وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحيى فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بنية السّردية العربية المعاصرة؛ بحث في الخطاب النّقدي عند "عبد الله إبراهيم"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د)

تخصص: الخطاب السّردي المعاصر

إعداد الطالبة:

أحلام الواج

إشراف الدكتور:

سليم حيولة

السنة الجامعية: 2020/2019م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحيى فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بنية السّردية العربية المعاصرة؛ بحث في الخطاب النّقدي عند "عبد الله إبراهيم"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د)

تخصص: الخطاب السّردي المعاصر

إعداد الطالبة:

أحلام الواج

إشراف الدكتور:

سليم حيولة

السنة الجامعية: 2020/2019م

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحيى فارس بالمدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

بنية السّردية العربية المعاصرة؛ بحث في الخطاب النّقدي عند "عبد الله إبراهيم"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل م د)

تخصص: الخطاب السّردي المعاصر

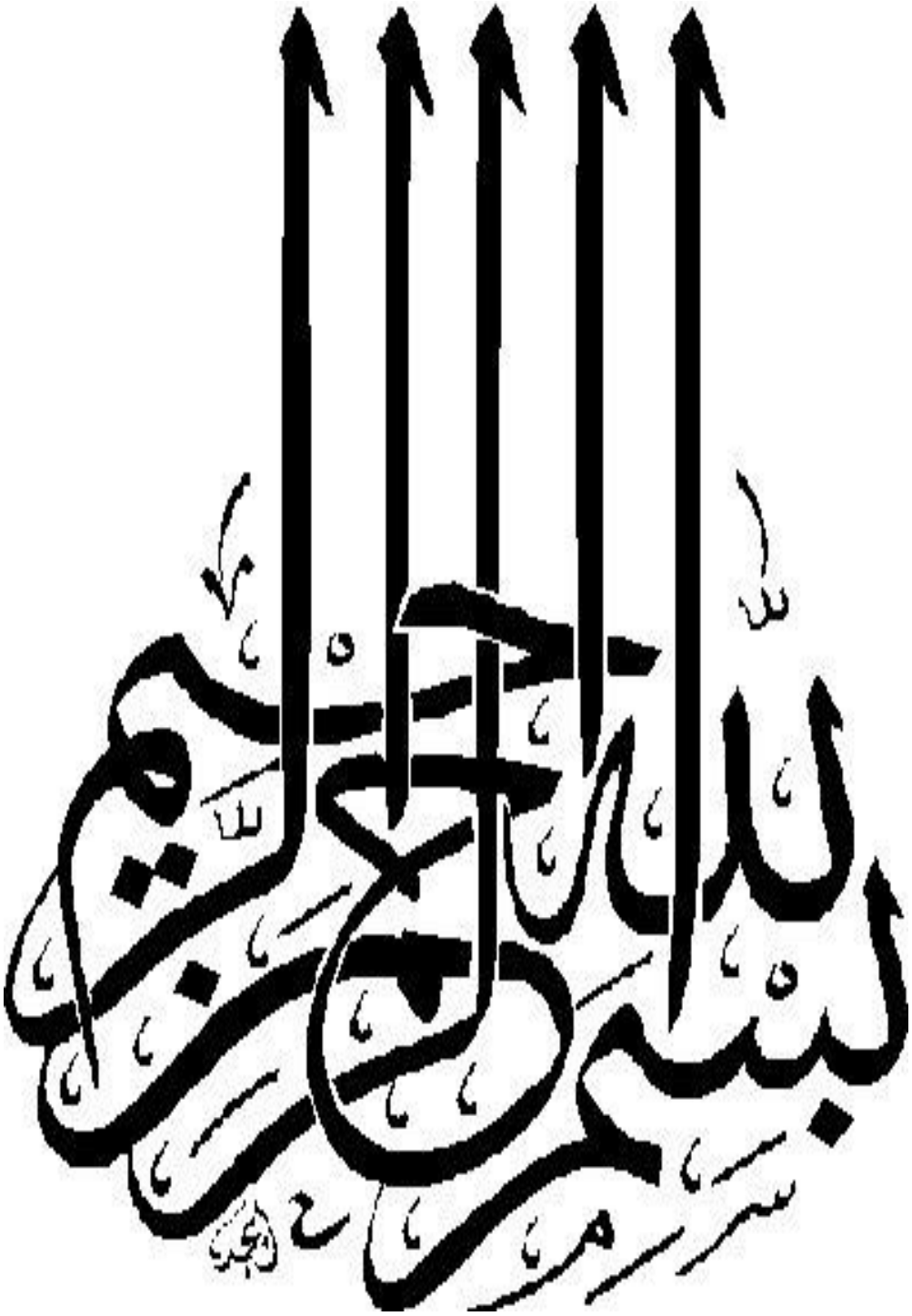
إعداد الطالبة: أحلام الواج

إشراف الدكتور: سليم حيولة

لجنـــــة المناقشـــــة:

أ.د محمد بن مرزوقة	جامعة المدية	رئيسا
د. سليم حيولة	جامعة المدية	مشرفا ومقررا
أ.د علي حميداتو	جامعة البليدة2	عضوا مناقشا
د. فؤاد بن أحمد نورين	جامعة المدية	عضوا مناقشا
د. محمد سرير	جامعة المدية	عضوا مناقشا
د. محمد بلعزوقي	جامعة البليدة2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019م


بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــداء وشكر:

إلى من أوصى الله بهما برا وإحسانا والديّ الغاليين.

إلى الّتي كانت مستودعا لسرّي، وآزرتني وشجّعتني وأخذت بيدي أختي أسماء.

إلى صغيرتي وقرّة عيني سارة محبة وإخاء، إلى أخي الودود زارع البسمة عصام.

إلى صديقاتي...

وعملا بقوله ﷺ "من لم يشكر النّاس لم يشكر الله" أشكر الله على نعمة التّوفيق.

أتقدّم بجزيل الشّكر والامتنان للأستاذ الفاضل الدكتور: "سليم حيولة" لقبوله الإشراف على هذه الأطروحة، وعلى نصائحه القيمة وتوجيهاته السّديدة الّتي أنارت هذا البحث، كما أشكر رئيس مشروع الخطاب السّردي المعاصر الأستاذ الدكتور "محمد بن مرزوقة"، والأساتذة الأفاضل الّذين رافقونا طيلة فترة التكوين.

والشّكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة الّذين تكرموا بقراءة هذه الأطروحة ومناقشتها.

أحـــــــلام

مقدّمة

إنّ هذا البحث يندرِج ضمن الدّراسات النّقدية الّتي تُؤصّل للرّواية العربية فنّيا، وقد اتّخذ طابع البحث في الأصول الفنية عند أحد أهمّ الباحثين المختصّين في قضايا الرّواية العربية الحديثة والمعاصرة؛ وهو "عبد الله إبراهيم" الّذي تُشكّل منظومته النّقدية مبحثا هامّا من المباحث الّتي لا يمكن التّغافل عنها، وانطلاقا من القول الّذي يرى أنّ رواية "زينب" أوّل رواية عربية تمّ نفي التراث السردي العربي، نطرح الإشكالية الآتية : مامدى صحة هذه المقولة ؟ وهل فعلا لم يكن للعرب تراث سردي؟ وإذا كان موجودا فما مدى تضمن السرد الحديث والمعاصر له؟ ويتفرّع عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الّتي سنحاول الإجابة عنها في ثنايا البحث: ماهي أصول السرد العربي قديما وحديثا؟ وما هي وجهة نظر "عبد الله إبراهيم" حول نشأة الرّواية العربية الحديثة؟ وماهي الخصوصيات الفنية للرّواية الغربية؟ وهل تنفرد الرّواية العربية المعاصرة بخصوصياتها عن الرّواية الغربية؟ وما مدى تأثير السّرد العربي القديم على نشأة السّرد العربي الحديث؟ كيف أثّر كلّ من السّرد العربي القديم والسّرد الغربي على ظهور السّرد العربي الحديث؟ وما هي خصوصية السّرد العربي المعاصر من حيث طبيعتُه الشّكلية والأجناسية والفنية؟ وهي إشكالات تشغل السّاحة النّقدية العربية المعاصرة، بالنّظر إلى أنّها تُحاول فهم الأصول الفنّية للأدب الرّوائي العربي من خلال البحث في مدى أصالته، أومدى تأثّره بالثّقافة الأوروبية.

ومن أهمّ الأسباب الّتي دعتنا لاختيار هذا الموضوع المكانة غير الكافية الّتي يُحظى بها نقّادنا العرب في مجال الدّراسات النّقدية، فالنّاقد العربي مُغيّب، ولا يُعترف بظهوره إلاّ إذا قدّم دراسة حول نظرية أو منهج غربي، أو قام بترجمة كتاب أجنبي، وكأنّ تبعيّتنا للآخر أصبحت جزءا

من تكويننا الفكري والثّقافي، لذلك اخترنا هذا النّاقد العربي، محاولين تقديم صورة عن المجهودات النّقدية العربية الّتي تملك ما يؤهّلها لأن تتصدّر قوائم الأبحاث الكبيرة. كما إنّ من بين أهمّ أسباب اختيارنا لهذا الموضوع هي محاولة فهم طبيعة السّرديات العربية الحديثة والمُعاصرة، وإدراك خصوصياتها الثّابتة والقومية، ومدى تأثّرها بالسّرديات غير العربية.

وللإجابة على هذه الإشكالات وضعنا خطّة من ثلاثة فصول، أسمينا الفصل الأوّل منها "الخصوصيات الأجناسية للرّواية الغربية"، أمّا الفصل الثّاني فكان موسوما بـ "عبد الله إبراهيم" والتّشكيل الفني للأنواع الأدبية القديمة"، والفصل الثّالث وضعنا له عنوانَ "الخصوصيات الشّكلية والفنيّة للرّواية العربية الحديثة من منظور "عبد الله إبراهيم". وقبل هذا وضعنا مدخلا عالجنا فيه مسألة المرويات السّردية التّراثية وخصوصياتها الفنية.

وقد عالجنا في الفصل الأوّل مسألة نشأة الرّواية الغربية وخصوصياتها الفنية بدءا من الرّواية الغربية القديمة محدّدين خصوصياتها الفنية وصولا إلى الرّواية الغربية في القرن العشرين وتحوّلاتها من النّاحية الشّكلية والفنية، كما عالجنا تحوّلات الرّواية الغربية من ناحية الزّمن، واللّغة، والأسلوب والشّخصية، ثمّ تطوّر الحبكة فيها.

أمّا في الفصل الثّاني فتطرّقنا فيه إلى الأنواع الأدبية العربية القديمة من ناحية الشّكل والخصوصيات الفنية، وبحثنا فيها عن أهم الأنواع الأدبية القديمة من ناحية الشّكل القصصي، وتطرّقنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة باعتبارها الشّكل القصصي العربي الأوّل، وعن أصول هذا الكتاب، وبنية حكاياته وخصوصياتها الفنية، ثمّ تحدّثنا عن فنّ المقامة باعتبارها النّوع الأدبي الّذي مهّد لبداية الأشكال السّردية اللاّحقة، وفي هذا الجانب ركّزنا على المقامة من حيث مفهومُها

وطبيعتُها الفنية، وتحدّثنا عن نشأتها وأهمّ روّادها، وبنيتها، وما يحمله هذا النّوع الأدبي من خصوصيات فنية وجمالية، كما تناولنا أيضا المقامةَ كغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى الّتي لقيت قبولا أو رفضا من لدن النّقاد والباحثين.

وفي الفصل الثّالث والأخير تطرّقنا إلى الخصوصيات الشّكلية والفنية للرّواية العربية كما نظّر لها "عبد الله إبراهيم"، وفيه تناولنا تفسيره لنشأة الرّواية العربية بالنّظر إلى أصولها النّوعية، والفنية والشّكلية، والّتي كانت محلّ خلاف بين العديد من النّقاد، فمنهم من يرى أنّ أصولها غربية وأنّ العرب تأثّروا بالغرب ولولاهم لما ظهرت الرّواية عند العرب وسمّيت بالآداب النّاشئة بمعنى أنّ العرب لم تكن لهم أشكال قصصية من قبل، وظهرت هذه الأنواع الأدبية المختلفة نتيجة تأثّرنا بالغرب الّذي من مهّد لنا الطّريق للولوج إلى عالم الرّواية، وهذا ما تجسّده رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، الّتي اعتبرت أوّل رواية في الوطن العربي ذلك أنّها وافقت خصوصيات الرّواية الغربية فنيا ونوعيا، وعالجنا تحديده لبنية الرّواية العربية وخصوصياتها الفنية، ثمّ تحدّثنا عن تحوّلات الرّواية العربية من النّاحية الفنية والأسلوبية، إذ ابتكرت الرّواية العربية أساليب وبُنى فنية جديدة لم تكن موجودة من قبل، كما رأى "عبد الله إبراهيم" أنّ هناك تداخلا للأجناس الأدبية في الرّواية العربية، وظهرت تقنية التّجريب الّتي منحت الرّواية العربية روحا جديدة، كما كان للتّراث العربي الدّور الكبير في تشكيل البنية الفنية للرّواية العربية دون أن ننسى التّأثير الّذي مارسه الأدب الأوروبي. وهذه العناوين تمّ صياغتها بناء على مضمون كل مبحث من المباحث.

ونأمل أن يكشف عملنا هذا الكثير من جوانب الموضوع وأن يعطي إجابات وافية عن الإشكالات المطروحة.

وقد اعتمدنا خلال هذا البحث كلّه على المنهج الوصفي، التّحليلي، النّقدي، بالنّظر إلى أنّ عملية تتبّع السّرديات في الدّرسين الغربي والعربي تستدعي استعمال هذه المجموعة من المناهج، لأنّنا تناولنا مدوّنة البحث بالتّحليل والنّقد للرّؤى والتّصوّرات والنّتائج المتوصّل إليها.

ولا يسعنا في هذا المقام إلاّ أن نقدّم شكرنا للأستاذ الفاضل الدّكتور "سليم حيولة" الّذي أشرف على هذا البحث، والّذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته السّديدة لتجاوز العقبات، فنسأل الله له دوام الصّحة والعافية وأن يجازيه خير الجزاء.

كما نزجي الشّكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الّذين سنستفيد من ملاحظاتهم، ونصائحهم حتى يخرج هذا البحث في صورته النّهائية.

مدخـــل: المرويات السردية التّراثية وخصوصياتها الفنية

أولا: دور الموجّه الديني في تشكّل الأنواع الأدبية العربية القديمة

ثانيا: الأشكال السّردية التّراثية ودورها في تشكل الرّواية العربية

تندرج السّرديات كدراسة تحليلية للنّصوص القصصية ضمن المباحث النّقدية الّتي تُستعمل في مقاربة النّصوص السّردية، وهي مُصطلح حديث النّشأة في السّاحة النّقدية العربية إذا ما قارنّا تطبيقه في النّقد الغربي. ولعلّ أهم الأسباب الّتي أدّت إلى تأخّر ظهور هذه النّظرية في البلاد العربية راجعة إلى العديد من العوامل منها ما هو متعلّق بالجانب الثّقافي، ومنها ما هو متعلّق بالجانب السّياسي. ولم يظهر هذا المصطلح في الوطن العربي إلاّ بعد ظهور العديد من التّرجمات لمؤلفات أوروبية تناولت الدّراسات السّردية بالبحث والتّحليل من بينها نجد كتاب" فلاديمير بروب Vladimir Propp (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)".*

كما يعدّ تزفيتان تودوروفTzvetan Todorov أوّل من صاغ مصطلح السّردية بعد أن نحته من(علم السرد)، وكان ذلك عام 1969م في كتابه "قواعد الديكاميرون"**، فـ«**ا"السّردية" بوصفها مُصطلحا، تُحيل على مجموعة الصّفات المُتعلّقة بالسّرد، والأحوال الخاصّة به والتّجليات الّتي تكون عليها مقولاته الأساسية، وعلى ذلك فهو أكثر دِقّة في التّعبير عن طبيعة الاتّجاه الجديد في البحث الّذي يجعل مكوّنات الخطاب السّردي وعناصره موضوعا له**»[1]. فهي تهتمّ بدراسة ومعالجة كل ما يتعلّق بالسّرد سواء أ كان ذلك من ناحية الشّكل أم المضمون، بغية الكشف عن بنية العمل السّردي وكيفيّة تشكّله، ومن ضمن الموضوعات الّتي تهتمّ بتفسيرها نجد البنية السّردية ومكوّناتها؛ ذلك أنّ البنية السّردية ناتجة عن تفاعل المكوّنات السّردية من ناحية البناء والأسلوب، حيث« **تبحث السّردية في مكوّنات البنية السّردية للخطاب من راو، ومروي، ومروي له، ولمّا كانت بنية الخطاب السّردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التّأكيد على أنّ السّردية هي: المبحث النّقدي الّذي يُعنى بمظاهر الخطاب السّردي، أسلوبا، وبناء، ودلالة**»[2]. فبنية أي خطاب سردي تتكوّن من تضافر ثلاثة مكوّنات أساسية هي(الرّاوي، والمروي، والمروي له) وكل عنصر يكمّل الآخر، فاختفاء أحد هذه المكوّنات يجعل عملية التّواصل السّردي منقوصة ولا تؤدّي دورها كما ينبغي نتيجة نقص البنية السّردية.

ركّزت السّردية العربية في بدايات تشكّلها على أجناس أدبية محدّدة، وحاولت الكشف عن خصوصياتها الفنيّة والأسلوبيّة، وقد« **اقتصر اهتمام السّردية أوّل الأمر، على موضوع الحكاية الخرافية**

*– يُنظر؛ يان مانفريد، علم السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، ط1، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص7.

**- صاغ تودوروف علم السّرد لأوّل مرة عام 1969م في كتابه قواعد الديكاميرون. ينظر؛ يان مانفريد، علم السّرد، ص7.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج1، 2008، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص8 .

والأسطورية، واستنباط الخصائص المُميّزة للبطل الأسطوري، ثمّ تعدّدت اهتمامات السّرديين لتشمل الأنواع السّردية الحديثة كالرّواية والقصّة القصيرة، فظهر عدد من الباحثين في هذا الشّأن أولوا تلك الأنواع جل اهتمامهم»[1]. حيث كان للأسطورة والخرافة الحظ الأوفر من الدّراسة والتّحليل، بُغية الكشف عن طبيعتهما الفنية والأسلوبية، وتمّ التّركيز على البطل الأسطوري باعتباره عنصرا رئيسا فيها؛ فأفعاله البطولية تجعله يحتلّ مكانة كبيرة في التّاريخ، باعتباره رمزا من رموز الحضارة الّتي يعيش فيها.

كما**« بدأ السّرديون بالتّفنّن في اجتراح نظم صوغ سردية جديدة ومُبتكرة وهجينة، ذهبت بجرأة بالغة إلى كل الفنون الأدبية والجمالية لتستعير وتأخذ وتنهل منها ما وسعها ذلك، من أجل بلوغ كتابة سردية أخرى تخرق المألوف، وتنتهك السّائد، وتبتدع أنواعا ونماذج تشكيلية مختلفة ومتنوّعة تندرج أخيرا في فضاء جنس السّرد»**[2]. فكل نوع أدبي جديد يقوم على أنقاض الأعمال الأدبية السّابقة، حيث يأخذ منها بعض الخصوصيات الفنية والجمالية، ويقوم بصياغتها بطريقة جديدة تجعله يتميّز بخصوصياته الفنية عن الأنواع الأدبية السّابقة، وذلك من خلال المزج بين التقنيات القديمة والحديثة، وعليه فإنّ مسألة تفاعل الأجناس الأدبية موجودة منذ القدم، و**« ليست السّردية نموذجا تحليليا جامدا ينبغي فرضه على النّصوص، إنّما هي وسيلة للاستكشاف العميق المرتهن بقدرات النّاقد، ومدى استجابة النّصوص لوسائله الوصفية، والتّحليلية والتّأويلية، ولرؤيته النّقدية الّتي يصدر عنها فالتّحليل الّذي يفضي إليه التّصنيف والوصف، متّصل برؤية النّاقد، وأدواته، وإمكانياته في استخلاص القيم والسّمات الفنية الكامنة في النّصوص»**[3]. حيث تغوص في أعماق النّصوص الأدبيّة وتكشف عن أسرارها وخباياها، وذلك من خلال الاستناد إلى مهارة النّاقد وأدواته الإجرائية الّتي يعتمد عليها أثناء تحليل النّصوص وتأويلها، حتى يكشف لنا عن رؤيته النّقدية، وفي النّهاية يتمّ استخلاص القيم المُتضمّنة في تلك النّصوص وما تحمله من سمات قد لا تكون ظاهرة في أوّل وهلة فهي تحتاج إلى قراءة نقديّة واعية.

وممّا لا شكّ فيه أنّ السّرد العربي كان وليد المُشافهة*، وكان موجودا عند العرب قديما كممارسة وهذا ما تجسّد في العديد من المرويات السّردية التّراثية؛ لكن كتسمية أو كعلم قائم بذاته لم يظهر إلاّ في فترة متأخّرة من الزّمن، وذلك راجع إلى العديد من العوامل والمؤثرات الّتي تمسّ مختلف المجالات؛ إذ

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 9.

[2]– محمد صابر عبيد، التشكيل السردي/ المصطلح والإجراء، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1431هـ–2001م، ص159.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص11.

*- يُنظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، 2000م، ص16.

«ينتمي السّرد العربي القديم إلى السّرود الشّفوية، فقد نشأ في ظل سيادة مطلقة للمُشافهة، ولم يقم التّدوين، الّذي عُرف في وقت لاحق إلاّ بتثبيت آخر صورة بلغها المروي»[1]. فالمرويات السّردية العربية ذات جذور شفوية، وفي عصر التّدوين تمّ كتابة آخر النّصوص المتداولة، والّتي طرأت عليها العديد من التّحوّلات بسبب غلبة الطابع الشّفوي عليها، وكل راو يسردها بطريقته الخاصة، وعليه فإنّ تلك المرويات السّردية لا يمكنها أن تبرز إلاّ بحضور الرّاوي، والمروي له باعتبارهما عنصران لا يمكن الاستغناء عنهما، فغياب أي عنصر منهما يُفقد تلك المرويات قيمتها وخصوصياتها الفنية.

إنّ المرويات السّردية تختلف وتتغيّر بتغيّر الرواة، وباختلاف عصورهم، وهكذا تتشكّل أنواع سردية جديدة، ومن هنا«**يُمكن القول بأنّ المرويات الشّفوية تضع "مسافة واضحة بين مكونات البنية السّردية، فالرّاوي غالبا ما يكون مُتعينا، سواء بسماته أم المسافة الّتي تفصله زمنيا عمّا يروي**»[2]. فالرّاوي عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء، ذلك أنّه يقوم بنقل المادّة السّردية إلى المتلقي، ويجعله يُعايش تلك الأحداث، وبما أنّ المرويات الشّفوية سماعية، فإنّها تتعرّض للحذف والاختصار، وأحيانا إلى الإضافة؛ لأنّ حكاياتها تتغيّر من راو إلى آخر ومن عصر إلى عصر آخر.

لقد انصبّ اهتمام الباحثين حول البنية السّردية ومكوناتها الأساسية، وأولوا "المروي له" أهمية بالغة، فالمروي له هو الشّخص الّذي يوجَّه له السّرد داخل العمل الأدبي، كما يعتبر الدّافع الّذي يضفي صفة الاستمرارية على مستوى القص، ويسهم في تأسيس الإطار السّردي، وقد يكون المروي له إمّا حقيقيا وإمّا شخصيّة ورقيّة، وقد يكون مجهولا أو متخيّلا**.

شهد التّراث السّردي العربي أنواعا سرديّة متعدّدة تحمل خصوصيات فنية متباينة، ومن هنا يمكن الإشارة إلى « **ثلاثة أنواع سردية كبرى هي: القصّة العجائبية، والمقامات، والسّير الشّعبية**»[3]. فالتّراث العربي القديم يزخر بأنواع قصصية عديدة ومتنوّعة، فالمقامة مثلا؛ من الفنون النّثرية القديمة القائمة على السّجع في العبارة والتّنميق في الألفاظ، وقد ظهر هذا النّوع الأدبي في مطلع القرن الرّابع الهجري، وكان يُستخدم في المجالس الأدبية الّتي تهتّم برواية النّوادر والقصص الفكاهية.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 7.

[2]– المصدر نفسه، ص8.

** - يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص10.

[3]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005، ص 33.

كما تُدرج السّيرة الشّعبية ضمن الأنواع السّردية العربية القديمة الّتي لها خصوصيّتها الفنية الّتي تميّزها عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، وفيها يقوم القاص بتتبّع مراحل حياة البطل القصصي الرّئيسي الّذي تنسب إليه السّيرة؛ حيث يقوم بسرد جميع الوقائع الّتي اعترضت حياة هذا البطل مع الأبطال الآخرين، والقصّة العجائبية من ضمن الأنواع الأدبية التّراثية الّتي تشتمل على عناصر خيالية وأحداث غير واقعية، دون أن ننسى المرويات السّردية الأخرى كأدب الرحلات، والتراجم، وغيرها، فـ« **الشّفاهية العربية تدخّلت في صوغ الهياكل العامة للسّرديات العربية القديمة، وهو السّبب الّذي فرض علينا الوقوف على مرجعياتها الدّينية، تلك المرجعيات الّتي دفعت إلى الظّهور بنسق ثقافي شفوي مُمتثل للمركزية الدّينية ومُعبّر عنها، والتّلازم بين الدّيني والشّفوي أحد أهم مظاهر الثّقافات القديمة**»[1]. ومنه فإنّ الأبنية السّردية للمرويات التّراثية خضعت إلى الطّابع الشّفوي، هذا ما جعلها تتعرّض إلى التّغيير في بنيتها وفي موضوعاتها، لذلك دعا "عبد الله إبراهيم" إلى ضرورة الرّجوع إلى المعايير الدّينية الّتي أسهمت في تشكيلها.

كما إنّ خضوع تلك المرويات السّردية إلى الطّابع الشّفوي جعلها تفقد الكثير من خصوصياتها الفنية، و« **لم تطوّر الثّقافات الشّفوية ظروفا تُسهم في حماية نصوصها الأدبية وهي لا تستطيع ذلك؛ لأنّ تلك النّصوص رهينة التّداول الشّفوي يتعرّض لانزياحات، وإقصاءات كثيرة. وغالبا ما تُدمج الشّذرات والنبذ المُتبقية من نصوص مُتماثلة في الموضوع والأسلوب فتظهر من تلك الأمشاج نصوص جديدة تسهل نسبتها إلى هذا أو ذاك وتخضع لروح العصر الّذي تعرف فيه**»[2]. فالطّابع الشّفوي جعلها تتعرّض للحذف، وإلى دخول حكايات جديدة، قد تُخلّ بالقيم والمبادئ الّتي تحملها تلك النّصوص، كما إنّها لا تنسب إلى شخص بعينه، وإنّما تنسب إلى الشّخص الّذي قام بروايتها، وتمزج بين موضوعات العديد من المرويات الشّفوية، ليتمّ إنتاج نصوص جديدة تحمل روح العصر الّذي ظهرت فيه، ومن هنا يصعب تحديد أصولها ومؤلّفها.

كما« **يتألّف الموروث الإخباري والحكائي لأيّة أمّة من الأمم، من عدد يصعب حصره من الأخبار والحكايات في أغراض شتى، وموضوعات كثيرة، ومن المُؤكّد أنّ ذلك الموروث خضع لنظام تراكم الأخبار طبقا لمرور الزّمن، ممّا جعله، غنيا ومتنوّعا وكثيرا، كلّما مضت الأزمان والعصور، وشيئا**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص67.

[2]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الرباط، ط1، 2012، ص15.

فشيئا، بدأ ذلك الموروث، يخضع آليا لتصنيف خاص، فينتظم في أغراض وأنواع محدّدة كالأخبار والحكايات الخرافية والأسطورية، أو الدّينية، أو الأخبار الخاصّة بأعمال الأشخاص أو الأمم»[1]. حيث يشير "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ المرويات العربية القديمة قامت في أساسها على موروث إخباري حكائي، هذا الأخير كان نتيجة تراكم العديد من الأخبار لأزمنة مختلفة ومتعدّدة هذا ما جعله غنيا من حيث الموضوعات الّتي يحملها، ثمّ تفرّع إلى أشكال قصصية متنوّعة، وكلّ شكل يحمل خصوصياته الّتي تميّزه عن غيره من الأشكال الأخرى، فالحكاية الخرافية مثلا؛ استندت إلى الأخبار القديمة فمنها تشكّلت وأخذت خصوصيّتها الفنية، ولكلّ أمّة من الأمم الكثير من الحكايات الخرافية الّتي تحمل أغراضا متعدّدة ومتنوّعة باختلاف المجالات الّتي تستعمل فيها، كما أشار إلى أنّ الموروث الإخباري العربي لا يختلف عن نظيره في الأمم الأخرى*.

أولا: المرويات السّردية الجاهلية وخصوصياتها الفنية

شهدت السّاحة الأدبية العربية ظهور العديد من الأنواع الأدبية والّتي تمتدّ بجذورها إلى عصور وثقافات متعدّدة، وقد ساد في العصر الجاهلي العديد من المرويّات السّردية، الّتي اتّسمت بالسّجع في ألفاظها تبعا لطبيعة العصر والبيئة الّذين ظهرت فيهما «**وقد تطوّرت تلك القوالب إلى الأوزان الشعرية، فيما بعد. وهذا يعيدنا إلى تأكيدات ابن رشيق والنهشلي السّابقة. يتطور شكل إيقاعي إلى آخر تبعا لحاجات التّعبير**»[2]. فالحاجة إلى التّغيير والرّغبة في مواكبة روح العصر هي الّتي تدفع إلى الإبداع وإلى ابتكار تقنيات وموضوعات جديدة تُسهم في تجسيد بعض مظاهر الواقع المعيش، وقد اكتسبت المرويات السّردية الجاهلية خصائص ومميّزات فنية وأسلوبية جديدة بعد خضوعها للموجّه الدّيني، وعملها بمبادئه، وبالتّالي أصبحت تلك المرويات المتوارثة قديما خاضعة للمركزية الدّينية، فالخطبة الجاهلية خضعت إلى الرؤية الدينية من خلال تخليصها من الأساليب المسجّعة، والتّطرّق إلى الموضوعات الوعظية.

إنّ الباحثين لا يختلفون حول الفكرة الّتي تحدّد البيئة الّتي تكوّن فيها السّرد العربي، حيث توصّلوا إلى أنّ التّراث العربي تكوّن« **قبل الإسلام في شبه الجزيرة العربية. وبعد ذلك، اتّسعت رقعة العالم العربي–الإسلامي بدخول أقوام غير عربية في نطاق الإسلام والدّولة الإسلامية. ونتيجة التّفاعل**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص17.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص17.

[2]- عبد الله إبرهيم، موسوعة السّرد العربي، ج1، ص76.

الثّقافي والحضاري الحاصل، ساهمت هذه الأقوام في الثّقافة العربية وفي إنتاجها»[1]. ومع الفتوحات الإسلامية تمّ احتكاك العرب بالغرب، أين قامت العديد من الشّعوب الآسيوية، والأوروبية، وغيرها باعتناق الدّيانة الإسلامية، وفي ظلّ ذلك الاحتكاك تمّ تبادل العديد من العلوم والمعارف، والآداب، فكان لتلك الشّعوب الغربية دورا فعّالا في إثراء الثّقافة العربية، وبفعل التّرجمة تمّ نقل العديد من الأعمال الغربية إلى العربية، وأسهمت تلك الشّعوب في إنتاج الثّقافة العربية وإثرائها؛ لكن هذا لا يعني أنّ العرب لم تكن لهم أعمالا أدبية قبل احتكاكهم بالغرب، فالسّاحة الأدبية العربية كانت تزخر بالعديد من الأعمال القصصية قبل أن تطّلع على الآداب الغربية، والّتي غلب عليها الطّابع الشّفوي هذا ما جعلها تفقد خصوصياتها الفنية، وطرأت عليها مجموعة من التّحولات، « **وفيما يُمكن التّأكيد أنّ السّيرة والمقامة نوعان سرديان تكوّنا في ظل الثّقافة العربية الإسلامية، وبأسباب لها علاقة بتلك الثّقافة فإنّ الخرافة، كانت قد عرفت في زمن أبكر من ذلك بكثير، ولكن المُوجهات الخارجية للسّرد العربي قد تركت أثرها الكبير في الخرافة، سواء في هيمنة قالب الإسناد على مُتونها، أو في اكسائها، بغطاء اعتباري الأمر الّذي جعل الخرافة حقلا خصبا»**[2]. فكل ما هو خيالي ووهمي ينسب إلى الخرافة، كما إنّ رواتها متخيلون ولا وجود لهم في الواقع، وكانت الحكايات الخرافية محلّ اهتمام القرّاء نظرا لطبيعة الأحداث العجائبية الّتي تتضمّنها، وقامت بدورها في تغيير المعتقدات والأفكار، وجعلت الجمهور المتلقي يخضع إلى الصورة الّتي قامت بتشكيلها، وقد«**مثّل الكهان فئة مارست التّنبؤ القائم على الإيحاءات، وادّعت معرفة المغيبات في العصر الجاهلي ضمن الحاجات الّتي فرضها ذلك العصر، ومن المرجح أنّ التّنبؤ ازدهر في تلك الحقبة الحبلى بالتّأمّلات الدينية، وكان اهتمام الكهّان ينصب على امتلاك قوة خارقة تمكنهم من استكناه خفايا المستقبل وكشف الغيوب، وتأويل الرّؤيا، فعبّروا عن ذلك بأساليب خاصة موحية»**[3]. ومن هنا تمّ ذم نثر الكهان لما يحمله من أفكار، ورؤى وتصوّرات تغيّر توجّهات القرّاء، وقد ساد نثر الكهّان في الثقافة الجاهلية، فهو يعبّر عنها وعن منطلقاتها.

[1]– سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م، ص 52.

[2]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الدوحة، ط1، 2002م، ص55.

[3]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص96.

ثانيا: دور المُوجِّه الدّيني* في تَشكُّل الأنواع الأدبية العربية القديمة

شهدت السّاحة الأدبية العربية القديمة أنواعا أدبيّة متعدّدة تحمل خصوصيات فنية متباينة، حيث كان يغلب عليها طابع المُشافهة، وقد كان للدّين الدّور الكبير في تهذيب المرويات الشّفوية، وقد أسهمت المركزيّة الدّينية** في تغيير الرؤى والأفكار الّتي كانت سائدة من قبل.

ولمّا بزغ فجر الإسلام تمّ تهذيب العديد من المرويات السّردية الّتي كانت سائدة من قبل، والّتي كانت تتنافى ومبادئ العقيدة الإسلامية من خلال حديثها عن الأساطير والخرافات القديمة، إذ جعلت الجمهور المتلقي يعتقد بصحّتها وأثّرت على تفكيره، ومن هنا تمّ تجاوز الموضوعات الميتافيزيقية من خلال معالجة القضايا المتعلّقة بالوعظ والنصح والإرشاد، وقد «**انتزعت الشّفاهية شرعيتها في الثّقافة العربية من الدّين فالتّرابط بين التّراسل الشّفوي والمُمارسات الدّينية ظهر في عصر الرّسول، وبعد وفاته أصبح ذلك التّرابط الّذي فرضته حاجات عصر صدر الإسلام المُوجّه لكل العلاقات اللاّحقة بين الشّفاهية والإسلام، فصاغ مظاهر الفكر والثّقافة بصورة عامة**»[1]. فالدّين هذّب بعض المرويات الشّفوية ومنع بعضها الآخر، ذلك أنّ العديد منها دفع بالنّاس إلى الضّلالة من خلال جعلهم يعتقدون بصحّة تلك الخرافات وتلك الدّيانات الّتي تتنافى ومبادئه، وعليه فإنّ العلاقة الّتي تربط المرويات الشّفوية بالجانب الدّيني كان لها الدّور الكبير في صياغة الخلفيات الفكرية والثّقافية الّتي تسود المجتمع، وقد دعا الرّسول صلى الله عليه وسلم النّاس إلى الطّريق المستقيم وإلى الابتعاد عن الضّلالة، ووضّح لهم المرويات الّتي يجوز روايتها والّتي ينبغي الابتعاد عنها، و«**يمكن العودة بالأدب الإسلامي حسب المفهوم القائل بأنّه الأدب المتمثل لمبادئ العقيدة الإسلامية وتصوّرها للوجود إلى بدايات الدّعوة الإسلامية، فقد كان الرّسول (صلى الله عليه وسلم) يحثّ حسّان بن ثابت على المنافحة عن الإسلام، وكان شعر حسّان نموذجا مبتكرا للالتزام العقدي الإبداعي بالعقيدة الإسلامية**»[2]. حيث دعا الرّسول صلى الله عليه وسلّم إلى الدّفاع عن الإسلام من خلال الاعتماد على مختلف المرويات السّردية الّتي تسهم بدورها في تصويب

---

*- أشار عبد الله إبراهيم في كتابه موسوعة السّرد العربي إلى مصطلح الموجّه الدّيني، وقد قمت بإعادة صياغته كعنوان لأنّه يتماشى مع العناصر الّتي تطرّقت إليها. يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص90.

– **المركزية الدينية: يُقصد بهذا المصطلح إعادة ترتيب كل شيء وفق المعايير الدّينية وشحنها بدلالات جديدة تتوافق ومبادئ الدين الإسلامي مع إقصاء كل ما لا يتوافق ورؤيتها. ينظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 29– 30.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص42.

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي؛ إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002، ص25.

المعتقدات الخاطئة، وفي نشر الدّعوة الإسلامية، وقد كان للخطبة الدّور الكبير في الدّفاع عن الدّين، والدّعوة إليه قصد تثبيت مبادئ العقيدة الإسلامية.

كما إنّ« **المُوجّه الدّيني أثّر في إعادة إنتاج كثير من الخطب بما يوافق رؤيته، وبما يخدم توجّهاته الاعتبارية، والوعظية، والأخلاقية، وعموما فالخطبة الجاهلية تندرج في سياق النّصوص الّتي تُؤدّي وظيفة دينية في نهاية المطاف، وفي هذا نلتقي مع الهدف الأساس الّذي تهدف إليه رسالة الدّين. الخطبة الجاهلية مشبعة بالنّكهة التّنبّؤية**»[1]. فالدّين كان له الأثر الكبير في تغيير منحى العديد من المرويات القصصية وجعلها تسير وفق منهجه، وتصوّراته، وقيمه، وأعرافه، فالخطبة الجاهلية مثلا كانت تهدف إلى النّصح والإرشاد، ومع مجيئ الإسلام أصبحت تحمل في طياتها وظائف دينية، وهذا ما سعى العنصر الدّيني إلى تثبيته، حيث« **جاء القرآن على وفق التّفسير الرّسمي بديلا للفوضى السّابقة فحجز بيننا وبين معرفة حقيقة كلّ ما كان قبل ذلك ثمّ بدأ عصر التّدوين في ظلّ المؤسّسة الدّينية فاستبعد ما لا يتوافق وشروط الإمبراطورية الإسلامية. قام التّدوين بعملية تنقية للموروث القديم وصفّاه من العقائد والأديان**»[2]. وفي هذه الحالة لا يمكن أن نقول أنّ القرآن حجز بيننا وبين المعرفة فالمستشرقين هم الّذين قالوا أنّ القرآن قيّدنا. كما كان للتّدوين الدّور الكبير في إخضاع الموروث القصصي القديم لشروط ومبادئ العقيدة الإسلامية ونفى كلّ ما لا يتوافق معها، وبالتّالي تمّ ذمّ عقائد الأوّلين، وحاولوا التّخلّص منها لأنّها تحمل في طيّاتها موضوعات تتنافى ومبادئ الدّين الإسلامي، كما إنّ ظهور التّدوين لا يعني أنّ العرب لم يكن لهم موروث قصصي قديما، وإنّما قام بإخضاع ذلك الموروث القصصي للرّؤية الدّينية، وحفظه من الاندثار بعد أن غلب عليه الطّابع الشّفوي.

1-المرويات السّردية في صدر الإسلام

لم يكن للمرويات السّردية في صدر الإسلام قواعد محدّدة تقوم عليها، « **فالنّثر في صدر الإسلام كان يرسل إرسالا خلوا من التّقييد بزي خاص إلى أن أمال به عبد الحميد وابن المقفع ميلتهما الّتي غذّاها الجاحظ وتلقّفها ابن العميد الّذي سلّمها بدوره إلى أئمة النّثر المنحرف والعقيم فزجّوها في عصور الانحطاط، ومازالت تتدحرج معنا ككرة الثّلج، فأثّرت على الخطاط خطابنا الدّيني والفكري**

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص90.

[2]- عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص 13.

والثّقافي في العالم العربي والإسلامي»[1]. حيث تمّ تصنيف تلك النّصوص ضمن عصر الانحطاط، وأثّرت بدورها على الخطاب الدّيني والثّقافي في الوطن العربي.

كما تجدر الإشارة إلى أنّ ارتباط الدّين بالمرويات القصصيّة العربية لم يقتصر على الجانب السّردي، وإنّما نجده على صلة بالجانب النّقدي، حيث« **ارتبط النّقد السّردي القديم منذ نشأته بالمصادر الدّينية ارتباطا وثيقا فكانت الآيات القرآنية من أوائل النّصوص الّتي علقت على السّرديات الجاهلية، وأثبتت تفوّق القصص القرآني عليها لأسباب تدور في معظمها حول مصداقية الرّواية القصصية القرآنية وسمو مقاصدها** »[2]. فالنّص القرآني ردّ على المرويات الجاهلية ونقدها، وتعدّ النّصوص القصصية القرآنية من أرقى النّماذج الّتي ينبغي السّير وفقها؛ ذلك أنّ القصص القرآني يحمل معاني سامية وراقية، وقصصا هادفة تسعى إلى تصويب المعتقدات الخاطئة وتوجيهها، فالمرويات القصصية العربية القديمة لا ترقى أن تنافس القصص القرآني.

كما نجد القرآن الكريم باعتباره نصّا إلهيا قد قام بتصحيح التّصورات المتوارثة عن الأمم السّابقة وغيّر المنظومات الّتي كانت تسير وفقها تلك الأمم، واستبدلها بمنظومة أخرى تتماشى ومبادئ الدّين الإسلامي، وقام بتوضيح الصّورة للشّعوب والأمم الّتي كانت تسير في طريق الضّلالة، وأرشدها إلى الطّريق المستقيم، و" تمّ إعادة بناء كل شيء وفق المعايير الدّينية، ومن هنا تأسّست المركزية الدّينية "[*]، فهي« **تُوفّر لنفسها حماية كاملة ضدّ التّاريخ وتحول دون انخراط مكوّناتها ضمن الوعي التّاريخي للمجتمعات الّتي تعتقد بها، وتؤوّل بمرور الزّمن إلى منطقة خارج مجال البحث والفكر**»[3]. فالمركزية الدّينية أسهمت في تغيير الرؤى والأفكار والطروحات الّتي كانت سائدة من قبل، ولم يقتصر اهتمامها على الجانب الفكري فحسب بل شملت مجالات متعدّدة، وبيئات مختلفة، لذلك لم يكن للعامل التّاريخي أثر على ما جاءت به المركزية الدّينية وما سعت إلى ترسيخه، وكان للجانب الدّيني دور أساسي في ظهور العديد من الأنواع الأدبية الّتي لم تعرفها العرب من قبل، هذا ما دفع بعض الباحثين المتخصّصين في الأدب العربي إلى تبنّي القول الّذي يدّعي بأنّ العرب لم تكن لديهم كتابات ذات طابع أدبي، ولا

---

[1]– علي حب الله، المقدمة في نقد النثر العربي؛ مشروع رؤية جديدة في تقنيات البحث والكتابة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1431 هـ–2001م، ص69.

[2]– حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي(دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية) ، 2016م، ص236 .

[*]- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص29.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص31.

كتابات ذات طابع سياسي، أو غيرها قبل مجيئ الإسلام، حيث« **اتّفق مؤرّخو اللّغة العربية وآدابها، كما اتّفق مؤرّخو الإسلام على أنّ العرب لم يكن لهم وجود أدبي ولا سياسي قبل عصر النبوة وأنّ الإسلام هو الّذي أحياهم بعد موت ونبّههم بعد خمول**»[1]. وقد أثبت أولئك المؤرّخون أنّ الأعمال الأدبية المتوارثة عن الجاهلية كانت ضئيلة، وهناك من نفى عنهم ذلك الموروث القصصي، وعلّل رأيه بالقول أنّ العرب لم تكن لهم أعمالا أدبية قبل مجيئ الإسلام، إلاّ أنّ هذا القول لا يمكن التّسليم به؛ ذلك أنّ العرب كانت لهم أعمالا أدبية قصصية وضاعت بسبب قلّة التّدوين، وطغيان الطّابع الشّفوي عليها، ولمّا جاء الإسلام قام بإقصاء العديد منها ذلك أنّها كانت تتنافى ومبادئه، لأنّها تسهم في تغيير توجّهات القرّاء ومعتقداتهم، كما تجدر الإشارة إلى الشّعر الّذي كان موجودا منذ العصر الجاهلي، وكان ديوان العرب، فالشّعر نظرا لاحتوائه على الوزن والقافية كان يُحفظ، والنّثر نظرا لاسترساله في الكلام وخلوه من الوزن والقافية طرأت عليه العديد من التّحوّلات، وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى السؤال الّذي طرحه "عبد الله إبراهيم": هل نحن أمة شعر أم أمة نثر؟.

كما إنّ القص أصبح أقرب إلى التّاريخ« **فالتّاريخ، بكلّ معطياته الثّقافية، مرّ من "وسط جاهلي كثيف" إلى "وسط إسلامي شفاف" وكانت "درجة الانكسار" كبيرة بين الوسطين، الأمر الّذي أدى إلى إعادة إنتاج المأثورات القديمة أو إقصائها بما يوافق الوسط الجديد الّذي اقتضت رؤيته للعالم أن ينتخب ما يمتثل لتلك الرّؤية، ويستبعد ما يُؤثّر سلبا فيها**»[2]. فمثلما تحوّل التّاريخ من البيئة الجاهلية إلى الإسلامية تحوّلت موضوعات القص، فالقصّة الّتي كانت في الجاهلية غير القصة التّي سادت في عصر صدر الإسلام، ويشير "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ تلك التحوّلات، أسهمت في إعادة بناء تلك الأعمال القصصيّة المتوارثة من خلال إخضاعها للموجّه الدّيني، ومن هنا تمّ نفي بعض النّصوص الّتي لا تتوافق ومبادئ الدّين الإسلامي.

وعليه فإنّ التّغييرات الّتي طرأت على المرويّات السّردية المتوارثة جعلتها تفقد خصوصياتها الفنية وهكذا خضعت للبنية السّردية الجديدة، الّتي أضفت عليها خصوصيات فنية جديدة تتماشى ومبادئ العقيدة الإسلامية، فالدّين كان له الأثر الكبير على نشأة العديد من الأنواع النّثرية، الّتي أصبحت تسير وفق خصوصياته، ثمّ استقلّت بذاتها، وكوّنت خصوصياتها الّتي تميزها عن غيرها من الأنواع النّثرية

[1]– زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، ط2، ص33.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص109–110.

الأخرى، وكان للقصص القرآني الدّور الكبير في توعية المجتمع وتوجيههم إلى طريق الهداية بعد أن عمّ الجهل والفساد، وصحّح تلك النّظرة الّتي كانت سائدة في عصور ما قبل الإسلام، والفساد الّذي كان يَعمّ أرجاءها، فتلك القصص القرآنية قامت بتهذيب أفكار الأمم السّابقة، وبيّنت النّهج الصّحيح الّذي ينبغي السّير وفقه، ومع الفتوحات الإسلامية تطوّر القصص العربي بفعل تفاعل الثّقافات.

كما إنّ بلاغة القرآن، وأسلوبه، أسهما في تغيير طبيعة التّفكير، وطريقة الكتابة الأدبية، ومن هنا ظهرت فنون أدبية جديدة، والّتي كانت موضوعاتها مفعمة بالقوّة الإيمانية والعاطفة الدّينية الجيّاشة، هذا ما جعلها تتفوّق على الشّعر من ناحية المضمون، فـ«**القرآن نثر، وأنّه دليل على أنّ العرب كان عندهم نثر فني قبل الإسلام، فكان لهم بذلك وجود أدبي متين قبل أن يتّصلوا بالفرس واليونان**»[1]. فالعرب قبل احتكاكهم بالغرب، واطّلاعهم على أعمالهم القصصية كانت لهم العديد من المدوّنات السّردية. لذلك لا يجوز في هذه الحالة تبنّي الفكرة القائلة أنّ الآداب العربية تكوّنت بفعل الاحتكاك بالغرب، فإذا كانت هذه الفكرة صحيحة فبما نفسّر ظهور المرويات السّردية القديمة الّتي كان لها وجودا قبل الاطلاع على الموروث السّردي الغربي، وحتى نتمكّن من معرفة أصول النّثر العربي لا بدّ من العودة إلى القرآن الكريم، كما إنّ قضية الزّخرف الفنّي ليست مستحدثة في النّثر الفنّي العربي، ولم تظهر نتيجة التّأثّر بالفرس، وإنّما كانت موجودة منذ القدم وتطوّرت بتطور الزّمن، وأخذت ألوانا متعدّدة، وقد تأثّرت اللّغة العربية بالدّعوة الإسلامية؛ سواء تعلق الأمر بمعانيها، أو بأسلوبها، حيث أصبحت معانيها تتميّز بالدقة وأسلوبها يتميّز بالسّلاسة وقوّة التّأثير*.

2-موقف الإسلام من القصّ والقصّاص

يتحدّد موقف الإسلام من القصّ من خلال الموضوعات الّتي يعالجها القاص، والّتي ينبغي ألاّ تخرج عن حدود مبادئه وتصوّراته « **فالنّموذج الأمثل للقصص والقاص، إنّما تجلى بما قصّه الرّسول على قومه من أخبار الماضين الّتي أوحيت له وحيا** »[2]. حيث أسهم الرّسول صلى الله عليه وسلّم في توضيح صورة الأمم السابقة، وشرح معتقداتهم، ومنطلقاتهم، وحذّر أمّته من اتّباع عقائد الأوّلين، وسعى إلى جعل تلك القصص ذات وظيفة دينية، ووعظية« **ومثلما حدّد القرآن فضاء دلاليا للقص، عمل**

[1]- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص 43.

*- يُنظر؛ زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص46-47.

[2]- عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص12.

الرّسول على التّمسك بما يجعل القصص هادفا وينهض بمهمّة اعتبارية والقاص صادقا وأمينا لما يقصّ، وكانت الخدمة الّتي يقدّمها القاصّ للدّين هي الفصل في موقف الرّسول منه»[1]. فكان الرّسول صلى الله عليه وسلّم صادقا في أقواله، ووظّف تلك القصص بغية خدمة الدّين، حيث كان يقصّ أخبار الأمم السّابقة، كما كان يُحدّث أمّته عن الآخرة قصد الوعظ والإرشاد، وأخذ العبرة، وكانت في تلك الفترة معظم الأعمال القصصية خاضعة للمركزية الدّينية، وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى موقف الرّسول صلى الله عليه وسلم من القصّ والقصّاص؛ إذ « **تجلّى موقف الرسول تجاه القُصّاص، تبعا لموقفهم منه ومن رسالته في مثالين واضحين، أوّلهما مع النّضر بن الحارث والثّاني مع تميم الدّاري وعرض هذين الموقفين يكشف جليا معيار الرّسول لأهمية القاصّ في الإسلام** »[2]. حيث عُرف عن النّضر بن الحارث أنّه كان يُكذّب الرسول صلى الله عليه وسلم في قصصه وأحاديثه، وكان يحضر المجالس الّتي يعظ فيها الرسول صلى الله عليه وسلّم قومه، وحالما ينصرف الرسول صلى الله عليه وسلم يقوم النّضر بن الحارث ويُحدّثهم عن أخبار اليهود والفرس لأنّه كان متأثّرا بنثر الكهّان، وهنا تحدثُ مفارقة في ذهن المتلقي، لذلك تمّ ذم قصصه لأنّها كانت تتنافى ومبادئ الدين الإسلامي، وقد نزلت العديد من الآيات القرآنية الّتي تُبطل ما جاء في قصص النضر بن الحارث، ومن هنا كانت نظرة الرسول صلى الله عليه وسلم قاسية على هذا النّوع من القصّاص، أمّا تميم الدّاري فقد عُرف عنه أنّه كان يشارك مع الرسول صلى الله عليه وسلّم في غزواته، وكانت قصصه محلّ ثقة وتخدم الدين*.

فالقصص في الإسلام اتّخذ طريق الوعظ، وبالتّالي أصبحت وظيفته تختلف عن الوظيفة التّقليدية **« وخلال القرنين الأوّل والثّاني، كان القص يحظى بعناية كبيرة، كونه ينهض بمهمة الإرشاد والوعظ، وكان الخلفاء يحضرون مجلس القصّاص أحيانا، مثل عمر بن الخطاب وكان علي بن أبي طالب يراقب القصاص، ويتحقّق من كفاءتهم الوعظية** »[3]. لقد تناول القصّ في هذه المرحلة العديد من أتباع الرّسول صلى الله عليه وسلم، أين كانوا يروون تلك القصص داخل المساجد؛ لأنّها ذات طبيعة دينية، وتقوم على أساس الوعظ قصد تصحيح المعتقدات الّتي كانت سائدة من قبل، وقد كانت قصصهم محلّ ثقة من ناحية المضمون، وبالتّالي أسهموا في التّأثير على الجمهور المتلقي، وبقي القصّ يسير على هذه الحالة حتى

[1]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص14.

* - ينظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص14-16.

[3]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص18.

نهاية القرن الثّاني، كما كان للقاص مكانة مرموقة في المجتمع، حيث كان يلتفّ حوله النّاس، ويقتدون بما قدّمه من نصائح وتوجيهات، وقد تلقى القصّاص في تلك الفترة أهمية بالغة من قبل المتلقّين*.**« ومن المعلوم أن القصّ مادّته الخبر في الأدب، والسّرد يقوم على الوصف. وقد اتّخذ "التاريخ" الأوّل النّاشئ شكلا محدّدا في السّرد: الخبر وهو الشّكل الأصلي للتّاريخ العربي، وهو رواية لحدث مفرد، عبر سلسلة رواة تناقلوا الخبر ابتداء ممّن شهده أو زعم ذلك »**[1]. حيث يقوم القص على أساس الإخبار، ووصف الأحداث والوقائع، والّتي قد تكون واقعية أو متخيّلة **« ومن القصاص عبد الله بن عرادة بن عبد الله بن الوضين وله مسجد في بني شيبان ومن القصاص موسى الأسواري، وكان من أعاجيب الدّنيا كانت فصاحته بالفارسية في وزن فصاحته بالعربية وكان يجلس في مجلسه المشهور به فيقعد العرب عن يمينه والفرس عن يساره فيقرأ الآية من كتاب الله ويفسره للعرب بالعربية ثمّ يحول وجهه إلى الفرس فيفسّرها لهم بالفارسية فلا يدري بأي لسان هو أبين واللّغتان إذا التقتا في اللّسان الواحد أدخلت كل واحدة منها الضيم على صاحبتها إلاّ ما ذكروا من لسان موسى بن سيار الأسواري، ولم يكن في هذه الأمة بعد أبي موسى الأشعري اقرأ في محراب من موسى ابن سيار ثمّ عثمان بن سعيد بن أسعد »**[2]. حيث اشتهر القصّ في صدر الإسلام، وظهر العديد من القصّاص الّذين تميّزوا بفصاحة اللّسان، وقوّة البيان، وكان يميل إلى استخدام الألفاظ المتداولة، والمعاني المألوفة، وهذا ما تجسّد في العديد من الخطب المتعلّقة بمختلف المجالات الدينية والسياسية منها.

ويشير "الجاحظ" إلى أنّه لم يجد**« في خطب السّلف الطيب والأعراب الأقحاح ألفاظا مسخوطة ولا معاني مدخولة ولا طبعا رديئا ولا قولا مستكرها وأكثر ما نجد ذلك في خطب المولدين البلديين المتكلفين ومن أهل الصّنعة المتأدبين وسواء كان ذلك منهم على جهة الارتجال والاقتضاب أو كان من نتاج التّخيّل والتّفكّر»**[3]. حيث ابتعد القصّاص عن المعاني الدّخيلة والأقوال المنبوذة، واستندوا إلى مبدإ السّهولة في اللّفظ والمعنى، ومعالجة القضايا الواقعية الّتي تفيد المجتمع، وترشده، فكانت خطبهم تتميّز بالدقّة في التّعبير وقوّة التّأثير، وفي هذا الصدّد أشار الجاحظ إلى أنّه "ما قيل من جيّد المنثور، أكثر ممّا قيل في

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص125.

[1]– علي أومليل، الخطاب التاريخي، ط4، (بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2005)، ص14–16، نقلا عن محمد الكحلاوي، ذاكرة النص(مداخل أولية إلى علاقة الرواية بالتاريخ)، ص 209–210، مجلة قوافل، العدد36.

[2]– الجاحظ، البيان والتبيين، IslamicBook.wsK، 2010م، ص132.

[3]– المرجع نفسه، ص148.

جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره"*، لكن هذا لا يعني أنّ الكتابة في مجال الشّعر كانت ضئيلة، وإنّما بيّن أهميّتها، حيث تتّضح دلالة الأشياء بأضدادها.

عُرِف القصّ في عهد الرّسول صلى الله عليه وسلم، وفي عصر الخلفاء الرّاشدين، وهناك من اتخذّ منه مهنة له، وكانت القصص تروى داخل المساجد؛ لكن صورة القص لم تبق على تلك الحالة وإنّما تعرّضت إلى التّغيير، أين تخلى القصاص عن المهمّة الّتي حدّدها الرّسول صلى الله عليه وسلم، حيث توجّهوا إلى موضوعات الضحك، والسّخرية، والتّسلية. وبالتّالي لا يمكن الوثوق بما ورد فيها، هذا ما أدى إلى ظهور تيّار "ذم القصّاص"**؛ لأنّ تلك القصص كانت تلهي النّاس عن الدّين، كما تقوم بنشر أفكار تهدف إلى الفساد.

وقد تعدّدت الأسباب الّتي أدّت إلى ذم القصص والقصّاص، فهي« **تنتظم في محاور ثلاثة فهي: أوّلا: تخرق ثبات الأصول وصمتها، وهي في هذا بدعة، وثانيا: تخرج على محتوى الأصول إذ تشغل النّاس عنها، وثالثا: تكرّس سلوكا يهدف إلى الإفساد، لأنّها لا تحترز من الخطأ**»[1]. لأنّ تلك المحاور الثلاثة تُشغل النّاس عن القرآن الكريم، والحديث النّبوي، وتهدف إلى الإفساد، لذلك تمّ ذمها، كما« **تكشف "آفات القُصّاص" أنّها في السّعة بحث تشمل الأركان الأساسية لفعالية القص وهي: القاص وما يقص ولمن يقص، وهي الأركان الّتي انحدرت عنها، مكونات البنية السّردية الراوي، والمروي، والمروي له**»[2]. والقص بدوره يتضمّن ثلاثة عناصر أساسية وهي: "القاص": وهو الّذي يقوم بسرد أحداث الحكاية الّتي يقدمها، و"ما يقص": وهي المادّة الحكائية الّتي يأتي بها القاصّ بغية حكايتها، و"لمن يقص": وهو الشّخص المتلقي، فبالتقاء هذه العناصر الثّلاث، تتمّ عملية القص، فذم القصّاص لم يقتصر على جانب القصص فحسب، وإنّما شمل العناصر المكوّنة للبنية السّردية، حيث تمّ ذم الأفعال الصادرة من قِبل القاص والمتمثّلة في" دق المنبر، ورمي الأثواب، والحركات المثيرة، ومصافحة النّساء، ومثل هذه التصرّفات لا تليق بقاص مهمّته الوعظ والإرشاد، وفي المقابل هناك أفعال تصدر من المتلقين مثل اللّطم

---

* - ينظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص68.

** - يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص20.

[1] – عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص24.

[2] – المصدر نفسه، ص27.

على الوجه، وتخريق الثّياب، والاستغاثة والصياح، ومن جهة أخرى هناك أفعال تصدر عن القاص والّتي لا أساس لها من الصحة مثل خلط الأسانيد، وتحريف أقوال القدماء*.

وقد تعرّضت العديد من الأحاديث النبوية إلى التّغيير وذلك لجواز روايتها حسب المعنى، و« **هنالك كتبا لا تحصى رصدت الأحاديث الموضوعة الّتي غزت متون الحديث النّبوي لأسباب كثيرة، منها سيادة التّراسل الشّفوي، حتى أن بابا واسعا فتح في هذا المجال، بل أبيحت رواية المعنى، وأبيحت رواية اللّفظ حسبما هو معروف**»[1]. وبما أنّها كانت تروى شفويا طرأت عليها مجموعة من التّحوّلات في عصر التّدوين فهناك من نقلها حرفيا، وهناك من كتبها حسب معناها، لذلك تمّ ذم القصّاص الّذين حاولوا تحريفها، وتغيير معانيها. كما« **تلقى القصّاص دعما مباشرا من المؤسّسة الدّينية، لكن بروز نزعة التّشدّد المتأخرة، أظهرت تأويلا مختلفا لموضوع القص في عهد الرسول والخلفاء الراشدين، كما أنّها شكّكت بريادة القصاص، وعالجت الموضوع من واقع حال القصاص المتأخر**»[2]. فبعد أن لقيت القصص الدّينية انتشارا واسعا في الفترة الّتي ظهرت فيها، إلاّ أنّها لم تبق على تلك الحال، وإنّما تعرّضت للتّغيير، وتحوّل دورها من الوعظ إلى السّخرية والتهكّم.

كما إنّ« **تغيّرات النّسق الثّقافي غيّرت مواقع القُصّاص والكتّاب والشّعراء، وقلبت أدوارهم ووظائفهم... كثير من القُصّاص كانوا ومازالوا أمناء للمرجعيات الوعظية الدّينية القديمة، وسبب التّحوّلات النّسقية راح بعضهم يشدّد التّمسّك بالأصول الأولى للقصص، ولكن طائفة أخرى انخرطت في سياق التّحولات الثّقافية الجديدة، وسعت إلى تغيير وظيفة القص القديمة بحيث توافق المتغيرات في عصرهم** »[3]. فبتغيرات النّسق الثّقافي* تغيّرت توجّهات القصّاص؛ فمنهم من بقي خاضعا للمركزية الدّينية، ومنهم من ساير تلك التّحولات، وبالتّالي غيّر في الموضوعات المعالجة في القص. وهو ما جعل هذا النّوع من القصّاص يتعرّض إلى الذّم لأنّ نصوصهم تتعارض مع الدّين وتسعى إلى تشويهه والإنقاص من مكانته.

---

*- عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السّردية، ص27.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص43.

[2]– المصدر نفسه، ص121.

[3]– المصدر نفسه، ص127.

*– **النّسق الثّقافي:** هو وسيلة من وسائل الهيمنة والتّحكّم في السّلوكات العامة والممارسات الاجتماعية والعمليات النّفسية، كما إنّ مفهوم النّسق الثّقافي يقع في منطقة وسطى بين البناء الاجتماعي والبنية الكامنة في العقل الإنساني؛ ذلك أنّه يجمع بين تفسير التجربة الاجتماعية من جهة والتّحكم في سلوك الأفراد من جهة أخرى، حيث يقوم بالتّحكم في تصرّفات الأفراد وسلوكياتهم المختلفة. ينظر؛ نادر كاظم، تمثيلات الآخر؛ صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004م، ص95.

كما إنّ مسألة التّفاعل بين النّصوص السّردية ظهرت مع بداية تشكّل الأعمال القصصية، حيث وظّف القصّاص في حديثهم القرآن الكريم والسنّة النّبوية، وكان لتفاعل الثّقافات دور كبير في النّهضة بالأعمال القصصية، ومنحها خصوصيات فنية جديدة« **فالنّخبة الّتي أسّست للثّقافة في بداية العصر العباسي كان متميزا في أدوارها، ولعبت دور الوساطة بين الثّقافات العربية، والفارسية، واليونانية والهندية، وسيظهر أثر كل ذلك فيما بعد، حينما يتجلى التّنوّع والثّراء في الثّقافة السّائدة، فمصادرها وأصولها المتشعّبة كانت تلتقي في وسيلة تعبير أساسية، وهي اللّغة العربية، أمّا تنوّعاتها الأخرى فكانت تتّصل ببيئات ثقافية خصبة** »[1]. فتفاعل الثّقافات كان لها أثر على القص إذ أصبحت موضوعاته متعدّدة، تحمل ثقافات مختلف الشّعوب، غير أنّ لغة التّعبير كانت عربية، وذلك طبقا للبيئة الّتي يروى فيها، بينما المضمون فهو متغيّر يحمل خصائص الثّقافات الّتي تتّصل بتلك المرويات، وقد شكّل العصر العبّاسي قفزة نوعية مسّت العديد من المجالات.

فموضوعات القص لم تكن ثابتة وحقيقية؛ ذلك أنّه« **فن يقوم على الاختلاق والتّوهم، وهو سلسلة متراكبة من المرويات السّردية الّتي تقوم بتمثيل الأحداث وليس توثيقها، ويمكن لوظائفها أن تكون اعتبارية، كما كان الأمر في العصر الجاهلي والقرنين الأوّل والثّاني، وجود القص يتلاشى شيئا فشيئا، إذا ظل مقيدا بشروط التّوثيق المباشر، وخدمة الدين**»[2]. فلو انصبّ اهتمام القص على توثيق الأحداث لتلاشى شيئا فشيئا، ولو بقي خاضعا للمركزيّة الدّينية لأدّى ذلك إلى انهياره–حسب قول عبد الله إبراهيم–، لذلك لا بدّ أن يعالج موضوعات جديدة بطرق وأساليب متعدّدة، وباعتبار أنّه يقوم على أحداث غير حقيقية فإنّه سيخرج عن حدود الموضوعات الدّينية، وتلك« **النّظرة الدّونية الّتي واكبت نشأة الفن القصصي، جعلت النّقّاد يترفّعون عن نقد نصوصه السّردية، ويحجمون عن الخوض في تحليلها والوقوف عند مواطن جودتها وتميّزها** »[3]. ولعلّ أهم الأسباب الّتي دفعت بالنّقاد إلى الانصراف عن الأعمال القصصية العربية التّراثية، تكمن في الإنقاص من مكانتها، باعتبار أنّها تفتقر إلى العديد من المقوّمات الفنيّة الّتي تتميّز بها الفنون الأدبية الأخرى، كما نجد أنّ« **النقاد ردوا الغبن الّذي لحق بدراسة الفن القصصي إلى عدد من العوامل والأساليب من أهمّها: نظرة الازدراء الّتي اقترنت بالفن القصصي القديم، والّتي ساعد الموقف الدّيني والسّياسي، والميل البلاغي للنقاد، على تكريسها وغرسها في الفكر**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص126.

[2]– المصدر نفسه، ص139–140.

[3]– حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي(دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص42.

النّقدي القديم؛ ممّا جعل الاهتمام النّقدي بالفن القصصي لا يتوازى مع أهمية هذا الفن، وعظم شأنه »[1]. حيث أسهمت السّلطة الدّينية والسّياسية في نشر تلك الصّورة الّتي تنتقص من قيمة الأعمال القصصية العربية، هذا ما جعل الدراسات النّقدية تجاهه ضئيلة جدا.

ثالثا: الأشكال السّردية التّراثية ودورها في تشكيل الرّواية العربية

1: فن السّيرة وخصوصياته الفنية

تُدرج السّيرة ضمن الأنواع النّثرية التّراثية الّتي لقيت اهتماما بالغا من قبل الكُتّاب، في أزمنة وعصور متعدّدة، وقد تعدّدت مفاهيمها نظرا لتعدّد أشكالها، فـ« **السّيرة بوصفها سردا هي حكاية يكتبها كاتب، ويرويها راو، وتقوم بالأحداث الهامّة فيها شخصية رئيسية** »[2]. وباعتبارها نوعا أدبيا فإنّها تُروى من طرف شخص واحد يسرد حياته، أو حياة شخص آخر، وقد تميّزت السّيرة بخصائص فنية وأسلوبية تختلف عن الأنماط السّردية التّراثية الأخرى، فمن ناحية البناء السّردي نجدها تتميّز بوجود الكاتب الّذي قام بكتابة الحكاية، و"راو" يقوم برواية الأحداث، والشّخصية الّتي تتمحور حولها أحداث الحكاية، والّتي تعدّ عنصرا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، فغياب هذا العنصر يُفقد السّيرة طابعها الفنّي والجمالي.

و« **السّيرة في مفهومها العام نوع سردي يحكي ما وقع بالفعل، فهو بطبيعته سرد توثيقي تأريخي، غير أنّ السّارد وهو يستحضر الوقائع يبحث بين الحين والآخر عن روابط تجمع شتات هذه الوقائع وتنظمها في نسق سردي خاص، وأثناء هذا البحث يقع التّعديل والتّحويل في الأحداث والوقائع طبقا للمقاصد الّتي يرسمها السّارد للسّيرة وصاحبها** »[3]. لكن هذا الرّأي لا يمكن الأخذ به لأنّ السيرة لا تتضمّن الصّدق ونقل الأحداث كما وقعت بالفعل، فمثلا عندما يحدّثنا شخص ما عمّا وقع له، ويقول أنا أحكي بصدق لا يوجد الدّليل القاطع الّذي يُثبت صحة قوله، فالسيرة تُؤرّخ للشّخصية، وترسم صورة حول الأحداث الّتي عايشتها، وأهم الوقائع الّتي شهدتها، لكن هذا لا يعني أنّها تحكي ما وقع بالفعل. وهي كغيرها من الأنواع الأدبية الأخرى تحمل خصوصيات فنية تميزها عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى من ناحية الشّكل والمضمون، حيث تتكوّن البنية الفنيّة للسّيرة من مجموعة من العناصر الّتي تُشكّل

[1]– حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي(دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص43.

[2]– لطيف زيتوني، السيرة بوصفها شكلا سرديا السرد العربي، ص219–220، تحرير وتقديم محمد عبيد الله، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي8/10/2008، وملتقى السرد العربي الثاني3–5/7/2010، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011م.

[3]– سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ– 2012م، ص167.

هيكلها، من بينها نجد «**الرّاوي المفارق لمرويه، وهو نسيج المرويات السّردية، يقوم بمهمّة ذات شقّين متلازمين، أوّلهما: مهمّته السّردية في خلق سلسلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة الّتي تتطابق دلاليا مع كل مرحلة من مراحل حياة البطل، وثانيهما: نسجه عالما فنيا واسعا يُؤطّر أفعال جميع الشّخصيات في المتن، وما يتطلّبه من تحديد الفضاء الّذي ينظم الوقائع والأحداث الّتي تُكوّن لب المتن السّردي**»[1]. فمن خلال "الرّاوي المفارق لمرويه" يتمّ عرض المادّة الحكائية بطريقة متسلسلة ومتتابعة، فيقوم بعرض الأحداث بطريقة تتطابق مع ما يجري في حياة البطل، فهو ينسج البناء الفنّي لها، حيث يقوم بترتيب الأحداث والوقائع الّتي تشكّل المتن السّردي للسّيرة، كما إنّ بنيتها لا تقتصر على الرّاوي فحسب، وإنّما تتطلّب حضور المروي له الذّي يتلقى المتن السّردي الّذي رُويَ له، فـ« **الازدواجية في انتماء الرّاوي والمروي له في السّير الشّعبية، مبعثها خضوع هذا النّوع السّردي إلى صيغ الإرسال الشّفاهي زمانا طويلا، الأمر الّذي جعل المدوّنات تحافظ عل تلك الصيغ نفسها** »[2]. وحضور هذين العنصرين(الراوي، والمروي له) يضفي طابع الشّفاهية على تلك المرويات السّيرية، وبقيت على هذه الحال فترة طويلة من الزّمن، فكانت بنيتها كاملة ومتماسكة لا تحتاج إلى عناصر أخرى تُكمل بنيتها الفنيّة، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الحكاية الخرافية استوفت شروط بنيتها السّردية، في حين السّيرة الشّعبية كانت تستمدّ مكوّناتها السّردية من خارج حدود بنيتها*.

1-1 السّيرة النّبوية

تهتم السّيرة النّبوية بالحديث عن حياة الرّسول صلى الله عليه وسلم منذ ولادته إلى غاية وفاته، مع ذكر جميع الأحداث والوقائع الّتي تعرض لها الرّسول صلى الله عليه وسلّم، حيث «**إنّ السّيرة تكوّنت في أوّل أمرها بتوجيه من سيرة الرّسول(ص) الّتي تبلورت ودوّنت إبان القرنين الهجريين الأوّل والثّاني**»[3]. فللسّيرة النّبوية أهميّة كبرى في حياة المسلمين؛ لأنّها تقوم بشرح مبادئ العقيدة الإسلامية، وذلك من خلال ذِكر أخلاق الرّسول صلى الله عليه وسلم الفاضلة، وتحلّيه بالإيمان في مواجهة الشّدائد، فهي تدعو إلى الاقتداء به، كما« **تجتهد مخيلة الرواة في السّيرة من أجل تدعيم النُبوّة، فتوسع دائرة الإيمان والاعتقاد به من المجال الإنساني الّذي هو المخصوص أوّلا وأخيرا بهذه الدّعوة، لتشمل هذه الكائنات الحية**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص281.

[2]– المصدر نفسه، ص282.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص282.

[3]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص6.

الأخرى الّتي تقع في مرتبة أقل بالنّسبة للإنسان»[1]. حيث يسعى الرّواة إلى الدّفاع عن الدّين والدّعوة إلى الإيمان به والالتزام بمبادئه، والعمل به، وقد خضعت العديد من النّصوص السّردية الجاهلية لنسق المركزية الدّينية، حيث« **انتزعت الشّفاهية شرعيتها في الثّقافة العربية من الدّين، فالتّرابط بين التّراسل الشّفوي والمُمارسات الدّينية ظهر في عصر الرّسول، وبعد وفاته أصبح ذلك التّرابط الّذي فرضته حاجات عصر صدر الإسلام المُوجّه لكل العلاقات اللاحقة بين الشّفاهية والإسلام، فصاغ مظاهر الفكر والثّقافة بصورة عامة»**[2]. فالدّين غيّر مجرى الحياة بعد أن كان المجتمع يعيش حياة بدائية، وأسهم في إعادة تشكيل الوعي، والثّقافة، والفكر، والمُعتقدات، فالموضوعات الّتي كانت تعالجها السّيرة النّبوية تمثّلت في رصد غزوات الرّسول صلّى الله عليه وسلم، وذكر جميع الأحداث والوقائع الّتي تعرّض لها، وتتميّز السّيرة النّبوية بالوضوح، كما إنّها تشمل مختلف مجالات الحياة، وتدعو إلى الاقتداء بالرسول صلى الله عليه وسلم، وتعرض تفاصيل حياته بصدق؛ ذلك أنّها تستند إلى مصدرين أساسيين هما القرآن الكريم، والحديث النّبوي الشّريف.

2-1 السّيرة الشّعبية

تعدّ السّيرة الشّعبية أكثر الأنواع الأدبية انفتاحا على غيرها من الأشكال التّعبيرية الأخرى، وقد« **جاء المتن الرّئيس للسّيرة الّذي يُصوّر غزوات الرّسول بشكل وحدات شبه حكائية، كما أنّ هيكل السّيرة بأجمعه يمثل وصفا شاملا ومُفصّلا لشخصية ذات أهمية اعتبارية في التّاريخ، ابتداء من ظهورها وانتهاء بوفاتها، مرورا بأهم الإنجازات الّتي قامت بها طوال حياتها، الأمر الّذي يُؤكّد أنّ بنية السّيرة النّبوية كانت الموجّه السّردي الأوّل لصياغة البُنى السّردية للسّير الشّعبية** »[3]. حيث استعارت السّيرة الشّعبية* خصوصياتها ومميّزاتها الفنيّة من السّيرة النّبوية، وعليه فإن كل نوع أدبي يتشكّل على عاتق الأنواع الأدبية السّابقة، وفي السّيرة يتمّ الحديث عن الشّخصية منذ ولادتها إلى غاية وفاتها، باعتبارها المحور الرّئيس الّذي يقوم عليه هذا النّوع الأدبي، وتتّخذ من الشّخصيات التّاريخية أبطالا لها، وبما أنّها تهتم بالأحداث التّاريخية ينبغي البحث عن مدى مطابقة السّيرة الشّعبية للتّاريخ، ومن هنا نتساءل: هل

---

[1]– سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، ص161.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص42.

[3]– المصدر نفسه، ص229.

*– **سيرة شعبية:** يُطلق هذا المصطلح على مجموعة من النّصوص القصصية الطويلة الّتي تولّدت في مجال المشافهة ورواها رواة منشدون في ساحات المدن العربية الكبرى وفي المجالس والأرياف، قبل أن تخرجها المطابع الحديثة، وتدرج ضمن الأدب الشعبي كونها مجهولة المؤلف. ينظر؛ مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، دار العين للنشر، ط1، 2010م، ص263.

تمكّنت السيرة الشعبية من تجسيد الأحداث التّاريخية؟ وماهي أهم التّحولات الّتي طرأت على بنيتها السّردية؟.

اتّسمت السّيرة بالعديد من الخصوصيات الفنية والأسلوبية، فهي تتميّز« **بإطار عام تسير عليه السّير جميعها، فتبدأ بتمجيد أجداد البطل وأهله تمهيدا لظهوره وأخذه المكانة الّتي أعدت له مسبقا، ثمّ تتبع حياته وتقلباتها إلى مماته، ومن هنا جاء اسم (السير) لأنّها تحكي قصّة البطل منذ ولادته إلى وفاته**»[1]. فالشّكل الفنّي الّذي عرفت به السّيرة لا يختلف من سيرة إلى أخرى، إنّما هو ثابت، والعنصر الّذي يتغيّر هو الشّخصية باعتبارها محور السّيرة.

وكان للسّيرة أثر كبير على الأدب والمجتمع « **كسيرة عنترة، ذات الهمّة، سيف بن ذي يزن الهلالية، فأصبح لعنوان السّيرة دلالات ملهمة في الوجدان، إضافة إلى رمزيتها وشخصياتها الخارقة، فالبطل يغيث الملهوف وينصر المظلوم ويصارع الجبابرة، فهو الرّمز المحبب إلى قلوب الجميع، والمُخلص الوحيد من مآسي الحياة** »[2]. فتوظيف السّيرة للشّخصيات الفذّة، وللموضوعات الّتي تمسّ المجتمع جعلت أفراد المجتمع يتأثّرون بها، ولم يقتصر تأثيرها على المجتمع فحسب، بل أثّرت في الأدب أيضا، ونخصّ بالذّكر الرّواية باعتبارها أهمّ الأجناس الأدبية، حيث وظّفت الرواية العربية بعض الشّخصيات البطولية في السّيرة بمختلف أنواعها، كما« **تأثّرت لغة الرّواية بالسّيرة، فكانت جملها سهلة واضحة تزخر بتنوع يثري المضمون ويكشف طبيعة الشّخصيات، لولا الانجراف وراء عامية أملتها طبيعة الشّخصية من جهة، ومحاولة التّماهي مع السّيرة الّتي تنتشر فيها العامية في معرض الشّتم والقذف من جهة أخرى**»[3]. فتأثيرها على الرّواية لم يقتصر على جانب اللّغة فقط، بل تعدّى ذلك إلى مكونات أخرى نذكر منها الشّخصية، حيث أصبحت الرّواية تُوظّف شخصيات السّيرة، وقد مزجت السّيرة الشعبية بين الشّعر والنّثر، وعليه فإنّ كلّ نوع أدبيّ ينهل من الأعمال الأدبية الّتي سبقته.

ظهرت السّيرة قبل أن تظهر الرّواية، حيث« **تنتمي "السّير الشّعبية" إلى مرويات العامّة، وهذا الانتماء هو الّذي جعلها تتشكّل في منأى عن الثّقافة المتعالية الّتي تعنى إجمالا، بأخبار الخاصّة وشُؤونها، وذلك أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات، تدوينا ووصفا، فالتّواريخ الأدبية الرّسمية**

[1]– حسين علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الفنون والتراث، قطر، ط1، 2010م، ص271.

[2]– المرجع نفسه، ص272 .

[3]– المرجع نفسه، ص289 .

تنتقص العامة وآدابها، وتراها نفثات مشوشة لأغلبية جاهلة »[1]. ونظرا لعدم وجود مؤلّف معيّن للسيرة الشّعبية، وروايتها من طرف عامّة النّاس تعرّضت للتّهميش والضّياع، ذلك أنّها مجهولة الأصول، هذا ما يجعل المرويات الأدبية الأخرى تنتقص من شأنها، كما يزخر تراثنا العربي بالعديد من السّير الشّعبية الّتي تحمل أصولا شفوية. كما نجد أنّها« **قامت مقام الملحمة الأوروبية أو الهندية أو البابلية لأنّ غلبة الفكر الأسطوري والواقع غير المنطقي يجعلها بعيدة عن التماس بالحياة العامّة للأقوام**...»[2]. لقد حظيت السّير الشّعبية بمكانة كبيرة وسط المجتمعات الّتي ظهرت فيها، وقامت بتصوير حياة تلك الشّعوب، وهي كغيرها من المرويات السّردية تحمل خصوصيات فنية تميّزها عن غيرها من الأنواع النّثرية الأخرى، حيث تقوم بحكاية أحداث ووقائع متسلسلة، وتتكوّن بنيتها« **من سلسلة طويلة من الوحدات الحكائية المتعاقبة، وهي تنتظم في نمطين: وحدات حكائية بسيطة التّركيب تخضع لبناء متتابع في تشكيل مكوّناتها، ووحدات حكائية مركّبة تكون الوحدة الحكائية في إطار العديد من الوحدات الحكائية الصّغيرة، وتتّسم الوحدات المركبة بتداخل مكوّناتها وتعقّد أحداثها ممّا جعلها تتّصف بأنّها ذات بناء متداخل** »[3]. إذ إنّ تداخل الأحداث والحكايات فيها أضفى عليها سمة التّعقيد، ذلك أنّ تداخل الحكايات وتفاعلها مع بعضها، يجعل من بنيتها السّردية متداخلة، فمن حكاية بسيطة تتولّد حكايات أخرى، ونتيجة ذلك التّفاعل تشكّلت السّيرة الشّعبية –حسب عبد الله إبراهيم–.

وعليه فإنّ البنية السّردية للسّيرة الشّعبية تتكوّن من مجموعة من الأحداث، الّتي يرتكز عليها السّارد أثناء تشكيله للحكاية، والمتعلّقة بالشّخصية الّتي يريد أن يتّخذها موضوعا لكتابته، كما« **تكشف الثّوابت الأساسية في سيرة البطل عن تواتر نسق من "الوحدات الدّلالية" تتطابق بنية ودلالة مع نسق "الوحدات الحكائية" الّتي تؤلّف متن السّيرة**»[4]. فالأفعال الّتي يقوم بها البطل تمنح مضمون السّيرة الشّعبية خصوصيّته الفنيّة والأسلوبية. فمنها يتشكّل متن السّيرة، وتمنحه دلالات كثيرة ومتعدّدة، فهي تشكّل الإطار العام للسّيرة، فتفاعل الأحداث ومطابقتها للواقع تجعل المتن السّردي أكثر تماسكا« **إنّ السّيرة الشّعبية لتمثّل نمطا سرديا مميّزا يحتل حيزا مُهما في التّواصل الثّقافي الشّعبي ويحتاج إلى مجهود إضافي لإخراجه من حيّز التّراث إلى فضاء الإبداع الفني، فإنّ توافر لهذه السّير من يعيد**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص247.

[2]– أحمد محمد الشحاذ: الملاحم والسير الشعبية العربية: مجلة التراث الشعبي،ع2، سنة 1986، ص140، نقلا عن سعيد يقطين، الكلام والخبر؛ مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م، ص 100.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 333.

[4]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص168.

بناءها وإخراجها في قالب سردي حديث، فهذا يعني أنّ ثمّة نصوصا سردية قد ظهرت إلى الوجود»[1]. فالمرويات السّردية التّراثية بحاجة إلى من يدعمها ويطوّرها، فلو وجدت اهتماما من قبل النقاد والباحثين وقت ظهورها لخرجت من حلقة الأدب التّراثي، وربّما تكون بمثابة نقطة انطلاق لظهور أعمال أدبية جديدة، فالسّيرة تطوّرت قبل أن تنشأ الرّواية.

ويمكن القول أنّ التحوّلات الّتي طرأت على السّيرة الشّعبية أسهمت في تشكيل الخصوصيات الفنية للرواية، فبعد أن غلب على السيرة الطّابع التّاريخي من خلال الحديث عن الشّخصيات التّاريخية وتتّخذها موضوعا لها، انتقلت إلى معالجة مختلف قضايا المجتمع بطريقة جمالية، ومثل هذه التّحولات أسهمت في ظهور الرّواية وما تحمله من خصوصيات فنية« **ومن ثمة فإنّ نشوء الرّواية وتطوّرها لا يعني اندثار السّيرة الشّعبية بوصفها نمطا من أنماط الحكي الّتي أنتجتها المجتمعات ما قبل الرّأسمالية»**[2]. كما إنّ ظهور أجناس أدبية جديدة لا ينقص من قيمة الأعمال المُتوارثة، لأنّ النّص الجديد لا يقوم بمعزل عن التّراث، ويبقى لكل عصر فنونه الأدبية الّتي تميّزه عن باقي العصور الأخرى.

كما إنّ« **الوقوف على بنية "الوحدة الحكائية" بوصفها فعلا متكاملا يقوم به بطل السّيرة، يوجب انتخاب عدد من الوحدات الحكائية، تكون موضوعا مباشرا للتّحليل، ذلك أنّ متون السّير الشّعبية تتكوّن من عدد كبير من الوحدات الحكائية المُترابطة بشكل مُتتابع. تكوّن بمجموعها تلك السّير»**[3]. فما يميّز بنيتها السّردية أنّها خاضعة لنسق التّتابع، هذا ما يجعل حكاياتها مترابطة ولا يمكن الفصل بينها، وقد اختار "عبد الله إبراهيم" مجموعة من النّصوص المتعلّقة بالسّيرة الذّاتية، وقام بتحليلها بغية الكشف عن مكوّناتها الفنيّة وكيفية انتظامها في الحكاية.

المرويات السيرية كغيرها من الأنواع السّردية الّتي لقيت معارضة من قبل النّقاد، حيث صنّفوها ضمن« **الآداب المُنحطة الّتي لا تتوفّر فيها الشّروط الّتي تجعل منها أدبا...أمّا اعتماد الأحداث التّاريخية الّتي توردها تلك المرويات، بوصفها أدلّة على أزمنة تشكّلها، فأمر يشوبه عدم الدقة والشك؛ لأنّ تلك الآراء تتعامل معها بوصفها تاريخا، وليس بُنى رمزية سردية متحوّلة، تتضاعف أحداثها**

[1]– ناصر جابر (شبانة)، أنماط السرد في تراثنا العربي، ص427، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية، الأردن، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، المجلد 21(2)، 2007.

[2]– سيد إسماعيل ضيف الله، أليات السرد بين الشفاهية والكتابية؛ دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م، ص288.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص150.

بمرور الزّمن »[1]. فتلك المرويات السّيرية كانت تحمل طابعا شفويا، وبالتّالي فهي تتعرّض إلى العديد من التّحوّلات باختلاف العصور والبيئات، هذا ما جعلها مهمّشة وتدرج ضمن الآداب الّتي لا قيمة لها، فهي لا تتوفّر على أبسط الشّروط الّتي تجعل منها أدبا، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ النّظر إلى الأحداث التّاريخية الّتي ترد في المرويات السّيريّة على أنّها تعبّر عن حادثة تاريخية وقعت لا يمكن التّسليم بها لأنّها تسعى إلى تأصيل المرويات في التّاريخ، وليس البحث عن أصولها*.

فالسّيرة الشّعبية كانت مهمّشة في التّراث السّردي العربي، لكن الأوروبيين منحوها أهميّة خاصّة، و« **إذا كانت السّيرة الشّعبية ونظيراتها من النّصوص العربية السّردية ظلّت مهملة وملغاة من دائرة التّقليد الأدبي العربي الكلاسيكي إلى بدايات القرن العشرين(محمد عبده) وإلى عصرنا الرّاهن (الجابري- العروي...) فإنّ الغرب على النّقيض انتبه إلى قيمة هذا"اللانص"، واعتبره "نصا" قمينا بأن تتحمّل المشاق من أجل العثور عليه، وصرف الأموال الطائلة بهدف اقتنائه، وقضاء أجمل فترات العمر في نقله إلى اللّغات الغربية، ودراسته وبحثه** »[2]. فالغرب اهتمّوا بدراسة الأعمال السّردية العربية وقاموا بترجمتها، وأخذوا منها ما يتواءم مع ثقافتهم، وقد ظلّت السّيرة والنّصوص العربية المماثلة لها مهملة ومهمّشة في الثّقافة العربية، رغم أنّها كانت العامل الرّئيس في ظهور الأنواع الأدبية اللاحقة، في حين نجد أنّ الأوروبيين أولوا أهمية للنّصوص العربية التّراثية، ونهلوا منها، واستمدّوا منها أهم الأفكار والموضوعات الّتي تسهم في إثراء آدابهم.

وعليه فإنّ السّيرة حسب الثّقافة العربية تحمل في طيّاتها أسباب انهيارها وزوالها، وذلك راجع إلى التّباعد بين الأحداث والوقائع الّتي جرت في الواقع وبين ما دوّنه الكاتب، فهذا الاختلاف وعدم التّطابق نجم عنه تفكّك السّيرة بمختلف أنواعها، وهذا ما جعلها تتعرّض للانتقاد، حيث تخضع السّيرة لنظام خاص في تركيبها، وأيّ عدول عن ذلك النّظام يفقدها خصوصيتها وطابعها الّذي نشأت عليه**.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص250.

*- ينظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص250.

[2]– سعيد يقطين، الكلام والخبر؛ مقدمة للسرد العربي، ص73.

**- يُنظر؛ لطيف زيتوني، السيرة بوصفها شكلا سرديا السرد العربي، ص222.

3-1 السّيرة الذّاتية

تدرج السّيرة الذّاتية ضمن الفنون النّثرية التّراثية، والّتي شهدت العديد من التّحولات عبر الزّمن، فهي تمثّل« **أحد أهم المحاور السّردية الّتي تتجاوز الحكائي إلى السّردي، ويتجاوز حضور الذّات فيها الدّور المألوف الّذي عادة ما تمارسه الذّات في الأجناس السّردية المختلفة في تراثنا العربي، إذ ينتقل ضمير الهو الّذي ينسج خيوط السّرد في المحاور السّردية الأخرى بعفوية ولا انتقائية إلى الكتابة بضمير الأنا الّذي يزاوج بين الصدق والموضوعية، باعتبارهما من أسس السّيرة الذّاتية وبين الانتقائية الّتي تحرّك السّرد باتجاه دون آخر باعتبار السّيرة الذّاتية فن الاختيار الذّاتي**»[1]. فهي عبارة عن ملخّص لحياة الشّخص الّذي يحكي قصّته ومن خلالها يتم التعرف على بعض الحقائق المتعلّقة بصاحبها، ويغلب عليها ضمير المتكلم "أنا"، كما تتطلّب السيرة الذاتية حضور ثلاثة مكوّنات أساسية والمتمثّلة في: المؤلّف، والسّارد، والشّخصية، ويشير "عبد الله إبراهيم" إلى أنّها كانت« **قصيرة ومختزلة في أوّل أمرها كما يلحظ ذلك في سيرتي الفارسأ والوقدي، ثمّ راحت تتوسّع قرنا بعد قرن، ولكن الاختزال ظلّ سمة من سماتها العامّة، كما نجد ذلك في السّير الذاتية لابن عربي، وحاجي خليفة، والعماد الأصبهاني، واليماني، بيد أن مسارا آخر منها أخذ بالتّوسّع، فورد في كتب كاملة، كسيرة الداعي هبة الله الشيرازي، وابن خلدون، والغزالي، وابن طفيل، والحيمي** »[2]. حيث بقيت السّيرة الذّاتية على الحال الّتي ظهرت عليها مدّة من الزّمن، ثمّ طرأت عليها مجموعة من التّحوّلات، إلاّ أنّ موضوعها بقي ثابتا، وفيها يركّز المؤلّف على سرد ما يجري حوله من أحداث ووقائع متعلّقة به، وأشار العديد من الباحثين إلى أنّ كُتّابها لم يتحدّثوا عن الجوانب العاطفية، حيث كان الهدف من هذا النّوع من السّير عرض الحياة الشّخصية بطريقة سطحية دون الغوص في أعماقها وخوالجها النّفسية.

