16- بشير خليفي: الصحراء والبحث عن الذات عند إيزابيل إيبر هارت، مجلة الواحات للبحوث وللدراسات، قسم العلوم الإنسانية، جامعة معسكر، العدد خمسة عشر، 2011.

17- تابت ملكاوي: الرّواية والقصّة القصيرة في الإمارات، المجمع الثقافي، أبو ظبي، (دط)، (دت).

18- ترفيتان تودوروف: نقد الرّواية، تر: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

19- تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء.

20- توفيق بكار: مقدمة "موسم الهجرة إلى الشمال"، الطيب صالح.

21- جان بياجيه: البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4، (دت).

22- جلال العشري: زوايا السوداني أو البحث عن الذات الإفريقية، عن كتاب الطيب صالح عبقري الرّواية العربيّة.

23- جميل حمداوي: لعبة النسيان لمحمد برادة بين الزّمن الضائع والتجريب البوليفوني، الحوار المتمدن، العدد 1670، 2006/09/11 www.ahewar.org.

24- جميل قيسمون: الشّخصية في القصّة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13، جوان 2000.

25- جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة: سيام بركة، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

26- جومييه: الأب ج ثلاثية نجيب محفوظ، تر: نظمي لوقا، دار مصر للطباعة والنشر، (د.ط)، 1974.

27- جيرالد برسن: قاموس السّرديات، ترجمة: السيد إمام، ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

28- حسن المودن: الرّواية والتحليل النّصي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

29- حسن المودن: الكتابة والحداد، لعبة الكتابة ولعبة النسيان، بتاريخ 2019/03/17.

30- حسن بحراوي: بنية الشكل الرّوائي، بنية الشكل الرّوائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط21، 1997.

31- حسن لمنيعي: نفحات عن الأدب والفن، منشورات دار الآفاق الجديدة، سنة 1987، بيروت.

32- حسن محمد حماد: تداخل النّصوص في الرّواية العربيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1997.

33- حسين الخمري: فضاء المتخيل، مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

34- حفناوي بعلي: مدخل في نظرية النّقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2007.

35- حلمي مرزوق: الرومنتكية والواقعية في الأدب، الأصول الإيديولوجية، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1983.

36- حميد لحميداني: بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 2000.

37- خالد زغريت: جماليات ميثولوجيا الصحراء رواية (نزيف الحجر) لإبراهيم الكوني، مجلة أمكنة، 2011/03/18 amkinoh-yoo/.com/t190-topic.

38- دوني كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: منير السعيداني، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

39- راضية لرقم: النّص السّردي عند الخطيئة وعمر بن الأهتم- دراسة سيميائية، رسالة ماجستير، (د.ط)، 2009/2008.

40- رالف لنتون: الأنثروبولوجيا وأزمة العالم الحديث، ترجمة عبد المالك الناشف، المكتبة المصرية، بيروت، لبنان، ط1، 1967.

41- رجاء النقاش: الطيب صالح "عبقرية روائية جديدة"، عبقري الرّواية العربيّة، دار العودة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

42- الرّواية العربيّة والتحولات الاجتماعية والثقافية، تبين، للدراسات الفكرية والثقافية، العدد 02، المجلد الأوّل، خريف 2012.

43- رواية فتنة الزؤان: المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1995.

44- رولان بارت: النّقد والحقيقة، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1985.

45- رينيه ويلك، أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، ط2، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، (د.ت).

46- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة (الفجالة)، مصر، (د.ط)، (د.ت).

47- الزواوي بغورة: مفهوم البنية، مجلة المناظرة، العدد 05، السنة 03، يونيو 1992.

48- سرور نجيب: رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

49- سعيد الغانمي: ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

50- السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربيّة المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، (د.ط)، 1998.

51- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

52- سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

53- سعيد يقطين: انفتاح النّص الرّوائي، سياق المركز القومي للعربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

54- سليم مطر كامل: امرأة القارورة، لندن، دار رياض الريس للكتب والنشر، (د.ط)، (د.ت).

55- سليمان حسين: مضمرات النّص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبران الرّوائي، سوريا، اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1989.

56- سيجموند فرويد: الأنا والهو، ترجمة: محمد عثمان نجاتي، بيروت، دار الشروق، ط4، 1982.

57- سيد حامد النساج: بانوراما الرّواية العربيّة، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت، 1986.

58- سيزا قاسم: بناء الرّواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، الطبعة الأولى، 1985.

59- شكري غالي: المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف بمصر، (د.ط)، 1969.

60- صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، عدد 02، الدار البيضاء، 1986.

61- صبري حافظ: متاهة اللّغة ومرآة الرّواية، الآداب، بيروت، عدد 05، 06 يونيو 1997.

62- صلاح الدين بوجاه: النفاس، دار النشر للجنوب، تونس، (د.ط)، (د.ت).

63- صلاح صالح: الرّواية العربيّة والصحراء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1996.

64- صلاح فضل: النظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.

65- صلاح فضل: نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

66- طه وادي: مدخل إلى تاريخ الرّواية المصرية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ط)، 1972.

67- عائشة يحي حكمي: تعاليق الرّواية مع السيرة الذاتية، الإبداع السّردي السعودي أنموذجا، الدار الثقافية للنشر، ط1، القاهرة.

68- عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى، دار الفكر الجديد، بيروت، (د.ط)، 1992.

69- عبد الرحمن ياغي: الجهود الرّوائية ما بين سليم البستاني ونجيب محفوظ، دار العودة، بيروت، (د.ط)، 1972.

70- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة.

71- عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.

72- عبد الصمد زايد: مفهوم الزّمن ودلالته، الدار العربيّة للكتاب، (د.ط)، 1988.

73- عبد العالي بوطيب: إشكالية تأصيل المنهج في النّقد الرّوائي العربي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد 27، العدد الأوّل، يوليو/سبتمبر 1998.

74- عبد العلي بوطيب: إشكالية الزّمن في النّص الرّوائي، فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 02، 1993.

75- عبد الفتاح أحمد يوسف: لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الجزائر، ط1، 2010.

76- عبد الفتاح عثمان: بناء الرّواية، ط1، 1982، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1982.

77- عبد الله إبراهيم: السّرد والتمثيل السّردي في الرّواية العربيّة المعاصرة، تروى (عمان)، عدد 27 يوليو 2001.

78- عبد الله إبراهيم: المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

79- عبد الله إبراهيم: موسوعة السّرد العربي، طبعة موسعة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، الجزء الأوّل، ط1، 2008.

80- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد) ، ط، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.
81- عبد المحسن طه بدر: تطور الرّواية الحديثة في مصر، ط4، 1983.
82- عبد المحسن طه: بوادر تطور الرّواية الحديثة في مصر، ط4، 1983.
83- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السّردية في الرّواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009.
84- عبد الهادي صابر: المرأة في أدب نجيب محفوظ، أدب وفن، آراء وقراءات، 18 جمادى الأول 1425هـ/06 يوليو 2004. www.lahaonline.com.
85- عثمان حسن أحمد "القرية في عرس الزين هي السودان بقبائله المتنافرة"، عن كتاب الطيب صالح عبقري الرّواية العربيّة.
86- عثماني الميلود: العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد الله العلوي المدغري وعبد الفتاح الحجمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بزميك، الدار البيضاء، 2005.
87- عدنان علي الشريم: الأب في الرّواية العربيّة المعاصرة، تقديم: أ. د: خليل الشيخ، إربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 1429ه-2008م.
88- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2000.
89- عزيزة مرتين: القصّة والرّواية، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، (د.ت).
90- عصام بهي: الرحلة إلى الغرب في الرّواية العربيّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991.
91- عمار العوني: الكاتب التونسي صلاح الدين بوجاه، التجريبي فتح لعالم روائي جديد، القدس العربي، 28 أكتوبر 2013....
92- فاضل ثامر: تناوب الواقعي والغرائبي في "امرأة القارورة"، جديدة الصباح العراقية، 2009/04/12، ....
93- فاطمة الزهراء أزرويل: مفاهيم نقد الرّواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1989.

94- فخري صالح: سعيد الغانمي في "ملحمة الحدود القصوى"، المخيال الصحراوي كما تجلى في أدب الكوني، مجلة الحياة، العدد 14079، مصر، أكتوبر 2001.
95- فراج أحمد: الثقافة والعولمة، الهيئة العامة للكتاب، (د.ط)، 2003.
96- فرانسواز إيريتييه: ذكورة وأنوثة، فكرة واختلاف، تر: كاميليا صبحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 2003.
97- فنسنت لتيش: النّقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات حتّى الثمانينات، ترجمة: محمد يحي، المشروع القومي للترجمة، (د.ط)، (د.ت).
98- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ط1، دار النهار، لبنان، 2002.
99- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص184؛ وطه الوادي: مدخل إلى الرّواية المصرية، دار النشر للجامعات، مصر، القاهرة، ط1، 1971.
100- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
101- مجلة عيون المقالات، الذوق الآخر، مواجهة التناص، تفاعلية النّصوص، عدد 02، الدار البيضاء، 189.
102- مجموعة أدباء: عبقرية الرواية.
103- محسن كرومي: العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع، قراءة أولية لأعمال الكوني، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد 04، جانفي 2009.
104- محمد برادة: "الرّواية المغربية"، مجلة الرواد الليبية، س5، ع5، مايو 1969.
105- محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان، ط1، الرباط، 1987، ص4 (الغلاف).
106- محمد جبريل: مصر المكان دراسة في القصّة والرواية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2000.
107- محمد حسن عبد الله: الواقعية في الرّواية العربيّة، دار المعارف بمصر، القاهرة، (د.ط)، 1971.
108- محمد حسين مرين: صحراء الكوني في عالمه السّردي، نفحة.