وبإمكان السّيرة الذّاتية« **أن تنزاح عن إطارها التّقليدي التّسجيلي المُتصوّر في المطابقة والتّماهي إلى سياق الاحتفاء ببنيتها الجمالية السّردية التّخييلية أو الفنية أو الأدبية؛ أي بكل ما من شأنه أن يعلي من شأن قيمتها الإبداعية والجمالية**»[3]. وهكذا تصبح قادرة على ابتكار أساليب وتقنيات فنيّة جديدة تُخرجها عن إطارها التّقليدي فكل عمل أدبي تطرأ عليه مجموعة من التّحوّلات، وتتشكّل على عاتقه أنواعا أدبية جديدة.

---

[1]- ناصر جابر(شبانة)، أنماط السرد في تراثنا العربي، ص424.

[2]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص233.

[3]- حسين مناصرة، وهج السرد مقاربات في الخطاب السردي السعودي، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص94.

2/ التّعريب ودوره في إثراء السّاحة الأدبية التّراثية

أسهم التّعريب في نقل العديد من الآداب والعلوم إلى السّاحة الأدبية العربية، وتعدّدت دلالات هذه الكلمة باختلاف العصور والأمكنة، فالتّعريب كمصطلح « **لا يقصد به الدقة في التّرجمة، إنّما إضفاء طابع عربي على كتاب ينتمي إلى ثقافة أخرى، وفي بعض الأحيان يمتثل الكتاب لنسق الثّقافة الجديدة، فتضعف صلته بالأصول الّتي ظهر فيها، وكان التّعريب متحرّرا من قيود النّقل الدّقيق الشّائعة في العصر الحديث**»[1]. فالمقصود منه نقل المعارف والعلوم إلى العربية، وإخضاعها لشروط الثّقافة العربية أين تتفاعل تلك النّصوص المعرّبة مع الثّقافة الّتي نُقلت إليها، وتسهم في خدمة الثّقافة الجديدة، فهو لم يكن خاضعا لشروط معيّنة، بل كان متحرّرا من كل قيود النّقل الّتي كانت سائدة في العصر الحديث، وقد قام ابن المقفّع* بتعريب العديد من النّصوص، وأحدث تغييرات على مستوى النّصوص المعرّبة، وكلّ نص معرّب يخضع حتما لنسق المرويات السّائدة في عصر من العصور، فهو يتماشى وطبيعة الأنماط السّردية السّائدة** « **فالنّصوص المعرّبة كانت هي الّتي تخضع لنسق المرويات السّردية الشّائعة، ولذلك كان المعرّبون يختارون من الرّوايات الغربية تلك الّتي توافق نسق المرويات السّردية، وبخاصة حركة الأحداث الشّائقة الّتي تتّصف بالمغامرة والحركة وبالموضوعات الرومنسية الّتي تتخلّلها حكاية حب لها مغزى قيمي واعتباري** »[2]. حيث خضعت المرويات المعرّبة لطبيعة النّصوص السّردية السّائدة في العصر الّذي نقلت إليه، وقد تمّ التّركيز على تعريب النّصوص الغربية الّتي تحمل طابعا رومانسيا، باعتبار أنّها تتناسب وميول القرّاء، ومن هنا تمّ التّعرّف على الآداب الأوروبية بما تحمله من خصوصيات فنية، هذا ما أسهم في إثراء المرويات السّردية العربية، وكان المعرّبون يختارون الأحداث الشّائقة الّتي يطغى عليها العنصر العجائبي، فمثلا « **تعريب" كليلة ودمنة" خصّب الحكايات الخرافية العربية آنذاك، وفتح لها الأفق على الكنز الهندي الطافح بالخرافات وكانت الوساطة الفارسية على غاية من الأهمية،**

---

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص179.

*– **ابن المقفع**: 724–759م/ 106–142هـ: هو في مجوسيته روزبة بن دازويه المقفع، وكنيته أبو عمرو، وفي إسلامه عبد الله، وكنتيه أبو محمد، لقّبه والده بالمقفع لأنّه يتولى خراج فارس فاختلس من مال الدّولة، فضربه أمير العراقيين على يده حتى تقفعت يده، وقد عُرف بالمروءة وكرم الخلق والوفاء للأصحاب، كما عُرف أيضا بسهولة الطبع وبالتّعفّف، نشأ ابن المقفع في البصرة، فعني والده بتعليمه وتقويم لسانه على الكلام الفصيح فبرع في العربية والفارسية، واطلع على حكمة اليونان من خلال الكتب الّتي ترجمت إلى لغة الفرس فجمع بين ثقافتي العرب والعجم، آثاره في التّرجمة كثيرة نذكر منها: كليلة ودمنة، والأدب الصغير، والأدب الكبير. ينظر؛ بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014، ص107–111.

**– ينظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص179.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص445.

فالثّقافة الفارسية القديمة المعنية بعوالم القصور وإدارة الرعية، تركت بصماتها في كتاب " كليلة ودمنة"»[1]. فبواسطة التّعريب تمّ التّعرف على الآداب الهندية، والفارسية، واليونانية ورموزها الخرافية، فعند قراءة كليلة ودمنة يظهر جليا أثر ثقافة الفرس القديمة وذلك من خلال طبيعة الموضوعات المعالجة في هذا الكتاب، والّتي استفادت كثيرا من الثّقافات الأوروبية.

إلى جانب التّعريب نجد التّرجمة الّتي تعدّ من بين أهم العوامل الّتي ساعدت على الاطّلاع على الأدب الأوروبي، فبعد أن كان التّعريب يكيّف تلك النّصوص الأدبية وفق البيئة الّتي تروى فيها، فإنّ التّرجمة تحافظ على خصوصيات تلك الأعمال السّردية من ناحية الشّكل والمضمون؛ حيث« **صار البحث في سير الأشخاص لا يقل أهمية عن البحث في المرويات، وهذا قاد ظهور أولى الأشكال السّردية للسّير العربية، وهي التّراجم، وبمرور الوقت توالت الأشكال الأخرى** »[2]. فهناك من عدّ التّراجم سابقة عن غيرها من المرويات الأخرى، وبعد ظهور هذا الشّكل تمّ التّنبه إلى الأشكال القصصية اللاحقة.

3/الوصيّة كنوع أدبي تقليدي

الوصيّة من الأنواع النّثرية الّتي عرفت منذ العصر الجاهلي، فهي تصدر من طرف أب إلى أبنائه أو راع إلى رعيته، وهي« **تعبير نثري مخصوص يوجه غالبا إلى فرد بعينه أو عدة أفراد، وهو يختلف عن الخطابة في أنّ الأخيرة تُوجّه إلى عموم النّاس وتُلقى في مناسبات عامّة، فيما تمثّل الوصية خلاصة متميزة لتجربة ذاتية عميقة** »[3]. حيث تقوم بنقل الأخبار، والتّجارب من جيل إلى آخر، والهدف منها هو إرساء القيم التّعليمية والأخلاقية، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّها في بداياتها الأولى كانت تحمل طابعا شفويا* هذا ما جعلها تتعرّض للتّغير حسب طبيعة البيئة، والعصر الّتي نقلت إليهما، وبالتّالي فهي تحتوي على أفكار جديدة خاضعة لطبيعة العصر الّذي تروى فيه، وهي بدورها تختلف عن المرويات السّردية الّتي سبقها.

4/الخطابة وخصوصياتها الفنية

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص178.

[2]–المصدر نفسه، ص230.

[3]– المصدر نفسه، ص103.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص103..

الخطابة من الفنون النّثرية الّتي شاعت في السّاحة الأدبية العربية منذ العصر الجاهلي، وكانت تستخدم لغرض النّصح والإرشاد، وطغى عليها السّجع، وقد أولى لها الإسلام أهمية بالغة، حيث استخدمها الرّسول صلى الله عليه وسلّم في دعواته، وقد أسهم الإسلام في تهذيبها من الصّور الّتي عُرفت بها في الجاهلية« **ومعروف أنّ العرب كانت لهم خطابة نشيطة في العصرين الجاهلي والإسلامي وأنّهم عرفوا الخطابة السّياسية عند زياد بن أبيه ونظرائه، كما عرفوا الخطابة الدّينية عند الحسن البصري وأقرانه. وازدهر هذان اللّونان في العصر الأموي، وسرعان ما ذبلا وفقدا النّضرة والحياة في اللّونان في العصر العباسي ثمّ في العصور التّالية، فقد ضغط العباسيون على النّاس وحرموهم الحديث في شؤونهم السّياسية. وجمد العقل العربي قل يتطور الخطباء بالخطابة الدّينية في صلاة الجمعة والأعياد، بل اكتفوا بنماذج ابن نباتة معاصر سيف الدّولة في القرن الرّابع الهجري، وأخذوا يبدئون فيها ويعيدون دون تغيير أو تبديل** »[1]. ومع بزوغ فجر الإسلام اشتدّت الحاجة إلى هذا النّوع من الفنون، وذلك بغية نشر الإسلام وإقناع النّاس بأهميّته، وأصبحت تلقى في المساجد وخاصة في المناسبات الدّينية، وأصبحت جزءا من العبادة هذا ما نجده في خطبة الجمعة، وخطبة العيدين، ومع ظهور الإسلام توسّع هذا الفن، وأصبح أكثر بلاغة وحكمة، وذلك من خلال الاستعانة بأسلوب القرآن الكريم واقتباس الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية.

وقد تطوّر فن الخطابة وانتشر في مختلف الأقطار العربية في فترة ظهوره « **ففن الخطابة قد أصاب حظا واسعا من الرقي في حياتنا الأدبية الحديثة، ولكن لا نستطيع أن نقول إنّه فن استحدثناه أو وجدناه دون أصول سابقة، فقد كانت عندنا خطابة سياسية واجتماعية أو حفلية في العصرين الجاهلي والإسلامي، حقا ذبلت الخطابة في العصور التّالية ولكنا نرث منها على كل حال تراثا قيما**»[2]. فبالرّغم من تنوّع وسائل الاتّصال وتطوّرها في العصر الحديث إلاّ أنّها لم تفقد قيمتها الجمالية الّتي عرفت بها من قبل، والخطابة منذ ظهورها إلى وقتنا الحالي تعدّ من أكثر أنواع الخطاب تأثيرا في الجمهور خاصّة الخطابة الدّينية والسّياسية.

[1]– شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط1، ص 185.

[2]– المرجع نفسه، ص 204.

الفصل الأول: الخصوصيات الأجناسية للرواية الغربية

المبحث الأول: نشأة الرواية الغربية

المبحث الثاني: تحولات الرواية الغربية

المبحث الأول: نشأة الرّواية الغربية

تمهيد

تُعدّ الرّواية أهم أنواع النّثر الأدبي، إذ أنّها تقوم بتصوير الحياة بطريقة فنية مشوّقة، ولا تهدف إلى التّسلية بقدر ما تسعى إلى رصد أحوال المجتمع من خلال معالجة العديد من الموضوعات الّتي تجعل القارئ يغوص في أعماقه، ويعي بمختلف التّحوّلات الّتي تطرأ عليه، وتمتدّ جذورها إلى الآداب القديمة، إلاّ أنّها اتّخذت خصوصيات فنية جديدة تتميّز بها عن غيرها من الأنواع الأدبية السّابقة.

كانت بدايات الرّواية عبارة عن قصص طويلة، يطغى عليها عنصر الخيال، ذلك أنّها كانت امتداد للأساطير والخرافات، وقد« **وُلدت الرّواية لا من الرّوح النّظرية بل من روح الفكاهة. وأحد ضروب فشل أروبا يتمثّل في أنّها لم تفهم أشدّ الفنون أوروبية، أي الرّواية: لا روحها، ولا معارفها واكتشافها الواسعة، ولا استقلالية تاريخها**»[1]. فبداياتها في أوروبا ترجع إلى فترة مبكرة من الزّمن، واتّخذت من الفكاهة طابعا مميّزا لها، وقد تعدّدت الآراء حول بدايات هذا النّوع الأدبي في الغرب، «**ربّما تكون الرّواية بدأت في مرحلة الصّيد فعندما يعود الصيادون يعقدون حلقات حول نار تُضيئ اللّيل، ويروون ما جرى معهم في رحلة الصّيد، و"يروون" هنا تعتمد على ما جرى... وربّما تكون الرّواية بدأت من أسمار الملوك**»[2]. فقديما كان الصّيادون يعقدون حلقات حول النّار ويقومون برواية ما جرى لهم أثناء رحلة الصّيد بأسلوب فني شيّق، حيث يمنحها الرّاوي طابعا عجائبيا تجعل المتلقي مندهشا من طبيعة تلك الأحداث، كما كانت تروى في الأسمار، وهناك العديد من الخصائص والمميزات الّتي كانت سائدة لحظة ولادة الرّواية وبقيت مستمرّة في وقتنا الرّاهن، وحسب هذا القول فإنّ كل ما يُروى ويُوظّف فيه الخيال من أجل جعل الأحداث واقعية وتسحر ألباب القرّاء يدرج ضمن الرّواية، لكن لا يمكن أن نطلق عليها اسم رواية، وإنّما هي عبارة عن مجموعات قصصية لا تتوفر على شروط الرّواية وما تتّسم به من خصوصيات فنية وأسلوبية.

ويبقى البحث عن كيفية نشأة الرّواية الغربية مفتوحا على احتمالات عديدة انطلاقا من تعدّد التّفسيرات، فكلّ تفسير يقدّم حججه لتبرير موقفه، ذلك أنّ« **السّرديات الخيالية يُمكن أن توجد في أي حقبة تاريخية ماضية منذ ظهور الكتابة، إلاّ أنّها تخلو من المُميزات الّتي نربطها مع الرّواية في الوقت**

[1]– ميلان كونديرا، فن الرواية، تر بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص161– 162.

[2]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص7.

الحاضر. فأوّلا، تكون هذه السّرديات مكتوبة شعرا وليس نثرا. وثانيا، لا تهتم بالحياة الحقيقية للأزمنة الماضية أو الحاضرة ولكنّها تصور حياة الآلهة أو الأبطال الأسطوريين الّذين لا تشبه حياتهم الحياة الحقيقية،(أيا كان تعريفنا للحياة الحقيقية) إلاّ بطرق غير مباشرة جدا»[1]. صحيح أنّ السّاحة الأدبية الغربية مليئة بالأنواع الأدبية الضّخمة، والّتي امتدّ تأثيرها إلى بلدان عديدة من العالم، إلاّ أنّها لا يمكن أن تدرج ضمن الرّواية؛ ذلك أنّها كانت تكتب شعرا وليس نثرا، ويتّخذون من الآلهة أبطالا لهم، ويعتمدون على القصص الخيالية بشكل مبالغ فيه، وهذه العناصر غير موجودة في الرّواية، وإن أدرجت ضمن الرّواية فإنّها تُصنّف ضمن الرواية غير الفنية، وهناك من يرى أنّ« **الرّواية هي نوع مختصر للرومانس ذلك أنّ الرومانس غالبا ما تتألّف من اثني عشر مجلدا تمتلئ كلّها بهراء من الحب ومغامرات لا تصدق**»[2]. فتحطيم قيود الكلاسيكية وتفكّك البنية الفنية للملحمة أسهمت في ظهور الرواية، وفي بداياتها الأولى غلب على حكاياتها الطابع الرومنسي الّذي يميل إليه عدد كبير من القرّاء.

تجنح الرّواية القديمة إلى استخدام الغريب في طيّات حكاياتها، كما أنّها تمزج بين الحقيقة والخيال ويبقى عنصر التّخييل مهيمنا على رواية أحداثها، «**والمُتّفق عليه أن الرّواية القديمة لم تظهر إلاّ بعد أن دفنت هبلاس (اليونان) تقريبا، وانقرضت تلك الميثولوجيا الذّكية والجميلة، ولم يتبق منها سوى النّزر القليل**»[3]. فالكتابات القديمة كانت تتحدّث عن الأساطير، وتدور معظمها حول الآلهة ويغلب عليها الطّابع الشّعري، وقد ظهرت الرّواية الغربية بعد التّخلص من الطّابع الشعّري، ومن الميثولوجيا اليونانية الّتي كانت سائدة قديما–حسب رأي حنا عبود–، وعليه فإنّ الخروج عن اللّغة القديمة الّتي تتميّز بالدقة وبقوّة المعنى، والأسلوب أسهم في ظهور نوع جديد من السّرد، فأصبحت اللّغة مبتذلة ولا تؤدي وظيفة جمالية، كما كانت من قبل، ويمكن إرجاع السّبب في ذلك إلى الاحتكاك بين الشّعوب واتّساع الرّقعة الجغرافية، فكل شعب يحمل ثقافة معيّنة ولغة محدّدة، والتّداخل بين اللّغات والثّقافات أدى إلى انهيار اللّغة الّتي كانت سائدة من قبل.

شهدت الرّواية عدّة تعريفات، وذلك استنادا إلى جوانب متعدّدة حسب وعي الكاتب بمفهومها وأهميتها، ذلك أنّ « **تعريفات الرّواية تتضمّن طريقة تقييم النّوع الأدبي وتاريخه، فإذا عرّفت عن طريق**

[1]– جيرمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية studying the novel an introdection، تر غازي درويش عطية، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996، ص9 .

[2]– المرجع نفسه، ص10

[3]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 33.

الرّجوع إلى التّقنية اعتبرت متطوّرة نحو كمال تحقق في القرن العشرين، وحين تدرك بوصفها سجلا تمثيليا للتّجربة الإنسانية فإنّ تاريخ الرّواية وإنجازاتها تُرى بطريقة مختلفة: فالرّوائيون الكبار هم الرّوائيون الواقعيون في القرن التّاسع عشر وأوائل القرن العشرين، من جين أوستين وبلزاك إلى توماس مان»[1]. فهذا القول يشير إلى أنّ البدايات الفعلية للرّواية كانت مع الرّواية الواقعية وبالتّحديد عند "جين أوستين"jane austen ، و"بلزاك" balzac وصولا إلى "توماس مان" thomas mann هؤلاء أبرز أقطاب الرّواية الواقعية، ويمكن القول بأنّه مع هؤلاء الكتّاب اكتسبت الرّواية أهميتها لأنّهم أسّسوا البدايات الفعلية لظهور هذا النّوع الأدبي في الغرب، كما«**إنّ اللّغة الفخمة الّتي اعتدنا عليها في الأدب الإغريقي القديم، أي لغة المسرح وقد انتهت إلى الأبد على ما يبدو حتى في الرّواية الحديثة مع بعض الاستثناءات. ويبدو أيضا أنّه لا عودة للغة الفخمة القديمة إلى الأسلوب الحديث**»[2]. فاللّغة الّتي تعتمد عليها الرّوايات الحديثة غير اللّغة الّتي كانت سائدة من قبل، وبالتّالي لا يمكن توظيف الأساليب اللّغوية القديمة في الرّوايات الحديثة؛ ذلك أنّ الرّواية الحديثة تتّسم ببساطة اللّغة وسهولة التّركيب حتى يتسنى للقرّاء فهمها والإلمام بمعانيها، فهي غير موجّهة إلى طبقة معينة كما كان سائدا من قبل، وإنّما موجهة إلى كل الطّبقات دون استثناء.

أولا: الرّواية القديمة نشأتها وخصوصياتها الفنية

يقول ميلان كونديرا:« **هناك مثل يهودي يقول: الإنسان يفكّر، والإله يضحك. ويوحي إليّ هذا المثل أن أتخيّل فرانسوا رابليه وقد استمع ذات يوم إلى ضحكة الإله وأنّ على هذا النّحو ولدت فكرة أول رواية أوربية كبرى. ويطيب لي أن أفكّر أنّ فن الرّواية جاء إلى العالم بوصفه صدى لضحك الإله**»[3]. يدرج رابليه* ضمن كتّاب الرّواية في أوروبا، وتتّسم نصوصه بالروح الضّاحكة، كما يعتبر الضّحك في نصوصه وسيلة تحثّ القرّاء على القراءة الواعية والدّقيقة للنّصوص الّتي تلقّوها، فهي في الظّاهر تحمل

[1]– والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص21.

[2]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص36.

[3]– ميلان كونديرا، فن الرواية، 160.

*– **فرانسوا رابليه François rabelais(1483–1554)**: هو من كبار الكتاب الذين عرفهم الأدب العالمي، وقد لقّبه " بيلنسكي" بالعبقري وبـ فولتير القرن السّادس عشر، وقد كان أشدّ ارتباطا بالمصادر الشّعبية، وقد حدّدت تلك المصادر تصوّره الفني، لقد كان رابليه أكبر متحدث باسم الضحك الكرنفالي الشّعبي وذروة قمته في الأدب العالمي، فأعماله تتيح لنا اقتحام طبيعة هذا الضحك المعقدة والعقيمة. ينظر؛ ميخائيل باختين أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم شكير نصر الدين، منشورات الجمل، ط1، 2015، ص 11–26.

ملامح السّخرية لكنّها تحمل في طيّاتها مضامين تتجاوز المعنى الظاهر، لذلك ينبغي أن يتحلّى القارئ بالحس النّقدي حتى يتمكّن من فهم دلالتها الحقيقية.

ترجع الرّواية الإغريقية« **في نشأتها إلى السّاتيرة، الّتي تجمع بين التراجيديا والكوميديا من حيث الأساس. وكانت السّاتيرة في الأصل المسرحية الرّابعة الّتي يجب أن يتقدّم بها المتسابق مع الثلاثية**»[1]. وقد ظهرت السّاتيرة المسرحية نتيجة المزج بين الكوميديا والتراجيديا، فهي تبدأ كالتراجيديا ونهايتها تكون مماثلة لنهاية الكوميديا، كما إنّ الخروج عن اللّغة الضّخمة، وعن التّاريخ القديم الحافل بالبطولات يترتّب عنه ظهور أنواع أدبية جديدة.

كانت الأنماط السّردية القديمة تكتب شعرا وتصف المغامرات الخيالية، كما حافظت الرّواية القديمة على بعض الخصوصيات الفنية للأعمال القصصية الّتي سبقتها مثل: استمرار عمل الآلهة وحافظت على بعض الشّخصيات الموروثة، وقد حظيت باهتمام كبير من قبل الكتّاب والقرّاء، وكانت تروى في الأسمار أين يجتمع النّاس حول الراوي الّذي يقوم بحكاية المغامرات الّتي صادفته، مع إضفاء العنصر العجائبي عليها، وقد**« ارتبط العجائبي بتطوّر الأدب في الغرب، فهو ظاهرة جمالية وانفعالية ومعرفية، تعمل على بلورة جنس أدبي قائم على مبدإ التّعارض بين الطّبيعي وفوق الطّبيعي، حيث يصبح كسر القواعد مألوفا ومنتجا لجماليات شعرية فريدة، تتّخذ من الرّعب وسيلة للتّأثير في وجدان المتلقي الّذي يتلذّذ بالمرعب والمخيف»**[2]. ومن مظاهر تطوّر الأدب الأوروبي نجد توظيف العنصر العجائبي الّذي يظهر من خلاله التّناقض بين ما هو حقيقي وما هو ميتافيزيقي، حيث تقوم بخرق المألوف من خلال توظيف العناصر الغريبة، الّتي تعتبر وسيلة للتّأثير في المتلقي، فالطّابع العجائبي يضفي على الأعمال الأدبية قيمة فنية وجمالية، تشوّق القارئ وتُلبي رغباته.

وقد اتّجه المسيحيون نحو رواية قصص يتّخذون من القدّيسين أبطالا لها، ومن هنا ظهرت اللّيجندة **La Légende** الّتي تهتم برواية سيرة القدّيس. وتوجد العديد من الفروقات بين اللّيجندة والرّواية القديمة، حيث يلعب الخيال دورا مهما في اللّيجندة، كما إنّ النّهاية فيها تختلف عن غيرها من الفنون القصصية الأخرى، حيث اتّخذت من القيامة والصّعود إلى السّماء خاتمة لها، وهذا الدّور تقوم به الآلهة،

[1]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 40.

[2]– يُنظر؛ كتابنا: أدب العجيب في الثقافتين العربية والغربية، ط1، (عمان:دار كنوز المعرفة،2015م)،ص143، نقلا عن خالد التوزاني، العجائبي في الرواية العربية، ص 37، مجلة قوافل، العدد36.

بينما نجد أنّ الرّواية القديمة أبطالها بشر وتصل الأحداث إلى النهاية بعد عمل طويل حافل بالأحداث المعقّدة*.

اختلف الفن الرّوائي عند "رابليه" عن سابقيه، حيث أشار إلى نقاط كثيرة لم تكن موجودة عندهم فمثلا « **المرأة قبل رابليه، أي في الرّواية الإغريقية القديمة ورومنسيات العصور الوسطى كانت الغاية القصوى الّتي يسعى إليها البطل... بعد رابليه تغيّر هذا النّسق**»[1]. فبعد أن كانت المرأة محور العلاقات العاطفية قام رابليه بتغيير تلك النّظرة الّتي سادت فترة طويلة من الزّمن، حيث قام بذكر الحماقات الّتي ترتكبها، ومن هنا تغيّرت النّظرة المثالية لها، وعليه يمكن القول أنّ "رابليه" أسهم في إحداث مجموعة من التّحولات على مستوى شكل ومضمون الرّواية الأوروبية.

1. الفنّ السّردي الأوروبي في القديم

شهد الأدب الأوروبي في القديم العديد من الأعمال القصصية الضّخمة، حيث أصبح« **العالم الأدبي الأوروبي الّذي تكوّن بين القرن الثّامن والثّالث عشر، شأنه شأن المبشرين السّكونيين الّذين لا يعتريهم الكلل، هو نتيجة هجرة مستمرة للمعرفة والنّصوص ترمي في آن واحد إلى نقل المعرفة الموروثة من العصور القديمة وإلى نقل أنماط من الكتابة والفكر تتولّد من هذه المُمارسة، في الثّقافة الدّينية والزّمنية على حد سواء**»[2]. فتبادل المعارف والعودة إلى النّصوص الموروثة يتولّد عنها ظهور نوع جديد من الكتابة، وتُسهم الأنواع الجديدة في التّأثير على بقية الآداب الأخرى، كما إنّ تبادل الآداب وانتشارها نتج عنه ظهور العديد من الأعمال الأدبية الّتي أثّرت على الشّعوب عبر أزمنة مختلفة.

ومن« **ضمن تقاليد الرّواية الإسكندرية، ظهرت في بيزنطة، في القرن الثّاني عشر روايات "رودانتي ودوزيكليس" المنسوبة إلى "تيودور برودروموس" . وهذا النص ككل الروايات اليونانية في عصرها، يُتابع النّموذج السّفسطائي في "الأيتيوبيك" "لهليودور"، ويجري في عالم وثني أعيد بناؤه. وتقاليد النّوع (الاستعارة الرامزة)، وتقاليد الأسلوب، قد حوفظ عليها بعناية. وهذا العمل مكتوب باليونانية القديمة**»[3]. ففي هذه الأعمال الرّوائية تمّ الحفاظ على خصوصيات الرّواية اليونانية القديمة من ناحية

*- يُنظر؛ حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص45.

[1]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 136.

[2]– مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية (من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى)1، ترجمة صياح الجهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013، ص104–105.

[3]– المرجع نفسه،ص149–150.

الأسلوب، والبناء، والطّابع اللّغوي. وذلك من خلال استعمال الرّموز اليونانية الموغلة في القدم، وتبقى الكتابة الرّوائية مرتكزة على النّصوص الّتي سبقتها، حيث تنهل منها الموضوعات والخصوصيات الفنية، فاتّخاذها للرّموز القديمة يجعلها أكثر فنيّة، وأكثر دقّة في تصوير الأحداث، حيث نجد أنّ« **رواية "بيدوا" الّتي كتبت نثرا في القرن الثّالث عشر، ألهمت الكثير من الاقتباسات، ومن بينها يبرز عمل "سيغر ديينغونغان": "رواية طروادة" وقد احتفظ بها في "قصة طروادة" ليعقوب فان ميرلنت الذي يمدح الحب، " وقصة دمار طروادة" (في آخر القرن الرابع عشر وفي عام 1410) وهو أول عمل يطبع في بوهيميا في نحو 1470و"رواية طروادة" الّتي ترجمت إلى الكرواتية في آخر القرن الثّالث عشر وأخيرا فإنّ هناك روايات ألمانية كثيرة أوّلها: "نشيد طروادة" (في بداية القرن الثالث عشر) "لهربير فون فريزلار"**»[1]. وقد ترجمت الرّوايات القديمة إلى العديد من اللّغات، وكانت محل إبداع العديد من الكتّاب، وحسب هذا الموقف فإنّ ملحمة طروادة مهّدت لظهور الرّواية الألمانية، حيث ظهرت العديد من الرّوايات الّتي تأثّرت بها ومنها استوحت خصوصيتها الفنية.

عرف الأدب الأوروبي في القرن الرّابع عشر تطوّرا في مختلف المجالات، وقد« **ازدهر الفن الرّوائي القصير، وهو تعبير عن البرجوازية، في أوروبا، في القرن الرّابع عشر. واتّخذ اسم قصّة أو حكاية. وبنيته بسيطة، على العموم، وهي تبسط عملا واحد يقع في الغالب في الحاضر. والسّمات الأخرى المميزة هي نقد الأخلاق المعاصرة والأفكار الجدالية. والواقعية**»[2]. حيث شهد القرن الرّابع عشر تطورا ملحوظا على مستوى الرّواية، وظهر النّص الرّوائي القصير أو ما يعرف بالقصّة أو الحكاية، واتّسمت بنيته الفنية بالبساطة في التّركيب، ونقد التيارات الواقعية، والأفكار الجدلية الّتي اتّسم بها ذلك العصر. وقد تغيّرت الأخلاق عمّا كانت تعرف به من قبل، كما« **نشهد، خلال القرنين الأخيرين من العصر الوسيط أفول ملحمة الفروسية، ورواية الحب، في معظم أقطار أوروبا، وذلك راجع إلى فقدان الفروسية نفوذها وإلى المكانة المُتعاظمة الّتي أخذت تشغلها البرجوازية في الإنتاج الأدبي. كان التّجديد طفيفا على العموم** »[3]. ومع نهاية العصر الوسيط اندثرت ملحمة الفروسية وروايات الحب في مختلف أرجاء أوروبا، وهذا دليل على تراجع مكانة الفروسية، كما يرجع إلى المكانة الّتي أسهمت البرجوازية بتشكيلها في الإنتاج الأدبي، حيث لم يكن التّجديد كليا، وإنّما شمل جزءا قليلا مسّ الرّواية الّتي كانت

[1]– مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية (من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى)1، ص152–153.

[2]– المرجع نفسه، ص220.

[3]– المرجع نفسه، ص217.

عبارة عن تعديل لنصوص سابقة، من خلال جمعها وإضفاء عليها بعض السّمات الخاصّة الّتي تميّزها، و« **عندما بدأت النّهضة الأوروبية تجتاح القارة في منتصف القرن الخامس عشر، كانت إسبانيا قد تعرّفت على أفكار النّهضة الّتي جاء بها التّراث اليوناني عن فلسفة وفن وأدب ومسرح. وكانت الأفكار اليونانية قد استحوذت على مفكري العرب في اسبانيا مثل ابن طفيل وابن رشد حتى أنّ اسبانيا غدت منارة للنّهضة قبل النهضة**»[1]. فالنّهضة الأوروبية أسهمت في الاطّلاع على العديد من الآداب، وهي عبارة عن حركة ثقافية ساعدت على ازدهار التّعليم وتطوّر الأعمال القصصية، كما أسهمت الحملات الاستعمارية في تشكّيل النّصوص القصصية المتنوّعة، وذلك من خلال ترجمة النّصوص الّتي تنتمي إلى أدب الآخر ونقلها إلى الثّقافة المحليّة، ومحاكاتها، ومن هنا تتشكّل أبنية سردية جديدة.

استقرّ الفن الرّوائي القصير في السّاحة الفنية والأدبية في الأدب الأوروبي في النّصف الثّاني من القرن الخامس عشر، إلاّ أنّ تلك النّصوص الرّوائية كانت ضئيلة في السّاحة الأدبية الأوروبية، فـ« **الرّواية في القرن الخامس عشر يمكن اعتبارها كعمل شخصي لمؤلّف لا يكتفي بسرد حكايات بل يطبعها بقوله ويجعلها، بوعي أو بدونه، تدرك كأبنية لفظية، أي كنصوص تخييلية**»[2]. فهي لم تكن تحمل سمات وخصوصيات فنية تجعلها تتميّز عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وفيها يقوم بمعالجة الحكاية بطريقته الخاصّة ويدعّمها بأقواله ويحاول بلورتها كنصوص ذات طابع تخييلي، سواء كان ذلك بوعي منه أو يكون الأمر خارج وعيه وإرادته.

فالطّابع العجائبي والمغامرات الخيالية كانت من مميّزات الرّواية القديمة، حيث كان الرّوائي يسعى إلى توظيف تلك المغامرات بطريقة فنيّة تستهوي القرّاء، وتجعلهم يعايشون تلك الأحداث ويتفاعلون معها.

شهد القرن السّادس عشر ظهور أنواع أدبية جديدة، حيث إنّ « **بدايات الرّواية في القرن السّادس عشر اتّخذت اتّجاهين مختلفين واضحين. اتّجاه البيكارسك ونموذجه الكامل دون كيشوت لسيرفانتس وهي عبارة عن باروديا مباشرة (أو تقليدا هزليا) لروح الملحمة حين، حيث نجد البناء الفني المعقّد يدور حول مغامرات بطل كبير الحجم هو دون كيشوت ومغامرات من أحاطوا به من رجال ونساء. أمّا الاتّجاه الآخر فقد ظهر في انجلترا في الرّواية الباستورالية أي الرّواية الّتي تدور حول الرعاة ونموذجه الأعلى أركاديا فليب سيدني philips sidnypecaresque وهي عبارة عن إحياء لتقليد قديم ازدهر في**

[1]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص151.

[2]– أحمد المديني، راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص98.

مدرسة الإسكندرية في القرون الأخيرة للوثنية والقرون الأولى للمسيحية ومحوره تصوير حياة الريف وعواطف الرعاة وتمجيد ما تتسم به من بساطة وسهولة»[1]. حيث اهتمّت الرّواية البيكاريسكية برواية عادات وتقاليد الطبقات الكادحة في المجتمع والمغامرات الّتي يقوم بها الشطار، ثمّ انتقل هذا الفن إلى بقيّة البلدان الأوروبية، حيث يتمّ عرض حياة الشطّاري المهمّش، وقد أطلق على هذا النّوع من الأدب بأدب المهمّشين، وهناك من يسميه بأدب الكُدية*، فالظّروف السيئة الّتي عاشتها إسبانيا على المستوى الاجتماعي، والسّياسي، والثّقافي أفرزت هذا النّوع من الأدب، أما الرّواية الرّعوية فهي تتألّف من حوار بين رعاة يروون نجاحهم في الحب أو خيبتهم فيه وهذا ما تجسّد في رواية "أركاديا" لفليب سيدني، حيث تقدّم هذه الرّواية رؤية جمالية للطّبيعة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ «**رواية المتشرّدين تعتمد على تقاليد حكاية المتشردين الإسبانية في القرن السّادس عشر الّتي تصوّر بشكل نموذجي متشردا حاد الذكاء يعيش على ذكائه أثناء سفره خلال أماكن ذات محيط واطئ الحياة**»[2]. فالرّواية الشطّارية أثّرت على الآداب الأوروبية المختلفة. و« **مع ميكيافيلي (1469-1527) شهد النّثر في إيطاليا تطوّرا مُلفتا، فبينما كان أسلوب بوكاشيو سلسا رقراقا عذبا، نجد عند ميكيافيلي نثرا وأسلوبا للعقل فيه دور كبير عرضا وتحليلا، إلى جانب موهبته الأدبية الماثلة في كتابه الّذي امتاز فيه بالصّراحة**»[3]. لقد أحدث ميكيافيلي machiavelli تطوّرا في الأسلوب، فبعد أن كانت الأساليب التّقليدية تركّز على الألفاظ، فإنّنا نجد ميكيافيلي يخاطب العقل. وأثار كتابه "الأمير" جدلا كبيرا، فهو يعالج قضية سياسية، وقد أراد منه التّعبير عن القضايا السّياسية، واسترجاع مكانة السّياسة في المجتمع، ومن خلال العنوان "الأمير" تتّضح دلالات هذا النّص والهدف منه.

وفي الفترة الّتي شهد فيها الأدب العربي عصر الانحطاط وصلت أوروبا بالأدب إلى أوجّه، حيث ازدهر الأدب وامتدّ تأثيره إلى العديد من البلدان الأخرى «**وممّا ينبغي أن يعرف من تاريخ الآداب الأوروبية أيضا ما شهده النّثر في عصر إليصابات حيث كاد ينحصر في فن القصة، وهو اتجاه طبيعي فقد اعتنى الأدباء قبل ذلك بهذا الفن، حيث كتب توماس مور(1478-1535) قصّته المشهورة**

---

[1]- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم الدكتور يوسف عوض، دار المعارف بمصر، ص 6.

*- **الكُدية:** يُطلق هذا المصطلح على الأدب الذي يتّخذ من التّسوّل والاحتيال من أجل كسب المال مضمونا له، فهي تحمل معنى اللّصوصية. يُنظر؛ سيف محمد سعيد المحروقي، نماذج إنسانية في السرد العربي القديم، دار الكتب الوطنية، ط1، 2010، ص 100-101.

[2]- جيمي هوثرون، مدخل لدراسة الرواية، ص 21.

[3]- علي حب الله، المقدمة في نقد النثر العربي، ص231.

(يوتوبيا) أي المدينة الفاضلة، وكان السّائد من فنون القصة نوعان: نوع أريد من تسلية عليّة القوم، ونوع كتب للعامة من النّاس، وبرز في النّوع الأوّل (جون للي)(1554-1606) فهو إلى جانب إخراجه لجملة من روايات المسرح، جادت قريحته بكتابه المشهور(يوفيوز) في جزأين تحدّث فيهما عن شاب رسم القدر أحداثه وحياته في إيطاليا ومن ثمّ في إنكلترا، تضمن الكتاب دعوة إلى الفصيلة الخلقية عن نسق "يوتوبيا"»[1]. عرف النّثر الأوروبي فن القصّة وقد اعتنى الأدباء به، فهناك من استخدمه لغرض التّسلية، وهناك من كان يتوجّه به إلى عامّة النّاس على خلاف بعض الأنواع الأدبية الأخرى الّتي كانت توجّه للطّبقة البرجوازية.

وقد شهد النّثر الأوروبي اتّجاها جديدا في الأدب تمثّل في المدرسة الرومنطيقية، حيث« **راجت الرومنطيقية مع كتابات فيكتور هيجو ولامارتين وجورج صاند وموسيه، إلاّ أنّها غدت عند مُتأخّريها مطلع القرن العشرين وقد توغلتها الميوعة اللّفظية والركاكة التّعبيرية، واستولى على أسلوبها الضياع والإغراق في ملاحقة الرّنين الموسيقي للألفاظ وجمالها الأدائي، وتحوّلت نصوصها تكرارا باردا وتقليدا بليدا، وذلك إيذان بتصفيتها وانزوائها**»[2]. تحتوي الرّومنطيقية على كل التيّارات الفكرية الّتي كانت سائدة في أوروبا مع نهاية القرن الثّامن عشر ميلادي ومطلع القرن التّاسع عشر، حيث ظهر هذا التيار كرد فعل على الكلاسيكية، وتقوم الرّومنطيقية على التّغني بالطبيعة، فالرّومنطيقيون الأوروبيون توجّهوا إلى الشّرق وأعجبوا بحضارتهم، كما أسهموا في إثراء أدبهم وذلك من خلال الاطّلاع على الآداب العربية وإعجابهم بالمناظر الطّبيعية الّتي أسهمت بدورها في إثراء إبداعهم ومنحه صورة فنية رائعة، كما اهتمّ كتّابها بالإغراق في توظيف المحسنات البديعية هذا ما يجعل النّصوص تبدو وكأنّها قطعة موسيقية.

طرأت مجموعة من التّحوّلات على مستوى السّرد في القرن السّابع عشر« **فقد ظلّ كلّ شيء مجرد سرد، ورغم الرّهافة الّتي نجدها في بعض الأحيان فإنّ الأشخاص كانوا يتابعون القيام بدور البطل في مهزلة معجبة**»[3]. هذا التّحوّل مسّ العديد من الجوانب، وكان للبطل الدّور الكبير في سيرورة أحداث العمل السّردي. وتجدر الإشارة إلى أنّ رواية "أميرة كليف" (1678م) أحدثت العديد من التّحولات على الشّكل والمضمون، إذ تعالج هذه الرّواية المشاعر الإنسانية وما تعانيه من تعقيدات، كما تحمل نفس العناصر والمميزات الّتي تُعرف بها الرّواية الحديثة، هذا ما جعلها ذات أهمية خاصة ذلك أنّها تناولت

[1]- علي حب الله، المقدمة في نقد النثر العربي، ص 234 .

[2]- المرجع نفسه، ص238.

[3]- ر.م ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت . باريس، ط2، 1989، ص 24.

حياة الأبطال من زاوية نفسية هذا ما جعلها تقف أمام الأعمال المسرحية لكبار الكتّاب في القرن السّابع عشر أمثال راسين racine jean، وكورناي pierre corneille، وكانت هذه الرّواية بمثابة تمهيد للرّواية السّيكولوجية؛ ذلك أنّها تقوم بتفسير كلّ تصرّف يقوم به الإنسان انطلاقا من ربطه بالجانب النّفسي، وفي القرن السّابع عشر تمّ التّركيز على العواطف وتفسيرها تفسيرا يتماشى ومنطق العقل*.

تزامن ظهور الرّواية وعصر النّهضة، ومن هنا تمّ الانتقال من تصوير الحياة التّقليدية إلى تصوير الحياة البرجوازية وذلك من خلال جعل الملوك والفرسان أبطالا للرّوايات، حيث تمّ التّركيز على أبناء الطبقة المالكة والغنية « **أمّا الاتجاه البيكارسك فقد حافظ على تقاليده الّتي وضعها سيرفانتس فجعل محوره السّخرية من بطولة الفروسية. ولهذا نجد أنّ رواية مثل روبن سان كروزولدانيل ديفوdefoe ذات مغزى خطير في تاريخ الرواية لأنّها تصور بطولة رجل من أسرة بسيطة انطوت نفسها على حب المغامرة**»[1]. ففي هذا النّوع من الفن يتمّ التّركيز على شخصية محورية هي الّتي تقوم بنسج الأحداث وتسلسلها، في مقابل ذلك نجد بعض الشّخصيات الثّانوية الّتي من خلالها يتمّ تقديم بعض المعلومات، حيث يسعى الكاتب في هذا النّوع من الكتابة إلى رصد أحوال المجتمع أو تقديم صورة حوله، فرواية "روبنسون كروزو"(1719م) تعبّر عن انتصار البطل على العالم الخارجي، ورغم الصّعوبات الّتي واجهها أثناء رحلته إلاّ أنّه قام بتحديها وتمكّن من الانتصار على تلك العراقيل والمشاكل الّتي صادفها في حياته، فهذه الرواية عبارة عن سيرة ذاتية مشحونة بالخيال، وقد جسّدت ثنائية الأنا والآخر، حيث يظهر الآخر في هذه الرّواية بدون اسم، وهوية، يفتقر لكل شروط الحضارة، وصفاته تقترب من صفات الحيوانات، وقد رسمت حوله العديد من الأنساق الثّقافية الّتي كانت تشتغل بطريقة ضمنية.

« **ومع أنّ الرّواية البيكارسكية، وروايات بنيان، تشتمل على مقاطع كثيرة من الوصف الحيوي والطبيعي المحدّد، إلاّ أنّها مقاطع عرضية ومتناثرة ويبدو أن ديفو هو من بين كتابنا أوّل من تصوّر سرده كله باعتباره حاصلا في بيئة طبيعية فعلية، ومع أنّ اهتمامه يوصف المحيط ما يزال مُتقطّعا؛ إلاّ أنّ التّفاصيل الحيوية العرضية تكمل التّضمين المُتواتر لسرده وتدفعنا إلى الرّبط بين روبنسون كروزو ومول فلاندرز وبيئتيهما بقوة أكبر بكثير مما في شخصيات القص السابق**»[2]. وعليه فإنّ روايات "دانييل

---

*- يُنظر؛ ر.م ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص26.

[1]– آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص 7 .

[2]– إيان واط، نشوء الرواية، تر ثائر ديب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص27.

ديفو* مليئة بالمغامرات، وفيها يتمّ وصف الطّبيعة على حقيقتها، ويصوّرها بكل ما تزخر به مناظر وأحداث، فهو لجأ إلى رصد الأوضاع الحقيقية للبيئة الّتي يعيش فيها البطل، حيث قام برصد العلاقة الّتي تربط الإنسان بالطّبيعة، كما رصد قدرة الإنسان على وعي حقيقته، وذاته، والأوضاع والظّروف المحيطة به وحملت هذه الرّوايات في طيّاتها العديد من الأنساق الثّقافية.

كما إنّ« **أهمية ديفو في تاريخ الرّواية ترتبط مباشرة بالطّريقة الّتي جسّد بناؤه السّردي من خلالها الصّراع بين البيوريتانية والنّزوع إلى العلمنة المتجذّرة في التّقدّم المادي. وواضح في الوقت ذاته أن الموقف العلماني والاقتصادي هو الشّريك المهيمن، وهذا سبب اعتبار ديفو وليس بنيان الشّخصية المفتاحية الأولى في نشوء الرّواية**»[1]. حيث حاول "دانييل ديفو" إحداث تغييرات على مستوى شكل الرّواية ومضمونها، وإذا ما عدنا إلى روايته "روبنسون كروزو" فإنّنا نجدها قد شهدت تحوّلا على مستوى البنية السّردية وعلى مستوى المضمون، و« **في الوقت الّذي بلغت فيه تقنية الرّواية تعقيدا لا مثيل له بدت بساطة ديفو الشّكلية أكثر فنية وسحرا من السّابق بكثير. وكان السّهل رؤية تشاقل ريتشاردسون أو تصنع لأنّ الرّواية تجاوزت تلك الحلول الّتي وضعاها لإشكالياتها الشّكلية**»[2]. حيث تميّزت رواياته بالسّهولة في التّعبير والبساطة في التّركيب، وأصبحت الرّواية أكثر فنية ممّا كانت عليه من قبل، وقد أسهم في التّعبير عن الأفراد بطريقة تكاد تكون مماثلة للرّواية المعاصرة، كما صوّر الصّراع القائم من أجل البقاء، وأسهم في منح الرّواية الغربية خصوصيات فنية جديدة.

وقد كان لزاما على الأدباء أن يحدثوا تغييرات على بنية الأشكال الرّوائية الّتي عاصروها، ولا ينبغي الوقوف على نوع أدبي واحد، وعلى اتّجاه واحد أثناء الكتابة؛ ذلك أنّ الرّواية تتطلّب الوعي الجيّد بمبادئ الكتابة وبالاتّجاهات الّتي ينبغي الكتابة وفقها، فالرواية «**جنس أدبي جديد توالد عن الملحمة عبر إعادة صياغة مكوّناتها وخصائصها والانتقال من الأحادية إلى التّعدّدية، ومن المطلق إلى النّسبي ومن**

---

*– **دانييل ديفو daniel defoe (1660–1731)**: نشأ دانييل ديفو في أسرة فقيرة، فأبوه قصّاب وأمه سيدة شعبية لم تنل حظا من التعليم انغمس ديفو في الحياة السّياسية محاولا إصلاح فساد المجتمع، وقد سخر من القوانين البريطانية الظّالمة للأجانب، عمل في التجارة وخسر أموالا كثيرة وتعاطف مع المُضطهدين في المجتمع، وفي الخمسينيات من عمره شعر بالملل والكآبة وقرر البحث عن حقيقة غائبة عنه، فاهتدى إلى العزلة في إحدى ضواحي لندن، وخلال عزلته كتب رواية "روبنسون كروزو" الّتي حلل فيها صراع الفرد مع الطبيعة، وله العديد من المؤلفات نذكر منها: الكوني جاك، ملك القراصنة، ذكريات فارس، كابتن سنجلتون ومول فلاندرز. ينظر؛ علي عبد الفتاح، أعلام في الأدب العالمي مركز الحضارة العربية، ط1، 1990، ص23–24.

[1]– إيان واط، نشوء الرواية، ص 75.

[2]– المرجع نفسه، ص 114.

الانغلاق إلى الانفتاح»[1]. فتحوّل الملحمة نتج عنه الرّواية غير أنّ الملحمة كانت تكتب شعرا والرّواية تكتب نثرا وتتقاطع الرّواية مع الملحمة في العديد من النّقاط مع إدخال بعض التّغييرات عليها، صحيح أنّ الرّواية تعتمد على التّخييل أثناء سرد الأحداث، لكن ذلك الخيال يسير في حدود المعقول عكس الملحمة الّتي تعالج أحداثا غير معقولة، وتتّخذ من الآلهة أبطالا لتسيير أحداثها، ويبقى البطل ثابتا من البداية إلى النّهاية، أمّا الشّخصيات الثّانوية فتكون عبارة عن أنصاف آلهة، أمّا الرّواية فهي تتّخذ من الأشخاص أبطالا لها، حيث يقومون بتسيير الأحداث في العمل الرّوائي، هذا ما يجعل الأحداث في تطوّر مستمر وتبقى الرّواية الغربية امتداد للملحمة، لكن هذا لا يعني أنّها ملحمة، ذلك أنّها انبثقت من الملحمة، وأعادت صياغة مكوّناتها، وعناصرها الأساسية بطريقتها الخاصّة، فـ« **الرّواية فيما يرى معظم الهواة– والنقاد أيضا– عبارة عن حكاية قبل كل شيء والرّوائي الحقيقي هو ذلك الّذي يعرف كيف "يقص حكاية"**»[2]. تتكوّن الرّواية من حكاية، ومن هنا فهي بحاجة إلى راو يعرف كيفية قص تلك الحكاية ونقلها إلى المتلقي بطريقة مشوّقة تجعل القارئ يميل إلى قراءة مثل هذه الأنواع الأدبية، فاختيار الأحداث المشوّقة وإضفاء بعض الخيال عليها يجعل متن الحكاية محلّ اهتمام القرّاء هذا ما يجعل الكاتب يطوّر في عمله الأدبي، ويضفي عليه خصائص ومميّزات جديدة تنعدم عند غيره من الكتّاب وعند الأجناس الأدبية الّتي سبقته، « **إنّ الرّواية في شكلها الحالي لم تبدأ حقيقة إلاّ منذ اكتشاف المطبعة، ممّا سمح للكتاب أن يصبح غرضا مصنوعا طبع منه عدد كبير من النّسخ مُتساوية تماما**»[3]. كان للطّباعة دور فعّال في ظهور الرّواية وانتشارها في مختلف أنحاء العالم، فهي ساعدت على رواج هذا الفن، وجعلته محلّ اهتمام القرّاء باعتبار أنّ الرّواية تعبّر عن روح العصر وعن قضاياه.

كانت الرّواية في أوروبا نوعا أدبيا مهمّشا لا قيمة له يستعمل لغرض التّسلية؛ ذلك أنّها كانت تعالج الموضوعات المتعلقّة باللّهو والمجون، ثمّ تغيّرت موضوعاتها، وتجدر الإشارة إلى أنّ« **نظرية الرّواية ذات خصوصية أوروبية شديدة. فهي إمّا نظرية للرّواية الأوربية، وهذا ما عبرت عنه النظريات الاجتماعية. أو نظرية أوربية للرّواية، وهذا ما عبّرت عنه النّظريات البنيوية** »[4]. يشير هذا القول إلى أنّ نظرية الرّواية تحمل خصوصية أوروبية محضة، وقد تعدّدت الآراء حول نشأة هذا النّوع الأدبي بتعدّد المرجعيات الفكرية والثّقافية، ومهما تباينت الآراء حول نشأة هذا الفن وأصوله فإنّ الرّواية قامت نتيجة تفاعل العديد

[1]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 88.

[2]– آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص37.

[3]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط3، 1986، ص31.

[4]– هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، –1437هـ– 2016م، ص12.

من المرجعيات، والّتي أسهمت في بنائها وتوجيهها إلى الصّورة الّتي ظهرت عليها في وقتنا الرّاهن، وقد **«عدّ "فان تيغم" الرّواية استمرارا للملحمة، ولكنّه لم يشر إلى أنها تطوير لها بالمعنى المباشر. والفروقات بينهما كما يمكن استخلاصها من عرضه، إنّما هي فروقات في الدّرجة وليست في النّوع»**[1]. حيث حاول "فان تيغم" إثبات الفكرة القائلة بأنّ الرّواية وليدة الملحمة فمنها ظهرت ومنها اتّخذت خصوصيتها الفنية والأجناسية، ولا توجد فروقات كبيرة بينهما حتى وإن وجدت ستبقى الرّواية امتداد للملحمة.

وقد ميّز "فان تيغم"**« بين شكل التّعبير ومحتواه في الملحمة والرّواية، ولكنّه لا يجد اختلافا بينهما، إلاّ في أسلوب الصّوغ مع الإشارة إلى تنويعات في الموضوع. وما لا يُورده من فروقات يمكن عدّه تماثلات من وجهة نظره، ولعلّ في مقدمة ذلك الهيكل العام للبناء السّردي بما فيه من عناصر فنية أساسية كالحدث والشّخصية والزّمان والمكان»**[2]. وتوصّل إلى أنّ الرّواية امتداد للملحمة ويحملان تقريبا نفس الخصوصيات الفنية، غير أنّ الرّواية أحدثت بعض التّغييرات خاصة فيما يتعلّق الأمر باللّغة والأسلوب، أمّا العناصر الّتي تميّزت بها البنية الفنية للملحمة والمتمثّلة في الشّخصيات، والزّمان، والمكان، والأحداث، والحبكة، بقيت نفسها في الرّواية.

وعليه فإنّ« **الحديث عن التّناظر بين بنيتي الرواية والمجتمع ذي العلاقات الاقتصادية الرّأسمالية مهما، لأنّه يقرن نشأة الرّواية بنهوض الاقتصاد الحر في أوربا. وبذلك فإنّ "غولدمان" و "لوكاتش" ومن رائهما "هيغل" يفسرون نشأة الرّواية بناء على التّجربة التّاريخية للغرب»**[3]. حيث ارتبط ظهور الرّواية الغربية بالعامل الاقتصادي، كما كان لتحلل البنية الفنية للملحمة الدّور الكبير في تشكّل الرّواية الغربية، وفي صياغة بنيتها الفنية والأسلوبية.

كما أنّ الرّواية لم تخرج عن حدود المعقول في تقديم أحداثها كونها تصوّر الواقع المعيش، وتعالج موضوعات تنعدم في الملحمة، وعليه « **فإنّ جوهر الرّواية هو كونها لا تملك هوية أساسية، وإذا كان الأمر كذلك فإنّ القاعدة الّتي تحكم تطوّر الرّواية هي أن تصبح الرّواية ما ليست إياه–يعنى، أن تكون مختلفة عن أي شيء يظهر مثل رواية طبيعية»**[4]. ولا يمكن تحديد الهوية الأصلية للرّواية؛ ذلك أنّها

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص399.

[2]– المصدر نفسه، ص400.

[3]- المصدر نفسه، ص399.

[4]– والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص 48.

كانت مزيجا من الهويات من بلدان وجنسيات متعدّدة، ذلك أنّه في البلد الواحد توجد العديد من الهويات، لذلك تبقى مسألة ضبط الهوية الحقيقية للرّواية مفتوحة تحتاج إلى المزيد من التّحليل والدّراسة، والرّواية في أساسها لديها القدرة على ضم نصوص كثيرة أكثر من أي جنس أدبي* آخر.

وتجدر الإشارة إلى أنّ **« الرّواية تتجاوز مفهوم الجنس، لأنّها تتضمّن مفاهيم خطابية تؤهّلها لأن تكون معينا أجناسيا يزود نظرية الأجناس بمداخل للتّفكير في الجنس الأدبي، ولمزيد طرح قضاياه وإشكالات العلاقة بين الأجناس الأدبية»**[1]. وحسب هذا القول فإنّ مفهوم الرّواية واسع ويتجاوز مفهوم الجنس الأدبي كونها تحتوي على العديد من الأفكار الّتي تؤهلها بأن تزوّد نظرية الأجناس الأدبية بمفاهيم ورؤى جديدة للتّدقيق في مفهوم الجنس الأدبي، ومعرفة مختلف العلاقات الّتي تربط الأجناس الأدبية بعضها ببعض، كما يقوم الكرونوتوب برصد التّفاعل بين الخطاب وظروف إنتاجه، ويجسّد مفهوم الكرونوتوب مبدأ الحوارية حسب باختين والّذي يعدّ من أهم عناصر الخطاب، فالرّواية تقوم على مبدإ الحوار بالأساس. فالتّحولات الّتي طرأت على مستوى بنية الرّواية تعدّ بمثابة الانتقال من كرونوتوب إلى آخر، هذا الأخير لا يعتبر أداة لتتبّع تطوّر الشّكل الرّوائي فحسب، وإنّما يسعى إلى رصد التّفاعل بين صورة العالم الواقعي وحركة الفرد داخله، وعليه فإنّ مفهوم الجنس الأدبي أسهم في توسيع النّظريات الخاصّة بالخطاب الأدبي وتطويرها، ومن هنا فإنّ كل جنس أدبي يسعى إلى اكتشاف حقيقة معينة والدّفاع عنها ومحاولة فهمها*.

لقد أسهمت الرّواية في معالجة قضايا المجتمع، وحاولت وصف أحواله وقضاياه، وسعت إلى إخراجه من دائرة الرّكود والتّقوقع على الذّات، حيث تقوم بإرشاد المجتمع وتصحّح نظرته للواقع، كما نجد أنّ « **الرّواية الجديدة، بعد مقاطعتها تقليدا روائيا، قد ورثت طلائع الماضي (بروست جويس كافكا فولكنر...). والحركة، الّتي يشير إليها النّقد بهذا الشّكل، عقب شتى التّردّدات من خلال:("مناهضة الرواية"، و"أدب حرفي")، وقد جمعت ثانية، في واقع الأمر، كتّابا فرنسيين، على ما يكفي من التّنوّع**

---

*– **جنس أدبي:** اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب؛ وهو يتوسّط بين الأدب والآثار الأدبية. هناك طريقتان للتّصنيف: الأولى تنطلق من المبدإ إلى الأثر (الاستنتاج)، والثّانية تنطلق من الأثر إلى المبدأ (الاستقراء). يُنظر؛ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002م، ص67.

[1]– بسمة عروس، الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، ص119، مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب، 2008.

*- يُنظر؛ والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص114.

كما جمعهم كل ما يرفضون أكثر ممّا جمعهم ما يتوقون إليه»[1]. حيث تختلف الرّواية الحديثة عن الرّواية التّقليدية، من ناحية الموضوع والخصوصيات الفنية، فبعد أن كانت تعالج الموضوعات المتعلّقة بالتّسلية والّتي يطغى عليها العنصر العجائبي، أصبحت تعالج القضايا الواقعية الّتي تمس مختلف قضايا المجتمع.

عالجت الرّواية الجديدة العديد من الموضوعات، والّتي تتطلّب قارئا واعيا حتى يتمكّن من فكّ رموزها، والكشف عن أسرارها وخباياها، ورصد أهم التّحوّلات الفنية والشّكلية الّتي تطرأ على بنيتها السّردية، والعوامل الّتي أسهمت في حدوث تلك التّحوّلات على مستوى الشّكل والمضمون، وعليه فإنّ « **الرّواية الجديدة لا تفعل شيئا سوى متابعة التّطوّر الدّائم للنّوع الرّوائي. إنّ الخطأ هو الاعتقاد بأنّ "الرّواية الحقيقية" قد تجمّدت إلى الأبد في قواعد صارمة وصريحة منذ عصر بلزاك. إنّ التّطوّر لم يكن خطيرا منذ منتصف القرن التّاسع عشر وحسب، وإنّما حدث في عصر بلزاك نفسه»**[2]. ولم تبق الرّواية حبيسة القواعد الفنية الّتي عرفت بها لحظة ولادتها، وإنّما كانت دائمة التّحوّل والتّغيّر استجابة لتغيّر أوضاع المجتمع ولحاجة الأديب أو الرّوائي إلى التّغيير، فهناك من الباحثين من يرى أنّ الرّواية اتّخذت قواعدها النّهائية مع "بلزاك" لكن هذا الرّأي لا يمكن التّسليم به، ذلك الرّواية لا تستقر على قواعد ثابتة ونهائية، فهي جنس أدبي مرن دائم التّحول، وإنّ « **للرّواية الجديدة فضل أنّها أشعرت الجمهور الكبير (الّذي لا يكف عن الازدياد) بهذا التّطور العام للرّواية في نفس الوقت الّذي أصر كثيرون على إنكار هذا التّطوّر، وحسب كافكا وفوكنر وغيرهم في هوامش مثيرة للشك هذا في حين أنّهم ببساطة كبار كتاب بداية هذا القرن»**[3]. حيث نظّر "آلان روب غرييه" للرّواية الجديدة ووضع كافكا franz kafka، وفولكنر william cuthbert faulkner ضمن قائمة كبار كتّاب الرّواية، وقد كان القرّاء على وعي تام بالتّطور الّذي حلّ بالرّواية، فالتّغييرات الّتي أحدثتها الرّواية في هذه الفترة كان على مستوى الشّكل والمضمون، حيث عالجت موضوعات جديدة لم تكن سائدة من قبل، وهذا هو الهدف الّذي كان يسعى روّاد الرّواية الجديدة الوصول إليه.

[1]– مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية (الواقعية–الحداثة–مابعد الحداثة)، تر موريس جلال، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2013، ص 438.

[2]– آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص121.

[3]– المرجع نفسه، ص 121.

ومن أنواع الرّواية نجد الرّواية الواقعية الّتي تهتمّ بتقديم الخدمة للمجتمع، من خلال معالجة أهم الموضوعات المتعلّقة به، وظهرت كثورة على مبادئ المدراس الأدبية الّتي سبقتها، وقد بدأت معالم الواقعية في الظهور منذ عام 1826م إبان الفترة الرومنسية، ويقصد به المذهب الّذي يستمد عناصره من الطّبيعة، وهناك من ربط الواقعية بالأدب الّذي صدر عن كتاب رومانسيين أمثال بلزاك، وفيكتور هوغو، حيث يقوم هذا التيار على وصف الحياة المعاصرة بالاعتماد على الملاحظة والتّحليل الموضوعي بعيدا عن الذّاتية وشيئا فشيئا تبلور هذا المذهب وصار له أعلامه الّذين يمثّلونه أحسن تمثيل، فالرّواية المعاصرة أسهمت في إحداث تغييرات على الرّواية، حيث لم يكتف الرّوائي بوصف ما حوله من أحداث، وإنّما يلجأ إلى اختراع أشياء وقضايا جديدة تتماشى وطبيعة النّص بالموضوع المعالج*.

تسعى الرّواية الجديدة إلى معالجة الموضوعات الّتي تشرح للقارئ الواقع المعيش، وبالتّالي يصبح قادرا على مواكبة مختلف التّحوّلات الّتي تطرأ على بنية المجتمع، ومن هنا فإنّ « **الرّواية الجديدة في أسوأ الأحوال ستصبح الحركة الّتي تقضي على الموضات أن تتحطم كلّما تقدّم الوقت لكي يخلق منها موضات جديدة وذلك حتى يكون هناك دائما الاستمرار. أمّا القول بأنّ مآلها للزّوال فهذا هو بالضّبط ما تقوله الرّواية الجديدة**»[1]. ويمكن القول أنّ الرّواية الجديدة تلقّت عددا كبيرا من الصّعوبات والعراقيل؛ نظرا لكونها مدرسة تعمل على خرق الأسس والقواعد الّتي وضعتها المدرسة التّقليدية للرّواية الأمر الّذي جعلها تتعرّض إلى الانتقاد « **ومن غريب الأمور أنّ ستندال لم يشتهر في عصره وإنّما عرف بعد مماته ويعدّه الكتّاب المحدثون الأب الروحي للرّواية الحديثة لميله لإضاعة وإغراق أبطاله وسط أحداث وانفعالات لا نهاية لها**»[2]. فستندال من الكتّاب الفرنسيين الّذين أحدثوا تغييرات على الرّواية إلاّ أنّه لم يشتهر في عصره، ويعدّه "آلا ن روب جرييه" الأب الرّوحي للرّواية الحديثة فكتاباته تجاوزت عصره، لذلك لم يذع صيته في الفترة الّتي كتب فيها، ذلك أنّ كتاباته تخدم العصر الّذي ظهرت فيه والعصور اللاحقة.

وقد اتّخذت الرّواية خصوصيتها الفنية في القرن الثّامن عشر، ومن هنا« **يجب الاعتراف أنّ الواقعية قد انحلت سواء أكانت تقليدا أدبيا أم تمثيلا للحياة**»[3]. ولم تبق الواقعية على الصّورة الّتي عرفت بها لأوّل مرّة، وإنّما طرأت عليها العديد من التّحوّلات« **فعلى الرّغم من أنّ الواقعية في القرن الثّامن**

---

* - يُنظر؛ آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص139.

[1] – آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص148.

[2] – المرجع نفسه، ص 155.

[3] – عباس عبد جاسم، ما وراء السرد ما وراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005، ص34.

عشر كانت النّغمة السّائدة في روايات ريتشاردسون فيلدنج، ديفو، وسموليت، إلاّ أنّ نشأة الرّواية شهدت أيضا الظّاهرة الغريبة لنوع الرّواية الّتي كان لوراتس شيرن يكتبها. فقد أدخل الرّوائي عنصرا رومانسيا في التيار الواقعي»[1]. حيث نشأت الواقعية في القرن الثّامن عشر وطرحت قضية المجتمع وبنياته، وقد أضفى عليها الكُتّاب بعض الخصوصيات الفنية والأسلوبية وذلك من خلال المزج بين الرومانسية والواقعية.

كما يمكن الإشارة إلى أنّ الرّواية قبل أن تظهر في الآداب الغربية كانت موجودة في الآداب القديمة عند اليونان والهند وغيرها من الشّعوب والحضارات القديمة الّتي شهدت أنواعا أدبية مختلفة دون أن ننسى تأثير العرب على الآداب الغربية، فانبهار الغرب بالسّرد العربي جعلهم يُترجمون الأعمال الأدبية العربية إلى العديد من اللّغات وحاكوها في طريقة الكتابة، وفي المضامين، وقد تأثّرت الرّواية الغربية بالتّراث الأدبي اليوناني ذلك أنّ كل نوع أدبي يقوم نتيجة تفكّك النّوع الأدبي الّذي سبقه أو نتيجة تطوره، ففي البداية كان الاهتمام منصبا حول الشّكل الفنّي للرّواية، ولم يكن الاهتمام منصبا حول المضمون إلاّ في فترة متأخّرة من الزّمن، وقد سار على هذا النّهج كلّ من "ستيرن"، و"جيمس جويس"، وقد مزج جويس والكتّاب الّذين عاصروه بين الأسلوب الطّبيعي والتّأثيري، ورأى بأنّهما مكمّلان لبعضهما، ونتيجة المزج بين هذين الأسلوبين يتولّد نوع جديد من الكتابة*.

ظهرت العديد من الدّراسات الّتي حاولت الكشف عن مضامين الرّواية الغربية، و« **تختلف المداخل النّقدية إلى الرّوائية الإنجليزية جورج إليوت ولكن يبدو أنّها تتفق على شيء واحد. ألا وهو أنّ تصميم رواياتها يكشف عن اهتمامها الدّائم بالتّفاعل بين الحقيقة الداخلية لشخصياتها الرئيسية وبين الظروف التي تحيط بها. فيقول ليزلى ستيفن، وهو يحلل رؤياها المأساوية "إنّها دائمة تعارض التّطلّعات النبيلة لروح محبة تُؤثّر الغير بالظروف الشائعة في هذا العالم المبتذل»**[2]. حيث تنتمي جورج إليوت* إلى التيار

---

[1]– أمين العيوطي، دراسات أدبية في الرواية الإنجليزية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1992، ص 8.

* - يُنظر؛ أمين العيوطي، دراسات أدبية في الرواية الإنجليزية، ص8.

[2]- أمين العيوطي، دراسات أدبية في الرواية الإنجليزية ، ص27.

* – **جورج إليوت(1819–1880م):** اسمها الحقيقي ماري آن، تميزت بثقافة خصبة قائمة على النظريات العلمية والفلسفية، عاشت طفولتها في قريتها الإنجليزية كوفنتري، واقتربت من حياة الريف والطبيعة الخلابة، ارتبطت بوالدها بعد وفاة أمها، وعندما أظهرت نبوغا في اللغات اللاتينية اتّجهت إلى الترجمة، سافرت إلى لندن للعمل في مجلة وستمنسر، وهناك تعرفت على مجموعة من الأدباء والشعراء، وبدأت تنشر أعمالها القصصية تحت اسم مستعار "جورج إليوت" وتحولت من الترجمة إلى الإبداع ، نشرت جورج إليوت العديد من الروايات الطويلة نذكر من بينها "أدم بيد" و"سيلاس مرنر"، وعندما توفي زوجها عادت إلى أحزانها وعزلتها تكتب شعرا حزينا ونثرا عن الحياة والموت والفراق وانخطاف الروح بعد الموت. ينظر؛ علي عبد الفتاح، أعلام في الأدب العالمي، ص 145–146.

الواقعي؛ إذ أنّها قامت بتصوير حياة المجتمع الإنجليزي، فهي تسعى دوما إلى الرّبط بين الخبايا الحقيقية الّتي تحملها الشّخصية الرّئيسة وبين الظّروف المحيطة بها والّتي أسهمت في خلقها.

لقد نهل جميع الرّوائيين من الأعمال الأدبية الّتي سبقتهم وأسهموا في تطويرها من أجل ابتكار أساليب وبنى جديدة، وممّا لا شكّ فيه أنّ« **جوزيف كونراد استمد مادّة روايته لورد جيم، شأنها في هذا شأن كل رواياته، من حيرته بحياة البحر والبحارة وبالأماكن الغربية الّتي ارتحل بينها في المحيط الهندي، وبالنّاس الّذين التقى بهم، ولقد أشار بعض النقاد إلى نماذج مُتنوعة كأساس لشخصية جيم في هذه الرواية. فيشير جورج جان أوبرى إلى جيم ليتجارد، وهو تاجر أبيض عرف في الشّرق باسم "لورد جيم" على أنّه الشّخصية الأصلية الّتي رسم كونراد صورة بطل روايته على شاكلته، في الاسم والشّكل الجثماني**»[1]. ويمكن القول أنّ هذه الرّواية تحمل خلفية استعمارية؛ ذلك أنّه رحل إلى الشّرق وقام بنشر ثقافته وفكره، كما قام بترسيخ مبادئ وقيم الحضارة الأوروبية، وإظهار الآخر في صورة دونية كونه يفتقد لأدنى شروط الحضارة، وقد قام كونراد في رواياته بالمزج بين صفات متعدّدة تتمتّع بها الشّخصية الرّئيسة، كما إنّ توظيف العاطفة والحس الخيالي الّذي يتمتّع به الرّوائي يسهم في إثراء الشّخصية الّتي تتولى مهام البطولة في الرّواية، وسعى إلى الكشف عن خبايا النّفس البشرية ومدى تأثير العوامل الخارجية عليها، وما تقوم به الأفكار واللّغة بالهيمنة على الأشخاص وتغيير توجّهاتهم وجعلهم يعتقدون صحة تلك المقولات والأفكار الّتي يتلقونها، هذا ما يساعد على الهيمنة عليهم بكل سهولة.

يمكن القول أنّ الرّواية الّتي كُتبت في القرن الثّامن عشر كانت واقعية، وفيها تمّ التّركيز على الواقع الاجتماعي ومدى تأثيره على الإنسان، لذلك كان ينبغي على الأديب التّعبير عن أحوال المجتمع. وقد حقّق الأدب الواقعي قمّة نضجه في القرن التّاسع عشر، وهذا ما تجسد في أعمال "بلزاك"، كما شقّت الرّواية طريقها نحو التّجديد ذلك أنّها لم تعتمد على الحبكات التّقليدية، فديفو مثلا لم يبق حبيس النّظرية النّقدية الّتي كانت سائدة في عصره والّتي كانت خاضعة للنّظرية النّقدية التّقليدية، وقد أخضع الحبكة لنمط السّيرة الذّاتية، حيث أكّد على أولوية التّجربة الفردية في الرّواية، وكانت الرّواية بحاجة إلى التّغيير وذلك من أجل تجاوز البناء التّقليدي وابتكار بنية جديدة تتماشى والظّروف السّائدة في العصر، وقد أسهم

[1]– أمين العيوطي، دراسات في الرواية الإنجليزية، ص46.

كل من ريتشاردسون samuel richardson ، وفيلدنغ fielding henry في تجديد بنية الرّواية وجعلها أكثر تماسكا وتعبيرا عن الواقع المعاش بعيدا عن النّظرة التّقليدية الّتي ظلّت مرتبطة بحبكة الرّواية*.

كما« **تُشكّل نظريات فلوبير في الرّواية، مثل نظريات هنري جيمس، بدايات أصيلة للافتراق عن الرّواية في القرن التّاسع عشر في نغمتها ومادّتها. كان فلوبير أوّل كاتب يطرح نظرية في الرّواية منهجية وقابلة للتّطبيق على نطاق واسع، واهتمامها بالوظيفة الخلقية للفن أقل من اهتمامها بعلاقات الأجزاء المكوّنة للإبداع الجمالي بين بعضها بعضا، وبينها وبين العمل ككل**»[1]. لقد كانت جهود فلوبير في نظرية الرّواية بارزة، حيث قام برفض المجتمع البرجوازي، واحتقره، وقد توصّل "جون هالبيرن" إلى أنّ "فلوبير" أوّل من قدّم نظرية منهجية في كتابة الرّواية، وذلك من خلال التّركيز على الشّكل ومنحه خصوصيات فنية وجمالية جديدة، ثمّ «**إنّ نظرية الرّواية، في العهد الأوغسطي وفي القرن التّاسع عشر على السّواء، (قبل فلوبير وهنري جيمس على كل حال) تهتمّ أوّل ما تهتم بالصّلة بين القارئ والنّص). إنّ طبيعة الصّلة الّتي تتحدّد بدقة محاكاة التّخييل ذاته، تشير إلى نوع من القيمة الخلقية–أي أن مستوى الرّواية الرّوحي يرى على أنّه يتحدّد بصلة القارئ بالرّواية وبالطّبيعة الخلقية للكاتب نفسه**»[2]. لقد حاول الكتّاب في تلك الفترة تقليد العديد من المثل الأدبية والفلسفية للكتّاب والشّعراء الّذين سبقوهم، وانصبّ اهتمامها حول العلاقة الّتي تربط القارئ بالنّص الرّوائي.

وقد« **اكتسبت الرواية، من الأب بريفو، إلى شاتو بريان، الميل إلى الانفعالية والهوى، كما اكتسب بمرورها بالكتاب "الذين تحدثوا عن الشطار الميل إلى الهجاء الاجتماعي**»[3]. فالرّواية في بدايات تشكّلها كانت تعالج قضايا المجتمع، وذلك من خلال هجاء الواقع الاجتماعي، وظهرت فيما بعد حكايات الشطار الّتي تعالج حالة المتشردين والفقراء وذلك بطريقة ساخرة، فهي في الظّاهر تبدو للسّخرية والضّحك وتحمل غرض التّسلية، لكنّها تحمل في طياتها أبعادا تتجاوز المعنى الظّاهر «**فالرّواية في القرن الثّامن عشر كانت متلائمة مع القدرة الاقتصادية لأولئك الّذين انضافوا إلى جمهور القرّاء من الطبقة الوسطى أكثر من أشكال الأدب والثّقافة السّائدة والحاظية بالاحترام، لكن الرّواية لم تكن شكلا أدبيا شعبيا**

---

*- يُنظر؛ أمين العيوطي، دراسات في الرواية الإنجليزية، ص72.

[1]– جون هالبرين، نظرية الرواية، ترجمة: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981، ص 20.

[2]– المرجع نفسه، ص 12.

[3]– ر.م، ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص41.

تماما»[1]. كانت الرّواية تحمل في البداية أبعادا اقتصادية، وكانت أسعارها مقارنة بالأعمال الأدبية الضّخمة الّتي سبقتها لا تزال تفوق طاقة المُشترين، ومن هنا فإنّ جمهور الرّواية لم يكن من عامّة النّاس، وإنّما كان معظمهم من الطبقة البرجوازية، ومن هنا فإنّ العامل الاقتصادي كان يشكّل عائقا أمام القراءة، « **ولقد كان بإمكان الرّوايات في القرن الثّامن عشر أن تنقلنا من طبقة إلى أخرى داخل البناء الاجتماعي، ولم يكن كُتّابها يفقهون أن باستطاعتهم التّبديل في تنظيم هذه الطبقات. ولكن بعض الوصوليين قد تمكنوا من إجراء هذا التّبديل، أمّا مجموع البناء فقد بقي على حاله»**[2]. وبما أنّ الرّواية تعبّر عن مجتمع دائم التّحول فبإمكانها أن تغوص في أعماق الطّبقات الاجتماعية، وما تحمله من أفكار « **ومع أنّه ليس في رواية القرن الثّامن عشر ما يعادل الفصول الافتتاحية لرواية الأحمر والأسود أو لرواية الأب غوريو هذه الفصول الّتي تدل مباشرة على الأهمية الّتي كرسها ستاندال وبلزاك للبيئة في تصوريها الشّامل للحياة، إلاّ أنّ السّعي خلف الصدق قاد ديفو وريتشاردسون وفيلدنغ لأن يدشّنوا "وضع الإنسان كليا في محيطه الطّبيعي" الأمر الّذي يشكل بالنسبة لآلن تات القوة المميزة للشّكل الرّوائي، كما أنّ المدى الواسع الّذي تعاقبوا عليهم يكن آخر العوامل الّتي ميّزتهم عن كُتّاب القصة السّابقين والّتي تكشف أهميتهم في التّقليد الرّوائي»**[3]. حيث سعى هؤلاء الكتّاب إلى ربط الإنسان بالظّروف الطّبيعية المحيطة به عكس ما كان سائدا من قبل، كانت كل الأشياء مرتبطة بما وراء الطّبيعة وتستند إلى الآلهة هذا ما جعل الشّكل الرّوائي يتميّز عن الفنون النّثرية الّتي سبقته، ويمكن الإشارة إلى أنّ سمة التّقليد في الأدب كانت سائدة في السّاحة الأدبية الغربية مطلع القرن الثّامن عشر.

لقد تميّزت الرّواية عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى « **وعن أشكال القصّ السّابقة من خلال حجم الاهتمام الّذي أولته إلى كل من فردنة شخصياتها والعرض المفصل لبيئاتهم»**[4]. تحتلّ الشّخصية مكانة هامّة في الرّواية فهي وسيلة للتّعبير عن رؤية الرّوائي، كما أنّها تقوم بتحريك الأحداث، فهي الّتي تساعد على نموها داخل الخطاب الرّوائي، وتسعى الرّواية إلى تجسيد القيم المتعدّدة في الواقع وهذا لا يتحقق إلاّ من خلال الشّخصية باعتبارها محورا رئيسا، لذلك يلجأ الرّوائي إلى اختيار شخصيات من البيئة

---

[1]– إيان واط، نشوء الرواية، ص 42.

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط3، 1986م، ص 85.

[3]– Techniques of fiction , in critiques and Essays on Modern fiction,1920 - 1951 ;ed ;Aldrige(new ،york,1952)p.41

نقلا عن إيان واط، نشوء الرواية، ص27.

[4]– إيان واط، نشوء الرواية، ص 21.

الّتي يعيش فيها، ويضفي عليها بعض عناصر التّخييل* هذا ما جعل الرّواية تتميّز عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى« **ومن المُسَلّم به أنّ القرن الثّامن عشر سبق أن أحب شعر الحياة البدائية وتمتّع به. وفي موجة الحماس لهوميروس، وفي طرد هوميروس لفرجيل بوصفه النّموذج، يوجد ولا شك علم أولي بهذه الفترة الطفلية من حياة الجنس البشري. وأكثر من هذا فقد رأى مُفكّرون من ذوي الشّأن من أمثال (فيرجسن)، العلاقة بين الأبطال الهوميروسيين والهنود الأمريكيين. ومع ذلك فقد بقي هذا النّزوع من حيث نوعه تجريديا وقائما على رفع مستوياته الأخلاقية. وكان سكوت أوّل من أعاد هذه الفترة فعلا إلى الحياة**»[1]. بقي أدباء القرن الثّامن عشر متأثّرين بإلياذة هوميروس خاصّة فيما يتعلّق بالأسلوب واللّغة، وقد اعتمدت الرّوايات على تقنيات جديدة غير الّتي كانت سائدة من قبل، كما اتّخذت موضوعات جديدة تعالج قضايا المجتمع، حيث يختار الكاتب الشّخصيات المناسبة الّتي تستطيع تجسيد الواقع الاجتماعي وتصويره مع إضفاء بعض عناصر التّخييل عليه.

لقد كان كل عصر يُؤثّر في العصر الّذي يأتي بعده، فالآداب الأوروبية الّتي كانت سائدة في القرن الثّامن عشر امتدّ تأثيرها إلى آداب القرن التّاسع عشر، وأدخلت عليها بعض التّغييرات خاصة فيما يتعلّق الأمر بالقيم الّتي تحملها الشخصيات، و« **بالرّغم من أنّ الرّواية تكتب وتقرأ بشكل خاص إلاّ أنّها تعتمد على مجتمع وصناعة عالية التّنظيم لإنتاجها وتوزيعها. وحتى في سوسيولوجيتها فإنّها تجمع بين الشّخصي والاجتماعي بصورة يعد فيها ذلك الجمع مركزا لجماليتها**»[2]. فاختيار الرّواية للموضوعات المهمّة الّتي تهتمّ بمعالجة قضايا المجتمع وباختيارها للشّخصيات المناسبة الّتي تسهم في جعل الأحداث أكثر واقعية، فإنّها تجعل البنية السّردية أكثر تماسكا، وقد أسهمت الصّحافة في نشر هذا النّوع الأدبي حتى أصبح يحتل مكانة مرموقة في المجتمع، فقد تزامنت نشأة الرّواية مع الصّحافة وكانت تميل إلى الإعلام، وأصبحت تبدو كريبورتاج خيالي يعمل على مناقشة القضايا العامة وشرحها وتبسيطها للقرّاء، فهي لا تخرج عن معالجة القضايا الّتي تحمل أبعادا اجتماعية*، و« **في حالة البناء الرّوائي بدءا من**

---

* **- التّخييل:** يُضرب مصطلح الخيال وما اشتق منه من مصطلحات بجذوره في موروث الفكر والأدب لدى الإغريق والعرب، فهو قرين المحاكاة عند أرسطو، ويشترط في التخييل اقتراب الشيء المحاكي من الشيء المحاكى منه، وكلّما اقترنت الغرابة بالتخييل كلما كان أبدع، ومن هنا يرى "الجرجاني" أنّ التّخييل أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة وأكشف وجها في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق، وقد تمخّض مصطلح التخييل في الدّراسات النّظرية المتأخّرة للدّلالة على السّمة القصصية، ومن هنا يصبح التخييل مرادفا للقصص. يُنظر؛ مجموعة من المؤلفين معجم السرديات، ص73-74.

[1]- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986، ص 67.

[2]- جيرمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، ص16.

*- يُنظر؛ ر.م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص86.

نهاية القرن التّاسع عشر، فإنّ وسيلة يسيرة جدا قد فرضت نفسها بحيث تكون قاسية بسيطة معتدلة دقيقة قوية: وذلك بأن يتمركز كل شيء حول عنصر مأسوي بسيط ومؤثّر فتحوّل الرّواية الرّيفية إلى فاجعة محدودة جدا»[1]. لقد غلب على روايات القرن التّاسع عشر العنصر المأساوي الّذي يعيشه المجتمع خاصّة المجتمع الرّيفي، ومن هنا اكتسبت الرّواية شرعيتها وأصبحت تحتّل مكانة عالية في المجتمع وعند القرّاء كونها تجسّد أحداث الواقع.

وتجدر الإشارة« **إلى أنّ كل النقاد، من هيجل حتى جون هالبرين، مجمعون أنّ الرّواية الحديثة بدأت في نهاية القرن الثّامن عشر وبداية القرن التّاسع عشر، لكنّها في القرن التّاسع عشر انتصبت على قدميها وفرضت نفسها وأخذت أهميتها تتزايد مع مرور الزّمن حتى أمكن القول إنّ الرّواية هي الجنس المسيطر على عقول القرّاء في هذه الأيام، وقد ابتلعت بقية الأنواع الأدبية الأخرى أو نحتها أو غطت عليها»**[2]. حيث كانت البدايات الفعلية للرّواية الغربية أواخر القرن الثّامن عشر ومطلع القرن التّاسع عشر، وبعد أن أخذت الرّواية شرعيتها في السّاحة الأدبية أصبحت هي الجنس الأدبي المهيمن ذلك أنّها حظيت باهتمام القرّاء والنقاد، فطبيعة الموضوعات الّتي تعالجها جعلتها أكثر أهمية، فبعد أن كان الشّعر هو النّوع الأدبي المهيمن استطاعت الرّواية القضاء عليه، وفرضت نفسها بقوة هذا لا يعني أنّها انفصلت عن التّاريخ ذلك أنّ «**نهاية التّاريخ تعني نهاية الرواية أيضا**»[3]. فالرّواية استمدّت بعض العناصر من التّاريخ فهي لصيقة به ولا تنفصل عنه، وأصبح التّاريخ يُوظَّف بطريقة جمالية.

اهتمّت روايات القرن التّاسع عشر بالطبقة البرجوازية، وكان« **جام غضب الرّواية في القرن التّاسع عشر منصب برمّته على البرجوازية الكبرى، أمّا الوسطى والصّغيرة فقد تأجّل السّخط عليها حتى القرن العشرين، فقد صارت تلعب دورا فعّالا في الحياة، إذ اتّسعت دائرة الموظفين الّتي تعتمد على المثقفين، كما اتّسع التّعليم وصارت الدّولة بحاجة إلى هذه الطّبقة»**[4]. فبعد أن كانت الرواية موجهة إلى الطبقة المثقّفة في المجتمع، توسّعت مجالاتها وأصبحت تشمل مختلف الطبقات دون استثناء، ومن هنا تعدّدت موضوعاتها، وأصبحت محلّ اهتمام النقاد والباحثين.

[1]– ر.م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص105.

[2]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 10.

[3] – المرجع نفسه، ص11 .

[4]– المرجع نفسه،ص 230.

إنّ الوعي بطريقة الكتابة والتّمعّن في فحواها أسهم في ظهور أنواع أدبية جديدة « **والواقع أن الرّواية التّاريخية والأثرية، نشأتها، قد استعارت عنصر الاهتمام البالغ الفظاظة (ولكنه مريض جدا) من رواية المغامرات... كما أنّ رواية المغامرات قد نالت نجاحا أكبر ممّا ينبغي، من خلال دار تنيان ولا غردير بحيث سحقت الرواية التاريخية بالمعنى الدّقيق للكلمة**»[1]. حيث تهتمّ الرّواية التّاريخية بتصوير الأحداث التّاريخية الخاصّة بعهد ما، وفيها يمتزج التّاريخ مع الخيال وذلك من أجل التّأثير في المجتمع وجعل الأحداث أكثر واقعية.

يدرج "ولتر سكوت" ضمن كُتّاب الرّواية التّاريخية، وفي روايته "ويفرلي" 1841م تمكّن من تصوير التّاريخ بطريقة فنية، وأثّر على مؤرخي عصره، حيث قاموا بتصوير الأحداث التّاريخية وأعادوا صياغتها بطريقة جديدة يطغى عليها عنصر الخيال، كما قام "فلوبير" بإحداث تغييرات على مستوى الرّواية التّاريخية وأسهم في تطوّرها، وقد اتّخذت الرّوايات التّاريخية المعاصرة منحى جديدا في الكتابة، حيث أصبحت أقرب إلى فن السّيرة وذلك من خلال استحضار الشّخصيات التّاريخية والحديث عنها وعن بطولاتها*.

وقد تلقّت الرّواية التّاريخية العديد من الانتقادات، فهناك من يرى بأنّها مجرد نقل للأحداث التّاريخية والتّأريخ لها لا غير، ولا ترقى بأن تدرج ضمن دائرة الرّواية وما تحمله من قيمة فنية وأسلوبية « **فالرّواية لم تنشأ حتى آخر القرن التّاسع عشر إلاّ أن تكتسب إمكانات جديدة راحت تبهضها شيئا بعد شيء. الأماكن والإطار والمجتمع والعادات والعقدة والطّبائع والفاجعة والصدى الاجتماعي والدّلالة الرّوحية**»[2]. فالظّروف الّتي يعيشها المجتمع من مختلف الجوانب أسهمت في خلق إبداع جديد يحمل خصائص وسمات جديدة لم تعرف من قبل، حيث أصبحت أحداث الرّواية تدور في أماكن واقعية ومعروفة وتتّخذ من أسماء الشّخصيات الواقعية أبطالا لها، هذا ما جعلها تتميّز على مستوى الشّكل والمضمون.

لقد شهدت الرّواية تيارا آخر تمثّل في الحركة الرّومانسية، وظهرت هذه الحركة في أوروبا في القرن التّاسع عشر، حيث قامت كرد فعل على الكلاسيكية في مختلف المجالات منها ما يتعلّق بالجانب السّياسي، والاجتماعي، والفكري، وجسّدت النّزعة التّحرّرية في مختلف المجالات، وقد تأثّر الأدب

[1] – ر.م. ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 81.

*- يُنظر؛ ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 81.

[2] – ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص، ص23 .

الأوروبي بالرّومانسية خاصة في مجال الشّعر الّذي أثّر بدوره على أسلوب الكتابة في الرّواية الإنجليزية، حيث أصبحت الرّواية توظّف الشّعر في طيّاتها وأحيانا نجد أسلوبها يقترب من أسلوب الشّعر*. ولم يقتصر اهتمام الرّواية على الشّعر، بل اهتمّت بمعالجة موضوعات جديدة، وهذا من أجل التّخلّص من بقايا الكلاسيكية، واستمرّ تأثير الرّومانسية حتى أواخر القرن التّاسع عشر، وقامت بطرح قضايا واقعية، واستندت في تحليلها إلى الطّبيعة، ووظّفت العاطفة وما هذا التّغيير إلاّ استجابة لمتطلّبات الإنسان إلى ذلك.

تعدّدت موضوعات الرّواية ففي القديم كانت محصورة في الموضوعات الهزلية والمحاكاة السّاخرة، كما اتّخذت الرّواية سماتها الخاصّة انطلاقا من نصوص قديمة ومن الخصوصيات الّتي تتّسم بها البنية السّردية لتلك المرويات، واستنبطت منها بعض الخصائص وأخضعتها لروح العصر هذا ما جعلها تنفرد بخصوصيتها عن النّصوص الأخرى، لكن هذا التّميّز لا يعني القطيعة التّامة مع المرويات التّقليدية كون أنّ هذه الأخيرة لها الفضل الكبير في تشكيل البنية السّردية الحديثة، وقد ترصّد "برنار فاليت" التّحولات الّتي طرأت على الرّواية، فالتّجانس الاستدلالي أصبح حاضرا في الرّواية الحديثة بعد أن كانت الأهجوة القديمة تفتقر لهذه السّمة**، هذا بالنّسبة إلى الآراء الّتي تبنّاها النقاد والباحثون والّذين توصّلوا إلى أنّ الرّواية وليدة الملحمة وانبثقت منها وأخضعت الخصائص القديمة لروح العصر وأضفت عليها بعض التّغييرات. والأدب الأوروبي بدوره لم يبق رهين بلده بل اطّلع على الآداب العربية ونهل منها.

وكما تأثّر العرب بآداب الأوروبيين كان للأوروبيين شغف كبير لمعرفة آداب العرب، حيث اطّلعوا عليها وأعجبوا بها وقاموا بمحاكاتها، خاصّة تلك الحكايات الّتي كانت تروى في الأسمار، وكان للفتوحات الإسلامية دور فعّال في حدوث عملية التّأثّر والتّأثير بين الأدبين العربي والأوروبي. و« **تُعدّ الرّواية الجديدة من التّطوّرات الحديثة نسبيا النّابعة من فرنسا حيث تتعرّض التّقاليد المتعارف عليها للإنشاء التّخيلي للتّشويه والاستهزاء المقصود بهدف إرباك القارئ وذلك للحصول على نوع مختلف من التّأثير**»[1]. حيث تدرج الرّواية الحديثة ضمن التيارات الأدبية الّتي عرفها القرن العشرين؛ ذلك أنّها قامت بإخضاع العديد من التّحولات على مستوى البنية السّردية منها ما يتعلّق بالشّكل، ومنها ما يتعلّق

* - يُنظر؛ أمين العيوطي، دراسات في الرواية الإنجليزية، ص73.

** - يُنظر؛ برنار فاليت، الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، تر سمية الجراح، مراجعة المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2013م، ص78.

[1] – جيرمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، ص33.

بالمضمون، وقد مثّل الرّواية الجديدة العديد من الكُتّاب الفرنسيين نذكر من بينهم " آلان روب غرييه" و"ميشال بوتور"، و"ناتالي ساروت"*، حيث تتّسم هذه الرّواية بالواقعية وذلك من خلال تسليط الضّوء على الواقع المعيش، كما أنّها تجاوزت في موضوعاتها الأغراض المُتعلّقة بالتّسلية والسّخرية لأنّها لا تخدم روح العصر.

ظهرت الرّواية الحديثة كثورة على قيم الرّواية القديمة وعلى خصوصياتها الفنية والأسلوبية، حيث قامت بإحداث تغييرات على مستوى الشّكل والمضمون، وعلى مستوى القيم الّتي شهدتها الرّواية من قبل، فبعد أن كانت الرّواية القديمة تهتمّ بالتّحليل النّفسي للشّخصية وتشرحها بطريقة فلسفية، تغيّرت القيم وطريقة الكتابة، وما هذا إلاّ دليل على وعي الكتّاب بضرورة التّحوّل والخروج عن النّسق التّقليدي للرّواية القديمة، كما أحدثت الرّواية الجديدة تحوّلات على مستوى اللّغة« **فالرّواية الفرنسية الجديدة كما أشار رولان بارث roland barthes تلعب اللّغة فيها دورها المعجمي متقدّمة على عناصر معينة في النّص الرّوائي وعلى وُجهات نظر معينة أو أهداف مُعيّنة من الوصف، بحيث تتجاوز هذه العناصر أو وجهات النّظر أو الأهداف وظيفتها الواضحة، ممّا يتطلّب إعادة تعريف مجال الاصطلاح الأدبي**»[1]. حيث تلعب اللّغة دورا فعالا في إضفاء خصوصية فنية على بنية الرّواية، فمن خلالها يتمّ الاهتمام بعمل أدبي على حساب عمل آخر، فهي العامل الأساس الّذي يحكم على فنية الرّواية.

إنّ الرّواية الأوروبية« **تشكّلت في جنوب أوروبا في فجر الأزمنة الحديثة وتمثّل كيانا تاريخيا في ذاته سيوسّع فيما بعد من فضائه إلى ما وراء أوروبا الجغرافية ولا سيما في الأمريكتين**»[2]. ويُقصد بالرّواية الأوروبية تلك الرّواية الّتي كتبت في أوروبا، فهي تشتمل على لغات عديدة منها الإنكليزية، والاسبانية، والفرنسية، والألمانية، والبرتغالية وغيرها، حيث توسّع هذا الأدب وشمل مختلف أنحاء أوروبا، واختلفت آراء الباحثين حول اللّغة الأصلية الّتي كتبت بها هذه الرّواية، وحول أصل الأدب الأوروبي، فهناك من رأى أنّ الأدب الأوروبي أصيل ويمكن نسبته إلى هوية محدّدة، وهناك من يرى أنّه مزيج من هويات متعدّدة « **فالرّواية الأوروبية على سبيل المثال تعدّ في إحدى تفسيراتها نوعا أدبيا مهجنا تطوّر عن حكايات كتبت بالعامية وليس باللاتينية الّتي اقتصرت على كتابة النّصوص العلمية والنّصوص**

* - يُنظر؛ جيرمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، ص34.

[1] – مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص15–16 .

[2] – ميلان كونديرا، فن الرواية، ص149–150.

المقدّسة»[1]. يشير"عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الأدب الأوروبي مهجّن، كما أنّه لم يكتب بلغة لاتينية خالصة ذلك أنّ معظم حكاياته كتبت بالعامية، ومن هنا يمكن الإشارة إلى أنّ الأدب الأوروبي كُتِب باللّغات المحلية(الفرنسية، والإيطالية، والبرتغالية، والاسبانية، والألمانية، والسلافية) ولم يكتب باللاتينية الّتي كانت لغة العلم، وعليه فإنّ« **الأدب الأوروبي ليس مجرّد أدب مكتوب في أوروبا أو كتبه الأوروبيون لكنّه نتج في بوتقة تاريخ من التّفاعلات الّتي ترجع إلى العصور القديمة»**[2]. فكل نوع أدبي لا ينشأ بمعزل عن التّراث وعن تأثيره. فأي كاتب مهما كانت درجته الإبداعية لا يمكن أن يكتب إبداعه خارج نطاق التّراث الأدبي، فالخلفية الفكرية والثّقافية للمبدع هي الّتي تساعده على إخراج عمله في حلة جديدة.

ثانيا: الرّواية الأوروبية في القرن العشرين وخصوصياتها الفنية

شهدت الرّواية الأوروبية في القرن العشرين العديد من التّغيرات التّقنية والأسلوبية« **وإذا أخذنا نظرية الرّواية في القرن العشرين من النّقاد الأوروبيين وجدنا اهتمامها بالصّلة بين القارئ والنّص أقلّ من اهتمامها بالصّلات بين مختلف العناصر البنيوية ضمن الرّواية ذاتها»**[3]. حيث انصبّ جلّ اهتمام النقاد في القرن العشرين حول بنية الرّواية أكثر من اهتمامه بالعلاقة الّتي تربط النّص بالقارئ، فالتّحليل البنيوي ينظر للعمل الإبداعي أو إلى النّص على أساس أنّه بنية دالّة، فهي تتعامل مع النّص الأدبي كنص قائم بذاته، و« **في القرن العشرين اتّجهت الرّواية انطلاقا من البكاريسك والبوريسك كخلفية تأسيسية لتنظر إلى الحياة بسخط حقيقي وبعبث فلسفي كرد على مجريات الحياة الّتي بدت لا معنى لها»**[4]. فالرّواية الحديثة انطلقت من النّصوص القصصية الّتي سبقتها، حيث انطلقت من البيكاريسك وشكّلت خصوصياتها الفنيّة بطريقة جديدة تتناسب وروح العصر، وعليه فإنّ كل نوع أدبي يتشكّل على عاتق الأنواع الأدبية الّتي سبقته، فمثلما نشأت الرّواية العربية نتيجة تفكّك المقامة، اتّخذت الرّواية الغربية خصوصياتها الفنيّة من فن البيكاريسك، « **إنّ الرواية اليوم تواجه منعطفا عالميا باسم الكوتبة أو العولمة. وهو منعطف مادي النّزعة يرغب في ترتيب العالم ترتيبا إنتاجيا بحيث يمكن السّيطرة على**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013م، ص75–76.

[2]– آنيا لومبا في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 83.

[3]– جون هالبيرين، نظرية الرواية، ص 29.

[4]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص 229 .

الآلية العالمية»[1]. فالرّواية تسعى إلى تفسير الكون تفسيرا جماليا، كما تقوم بنقد أحوال المجتمع وترسم الصّورة الحقيقية الّتي ينبغي السّير وفقها« **بيد أنّ الرّواية اغتنت وثقلت (بالحقيقة) منذ نهاية القرن السّابع عشر حتى مطلع القرن العشرين فرفضت أن تكون "حكاية" كيما تصبح ملاحظة واعترافا وتحليلا. ولم تعد تقدّر إلا بما تهدف إلى تصوير الإنسان أو أحد عصور التّاريخ، أو الكشف عن آلية المجتمعات، وأخيرا فإنّها تطرح أدق المُشكلات الرّاهنة»**[2]. فالرّواية الحالية تعالج القضايا المطروحة في العصر الحالي، ولا تعالج الموضوعات القديمة صحيح أنّها تلجأ إلى توظيف بعض الرّموز التّاريخية والتّراثية تدعيما لآرائها وجعلها أكثر دقة في الوصف والتّصوير، لكنّها لا تعالج تلك الموضوعات القديمة، فهي تستحضرها من أجل تصوير الأحداث بصورة أعمق.

ثالثا: الخصوصيات الفنية للرّواية الغربية

اتّسمت الرّواية الأوروبية بالعديد من الخصوصيات الفنية والأسلوبية؛ ذلك« **إنّ الابتكار الشّكلي في الرّواية بعيد كل البعد عن مناقضة الواقعية كما يتخيل ذلك ناقد قصير النّظر، وهو الشّرط الّذي لا غنى عنه لمزيد من الواقعية»**[3]. فقضية الابتكار الشّكلي قضية جديدة ظهرت مع وعي الكتّاب بضرورة الخروج عن النّسق التّقليدي للرّواية القديمة، فقضية الابتكار لم تقتصر على الشّكل فحسب بل تمس جانب الشّكل والمضمون، كما تجدر الإشارة إلى أنّ العلاقة الّتي تربط بين الرّواية والواقع لا يمكن أن تكون صورة طبق الأصل للواقع ولمجرياته المتعدّدة والمتغيّرة، و« **إنّ تطبيق الرّواية على الحقيقة أمر بمنتهى التّعقيد، وليست واقعية الرّواية الّتي تتمثّل كجزء خادع من حياتنا اليومية سوى مظهر خاص منها، ممّا يسمح لنا بعزل الرّواية كنوع أدبي مستقل»**[4]. فهذا القول يُؤكّد صعوبة تجسيد الرّواية على الحقيقة الّتي يحملها الواقع، وبالرّغم من تعبيرها عن الواقع المعيش وما يحمله من تناقضات إلاّ أنّها تعجز عن رصد تلك الأحوال والحقيقة الفعلية الّتي تتضمّنها، ثمّ «**إنّ الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها. ونحن نعلم جيدا أنّ هذه المقاطع الّتي نعتبرها لأوّل وهلة شعرية عند كبار الروائيين أمثال بلزاك، وستندال ودوستويوفسكي، لهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بغيرها من المقاطع»**[5].

---

[1]– حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص234.

[2]– ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 22.

[3]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص4.

[4]– المرجع نفسه، ص 9.

[5]– المرجع نفسه، ص34.

فالرّواية تكتسب شعريتها من خلال الأسلوب، ذلك أنّه يدخل اللّغة في نظام متسلسل ومترابط ويجعل المقاطع والفصول في الرّواية متناسقة، ويجعل مشاهدها مشوّقة هذا ما يجعلها محلّ اهتمام النقاد والباحثين من أجل الكشف عن أسرارها وخصوصياتها الفنية والأسلوبية.

وقد أصبحت الرّواية تُوظّف العديد من الأبيات الشّعرية في طيّاتها، هذا ما أضفى عليها بعدا جماليا، كما كان للموسيقى دور فعّال في جعل أسلوب الرّواية أكثر تأثيرا في المتلقي، فكلّ من الموسيقى والرّواية يكملان بعضهما البعض؛ ذلك أنّنا في نقد أيّ فن منهما يتطلّب الأمر الإلمام بمصطلحات الفنّ الآخر، لذلك يجب على الرّوائيين الإلمام ببعض المفاهيم والمُصطلحات الموسيقية*، « **ومن المُؤكّد أنّ الرّواية تدخل تغييراتها الأساسية أوّل ما تدخلها في مجلات العرض، ولكن من منا لا يلمس لمس اليد كيف يُؤثّر الإعلام على المسافات والأشياء، وكيف أنّ الأشياء يمكن أن تتغيّر فعلا وتنتقل، وكيف أنّ نظام المسافات يُمكن أن يتحوّل ويتبدّل انطلاقا من اختراع خيالي**»[1]. حيث أسهم الإعلام في إدخال تغييرات على الرّواية، كما أسهم في التّرويج للأعمال الأدبية، من خلال جعل أعمال أدبية أكثر شهرة من الأنواع الأخرى، وذيوع روايات وأسماء روائيين وتهميش بعض الأسماء بالرّغم من أنّ أعمالهم متميزة على مستوى الشّكل والمضمون، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ بعض الأعمال الروائية كانت تمنع من النّشر، كما « **إنّ كتابة الرّواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية وحسب بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها–بالضرورة–بأشخاص ارتباطا بعيدا أو قريبا. فنحن نستطيع أن نأتي في الرّواية على ذكر أشياء غير بشرية، كالصّخور مثلا الّتي لم يصنعها الإنسان والّتي هي على وجه ما، تنكر الإنسان ولكنّها لم تذكر في الرّواية إلاّ بالنّسبة له**»[2]. وعليه يمكن القول أنّ ظهور الرّواية مرتبط بظهور الإنسان، فهي تعالج همومه وقضاياه وتحاول إيجاد حلول للمشاكل الّتي يواجهها، فأحيانا توظّف الرّواية بعض العناصر الجامدة وبعض الأماكن، لكن ليس المقصود من ذلك ذكر المكان بقدر ما تعني معالجة قضايا الإنسان.

فالرّواية تعبّر عن تغيرات المجتمع في مختلف الجوانب فحياة الإنسان دائمة التغيّر والتّحوّل، وهي الفنّ الوحيد القادر على تتبّع تلك التّحولات، فـ« **عندما نصل إلى حقل الرّواية، ينبغي لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن**

*- يُنظر؛ ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص40.

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص49.

[2]– المرجع نفسه، ص 59.

المغامرة، بواسطة الكاتب»[1]. حيث تحتوي الرّواية على ثلاثة أزمنة متكاملة، وكثيرا ما يسقط الكاتب زمن المغامرة على زمن الكتابة، ذلك أنّ الكاتب يقوم بتضمين العديد من المغامرات في حكاياته حتى لا يشعر القارئ بالملل، ثمّ « **إنّ أبسط الحوادث في الرّواية تفترض وجود ثلاثة أشخاص: المؤلّف، والقارئ، والبطل. يتّخذ البطل، بصورة طبيعية، صيغة ضمير الغائب، فهو الشّخص الّذي يجري الكلام عنه، والّذي تروي قصّته، ومن السّهل معرفة الفائدة الّتي يجنيها المؤلف عندما يدخل في روايته شخصا يمثّله هو نفسه، راويا، يقص علينا قصته الخاصّة، مستعملا ضمير المتكلم "أنا"**»[2]. حيث تقتضي عملية السّرد وجود ثلاثة عناصر أساسية تتمثّل في: الكاتب الّذي يخلق أحداث الحكاية، والبطل الّذي تدور حوله الأحداث والّذي يقوم بمعظم المغامرات الّتي توجد في الرّواية والقارئ الّذي يوجه إليه العمل السّردي، كما يلجأ الكاتب إلى اختيار التّقنيات السّردية المناسبة الّتي تجعلها أكثر فنية، و« **ينبغي أن تبقى الرّواية على مستوى القصّة العادية، أي تعالج موضوعا يمكن لشخص ما أن يرويه لشخص آخر؛ بيد أنّه من المُمكن معالجة بعض الأعمال الأدبية بالطريقة الّتي تعالج بها الرّواية القصص العادية: المعاجم، والموسوعات، والكاتالوجات والمختصرات، وكتب الدّليل، وكلّها تتألّف من عناصر مشتركة لقصص عديدة ممكن حدوثها، وهي كلحمة نسيج القصّة الّتي يغلفنا والّذي من خلاله ترى الواقع**»[3]. إنّ الرّواية امتداد للقصّة، فالرّواية تقوم بقصّ العديد من الحكايات، وتعرض قضايا متنوّعة، غير أنّ البنية الفنيّة الّتي تحملها الرّواية تختلف عن القصّة.

كما إنّ «**وظيفة اللّغة في الرّواية هي وظيفة مرجعية أكثر بكثير ممّا في الأشكال الأدبية الأخرى؛ فهذا الجنس يعمل من خلال العرض الشّامل أكثر ممّا يعمل من خلال التّكثيف المُنمق وهذه الحقيقة تفسر كون الرّواية أكثر الأجناس تحمّلا للتّرجمة وكون كثير من الروائيين العظماء من ريتشاردسون وبلزاك إلى هاردي ودستويفسكي، يكتبون بشكل فج، وبعامية صرفة أحيانا كما تفسّر كون الرّواية أقل حاجة من الأجناس الأخرى للشّرح والتّعليق التاريخي أو الأدبي. إذ يضطرها تقليدها الشّكلي إلى التّجهز بحواشيها الخاصّة**»[4]. تعتبر الرّواية أكثر الأنواع الأدبية انفتاحا على غيرها وأكثر استيعابا لبقية الفنون الأخرى، ويمكن ترجمتها إلى العديد من اللّغات الأجنبية، وتعدّ اللّغة عنصرا هاما وضروريا

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص101.

[2]– المرجع نفسه، ص104.

[3]– المرجع نفسه، ص 147.

[4]– إيان واط، نشوء الرواية، ص29.

في الرّواية لذلك ينبغي على الرّوائي أن يُحسن توظيفها، ويُضفي عليها العديد من السّمات الّتي تجعلها في تطوّر مستمر، ويُشار أيضا إلى أنّها« **تقرير مفصل صادق عن التّجربة الإنسانية ولذلك فإنّها ملزمة بإشباع قارئها بتلك التّفاصيل المتعلّقة بفردية أبطال القصّة وتفاصيل أزمنة وأمكنة أفعالهم، ويتم تقديم هذه التّفاصيل من خلال استخدام مرجعي للغة أوسع بكثير ممّا هو شائع في الأشكال الأدبية الأخرى**»[1]. فما هي إلاّ انعكاس لأحوال المجتمع، فهي تحاول معالجة القضايا الّتي تمسّ المجتمع وأحيانا تتّخذ من شخص واحد بطلا لها، وبالتّالي ينبغي أن تعرض كل التّفاصيل المتعلّقة به، سواء من ناحية الزّمان، أو المكان، أو الأفعال الّتي يقوم بها، ويبقى للّغة الدّور الأساس في إخراج تلك الأحداث في قالب فني، تجعل القراء يميلون إلى قراءة هذا الفن الأدبي والنّهج على منواله.

إنّ توظيف التّقنيات الجديدة في الرّواية المعاصرة يهدف إلى الخروج عن حدود البنية الزّمنية التّقليدية، وابتكار أشكال جديدة تتماشى مع هذا النّوع الأدبي الجديد، « **وتهدف التّجريبيات المعاصرة في منطقة التقنيات السّردية إلى تدمير تجربة الزّمن ذاتها**»[2]. حاولت التّقنيات السّردية المعاصرة الخروج عن البنية التّقليدية للرّواية التّقليدية، حيث أدخلت تغييرات على مختلف الجوانب من ناحية الشّخصيات، وجاءت الرّواية المعاصرة بتعدّد الأبطال بينما كان البطل في الرّواية التّقليدية فردا، كما نجد الشّخصيات الثّانوية تحمل الحقيقة في الرّواية المعاصرة عكس الرّواية التّقليدية، أمّا من ناحية الزّمان والمكان فقد طرأت عليهما تحوّلات كثيرة، وذلك من خلال إضفاء عنصر الخيال وأسطرة كل منهما حتى تصبح دلالتهما أعمق وتعبّر بصدق عن التّجارب الإنسانية، وعمّا يسود في المجتمع، وقد اتّخذت الرّواية خصوصيتها الفنية والأجناسية الّتي تجعل منها فنا قائما بذاته، فهي لم تعد مجرّد محاكاة لأجناس أدبية سابقة بل استقلّت بموضوعاتها وأصبحت تعالج التّجربة الإنسانية من مختلف الجوانب.

عُرفت الرّواية بالجدّة والابتكار فهي خرجت عن حدود الموضوعات السّابقة، واستبدلت التّقنيات السّردية التّقليدية بتقنيات جديدة أسهمت في رصد وتتبّع أحوال المجتمع، كما« **إنّ استخدام الرّواية للحبكات غير التّقليدية هو تجلّ باكر ومستقل. لهذا التّأكيد. فديفو، مثلا حين بدأ بكتابة القصة لم يهتم بالنّظرية النّقدية السّائدة في زمنه والّتي كانت ما تزال منحازة إلى استخدام الحبكات التّقليدية؛ وبدلا من**

[1]– إيان واط، نشوء الرواية، ص300.

[2]– بول ريكور، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، ترجمة فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006م، ص142.

ذلك أتاح لنظامه السّردي أن يجري عفويا منطلقا من إحساسه الخاص بما يمكن لأبطاله أن يفعلوه»[1]. انفرد ديفو بتجربته الإبداعية، حيث وظف أساليب وتقنيات جديدة مثل تقنية تعدّد الأصوات وأحدث تحولات على مستوى الحبكة، ومن هنا خرجت عن حدود البنية السردية التقليدية « **وهدف الرّواية هو تمثيل واقع اجتماعي معيّن في وقت معيّن، مع كل أنواع ذلك الوقت وجوّه الخاص»**[2]. فالرّواية هي مرآة عاكسة لأحوال المجتمع وتختلف موضوعاتها من عصر إلى آخر، حيث يحتلّ الزّمن موقعا مهمّا في تشكيل أحداثها، كما لها القابلية على استيعاب العديد من الأجناس الأدبية الأخرى كونها جنسا أدبيا مفتوحا، أو كما يقول أحد الباحثين إنّها جنس أدبي لم يكتمل، لذلك عند قراءتنا للرّواية نلمس العديد من الأجناس الأدبية الأخرى الّتي تثري مضمونها وتجعل بنيتها أكثر تماسكا، فالأمر المهم في الرّواية يكمن في مدى قدرتها على تصوير الجانب الاجتماعي.

يُعدّ التّشخيص من السّمات الحديثة الّتي عُرفت بها الرّواية، وقد« **أظهرت الروايات المتأخرة جدا اعتبارا فريدا للتّشخيص الّذي تطوّر في وعي الذّات أوفي إدراك خلقي»**[3]. حيث اهتمّت الرّوايات الحداثية بعنصر التّشخيص حتى تصبح الأحداث أكثر تأثيرا في المتلقي، وتصبح كل الأشياء في الرّواية تبدو وكأنّها ملموسة، كما تهتمّ الرّواية الحديثة بالعلاقة الّتي تربط النص بالقارئ؛ ذلك أنّ النّص هدفه الوحيد نيل إعجاب القارئ لذلك يسعى الكاتب إلى اختيار الموضوعات الّتي تجذب اهتمام القارئ، وتسعى إلى إرضائه وتلبية رغباته.

أيضا فـ« **إنّ إدراك التّعيين الجمالي للعمل الفني الأدبي لا ينتهي بالفهم المباشر الحدسي للتعيّن. إذ يقتضي أيضا تثبيت نتائج الإدراك في مجموعة أحكام ومطابقة المفاهيم. أمّا إمكانية البحث الأدبي بوصفه فرعا دراسيا سينصّب نفسه أيضا لمهمة دراسة التعيّنات الجمالية فتعتمد على المدى الّذي يمكن أن ينجح فيه هذا التّثبيت في الأحكام والمفاهيم»**[4]. فحتى نتمكّن من الفهم الدّقيق للمعاني الّتي تحملها الرّواية لا بدّ من الغوص في أعماق الأفكار الّتي تطرحها، فالقراءة السّطحية والفهم السّطحي لا يُجدي بنتيجة « **فتقاليد النّصوص تؤثّر أيضا في المرجعيات، وتسهم في إشاعة أنواع أدبية معينة وقبولها، ويظلّ هذا التّفاعل مطّردا وسط منظومة اتصالية شاملة تُسهّل أمر التّراسل بينهما، بما يحافظ**

[1]– إيان واط، نشوء الرواية، ص 19.

[2]– جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص213.

[3]– جون هالبرين، نظرية الرواية، ص209 .

[4]– ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر عيسى علي العاكوب، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996، ص 80.

علـى تمـايز الأبنيـة المتنـاظرة لكـلّ مـن المرجعيـات والنّصـوص»[1]. فـالعودة إلـى النّصـوص التّقليديـة والاستعانة بها يسهم في تشكيل نصوص إبداعية جديدة، تحمل خصوصيات وسمات جديدة تنعدم في الأعمال الأدبية السّابقة، لذلك يجب أن تكون المرجعيات الفكرية والثّقافية للمبدع ثرية، فمن خلالها يستطيع توليد نصوص جديدة ويمنحها سمات تنفرد بها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى.

ولا بدّ من العودة إلى الخلفيات الفكرية والثّقافية الّتي ساعدت على تشكيل النّصوص الأدبية وإعطائها الشّرعية الفنية في السّاحة الأدبية، وقد« **أشار "فاولر" إلى أن تاريخ الجنس الأدبي يمرّ بمراحل ثلاث: في الأولى: يتجمع مركّب من العناصر يتبلور منها نوع له شكل محدّد، وفي الثّانية: يستقيم ذلك الشّكل بقواعده، فيحاكيه المؤلفون بوعي مع المحافظة على السّمات العامّة له، وفي المرحلة الثّالثة والأخيرة: قد يلجأ المؤلفون إلى استخدام شكل ثانوي في ذلك النّوع بطريقة جديدة فينحسر الشّكل الأساس له، ويتوقّف، وينبثق نوع جديد**»[2]. حدّد "فاولر" مراحل تشكّل النّوع الأدبي وقدّم مبرّرا لكل مرحلة، فالنّوع الأدبي لا ينشأ من عدم بل تُسهم مجموعة من العوامل في ظهوره، وقد توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ مسألة التفكّك والانهيار من أهمّ العوامل الّتي تسهم في تشكّل نوع أدبي جديد يحمل خصوصيات فنية جديدة.

يشير عبد الله إبراهيم إلى« **إن العالم التخيّلي السّردي يندرج في مجال التّعبير، فإنّه، بوساطة التّمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث، أشار إليها "شولز" بدقة، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الأدبية الخاصّة بها، ونصوص التّخييل السّردي تتردّد بين هذه الصيغ الثّلاث عبر تاريخها، وبالنّظر إلى أنّ الصّيغة الواقعية في التّخيل تقع بين صيغتين، تقدّم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه، وهي الأنشودة العاطفية الرومنسية، وتقدّم الثّانية العالم بأسوأ ممّا هو عليه وهي الأهجية**»[3]. لقد اكتسب البعد الواقعي في الرّواية الغربية شرعيته في القرن التّاسع عشر، حيث أصبحت معظم الرّوايات الّتي ظهرت في هذه الفترة تعالج قضايا المجتمع وتحاول معرفة خبايا الإنسان وهمومه من أجل معالجتها، وقد شكّلت النّزعة الإنسانية لب هذا الاتّجاه الأدبي.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص387.

[2]– المصدر نفسه، ص390.

[3]– المصدر نفسه، ص392.

كما تمّ استبعاد كل ما هو ميثافيزيقي « **ولا شكّ أنّ الرّواية تبقى في المشهد الأدبي المعاصر حيث تسود النّزعة الانتقائية الّشكل الّذي قاوم كل حرب العصابات النّظرية، رغم كل التنبؤات بنهايته وأن بقاءه إنّما يتمّ على حساب أنواع أخرى يلحقها به**»[1]. يشير هذا الموقف إلى أنّ الرّواية في طريقها إلى الانهيار؛ ذلك أنّها دائمة التّغير والتّحوّل، فهي تستوعب أجناسا أدبية متنوّعة لأنّها قامت نتيجة تفكّك الأنواع الأدبية السّابقة، وبما أنّ الرّواية تشهد تحوّلات كثيرة على مستوى البنية والمضمون، فهذا سيؤدي حتما إلى انهيارها ويظهر نوع أدبي جديد يحمل خصوصيات فنية وتقنية جديدة لم تعرفها الرّواية من قبل، وهذا ما توصل إليه العديد من الباحثين نذكر من بينهم "أحمد المديني" حيث يقول:« **فمنذ عقود ونحن نسمع جناز "موت الرّواية"(وموت الفن،عموما، وقبل ذلك هناك من تحدث عن "موت الله" والإنسان...).وإذن، لنأخذ هذا النعي بحيوية (أي أقل من موت وإنّما كاستنفاد لطاقة قد تعقبها تحولات جديدة) مشركين النّباهة(أزمة الرّواية المسماة"تقليدية") هي شيء جدي فعلا) والنّباهة الشّكل الأدبي مسنفد حقا، لكن ليست الرّغبة ولا الخيال**»[2]. ففكرة موت الرّواية ليست مستحدثة ولا يقتصر ظهورها على العصر الحديث فحسب، بل هذه الفكرة كانت سائدة منذ القديم مثل موت الإله، وموت الإنسان ثمّ موت المؤلّف وغيرها، فالتّحولات هي الّتي تجعل النّوع الأدبي ينهار ويتفكّك وتمهّد لظهور نوع أدبي جديد، لذلك يمكن القول أنّ الرّواية في طريقها إلى الزّوال والانهيار، كما يمكن القول أنّها النّوع الأدبي الوحيد القادر على تذليل الصّعوبات الّتي تواجه الإنسان في مختلف المجالات، فهي الوحيدة القادرة على الكشف عمّا يخفيه الخطاب من أنساق، وتعكس الصّورة الحقيقة الّتي كان ذلك الخطاب يسعى إلى تحقيقها.

وعليه فـ« **الرّواية ما استنفذت، ولا هي قالت كلمتها الأخيرة. وعلى كل، لم تعد تسمية "رواية" تفيد شيئا كثيرا بمعنى الشّكل. لكن، وبما أنّها بدون قواعد فإنّ النّوع يتحوّل إلى ما لا نهاية وهذا ما يفعله. وهذه المرونة تضمن له بعض الدّوام**»[3]. فالرّواية لم تنته، وبما أنّها دائمة التّحوّل والتّغير فهي لا تحمل قواعد ثابتة وهذا التّحول والتّغير يضمن لها الاستمرارية في السّاحة الأدبية، فلو كانت تحمل قواعد ثابتة لا تقبل التّغيير لتفكّكت وفقدت خصوصياتها الفنية، فقدرتها على مواكبة مختلف التّحولات جعل بنيتها السّردية دائمة الاستمرار، كما« **تعمل الرّواية ما بعد الحداثية أيضا وغالبا على دمج الأنماط الثّقافية الرّفيعة مع تلك الأقل رفعة؛ إذ قد تعمل بعض النّصوص على توظيف مرجعيات من الأساطير**

[1]– أحمد المديني، راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص51.

[2]– المرجع نفسه، ص65.

[3]– المرجع نفسه، ص69.

الإغريقية والسّينما الشّعبية، أومن موسيقى البوب مع الأوبرا، ومن غير أي شعور بأنّ هذا الدّمج المرجعي يمكن أن يتسبّب في معضلة»[1]. وبما أنّ الرّواية جنس منفتح على غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، فهي تحمل في طياتها العديد من الأجناس الأدبية، كما ترجع إلى التّراث وتستقي منه أهم الرّموز أو العناصر الأسطورية حتى تطرح الموضوعات بصورة أعمق، وهكذا تصبح بنيتها السّردية مركّبة تجمع بين العديد من الخصوصيات الفنية لمختلف الأنواع الأدبية، هذا ما جعل دلالتها لا تتّضح إلاّ بالغوص في أعماقها.

كما تفتح الرّواية المجال لتعدّد القراءات والتّأويلات، ذلك أنّ كل قارئ له آراءه الخاصّة وتأويلاته للنّص الروائي، حسب خلفياته الفكرية والثّقافية، ثمّ « **إنّ واحدة من خصوصيات الرّواية المعاصرة هي قدرتها الفائقة على تفكيك المعضلات أو زيادتها تعقيدا فوق تعقيد؛ ولكن بين كل الاستراتيجيات المُعتمدة من قبل الروائيين في الفن الرّوائي يبدو أنّ استراتيجية التّواضع وتناول كل ما يمكن أن يُؤثّر في الوضع البشري تبقى هي الاستراتيجية الأكثر اعتمادا في الرّواية المعاصرة»**[2]. تملك الرّواية القدرة الفائقة على تفسير المشكلات والقضايا المعالجة، والّتي تمسّ الإنسان مختلف الجوانب، وبالتّالي فهي تقوم بتفكيك تلك القضايا المعالجة وأحيانا تجعلها تبدو أكثر تعقيدا، ومن هنا يمكن للرّواية أن تعالج قضايا الحياة اليومية وآمال المجتمع وطموحاته، فالرّواية لها أهمية كبيرة في حياة الإنسان، وهي النّوع الأدبي الوحيد القادر على تصوير حياة الإنسان ومعالجة همومه وقضاياه.

[1]– روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة مقدمة قصيرة جدا، ترجمة وتقديم لطيفة الديلمي، دار المدى، ط1، 2017، ص72.

[2]– المرجع نفسه، ص187.

المبحث الثّاني: التّحوّلات الفنية للرواية الغربية

تمهيد

شهدت الرّواية الغربية تحوّلات كثيرة على مستوى الشّكل والمضمون، وكانت البدايات الفعلية لتحوّلات الرّواية في نهاية القرن التّاسع عشر ومطلع القرن العشرين، حيث« **تُمثّل بداية القرن التّاسع عشر تغيرا هائلا في تاريخ الرّواية، أكاد أقول شبه صدمة. فهدف محاكاة الواقع جعل من حانة سرفانتس دفعة واحدة مدعاة للسّخرية. يثور القرن العشرون غالبا ضد ميراث القرن التّاسع عشر**»[1]. فبعد أن كانت الرّواية تعالج موضوعات السّخرية والمحاكاة أصبحت تعالج موضوعات جديدة وبطريقة جديدة تتناسب ومقتضيات العصر، ذلك أنّ رواية القرن العشرون تهدف إلى معالجة قضايا الواقع، وتحاول تجسيد تلك القضايا وتضفي عليها بعض العناصر التّخييلية والرّموز الأسطورية من أجل جعل الأحداث تبدو أكثر واقعية، كما تغوص في أعماق المجتمع، وقد« **كان الجميع يعتقدون أنّ الرّواية وصلت إلى ذروتها في بداية العشرينيات والثّلاثينيات من القرن العشرين، ومن ثمّ كانوا يعتقدون أنّها بدأت في الأفول بوصفها شكلا أدبيا؛ فقد لاحظ الفيلسوف الإسباني والنّاقد الأدبي "جوزيه أورتيجا غازيت" أنّ المحاولات التّجديدية الحديثة في الرّواية أظهرت وجود إمكانية حقيقية بأنّ "نوعا أدبيا ربما استنفد أغراضه"، كتب "أورتيجا" ذلك بعد عامين من تأكيد "إليوت" في عام (1923) على أن "يولسيز" كانت علامة من علامات أفول الرّواية كنوع أدبي**»[2]. فالتّغيّرات الّتي لحقت بالرّواية من ناحية الشّكل والمضمون دفعت النقاد والباحثين المتخصّصين في هذا المجال إلى القول بأنّ الرّواية في طريقها إلى الزّوال، مثلما حصل مع الملحمة وبقية الأنواع الأدبية التّقليدية، فتفكّكها ودخول بعض السّمات الأدبية الجديدة جعلها تنهار وتفقد خصوصياتها الفنية والجمالية، وبالتّالي مهّدت لظهور هذا النّوع الأدبي الجديد(الرّواية)، وعليه فإنّ التّحولات الّتي تطرأ على مختلف الأنواع الأدبية التّقليدية تُسهم في تشكيل أنواع أدبية جديدة، وربّما التّحولات الّتي طرأت على الرواية من ناحية الشّكل والمضمون هي بصدد تشكيل نوع أدبي جديد.

[1]– ميلان كونديرا، فن الرواية، ص99.

[2]– دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحداثية، جيمس جويس، دورتي ريتشاردسن، فرجينيا وولف، ترجمة أحمد التيمي، ط1، 2016م، ص179.

وفي الحديث عن تطوّر الأنواع الأدبية يشير "محمد حسين هيكل" إلى أنّ« **القصّة تطوّرت في الأدب الغربي بما يجعلها تمثّل عصوره المختلفة إلى عصرنا الحاضر**»[1]. فالخصوصيات الّتي اتّسمت بها القصة الغربية أصبحت المعيار الّذي يستند إليه في تحديد فنيّة الأعمال السّردية، كما إنّ التّحولات الّتي طرأت على بنية القصّة عند الغرب جعلتها صالحة لكل العصور، فهي تعبّر عن مختلف القضايا الّتي تسود المجتمع من الأزمنة القديمة إلى وقتنا الرّاهن، كما إنّ تلك الخصوصيات الفنية كانت خاضعة للعديد من التحوّلات، ذلك أنّ الكاتب ينطلق من الخصوصيات الفنية التّقليدية ويُضفي عليها سمات جديدة تتماشى وخصوصيات النّوع الأدبي السّائد في عصره، و« **إذا كان قِدم الرّواية، أو على الأقل الثّيمات الرّوائية يرجع إلى يوربيديس أو حتى إلى هوميروس، فلا بد أن ترجع إلى ما قبل ذلك أي إلى الأساطير الأكثر قِدما والّتي كانت تُغذّي أشعارهما التراجيدية والملحمية**»[2]. فيوربيديس يأتي بعد "أسخيلوس" الّذي كتب العديد من المسرحيات الّتي تصف التّاريخ اليوناني، وبعد "سوفكليس" الّذي كتب في مجال التراجيديا الإغريقية، وكلهم يقتاتون من مائدة هوميروس، فسمة التّأثّر والتّأثير كانت موجودة منذ القِدم ذلك أنّ كل نوع أدبي يقوم على بقايا النّوع أو الأنواع الأدبية الّتي سبقته، ويقوم بإخضاعها لروح العصر ويمنحها خصوصيات فنية جديدة، فالرّواية مثلا تشكّلت من الملحمة وتطوّرت واتّخذت خصوصياتها الفنية والأسلوبية، فلولا التّغيرات الّتي شهدتها الملحمة على مستوى الشّكل والمضمون لما ظهرت الرّواية واستقرّت على شكلها الحالي في السّاحة الأدبية الغربية.

وإذا ما قارنّا ظهور الرّواية بظهور الأسطورة فإنّنا نجد أنّ هذه الأخيرة وُجدت منذ أقدم العصور واستمرّت لقرون عديدة وكتب فيها كبار الأدباء، فالرواية «**هي الشّكل المطابق للتّجزئة والتّشظّي وعواقب الاستيلاب داخل المجتمع البرجوازي، من أجل تشيد كلية جزئية، إذا جاز التّعبير تسعف البطل الرّوائي الإشكالي على أن يتعرّف على ذاته**»[3]. فالرّواية هي النّوع الأدبي الوحيد القادر على استيعاب العديد من الأجناس الأدبية الأخرى، وإذا عدنا إلى البدايات الفعلية لظهور هذا النّوع الأدبي فإنّنا نجدها موجودة لكن ليس بنفس الخصوصيات والتّقنيات السّردية الّتي تعرف بها في وقتنا الحالي. كما إنّ الرّواية الحديثة تسمح للبطل الإشكالي أن يدرك ذاته هذا حسب ما توصّل إليه "ميخائيل باختين"، وأشار إلى أنّ العصور القديمة شهدت« **عناصر هامة للرّواية ذات الصّوتين وذات اللّغتين، وهي عناصر قد مارست في**

[1]– محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، دار المعارف، 119كورنيش النيل القاهرة، ص73.

[2]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001م، ص 29.

[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص 11.

العصور الوسطى وفي الأزمنة الحديثة، تأثيرا قويا على أكثر مغريات الجنس الرّوائي أهمية: فقد أثّرت على الرواية الاختبارات... وعلى رواية التّعلم والتّطور... وبالإضافة إلى ذلك أثرت على التّعدد اللّساني الموجود في الأجناس التّعبيرية الدّنيا والمألوفة»[1]. ومن التّقنيات المستحدثة في البنية السّردية للرّواية نجد التّعدّد اللّغوي، ففي هذه التّقنية يتمّ إدراج أصوات روائية مختلفة الأفكار والتّجارب والرؤى، وهذا ما ينتج عنه الحوار في الرّواية، وقد جاء "ميخائيل باختين" بمصطلح التّعدّد اللّغوي، فهذه التّقنية تسهم في جعل بنية الرّواية متماسكة، ولا تحقق هذه التقنية إلاّ إذا جسّدت مبدأ الحوارية.

فخصوصيات البنية السّردية الّتي تعرف بها الرّواية حاليا غير الخصوصيات الّتي عرفت بها قديما، حيث قامت الرّواية الجديدة بكسر خطية الزّمن، وذلك من خلال الاعتماد على التّداخل الزّمني وهذا ما يعكس لنا رؤية الكاتب الجديدة الّتي تتماشى وفق التيار الجديد، كما**« تبدو الرّواية في الأفق الباختيني خطابا يعكس التّعدّد بمختلف مستوياته ولعلّ تعدّد المظاهر والرّؤى داخلها عائد إلى صيغة البحث الّتي ترى فيها معتركا للإيديولوجيات واللّغات وأشكال الوعي. ليس "تعدد الأصوات" صفة الجنس الرّوائي بل هو مبدأ من المبادئ الأساسية لبحث مفهوم الخطاب وشرط من الشّروط النّظرية داخلها يتمّ تحديد مجالات تحقّقه»**[2]. فالرّواية تحمل في طيّاتها العديد من الإيديولوجيات الفكرية والثّقافية هذا ما جعلها تتميّز بتعدّد الرؤى والأفكار لذلك أصبحت سمة التعدّد خاصيّة مميّزة لها.

أوّلا: تحوّلات الزّمن في الرّواية الغربية

شغلت مسألة الزّمن اهتمام العديد من النّقاد والباحثين منذ أقدم العصور، وقد اتّسم بمجموعة من الخصوصيات الّتي كان يسير وفقها الكُتّاب، وقد« **كانت أنطولوجيا الزّمن من أوغسطين إلى هيدجر تحاول أن تنتزع من الزّمن التّعاقبي المحض تلك الخواص الزّمنية المُتأسّسة على التّتابع لكنّها غير قابلة للاختزال إلى تتابع بسيط أو تعاقب زمني»**[3]. حيث كانت الأعمال السّردية التّراثية تقوم على التّتابع الزّمني ولا تقبل التّغيير لكنّها لم تبق على تلك الحالة؛ ذلك أنّ الزّمن شهد تحوّلات كثيرة عبر العصور المختلفة «**فالسّرد في الرّواية الحداثية يمضي مع الزّمن في تتابعه المألوف كما يحدث في القصّة**

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص132.

[2]– بسمة عروس، الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسية في تحليل الخطاب عند باختين، ص127.

[3]– بول ريكو، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ج1، 2006، ص253.

التّقليديـة»[1]. حيث حافظت الرّوايـة الجديدة علـى بعض تقنيـات الرّوايـة التّقليديـة لكنّهـا أخضـعتها لـروح العصر، وشغلت مسألة الزّمن اهتمام العديد من النقاد والباحثين، لذلك حاول الرّوائيون إدخال تغييرات جوهريـة تمسّ هذه التّقنيـة السّردية، حيث اهتم الرّوائيـون الحداثيون بها كونهـا تسـهم فـي ربـط الأحداث وتجعلها أكثر دقّة فـي التّرتيـب، فعنـدما يـتحكّم الرّوائـي فـي الزّمن ويحسن استخدامه يجعل من أحداث الرّواية أكثر تسلسلا وترابطا، فكل تقنية من تقنيات الزّمن لها دورها الخاص في بنية الرّواية.

انصبّ اهتمام جلّ الرّوائيين حول الزّمن وطبيعته الفنية، وعلاقته ببنية الرّواية، ذلك أنّه أسهم في تشكيل بنية الرّواية وجعل الأحداث أكثر ترابطا وتسلسلا « **لقد اتّسع مشهد الزّمن في القرن العشرين اتّساعا هائلا، ومع أنّ حياتنا مازالت محصورة حصرا شديدا بين حدّي الميلاد الموت، فإنّ فرجة صغيرة في الزّمن تعرض لنا من جميع الجوانب مشاهد لا حدّ لامتدادها وراء وحول الحدائق الصّغيرة الّتي ينبغي أن تزرعها من أجل سعادتنا الآنية**»[2]. فالاهتمام بالزّمن من انشغالات الفكر القديم والمعاصر لذلك نجد الرّوائي يبتكر تقنيات زمنية جديدة تتناسب ومقتضيات العصر، فظهرت صيغ زمنية متعدّدة أهمها التّرتيب، والدّيمومة، والتّواتر. وكل صيغة تحمل خصائص تختلف عن غيرها من الصّيغ الأخرى، وكلّها في النّهاية تقوم بجعل البنية السّردية للرّواية أكثر تماسكا، وقد « **شهدت السّنوات الأولى من القرن العشرين نقلة نوعية في عالم الميتافيزيقا المكان والزّمان شاعت في الخطاب العلمي والفلسفي والثّقافي، وامتدّ أثرها بسرعة إلى الخيال الشّعبي الأرحب، طارحا أسئلة عميقة تتعلّق بطبيعة الكون والإنسان الّذي يعيش في هذا الكون**»[3]. ففي القرن العشرين تمّ إدخال العنصر العجائبي والتّخييل على الزّمان والمكان من أجل جعل الأحداث أكثر واقعية، ورغبة في الغوص في أعماقها أين أصبح الكاتب يطرح تلك القضايا بطريقة فلسفية من خلال التّطرّق إلى موضوعات تتعلّق بالعلاقة القائمة بين والإنسان والطّبيعة، فكل من عنصري الزّمان والمكان لا يمكن الاستغناء عنهما أثناء الكتابة واللّجوء إلى أسطرة هذين العنصرين من أهم مميزات الرّواية الحديثة والمعاصرة.

كما إنّ الغرض من التّحوّلات الّتي تشهدها الصّيغة السّردية يكمن في خلخلة بنية الزّمن وجعل القارئ يغوص في أعماق الأحداث، حيث أصبح الرّوائي يتلاعب بالزّمن ويسهم في جعل الأحداث متسلسلة، وتغيّر الزّمن والصّيغ الزّمنية يسهم في سد الثّغرات الموجودة في النّص، و« **بدأت عندئذ**

[1]– دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحداثية، ص153.

[2]– أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، تر بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م، ص37.

[3]– دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحداثية، ص 178.

التّقلبات الاجتماعية لرواية الفروسية الّتي نشأت خلال القرنين الرّابع والخامس عشر، وهي تقلبات ستنتهي بتحويلها إلى "أدب شعبي" موجّه للفئات الاجتماعية الدنيا، ويتّسم إخراجها من منطقة ذلك الأدب على يد وعي الرومانسيين ذي التّوجيه الأدبي»[1]. فالرّواية الغربية دائمة التّغير والتّطور، فالتّحوّلات لم تطرأ في الوقت الرّاهن فحسب، وإنّما ظهرت مع ظهور الرّواية فكلّ عصر يدخل عليها تغييرات جديدة تتماشى وتوجّهاته وتقنياته السّردية، فالرّواية نوع أدبي لا يعرف الثّبات ولا يستقر على بنية سردية واحدة، فهي تتغير بتغيّر العصر وبتغيّر القرّاء والكتّاب، و« **قد نشأت الرّواية حيث وجدت أفضل الشّروط لتفاعل اللّغات والإنارة المُتبادلة بينها، لتحوّل التّنوّع الكلامي من "الوجود ذاته" (حين لا تعرف اللّغات إحداها الأخرى أوحين تستطيع إحداها تجاهل الأخرى) إلى "وجوده لذاته" (حين تتكشف لغات التّنوّع الكلامي إحداها الأخرى وتضحى إحداها الخلفية المشيعة للحوارية بالنّسبة إلى الأخرى)**»[2]. فالتّحولات الّتي طرأت على الأنواع الأدبية الّتي سبقت الرّواية أدى إلى ظهور الرّواية، فهي تتميّز بالتّعدّد اللّغوي، كما تستوعب العديد من الأجناس الأدبية الأخرى هذا ما يجعل موضوعاتها ثرية على مستوى الشّكل والمضمون، وذلك التّعدّد اللّغوي جعل الرّواية تتّسم بالحوارية –حسب ما أشار إليه "ميخائيل باختين"–.

كما « **يشير تاريخ تطوّر الرّواية الغربية إلى وجود موقفين متناقضين للرّواية من التّاريخ، فقد بدت الرّواية، في طور نشأتها الأولى، وكأنّها الوليد الشّرعي للتّاريخ، فتآلفت معه، وتزوجته– على حد تعبير بلزاك–Balzac زواج وفاء من خلال تركيزها على الشّخصية، وإبراز دورها في صنع التّاريخ من جهة، وتمسّكها بالتّسلسل الزّمني للأحداث من جهة أخرى**»[3]. هناك من ربط تحوّل الرّواية وتطوّرها بتغيّر التّاريخ والأحداث الّتي وقعت فيه، فهناك من الباحثين من يرى أنّ الرّواية ظهرت مع التّاريخ وتطوّرت معه وذلك من خلال تسلسل أحداثها وتماسكها من أجل جعل البنية السّردية متماسكة، وبالتّالي فهي من صنع التّاريخ، لكن هذا الرّأي لا يمكن التّسليم به فإذا كانت الرّواية شديدة الارتباط بالتّاريخ فبما نفسّر ظهور الموضوعات المتعدّدة الّتي لا تمدّ للتّاريخ بأيّة صلة، فلو كانت كل رواية تنطلق من التّاريخ لبقيت في دائرة الرّواية التّاريخية، و« **تلعب أعمال "سكوت" دورا أساسيا في تطوّر الرّواية الأوروبية في القرن التّاسع عشر وفي الدّراسات التّاريخية والأوروبية، مع أنّه مشهور، على الخصوص، كشاعر**

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص137.

[2]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1988، ص219.

[3]– الأدب والأنواع الأدبية، ص131، نقلا عن، محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص104.

وكروائي، إلاّ أنّه نشر أيضا مجموعات من الموشحات والمسرحيات والكتابات النّقدية حول بعض الكتاب المعاصرين(ومن بينهم هوفمان)، والخواطر السّياسية والمؤلفات التّاريخية وأهمها بلا منازع "حياة نابليون (1867) و"حكايات جدّ" (1868-1867)، وتاريخ ايكوسيا للأطفال. وقد أسهمت أعماله الخيالية الّتي تأثّرت هي نفسها بالتّقاليد الأدبية البالغة التّنوّع، في خلق وعي أوروبي حقيقي»[1]. كانت بدايات "سكوت" الأدبية شعرية وحظيت بنجاح كبير، أما فيما يخصّ الرّواية فكتب في مجال الرّواية التّاريخية، وهناك من الباحثين من يعدّه رائد الرّواية التاريخية.

قام "سكوت" بتصوير التّحوّلات الّتي يشهدها التّاريخ باعتبارها تحوّلات الحياة الاجتماعية، فهو يقوم برصد التّغيرات التّاريخية الّتي تشهدها الحياة اليومية، وقد شهد الزّمن تحوّلا باعتباره من أهم الصّيغ المكوّنة للرّواية، فكل رواية تعتمد على الزّمن وبدونه تصبح عملية السّرد قاصرة، ولا يمكن للأحداث أن تتحرّك بمعزل عنه، و« **عندما يتعلّق الأمر بالزّمن فإنّ للرّوايات الحديثة دوما غاية ثورية، وهي تبتغي تحطيم ساعات العالم الحديث وعدم المكوث في موضع الحرية الوقتية الّتي أتيحت لها**»[2]. حيث حطّمت الرّواية الحديثة الصيغ الزّمنية الّتي كانت موجودة في الرّواية التّقليدية هذا ما جعلها أكثر حركية وديناميةفهي لا تعتمد على صيغة زمنية محدّدة، وإنّما تستعمل العديد من الصّيغ في جزء قصير من الرّواية، فكل صيغة زمنية لها دورها الخاص في سير أحداث الرّواية وللكاتب الحريّة التّامة في اختيار الزّمن، ويتلاعب به وفقا لطبيعة الأحداث الموجودة في الرّواية، حيث« **يحصل في الرّواية الحديثة أن تمضي استذكارات الماضي بطريقة لا تسلم من الأخطاء، وفي العادة يكون التّاريخ السّردي مرتبكا وفوضويا: يحاول البطل المتلبّس بالارتباك حكاية قصة متجانسة ولكن لمّا كانت الذّاكرة مختلفة بصورة جوهرية لذا لا يستطيع حكاية القصّة كاملة من البداية وحتى النّهاية، إذ عليه دوما أن يمضي في المسار الصحيح ويضيف موضوعات منسية ويجري تغيرات في موضوعات أخرى**»[3]. فالتّحوّلات الّتي طرأت على البنية الزّمنية للرّواية تتّسم بالفوضى؛ ذلك أنّ الكاتب لا يعتمد صيغة زمنية واحدة وإنّما يعدّد في الصّيغ الزمنية، كما أنّه لا يحترم التّرتيب الخطّي لسير الأحداث، وإنّما يخلخل تلك الأحداث كأن يبدأ زمن القصّة مع نهاية الحكاية أو العكس.

---

[1]- مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية (النهضة-الأنوار-الرومانسية)، ترجمة صباح الجهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2013م، ص567.

[2]- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم: لطيفة الديلمي، دار المدى، ط1، 2016، ص169.

[3]- المرجع نفسه، ص165.

المكان هو الآخر الّذي طرأت عليه مجموعة من التحوّلات، وقد« **حقّق المكان في الرّواية الحديثة ما كان حقّقه الزّمان فيها وبالطّريقة الّتي لاحظها بروست: (الأمكنة الّتي لطالما عرفناها باتت اليوم تنتمي لعالم المكان الضئيل الّذي نرسم تضاريسنا الرّوائية فيه بمحض خياراتنا الشّخصية الملائمة، لذا لم يعد أي مكان من الأمكنة ليمثل أكثر من شريحة رقيقة محشورة بين الانطباعات المتماسكة الّتي تعرّف حياتنا في لحظة ما بعينها،،، لم تعد ذكرى أي شكل محدّد تبعث على النّدم بشأن تلك اللّحظة الهاربة،،، وباتت البيوت والطّرقات والجادّات الواسعة الحسنة المنظر مثل طريدة تُسرع في العمر مبتعدة عنا–واحسرتاه– كما الحال مع السنوات الخوالي....). تلاشى المكان، إذن في فوضى الانطباعات وصار استخدامه أداة دافعة للتّغيير في الرّواية الحديثة**»[1]. فالرّواية التّقليدية تتميّز بفضاءات متخيّلة لا وجود لها في الواقع، بينما الرّواية الحديثة تختار أماكن معلومة وواقعية وتشحنها ببعض العناصر التّخييلية، وقد كان هذا التّحوّل نتيجة التّحولات الّتي طرأت على مختلف مجالات الحياة، وعليه فكل محاولة جديدة في الإبداع وكل تحوّل يسهم في ابتكار أشكال جديدة وظهور خصوصيات حديثة لم تكن موجودة من قبل، ولا يمكن الاستغناء عن الزّمن في كل الأنواع الأدبية ذلك أنّه لصيق بالإنسان ومرتبط به، لذلك لا يمكننا أن نتخيّل أي عمل أدبي يقوم بمعزل عنه، لأنّه يقوم بترتيب الأحداث في الرّواية، ويجعلها تظهر بطريقة فنية مشوّقة لا يمكن الاستغناء عنها.

تعالج الرّواية العديد من القيم، وتقدّمها وفق سلسلة زمنية معيّنة، حيث إنّ كلّ رواية تختار الزّمن الخاص بها وفقا لطبيعة القيم الّتي تحملها، والّتي تسعى إلى إيصالها إلى القارئ، فمسألة الزّمن تختلف باختلاف الكُتّاب ونظرتهم إلى هذا العنصر المهم الّذي لا يمكن الاستغناء عنه أثناء بناء الرّواية وتسلسل أحداثها، ذلك أنّ « **الرّواية تركيبة معقّدة من قيم الزّمن، فلا غرابة إذا في أن معظم الكتّاب الّذين لعبوا دورا هاما في موكب القصّة قد أبلغوا عن انشغال ذهني بالزّمن وأطالوا الحديث عنه**»[2]. لقد انصبّ اهتمام جلّ الكتّاب والباحثين بالزّمن؛ ذلك أنّه مرتبط بكل شيء في الوجود، وقد عالجه الكتّاب بطرق مختلفة، كلّ حسب إيديولوجيته المعرفية والثّقافية الّتي يتميّز بها، وتلك العلاقة القائمة بين القيم الزّمنية المتعدّدة، ينتج عنها بنية سردية معقّدة، و« **منذ أن أثبتت الرّواية وجودها كشكل أدبي مستقل والكُتّاب منتبهون إلى أهمية بيان تفاوت إحساس شخصياتهم بالمدّة تحت ضغط الظّروف**»[3]. فعلى الرّوائي أن

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص 173.

[2]– أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ص75.

[3]– المرجع نفسه ، ص153.

يحسن استخدام الزّمن ويوظّفه بطريقة تثير انتباه القارئ، ويجعله يقرأ الرّواية بشغف بغية الوصول إلى النّهاية الّتي تحملها وإلى مصير الشّخصيات، فالرّوائي له القدرة الكافية على التّلاعب بالزّمن وبالتّالي يخلق نوعا من التّوتّر لدى القارئ، كما« **إنّ الزّيادة الملحوظة في العقود الأخيرة في عمر الإنسان المتحضّر، إذا ما نظرنا إلى سرعة الحياة والتّغيرات الكثيرة في أسلوب العيش تعني أنّ ثمّة زيادة في عدد الوقائع الّتي تشهدها حياة الفرد، فضلا عن الزيادة في شدّة واتّساع تلك الوقائع ومن الواضح أن هذا الحبك الدّقيق لعملية العيش ذو علاقة مباشرة بوعي الزمن**»[1]. لقد تغيّرت القيم وتغيّرت العصور أين أصبح كل واحد منّا له أنظمته الزّمنية الخاصّة الّتي تحكمه والّتي يسير وفقها، وقد انعكس هذا الأمر على كتابات الرّوائيين، حيث أصبح كل روائي يعالج مفهوم الزّمن وفق وجهة نظره الخاصة، ومن هنا طرأ تحوّل على مستوى الزّمن، حيث تمّ تجاوز الموضوعات الّتي لها علاقة ببداية الخلق والموضوعات الخرافية، وأصبح الرّوائي يعالج الموضوعات الحداثية، والمتعلّقة بمعالجة قضايا الحياة لما فيها من خدمة للمجتمع.

كما« **إنّ حساسية الرّواية للأشكال والضّغوط الّتي يفرضها العصر ناتجة من هذه المرونة ومن عدم خضوعها لسطوة البحث العلمي الثّقيلة، وقد نجت من تأثير كبت أجيال من التزمت بحكم صغر سنّها**»[2]. حيث تمّ التّركيز على الزّمن في الرّواية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى لذلك نشأت الرّواية في فترة متأخّرة، وقد سعت الرّواية إلى خوض تجارب جديدة، وابتكرت أساليب وتقنيات لم تكن موجودة من قبل، والجدل الّذي قام بين كتاب الرّواية التّقليدية والّذين كتبوا في الرّواية التّجريبية كان قائما حول الزّمن لذلك ينبغي للكاتب أن يكون ملمّا بالزّمن وبصيغه وقضاياه.

لقد شهد الزّمن الرّوائي العديد من التّحولات، وظهرت العديد من التّقنيات الزّمنية « **فالبدايات والنّهايات في البناء تهييئ الإطار الّذي يحدّد شكل كل فن زمني، ولكنّها لم تعد تنسجم بحق مع البدايات والنهايات الثّمينة. وهذا يبرز مرّة أخرى مشكلة الزّمن في الأدب الحديث، تلك المشكلة الّتي غيّرت الرّواية وأكسبتها شكلا جديد**»[3]. حيث أسهمت البدايات والنّهايات في تحديد الإطار الزّمني للرّواية وهذه الخاصية مستحدثة في الرّواية وتختلف عن الرّواية التّقليدية، وبالتّالي منحت الرّواية شكلا جديدا يتماشى وطبيعة الحياة الحديثة.

[1]– أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص17.

[3]– المرجع نفسه، ص 14.

وقد أسهم الوصف في بناء العمل الرّوائي، غير أنّ الرّواية الحديثة أو المعاصرة لم توظّفه بنفس الطّريقة الّتي وظّف بها في الرّواية التّقليدية، حيث« **إنّ الوصف أصبح العنصر الأساسي في الرّواية الجديدة ولكنّه اتّخذ وظيفة سردية "خادما للسّرد" ولذلك أغفله النقاد زمنا طويلا واعتبروه عنصرا مقحما على السّرد أو هو عنصر تابع عرضي**»[1]. إذ يقوم الوصف بتمثيل الأشياء وذكر تفاصيلها ويلجأ الرّوائي إلى هذه التّقنية حتى ينقل القرّاء إلى عوالم النّص الرّوائي، فالوصف أصبح عنصرا لا يمكن الاستغناء عنه في الرّواية الجديدة، « **ومن الواضح في تطوّر الرّواية أنّ تطوير المشهد وصقله أعطى الرّواية الواقعية شكلها ووصل هذا الأسلوب إلى قمّة تطوّره على أيدي هنري جيمس الّذي يرى أنّ الرّواية كان يجب أن تقوم على التّمثيل showingلا على القص telling وعند كتّاب تيّار الوعي وعند بروست تحوّل المشهد الدرامي الّذي يقوم على دفع الأمور إلى الذروة إلى مشهد–لوحة يتميّز بنوع من السّكونية**».[2] ويتجسّد المشهد في الحوار، وهذه التّقنية الزّمنية طرأت عليها العديد من التّحوّلات، حيث تطوّر على يد العديد من الكتّاب الغربيين، وذلك من خلال النّظر إلى الرّواية على أنّها تقوم بتجسيد الأحداث وتمثيلها، و« **للرّواية قواعدها أيضا في استخدام السّرعات المختلفة للقص، ولكل سرعة وظيفتها الخاصّة. ثمّ أن من التّطوّرات الهامّة الّتي توصّلت إليها الرّواية ترك تباين السّرعات واستخدام سرعة ثابتة. وإذا تتبعنا تطوّر القص عموما نستطيع القول إنّ الخط العام يسير من السّريع إلى البطيء** »[3]. لقد نوّعت الرّواية في توظيف التقنيات الزّمنية، فبعد أن كانت الرواية تعتمد عرض الأحداث من البداية إلى النّهاية بطريقة متسلسلة، خرجت الرّواية الجديدة عن ذلك النّسق، حيث أصبح الروائي يعدّد في الأزمنة.

فالصّيغ الزّمنية المختلفة تسهم في تحريك أحداث الرّواية، وتجعل الرّواية أكثر حيوية، ويعدّ كل من التّلخيص والمشهد من أهم العناصر الزّمنية الّتي أسهمت في تطوير الرّواية « **لقد أدرك الرّوائيون في وقت مبكر أهمية عنصر الزّمن في القصّة. وقد استغلّوا إمكاناته لترتيب أنماط ممتعة وتكثيف التّوتّر وتعزيز الإيهام القصصي وتقوية احتمال القصة**»[4]. وبعد أن تفطّن الرّوائيون إلى أهمية الزّمن في الرّواية سعوا جاهدين إلى تجريب العديد من الصّيغ الزّمنية، خاصّة فيما يتعلّق الأمر بالتّرتيب الّذي يعدّ من أهم الصّيغ الزّمنية الّتي تشكّل النّص السّردي، وقد يكون استرجاعا للحظة سابقة أو استباقا لأحداث لم تقع

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع 2004،(سلسلة إبداع المرأة)، مكتبة الأسرة برعاية سوزان مبارك، إشراف: عفاف السيد القاهرة، 1978م، ص116 .

[2]– المرجع نفسه، ص94 .

[3]– المرجع نفسه، ص81 .

[4]– أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص269.

بعد، وهذه العلاقة الزّمنية تسهم في خلق نوع من التوتّر لدى القرّاء، فأحيانا يرجع السّارد إلى الماضي وأحيانا ينقله إلى المستقبل، ومن هنا تتعدّد الاحتمالات والتّأويلات « **فكتاب الرّواية الجديدة ينقسمون إلى فريقين يتبع ميشيل بوتور أسلوب بلزاك أمّا ناتالي ساروت فتقتفي آثار تلستوي وستندال ويقف فلوبير بين الاتجاهين إذ نجد عنده بعض القاطع الّتي تقوم على الاستقصاء والوقوف عند كل التّفاصيل الدّقيقة وفي البعض الآخر يقف عند عنصر أو عنصرين موحيين**»[1]. حيث أحدث "فلوبير" العديد من التّحوّلات على مستوى بنية الرّواية، فهو لم يتّبع أسلوب سابقيه، وإنّما اعتمد على تقنيات جديدة لم تكن مألوفة من قبل، وكتب في مجال الرواية الواقعية، وتعدّ روايته "مدام بوفاري" من أهم الروايات الواقعية.

كما إنّ الرّواية الجديدة قامت بالخروج عن البنية التّقليدية وعن الموضوعات القديمة، وقد أسهم كتّابها في تطوير الرّواية وركّزوا في كتاباتهم على الجوانب الّتي أهملها الكتّاب السّابقون وركّزوا على الجوانب المظلمة في الحياة من أجل شرحها للقرّاء وتبيين أثرها وخلفيتها الأيديولوجية، « **وفي جو آخر نجد أنّ التّحوّل كان كاملا مع كافكا. لقد كان السّرد حتى ذلك الحين تفسيرا كاملا للحياة أمّا كافكا فقد كتب آثارا لا "تفسّر"**»[2]. فبدايات التّحوّل الّتي شهدتها الرّواية ترجع إلى "كافكا" ذلك أنّه عالج موضوعات تتعلّق بالحياة وبقضاياها المتعدّدة، كما أسهمت كتاباته في إحداث تغيرات على مضمون الرّواية، وتأثّر به العديد من الكتّاب، كما وظّف الرّموز والعديد من الصّور الّتي يصعب تفسيرها.

ومن العناصر الأخرى الّتي شهدت تحوّلا وتطورا نجد عنصر المكان ذلك أنّ أحداث أي رواية مهما كان نوعها تدور في مكان معين، وقد لجأ الرّوائي في الرّواية الجديدة إلى تعديد الأمكنة، وذلك من خلال توظيف أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، إضافة إلى شحن تلك الأماكن بعناصر تخييلية ومنحها أبعادا ودلالات رمزية، لذلك ينبغي على الرّوائي أن يكون واسع الاطّلاع حتى يتمكّن من رسم الأمكنة الّتي يختارها لسير أحداثه، وتصبح أكثر دلالة وتعبيرا عمّا كان يسعى الوصول إليه « **ويختلف تجسيد المكان في الرّواية عن تجسيد الزّمن حيث أنّ المكان يمثّل الخلفية الّتي تقع فيها أحداث الرّواية أمّا الزّمن فيتمثّل في هذه الأحداث نفسها وتطوّرها**»[3]. وعليه فالفرق بين الزّمان والمكان في الرّواية يكمن في أنّ المكان يتمثّل في الفضاء الحقيقي أو المتخيّل الّذي تدور فيه الأحداث، بينما الزّمان فيتمثّل في سيرورة

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص123 .

[2]– ر.م ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص241.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص106.

الأحداث وكيفية تنظيمها داخل الرّواية حسب طبيعة الأحداث المعالجة، كما إنّ الأمكنة الّتي وظّفتها الرّواية لم تكن مستوحاة من الواقع فقط، وإنّما قد تكون متخيلة حسب طبيعة الموضوع المعالج.

ثانيا: تحوّلات اللّغة في الرّواية الغربية

شهدت اللّغة في الرّواية الغربية تطورا كبيرا، حيث« **تطورّت لغة الأدب الإنجليزي وأسلوبه: فهما اليوم يخالفان ما كانا عليه في عهد شكسبير مخالفة كبيرة، وتطوّرت أغراضه عامة: فصار اليوم أشدّ اتصالا بالمجتمع أخذا منه وتأثيرا فيه، وتطوّرت أشكاله**»[1]. فبعد أن كانت اللّغة معقّدة لا تفهمها إلاّ الطبقة المثقّفة أصبحت سهلة في متناول الجميع، فالرّواية ليست موجّهة إلى طبقة معيّنة من المجتمع وإنّما موجّهة إلى كل الطّبقات ومختلف الفئات، حيث يلجأ الرّوائي إلى اختيار اللّغة الّتي تتناسب وروح العصر، فهي تتّصل اتصالا مباشرا بالمجتمع وقضاياه فمنه تنشأ ومنه تتطوّر، ففي البداية كانت الرّواية محصورة في موضوعات التّسلية، حيث« **كانت الرّواية الأوروبية الكبرى في بداياتها تسلية، وما يزال يحن إليها كل الرّوائيين الحقيقيين. إن التّسلية لا تستعبد من ثمّ الخطورة بأي حال من الأحوال**»[2]. لقد غلب الطّابع الفكاهي على الرّواية الأوروبية منذ نشأتها، فقد كانت تُستعمل لغرض التّسلية لكن هذا الأمر أنقص من قيمتها وأهميتها في المجتمع، لذلك حاول الرّوائيون ابتكار أساليب جديدة وموضوعات جديدة تعالج قضايا المجتمع وتحاول إصلاح أحواله، ورغم ذلك التّغيير لا يزال بعض الرّوائيين يحنّون إلى الكتابة في الأغراض التّقليدية « **ولقد تطوّر الأدب القصصي في القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر في أوروبا في صور وألوان عدة. وهو لا شك سيتطور من بعد في صور وألوان أخرى. ذلك بأن القصّة تمتاز عن غيرها من صُور الأدب بأن ليس لميدانها حد إلاّ الخيال، وليس لتطوّرها آخر إلاّ ما ينتهي إليه تطوّر الجماعات، إن أمكن أن يكون لهذا التّطوّر نهاية**»[3]. فتحوّلات الأدب الأوروبي كانت في مطلع القرن التّاسع عشر، كما إنّ التّحوّل لم يمس الشّكل فقط بل مسّ الشّكل والمضمون معا، ومن هنا ظهرت أنواع أدبية مستحدثة لم تكن معروفة من قبل، حيث تجاوز الكتّاب الكتابة الميثافيزيقية إلى الكتابة الواقعية الّتي تتعلّق بأحوال المجتمع وقضاياه، وعرض تلك القضايا بطريقة واقعية مع إضفاء بعض الخيال عليها حتى تصبح أكثر دقة في التّصوير، و« **لرواية المغامرات الأوروبية الجديدة مصدرين مختلفين جوهريا. أحدهما يعود إلى رواية الاختبار الباروكية الرّفيعة (وهذا النّوع السّائد من أنواع رواية**

[1]– محمد كامل الخطيب، القديم والجديد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1989، ص 417.

[2]– ميلان كونديرا، فن الرواية، ص 99، نقلا عن عبد الله العروي، الايديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995م،ص195 .

[3]– محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص72.

المغامرات)، وثانيهما يعود إلى "حيل بلاس" ومنه إلى "ساريليو" إي أنه مرتبط "برواية النّصب". هذان النّوعان نجدهما حتى في الأدب القديم ممثلين بالرّواية السّفسطائية من جهة وببترونيوس من جهة أخرى»[1]. لقد تعدّدت مصادر رواية المغامرات، واتّفق الباحثون على حصرها في مصدرين أساسيين لا تخرج عن حدودهما أوّلهما يعود إلى الرّواية الباروكية يدرج هذا النّوع الأدبي ضمن أدب المغامرات، أمّا النّوع الثّاني فهو مرتبط برواية الاحتيال.

شهدت الرّواية الغربية ظهور العديد من الفنون الأدبية الّتي تدرج ضمن إطار الرّواية الغربية، وقد تزامن ظهور هذه الأنواع مع ظهور الطبقة البورجوازية فكان بعضها يستعمل لخدمة هذه الطّبقة والبعض الآخر يستعمل كرد فعل عنها وعن مبادئها، حيث« **لم تنتج ألمانيا، أو إيطاليا، أو البلاد السلافية، رواية برجوازية بالمعنى الدّقيق للكلمة. لقد حوّر كتاب هذه البلدان الكبار في كل مرّة شكّل الرواية مع أوضاع اجتماعية تحيد بشكل واضح عن الخط السّوي الّذي سار عليه تطوّر أوروبا الغربية»**[2]. ومع ظهور الطّبقة البورجوازية لجأ الكُتّاب إلى خدمة هذه الطّبقة والانصياع لقواعدها وقوانينها، فنظموا أعمالا روائية متعدّدة ضمن ما يعرف بالرّواية البورجوازية حتى أصبح الأدب انعكاسا لتلك الطّبقة في تلك الفترة، ومع ذلك فإنّ البلاد السلافية لم تهتم بالكتابة في إطار الرّواية البورجوازية؛ وإنّما اتّخذت مسارا مخالفا لها، هذا ما أسهم في تطوّر الرّواية الغربية، وظهرت أساليب جديدة في الكتابة لم تكن مألوفة من قبل، فالثّورة الصّناعية والتّحولات الاجتماعية والتّطوّرات الثّقافية والفكرية أسهمت في تحوّل الرّواية.

وقد ظهر وعي جديد لدى الكتاب والقرّاء وكان لزاما على الكاتب أن يواكب متطلّبات العصر لذلك لا بدّ من أن يبتكر أساليب جديدة وموضوعات جديدة تتناسب وروح العصر، ثمّ « **إنّ الرّواية تشتمل على نسق أدبي للّغات، وبدقة أكثر، على نسق لتشخيصات اللّغات، وتتمثّل المهمّة الحقيقية لتحليله أسلوبيا، في أن نكشف، داخل جسم الرّواية، جميع اللّغات المقيّدة في توجيهها وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللّغات وبين المستوى الدّلالي الأخير للرّواية والزوايا المختلفة لتكسير نواياها؛ كما تتمثل مهمّة التّحليل الأسلوبي في التقاط العلائق** »[3]. ومن بين التّقنيات المستحدثة في فن الرّواية نجد التّعدّد اللّغوي، حيث أصبحت الرّواية تحمل في طياتها العديد من اللّغات والأصوات المختلفة الّتي يوظفها الكاتب من أجل خدمة الموضوع المعالج وجعله أكثر تماسكا وتشويقا، ومن هنا يصبح

[1]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص188.

[2]– ميلان كونديرا، فن الرواية، ص241.

[3]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 163.

القارئ مطالبا بمعرفة الغرض من توظيف هذه التّقنيات والكشف عن الأصوات المتعدّدة، وما تحمله من معان ودلالات.

وقد« **التحقت الرّواية بالأدب "المعترف به"، والّذي تنحو إلى التّماهي به، وتحاول سلفا أن تطوّعه لقانونها. لقد تحقق هذا النّظر القاهر أثناء النّصف الأوّل من القرن [التّاسع عشر]. وسيتيح استجلاء لخطابة رئيسية أن يوضع في موقعه الصّحيح، والمركزي، المجدّد العظيم للرّواية الحديثة والمنظر الأساسي غير القابل للتّصنيف: بلزاك**»[1]. فالرّواية اتّخذت خصوصياتها الفنية والأجناسية منذ القرن التّاسع عشر، ففي هذا القرن أعلنت عن ظهورها الفعلي بما تحمله من تقنيات وأساليب جديدة لم تعرف من قبل، ومن هنا اكتسبت شرعيتها في السّاحة الأدبية، وكانت في بدايات ظهورها تهتمّ بمعالجة القضايا الّتي تمس المجتمع، و« **لم تزل الرّواية الحديثة بسماتها المعهودة سائدة في المشهد الرّوائي العالمي ولها حضورها المميز فيه، ولكن الرّواية الحديثة ذاتها ساهمت وبقوّة في تخليق أنماط روائية جديدة يمكن عدّها امتدادات طبيعية لها وليست تطوّرات منقطعة الجذور عنها**»[2]. حيث أسهمت الرّواية الحديثة في خلق تغييرات جديدة على مستوى بنية الرّواية، ولم تبق رهينة البنية التّقليدية بل تجاوزتها وابتكرت أشكالا وأساليب جديدة لم تعرفها الرّواية من قبل، وهذا لا يعني إحداث قطيعة تامّة بين الرّواية الجديدة والرّواية التّقليدية؛ ذلك أنّ الرّواية الجديدة امتداد للرّواية القديمة فمنها تشكّلت ومنها اتّخذت خصوصيتها ذلك أنّ الكاتب لا يبدع من فراغ بل لا بدّ له من الرّجوع إلى التّراث، ويوظفه كرمز لجعل الأحداث أكثر واقعية وأكثر تأثيرا في المتلقي.

وما يميّز الرّواية أنّها نوع أدبي لا يعرف الثّبات فهي في تحوّل واستمرار دائم، وبما أنّ الحياة متغيّرة ومتحولة فإنّ الرّواية تواكب هذه التّحوّلات ولا تستقر على شكل ثابت ووحيد، فهي تعالج القضايا الواقعية، كما تلجأ إلى توظيف الخيال والتّناص مع التّراث من أجل جعل تلك الأحداث أكثر صلة بالواقع، وأحيانا تتنبّأ بالمستقبل من خلال الموضوعات المعالجة، كما« **تستخدم اللّغة تحويلاتها، الّتي تخصّ إمكانية، استحالة أو ضرورة حدث، عن طريق الأفعال المُساعدة مثل وجب واستطاع أو عن طريق أبدلتهما**»[3]. حيث تستعين اللّغة بالعديد من التّقنيات الّتي تساعدها على إحداث العديد من التّحوّلات نجد

[1]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص115.

[2]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص20.

[3]– تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص122.

من بينها تحوّلات المظهر*، حيث« **يجد المظهر في الفرنسية التّعبير الأقل غموضا في الأفعال المساعدة مثل: بدأ، كان، بصدد، أنهى(فعل الشروع، متقدم الغائبة). نسجل المجاورة الإحالية لمظاهر فعل الشّروع والغائبة مع تحويلات القصّة والنتيجة؛ لكن تصنيف الظّواهر مختلف، بحيث أنّ فكرة القصدية والإرادة غائبتين هنا. وهناك أيضا مظاهر أخرى هي الاستمراري التّكراري، التّشويقي إلخ، مثلا (أ) شرع في اقتراف جريمة)**»[1]. أما التّحوّل الآخر فقد حصره "تودوروف" في تحويلات الوضع الاعتباري «**عندما نعيد أخذ مصطلح الوضع الاعتباري بالمعنى الّذي أعطاه ب.ل وورف هكذا نعين تعويض الشكل الإيجابي لمحمول يشكله السلبي أو شكله المقابل: كما نعرف، تعبر الفرنسية عن النفي ب: "والتقابل عن طريق استبدال معجمي، هذه المجموعة من التّحويلات قد أشار إليها بإيجاز من بروب**»[2]. كما أشار إلى نوع آخر من التّحوّلات ويتمثّل في تحويلات المعرفة، حيث يقول:« **أمام هذا السّراب يُمكن إدراك نوع من التّحوّلات مرتكزة على المعرفة المأخوذة من الحدث الدال عن طريق محمول آخر. أفعال مثل: لاحظ، حفظ، تنبأ عرف تجاهل، تصف مختلف أوجه وصيغ المعرفة**»[3]. فالمعرفة طرأت عليها تحوّلات، وقد أشار تودوروف إلى التّغيرات الّتي مسّت هذا الجانب وأشار إلى تحوّلات أخرى تمثّلت في تحويلات الوصف، حيث « **توجد هذه المجموعة في علاقة تكاملية مع تحويلات المعرفة، تجمع الأحداث الموجهة لإثارة المعرفة. في الفرنسية تظهر غالبا أجزاء أفعال اللّغة في هذه الوظيفة: أفعال اللّغة التّقريرية والأفعال التّحقيقية واضعة أحداث مستقلة. هكذا حكى، قال وشرح مثلا (أ)(أ وب) يحكي أن (أ) ارتكب جريمة**»[4]. فهذا النّوع من التّحولات يرتبط مع تحويلات المعرفة من أجل تشكيل المعرفة والدّفع إلى البحث عنها، كما نجد أنّ« **تحويلات الموقف مثلها مثل تحويلات المعرفة أو الذّاتية، فهي بوجه خاص متواترة في ما اتّفق على تسميته "الرّواية النفسية"**»[5]. فالرّواية النّفسية تعمل فيها عملية الوعي دورا مشوّقا في عرض الأحداث، كما يتمّ عرض تلك الأحداث تبعا لتمثّلها في ذهن البطل أو الشّخصيات الأخرى.

*- يُنظر؛ تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص123.

[1]– تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص123.

[2]– المرجع نفسه، ص123–124.

[3]– المرجع نفسه، ص124.

[4]– المرجع نفسه، ص125.

[5]– المرجع نفسه، ص126.

ثالثا: التّحوّل على مستوى الأسلوب

طرأ على الأسلوب العديد من التّحوّلات، فكلّ نوع أدبي يعتمد على أسلوب معيّن في الكتابة، والرّواية من بين أهم الأنواع الأدبية الحديثة الّتي شهدت تعدّدا في الأسلوب، فكل كاتب يختار الأسلوب الّذي يتناسب والموضوع المعالج، وقد انصبّ اهتمام العديد من الباحثين حول دراسة الأسلوب والتّحوّلات الّتي طرأت عليه مقارنة بما عرف به سابقا، وهناك من توصّل إلى « **إنّ الروّاية مرفوضة شكلا ومضمونا لأنّ القدماء لم يمارسوها ولسوقيتها وافتقارها إلى النّسب العريق. لذلك يمكن مسامحتها، لأنّها ليست بذات خطر**»[1]. وحسب هذا الرّأي فإنّ الرّواية لم تكن مألوفة عند القدماء لذلك لا يمكن الاعتماد عليها أو الكتابة على نهجها؛ كونها نوع أدبي مستحدث ولا يحتوي على كل العناصر المميزة للبنية السّردية لذلك لا يمكن الاعتراف بها كنوع أدبي قائم بذاته؛ ذلك أنّها أقل أهمية وقيمة من الأنواع الأدبية التّقليدية الّتي كانت تنتمي إلى أنساب عريقة عكس الرّواية الّتي هي مجهولة النّسب.

كما أنّه « **لم يكن مذهب التّطوّر، خاصّة في شكله الّذي اتّخذه عند برونتيير مقنعا. وقد واجه الكثير من النّقد والرّفض، باسم العبقرية والتّقويم الانطباعي في بعض نواحيه. لكن ردة الفعل في القرن العشرين كانت ذات جذور أعمق، وأثارت قضايا جديدة، خاصة وأنّها استمدّت عونا كبيرا من قبل الفلسفتين الجديدتين اللّتين جاء بهما كل من برغسون وكروتشيه**»[2]. لقد شهد النّوع الأدبي تطوّرا ملحوظا في القرن العشرين هذا القرن الّذي شهد تحوّلات جديدة في شتى الميادين خاصة في مجال الإبداع والفن، فالكتابة الأدبية أصبحت تتميّز بسمات جمالية جديدة لم تألفها الكتابات السّابقة من ناحية الشّكل والمضمون، والأسلوب المستخدم في عرض تلك القصص والحكايات، حيث« **تطوّرت الرّواية الحديثة إلى أنماط بعد حداثية في الجغرافيات الّتي كانت توصف في العادة بالإمبراطوريات أو الكولونياليات المهيمنة أو ما بات يُعرف بالمراكز الثّقافية طبقا لنموذج المركز-الهوامش الثّقافي وتعدّ الثّقافتان الأنكلوساكسونية والفرانكفونية- إلى جانب الثّقافة الجرمانية- الميدان الأرحب الّذي نشأ فيه هذا الفن الرّوائي**»[3]. لقد حافظت الرّواية ما بعد الحداثية على بعض السّمات المميزة للرّواية الحداثية كالتّعدّد الزماني والمكاني، وتعدّدت الموضوعات الّتي عالجتها، حيث لا تخرج في كثير من الأحيان عن إطار الموضوعات الّتي عالجتها الرّواية الحداثية مثل علاقة الإنسان بالطّبيعة ومعالجة بعض الظّواهر

[1]- بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص53.

[2]- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، فبراير 1987، ص36

[3]- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص21.

الطّبيعية، كما اهتمّت بمعالجة الموضوعات والقضايا الجزئية دون التّطرّق إلى الموضوعات الكبرى والغوص في أعماقها.

وتعود نشأة الرّواية ما بعد الحداثية إلى الشّعوب الألمانية – حسب ما أشار إليه جيسي ماتز– كما « **إنّ الرّواية الحديثة الّتي شكّلها العقل الأوروبي منذ أربعة قرون هي في رأيه الصّيغة الكبرى لفكر عصرنا، إنّها تتجاوز فن السّرد، وبناء الحبكة، وبعث الحياة في الشّخصيات، إنّها تأملات الإنسان الإشكالي المتولّد عن عصر النّهضة، حول ذاته وحول العالم، حول وجوده في العالم**»[1]. فالرّواية الحديثة تهتمّ بمعالجة القضايا الواقعية الّتي تسود المجتمع، والّتي تتعلّق بالإنسان الحديث وتطرح تلك الموضوعات بطريقة واقعية يغلب عليها بعض الخيال، وهذا من أجل جعل الأحداث أكثر واقعية، وقد غيّرت في بنية السّرد وفي التّقنيات السّردية تبعا لتغير الحياة وتطوّرها خاصة مع عصر النّهضة والتّطوّرات الّتي لحقت شتى الميادين ومسّت العديد من البلدان، والّتي أسهمت في تطوّرها.

حاولت الرّواية الحداثية أن تبرّر وجود الإنسان في العالم وكيفية تأقلمه مع الواقع المعيش، وقد « **ظلّت الرّواية الحديثة على الدّوام: فقد كان الشّغل الشّاغل للرّواية دوما على نحو رئيسي هو الحياة المعاصرة والأشياء الجديدة المستحدثة في هذه الحياة كما توحي بذلك مفردة(الحديثة)، ولكن في وقت ما من عام 1900أوعام 1922عنت مفردة (الحديثة) شيئا أكثر ممّا كانت تعنيه من قبل لأن الحداثة صارت–وعلى نحو مفاجئ– تطال كل شيء، وبدا الأمر آنذاك كما لو أنّ الحداثة قد شطرت العالم شطرين وفجّرت كل استمراريات الموصولة بالماضي وهو الأمر الّذي نشأ عنه وضع جديد للشّخصية الإنسانية والحياة ذاتها معا**»[2]. حيث أسهمت الرّواية الحديثة في خلق شخصية جديدة تتماشى وتغيّرات المجتمع وتغيّرات الحياة، وفي الرّواية التّقليدية كان يهتم الكتّاب بالحديث عن الشّخصيات الأسطورية الّتي لا وجود لها في الواقع، بينما الرّواية الحديثة تختار شخصيّات واقعية وأسماء مألوفة مأخوذة من المجتمع ويشحنها الكاتب بخلفية دينية أو سياسية، وأحيانا يجعل من تلك الشّخصية شخصية أسطورية من خلال إضفاء عنصر الخيال عليها، وتصبح تحمل دلالات ومعاني عميقة غير المعاني الّتي تبدو سطحية، وهذا ما يوحي إلى مصطلح التّجريب، حيث يطلق هذا المصطلح على كل محاولة جديدة في الإبداع.

[1]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص 216– 217.

[2]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص31.

إنّ التّجريب يجعل الرّواية أكثر مرونة وحرية وقدرة على الانفتاح على غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، ويُدخل عليها التّعدّد اللّغوي والانفتاح الدّلالي، فـ« **الرواية الّتي تمارس التّجريب في الوسائل الّتي تنافس في سباق الحداثة، كما يشير المصطلح إلى الرّواية الّتي تجنح إلى استخدام تقنيات جديدة، ونظريات روائية جديدة ولغات جديدة، وعلى هذه الشّاكلة يمكن أن نمتحن الموقف: فإذا أردنا أن نرى ابتكارا روائيا شكليا جذريا فيمكن الرّجوع إلى العبارات والهياكل الرّوائية لأعمال (جويس) و(تومر)، وإذا أردنا معاينة الفلسفات والسّايكولوجيات الجديدة فيمكن الرّجوع إلى أعمال (وولف) و(شاين)**»[1]. فكل محاولة روائية جديدة تدرج ضمن التّجريب، فهو يُعنى بابتكار تقنيات وأساليب جديدة ومستحدثة لم تكن سائدة من قبل، فالتّجريب يكون على مستوى البنية السّردية أو على مستوى الموضوعات المعالجة، لذلك ينبغي على الكاتب أن يحمل خلفية فكرية وثقافية واسعة تساعده على إخراج عمله الإبداعي بحلّة جديدة.

ينطلق التّجريب من فكرة أنّ الرّواية يجب أن تفي متطلّبات العصر وأن تعبّر عن قضاياه بطريقة جديدة ومبتكرة، حتى يصبح الأفراد فعّالون في المجتمع ويحملون فكر يتماشى والفترة الّتي يعايشونها، لذلك يلجأ الكاتب إلى ابتكار أساليب وأفكار جديدة تخدم المجتمع والعصر الّذي ظهرت فيه، وعليه فإنّ « **الرّواية الحديثة هي أية رواية تحاول تجريب شيء جديد في مواجهة الطّغيان السّائد للحداثة بحيث تسعى إلى عكس فعاليات الحياة الحديثة، وسبر غورها، بل وحتى تحقيق الخلاص الموعود لها**»[2]. فغرض الرّواية التّجريبية يكمن في مواجهة التّحديات الّتي يعرفها المجتمع في مختلف الميادين، فهي تقوم بتوعية القارئ وشرح الوضع الّذي يعيش فيه بطريقة جمالية تتجسّد في الكتابة.

كما إنّ اللّجوء إلى التّراث بمختلف أنواعه سواء كان دينيا أو سياسيا أو ثقافيا، يجعل القارئ يغوص في الأحداث، وبالتّالي يعي ما يدور حوله من قضايا تسعى إلى تغيير فكره بطريقة ضمنية، فـ« **الرّواية الحديثة تولي جل اهتمامها لنمط التغيّر المقترن بهذه الحياة الحديثة والوعي المستحدث الّذي تخلقه، ولأنّ الحداثة كانت شيئا نعيش وسطه منذ أمد بعيد فقد صار (الجديد) هو الطّريقة الّتي نرى بها أنفسنا وسط تلك الحداثة وأضحى (مقدار الحداثة) يعني حجم إدراكنا المتفرّد لكون الحياة حالة تغيّر مستديمة**»[3]. حيث اكتسبت خصوصياتها من متغيرات الحياة، فهي تعي بتلك التحوّلات وتحاول شرحها

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص42.

[2]– المرجع نفسه، ص43.

[3]– المرجع نفسه، ص45.

للإنسان الحداثي بطريقة جمالية من خلال الاعتماد على عنصر الخيال، وتميل« **بصورة جوهرية إلى امتلاك شكل من (الأمل الخلاصي التّعويضي) بعد ما شغف بعض الرّوائيين باستعادة المعنى والكمال والجمال في العالم الحديث**»[1]. حاول الرّوائيون الإلمام بمتطلبات الحداثة من خلال الأعمال الأدبية الّتي قاموا بتقديمها بصورة تختلف عمّا عرفته الرّواية التّقليدية من تقنيات وآليات، فالرّواية الحديثة تملك القدرة الكافية على جعل الأفراد يتعايشون مع هذه الحياة المعاصرة، حيث تقوم بتنوير فكرهم، وقد أسهمت الحداثة في تطوّر الرّواية وتطوّر أساليبها، وبالتّالي بيّنت الفروقات القائمة بين الأنواع الأدبية المختلفة والثّقافات المتعدّدة.

إنّ نشأة الرّواية الحديثة ترجع إلى الفترة الّتي ظهرت فيها أعمال "فلوبير"، وقد كان ينتمي إلى المدرسة الواقعية، وتعتبر روايته مدام بوفاري(1856) أوّل رواية واقعية، فظهور الرّواية الحديثة كان بعد موت الملكة فكتوريا، ومع موتها ماتت التّقاليد الأدبية الفكتورية، وظهرت كتابة جديدة تحمل تقنيات جديدة ضمن ما يعرف بالرّواية الحديثة الّتي تسعى إلى الكتابة في موضوعات جديدة؛ أملا في تغيير مجريات الواقع والسّير بها نحو الأفضل*.

وهناك من اتّخذ تفسيرا جديدا لنشأة الرواية الحديثة، حيث« **يذهب البعض إلى اعتبار عام 1914 عاما لانبثاق الحداثة الرّوائية معتبرين أنّ الحرب العالمية الأولى كانت بمثابة فتق كارثي –مثل جائحة مرضية–شَكّل فاصلة زمنية بين ماض متحضّر ومستقبل مكتنف بفوضى مطبقة**»[2]. هناك من توصّل إلى أنّ الحرب العالمية الأولى مهّدت لظهور الرّواية الجديدة، فنتيجة تلاقي الثّقافات المتعدّدة تمّ تبادل الآداب وترجمتها إلى العديد من اللّغات، وبالتّالي حدث تغيير على مستوى بنية الرّواية لأنّها أصبحت تحمل في طيّاتها العديد من الفنون الأدبية الأخرى، حيث كانت الحرب العالمية الأولى بمثابة الحد الفاصل بين رواية محصورة في موضوعات محدّدة ولها تقنيات وبنى أسلوبية ثابتة، ورواية تعالج موضوعات مستحدثة وتسعى إلى الإلمام بقضايا المجتمع، وذلك من خلال ابتكار تقنيات سردية جديدة لم تكن مألوفة من قبل، حيث« **طوّرت الرواية الحديثة وسائل جديدة للتّعامل مع الفكر بطريقة درامية ولوصف السّلاسل الزافة من الشّعور الإنساني، ولتجاوز محدودية النّظرة المفقرة المبتلاة بالعمى الأخلاقي أو المهوسة بدفع البصيرة وحدها، وأفرزت الرّواية الحديثة كذلك تكتيكات جديدة لازمة**

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص48.