.2019/03/14 www.mathmag.com
109- محمد سليمان الزيات: النسق والدلالة، دراسة نقدية في النّص الرّوائي، منشورات المركز العالي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، ليبيا، ط1، 2002.
110- محمد سويتي: النّقد البنيوي والنّص الرّوائي، الدار البيضاء، (د.ط)، 1991.
111- محمد عبد الله القواسمي: معالم في اللّغة العربيّة، مركز الكتاب الأكاديمي بعمان، الأردن، ط1، 1999.
112- محمد كامل الخطيب: المغامرة المعقدة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1976. و عصام بهي: الرحلة إلى الغرب في الرّواية العربيّة الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1991.
113- محمد محمد حسين: الإسلام والحضارة الغربية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1982.
114- محمد ناصر العجيمي: في الخطاب السّردي (نظرية غريماس)، الدار العربيّة للكتاب، (د.ط)، 1993.
115- محمد ناورته: تقنيات اللّغة في مجال الرّواية الأدبيّة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 21 جوان 2004.
116- محمود العيد تاورته: نشوء الرّواية في الغرب، مجلة العلوم الإنسانية، العدد الأول، قسنطينة، 1998.
117- محمود أمين العالم: الرّواية العربيّة بين الواقع والإيديولوجية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1986.
118- محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1971.
119- محي الدين صبحي: أقاصيص الطيب صالح، عن كتاب الطيب صالح عبقري الرّواية العربيّة.
120- مصطفى عبد الله: دراسة جديدة حول الرّوائي القيرواني صلاح الدين بوجاه، الأسبوعية الإماراتية الصدى، الأربعاء 01 أيلول (سبتمبر)، 2004.

121- مها حسن القصراوي: الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 2004.
122- ميجان الرويلي وسعيد البازغي: دليل النّاقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2002.
123- ميشال بوتو: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986.
124- ميلان كونديرا: فن الرّواية، تر: بدر الدين عدودكي، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 2001.
125- نادية العمري: أضواء على الثقافة الإسلامية، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 1998.
126- نبيل راغب: دليل النّاقد الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 1998.
127- نجيب محفوظ: بين القصرين (رواية)، مكتبة مصر، ط12، 1983.
128- نجيب محفوظ: قصر الشوق (رواية)، مكتبة مصر، ط14، 1987.
129- نوتوهارا، نوبواكي: العرب وجهة نظر يابانية، دار الجمل، ط3، 2003.
130- وديع العبيدي: سليم مطر في امرأة القارورة، الحوار المتمدن، 2009/06/02 www.mahewar.org.
131- ويليام ويمزات: النّقد الأدبي تاريخ موجز، النّقد الحديث، ج4، (د.ط)، (د.ت).
132- يمنى العيد: في معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.
133- يوسف عليمات: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي أنموذجا، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، عمان، ط1، (د.ت).
134- يوسف وغليسي: الشعريات والسّرديات، منشورات مخبر السّرد العربي، 2007.

الملحق

السيرة الذاتية:

مفكر وناقد وأستاذ جامعي من العراق متخصّص في الدراسات السردية ونقد المركزيات الثقافية، أصدر 20 كتاباً ونشر أكثر من 40 بحثاً علمياً محكماً في كبريات المجلات العربية، والعشرات من الابحاث الثقافية العامة، وشارك في تأليف وتحرير العديد من الكتب والملفات الثقافية والفكرية والموسوعات العلمية. نال درجة الدكتوراه في الآداب العربية عام 1991م من جامعة بغداد .عمل أستاذاً للدراسات الأدبية والنقدية في الجامعات العراقية، والليبية، والقطرية منذ عام 1991م لغاية عام 2003م. ثم منسقاً لجائزة قطر العالمية في الفترة من 2003–2010م. ويعمل حالياً خبيراً ثقافياً بالديوان الأميري في الدوحة، وهو باحث مشارك في الموسوعة العالمية (Cambridge History of Arabic Literature).

مؤلفاته:

1.المركزية الغربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997 وط2، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2003، ط3، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010.

2.المركزية الإسلامية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2001، ط2، الدار العربية للعلوم، بيروت 2010.

3.عالم القرون الوسطى في أعين المسلمين، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2001، وط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007.

4.الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1999، وط2 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، وط3، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010.

5.التلقي والسياقات الثقافية، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2000 وط2 دار اليمامة، الرياض، 2001، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

6.السردية العربية، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، وط2، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2000

7.السردية العربية الحديثة، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2003.

8.المتخيّل السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990].

9.معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ط 2، 1996.

10. التفكيك: الأصول والمقولات، الدار البيضاء، 1990.

11. تحليل النصوص الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 1999.

12. النثر العربي القديم، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة، 2002.

13. المطابقة والاختلاف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 2005.

14. الرواية العربية: الأبنية السردية والدلالية، كتاب الرياض، 2007.

15. موسوعة السرد العربي (9 مجلدات) بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 2005، 2014.

16. المحاورات السردية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012.

17. التخيّل التاريخي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

18. السرد النسوي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

19. السرد والهوية والاعتراف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2011.

20. السرد والترجمة، بيروت، دار الانتشار العربي، 2012.

تحرير ومشاركة في كتب منشورة

1.معرفة الآخر، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1990، ط 2، 1996.

2.تحليل النصوص الأدبية، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 1999.

3.الرواية والتاريخ، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2006.

4.كتابة المنفى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012.

5.الغذامي الناقد، الرياض، دار اليمامة، 2002.

6.التربية والقيم، بيروت، الهيئة اللبنانية للعلوم التربوية، 2001.

7.أصوات قطرية في القصة القصيرة، المجلس الوطني للثقافة، الدوحة 2005.

8.زكي نجيب محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

9.الرواية العربية وممكنات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2006.