*- يُنظر؛ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص51.

[2]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص 51–52.

وضرورية للتعّامل بعدالة مطلوبة مع موضوعة (تفكيك التّعقيد المرتبط بالفعاليات العقلية)»[1]. فالرّواية الحديثة ابتكرت تقنيات حديثة أسهمت في جعل الأفراد أكثر إلماما بما يجري في الواقع من أحداث.

وقد ساعدت الرّواية الحديثة على تنمية الوعي لدى القرّاء وذلك من خلال جعلهم على دراية تامة بما يجري في المجتمع ومتغيراته، الّتي تتطلّب منهم الفهم الدّقيق لتلك التّغيرات من أجل مواكبتها، كما إنّ فكرة الحداثة لا تعني الابتعاد عن العوالم الحقيقية والانفصال التّام عنها، حيث« **يميل الرّوائيون الحداثيون، أوّلا وقبل كل شيء، لإقحام أنفسهم في موضوعة الاختلاف بين (المظهر والواقع (. ثانيا يميل هؤلاء الرّوائيون نحو التّساؤل المقترن بالدّهشة حول الاختلاف بين الإحساس (الذّاتي) و(الموضوعي). ثالثا، يبحث الرّوائيون عن المعاني الأساسية على أمل أنّ هذه المعاني ستستبدل هياكل القناعات والعادات الّتي هشّمتها الحداثة. أخيرا راح الرّوائيون الحداثيون يصبحون شيئا فشيئا أكثر وعيا ذاتيا بالطّريقة الّتي تعمل بها الرّواية الحديثة كشكل من أشكال الوسائط المتمثّلة للواقع أو المفسّرة له»**[2]. حيث يسعى الرّوائيون إلى الرّبط بين الشّكل الظّاهري وما يعبّر عنه الواقع من تناقضات لذلك نجد الرّوائي يحاول البحث عن المعاني الأساسية للموضوعات المعالجة حتى يقوّم النّظرة السّطحية للقرّاء، ويجعلهم يعتمدون على الوعي التّام بما يجري في الرّواية من أحداث، فهي تساعد الأفراد على فهم الواقع بطريقة صحيحة، ومن هنا« **تبدو رحلات الوعي بديلا لأي رحلات حقيقية وهذه هي بؤرة الحكاية الّتي تبتغيها رواية (السفراء) وفيها برهن جيمس وجهة نظره بشأن فن الرّواية حيث تستبدل للقصص الواقعية بالحبكات الّتي يجترحها العقل وتستحيل الرّواية (مغامرة مشحونة بـ(إحساس جمالي) أعظم شدّة مما اعتادت أن تفعل سابقاتها»**[3]. حيث استدل "جيمس" برواية السّفراء من أجل تفسير التّحولات الّتي تطرأ على المجتمع وعلى فكر الإنسان، وشهدت هذه الرّوايات تحوّلات على مستوى البنية فهي لا تروى من طرف الرّاوي الرّئيس، وإنّما تقدّم من وجهة نظر شخصية أخرى وهذه من ضمن أهم التّحولات الّتي شهدتها البنية السّردية للرّواية، ذلك أنّ« **الرّواية الحديثة تشهد على إضفاء قيمة لم يسبق لها نظير عن الجدّة والأصالة وهو مفهوم جديد بهذا المعنى. ولاهتمامها بعرض أمين للتّجربة الإنسانية، فهي تبتكر موضوعاتها أو تستقيها من الأحداث الرّاهنة، رافضة لكل نموذج مُسبق، ولكل تقليد شكلي، ومستبعدة كل حبكة تقليدية، مجتلبة من الميثولوجيا أو التّاريخ أو الأسطورة أو الأدب السّالف؛**

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص71.

[2]– المرجع نفسه، ص109.

[3]– المرجع نفسه، ص73.

وتحرّرت أخيرا للأسباب ذاتها من النّظريات النّقدية المعتادة [آنئذ]»[1]. فالرّواية الحديثة تستبعد البنية السّردية للرّواية التّقليدية وتبتكر موضوعات جديدة مستوحاة من الواقع المعيش، حيث يقوم الرّوائي بالتّعبير عنها بكل صدق ويعطيها أبعادا دلالية عميقة من خلال الاستعانة بالتّراث التّاريخي أو الدّيني وتوظيف الأسطورة.

وقد« **كسرت الرّواية الحديثة كل القواعد: إذا كان الشّكل الروائي السّابق بدا في حاجة إلى النّظام والكياسة، الانسجام والوضوح، فإنّ الرّواية الحديثة ستعتمد بدلا عن ذلك اللاانتظام الصّارخ والتّمركز الطاغي حول الذّات، والإرباك، وعملت الرّواية الحديثة–وبطريقة عمدية–على تشويه الأشكال الرّوائية السّائدة عبر رفع راية التمرّد المستديم في وجه التّقنيات، والحبكات، والأساليب والتّوقّعات التّقليدية السّائدة آنذاك»**[2]. حيث خرجت الرّواية الحديثة عن حدود نمطية الرّواية التّقليدية وتمرّدت عليها وعلى القيم الّتي تحملها، وكسرت قيود البنية التّقليدية من خلال توظيف تقنيات جديدة ومستحدثة وعرضها بأساليب جديدة غير الأساليب الّتي عرفت بها من قبل، وهكذا أصبحت الرّواية أكثر حيوية وحرية وقدرة على تمثيل الواقع؛ لكن هذه الرّواية لم تسلم من الانتقاد، حيث« **شهدت ثلاثينات القرن العشرين أوّل ردّات الفعل العنيفة تجاه الرّواية الحديثة لأنّ متطلبات السّياسة ابتغت نوعا من الواقعية الخشنة لا تتناغم مع روح الرّواية الحديثة، وتدافع الكتاب حينها لإيجاد وسائل كفيلة بجعل الرّواية أكثر قدرة على النّهوض بأعباء المسؤوليات العامة الجديدة، ومع قدوم الحرب العالمية الثّانية بدا أنّ أسوأ ما في الحداثة هو الّذي بات يحقّق الانتصارات الحاسمة تاركا للرّواية ملاذا صغيرا تحتمي فيه وعلى أساس هذه النّظرة يدّعي البعض أن ما كان يدعى (نقطة ذروة) عام1922 لم يمض في الاستمرار طويلا بعد ذلك»**[3]. وبفعل الأوضاع السّياسية الّتي شهدتها البلدان الغربية أثناء الحرب العالمية الثّانية وجد النقاد أنّ الرّواية الحديثة لا يمكنها التّعبير الفعلي عن أوضاع المجتمع، لذلك انصبّ جلّ الاهتمام حول الرّواية الواقعية، لأنّها الأنسب لمعالجة مثل هذه الموضوعات، لذلك يرى النقاد أنّ الرّواية الحديثة لم يكن بإمكانها أن تعمّر طويلا ذلك أنّها بعيدة كل البعد عن رصد الواقع السّياسي والاجتماعي خاصّة في فترة الحرب العالمية الثّانية.

[1]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص 81.

[2]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص114.

[3]– المرجع نفسه، ص52.

تقوم الرّواية الحديثة على التّقليل من الالتزام بالقواعد والموضوعات الرّوائية الثّابتة، كما تسعى إلى ابتكار أساليب جديدة وشخصيات تتميّز بخصائص ومميزات تنعدم في الأنواع الأدبية الأخرى، إضافة إلى إحداث تغييرات على مستوى الزّمان والمكان والشّخصيات باعتبارهم أهم عناصر الرّاوية، فالرّوائيون الحداثيون اتّسمت أعمالهم بعدم التّجانس والخروج عن القيم والتّقاليد المتعارف عليها، وقد« **هشّم اللاتجانس الرّواية الحديثة وحوّلها إلى شظايا: ففي الوقت الّذي كان فيه الرّوائيون السّابقون للحقبة الحداثية يحاولون إدغام عناصر الرّواية في نمط التّجانس الشّكلي، راح الرّوائيون الحداثيون يعملون- وبطريقة متعمّدة- على تشظية الرّواية، ويبدو هذا واضحا في بعض الأحيان حتى على ترتيب النّص في الصّفحات المطبوعة حيث تعمل الفواصل والحذوفات على تشظية النّص الرّوائي وتحويله إلى عبارات ومقاطع مبعثرة**»[1]. فالرّواية الحديثة تتّسم باللاتجانس، فكلّ المحاولات الّتي قامت بها الرّواية التّقليدية من أجل جعل بنية الرّواية التّقليدية متماسكة ومتجانسة قامت الرّواية الحديثة بالخروج عن نسقها والتّمرّد عليها، ومن هنا أصبحت الرّواية لا تعرف شكلا فنيا ثابتا بل هي دائمة التّطوّر والتّحوّل باختلاف العصور والبيئات الّتي نقلت إليها، كما إنّ ظاهرة الحذف والفواصل الّتي تحتويها الرّواية جعلتها عبارة عن أجزاء متناثرة لا يحكمها نظام واضح ومضبوط، وقد تمرّدت الرّواية الحديثة عن الحبكة التّقليدية وقامت بتفكيكها.

أمّا فيما يخص الأساليب الّتي انتهجتها الرّواية الحديثة وسارت وفقها، فقد وظّفت الرّواية« **أساليب تعبيرية مختلفة: أساليب فخمة وأخرى عادية، وأساليب منمّقة وأخرى بسيطة، وأحداث روائية محلية وأخرى أجنبية،،، وساهمت هذه الأساليب كلّها في الارتقاء بالفن الرّوائي منذ بواكير تأسيسه الأولى، وقد اجتمعت هذه الرّوافد في الفن الرّوائي يجعله قادرا على حيازة رؤية تمتلك مجسمات للحياة الاجتماعية إلى جانب امتلاك القدرة على امتحان المسارات المختلفة الّتي تقود إليها نوايا ورغبات مختلفة**»[2]. وقد نوّعت الرّواية الحديثة في الأساليب، فهي لم تهتم بأسلوب على حساب أسلوب آخر، حيث قامت بالمزج بين أساليب متعدّدة، ذلك أنّها موجّهة إلى كل القرّاء، كما إنّها لا تهتم بالطّبقة المثقّفة فقط ولا بعامة النّاس، بل هي موجهة إلى قرّاء من فئات وطبقات مختلفة لذلك تمزج بين الأساليب الرّاقية والأساليب العادية وبأحداث حقيقية وتضفي عليها بعض التّخييل، هذا ما جعلها جنسا أدبيا مستمرا.

[1]- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص119.

[2]- المرجع نفسه، ص152.

كما إنّ التّعدّد في الأساليب جعل الرّواية في تطوّر مستمر، أمّا التّقنية الأخرى الّتي شهدت تحوّلا وتغيّرا تجسّدت في اللّغة، حيث« **تنشأ الأصوات المُتداخلة في الرّواية بفعل تصادم قيم وحجج وثقافات مختلفة مع بعضها من خلال الأساليب التّعبيرية المختلفة، وقد كانت الأصوات المتداخلة على الدّوام وسيلة يستخدمها الكتّاب لاختبار التّرتيبات الاجتماعية الجديدة، ولكن في الرّواية الحديثة بات استخدام الأصوات المتداخلة أكثر كيفي وفوضوية عمّا في الرّواية الكلاسيكية**»[1]. ويلجأ الكاتب إلى تقنية تعدّد الأصوات من أجل منح البنية السّردية خصوصيات فنية، وذلك من خلال توظيف شخصيات متباينة الوجهات والآراء، فلكلّ شخصية صوتها الخاص الّذي تُعبّر به عن أحداث النّص، ومن هنا تتباين الآراء فتعدّد الشّخصيات في الرّواية يترتب عنه تعدّد الرواة ومن هنا تخرج الرواية عن حدود البنية السّردية التّقليدية.

لقد أسهمت التّقنيات المستحدثة في الرّواية الحديثة في جعل الشّكل الرّوائي يظهر في أحسن صوره، فتقنية تعدّد الأصوات والمزج بين الأساليب المختلفة وخلق وسائل مبتكرة تدفع بالقارئ إلى البحث عن التّحولات الّتي جاءت بها الحداثة، والبحث عن الأهداف الحقيقية من وراء ابتكار مثل هذه الأنواع والأساليب السّردية. كما« **كان التّأكيد في السّابق على السّرد المنظّم للحوادث المهمّة، في حين انزاح التّأكيد في الرّواية الجديدة نحو التّساؤل المدهش تجاه المصادفات الّتي تأتي مع التّجارب الأقل شأنا من تلك الّتي اعتادت الرّواية التّقليدية تصويب بؤرتها الرّوائية نحوها**»[2]. فالرّواية التّقليدية كانت تهتم بكيفية سرد الأحداث وعرضها بطريقة منظّمة ومتسلسلة، في حين خرجت الرّواية الحديثة عمّا كان متعارفا عليه، وقامت بخلخلة النّظام الموجود في الرّواية وأدخلت عليها العديد من التّغيرات وربطت ذلك التّحوّل بتحوّل أوضاع المجتمع، وتحوّل الوعي البشري رغبة من أفراد المجتمع في التّوصّل إلى الحقائق والتّماشي معها، وقد« **بدا أنّ الطّريقة المثلى لمنح القرّاء تجربة واقعية تكمن في تقويض الهياكل الفوقية المصطنعة الّتي ابتغت قص حكاية مريحة (جيّدة) عوضا عن حكاية واقعية وكان أمرا حيويا للغاية إبقاء السّرد بعيدا عن الانزلاق في مهاوي الوعظ، وكذلك إبقاء أفكار الكاتب الشّخصية (وقناعاته الذاتية) بعيدة عن نطاق الرّواية**»[3]. فبما أنّ الرّواية موجهة للقرّاء بالدّرجة الأولى فإنّها تسعى إلى اختيار حكايات تتناسب وميولهم الشّخصي، حيث قامت بالابتعاد عن الواقعية كما تجاوزت تلك الموضوعات

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص153.

[2]– المرجع نفسه، ص128.

[3]– المرجع نفسه، ص128.

المتوارثة كالوعظ والنّصح والإرشاد والسّرد الذّاتي، فالرّواية الحديثة جاءت برؤى وتصوّرات جديدة تخدم المجتمع وأفراده.

رابعا: تحوّلات الشخصية في الرّواية الغربية

شهدت الشّخصيات تطورا ملحوظا في الرّواية الحديثة، فبعد أن كان البطل في الرّواية التّقليدية يحمل الحقيقة ويتّسم بسمات البطولة، ويملك كلّ المؤهّلات الّتي تجعل منه بطلا مثاليا، تغيّرت القيم وأصبحت الشّخصيات الثّانوية تحمل الحقيقية والبطل لا يتّسم بسمات البطولة.

أسهمت الرّواية الحديثة في جعل أصوات المهمّشين مسموعة، فـ« **الشّخصيات في الرّوايات الحديثة لا تبدي أي سمات بطولية: إذ قلّما ينظر إليها بتفرد أو على أساس امتلاكها لسمات فائقة وقلّما تنجز هذه الشّخصيات الكثير في الرّواية، وإذا كان ثمّة ما يمكن قوله بشأنها فهي في الغالب أسوأ من الشّخصيات العادية أقل جمالا، وأقل انجازا، وأقل ذكاء، وأقل قدرة من الشّخصيات المتوسطة الإمكانيات على تجاوز المواقف الملتبسة**»[1]. فالشّخصيات الرّئيسة في الرّواية الحديثة لا تتجسّد في تلك الشّخصيات الّتي تتميّز بصفات البطولة وتتّسم بالذكاء والفطنة، فهي على عكس ذلك قد تكون شخصية مقموعة في المجتمع ولا ينظر إليها ويمنحها الكاتب فرصة في الظّهور وفي إبداء آرائها، وأحيانا تكون هي الّتي تحمل الحقيقة، كما نجد الشّخصيات في الرّواية وبالتّحديد الشّخصيات الثّانوية كل منها يحمل جزءا معينا من الحقيقية الّتي تنعدم عند الشّخصية الّتي تملك المؤهّلات الّتي تجعل منها شخصية رئيسة؛ ذلك أنّ كل شخصيات الرّواية الحديثة بعيدة كل البعد عن صفة البطولة، كما« **يسود الاغتراب في الرّواية الحديثة بطريقة يغدو معها سمة معيارية نموذجية في تلك الرّواية ويعني هذا الأمر أنّ الشّخصيات الرّوائية الحديثة تميل إلى الشّعور بأنّها مطرودة من الأمكنة الّتي تتحرك فيها**»[2]. فسمة الاغتراب سمة حديثة في الرّواية لم تكن موجودة من قبل، حيث تصبح الشّخصية في الرّواية تشعر وكأنّها غريبة ولا صلة لها بما يجري من أحداث، كما أنّها تشعر وكأنّها ملاحقة من قبل غيرها وغير مرغوب فيها، وهذه السّمة جديدة لم يسبق وأن صادفت الرّوايات القديمة مثل هذه الخاصية.

تدرج الشّخصية ضمن أهم العناصر المكوّنة لبنية الرّواية؛ ذلك أنّها تقوم بتصوير الواقع ويختلف مفهومها باختلاف الاتّجاه الّذي يهتم بمعالجتها، فهي الّتي تُنظّم الأحداث وتتحكّم في نموها وتطوّرها في

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص135.

[2]– المرجع نفسه، ص172.

الخطاب الرّوائي، و« **يمكن تسمية الشّخصية مجموع الصّفات الّتي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي. ويمكن أن يكون هذا المجموع منظما أو غير منظم..**»[1]. فالشّخصية في الرّواية الجديدة طرأت عليها تغييرات كثيرة فلم تعد تلك الشّخصية الّتي تتّسم بالطّابع الخرافي، وتحتوي على كل عناصر البطولة، وإنّما أصبح الرّوائي يوظف الشخصيات الواقعية أو المستوحاة من التّراث ويعيد إحياءها من جديد مع منحها خصوصية جديدة، وأصبحت الرّواية الحديثة تتميّز بتعدّد الشّخصيات، وقد نجد الشّخصية الّتي تحتل مركز البطولة تدرج ضمن طبقة المهمشين أو المسكوت عنهم في المجتمع، وقد تنعدم فيها كل شروط البطولة بعد أن كانت الشّخصية محور البطولة، وتقوم بتحريك الأحداث كونها الوحيدة الّتي تحمل الحقيقة، وقد حاولت الرّواية الحديثة استبدال الشّخصية بصيغة وجهة النّظر أو ما يعرف بالتّبئير، وهذا ما حاول تودوروف الوصول إليه فصيغة التّبئير لم تكن موجودة في الرّواية التّقليدية وإنّما هي صيغة جديدة من إنتاج الرّواية الحديثة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ « **الإنسان المتكلّم في الرّواية هو دائما صاحب إيديولوجيا بقدر أو آخر، وكلمته هي دائما قول إيديولوجي واللّغة الخاصّة في الرّواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية. والكلمة قولا إيديولوجيا هي الّتي تصح موضوع تصوير في الرّواية ولهذا السّبب لا يتهدّد الرّواية أي حظر لأن تصبح لعبا بالكلمات لا موضوع له**»[2]. فالرّاوي أو الشّخص الّذي يقوم بسرد الأحداث في الرّواية يحمل إيديولوجية معينة تساعده على عرض تلك الأحداث بطريقة مشوقة تجعل القارئ يلهث وراء إتمام الرّواية من أجل الكشف عن الحقيقة الّتي تحملها، فالرّوائي يسعى جاهدا إلى اختيار الشّخصيات المناسبة الّتي تساعد على تنامي الأحداث.

كما نجد أنّ المؤلف المفترض هو الآخر من أهم العناصر الّتي تسهم في تشكيل البنية السّردية للرّواية، حيث« **إنّ حديث الرّواية أو المؤلف المفترض يبني، كلّما قلنا، على خلفية اللّغة الأدبية العادية، على خلفية الأفق اللّغوي العادي. وكل لحظة من هذا الحديث تترابط مع هذه اللّغة أو الأفق العادي وتقابله–تقابله حواريا: كما تقابل وجهة نظر وجهة نظر أخرى، وتقويم تقويما ونيرةٌ نبرةً (وليس كظاهرتين ألسنيتين مجردتين**»[3]. فالأشكال الرّوائية الّتي تتضمّن المؤلف المفترض يمكن القول أنّها انعكاس لتحرّر المؤلف من اللّغة الواحدة، فهي تعبّر عن قدرة الكاتب على التنويع اللّغوي، والتّعبير عمّا

[1]– تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ص74.

[2]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص110.

[3]– المرجع نفسه، ص83.

يريده الآخر بلغته الخاصّة « **إنّ أي رواية هي بكليتها تركيب هجين من وجهة نظر اللّغة والوعي اللّغويين المتجسّدين فيها. لكنّنا نعود فنؤكّد مرّة أخرى القول إنّه تركيب هجين مقصود وواع ومنظّم فنيا وليس خلطا آليا وعشوائيا للّغات(وبدقة أكبر لعناصر لغات). والصّورة الفنية للّغة هي غاية التّهجين الرّوائي المقصود**»[1]. فالرّوائي يسعى إلى جعل اللّغات المختلفة متماسكة، كما إنّ التّركيب الهجين يحتاج إلى جهد كبير؛ ذلك أن ظاهرة التّهجين تقوم على المزاوجة بين أنظمة اللّغة.

ومن التّقنيات الجديدة في الرّواية الحديثة نجد تقنية الانزياح والّتي تعدّ من أهم التّقنيات الّتي تسهم في تشكيل جماليات النّصوص الأدبية، حيث تستعين بالتّشبيه، والاستعارة، والخيال، والرّمز « **ومن المُؤكّد أنّ إحدى الطّرق الّتي استجابت لها الرّواية الحديثة للمعضلات الجديدة في الحياة الحديثة هي في اقتفاء أثر الانزياح السّريع والمتواصل للمثيرات المدينية، أمّا الطريقة الأخرى فكانت التّعويض عن الطوفانات الحسية المدينية بتزويد القرّاء بنوع من المثبتات العاطفية**»[2]. حيث أسهم الانزياح في جعل الرّواية الحديثة أكثر جمالية، كما دفع القارئ إلى تفكيك تلك الشيفرات الموجودة في النّصوص الرّوائية، والبحث عن الدّلالات العميقة الّتي تحملها، فهي تثير اهتمام القرّاء وتثير عواطفهم، وقد أسهمت الرّواية في تغيير وعي القرّاء للعالم، وقامت بتشكيل وعي جديد يتماشى مع الحياة الحديثة ويصبّ في أحوالها ويعالج قضاياها وموضوعاتها، لذلك قامت الرّواية بابتكار أساليب وتقنيات جديدة لم تشهدها من قبل، حيث قامت برسم صورة جديدة لهذا العالم وقدّمت رؤية جديدة له، وعليه فقد كانت الرّواية الحديثة ولا زالت في تطوّر مستمر، فهي نوع أدبي لا يعرف الثّبات والاستقرار على نموذج واحد، كما إنّ انفتاحها على غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى منحها فرصة في البقاء، وتجدر الإشارة إلى أنّ التّحولات المتعدّدة ربما ستكون الممهّد لظهور نوع أدبي جديد، فبما أنّ الرّواية قامت نتيجة تفكّك المرويات والأنواع الأدبية السّابقة، فتحولاتها المختلفة ما هو إلاّ مؤشّر على ظهور نوع أدبي جديد.

كما أسهمت الحداثة في جعل الرّواية الحديثة أكثر قدرة على التّعبير، وفسحت المجال للإبداع والابتكار وذلك من خلال خلق موضوعات جديدة بتقنيات حديثة، ومن هنا فـ« **الرّواية الحديثة ينبغي عليها –وفوق كل شيء– التّعامل بعدالة وإنصاف مع العالم الحديث، ولكن العدالة المرتجاة في الرّواية هي شكل من أشكال المحاججة الفنية الّتي أنزلت من عليائها التّخييلية ومنحت أشكالا جديدة للتّعبير**

[1]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص154.

[2]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص170.

عن حقائق جديدة»[1]. حقيقة أنّ الرّواية الحديثة أحدثت تحوّلات على مستوى بنية الرّواية وشكلها؛ لكن هذا لا يعني تجاوز العالم الحديث بل ينبغي عليها أن تعطي هذا العالم حقّه، فتلك التّحولات ينبغي أن تكون في حدود المعقول.

ركّز الرّوائيون الحداثيون في بداية الأمر على تغيير الشّكل الرّوائي، وذلك من خلال إضفاء عناصر جديدة لم تكن معروفة من قبل، مثل التّشخيص والانزياح وتوظيف الرّمز والأسطورة، وقد استجابت هذه التّغيرات لمتطلّبات الحياة، فكل من« **الغضب، والاستياء، والتّخلّي الصالح عن التّقاليد الضّاربة : تلك هي السّمات الّتي منحت–أول الأمر– الرّواية الحديثة وسائل جديدة للاستجابة إلى الحداثة، ولكن الحداثة–من جانب آخر– عنت جرعته مفرطة من العقلية والنّزعة المادّية والتّجانس (البرجوازي)، لذا كان على الدفقة الحداثية المبكرة أن تكون قاسية وصارمة، متمرّدة، تصوفية زاهدة. على مستوى الحبكات والثّيمات، وكذلك الّشكل أيضا»**[2]. فالحاجة إلى تجاوز الموضوعات الّتي كانت تعالجها الرّواية التّقليدية والرّغبة في التّجديد والخروج عن حدود الإطار التّقليدي الّذي سيطر على الرّواية مدّة من الزّمن، وتغيّر الحياة البشرية بفضل عصر النّهضة الّذي أحدث تطورا على مختلف الجوانب، والعديد من المجالات منح الرّواية الحديثة خصائص جديدة تمرّدت بها عن النّموذج التّقليدي، وفسح المجال لظهور تقنيات جديدة تنهض بفن الرّواية.

وقد حاولت الرّواية الحديثة التّخلّص من تلك الأفكار الّتي كانت تستعملها الدّول المستعمِرة ضدّ الشّعوب المستعمَرة بغية طمس معالمهم وجعلهم يظهرون في أدنى المراتب، حيث أسهمت في تصحيح تلك الأفكار، كما قامت بنشر الوعي لدى القارئ، فالقارئ لم يعد ذلك القارئ السّطحي الّذي يقرأ ولا يعي ما يخفيه الخطاب من أنساق، وإنّما أصبح واعيا بما يحمله الخطاب من أفكار، وأصبح قادرا على تفكيكه والغوص في معانيه الّتي قد تبدو في الظّاهر سطحية؛ لكنّها تحمل أبعادا دلالية ينبغي الوقوف عندها وفهمها، ومن هنا « **يُمكن للرّواية الحديثة أن تخدم المشروع ما بعد الكولونيالي عبر إعادة كتابة الرّوايات السياسية ذاتها الّتي ساعدت في خلق التّوجّه الإمبريالي الحركي (الديناميكي) والحفاظ عليه متوهجا»**[3]. حيث قامت الرّواية الحديثة بمعالجة وطرح بعض القضايا السّياسية، كأن تعالج فترة استعمارية معينة بطريقة جمالية وذلك من خلال ذكر الأحداث وبعض الشّخصيات الحقيقية والّتي كان لها دور

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص181.

[2]– المرجع نفسه، ص254.

[3]– المرجع نفسه، ص329.

أساسي في الفترة الاستعمارية وشحنها ببعض العناصر التّخييلية، والرّموز الأسطورية حتى تصبح أكثر تعبيرا عن الواقع المعيش، وأصبحت الرّواية الحديثة في خدمة الواقع الّذي ظهرت فيه من جهة، وخرجت عن حدود البنية السّردية للرّوايات التّقليدية من جهة أخرى.

كما يعدّ « **الجنون سمة بارزة في الرّواية الحديثة، وأحد الأسباب الّتي جعلت منه معلما روائيا حداثيا بارزا هو رغبة الأفراد في نفع الاغتراب الملازم للحياة الحديثة إلى أقصى حافاته الرّؤيوية والمؤلمة في الوقت ذاته**»[1]. حيث أصبح موضوع الجنون من أهم الموضوعات الّتي اتّسمت بها الرواية الحديثة، وتمكن من التّعبير عن الذّات والمجتمع من خلال رصد أهم المشاكل والصعوبات الّتي تلازم الحياة.

إنّ الرّواية الحديثة أكثر ارتباطا بالعالم، فهي لصيقة به، كما نجد « **فورد مادوكس ford madox كاتب آخر من الكتاب الذين تلهفوا لجعل الرواية الحديثة أكثر التصاقا بالحياة** »[2]. لقد اهتمّ الرّوائيون الحداثيون بجعل الرّواية الحديثة شديدة الاتّصال بالحياة، إذ لا يمكن لأي روائي مهما علا شأنه أن ينطلق في إبداعه بمعزل عنها، فكل الموضوعات المعالجة سواء في الرّواية أو غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى مستوحاة منها؛ ذلك أنّها مصدر إبداع جميع المؤلفين، أمّا «**بالنّسبة إلى لورنس فإنّ تحديث الرّواية يعني جعلها أكثر بدائية كنتيجة للإدراك الصّارخ بأنّ أسوأ ما تسبّبت فيه نتائج الحداثة هو(تداعي القدرة على الإحساس dissociation of sensibility الطريقة الّتي باعدت بها الحداثة بين عقول النّاس ودوافعهم الجسدية والعاطفية**»[3]. فالرّواية الحديثة تتّسم بالنّزاهة وتوصّل "لورنس" إلى أنّ الدّوافع الإنسانية تتّسم بعدم النّزاهة فهي منحرفة، كما إنّ فكرة التّحديث حسبه قامت نتيجة الانفصال بين العقل البشري ورغباته المختلفة، ومن المتعارف عليه أنّ « **الرّواية لا تعرف قواعد ثابتة وقاطعة وأصولها غائمة ومثار جدل؛ وموضوعها قد تطوّر مع الزّمن؛ ولا حدود لتعدّد وتغيّر طريقتها ونبرتها**»[4]. فالرّواية لا تعرف الاستقرار على تقنيات ثابتة ووحيدة، بل هي دائمة التّطوّر والتّحول نظرا لتحوّل الحياة وتغيّر الزّمن، أمّا بالنّسبة إلى أصول الرّواية فهذه مسألة معقّدة تحتاج إلى البحث ذلك أنّه لا يمكننا نسبة هذا النّوع إلى أماكن ومناطق محدّدة، فبالرّغم من المحاولات العديدة الّتي قام بها الباحثين إلاّ أنّهم لم يتمكنوا

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص142.

[2]– المرجع نفسه، ص88.

[3]– المرجع نفسه، ص91.

[4]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص 10.

من ضبط البيئة الفعلية التّي ظهر فيها النّوع الأدبي، فكل واحد منهم يقدّم تبريره حول البيئة الّتي نسب إليها هذا النّوع الأدبي.

كما إنّ الرّواية لا يمكن أن تقوم بمعزل عن الواقع، فهي تسعى إلى تمثيله على أكمل وجه فهي تملك كل القدرات الّتي تؤهلها على فهم الواقع والتّعبير عنه، « **ومهما يكن الأمر، إنّ مفهوم المخالفة، مثل غيره من المفاهيم المتعلّقة ببنية العمل الأدبي، يمكنه أن يستخدم كمعيار تصنيفي ومستقبلي للنّصوص الأدبية**»[1]. فصفة الاختلاف والتّمايز يمكن اعتبارها المعيار الّذي يحكم به على فنية الأعمال الأدبية وانطلاقا من صفة الاختلاف يتمّ تصنيف الأعمال الأدبية وتقييمها، فـ « **إذا كانت النّظرية الرّوائية وكذا الرّوائية القائمة على البحث، تبدوان كما لو كانتا غافيتين منذ الثّمانينات منغمرتين في مرحلة انتظار، أو كمون فإنّ الطّريق الّذي شقّه مارسيل بروست منذ بداية هذا القرن يمكن أن يستمر في الظّهور باعتباره الطّريق الأكثر ثراء والأشد إخصابا**»[2]. وقد أسهمت محاولات بروست الرّوائية في إثراء الرّوايات الغربية من خلال التّقنيات السّردية الّتي قامت عليها، فكانت بمثابة الممهّد لظهور العديد من الأنواع الأدبية الّتي سارت على نهجها، كما تمرّد فوستر عن الخاصية التّقليدية الّتي تقوم بربط الحبكة بالحكاية، وحاول الخروج عن حدودها وبحث عن تقنيات جديدة تجعل الرّواية أكثر مرونة وحرية تخرج عن حدود القواعد الّتي كانت تتّسم بها على مستوى الشّكل والمضمون، حيث حاول فوستر الخروج عن نطاق البناء التّقليدي للرّواية خاصّة فيما يتعلق الأمر بالحبكة، فالرّواية القديمة تمّ وسمها بالبدائية؛ ذلك أنّها بقيت محصورة في موضوعات معينة خاصة فيما يتعلّق الأمر بالموضوعات القائمة على السّخرية و الفكاهة، فهي لا تخرج عن نطاق التّسلية وبالتّالي لا يمكنها ابتكار موضوعات بناءة تخدم المجتمع، وتسهم في تنمية الوعي لدى أفراده، وكما تعرّضت الرّواية القديمة للانتقاد لم تسلم الرّوايات الحديثة من المعارضة والانتقاد، وبالرّغم من الموضوعات المتشظية الّتي قامت الرّواية الحديثة بمعالجتها إلاّ أنّها بقيت محصورة وغير كافية للإلمام بالحقائق الإنسانية في جميع الميادين*.

سعت الرّواية الحديثة إلى البحث عن الحقيقة بمختلف أنواعها وأحيانا يتمّ التوصّل إلى نتائج غير متوقعة، فالرّواية جنس أدبي آيل للزّوال حتى وإن اقترب موعد اندثار الرّواية الحديثة فإنّه سيكون بطريقة مفاجئة؛ ذلك أنّ النقاد والباحثين يرون أنّ التّغييرات الّتي شهدتها الرّواية انعكست عليها إيجابا وجعلتها

[1]– تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 1996م، ص 76.

[2]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص214.

*- يُنظر؛ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص117.

أكثر فنية وهم يشجعون الرّواية المتغيرة الّتي تحمل تقنيات وخصائص جديدة لم تعرف من قبل، فالرّواية قد تبدو للظّاهر بدون هدف ولا تحمل نوايا معينة، لكنّها تحمل في طيّاتها العديد من الأفكار الّتي لا تظهر إلاّ بالفهم الدّقيق لها، هذا ما يجعلها أكثر جمالية وتشويقا وأكثر متعة في القراءة*.

ثمّ « **إنّ كثافة المعنى الّتي تميّز المظهر الحرفي للمنطوق تتعلّق بالسّرد كما تتعلّق بالصّور البلاغية. فالسّرود تملك صورها كذلك. وصور السّرد هي السّرد الّذي ندركه بما هو كذلك... كل أنواع السّرد مجازية وليس السّرد بديهيا أبدا**»[1]. فعملية الكتابة السّردية ليست عملية ساذجة وبديهية ولا تحمل أي معنى، فهي عكس ذلك لأنّها تعالج موضوعات تخدم الإنسان والمجتمع وتحمل معاني ودلالات عميقة لا يتمّ التوصل إليها من خلال القراءة السّطحية، بل لا بدّ أن يتميّز القارئ بنوع من الذّكاء حتى يتمكّن من الفهم الدّقيق للعبارات والغوص في أعماقها، وهذا ما يمكّنهم من التّوصّل إلى الرّسالة الّتي يسعى الكاتب إلى إبلاغها « **والواقع أنّ الرّوائيين أنفسهم هم دائما وراء تحوّلات الرّواية، وبالتّالي وراء اتّساع تصوّراتها النّظرية وإعادة تحديد وظائفها وآفاقها على يد النقاد والفلاسفة. ففي أواخر القرن التّاسع عشر، عندما بدأت الرّواية الأوروبية تغوص في اجترارية الواقعية والطّبيعية، جاءت حدوس نيتشه وفلوبير لتُؤشّر على إمكانيات كامنة في النّفس واللاواقع واللّغة**»[2]. فالتّحولات لم تفرض نفسها على الرّواية، أو بطريقة أخرى إنّ التّغيرات الّتي طرأت على الرّواية لم تكن متوارثة، وإنّما ظهرت استجابة لحاجة الرّوائي إلى ذلك ورغبته في خلق تقنيات وأدوات جديدة تتناسب وروح العصر.

ويمكن الإشارة إلى أنّ الثّقافة الواسعة للأديب أسهمت في خلق هذه التّحولات على مستوى بنية الرّواية، حيث أصبح الرّوائي يُوظّف التّناص والأساطير وشحنها بدلالات تخدم العصر الحديث، وكان هذا استجابة إلى ما يتجلّى في أعماق النّفس البشرية، فـ« **الرّواية الحديثة بدأت ومنذ بواكيرها الأولى بجهود حثيثة لاستكشاف أعماق العقل البشري، وغدت الواقعية الرّوائية في روايات (فلوبير) و(جيمس) موضوعا لواقعية سايكولوجية ذات تركيز بؤري موجه صوب مسعى (الإدراك الكامل) للعقول المنغمرة في الإشكاليات المُعقّدة للحياة الحديثة**»[3]. حيث اهتمت الرّواية الحديثة بالبعد الواقعي والنّفسي في المجتمع، حيث تسعى إلى الغوص في أعماق النّفس البشرية وحالتها الاجتماعية، ومن هنا ظهرت أعمال

---

* - يُنظر؛ جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص122.

[1] – تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص68.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص20.

[3] – جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص148.

"فلوبير" و"جيمس" الّتي تعدّ ممهدا لتفسير مثل هذه الظواهر، كما تبذل كل جهدها من أجل إيجاد حلول للجانب المعقّد في النّفس البشرية وفي القضايا الاجتماعية الّتي تتعلّق بالحياة الحديثة، كما نجد أنّ « **روايات التعلّم أو التّكوين، هي من المغايرات الكبرى للرّواية القديمة أو الحديثة، كما قرّر ذلك هيجل. يعبّر عن نفسه، في المركز من رواية التّكوين في القرن التّاسع عشر النّزاع بين المجتمع والشّخصية، الكاشف عن أرفع القيم الّتي يجب بلوغها، أو الفاضح لفساد هذه القيم في "النثرية" المكثفة**»[1]. حيث تعدّدت أنواع الرواية من ضمنها نجد رواية التّعلّم والّتي كانت تسعى إلى تعليم المجتمع وتثقيفه، وهذا التّغيير الّذي أحدثته الرّواية على مستوى الموضوعات تحدث عنه "هيجل" في صدد حديثه عن روايات التّكوين هذا النّوع الّذي ظهر في مطلع القرن التّاسع عشر.

وكان للتّطوّر العلمي الدّور الكبير في إحداث تغييرات على مستوى شكل ومضمون الرّواية، حيث تمّ التّركيز على عرض الموضوعات الطّبيعية الّتي تحيط بالإنسان عكس القضايا الّتي كانت سائدة من قبل والّتي تهتم بمعالجة الموضوعات الغيبية، وبالقضايا الغابرة في الزّمن وكل ما تعلّق بالعصر الكلاسيكي « **فالسّرد كله مؤلف من تسلسل أو تداخل وحدات سردية صغرى، وتحتوي كل منها على ثلاثة عناصر (وأحيانا عنصرين) لا غنى عنها، هكذا تكون كل سرديات العالم مركبة من توليفات مختلفة لعدد من السّرديات الصغرى ذات البنية الثّابتة، يقابلها عدد محدود من المواقف الأساسية في الحياة**»[2]. فالعملية السّردية عبارة عن نسيج من الوحدات الّتي تكمّل بعضها البعض هذا ما يجعل العملية السّردية مركبة نظرا لتداخل العديد من الوحدات والتحامها مع بعضها، كما« **تمحو الرّواية في نزوعها تراتب الأنواع الأدبية الّذي كان لا يزال آنئذ يسود المسرح. لم يكن من المجدي مطلقا عند مجدّدي الرواية محاولة خلق نوع وضيع أو وسط يكون أيضا (جادا): "دراما برجوازية" روائية، أو" ملهاة دامغة ملحمية، فالرّواية لها من المرونة والتّعدّد ما يجعلها متضمّنة لكل الممكنات**»[3]. فالرّواية نوع أدبي مرن له القدرة على استيعاب العديد من الأجناس الأدبية المختلفة، هذا الأمر الّذي جعلها تستمر لفترة زمنية طويلة وجعلها تشتهر في مختلف أنحاء العالم، كما إنّ سمة تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية وتفاعلها معها جعلها تتميّز على مستوى الشّكل والمضمون.

[1]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص152.

[2]– تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ص 50.

[3]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص58.

عالجت الرّواية الحديثة قضايا المرأة ومشاكلها وحاولت استرجاع مكانتها في المجتمع بعد أن كانت مهمّشة وبدون معنى خاضعة لهيمنة الرّجل وهيمنته، حيث« **خدمت الرّواية الحديثة المصالح النسوية بكل وضوح عبر مساعدة النّساء في مقارعة الحبكات التّقليدية تختتم بالزواج، فإنّ الحبكات الحداثية الجديدة (أو اللاحبكات. بمعنى أدق) في الرّواية الحديثة يمكنها مساعدة النّساء المعاصرات بتخيّل بدائل من بين خيارات عدّة**»[1]. لقد تمكّنت المرأة من استرجاع مكانتها في المجتمع، وأصبحت تحتلّ مكانة مرموقة في الرّواية وتؤدي أدوارا رئيسة، وقد ظهرت في الرّواية الحديثة بصور مختلفة حسب طبيعة الموضوعات المعالجة، ولا ننسى في هذا المجال إسهاماتها في الإبداع الرّوائي، حيث ظهرت كاتبات نسويات من جنسيات مختلفة وقُمْن بمعالجة موضوعات لم تكن سائدة من قبل.

لقد استطاعت المرأة المبدعة التّخلص من هيمنة الرّجل وسيطرته وفرضت نفسها وأثبتت وجودها من خلال الأعمال الرّوائية المختلفة، والّتي تتفوّق في الكثير من المرّات على كتابات الرّجل، كما خرجت بدورها عن حدود الأنساق الّتي ظلّت خاضعة لها فترة طويلة من الزّمن، وأسهمت في تغيير حبكة الرّواية من خلال، خروجها عن حدود القيم المتوارثة.

هناك من يرى أنّ الرّوائي فلاديمير نابوكوف النّموذج المثالي لكتّاب الرّواية الحديثة «**ربما تكون رواية لوليتاlolita للروائي فلاديمير نابوكوفVladimir nabokov هي المثال الأفضل للتوجه الروائي الحداثي القائم على أساس أن موضوعة الجنسانية الصادمة يمكن أن تعزز حيوية وقدرة الرواية الحديثة على النمو والارتقاء والاستدامة**»[2]. لقد تمّ إحياء الجسد في الرّواية الحديثة، حيث سمح نابوكوف للجنسانية أن تعبّر عن نفسها في الرّواية، وأصبحت هذه الموضوعات المعالجة بمثابة تقنيات وأساليب تجريبية لم تكن موجودة من قبل، حيث أصبحنا نلمس في الرّواية الحديثة نوعا من الخرق للمحرم الجنسي، وذلك من خلال توظيف بعض المشاهد الجنسية في الرّواية وما هذا سوى ملمح من ملامح التّجريب في الرّواية الحديثة، وقد«**جاءت النّزعة ما بعد الحداثية بتحدّ خطير لفكرة امتلاك الرّواية (أو أي عمل فني) لأي تأثيرات أو نتائج ذات طبيعة خلاصية، بدا أوّل الأمر أنّ الحقبة ما بعد الحداثية عنت نهاية الرّواية الحديثة ولكنّها استحالت في نهاية الأمر (تجديدا) للرّواية الحديثة وبعد أن هدّدت هذه الحقبة بوضع نهاية للإيمان في المقدرة الرّوائية على تمثل الواقع انتهت في خاتمة الأمر لتكوّن ترياقا**

[1] – جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص202.

[2] – المرجع نفسه، ص267

لعلاج الكثير من المعضلات الّتي تركت بلا حلول ناجعة منذ الأطوار المبكرة من نشأة الرواية الحديثة»[1]. فالنّزعة ما بعد الحداثية أسهمت في إحداث تغييرات على مستوى الموضوعات المعالجة في الرّواية، وكذا على مستوى بنيتها السّردية، فبالرّغم من التّحولات الّتي أحدثتها هذه الرّواية إلاّ أنّها تبقى بمثابة التّجديد لها، إذ لم تخرج عن نطاق الرّواية الحديثة، كما إنّ السّرد يحافظ على قوانين النّوع الأدبي هذا ما جعل الرّواية النّوع الأدبي الأكثر انتشارا في العالم.

كما إنّ تأثير الفترة ما بعد الحداثية لم يقتصر على الأدب فحسب، بل امتدّت تأثيراته حتى على العمارة وبقية الفنون الأخرى« **إنّ العمارة المابعد حداثية تحيل في أذهاننا على أمثلة كثيرة من النّهضة الباروكية أو نماذج أخرى تؤسّس لنماذج ثقافية" راقية" ضمن مجموع يبدو، مع ذلك، رائعا ومبتكرا حتى في الاستعمال الشّعبي. كثيرا ما يكون ذلك على حساب الوظيفة من خلال استعادة القيمة الدّيكورية والسينوغرافيا»**[2]. لقد طرأ على الفن المعماري جملة من المتغيّرات، وبالرّغم من ذلك فإنّه بقي محافظا على الأصول التّقليدية لهذا الفن، وتبقى القيم الّتي كان يقوم عليها الفن المعماري السّابق يختلف عن القيم الّتي يحملها الفن المعماري الحالي، فكانت التّحولات مرتبطة بالحقول المعرفية المختلفة والّتي شهدت تطورا متزايدا عبر عصور مختلفة، وقد« **تحطّمت التّشكيلات القديمة في جميع المجالات، والاندفاعة الّتي أعقبت الثّبات النّسبي للماضي تفرز أشكالا جديدة تتبلور بسرعة ولكنّها لا تلبث أن تذوب مرة أخرى في التيار. ولم يعد المجتمع قادرا على إبقاء مظهر الوحدة، وإنّما أصبح يُرى في شكل مجموعة من القوى المتضاربة»**[3]. فكل الأشكال الفنية والتّعبيرية التّقليدية طرأ عليها تحوّل على مستوى الشّكل والمضمون وهذا ناتج عن الاستجابة لمتطلبات العصر، فبعد أن شهد العالم نهضة في جميع المجالات لا يمكن الاعتماد على النّماذج التّقليدية الّتي لا تخدم روح العصر، بل لا بدّ من ابتكار أساليب جديدة لم تكن موجودة من قبل، حتى وإن تمّ استحضار النّصوص التّقليدية فإنّها ستوظف بطريقة حداثية غير الطّريقة الّتي وجدت بها لأوّل وهلة.

كما إنّ « **تصوير الحب بمفاتنه ونقائصه، ومن ثمّ إفساد الأخلاق، هذا إذن هو البند الثّاني في الاتهام الّذي وجّهه نقد العصر الكلاسيكي ضدّ الرّوايات»**[4]. ومن بين الانتقادات الأخرى الّتي وجّهت

---

[1]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص284.

[2]– أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009م، ص129–130.

[3]– أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ص11.

[4]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص56.

للرّواية الكلاسيكية نجد إفراطها في معالجة موضوعات الحب، واعتبرت بمثابة إفساد للجانب الأخلاقي، حتى أصبحت هذه الرّوايات تمنع من القراءة خاصة في أوروبا مثل رواية "الوردة" الّتي كانت بمثابة إفساد للأخلاق وللدّين، ومن تلك الانتقادات قام الرّوائيون بابتكار موضوعات جديدة تتناسب وميول القرّاء ورغباتهم « **وقبل آخرين كثيرين، أنّ الرّواية متفوقة على التّاريخ لأنّ هذا الأخير كثيرا ما يتضمّن أمورا منافية للياقة خادشة للحياء ولا أخلاقية، في حين أنّ غاية الرّواية هي تمثيل شخصيات وعواطف فذة ولا عيب فيها**»[1]. حيث تتميّز الرّواية عن التّاريخ؛ ذلك أنّ الرّواية تقوم بطرح القضايا بطريقة جمالية وأخلاقية لأنّها موجهة إلى النّخبة في المجتمع، كما تجعل القارئ في رغبة كبيرة إلى قراءتها، عكس التّاريخ الّذي يقوم بمعالجة قضايا لا تمدّ للمجتمع بأي صلة، وأحيانا يقوم بمعالجة موضوعات لا أخلاقية من جهة وغير واقعية من جهة أخرى خاصّة فيما يتعلّق بالآلهة والموضوعات الغيبية، حيث قام بمعالجة وترسيخ العديد من الأفكار الميتافيزيقية في ذهن المتلقّي للتّاريخ الأدبي.

خامسا: تطوّرات الحبكة في الرّواية الغربية

لقد تطوّرت الحبكة في الرّواية الحديثة فبعد أن كانت في الرّواية التّقليدية تقوم على التّسلسل والأسباب فيها تؤدي إلى النّتائج تغيّرت القيم ، حيث خرجت الحبكة عن حدود النّظام السّائد في الرّواية التّقليدية، فالحبكة في الرّواية لم تعرف الثّبات بل خضعت للتّغيرات الّتي طرأت على الحياة، حيث أصبحت تتّسم بالتشظي والتّداخل.

اهتمّت الرّواية الحديثة بالتّعبير عن الأحداث الحقيقية الّتي يعيشها الإنسان الحديث، ومن هنا يكتسب القارئ قدرات جديدة في الوعي بما تريد الرّواية تصويره وتوضيحه له، فهي تغوص في أعماق الواقع وفي خباياه وتقوم بتوضيحها للمتلقي حتى يتمكّن من الوعي بما يجري حوله، كما«**ساهمت الحبكات الحديثة وبصورة نقدية صارمة في تغيير ما يدعى (التّشكل الفردي) (مفردة ألمانية الجذور تعني الرّواية الّتي تتعامل على نحو خاص مع سنوات التنشئة الأولى المُؤثّرة في مستقبل الفرد، وقد تعني أيضا التّأكيد على التّعليم الرّوحي للفرد** »[2]. حيث قضت الرّواية الحديثة على النّزعة الفردية، لأنّ القضايا والموضوعات الّتي عالجتها لم تمس فردا بعينه وإنّما تخصّ المجتمع بأكمله وجعلت الفرد يعي بتحوّلات المجتمع والظّروف المحيطة بأفراده، كما إنّ الرّواية الحديثة تجعل القارئ على وعي تام بالحقائق

[1]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ص57.

[2]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص140.

الّتي تبدو مضمرة، وتتحكّم في المجتمع بطريقة ضمنية لا يتم فهمها والتّحكم في دلالتها إلاّ من خلال التّدقيق في معانيها، حيث أصبحت تعالج موضوعات تشرح الواقع الاجتماعي وتزوّد القارئ بمجمل الحقائق الّتي تسود المجتمع فهي تدفع بالقارئ إلى البحث عمّا يخفيه المجتمع من أنساق الّتي تبدو خفية لكنّها تمارس تأثيرها على المجتمع بطريقة ضمنية.

فالحاجة إلى التّجديد أدّت إلى الخروج عن نمط الحبكة التقليدية « **أمّا بالنّسبة للرّوائيين فإنّ التّناسب السّاكن في الحبكة المتكاملة القديمة لم يعد بالإمكان فرضه على الشّكل السّائب المتغير للحياة الّتي يرون فيها وجودا متعيّرا جاريا لا وجودا ثابتا دون تغيير**»[1]. فالحبكة في الرّواية كانت دائمة التّحوّل والتّطور، فهي لا تعرف الاستقرار على شكل ثابت، ولا يُمكن إخضاع الرّواية الحديثة للحبكة التّقليدية.

شهد مصطلح الرّواية العديد من التّسميات، تبعا للعصر الّتي ظهرت فيه، حيث نجد أنّ« **مصطلح "الرّواية الجديدة" هو تكرار لا طائل وراءه (لقد تمّ تضعيفه الآن ليصبح (الرواية الجديدة) ربّما كان مصطلحا ضروريا في الثّقافة واللّغة الفرنسية في منتصف القرن العشرين، لكنّه لم يضفِ شيئا جديدا حقيقيا إلى تقاليد الرّواية الّتي كانت موجودة في القرون الأربعة الأخيرة. ومن "دون كيشوت" فصاعدا تبنت الرّواية قانونا مضادا للقانون الأدبي وللرّوايات السّابقة حتى روايات مثل "جوزيف آندوراس" الّتي كتبت في "محاكاة" نيوكلاسيكية ساخرة "لدون كيشوت"**»[2]. فالرّواية الجديدة قامت بابتكار أساليب وتقنيات جديدة لم تكن موجودة من قبل، فبدايات التّجديد نلمسها مع رواية "دون كيشوت" لـ" ميجال ثربانتس"، حيث قامت بمخالفة النّظم الرّوائية التّقليدية، وأصبح البطل لا يحمل ملامح البطولة، كما إنّ النّهاية لا تكون بانتصاره، هذه الرّواية تعدّ أوّل النّماذج الّتي قامت بمخالفة النّموذج التّقليدي وخرجت عن حدوده.

تعالج الرّواية الجديدة موضوعات تهم الإنسان وتشرح الوضع الّذي يعيشه والوضع الّذي سيؤول إليه وقضية الامتزاج بين الخير والشر، والقوّة والضّعف« **فدونكيشوت لسيرفانتيس، النّموذج الكلاسيكي الخالص إلى أبعد حد في حبسة الرّوائي، يحقّق بطريقة بالغة العمق والاتساع، جميع الإمكانات الأدبية للخطاب الرّوائي ذي اللّغات المتنوعة والحوار الدّاخلي**»[3]. حيث انفتح سرفانتس في روايته دون كيشوت

[1]- أ.أ مندولاو، الزمن والرواية، ص13.

[2]– تزفيتان تودوروف، القصة الرواية المؤلف؛ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر د. خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص129

[3]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص91.

على العديد من اللّغات الأوروبية والإفريقية فتلك اللّغات تحمل ثقافات وأديان متعدّدة والتّباين الثّقافي القائم بينهم، فتقنية التعدّد اللّغوي والمبدأ الحواري من مميزات الرّواية الحديثة لأنّ الرّواية الكلاسيكية لم تشهد مثل هذه التّقنيات السّردية.

كما إنّ تعدّد الأساليب في الرّواية والتعدّد اللّغوي جعلها تحتوي على أجزاء وعناصر غير متجانسة وبالتّالي تصبح الرّواية تتّسم بنوع من التّعقيد « **وتحتفظ الأجناس المدخلة إلى الرّواية عادة بلدونتها البنائية واستقلالها الذاتي وفرادتها اللّغوية والأسلوبية**»[1]. فالأجناس الأدبية الّتي تتضمّنها الرّواية تبقى محافظة على خصوصيتها وعلى استقلالها اللّغوي والأسلوبي بطريقة تتماشى مع بنية الرّواية؛ ذلك أنّها تسمح بدخول العديد من الأجناس الأدبية إلى فضائها سواء كانت فنية أو غير فنية، فالأجناس الأدبية المختلفة الّتي تتضمّنها الرّواية قد تكون ذات قصد مباشر، وقد تكون ناتجة عن لا وعي الكاتب ويبقى توظيف تلك الأجناس متعلق بمقصدية المؤلف بطريقة أو بأخرى، فالغاية من توظيف الأجناس الأدبية المتعدّدة هو جعل الرّواية أكثر جمالية وأكثر قدرة على الاستمرار.

تتطلّب الرّواية من الكاتب أن يكون على اطلاع واسع باللّغات المتعدّدة، حتّى يتمكّن من نسج خطابه الرّوائي بصورة أكثر دقة في التّعبير وأكثر تأثيرا في القرّاء،« **غير أنّ عملية التّحوّل مازالت بعيدة عن الاكتمال. فرواية الحلقات مازالت تنافس الرّواية النّمطية(على صعيد الحدث، والرّواية السّببية تنافس رواية تيار الوعي غير المنطقي على صعيدي الشّخصية والسيكولوجيا. والمسائل التي أثارها أرسطو، وهي في نهاية المطاف زمنية مازالت حقيقية**»[2]. فبالرّغم من كل التّحولات الّتي شهدتها الرّواية على مستوى الشّكل والمضمون إلاّ أنّها لم تستوف كل شروطها الّتي تجعل من تلك البنية متكاملة، كما إنّ إدخال عناصر وتقنيات جديدة على بنية الّرواية منحها سمة التّطوّر والاستمرار، وبالتّالي أصبحت الرّواية أكثر مرونة وحيوية، ولها الحريّة التّامة في تنمية تلك التّغيرات ومنحها خصوصية جديدة. كما إنّ الرّواية « **من الممكن أن تُؤسّس على بنية السوناتا: الموضوع الأول البطل الموضوع الثّاني البطلة الخلاصة الزواج الّذي تعاد فيه تيمة البطل والبطلة بنفس النغمة**»[3]. لقد أصبحت الرّواية تشبه القطعة الموسيقية المتناغمة في الأصوات والمتماسكة من حيث البناء، حيث كل جزء يكمّل الجزء الآخر، ومن

[1]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص93.

[2]– أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، ص61.

[3]– المرجع نفسه، ص68.

هنا يتداخل الفن الموسيقي مع الفن الرّوائي، فالموسيقى كفن تمّ توظيفها في الرّواية لأنّها تمنحها خصوصية فنية، تجذب من خلالها القرّاء.

تعرّضت الرّواية إلى العديد من الانتقادات « **إنّ الّذين ينكرون المظهر الفني للرّواية، وينزلون الخطاب الرّوائي إلى مرتبة تشخيص ينجزه خطاب بلاغي مزيّن في السّطوح وحسب، ومزيّف الشّعرية، إنّما يستندون في إنكارهم، إلى الخط الأسلوبي الأوّل للرّواية، وهو ما يبدو مبررا لتأكيداتهم عند أوّل وهلة**»[1]. وهناك من أنقص من القيمة الفنية للرّواية وجد في دراسته للرّواية، وتبنى هذا الرأي المتأثّرون بالشّكل التّقليدي للرّواية، غير أنّ الرّواية عكس ذلك فهي تتميّز بجماليتها الفنية والأسلوبية وأحيانا تطغى عليها سمة الشّعرية الّتي تزيد في جمالها الفني والأسلوبي.

وظّف الرّوائيون العديد من الأساليب، والّتي من شأنها تسهم في جعل الرّواية أكثر تمثيلا للواقع وتجسيدا له، مع توظيف بعض التّخييل الّذي يجعل من تلك الأحداث أكثر تصويرا للواقع وأكثر غوصا في أعماقه، ودي موباسان من بين الرّوائيين الّذين اعتمدوا على التيار الواقعي في أعمالهم الإبداعية إلاّ أنّه أطلق على هذا النّوع من الكتّاب بالتّخيليين*.

كما ينبغي أن تكون حبكة الرّواية منتظمة وأن يكون سرد الأحداث خاضعا لنظام متسلسل يسهم في جعل البناء الفني لها أكثر تماسكا وانسجاما، كما إنّ سبب انتشار الرّوايات المعاصرة يكمن في الحاجة إلى الخروج التّام عن الحبكات التّقليدية والخروج عن كل التّقنيات والأساليب السّردية الّتي ألفتها الرّواية قديما.

لقد« **أصبحت الرّواية، في القرن العشرين أوسع أزياء التعبير الأولية انتشارا. وبينما كانت في الماضي وسيلة للتّسلية، وإشباعا سهلا للمخيلة أو للعاطفة، أضحت تعبّر اليوم عن القلق والسّرائر والمسؤوليات الّتي كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتّاريخ والبحث الأخلاقي والتّصوف والشّعر في جانب منه**»[2]. حيث تغيّرت موضوعات الرّواية والقيم الّتي تسعى إلى ترسيخها في المجتمع، فبعد أن كانت الرّواية عبارة عن وسيلة للتّسلية وملء الفراغ، أصبحت تعالج موضوعات تخدم المجتمع وتعبّر عنه

[1]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص150.

*- يُنظر؛ أ.أ. مندلاو، الزمن والرواية، ص180.

[2]– ر.م.ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص5.

وعن همومه، وتحاول تقديم علاج لكل المشاكل الّتي يعانيها، ووظفت في طيّاتها العديد من الأجناس الأدبية من أجل جعل الأحداث أكثر واقعية وأكثر تأثيرا في المتلقي.

فالرّواية الحديثة تلمّ بكل الأمور الّتي تحيط بالإنسان، فهي تعالج آماله وآلامه، كما تقوم بتحليل نفسيته وتغوص في أعماقه، وقد أحدثت قطيعة مع الموضوعات التّقليدية الّتي لا تجدي نفعا ولا تجسّد أحوال الواقع والمجتمع، لذلك قامت بتحليل القضايا الواقعية الّتي تعبّر عن الوضع الّذي يعيشه المجتمع من خلال الغوص في أعماق النّفس البشرية، وتحليل مختلف القضايا الاجتماعية، وقد اقترن دورها بالجانب الإصلاحي أكثر ممّا يتعلّق الأمر بالتّرفية والتّسلية، وقد « **تخلى القرن العشرون في بعض الأحوال، عن حيل السّرد ومواضعاته كي يعطي الأهمية الوحيدة "لشذوذ" الضّمير وتفكّكه وحميميته، هذا الضمير الّذي أعيد إلى ذاته وأوهامه وتردداته، وأسراره... ويغدو الكتاب آنذاك قصيدة حول أسرار الضّمير أكثر منه "رواية" أو سردا**»[1]. حيث خرجت الرّواية الحديثة عن البنية التّقليدية، فالتّحولات الّتي شهدتها رواية القرن العشرين لم تكن مقتصرة على جانب المضمون فحسب بل شملت الشّكل والمضمون معا.

وشهدت الرّواية تحولّها الكبير في القرن التّاسع عشر هذا ما ساعد على نموها وضمن لها نجاحها واكتسبت قوتها، وهذا راجع إلى العوامل الّتي أدت إلى نشرها وإلى تغيّر القيم وذيوع الوعي الّذي أسهم في إحداث التّغيير على مستوى بنية الرّواية وموضوعاتها، وقد« **تطلّبت الرّواية في القرن العشرين إذن التّعبير عن ضمير لن يكون "مرويا" ولا يخضع لتجارب السّرد القاسية**»[2]. أمّا العنصر الآخر الّذي شهد تحوّلا في الرّواية تجسّد في الضّمير فبعد أن كانت الرّوايات التّقليدية توظّف الضّمير "هو"، والضّمير "أنا" الّذي كان يوظّف بالخصوص في السيرة الذّاتية، فلكل ضمير خصائصه الفنية الّتي يتميّز بها عن غيره من الضّمائر الأخرى قامت الرّواية المعاصرة بتجاوز كل الحدود، وبالتّالي أصبحت تقيم علاقة متغيرة بين الرّاوي والشخصية، حيث أصبحت الشّخصية صورة لحقيقة المجتمع وواقعه، كما شهدت الضّمائر تعدّدا في الرّواية وأصبح الرّوائي يوظّف ضمائر المتكلّم والمخاطب والغائب.

[1] – ر.م.ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص37.

[2] – المرجع نفسه، ص 141.

الفصل الثاني: "عبد الله إبراهيم" والتّشكيل الفني للأنواع الأدبية القديمة

المبحث الأول: ألف ليلة و ليلة الشكل القصصي العربي الأول

المبحث الثاني: فن المقامات و بداية الأشكال السّردية

المبحث الأوّل: ألف ليلة وليلة الشّكل القصصي العربي الأول

أولا: تشكّل كتاب ألف ليلة وليلة والهدفُ منه

تُعتبر قصص ألف ليلة وليلة مجهولة المؤلّف؛ حيث تمّ كتابتها خلال فترات طويلة ضمن ثقافات متعدّدة؛ لكنّها ظهرت بالحرف العربي، وقد انكبّ العديد من الباحثين والمتخصّصين في مجال الدّراسات الأدبية، والنّقدية على النّظر في هذا الموروث القديم باعتباره نصّا فريدا من نوعه، لذلك قاموا بالبحث عن أصل هذا العمل السّردي الضّخم، وتأثيره على الآداب المختلفة باختلاف العصور والبيئات، حيث «**اخترقت امتداداته حضارات العالم أجمع، فلا تخلو حضارة ما من تأثيره والتّعالق مع حكاياته ذات الطّابع الفلكلوري والعجائبي المروية للملك شهريار من الرّاوية الأكثر شهرة في العالم زوجته شهرزاد**»[1]. يشتمل هذا الكتاب على العديد من القصص والحكايات الخرافية* الّتي كانت ترويها شهرزاد للملك شهريار، كما يتضمّن العديد من الأساليب الّتي تختلف باختلاف حكاياته، فتلك الأساليب تجعل المتلقي يعايش الأحداث.

وقد أثّر هذا الكتاب بشكل كبير جدا في الآداب العالمية، وحصر النّقاد والباحثون تاريخ تأليفه في الفترة الممتدّة بين القرنين العاشر والسّادس عشر ميلادي، نذكر من بينهم "ليتمان"، و"جورجي زيدان" و"نبيهة عبود"، و"هلال ناجي"، و"لين"، و"الزيّات"، وغيرهم، أمّا بالنّسبة إلى تاريخ جمع حكايات هذا الكتاب يمكن حصره بين القرنين الثّالث عشر والسّادس عشر، وهناك من يرى أنّه يمتدّ إلى القرن الثّامن عشر، نذكر من بينهم: الزيات، وميخائيل عواد، ومكدونالد، وغيرهم، أمّا بالنّسبة إلى مؤلّف هذا العمل السّردي الضّخم، فقد أجمع النّقاد والباحثون على أنّ هذا الكتاب مجهول المؤلّف، وهناك من روى تلك الحكايات بدقّة، وهناك من أدخل عليها العديد من التّغييرات، وهناك من يرى أنّ مؤلّفه عربي، أمّا عن مصدره فقد تعدّدت الأقوال في أنّه مزيج من حكايات مختلفة، أو أنّه كتاب "هزار أفسانة" وتبنى هذا الرّأي كل من برتن ديرلاين، وعلي أصغر حكمت، ومكدونالد، وفون هامر.**

---

[1]– معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، منشورات الاختلاف، ط1، 1434هـ–2013م، ص25.

*– **الحكاية الخرافية:** هي حكاية سردية قصيرة تنتمي إلى عالم الوهم من خلال اللّجوء إلى الشّخصيات الخيالية، والقبول بما يألف الطبيعة(الخوارق)، وتصوير العالم غير الواقعي(الشعري، الفنتازي، الأسطوري، الخرافي)، والتقيد بالتصورات الموروثة. يُنظر؛ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002م، ص78.

**- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص186.

وقد ترجم وليم لين William Lane كتاب ألف ليلة وليلة وحاول معرفة أصل هذا العمل القصصي، وسعى إلى البحث عن مؤلفه، فقد« **حاول أن يثبت أن هذا الكتاب ألّفه بأكمله مؤلِّف واحد وأنه كتب بين 1475-1525م**»[1]. حيث حدّد لين الفترة الّتي كتبت فيها قصص ألف ليلة وليلة ورأى أنّها عمل فردي قام بتأليفه شخص واحد ولم يشترك في تأليفه العديد من الكتّاب، فرغم تعدّد الحكايات والأحداث العجائبية الّتي تحملها، والّتي تعود في أصلها إلى حضارات كثيرة، وثقافات متعدّدة، إلاّ أنّه نسبها إلى مؤلف واحد لا غير، لكن هذا الرّأي لا يمكن الأخذ به ولا نستطيع تحديد مؤلّف هذا العمل القصصي، أو البيئة الّتي تشكّل فيها، كما سعى "لين" إلى تحديد أصل هذا العمل القصصي، وحاول« **الدّفاع عن النّظرية القائلة بالأصل الغربي لكتاب ألف ليلة وليلة فبالغ في تقدير هذه المقاييس الخارجية بمقدار ما وجد فيها من تأييد لنظريته**»[2]. حيث دافع عن فكرة الأصل الغربي لحكايات ألف ليلة وليلة، وأيّده في هذا الرّأي العديد من الباحثين الّذين رفضوا نسبتها إلى الثّقافة العربية.

إنّ قصص ألف ليلة وليلة ترسم صورة حول حياة العصور الّتي ظهرت فيها، مثلا:« **قصة عنترة والزّير سالم وسيف بن ذي يزن ورأس الغول وما إليها فدون ألف ليلة وليلة في خصب الخيال، وإن كانت تزعم أنّها تعتمد على وقائع التّاريخ اعتمادا قصصيا ليست له روعة ألف ليلة وليلة ولا قوته، وهي مع ذلك تصور الحياة العقلية للعصور الّتي ظهرت فيها، وتدلّ على ميول أهل تلك العصور ونوع حياتهم**»[3]. فتلك القصص تجسّد النّمط المعيشي والفكري لتلك الشّعوب، وقد حافظت حكاياتها على الطابع العجائبي في سرد الأحداث واعتمدت على عنصر التّشويق، إلاّ أنّها تحرّرت من الطّابع الشّعري الّذي كان مهيمنا على الملاحم.

يهدف كتاب ألف ليلة وليلة إلى الحكاية والسّمر، وهو« **كتاب جمع فيه القاص الشّعبي عشرات الحكايات الّتي اعتمدت أساسا على حكاية واحدة افتتح بها القاص الشّعبي هذا السّفر العظيم، فكان بذلك قد أبدع أسلوبا فنيا جديدا**»[4]. فالحكاية الرّئيسة الّتي اعتمد عليها القاص الشّعبي في نشر بقية الحكايات الأخرى كانت تتضمّن فكرة مكر وخيانة المرأة، فما دفع شهريار إلى قتل النّساء سببه خيانة زوجته له، والأمر نفسه تكرّر مع أخيه "شاه زمان"، فالحكاية الّتي افتتح بها القاص حكايته تُسمّى

[1]– ليتمان E.littmann، ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل، ترجمة دائرة المعارف الإسلامية إبراهيم خورشيد، عبد الحميد يونس، حسن عثمان، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1982م، ص 16.

[2]– المرجع نفسه، ص 19.

[3]– محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص 74.

[4]– داود سليمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية "دراسات"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 11.

بالحكاية الافتتاحية وتفرّعت عنها حكايات أخرى سمّيت بالحكايات الإطارية، فهذا الكتاب مؤطّر بحكاية الملك شهريار والّتي تتضمّن العديد من القصص الأخرى، كما يقوم الأسلوب السّردي في حكايات "مئة ليلة وليلة" على حكايات تتضمّن قصصا أخرى وهذا ما يعرف بالحكاية الإطارية بطريقة مشابهة لكتاب ألف ليلة وليلة*.

فكتاب مئة ليلة وليلة شأنه شأن كتاب ألف ليلة وليلة، كان ذا تأثير بالغ في الآداب العالمية، حيث« **يقود البحث في تاريخ "ألف ليلة وليلة" بوصفه واحدا من أهم ذخائر الحكايات الخرافية، إلى الوقوف أيضا على ذخيرة ثانية، لم تنل الشّهرة الّتي استأثرت بها المجموعة الأولى، ونعني بها "مائة ليلة وليلة" الّتي تتّفق والأولى، ليس في حكاية الإطار، إنّما في تضمينها حكايات ترد بعضها في الليالي**»[1]. وهناك تشابها كبيرا بين الكتابين(ألف ليلة وليلة، ومائة ليلة وليلة) من ناحية الأحداث والمضمون، حيث يشتركان في العديد من الحكايات الخرافية، غير أنّ الاختلاف يكمن في الزمن الذي كانت شهرزاد تستغرقه في عرض الحكايات الخرافية، حيث تمكّنت في حكايات "ألف ليلة وليلة" من كسب الوقت هذا ما جعل الملك يتراجع عن قتل النّساء، بينما في حكايات "مئة ليلة وليلة" لم تفلح في ذلك.

فحكايات "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" كانت تروى في الأسمار اللّيلية، و« **إذا وضعنا في الاعتبار أنّ الذّخيرتين الأساسيتين للحكايات الخرافية وهما: "ألف ليلة وليلة" و"مئة ليلة وليلة" كانت خرافاتهما تُروى ليلا، وتحظر نهارا أمكن كشف آلية رواية الخرافة، الّتي هي ابنة اللّيل**»[2]. فطبيعة الحكايات الخرافية أنّها كانت تُروى ليلا، ويعود تاريخها إلى أزمنة قديمة جدا، وشملت العديد من الحضارات والثّقافات الشّرقية والغربية منها، هذا ما جعل حكايات ألف ليلة وليلة قديمة نسبة إلى حكاياتها الخرافية.

وقد لاقت الحكاية الخرافية اهتماما كبيرا من لدن المتلقّين، نظرا للطابع العجائبي الّذي كانت تتميّز به، وعليه فإنّ «**القول بعدم وجود صلة بين الخرافات العربية والأجنبية أمر يتنكب لما تتّصف به المرويات السّردية الخرافية، من قدرة خارقة على تخطي الحدود العرقية والثقافية والدينية**»[3]. ولا يمكننا

*- يُنظر؛ داود سليمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية "دراسات"، ص10-11.

[1]- عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص82 .

[2]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 71.

[3]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص178.

الحكم المطلق على أنّ تلك الحكايات الخرافية عربية خالصة، وإنّما تمزج بين ما هو عربي وما هو أجنبي، فمسألة التأثّر التّأثير كانت موجودة منذ القدم.

فقصص ألف ليلة وليلة كغيرها من الأعمال القصصية الأخرى، تحمل أهدافا تسعى إلى تحقيقها ولها دوافع تقوم بتحريكها، وقد كان« **الباعث الأوّل لكتاب ألف ليلة وليلة هو اكتساب الوقت وثنت المتهوّر عن عزمه. وهذا موجود أيضا في قصة الوزراء السّبعة الهندية الأصل، ونلحظ هذا بصورة أخرى في القصّة الهندية« صوكاساتباتي » ففيها تحوّل الببغاء بين زوجه صاحبه وبين زيارة خليلها في غيبة زوجها بأن تشغلها في البيت بجزء من قصّة تسرد عليها كل يوم وتختمه دائما بقولها:" سأقصّ البقية غدا إذا بقيت في البيت اللّيلة"، وهكذا لا تستطيع الزّوجة تنفيذ مآربها حتى يعود زوجها**»[1]. فكل قصص ألف ليلة وليلة كانت تسعى إلى التّشويق من أجل كسب الوقت، وهذا ما كانت تفعله شهرزاد دوما، فكانت تثير فضول الملك بحكاياتها المشوّقة وهذا ما دفعه إلى تأجيل إعدامها؛ بُغية الاستماع إلى نهاية الحكاية.

يحتوي كتاب ألف ليلة وليلة على مجموعة كبيرة من القصص المتعدّدة منها الأساطير، أخبار الملوك أخبار عامة النّاس وغيرها، وقد جاء بعضها على لسان الحيوان، حيث اشتمل« **على عدد من القصص الكبيرة والأقاصيص الصّغيرة. وهذه القصص الكبيرة ترد كل واحدة منها في نسخة دون الأخرى. ويظهر أنّها أضيفت إلى الكتاب لا لشيء إلاّ ليبلغ عدد اللّيالي الّتي دلّ عليها اسمه**»[2]. ففي هذا الكتاب نجد القصص الكبرى تتضمّن قصصا صغرى، حتى يصبح عدد القصص مطابقا لعدد اللّيالي، فحكايات« **ألف ليلة وليلة جعلت النُّسّاخ يميلون إلى أن يضفوا إلى ما اشتملت عليه المخطوطات كل ما هو دخيل وعجيب. وأحسن مثال على هذه المخطوطات مخطوط باريس رقم 1728**»[3]. فقصص ألف ليلة وليلة تتضمّن حكايات يغلب عليها الطابع العجائبي، فهي تحفل بالمغامرات الخارقة، وفيها يمتزج الواقع بالخيال والحقيقة بالسّحر، وعليه فإنّ الغرض من توظيف الأشياء الغريبة والعجيبة في القصص هو إمتاع المستمعين، فقدرة شهرزاد على الحكي من خلال مزجها بين ما هو واقعي وما هو خيالي منح قصصها صفة العجائبية، والّتي تمكّنت من خلالها إيهام شهريار أنّ تلك

[1]– ليتمان، ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل، ص20.

[2]– المرجع نفسه، ص 29.

[3]– المرجع نفسه، ص 33.

الحكايات مطابقة للواقع، حيث سحرت الملك شهريار بتلك القصص وأثارت فضوله، كما إنّ مزجها بين الثّنائيات المتضادة مثل الخير والشّر، الخيانة والحب أسهم في إثراء العنصر العجائبي.

وفي هذا الكتاب نلمس ثقافات متعدّدة، فهو« **كتاب شعبي تمثّلت فيه طوائف الشّعب وطبقاته وثراءات من خلاله ميوله ونزعاته، وتكلّمت فيه أساليبه ولهجاته فهو- كالشّعب وكل شيء للشّعب- قد لقي من جفوة الخاصة وترفع العلية أذى طويلا: أغفله الأدب فلم يتحدث عنه، واحتقره الأدباء فلم يبحثوا فيه، ورآه محمد بن إسحاق المعروف بابن النّديم فقال إنّه غثّ بارد، لأنّه نظر إليه نظرة إلى الأدب الأرستقراطي الّذي يصوّر شرف الخيال وجمال الصّناعة، فلما حقّق العصر الحديث تغلب الديمقراطية وسيادة الشّعوب**»[1]. فدراسة العرب لهذا الكتاب كانت ضئيلة مقارنة باهتمام الغربيين به من حيث البناء والمضمون، وقد تعدّدت حكاياته وأساليبه، لذلك لم يتمكّن النقّاد والباحثين من تحديد أصوله لأنّه لا يشتمل على ثقافة شعب محدّد، وإنّما هو مزيج من ثقافات وحضارات متعدّدة.

فكتاب ألف ليلة وليلة باعتباره الشّكل القصصي العربي الأوّل والّذي «**يحتمل ملامِح الرّواية ولكنّه ليس لدينا من سبيل سوى تسميتها بالرّواية غير الفنية، لأنّ شروط الرّواية الفنية غير متوفرة فيها فمعظم شخصياتها خرافية لا صلة لها بالواقع، والغرض من حكيها هو التّسلية والإرضاء ولأجل ذلك تخلو قصصها من الزّمان والمكان والربط بين الأحداث**»[2]. فهناك من يعدّ كتاب ألف ليلة وليلة الممهّد الأوّل لظهور فن الرّواية، إلاّ أنّها أدرجت ضمن الرّواية غير الفنية كونها لم تشتمل على كل عناصر الرّواية الفنية والهدف من تلك القصص هو التّسلية لا غير، وتشتمل على العنصر العجائبي بشكل كبير فكل من عنصري الزّمان والمكان غير متوفرين فيها وأحداثها غير مترابطة.

أسهمت قصص ألف ليلة وليلة في الخروج عن الطّابع الملحمي الّذي ساد زمنا طويلا، حيث إنّ «**"ألف ليلة وليلة" لها التّقدّم في إخراج القصّة عن إطار الشّعر الملحمي إلى النّثر المرسل، كما أنّ قصصها حافلة بأحداث لا صلة لها بالواقع، وأكثرها أساطير وأخيلة لا يمكن وقوعها فعلا، الأمر الّذي كان سائدا في القصص الّتي تعدّ المحاولة الأولى في الفنّ الرّوائي لدى الغرب**»[3]. فحكاياتها حافظت على الطّابع العجائبي في سرد الأحداث وعلى عنصر التّشويق، إلاّ أنّها تحرّرت من الطّابع الشّعري الّذي

[1]- ليتمان، ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل، ص 87.

[2]- رياض محمد، البدايات الأولية للفن الروائي في العالم، ص128.129 تهذيب الأفكار: المجلد1، العدد1، -يناير- يونيو2014م.

[3]- المرجع نفسه، ص131.

كان مهيمنا على الملاحم، حيث اتّخذت قصص ألف ليلة وليلة نفس المسار الّذي كان يسير عليه القصّ الأوروبي، هذا ما جعل النّقاد والباحثين يرون أنّ كل من فنّ القص والرّواية ناتج عن التأثّر بالأوروبيين، و**« في حكايات ألف ليلة وليلة تبرز واجهة خصبة من الحكي تعتمد على نمط من الحكم العميقة تساعدنا على إدراك الخفي من جوهر الحياة وفلسفتها، وتتماهى هذه الحكايات حتى لنشعر بأنفسنا أن هذا هو الواقع فعلا»**[1]. فتلك الحكايات تتضمّن العديد من القيم الّتي تعالج قضايا الحياة وحقيقتها الخفيّة، كما تتداخل تلك الحكايات وأحداثها لتجعلنا نتعايش مع الواقع، ونصدّق بحقيقته الظّاهرة حيث تبدو الأحداث وكأنّها حقيقية لكنّها تحمل في طيّاتها العديد من الأنساق الّتي تشتغل بطريقة ضمنية.

كما إنّ« **الرّواية غير الفنية قد سبقت إليها العرب على الرّغم من أنّ القصّة في تلك الحقبة من الزّمان كانت متشابهة في جميع أطراف المعمورة شرقها وغربها**»[2]. فبدايات الرّواية غير الفنية كانت عند العرب دون غيرهم من الشّعوب الأخرى، أمّا فيما يخص القصّة فكانت معروفة عند كل من العرب والغرب، وهناك من يرى أنّ العرب أخذوا الرّواية الفنية من الأوروبيين، وذلك بحكم أنّ « **الرّواية الفنية فن أخذه الأقوام من الغرب، لأنّه نشأ في أوربا عند ظهور الطبقة الوسطى. يذكر عبد المحسن طه بدر تاريخ هذه الطّبقة فيقول:" وما نكاد نصل إلى القرن الثّامن عشر حتى نرى الطبقة الوسطى وقد صارت صاحبة النفوذ الأكبر في المجتمع**»[3]. فهذا النّوع من الرّواية كان سائدا عند أصحاب الطبقة الوسطى، وعليه فإنّ الرّواية الفنية تنسب إلى الغرب وانتقلت إلى العرب بتأثير العديد من العوامل الدّاخلية والخارجية، ومن مميّزات الرّواية الفنية أنّها لا تعتمد على الأساطير والتاريخ القديم، وإن وظّفتها يكون ذلك بطريقة فنية تضفي أبعادا جمالية على حكاياتها.

ثانيا: أصول كتاب ألف ليلة وليلة

يُعتبر كتاب ألف ليلة وليلة من أهم الكتب العربية والعالمية، وقد كان له تأثير كبير على ثقافات متعدّدة، حيث استوحى العديد من الكتّاب أعمالهم من هذا الكتاب، نذكر على سبيل المثال: جوستاف فلوبير Flaubert Gustave ، ووالتر سكوت Walter Scott ، وستندال stendhal، وليو تولستوي leo tolstoy، وغيرهم. وقد تعدّدت آراء النقّاد والباحثين حول أصول هذه المدوّنة القصصية الضخمة، فمنهم من يرى

[1] – شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون؛ دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ص167.

[2] – رياض محمد، البدايات الأولية للفن الروائي في العالم، ص 133.

[3] – المرجع نفسه، ص 135.

أنّها تحمل أصولا فارسية، باعتبار «**أن تأليف هذه الحكايات، قد تم على غرار الكتب المنقولة وعلى نحو أدق فإنّ سبيل تألفها هو سبيل تأليف هزار أفسانة إنّ المضاهات الّتي يوردها المسعودي بين ألف ليلة وليلة وهزار أفسانه، يلمح إلى وجود كتابين أحدهما الفارسي والآخر المؤلف على غراره، ويردف ذلك بتأكيد أنّ الأوّل يتألّف من ألف خرافة والثّاني يروى في ألف ليلة، دون أن يكون متضمّنا لألف خرافة كما هو الأمر في هزار أفسانة**»[1]. حيث أشار "عبد الله إبراهيم" إلى الجذور العربية لهذه المدوّنة السّردية الضّخمة، حيث ظهرت باسم "هزار أفسانة" والّتي تعني "ألف خرافة" ، وهذا ما يؤكّده صاحب الفهرست بقوله:« **قال محمد بن أسحق: أوّل من صنف الخرافات وجعل لها كتبا وأودعها الخزائن، وجعل بعض ذلك على لسان الحيوان الفرس الأول. ثمّ أغرق في ذلك ملوك الاشغانية، وهم الطّبقة الثّالثة من ملوك الفرس، ثمّ زاد ذلك و توسّع في أيام ملوك الساسانية ونقلته العرب إلى اللّغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء، فهذّبوه ونمّقوه وصنّفوا في معناه ما يشبهه. فأوّل كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسانة، ومعناه ألف خرافة**»[2]. فبدايات تصنيف الحكايات الخرافية كانت على يد الفرس ثمّ توسّعت في أيام ملوك الساسانية وانتقلت هذه الحكايات إلى السّاحة الأدبية العربية، وظهر باسم "هزار أفسانة"، والّتي تعني ألف خرافة–حسب رأي صاحب الفهرست–، ويمكن القول أنّ أوائل حكايات ألف ليلة وليلة تحمل أصولا هندية وفارسية، وبإمكان القارئ أن يميّز بين طبيعة تلك الحكايات من خلال موضوعاتها.

كما« **تكشف لائحة التّأليف عن الآراء المثارة بصدد أصول الكتاب، وهي تتراوح بين عده هنديا أو فارسيا أو خليطا من الجميع أو بعضها وتكشف أيضا أنّ الآراء الخاصّة بمصدر الكتاب، تقرنه بـ هزار أفسانة**»[3]. لذلك لا يمكن أن نجزم أنّ أصل هذا الكتاب هندي أو فارسي، ذلك أنّ الحكايات لا تشير إلى ذلك، وهناك من ينسب تلك القصص إلى العرب، وتبنى هذا الرّأي كل من "مرتاض"، و "محسن مهدي"، و"الصالحاني الشيروايني"، و"لين"، و"دوساسي"[*].

يجهل معظم الباحثين مؤلّف حكايات ألف ليلة وليلة، والفترة الّتي كتبت فيها هذه الحكايات« **وعدّ محمد طرشونة كتاب (مئة ليلة وليلة) سابقا على ألف ليلة وليلة. وقد حقّق طرشونة هذا الكتاب. وتوصّل**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص84.

[2]– أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب اسحق المعروف بالوراق، الفهرست للنديم، تحقيق رضا. تجدّد ، ج1، ص363.

[3]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص80.

[*]- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص81.

بعد هذا البحث إلى مجموعة استنتاجات أهمّها أن كتاب (مئة ليلة وليلة) ذو أصول هندية انتقلت إلى العربية عن طريق الفارسية، وأنّ له مصادر عربية متفرّقة صاغها الرواة المغاربة ثمّ البربر. كما وجد طرشونة أنّ كتاب (مئة ليلة وليلة) أقرب إلى الأصول الهندية في الحكاية الإطارية من كتاب (ألف ليلة وليلة)، وبالتّالي فهو سابق عليه. وقد يكون مرحلة في تطوُّر عدد لياليه. ولا سيما أنّ الحكايات الّتي اشترك في روايتها الكتابان مستقاة من هذا الأصل»[1]. حيث توصّل "محمد طرشونة" إلى أنّ أصل كتاب ألف ليلة وليلة هندي وانتقل إلى البلاد العربية بفعل الاحتكاك بالفرس، وكان لكتاب مئة ليلة وليلة الأسبقية في الظهور، وحكاياته الإطارية تتشابه والحكاية الإطارية لحكايات ألف ليلة وليلة، وهناك من يرى أنّ إطار تلك الحكايات يرجع إلى أصول هندية؛ بحجة أنّها تحمل قصصا هندية «**مثل قصة الأتقياء الّتي تذكّرنا بالأولياء البوذيين أو الجيناويين، والخرافات الخاصّة بالحيوان، وسلسلتي قصص السّندباد الحكيم وجليعاد وشماس**»[2]. فكل باحث قدّم الحجج والأدلّة الّتي تؤيّد الرّأي الّذي تبناه، فمن رأى قصصا تنتمي إلى الثّقافة الهندية ينسبها إلى الهنود، ومن وجد قصصا توحي إلى الفرس نسبها إلى الأصل الفارسي، ومن هنا فإنّ« **التّشابه الملحوظ بين الطّريقة الّتي تدمج بها بعض القصص في هيكل ألف ليلة وليلة وبين الطّريقة الّتي تنتهجها الكتب الهندية له أهمية خاصة، فإنّ إدماج قصّة في قصّة من خصائص الأدب الهندي، وهو أمر مشاهد في «المهابهاراتة» وال«بينجه تنتره» و«تله بنجه ومساتي» وغيرها، ولا يحتفل الهنود بما في هذه الطريقة من بعد عن الواقع ومنافاة لطبيعة الأشياء، فإنّهم يظهرون من حين إلى حين أشخاص يتكلّمون أو يستمعون في حين أن طبيعة موقفهم من القصّة تتنافى مع هذا**»[3]. فإدماج القصص في بعضها تتّسم به الآداب الهندية هذا ما جعل أصحاب هذا الرّأي يقرّون بأنّها هندية الأصل، وكان لهذا العمل القصصي تأثيرا قويا على الأدب ولا يقتصر تأثيره على الأدب العربي بل تعدّاه إلى الأدب العالمي، ومن هنا لا يمكننا تحديد البيئة الفعلية الّتي تشكّل فيها هذا العمل القصصي.

وقد تبنّى الأصل العربي لهذه المدونة القصصية العديد من النقاد والباحثين، حيث**« ابتدأ أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشيارى صاحب كتاب الوزراء، بتأليف كتاب اختار فيه ألف سمر من أسمار**

---

[1]– انظر؛ مائة ليلة وليلة، تحقيق ودراسة محمد طرشونة، ط1، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1979، ص32 ، نقلا عن ضياء الكعبي السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص85 .

[2]– ليتمان، ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل، ص 139.

[3]– المرجع نفسه، ص 20– 21.

العرب والعجم والروم وغيرهم كل جزء قائم بذاته لا يعلق بغيره، وأحضر المسامرين، فأخذ عنهم أحسن ما يعرفون ويحسنون واختار من الكتب المصنفة في الأسمار والخرافات ما حلا بنفسه، وكان فاضلا فاجتمع له من ذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام، يحتوي على خمسين ورقة وأقل وأكثر»[1]. فصاحب كتاب "الوزراء" أكّد الهوية العربية لكتاب "ألف ليلة وليلة"، حيث قام في كتابه باختيار "ألف سمر من أسمار العرب والعجم" وجمعها في كتاب واحد في حدود الخمسين ورقة، فكتابُ "ألف ليلة وليلة" أوحى له باختيار طابع حكاياته، وتصنيفها.

وقد أشار "سعيد يقطين" إلى أنّ حكايات "ألف ليلة وليلة" تنتمي إلى القصص العربي، «**فالكتابة بالعود إلى "ألف ليلة وليلة" جزء مهم من تجسيد الذّات وتأكيد عربيتها وهويتها القومية، ولا ينفي ذلك تنوع المواقف واختلافها بين أولئك الرّوائيين الّذين ينتمون إلى دول مختلفة، واتّجاهها أكثر اختلافا، لكن أغلب هؤلاء لا يخرجون عن رؤية تتفق على مبدأ مناهضة الاستعمار، والإيمان بالقومية العربية، وهم مع ذلك يتوقون إلى المشاركة في البناء الثّقافي العالمي**»[2]. فحكايات ألف ليلة وليلة تؤكّد الهوية العربية، وعليه فقد عرف العرب الفن القصصي منذ أقدم العصور، وبعد احتكاكهم مع الآخر تعدّدت الآراء حول الجذور الحقيقية لهذا العمل القصصي الضّخم.

« **وليس غريبا أن يعدّ هذا الكتاب من أهم الكتب الّتي أنتجتها الثّقافة العربية، على الرغم من تهميشه في الثّقافة العربية الرسمية، أمّا الثّقافة الشّعبية فقد ظل حاضرا فيها، وهي ثقافة غير معتمدة على سلطة سوى سلطة التّداول الشّفاهي والكتابي بين العامة**»[3]. وهناك من يرى أنّ هذا الكتاب يحمل أصولا عربية إلاّ أنّ طغيان الطّابع الشّفوي على المرويات العربية، جعل بعض الباحثين يرجعون أصل هذا العمل القصصي الضّخم إلى حضارات وثقافات متعدّدة، لأنّ حكاياته كانت أسيرة الطّابع الشّفوي، وبالتّالي طرأت عليها العديد من التّحوّلات، وهناك من يرى أنّه «**كتاب عربي مئة في المئة... وهو ابن حضارتها وثقافتها وأدبها**»[4]. يؤكّد هذا القول أنّ حكايات "ألف ليلة وليلة" تنتمي إلى بيئة عربية خالصة وقد« **ذكرت نبيهة عبود أنّ أقدم النّصوص العربية المتبقية لدينا الخاصة بـ(ألف ليلة وليلة) هي قصاصات من مخطوطة من القرن التّاسع. ومن المحتمل أن تكون سورية الأصل، تحمل عنوان (كتاب**

[1]– أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب اسحق المعروف بالوراق، الفهرست للنديم، ص363– 364.