10. Arabic Literature in the Post-Classical Period. Cambridge university press, uk .2006.

البحوث العلمية المنشورة في المجلات المحكّمة:

1.طه حسين: تفكيك مبدأ المقايسة، القاهرة، مجلة فصول، القاهرة، ع/1997

2.عوالم متجاورة، عوالم متداخلة، الالتباسات الثقافية بين الأنا والآخر في رحلة ابن فضلان الشمال، مجلة كلية الإنسانيات، جامعة قطر ع2001/23

3.المركزية الإسلامية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع2001/4

4.حي بن يقظان: سيرة ذاتية لابن طفيل، مجلة فصول، القاهرة خريف1994

5.النقد العربي الحديث وإشكالية الانتقاء والتركيب، بغداد، مجلة الأقلام، ع1993/12

6.إشكالية التحديث: زكي نجيب محمود وهوية الثقافة العربية، القاهرة، مجلة قضايا فكرية، ع1999/29

7.البند: دراسة في الخصائص النوعية، مجلة علامات، جدة، ع2000/36

8.الرواية العربية والسرد الكثيف، مجلة علامات، ع1998/27

9.التلقي والسياقات الثقافية، مجلة علامات، ع1999/34

10. إفريقيا السوداء: مزيج غامض وموروث إغريقي، مجلة التربية، الدوحة، ع 139 2001/

11. صورة أهل الشمال في الأدب الجغرافي، مجلة الدارة، دارة الملك عبد العزيز، الرياض، ع3/السنة 28، 2002- 1423هـ.

12. تاج الغرباء: تطواف أبي الفتح الإسكندري وأبي زيد السروجي في دار الإسلام، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، مج25، ع1، 1434ه- 2013م.

13. الصحراء، والارتحال، والإمبراطورية، مجلة ألف، الجامعة الأميركية في القاهرة، ع33، 2013.

14. الهوية الملوثة والنجوع التوراتي، مجلة ألف، الجامعة الأميركية، القاهرة، ع32، 2012.

15. التلقّي الداخلي في المرويات السردية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع3، 2000.

16. صورة الآخر في الأدب الجغرافي العربي القديم، مجلة التربية، اللجنة الوطنية القطرية للتربية والثقافة والعلوم، الدوحة، ع145، 2002.

17. الرواية العربية: السرد والدلالة في القرن التاسع عشر، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، ع1، 2005.

18. الوسيط السردي في المرويات الإسلامية، مجلة أكاديمي Universal Academy, England And Wales، ع11، 2003.

19. الرواية العربية وتفكك الموروث السردي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة البحرين، ع12، 2006.

20. النقد الثقافي: مطارحات في النظرية والمنهج والتطبيق، مجلة فصول، القاهرة، ع63، 2004.

21. السيرة الروائية: إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة علامات، الدار البيضاء، ع19-20، 2003.

22. الرواية والتركيب السردي، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع18، 2006.

23. الشرق الاستشراقي: الاستيهام الفرنسي بمصر المتخيلة، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع10، 2004.

24. الرواية النسائية العربية: تجليات الجسد والأنوثة، مجلة علامات، الدار البيضاء، ع17، 2002.

25. السردية: التلقي، والاتصال، والتفاعل الأدبي، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع14، 2005.

26. الرواية العربية والمرجعيات الثقافية، مجلة علامات، الدار البيضاء، ع23، 2005.

27. السياق الثقافي بين أرسطو وابن رشد، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، ع5، 2003.

البحوث الثقافية العامة:

1.إشكالية الخطاب والنص، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1993/3

2.السرد والموروث القديم، بغداد، مجلة الأديب المعاصر، ع1992/45

3.المركزية الغربية والاستشراق، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1993/9

4.برج بابل: بحث في تفكيك المرويات، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1992/10

5.بئر الدلالة: جدل الإيحاء والإحالة، بغداد، مجلة الأديب المعاصر، ع1992/44

6.السرد والمتاهة، بغداد، مجلة الأقلام، ع1992/9

7.التركيب والدلالة في المتخيّل السردي، بغداد، مجلة الأديب المعاصر، ع1190/42

8.توظيف الموروث البابلي في القصة العربية القصيرة، عمّان، مجلة أفكار، ع103/ 1991

9.البنية السردية للسيرة الشعبية العربية، بغداد، مجلة التراث الشعبي، ع1992/1

10. ركائز النظرية الشفاهية، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1991/12

11. النقد العربي من وهم الرؤية إلى وهم المنهج، بيروت، مجلة الفكر المعاصر، ع100 /993

12. البنية الدلالية والاستقطاب الدلالي، عمّان، مجلة أفكار، ع1991/103

13. التناظر السردي: بنية الرواية والفيلم، بغداد، مجلة آفاق عربية، ع1993/4

14. البنية السردية في رواية (أنت منذ اليوم) بغداد، مجلة الأقلام، ع1993/8

15. السرد والتعارض الدلالي، تونس، مجلة الحياة الثقافية، ع1997/28

16. الأصول الشفاهية للفلسفة الغربية، عُمان، مجلة نزوى، ع1996/6

17. الاختلاف الفلسفي، عُمان، مجلة نزوى، ع1997/12

18. النقد العربي الحديث ومطابقة النموذج الغربي، طرابلس، مجلة الكاتب العربي، ع39/ 1995

19. مراجعات في الفكر الغربي، بيروت، مجلة كتابات معاصرة، ع31-1998/33

20. السرد الكثيف في الرواية العربية، جدّة، مجلة علامات، ع1998/27

21. التمثيل السردي في روايات الكوني، جده، مجلة علامات، ع32/ 1999

22. موسم الهجرة إلى الشمال: السرد، العنف، الهوية، الدوحة، مجلة الجسرة، ع3 1999/

23. السيرة الروائية، عُمان، مجلة نزوى، ع19/14

24. بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة، عمان، مجلة أفكار، ع1999/135

25. إشكالية التحديث: زكي نجيب محمود وهوية الثقافة العربية، القاهرة، مجلة قضايا فكرية، ع 99/29

26. المركزية الغربية: منظور نقدي، القاهرة، مجلة الفلسفة والعصر، ع1999/1

27. الرواية والموقف الثقافي، علامات في النقد، ع2002/14

28. الحداثة والمجتمع التقليدي، البحرين الثقافية، ع 2003/24

المؤتمرات والندوات المتخصصة:

1.مؤتمر ابن رشيق للنقد الأدبي، القيروان، تونس، 1997

2.المؤتمر الفلسفي الثالث، عمّان، الأردن/ 1996

3.المؤتمر الثالث للرواية العربية، قابس، تونس/1997

4.ندوة الدراسات السردية، طرابلس، ليبيا/ 1996

5.ندوة المناهج النقدية الحديثة وتطبيقاتها، طرابلس، ليبيا 1995

6.مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، الأردن/ 1998

7.مؤتمر النقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، الأردن/2000

8.الملتقى الثاني للفائزين بجائزة شومان، عمان، الأردن/1998

9.المؤتمر الدولي حول ابن رشد، القاهرة، مايو، 2002

10. ندوة "اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق" كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 1989.

11. ندوة "الأدب والسينما" كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، 1988.

12. المؤتمر العلمي لكلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1993.

13. الحلقة الدراسية المصاحبة لمهرجان بابل الثقافي، بغداد، 1992.

14. الحلقة الدراسية المصاحبة لمؤتمر الكتاب الثامن عشر، الأردن، 1992.

15. الحلقة الدراسية المصاحبة لمهرجان جرش الثقافي، الأردن، 1993.

16. الندوة الفلسفية العربية الأولى، الأردن، 1994.

17. الحلقة الدراسية المصاحبة للمؤتمر الفلسفي الرابع، الأردن، 1995.

18. ندوة "الرواية العربية والمتخيل، طرابلس" ليبيا، 1996.

19. ندوة "محمد حسين هيكل وجهود التنوير" القاهرة، 1996.

20. ندوة "العولمة والهيمنة" طرابلس، ليبيا، 1997.

21. ندوة "التجريب والرواية العربية" قابس، تونس، 1997.

22. ندوة "أسئلة النص الأدبي" مصراتة، ليبيا، 1997.

23. ندوة الجمعية الفلسفية الأردنية، عمان، الأردن، 1997.

24. مؤتمر "ابن رشيق للنقد الأدبي"، القيروان، تونس، 1997.

25. الندوة المصاحبة للمؤتمر العشرين للكتاب العرب، دمشق، 1997.

26. ندوة "السرد والدلالة في روايات إبراهيم الكوني" بنغازي، ليبيا، 1998.
27. ندوة "الرواية النسائية العربية" سوسة، تونس، 1998.
28. مؤتمر "استراتيجيات التلقّي في النقد الأدبي الحديث "جامعة اليرموك، أربد، 1998.
29. مؤتمر النقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، الأردن، 2000
30. ندوة "النقد الثقافي" البحرين، 2001
31. ندوة "صورة الآخر في المتخيّل الأندلسي" شفشاون، المغرب 2001.
32. مؤتمر "العالم المعاصر وتنازعات المركزيات الثقافية" مركز حوار الحضارات، طهران، 2002.
33. الندوة المصاحبة لمهرجان الإمارات الثقافي، دبي، 2004.
34. ندوة "الرواية العربية وممكنات السرد" مهرجان القرين، الكويت، 2004.
35. ندوة" مكة عاصمة للثقافة الإسلامية" مكة المكرّمة، 2005
36. الملتقى الدولي حول الخطاب الروائي، جامعة الأغواط، الجزائر، 2005.
37. ندوة "الرواية العربية: السلطة والخيال" منظمة اليونسكو، باريس، 2006.
38. ندوة خصوصية الرواية العربية، الرقة، سورية، 2006.
39. ندوة "الرواية العربية بين المحلية والعالمية" مهرجان جبلة الثقافي، سورية، 2007.
40. ندوة "سرديات الكاتبة العربية" الجزائر، 2007.
41. ندوة "الثقافة والمدينة" دمشق، 2008.
42. الندوة المصاحبة لمهرجان جبلة الثقافي الرابع، سورية، 2008.
43. مؤتمر "القصة القصيرة في الوقت الراهن" عمان، الأردن، 2008.
44. ندوة "الإبداع العربي المعاصر" الكويت، 2009.
45. ملتقى "الرواية في شبه الجزيرة العربية" جدة، 2009.

46. ندوة "المؤتمر الدولي للجغرافية العربية في العهد العثماني والعلاقات العربية" جامعة مرمرة، إسطنبول، 2009.

47. ندوة "الرواية الفلسطينية" دمشق، 2009.