[2]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي؛ من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، آب(أغسطس)، 1992م ، ص74.

[3]– معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، ص 25.

[4]– داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية "دراسات"، ص 10.

فيه حديث ألف ليلة وليلة). واتّخذ هذا الكتاب عنوان "ألف ليلة وليلة" في تاريخ معروف»[1]. رأت "نبيهة عبود" أن كتاب ألف ليلة وليلة سوري الأصل، ذلك أنّ تراثنا العربي يزخر بكنز ثمين من الأفكار الّتي لا تفسّر العصر الّذي ظهرت فيه فحسب، وإنّما تفسر حياة العصور اللاحقة حتّى عصرنا الحالي، فبعض الطّروحات والأفكار الّتي تعالج في عصرنا الحالي لو عدنا إلى التّراث لوجدنا تفسيرها لذلك لا يمكن أن نحدث قطيعة مع تراثنا.

وكان لتفاعل الثّقافات فيما بينها دورا أساسيا في إخفاء الملامح الأصلية للحكايات الخرافية، الّتي كانت متداولة آنذاك، وقاموا ببنائها من جديد وفق رؤية تتماشى وطبيعة العصر الّذي نقلت إليه، حيث «**عمل التّفاعل الثّقافي بين الحضارات القديمة على تذويب ملامحها الأصلية، وإعادة بنائها في ضوء الرّؤية العربية الإسلامية، ولم تكن نزعات التّعصّب والتّفرّد المعاصرة لها ما يماثلها آنذاك. فالرّؤية الدّينية صاغت الوعي العام، وحدّدت نسق البنية فيه**»[2]. فالتّفاعل الثّقافي أسهم في إعادة بناء النّصوص الأدبية وفق رؤية جديدة تتماشى وروح العصر، كما إنّ الطابع الشّفوي للمرويات المختلفة جعلها تتعرّض للطّمس والتّغيير، ولا ننسى في هذا المجال دور الموجّه الدّيني في تهذيب بعض المرويات الشّفوية وأعاد إنتاجها وفق ما يتماشى ومبادئه وتصوّراته.

كتاب ألف ليلة وليلة كغيره من المدوّنات القصصية الّتي تعرّضت للإضافة والحذف، هذا ما يجعل البحث عن أصوله أمرا مستعصيا، اختلف حوله النقاد والباحثون من مختلف الأجناس والعصور« **حقا إنّ كتاب "ألف ليلة وليلة" خلافا لكثير من الكتب يحتمل الإضافة، ويحتمل الحذف، وقد أفضى البحث المعمق الّذي أجراه محسن مهدي للنسخ الّتي عثر عليها، خلال القرون الأربعة الأخيرة، إلى تحقيق متن الكتاب**»[3]. فعند تحقيق "محسن مهدي" لهذا الكتاب توصّل إلى هناك بعض الحكايات دخيلة على كتاب "ألف ليلة وليلة"، وبالتّالي يجعل أصول تلك الحكايات مزيّفة*، ومختلفة باختلاف آراء الباحثين في هذا المجال، فهذا الكتاب ضمّ العديد من الحكايات الخرافية الّتي سحرت ألباب المتلقين وأثّرت في مختلف الآداب العالمية، والّتي لم يتمكّن أي باحث من تحديد النّسخة الأصلية له، فمسألة النّقل والتّرجمة أسهما في إحداث تغييرات على حكاياته، وتداول هذا الكتاب في العديد من الثّقافات عبر أزمنة وأمكنة مختلفة،

[1]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص 84.

[2] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 183.

[3]– المصدر نفسه، ص 187.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص188.

جعله يستوعب الحكايات الخرافية الأخرى الّتي أدرجت فيه« **فالحكاية الخرافية في الأصل هي تجربة وقعت لبطل، وبعد سلسلة من المغامرات والخاطرات تلعب فيها الخوارق دورا بارزا**»[1]. فهي عبارة عن حكاية خيالية قصيرة محورها شخص ما، كما إنّها تعبّر عن الأحداث والمغامرات الّتي عاشها البطل، وللعنصر الأسطوري دور فعّال في صياغة تلك الحكاية وتكوينها، والّتي تصبح فيما بعد رمزا ونموذجا يُحتذى به، ويوظّفه الكتّاب في أعمالهم حتّى يضفوا عليها طابعا عجائبيا، يغلب عليه عنصر الخيال، ومهما تباينت الآراء حول أصل هذا الكتاب تبقى مسألة الحكم على موطنه الأصلي معلّقة كون هذا الكتاب يخضع لنسق الثّقافة الّتي نُقل إليها وبالتالي فإنّ كلّ ثقافة تدرج تلك الحكايات ضمن آدابها.

ويمكن الإشارة إلى أنّ« **جل الحكايات الخرافية" في ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة" قد وقعت أحداثها في بغداد والبصرة وفارس ودمشق والهند والصين والأندلس ومصر في أزمان مختلفة لكنّها تروى في مكان وزمان محدّدين هما إمّا بلاط شهريار أو بلاط دارم، زمن حكمهما، وهما الملكان اللّذان كانا من صنيع الخرافة لا التّاريخ** »[2]. يرى "عبد الله إبراهيم" أنّ الزّمان والمكان اللّذان تروى فيهما الأحداث مُتخيّلين، أمّا الأحداث فتميّزت بالتّعدّد والتنوّع، وكان الهدف من ذلك تحديد الإطار السّردي للمتن الحكائي. انطلاقا من هذا القول فإنّ "عبد الله إبراهيم" يرى أنّ أصول حكايات "ألف ليلة وليلة" تتراوح بين الأصل العربي والأصل الهندي.

كشف "عبد الله إبراهيم" من خلال تحليله لحكايات "ألف ليلة وليلة" عن تعدّد الآراء حول أصولها فمنهم من يرى أنّ حكايات ألف ليلة وليلة تحمل جذورا عربية، حيث ذكر "المسعودي" في كتابه "مروج الذّهب ومعادن الجوهر" أنّ هناك العديد من الحكايات الشّائعة بين أواسط العامة تعرف بـ "هزار أفسانة"، كما أشار "ابن النديم" إلى أنّ أولى المحاولات لكتابة هذه الحكايات كانت على يد "عبد الله ابن عبدوس الجهشياري" صاحب كتاب الوزراء، كما أكّدت "نبيهة عبود" الجذور العربية لتلك الحكايات غير أنّ هناك العديد من الباحثين الّذين رأوا أنّها غربية المنشأ، والعرب أبدعوا في مجال الشّعر وجاء تأثّرهم بالنّثر في فترة متأخّرة من الزّمن.

وعليه يمكن القول أنّ الاختلاف الّذي كان قائما بين النقاد والباحثين حول أصل حكايات ألف ليلة وليلة يمكن إرجاعه إلى سببين الأول أنّ تلك الحكايات الخرافية كانت تروى في الأسمار وكل بيئة تنسبها

[1]– سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص57.

[2]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 119 .

إلى ثقافتها، أمّا السّبب الثّاني فيكمن في طريقة تلقي هذه المدونة القصصية الضخمة، وبما أنّ حكايات "ألف ليلة وليلة" مجهولة المؤلّف لا يمكننا تحديد البيئة الحقيقية الّتي ظهرت فيها.

ثالثا: بنية حكايات ألف ليلة وليلة وخصوصياتها الفنية

حمل كتاب ألف ليلة وليلة سلسلة من الوحدات السّردية المتعدّدة، والّتي« **ضمّنت في إطارها الخرافي عناصر هي مزيج من السّير الشّعبية، وحكايات الحب، والقصص الدّيني، والأسفار، والأخبار والإسرائيليات، وقصص الحيوان والجنّ، وقد تكامل تشكيل تلك المرويات طوال عدة قرون من الرّواية الشّفوية التي تحذف وتضيف بتأثير من حاجات التلقي**»[1]. حيث امتزجت المرويات السّردية المختلفة الجذور، وتبادلت المكوّنات السّردية فيما بينها، وشكّلت خصوصيات فنية جديدة، ومنه فإنّ كل نوع سردي يتشكّل من بقايا أنواع سردية سابقة.

« تتألّف ألف ليلة وليلة من الحكاية الإطاريةFrame، والحكايات الفرعية الّتي تولّدت عنها»[2]. فالحكاية الإطارية هي عبارة عن حكاية تتضمّن في إطارها مجموعة من الحكايات، وهذا ما تجسّد في قصة شهريار وشهرزاد، هذه الأخيرة كانت تقص كل ليلة حكاية خرافية للملك، فشهرزاد كانت تقصّ كل ليلة حكاية عجيبة على الملك، وكانت تعتمد على أسلوب التّشويق إلى أن حقّقت رغبتها والمتمثّلة في العفو عنها والتّوقّف عن قتل النّساء، حيث« **تتوالد الحكايات في "ألف ليلة وليلة" تحت نسق الانطلاق من العجيب إلى الأعجب إلى الأكثر عجبا في ظل حكاية إطارية كبرى تحوي مجموعة كبيرة من الحكايات العجيبة لتنتهي الليالي بالعفو عن شهرزاد**»[3]. إذ يحتوي هذا الكتاب على مجموعة من القصص المتداخلة، الّتي تتضمّن قصة الملك شهريار وعلاقاته مع زوجاته اللّواتي قتلهنّ، غير أنّ شهرزاد من خلال الحكايات المشوّقة تمكّنت من النّجاة من الموت، فتوظيفها للعنصر العجائبي مكّنها من تحقيق هدفها.

حفل كتاب "ألف ليلة وليلة" بالعديد من النّصوص العجائبية المتميّزة، والّتي تمكّنت من جعل القارئ يغوص في أعماقها، فالحكايات العجائبية تعتمد أسلوبا مميّزا في سرد الأحداث، فهي تقوم على ثنائيات مبدؤها التّضاد، « **والحلم في اللّيالي لا يُشكّل دائما عنصر الخارق الّذي لا يمكن تفسيره، وإنّما قد**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص419.

[2]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص44.

[3]–حسين مناصرة، مقاربة الرواية، قراءات في نقد النقد، 2008، ص126.

يشكّل عنصر الغريب الّذي يقبل تفسيرا عقليا. فحكاية (الحالم البغدادي) هي أكثر انفتاحا على مرجعية الرّؤى والأحلام والمنامات في الثّقافة العربية الإسلامية من حكاية(قمر الزمان وبدور) الّتي يأتي فيها تشابك الحلم بالعجائبي مقصودا وما حدث للحالم البغدادي قد يثير دهشتنا وعجبنا بادئ الأمر لكنّه سرعان ما يتحوّل إلى حدث يمكن حصوله بأمر القضاء والقدر»[1]. كما إنّ توظيف عنصر الحلم في تلك الحكايات يقبل تفسيرا عقليا منطقيا، فليس كل ما هو غريب يدخل ضمن نطاق الطّابع العجائبي، وقد تجسّد هذا العنصر في العديد من حكايات اللّيالي، حيث أشار صاحب هذا القول إلى حكاية الحالم البغدادي الّتي يتداخل فيها الحلم مع العجائبي، فـ« **بنية الحكاية الخرافية، شديدة التّعقيد، لأنّ الفعل الّذي يُكوّن لبّ الحكاية يخرق كلما ظهرت شخصية جديدة في سياق الأحداث وتتأتّى شدّة التّعقيد من تعدّد مظاهر الإلحاق والاستباق، واندراج حكايات دخيلة في سياق الحكاية الأصلية، فضلا عن تعدّد الرواة الّذي يفضي إلى تعدّد في الحكايات، وتوالد مستمر فيها، بما يجعلها لا تخضع لنسق متتابع، الأمر الّذي جعل ميزة تداخل الأحداث سمة مميزة لها»**[2]. فتداخل الأفعال يجعل البنية السّردية للحكاية الخرافية معقّدة، كما إنّ تعدّد الحكايات نتيجة التعدّد في الرواة يؤدّي إلى غياب عنصر التّتابع في الأحداث، وفي الحكايات الخرافية تتضمّن الحكاية الأصلية حكايات دخيلة، إذ تتفاعل الحكايات فيما بينها وتتداخل الأحداث، ومن هنا تصبح هذه السّمة خاصيّة مميّزة لبنية الحكاية الخرافية.

وقد «**بدأ الفن القصصي–أو الفنّ الحكائي– في " ألف ليلة وليلة" بحكاية واحدة هي حكاية "الملك شهريار" الّذي حكم على نصف المجتمع " النّساء" بالموت بسبب خيانة زوجته له مع أحد عبيده... وهي بهذا التّنظيم الفني الرّائع تمثل في بنائها عنقودا واحدا أساسه "حكاية المفتتح" حيث تتفرع منها حكايات أخرى أطلقنا عليها اسم(حكايات الإطار) أي الجامعة لنوع آخر من الحكايات لا تختلف عنها شيء ولكنّها تدخل في بنائها ومحتواها، وقد أسمينا هذا النّوع من الحكايات بحكايات "التّضمين"**»[3]. فحكاية المفتتح هي أوّل حكاية بدأ بها القاص الشّعبي هذا الكتاب، وقد رويت بضمير الغائب، ومنها تفرّعت باقي الحكايات ضمن ما يسمّى بالحكاية الإطارية، وهذه الحكاية تتضمّن حكايات أخرى أطلق عليها حكايات التّضمين، فكان هدف تلك الحكايات في أوّل الأمر التّسلية نظرا لطبيعة الموضوعات المعالجة فيها، حيث كانت تلجأ العديد من الثّقافات إلى قص مثل هذه الحكايات.

[1]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص 100.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص222–223.

[3]– داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية"دراسات"، ص11–12.

كما إنّ عنصري الرّاوي والمروي من أهم مكوّنات البنية السردية لحكايات "ألف ليلة وليلة"، و« **تتضمّن الحكاية الإطارية في كتاب "ألف ليلة وليلة" تلك الأحداث الّتي تُروى في مطلع الكتاب وقبل كل حكاية داخلية وبعد انتهائها وفي آخر الكتاب، إنّها الحكاية الشّهرزادية الأولى المروية شهرزاديا وموضوع السّرد الأولي، ومن معالم أهمية تلك الحكاية أن كل الحكايات مرتبطة بصورة ما مع شهريار محور السّرد وشهرزاد منطلق السّرد**»[1]. فكل من شهرزاد وشهريار يعدا قطبي العملية السّردية، فهما المحركان للأحداث. وقد تميّزت تلك الحكايات بالمزج بين الواقعي والعجائبي، هذا ما منحها سمة التّعدّد، والتّداخل بين العوالم والحكايات، فالخيال الذّي تتميّز به تلك الحكايات يحمل خصائص البيئة الّتي أخذ منها، هذا ما يجعل فضاءات السّرد متعدّدة، وغير ثابتة. وهكذا أثّرت على الرّواية العربية فكل من المزج بين الحقيقة والخيال وتعدّد الفضاءات اتّسمت بهم الرّواية العربية.

1- الصّيغ الزّمنية في حكايات ألف ليلة وليلة

حكايات "ألف ليلة وليلة" كغيرها من الأنواع النّثرية الأخرى، لها مكوّنات سردية تقوم عليها، من بينها نجد المشهد ذلك أنّ« **حكايات اللّيالي، حالها حال السّرديات الأخرى القديمة منها أو الحديثة. يقوم بناؤها السّردي على تقسيم داخلي بين، خاصة بما يتعلّق بالزمن، أي تتداخل فيها مجموعة من "المشاهد" ذات المساحة النصية الطويلة المعادلة للزّمن الدّاخلي.. والّتي هي بالعكس من "التّلخيصات"**»[2]. فالمشهد عنصر مهم وضروري في تشكيل البنية السّردية للحكايات، فحكايات اللّيالي تزخر بعدد كبير من المشاهد، فالمشهد يعتمد على الحوار، وفيه يكون زمن القص يساوي زمن الحكاية وكانت شهرزاد تملك مقومات الإبداع الفني من خلال توظيفها لمختلف التّقنيات السّردية أثناء رواية الحكايات، و« **يعترف فوستر بأنّ هذه الرّاوية الفريدة تمتلك مقوّمات الإبداع الفني "الوصف الدّقيق والأحكام المتريّثة المتسامحة والحوادث الفريدة والأخلاقية المتقدّمة والوصف الحي للشّخوص والمعرفة الخيرة بثلاث عواصم شرقية**»[3]. حيث وظّفت "شهرزاد" التقنيات الزّمنية بطريقة فنيّة مكّنتها من إخراج حكاياتها بطريقة مميزة، ولكتاب ألف ليلة وليلة أهمية كبيرة؛ سواء كان ذلك في الثّقافة العربية أو في الثّقافة الغربية قديما أو حديثا« **ولعلّ أهمية ألف ليلة وليلة تكمن في تصويرها لأماكن عجائبية لا وجود لها إلاّ في مخيلة القاص أو السّارد وهذا ما أشار إليه الدّكتور عبد الملك مرتاض حين عزا عبقرية**

[1]- معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، ص54.

[2]- داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية "دراسات"، ص81.

[3]- محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ص 218.

الإبداع في ألف ليلة وليلة إلى المكان فيها»[1]. فغلبة الطّابع العجائبي على حكايات ألف ليلة وليلة، جعلت القرّاء يميلون إلى قراءة مثل هذه القصص فتلك الأماكن والأحداث الخارقة نابعة من مخيلة القاص، الّذي قام بنسج تلك الحكايات وتقديمها في صورة تستهوي القرّاء من طبقات مختلفة وأعمار متفاوتة، حيث« **إنّ قصص ألف ليلة وليلة ربحتها وأثرتها أقلام الكتاب والنُّسّاخ على السواء وتناقلتها ألسنة الخاصة والعامة والمحترفين من الرواة على مر العصور. ووجد فيها الكبير والصّغير، والمتعلم والأمي والغني والفقير، متعة فنية لا تُضاهى، فهي تجمع بين العامية والفصحى وبين الشّعر والنّظم، وبين السّجع اللّفظي والنّثر الأدبي، وبين سهولة الحديث وعمق الفكرة»**[2]. وقد تعدّدت أساليب "ألف ليلة وليلة" باختلاف القصص، إلاّ أنّ الأسلوب العام الّذي عرف به هذا الكتاب اتّسم بالوضوح والتّشويق فهو يمزج بين العامية والفصحى، كما تتخلّل تلك القصص بعض الأشعار وذلك من أجل التّأثير في المتلقي، كما إنّ عباراته سهلة يفهمها الكبير والصّغير لكنّها تحمل في طيّاتها دلالات أعمق من الفكرة السّطحية الّتي تمّ تلقّيها.

إنّ توظيف العجائبي في حكايات "ألف ليلة وليلة"، يهدف إلى تشويق المتلقّي، كما يسهم في صياغة العوالم السّردية، هذا ما يجعل عملية السّرد دائمة الاستمرار، وهكذا«**يتحوّل السّرد العجائبي إلى اتّفاق تعاقدي بين السّارد والمتلقّي في حكاية (حاسب كريم الدين) الّتي تعدّ من أطول حكايات ألف ليلة وليلة؛ إذ تستغرق اللّيالي من الثّالثة والثمانين بعد الأربعمئة إلى السّادسة والثّلاثين بعد الخمسمئة (حسب طبعة بولاق)**»[3]. فمثلا حكاية (حاسب كريم الدين) اشتملت على توظيف السّرد العجائبي وعنصر التّشويق وبالتّالي أصبحت عمليّة السّرد متواصلة ولم تنقطع، هذا ما جعل منها أطول الحكايات، وهكذا تصبح عملية السّرد بمثابة اتّفاق بين القاص والمتلقي لا يمكن التّخلي عنه، إلاّ إذا اكتملت العملية السّردية.

هناك العديد من المرويات القصصية خاصة العربية منها، الّتي استوفت كل عناصر البنية القصصية المكوّنة لها، فنجد« **بعض أنواع القصص العربي، كالحكاية الخرافية، استكملت شروط بنيتها السّردية بما يجعلها تغذي مكوّناتها السّردية، دون الحاجة إلى الامتداد خارج تلك البنية المغلقة»**[4]. ولقد

[1]– عبد الله مرتاض، نظرية رواد الرواية، ص161، نقلا عن محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص63.

[2]– هيام أبو الحسن، ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي، فصول مجلة في النقد الأدبي، ج1، المجلد3، العدد3، يونيو1983، ص 173.

[3]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص 90.

[4]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص171.

تمكّنت العديد من الأنواع القصصية العربية من أن تستوفي شروط بنيتها السّردية، هذا ما أسهم في إثراء مكوناتها السّردية، دون أن تلجأ إلى الاستعانة بمكونات أخرى، حتّى تغطّي النّقص الّذي يظهر على مكونات البنية السّردية.

تتميّز الأنواع القصصية بالعديد من الخصائص والمميزات، فمتن الحكاية يتعرّض للتّحوّل كلّما دخلت شخصيّة جديدة، هذا ما يجعل الحكايات متداخلة، وتصبح البنية السّردية معقّدة، ورغم اختلاف الآراء حول هذا الكتاب، وانتقاله إلى مختلف الثّقافات، إلاّ أنّ هذا الاختلاف لم يؤثّر على بنيته السّردية، ومن العناصر الأخرى المكوّنة للخطاب السّردي نجد الشّخصيات، فهي المحرّكة للأحداث في الحكاية الخرافية وغيرها من الحكايات الأخرى، حيث لا يمكننا تأليف قصّة أو حكاية بمعزل عنها« **ولمّا كان ظهور الشّخصيات يتمّ في الحكايات الخرافية، بتوال مطّرد، فإنّ الخرافة أصبحت إطارا مناسبا لتصميم مضاعف من الحكايات تندرج فيه حكاية داخل أخرى، ممّا يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات، داخل الحكاية الإطارية**»[1]. فعند دخول شخصية جديدة ضمن الحكاية الخرافية، تتولّد أحداث جديدة وحكايات أخرى جديدة ضمن الحكاية الإطارية، فالحكاية الخرافية بوصفها نوعا قصصيا تتميّز بمجموعة من الخصائص، وما يميّزها أنّها لا تتكوّن من أفعال فحسب، وإنّما تقوم برواية تلك الأفعال ذلك أنّ الفعل الّذي يتعرّض للتّغيير عند دخول شخصية جديدة، ويصبح قابلا للخرق والانقطاع في العديد من المرّات حسب الحالة الّتي يظهر عليها الفعل الجديد*.

كما تتشكّل الحكاية الخرافية من الأفعال الّتي تقوم بها الشّخصيات داخل البنية السّردية للخطاب، فالتّقنية الزّمنية المعروفة بالتّكرار لا يقصد منها تكرار الأفعال فحسب، وإنّما يقصد بها تكرار رواية تلك الأفعال الّتي قامت بها الشّخصيات**.

ومن ضمن مكوّنات الحكاية الخرافية الأخرى نجد عنصر التّكرار الّذي يساعد على تماسك بنيتها و«**ليس التّكرار سوى مظهر واحد مما تتميّز به الحكاية الخرافية، فإلى جانبه ثمّة مظهر قار آخر هو "الاستباق" الذي يقصد به هنا، الإشارة إلى فعل لم يحدث بعد، ثمّ يصار فيما بعد إلى تحقّقه بوصفه جزءا من الحكاية**»[2]. فالبنية الزّمنية لها دور كبير في تماسك بنية الحكاية الخرافية، وما التّكرار والاستباق

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص197.

*- يُنظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص109.

**- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص109.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص114.

سوى مكوّنين أساسيين من مكوّنات البنية الزّمنية للحكاية الخرافية، فالمقصود بالتّكرار أنّ الخطاب الرّوائي لا يقدّم الحادثة الرّوائية مرّة واحدة فحسب، وإنّما يكررها مرّات عديدة حسب طبيعتها.

يعدّ الاستباق عنصرا ثابتا في الحكاية الخرافية لا يمكن الاستغناء عنه، غير أنّ السّارد يلجأ إلى التّقليل من هذه التّقنية حتى لا يبعث بالملل في نفسية القارئ، فالاستباق بمثابة التّمهيد للأحداث اللاحقة ويعمل على خلق نوع من التّوقّع والانتظار لدى المتلقي، ومن مميّزات الحكاية الخرافية أيضا نجد تعدّد مستوياتها هذا ما يجعل الفعل السّردي يتعرّض للتّمزق أثناء دخول أي عنصر خارجي وما خرافة شهرزاد إلاّ دليلا على هذه الخاصية، فكل عنصر في هذه الحكاية ينبني على العنصر الآخر حتّى أضحت تلك الحكاية متداخلة، وتحمل في طياتها أحداثا وحكايات أخرى تنمّي الفعل السّردي، إلاّ أنّها تعرّضت للحذف والاختراق نتيجة تداولها بكثرة وانتشارها في مختلف أنحاء العالم، فكل ثقافة تترجمها وفق مبادئها ورؤيتها الخاصّة وتنسب تلك الحكايات إليها، هذا ما جعل مسألة البحث عن أصل هذه الحكايات الخرافية أمرا معقّدا، فالعوامل الخارجية كان لها الأثر الكبير على الحكايات الخرافية عموما وحكاية شهرزاد على وجه الخصوص، كما إنّ الغرض من الحكايات الخرافية لم يقتصر على التّسلية فحسب وإنّما كانت لها أهداف متعدّدة الجوانب تسعى إلى تحقيقها وكانت تحمل أفكارا وطروحات تسعى إلى ترسيخها في أذهان المتلقين لها*.

فكلّ حكاية مهما كان نوعها في ظاهرها تبدو أنّها تهدف إلى التّسلية لكنّها تحمل في طياتها أشياء أخرى أكثر عمقا، ولا يمكننا فهمها من خلال قراءتها قراءة سطحية، ذلك أنّ الإحاطة بمضامينها يتطلب التّفكير والتّدبّر. فبالتّحليل العميق لمضامين تلك الحكايات تظهر الأهداف الّتي تسعى الحكاية الخرافية إلى تحقيقها« **وجدير بالذّكر أن عمليات العلاج النّفسي الدّؤوبة والمتواصلة لمدّة ألف ليلة وليلة شهدت تحوّلات جذرية، بدأت شهرزاد بحكايات تؤيّد موقف شهريار من النّساء، فعززت ظنه بفكرة الخيانة، فأوّل خطوة في علاج مريض مثل شهريار، هي تعميق الوهم بخطئه، لكي يثق لمعالجه، ويتخطى الانزعاج من الفكرة القائلة بأنّ المُعالج على خطأ، وينبغي إيصاله إلى الصّواب**»[1]. فتحليل الحكايات الخرافية لا ينحصر في الجانب الأدبي فحسب، بل يتعدّاه إلى الجانب النّفسي، ذلك أنّ الإبداع يعكس نفسية الكاتب، وما الحكايات إلاّ تعبير عن تلك النّفسية. فمثلا شهرزاد حتّى تصحح نظرة الملك شهريار

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص198.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص199–200.

اعتمدت على قص العديد من الحكايات الخرافية الّتي كانت تأسر عقله، وكانت تعتمد عنصر التّشويق حتى يغيّر قراره، وقد نجحت في فعل ذلك.

وفي صدد حديثنا عن الزّمن تجدر الإشارة إلى أنّ هنالك فرقا كبيرا بين التّتابع الزمني داخل الملفوظ القصصي والتّداخل الزمني، وبين التّرتيب داخل المبنى الحكائي، فعندما تجري مجموعة من الأحداث الّتي وقعت في زمن واحد، وأمكنة متعدّدة، فإنّ الرّوائي لا يستطيع أن يخبرنا بهما في آن واحد، وإنّما يقوم بترتيبها حسب ما يتطلبه السّرد، أين يقوم باختيار أحد الأحداث المتزامنة، ويضعها في البداية حتى يقوم ببناء مبنى الحكاية. وعند دراسة الزّمن في المبنى الحكائي يجب الانتباه إلى مجموعة من القضايا المهمّة، ومن ضمنها أنّه يتّسم بالتّخييل*.

فالطّابع الخيالي الّذي تتّسم به حكايات اللّيالي، جعلت الزّمن السّردي يتّخذ نفس مسار تلك الحكايات فأحيانا يسبق الزّمن وقت الحكايات، وهذا ما يعرف بالاستباق. هذا ما جعل تلك النّصوص صالحة لكل الأزمان، واستقبلتها أمكنة وثقافات متعدّدة.« **فالرّواية تلحق الحكاية، ولا يمكن أن يتزامنا أو أن تسبق الرّواية الحكاية إلاّ فيما ذكر من أمر "الاستباق" علما أنّ "الاستباق" كونه جزءا من الرّواية، يقع ضمنا في الماضي، وتعليل ذلك، أنّ الحكاية الخرافية تستحضر بواسطة الرّواية، وعبر سلسلة من الرواة، وهنالك دائما بون كبير بين زمن الحكاية ومكانها، وبين زمان الرّواية ومكانها فزمان الأولى متقدّم على زمان الثّانية، لكونها تروى بعد وقوعها**»[1]. ويعدّ الاستباق تمهيدا لأحداث لاحقة، ومن هنا يتعرّف القارئ على الأحداث قبل وقوعها، فهو من أهم التّقنيات السّردية الّتي تُسهم في بناء الحكاية، ويلجأ الرّاوي إلى هذه التّقنية من أجل خلق حالة انتظار لدى القارئ، و« **من أمثلة "الاستباق" البارزة في الحكاية الخرافية، ما ورد في حكاية "جودر بين التاجر عمر وأخويه" فبعد أن يفلح السّاحر المغربي عبد الصمد في السّيطرة على جودر، ويستغله لاستخراج كنز الشّمردل، يصف له ما سيلاقيه في طريقه للوصول إلى الكنز، من فكّ الطلاسم الّتي تعترضه ومواجهة الأخطار التي تهدده، وهو يجتاز الأبواب السّبعة في طريقه إلى الشّمردل وكنزه**»[2]. حيث قام "عبد الله إبراهيم" بتحليل مجموعة من الحكايات الخرافية واستخرج منها الصيغ الزمنية المتعدّدة الّتي تقوم بتركيب أحداث الحكاية وتضفي عليها خصوصية فنية متميّزة.

---

*- ينظر؛ داود سليمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية "دراسات"، ص28

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص212 .

[2]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص117.

كما إنّ «**صيغ الزّمن الثّلاث من ماض وحاضر ومستقبل (رغم قلة استخدامه) تأخذ لها في نصوص الليالي–كما هو شانها في القصّة الحديثة– مسارا خطيا متذبذبا يجمع بينهما تسلسل غير منتظم**»[1]. فحكايات اللّيالي لم تعتمد على زمن الماضي فحسب، وإنّما تشمل أزمنة متعدّدة، فهي لا تخضع لنسق التّرتيب الزّمني الماضي، والحاضر، ثمّ المستقبل، وإنّما يتمّ توظيف هذه الأزمنة بطريقة غير منتظمة «**صحيح أنّ حكايات الليالي بصورة عامة تقدّم من خلال صيغة الماضي، إن كان ذلك على لسان السّارد الشّعبي الّذي ينقل لنا ما تحكيه (شهرزاد) أو على لسانها هي، ولكن النّقل هذا بصيغة الماضي ليس معناه العودة من آخر حدث إلى الحدث الأول (البدئي) وإنّما يتمّ ذلك من بداية الأحداث حيث انتهائها بصورة تصاعدية استطرادية متقدمة على خط الزمن**»[2]. فأغلب حكايات ألف ليلة وليلة جاءت بصيغة الماضي، وتعدّ هذه الصّيغة أكثر الأنواع انتشارا في الحكايات الخرافية فأغلب الحكايات الّتي كانت تحكيها شهرزاد جاءت بصيغة الماضي، لكن هذا لا يعني العودة إلى أوّل حدث، وكلّما حدث تغيير في الزّمن تتغيّر الأحداث، إضافة إلى هذا فإنّنا نجد حكايات اللّيالي متفاوتة من ناحية الطول، كما إنّ «**الغرض من حساب طول النّص المحكي في كل ليلة هو التّوصّل إلى معرفة" سرعة النّص" بالمقارنة مع الزّمن الدّاخلي للنّص الحكائي**»[3]. نظرا لصعوبة ضبط زمن تلك الحكايات الّتي كانت ترويها شهرزاد للملك شهريار تمّ الاعتماد على هذه الطّريقة من أجل معرفة سرعة النّص.

كما تميّزت تلك الحكايات بالتّسلسل والتّتابع من خلال الاعتماد على الصّيغ الزّمنية المتعدّدة، وعليه فإنّ« **الخط الزّمني للأحداث في (المبنى الحكائي) يأخذ له مسارا متسلسلا حيث يأتي الحدث الأول قبل الثّاني وهكذا.. إذ تمثل الوقائع والأحداث، الوحدات الزّمنية الأساسية الّتي يتكوّن منها "المبنى الحكائي" كما تمثّل هذه الأخرى مكوّنات (المتن الحكائي) لكن الصّعوبة الّتي يجدها السّارد متمثلة بظهور شخصية جديدة، وهذا يستدعيه إلى قطع التّسلسل الزّمني والعودة إلى زمن مضى قبل هذا التّوقّف أو قبل بداية الحكاية نفسها، لتقديم هذه الشّخصية**»[4]. وهذه التّقنية تعرف بالاسترجاع وفيها يقوم السّارد بسرد الأحداث الماضية بعد أن يوقف السّرد في نقطة معيّنة، حيث نشأت هذه الصّيغة الزّمنية منذ القديم وتطوّرت بتطوّر الفنون السّردية، باعتبارها أهم مميّزات الزّمن« **إنّ أية افتتاحية من افتتاحيات اللّيالي**

[1]– داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية"دراسات"، ص52.

[2]– المرجع نفسه، ص 65.

[3]– المرجع نفسه، ص54.

[4]– المرجع نفسه، ص 71.

هدفها وضع السّامع (القارئ) في أجواء الزّمن الّذي تجري فيه الأحداث، أي سحبه من حاضره الّذي يعيشه "الملك شهريار أثناء الحكي الأول على لسان شهرزاد" أو السّامعين" أثناء نقل الحكي الأول على لسان الحاكي الشّعبي "أو القرّاء" أثناء القراءة في الكتاب المطبوع"»[1]. فالغرض من توظيف العبارات الافتتاحية عند بداية كل حكاية خرافية، يكمن في جعل المتلقي يعايش الزّمن الّذي وردت فيه تلك الحكايات، حتّى تتّضح الصّورة له، ويرجع تفكيره إلى تلك الأزمنة الغابرة، كما تقوم بوصف الأمكنة الّتي تنطلق منها الأحداث هذا ما يجعل الحكاية الخرافية أكثر فنية، ذلك أنّ « **للوصف دور كبير في فنية الحكاية خاصة عندما تنتقل الأحداث من كونها "متن حكائي" إلى كونها "مبنى حكائي" عندما يصبح الوصف مقطعا مستقلا بذاته، وليس له علاقة بزمن النّص، إذ يقف زمن السّرد مُؤقّتا والوصف نوعان: وصف ذاتي، ووصف خارجي**»[2]. ففي هذه التّقنية يتوقف زمن السّرد بصفة مؤقّتة، ويقوم السّارد بوصف المشاهد المختلفة. ومن «**أهم صفات افتتاحيات اللّيالي هو قصرها النّسبي بالرّغم من احتوائها على زمن داخلي لا يتناسب وهذا القصر**»[3]. فرغم قصر تلك الحكايات الافتتاحية، إلاّ أنّها ترجع بنا إلى أزمنة قديمة تتجاوز قصر تلك الجمل الافتتاحية، كما نجد أنّ القاص الشّعبي يقوم بإدخال العديد من الحكايات ضمن السّياق العام للحكاية الأصلية، فالحكايات الإطارية أصبحت تتضمّن في طيّاتها حكايات أخرى.

ومن بين الصّيغ السّردية الأخرى نجد التّكرار، والّذي تبرز قيمته من خلال تكرار الوحدات السّردية في مواقع متعدّدة، فالحكاية أيا كانت يمكنها أن تروى مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة، وهذا ما يطلق عليه بالحكاية التفرّدية، وقد تروى مرّات عديدة ما وقع مرّات عديدة، وقد يحكي مرّات عديدة ما حدث مرة واحدة*، حيث نجد أنّ « **هناك تكرار زائد، ويصيغ جاهزة " كليشيه" لبعض الأحداث كالوصف مثلا**»[4]. فالتّكرار يسهم في تركيب البنية الفنيّة للحكاية الخرافية ويجعلها أكثر فنية. كما« **يقترن تكرار رواية الفعل بالرّاوي المتماهي بمرويه؛ لأنّه الشّخصية الّتي يعزى إليها الفعل، ولا يقترن بالرّاوي المفارق لمرويه، لأنّه لا يعني بوصفه راويا إلاّ بأمر الإخبار عن الفعل وللاستعاضة برواية ما فعلته الشّخصية، عن**

[1]– داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية"دراسات"، ص 67–68.

[2]– المرجع نفسه، ص 77.

[3]– المرجع نفسه، ص66.

*– ينظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص109.

[4]– داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية"دراسات"، ص 34.

إعادة الفعل ذاته، وهو ما يعدّ أمرا مستحيلا سرديا»[1]. فكثيرا ما تعتمد الشّخصية على فقرة مختصرة ومعبّرة وأطلق "عبد الله إبراهيم" على التّكرار اسم «الإضمار»*، فالتّكرار من أهم مميّزات الحكاية الخرافية كما يؤدّي إلى تعدّد مستويات الرّواية.

عمل البناء الفنّي لهيكل الحكايات الخرافية على« **تطوير بعض أجزاء الحكايات لتكوين حكاية مستقلة بعد إجراء التّحويلات عليها "الأماكن، الأشخاص..." أو بالعكس، حيث يقوم القاص الشّعبي بتقليص بعض الحكايات الطويلة تناسب حكايات أخرى، يدخلها ضمن سياقها العام»**[2]. فتقنية التّضمين من أهم مميّزات الحكايات الخرافية، فكل حكاية لها القدرة على استيعاب الكثير من الحكايات، ورغم طول تلك الحكايات إلاّ أنّها تضمّنت مجموعة من الحكايات الأخرى.

فالزّمن عنصر ضروري ومهم في الحكايات الخرافية، وهو من مكونات البنية السّردية لها، و يتفاوت من حكاية إلى أخرى حسب طبيعة الأحداث الّتي تشهدها الحكاية الخرافية، ويمكن الإشارة إلى **« أن زمن الحكاية في (متنها) ما قبل السّرد قد توزع بين السّاعة الواحدة تقريبا واليوم الكامل مرورا بـ(الصباح، الليل) إضافة إلى وجود فترات زمنية طويلة نسبيا غير محدّدة»**[3]. ويبقى تحديد زمن تلك الحكايات نسبيا؛ إذ لا يمكننا الجزم عن تاريخ محدّد لظهور تلك الحكاية دون غيرها لذلك تمّ الاعتماد على قياس طول النّص لتحديد أزمنة تلك النّصوص.

2- تجلّيات الراوي والمروي له حكايات ألف ليلة وليلة

يعدّ "الراوي" و"المروي له" من أهم مكوّنات الحكايات الخرافية، وهما عنصران لا يمكن الاستغناء عنهما، فهما من يحرّك الأحداث في الحكاية، وقد أسهما في تغيير وجهة النّظر حول الموضوعات الّتي كانت سائدة من قبل، ويتجلّى عنصرا "الراوي" و"المروي له" في الحكاية الخرافية في أشكال متعدّدة ومتنوّعة، ممّا يضفي خصائص مميّزة على بنية الحكاية الخرافية، وظهر فيما بعد "الراوي المفارق لمرويه" وهو الّذي يروي أحداثا منفصلة عنه، وهذا النّوع من الرّواة من أبرز خصائص الحكايات الخرافية، ولا تعتمد الحكاية الخرافية على راو واحد، وإنّما تتميّز بتعدد رواتها هذا ما يجعلها تتّسم بتعدد حكاياتها وفي

[1]- عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص109- 110.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص110.

[2]- داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية "دراسات"، ص 34.

[3]- المرجع نفسه، ص 62.

حكايات "ألف ليلة وليلة" نجد أنّ الرّاوي والمروي له لا يخضعان للتعدّد والتغيير، وإنّما يشمل التّعدّد عناصر ثانوية تسهم في تغيير الأحداث وتحريكها*. وكل حكاية لها القدرة على استيعاب عدد غير محدود من الحكايات الأخرى. كما« **يفضي تعدّد مستويات الرّواية إلى تغيير في وظائف مكونات البنية السّردية للحكاية فالأبطال سرعان ما تتغيّر وظائفهم من كونهم بؤرا للحكاية إلى رواة لها، إلى مروى لهم، يتلقون حكاياتهم نفسها، والمروي له، سرعان ما يصبح راويا، شأن الملك درباس أو الخادم**»[1]. ذلك أنّ التّعدّد في الحكايات والأحداث الّتي تشهدها الحكاية الخرافية ينتج عنه التّعدّد في وظائف الشّخصيات، فبعد أن كان البطل هو محور الحكاية الخرافية تغيّرت وظيفته إلى مروي له؛ وذلك راجع إلى تداخل الحكايات فيما بينها.

لم تول الدّراسات النّقدية المتعدّدة أهميّة للمروي له، هذا الأخير يسعى إلى الكشف عن الدّلالات الخفيّة الّتي تحملها النّصوص المختلفة، حيث يسعى الرّاوي بمهاراته إلى تشويق المروي له، فكل من "الرّاوي" و"المروي له"« **متلازمان ويشكّلان إطار المناقلة السّردية الّتي تضبط المرويات الخرافية فلولاهما، ولولا استعدادهما منقطع النظير للاستماع إلى حكايات شهرزاد، ما كان، من النّاحية السّردية ممكنا تصوّر وجود ذخيرتين كبيرتين من الخرافات، بالشّكل الّذي بنيت عليه، أو وصلت إلينا فيه**»[2]. لذلك لا يمكن أن نولي الرّاوي أهمية أكبر من المروي له في الحكاية الخرافية، لأنّهما يكمّلان بعضهما البعض ومن بين أنواع الرواة نجد الرّاوي المجهول الّذي لا يسهم في تشكيل مكونات البنية السّردية ذلك أنّه «**لا يعطي البنية السّردية إلاّ حقّ ظهورها، أمّا صياغة مكونات البنية السّردية، فمن شأن الرواة الّذين يقعون دون مستوى ذلك الرّاوي المجهول، فهي من شأن الرّواة المفارقين**»[3]. فتشكيل مكوّنات البنية السّردية في هذه الحالة لا يتدخّل الرّاوي المجهول في تكوينها، وإنّما الرّاوي المفارق لمرويه هو من يتولى أمر صياغة مكونات البنية السّردية، فعندما يكون الرّاوي مجهولا تصبح الحكاية الخرافية أقل تأثيرا في المتلقي، ويُنقص من فنية الحكاية الخرافية. كما «**تقدم الحكاية الخرافية أشكالا متنوعة للراوي المفارق لمرويه، بل إنّ هذا الرّواي سمة مميزة من أهم خصوصياتها**»[4]. حيث يقوم الرّاوي بتأطير

---

* - يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص201.

[1] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص210.

[2] – المصدر نفسه، ص210.

[3] – المصدر نفسه، ص201.

[4] - عبد الله إبرهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص98.

الحكاية الخرافية، وينقل أقوال الشّخصيات، وقد كانت له أهمية كبرى في الثّقافات الشّفاهية، فعلى عاتقه يتمّ صياغة مكوّنات البنية السّردية.

كما إنّ الرّاوي المعلوم يلعب دورا أساسيا في تشكيل البنية السّردية للحكاية الخرافية، ثمّ« **إنّ أهمّ ما تمتاز به حكايات اللّيالي من تقنية فنية في مجال السّرد هو هذا التّداخل السّردي للأحداث ومن دراسة هذا الجانب الفني المهم والّذي تعتمد عليه تقنية بناء المشهد السّردي في الحكايات، يمكن استخلاص نوعين من تداخل السّرد هما:1- تداخل السّرد التضميني: والّذي نقصد به تضمين حكاية أو أكثر في صلب حكاية المفتتح أو حكايات الإطار وكذلك حكاية التّضمين. 2- تداخل السّرد التّراكمي: والّذي نقصد به تركيب حكاية واحدة من عدة طبقات أو من تراكم الأحداث اعتمادا على كل عناصر الحكاية، مثل دخول" خروج شخصية أو أكثر في" من المشهد الحدثي للحكاية أو تقدم" تراجع الزّمن في الحكاية، أو تغير" تطور الحادث فيها**»[1]. فالتّداخل السّردي في حكايات اللّيالي يعدّ من التّقنيات السّردية المميّزة لها، وما تداخل السّرد التّضميني والتّراكمي سوى نوعين مميّزين لهذا التّداخل، فالتّداخل الضّمني لا يمكن التدخّل فيه، ذلك أنّ كل حكاية تتداخل مع الحكايات الأخرى وبالتّالي لا يمكن فصلها عن بعضها في حين تعتمد حكايات اللّيالي الأخرى التّداخل السّردي التّراكمي فهي تبدأ من الحكايات الافتتاحية، وتشمل الحكايات الّتي هي خارج السّياق مرورا بالحكايات الإطارية والحكايات التّضمينية.

كما نجد الهيكل التّنظيمي لحكاية قمر الزمان ابن الملك شهريار يتكون من ثلاثة أقسام، يفصل بينهما حدث يتكرر دائما، فقد يكون افتراق شخصيتين، أو اجتماعهما، ورغم أنّ هذه الحكاية لا تحتوي حكاية تضمينية، إلاّ أنّها مركبة بطريقة فنية بارعة وشخصيات كل قسم تختلف عن شخصيات القسم الآخر، وهذا يعكس لنا قدرة القاص الشّعبي على هيكلة الحكايات، وتنظيمها تنظيما فنيا، سواء كان ذلك بوعي منه، أو نابع من السّليقة الإبداعية الّتي يتمتّع بها، فهي تساعده على بناء هيكل الحكايات بناء سليما ودقيقا.*

والهدف الرّئيس من تداخل تلك الحكايات يكمن في خدمة البنية الفنية للحكاية الخرافية، حيث «**يجيئ التّداخل السّردي التّضميني في حكايات اللّيالي ليخدم غرضا مهما من أغراض البناء الفني للحكاية..وكذلك ليعطي دلالاته الاجتماعية والأخلاقية، ليصبح هذا التّداخل إضافة لما فيه من تجويد**

[1]- داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية" دراسات"، ص 39-40.

*- ينظر؛ داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية" دراسات"، ص27.

فني في الشّكل وأسلوب مبتكر لربط الحكايات حاملا للدّلالات التّشبيهية والتّماثل وإيراد المثل لخدمة الأغراض الاجتماعية والأخلاقية والنّفسية والدّينية لدى السّامع»[1]. فذلك التّداخل كان يوظّف لخدمة أغراض متعدّدة، منها ما هو متعلّق بالجانب الاجتماعي، والجانب النّفسي، ومنها ما يمس الجانب الدّيني بغية التّأثير في المتلقي، وتنمية هذه القيم في نفسيته، ذلك أنّ المتلقي كان يرى في تلك الحكايات المثل الأعلى ويقتدي بها.

وعليه فـ« **إنّ خير ما يمتاز به أسلوب ألف ليلة وليلة هو الوضوح والصّدق والصّراحة والجاذبية، فالمعاني تسبق الألفاظ إلى الذّهن والصّور تسبق الوصف إلى الخاطر، والشّوق يبعث اللّذة ويثير الاهتمام ويحرك الانتباه ويوثق صلة السّامع أو القارئ بموضوع القصة»**[2]. فالأسلوب الّذي نسجت على منواله حكايات "ألف ليلة وليلة" جعلها تجذب انتباه القارئ، فهي تسحر ألباب المتلقّين لأنّها تمتاز بسهولة اللّغة، والدّقة في الوصف والتّصوير« **ولو تأمّلنا حكاية السندباد، وهو الراوي الفرد في البنية السّردية هنا، لوجدنا حكاياته السّبع متعاقبة، كما أنّ الحكايات المضمّنة فيها خضعت لنسق التّتابع نفسه، ممّا جعل التّتابع هو الإطار الّذي يحكمها، ففيما تنطلق روايات السّندباد، من مستوى واحد هو حكايته الّتي ترويها شهرزاد، فإنّ الحكايات الثّانوية المتولّدة داخل حكاياته السّبع تنطلق من مستويات عدة»**[3]. حيث تميّزت حكايات السّندباد بالتّسلسل والتّتابع فالحكاية الرّئيسية تتميّز بالتّسلسل والتّتابع بينما الحكايات الفرعية الّتي تتضمّنها فإنّنا نجدها متذبذبة، ففي حكايات اللّيالي يكون الرّاوي ثابتا وواحدا بينما نشهد التّعدّد في مستوى المروي له، وإذا عدنا إلى حكايات« **التّاجر والعفريت**" و"**السندباد البحري**" و"**حاسب كريم الدين**" **ونظرنا إلى مكونات البنية السّردية من راوة العلاقة بين الراوي والمروي نجد أن تلك الحكايات تنطوي على ثوابت تصنّف وفق نمطين من العلاقات، أوّلهما: عدم وجود علاقة بين الرّاوي والفعل الّذي يشكّل من الحداثة، ومثاله الأكثر دلالة علاقة "شهرزاد" بما تروي، فالعلاقة الّتي تربطها بالحكايات تتحدّد في إطار الفعالية الإخبارية الّتي تنهض بمهمة بناء الحكاية رواية، وشهرزاد تبعا لذلك غريبة عن تشكّل الأحداث، كما حصلت، فهي إنّما تروي ما بلغها للملك السعيد " شهريار" ولهذا فهي تندرج ضمن خصائص الراوي المفارق لمرويّه، لكونها تتلقى الرّواية عن راو آخر»**[4]. فالرّاوي المفارق

[1]– داود سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية" دراسات"، ص44.

[2]– ليتمان، ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل، ص 98–99.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 202.

[4]– المصدر نفسه، ص204.

لمرويه يتدخّل دائما فيما يرويه، لذلك نجده يحتلّ مساحة كبيرة داخل العملية السّردية المتحكّمة في بناء الحكاية« **ولمّا كان الراوي والمروي لـه محكومين بحضور يهدف إلى إرسال وتلق لمتن خرافي، صار دورهما في البنية السّردية عظيما، ذلك أنّهما المكوّنان المتحكّمان مباشرة بالمكوّن الثّالث وهو المروي**»[1]. يعدّ كل من الرّاوي والمروي له عنصرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما، حيث لا يمكن أن تتشكّل أي مادّة حكائية بمعزل عنهما؛ ذلك أنّ المادّة الحكائية تفقد قيمتها في حالة غياب أحدهما، فهما يتحكّمان في المروي، فالراوي يختار المتن الحكائي استجابة لرغبات القرّاء، لذلك نجدهما (الراوي والمروي له) يحظيان بأهمية كبرى في تشكيل البنية السّردية للحكاية.

كما نلمح « **وجود علاقات تتابع تحكم الرواة فيما بينهم والحكايات فيما بينها والمروي لهم فيما بينهم، وأنّ هذه العلاقات تتّسع كلّما تعدّدت الرّوايات ابتداء من الفعل الّذي يشكّل "لب الخرافة" وصولا إلى آخر رواية تنتظمها، وكل هذا مدّ الحكاية الخرافية بالتّنوّع وتداخل المستويات، والتّوالد المستمر الّذي يخصب الخرافة بمزيد من الحكايات الثّانوية**»[2]. فالعلاقات الّتي تحكم عناصر الرّواية في تواصل مستمر، هذا ما يجعل الحكاية الخرافية تتميّز بالتّعدّد والثّراء من ناحية الشّكل والمضمون، فالتّعدّد في مستويات الحكاية ينتج عنها العديد من النّصوص الفرعية الّتي تتضمّنها الحكاية الأصلية « **وفيما يمكن الافتراض منطقيا أنّ بعض الحكايات يمكن أن تحافظ على وجودها إن هي جردت من مكوني الرّاوي والمروي له، لكونهما يندغمان في المروي، ولا يتعاليان عليه، فإنّ الحكايات الخرافية، تقوّض بنيتها حالا إن هي جرّدت منها، ذلك أنّهما الإطار الّذي يوفّر الأسباب الكاملة لظهور الحكاية، الأمر الّذي يستحيل معه، وجود حكاية خرافية، دون أن تتشكّل وسط إطار صارم قوامه العلاقة بين الرّاوي والمروي له**»[3]. إلاّ أنّ هذا القول لا يمكن التّسليم به، فإذا غاب الرّاوي والمروي له، فمن أين تستمدّ الحكاية الخرافية شرعيتها وقيمتها الفنية؟. لذلك لا يمكن الاستغناء عنهما، فالعلاقة الّتي تربط بين الرّاوي والمروي له هي الّتي تجعل من تلك الحكاية حكاية وبدونهما لا يتشكّل المتن الحكائي، «**إنّ ثنائية النّطق والاستماع الّتي تحيل على الراوي والمروي له، هي الموجه الأساسي للبنية السردية في الخرافة**»[4]. فالحكاية الخرافية قوامها الراوي الّذي يقوم بتشويق المتلقي، ويلبي رغباته، ويشبع فضوله.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص217 .

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص108 .

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص217 .

[4]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص99.

إنّ الحكايات الخرافية تمتدّ بجذورها إلى أقدم العصور، فهي« **تمتّ في أصولها إلى مراحل متقدّمة من تاريخ علاقة الإنسان الغامضة بالكون، فهي تنطوي على تصوّرات ورؤى ووقائع أسطورية ودينية وتاريخية قديمة اندغمت في بعضها في عصور زمنية متعدّدة، واستقامت نوعا سرديا مهمّا بين مجموعة الأخبار والحكايات الّتي كانت صدى للعقائد الدّينية القديمة**»[1]. فهي تكشف عن علاقة الإنسان البدائي بالطّبيعة، لذلك يصعب ضبط تاريخ ظهورها، وذلك لغياب الحجج الّتي يمكن الاستناد عليها في تحديد الفترة الّتي ظهرت فيها، ومن هنا أصبح مفهوم الخرافة يرتبط بكل ما هو وهمي وخيالي، فهي تسند إلى رواة متخيلين، وأصبح نسيجها يستند إلى كل ما هو غير واقعي ولا وجود له.

وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى الوحدة الحكائية، ورأى بأنّ« **كشف البنية السّردية للوحدة الحكائية، يتطلّب الوقوف على كيفية توالي وقائعها في الزّمن، فالزّمن هو العنصر الّذي يضبط نظام توالي الوقائع، والوسيلة الّتي بواسطتها، يمكن الكشف عن بنية الوحدة الحكائية**»[2]. فحتى تتّضح البنية السّردية للوحدة الحكائية لا بدّ من إخضاعها إلى معيار الزّمن، فبما أنّها تعتمد على التّتابع في الأحداث كان من الأجدر دراسة تسلسلها الزّمني.« **إنّ مستويات السّرد الدّاخلية الّتي تقع دون مستوى رواية شهرزاد، تزداد خصبا وغنى في خرافات "ألف ليلة وليلة" عنها في خرافات "مائة ليلة " ذلك أن طبيعة "المناقلة السّردية" بين الرواة في كثير من خرافات " ألف ليلة " تنتظم في متوالية من الرّواية والتّلقي، واستبدال في مواقع الراوي والمروي له، على نحو تفتقر إليه خرافات (مائة ليلة)**»[3]. ففي مقابل حكايات ألف ليلة وليلة نجد خرافات مائة ليلة وليلة، إلاّ أنّ هذه الأخيرة أقل أهمية من حكايات اللّيالي، وقد تضاربت آراء النّقاد والباحثين حول الحكايات الأسبق، فهناك من يرى أنّ حكايات مائة ليلة وليلة كانت سبّاقة في الظّهور وهناك من يرى عكس ذلك، إضافة إلى أنّ مستويات السّرد الّتي تتميّز بها حكايات اللّيالي أكثر ثراء وغنى من حكايات مائة ليلة وليلة، فتغيّر مواقف الرّاوي والمروي له، وتعدّدها تفتقرها حكايات مائة ليلة وليلة–حسب ما أشار إليه عبد الله إبراهيم– وإذا ما عدنا إلى حكاية شهرزاد فإنّنا نجدها « **خرافة بسيطة التّركيب قليلة الأشخاص، محدودة الأحداث، بين أن ذلك التّركيب البسيط، هو الّذي جعلها تتّصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها، إذ ما تتّسم به الحكاية الخرافية عامة، وجود "أجزاء رخوة" في الفعل القصصي، باندراج أفعال قصصية ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار، وتغذى**

[1]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 55.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 159.

[3]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص93.

من الإمكانات السّردية للحكاية الإطارية الّتي هي بمثابة"حكاية أم" تمدّ الحكايات الثّانوية بأسباب الحياة والبقاء »[1]. فالتّركيب البسيط للحكاية الخرافية جعلها تحمل القدرة على استيعاب عدد غير محدود من الحكايات، فالحكاية الأصلية تسهم في تنمية أحداث الحكايات الفرعية، فهي الّتي تبعث روح البقاء والاستمرار فيها.

وقد« **أتاح زمن السّرد في "ألف ليلة وليلة" لشهرزاد بتنضيد ذلك العدد الكبير من الحكايات حدد زمن السّرد في (مائة ليلة) قدرتها في تنضيد عدد مماثل لذلك العدد. مما جعل خضوع المروي له في "ألف ليلة" نوعا من الخضوع الّذي تفرضه هيمنة الراوي، إذ ليس أمام شهرزاد، إلاّ أن تتفنن في ترتيب خرافات متتالية، تصرف الملك عن قتلها، وتجعله أسير خرافاتها**»[2]. فالرّاوي في حكايات ألف ليلة وليلة يمارس نوعا من الهيمنة على المروي له، حيث يصبح المروي له أسير تلك الحكايات وخاضعا لنسقها ولا يستطيع الخروج عن هيمنتها، وهذا ما تمثّل في خضوع الملك شهريار لحكايات شهرزاد، فشهرزاد بفعل ذكائها وفطنتها تمكّنت من جعل الملك خاضعا لهيمنة تلك النّصوص ومنقادا إليها.« **فالحكايات المنسوبة رواية إلى شهرزاد، تهيمن على الخرافة الأصلية، بل إن ضمور تلك الخرافة وتشتّت وقائعها يعود إلى غنى حكايات شهرزاد وتنوّعها وعددها؛ مما جعل تلك الحكايات تستأثر بالاهتمام، أكثر من الحكايات التي تتبوأ فيها شهرزاد مكانة مهمة، بدليل، اقتران الكتاب، بعدد الليالي التي أمضتها شهرزاد في رواية تلك الحكايات**»[3]. حيث تميّزت حكايات شهرزاد بالتّعدد والتّنوّع والثّراء، هذا ما جعلها محلّ اهتمام الباحثين والقرّاء، فتنوّع الحكايات الّتي كانت ترويها شهرزاد حظيت بالاهتمام أكثر من الحكايات الّتي كانت تحتل فيها شهرزاد مكانة. فشهرزاد كانت بارعة في الحكي هذا ما جعل شهريار يتراجع عن قراره والمتمثّل في القتل، حيث اعتمدت على مجموعة من التّقنيات والأساليب الّتي ساعدتها في تشويق الملك أثناء عرضها لتلك الحكايات.

يكتسي المروي له أهمية كبرى في الحكاية الخرافية، فلولا وجوده لما كان للمادّة الحكائية أي قيمة وأهمية، فهو الّذي يحكم على تلك النّصوص من حيث قيمتها الفنية والجمالية، كما إنّ « **ثنائية النطق والاستماع الّتي تحيل على ثنائية الراوي والمروي له، هي الموجّه الأساسي للبنية السّردية في**

[1]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص93.

[2]– المصدر نفسه، ص94.

[3]– المصدر نفسه، ص95.

الخرافة»[1]. ويبقى لكلّ عنصر أهميّته الّتي تميّزه عن غيره، فكل العناصر تكمّل بعضها البعض ولا نستطيع أن نتخلّى عن أي منهما، فوجود الرّاوي والمروي له وغياب المروي يشلّ عملية القص، و« **من المظاهر البارزة في الخرافة تعدّد روّاتها الّذي يترتب عليه تعدّد في حكاياتها مع بقاء المروي له مفردا وهذا يحكم بنية بعض الحكايات الخرافية في "ألف ليلة وليلة" و"مائة ليلة وليلة"**»[2]. فكل حكايات "ألف ليلة وليلة"، و"مائة ليلة وليلة" تتميّز بتعدّد الرّواة هذا ما ينتج عنه تعدّد مستويات السّرد إلاّ أنّ المروي له يبقى ثابتا.

كما« **تُقدِّم الحكاية الخرافية أشكالا متنوّعة للراوي المفارق لمرويه، بل إنّ هذا الراوي سمة مميزة من أخص سماتها. ولعل في "فهراس الفيلسوفي وشهرزاد" وهما يرويان حكايات رويت لهما وأحيانا حكايات وصلتهما عبر سلسلة من الرواة، ما يدلّل على موقع الراوي المفارق لمرويه في البنية السّردية للحكاية الخرافية، وشأن ذلك الراوي، يظهر مصاحبا له، مروي له يلازمه**»[3]. فالرّاوي المفارق لمرويه كغيره من أنواع الرواة الآخرين يحتاج إلى مروي له يتماشى معه في الحكاية الخرافية، ويظهر هذا النّوع من الرواة جليا في البنية السّردية. و« **إذا وضعنا في الاعتبار، اندراج حكاية السندباد في سياق خرافة شهرزاد، فإنّ الحكاية ذاتها، لا تتشكّل سرديا إلاّ في ضوء نظام اللّيالي الّذي تبرمجه سرديا شهرزاد وشهريار**»[4]. فكل الحكايات الفرعية الّتي تتضمّنها حكايات اللّيالي تخضع للنّظام السّردي الّذي تؤطّره شهرزاد وشهريار، وعليه فالخرافة لها القابلية لاستيعاب عدد غير محدود من الحكايات، فهي لا تربط بين الأفعال الّتي تقوم بها الشّخصيات بقدر ما تربط رواية الأحداث« **ولعلّ خير ممثل للعجائبي في النّثر العربي الكلاسيكي القديم هو الرّحلات العربية بنوعيها البري والبحري، هذه الّتي اخترقت حدود المألوف من المكان، وكان الخيال فيها طافحا، والعقل مغيّبا تماما، والنّفس مصدقة لكل ما يروى لها من الحكايات والخرافات الّتي كان المكان البعيد مرتعا لها**»[5]. ومن بين القضايا الّتي كانت تزخر بالطّابع العجائبي نجد الرّحلات بمختلف أنواعها، حيث كانت تتّسم بسعة الخيال والوصف الّذي يسحر ألباب المتلقين لها، فكانوا يصدّقون تلك المغامرات الّتي لا وجود لها في الواقع، حيث «**يمكن للرّاوي في الرّواية**

---

[1]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص96.

[2]– المصدر نفسه، ص97.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص98.

[4]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص100.

[5]– الخامسة علاوي، الإرهاصات العجائبية في التراث السردي العربي القديم وإشكالية التلقي، ص99، مجلة الراوي، المملكة العربية السعودية/وزارة الثقافة الإعلام النادي الأدبي الثقافي بجدة، إشراف عبد المحسن فراج القحطاني(18) ربيع الأول1429هـ–مارس2008م.

العجائبية العربية أن يكون راويا خارجيا كما يمكن له أن يكون راويا داخليا وفق ما تقرّه النّظرية السّردية. إلاّ أنّ هذا النّوع من الرّوايات يميل إلى تغليب الرّاوي الخارجي غير المشارك في الحكاية الّتي يرويها»[1]. ففي هذا النّوع من الحكايات تتعدّد تموقعات الرّاوي، فقد يكون داخليا يشارك في الأحداث الّتي يرويها، وقد يكون خارجيا غير مشارك في الحكاية الّتي يقوم بروايتها، فالرّاوي الخارجي يعرف كل شيء عن الشّخصيات، وما يجول في ذهنها بينما الرّاوي الدّاخلي معرفته محدودة، ولا يشارك في أحداث القصّة الّتي يحكيها ويقدّم تلك الأحداث بضمير الغائب، غير أنّ «**البُنى السّردية الشّعبية كانت وما تزال مجهولة المُؤلّف، بل هي نتاج ثقافات متعدّدة وألسن متنوّعة**»[2]. ومن المؤكّد أنّ البنية السّردية مجهولة المؤلّف يمكن نسبتها إلى شخص معين ذلك أنّ الثّقافات تتفاعل فيما بينها، حيث تأخذ كلّ ثقافة مميّزات وخصائص النّصوص السّردية لثقافات أخرى، وتقوم بتطويرها وتبقى تلك البنية في تطوّر مستمر، فهي ليست وليدة ثقافة واحدة فحسب، بل هي نتاج ثقافات عديدة.

كما إنّ أرضية الحكاية الخرافية خصبة تسمح بدخول العديد من الحكايات الأخرى الفرعية، حيث « **تتشكّل الحكاية من الفعل الّذي تنهض به الشّخصيات داخل البنية السّردية للخطاب، في حين تتشكّل الرّواية من القول المخبر عن ذلك الفعل، فالرّواية فعل كلامي لاحق للحكاية زمنيا، ويترتّب عن هذا ظهور مستويين زمنيين يؤطّران مكوني الرّواية والحكاية، أوّلهما أبعد في الوقوع، وهو زمن حصول الفعل الحكائي وثانيهما أقرب في الوقوع، وهو زمن حصول الفعل الكلامي**»[3]. فالحكاية تخدم الرّواية ذلك أنّ الحكاية تنتج من الأفعال الّتي تقوم بها الشّخصيات، والرّواية عبارة عن القول الّذي يخبر عن تلك الحكاية، فالحكاية تسبق الرّواية زمنيا، ويمكن اعتبار الرّواية امتداد لها، « **صحيح أنّ البنية السّردية تسند إلى الرّاوي فعالية الرّواية وإلى البطل فعالية الحكاية، ممّا يعني ظهور ثنائية الأقوال والأفعال بوصفهما نتاجا لثنائية الرّاوي والبطل، يقترن كل ركن من تلك الثّنائية بالمكوّن الخاص به لكن حقيقة الأمر إنّ البنية السّردية تأتي هذا التّقسيم المنطقي، فهي تعمل على صهر مكوناتها لحظة وجودها فالرّواية تبدأ بخلق الحكاية لحظة ابتدائها، كما أنّ الراوي يبذر مكوّنات الحكاية فضاء وأفعالا وأشخاصا حالما يبدأ روايته، وفي الوقت الّذي تستمر فيه الرّواية تتشكّل فيه الحكاية أيضا؛ ممّا يعني استحالة**

---

[1]– أحمد البدري، الراوي في الرواية العجائبية ، ص34، مجلة الراوي، إشراف عبد المحسن فراج القحطاني، المملكة العربية السعودية، وزارة الثقافة وإعلام النادي الأدبي الثقافي، جدة، ربيع الأول1429هـ–مارس2008م.

[2]– سامي بن عبد اللطيف الجمعان، دراسة نقدية: تناسل الحكايات في ألف ليلة وليلة، ص108، مجلة الراوي، ربيع الأول1429هـ – 2008م.

[3]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص109.

فصلهما داخل البنية السّردية»[1]. وضّح "عبد الله إبراهيم" وظائف البنية السّردية في كل من الحكاية والرّواية، ورأى بأنّه من المستحيل فصلهما عن بعضهما فكلاهما يخدم الآخر، فمثلا الرّواية في بدايتها تعمل على خلق حكاية، وكلّما استمرّت الرّواية تتشكّل الحكاية، ومن هنا يمكن القول إنّ الحكاية هي امتداد للرّواية فلا وجود لحكاية بدون رواية، والرّواية لا يمكن أن تقوم بمعزل عن الحكاية، وبالتّالي فهما متداخلان ويكملان بعضهما ولا يمكن الفصل بينهما.

كما« **يفضي تعدّد مستويات الرّواية، إلى تغير في وظائف مكونات البنية السّردية للحكاية فالأبطال سرعان ما تتغيّر وظائفهم من كونهم بؤرا للحكاية إلى رواة لها، ثمّ إلى مروي لهم، يتلقون حكاياتهم نفسها، والمروى له سرعان ما يصبح راويا، شأن الملك درباس أو الخادم**»[2]. وبما أنّ مستويات الرّواية تتعدّد سيحصل حتما تغيّر في مكونات البنية السّردية، فيتحوّل البطل من راو إلى مروي له، وهذا التّعدّد يسمح باحتواء حكايات متخيّلة تندرج ضمن الحكاية الأصلية، كما « **إنّ البطل الخرافي يعيش حلما متواصلا، ولا يحسّ بالزّمن الّذي يترك أثره في الأشياء المحيطة به، فيرحل إلى أمكنة بعيدة، ويعيش في ممالك نائية، ويُبحر في بحار مجهولة ويُسحر أو يُسجن..**»[3]. فمن طبيعة البطل الخرافي أنّه لا يمكث في بيئة محدّدة وزمن ثابت، وإنّما يجول في أماكن متعدّدة، والأزمنة تتغيّر بتغيّر الأحداث، فهو من يقوم بتنظيم الأحداث، هذا ما جعل فعل البطل غير متماسك يقبل دخول أي فعل آخر ضمن سياقه، وتتّسم بنية الحكاية الخرافية بالثّبات، وهذا راجع إلى العديد من العوامل الّتي أضفت عليها هذه الخاصية، والّتي تجسّدت في ما يلي: الأسباب الّتي كانت تحرّك بطل الحكاية الخرافية لم تكن نابعة عن محض إرادته وإنّما كان يواجهها صدفة، ومن هنا تتغيّر أحداث الحكاية حسب تغيير أحداث البطل، كما إنّ الطابع الشّفاهي القائم بين الراوي والمروي له أسهم في تطوير الحكايات الخرافية وفيه يتمّ عرض الحكاية بطريقة مميّزة، وتقوم بعرض الأحداث والوقائع الّتي طرأت للبطل بطريقة متسلسلة*.

ومن مميّزات البطل الخرافي أنّه« **إمّا ينحدر من أصل نبيل وتقوده سلسلة أفعاله البطولية للوصول إلى مرتبة عالية من النّبل، والمهابة، وتمثل مرحلة الضياع والتّشرّد الّتي يمرّ بها البطل**

[1]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص259.

[2]– المصدر نفسه، ص115.

[3]– المصدر نفسه، ص123.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص124.

الخرافي حلقة ربط، توصله بمجد غابر، أو باعثا لبلوغ مرحلة تتّصف بذلك»[1]. فتلك الأفعال البطولية تثير انتباه القرّاء وتشوّقهم، ويصبح نموذجا يحتذى به، لذلك يحرص الرّاوي على اختيار الشّخصيات البطولية الّتي تنتمي إلى الطّبقة الرّاقية.

تفتتح كل حكايات اللّيالي بعبارة تكاد تكون واحدة وتلك العبارة تعرف بالاستهلال السّردي، حيث « **يفتح الاستهلال السّردي في الحكاية الخرافية، على مشاهد، تعنى بتربية الطفل، الّذي سيكون فيما بعد بطلا، ويصار إلى العناية بوصف اكتسابه معارف تتعلّق بالفروسية والقتال أو العلم، ويطرأ ما يجعله يرحل عن مملكته، بسبب ما، شأن شهريار الّذي يكتشف خيانة زوجته، أو رغبة البطل في زيارة مدينة، أخرى كما في حكاية "الملك والغزالة"...**»[2]. فعبارات الاستهلال السّردي تهدف إلى تلقين المبادئ الأساسية الّتي من خلالها يتشكّل البطل، حيث يجب أن يتمتّع بالذّكاء ومبادئ القتال والفروسية؛ ذلك أنّ البطل عندما يغادر مملكته تواجهه العديد من الصّعوبات، والعديد من الأحداث الّتي تكاد تودي بحياته لكن بشجاعته يتمكّن من تجاوز تلك المشاكل.

إنّ وظائف شخصية شهرزاد في اللّيالي تختلف عنها في باقي الأعمال الأدبية الأخرى، فـ«**إذا كان الشّكل السّردي في ألف ليلة يتداخل فيه التّأطير والتّضمين، فإنّنا في ليالي محفوظ نجد أمام التّسلسل أو التّتابع، من جهة. ومن جهة أخرى إذا كانت شهرزاد في ألف ليلة ناظما خارجيا باعتبارها المكلفة بالحكي فإنّها في ليالي محفوظ فاعل، بينما يتكلّف بالحكي ناظم خارجي آخر (الذّات الثّانية للكاتب)**»[3]. فالسّرد المعاصر تفاعل مع النّصوص التّراثية، واتّخذ من شخصياتها رموزا، وأصبحت تلك الشّخصيات التّراثية تقوم بأدوار غير الّتي كانت تقوم بها في النّصوص الأصلية، كما« **يأتي التّسلسل الزّمني للحكايات ليس فقط ليوحد أحداثا مختلفة في اللّيالي، ولكن ليوحد في نسق واحد فضاءات عدة(الصين- الهند- بغداد- مصر..) وأزمنة متعدّدة(ماضية بعيدة- قريبة- مستمرة- منقطعة...)وشخصيات مختلفة باختلاف الثّقافات والحضارات في فضاء وزمان وشخصيات في النص**»[4]. فالتّسلسل الزّمني لم يقتصر على ترتيب أحداث اللّيالي، وإنّما كان الهدف منه توحيد فضاءات مختلفة وأزمنة متفاوتة، والجمع بين شخصيات من ثقافات متعدّدة ضمن مكان وزمان وشخصيات في

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، ص116.

[2]- المصدر نفسه، ص 117.

[3]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي؛ من أجل وعي جديد بالتراث، ص36.

[4]- المرجع نفسه، ص38.

النّص، ومن هنا يحدث تحوّل، حيث تتغيّر العديد من الحكايات بسبب انتقالها من الطّابع الشّفهي إلى الطابع الكتابي.

يرى "محمد حسين هيكل" أنّ« **الاطّلاع على الملاحم اليونانية، وتحليل أعمال شكسبير ومعرفة تقنيات السّرد في"ألف ليلة وليلة" ثلاثة شروط يجب توافرها في الكاتب الطامح إلى كتابة الرواية** »[1]. وضع "محمد حسين هيكل" ثلاثة شروط يجب أن يتمتّع بها الكاتب حتّى يدرج عمله ضمن مصاف الإبداعية، وحصر تلك الشّروط في النّقاط الآتية: التّعرف على التّراث اليوناني، وما يزخر به من آداب كالملاحم الّتي تعدّ أرقى الأجناس الأدبية في فترة ظهورها، فهي تتمتّع بقيمة جمالية عالية، إلى جانب تحليل أعمال شكسبير، والّتي بفضل قوّة بنيتها وأسلوبها استطاعت تجاوز العصر الّذي ظهرت فيه وأصبحت صالحة لكلّ زمان ومكان، دون أن نغفل الحديث عن حكايات ألف ليلة وليلة، فهذه المدوّنة السّردية الضّخمة تعرف بقوّة بنيتها السّردية وثراء تقنياتها فإذا أحاط الكاتب بكل هذه العناصر يستطيع إخراج عمل فني أكثر ثراء وقوة في التّأثير، فالقصص والحكايات توجد في حياتنا اليومية ذلك أنّ الفرد يواجه في حياته اليومية مجموعة من الأحداث ويشترك فيها مجموعة من الأشخاص تصلح بأن تكون قصّة أو حكاية « **ولقد اتّهم الأدب العربي القديم الخطأ بخلوه من القصص. وكانت دعامة أصحاب هذه التّهمة أنّ ليس في الأدب القديم من القصص والقصائد القصصية المطوّلة مثلما في تاريخ اليونان، لكن القصص كما أسلفت قديم، وهو في الحقيقة قوام الأدب العربي المنثور كله**»[2]. ورغم المدوّنات السّردية الضّخمة الّتي عرفها الأدب العربي القديم، فإنّنا نجد العديد من النقاد والباحثين ينفون هذه الصّفة على الأدب العربي، وتبنّوا الرّأي القائل بأنّ العرب لم تكن لديهم آداب، فإذا كان هذا الرّأي صحيحا، فما الّذي يبرّر وجود المدوّنات السّردية التّراثية، وبالتّالي لا يمكن إهمال الآداب العربية القديمة ولا ينبغي تبنّي الرّأي الّذي قام بنفي التّراث الأدبي العربي، « **إذا كان المثقّف (الكلاسيكي الجديد) ينظر إلى الحكايات كمجموعة قصصية تجمع التّافه والمستحيل لم يشعر متعلمو نهاية العصر بالحرج جراء إعلانهم شغفهم بالحكايات كعمل ذكي جامع. ولأنّ الحكايات ممتعة ومسلية بدرجة كبيرة، بدت أكثر تأثيرا وفائدة من**

[1]– الخير شوار،"مقابلة مع وطار"الملحق الأدبي في جزيرة اليوم، الجزائر، 18،2004– 10، نقلا عن سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ص 75.

[2]– محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص71.

قصص الرحالة وأحاديثهم»[1]. فالأسلوب الشيّق في حكايات اللّيالي أثّر في المتلقي أكثر من بقية النّصوص الأخرى كأدب الرّحلة وغيرها.

تعرّضت بعض حكايات ألف ليلة وليلة للانتقاد لذلك **« كان أجدى للنّقد العربي لو أنّ النّاقد حلّل نصوص اللّيالي جميعها فأخرج منها قوانينها وبين ما يتفق منها مع مفاهيم الغربيين وما يفترق أولو أنه استفاد من تحليله في التّمييز بين الحكايات الشّعبية العربية والحكايات الرّوسية الّتي كان قد أخرج مخططه منها، وربّما استخدمها في التّمييز بين الحكاية الشّعبية وغيرها من أنواع السّرد القصصي كما اقترح بروب نفسه »**[2]. فمن خلال تحليل تلك الحكايات يتمّ التعرّف على ما هو عربي وما هو أوروبي، وذلك من خلال الاعتماد على تحليل بروب للحكايات الشّعبية الروسية، فمن خلال التّحليل نتعرّف على أهم الخصوصيات الفنية، وعلى أصل تلك الحكايات.

وعليه فإنّ الخصوصيات الفنية الّتي تميّزت بها حكايات "ألف ليلة وليلة" مهّدت لظهور الرواية، فالصيغ الزمنية المتعدّدة، والمزج بين الحقيقة والخيال، وتعدّد الفضاءات من مميّزات الرّواية العربية، ويبقى لكل عصر أنواعه الأدبية الخاصة به، والّتي تتّسم بخصوصيات فنية تنعدم في بقية الأنواع الأدبية الأخرى، وكل نوع أدبي يمهّد لظهور الأنواع الأدبية اللاحقة.

رابعا: تأثير ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية

أثّرت حكايات ألف ليلة وليلة على العديد من الآداب العالمية، وقد« **حاول كُتّاب القرن العشرين– الّذين ركزوا الأضواء على قصة شهرزاد وشهريار–أن يدرسوا العلاقة الفعلية بين الزّوجين وتطوّرها، وانفعالها بالأحداث الّتي تحيط بهما، وعلاقتهما بأشخاص آخرين، وما يقود إليه ذلك ومن هنا كانت الخاتمة الّتي تختلف في كل مسرحية عنها في الأخرى، وتتشابه جميعها في اختلافها التّام عن الخاتمة التّقليدية لألف ليلة»**[3]. حيث سعى الباحثون إلى الكشف عن كيفية تطوّر علاقة شهرزاد والملك شهريار من خلال الأحداث والعلاقة الّتي تربط بين الشّخصيتين الرّئيسيتين مع بقيّة الشّخصيات الأخرى، هذا ما نتج عنه الاختلاف والتّباين في نهايات تلك الحكايات ففي الدّراسات الحديثة لم يتم التّركيز على الجانب

[1]– محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في الغرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، مارس1981، ص68.

[2]– بروب: مرجع سابق، ص361، نقلا عن فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، ط1، 1434هـ–2013م، ص64.

[3]– فيكتور شكلوفسكي، بينية الرواية وبينية القصة القصيرة، ص173 ترجمة سيزا قاسم، فصول مجلة النقد الأدبي، مج2، ع4، يوليو–أغسطس، سبتمبر، 1982.

الشّكلي للحكايات بقدر ما تمّ صب جل الاهتمام حول العلاقات الّتي تربط بين الشّخصيات ودلالتها وكيفيّة تحوّلها وتطوّرها من فترة إلى أخرى.

ظهرت في فرنسا العديد من المؤلفات القصصية المتأثّرة بأسلوب ألف ليلة وليلة، فـ« **قصص ألف ليلة وليلة قديمة قدم الدّهر، ويكاد يكون من المستحيل حصر الأعمال الأدبية التي استقت مادتها من هذه الحكايات، والّتي نجدها في الآداب الشّرقية والغربية على السّواء في صورة روايات وأشعار ومسرحيات أو قصص تحكى للأطفال، أو مجرد حكم وأمثال. لذا فقد رأينا أنّه من الأفضل أن نقاصر على عزو ألف ليلة وليلة لبلد واحد هو فرنسا، وظهورها في فن أدبي واحد وهو المسرح**»[1]. فتأثير كتاب "ألف ليلة وليلة" على الأدب الفرنسي لم يقتصر على الجانب الشّكلي فحسب، بل تعدّاه إلى مستوى المضامين، وبعد اطّلاع الغرب على الأعمال السّردية العربية ابتكروا أساليب سردية جديدة تفوّقت في شكلها، ومضمونها على الأعمال القصصية الشّرقية.

وكتاب "ألف ليلة وليلة" كغيره من الكتب العالمية الّتي ترجمت إلى العديد من اللّغات، حيث « **ظهر كتاب ألف ليلة وليلة لأوّل مرّة في أوروبا في التّرجمة الفرنسية الّتي قام بها أنطوان كلان سنة 1646–1715) ...وصدرت في اثني عشر مجلدا (باريس سنة 1704–1717). وقد ظهر منها قبيل عام 1706 سبعة مجلدات، وظهر المجلد الثّامن 1709، والمجلدات التّاسع والعاشر سنة 1712 والحادي عشر والثّاني عشر سنة 1717 أي بعد وفاة كلاّن بعامين**»[2]. فبدايات ظهور قصص "ألف ليلة وليلة" في السّاحة الأدبية الأوروبية كانت مع ترجمة "أنطوان كلان" لهذا الكتاب، وقد أعجب الأوروبيون بتلك المدوّنة القصصية، وهذا راجع إلى ميلهم إلى الخيال وإلى الطّابع العجائبي في الحكاية وعنصر التّشويق، فظهرت في فرنسا العديد من القصص المتأثّرة بها، فتأثيرها على الأدب الفرنسي لم يقتصر على الشّكل فحسب بل تعدّى ذلك إلى المضمون.

تأثّر العديد من المُبدعين بحكايات "ألف ليلة وليلة"، وقد« **ظهرت أولى المسرحيات الفرنسية المستقاة من ألف ليلة وليلة في أوائل القرن التّاسع عشر، أي في تلك الحقبة الّتي أعلن فيها الكُتّاب الفرنسيون ثورتهم المرتبطة بالرومانتيكية، وتدفّقوا على الشّرق مهد الحضارات، ومهبط الوحي على شهرزاد. وكانت ألف ليلة وليلة حينذاك في نظر الغربيين رمزا للشّرق الأسطوري، على الرّغم من أنّها**

[1]– هيام أبو الحسن، ألف ليلة و ليلة في المسرح الفرنسي، ص173.

[2]– ليتمان، ألف ليلة و ليلة دراسة وتحليل، ص 36.

كانت في الشّرق نفسه مبعدة عن الدوائر الأدبية الرّسمية»[1]. فالطّابع العجائبي الّذي تتّسم به قصص ألف ليلة وليلة جعلها تُبهر الأوروبيين، حيث تأثّروا بها وساروا على نهجها في بناء أعمالهم القصصية، وبالرّغم من أنّ هذه المدوّنة القصصية لم تدرج ضمن الآداب الرّسمية في الثّقافة الشّرقية، و« **عندما عرفت ألف ليلة وليلة لأوّل مرّة في أوربا لم تحقّق إلاّ غرضا واحدا هو تسلية القراء الأوروبيين. على أنّ العلماء الغربيين بدأوا في أوائل القرن التّاسع عشر يهتمون بأصل ألف ليلة وليلة»**[2]. فبعد أن تسلّى الغربيون بقصص ألف ليلة وليلة وتأثّروا بها، حاولوا تحديد أصل هذه السّردية الضّخمة، حيث يعدّ القرن التّاسع عشر نقطة الانطلاق لبداية البحث عن أصل هذه المدوّنة السّردية، ومن هنا تعدّدت الآراء فكل ناقد نسبها إلى بيئة معينة، فـ« **قصص ألف ليلة وليلة الّتي غزت المسرح الفرنسي بفضل ترجمات ألف ليلة، فقد اعتمدت–رغم اختلاف موضوعاتها– على قاسم مشترك أعظم، هو تصوير الجوّ الشّرقي والبيئة الشّرقية بشكل لم يظل من المبالغة. وظلّت تعتمد على المبالغة في وصف البنج الشّرقي والأحاسيس والمشاعر البدائية. وبفضل التقدّم الفني الّذي حظي به المسرح الفرنسي استطاع المخرجون أن يجتذبوا النظارة؛ بالمناظر الشّرقية الغربية وتنفيذ الألعاب البحرية، كما هو الحال في مسرحية سوبر قييل»**[3]. لقد استفاد المسرح الفرنسي كثيرا من قصص ألف ليلة وليلة، وقاموا بتجسيد تلك القصص على شكل مسرحيات، ولقيت اهتماما من قبل الجمهور المتلقي مثل مسرحية سوبر قييل، فعلى الرّغم من انبهار كل الشّعوب بقصص ألف ليلة وليلة إلاّ أنّه كانت تراودهم شكوك حول القيمة الفنية لهذا العمل القصصي الضّخم، على عكس الغربيين الّذين أولوا لها أهمية كبيرة، وتأثّروا بها شأنها شأن الملاحم الغربية المعروفة.

تعدّ مسرحية "شهرزاد" للكاتب الفرنسي جول سوبر من أهم الأعمال المسرحية الأوروبية الّتي تأثّرت بألف ليلة وليلة، كما تعدّ كتابات "هنري دي رينيه" **Henri de Régnier** من أقرب القصص الفرنسية الحديثة إلى حكايات ألف ليلة وليلة–حسب ما أشار إليه ليتمان–، فتميّزها بعنصر التّشويق، وإثارتها لخيال الأوروبيين وتمثيلها للأدب الشّعبي من خلال تصوير حياة الطبقات الشّعبية، جعلها تحتلّ مكانة مرموقة عند الأوروبيين« **وكان كثيرا من أهل الأدب والمثقّفين يرتابون في قيمتها، على الرّغم من شعبيتها الضّخمة. أمّا في الغرب فإنّها احتلت منذ مطلع القرن الثّامن عشر مكانة مرموقة لا تضاهيها**

[1]– هيام أبو الحسن، ألف ليلة وليلة في المسرح الفرنسي، ص173.

[2]– ليتمان، ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل، ص 124.

[3]– المرجع نفسه، ص 13.

إلا مكانة الإلياذة والأوديسة»[1]. فهذه المسرحية نالت إعجاب القرّاء، وحظيت بمكانة مرموقة في السّاحة الإبداعية الفرنسية، وذلك نظرا لطبيعة الحكايات الّتي تضمّنتها كما إنّ تأثّرها بحكايات ألف ليلة وليلة منحها خصوصية فنية جعلتها تنال شهرة عالمية.

[1]– ليتمان، ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل، ص 173.

المبحث الثّاني: فنّ المقامات وبداية الأشكال السّردية

أوّلا: المقامة؛ مفهومها وطبيعتها الفنية

المقامة فن من الفنون النّثرية الّتي عرفها العرب سابقا، وقد بدأ هذا الفن في القرن الرّابع للهجري المواقف للعاشر ميلادي*، وتأسّس على يد بديع الزّمان الهمذاني**، والّذي كان يسعى من خلاله إلى رصد الانحطاط الّذي شهدته الحياة في مختلف المجالات، فهي« **حكاية قصيرة أنيقة الأسلوب تشتمل على عظة أو ملحة. ومعنى المقامة في الأصل المقام أي موضع القيام، ثمّ توسّعوا فيها فاستعملوها استعمال المجلس والمكان، ثمّ كثرت حتى سمّوا الجالسين في المقام مقامة كما سمّوها مجلسا**»[1]. فهي تتميّز بجمال أسلوبها، وقد انصبّ اهتمام كُتّاب هذا الفن حول تحسين الألفاظ وتزيينها، ومن هنا أصبحت تنافس الشّعر من حيث احتوائها على المحسّنات اللّفظية، وقد «**سُميت الأحدوثة من الكلام مقامة لأنّها تُذكر في مجلس واحد يجتمع فيه جماعة من النّاس لسماعها**»[2]. وبهذا فهي عبارة عن قصّة قصيرة تقوم أحداثها على الخيال وأغلب شخصياتها خيالية، كما إنّها تعقد في مكان واحد ويجتمع العديد من الأشخاص من أجل سماعها.

لقد عرفت المقامة« **منذ البداية، نقلا مدوّنا، وهذه السّمة، مضافة إلى سمات أخرى، تؤشّر إلى نمط الجمهور الّذي كانت موجهة إليه، وهو جمهور لا علاقة له تقريبا بجمهور الحكاية الشّفهية**»[3]. فهي لا تدرج ضمن المرويات السّردية الشّفوية؛ ذلك أنّها ظهرت في عصر التّدوين، ممّا جعل المقامات المختلفة تصل إلينا، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ بنيتها في الآداب العربية تختلف عن نظيرتها في الآداب الأوروبية، فبدايات الرّواية في الآداب العربية كانت مع ظهور المقامة وبتطوّر هذا الفن النّثري

---

*– ينظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص213.

– **بديع الزمان الهمذاني: هو أحمد ن الحسين المعروف ببديع الزمان، و كُنيته أبو الفضل، ولد بهمذان، وبها نشأ، ثمّ فارقها سنة 380هـ990ـم ووفد على الصاحب بن عباد في لري فحظي عنده. ثم قدم جردان، فداخل فيها الإسماعيلية، وتعيّش في أكنافهم. ثم توجّه إلى نيسابور عام 382هـ992ـم فأملى فيها مقاماته، وناظر الخوارزمي. اشتهر البديع بذكائه وقوة حافظته وقد تتلمذ على يد ابن فارس صاحب المجمل، والصاحب بن عباد ، كما كان يعرف لغة الفرس وآدابهم، لبديع الزمان العديد من الآثار الأدبية منها دواوين شعرية ومجموعة مقامات تحتوي على اثنان وخمسون مقامة. ينظر؛ بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص 297–301.

[1]– أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية والعليا، دار نهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 398.

[2]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص151.

[3]– عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، ط2، 2001، ص 5

ظهرت مجموعة من الفنون الأخرى أهمّها الرّواية، حيث نجدها تتّخذ« **طابعا سرديا خاصا ذا تفرّد وجدة، وهو ما يجعلها مستقلّة عن فنون السّرد الأخرى في التّراث العربي، وهي ذات شروط فنية وشكلية صارمة لا محيد عنها لكاتب المقامة، وأهم ملامح هذا البناء وجود البطل والراوي في كل مقامة، ودوران المقامة حول موضوع الحيلة والكدية وانتهاؤها بحكمة شعرية غالبا تتّسم بالإيجاز والتّكييف، وأمّا النسيج اللّغوي فهو يغصّ بأنواع الزّخارف اللّفظية والمعنوية»**[1]. وهي كنوع قصصي تتّسم بمجموعة من الخصائص الّتي تميّزها عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، نذكر من بينها: احتواؤها على العديد من الحكم والمواعظ الّتي تسهم في إثراء الموضوع المعالج وتسليط الضّوء عليه، ووجود عنصري الرّاوي والبطل، فالرّاوي يقوم برواية الأحداث ولا شكّ أنّ تلك الأحداث خاصّة بشخص واحد ألا وهو البطل، كما إنّها تعتمد على الأساليب اللّغوية المميّزة، وتوظّف الألفاظ المُنمّقة، و«**ليست المقامة نوعا سرديا منغلقا على نفسه؛ فقد استجابت المقامة منذ نشأتها وتطوّرها في عصور مختلفة لتفاعل نصي كون ما يمكن أن تسميه القانون الأدبي أو الثّقافي code literature الّذي يشكل ركيزة أساسية في علاقة المبدع بالمتلقي. وقد شكّل التّفاعل النّصي في المقامات انفتاحا على أجناس وأنواع سردية وشعرية ولعل من أهمها: الخبر، والشّعر، والرّحلة، والرّسالة، والمناظرة والوصية، والمأدبة، والألغاز، والأحاجي اللّغوية إلى جانب القرآن الكريم، والأحاديث الشّريفة والأمثال**»[2]. فكل الفنون الأدبية لا تنشأ من العدم، فهي تنهل من بعضها، وهذا ما تجسّد في المقامة فعند قراءتها نجد الشّعر، والنكتة، والألغاز وغيرها، كما نجد أنّ الطّابع الفكاهي كان يغلب على موضوعاتها فهي تهتمّ بحكاية النّوادر والقصص أو الحكايات الفكاهية.