48. ندوة "بيروت في الرواية العربية" الجامعة اللبنانية، بيروت، 2010.

49. الندوة المصاحبة لفعاليات معرض الكتاب، الدار البيضاء، 2011.

50. ندوة "تمثيلات الآخر في الرواية العربية" الباحة، المملكة العربية السعودية، 2010.

51. ندوة "إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي" جامعة مستغانم، الجزائر، 20011.

52. ندوة "محمود المسعدي مبدعا ومفكرا: جماليات الكتابة وأسئلة الوجود" بيت الحكمة، تونس، 2011

53. ندوة "التراث العربي ومناهج القراءة الحديثة" جامعة مستغانم، الجزائر، 2012.

54. الملتقى الدولي الرابع عشر للرواية، مدينة برج بوعريريج، الجزائر، 2012

55. ندوة "الرواية والتراث" المصاحبة لفعاليات جائزة الطيب صالح، الخرطوم، 2013.

56. ندوة "الخليج العربي: نصف قرن من النهضة الثقافية" الكويت، 2013.

57. المشاركة في الفعاليات الثقافية لمعرض الكتاب، أبو ظبي، 2013.

المؤتمرات والندوات الثقافية والفكرية العامة:

1.مؤتمر الكتاب العرب، عمان، 1992

2.مؤتمر الكتاب العرب، دمشق، 1997

3.مؤتمر محمد حسين هيكل، القاهرة، 1996

4.ملتقى الرواية النسائية العربية، سوسة، تونس، 1998

5.الندوة الفلسفية الثالثة، عمّان، 1995

6.ندوة عرار: قراءة مغايرة عمّان، 1999

7.الندوة الأدبية لمهرجان جرش، عمان، الأردن/1993

8.الندوة الخاصة بأدب إبراهيم الكوني، بنغازي، ليبيا، 1998

9.ندوة الرواية العربية وقضايا العصر، طرابلس، 1999 ا

10. لندوة الخاصة بالناقد عبدالله الغذامي، البحرين، 2001

11. صورة الآخر في المتخيّل الأندلسي، شفشاون/ المغرب 2001

المشاركة في ندوات علمية، ومؤتمرات ثقافية:

1.ندوة "اتجاهات النقد الأدبي الحديث في العراق" كلية الآداب، جامعة الموصل، العراق، 1989.

2.ندوة "الأدب والسينما" كلية الآداب، جامعة البصرة، العراق، 1988.

3.المؤتمر العلمي لكلية التربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1993.

4.الحلقة الدراسية المصاحبة لمهرجان بابل الثقافي، بغداد، 1992.

5.الحلقة الدراسية المصاحبة لمؤتمر الكتاب الثامن عشر، الأردن، 1992.

6.الحلقة الدراسية المصاحبة لمهرجان جرش الثقافي، الأردن، 1993.

7.الندوة الفلسفية العربية الأولى، الأردن، 1994.

8.الحلقة الدراسية المصاحبة للمؤتمر الفلسفي الرابع، الأردن، 1995.

9.ندوة "الرواية العربية والمتخيل، طرابلس" ليبيا، 1996.

10. ندوة "محمد حسين هيكل وجهود التنوير" القاهرة، 1996.

11. ندوة "العولمة والهيمنة" طرابلس، ليبيا، 1997.

12. ندوة "التجريب والرواية العربية" قابس، تونس، 1997.

13. ندوة "أسئلة النص الأدبي" مصراتة، ليبيا، 1997.

14. ندوة الجمعية الفلسفية الأردنية، عمان، الأردن، 1997.

15. مؤتمر "ابن رشيق للنقد الأدبي"، القيروان، تونس، 1997.

16. الندوة المصاحبة للمؤتمر العشرين للكتاب العرب، دمشق، 1997.
17. ندوة "السرد والدلالة في روايات إبراهيم الكوني" بنغازي، ليبيا، 1998.
18. ندوة "الرواية النسائية العربية" سوسة، تونس، 1998.
19. مؤتمر "استراتيجيات التلقّي في النقد الأدبي الحديث "جامعة اليرموك، أربد، 1998.
20. مؤتمر النقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، الأردن، 2000
21. ندوة "النقد الثقافي" البحرين، 2001
22. ندوة "صورة الآخر في المتخيّل الأندلسي" شفشاون، المغرب 2001.
23. المؤتمر الدولي حول ابن رشد، القاهرة، 2002.
24. مؤتمر "العالم المعاصر وتنازعات المركزيات الثقافية" مركز حوار الحضارات، طهران، 2002.
25. الندوة المصاحبة لمهرجان الإمارات الثقافي، دبي، 2004.
26. ندوة "الرواية العربية وممكنات السرد" مهرجان القرين، الكويت، 2004.
27. ندوة" مكة عاصمة للثقافة الإسلامية" مكة المكرّمة، 2005
28. الملتقى الدولي حول الخطاب الروائي، جامعة الأغواط، الجزائر، 2005.
29. ندوة "الرواية العربية: السلطة والخيال" منظمة اليونسكو، باريس، 2006.
30. ندوة خصوصية الرواية العربية، الرقة، سورية، 2006.
31. ندوة "الرواية العربية بين المحلية والعالمية" مهرجان جبلة الثقافي، سورية، 2007.
32. ندوة "سرديات الكاتبة العربية" الجزائر، 2007.
33. ندوة "الثقافة والمدينة" دمشق، 2008.
34. الندوة المصاحبة لمهرجان جبلة الثقافي الرابع، سورية، 2008.
35. مؤتمر "القصة القصيرة في الوقت الراهن" عمان، الأردن، 2008.
36. ندوة "الإبداع العربي المعاصر" الكويت، 2009.

37. ملتقى "الرواية في شبه الجزيرة العربية" جدة، 2009.

38. ندوة "المؤتمر الدولي للجغرافية العربية في العهد العثماني والعلاقات العربية" جامعة مرمرة، إسطنبول، 2009.

39. ندوة "الرواية الفلسطينية" دمشق، 2009.

40. ندوة "بيروت في الرواية العربية" الجامعة اللبنانية، بيروت، 2010.

41. الندوة المصاحبة لفعاليات معرض الكتاب، الدار البيضاء، 2011.

42. ندوة "تمثيلات الآخر في الرواية العربية" الباحة، المملكة العربية السعودية، 2010.

43. ندوة "إشكالية الجسد في الخطاب العربي الإسلامي" جامعة مستغانم، الجزائر، 20011.

44. ندوة "محمود المسعدي مبدعا ومفكرا: جماليات الكتابة وأسئلة الوجود" بيت الحكمة، تونس، 2011

45. ندوة "التراث العربي ومناهج القراءة الحديثة" جامعة مستغانم، الجزائر، 2012.

46. الملتقى الدولي الرابع عشر للرواية، مدينة برج بوعريريج، الجزائر، 2012

47. ندوة "الرواية والتراث" المصاحبة لفعاليات جائزة الطيب صالح، الخرطوم، 2013.

48. ندوة "الخليج العربي: نصف قرن من النهضة الثقافية" الكويت، 2013.

49. المشاركة في الفعاليات الثقافية لمعرض الكتاب، أبو ظبي، 2013.

الإشراف على ندوات ثقافية وعلمية:

1.ندوة "السردية الأدبية" الجامعة المستنصرية، بغداد، 1992.

2.ندوة "الثقافة العربية والمناهج الحديثة" جامعة السابع من ابريل، ليبيا، 1994.

3.ندوة "الأجناس الأدبية" طرابلس، ليبيا، 1995.

4.ندوة "الأدب والتبعية" طرابلس، ليبيا، 1996.

5.ندوة" السردية وتطبيقاتها في الأدب العربي الحديث" طرابلس، 1997.

6.ندوة "الرواية والتاريخ" وزارة الثقافة، الدوحة، 2005.

7.ندوة "الرواية والمستقبل" وزارة الثقافة، الدوحة، 2006.

8.ندوة "التحولات المجتمعية وجدلية الثقافة والقيم" وزارة الثقافة، الدوحة، 2007.

9.ندوة "الأدب والمنفى" وزارة الثقافة، الدوحة، 2007.

10. ندوة "الاستشراق" وزارة الثقافة، الدوحة، 2008.

11. ندوة "اللغة والهوية" وزارة الثقافة، الدوحة، 2009.

12. ندوة "صورة أميركا في الثقافة العربية الحديثة" وزارة الثقافة، الدوحة، 2010.

التخصص الأكاديمي:

- دكتوراه في الأدب العربي "السرديات"، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1991.
- ماجستير في الأدب العربي "الرواية"، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1987.
- بكالوريوس في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية، جامعة بغداد، 1981.

الجوائز التكريمية وشهادات التقدير:

- جائزة شومان للعلوم الإنسانية، 1997م .
- شهادة تقدير من ندوة الرواية النسائية العربية، تونس، 1998م
- جائزة الشيخ زايد للدراسات النقدية، الدورة السابعة، أبريل 2013م.
- جائزة الملك فيصل العالمية في حقل «اللغة العربية والأدب» لعام 2014، في مجال الدراسات النقدية

المناصب الوظيفية:

- أستاذ الأدب العربي والنقد، الجامعة المستنصرية، بغداد 1992-1993
- أستاذ الأدب العربي والنقد، جامعة السابع من أبريل، زوارة، ليبيا، 1993-1999
- أستاذ الأدب العربي القديم جامعة قطر، 1999- 2002
- خبير ثقافي(منسق جائزة قطر العالمية) وزارة الثقافة، قطر 2003-2010.

- خبير ثقافي، الديوان الأميري، الدوحة 2010.....-

الأداء التدريسي والخبرة العلمية:

1.تدريس نظرية السرد وتطبيقاتها لطلبة الدراسات العليا، الجامعة المستنصرية، بغداد 1993 م.

2.تدرس المناهج النقدية الحديثة لطلبة الدراسات العليا، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1993م.

3.تدريس نظرية الأجناس الأدبية(نظرية الأدب) جامعة الفاتح، ليبيا، 1998–1999م.

4.تدريس الأدب العربي والنقد في الجامعة المستنصرية وجامعة السابع من أبريل في ليبيا 1992– 1999م.

5.تدريس النقد الأدبي الحديث في الجامعة المستنصرية وجامعة السابع من أبريل 1992–1999م.

6.تدريس الأدب العربي القديم(الأدب العباسي) في كلية الإنسانيات جامعة قطر 1999–2002م.