تعدّدت موضوعات المقامة، وكان الغرض من ذلك التّعبير عن الواقع الّذي يعيشه المجتمع العربي لذلك كانت« **أقرب الفنون النّثرية إلى الرّواية، بحكم تصويرها لحياة البسطاء في قالب قصصي وأسلوب ساخر، لذا حظيت باهتمام الكُتّاب في بدايات عصر النهضة، فظهرت المحاولات الرّوائية الأولى على شكل مقامات تناولت موضوعات عصرية جديدة، وعبّرت عن الجديد الوافد من الحضارة الغربية**»[3]. فبدايات الرّواية كانت متزامنة مع ظهور المقامة، حيث تعدّ هذه الأخيرة الممهّد الرّئيس لظهور فن الرّواية عند العرب، وقد اهتمّت بمعالجة قضايا المجتمع من خلال التّعبير عن الفئة المهمّشة فيه، وقد كان للمقامة حضور في كتابات الشّعراء الجاهليين وصدر الإسلام، واتّخذوا من غرضي المدح والهجاء وسيلة

[1]– ناصر جابر (شبانة)، أنماط السرد في تراثنا العربي، ص430.

[2]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص136.

[3]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 28.

للرّد على بعضهم، فمن الشّعراء الجاهليين نجد: زهير بن أبي سلمى، والأعشى، والنّابغة الذبياني وغيرهم، أمّا في صدر الإسلام فقد تصدّر هذا النّوع من الكتابة كل من جرير، والأخطل، والفرزدق*، حيث قال:« **أبو عبيدة أنشدني رجل من بني عجل**

(وكنت أعير الدمع قبلك من بكى ...فأنت على من مات بعدك شاغله)

(لقد رحل الحي المقيم وودعوا...فتى لم يكن بإزائه من ينازله)

(ولم يك يخشى الجار منه إذا دنا...أذاه ولا يخشى الحريمة سائله)

(فتى كان للمعروف يبسط كفه...إذا قبضت كف البخيل ونائله)

قال دخل معن بن زائدة على أبي جعفر المنصور فقارب في خطوه فقال المنصور لقد كبرت سنك قال في طاعتك قال وإنّك لجلد قال على أعدائك قال وأرى فيك بقية قال هي لك»[1] . ففن المقامة لم يقتصر على الجانب النّثري فحسب، وإنّما ترجع امتداداته إلى الشّعراء الجاهليين وشعراء صدر الإسلام.

المقامة من الأشكال السّردية النّثرية الّتي عرفها الأدب العربي، والّتي أسهمت العديد من العوامل في تشكيلها، وتحديد خصوصياتها الفنيّة والشّكلية، فـ« **المقامة تطوّرت عن فن الخبر التّقليدي، عبر تحطيم البنية الّتي يقوم عليها الخبر، والمؤلّفة من إسناد ومن حقيقيين واستبدال إسناد ومتن متخيلين بهما»**[2]. فالتّحوّلات الّتي طرأت على بنية فن الخبر أسهمت في ظهور المقامة، فمنه تشكّلت واتّخذت خصوصيات ومميّزات فنية تختلف بها عنه، وعليه فكلّ نوع أدبي جديد يقوم على أنقاض الأعمال الأدبية الّتي سبقته، حيث يتّخذ منها الخصوصيات الفنية والشّكلية ويعيد صياغتها بطريقة جديدة.

يرى "عبد الله إبراهيم"« **أنّ الهزّة الخفيفة الّتي تعرّض لها الخبر التّقليدي في القرن الرّابع الهجري، المؤلّفة من الإسناد والمتن، مهدت لظهور فن المقامة، إذ إنّ تحطيم بنية الخبر من خلال التّخلي عن الدقة في الإسناد جعل الخبر لا "يحيل على واقعة تاريخية قدر عنايته بالإحالة على واقعة فنية متخيلة»**[3]. فالتّحولات الّتي طرأت على فن الخبر مهّدت الطّريق لظهور فن المقامة، حيث قامت

---

*– ينظر؛ الجاحظ، البيان والتّبيين، ص 434.

[1]– الجاحظ، البيان والتّبيين، ص435.

[2]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 185.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 176.

على أنقاضه، وبالرّغم من احتوائها على عناصر أساسية تميّز بنيتها الفنية، إلاّ أنّها تعرّضت للانتقاد والإنقاص من قيمتها، حيث« **خلص الدكتور مرتاض إلى أنّ المقامة لا ترقى على مستوى القصّة الفنية بمفهومها الحديث، على الرّغم من توافرها على الزّمان والمكان والحدث، والحبكة السّردية تبدو ضعيفة تارة، وغائبة تارة أخرى**»[1]. فالمقامة رغم احتوائها على العناصر الأساسية المُشكّلة للبنية السّردية والمتمثّلة في الزّمان، والمكان، والحدث الّذي هو المحور الّذي يدور حوله هذا الفن، إلاّ أنّ حبكته تبقى ناقصة مقارنة مع القصّة، فما يُعاب على المقامة اعتمادها على الأسلوب المسجّع بكثرة. و« **في أغلب المقامات يكون التّعرف عنصرا "نوعيا" يتلو عنصرا نوعيا آخر هو الإنكار، فالحارث ينكر كل مرة أبا زيد الّذي لا يكفّ عن تغيير شكله ومظهره والّذي لا تنكشف هويته إلاّ عند نهاية المقامة. أمّا القارئ فغنه بعد اطلاعه على مقامتين أو ثلاث يتعوّد على هذه الخطّة في السّرد ويعلم أنّ الشّخص الّذي ينكره الحارث هو أبو زيد، خصوصا أنّ هذا الأخير، رغم حربائيته وتلوّنه، موصوف دائما بالفصاحة ويعلو الشّأن في نظم الكلام**»[2]. حيث تقوم معظم المقامات على عنصر الإنكار فالبطل لا تنكشف حقيقته وهويته إلاّ بعد انتهاء المقامة، بينما القارئ من خلال اطّلاعه على أكثر من مقامة يتعرّف على الشّخص الّذي يخفيه الحارث بن زيد بالرّغم من تعدّد أدواره، ومن هنا يُصبح القارئ قادرا على تتبّع كيفية انتقال الحارث من الجهل إلى العلم، ومن الإنكار إلى التّعرّف*.

كما استطاع فن المقامة أن يتلاءم مع ما تتوق إليه النّفس البشرية في البلاد العربية وقت ظهوره، لذلك اعتمد على الزّخرف في اللّفظ والإكثار من السّجع والمحسّنات البديعية، واعتماد الموضوعات الّتي تعالج قضايا المجتمع، « **وفن المقامات الّذي نشأ في القرن الرّابع لم يعرف وطنا عربيا، وإنّما عاش في جميع الأقطار الإسلامية فكان من أهل فارس والعراق والشّام واليمن والحجاز ومصر والمغرب والأندلس كتاب برعوا في فن المقامات**»[3]. ففن المقامة لم يظهر في بيئة محدّدة وإنّما شمل مختلف الأقطار العربية، وقد امتدّت تأثيراته على مختلف الآداب العالمية.

كما نرى أنّه ومن جهة أخرى فإنّه قد« **نهضت الأنواع القصصية العربية الكبرى، كالحكاية الخرافية والسّيرة والمقامة على موروث إخباري وفيما يمكن القول إنّ الحكاية الخرافية استندت إلى**

[1]– مقامات السيوطي، نقلا عن محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص185.

[2]– عبد الفتاح كيليطو، الغائب دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، ط3، 2007م، ص 42.

*- يُنظر؛ عبد الفتاح كيليطو، الغائب دراسة في مقامة الحريري، ص42-43.

[3]– حسن كمشاد، النثر الفني في الأدب الفارسي المعاصر، ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص 203.

الأخبار القديمة الّتي تنتمي إلى مرحلة متقدّمة من مراحل وعي الإنسان، فإنّ السّيرة تشكّلت أوّل الأمر من الأخبار الخاصة بالرّسول وحياته، أمّا المقامة، فإنّها استلهمت أخبار الشطّار والعيارين والظّرفاء»[1]. وما هذا إلاّ دليل على ضرورة تداخل الأجناس الأدبية مع بعضها، فكل من السّيرة والمقامة من أشهر الأنواع القصصية الّتي عرفها التّراث الأدبي العربي، ولكل نوع بنيته السّردية الخاصّة به.

لقد عالجت المقامة العديد من الموضوعات المرتبطة بالجانب الفقهي، أو ما يعرف بالجانب الدّيني فمعالجتها للموضوعات الدّينية الّتي تحثّ على خدمة المجتمع ووعظه وإرشاده، جعل النقاد والباحثين يدرجونها ضمن مقامات بديع الزمان الهمذاني –حسب ما توصل إليه عبد الله إبراهيم–، وكانت الأحاديث الّتي تتضمّنها موضوعات المقامات تعنى بالنّصح والإرشاد، فـ« **لم تعد المقامة، وقد استقامت نوعا قصصيا، تقترن بـ"الحديث"، ذلك أنّها أصبحت حيل على وقائع المتخيلة، مسندة إلى راو يقدمها، لا على سبيل التّحقق من صدقها، شأن الوظيفة الّتي كان يقوم بها الخبر، على أنّها نوع من القصص الّذي يصدر عن موهبة أدبية، غايتها ابتداع قصة، وليس رواية واقعة، ممّا جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف تقوم على راو وهمي، يختلق متنا وهميا»**[2]. فأية حكاية مهما كان نوعها تتطلّب راويا يقوم بسرد أحداثها، ويرسّخ المضامين الّتي تسعى إلى نشرها، كما تتطلّب بطلا الّذي هو محور الحكاية الّتي تدور حولها الأحداث، ويكون هو المنتصر في النّهاية، فالرّاوي والبطل من أهم مكوّنات المقامة ولا يمكن الاستغناء عنهما، فغياب أحد هذين العنصرين يُفقد المقامة طابعها الّذي عرفت به ويفقدها خصوصياتها الفنية الّتي تميّزها، لذلك لا بدّ من وجود هذين العنصرين.

إنّ« **فن المقامة، فن مديني قصصي، يتعرّض للقطاع الهامشي عبر شخصية البطل المحتال الذّكي، ويعرض للطبقات الاجتماعية النّاشئة في المدينة العربية في كثير من الأحيان، إنّه هامشي بالنّظر إلى موضوعه، لكن من ناحية اللّغة، هناك عناية وصلت حدود مضاهاة الشّعر في قوافيه وجمله المتوازنة، كأنّها تنافس السّرد مع الشّعر، ومحالة تحقيق المركزية السّردية عبر الفعل اللّغوي..»**[3]. فأسلوبها يعتمد على السّجع وتزيين الألفاظ فعندما تقرأ المقامة تشعر وكأنّك تقرأ قطعة موسيقية متماسكة الأصوات، وأصبح ينافس أسلوب الشّعر وذلك من خلال توظيف المحسّنات البديعية والصّور البيانية،

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص17.

[2]– المصدر نفسه، ص175.

[3]– محمد عبيد الله، السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، ص92، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي2008/10/8 وملتقى السرد العربي الثاني 3–2010/7/5، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011.

ومن هنا لا يمكن الحكم عن أي الفنّين أهم وأرقى؛ ذلك أنّ تزيين الألفاظ والعبارات لا يعطي الريادة السّردية لفن على حساب فن آخر.

ومن أجل إدراك أهمية فن المقامة في الأدب العربي يمكن الإشارة إلى أنّ« **أعظم الأجناس الأدبية النّثرية، في الأدب العربي، شأنا، وأطوله عمرا، وأقدره على القيام في وجه الدّهر على مدى قريب من عشرة قرون؛ إنّما هو جنس المقامة**»[1]. حيث تعدّ المقامة أرقى الأجناس النّثرية في الأدب العربي، والّذي تمكّن من الاستقرار في السّاحة الأدبية العربية فترة طويلة من الزّمن، كما إنّ الإبداع في فن المقامة لم يقتصر على أسماء معيّنة، وإنّما أبدع فيه العديد من الكتّاب العرب في فترات وعصور متلاحقة.

اتّخذت المقامة من السّخرية طابعا مميزا لها، وعالجت قضايا المجتمع، فهي تعبّر عن الوضع السّائد في المجتمع من كل الجوانب الدّينية والثّقافية، كما تسعى إلى الإصلاح الدّيني والثّقافي والتّعليمي، فهدفها إصلاحي بالأساس، و« **لم تتشكّل المقامة العربية بمعزل عن التّطوّرات الأدبية الّتي شهدتها القرون الأربعة الأولى، إنّما كانت تلك التّطوّرات، والخاصة منها في مجال السّرد، هي المحضن الّذي ترعرعت المقامة في وسطه، وذوّبت فيها بعض خصائصه وسماته**»[2]. فكل نوع أدبي ينهل من الأجناس الأدبية الّتي سبقته، فالمقامة نهلت من الشّعر وأصبح خاصية من خصائصها المميزة، فعند قراءة المقامات نجدها مفعمة بالشّعر، وبه نالت إعجاب قرّائها ومستمعيها، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ « **تاريخ المقامة العربية، قد عرف منذ وقت مبكر، تيارا استفاد من المقوّمات الفنية للمقامة التّقليدية، ونشأ على هامتها، واندرج في تاريخها، لكنّه لم يخضع خضوعا تاما لبنيتها، إنّما تحرّر في طبيعة العلاقات الّتي تربط مكونات البنية السّردية ونوعها**»[3]. فالمقامة من حيث نشأتها كانت نتيجة العديد من التّحوّلات الّتي طرأت على الأنواع الأدبية الّتي سبقتها، فالكاتب أو المبدع لا يكتب من فراغ، بل لا بدّ من وجود مرجعية فكرية وثقافية ينطلق منها لبناء نصّه الجديد، فهي وظّفت الخصوصيات الفنية للنّصوص الّتي سبقتها توظيفا جديدا، وأخضعتها لشروط البيئة الّتي ظهر فيها هذا الفن الجديد.

لم يهتم الباحثون والنقاد بهذا النّوع السّردي الجديد، إلاّ بعد أن استقرّ على بنيته السّردية، واتّخذ خصوصياته الّتي ينفرد بها عن غيره من الفنون الأدبية العربية المعروفة سابقا، فالمقامة« **نوع من الأدب**

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، ديسمبر،1998، ص 20.

[2]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص209.

[3]– المصدر نفسه، ص224.

السّردي الّذي يصدر عن موهبة أدبية، غايتها ابتداع حكاية وليست رواية واقعة، ممّا جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف، تقوم على راو وهمي يختلق متنا وهميا»[1]. فكل حكاية تتطلّب راوٍ وبطلا، هذا الأخير الّذي تتشكّل من أفعاله حكاية، فغياب أي عنصر يفقد المقامة خاصيتها، كما تهدف إلى ابتكار حكاية جديدة من خلال الاعتماد على راو وهمي ينسج عالما سرديا وهميا.

لم تبق المقامة حبيسة الموضوعات الّتي عرفت بها لحظة ولادتها، والمتمثّلة في الكدية والتّطفل وإنّما طرأت عليها مجموعة من التّحوّلات وأصبحت تخدم أغراضا أخرى كالنصح والوعظ، ونقد الواقع الاجتماعي، وغيرها، وعليه تطوّرت المقامة، وتحوّلت بنيتها السّردية.

ثانيا: نشأة المقامة العربية

اهتمّ العرب منذ أقدم العصور بسماع الحكايات وترديدها في مجالسهم الّتي كانوا يعقدونها ولا شك أنّ تلك القصص والحكايات تعكس عاداتهم، وتقاليدهم، وخلفياتهم الفكرية والدّينية، وقد شهد القرن الرّابع للهجري ظهور نوع أدبي جديد لم تعرفه العرب من قبل، وتمثّل في جنس المقامة الّذي كان يهتمّ بالتّصنيع في الألفاظ، حيث نجد أنّ «**المقامات الأدبية بمعناها المعروف قد ظهرت قبل عهد بديع الزمان كما يرى أنيس المقدسي»**[2]. فهي كفن قديمة، وظهرت في شكلها الفنّي عند بديع الزمان الهمذاني، حيث تعتبر مقاماته النّواة الأساسية الّتي نتجت عنها المقامات الأخرى، وقد اتّفق العديد من النّقاد والباحثين على أنّه مبتكر هذا النّوع الأدبي، وواضع قواعده الفنية، وهناك من يرى أنّ العرب عرفوا هذا النّوع الأدبي قبل أن يأتي به "بديع الزّمان"، وعليه فإنّ تحديد البدايات الفعلية لظهور فنّ المقامة كان محلّ خلاف بين العديد من النقّاد والباحثين، وقد انتقل هذا الفن إلى الثّقافات الأخرى وتأثّر به كتّابهم وحاولوا محاكاته ونسجوا العديد من النّصوص على منواله، فـ«**المقامات بمعناها المعروف عند ابن قتيبة قد دُوّنت في كتب تختصّ بها أو ضمن كتب الخطب، ولا يبعد أن تكون الإشارة في قول إبراهيم بن المدبر إلى كتب المجالس والأمالي، أمّا المقامات الأدبية بالمعنى الّذي نعرفه اليوم فلم تعرف حتى طلع بديع الزمان الهمذاني على النّاس في القرن الرّابع الهجري، بفنه الأدبي المعروف الّذي اختار له هذه التّسمية، وبهذا وضع لكلمة المقامات معنى اصطلاحيا لم يستعمل من قبل»**[3]. حيث يعتبر "بديع الزّمان الهمذاني"

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 285.

[2]– أنيس المقدسي، تطور الأساليب في الأدب العربي، نقلا عن حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، ص13.

[3]– حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص 14.

رائد هذا النّوع الأدبي وأوّل من ابتكر هذا الفن الأدبي وأطلق عليه اسم "المقامة"، كما استعان بالعديد من المصادر الّتي مكّنته من ابتكار هذا الفن ووضع خصوصياته الفنية لعلّ أهمها كتاب الأمالي الّذي ظهر قبل القرن الرابع الهجري، وتضمّن العديد من الأخبار الأدبية، و« **حينما تذكر فكرة الابتداع والأولية في الأدب العربي يحضر امرؤ القيس والهمذاني الواقع، إنّهما في الشّعر والسّرد، صهرا بكفاءة عالية مزيجا متنوّعا من المواد الأدبية في عصريهما. التّفكير بتفردهما المطلق في الابتكار يعود إلى إغفال السّياق الثّقافي والأدبي المصاحب لهما**»[1]. وفي هذا السّياق لا يجب أن نغفل الحديث عن تداخل الأجناس الأدبية وتفاعلها فيما بينها، فكل من امرئ القيس والهمذاني أبدع في نوع أدبي خاص، فالأوّل كتب في مجال الشّعر، والثّاني في مجال السّرد، ويرى "عبد الله إبراهيم" أنّه عند معالجة أي نوع أدبي لا يمكن أن نعزله عن المرجعيات الفكرية والثّقافية الّتي كُتب وفقها، ذلك أن النّص يعكس خلفية صاحبه.

وقد ربط العرب قديما مفهوم المقامة بالقصّة، والعرب بطبيعتهم ميالون إلى القص، والّذي يتّسم بالبساطة في التّركيب والسّهولة في التّعبير، كما تأثّروا بالقصص الغربي الّذي يتّسم بالتّعقيد، ولم يكن لهم ميول إلى القصص المُعقّد*، ثمّ« **إنّ المناخ القصصي الّذي شجّع مُحاولات الابتكار والتّجديد وفتح الأفق لظهور المقامة، يتطلّب وقفة خاصة، ترسم ملامحه العامة، وتُؤشّر أبرز نماذجه القصصية فذلك إنّما يسلّط الضوء على خلفيات فن المقامة، ويمهد لربط النتائج بأسبابها، دون أن يعني مباشرة بقضية التّأثر والتّأثير**»[2]. ومن هنا يجب البحث عن الخلفيات الحقيقية الّتي أدت إلى ظهور فن المقامة والبحث عن الجهود الإبداعية الّتي أسهمت في انتشاره على نطاق واسع، وقد كان للعرب أعمال فنية خاصة بهم قبل مجيئ الإسلام، لكنّها ضاعت نتيجة العديد من الأسباب لعل أهمّها غلبة الطّابع الشّفوي عليها من جهة، وغياب التّدوين من جهة أخرى، إضافة إلى انتشار الأمية والجهل، لكن في عصر التّدوين تمّ كتابة تلك المرويات والأعمال الأدبية اللاحقة، فالمقامة امتداد لأجناس أدبية سابقة، وغالبا ما كانت مرتبطة بالقصّة فكان العرب القدماء عندما يسمعون لفظة مقامة يربطونها بالقصّة، إلاّ أنّ المقامة اتّخذت خصوصيات فنية تميّزها عن غيرها من الأنواع القصصية السّابقة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ« **تاريخ المقامات العربية هو في حقيقته تاريخ تمرّد على شكل المقامة أكثر منه تاريخ امتثال له، ومن هذه النّاحية يمكن النّظر إلى "المويلحي" على أنّه من أواخر السّلسلة**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 296.

*- يُنظر؛ زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص204.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص176.

المتمرّدة على الشّكل التّقليدي للمقامة»[1]. وإذا تتبّعنا تاريخ المقامات فإنّنا نجد العديد من كتّاب المقامة يحاكون من سبقهم حرفيا دون تغيير، وقد امتثل الحريري* لمقامات الهمذاني امتثالا تاما، غير أنّ هناك ثُلّة من المقاميين الّذين خرجوا عن الشّكل التّقليدي للمقامة، فهم استفادوا من البنية الفنية التّقليدية للمقامة، لكن قدّموا مقاماتهم بطريقة مغايرة لها من حيث البنية، والأسلوب، والموضوعات، نذكر من بينهم "ابن ناقيا"، و"الزّمخشري"، و"ابن الجوزي"، و"السّيوطي"، و"الخفاجي"، و" الشّدياق"، وغيرهم** **« فالمقامات لها تأثيرها في الثّقافة العربية بوصفها نصوصا سردية، لقد شهدت عنوانات الرّواية المعاصرة حضور مفردة "المقامات" أو "المقامة" للرّوائي السّوري عبد السلام العجيلي و"المقامة الرملية" الّتي صدرت عام 1985 للكاتب الأردني هشام غرايبة»**[2]. حيث إنّ تأثير المقامة لم يقتصر على البلاد العربية فحسب، وإنّما بقيت تأثيراتها تهيمن على الآداب العربية المعاصرة، وقد اتّخذت الرّوايات المعاصرة من لفظة المقامة عنوانا لها، وهذا ما تجسّد في رواية هشام غرايبة المعنونة بـ"المقامة الرّملية" و"المقامة" للروائي "عبد السلام العجيلي"، ومن هنا يمكن اعتبار المقامة الأرضية الّتي مهّدت لظهور الأشكال السّردية المختلفة في العصور اللاحقة، كونها كانت مصدر إلهام العديد من الكتّاب في أزمنة وعصور مختلفة، والتّغيير كان يمسّ البنية السّردية فكل تحوّل يتولّد عنه نوع أدبي جديد يحمل خصوصيات لا تتوفّر في بقية الأجناس الأخرى، وللمقامة علاقة وطيدة بالقارئ كونه هو الّذي يحكم على فنية هذا النّوع الأدبي وجماليته ويسهم في رواجه، وقد« **حظي رواة المقامة العربية، بأهمية استثنائية جعلتهم أعلاما في تاريخ الأدب العربي وانصبّ الاهتمام، بطبيعة الحال على أولئك الرواة المعروفين، مثل عيسى بن هشام والحارث بن همام، واتّجه البحث في أمر المطابقة بينهم وبين مؤلفي المقامات حينا، وفي كونهم نماذج تحيل على أفراد أو فئات في عصرها من العصور حينا آخر»**[3]. حيث تمكّن رواة المقامة من التّأثير في القرّاء، وبالتّالي ذاع صيتهم وأصبحوا نماذج يُحتذى بها سواء تعلّق الأمر بالمجال الإبداعي، أو الواقعي.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 563.

*– **الحريري:** هو القاسم بن علي بن محمد بن عثمان، لُقّب بالحريري نسبة إلى الحرير وعمله ولد في المشان عام 446هـ– 1054م، وتوفي في البصرة عام 516هـ–1122م، برع في الشعر والترسل واستبحر في اللغة وآدابها، له العديد من المُؤلفات نذكر من بنها درة الغوّاص في أوهام الخواص، ملحة الإعراب، كما ترك ديوان شعر ورسائل. كما تعد المقامات من أشهر آثاره و ترجمت إلى العديد من اللغات للحريري لغة متينة يقطعها تقطيعا موسيقيا ويفرط في اصطناع المجاز والتزيين، ينظر: بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية، ص334–337.

**– يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص563.

[2]– معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، ص48.

[3]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 239.

ثالثا: رُوّاد المقامة

1- ابن دُريد(223هـ-837م/321هـ-933م)

يُدرج "ابن دريد" ضمن روّاد فن المقامة، ولم يطلق على مقاماته اسم مقامة، وإنّما سمّاها "أحاديث"*، لأنّه عرف المقامة كممارسة، وليس كمصطلح، فالمصطلح لم يظهر ولم تتّضح معالمه إلاّ بعد مجيئ "الهمذاني"، حيث نجد أنّ« **ابن دريد اخترع أربعين حديثا عرضها عرضا تصويريا دقيقا كانت الطّور الأول لنشوء المقامة. ثمّ جاء بديع الزّمان الهمذاني المتوفى سنة 398هـ فأملى أربعمائة مقامة في الكدية وغيرها نحلها أبا الفتح الاسكندري على لسان عيسى بن هشام ولم يعثروا منها إلاّ على ثلاث وخمسين مقامة. وقد مضى الكلام عنها في ترجمة. ثمّ جاء بعده الحريري المتوفى سنة 516هـ فكتب خمسين مقامة نسبها إلى أبي زيد السروجي على لسان الحارث بن همام، ونسجها على منوال البديع وقد تقدم القول فيها أيضا، ثمّ عالج المقامات بعد هذين النابغين طائفة من الكتاب لم يدركوا شأوها كالمقامات السرقسطية لابن الأشتركونى المتوفى سنة358هـ وهي خمسون مقامة أنشاها بقرطبة عند وقوعه على ما أنشأ الحريري بالبصرة، وقد أتعب فيها خاطره وأسهر ناظره ولزم في نثرها لزوم مالا يلزم**»[1]. حيث يكشف هذا القول على أنّ "ابن دريد" أوّل من كتب في هذا الفن، ثمّ جاء "الهمذاني" ووضع خصوصياته الفنية وسمّاه بالمقامة، وقد أيّده في هذا الرّأي "زكي المبارك"، حيث قال:« **ومع أنّ ابن دريد هو المُبتكر لفن المقامات فإن عمل بديع الزمان الهمذاني في هذا الفن أقوى وأظهر، وطريقته في القصص تختلف عن طريقة ابن دريد والّذين كتبوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن بديع الزمان، فهو بذلك منشئ هذا الفن في اللّغة العربية، ولم تسمّ تلك القصص بعد ذلك أحاديث كما سماها ابن دريد وإنّما سُميت مقامات كما سمّاها بديع الزمان**»[2]. ورغم أسبقية ابن دريد في كتابة هذا الفن، إلاّ أنّ الرّيادة ترجع إلى "الهمذاني"، ذلك أنّ مقامات "ابن دريد" لم تشتهر مثلما اشتهرت مقامات "الهمذاني"، ولم تتلق نفس الإقبال من طرف القرّاء كما عرفته مقامات الهمذاني، لذلك يرجع الفضل إلى الهمذاني في ابتكار هذا الفن وتسميته، ووضع خصوصياته الفنيّة والأسلوبية.

*- يُنظر؛ أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية والعليا، ص399.

[1]- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية والعليا، ص399.

[2]- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص201.

فالمقامات كانت قائمة على التّقليد والمحاكاة وكل كاتب تأثّر بمن سبقه هذا ما أدى إلى تفكّك بنيتها وانهيارها فانتقالها من كاتب إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى جعلها تنهار وتتفكّك، إضافة إلى هذا فإنّ تفكّكها أدّى إلى ظهور أنواع أدبية جديدة، كما إنّ« **المضاهاة بين الأحاديث والمقامات لا تدلل على ما ذهب إليه زكي مبارك، من أن ابن دريد هو مبتكر فن المقامة، وأن البديع قد جاراه في ذلك إنّما تقرّر أنّ كلا منهما كان يعمل في حقل من حقول التّعبير يختلف عن الآخر**»[1]. حيث اختلف "البديع" و"ابن دريد" في طبيعة الموضوعات المعالجة، وفي الأسلوب واللّغة، فالمقامة في بداية ظهورها كانت نوعا أدبيا جديدا، وغير مألوف إذا ما قارناه بالأنواع الأدبية الّتي سبقته، ولمّا اتّخذت شرعيتها في السّاحة الأدبية أصبحت محل اهتمام النقاد والباحثين.

2- بديع الزّمان الهمذاني(358هـ-969م/395هـ-1007م):

يُعتبر الكاتب بديع الزمان الهمذاني أوّل الكتّاب المسلمين الّذين كتبوا في فن المقامة، حتّى عُدّ عند أهم المختصّين والباحثين رائد هذا النّوع الأدبي الّذي عُرف عند العرب في القرن الرّابع الهجري، حيث اعتبر رائدا زمنيا وإبداعيا، وقد أثارت مسألة الرّيادة الإبداعية إشكالية كبيرة، ذلك أنّ النقاد لم يحدّدوا مبتكر فن المقامة، إلاّ أنّ الأغلبية يرون أنّ بديع الزّمان هو مبتكر هذا الفن السّردي، ومن هنا ينبغي الإشارة إلى الجهود الّتي توحي إلى ريادة "الهمذاني" لهذا النّوع الأدبي، ذلك أنّ «**بديع الزّمان أوّل من أطلق اسم المقامة على عمل أدبي من إنشائه وقد لاقت مقاماته قبولا في نفوس معاصريه، حتى نرى أنّ أبا بكر الخوارزمي حين أراد الانتقاص من قدره لم يملك إلاّ أن يقول إنّه لا يحسن سواها وأنّه يقف عند منتهاها**»[2]. فمقامات "الهمذاني" لقيت قبولا ورفضا من لدن الكُتّاب الّذين برعوا في هذا الفن، وقد تأثّر الكثير منهم بمقاماته وساروا على نهجه في نظم المقامة من بينهم نجد "الحريري" ذلك أنّ« **البديع هو الّذي سبق الحريري إلى نظم المقامات وسبك العلوم في تلك القوالب الغريبة وعلى منواله نسج الحريري واستعمل بعض أسماء مقاماته وقفى أثر عيسى بن هشام بالحارث بن همام وعارض طرح الإسكندري بما نسجه أبو زيد السروجي، وعلى كل تقدير فالبديع عرابة هذه الرّاية، وعبّاس هذه السّقاية...**»[3]. ويبقى "بديع الزمان الهمذاني" مبتكر فن المقامة، وواضع خصوصياته الفنية والأسلوبية ونسج على منواله الكتّاب الّذين جاؤوا بعده، فالحريري حاكى بديع الزمان في كتابة المقامة، وفي اختيار أسمائها، حيث

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص207.

[2]- رسائل البديع، ص237، نقلا عن، حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص25.

[3]- حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص26.

كتب« **مقامته معارضة لأحاديث ابن دريد، وإنّ من يقرأ الأمالي ونفس الحكم والأمثال والوصايا كل ذلك نجد صورة واضحة عند بديع الزمان، وبين مقاماته مقامة تسمى الوصية وأخرى تسمى الوعظية وليس ذلك حسب فقد تكون الفكرة الّتي أدار حولها مقاماته ويقصد الكدية أو الشحاذة استمدّها مباشرة من (خطبة الأعرابي السائل في المسجد الحرام والتي رواها صاحب الأمالي عند ابن دريد فمعنى ذلك أن الأدلة كثيرة على أن بديع الزمان تأثر بابن دريد في مقامته وأنه عارضه بها معارضة...»**[1]. ذلك أنّ الكثير من المواعظ، والوصايا، والأدعية، والحكم والأمثال الّتي تتضمّنها المقامات تتّصل اتصالا مباشرا بما يوجد في الأمالي، وهذا دليل على تأثّر الهمذاني بابن دريد"، فكتاب الأمالي يحتفظ بأحاديث "ابن دريد"، وقد كان "ابن دريد" رائدا لفن المقامة وتأثّر البديع بأحاديثه الأربعين لكنّه يختلف معه من زاوية أنّ الأحاديث الأربعين هي نسخة مماثلة لروايات الأمالي.

وهناك من يرى أنّ« **أهمّ مصدر يرجع إليه في دراسة بديع الزمان هو يتيمة الدّهر للثّعالبي فإنّ الثّعالبي الّذي عاصره ولقيه وعرف أحواله. وعنه أخذ ياقوت بعض ما ذكره في معجم الأدباء وأخذ البعض الآخر عن تاريخ همذان لشيرويه بن شهردار، وعن أبي الحسن البيهقي صاحب وشاح الدمية. أمّا ابن خلكان فله كلمة وجيزة فيه يقول فيها أنّه اطّلع على رسائله الّتي جمعها الحاكم أبو سعيد عبد الرحمان بن دوست»**[2]. فحتى نتمكّن من فهم ما جاء به الهمذاني لا بدّ من الرّجوع إلى كتاب "يتيمة الدهر" للثعالبي، لأنّه عاصره ويعرف من أخذ عنه وتأثّر به، إلى جانب ريادة الهمذاني لفن المقامة نجد من يرى أنّ لابن فارس الأسبقية في ابتكار فن المقامة «**ومن الباحثين من أرجع الريادة الإبداعية في فن المقامة لأحمد بن فارس(395هـ) أستاذ البديع؛ فهادي حسن الحمودي جعل ابن فارس مبدع المقامات الأول في حين اقتصر دور الهمذاني على التلقي»**[3]. وبما أنّ بديع الزمان الهمذاني تلميذ "ابن فارس" فإنّ العديد من الباحثين رأوا أنّ "ابن فارس" أوّل من جاء بمصطلح المقامة وابتكره، وما البديع سوى متلقي وسار على نهج أستاذه، وهناك من أرجع الرّيادة إلى "ابن فارس" وحصر دور "الهمذاني" في التّلقي حتى وإن كانت بعض المقامات سبقت زمن إبداع الهمذاني إلاّ أنّ ريادته الإبداعية أمر لا ينبغي إنكاره.

[1]– حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص 34.

[2]– أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1960م، ص 369.

[3]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص121.

ومن جهة أخرى نجد من يرى أنّ نشأة المقامة ترجع إلى "بديع الزمان الهمذاني"، فهو مبتكر هذا الفن، وسار كُتّاب المقامة على نهجه سواء الكتّاب الّذين عاصروه أم الّذين جاءوا بعده واتّبعوا خطاه، وذلك من خلال اعتماد الأسلوب المنمّق الّذي يزخر بالمحسّنات البديعية الّتي تكسب المقامات جرسا موسيقيا عذبا يسحر ألباب المتلقين، فطريقته أسهمت في السّير بالأدب نحو الأفضل، ونحو إبداع أقوى، فالطّريقة الّتي اتّبعها البديع لا نجدها عند كتّاب المقامات الّذين كتبوا في هذا الفن قبله، فكل كاتب يرتكز على خلفية فكريّة وثقافية معينة ويبني إبداعه انطلاقا من نصوص سابقة، « **ويصرح الحصري بأنّ بديع الزمان أنشأ أربعمائة مقامة ومن قبله صرح بذلك الثّعالبي في اليتيمة، بل صرّح به بديع الزمان في بعض رسائله، وربما كان ذلك غلطا من ناسخ الرسائل، فمجرد معارضة بديع الزمان لابن دريد في أحاديثه يقتضي أن تكون أحاديثه أو مقاماته أربعين أيضا، ويظهر أنّه صنع في نيسابور أربعين مقامة فقط، ثمّ رأى أن يزيد عليها مقامات أخرى بعد مبارحته لها، فزاد ستا في مديح حلف بن أحمد في أثناء نزوله عنده، كما زاد خمسا أخرى وبذلك أصبحت المقامات نيفا وخمسين**»[1]. فالهمذاني انطلق من "أحاديث" ابن دريد و"أمالي" الثعالبي، حيث يعدّ هذان الكتابان من أهمّ المصادر الّتي اعتمد عليها، حيث بلغ عدد مقامات الهمذاني أربعين مقامة، وقد صرّح الثعالبي بذلك في كتابه يتيمة الدهر، كما عارض بديع الزّمان أحاديث "ابن دريد" والّتي كان عددها أربعون حديثا، وأضاف إليها أحد عشر حديثا-حسب ماذكره حسن عباس- «**فبما أنّ بديع الزّمان معلم بارع فإنّ هدف مقاماته يجب أن يكون منسجما مع غاياته المبدئية أي أن يكون هدفا تعليميا. تلك مسلمة مبدئية في قراءة حنا فاخوري، فالمقامة وجدت، أوّل ما وجدت على يد البديع لهدف تعليمي، والّذي حدث أنّ تلك المقامات لجأت إلى الشّكل القصصي بهدف التّرغيب والتّشويق**»[2]. وممّا لا شكّ فيه أنّ كلّ كاتب له أغراض يسعى إلى تحقيقها انطلاقا من كتاباته، وقد كتب البديع مقاماته وفق ما يتماشى والغرض التّعليمي وذلك من أجل الدّعوة إليه، وحث المتلقي والقارئ للسير في طريق العلم والتّعلم، وتأثّر البديع بكتابات سابقيه « **والمظنون أنّه حاكى بالمقامات أحاديث الأربعين لابن دريد المتوفي سنة310. وقد كتب أربعمائة مقامة في الكدية وغيرها، نحلها أبا الفتح الإسكندري على لسان عيسى بن هشام. ولم يعثروا منها إلا على ثلاث وخمسين مقامة شرحها الأستاذ محمد عبده، أسلوبها طلي شهي، إلاّ أنّ قصر حكاياتها وتقارب الخيال فيها يبعدها عن**

[1]- بديع الزمان، ص231، نقلا عن، حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، ص 66.

[2]- نادر كاظم، المقامات والتلقي؛ بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 2003، ص286.

الكمال»[1]. لم يقتصر إبداع الهمذاني على فن المقامة فحسب، وإنّما لديه العديد من الأشعار والرّسائل الدّيوانية، غير أنّ الفن الّذي نال به الشّهرة وحظي به بالاهتمام من قبل النّقاد والباحثين، هو فنّ المقامة الّذي نهل منه أبو الفتح الإسكندري، وشرحها "محمد عبده"، ودرس أسلوبها وخصوصياتها الفنية الّتي تميّزها عن غيرها، فـ« **"مقامات الهمذاني" كانت منفتحة ومتحرّرة بدرجة من قيود الصّنعة البلاغية الصّارمة الّتي تعاظم أمرها فيما بعد، اعتبارا من "الحريري" وليس مستبعدا أن يكون "المويلحي" على وعي بكل ذلك فحاول أن يتخطى الموروث المتصنع، ويعود إلى الأصل التّأسيسي الّذي انبثق عنه النّوع ويستثمر في الوقت نفسه الوظيفة الانتقادية لمقامات البديع الّذي فضحت بشكل لا غبار عليه البنية الاجتماعية في القرن الرّابع الهجري»**[2]. حيث تمكّن الهمذاني من الخروج عن حدود البنية التّقليدية للمقامة، فجعل مقاماته متحرّرة من قيود الزخرف اللّفظي، كما حاول الكشف عن الواقع الاجتماعي من خلال مقاماته.

يرى "عبد الله إبراهيم" أنّ أسلوب المقامات الّذي ابتكره الهمذاني أسّس لمرحلة جديدة في النّثر الأدبي العربي*. وكان لتطوّره الدّور الكبير في نشأة أنواع فنية جديدة نهلت من خصوصياته الفنية هذا ما جعل النّقاد يهتمون بهذا الفن، وحاولوا الكشف عن خصوصياته الفنية، وأهم التّحولات الّتي طرأت عليه، وقد« **كان للسّرد لدى بديع الزّمان الهمذاني الحظ الأوفر من تلك الدّراسات، ولا يعود ذلك–في ظني– إلى ريادته فحسب بل إلى ما تتمتع به مقاماته من إغراء يسحب الأنظار النّقدية إليها»**[3]. لقد حظيت مقاماته باهتمام العديد من النقاد والباحثين، لذلك حاولوا دراسة تلك الأساليب مبيّنين أسباب توظيفها والغرض من التّكلّف، والتّصنّع، والإفراط في استعمال الأسلوب المسجّع الّذي يغري المتلقي ويجذب انتباهه، وبالرّغم من طابع السّخرية والتّهكّم الّذي عرفته المقامة، إلاّ أنّها كانت تحمل في طياتها العديد من الأغراض الّتي تسعى إلى تحقيقها، وقد تضمّنت أنواعا أدبية أخرى كالألغاز والنّكت والشّعر هذا الأخير يمكن اعتباره منافسا لها؛ لأنّ كليهما يهتم بإحداث جرس موسيقي من خلال اختيار الألفاظ المناسبة.

---

[1]– أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص243.

[2]– عبد الله إبراهيم، الرواية العربية في القرن التاسع عشر، ص181 ، مجلة علامات، العدد49، م13، سبتمبر2003م.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، الرواية العربية في القرن التاسع عشر، ص 181.

[3] –خالد بن محمد الجديع، الدراسات السردية الجديدة؛ قراءة المقامة أنموذجا، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،1428–2007م، ص 72.

كما تقدّم لنا مقامات الهمذاني صورة عن المجتمعات الّتي نشأت فيها، وقد قدّم الهمذاني للكتّاب الّذين عاصروه المادّة الّتي ينطلقون منها في إبداعهم، إلاّ أنّ الأدب شهد ركودا، وانحطاطا بسبب الاهتمام باللّفظ، وإهمال المعنى، فصار الكتّاب يختارون الكلمات المنمّقة والمسجّعة، ولأنّ القرّاء كانوا يميلون إلى النّصوص الّتي تزخر بالمحسّنات البديعية بكثرة ما كان على كتّاب المقامة سوى تلبية حاجيات القرّاء والإفراط في توظيف المحسّنات البديعية، وقد « **أفاد بديع الزمان الهمذاني(ت398هـ) من موروث الكدية ومن الموروث الحكائي العربي في إبداع نوع سردي جديد أسماه مقامة»**[1]. فمن تداخل الأجناس الأدبية ينتج نوع أدبي آخر، والأمر نفسه ينطبق مع المقامات، فبالعودة إلى القصص التّراثية العربية والأوروبية أنتج الهمذاني فن المقامة ووضع له أساليب وبنى لا توجد في النّصوص الّتي استقى منها إبداعه، فالمقامة تأثّرت بالنّصوص الّتي سبقتها، كما أثّرت بدورها على النّصوص الّتي عاصرتها، والنّصوص اللاّحقة عبر أزمنة مختلفة، ذلك أنّها كانت المهد الّذي انطلقت منه بقية النّصوص الأخرى، فقضية تداخل الأجناس الأدبية موجودة منذ القِدم.

وهناك من انتقد الهمذاني فيرى بأنّه «**من مظاهر الضّعف عند بديع الزّمان ومن حاكاه وقوفه عند شخصية واحدة فأبو الفتح الإسكندري ينتقل من قصة إلى قصة، وعيسى بن هشام يحدثنا في كل مرة عن دهشته من كشف شخصيته، مع أنّه كان يكفى أن يشتبه عليه أمره مرة أو مرتين، ولكنّه في جميع الأحوال يطول عن عرفانه، ولا يثنيه إلاّ بعد كشف اللّثام. غير أنّ لعيسى بن هشام مواقف لا يذكر فيها أبو الفتح كما وقع في المقامة الأهوازية، والمقامة البصرية، والمقامة الصفرية والمقامة الخلفية»**[2]. فطابع التّقليد والمحاكاة، والاعتماد على شخصية واحدة في كل المقامات جعلها تتعرّض للانتقاد.

إنّ خروج "الهمذاني"« **على البنية الّتي أرسى دعائمها، فتح الأفق، أمام معارضة شديدة لتلك البنية في القرون اللاحقة. وكانت أوجه الخروج تتعدّد، من تغييب البطل إلى اندغامه في الرّاوي، إلى تخلي الراوي عن مهمته السّردية، مما جعل عدد لا بأس به من المقامات العربية، طوال عشرة قرون تتحوّل إلى أخبار وصفية، تفتقر إلى خواص السّرد القصصي، ناهيك عن افتقارها إلى الشّروط الخاصة**

[1]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص115.

[2]– زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص 209.

بالنّوع الّذي تنتمي إليه»[1]. يكشف هذا القول عن مساهمة "الهمذاني" في تغيير البنية السّردية للمقامة ومن بين التّغييرات الّتي أحدثها نجد تماهي البطل في الرّاوي، وأحيانا يتخلى البطل عن وظيفته السّردية، فمثلا عيسى بن هشام كانت تتغيّر وظيفته فأحيانا يكون راويا، وأحيانا يكون راويا وبطلا في الوقت نفسه. **« كان أبو القاسم الحريري(446-516=1054-1122) قد أقر أن بديع الزمان الهمذاني (358-398=968-1007) مُبتدع فن المقامات، وإنّه "سبّاق غايات، وصاحب آيات. وإنّ المُتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولو أُوتي بلاغة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلاّ بدلالته»**[2]. أقرّ الحريري بريادة الهمذاني لفن المقامة دون منازع، ولا يستطيع أيّ كاتب مهما علا شأنه أن ينافسه، أو يتفوّق عليه في الإبداع في فنّ المقامة.

وقد تتبّع "عبد الله إبراهيم" مراحل ظهور المقامة، وتوصّل إلى أنّها« **عرفت أربع طبقات من كتاب المقامات بين القرنين الثّالث والسّادس في الثّانية يندرج الهمذاني، وفي الأخيرة الحريري ويمثّل الطبقة الأولى: النّوري الصّوفي(295=907) وابن بسام (303-944) والثّانية: الهمذاني(398-1007) وابن نباتة السعدي(405=1014) والسلمي (413=1022) والثّالثة: ابن بطلان(460=1067) وابن ناقيا(485=1092) والرابعة:الغزالي(505=1111) والحريري(516=1122) والزمخشري(538=1143) والاشتروكي(538=1143) وعلى الرّغم من هذا المسرد التّاريخي يثبت أنّ المقامة عُرفت قبل أكثر من قرن على ظهور الهمذاني»**[3]. هناك العديد من الجهود الّتي سعت إلى البحث عن رائد فن المقامة وثمّة جهود سبقت الهمذاني، وقد اختلفت المقامة في بنيتها السّردية عن باقي الأنواع السّردية الّتي كانت سائدة قبلها، واتّخذت أسلوبا مخالفا لها فذلك الابتكار في البنية والصّياغة أدّى إلى ظهور أنواع نثرية جديدة، كما إنّ« **البنية المميزة للمقامة، كما وضع أسسها الهمذاني، اتّصفت بأنّها استندت إلى ركنين مهمين، أوّلهما: راو ينهض بمهمة إخبارية محدّدة، وثانيهما: بطل ينجز مُهمّة ومن خلاصة تفاعل الراوي والبطل يتكوّن متن حكائي قوامه الرّواية والحكاية، والعلاقة الّتي تربطهما»**[4]. فمن أهم عناصر المقامة نجد الرّاوي والبطل، فالتّفاعل القائم بين هذين العنصرين ينتج عنه متنا حكائيا قائما على الحكاية والرّواية، ولم تعرف بنية المقامة الاستقرار على خصائص معينة، وإنّما كانت دائمة التّغيّر والتّحول حسب طبيعة

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربي؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 187.

[2]- الحريري، مقامات الحريري، ص13، نقلا عن عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 218.

[3]- عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 219.

[4] - المصدر نفسه، ص222-223.

الموضوعات المعالجة من جهة وحسب الكاتب من جهة أخرى، حيث خرج الهمذاني عن البنية التّقليدية الّتي شهدتها المقامة من قبل وذلك التّغيير نتج عنه ظهور أجناس جديدة تحمل خصوصيات جديدة غير الّتي كانت سائدة من قبل.

3- الحريري (446هـ-1054م/516هـ-1112م):

يعدّ الحريري من أبرز رواد المقامة بعد بديع الزمان الهمذاني، حيث« **أقرّ عدد من كتاب المقامة، بالأهمية الاستثنائية الّتي مثلها الحريري في تاريخ المقامة، بعد رائدها الهمذاني، ومنهم ابن الصقيل الجزري(701=1301)، الّذي وصفه بأنّه "أوحد زمانه وأرشد أوانه"، وأنّه لذلك لم يفلح في مجاراته، وما كان إلاّ تابعا مقلّدا له، قائلا "ما أنا ممّن ينزل شجعان أسجاعه، ويطاول مازان أوزان اختراعه، ويعتلي أبكاره، ويقاوم ويجتلي أبكاره"»**[1] . فابن الصقيل الجزري من أبرز الكتّاب الّذين أقرّوا بريادة الحريري لفن المقامة، واحتلّت مقاماته المرتبة الثّانية بعد مقامات الحريري، وقد كانت مقاماته تستهوي القرّاء الّذين عاصروها وحتّى المحدثين.

وهناك من حدّد الأسباب الحقيقية الّتي أدّت إلى ظهور فن المقامة في السّاحة الأدبية العربية ذلك أنّ « **سبب وضع المقامات أنّ الحريري كان جالسا بمسجد بني حرام بالبصرة، فدخل المسجد شيخ ذو طهرين عليه أهبة السّفر، رث الحال، فصيح المقال، فسأله الحاضرون: من أين الشّيخ؟ فقال: من سروج. فاستخبروه عن كنينه، فقال أبو زيد. فأنشأ الحريري المقامة الحرامية وعزاها إلى أبي زيد وجعل الراوي فيها الحارث بن همام مريدا نفسه. أخذ بالحديث المأثور: كلّكم حارث وكلّكم همام. واشتهرت تلك المقامة حتى بلغ خبرها شرف الدّين وزيد المسترشد بالله فأعجب بها وأشار على الحريري أن يضم إليها سواها فأتمها خمسين»**[2]. وما هذا إلاّ دليلا على ريادة "الحريري" لفن المقامة ذلك أنّه أوّل من عرف هذا الفن، ثمّ جاء الكتّاب بعده ونهلوا من مقاماته وأجروا عليها تعديلات وبالتّالي نسبت إليهم دون الرّجوع إلى المبتكر الأوّل لهذا الفن.

ومن أسباب رواج مقامات الحريري أنّها تتضمّن أنواعا أدبية مختلفة كالنّكتة والألغاز، والشّعر هذا ما جعل القرّاء يهتمّون بها لأنّه في الفترة الّتي ظهرت فيها المقامة، كان التّركيز على اللّفظ دون الاهتمام

[1]- ابن الصقيل الجزري، المقامات الزينية، ص76، نقلا عن عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص223.

[2]- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص247.

بالمعنى، وتبقى مقامات الحريري والهمذاني أرقى أشكال المقامة في التّراث الأدبي العربي « **وقد كان أثر الحريري كبيرا فيمن جاء بعده؛ إذ حاكى مقاماته عدد من المقاميين، كما تناول عدد كبير من الشراح هذه المقامات وخاصة في بلاد الأندلس والمغرب. وقد واجهت مقامات الحريري منذ نشأتها مشكلة صحّة نسبتها إليه؛ وسمع الحريري بنفسه هذا التّشكيك في مقاماته**»[1]. ورغم الأثر الكبير الّذي تركه "الحريري"، إلاّ أنّ هناك من عارضه وشكّك في مسألة ريادته لفن المقامة، « **وكان آخر من عمل المقامات على أسلوب الحريري هو المويلحي في كتاب عيسى بن هشام، واليازجي في مجمع البحرين، وحافظ إبراهيم وفي ليالي سطيح، وزاد الطين بلّة أنّ السّجع ومنظومة البديع الّتي تعاظمت ككرة الثّلج عبر أحقاب طويلة كان اللاحق فيها يزيد على ما اكتشفه السّابق**»[2]. لقد تأثّر بالحريري العديد من كتّاب المقامات من بينهم "المويلحي"، و"اليازجي"، و"حافظ إبراهيم"، ولا ننسى في هذا المجال أثر البديع على كتاب المقامات بشكل خاصّ، فأسلوبه سار على منواله كل كتاب المقامات دون استثناء، سواء الّذين عاصروه أو الّذين كتبوا في هذا الفنّ بعده، و«**إذا ما قابلنا مقامات البديع بمقامات الحريري وجدنا أنّ الأولى أسهل مأخذا، وأقلّ تكلفا، وأكثر ابتكارا للوقائع والحوادث. أمّا الثّانية فأدق صنعة وأفضل شعرا وأكثر تعمّقا في اللّغة وأوضاعها وأمثالها وحوادث رجالها**»[3]. فإذا ما قارنّا بين مقامات البديع ومقامات الحريري فإنّنا نجد أنّ مقامات البديع خرجت عن البنية التّقليدية للمقامة، والّتي كانت تعرف بالاهتمام بجمال اللّفظ، وتوظيف الشّعر، فتلك الكلمات المتناسقة كانت تنافس الشّعر ومثل هذا الأسلوب نجده عند "الحريري"، وقد سار على نهج "الهمذاني" معظم كتاب المقامة الّذين جاؤوا بعده، وقد أيّد "زكي مبارك" هذا الرّأي، حيث يقول:« **وعند مقارنة مقامات البديع بمقامات الحريري يتبيّن لنا أن لغة بديع الزّمان خالية من التّكلّف والاعتساف ولا كذلك لغة الحريري الّتي تعدمه أغرب نماذج النّثر المصنوع وعند الرجوع إلى آثار من تأثّروا بفن المقامات نراهم في الأغلب تلامذة الحريري لا تلامذة البديع، فقد أولع أكثرهم بالصّنعة والزّخرف، ولم يأنس منهم إلى فطرته إلاّ القليل**»[4]. فلغة الهمذاني خالية من الإفراط من الزّخرف اللّفظي، والتّكلّف والتصنّع، على عكس ما عرفته مقامات الحريري من إفراط في توظيف الزّخرف اللّفظي، هذا ما جعلها تتّسم بالتّعقيد وقد سار على منواله تلاميذه الّذين كانوا مولعين بالتّكلف والتّصنّع.

[1]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص122.

[2]– علي حب الله، المقدمة في نقد النثر العربي، مشروع رؤية جديدة في تقنيات البحث والكتابة، ص 135.

[3]– أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، ص 392.

[4]– زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص203.

وقد« **تتبّع الأدباء مقامات الهمذاني والحريري وأعجبوا بها إعجابا شديدا فصارت المقامة النّمط الجديد البلاغة النّثرية مد الرّسالة، ولم يكن الأدباء جميعا موفقين في النّاحية القصصية من مقاماتهم إنّما كانت عنايتهم بالقوالب اللّفظية وهكذا ظلّت المقامات كذلك حكايات وأحاديث في أثواب قشية أنيقة إلى القرن التّاسع عشر الميلادي»**[1]. بقيت المقامة على الحالة الّتي عرفت بها منذ ظهورها، فكانت تسعى إلى تزيين اللّفظ دون الاهتمام بالمعنى ويغلب عليها الطّابع السّاخر حتى مطلع القرن التّاسع عشر ميلادي، وتمّ الخروج من تلك النّمطية وظهرت أجناس أدبية جديدة، وكانت المقامة المصدر الذّي انبثقت منه الأنواع الأدبية اللاحقة.

يرى "عبد الله إبراهيم" أنّ« **مقامات البديع والحريري قد تعالت في الوعي الكتابي لتُصبح الدّستور الأسمى لكلّ كتابة نثرية عربية في القرون الوسطى»**[2]. لقد ازدهرت المقامات وقت ظهورها فكانت أسمى الأنواع الأدبية في الوقت الّذي ظهرت فيه، وأثّرت في الكتّاب الّذين عاصروها والّذين تجاوزوا عصرها، وأسهمت بدورها في ظهور العديد من الأجناس الأدبية، وذلك من خلال التّحولات الّتي شهدتها من ناحية الشّكل والمضمون.

لقد ازداد عدد المهتمّين بالكتابة في فن المقامة، فظهر عدد كبير منهم بعد أن« **ازدهرت محكيات المقامات العربية، والحريرية منها بوجه خاص، كما نجد ذلك في مقامات: إسحاق البخشي(ت1728) ومصطفى البكري(ت1749) والبربير(1747-1811) ونيقولا الترك(1763-1828) وأبي الثناء الآلوسي (1802-1854) وناصيف اليازجي(1800-1871) وإبراهيم الأحدب(1826-1891) وعبد الله فكري(1834-1890)»**[3]. فتلك المقامات كانت في خدمة القرّاء، وبالتّالي كانت خاضعة لتصرّفاتهم وانتشرت بسرعة من كثرة الإقبال عليها، وقد أسهمت عملية الطّباعة والنّشر في انتشارها بعدما كانت الذّخيرة الأدبية محدودة في أوقات سابقة، بسبب غلبة الطّابع الشّفوي على تلك الأنواع الأدبية، وهكذا « **أصبحت المقامات -كما تمّ بعثها مجددا، وبخاصة في بلاد الشّام، في محاكاة واضحة لأساليب "الحريري"- تقف في طريق ظهور الرّواية، كما خلص "محمود يوسف نجم" إلى ذلك فالمقلّدون الشّاميون، هم الّذين التمسوا في المقامات طلبتهم، واتّخذوها مثلا يحتذونه، ومنوالا ينسجون عليه**

[1]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، 1973، ص 67.

[2]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013م، ص 92.

[3]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 374.

وذلك عطّل النّهضة القصصية»[1]. فالمقامة بأسلوبها المتكلّف والموضوعات الّتي كانت تعالجها، لم تتمكّن من التّعبير عن العصر الجديد، وإنّما كانت مجرّد محاكاة وتقليد، لذلك تفكّكت بنيتها السّردية، وذلك التّفكك مهّد لظهور الرواية العربية فيما بعد وفي تشكيل خصوصياتها الفنية.

وقد تأثّر "الحريري" بـ "بديع الزمان الهمذاني" ، حيث« **حافظ الحريري على نمط العلاقة الّتي أوجدها الهمذاني بين الراوي والبطل، وجاراه في ذلك مع عناية خاصة بالصّياغات اللّفظية الّتي استجدت في عصره، الأمر الّذي جعل انصرافه إلى التّصنّع والزّخرفة مأخذا عليه»**[2]. حيث سار "الحريري" على خطى "الهمذاني" إلاّ أنّه بالغ في توظيف الكلمات المسجوعة، والزّخرف اللّفظي هذا ما جعل مقاماته تتعرّض للانتقاد، ففي بدايات ظهور "الحريري"« **صارت مقاماته قبلة الهواة والمحترفين من كتاب المقامات، فمنحت الكتابة النّثرية العربية شرعيتها الأسلوبية في العصر الوسيط»**[3]. فمن شدّة الإقبال على مقاماته اكتسبت المقامات شرعيّتها في السّاحة الأدبية العربية، كما نلمس في مقامات الحريري التّكلّف، والتّصنع، واستعمال الغريب من الألفاظ، وأفرط في توظيف ذلك وقد ترجمت مقاماته لخصوصيتها الإبداعية وصناعتها البلاغية، و« **لم يقتصر ترسّم خطى الحريري على القدماء بل ترسمها المُحدثون أيضا، ومن أكثرهم التزاما بذلك اليازجي(1288=1871) الّذي "بالغ في تقليده في الموضوع، وصورة الأشخاص وتصرفاتهم كما نهج على صياغة المقامات الحريرية في التزام الأسلوب المسجّع»**[4]. يعدّ اليازجي من أكثر كتّاب المقامة تأثّرا بالحريري، وقد حاكاه في طريقة الكتابة خاصّة فيما يتعلق بتوظيف الأسلوب المسجّع والاهتمام باللّفظ على حساب المضمون.

استفاد الحريري من كتابات الهمذاني، وسار على منواله إلاّ أنّه تولّد فيما بعد نوع من الاضطراب والمحاولة لتفضيل عمل على آخر، ومحاولة إقصاء العمل الأدبي الرّئيس الّذي نتجت عنه بقية الأنواع الأدبية الأخرى« **وما دامت مقامة الحريري بديلة لمقامة الهمذاني، فليس من المستغرب أن تتولّد علاقة مُتوترة، مشوبة بالغموض والازدواجية. فالحريري يعلم أنّه مدين للهمذاني بالكثير بالحياة. لا ينكر أبوة الهمذاني الّذي سبقه في الزّمن وأنار له الطّريق، إلاّ أنّه يرزح تحت ثقل المثال ويتمنى أن يتخلّص**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 440.

[2]– المصدر نفسه، ص296.

[3]– المصدر نفسه، ص297.

[4]– فكتور الكك، بديعات الزمان، ص126، نقلا عن عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 224.

منـه»[1]. ومهما وصل إبداع الحريري إلى أوجّه سيبقى الفضل للهمذاني، لأنّه هو من فسح له المجال للإبداع في هذا الفن الأدبي، وهو يعترف بفضله عليه، فالحريري انطلق من الهمذاني ولولا الاطّلاع على ما جاء به لما تمكّن من الإبداع في المقامة، ورغم ذلك فإنّه يحاول التّخلص من امتداده له حتى يصبح رائد فن المقامة.

4- الزّمخشري(467هـ-1074م/538هـ-1143م)

حاول "الزّمخشري" التّعبير عن حالته النّفسية من خلال المقامات الّتي دوّنها، وقد غلب على مقاماته طابع الوعظ، حيث جاءت مقاماته« **في القرن السّادس، مثالا جليا، على الاستغناء عن البطل والاكتفاء براو يخاطب نفسه وعظا، وكان الزمخشري يهدف فيها إلى مناجاة نفسه، إثر تجربة مرض قاسية»**[2]. فالزّمخشري كان مجدّدا في موضوع المقامة، ولم يتّبع أثر الهمذاني والحريري، حيث تخلّى على الرّاوي والبطل باعتبارهما أهم أركان المقامة، واعتمد على أسلوب يقترب في مضمونه من "السيرة الذاتية"، وقد «**أصابت مقامات الزّمخشري على أهميتها لقطة ومضية من قبل عبد الفتاح كيليطو في كتابه الأدب والغرابة، وهي قمينة بمواصلة التّنقيب في بنيتها السّردية الّتي اختطت لها طريقا مختلفا»**[3]. أسهم عبد الفتاح كيليطو في إنارة طريق مقامات الزمخشري في كتابه "الأدب والغرابة" هذا ما جعل تلك المقامات تحظى بأهميّة كبيرة، وانصبّ الاهتمام حول بنيتها السّردية الّتي سلكت طريقا مغايرا عمّا كان سائدا من قبل « **وقد اشتملت مقامات الزّمخشري على خمسين مقامة تتراوح في طولها، ولكن الغالب عليها كونها قصيرة موجزة باستثناء بعض المقامات الطويلة نسبيا مثل مقامة أيام العرب»**[4]. عُرفت مقامات الزّمخشري بقصر طولها ذلك أنّ القصص الّتي كانت تحكى فيها قصيرة ومختصرة، باستثناء مجموعة من المقامات الّتي تجاوزت المقامات السّابقة من ناحية الطّول.

---

[1]- عبد الفاتح كيليطو، الغائب دراسة في مقامة الحريري، ص47.

[2]- المصدر نفسه، ص226.

[3]- خالد بن محمد الجديع، الدراسات السردية الجديدة قراءة المقامة أنموذجا، ص79.

[4]- انظر؛ مقامات الزمخشري، ط2،(طبعة جديدة مشروحة ومنقحة ومقابلة على عدة نسخ ومخطوطات) دار الكتب العلمية، بيروت 1405هـ-1987، ص 255.275، نقلا عن ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية و إشكاليات التأويل، ص126.

5- ابن الجَوزي(508هـ -1116م /597هـ- 1201م)

مقامات ابن الجوزي هي الأخرى الّتي جاءت بموضوعات جديدة لم ترد في مقامات الهمذاني، لذلك تعدّ كتاباته إنتاجا أدبيا متفرّدا، ففي الوقت الّتي كانت المقامات تدور حول مواضيع الكُدية والسّخرية اتّجه ابن الجوزي إلى الوعظ والإرشاد« **يمكن عد مقامات ابن الجوزي(597=1200) من التيار الّذي لم يلتزم بقواعد المقامة التّقليدية، وإن راعى فيها بعض تلك القواعد أحيانا، فقد انتخب لمقاماته بطلا سماه "أبا التقويم" رمزا للعقل، وجعل ظهور هذا الراوي مقترنا بظهور راو مجهول يستبقه، يستعين بضمير المتكلم**»[1]. حيث خرج عن حدود البنية التّقليدية للمقامة. اختار ابن الجوزي من شخصيّة أبي التقويم بطلا لمقاماته، وقد حاول أن يُحدث تغييرا على مستوى الراوي ودوره في تشكيل بنية المقامة، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ محاولة الخروج عن البنية التّقليدية للمقامة اتّخذت اتّجاهات متعدّدة، فكل كتّاب المقامة كانت لهم جهود متفاوتة بغية اكتشاف تقنيات وأساليب جديدة، تُغيّر في شكل ومضمون المقامة.

6-السُّيوطي(849هـ-1445م/911هـ-1505م)

كتب السيوطي في فن المقامة، إلاّ أنّ مقاماته لم تحظ بالاهتمام من قبل الدّارسين رغم أهميتها وتميّزها الفنّي، فهي تتميّز بطولها، وتوظيف جزء من السّيرة الذّاتية، وقد« **جاءت الدّراسات المتّجهة إلى مقامات السّيوطي أكثر تنوعا على الصعيد المنهجي فقد درست مقاماته المنفتحة دراسة نصية كما عند عبد النبي اصطيف، ثمّ تناول عبد الله الغزالي البنية السّردية في مقاماته التّقليدية، وكان للاتجاه السّيميائي حظ في الدّرس النّقدي السّيوطي تمثل في معالجة عبد الملك مرتاض، بالإضافة إلى أن الجانب الرمزي سجل حضورا لافتا بدا فيما أنجزه سمير الدروبي**»[2]. حيث تتميّز مقاماته بتوظيف الرّمز، ومن أبرز المناهج النّقدية الّتي تمّ دراسة المقامة وفقها نجد المنهج السيميائي، الّذي يتمّ فيه التّركيز على الرّموز ومعانيها.

[1]- عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 226.

[2]- خالد بن محمد الجديع، الدراسات السردية الجديدة قراءة المقامة أنموذجا، ص78.

7- اليازجي(1800م/1871م)

يعدّ اليازجي من كتّاب عصر النّهضة، حيث قام رفقة من عاصره بإحياء فن المقامة« **لكن هذا الإحياء لا يمكن تفسيره على أنّه نوع من التّجديد أو الابتكار، إنّما هو ردة فعل على شيوع الأساليب المرسلة الّتي ظهرت بصورة لا تقبل اللّبس في الكتابة الصحفية والأدبية، وهي استمرار للتّقاليد الأسلوبية الخاصة بالمرويات السّردية**»[1]. فعملية الإحياء وقفت في وجه الإبداع، ذلك أنّها تقوم ببعث البنى الأسلوبية التّقليدية، وإخضاعها لمقتضيات العصر، إضافة إلى أنّ إحياء فن المقامة لا يعني ابتكار أنماط سردية جديدة، وإنّما هي امتداد للسّرد التّقليدي، فإحياء المقامات على يد اليازجي أسهم في إحداث تغييرات على مستوى البنية السّردية، وهذا التّغيير أدى إلى ظهور الرّواية فيما بعد، والّتي اتّخذت خصوصياتها من فن المقامة، ذلك أنّ كل فن يقوم على بقايا الأنواع الأدبية الّتي سبقته سواء كانت ذات طبيعة عربية من خلال العودة إلى التّراث الأدبي العربي، أو ذات طبيعة غربية بالعودة إلى ما وصل إليه الأدب الغربي، وقد أخذ اليازجي من المقامة التّقليدية بعض السّمات الّتي كانت تميّزها كالاعتماد على الألفاظ الغريبة، والإفراط في توظيف السّجع لكنّه قام بإحداث مجموعة من التّعديلات عليها، وأخرجها في شكل يختلف عمّا سبقه فسعة اطّلاعه مكّنته من إحداث تغييرات على مستوى الشّكل والمضمون.

عارض "اليازجي" في كتابه "مجمع البحرين" مقامات "الحريري، وتتألّف مقاماته من ستّين مقامة، وهي تختلف عن المقامات السّابقة من ناحية الأهداف المرجوّة، والدّوافع الّتي جعلته يكتب في هذا الفن، إلاّ أنّه التزم بأسس البنية السّردية الّتي كانت سائدة من قبل، كما إنّ إحياءه لهذا النّوع السّردي لم يكن الهدف منه الإنقاص من شأنه أو التّقليل من أهميته فتقديسه للموروث السّردي القديم جعله يحيي هذا الفن ويبعثه من جديد*.

سار "اليازجي" على خُطى الهمذاني، غير أنّه« **يُعمل استراتيجية التّصفية والغربلة في تعامله مع اختيارات الهمذاني، فمن بين المقامات الستين الّتي ضمها مؤلف "مجمع البحرين"، لا نلفي مقامة واحدة في بلد إسلامي غير عربي، فكل المقامات تدور داخل رقعة العالم العربي ولا تتعداه، وإذا حدث أن التفت اليازجي إلى اختيارات الهمذاني، فإنّه لا يتقاطع معه إلاّ في تلك المقامات الّتي دارت في**

[1]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص514.

*- يُنظر؛ ضياء الكعبي، السرد العربي القديم؛ الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص135.

العالم العربي، وفي العراق تحديدا»[1]. فكل مقاماته تدور في بيئة عربية خالصة، ولم تخرج عن حدود الرّقعة الإسلامية، وعارض اليازجي الهمذاني في بعض المقامات الّتي كتبها هذا الأخير خاصّة الّتي كتبت في العراق بالتّحديد-حسب ما أشار إليه نادر كاظم-.

8- المُويلحي(1262هـ-1846م/1323هـ-1906م):

يُدرَج "المويلحي" ضمن أبرز كتاب المقامة في عصر النّهضة، وقد أسهم في تطوير النّثر العربي الحديث، حيث« **اهتدى "المويلحي" بشكل صار مع التّاريخ مرنا ومنفتحا، فأفاد منه، وطوّره إلى درجة كان الخروج عليه طبقا للآراء النّقدية الرّاغبة بذلك، لا تقل أهمية عن تلك الآراء القائلة بمحاكاته»**[2]. لقد استفاد المويلحي من التّاريخ وأفاد منه، من خلال كتاباته، وأسهم في تطوير فن المقامة، وقد كان لكتابه "حديث عيسى بن هشام" أثر كبير على القرّاء، لذلك لا يمكن الإنقاص من مكانته في مجال الإبداع في فن المقامة.

أسهم "المويلحي" في إحداث مجموعة من التّحولات على مستوى بنية المقامة، حيث «**يعتبر كتاب" حديث عيسى بن هشام"لـ" محمد المويلحي" (1858-1930) الوثيقة السّردية الأكثر أهمية الّتي عبّرت، في خاتمة القرن التّاسع عشر، عن هذا التّحوّل، فالكتاب بشخصياته ونظامه القيمي والدّلالي بدأ بحالة معينة، ثمّ انتهى بحالة مختلفة تماما، تغيّرت القيم، والشّخصيات والمنظورات السّردية، حتى اللّغة والأسلوب. إنّه كتاب التّحولات الّتي فرضت وجودها في كل شيء**»[3]. حظي كتاب "حديث عيسى بن هشام " بأهمية كبيرة من لدن النقاد والباحثين، وقد توصّل "عبد الله إبراهيم" بأنّه لم يهتم بشأن التّحولات السّردية في هذا الكتاب إلاّ فئة قليلة من الباحثين، خاصّة فيما يتعلّق الأمر بثنائية الشّرق والغرب، والعلاقة القائمة بينهما، ومن بين التّغيّرات الّتي عرفها كتاب "حديث عيسى بن هشام" نجد تغيّر القيم والشّخصيات ورؤيتها السّردية، وقد شمل التّغيير اللّغة والأسلوب، فالمويلحي غيّر في المقامات شكلا ومضمونا.

وقد« **نجح "المويلحي" منذ البداية في تشكيل عالم تخيّلي يحتمل الإمكان، ومع أن ظهور الباشا من قبره اعتبر عند معظم الدارسين فوق كل احتمال، لكن المتلقي سرعان ما يتقبل ذلك؛ لأنّه يعرف**

[1]- نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص 110.

[2]- عبد الله إبراهيم، الرواية في القرن التاسع عشر، ص183.

[3]- المرجع نفسه، ص181.

بأنّ ذلك متصل بهدف أكبر وهو وضع الأنظمة القيمية في تصادم، وبمرور الأحداث، واندماج الباشا في العالم الجديد، تغيب أهمية البحث، فلا يسأل أحد لماذا لم يعد الباشا إلى قبره في نهاية المطاف؟ وبخاصة أن إشارة "عيسى بن هشام" الافتتاحية بأن الحادثة ترد بصورة حلم»[1]. حيث أسهم "المويلحي" في خلق عوالم سردية مُتخيلة، وجعل القرّاء يتعايشون مع تلك الأحداث، فهو مزج بين ما هو واقعي وماهو مُتخيّل، كما استند في ذلك إلى مجموعة من النّصوص التّراثية العربية، والغربية« **وليس "حديث عيسى بن هشام" وحده النّص السّردي الفاصل بين نسقين مختلفين من القيم، فالأعمال الأدبية السّردية الكبرى هي الّتي تتنزّل أحداثها ومقاصدها الرّمزية في اللّحظة الفاصلة بين العصور، ويمكن التّمثيل على ذلك بأثر أدبي مشهور، هو كتاب "دون كيخوته" لـ "ثربانتس"»**[2]. فـ"حديث عيسى بن هشام" يتقاطع مع كتاب "دون كيخوته" في العديد من القيم، هذا ما جعل كتاب "حديث عيسى بن هشام" من أرقى الكتب الّتي امتدّ تأثيرها إلى أزمنة مختلفة« **يعيش "دون كيخوته" الشخصية الرّئيسية في كتاب ثربانتس، مثلما يعيش الباشا في كتاب "المويلحي" في الحد الفاصل بين عصرين لكل منهما نسقه الثّقافي، وما يحدث انقساما عميقا في وعي كل منهما هو وقوفهما في النّقطة الفاصلة بين ثقافتين: الأولى تنتمي إلى عصر في طريقه للأفول، والثّانية: إلى عصر لم تتبين بعد معالمه الواضحة»**[3]. فالتّباين بين صفات الشّخصيتين ينعكس بدوره في أفعالهم وعلاقتهم مع الآخرين، وكانت الأنساق الثّقافية تتحكّم في تصرّف الشّخصيتين إضافة إلى أنّ العوالم الّتي ينتمي إليها "دون كيخوته" و"الباشا" متباينة ومختلفة، أحدهما ينتمي إلى عالم في طريقه إلى الزّوال والاندثار، والآخر ينتمي إلى عالم لم تتشكّل معالمه بعد.

كما« **تترافق تحوّلات الوعي في الكتاب بتحولات السّرد على مشاهد كبيرة مفعمة بالحيوية وبخاصة حالات الإخفاق الّتي يتعرض لها الباشا في مركز الشّرطة، والنيابة والمحاكم، وهو يدخل متاهة الحياة الحديثة، ثمّ المتابعة الشّائقة لشخصيات مثل العمدة والخليع والتّارج، ومع أنّ السّمة الوعظية لا تغيب عن الكتاب لكن عرض التّناقضات بذاتها، والحوارات المُفعمة حولها، وتأثيرها في مصائر الشّخصيات، كل ذلك يُضفي سمة خاصة على الكتاب»**[4]. فتحوّلات الوعي في هذا الكتاب تزامن مع

[1]– عبد الله إبراهيم، الرواية في القرن التاسع عشر، ص192–193.

[2]– المرجع نفسه، ص185.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص565.

[4]– المصدر نفسه، ص573.

تحوّلات السّرد، وذلك من خلال الخروج عن محاكاة الطّابع التّقليدي للمقامة، فكل تلك السّمات أسهمت في إضفاء سمات خاصة على جنس هذا الكتاب، وقد اختلفت آراء الباحثين حول هذا العمل الأدبي. هل هو رواية أم امتداد للمقامة؟ هناك من« **يرى في حديث عيسى بن هشام نوعا جديدا من المقامات أو هو تطوير لفن المقامة يتميّز بوجود خيط قصصي يربط بين فصول الكتاب، كما أنّ المحسنات البديعية لا تسيطر على الكتاب سيطرة مطلقة، كما أنّ في الحديث شخوص غير موجودة في المقامات التّقليدية مثل شخصية العمدة وشخصية الخليع**»[1]. حيث طرأت العديد من التّحولات على مستوى بنية المقامة ومضامينها، وقد أحدث " المويلحي" قفزة نوعية في فن المقامة، حيث توصّل العديد من الباحثين إلى أنّ كتابه "حديث عيسى بن هشام" مهّد لظهور الرّواية، وقد« **كان تأثير كتاب المويلحي واضحا في الأدب العربي فيما بعد، كما ظهر ذلك في كتاب "ليالي سطيح" لـ (حافظ إبراهيم) وقد نشره في القاهرة إبان تلك الفترة، وهدف فيه على غرار "المويلحي" إلى النقد، وكتاب" محمد لطفي جمعة" "ليالي الرّوح الحائر" الّذي صدر بالقاهرة 1912 واستفاد فيه من قالب المقامة وهدف إلى النقد أيضا**»[2]. فكل من "حافظ إبراهيم" و"محمد لطفي جمعة" تأثّرا بمقامة المويلحي واعتمدا على النّقد خاصّة نقد أوضاع المجتمع من أجل النّهوض به إلى الأحسن، وتوعية القرّاء بما يجري حولهم من أحداث تشتغل بطريقة ضمنية بغية السّيطرة والهيمنة عليهم، وجعلهم يسيرون وفق أنماط وقيم محدّدة، وقد تحرّر كتاب المويلحي من البنية السّردية التّقليدية، وأسهم في ابتكار بنية جديدة تتماشى والرّؤية السّردية الحديثة فكان كتابه منطلقا لظهور الرّواية.

فالبنية السّردية الّتي جاء بها المويلحي سارت وفقها الرّواية الحديثة، حيث قام بإحداث تغييرات على مستوى الشّكل، فهو استوحى عمله الموروث السّردي التّراثي ومنحه خصوصيات فنية جديدة، وقد « **حاول المويلحي مثلا في حديث عيسى بن هشام أن يستدرج القديم العربي إلى منطقة التّمزّقات الرّاهنة فاستلهم طريقة السّرد العربية الّتي تعتمد على حكاية أمّ مولدة من حولها تنتظم حشود من الحكايات الفرعية وفق نسق بموجبه تضطلع الحكاية الأمّ بدور السّلك النّاظم. وتأتي الحكايات الفرعية لتثري الحكاية الأمّ وتمدّ الكتابة بامتداداتها**»[3]. قام السّرد الحديث نتيجة تفكّك المرويات السّابقة، فمنها انطلق واتّخذ أسسه الفنية، فتداخل الأجناس الأدبية وعدم استقرار البنية السّردية على شكل ثابت فسح

[1]– صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص38.

[2]– المرجع نفسه، ص 195.

[3]– أحمد أبو مطر وآخرون/مؤلفون عرب، أفق التحولات في الرواية العربية، نشر مشترك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج3، ط1، 2003، ص78.

المجال لظهور أجناس أدبية جديدة، والّتي نالت الشّهرة وحظيت بالاهتمام أكثر من النّصوص الّتي سبقتها، والّتي اتّخذت أساليب فنية ورؤى جديدة جعلت منها نصا أدبيا جديدا، ولا ننسى في هذا المجال الأثر الّذي لعبه الأدب الأوروبي في ظهور الأنواع الأدبية الحديثة، ذلك أنّ السّردية الحديثة حسب ما توصّل إليه "عبد الله إبراهيم" قامت نتيجة تفاعل التّراث السّردي العربي مع الأدب الغربي، لذلك تحمل في بنيتها السّردية خصائص مميّزة كونها تمزج بين الثقافة العربية، والثقافة الغربية، لكن فيما يتعلّق الأمر بالمقامة فإنّ الأوروبيين نهلوا هذا الفن من الأدب العربي، وظهر عندهم فيما بعد الرواية البيكاريسكية.

إنّ «**قيمة كتاب "المويلحي" تتحدّد من أمرين أوّلهما: التّحرّر من الشّكل الضّيّق والقصير لشكل المقامة، والثّاني: تعميق الوظيفة الانتقادية وإشهارها، لكنّه حافظ على الشّكل العام للبنية السّردية للمقامة، تلك البنية القائمة على تلازم الراوي والبطل، وتناوب السّرد بينهما، وقيام الحدث على فعلهما، وبخاصة فعل البطل أكثر من الراوي**»[1]. فالمويلحي حافظ على البنية التّقليدية للمقامة خاصة فيما يخص طريقة السّرد، وانتظام الأحداث وكيفية تقديمها، لكن غيّر في مضمونها حيث أخرجها من إطار الكدية والتّطفّل ليصبح هدفها إصلاح المجتمع، وليس هو الوحيد الّذي« **انطلق من فن المقامة في تشييد وبناء نصه الحديث، بل تجد الكثير من الكتاب قبله وبعده، اعتمدوا على نفس الطريقة كما هو الشّأن بالنّسبة إلى رفاعة الطهطاوي في كتابه تخليص الإبريز في تلخيص باريس" وهو كتاب نثري تحدّث فيه عن رحلته إلى فرنسا مسجلا أهم ما أثار انتباهه هناك موجها نقده إلى مظاهر التّخلّف في المجتمع المصري، وقد صاغه بطريقة مسجوعة على غرار فن المقامة**»[2]. لقد بقى تأثير المقامة ممتدّا إلى العصور الحديثة، فكان الكتّاب يميلون إلى العبارات المسجوعة، ومنحوها خصوصيات غير الّتي كانت تعرف بها المقامة من قبل، وقد« **اختبر المويلحي المقامة وأعلن عن انطفائها، واختبار الموروث ينزع عنه قداسته، ويخبر أنّ المختبر يختلف عن ذاك الّذي احتفل بالمقامة يوما. والمويلحي، من حيث هو مُختبر صورة عن المثقف الحديث، كما سمحت به تناقضات زمانه، الّذي ينتقل من زخرف اللّغة إلى أسئلة الحياة**»[3]. فاختبار أي موروث سردي يفقده خاصيته المميزة، فاختبار المقامة أسهم في اندثارها وتفكّكها، فالمويلحي نقد المقامة وقلّل من أهميتها، وتجدر الإشارة إلى أنّ تفكّك المقامة مهّد لظهور فن الرّواية–حسب ماتوصل إليه عبد الله إبراهيم–، وبالرغم من محاكاة المويلحي لسابقيه إلاّ أنّه أحدث

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص563.

[2]– عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2014م، ص22.

[3]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002، ص 177.

مجموعة من التّحولات على مستوى شكل ومضمون المقامة من خلال معالجة الموضوعات المتعلّقة بالنّصح والإرشاد، واعتمد على أسلوب سهل لا سجع فيه.

وأثناء حديثنا عن روّاد المقامة رصدنا أهم التّحولات الّتي طرأت عليها من ناحية الشّكل والمضمون، فبعد أن كانت تعالج موضوعات التّسلية والسّخرية أصبحت تعنى بقضايا الوعظ والإرشاد، عدّد "ابن ناقبا" في الرواة، أمّا الزّمخشري اقتربت مقاماته من فن السيرة الذاتية، وذلك من خلال الاعتماد على راو يخاطب نفسه، أمّا المويلحي نقد الواقع الاجتماعي واعتمد على مختلف التقنيات السردية الحديثة، وتلك التّحوّلات أسهمت في تشكيل البنية السّردية للرواية، وفي تشكيل ملامح هذا النوع الأدبي الجديد (الرواية).

رابعا: بينة المقامة وخصوصياتها الفنية

تتّسم المقامة بمجموعة من الخصوصيات الفنية الّتي تميّزها عن غيرها من الأنواع السّردية الّتي سبقتها، وهي تتكوّن من عناصر ثابتة في بنيتها السّردية لعل أهمّها: الرّاوي، والبطل، والقصّة الّتي تدور حولها أحداث المقامة، **«ولكنها كأي نوع مبتكر وظفت بعض خصائص الموروث السّردي الّذي سبقها أو عاصرها توظيفا جديدا»**[1]. حيث انطلقت المقامة من المرويات السّردية الّتي سبقتها وأخضعتها لروح العصر، وذلك من خلال منحها خصوصيات لم تعرف من قبل ومعالجتها لموضوعات تمس قضايا المجتمع، كما إنّ **«بنية المقامة لا يمكن أن تدرس مستقلة عن بنية القصيدة، الّتي تَروِي المسار الّذي يقوم به الشّاعر بحثا عن الممدوح، وتخبرنا، على طريقتها، بالوضع الّذي آل إليه هذا الشّاعر ذاته في الإمبراطورية العبّاسية المُجزّأة: غير أنّ أشكالا أخرى من السّرد بدا لنا أنّها ذات علاقة بالمقامة: السّرد الّذي يروي حوارا بين قرد ووسيلة نقله البحرية: الغيلم؛ وسرد الوزراء السّبعة أمام الملك وسرد يتحدث عن الشّمس المريضة بسبب فكرة أنّها ستفارق الكائنات الّتي كانت قد غمرتها بنورها»**[2]. وقد كانت المقامة في بدايات ظهورها الأولى تنافس الشّعر، وذلك من خلال الاهتمام بتزيين اللّفظ، واختيار الكلمات المسجوعة الّتي تضفي عليها جرسا موسيقيا عذبا، لذلك لم تخرج عن بنية القصيدة، فكل من عنصري الرّواية والحكاية من مكوّنات البنية السّردية للمقامة، لذلك لا يمكن الفصل بينهما، فالرّواية تسند إلى الرّاوي، والحكاية تسند إلى البطل، إضافة إلى أنّ الرّواية هي الّتي تخلق الحكاية، فهي تقوم بخلق

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص286 .

[2]– عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ص 219.

الشّخصيات، وتوزّع عليهم الأدوار، كما تحدّد مصيرهم، ورؤاهم وتوجّهاتهم، وتقوم بخلق العوالم الّتي تسير وفقها الحكاية*.

إنّ« **بنية المقامة تخضع لنسق التّتابع، وتعدّ لحظة التعرّف مظهرا مهيمنا من مظاهر السّردية، ويؤثّر هذا المظهر في بنية الحكاية تأثيرا مباشرا، فإذا جاءت لحظة التّعرّف إثر انتهاء البطل من مهمته تكون بنية الحكاية متماسكة، وتنتهي بنهاية يفترق فيها الراوي عن البطل**»[1]. فبنية المقامة متداخلة ومتتابعة، كما إنّ شخصياتها متخيّلة، والغرض من توظيفها هو جعل بنية الحكاية متماسكة لذلك يسعى كاتب المقامة إلى اختيار شخصيات متخيّلة تخدم أغراض النّص، وتسهم في إثرائه وجعله ملفتا لانتباه القراء.

ومن التّقنيات السّردية الّتي تمّ توظيفها في المقامة تقنية الاستباق، فـ« **في المقامات كلها نواجه سردا لاحقا، وفيه يقول عبد العالي بوطيب، لا يبدأ السّرد إلاّ بعد انتهاء الحكاية، أي بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متن حكائي كله**»[2]. فكل المقامات تقوم بسرد الأحداث اللاحقة وهنا يكون السّارد يعلم كل ما يتعلّق بأحداث الحكاية وتفاصيلها، كما إنّ« **النّماذج الأربعة الّتي انتخبت لتمثيل البنية السّردية التّقليدية للمقامة العربية وهي مقامات الهمذاني، والحريري، وابن الصقيل الجزري، واليازجي، ظلّت ابتداء من القرن الرّابع تعمل في أفق محدّد الأبعاد، محكوم بنظام سردي صارم، أسبغ عليها بنية ثابتة، ولم تقوض تلك البنية إلى أن تفكّك النّوع السّردي الخاص بالمقامات وتلاشى في العصر الحديث**»[3]. فالبنية السّردية الأصلية الّتي بنيت عليها المقامة تجسّدت في مقامات الهمذاني باعتباره أوّل من أرسى قواعد هذا النّوع الأدبي. وقد بقيت البنية السّردية ثابتة مدّة من الزّمن، وفي العصر الحديث تفكّكت وطرأت عليها تحوّلات على مستوى الشّكل والمضمون، واتّخذت خصوصيات جديدة لم تكن معروفة من قبل، فتفكّك بنيتها الفنيّة مهّد لظهور الرّواية.

تتكوّن المقامة من مجموعة من العناصر لعلّ أهمها الرّاوي وهو الشّخص الّذي يقوم برواية المتن الحكائي، حيث« **تمدّنا المقامات العربية بشواهد كافية تؤكّد أنّ الرواة من اختلاق المُؤلِّفين، وأنّهم**

---

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص259 .

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص333.

[2]– عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي"، ص 131، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، 1993، نقلا عن أيمن بكر السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص65.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص297.

وجدوا لأسباب تتعلّق بفن المقامة»[1]. فالكاتب هو من يقوم بخلق الرّاوي وذلك من أجل نقل أحداث المقامة بطريقة فنية تجعل القرّاء يميلون إلى قراءة مثل هذه النّصوص، والتّأثّر بها والمساهمة في رواجها، والرّاوي يبقى ثابتا من بداية الحكاية إلى غاية انتهائها.

تخضع البنية السّردية للمقامة لأنظمة محدّدة توجُّهها، وتسير وفقها، فمثلا « **عبارة "حدّثنا" أو "أخبرنا" تحيل على راو، كان في الأصل مرويا له ولكن المقامة، لا تقتصر على هذا النّمط من المروي له، المجهول، إنّما تتضمّن مرويا له ضمن البنية السّردية، يتمثّل غالبا بأولئك الّذين يروي لهم بطل الحكاية، أو يضللهم ببلاغة أو خدعة، وهم الّذين يمنحون أفعال البطل معناها ومغزاها، ويشوقون إليها، ومن بينهم يظهر للراوي المفارق لمرويّه، الّذي كان مثلهم مرويا له، ثمّ انتدب نفسه ليكون راويا لما روي له»**[2]. يحتلّ المروي له أهميّة كبيرة في البنية السّردية للمقامة، ذلك أنّه يتلقى ما يروى له، وأحيانا يتماهى مع الرّاوي المجهول والّذي كان مرويا له قبل أن تبنى الحكاية وبالتّالي يصبح راويا لها، و« **لا تقرّ السّردية بوجود راو لا ينتمي إلى البنية السّردية الّتي يكوّنها ولكنها في الوقت نفسه لا تنفي أمر البحث في الأصول الّتي تحدّر منها الراوي»**[3]. فالسّردية العربية عموما تنفي عدم وجود الرّاوي؛ ذلك أنّه أهم عناصر السّرد عموما، والمقامة خصوصا.

وعند تحليل "عبد الله إبرهيم" للبنية السّردية للمقامة توصّل إلى أنّ الرّاوي في المقامة انبثق من الموروث السّردي الّذي سبقه، ووظيفته تتمثّل في نقل الأحداث إلى المروي له، كما يسهم في نسج البنية السّردية للمقامة، وعليه فإنّ« **كشف دور الراوي في بناء المقامة، يستدعي تتبعا دقيقا لمظاهر ذلك الدّور سواء تعلّق الأمر، بتحديد معالم الفضاء الّذي يرسمه للأحداث أم في متابعة أمر بطل المقامة»**[4]. وقد تعدّدت وظائف البطل في المقامة ، وحتى نتمكّن، من رصدها لا بدّ من تتبّع الأحداث والأفعال الّتي يقوم بها، فهو يرسم صورة حول الواقع، وذلك من خلال التّعبير عن الأحداث والوقائع المختلفة، ويجعل بناء المقامة متتابعا ومتسلسلا.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص314.

[2]– المصدر نفسه، ص 328.

[3]– المصدر نفسه، ص 332.

[4]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص240.

شهدت المقامة أسلوب السّرد الذّاتي* الّذي أسهم في بناء بنيتها السّردية، وذلك من خلال إعطاء الرّاوي الحق في تقديم رؤاه وانطباعاته« **فالرّاوي في المقامة عنصر مهم، بل من أهم العناصر المكونة للبنية السّردية فيها، فبدونه تتخلخل بنية المقامة، وتتحوّل إلى وصف مجرّد، أو إلى مجموعة أخبار، غير محكومة ببنية تنتظمها، وتوجّه عمل المكونات السّردية فيها»**[1]. فغياب هذا العنصر يلغي الخصوصيات الفنيّة للمقامة، وبالتّالي تفقد طابعها المميّز لها، وتصبح مجرد نقل للأخبار ووصف لأحداث وأشياء معينة، وتفقد البنية السّردية أهم مقوماتها، لذلك لا ينبغي الاستغناء عن هذا العنصر، فبغيابه تفقد المقامة خصوصيتها، ومكانتها، وتسميتها وكل السّمات الّتي تميّزها.

تختلف بنية المقامة حسب اختلاف موقع البطل، «**وبنية المقامة عندما يكون البطل راويا تختلف عنها عندما يكون بطلا فقط، ولا يقتصر الاختلاف على ضمور دور الرّاوي المعروف، وغيابه عن الجزء الأعظم من المقامة، فحسب، بل يشمل الاختلاف رؤية الرّاوي بمكونات الحدث كما يشمل بنية الحكاية واستبدال الراوي الّذي كان يتكفّل بتقديم بطل تشكل مجموع أفعاله حكاية براو هو ذلك البطل الّذي يقوم بتشكيل الحكاية، أمر غاية الأهمية في موضوع البنية السّردية للمقامة»**[2]. وعليه فإنّ بنية المقامة في تغيّر مستمر، كما إنّ تحوّلاتها ترجع إلى المهمّة المُسندة إلى البطل، هذا ما جعلها لا تستقرّ على بنية سردية ثابتة.

كما إنّ « **المروي عليه في المقامات يلعب أدوارا مهمة في تشكيل عالم السّرد؛ فقد يكون قناة اتّصال بين المقامة والثّقافة كما في المستوى الأول، وقد يدفع حركة السّرد ويشارك في رسم أبعاد الشّخصيات كما في المستويين الثّالث والرّابع»**[3]. لذلك تحرص المقامة على اختيار الموضوعات الّتي تعالج أحوال المجتمع وقضاياهم، وذلك من خلال الاعتماد على الثّقافة الّتي يتميّز بها العصر والجمهور الّذي ينتمي إليها، كما إنّ «**البنية المميزة للمقامة، كما وضع أسسها الهمذاني، اتّصفت بأنّها استندت إلى ركنين مهمين، أولهما: راو ينهض بمهمة إخبارية محددة، وثانيهما: بطل ينجز مهمة واضحة من خلاصة تفاعل الراوي والبطل، يتكوّن من متن حكائي قوامه الرّواية والحكاية والعلاقة الّتي تربطهما»**[4].

---

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص245.

[1]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص245.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص322.

[3]– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص155.

[4]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 185–186.

ومن أهم عناصر المقامة نجد الرّاوي والبطل اللّذين لا يمكن الاستغناء عنهما، فالأوّل يقوم برواية المتن الحكائي والبطل الّذي تدور كل الأحداث حوله، فالعلاقة القائمة بينهما ينتج عنها متن الحكاية «**فالبنية السّردية تقدّم غالبا بطلا يتوارى تحت أقنعة مختلفة تتّفق والموقف الّذي يكون فيه ولكنّه في كلّ مرّة يعتمد تضليل الآخرين والتّمويه على أفعاله وغالبا ما يكتشف أمره، من الرّاوي مع إحساس الأخير بالتّعجب لطرائف البطل بالتّخفي المتكرّر، جريا وراء هدفه في الارتزاق بوساطة الخداع، والتّضليل، وهو ما يمنح التّعرّف أهمية بناء في حكاية متماسكة**»[1]. حيث يقوم البطل بخداع من حوله ويوهمهم بواقعية الأحداث، ومن هنا ينقاد القرّاء إلى تلك الأحداث وتهيمن على تفكيرهم وفي كثير من الأحيان يتعرّف الرّاوي على نوايا البطل هذا ما يجعل بنية الحكاية متماسكة، وبالرّغم من تعدّد الشّخصيات الموجودة في المقامة، إلاّ أنّها تبقى هامشية ذلك أنّ المقامة تركّز على شخصية واحدة تدور حولها الأحداث والّتي تقوم بدورها بتحريك تلك الأحداث.

ينقسم الرّاوي في المقامة إلى نوعين: راو مجهول والآخر معلوم، يرى "عبد الله إبراهيم" أنّ العالم السّردي يقوم بالكشف عن انسحاب الرّاوي المجهول، وظهور الرّاوي المعلوم الّذي ينسج متن المقامة ويقوي بنيتها السّردية، فالعالم السّردي في المقامة هو المكان الّتي تجري فيه الأحداث المنسوبة إلى البطل باعتباره محور السّرد في المقامة، حيث يقوم الرّاوي بتشكيل تلك العوالم السّردية، ويضفي عليها خصوصيات فنيّة تجعلها تبدو وكأنّها واقعية*.

توجد العديد من الفروقات الّتي من خلالها يتمّ التّميز بين كل من الرّاوي المعلوم والمجهول، حيث نجد أنّ« **الراوي المجهول يقتصر دوره على الرّواية الإطارية الّتي تُمهد للعمل السّردي من بعده، دون أن يتدخل برأي أو تعليق في رسم شخصية الراوي الّذي يليه، أو في تشكيل أحداث المقامات؛ لذا أطلق عليه(الراوي المفارق لمرويه)، ويأتي بعده في السّند للراوي المعلوم الّذي تناط به مهمة رواية الحكاية وبطولتها**»[2]. فالرّاوي المجهول ينحصر دوره في التّمهيد للعمل السّردي، كما يقوم بذكر الأحداث دون أن يشارك فيها وهذا ما اصطلح عليه بـ"الرواي المفارق لمرويه"، بينما يتمثّل دور الرّاوي المعلوم في تولّي البطولة ورواية الحكاية–حسب هذا القول–، وجعل البنية السّردية متماسكة، كما يقوم الرّاوي المعلوم بتغيير

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص328.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص326.

[2]– حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي(دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص359.

مستويات السّرد، وهنا يتداخل دور الرّاوي مع البطل وهذا ما يعرف بالراوي المتماهي بمرويه فذلك التّداخل بين العناصر السّردية ينتج عنه نوعا جديدا من الرواة.

كما نجد أنّ البنية السّردية للمقامة أعطت أهميّة للمروي له ، إذ يتداخل المروي له مع الرّاوي المجهول ويحدث تغييرا في مستوى السّرد داخل المقامة؛ ذلك أنّ الرّاوي المجهول كان مرويا له قبل تشكّل الحكاية، ونتيجة تفاعل المروي له مع الراوي المجهول يصبح ذلك الرّاوي هو من يتولى رواية الأحداث في المقامة، كما إنّ التّغيرات الّتي يشهدها الرّاوي في المقامة تسهم في تغيير عملية السّرد حتى يصبح المروي له يدرج ضمن البنية السّردية*.

كما إنّ التّعدّد في الرّواة ينتج عنه التّغيّر في وجهات النّظر، ذلك أنّ كلّ راو له وجهة نظره الخاصّة الّتي يختلف بها عن غيره من الرواة الآخرين، كما نجد أنّه« **في أغلب المقامات يشارك الراوي في الفعل باعتباره شخصية، إذا فهو يروي ما عاينه وعاشه أحيانا لا يكون العيان موجودا ويصبح عيسى بن هشام آنذاك راويا خالصا، يروي أحداثا لم يحضرها. للبديع ذلك ما نلحظه في المقامة البشرية حيث يتعلق الأمر بصعلوك تجري حوادث حكايته في الجاهلية ولا يشارك عيسى بن هشام، السّبب بديهي في هذه الحكاية**»[1]. حيث تميّزت البنية السّردية للمقامة بالثّبات، فالرّاوي يكون في أغلب الأحيان الشّخصية الرّئيسة الّتي تدور حولها الأحداث، وهذا ما نجده في مقامات بديع الزمان الهمذاني. فعيسى بن هشام مثلا هو بطل المقامة وفي نفس الوقت يقوم برواية الأحداث، ويمكن اعتباره راويا مفارقا لمرويه لأنّه يحكي أحداثا هو منفصل عنها، ولم يعايشها «**وتمنح المقامة شأن الخرافة إمكانية أن يكون المروي له راويا**»[2]. وباعتبار أنّ المقامة استمدّت خصوصيتها الفنية وكوّنت بنيتها السّردية بالاعتماد على الأنواع السّردية القديمة، وأحدث عليها بعض التّغييرات، فهي تعطي للمروي له دور الراوي–حسب عبد الله إبراهيم–، وهذا ما كانت تعرف به الخرافة.

ومن التّقنيات الزّمنية الّتي تمّ توظيفها في المقامة نجد الوقفة، والّتي يتمّ فيها وصف المناظر الطبيعية، ويتوقّف السّارد عن الحكي ويصف ما حوله، و« **في بداية كثير من المقامات هناك ما يمكن أن تعده وصفا للراوي أو لجماعته أو للمكان، ذلك الوصف يتمحور غالبا حول دلالات مُحدّدة؛ حيث**

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص260-261.

[1]– عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ص 16.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 332.

يخبرنا الراوي عن موقعه الجغرافي بما يشي دائما بغربته الّتي تحدّد جانبا من سلوكه مع من حوله. وبعد هذا الإعلام عادة ما يصف الرّاوي ملمحا في شخصيته، إضافة إلى وصف يدلّ على حالته من حيث الغنى أو الفقر»[1]. فالغرض من توظيف الوصف التّعبير عن الحالة النفسية والمادية، حيث يعمد إلى وصف المكان الّذي يعيش فيه والأمكنة المحيطة به، فكل مكان يحمل دلالة تختّلف عن غيره من الأمكنة الأخرى« **إنّ ما أعطى الحكاية في المقامة طابعها المميّز، إنّها في الغالب فعل يصنعه شخص ما، وظل هذا الشّخص هو المحور الّذي يستقطب الأحداث حوله، وتنجذب إليه الوقائع على الرّغم من وجود شخصيات هامشية يوردها الراوي لملء الفضاء الّذي تقع فيه الحكاية»**[2]. فكل عمل أدبي يكتبه كاتب معين، ويختار هذا الأخير الرّاوي المناسب والبطل الّذي هو محور المتن الحكائي، إضافة إلى وجود شخصيات ثانوية تسهم في سدّ الفراغ الموجود في الحكاية.

وقد كان لرواة المقامة أهمية كبيرة منذ أقدم العصور، باعتبارهم يمثلون العصر الّذي ينتمون إليه، حيث كانت المقامات تعبّر عن أحوال المجتمع، والبطل يقدّم تلك الأحداث بصورة فنية تجعل المروي له يهتمّ بهذا النّوع من الأدب، كما إنّ عنصر التّخييل لا يقتصر على مستوى المتن فحسب بل تتعدى ذلك إلى العناصر المكوّنة لها، فكل من البطل والرّاوي اللّذين يوظفان في المقامة متخيلين وليس لهم وجود في الواقع، إضافة إلى أنّ« **شخصيتي البطل والرّاوية في المقامة؛ هما شخصيتان مختلفتان في مخيلة المؤلف، ولا وجود لهما على الحقيقة، وإنّما تمّ وضعها في المقامات لإعطائهما صنعة الأحاديث المسندة، ولتقوية الحبكة، وجعلها منطلقة في أسلوب قصصي»**[3]. فالغاية من توظيف الرّاوي والبطل في المقامة هو تقوية البناء الفني لها وجعله متماسكا، فبغيابهما تفقد المقامة خصوصيتها، وتصبح بدون معنى ولا ترقى بأن تدرج ضمن النّثر العربي، لذلك يحرص كاتب المقامة على اختيار البطل والراوي، ويضفي عليهما سمات متخيّلة تجعل القرّاء يخضعون لهذا النّوع من النّصوص الأدبية، فـ« **في نص المقامات هناك شخصيات مركزية تلعب دور البطولة سواء في مقامة واحدة مثل شخصيتي أبي العنبس الصيري وبشر بن عوانة، أو في أكثر من مقامة مثل شخصيتي أبي الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام. تلك الشّخصيات يقدمّها النص بتفصيلات تمكن من رسم صورة لها. وهناك شخصياتها مشية**

[1]– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 119.

[2]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 251 .

[3]– فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، إشراف علي عالية، جامعة محمد خيضر بسكرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، 2014.2015م، ص 308.

يقصد من وجودها مجرد الدّور الّذي تؤديه مملكة الحدث الرّئيس في المقامة؛ بحيث لا ينشغل النّص بتقديم تفاصيل عنها إلاّ بالقدر الذي يتطلبه دورها في سير الأحداث»[1]. حيث تلجأ المقامة إلى توظيف شخصيات أساسية تتولّى دور البطولة في المقامة وأسماء هذه الشّخصيات نجدها متكرّرة في العديد من المقامات إلى جانب شخصية البطل يتمّ توظيف شخصيات ثانوية الّتي تسهم في تحريك الأحداث داخل المقامة.

وقد استفاد العديد من الرّوائيين فيما بعد من شخصية بطل المقامة، حيث أصبحت الرّوايات تُوظّف أسماء بعض شخصيات المقامة « **إنّ البطل المركزي في المقامة هو الّذي ينهض بمهمة الرّواية إلى جانب بطولته للحكاية، وغني عن التّأكيد القول هنا إنّ رواية البطل لواقعة هو عنصر مشارك في حدوثها، تمرّ عبر وسطين هما الرّاوي المعلوم أوّلا، ثمّ المجهول ثانيا»**[2]. حيث تقوم البنية السّردية للمقامة على التّتابع على مستوى كل المكونات، فمثلا الرّاوي يكون مجهولا قبل أن تنسج الحكاية، وبالتّالي يكون بمثابة المروي له، ثمّ يحدث تغيير على مستوى هذا العنصر حتى نصل إلى الرّاوي المعلوم وهو الّذي يقوم برواية المتن الحكائي في المقامة، ويعدّ العنصر المهيمن على بنية المقامة ويظهر جليا في متنها الحكائي، حيث« **يلبس أبطال المقامة في كل مرة لبوسا خاصا لطعن نسق ثابت من القيم، لا يظهر نسق القيم الثّابتة، لكنّه عبر تكرارية الاحتيال، والإيماءات المضمرة، وتمثيل الأدوار السّخيفة، وقبول الذل، يحضر في ذهن المتلقي بقوة كاملة، ففي الأدب لا نحتاج إلى تقرير الأشياء على نحو مباشر، إنّما الإيحاء بها عبر المفارقة والمناقضة»**[3]. لقد اتّسم أبطال المقامات بمجموعة من السّمات الّتي أصبحت تهيمن على متن المقامات، حيث لا يخرج كاتب المقامة عن حدود تلك المميزات، فكل صفات البخل والاحتيال لصيقة ببطل المقامة حتى أصبحت تلك الصّورة تهيمن على المتلقي، فالبطل يسعى إلى الوصول إلى مبتغاه بطريقة غير مباشرة، حيث يقوم بخداع المتلقي وإيهامه بواقعية الأحداث رغم أنّ كل ما يقوم به البطل من صنع الخيال، فالمقامة تستحضر بعض الثّقافات التّقليدية، وتصوغها بطريقة جديدة هذا ما جعل بنيتها السّردية قابلة للتّطوّر، فهي غير مستقرة على شكل ثابت ونهائي.

[1]– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 79.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص319.

[3]– المصدر نفسه ، ص308.

كما عرفت البنية التّقليدية للمقامة ما يعرف بجملة الاستهلال، والّتي اتّسمت بقصر طولها ويعرفها عبد الله إبراهيم قائلا:« **هي العلامة الدّالة الّتي اقترنت بالبنية التّقليدية للمقامة العربية وصارت تعرف بها. تستدعي جملة الاستهلال كل شيء من الماضي: الصيغ ماضية، والجملة الأولى على لسان الرّاوي المعروف تأتي بصيغة الماضي، والواقعة المستحضرة تأتي من الماضي**»[1]. فجملة الاستهلال السّردي هي الجملة الّتي يفتتح بها الكلام في المقامة، وتكون في أغلب الأحيان بصيغة الماضي، ثمّ تغيّرت صيغها بتغيّر الزّمان والمكان والمجتمع الّذي صيغت فيه تلك المقامة.

ويمكن الإشارة إلى أنّ بنية الاستهلال السّردي شأنها شأن العناصر الأخرى المُكوّنة للبنية السّردية للمقامة طرأت عليها العديد من التّحوّلات، وذلك من أجل أن تتناسب مع البيئة الّتي ظهرت فيها، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ« **جملة الاستهلال القصيرة، لا تعطي تصورا عن هذا الرّاوي المجهول الّذي يتخفى في ثناياها، كما لا تكشف أبدا عن رؤيته للعالم الفني الّذي يُدشّن لظهوره وهو يتجنّب أي تعليق أو ملاحظة بشأن الرّاوي الّذي سيتكفل بمهمة الرّواية بعده ولا شأن له بالبطل و أفعاله**»[2]. فدور الرّاوي في البنية السّردية للمقامة تكمن في إيصال المقامة إلى المروي له لذلك يحرص الرّواي على اختيار الموضوعات الّتي تتماشى وذوق المُتلقي، ومن هنا اكتسب أهميّة كبيرة حتى صار جزءا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه داخل بنية المقامة.

كما إنّ« **صيغة الاستهلال السردي التّقليدية في المقامة "حدثنا...قال" الّتي رسّخ وجودها الهمذاني، تكشف أنّ الراوي ينسب إليه حق رواية ما قال به راو آخر، وفيما يغيب الراوي المجهول، يظهر ذلك الراوي بوصفه شاهدا على الوقائع والأحداث الّتي يرويها، وإليه تبعا لذلك تعزى مهمة تشكيل بنية الحكاية، بما فيها من حدث وشخصية وفضاء يحتويهما، وصيغة الاستهلال تفتح أفق توقع لنمط من الوقائع الّتي تقترن بشخصية محدّدة الصّفات محدّدة الأفعال**»[3]. حيث كان لرواة المقامة أهمية كبيرة في تشكيل البنية السّردية وجعلها أكثر تماسكا، فكل عنصر يُكمّل العنصر الآخر، وقد كان لرواة المقامات أهمية كبيرة في تشكيل البنية السّردية للمقامة حتى أصبحوا بمثابة الأعلام، فمثلا "عيسى بن هشام" اشتهر أكثر من صاحب المقامة في حدّ ذاته، وأصبحت طريقته في السّرد مثالا يحتذى به*، لقد

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 310.

[2]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص 236.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 312.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 312.

حاول كتّاب المقامة الخروج عن الشّكل التّقليدي للمقامة؛ لكن كان لكل واحد فيهم اجتهاداته الخاصّة، وبالتّالي لم يستقر كتّاب المقامة على شكل واحد للبنية السّردية، وإنّما سعى كل كاتب إلى إدخال تغييرات على تلك البنية، وقد امتثل كتّاب المقامات إلى البنية السّردية التّقليدية وأخضعوها لروح عصرهم.

توصّل عبد الله إبراهيم إلى أنّ المقامات غير صالحة لكل العصور، كما دعا إلى ضرورة الحفاظ على المعايير الّتي تربط الكاتب بالمتلقي ومراعاة الجوانب الّتي تربط النّص بالقارئ وفق ثقافة وعصر معينين، كما إنّ عزل النّص عن السّياق الثقافي الّذي نشأ في أحضانه يُحدث عليه العديد من التّحوّلات، وقد امتثل كُتّاب المقامة إلى المعايير الّتي تسود عصرهم، لذلك لا ينبغي عزل النّص عن مرجعياته الفكرية والثّقافية*.

فتوظيف المحسّنات البديعية بكثرة والحرص على تزيين اللّفظ دون الاهتمام بالمعنى، جعلت المتلقي ينقاد إلى مثل هذه النّصوص، وبالتّالي أصبحت المقامة تهيمن على القرّاء وتجعلهم يسيرون وفق ما تمليه عليهم، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى كتاب "البخلاء" للجاحظ الّذي اتّسم بروح الهزل والسّخرية، حيث وظّف "الجاحظ" نسق البخل وقد تفنّن في توظيفه وذلك من خلال اختيار الشّخصيات المناسبة فكلّما وصلت شخصية إلى ذروة البخل تظهر شخصيّة أخرى وهكذا، وقد استبعدت المقامة بعض الجوانب من أسلوب الجاحظ لكنّها استوحت منه الهزل، والسّخرية، والوعظ، والاحتيال**، كما « **إنّ المحاولات الّتي اندرجت تحت نوع المقامة، ولم تكن أمينة على قواعدها الصارمة، ما كانت سوى أعمال هامشية، لم يقيض لها أن تستأثر بالاهتمام، وكانت بوصفها وسيلة من وسائل التّعبير عن قضايا ومشكلات ذاتية أو موضوعية**»[1]. لقد تفرّعت عن المقامة العديد من المحاولات السّردية الّتي سعت إلى التّجديد وحاولت الخروج عن خصائصه، ولم تحظ بالاهتمام وصنّفت ضمن الأدب الهامشي الّذي لا يعترف به في ساحة الأدب العربي، وبالتّالي أصبحت مجرد تعبير عن مشكلات المجتمع وبعض القضايا الّتي تتعلّق به، ولا تحمل أي سمة تصنّفه ضمن إطار النّوع الأدبي.

كما« **يداعب الخطاب في المقامة اللّغة بإخضاعها (نثرا فنيا وشعرا) لصياغة لغز بسيط يمكن التّعبير عن أطرافه في جملتين. وفي سبيل المداعبة يتم اختصار حدود السّرد إلى مشهد مكوّن من**

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص312.
**- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص308.
[1]– عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، ص228.

فاعل رئيس هو الخطاب، وفواعل تابعة هي القاضي والمُتخاصمين. وهكذا يصبح حضور الخطاب مسئولا عن غياب السّرد أحيانا»[1]. يحرص كاتب المقامة على اختيار اللّغة المناسبة الّتي تجعل منها عملا ضخما ومشهورا، فاللّغة هي الوسيلة الّتي تدفع بالكاتب إلى الإبداع، كما إنّ المقامة تهتم بالشّكل على حساب المضمون، ويحرص كاتبها على انتقاء الكلمات المسجوعة الّتي تجعل القارئ يميل إلى مثل هذه النّصوص، ولم يهتم الكتّاب في المقامة بتصوير الحكايات وتحليل تصرّفات الأشخاص، وإنّما انصرفوا نحو تحسين اللّفظ وتزيينه.

كما إنّ لغة المقامة كانت مليئة بالمحسّنات البديعية، وقد« **أكّد إبراهيم السّعافين أنّ اللّغة في المقامات تمثّل عنصرا رئيسا، حيث تتضافر فيها عناصر التّشكيل الفني: الألفاظ، والجمل، والفقرات مؤدّية دورها داخل بنية النّص، ممّا يجعل من هذه اللّغة شخصية ذات كيان مستقل»**[2]. حيث تتميّز لغة المقامة بإيقاعها المسجّع هذا ما يجعل الجمل متناسقة من حيث الصوت، فهي تسهم في نسيج بنية المقامة وتمنحها طابعا خاصا.

خامسا: فنّ المقامة بين القبول والرفض

بالرّغم من شيوع فن المقامة في وقت ظهورها وامتدادها للعصور اللاّحقة، إلاّ أنّها لم تسلم من انتقادات الباحثين والدّارسين المهتمين بها، فـ« **المقامات وعددا كبيرا من النّصوص القديمة يحكم عليها بالتّصنّع والتّفخيم والطنين، وباختصار فهي غير قابلة للقراءة. عدم الأمانة هذه للتّراث الكلاسيكي تسبّب إحساسا بالخطأ وانزعاجا عميقا»**[3]. فطبيعة اللّغة الّتي وظفتها المقامة والموضوعات الّتي عالجتها جعلتها تتعرض للانتقاد خاصة فيما يتعلّق الأمر باللّغة، فقد أغرقت المقامة في توظيف المحسنات البديعية وجعل كل عباراتها وألفاظها مسجّعة، وتهتمّ باللّفظ على حساب المعنى، وبالتّالي لا ترقى بأن تنافس الأنواع الأدبية الأخرى، فالأساليب اللّغوية الّتي وظفتها المقامة جعلتها تتعرّض للانتقاد والتّقليل من أهميتها، فبالرّغم من أنّها مهّدت لظهور مرحلة جديدة في النّثر العربي إلاّ أنّ أسلوبها المتصنّع قلّل من أهميتها في السّاحة الأدبية العربية، حيث نجد أنّ« **مُعظم النقاد توقفوا عند الصنعة في أسلوب المقامات الهمذانية، فعدّها بعضهم مثل زكي مبارك ومصطفى الشكة ومازن المبارك وفكتور الكك وأحمد أمين**

[1]– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص140.

[2]– حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص405.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 94.

مصطفى ونبيل أبو علي ومحمد عبد المنعم خفاجي وعبد الله حسين عفوية بعيدة عن التكلف، لا سيما إذا ما قورنت بمقامات الحريري ومن بعده»[1]. حيث قارن النقاد بين مقامات الهمذاني ومن جاء بعده وتوصّلوا إلى أنّ مقامات الهمذاني لم تعتمد على التّكلّف والتّصنّع بقدر ما أفرط الكتّاب الّذين جاءوا بعده في توظيفها والاعتماد عليها بشكل مبالغ فيه.

أصبحت المقامة« **تقف في طريق ظهور الرّواية، كما خلص "محمد يوسف نجم" إلى ذلك فالمُقلّدون الشّاميون، هم الّذين التمسوا في المقامات طلبتهم، واتّخذوها مثالا يحتذونه ومنوالا ينسجون عليه، وذلك عطّل النهضة القصصية؛ لأنّ المقامة بإطارها الصّلب الجامد وبإنشائها المتكلف المرهق، وحكاياتها الّتي تتوارى خلف الشّغف بالإغراب اللّغوي، والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية»**[2]. أيّد "عبد الله إبراهيم" رأي النقاد الّذين توصّلوا إلى أنّ المقامة لم تحمل الخصائص الّتي تجعل منها أدبا راقيا يمكن أن يتّخذ كنموذج يحتذى به فبأسلوبها المتصنّع قضت على أهميتها في السّاحة الأدبية العربية، ومن هنا لا يمكن إنكار الدور الكبير الّذي قامت به المقامة، إذ يرجع إليها الفضل في ظهور الرّواية وفي تطوّر النّثر العربي، واعتمادها على السّجع لا ينقص من مكانتها ذلك أنّها استطاعت أن تلبي حاجات القرّاء، ووصفت أحوال المجتمع وقضاياه، و"نادر كاظم" هو الآخر الّذي رأى أنّ «**النّظر إلى المقامات بعين المقارنة والموازنة بينها وبين أشكال "الأدب الكبير" ستفضي حتما إلى النظر إليها نظرة سلبية تبخيسية. ويبدو أن هذا الجيل لم يعدم هذه النظرة المقارنة الموازنة»**[3]. إذا ما قارنا المقامة مع غيرها من الأجناس الأدبية الّتي ذاع صيتها فإنّها تتعرّض للانتقاص من قبل النقّاد والقرّاء المعاصرين.

وهناك من تبنى الرأي القائل أنّ المقامة فن منبوذ ولا يمكن أن يصنّف ضمن الآداب الرّاقية ذلك أنّه اعتمد على الزخرف اللّفظي بكثرة، وقد تعدّدت آراء النقاد والباحثين حول فنية هذا النّوع الأدبي فهناك من رأى بأنّها امتداد لفن القصّة، وهناك من عارض هذا الرّأي ورأى أنّها مجرد بديع وأنقصوا من قيمتها **« ولم يتم الانتباه إلى أهمية المقامة إلا بعد الاطّلاع على إمكاناتها السّردية الكثيرة، والتفات الرّوائيين إلى التّراث السّردي القصصي، والإفادة منه في التّأسيس للرّواية العربية المعاصرة فظهرت بعض**

[1]– حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي (دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص399– 400.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 106.

[3]– نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص 184.

الرّوايات الّتي أفادت من فن المقامة، كرواية "الوقائع"الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل "للرّوائي الفلسطيني أميل حبيبي، ورواية "مدونة الاعترافات والأسرار" للرّوائي التّونسي صلاح الدين بوجاه ورواية" المقامة الرملية" للرّوائي الأردني هشام غرايبة»[1]. هناك العديد من الرّوايات الّتي قامت نتيجة تطوّر فن المقامة من جهة وتفكّكه من جهة أخرى، فذلك التّحول الّذي أصاب المقامة نتج عنه ظهور أنواع أدبية جديدة، كما إنّ طبيعة الموضوعات الّتي كانت تعالجها المقامة جعلتها تقترب من فن القصّة، كما إنّ احتوائها على الشّعر واستدلالها بالقرآن والحديث النّبوي جعلها تقترب من القصّة بالرّغم من عدم احتوائها على العناصر الفنية الّتي تميّز القصة، وقد «**توزع الباحثون حول تلك العلاقة الإشكالية بين ثلاثة توجّهات، يرى أوّلها أنّ بعض المقامات قصص ويرى الثّاني أنّ المقامات ليست من القصص في أي شيء، أمّا التوجّه الثّالث فيرى أنّ المقامات نوع له سماته الخاصّة الّتي تميّزه عن أي شكل قصصي آخر**»[2]. حيث تعدّدت وجهات نظر الباحثين حول تصنيف المقامة، فهناك من يدرجها ضمن فن القصّة، وهناك من يرى بأنّ القصّة لا تمدّ للمقامة بأي صلة وهناك من فرّق بينهما، ورأى بأنّ كل نوع أدبي يحمل خصوصياته الّتي ينفرد بها عن غيره من النّصوص الأخرى. وما تميّزت به القصّة من عناصر والّتي تجسّدت في الفكرة والمغزى، والحدث، والعقدة، والقصّة، والشّخصيات لا نجدها في المقامة هذا ما جعل النقاد ينتقصون من قيمتها وأهميّتها، باعتبار أنّها لم تتوافق وخصوصيات القصة الحديثة، حيث اتّخذت القصّة أشكالا متعدّدة هذا ما جعلها محلّ اهتمام العديد من النقاد والباحثين، وانصبّ جلّ اهتمامهم نحو البنية السّردية، ومكوّناتها وكيفية نظمها والبحث عن وظيفتها وخصوصيتها الفنية، ويبقى لكل نوع من الأنواع الأدبية الّتي عرفها الأدب العربي خصوصياته الفنية الّتي تميّزه عن غيره والّتي تمنحه خصوصية ومكانة في السّاحة الأدبية.

[1]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 186.

[2]– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص22.

الفصل الثالث: الخصوصيات الشكلية والفنية للرواية العربية الحديثة

من منظور "عبد الله إبراهيم"

المبحث الأول: نشأة الرواية العربية

المبحث الثاني: تحولات الرواية العربية

المبحث الأول: نشأة الرواية العربية

تمهيد

أثارت مسألة نشأة الرّواية العربية اهتمام العديد من النقاد والباحثين، فهناك من رأى أنّها نشأت تحت تأثير عاملين رئيسيين أوّلهما العودة إلى التّراث والرّغبة في محاكاته، والعامل الثّاني تمثّل في التأثّر بالآداب الأوروبية والخضوع لهيمنتها هذا ما سعى "عبد الله إبراهيم" إلى إثباته في مقارباته النّقدية لنشأة الرّواية العربية الحديثة، وقد أصبح النّقاد العرب والأوروبيون يتبنّون الفكرة القائلة بأنّ الرّواية العربية حديثة النّشأة، وهذا الرّأي أسهمت العديد من العوامل على ترسيخه في السّاحة الأدبية والنّقدية، فـ« **الرّواية العربية جنسا حديثا نشأ وترعرع في التّربة العربية بفعل عوامل المثاقفة وظهور الصّحافة والتّرجمة وقد خاض هذا الجنس الفتي صراعا كبيرا من أجل انتزاع الشّرعية وكذا الاعتراف وكذا إزاحة الشّعر**»[1]. فكل من الصّحافة والتّرجمة ساهمتا في ظهور هذا النّوع الأدبي الجديد، حيث ساعدت التّرجمة على الاطّلاع على الآداب الأوروبية والآسيوية، وكان للصّحافة الدّور الكبير في نشر الأعمال الأدبية والرّوائية على وجه الخصوص، وقد حظيت الرّواية بإقبال كبير من لدن القرّاء، واقتصر دورها في بدايات تشكّلها على النّصح والوعظ، ورغم ذلك فإنّها استطاعت أن تأخذ شرعيتها في السّاحة الأدبية العربية وأصبحت تنافس الشّعر، حيث اتّجه جل المبدعين إلى الكتابة في مجال الرّواية.

وقد أشار العديد من الباحثين إلى أنّ أوّل أديب عربي حاز على جائزة نوبل للآداب "نجيب محفوظ"[*]، وكان ذلك في مجال الرّواية وليس في الشّعر لكن هذا لا يعني إقصاء الشّعر أو الإنقاص من مكانته؛ ذلك أنّ كليهما له خصوصيته الفنية الّتي يتميّز بها عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى، وهنا نتساءل ماهي العوامل الّتي أدّت إلى ظهور الرواية؟ وبما اتّسمت الرواية العربية في بداية تشكّلها؟

إذا ما عدنا إلى بداية تشكل الرواية العربية فإنّنا نجدها بدأت« **كرواية إصلاح؛ لأنّ ذائقة التلقي كانت تفترض في المادّة الحكائية أن تحمل رسالة أخلاقية، واستجابت الرّواية لهذا الشّرط، وبمرور الوقت بدأ ذلك المغزى الأخلاقي يتراجع، وتوارى شيئا فشيئا صوت المُؤلّف الفردي ورؤيته وموقفه الفكري، وبدأت النّصوص تُعبّر ضمنا عن القيم الثّقافية**»[2]. لقد كانت البدايات الأولى للرّواية العربية امتدادا للأنواع الأدبية الّتي سبقتها كالسّير الشّعبية والمقامات، وذلك من خلال التّركيز على موضوعات

[1]– عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص1.

[*]- يُنظر؛ عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص26.

[2]– عبد الله إبراهيم، الرواية في القرن التاسع عشر، ص147.

الوعظ والإرشاد ذلك أنّ القرّاء اعتادوا على مثل هذه الموضوعات، حيث قامت بمحاكاة الموضوعات الّتي كانت سائدة من قبل حتى تجذب اهتمام القرّاء، ثمّ شيئا فشيئا استقلّت بموضوعاتها وأصبحت تعالج قضايا جديدة تتماشى وروح العصر لذلك« **يتردّد الباحثون والنّقّاد في بزوغ الفن الروائي في العالم، فمنهم من يعدّه فنا عربيا أصيلا تحمّل من ألف ليلة وليلة، ثمّ ظهر في صورة المقامات المسجّعة إلى أن دخل إلى الإطار المعاصر للرّواية، ومنهم من يجعل للرّواية مطلعها في إيطاليا على يد بوكيشو الّذي جمع القصص المائة المعروفة بـ"الديكاميرون"**»[1]. لقد تضاربت آراء النّقاد حول أصل الرّواية العربية، فمنهم من يرى أنّها ذات أصول عربية خالصة وأنّها امتداد للمرويات السّردية التّراثية العربية، مثل حكايات "ألف ليلة وليلة"، والسير، وتحمل أيضا بعض خصوصيات فن المقامة، وقامت بتطوير تلك الحكايات وأضفت عليها سمات جديدة حتى تنفرد بخصوصياتها الفنية عن الأنواع الأدبية التّقليدية، وهناك من يرى أنّ بداية الفن الرّوائي كان في أوروبا وكانت بداياتها مع الرّوائي بوكيشيو من خلال كتابه قواعد الديكاميرون هذا الكتاب الّذي سعى بوكاشيو من خلاله إلى الحديث عن النّساء بغرض تسليتهنّ وإعادة الاعتبار لهنّ، و « **ليس من المستغرب أن تنبثق الرّواية العربية من المزيج المتحلّل للمرويات السّردية، وليس من النّثر الّذي يتوافر على شروط الفصاحة المدرسية، تطوّر عن حكايات كتبت بالعامية، وليس باللاتينية الّتي اقتصرت على كتابة النّصوص العلمية والنّصوص المُقدّسة**»[2]. لقد توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية قامت نتيجة تفكّك المرويات السّردية التّراثية، وأكّد على أنّ جذورها تمتد إلى التّراث الأدبي وأنّها تأثّرت بالكتابات الّتي كانت تكتب بالعامية، لأنّ الكتابات الّتي كانت تكتب باللّغة الأجنبية كانت مقتصرة على النّصوص الدّينية والنّصوص العلمية هذه الأخيرة الّتي لا تصلح للإبداع الأدبي والرّوائي على وجه الخصوص.

فالمرويات السّردية التّقليدية مهّدت لظهور الرّواية، فتفكّكها وتحلّل أبنيتها السّردية أسهم في صياغة شكل الرّواية ومنحها خصوصياتها الفنية الّتي كانت في تطوّر مستمر تبعا لتغيّر العصور وتحوّلاتها، و« **ثمّة ظاهرة أخرى اقترنت بتفكّك المرويات السّردية لا تتّصل مباشرة بظهور الرّواية، ألا وهي عملية التّعريب الّذي شأنه شأن الرّواية العربية جاء ليملأ الفراغ الّذي أحدثه تصدّع المرويات وانكسارها، فالتّعريب طبقا للبراهين الّتي توسّع البحث فيها، كان من نتائج حالة الانهيار تلك، ولهذا**

[1]– رياض محمد، البدايات الأولية للفن الروائي في العالم، ص129.

[2]– قسطاكي الحمصي، منهل الوُراد في علم الانتقاد،تحرير أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة، ص 387، نقلا عن عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 416.

جاءت المعربات مشبعة بالسّمات المميزة للمرويات السّردية»[1]. كما يعدّ التّعريب من أهم العوامل الّتي أسهمت في تفكّك المرويات السّردية ذلك أنّه يقوم بنقل النّص الجديد ويُخضعه لروح الثّقافة الّتي نُقل إليها، وهكذا يفقد النّص المعرب الكثير من خصوصياته الفنية والأسلوبية، وبالتّالي يفقد قيمته الفنية الّتي كان يتمتع بها في الثّقافة الأصلية، ورغم ذلك لا يمكن اعتبار التّعريب ظاهرة سلبية؛ ذلك أنّه ساعد الأدباء العرب في التّعرف على فن الرّواية والكتابة في هذا الفن « **ففي التّشكيلات الدّاخلية للأنواع الأدبية الجديدة تكمن صور لانهائية من التّحولات المضمرة لأنواع القديمة»**[2]. فعند قراءتنا للنّصوص الرّوائية نجد الكثير من الأنواع الأدبية التّراثية، لذلك فإنّ الرّواية كانت نتيجة التّحوّلات الّتي طرأت على الأنواع السّردية التّراثية، فعندما تفكّكت تلك المرويات السّردية قامت الرّواية بالمزج بين الخصوصيات الفنية لتلك الأنواع الأدبية المتعدّدة، واتّخذت من خلالها خصوصيات فنية تختلف عن غيرها من الأنواع الأدبية الّتي سبقتها« **فالسّردية العربية الحديثة ظاهرة شديدة الأهمية في تاريخ الأدب الحديث، إنّها ظاهرة جديدة، تفاعلت مكوّنات كثيرة من أجل ظهورها، ولم تكن نتاج نص مفرد طليعي انشقّ عن نسق نوعي فأوجد تيارا نوعيا جديدا اتّبع فيما بعد»**[3]. فهي لم تنشأ نتيجة تأثّرها بنص واحد، وإنّما تفاعلت العديد من النّصوص الأدبية وامتزجت فيها العديد من المكوّنات السّردية حتى تمكّنت من الظّهور في السّاحة الأدبية العربية وانتزعت شرعيتها فيها.

وقد توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية مرّت بالعديد من المراحل قبل أن تتشكّل بصورة نهائية، ففي البداية تفككّت المرويات السّردية التّراثية ثمّ تحلّلت أبنيتها السّردية، وفي النّهاية تشكّلت الرّواية، والّتي مزجت بين الخصوصيات الفنية لمختلف الأنواع الأدبية الّتي سبقتها، فهي تتّسم بالمرونة إذ لها القدرة على استيعاب العديد من الأنواع الأدبية الأخرى، وحتى تتمكّن من تجسيد الواقع ينبغي عليها أن تستعين بمختلف التّقنيات الّتي تُمكّنها من الوصول إلى مبتغاها.

وحسب "عبد الله إبراهيم" فإنّ الرّواية العربية نشأت نتيجة تفاعل مجموعة من العوامل والمؤثّرات الّتي منحتها سمات جديدة، فالتّفاعل القائم بين الموروث السّردي العربي والاطّلاع على الآداب الأوروبية دفع بالأدباء العرب إلى التّخلّي عن الأنواع الأدبية التّقليدية، وهذا من أجل مواكبة تحوّلات العصر، ورغبة منهم في ابتكار كتابة جديدة تختلف عن الكتابة التّقليدية الّتي أصبحت لا تلبي حاجيات المجتمع، كما

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص579 .

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص296.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص580.

إنّ« **معالجة الرّواية بوصفها ثمرة لتداخل المرجعيات الثّقافية والأنواع السّردية، لن يخفض من قيمتها الإبداعية ولن يحول دون النّظر إليها على أنّها نص أدبي في المقام الأوّل. ولا يقصد من إبراز وظيفتها التّمثيلية الانتهاء إلى أنّها وثيقة تسجيلية، تعكس الواقع وتصوره بتفاصيله، إنّما يراد بالتّمثيل هنا الكيفية الّتي تقوم بها النّصوص في إعادة إنتاج المرجعيات على وفق أنساق متّصلة بشروط النّوع الأدبي**»[1]. لقد قام "عبد الله إبراهيم" بتوضيح الفكرة القائلة بأنّ السّردية العربية هي الثّمرة الّتي نتجت عن التّفاعل بين التّراث الأدبي والأدب الأوروبي لا تنقص من أهمية هذا النّوع الأدبي الجديد ومن قيمته الفنية. كما إنّ القول بأنّ الرّواية تقوم بتمثيل الواقع لا يعني أنّها تعكس حيثياته، وإنّما يقصد بهذه الفكرة تمثيل المرجعيات الفكرية والثّقافية الّتي أسهمت في صياغة هذا النّوع الأدبي من جهة والأنساق الّتي تتحكّم في إنتاجه وفي تحديد شروطه وقواعده وكيفية نظمه من جهة أخرى–حسب قول عبد الله إبراهيم–، فـ« **الرّواية العربية الحديثة هي إحدى الصّيغ الأسلوبية الكبرى الّتي تشكّلت على التّخوم الثّقافية الفاصلة بين عالمين: عالم في طريقه للأفول والتّحلل، وعالم في طريقه للظّهور والتّكوّن**»[2]. لقد تمكّنت الرّواية من التّفاعل مع متغيّرات هذا العالم الحديث، ويمكن القول أنّها قامت نتيجة تلك التّحولات، كما عبّرت عنها وفق رؤية جديدة، فالآداب الجديدة ما هي إلاّ امتداد إلى الآداب الّتي سبقتها، فتفكك البنى المُشَكّلة للمرويات السردية التّراثية وتحلّلها وإعادة صياغتها أدى إلى ظهور العديد من الأنواع الأدبية أهمّها الرواية وما تحمله من خصوصيات فنية.

أكّد "عبد الله إبراهيم" الفكرة القائلة أنّ الآداب الجديدة امتداد للآداب القديمة وتطوير لها؛ ذلك أنّ كل نوع أدبي يقوم على أنقاض الأنواع الأدبية الّتي سبقته، ولا يمكن للأديب أن يبدع من فراغ؛ لأنّ خلفيته الفكرية والثّقافية وحتى الإيديولوجية الّتي يتسلّح بها هي الّتي تفسح له المجال للإبداع، وقد« **ظهرت الرّواية بوصفها أكثر نظم التّمثيل اللّغوية قُدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية والثّقافية وإدراجها في السّياقات النّصية، ومن حيث إمكاناتها في خلق عوالم مُتخيّلة توهم المتلقي بأنّها نظيرة العوالم الحقيقية، ولكنّها تقوم دائما بتمزيقها وإعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلى، في الوقت نفسه، عن وظيفتها التّمثيلية**»[3]. ومنه أسهمت الرّواية العربية في تمثيل العالم بصورة تكاد تكون مطابقة للواقع، وذلك من خلال خلق عوالم متخيّلة تبدو وكأنّها

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 386.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 7.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص386.

واقعية، فالرّواية قامت بإعادة صياغة العوالم المتفكّكة بطريقة تتناسب وطبيعتها الفنية من أجل تحقيق أهدافها« **لكن النّوع الجديد يستند إلى رصيد الموروث المتفكّك ومنه يستمدّ عناصره الأوّلية، أكثر ممّا يستعير عناصره من موروث غريب عنه**»[1]. لقد توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية استمدّت خصوصياتها الفنية وعناصرها الأساسية من الأنواع الأدبية التّراثية الّتي تشكلت على عاتقها، ولعلّ أهمّها المقامة الّتي أسهمت في منح الرّواية العربية خصوصياتها الفنيّة والأجناسية، وفي هذا السياق ينبغي تحديد العوامل والمؤثّرات الّتي أسهمت في تشكيل البنية الفنية للرواية العربية.

وفي مقابل امتداد الرّواية العربية للمرويات السّردية التّراثية أكدّ العديد من النقاد والباحثين الفكرة القائلة أنّ الرّواية العربية ظهرت نتيجة تأثّرها بالآداب الأوروبية، وأنّ العرب لم يعرفوا فن الرّواية قبل احتكاكهم بالغرب، وظلّت هذه الفكرة سائدة لفترة طويلة في السّاحة الأدبية العربية ومارست تأثيرها على النّقاد، وأصبحت مسلّمة ينبغي الأخذ بها والسّير على نهجها« **فلمّا أثمرت بواكير النّهضة الحديثة اقتبس أدباؤنا فيما اقتبسوا من أدب الغرب القصّة الإفرنجية بقواعدها ومناهجها وموضوعاتها. وكان أوّل من فعل ذلك اللّبنانيون لسبقهم إلى مخالطة الأوروبيين والأخذ عنهم، كفرنسيس مراش الحلبي المتوفى سنة 1872، وسليم البستاني المتوفي سنة 1884م وجرجي زيدان المتوفي سنة 1914. ثمّ عالجها الكُتّاب المصريون بعد ذلك علاج المحاكاة لمّا قرأوا من تلك القصص. وكان أوّل ما ظهر طائفة من القصص والأقاصيص المترجمة**»[2].لقد حاكى العديد من الأدباء العرب القصص الأوروبي وهذا ما تجسّد في أعمالهم القصصية، والّتي كانت عبارة عن ترجمات لقصص إفرنجية وأخرى تنهل الموضوعات من تلك القصص وتعالجها وفق الإيديولوجية العربية، فاحتكاك العرب بالغرب ساعد على تبادل المعارف والعلوم، ومن هنا تشكّلت العديد من الأنساق الثقافية الّتي هيمنت على الفكر العربي بطريقة مضمرة، وأصبحت كل الفنون الأدبية العربية متأخرة في النشأة مقارنة بالآداب الأخرى والدّليل على ذلك أنّ الحكم على أنّ القصة ظهرت بفعل التّأثر بالإفرنج، والرّواية نتيجة التّأثّر بالأوروبيين، « **فتشكّل الأنواع، وتحلّلها، لا يمكن رصده من قبل الدّراسات الّتي تهدف إلى البحث في تاريخ الأنواع، الأمر يقتضي منهجية بحث تدرك التّرابط الحقيقي بين النّصوص من جهة وبين النّصوص ومرجعياتها من جهة أخرى، وأخيرا بينهما والسّياقات الثّقافية بما في ذلك عملية التّأويل والتّلقي الّتي تلعب دورا غاية في**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص178.

[2]– ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر عيسى علي العاكوب، ص434.

الأهمية في كل ذلك»[1] . فحتى نتمكّن من معرفة التحوّلات الّتي تطرأ على بنية الأنواع الأدبية، وكيفية تشكّلها لا بدّ من البحث عن الخلفيات الفكرية الّتي أسهمت في صياغتها، والحقائق الّتي تحملها في طياتها، ودعا "عبد الله إبراهيم" –من خلال هذا القول– إلى ضرورة ربط النّص بالسّياق الثّقافي الّذي نشأت تحت ظله، كما أشار إلى أنّ الأنواع الأدبية تتميّز على بعضها من النّاحية التّاريخية، وليس من طبيعة الخصوصيات الفنية الّتي تحملها.

كما إنّ محاولة الكشف عن الدّلالات الحقيقية والمعاني الخفية الّتي يحملها النّص الأدبي تلعب دورا أساسيا في الحكم على فنية العمل الأدبي، وتساعد على الكشف عن التّحوّلات الّتي طرأت على البنية السّردية للنّصوص الأدبية، وتبحث عن أهم الخصوصيات الّتي يتمتع بها النّص الجديد، فـ« **الرّواية العربية –فيم نرى– شأن الرّواية الغربية، لم تظهر فجأة، إنّما تكونت من المزيج المتحلّل والمُتفاعل بمرويات القرون الوسطى الّتي صبغت بعصرها كبقايا الملاحم وأخبار الفرسان وسيرهم والحكايات الشّعبية والخرافية، ومرّ وقت طويل قبل أن تتبلور ملامح النّوع الجديد**»[2] . ولا يوجد نوع أدبي تشكّل من العدم، وإنّما كل نوع أدبي يمهد لظهور النّوع الّذي يليه، هذه السّمة ليست مقتصرة على الآداب العربية فحسب، وإنّما تشمل الأدبين العربي والغربي، فمثلا تحطّم القواعد الّتي كانت تتّسم بها الملحمة أسهمت في ظهور الرّواية عند الغرب، وما الرّواية العربية سوى امتداد للمقامة، والسّيرة والحكاية الخرافية. فتوظيف مثل هذه العناصر في الرّواية الحديثة يجعلها أكثر قدرة على تمثيل الواقع وعلى رصد الأحداث بطريقة فنية مشوّقة، حيث « **تكشف المدوّنة السّردية العربية في القرن التّاسع عشر عن الإرهاصات الأولى لتشكّل النّوع الرّوائي، ومع منتصف القرن كشف النّوع عن نفسه عبر ولادة عسيرة كانت ثمرة مخاض أفول المرويات السّردية، وراحت الهوية السّردية للفن الرّوائي تظهر بالتّدرّج مع كل مرحلة جديدة، ونص جديد، ويرتبط ظهور النّوع الجديد باللّحظة الرمزية الّتي انفصلت بها العوالم التّخيلية وأساليب السّرد عمّا كان شائعا في الموروث السّردي من قبل، واتّخذت منحى مختلف، ومع أنّ التّقارب بينهما مازال ملحوظا، لكن الاختلاف النّوعي بدأ يعلن عن نفسه، مع رواية "وي. إذن لست بإفرنجي" ثمّ كشف عن نفسه بصورة أكثر وضوحا في رواية "غابة الحق" وراح يتبلور بصورة ملفتة للنّظر مع "البستاني" و"زيدان" وبلغ درجة كبيرة من الوضوح في "حديث عيسى بن هشام»**[3]. أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص338.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 177.

[3]– عبد الله إبراهيم، الرواية العربية في القرن التاسع عشر، ص 196.

بدايات ظهور الرّواية كانت في القرن التّاسع عشر ونفى الفكرة القائلة بأنّ رواية "زينب" هي أوّل رواية عربية، ذلك أنّه توجد العديد من الرّوايات الّتي سبقت هذه الرّواية في الظّهور، ولعلّ أهمّها رواية "وي. إذن لست بإفرنجي"1859م للكاتب اللبناني خليل الخوري، حيث كان لهذه الرّواية الأسبقية من النّاحية الزّمنية والفنية، وأصبحت مثالا يُحتذى به ذلك أنّها اعتمدت على لغة قريبة من لغة الحياة من خلال المزج بين اللّغة العامية واللّغة العربية، وقد« **وضعت رواية "وي. إذن لست بإفرنجي" السنن الأولى للسرد الحديث الّذي تداخلت فيه مسارات الحكاية بتعليقات المؤلف، ثمّ العناية البالغة بالحركة والتنقل والأفكار، ورافق ذلك ضآلة الاهتمام بالبعد الإنساني الواقعي للشّخصيات، وخضوع بعض العلاقات بين الأحداث للصدفة وليس للعلة»**[1]. فالتحوّلات الّتي طرأت على الرواية العربية والّتي ساعدت على تطوّرها ورواجها كانت مع رواية "وي. إذن لست بإفرنجي"، حيث أحدثت هذه الرواية مجموعة من التّحوّلات على مستوى الشّكل والمضمون، لكن هذا لا يعني أنّ رواية "وي.إذن لست بإفرنجي" أوّل رواية عربية ذلك أنّه توجد العديد من الأعمال الروائية الّتي سبقتها في الظّهور والّتي تضمّنت الشروط الشّكلية والفنية للنّوع الرّوائي نذكر على سبيل المثال رواية "الحمار الذّهبي" لـ "لوكيوس أبوليوس"، ورواية "الساق على السّاق فيما هو الفارياق" لـ"الشدياق"، ورواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لـ "محمد بن إبراهيم"، وغيرها.

وقد استطاعت الرّواية العربية أن تجمع بين ما هو واقعي وما هو مُتخيّل، وهذه السّمة لا نجدها عند غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى ومنحتها سمة التجدّد والتّطوّر، وكانت الرّواية العربية « **محكومة بنسق مقارب، وهو نسق يكاد يشمل الأنواع السّردية عامة، ولا يختصّ بأدب دون آخر فهي نتاج تمخض طويل، وتفاعلات مُتأزّمة في نسيج المرويات الموروثة، ثمّ تفكّك عام وبطيء يقود إلى انهيار نسق، وبزوغ آخر**»[2]. فكلّما ينهار نوع أدبي وتتفكّك بنيته السّردية يظهر نوع أدبي جديد، وتبقى هذه العملية في تواصل مستمر، ذلك أنّ «**المُدونة السّردية العربية الحديثة هي ثمرة التّشقّق المُؤلم للعوالم التّقليدية الّتي أعلن عن انهيارها النّسق التّدريجي في القرن التّاسع عشر**»[3]. حيث توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية أسهمت في تشكيلها العديد من العوامل أهمّها الموروث الأدبي العربي، فنتيجة تفكك وانهيار العديد من المرويات السّردية العربية نشأ فن الرّواية وإذا ما قمنا بتحليل البُنى الأسلوبية والفنية للرّواية فإنّنا نجدها مزيجا من أنواع أدبية متعدّدة.

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص227.

[2]– المصدر نفسه، ص178.

[3]– عبد الله إبراهيم، الرواية في القرن التاسع عشر، ص 197.

ويمكن الإشارة إلى أنّ « **الإبداع العربي في الرّواية قد تجاوز مرحلة التّقليد والتّبعية، واستطاع أن يخلق لنفسه اتّجاها معينا، سمته التّعبير عن البيئة العربية ماضيا وحاضرا واستشرافا لآفاق الرّاهن أيضا، الشّيء الّذي جعل الرّواية العربية تنجح في عقد تصالح مع جمهور القرّاء، ويظهر ذلك في ارتفاع وتيرة الإقبال على الرّواية تأليفا وقراءة ونقدا، ممّا يُؤكّد أنّ العجائبي والرّواية بعد هجرتهما من حظيرة التّداول في الآداب الأجنبية إلى حقل التّداول العربي قد تمّ تكييفهما مع البيئة الجديدة**»[1]. فالرّواية العربية خرجت عن حدود التّقليد والتّبعية لأدب الآخر، وتمكّنت من خلق عوالم جديدة تتماشى وروح العصر وتلبي رغبات القرّاء، هذا ما جعلها أكثر انتشارا وتداولا في السّاحة الأدبية العربية بعد أن كان الشّعر طاغيا على السّاحة الأدبية العربية، وكان للعنصر العجائبي الدّور الكبير في تشكيل فضاءاتها ومنحها خصوصيات فنية جديدة، وبالتّالي أصبحت تقدّم صورة تكاد تكون مطابقة للواقع من خلال توظيف الرّمز، والأسطورة، والتّاريخ.

قام "فاروق خورشيد" بتقسيم البدايات الأولى للرّواية العربية وسمّى المرحلة الأولى في الرّواية العربية « **بعصر التّجميع تنقسم إلى أقسام ثلاثة: 1ـ الأساطير والرّواية ذات المضامين الدرامية والّتي عرفها العرب عن أبطالهم القدامى منذ خلق الله آدم إلى عام الفيل وأحداثه..ويفهمها على قمّة هذا القسم كتاب التيجان لوهب بن منبه.. وهدف أصحابه يتّجه إلى الإمتاع من ناحية وإشباع حاجة العرب إلى أبطال يحوون جماعا فضائلهم العربية والنّفسية... 2ـ أساطير وروايات موجهة، أي راعي مجموعها أن تساير الرّوح الإسلامية، والعقلية الإسلامية، وأن لا تتعارض مع ما جاء بالقرآن من قصص أن كان الموضوع واحدا، فإن اختلف الموضوع فإنّ المضمون توجيهي إسلامي يخرج دائما بحكمة لا تتعارض ومبادئ الدّين الجديد**»[2]. فالأساطير الّتي عرفها العرب منذ القدم تدرج ضمن الرّواية؛ ذلك أنّها كانت تحتوي على العناصر الفنيّة المشوّقة الّتي تُلبّي رغبات المتلقي لها نظرا لطبيعة الأحداث الدرامية الّتي تستوعبها تلك الأساطير، لكن إغراقها في توظيف الخيال والعنصر العجائبي بكثرة لا يجعلها تدرج ضمن الرّواية، أمّا النّوع الثّاني منها يتوافق ومبادئ العقيدة الإسلامية وكان يستعمل لغرض النّصح والإرشاد، و« **من أبرز سمات الكتابة الرّوائية في الثّقافة العربية قدرتها الفائقة على استيعاب الجنس الرّوائي، وذلك بتفعيل الاستهلال بالمزج بين خصائص الأجناس الأدبية القديمة مثل: المقامة**»[3]. فمن

[1]– خالد التوزاني، العجائبي في الرواية العربية، ص 37–38 .

[2]– فاروق خورشيد، الرواية العربية عصر التجميع، دار الشروق، ط1، 1998، ص206– 207.

[3]– معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، ص28.

خلال المزج بين الخصوصيات الفنية لمختلف الأنواع الأدبية تمكّنت الرّواية من تشكيل خصوصياتها وتميّزت بسمات جديدة، وكانت الرّواية نتيجة تفكّك البنية السّردية للأنواع الأدبية الّتي سبقتها لعلّ أهمها المقامة، وفن السّيرة.

يمكن القول أنّ الرّواية العربية استفادت من الخصوصيات الفنية للمرويات السّردية التّراثية، وعالجت العديد من الموضوعات الّتي لم تتطرّق إليها الأنواع الأدبية الأخرى، فمثلا مسألة الأنا والآخر لم تتحدّث عنها المقامة ولا السّيرة الذّاتية وغيرها من الأنواع الأدبية السّابقة، وقضية المرأة والرجل، والمنفى والاغتراب، كلها من اشتغال الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ذلك أنها قامت بمعالجة العديد من الثنائيات الضدية، و« **تظلّ الرّواية العربية الجنس الأدبي الأكثر تمييزا لعلاقة الذّات والآخر، وذلك لكونها نشأت جنسا طارئا على ثقافتنا، ومع صعوبة فصل الذّات عن الآخر الغربي فلسفيا، فإنّ افتراضهما بوصفهما قطبين في الكتابات الرّوائية المبكرة سيقود حتما إلى تصنيفات تؤيّد هذين الاتّجاهين وتدعمه**»[1]. حيث قامت الرّواية الأوروبية بترسيخ العديد من الأفكار في السّاحة الأدبية، والّتي تقوم بدورها بالتّقليل من شأن العرب وتشويه صورتهم في المجتمع، وظلّت تلك الأفكار تمارس هيمنتها على المجتمع مدّة طويلة من الزّمن، لكن مع ظهور الوعي العربي ظهرت العديد من الكتابات الأدبية الّتي قامت بالرد على تلك الأفكار الّتي كانت تسيطر عليها وتسير وفقها، وبالتّالي أصبح موضوع الأنا والآخر من أبرز الموضوعات الّتي عالجتها الرّواية العربية من ضمن تلك الروايات نجد رواية "عصفور من الشّرق" (1938م) لتوفيق الحكيم، ورواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح" (1966م)، ورواية الأمير لواسيني الأعرج(2006م)، وغيرها.

وقد « **أَصرّ فاروق خورشيد على أنّ الفن الرّوائي والقصصي ليس جديدا على الإطلاق بالنّسبة للعرب ولم يكن من بين الفنون الّتي استعارها العرب المُحدثون تماما من الغرب في بداية نهضتهم الثقافية المعاصرة في أواسط القرن التّاسع عشر عبر حركة التّرجمة، وقد حاول أن يعضد أدلّته على هذا تعضيدا حماسيا ولكنه ليس يقينا بأن قدم نموذج تتمثّل في قصة مضاض ومى ومن كتاب التّيجان لوهب بن منبه وهو نموذج يقوم على موتيفة تعتبر عالمية إذ هي شبيهة بالموتيفة الّتي قام عليها عمل شكسبير في روميو وجولييت وبرناردين دي سانت بيرفي بول وفرجيني**»[2]. حيث قدّم خورشيد

[1]– معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، ص39.

[2]– سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003م، ص 219.

العديد من الأمثلة الّتي تؤكّد أنّ الرّواية العربية مستقلّة بخصوصياتها الفنية عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، وكانت موجودة قبل عصر النهضة، وقبل اطّلاع العرب على الآداب الغربية.

أوّلا: عوامل تشكّل الرواية العربية

كان للطّباعة الدّور الكبير في انتشار العديد من الأعمال السّردية الّتي أصبحت محلّ إقبال كبير من قبل القراء، وقد« **أصاب "ألن" في إبراز أهمية الصّحافة في نشأة الرّواية، الّتي كانت طوال القرن التّاسع عشر في الثّقافات الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية محفزا أساسيا في تطوّر هذا الفن الجديد وهو أمر ينطبق على الصّحافة العربية، بما فيها الدّوريات الأدبية المتخصّصة في بلاد الشّام أوّلا، ومصر ثانيا**»[1]. أشار "ألن" إلى أنّ الصّحافة لعبت دورا كبيرا في نشأة الرّواية ففي البداية اهتمت الصّحافة بنشر مجموعة من القصص القصيرة والّتي كانت مترجمة عن اللّغات الأجنبية ثمّ شيئا فشيئا أصبحت عبارة عن مؤلّفات عربية، وقد أكدّ عبد الله إبراهيم رأي "ألن" حيث أثبت أنّ الصّحافة أسهمت في تطوير هذا الفن الأدبي، وظهرت العديد من الجرائد والمجلات الّتي اهتمت بنشر هذا النّوع الأدبي « **وكانت المطابع الآوروبية تغني كل يوم لغتنا بنشر تآليف يخرجها المستشرقون من دفائن المكاتب ويحيونها بعد موتها منها بالذكر مطبعة ليدن في هولندة الّتي أبرزت قسما كبيرا من أجود تآليف العرب وخصوصا في التّاريخ ووصف البلدان**»[2]. كما إنّ عملية التّأثر والتّأثير بقيت متواصلة، فمثلما اهتمّ الأوروبيون بالاطّلاع على الموروث الفكري والأدبي العربي كان الأدب الأوروبي محلّ اهتمام العرب، ولم يحظ الأدب العربي بنفس الأهمية والمكانة الّتي عرفها الأدبي الغربي، فمثلا «**القصّة الغربية لاحظتها عناية الأدباء، ورعاية النّقد، واتّساع الحضارة، وتُقدّم العلم فنمت وتقدّمت. أمّا القصّة العربية بمعناها الفني المعروف فظلت في حجر الطفولة ومهد الخمول يلهو بها العامة، ويأنف منها الخاصة، ويصدّ عنها الأدباء والكتاب حتى قبروها مدرجة في لفائق الميلاد، وإنّما برع العرب في الحكايات والأمثال والمقامات**»[3]. فغياب الدّراسات النّقدية والأدبية المتنوّعة جعلت القصّة العربية في مرتبة أدنى من القصة الغربية، فالاهتمام من قِبل النقّاد والباحثين هو الّذي يجعل من العمل الأدبي ينمو ويتطوّر، ويتميّز عن غيره من الأعمال الأدبية الأخرى.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص515 .

[2] – لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، pdf.www.alJmostafa.com، ص120 .

[3]– أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية، ص395 .

وعليه فإنّ عملية الطّباعة أسهمت في نشر العديد من الآداب العربية بعد أن كانت مهمّشة منطوية على ذاتها، وساعدت على انتشارها وتطوّرها بعد أن كانت خاضعة للطّابع الشّفوي « **وفي إطار الجهود الّتي قدّمها المهاجرون الشّوام إلى النّهضة المصرية نذكر أيضا تأسيس جورجي زيدان لمجلة الهلال وفرح أنطون لمجلة "الجمعية" ويعقوب صروف لمجلة "المقتطف" وغيرها من المجلات الّتي احتضنت المحاولات الأولى للسّرد العربي**»[1]. حيث ظهرت العديد من المجلات الّتي أسهمت في نشر أوائل الأعمال السّردية العربية مثل مجلة الهلال 1890م، ومجلة الجمعية، والمقتطف، وكلها أسهمت في نهضة الآداب العربية، حيث وجدت المرويات السّردية في الصّحف والمجلات السّبيل الوحيد الّذي يمكّنها من الانتشار وجذب القراء، حيث كان للمجلات الدّور الكبير في التّرويج للأعمال الرّوائية، وكانت محلّ إقبال كبير من قِبل القرّاء.

كما كان للتّرجمة الدّور الكبير في انتشار الأنواع الأدبية المختلفة، وأسهمت في انتشارها على نطاق واسع من العالم وهذا الأمر يتعلّق بالأدبين العربي والأوروبي« **لكن حضور التّرجمة تجلى بشكل آخر من أوائل القرن العشرين: من خلال نصوص روائية عربية تحمل بصمات اللّغات الأجنبية، عبر تركيب الجملة وتشكيل السّرد وتطويع اللّغة على نحو ما نجد في "السّاق على السّاق" لأحمد فارس الشّدياق، وفي زينب لهيكل و"عودة الروح "لتوفيق الحكيم"، و"إبراهيم الكاتب" لعبد القادر المازني**»[2]. حيث بقيت الرّواية العربية متأثّرة بالكتابات الأوروبية فترة طويلة من الزّمن، وأصبحت تكتب بلغة الآخر وتعتمد نفس أساليبه، إضافة إلى توظيف البنية الفنية للرّواية الغربية، ورغم ظهور أثر البنية الفنيّة للرّواية الأوروبية بشكل جلي على الرّواية العربية إلاّ أنّها لقيت استحسانا من قبل القرّاء؛ ذلك أنّها أصبحت تحمل خصوصيات جديدة وروحا جديدة تتناسب وذوق القرّاء، وبعد أن تعرّف الأدباء العرب على خصوصيات الرّواية الأجنبية وكيفية تركيبها نسجوا على منوالها العديد من الأعمال الرّوائية، فترجمة الرّواية العربية إلى العديد من اللّغات الأجنبية جعلها تلحق ركب الرّواية العالمية، وبالتّالي فرضت شرعيتها في السّاحة الأدبية العربية والعالمية بعد أن كانت مهمّشة ومسكوتا عنها لا يمكن أن يمتدّ تأثيرها خارج البلاد العربية.

وقد كان للجمعيات الأدبية الدّور الكبير في نهضة الآداب العربية وانتشارها على نطاق واسع لكنّ تلك الجمعيات لم تعمّر طويلا، ومن هنا سعى العديد من الأدباء إلى إنشاء نوادي أدبية، وبالتّالي أسهموا

[1] – عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص 18.

[2] – محمد برادة، الرواية العربية بين المحلية والعالمية، ص17، الرواية العربية...«ممكنات السرد».أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11–13ديسمبر 2004، دولة الكويت2008،ج1–العدد 357.

في نشر أعمالهم ووضعوا لها مكانة خاصة، « **والقصّة في الأدب العربي الحديث ما تزال أغلب أمرها تستلهم القصّة الغربية مُقلّدة إياها في صورتها غير صادرة في الوقت نفسه عن فكرة ومثل أعلى يحركان نفس صاحبها**»[1]. لقد تأثّر القصص العربي الحديث بالقصص الغربي، حيث حاكى الأدباء العرب الأدب الغربي وذلك لما يحمله من خصائص فنية ومعالجته لموضوعات تخدم روح العصر، كما إنّ عملية إحياء الأدب لم تكن ظاهرة إيجابية في السّاحة الأدبية العربية؛ ذلك أنّها تقوم بجعل القصص مشبّعة بروح التّقليد من ناحية الشّكل والمضمون، ولم يكن الهدف منها محاكاة القصص الأوروبي شكلا ومضمونا لأنّه بهذه الطريقة يفقد مكانته في السّاحة الأدبية العربية، لذلك يجب أن يكون العمل القصصي ذا قيمة فنية، وعليه أن يعالج القضايا والموضوعات الّتي تتناسب مع روح العصر حتى يمكن تصنيفه ضمن الأنواع الأدبية الّتي تتميّز بها الآداب العربية، ذلك أنّ « **الفن القصصي بنوع خاص، هو الكفيل بنشر ما يكشف العلم عنه من حقائق، كما أنّه طليعة العلم في استلهام الحقائق يضعها أمام العلماء لبحثها وتحقيق صحّتها وللفن القصصي إلى جانب ذلك فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة؛ فهو أسبق من الشّعر ومن التّصوير ومن الحفر، بل من الموسيقى نفسها، إلى التقاط صور حياة الجماعة الّتي يعيش فيها وإثبات على الورق**»[2]. حيث أسهم الفن القصصي في توعية المجتمع من خلال الموضوعات الّتي يعالجها، ولم يقتصر اهتمامه حول معالجة القضايا الّتي تعبر عن الحياة اليومية، وعن أحوال المجتمع، وإنّما تمّ التّطرق إلى العلوم المختلفة والفنون المتعدّدة، ويقوم بتصوير الحياة من خلال عملية الكتابة.

كما كان للعامل السّياسي الدّور الكبير في يقظة الفكر العربي، حيث اطّلعوا على ثقافة الآخر وعلى آدابهم وطريقة تفكيرهم، فتأثّروا بهم وساروا على نهجهم من أجل السّير بآدابهم نحو الأفضل من جهة ومن أجل الدّفاع عن حقوقهم واسترجاع مكانتهم من جهة أخرى، حيث كان للكتابة الدّور الكبير في الرّد على الآخر، واسترجاع مكانتهم وتصحيح التّصوّرات الّتي ظلّت لصيقة بهم فترة طويلة من الزّمن، و « **لم تبلغ الآداب العربية في القرن التّاسع عشر كله ما بلغته في حقبته الأخيرة، فإنّها أصبحت إذ ذاك كالزّهرة المتفتّحة من زرها المعطرة الأرجاء بعرفها وكالشّجرة الّتي سبقت أفنانها ومدّت في قاع الأرض**

[1]– محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، ص75.

[2]– المرجع نفسه، ص77–78.

أصولها فلم تعد ترهب الأنواء أو تكترث لزعازع الرياح»[1]. لقد تطوّرت الآداب العربية في القرن التّاسع عشر وبقيت في تحوّل مستمر، وهي تمدّ بجذورها إلى الآداب الّتي سبقتها.

ثانيا: المحدّد النّقدي الأوروبي ودوره في تشكيل الرّواية العربية فنيا وشكليا

انطلاقا من قول "عبد الله إبراهيم"**« إنّ تراكم المسلّمات الثّقافية الّتي أشاعها الخطاب الاستعماري اختزل الوعي الخاص بتاريخ الأدب السّردي العربي الحديث وسطحه، وربطه مباشرة بمؤثّر غربي لم يكن له وجود طوال النّصف الأول من القرن التّاسع عشر»**[2]. يتّضح لنا الدور الكبير الّذي قام به الموجّه الكولونيالي في التأريخ للرواية العربية الحديثة والمعاصرة، وفي منح الرّيادة الفنية لعمل أدبي على حساب عمل آخر، والّذي أسهم في نشر العديد من الأنساق الثّقافية حول البلدان المستعمَرة، وسعى من خلال ذلك إلى طمس معالم الهوية العربية والقضاء على الثّقافة العربية وتشويهها، كما امتدّ تأثيره إلى الجانب الأدبي حيث أصبحت الآداب العربية في خدمة الثّقافة الاستعمارية، وأصبحت تسير وفق خصوصيات الآداب الأوروبية، ذلك أنّ البلد المستعمِر يرى بأنّ الثّقافة العربية لا تملك آدابا وأصبحت لديهم آداب بفعل احتكاكهم بالأوروبيين وتعرّفهم على آدابهم وقاموا بمحاكاتها.

بعد أن أثبت العديد من النقاد والباحثين الجذور العربية للرّواية وبيّنوا أنّها كانت نتيجة تفكّك وانهيار المرويات السّردية العربية، تبنى نقاد آخرون الفكرة القائلة أنّ الرّواية العربية ظهرت نتيجة تأثّرها بالآداب الأوروبية، وأنّ السّاحة الأدبية العربية لم تشهد هذا الفن إلاّ في فترة متأخّرة من الزّمن، ورأوا أنّ الرّواية العربية دخيلة على السّاحة الأدبية العربية، ونشأت بتأثير من الرّواية الأوروبية، حيث يرى أصحاب هذا الاتّجاه « **أنّ الأدب الرّوائي العربي اعتمد منذ نشأته على الأدب الأوروبي وهم يرون أنّ العرب برعوا في الشّعر ولم يكن لهم نصيب في الفنون النّثرية، ويعتمد أصحاب هذا الرّأي على ضعف النّتاج الأدبي المعتمد على التّراث، فكل ما وصل من قصص التّراث لا قيمة فنية مؤثّرة له»**[3]. لقد أسهمت الفكرة القائلة بأنّ العرب لم يعرفوا فن الرّواية من قبل في الهيمنة عليهم وبالتّالي أصبحت آدابهم تسمى بالآداب الناشئة مقابل الآداب الأوروبية الّتي تحتل المركز في الأدبين العربي والأوروبي، وقد حصروا إبداع العرب في مجال الشّعر فقط، صحيح أنّ العرب برعوا في مجال الشّعر وحققوا نجاحا كبيرا

[1]– لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، ص174.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص111.

[3]– حسن علي المخلف، التراث والسرد، ص 34.

فيه، لكن هذا لا يعني إقصاء بقية الأنواع الأدبية الأخرى وإهمالها ذلك أنّ التّراث الأدبي العربي غنيّ بأنواع أدبية ضخمة، والّتي أثّرت بدورها على الآداب الأوروبية ونسجوا على منوالها.

كما إنّ« **الثّقافة العربية لم تتعرّف على الرّواية بوصفها جنسا أدبيا إلاّ بفضل ذلك الاحتكاك الّذي حدث في أواخر القرن التّاسع عشر مع الثّقافة الغربية، وأنّ النّص الّذي يمثّل بداية الوعي الحقيقي بالرّواية في العالم العربي هو رواية "زينب" لـ حسين هيكل**»[1]. فالحكم على رواية "زينب" أنّها أوّل رواية عربية لا يمكن التّسليم به ذلك أنّ العرب عرفوا نصوصا روائية قبل ظهور رواية "زينب"، والأمر الّذي دفعهم إلى تبنّي هذا الرّأي هو أنّ هذه الرّواية وافقت الخصوصيات الفنية للرّواية الغربية، حيث« **يحضر المُؤثّر الغربي، بصورة مضخّمة، كلّما جرى البحث في نشأة الثّقافة العربية الحديثة، والأدبية منها على وجه الخصوص إلى درجة أنّ ذلك أمرا مسلّما به في الدّراسات الّتي عنيت بهذا الموضوع، وندر أن تمّت عملية بحث جادّة استقصت صواب هذه المسلّمة الّتي أخذ بها أغلب الباحثين كحقيقة مطلقة، فعدّوها من اللّوازم الحاضنة للأدب العربي**»[2]. لقد أصبحت مسألة حضور المحدّد النقدي الأوروبي على الأدب العربي مسلّمة ينبغي السّير وفقها، وعدم الخروج عن حدودها، حيث أسهمت هذه الفكرة في السّيطرة على الجانب الإبداعي والنّقدي على السّواء، وأصبح النقاد والباحثون العرب يؤمنون بهذا القول ويدافعون عنه في أعمالهم النّقدية، ومن هنا أصبحت الرّواية فن مستحدث في السّرد العربي، ذلك أنّها « **تنحو منحى غربيا في نوع من المحاكاة المكشوفة لما استحدث في الرّواية الغربية خلال القرنين التّاسع عشر والعشرين**»[3]. حيث قامت الرّواية العربية بمحاكاة الآداب الأوروبية وحاولت مواكبة التّحولات الّتي شهدتها الرّواية الأوروبية عبر مختلف العصور، واستعارت منها مختلف التّقنيات السّردية هذا ما جعلها خاضعة لسيطرة الآداب الأوروبية وتسير وفق الصورة الّتي رُسمت حولها.

لقد كان للعامل السياسي الدور الكبير في تشكيل معالم البنية السردية للرواية العربية، وهنا نشير إلى الحملات الاستعمارية الّتي حققت قفزة نوعية في مجال الإبداع الروائي، وكان لحملة نابليون بونابرت على مصر الدّور الكبير في النّهضة بالآداب الأوروبية والعربية على وجه الخصوص، حيث « **استأثرت الحملة الفرنسية على مصر(1798-1801) بمكانة رفيعة في الخطاب الشّائع في الثّقافتين العربية والغربية، بوصفها اللّحظة التّاريخية التّأسيسية الّتي استيقظ فيها الشّرق من خموله بفعل مُؤثّر غربي**

[1]- إدريس الخضراوي، السردية العربية الحديثة نحو رؤية جديدة لنشأة الرواية، ص127، مجلة الراوي، ربيع الأول1429هـ . 2008م.

[2]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص341.

[3] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص5.

خارجي اقتحم هذا العالم المغلق، وفكّك روابطه التّقليدية، وشرع له بوابة التقدّم، وتصاعدت الأهمية الرّمزية لهذا الحدث فعدّ حدّا فاصلا بين حقيقتين تاريخيتين: قديمة وحديثة، فقد انتقل العرب إلى عصر النهضة فالحداثة بعد هذه الواقعة»[1]. حيث أسهمت هذه الحملة في النهضة بالآداب العربية، إذ انتشر التّعليم وازدهرت الطّباعة والصّحافة، وبالتّالي اطّلع العرب على العديد من الآداب الغربية وتأثّروا بالثّقافة الأوروبية، ومن هنا نهض العرب من خمولهم وكسلهم وحاولوا الخروج عن حدود الثّقافة التّقليدية الّتي أصبحت مبتذلة ولا تعبّر عن روح العصر، ولا ترقى بأن تنافس الآداب الأوروبية من ناحية القيمة الفنية والدّلالية، وظهر تيّار يدعو إلى التّجديد من أجل مواكبة روح العصر والتّحوّلات الّتي تطرأ عليه.

حاول نابليون من خلال حملته **« أن يمثّل دورا مركّبا من دورين: دور "الإسكندر" الفاتح ودوره" كولومبوس" المكتشف، وقد عملت رومنسية القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر على تثبيت الخلفية الأخلاقية لهذا الدّور، فأضفت على الحملة معنى متّصلا بذلك السّياق، لكنّها شأنها في ذلك شأن الحملات الاسبانية والبرتغالية والإنجليزية والهولندية الّتي سبقتها إلى شتى أرجاء العالم، كانت تتخفى وراء شعارات ثقافية، من أجل التّعبير عن تطلّعات ذاتية، متّصلة بالهوية الغربية المتشكّلة حديثا، وقواهما إثبات الأنا بتدمير الآخر»**[2]. لقد كان الهدف من جميع الحملات السّيطرة على الآخر بطريقة غير مباشرة، فمثلا حملة نابليون على مصر قامت بإيقاظ العرب من سباتهم وخمولهم، ومن هنا قامت بالهيمنة عليهم بطريقة ضمنية، حيث قامت بترسيخ الفكرة القائلة بأنّ العرب لم تكن لهم آداب، وتفكيرهم محدود ومتقوقع في إطار ثقافتهم فقط، وبالتّالي فهم أقلّ شأنا من الأوروبيين الّذين تتّسم ثقافتهم بالانفتاح وتتميّز آدابهم بالتجدّد المستمر، وقد كان هدف نابليون من تلك الحملة هدفا استعماريا بالدّرجة الأولى، فالغرض من إرسال البعثات العلمية ونشر الثّقافة الأوروبية في البلاد العربية كان يهدف إلى السّيطرة على مصر من كل الجوانب، وجعلها خاضعة لهيمنته ومن هنا تبرز الأنا الّتي تُصبح في المركز والآخر يبقى تابعا لها ويسير في حدود ما تمليه عليه ثقافة الأنا.

أسهمت الآداب العربية بدورها في التّأثير على الآداب الغربية من خلال تلك الحملات فعملية التأثّر والتّأثير كانت متبادلة بين الثّقافتين، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى مسألة إعجاب نابليون بمصر وما تحمله من آداب ذات قيمة فنية وجمالية مميّزة، **« لكن فرويد، اقترح في عام 1896 تفسيرا نفسيا لولع**

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص343.

[2]– المصدر نفسه، ص 349.

نابوليون بمصر، رغبة الانتقام من أخ، كما جرى ليوسف من إخوته. كان نابليون شديد الحساسية تجاه أخيه جوزيف(يوسف) بالدّرجة نفسها من الحساسية الّتي توردها المرويات الدّينية عن أخوه يوسف، وعلى غرار الانتقام الّذي رغب فيه الأخوة، كان نابليون يستعير الوسيلة ذاتها»[1]. فـ"فرويد" باعتباره محللا نفسانيا نظر إلى مسألة ولع نابليون بمصر من زاوية نفسية خالصة، وتوصّل أثناء تحليله إلى أنّ الغرض من ذلك الإعجاب الكبير بالشّرق راجع إلى الرغبة في الانتقام، حيث ثأر من أخيه عن طريق غزو مصر، وقد لجأ إلى الاعتماد على العديد من الأساليب الّتي تمكّنه من الوصول إلى مبتغاه مثل اصطحابه لكبار العلماء وإرسال الرّحلات العلمية وغيرها من التّقنيات الّتي تستعمل لغرض السّيطرة، سواء أكان ذلك بطريقة مباشرة أم بطريقة ضمنية، وقد أسهمت الحملة الفرنسية في تحرّر الشّرق من خموله وكسله ومن معالجة الموضوعات المستهلكة الّتي أصبحت لا تعبّر عن روح العصر، فحملة نابليون أنارت الفكر العربي وساعدت على نهضة آدابه*.

لقد قامت الحملة الفرنسية بتشكيل البُنى المُشكّلة للمجتمع المصري، وذلك من خلال محاولة نشر وترسيخ مبادئ الثّقافة الفرنسية، وجعلها هي المهيمنة، وبالتالي أسهمت في ظهور أنواع أدبية جديدة ورؤى جديدة لم تعرفها البلاد العربية من قبل، كما« **قام عدد كبير من المستشرقين، وعلى رأسهم "دي ساسي" و"برسفال" و"مولر" و"هابخت" و"غالان" و"فريتاخ" و"بورغشتال" و"لومسدن" طوال النّصف الثّاني من القرن الثّامن عشر ومطلع القرن التّاسع عشر، بتحقيق نخبة من عيون الآداب السّردية العربية القديمة وطبعها وترجمتها... وهي مرحلة سبقت اهتمام العرب بترجمة الآداب الغربية الحديثة بزمن طويل لا يقل عن قرن من الزّمان»**[2]. لقد أقرّ "عبد الله إبراهيم" بأسبقية الأوروبيين في ترجمة الآداب العربية، وبالتّالي فإنّ جهود العرب في هذا المجال كانت متأخّرة، كما قام الأوروبيون بتقديم العديد من الخدمات إلى الثّقافة العربية، وذلك من خلال نقل علومهم وآدابهم إلى البلاد العربية، وبالتّالي أسهموا في رقي تلك البلاد العربية والنّهضة بآدابها بعد أن أصابها الرّكود والخمول فترة طويلة من الزّمن، وهذا لا يعني أنّ العرب لم تكن لهم آداب وثقافة تميّزهم عن غيرهم من الشّعوب الأخرى؛ ذلك أنّ الأوروبيين نهلوا من الثّقافة العربية وقاموا بترجمة آدابهم ونسجوا على منوالها، فالأوروبيين كانوا بحاجة إلى ذلك التّفاعل، كما إنّ تطوّر البلاد الأوروبية وازدهار آدابها لا يعني أنّها ستبقى متقوقعة على ثقافتها فحسب،

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص347.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص347.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص55.

بل لا بدّ من الاطّلاع على الآداب الأخرى وعلى الثّقافات المتعدّدة حتى يسهموا في السير بآدابهم نحو الأفضل ويتمكّنوا من مواكبة تغيّرات العصر ومنافسة الآداب العالمية، حيث تسعى كل ثقافة إلى إثبات وجودها والتّفوّق على غيرها من الثّقافات الأخرى.

لكن مسألة ظهور الرّواية كنوع أدبي مستقل يحمل خصوصياته الفنية الّتي تميّزه عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى تبقى مطروحة، ذلك أنّ العديد من النّقاد والباحثين أقروا على أنّها نوع أدبي مأخوذ من الغرب، كما قامت الرّواية الغربية بإخضاع الرّوايات العربية لطبيعتها هذا ما جعل سمة التّقليد واضحة على النّصوص السّردية العربية، وبالتّالي أكّد النقاد على دور الموجّه الغربي في صياغة الخصوصيات الفنية والأسلوبية للرّواية العربية « **أمّا القائلون على أنّ الرّواية قد سبق إليها كتّاب الغرب فقولهم محمول على الرّواية الفنية الحديثة الّتي لاشك في نقل العرب منهم من سبيل التّرجمة والصّحافة. وإنّ التّسليم بكون الرّواية الحديثة متأثّرة أو منقولة عن الغرب، هو حقيقة تاريخية، سلّم بها روّاد هذا النّوع الأدبي منذ البداية**»[1]. فخضوع النقاد العرب للفكرة القائلة أنّ الرّواية العربية ذات جذور أوروبية هو الّذي جعل هذه المقولة تمتدّ على نطاق واسع، وبقيت تلك المقولة تمارس تأثيرها على الفكر العربي، فبالرّغم من إبداع العرب في العديد من الفنون الأدبية إلاّ أن هذه الفكرة ظلت لصيقة بهم وأصبحت تمارس هيمنتها بطريقة ضمنية.

كما إنّ الثقافة الأوروبية لم تنشأ من عدم وآدابها لم تظهر بطريقة عبثية، وإنّما أسهمت العديد من العوامل في تشكيلها ومنحتها خصوصيات جديدة، فالرّواية الأوروبية ما هي إلاّ امتداد للآداب القديمة، فمن تلك الآداب اتّخذت خصوصياتها الفنية وقامت بصياغتها بطريقة جديدة تتماشى وروح العصر، والأمر نفسه نجده في الثّقافة العربية ذلك أنّ الرّواية العربية ساعدت على ظهورها العديد من العوامل والمؤثّرات الّتي جعلتها تخرج في حلّة جديدة، ورغم ذلك فـ« **لا يُمكن عد الرّواية تطويرا للمرويات السّردية، أو استثمار لانهيارها في القرن التّاسع عشر، أو استجابة لتفاعلات خاصة بالثّقافة العربية، إنّما هي غربية بصورة كاملة؛ لأنّ العقلية العربية لا يمكن لها أن تكتشف فنا جديدا مركّبا مثل الرّواية**»[2]. وهذه الفكرة تبناها المستشرقون فهم الّذين قاموا بنفي إبداع العرب، باعتبار أنّ الفكر العربي قاصر على الإبداع ولا يمكنه ابتكار أنواع أدبية راقية مثل الرّواية، وبما أنّ "عبد الله إبراهيم" ذو مرجعية

[1]– رياض محمد، البدايات الأولية للفن الروائي في العالم، ص134.

[2]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص190

غربية فإنّه دافع عن الفكرة القائلة أنّ الرّواية العربية غربية المنشأ، وقد **« استند "حقي" في تفسيره لنشأة الرّواية العربية إلى الموجّهات الاستشراقية الّتي أشاعت بين الباحثين تصويرا يرى أنّ (العقلية العربية) قاصرة عن التّركيب والتّشخيص، وهي عقلية اندهاشية تجريدية غير قادرة على مخض الأشياء واكتشاف عللها وعراها»**[1]. يساند حقي الرّأي القائل بأنّ الرّواية العربية امتداد للرّواية الأوروبية؛ ذلك أنّ العقل العربي قاصر على الإبداع ولا يملك القدرة على تركيب الأحداث وتشخيصها وتحليلها، وبالتّالي لا يمكنها الغوص في أعماق النّصوص الأدبية واكتشاف أسرارها، لكن هذا الرّأي لا يمكن الأخذ به ذلك أنّه توجد العديد من الأعمال الأدبية العربية التي نالت شهرة عالمية وتميّزت من الناحية الفنية والأسلوبية، وقد قام المستشرقون بالتقليل من شأن الراوية العربية، وغياب الوعي النقدي دفع بالنقاد والباحثين العرب إلى تبني الأفكار التي يرسمها الآخر حوله، والّتي تنقص من شأن ثقافته وإبداعه.

وهناك من تبنى الفكرة القائلة أنّ تفكّك المرويات السّردية التّراثية لا يمكن أن ينتج منه فن الرّواية **« فليس ثمّة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل في موضوع أصول السّردية العربية الحديثة؛ وذلك يعود إلى تغليب مرجعية مؤثّرة على أخرى، أو اختزال ظروف النّشأة إلى سبب دون آخر، فضلا عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينها والسّرديات الغربية الحديثة»**[2]. فمسألة أصول الرّواية العربية شديدة التّعقيد فهي محل صراع دائم بين النقاد والباحثين، وكل من يتبنى اتّجاها حول هذه المسألة يقدم الحجج والأدلّة الّتي تثبت صحة رأيه، حيث انقسم النقاد إلى فريقين؛ فريق يرى أنّ الرّاوية العربية ذات أصول أوروبية، وفريق يرى بأنّها ذات جذور عربية خالصة، لكن في هذه الحالة لا يمكن أن نجزم بأنّها تحمل جذورا عربية خالصة، أو أوروبية محضة، ذلك أنّها تمزج بين الخصوصيات الفنية للأدبين العربي والغربي.

يرى "عبد الله إبراهيم" أنّ **« القصص العربي مشوب بروح تقليدية قديمة، وهو يدور مقلدا في فلك القصّة الغربية، وسبب ذلك، أنّه يفتقر للفكرة والمثل الأعلى »**[3]. توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ قضية التأثّر بالآداب الأوروبية لم يقتصر على فن الرّواية فحسب، بل شمل العديد من المرويات السّردية التّراثية، حيث يرى أنّها امتداد للرّواية الأوروبية، لكن هذا الرّأي لا يمكن التّسليم به، فبما أنّ العرب لم يطلعوا على الآداب الأوروبية إلاّ بعد حملة نابليون على مصر فإنّ المرويات السّردية التّراثية نشأت

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص190.

[2]– المصدر نفسه، ص337.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج2، 2008م، ص43.

بمعزل عن تأثير الثّقافة الأوروبية؛ ذلك أنّ الأوروبيين تأثروا بالآداب العربية وقاموا بمحاكاتها خاصة فيما يتعلّق بفن المقامة الذّي توصّل فيه العديد من الباحثين على أنّه فن عربي محض، ويبرّر "عبد الله إبراهيم" الفكرة القائلة أنّ الآداب الأوروبية أثّرت على السّاحة الأدبية العربية بشكل كبير، حيث يقول: **« ومن الجدير بالذّكر أنّ مصر لم تنفتح على العالم الخارجي ثقافيا وسياسيا بما يجعل المُؤثّر الغربي فاعلا فيها بالمعنى الّذي تنطوي عليه الكلمة، وبخاصة في مجال التّأليف الفكري من طبع وترجمة وتأليف وحرية فكر وصحافة ومسرح وجمعيات أدبية ونشر وتعليم»**[1]. إنّ تقوقع الثّقافة العربية على ذاتها جعلها تخضع لهيمنة المحدّد النّقدي الأوروبي، وهكذا تمكّن هذا الأخير من الوصول إلى مبتغاه، حيث تمّ ترجمة العديد من الكتب وطباعتها وذلك من أجل خدمة الثّقافة الأوروبية، فبالرّغم من تأثّر هذه الأخيرة بالثّقافة العربية إلاّ أنّها لم تخضع لسلطتها، وجعلت من الثّقافة العربية تابعا لها، ومن هنا تُصبح البينة السّردية للرّواية العربية مجرّد محاكاة للبنية السّردية الّتي تُعرف بها الرّواية الغربية.