7.تدريس مقررات متفرقة مثل الأدب الجاهلي والإسلامي والأموي والأدب العباسي والأندلسي والأدب المقارن، والنثر العربي الحديث في الجامعة المستنصرية وجامعة السابع من أبريل، وجامعة قطر خلال 1992–2002م

الملخص باللغة العربية:

ان البحث في موضوع السردية العربية الحديثة، من حيث كونها مرآة عاكسة للواقع بجميع حيثياته، ولعل الناقد عبد الله إبراهيم في كتابه الرابع موسوعة السرد العربي "الابنية السردية والدلالية" يعد من أهم الدارسين للسردية العربية الحديثة، وهذه الدراسة حاولت تفكيك مقولات الخطاب السردي العربي وتعدد مرجعياته الثقافية، فنجد في مقولاته أن الروائي المبدع يتطرق لمعالجة القضايا التي شغلت المجتمع سواء أكانت اجتماعية أو نفسية أو سياسية أو تاريخية، بأسلوبه الفني الخاص، معتمدا في ذلك على طريقة السرد، هذا الأخير الذي يعد أداة من أدوات التعبير وصيغة ضرورية لفهم المواقف الإنسانية وجوهرا مهما في النصوص الأدبية عامة والسردية خاصة، ولكل روائي طريقته المميزة في السرد، فأصبحت البنية السردية تحوي ناسا ومجتمعا وفكرا ولغة، فالسرديات كتصور عام أصبحت تشكل بعدا منهجيا مؤطرا لتحليل الخطاب، هذا الأخير الذي جعل مناهجها تتعدد وتعنى بالكشف عن تقنيات السرد الروائي وتحليل مقولاته سعيا للوصول الى استخلاص القيم الفنية الكامنة في النصوص، وكذا ما تقتضيه السردية من الانفتاح على العلوم الإنسانية والتفاعل معها، لأن كشوفاتها تغذي السردية وتسهم في إضاءة مرجعيات النصوص، بما يكون مفيدا في مجال التأويل وإنتاج الدلالات النصية، وبذلك دراسة الخلفيات الثقافية يعدها محاضن للنصوص الأدبية والدينية والتاريخية، ومن المؤكد أن ذلك يسهم في إضفاء العمق والشمولية على التحليل النقدي، وهذا ما جعل من مادة السرد مادة جديرة بالبحث والمتابعة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية.

الكلمات المفتاحية: السرد، البنية، الدلالة، التفكيك، مرجعيات، ثقافة.

الملخص باللغة الفرنسية:

Résumé :

La recherche sur le sujet de la narration arabe moderne, en tant que miroir reflétant la réalité dans toutes ses qualités, et peut-être le critique Abdullah Ibrahim dans son quatrième livre Encyclopedia Arab narrative narrative et la structure sémantique est l'un des plus importants spécialistes de la narration arabe moderne. Nous trouvons dans son article que le romancier créatif aborde dans son propre style artistique les problèmes de la société, qu'ils soient sociaux, psychologiques, politiques ou historiques, en s'appuyant sur la méthode de la narration, cette dernière, qui est un outil d'expression et une formule nécessaire à la compréhension du concept. La structure narrative est composée des joens, de la société, de la pensée et du langage. Les vers en tant qu'image générale sont devenus une dimension systématique de l'analyse du discours, ce dernier ayant rendu ses programmes multiples et révélant les techniques de la narration narrative. Et l'analyse de ses articles pour obtenir l'extraction des valeurs techniques inhérentes aux textes, ainsi que du récit, requiert une ouverture aux sciences humaines et une interaction avec elles, car leurs énoncés nourrissent le récit et contribuent à l'éclairage des textes de référence, ce qui est utile dans le domaine de l'interprétation et de la production d'indications textuelles, Ainsi, l'étude des origines culturelles, puis des incubateurs de textes littéraires, religieux et historiques, contribue certainement à la profondeur et à l'exhaustivité de l'analyse critique, qui a rendu l'article narratif digne de la recherche et du suivi dans le domaine des études littéraires et Critique Littéraire.

Mots-clés: récit, structure, signification, désassemblage, références, culture.

الملخص باللغة الإنجليزية:

Summary :

The research on the subject of modern Arab narrative, in terms of being a reflection of reality in all its qualities, and perhaps critic Abdullah Ibrahim in his fourth book Encyclopedia Arab narrative narrative and semantic structure is one of the most important scholars of the modern Arabic narrative, and this study tried to deconstruct the statements of the narrative and the multiplicity of cultural references , We find in his article that the creative novelist addresses the treatment of issues that occupied the society, whether social or psychological, political or historical, in his own artistic style, Based on the method of narration, the latter, which is a tool of expression and a formula necessary to understand human attitudes and an important element in the literary texts in general and narrative in particular, and each novelist way in the narrative narrative, the narrative structure contains a People and society and thought and language, , And narratives as a general image have become a systematic dimension of the analysis of the discourse, the latter, which has made its curriculum multiple and means to reveal the techniques of narrative narrative and analysis of his words in order to reach the extraction of technical values inherent in the texts, as well as the narrative required openness to the human sciences and interact with them, because The study of the cultural backgrounds is prepared by the incubators of literary, religious and historical texts, and it certainly contributes to the depth and comprehensiveness of the critical analysis, and this What made the narrative material worthy of research and follow-up in the literary and critical field studies material.

Keywords: narrative, structure, significance, disassembly, references, culture.