تسعى الرّواية إلى الكشف عن خبايا المجتمع وإلى تحليله، وتفسير مختلف القضايا المتعلّقة به وبقيت الرّواية العربية ممتدّة للرّواية الأوروبية، حيث أصبح « **المُفكّر العربي كلّما فكّر، فكّر بمفاهيم غربية. لكي يتمثل ذاته لا مناص له من تمثل الغرب وبالتّالي من تحديد ماهيته**»[2] . فتأثير الفكر الأوروبي على الفكر العربي بقي ممتدا حتى أصبح الفكر العربي يسير وفق الصورة الّتي يرسمها الآخر حوله ولا يخرج عن حدودها، وبالتّالي تماهت الذّات العربية مع الذّات الأوروبية، كما تجدر الإشارة إلى أنّ غياب العناصر الّتي تمنح الرّواية خصوصياتها الفنية في السّاحة الأدبية العربية جعل تلك الرّواية تدرج في طياتها الخصوصيات الفنية الأجنبية، ومن هنا قامت الرّواية العربية بمحاكاة الرّواية الأوروبية شكلا ومضمونا، وبالتّالي لم تستطع التّحرّر من قيود تلك المحاكاة.

كما تعدّدت الأسباب الّتي جعلت الرّواية العربية تنتشر وتستقر في السّاحة الأدبية العربية، كما أصبحت تشهد العديد من التّحولات، حيث « **إنّ رواج الرّواية كشكل تعبيري، يعود جزئيا فقط إلى تقليد الأجانب، إذ يمكن ربطها بتهافت ذات متحرّرة سائدة على عبارة تمتاز بقدر لا محدود من العفوية والاسترسال. لهذا السّبب عرفت الرّواية العربية في بدايتها كما هو الأمر في بداية كل أدب قومي، أسلوبا واحدا، هو السّيرة الذّاتية**»[3]. فمحاكاة الرّواية الأوروبية هي الّتي جعلت من الرّواية العربية تنتشر،

[1] – عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص369– 370.

[2] – عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، ص184.

[3] – المرجع نفسه، ص222.

وذلك لمطابقتها لخصوصيات الرّواية الأوروبية، ذلك أنّ الرّواية العربية في بدايات تشكّلها كانت مجرد سرد لسيرة ذاتية، وعندما اطّلعت على خصوصيات الرّواية الأوروبية قامت بمحاكاتها ولم تخرج عن حدودها.

وبعد أن تبنى العديد من النقاد والباحثين الفكرة القائلة أنّ الرواية العربية تحمل أصولا أوروبية، ظهرت فئة أخرى تتّخذ اتجاها أو موقفا مخالفا للرّأي القائل بأنّ الرّواية العربية ذات جذور غربية وأثبتوا عكس هذه المقولة، حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه« **أنّ الرواية العربية ذات جذور عربية وتأثّرت بالرّواية الأوروبية** »[1]. لقد تأثّر الأدب العربي بالأدب الأوروبي لكن هذا لا يعني أنّ الآداب العربية امتداد للآداب الأوروبية، وأنّ السّاحة الأدبية العربية لم تكن تملك أنواعا أدبية قبل احتكاكها بالأوروبيين واطّلاعهم على آدابهم؛ ذلك أنّ السّاحة الأدبية غنية بأنواع أدبية ضخمة وأثّرت بدورها على الآداب الأوروبية « **وعلى أية حال، فإنّه لا يمكن أن نسجّل خصوصية عربية خالصة للرّواية العربية قبل الحرب العالمية الثّانية، لأنّ الفترة كانت تمتاز بشكلين من أشكال الرّواية أولاهما شكل الرّواية السّيرية... والشّكل الآخر هو شكل الرّواية التّاريخية، وهو أيضا شكل غربي تميز به "وولتر سكوت" أبو الرّواية التاريخية**»[2]. فروايات ما قبل الحرب العالمية الثّانية لم تحمل خصوصية فنية عربية؛ ذلك أنّ تلك الفترة شهدت بروز نوعين من الرّواية؛ الرّواية السّيرية والرّواية التّاريخية فالأولى يرويها شخص واقعي، حيث يسرد أحداث حياته ويركز على شخصيته على وجه الخصوص وفيها يصرّح الكاتب بأنّه يكتب سيرة ذاتية بطريقة مباشرة أو من خلال استعمال القرائن اللّغوية الّتي تدل على أنّ هذه الرّواية سيرة ذاتية، أمّا الرّواية التّاريخية ففيها يتداخل التّاريخ مع الخيال، حيث يستند فيها الرّوائي إلى الوقائع التّاريخية.

كما « **ينبغي إعادة بناء الصّلة الطبيعية بين الآداب العربية والغربية، بما فيها العناية المتبادلة بينهما، وكشف المصادرات الّتي يجري تداولها دون تمحيص، وسيتّضح أن بلاد الشّام لعبت دورا بالغ الأهمية في ذلك، وأنّ مناخا أدبيا جديدا بدأ يتشكّل في الثّقافة العربية، أدى إلى نشاط المرويات السّردية في مصر وبلاد الشّام بعد ذلك**»[3]. فعلاقة التّأثّر والتّأثير كانت متبادلة بين الثّقافتين العربية والأوروبية، وكانت بلاد الشّام سبّاقة لحدوث عملية التّبادل الثّقافي، لكن« **الرواية العربية لم تعرف النّموذج التّقليدي الصّرف الّذي عرفته الآداب الأجنبية، تبعا لنشأتها المتأخّرة ولأنّ التّرجمة لم تكن**

[1]– حسين علي المخلف، التراث والسرد، ص35.

[2]– حسين المناصرة، مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، ص11.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 342.

منظّمة بحيث تعرّف المتلقي العربي بتاريخ الرّواية الأجنبية»[1]. فعملية التّرجمة لم تكن مضبوطة وتعالج القضايا الأساسية في مجال الإبداع الرّوائي مثل نشأة الرّواية الأوروبية، وكيفية تطوّرها، وبالتّالي فإنّ الرّواية العربية لم تحاك البنية السّردية للرّواية الأوروبية التّقليدية وذلك راجع إلى تأخّر ظهورها، إضافة إلى أنّ عملية التّرجمة ركّزت على نشر الثّقافة الأوروبية بما تحملها من علوم وآداب، فهي لم تعرّف القرّاء العرب ببدايات ظهور الرّواية الأوروبية والعوامل الّتي ساعدت على نشأتها وتطورها، و« **بلاد العرب كانت مكان استقطاب لاهتمامات الغرباء منذ القرن السّادس عشر، لأغراض دينية وتجارية واستيطانية وعسكرية وثقافية، فقد شكّلت معرفة الآخر هاجسا ملازما للشّعوب والحضارات، ومهما كانت أهداف "الآخر"، فإنّ "الأغراب" الّذين يمثّلونه، قد تركوا أثر حيثما حلّوا طوال تلك الحقبة»**[2]. وعليه فالهدف الرّئيس من تلك الحملات الّتي تبدو في ظاهرها أنّها تمهّد للنّهوض بالآداب العربية يكمن في الاستيطان والاستغلال بالدّرجة الأولى، لذلك كان من الضّروري معرفة الأهداف الحقيقية الّتي تحملها تلك الحملات، وبالرّغم من معرفة حقيقة تلك الحملات وأهدافها إلاّ أنّها عادت بالفائدة على البلاد العربية من جوانب متعدّدة لا سيما فيما يتعلّق الأمر بالكتابة الأدبية وبقي تأثير تلك الحملات مستمرا لفترة طويلة من الزّمن.

وقد« **ساعد التّعليم المدني في بلاد الشّام ومصر إلى ظهور فئة جديدة تنتج وتتلقى الآثار الأدبية، ولم يكن ذلك معروفا من قبل، يُؤكّد ذلك ازدهار المطبوعات وتنوّعها، وبخاصة السّردية منها، الّتي راحت سوقها تزدهر على نحو لافت للنّظر في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، بما يشكّل ظاهرة تستحق العناية والدّرس»**[3] .لقد كان للتّعليم الدّور الكبير في إنتاج العديد من الأعمال الأدبية وهذه الظّاهرة لم تكن معروفة قبل الاحتكاك بالآخر، وشهدت تطورا ملحوظا خلال القرن التّاسع عشر، حيث أقبل عليها القرّاء بدرجة كبيرة وحظيت برعاية النقاد والباحثين وذلك من خلال تقديم العديد من الدّراسات حول تلك الأعمال الأدبية.

لقد تمكّن الأدباء الشّاميون من محاكاة الرّواية الأوروبية، وأخذوا منها الخصوصيات الفنية والأسلوبية والموضوعات المعالجة في متن الرّواية، لكن لم تبلغ الرّواية العربية درجة الأهمية والإبداع مثلما عرفت به الرّواية الأصلية (الأوروبية)؛ ذلك أنّ الرّواية العربية مجرّد محاكاة للأعمال الرّوائية الأوروبية، وبالتّالي فهي أقل قيمة منها، وعليه فـ« **إنّ الحضارة الغربية مازالت تمثّل لنا امتحانا عسيرا،**

[1] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص11.

[2] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 52.

[3] – المصدر نفسه،ص61.

وهو الّذي يمثّل أهم الأسئلة المُثارة اليوم في المغرب العربي كلّه»[1]. ويبقى أثر الحضارة الأوروبية على البيئة العربية مستمرا، حيث نجد أنّ العديد من النقاد سواء القدامى أو المعاصرون يقرّون بفضل الثّقافة الأوروبية، ودورها الفعّال في تطوير الآداب العربية خاصة فيما يتعلّق الأمر بالرّواية العربية الّتي أثارت جدلا كبيرا حول جذورها الحقيقية، والعوامل الّتي ساعدت على ظهورها وعلى منحها صفة الشّرعية في السّاحة الأدبية العربية، وهكذا فإنّ**« الرّواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التّاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود»**[2]**.** لقد أسهمت الرّواية العربية في التّعبير عن قضايا المجتمع وحاولت إيجاد حلول للمشاكل الّتي كان يعاني منها، وبالتّالي تمكّنت من نشر الوعي لدى القرّاء، ويرى "عبد الله إبراهيم" أنّ « **القول بوجود الشّكل الغربي للرّواية على أنّه الشّكل الوحيد والكامل والنّهائي قول لا يعبّر عن واقع حال الرّواية في العالم، وهو من الآثار الخاصّة بتمركز الفكر الغربي وسيطرته على الوعي النّقدي»**[3]. لقد أجمع العديد من النقاد والباحثين على تضافر مجموعة من الجهود والعديد من العوامل من أجل إخراج الرّواية العربية على الشّكل النّهائي الّذي تعرف به اليوم، وهناك من تبنى الرّأي القائل بأنّ الرّواية العربية تحمل جذورا أوروبية بالأساس، والدّليل على ذلك أنّ العرب لم يعرفوا هذا الفن قبل احتكاكهم بالآخر، وهذا الرّأي قام بنفي وإقصاء الآداب العربية بما تحمله من خصوصيات فنية ومن أنواع أدبية ضخمة، وعليه فإنّ المحدّد النّقدي الأوروبي جعل الرّواية العربية تخضع له وتسير وفق خصوصياته الفنية والأسلوبية، فالفكر الأوروبي جعل الثّقافة العربية خاضعة له لكنّه لم يخضع لها، وما هذا إلاّ دليل على مركزية الأنا وقدرتها على الحكم والسّيطرة وهامشية الآخر الّذي يتّسم بالتّبعية والخضوع إلى كل ما يُفرض عليه.

كما قام المحدّد النّقدي الأوروبي بنشر الفكرة الّتي تؤكد تبعية الرّواية العربية للرّواية الأوروبية وأصبحت تمارس هيمنتها بطريقة مضمرة، وبقي تأثيرها مستمرا في السّاحة الأدبية النّقدية العربية والأوروبية، وقد « **انتهى تيمور إلى بيان الخصائص الّتي يتّصف بها الموروث السّردي وهي، عنده: دقة الوصف، وروعة التّصوير، وبراعة الحوار، القدرة على استنباط الحقائق، واكتناه السّرائر وروح الفكاهة والمدح، وتصوير مرافق الحياة الاجتماعية ومظاهرها وما طبعت عليه النّفوس من أخلاق**

[1]– مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999م، ص86.

[2]– صلاح فضل، التجريب في الإبداع الروائي، ص103، الرواية العربية...«ممكنات السرد».أعمال الندوة الئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11–13ديسمبر 2004، دولة الكويت، ج1، العدد 357، 2008.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص521.

وشمائل»[1]. حيث اتّسم الموروث السّردي العربي بالعديد من السّمات الّتي تؤهّله للدّخول إلى السّاحة الأدبية، فالدّقة في الوصف، والبراعة في التّصوير، والتّمكن من إدارة الحوار، والتّميز بروح الفكاهة، والقدرة على استنباط الحقائق كلها تسهم في جعل العمل الأدبي أكثر فنية، وبالتّالي يصبح محل إقبال القرّاء ذلك أنّ القارئ يجد متعة في القراءة.

وقد استطاعت الرّواية العربية**« أن تنجز نموذجها المستقل عن الرّواية الغربية من خلال احتفالها بتشكيل بنيات سردية تستمد أشكالها من المعيشي المحلي والتّراث العربي أكثر ممّا تستمده من الغرب. إن لم يكن الاتّجاه نحو الغرب قد تلاشى»**[2]. لقد حاولت الرّواية العربية الخروج عن نسق الرّواية الأوروبية سواء أتعلق الأمر بالشّكل أم بالمضمون، حيث أصبحت تعالج موضوعات مستوحاة من البيئة العربية وتعبّر عن واقع المجتمع وقضاياه، وذلك من خلال الاستعانة بالتّراث والواقع المعيش، و**« يبدو أنّ الرّواية الجديدة أو الرّواية المُضادة وقعت في دائرة الشّكل الغامض أو الأسطوري، ممّا عيّب المعنى، فغابت عنها إمكانية التّواصل مع المتلقين.. وفي الوقت نفسه نجد مئات الرّوايات الّتي لا تمتلك من فن الرّواية أكثر من التّسمية، لذلك توصف بأنّها روايات غير فنية، أنّ حظّها من الفن كحظ السّفينة من السّباحة على الرّمل!!»**[3]. فالرّواية الجديدة نُظِر إليها على أنّها تهتم بالجانب الأسطوري أكثر من الجانب الواقعي، وتُدرج الغريب في ثناياها وهذا العنصر يتماشى مع الطّابع الأسطوري، وبالتّالي فهي لا ترقى بأن تدرج ضمن الفن الرّوائي ذلك أنّها لا تجدي نفعا على السّاحة الأدبية العربية هذا ما عرّضها للانتقاد من جهة، وللاحتقار من جهة أخرى**« ولأنّ التّاريخ هو وعاء التّراث وحاضنته، فإنّ الكتابة تستلهم مكونات هذا التّاريخ التّراثية الّتي لا تزال تعيش في وجدان النّاس لكي تستخدمها في إحداث التّواصل الحي بين النّص الإبداعي وبين المتلقي، فتكتمل دائرة النّار الّتي تلهب النّفوس وتضيئ الدّروب»**[4]. وحتى يتمكّن الكاتب من الوصول إلى مبتغاه لا بدّ من الرّجوع إلى التّراث، فكلّما وظّف العناصر التّراثية كلّما أصبح عمله أكثر فنية وأكثر إبداعا، ذلك أنّ الاستعانة بالتّراث تساعد على الرّبط بين النّص ومتلقيه ذلك أنّ القارئ لديه ميول ورغبة إلى فهم الرّموز التّاريخية والتّراثية ويفسّر معناها وعلاقتها بالنّص الرّوائي حتى يتمكّن من فهم النّص.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص521.

[2]– حسين المناصرة، مقاربة الرواية؛ قراءات في نقد النقد، ص12.

[3]– المرجع نفسه، ص19.

[4]– نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2016م، ص41–42

أصبحت الرّواية الحديثة تستعين بالتّراث بمختلف أنواعه، وأصبح خاصية مميزة لها « **فالرّواية العربية ظهرت قبل أكثر من نصف قرن من انهيار الإمبراطورية العثمانية، وأخيرا، وعمّ تأكيدنا على الوظيفة الاعتبارية للرّواية في القرن التّاسع عشر، وبروز النّزعة الأخلاقية فيها، فإنّه من الصّعب القول إنّها ظهرت بسبب حاجة المفكرين للتّعبير عن آرائهم ونشرها، فالشك يحول أساسا حول وجود مفكرين في تلك الفترة واقتصر الأمر على جملة من المصلحين الّذين يتّصلون بمرجعيات دينية**»[1]. لقد تعدّدت المرجعيات الّتي أدت إلى ظهور فن الرّواية فقد تكون دينية أو فكرية، كما نجد أنّ هناك فئة قليلة تبنّت الرّأي القائل أنّ الرّواية وسيلة للتّعبير عن آراء كاتبها وأنّها تقوم بدور الإصلاح الفكري وهذا الاتجاه مثّله "فرح أنطون"، أمّا بقية الكتّاب فقد كانت إبداعاتهم تدور في فلك القيم الأخلاقية، أمثال "البستاني"، "المويلحي"، "الخوري"*، ذلك أنّهم يستندون في كتاباتهم إلى المرجعية الدّينية، وقد انتشرت الرّواية العربية في القرن التّاسع عشر ولقيت اهتماما كبيرا من طرف المستشرقين الّذين كان لهم شغف كبير لمعرفة آداب العرب ونقلها، هذا ما جعل الرّواية العربية تنتشر على نطاق واسع من العالم.

كما إنّ انتشار الآداب العربية لم تقتصر على الرّواية فحسب، بل فسحت المجال لانتشار مختلف الأنواع السّردية العربية التّراثية والحديثة، و« **في الرّواية العربية هناك مساهمات مهمّة، عدا ما قدمه جورجي زيدان، ومنها ثلاثية نجيب محفوظ الفرعونية "رادوبيس" و"كفاح طيبة" و"عبث الأقدار" ثمّ " أولاد حارتنا" عن تاريخ الأديان، وهي مُجرّد رموز جبرية متقابلة بين الآلهة والأنبياء وأولاد الحارة! إلاّ أنّ الإسهام الأهم في هذا المجال روايات رضوى عاشور، ورواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، عن زمن المماليك، وصخرة طانيوس و"سمرقند. وغيرها لأمين معلوف**»[2]. ولمّا نشأت الرّواية في البلاد العربية ظهرت العديد من الجهود الإبداعية الّتي حظيت بعناية واسعة من قبل النّقاد والباحثين، وقامت بمعالجة الموضوعات الّتي تخدم المجتمع فهي مستوحاة من الواقع، حيث ظهرت أسماء روائية مهمّة في السّاحة الأدبية العربية أمثال "نجيب محفوظ"، و "جمال الغيطاني"، و "رضوى عاشور" "وأمين معلوف" وغيرهم من الرّوائيين العرب الّذين أبدعوا في مجال الرّواية.

أسهم الموجّه الكولونيالي في نشر العديد من الأفكار الّتي أصبحت تشتغل بطريقة ضمنية وتمارس هيمنتها على الأفراد بدون وعي منهم، والدّليل على ذلك الحكم على رواية دون أخرى على أساس أنّها أول

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص194–195

* – يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص195.

[2] – نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، ص42.

رواية عربية بالرّغم من وجود العديد من الكتابات الرّوائية الّتي تحمل بنية سردية مماثلة للعمل الرّوائي الّذي اتّخذ موقع الريادة، حيث أصبح الموجّه الأوروبي هو المعيار الّذي يُستند إليه أثناء الحكم على فنية العمل الأدبي ودونية غيره، ومنح الرّيادة لعمل أدبي على حساب الأخر، فإذا وافقت الرّواية العربية خصوصيات الرّواية الأوروبية، فهي تستوفي كل شروط الرّواية، وإذا خالفت ذلك فهي عمل أدبي منقوص ولا يعترف به في السّاحة الأدبية، وهذا النّسق الثّقافي قام الموجّه الكولونيالي بغرسه في السّاحة الأدبية والنّقدية وتبناها العديد من النقاد والباحثين؛ ذلك أنّ المستعمِر هو الّذي يقوم برسم النّقاط الأساسية الّتي يجب أن يتّبعها المستعمَر.

وقد ظلّ الفكر العربي يتبّع ما يمليه عليه الموجّه الكولونيالي فترة طويلة من الزّمن، والسّبب في ذلك يرجع إلى غياب الوعي النّقدي، ذلك أنّ « **الوعي النّقدي لا يفتح لنا مباشرة وبكيفية تولدية آلية باب الخلق والإبداع، لا يمثل بحد ذاته تجاوزا للعقل الغربي كما يظن بعض الأدعياء. هو شرط مسبق لازم، لكنّه غير كاف. لا يكفي أن نكشف عن ضعف التّأليف التّاريخي الغربي لتأتي بتأليف أفضل. لا يكفي أن ننقد الرّواية الواقعية البورجوازية لكي نبدع شكلا روائيا جديدا. الوعي النّقدي انفتاح عن الممكن وليس إنجازا إبداعيا**»[1]. فهو يسهم في الكشف عن خبايا الخطاب الكولونيالي وعن الأهداف المرجوة منه، لذلك فإنّ هذه الصفة لا تعني ظهور إبداع جديد بقدر ما تعني الكشف عن ما يخفيه ذلك الخطاب من أنساق، و« **لم تبق الرّواية نصا خاملا يحتاج إلى تنشيط دائم، إنّما انطوت على قدرة في البحث حينما وضعت نفسها في خضم التّوتّر الثّقافي العام، فأصبح العالم موضوعها، بل أنّها في بعض نماذجها أصبحت موضوعا لنفسها**»[2]. حيث تمكّنت الرّواية العربية من الخروج عن دائرة الرّكود ذلك أنّها كانت في تطوّر مستمر تبعا للتّحولات الّتي تطرأ على المجتمع، حيث أصبح الواقع الموضوع الرئيس للرّواية، وذلك من خلال معالجة القضايا المختلفة، ومن هنا خرجت الرّواية عن نطاق التّقليد والمحاكاة وقامت بتبني تقنيات وأساليب جديدة لم تكن معروفة من قبل.

ثانيا: إشكالية نشأة الرّواية العربية الحديثة

تضاربت آراء النقاد والباحثين حول الأسباب الحقيقية الّتي أدّت إلى ظهور الرواية العربية الحديثة، وقد أثارت هذه المسألة جدلا كبيرا في السّاحة الأدبية والنّقدية العربية، وذلك راجع إلى منح الرّيادة الفنية

[1]– عبد الله العروي، الإيديولجيا العربية المعاصرة، ص254.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص195.

لعمل أدبي على حساب عمل آخر، وقد تعدّدت العوامل الّتي أسهمت في تشكيل البنية السّردية للرّواية العربية الحديثة، وهناك من النقّاد من تبنى فكرة ريادة رواية "زينب" للرّواية العربية نظرا لما تحمله من خصوصيات فنية جديدة، وهذه الفكرة قام المحدّد النّقدي الأوروبي بترسيخها في الساحة الأدبية والنّقدية، والّتي تمّ بموجبها نفي الأعمال الإبداعية الّتي سبقت هذه الرّواية في الظّهور، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ « **هناك جذور للرّواية العربية في التّراث الغربي قبل "زينب" بكثير. فهذه الرّواية، هي "أول رواية عربية بالقياس إلى الرّواية الّتي استقر عليها الشّكل في الغرب والتّراث الغربي" وهي "مستوحاة من الغرب لدرجة أنّ الرّيف الّذي وصفه (=هيكل) في الرّواية تشعر أحيانا وكأنّه ريف أوربي**»[1]. لقد كتب "هيكل" رواية "زينب" إثر تأثّره بالثّقافة الأوروبية عموما والرّواية الأوروبية على وجه الخصوص، حيث قرأ العديد من الأعمال الرّوائية الّتي كتبها كبار الرّوائيين الأوروبيين وتأثّر بها ونسج على منوالها، كما عبّر عن الواقع المصري بطريقة فنية مميّزة، وتخلّصت هذه الرّواية من أسلوب المقامة التّقليدي واتّبعت الخصوصيات الفنية للرّواية الأوروبية، فحاجة هيكل إلى التّجديد دفعته إلى السّير على نهج الرّواية الأوروبية، ومنح رواية خصوصيات فنية جديدة والّتي أصبحت فيما بعد معيارا يُحكم به على فنية الأعمال الروائية.

يشير "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ« **الرّواية العربية لم تنشأ في العقد الثّاني من القرن العشرين ورواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، ليست أوّل رواية عربية فلقد كشف لنا البحث المستند إلى وثائق ومرجعيات دقيقة بأنّ الرّواية العربية سبقت في الظهور "زينب" بأكثر من نصف قرن فأوّل نص روائي نشر هو رواية "وي .إذن لست بإفرنجي" للكاتب اللبناني خليل خوري عام 1859م في جريدة "حديقة الأخبار"**»[2]. حيث توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ رواية "وي. إذن لست بإفرنجي" أوّل رواية عربية، فبالرّغم من وجود العديد من الرّوايات العربية الّتي سبقت رواية زينب في الظّهور إلاّ أنّ النّقاد والباحثين أجمعوا على أنّها أوّل رواية عربية، وقد أسهم المحدّد النّقدي الأوروبي في ترسيخ هذه الفكرة في السّاحة الأدبية والنّقدية وذلك لمطابقتها خصوصيات الرّواية الأوروبية، باعتبار أنّ « **الرّواية الأوروبية تتميّز بالوحدة الفنية المتماسكة وتبيان الأفكار وبذلك فهي أسمى، والمرويات السّردية العربية، حسب رأي "يحيى حقي" تنقصها الوحدة وتبيان الأفكار، فهي أدنى**»[3]. وعليه فإنّ الرّواية العربية ينقصها التّماسك

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص524.

[2]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص132.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص509.

الفنّي ووحدة الأفكار، وبالتّالي فهي أدنى من الرّواية الأوروبية الّتي تعرف بالتّماسك الفنّي وبترابط الأفكار وتسلسلها، وتُستخدم لخدمة المجتمع، لذلك تختار الموضوعات الهادفة والحسّاسة الّتي من شأنها أن تُحدث تغييرا على المجتمع وتسير به نحو الأفضل من خلال الإبداع بينما الرّواية العربية تُستخدم لغرض التّسلية وتعالج الموضوعات الهامشية وتطرحها بطريقة عبثية، وبالتّالي فهي لا تقدّم أي خدمة للمجتمع.

فبدايات الرّواية العربية كانت عبارة عن قصص تستعمل لغرض التّسلية وأحيانا تعالج موضوعات الحب، إذ « **أن "زينب الأم الّتي أنجبت ذرية الرّواية العربية، وسكت عن الأمهات الكثيرات اللّواتي أنجبنها، وسياق تحليله يقود إلى أنّها أم جاءت من مكان آخر** »[1]. يتبنى هذا الموقف الفكرة القائلة أنّ رواية "زينب" هي أوّل رواية عربية، وقد كانت هذه الرّواية بمثابة نقطة الانطلاق الّتي مهدت لظهور الأعمال الرّوائية فيما بعد، وقام هذا الرّأي بإقصاء كل الأعمال الرّوائية الّتي سبقت هذه الرّواية في الظّهور، « **ويمكن القول أنّ تجليات الخطاب الاستعماري قد وجدت لها مكانة مهمة في ترجيح ريادتها الفنية، حينما أبعدت كافة النّصوص الروائية الّتي لا تمتثل لمعايير الرواية الغربية، فتركت "زينب" تتفرد بريادة مستعارة من التّعريف الغربي للرّواية**»[2]. لقد أسهم الموجّه الكولونيالي في ترسيخ العديد من الآراء في السّاحة الأدبية العربية حيث أصبح الفكر العربي يسير وفق الصّورة الّتي رُسِمت حوله.

وعليه فإنّ القول بأنّ رواية "زينب" أوّل رواية عربية فكرة قام الموجّه الاستعماري بترسيخها في السّاحة الأدبية والنّقدية؛ ذلك أنّ هذه الرّواية تحمل خصوصيات الرّواية الأوروبية لذلك تمّ نفي كل الرّوايات العربية الّتي كان لها الأسبقية في الظهور، إضافة إلى الجانب الشّكلي الّذي كان المعيار الأساسي في تحديد فنية العمل الرّوائي، فإنّنا نجد أنّ طبيعة الموضوعات المعالجة كان لها الدّور الفعال في إعطاء الأولوية لظهور نوع أدبي على حساب النّوع الآخر؛ ذلك أنّ رواية "زينب" خرجت عن حدود الموضوعات التّراثية المتداولة، هذا ما أسهم في تأكيد فنية هذه الرّواية وجعلها أوّل رواية عربية، إلاّ أنّ « **الريادة التّاريخية تثبت عدم ريادة "زينب" ولكن ليس هذا المهم، فطريقة تحليل الأنواع السّردية تكشف لنا أن رواية القرن التّاسع عشر العربية كانت تتوّفر على شروط النّوع، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالمرويات السّردية العربية القديمة شهدت تفكّكا نوعيا أي على نوع الشّكل الجديد**»[3]. وإذا ما عدنا إلى التّاريخ الحقيقي لظهور الرّواية العربية فإنّنا نجد أنّه لا يتزامن مع رواية "زينب"، حيث توجد

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص510.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013، ص 43.

[3]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص133.

العديد من الرّوايات العربية الّتي سبقتها في الظهور تحمل خصوصيات فنية تدرج ضمن شروط النّوع الرّوائي.

يُرجع عبد الله إبراهيم ظروف نشأة الرّواية العربية إلى تفكّك المرويات السّردية التّراثية، فامتزاج الخصائص الفنية لكل نوع أدبي وصياغتها بطريقة جديدة مهّد لظهور الرّواية، وفي ظل ظهور النّوع الأدبي الجديد(الرواية) ظهرت العديد من الأعمال الرّوائية الّتي أسهمت في إثراء السّاحة الأدبية العربية، لذلك ينبغي الكشف عن السّياق الثّقافي الّذي نشأ في أحضانه هذا النّوع الأدبي الجديد صحيح أنّ الرّواية العربية كان لها وجود قبل ظهور رواية "زينب" والأعمال الرّوائية الأخرى الّتي تلتها، لكن لا بد من الكشف عن السّياق الثّقافي الحقيقي الّذي قام بتحديد التّاريخ النّهائي لظهور الرّواية، وبالرّغم من ظهور العديد من الآراء الّتي تثبت عدم ريادة زينب للرّواية العربية إلاّ أنّها لم تحظ باهتمام النقاد والباحثين، وأصبحت مجرد آراء عامة عكس ما قام الفكر الكولونيالي بترسيخه في السّاحة الأدبية والنّقدية، حيث نجد أنّ فكرة ريادة "زينب" للرّواية العربية وجدت اهتماما كبيرا من قبل النقاد والباحثين العرب وقاموا بإثبات صحة هذا القول ودافعوا عنه، حيث أصبح كل باحث أو كل ناقد يقدم تفسيره لنشأة الرّواية وفقا لطبيعة توجهه الفكري والثّقافي، وقد نجحت رواية "زينب" في تشكيل الخصوصيات الفنية الأوّلية للرواية العربية، هذا ما جعل تلك البنى والأساليب مُبتكرة، وبالتّالي فهي تتوفّر على الشروط المطلوبة الّتي تجعل منها عملا روائيا، فخصوصياتها الفنية أصبحت نموذجا يُحتذى به أثناء كتابة الرّواية وذلك لما تحمله من تقنيات سردية جديدة ومبتكرة لم تكن مألوفة من قبل، لكن هناك من يقلّل من شأنها ذلك أنّها لم تحتو على كل الخصائص الفنية الّتي يتطلّبها الفن الرّوائي*.

أسهمت رواية "زينب" في سير الرّواية العربية نحو الأفضل بعد أن شهدت السّاحة الأدبية ركودا ذلك أنّها كانت متمسّكة بالثّقافة التّقليدية، وبالتّالي فإنّ أعمالها الرّوائية ستكون مشحونة بروح التّقليد ومع ظهور هذه الرّواية نسج الرّوائيون أعمالهم الإبداعية وفق الخصوصيات الفنية الجديدة **« فرؤية "هيكل" تتمثّل تحديدا، في أنّ الرّواية الغربية كانت في زمنه تمارس سيطرتها على الرّواية العربية بنماذجها الأولى الّتي عاصرت روايته، فهو يقر بذلك التّأثير، ويعترف بمدى الاستجابة إليه، وبفهمه على أنّه وسيلة لبعث أدبي قائم»**[1]. حيث أسهمت الرّواية الأوروبية في إعادة تشكيل الرّواية العربية من جديد، حيث شحنتها بخصوصيات فنية وأسلوبية جديدة، فـ"هيكل" يحمل مرجعية غربية؛ ذلك أنّه متأثّر بالفكر

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص32.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص42.

الأوروبي بدرجة كبيرة ويدافع عنه، ويرى بأنّه المثل الأعلى الّذي ينبغي السّير وفقه، وقد« **ثبت "يحي حقي" جملة من التّأكيدات، فهو يرى أن صاحب "زينب" شديد الصلة بمرجعيات الفكر الغربي الحديث، وأن روايته برهان على أن نشأة الرواية العربية اقترنت بالمؤثّر الفرنسي، ودارت في فلكه»**[1]. فهذه الرّواية تعكس المرجعية الفكرية لكاتبها فهو متأثّر بالفكر الأوروبي، وما الخصوصيات الفنية لهذه الرّواية سوى دليل على هذا التأثّر، وكان للمحدد النّقدي الأوروبي الدّور الكبير في الحكم على فنية الأعمال الإبداعية.

وقد نفى "عبد الله إبراهيم" فكرة ريادة رواية زينب الإبداعية، ذلك أنّها« **آخر النّصوص في الحقبة التّأسيسية، فالمعطى النصي المتوافر قبلها يجعل تأكيد ريادتها لا معنى له»**[2]. وبالرّغم من إجماع العديد من النقاد والباحثين على الريادة الفنية لهذه الرّواية إلاّ أنّ هذا الرّأي لا يمكن التّسليم بصحّته والأخذ به؛ ذلك أنّ السّاحة الأدبية العربية شهدت العديد من الأعمال الرّوائية الّتي سبقت رواية زينب في الظّهور وهذا ما ينفي ريادة رواية "زينب"، حيث« **أقصى "النساج" عن "زينب" ريادتها التّاريخية، وأعاد قراءتها في ضوء النّصوص الّتي سبقتها في مصر قبل مدّة وجيزة، ولم يلتفت إلى الميراث الرّوائي الكبير في بلاد الشّام قبل ذلك. ومع ذلك فقد توصّل إلى أنّ كل العناصر الّتي جعلت منها في أعلى سلم الريادة، إنّما هي متوافرة في سواها»**[3]. توصّل "النساج" إلى أنّ الخصوصيات الفنية الّتي تحتويها رواية "زينب" توجد في غيرها من الرّوايات الّتي سبقتها، وبالتّالي فرواية "زينب" ليست أوّل رواية عربية، كما « **نفى "بدر" ريادة "زينب" من حيث كونها أوّل رواية يقوم موضوعها على حدث ريفي، لأنّ الريف المصري هو الفضاء التّخييلي الحاضن لأحداثها»**[4]. فمن ناحية موضوع رواية "زينب" والّذي يدور حول الرّيف المصري ليس موضوعا مستحدثا في السّاحة الأدبية العربية ذلك أنّه كانت هناك العديد من الرّوايات الّتي تحدّثت عن الرّيف المصري، وما يعانيه الفلاّح المصري، حيث أصدر الروائي "محمود خيرت" روايتين حول الريف المصري بين عامي 1903 و1905م وهما "الفتى الريفي" و"الفتاة الريفية"*، وعليه فإنّ رواية "زينب ليست أوّل رواية عربية عالجت مسألة الريف المصري.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2،ص44.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص67.

[3]– المصدر نفسه، ص69.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

*-يُنظر، عبد لله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص52.

وقد« **أشير مرارا وتكرارا إلى قيمة الإنجاز الفني الّذي وقفته "زينب" سواء في موضوع اللّغة أو البناء أو التّجديد في مكونات السّرد الأدبي، فبها يشار إلى استكمال خصائص النّوع الروائي في الأدب العربي الحديث»**[1]. غير أنّ هذا الرأي تمّ معارضته من لدن العديد من النّقاد والباحثين، فهناك من يرى أنّ بنية هذه الرّواية غير متماسكة وتفتقر إلى العديد من المقومات الفنية سواء أتعلق الأمر بالزّمن أم بالجانب التّركيبي والأسلوبي، وقد أدرجها« **عبد المحسن بدر طه" ضمن روايات الترجمة الذاتية في كتابه "تطور الرواية العربية" فعالجها بوصفها نوعا من السيرة الروائية للمؤلف»**[2]. حيث تمّ إدراجها ضمن السيرة الروائية، وبالتالي فهي لا تتوفر على شروط الرّواية العربية الحديثة.

ورواية "زينب" كغيرها من الرّوايات الأخرى الّتي تعرّضت إلى العديد من المشكلات السّردية « **فالشّخصيات في "زينب" عبارة عن أمزجة باهتة أكثر من كونها عناصر سردية فاعلة، وهي خاضعة لـ"جبرية" تجعلها تنقلب في مكانها، فلا تفعل، ولا تعرف ما الّذي ينبغي عليها فعله، فتتبدل شيئا فشيئا، وتختفي من النّص هاربة أو مسلولة أو مبعدة»**[3] . حيث كانت هناك قوة داخلية تتحكّم في تلك الشّخصيات وتسيّرها، و« **لم تعد الرّواية وصفا وحكيا وسردا وتقرير، بل أصبح الفن كله تقريبا هو مسألة ومغامرة ووضعا للشك محل اليقين»**[4]. لقد تغيّرت العديد من المقومات الفنية الّتي كانت تتّسم بها الرّواية من قبل، فبعد أن كان الرّاوي يعلم كل شيء وتحمل الشّخصية الرّئيسة الحقيقة ويتمتّع البطل بكل صفات البطولة، تغيّرت القيم وأصبحت الرّواية تتمتّع بخصائص فنية جديدة « **تعدّ رواية "زينب" لوحة إنشائية شديدة الاضطراب في بنيتها السّردية، فصيغ السّرد ركبت بفوضى يستحيل ضبطها، فتلك الصيغ تتحوّل من السّرد المباشر إلى غير المباشر إلى الوصف إلى التّأمل وإلى الاستبطان إلى الصيغ الخطابية بلا ضوابط تخدم مسار الأحداث»**[5]. يرى "عبد الله إبراهيم" أنّ رواية زينب شأنها شأن بقية الأعمال الرّوائية الّتي سبقتها تعرضت إلى الانتقاد من لدن النقاد والباحثين خاصة فيما يتعلق الأمر بالبنية السّردية وخصوصياتها الفنية، حيث تعدّ هذه الرّواية غير منسجمة ولا تتّسم بالثّبات، وإنّما هي دائمة التّحول والاضطراب، ومن هنا ينبغي الإشارة إلى أنّ الأنواع السّردية التّقليدية توقّفت عن النمو، هذا

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص70.

[2]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص47.

[3]– المصدر نفسه، ص57.

[4] –عبد الله إبراهيم،السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص90.

[5] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص58.

ما جعلها تتفكّك، وهذا التفكّك مهّد لظهور الرّواية وشكّل نقطة الانطلاق لها كفن أدبي في السّاحة الأدبية العربية.

"يرجع الاهتمام برواية "زينب" إلى سببين، أولهما: سبب تاريخي يتصل باهتمام الباحثين المتزايد في ظروف نشأة النّوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ومحاولة العثور على نقطة ارتكاز تصلح أن تكون بداية مقبولة وركيزة ثابتة، تعطي البحث التاريخي في هذا الموضوع أهميته ومعناه. أمّا السبب الثاني فيمكن وصفه بأنه سبب فني نقدي يتصل برواية زينب، فالمؤكد أن هذه الرواية أفادت من المنجز النقدي الّذي سبقها وأفلحت في اظهار الخصائص الأولية الّتي ستكون فيما بعد مكونات فنية أساسية في الرواية العربية"*.

إنّ **« الرّواية العربية كانت الوسيلة الّتي قامت بتمثيل روح البرجوازية الجديدة في العالم العربي، في تناظر لا يخفى مع التّفسير القائل بأنّ الرّواية الغربية هي ملحمة الحقبة البرجوازية والوسيلة الأولى لتمثيلها»**[1]. حيث عالجت الرّواية قضايا المجتمع، وعبّرت عن مختلف طبقاته. وقد **«ذهب "إبراهيم السّعافين" إلى أنّ الرواية العربية في نشأتها قد "تأثّرت بالذّوق الشّعبي تأثرا بينا يقطع بأنّ الظروف الثّقافية وموروثاته الاجتماعية أملت على الرّوائيين استلهام الأعمال الرّوائية الشّعبية في نتاجهم»**[2]. ارتبطت نشأة الرّواية بمدى تأثّرها بالتّراث الشّعبي؛ ذلك أنّ الكتّاب تأثروا بالتّراث ومنه استقوا مادتهم الحكائية، كما« **يرى الغيطاني أنّ الرّواية العربية اشتقت من مصادر غير مباشرة هي: كتب الرحلات والتّراجم والخطط وغيرها، ومصادر مباشرة هي: السّير الشّعبية الّتي يصطلح عليها بـ "الملاحم" ولذلك، فالرّواية تطور طليعي للمرويات السيرية الشّائعة في الأدب العربي وهي تدرج متواصل أخذ شكله الحالي بعد أن مرّ بمراحل كثيرة»**[3]. وعليه فإنّ الرّواية العربية امتداد للمرويات السّردية التّراثية وكانت في تطوّر مستمر إلى أن استقرت على الشّكل النّهائي الّذي تعرف به حاليا، كما إنّ تفكّك تلك المرويات وتحلّلها وتداخل خصائصها الفنية شكّل البنية السّردية للرّواية، ويرى "عبد الله إبراهيم" أنّ "الغيطاني" حاول إثبات الفكرة القائلة أنّ الرّواية عُرفت منذ القدم ولها جذور في التّراث الأدبي، وهذا ما تجلى في العديد من الأعمال الأدبية التّراثية، والمتمثّلة في كتب التّراجم، والرّحلات، والملاحم وغيرها.

*- عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص30-31.

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص195.

[2]– إبراهيم السعافين، تطور الرواية في بلاد الشام، بيروت، ص75، نقلا عن عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 206 .

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص209.

أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ "السعافين" استبعد الفكرة القائلة بأنّ الرّواية العربية نشأت نتيجة تأثّرها بالرّواية الأوروبية، ولا يمكن أن نربط الإبداع الرّوائي العربي بالرّواية الأوروبية، وبالتّالي فكل كاتب ينطلق من إيديولوجية معينة، فالإيديولوجية الّتي يحملها الكاتب العربي تختلف عن إيديولوجية الكاتب الأوروبي، وقد رأى في المرويات السّردية خصائص الرّواية، وبالتّالي فهو يصنّفها ضمن الأعمال الرّوائية عكس ما ذهب إليه بعض الباحثين، حيث أنّه اصطلح على المرويات السّردية بـ"الأعمال الروائية"، حيث أكّد "السعافين" الفكرة القائلة أنّ المرويات السّردية التّراثية تدرج ضمن فن الرّواية، وبالتّالي فإنّ العرب عرفوا فن الرّواية قبل اطّلاعهم على الآداب الأوروبية، والدّليل على ذلك أنّ المرويات السّردية العربية الّتي ظهرت خلال القرن التّاسع عشر كانت متمسّكة بالبنية السّردية للمرويات التّقليدية، ولا يوجد نوع أدبي عربي أصيل يمدّ الرّواية بمقوّماتها الأساسية خاصة فيما يتعلّق بالجانب الشّكلي، ففي بدايات تشكلها كانت في حاجة ماسة إلى العديد من المقوّمات الفنية الّتي تقوم بصياغة هيكلها العام، فهي لم تعتمد على المرويات الأدبية التّراثية بقدر ما أخذت من الأعمال الأدبية الأوروبية*.

وقد« **عُدّ "الطّهطاوي" من الممهدين الأوائل لعلاقة المثقفين العرب بالثّقافة الغربية، وهو ضمن نخبة عرفت جوانب تلك الثّقافة، فقد ذكر "الشّدياق" في كتابه "السّاق على السّاق فيما هو الفارياق" الّذي صدر في باريس عام1855، أنّه اطّلع على الآثار الأدبية لـ "سويفت وبيرون وستيرن وشاتوبريان ورابليه ولا مارتين»**[1] . حيث اطّلع على العديد من الأعمال الأدبية لكبار الأدباء الأوروبيين والّتي كانت تمثّل أرقى الأعمال الأدبية، فهي تمثّل الأدب الأوروبي وما يحمله من خصوصيات فنية جديدة، والّتي أصبحت فيما بعد نموذجا يحتذى به في عملية الكتابة الروائية، وبما أنّ كتاب "الساق على الساق فيما هو الفارياق" سبق رواية "زينب" في الظهور، وكان سابقا لرواية "وي. إذن لست بإفرنجي" يمكن اعتباره أول رواية عربية، هذا ما يجعلنا نبحث عن الخلفيات الفكرية والثّقافية الّتي من خلالها يتم منح الريادة الفنية لعمل أدبي على حساب عمل آخر، وقد « **ذهب "مارون عبود" إلى أنّ الرّواية فن أوروبي، ولم يكن للعرب اهتمام بها، إلى أن أدى الاحتكاك الثّقافي بين العرب والأوربيين إلى ظهور هذا الفن»**[2]. حيث توصّل إلى أنّ العرب لم يعرفوا فن الرّواية من قبل، وبعد أن اطّلعوا عليه بفعل الاحتكاك بالأوروبيين قاموا بمحاكاته لأنّه يعبّر عن المجتمع ويلبي رغبات القرّاء، وقد« **كان "فاروق خورشيد" قد**

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص223.

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص121.

[2]– المصدر نفسه، ص178.

شكّك في القول الشّائع: بأنّ الرواية العربية هي من نتاج التأثر بالآداب الغربية، ودعا إلى البحث عن أصول لها غير النّقل والتّرجمة وذلك يعود إلى استحالة أن يقوم أدب أصيل عن التّقليد المحض»[1]. حيث أكّد خورشيد الأصول العربية للرّواية، ذلك أنّ كل نوع أدبي جديد لا يقوم على النّقل الحرفي للأنواع الأدبية الأخرى، فإذا كانت الرّواية العربية مجرّد محاكاة للرواية الأوروبية بما نُفسر الخصوصيات الفنية الّتي لا تمدّ للآداب الأوروبية بأي صلة.

وقد« **بدأت السّرديات العربية الحديثة مخاضها العسير في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر إثر انهيار النّسق التّقليدي في الثّقافة الموروثة، وتفكّك المرويات السّردية القديمة وانكسار الأسلوب المتصنّع في التّعبير، فانتزعت الرّواية، وهي لب تلك السّرديات، شرعية كاملة بوصفها النّوع الأدبي الّذي يحتل المرتبة الأولى في أدبنا الحديث»**[2]. أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية قامت نتيجة انهيار المرويات السّردية التّراثية فكوّنت بنيتها السّردية، واتّخذت شكلا فنيا جديدا لم يكن معروفا من قبل، ومن المُتعارف عليه أن كل نوع أدبي جديد يتلقى المعارضة في السّاحة النقدية والأدبية، لكن شيئا فشيئا تمكّنت الرّواية العربية من أن تفرض نفسها في السّاحة الأدبية وأصبحت نوعا أدبيا معترفا به، وأقبل عليها العديد من الكتّاب وأصبحت النّوع الأدبي المفضّل لدى القرّاء، ذلك أنّها تعالج موضوعات تمسّ أحوال المجتمع وتقوم بمعالجتها بطريقة فنية راقية.

ورغم المحاولات الّتي قامت بها الرّواية العربية من أجل أن تثبت شرعيتها في السّاحة الأدبية العربية، إلاّ أنّ هناك من رأى بأنّها مجرّد محاكاة للرّواية الأوروبية، « **وهنالك أخيرا الرّأي الشّائع الّذي يرى أنّ الرّواية، بوصفها لب السّرديات العربية الحديثة، مستجلبة من الأدب الغربي، وأنّها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل، والأسلوب، والبناء، والنّوع، وأنّ المعايير المشتقة من الرّواية الغربية هي الّتي شاعت، ووظفت فيها؛ وعليه فهي، بمفهومها النّوع، نبتة مستعارة من بستان الغرب، وقد لاقت رواجا؛ لأنّ الثّقافة الغربية هيّأت لها أرضية مناسبة في القرن التّاسع عشر فيسّرت أمر ظهورها وقبولها في الأدب العربي الحديث»**[3]. حيث يؤكّد "عبد الله إبراهيم" الرّأي القائل بأنّ الرّواية العربية مستوحاة من الأدب الأوروبي وأنّها دخيلة على السّاحة الأدبية العربية؛ ذلك أنّ العرب لم يعرفوا هذا النّوع الأدبي من قبل، كما إنّ البنية الفنية للرّواية العربية وخصائصها الأسلوبية مأخوذة من الرّواية الأوروبية،

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص516.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص5–6.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص337.

واكتسب هذا النّوع الأدبي الجديد شرعيته في السّاحة الأدبية بفضل تأثير الرّواية الأوروبية، دون أن ننسى دور المرويات السّردية التّراثية في تشكيل الخصوصيات الفنية والشّكلية للرّواية العربية، ومنحها خصوصيات فنية جديدة، حيث كانت الرّواية العربية تمزج بين الخصوصيات الفنية والأسلوبية لأنواع أدبية متنوعة، وشحنتها بملامح جديدة تتماشى وخصوصياتها الفنية، وبالتّالي قامت بالخروج عن حدود البنية التّقليدية، وشكّلت خصوصيات فنية جديدة تختلف بها عن الأعمال الرّوائية السّابقة.

لقد تمكّنت الرّواية العربية مواكبة التّحولات الّتي طرأت على مختلف المجالات، حيث أصبح ذلك التّحول موضوع الرّواية، وقامت بتصوير الأحداث السّياسية والتّحولات الاجتماعية، حيث جمعت الرّواية العربية في طيّاتها بين العديد من المتناقضات « **وقد قام عبد الله إبراهيم بعمله الكاشف ببراعة منهجية وتوثيق تاريخي دقيق ومحكم، ساعده على إعادة تفسير نشأة الرّواية العربية، من منظور ناقض لخطاب الاستعارة، ناظرا إلى الرّواية بوصفها الثّمرة الّتي انتهت إليها حركة التّمازج التي قامت بين الرصيد السّردي التّقليدي والمؤثّرات الثّقافية الجديدة**»[1]. حيث توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية ظهرت نتيجة المزج بين التّراث الأدبي العربي والتّراث الأوروبي، أو تراث الثّقافة الجديدة الّتي دخلت عليه هذا ما جعل النّص الروائي العربي يحمل خصوصيات فنية جديدة تمتدّ إلى التّراث الأدبي القديم وتنهل من الأدب الأوروبي.

الرّواية العربية كغيرها من الأنواع الأدبية السّابقة الّتي لقيت إقبالا ومعارضة في الوقت نفسه، إذ أنّها قامت بتلبية حاجات القرّاء، وتمّ رفضها من قبل المتمسّكين بالثّقافة التّقليدية، كما إنّ تشكّل الرّواية خضع إلى العامل الثّقافي والّذي يقوم على أساس التّمثيل، حيث أسهمت العديد من الموجّهات في تشكيل هذا النّوع الأدبي الجديد أهمّها الجانب الثّقافي، ومسألة التّمثيل تعني الصّورة الّتي ترسمها الأنا حول الآخر ينتج عنها مجموعة من التّمثلات سواء أكان ذلك بطريقة صريحة أم ضمنية، فالعامل الثّقافي هو الّذي جعل الرّواية العربية تبدو متأخّرة زمنيا من ناحية النّشأة وضعيفة على مستوى المتن والبنية السّردية*، وعليه « **فالسّمات المميّزة للنّوع الجديد لا تنبثق فجأة من الفراغ، إنّها تستظل سمات الأنواع السّابقة، لكنّها تقوم، في الوقت نفسه، بتنحية بعضها، والتّمرد على الأخرى، وتوظيف ما تراه مناسبا كرصيد لها، وهكذا يقع انعطاف غير منظور في كيفية ترتيب المكونات الأساسية للبنية السّردية، دون**

[1]– يمنى العيد.ابتداء زمن الرواية:ملاحظات منهجية، ص166، الرواية العربية...«ممكنات السرد».أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر 11–13ديسمبر 2004، دولة الكويت2008،ج1–العدد357 .

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، 69.

الانقطاع عن التّرتيب الشّائع لمكونات تلك البنية»[1]. وهكذا فإنّ البنية السّردية للرّواية لم تنشأ من عدم، وإنّما أخذت خصوصيات الأنواع الأدبية الّتي سبقتها وأخذت منها ما رأته مناسبا، وقامت بصياغته بطريقة جديدة، كما إنّها لم تأخذ من نوع أدبي واحد فقط، وإنّما أخذت خصوصيات أنواع أدبية متعدّدة عبر فترات زمنية متباعدة، وعليه فهي امتداد للمرويات السّردية التّراثية.

وقد دعا عبد الله إبراهيم إلى ضرورة إعادة النّظر في المقاربات النّقدية الّتي تؤكّد الأصول الغربية للرّواية العربية الحديثة، « **فالقول بأن الرّواية العربية مُستعارة من الأدب الغربي يحتاج من وجهة نظري لإعادة نظر والأخذ بهذه المسلمة وترويجها دون تدقيق يلحق ضررا بثقافتنا أقصد ضررا ثقافيا لأنّه يقفز على الحقائق التّاريخية الخاصة بظهور النّصوص. هذا أوّلا، وثانيا فإنّ القول بأنّ الرّواية العربية تطوير للمرويات السّردية العربية خطأ لا يقل عن الخطأ الأول، فهي منقطعة عن نوع المرويات السردية القديمة»**[2] . وتبقى مسألة الأصول الفعلية للرّواية العربية مطروحة في السّاحة النّقدية، لذلك لا يمكن تحديد الثّقافة الّتي شكّلت هذا النّوع الأدبي، ومنحته خصوصياته الفنية.

وقد أكد "عبد الله إبراهيم" الفكرة القائلة بأنّ الرّواية العربية ذات أصول عربية محضة؛ ذلك أنّها اتّخذت خصوصياتها الفنية من الأنواع الأدبية القديمة، و« **في مطلع القرن التّاسع عشر حدث انهيار كامل للمرويات السّردية الشّفوية فترسبت مادة سردية هلامية ضخمة لا تخضع لأي نوع من الأنواع القديمة. وخلال النّصف الأوّل من ذلك القرن جرى إعادة تشكيل لهذه المادة السّردية الّتي اصطلح عليها "الرّصيد السّردي" فظهرت ملامح النّوع الروائي الجديد، وبعدما عرف هذا النّوع وشاع، ظهر المؤثر الغربي، وعُرف في الثّقافة العربية»**[3]. وبعد انهيار المرويات السّردية الشّفوية وتفكّكها تشكّلت الرّواية، وبعد أن شاع هذا النّوع الأدبي في السّاحة الأدبية العربية ظهر الموجّه الأوروبي، وقام بنشر العديد من الأفكار الّتي تقرّ بأنّ العرب لم يعرفوا فن الرّواية إلاّ بعد اطّلاعهم على الآداب الأوروبية وبقيت هذه الفكرة شائعة في السّاحة الأدبية فترة طويلة من الزّمن وتبناها العديد من النقاد والباحثين ودافعوا عنها، « **وإذا ما نُظر إلى النّثر بصورته التّقليدية الموروثة فاليازجي هو الومضة الأخيرة في مداره. فبعده مباشرة بدأت التّحولات الكبرى، فتشقّق العالم الأدبي للنّثر، وتمزّق خلال القرن التّاسع عشر، وأعيد تشكيل مكوّناته، وترتيبها على نحو مختلف تماما لما حصل في الشّعر الّذي ظلّ امتثاليا**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص338.

[2]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص113.

[3]– المصدر نفسه، ص113–114.

للنّماذج العليا الموروثة إلى منتصف القرن العشرين تقريبا، وذلك يعود إلى أنّ المسار الأكثر أهمية في النّثر كان يرتبط بالذائقة الّتي طورتها المرويات السّردية خلال قرون طويلة»[1]. يمكن القول أنّ حاجة الكُتّاب إلى التّجديد في الإبداع ورغبة القراء في قراءة موضوعات تتناسب وروح العصر وتلبي حاجاتهم دفع إلى كتابة موضوعات جديدة وإلى ابتكار أنواع أدبية جديدة تخدم متغيّرات الواقع المعيش لأنّ الموضوعات التّقليدية لم تعد تخدم القرّاء.

وقد طرأت مجموعة من التّحولات على بنية الرّواية، فبعد أن كانت تقوم على نظام التّتابع وفيها يتمّ عرض الأحداث من البداية إلى النّهاية ولا ينبغي الخروج عن هذا النّظام، أصبحت تعتمد على تقنيات جديدة، واستحضرت بعض النّصوص التّقليدية، واتّخذت من شخصياتها أبطالا لرواياتها وبقي تأثيرها ممتدا إلى وقتنا الحالي« **فرواية "موسم الهجرة إلى الشّمال" على سبيل المثال يستخدم فيها بناء التّوازي وفي روايات جبرا إبراهيم يتبع بناء التّداخل، وكذلك في روايات مؤنس الرزاز ومحمد برادة، وعبد الخالق الركابي، وواسيني الأعرج، وأمين معلوف، ولم يعد مقبولا الآن استخدام بناء التتابع فهو لصيق بالمرحلة الأولى ولهذا فنحن بأمس الحاجة إلى وصف تاريخ تطوّر الأشكال والأبنية للرواية العربية لأنّه هو الّذي يكشف لنا التّطور السّردي فيها، أمّا تاريخ النشأة بالمعنى التّقليدي فلا ينجح بذلك!!»**[2]. فبنية التّتابع كانت سائدة في الرّواية التّقليدية لذلك يشير "عبد الله إبراهيم" إلى ضرورة التّكلم عن تاريخ تطوّر الأنواع الأدبية وأبنيتها السّردية، وقد بقيت الرّواية العربية محافظة على الخصوصيات الفنية التّقليدية مدة طويلة من الزّمن، وكانت الشّخصيات في المرويات التّقليدية بمثابة القناع الّذي يختفي خلفها الكاتب، فالأنواع الأدبية المختلفة دائمة التّطور والتّحول، وكلّما يتفكّك نوع أدبي يظهر نوع أدبي جديد، وبالتّالي تصبح الأساليب التّقليدية مرفوضة.

كما ظهرت الرّواية الواقعية، وأسهمت العديد من العوامل في تشكيلها، وعليه فإنّ « **الّذي يزعم أنّ الرّواية الواقعية وليدة القرن التّاسع عشر لا ينفي في الوقت نفسه أنّها سليلة الملحمة مرت بأطوار عديدة وتفرعت منها أشكال أدبية أخرى وتشكلت وتبلورت حتى وصلت إلى هذا الشّكل الّذي اعتبره النقاد الشكّل الكامل والمثالي للرّواية»**[3]. فالرّواية الواقعية شأنها شأن العديد من الأنواع الأدبية الّتي سبقتها، حيث تفاعلت العديد من العوامل، وتداخلت العديد من الأنواع الأدبية حتى ظهرت بشكلها النّهائي،

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص73.

[2]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص132.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص27.

وعليه فإنّ كل نوع أدبي يعتمد في بنائه على الأنواع الأدبية الّتي سبقته، فالتّراث الأدبي العربي غني بالعديد من الأنواع الأدبية الّتي قدّمت للكتّاب الّذين أتوا فيما بعد المادّة الخام الّتي ينطلقون منها في نصوصهم الرّوائية، لذلك يصعب تحديد التّاريخ الحقيقي لنشأة الرّواية في السّاحة الأدبية العربية، حيث نجد العديد من النقاد والباحثين يجزمون على أنّ البدايات الفعلية للرّواية العربية كانت مع نهاية القرن التّاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وكان للأعمال القصصية السّابقة الدّور الكبير في تشكيل الخصوصيات الفنية للرّواية العربية.

لم يقتصر تأثير الآداب العربية على الكتّاب العرب فحسب، وإنّما أسهمت في التّأثير على الآداب الأوروبية والاسبانية على وجه الخصوص، فمثلا فن المقامة العربي أثّر في الأدب الاسباني وظهر عندهم ما يعرف بالبيكاريسك، و« **إذا كانت الرّواية العربية في طور نشأتها الأول مشغولة بالوقائع المثيرة والحكايات الرومانسية، فإنّ الرّواية الغربية قد غادرت ذلك في تلك المرحلة، وانتقلت إلى الاهتمام بالأبعاد النفسية والاجتماعية للشّخصيات، والعناية بتصوير المواقف الّتي تُضيء أعماق تلك الشّخصيات كما ذهب "عبود"، ومن قبله "الحمصي"**»[1] . يشير "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية نشأت متأخرة مقارنة بنظيرتها الأوروبية، ففي الفترة الّتي تجاوزت الرّواية الأوروبية الطّابع الرّومانسي الّذي كان يغلب على حكاياتها وتوجهها نحو معالجة الموضوعات الاجتماعية، وقامت بتحليل الشّخصيات تحليلا نفسيا مع ربطها بالواقع الاجتماعي.

كما ركّزت الرواية العربية في بدايات تشكّلها على الوقائع العجائبية والمثيرة، وبالتّالي فإنها كانت تسير وفق البنية السّردية التّقليدية، وبفعل العديد من العوامل تمكّنت من الخروج عن دائرة التّقليد والمحاكاة وابتكرت أساليب فنية جديدة، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ« **شكل الرّواية مُستحدث لم يعرف في تاريخ الأدب العربي، وإنّه غربي دخل إلى الأدب العربي، كما دخل كثير من المعطيات الثقافية العربية، وليس ثمة ضير في استعماله، فالأشكال لا هويات لها، وتتعدّد تبعا لتعدّد الحواضن الثّقافية**»[2]. فالرّواية كنوع أدبي لم يعرفها تاريخ الأدب العربي من قبل فهي مستوحاة من الأدب الأوروبي ولا يمكن تحديد هوية أي نوع أدبي؛ ذلك أنّ الأنواع الأدبية تتغيّر تبعا لطبيعة البيئة الثّقافية وتنوّعها، و« **لم يكن المؤثّر الغربي ذا أثر عميق في نشأة الرّواية العربية، فالسّياق الثّقافي العام لذلك المؤثر بولغ فيه بدرجة لا**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص176.

[2]– المصدر نفسه، ص217.

تخفى. ليس الهدف قطع الصلة بين السّردين العربي والغربي في العصر الحديث، إنما تصحيح المسلمة السّائدة الّتي تخطّت عملية التفكك الّتي شهدتها المرويات السّردية العربية القديمة ببطء، ولم تأخذ بالنّظر تحولها إلى رصيد خام أعيد تشكيله ليكون أرضية انبثق عنها النّوع السّردي الجديد»[1] . فالموجّه الأوروبي لم يكن له الأثر الكبير في نشأة الرّواية العربية، وكان من الضروري تصحيح الفكرة القائلة بأنّ الرّواية العربية قامت نتيجة تأثّرها بالرّواية الأوروبية، ذلك أنّ هذه الفكرة كانت نتيجة الموجه الكولونيالي حيث قام بترسيخها في السّاحة الأدبية والنّقدية على السّواء.

اهتمّت الرّواية العربية في بدايات ظهورها**« بتمثيل أهداف أخلاقية فرضتها حالة التمدن الطارئة الّتي حاولت دفع القيم الدّينية أو العرقية إلى الوراء لكنّها لم تتمكّن من محوها»**[2]. و لم تتمكّن الرّواية العربية من التّخلص من المواضيع التّراثية لحظة ولادتها، حيث بقيت متمسّكة بمعالجة المواضيع الّتي كانت سائدة في الأعمال الأدبية التّقليدية، وقد توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية تكوّنت إثر تداخل العديد من العوامل الدّاخلية والخارجية، فالدّاخلية تمثّلت في التّراث الأدبي العربي، أما الخارجية فتمثّلت في دور الموجّه الأوروبي وما قام بترسيخه من أفكار في السّاحة الأدبية العربية، حيث كانت الرّواية العربية نتيجة التّفاعل بين الموجهين العربي والأوروبي.

يرى عبد الله إبراهيم أنّ **« مخاطر قراءة الروايات كثيرة، كما تتجلى في الخطاب الرسمي سواء أكان دينيا أم تعليميا، فهي مملوءة بالأوهام والخرافات، وحوادثها مشحونة بالحب والغرام وهي منحطة، تهيج العواطف، وتقوّي الميل إلى الشّهوات بعرضها للجسد عرضا مثيرا، وأخيرا فهي تضيع الوقت، ولا تنشط الذاكرة. وهي أسباب كافية للتحذير منها، والعزوف عنها»**[3]. فالرّواية في بدايات تشكّلها كانت تعالج الموضوعات الّتي لا تعود بالفائدة على الفرد والمجتمع، هذا ما جعل القرّاء يعزفون عن قراءتها.

ثالثا: بنية الرّواية العربية وخصوصياتها الفنية

سعت الرّواية العربية إلى ابتكار خصوصيات فنية جديدة لم تكن معروفة من قبل، والتّجديد كان على مستوى الشّكل والمضمون، حيث نجد الرّواية الحديثة تحمل في طياتها العديد من الأنواع الأدبية، كما إنّ لغتها تتميّز بالتّعدّد والتّنوع، أمّا من ناحية الشّخصيات لم تعد الشّخصيات الرّئيسية تحمل الحقيقة كما كان

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص161.

[2]– المصدر نفسه، ص224.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص11.

شائعا من قبل، وإنّما نجد الحقيقة عند الشّخصيات الثّانوية إضافة إلى توظيف الأساطير وشحنها بدلالات جديدة تتطابق مع الواقع، كما أسهم الأدب الأوروبي في التّأثير على الثّقافة العربية بطريقة مضمرة، فمن خلال الفتوحات والحملات الاستعمارية تمكّن الأدباء العرب من الاطلاع على الآداب الأوروبية وتأثروا بها ونسجوا على منوالها.

اتّسمت البنية الفنية للرّواية العربية بالعديد من الخصوصيات الفنية، فـ« **حينما تدقّق النّظر في البناء الفني لروايات "البستاني" التّأسيسية، وروايات معاصريه طوال النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، نجد أنّه بناء قائم على هذا النّسق المغلق من الأحداث المعبّرة عن أفكار ثابتة وجاهزة**»[1]. فالرّواية خلال النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، لم تُغيّر في طبيعة الموضوعات المعالجة، غير أنّها كانت تتّسم بخصائص فنية تختلف عن الأنواع السّابقة، حيث أصبح الكاتب يعبّر عن آرائه الخاصّة، ويعالج قضايا ذات صلة وثيقة بالواقع.

سعت الرّواية إلى تلبية حاجيات القُرّاء لذلك اعتمدت على مختلف التّقنيات الّتي تُمكّنها من تحقيق أهدافها، وهناك من الرّوائيين من أغرق في توظيف العنصر العجائبي، وقد« **ظلّ التّوجس قائما تجاه الأدب التخييلي– التّمثيلي الّذي تخفض قيمته الثّقافة الدّينية، على أن الأمر يزداد التباسا إذ تعلّق بالرّوائيين أنفسهم الّذين يمارسون كتابة الرّواية، ويحذرون في الوقت نفسه من أضرارها، وهو ما وجدنا مثالا عليه عند "صروف" الّذي ركز على البعد الأخلاقي للرّواية، وجرّدها من أية قيمة؛ سوى القيمة التّعليمية الخاصة بتنمية الأسلوب الإنشائي**»[2]. فالموضوعات الّتي تُغرق في توظيف الخيال تمّ نبذها باعتبار أنّها تسهم في تغيير توجهات القراء ومعتقداتهم، وقد ظلّ« **القصص العربي مشوب بروح تقليدية قديمة، وهو يدور مقلّدا في فلك القصة الغربية، وسبب ذلك، أنّه يفتقر للفكرة والمثل الأعلى**»[3]. فتبعية الرّواية العربية للرّواية الأوروبية وقبولها لجميع الأنساق الّتي رُسِمت حولها، وغياب الوعي النّقدي جعل من الرّواية العربية تتّسم بالتّقليد. كما إنّ ارتباط الرّواية العربية بالمرويات السّردية التّراثية هو الّذي جعلها تفتقر لسمات التجديد.

[1]– عبد الله إبراهيم، الرواية في القرن التاسع عشر، ص162.

[2] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص15

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص57.

أسهم العديد من النقاد والباحثون في تحديد الفروقات بين خصوصيات الكتابة التّقليدية والكتابة الجديدة، وقد« **هدف الخراط إلى إثارة الاختلاف بين السّرد التّقليدي في الرّواية العربية والسّرد الحديث، واصطلح على الأخير بـ "الحساسية الجديدة" فذهب إلى أن قوانين السّرد التّقليدي الأساسية هي "التّسلسل الزّمني المطرد على سننه القويمة، فالماضي هو الّذي يأتي أولا يتلوه الحاضر وهكذا" والسّعي نحو التّفسير والتّبرير الّذي يخضع لقواعد عقلية... وأخيرا العناية باللّغة السّلسة الواضحة أو ما يمكن أن نسميه لغة الصّحو أو لغة اليقظة، الّتي تهدف إلى التّفصيل لا إلى الإيحاء** »[1]. فالاختلاف القائم بين الرّواية التّقليدية والرّواية الجديدة لا يقتصر على الجانب الشّكلي فحسب، وإنّما يشمل الشّكل والمضمون، فبعد أن كانت الرّواية تقوم على التّسلسل الزّمني، وتعتمد على طريقة واحدة في القص من البداية إلى النّهاية أصبحت تتمتّع بتقنيات سردية جديدة وهذا ما يتجلى في الصيغ الزّمنية بأنواعها، كما تمّ توظيف الحوار والتّعدّد اللّغوي وليس بالضرورة أن تحمل الشّخصية الرّئيسية الحقيقة، كما خرجت الرّواية الحديثة عن حدود الموضوعات المتوارثة.

لقد سيطرت على الرّواية مجموعة من الموضوعات الهامّة مثل مسألة الأنا والآخر، وبالتّحديد مركزية الرّجل على المرأة، وفي هذا المجال عالج "عبد الله إبراهيم" مجموعة من روايات نجيب محفوظ مثل رواية ملحمة الحرافيش(1977م)، أولاد حارتنا (1959م) تظهر المرأة في روايات نجيب محفوظ ثانوية ومهمشة مقابل الأنا الّذي يمثّل المركز وينبغي محاكاته*، وقد « **تنامت فكرة الأبوة الذّكورية في المدوّنة السّردية الّتي وقفنا عليها لنجيب محفوظ، من بعدها الواقعي الاجتماعي إلى بعدها الميثافيزيقي، ثمّ إلى الملحمي، واتّضح التّدرج في نسق القيم الأبوية الّذي قام رهانه على تبني مفهوم القوة الذّكورية المهيمنة، واختزال النّساء إلى مجموعة دونية** »[2]. فكتابات الرّجل تختلف عن كتابات المرأة، كما قام الرّجل بإقصاء المرأة وقلّل من مكانتها في المجتمع، وبالتّالي أصبحت خاضعة لسيطرته وهيمنته وبقيت هذه الفكرة سائدة لفترة طويلة من الزّمن، ومع ظهور الأدب النّسوي تمكّنت المرأة من استرجاع مكانتها في المجتمع.

وقد كان للعامل الاستعماري الدّور الكبير في ترسيخ فكرة الأبوة في السّاحة الأدبية العربية فمثلما يرفض الاستعمار تحرّر الشّعوب، ويُخضعها لسيطرته، الأمر نفسه يتكرّر مع فكرة الأبوة، حيث أصبحت

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص69.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص104.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص104.

ترفض فكرة تحرّر أتباعها، لتجد نفسها في نهاية المطاف أمام ثورة تدعو إلى التّحرّر من طرف التّابع، هذا ما يجعل عوالم الرّواية تشهد العديد من الصراعات*. كما« **استأثرت الأبوة بالمقام الأوّل في العالم التّخييلي للرّواية، لكنها تلاشت بمرور الزّمن بفعل التّأزّم الدّاخلي فيها، وبفعل انحسار دور الأب واختفائه، وبفعل التّمرّد الّذي أبداه جيل الأحفاد رجالا ونساء على التّركة الأبوية فظهرت فئة نسوية جديدة غير فئتي الأنثى الامتثالية الّتي مسختها الأبوة إلى تبعية مطلقة، ومثّلتها "أمينة" والأنثى الشّهوانية الهادفة إلى إشباع الذّكور، ومثّلتها الغواني اللّواتي يذكرن بالجواري في الأدب القديم**»[1]. حيث تلاشت قيم الأبوة، أين أصبح الرّجل ينقاد إلى المرأة، وتمكّنت المرأة من الخروج عن نطاق التّبعية للرّجل الّذي هيمن عليها فترة طويلة من الزّمن، ومن خلال تحليل "عبد الله إبراهيم" لروايات "نجيب محفوظ" توصّل إلى أنّها خضعت إلى مجموعة من التّحولات، واتّسمت بنية رواياته بتسلسل الأحداث وتتابعها، وحسب "عبد الله إبراهيم" فإنّ فكرة الأبوة لم تبق على الحال الّتي ظهرت عليه في أول وهلة، وإنّما تغيّرت قيمها، « **فبواسطة السّرد الرّتيب المتدرج بنى محفوظ عالما هدف منه إلى استخلاص عبرة مفادها أنّ أي تطلّع غير أخلاقي خارج النّظام الأبوي ينتظر عقابا صارما فالشّخصية أسيرة رهانات أخلاقية، وطبائع جاهزة، وينبغي عليها أن تكون موضوعا لطبائعها الأولية، وتكافأ في نهاية المطاف طبقا لشروط خرجت عن إرادتها**»[2]. حيث ابتكر "نجيب محفوظ" في رواياته أساليب سردية جديدة أسهمت في إحداث العديد من التّحولات على مستوى بنية الرّواية العربية الحديثة« **فنجيب محفوظ هو عميد الرواية العربية بدون منازع وله يعود الفضل في إيصالها إلى مستوى العالمية خاصة بعد حصوله على جائزة نوبل سنة 1988**»[3]. يؤكد هذا القول ريادة نجيب محفوظ لفن الرّواية، وقد كانت رواياته« **تعنى بحكاية لا تنفصل عن السّرد الّذي يقوم بتشكيلها، ولا تترك مسافة فاصلة بين الأحداث والوسيلة السّردية، ويتوارى الرواة، ويتعمّق الوهم بواقعية الحكاية، فيجد المتلقي نفسه جزءا منها**»[4]. تتميّز روايات نجيب محفوظ بقوّة بنيتها السّردية وبترابط الأحداث وتسلسلها وتمنح الفرصة للقارئ بأن يشارك في الأحداث.

*- يُنظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص105.

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص114.

[2]–المصدر نفسه،ص95.

[3]– عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص26 .

[4]– عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه –جامعة قطر، ص5، مجلة علامات العدد 16.

كما « **تقدّم روايات نجيب محفوظ مثالا للرّواية الاجتماعية الواقعية بدرجات مختلفة. فرواياته الاجتماعية تشخص للمتلقي صورا من نسيج الحياة المصرية، ولا سيما الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة للطبقة المتوسطة الطّامحة إلى تحسين وضعها الاجتماعي**»[1]. حيث اتّسمت رواياته بميلها نحو الاتجاه الواقعي، وذلك من خلال التّطرق إلى الواقع التّاريخي من جهة والتّحدث عن الواقع المصري من جهة أخرى، حيث تعبّر رواياته عن الواقع الاجتماعي.

وقد تمكّن "نجيب محفوظ" من أن يجعل للرّواية العربية مكانة خاصة في السّاحة الأدبية العربية والعالمية، وذلك من خلال نيله لجائزة نوبل للآداب، « **وتعتبر الطّفرة الكبيرة الّتي حققتها الرّواية على يد نجيب محفوظ هي القفزة الّتي نضجت فيها الرّواية وتطوّرت نتيجة انفتاح نجيب ومعظم جيله على الأشكال الرّوائية الأوروبية، ونتيجة لنظرته الشّمولية والرحبة في عالم الفن والأدب والفلسفة والتّاريخ**»[2]. حيث تطوّر الفن الرّوائي على يد "نجيب محفوظ" وهذا راجع إلى انفتاح هذا الرّوائي على الآداب الأوروبية، واطّلاعه على خصوصياتها الفنية خاصّة فيما يتعلّق بالرّواية، ونظرا لتوسّعه في العديد من الفنون الأدبية والعلوم الأخرى تمكّن من صياغة أعماله الرّوائية في قالب فني متميّز.

وقد« **قامت الرّواية بتمثيل موضوعات الأنا والآخر، والطبيعة والثّقافة، والمجتمع التّقليدي والمجتمع الحديث، والتّجربة الاستعمارية، والهويات العرقية والدّينية والمذهبية، والاستبداد والحريات الاجتماعية، والمنفى، وكل ذلك أسهم في إثراء البنى الدّلالية للرّواية**»[3]. لقد حظيت ثنائية الأنا والآخر باهتمام العديد من الدّراسات، وبالتّحديد دراسات الخطاب الكولونيالي وما بعده، وقد ظهرت العديد من الرّوايات الّتي جسّدت الصّراع القائم بين الأنا والآخر، فالآخر لم يستطع أن يتقدّم عندما علم أنّ الأنا أسهمت في تشكيله، وبالتالي قامت بالسيطرة عليه بطريقة مضمرة ، كما قامت الرواية العربية بتمثيل العديد من الثّنائيات المتضادّة، ومن هنا أصبحت موضوعاتها متعدّدة تخدم مختلف المجالات.

كذلك فـ« **إنّ التّمثيل السّردي في الرّواية العربية لم يهمل أمر الانتماء إلى الأرض، فذلك موضوع شغل به كثير من الرّوائيين، وعرضوا له صورا كثيرة، إذ أحدثت التّجربة الاستعمارية صدوعا في البنيات الاجتماعية الّتي أفضت إلى تمزيق الروابط البشرية بين الأهالي، وأعادت ربطهم بأوطان**

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م، ص24.

[2]– شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون؛ دراسات في الرواية المصرية، ص14 .

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص141.

جديدة لم يكن لها وجود قبل تلك التّجربة»[1]. لقد قامت التّجربة الاستعمارية بإحداث العديد من التّحولات على مستوى البنية الثّقافية والاجتماعية، حيث تركت أثرا كبيرا على المجتمع وقامت بتفكيك روابطه وحاولت تدميره من مختلف المجالات، وبالتّالي قام بنشر العديد من الصّور حول تلك المجتمعات والّتي من شأنها أن تقلّل من مكانته، وتجعله مهمشا وتابعا لا يملك الحق في التّعبير عن حقوقه وعن آلامه وآماله، ورأى "عبد الله إبراهيم" أنّ الرّواية الفلسطينية اهتمت بمثل هذه الموضوعات وذلك بسبب الاحتلال الّذي يسعى إلى تغيير هويتها، فموضوع القضية الفلسطينية عالجه العديد من الرّوائيين نذكر من بينهم "غسان كنفاني" من خلال روايته "رجال في الشّمس"[*]، وتبقى « **الرّواية في نهاية المطاف ظاهرة ثقافية-أدبية متّصلة بالعالم عبر التّمثيل السّردي، ومنفصلة عنه بالتّعبير الذّاتي عن المؤلف كمنتج للنّص وخالق للعوالم المتخيلة فيه»**[2]. حيث لم تبق الرّواية رهينة محاكاة الواقع والتّعبير عنه بطريقة فنية فحسب، وإنّما سعت إلى إعادة تمثيل ذلك الواقع بما يحمله من مرجعيات مختلفة، كما قامت بالبحث عن الأسباب الحقيقية الّتي أدّت إلى ظهور الرّواية العربية.

كما نجد أنّ « **الرّواية العربية انتقلت من التّمثيل الشّفاف، حيث انصبّ التّركيز على الحكاية بوصفها لب النّص، إلى التّمثيل السّردي الّذي يدرج الحكاية بوصفها عنصرا فنيا في سياق شبكة متداخلة من العناصر، وكل ذلك يسلط الضوء على الكيفية الّتي ينتج السّرد بها العالم المتخيل»**[3]. لقد طرأت العديد من التّحولات على مستوى بنية الرّواية العربية، حيث كانت الرّواية تركّز على الحكاية باعتبارها هي من يشكّل متن النّص الرّوائي؛ ذلك أنّها عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه، لكن الرّواية الحديثة أو المعاصرة أدرجت العديد من العناصر الفنية على بنية الحكاية، وبالتّالي أسهمت في البحث عن الخلفيات الأساسية الّتي من خلالها يتشكّل العالم المتخيّل للحكاية، وأهم العناصر الّتي تضفي سمة التخييل على مستوى متن الحكاية.

كما سعت الرّواية العربية إلى تمثيل عالم المهمّشين في المجتمع وذلك من خلال التّعبير عن همومهم وقضاياهم ومحاولة استرجاع مكانتهم في المجتمع، لقد « **كان للرّواية العربية في تعاملها مع الهامشي أو المُهمّش مسارها المختلف وإن أفاد، هذا المسار، من تجربة الغرب وفنية الرّواية الغربية،**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص185.

[*]-يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص185.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص198.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص224–225.

إلاّ أنّ هذه الإفادة لم تلغ إمكانية مجيء هذا المُهمّش بكل خصوصية عالمه إلى الرّواية وبالتّالي استدعاء الضرورات التّقنية الفنية لنسج حكايات هذا العالم على مستوى المتخيل»[1]. أسهمت الرّواية العربية في إعادة الاعتبار للمهمّشين في المجتمع، وذلك من خلال التّعبير عن عالمهم ومنحهم إمكانية الظّهور في العمل الرّوائي، ومنحهم فرصة للتّعبير عن آرائهم الخاصّة، وأحيانا نجد شخصية مهمّشة تحمل الحقيقة، وقد استعار الرّوائيون العرب هذه التّقنية من التّجربة الرّوائية الأوروبية، وقد تمّ إضفاء عنصر التخييل على عوالمهم من أجل إعطاء الأحداث بعدا واقعيا وجعلها تؤثّر في المتلقي، و« **لم يكتف المؤلفون بالعمل على إقامة عوالم متخيلة بالسّرد، إنّما عمدوا إلى التّصريح بما يريدون قوله في تلك العوالم، وما يقصدون إليه فأصبحت النّصوص السّردية مجالا تتردّد فيه إشارات حول الرواة وأدوارهم وعلاقاتهم بالمؤلفين»**[2]. فالكتّاب لم يهتموا بإضفاء عنصر التّخييل على مستوى العوالم السّردية وإنّما عمدوا إلى التّعبير عمّا يريدون قوله حول تلك العوالم بطريقة مباشرة، ومن هنا أصبحت النّصوص السّردية تحمل إشارات واضحة تفسّر علاقة الرّواية بالمؤلف.

كانت المرويات السّردية التّراثية تحمل إشارات واضحة حول الرّاوي والدّور الّذي يقوم به من أجل ترتيب الأحداث في المادّة الحكائية، وهذا النّوع كان شائعا في السّير الشّعبية، حيث يظهر صوت الرّاوي جليا في المتن الحكائي ولم تبق المدوّنة السّردية العربية رهينة التّقنيات السّردية التّقليدية، وإنّما استعان الرّوائيون بالعديد من التّقنيات السّردية الحديثة حتى يتمكّنوا من الفصل بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل، ومن هنا انفتحت الرّواية على العالم وتعرّفت على أهم القضايا السّردية المطروحة في السّاحة الأدبية وأصبحت العملية السّردية عملية مركبة ومعقدة، وهذا راجع إلى تداخل المكوّنات السّردية خاصة فيما يتعلّق بالمؤلّفين والرواة، وهذا ما تجلى في العديد من النّصوص الرّوائية الّتي يصعب أحيانا تحديد المؤلف من الرّاوي* « **إنّ الرّواية بمستوى أفعالها المتخيلة وأسلوبها السّردي تقوم على نوع من إعادة التّركيب لمادّتها وأسلوب صياغتها، إلى ذلك فثمّة تراكب سردي في مستويات التّأليف، إذ النّص ينقسم إلى مقاطع تخص أوضاع الراوي–المؤلف ورؤيته لعملية الكتابة الرّوائية، ومقاطع تعن بحياته وأفعاله وعلاقاته، ومقاطع من يومياته ومذكراته، وأخيرا مقاطع من نصوصه الإبداعية»**[3]. وحسب "عبد الله إبراهيم" فإنّ عملية السّرد عملية مركبة ومعقّدة؛ ذلك أنّ الرّواية تقوم بإعادة تركيب مادتها وأسلوبها هذا ما

[1]– يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2011، ص20.

[2]–عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص273.

* - يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص231.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص299.

يجعل النّص الرّوائي يقسّم إلى العديد من المقاطع منها ما يتعلّق بظروف الرّاوي ورؤيته السّردية، وأخرى تتعلّق بحياته وعلاقاته اليومية ثمّ تتضمّن مقاطع من نصوصها الإبداعية.

اهتمّ السّرد التّقليدي بالحكاية وخصوصياتها الفنية وقد كان محلّ إقبال كبير من لدن القرّاء ذلك أنّه يقوم بالتّعبير عن العديد من الآراء والتّصورات السّائدة في المجتمع، حيث « **يتمركز السّرد حول ذاته، ويصبح داخل النّص الرّوائي موضوعا لنفسه، فيقوم الرّواة بتحليل مستويات السّرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادّة الواقعية والمادّة التّخيلية، وأثر النّص في المتلقي، والصّراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار باهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم**»[1]. حيث أسهمت الرّواية في تحديد العلاقة القائمة بين العالم الحقيقي والعالم المتخيل، والعلاقة القائمة بين المكونات السّردية وكيفية تركيبها. كما« **تربض الرّواية على التّخوم الفاصلة بين الفرد والعالم وتتحرّك ذهابا وإيابا بينهما. ولم تعد تقبل مهمّة تصوير العالم ومحاكاة خريطته البشرية والتّاريخية كما هو، إنّما صارت مهمّتها إعادة إنتاجه وترتيبه وتمثيل القيم الثّقافية فيه على وفق سلسلة من أنساق البناء السّردي والأسلوبي الّتي تنكبت للأنساق الموروثة**»[2]. لقد تغيّرت القيم الموجودة في الرّواية، فبعد أن كانت الرّواية تهتم بتصوير الواقع، ورصد أهم الأحداث الّتي يواجهها تحوّلت القيم، وأصبحت الرّواية تحمل في طيّاتها العديد من الأنساق الثّقافية، « **فالرّوايات العربية إلى العقود الأولى من القرن العشرين كانت تنهل نسيجها الدّلالي من المرويات السّردية الّتي تقوم على الاستقطاب الثّنائي كالتّضاد بين الفضائل المطلقة والرّذائل المطلقة ولم يخرق هذا النّسق على الرّغم من تغير الموضوعات بين تاريخية واجتماعية ودينية وأخلاقية فثمّة امتثال لذلك النّسق**»[3]. حيث عالجت الرّواية العربية الموضوعات الّتي تقوم على مبدإ الثّنائية الضدية كالصراع بين الخير والشر، الفضيلة والرذيلة إلى جانب معالجة القضايا الّتي تخدم الجانب الدّيني والأخلاقي، ومن هنا فهي لم تخرج عن حدود الموضوعات الّتي عالجتها الأعمال السّردية الّتي سبقتها.

وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ عملية تحليل النّصوص السّردية تتطلّب العودة إلى العوامل الثّقافية الحقيقية الّتي أدت إلى ظهور النّوع الرّوائي، « **إنّ تحليل نصوص السّرد صار بحاجة ماسة إلى رؤية نقدية تستنطق في الوقت نفسه السّياقات الثّقافية. فالتّراسل بين النّصوص والمرجعيات يتم على**

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه–، ص 5.

[2]– المرجع نفسه، ص6.

[3]– عبد الله إبراهيم، الرواية العربية في القرن التاسع عشر، ص177.

وفق ضروب كثيرة ومعقّدة من التّواصل والتّفاعل، فليست المرجعيات وحدها الّتي تصوغ الخصائص النّوعية، بل تقاليد النّصوص تؤثّر في المرجعيات، ويظلّ التّفاعل مطردا وسط منظومة اتّصالية شاملة تسهل أمر التّراسل بينهما بما يحافظ على الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنّصوص»[1]. فقراءة النّصوص أو تحليلها يتطلّب الوعي والتّحلّي بالحس النّقدي حتى يتسنى للقارئ الكشف عن المرجعيات الفكرية والثّقافية الّتي يحملها الكاتب وتجلياتها في نصوصه الإبداعية، كما تكشف عن أهم الأفكار المُتضمّنة داخل تلك النّصوص.

اتّسمت الرّوايات العربية بالعديد من الخصوصيات الفنية الّتي جعلتها تنتشر في مختلف أنحاء العالم. وكان لكتاب المويلحي الأثر الكبير على البنية السّردية للمرويات التّراثية*، وقد « **شكّك المويلحي في الشّخصية الجاهزة الّتي تنضدّ صفاتها في الصفحات الأولى، لم تهمل إلى النّهاية، وتنصرف العناية بوصف دورها في عالم ثنائي الأبعاد: الخير والشّر»**[2]. فالمقصود بالشّخصية الجاهزة تلك الشّخصية المكتملة في القصّة الّتي لا يعتريها أي تغيير في كيفية تشكلها وسيرورتها في القصة شكّك المويلحي في هذا النّوع من الشّخصيات ذلك أنّ صفاتها تبقى ثابتة من البداية إلى النّهاية وينحصر دورها في تمثيل الثّنائية الضدية الخير والشّر، وبالرّغم من انتشار كتاب "المويلحي" وكتاب "هيكل" في مختلف أنحاء العالم نظرا لما تحمله من خصوصيات فنية راقية إلاّ أنّ رواية "زينب" كانت أكثر أهمية وأكثر إقبالا من لدن القرّاء ونسج على منوالها العديد من الكتاب، وأصبحت خصوصياتها الفنية المعيار الرّئيس الّذي يُحكم به على فنية العمل الرّوائي، وكان كتاب المويلحي أقل قيمة من رواية "زينب"**، وقد « **انتظمت كثير من جهود طه حسين الفكرية والنّقدية ضمن إطار الموجّه الثّقافي الغربي الّذي تدخّل في ترتيب آرائه؛ لأنّه امتثل لسياقاته العامة دون أن يقف منه موقفا نقديا حواريا»**[3]. حيث امتثل "طه حسين" إلى نسق الثّقافة الأوروبية، إذ جاءت العديد من آرائه مطابقة لما يفرضه الموجه الأوروبي وبالتّالي سار على خطى ما تفرضه الثّقافة الأوروبية، ولم يتّخذ اتجاهها أي موقف نقدي يبرز رد فعله تجاه الموجّه الأوروبي، باعتبار أنّ الثّقافة الأوروبية راقية ولا يمكن أن تتعرّض للانتقاد–حسب رأي عبد الله إبراهيم–.

---

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه–، ص6.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص31.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص31.

**- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص31.

[3]– عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 1431هـ–2010 م، ص50.

لقد استعار العديد من النقاد والرّوائيين العديد من الأساليب الفنية الّتي تتميّز بها الآداب الأوروبية سواء أتعلق الأمر بالجانب النّقدي أم الجانب الرّوائي، فـ**« الكتابة السّردية التّخييلية تنكّبت عن قواعد التّعبير الّتي أشاعتها الرسائل الديوانية والمقامات المتأخرة، ولم توفّر محسّناتها البلاغية، ولم تعترف بها، بل جعلتها موضوعا للازدراء وربّما السّخرية؛ فرأت فيها لغة معيارية يحاكي بها أدباء الخاصّة بعضهم بعضا، ولا شأن لها بابتكار المواقف النّفسية والحسيّة والخيالية، فكأنّ أدبها تمرين مدرسي في القول الأدبي أكثر ممّا هو تمثيل عميق لأحوال العالم الّذي يعيش فيه الكاتب»**[1]. بقيت الكتابات السّردية الّتي يغلب عليها الطّابع التّخييلي مُمتدّة إلى فن المقامات والرّسائل الدّيوانية لكنّها قامت بتغيير اللّغة والموضوعات المعالجة، وأضفت عليها خصوصيات جديدة تناسب البيئة والعصر الجديد، كما إنّ « **المُتخيل في الرّواية قد يكون اجتماعيا يستلهم صور الواقعي ونفسيا يرتكز على الذّات وعوالمها الفردية، أو رمزيا ينزاح عن الواقعي ويتّخذ الحكاية رمزا للتعّبير عن أفكار مجردة أو رومانسيا ينأى بالحكاية عن صخب الحياة الاجتماعية تتمتّع بالأجواء الشّاعرية والرّومانسية**»[2]. حيث اتّخذ المتخيّل صورا متعدّدة مستوحاة من الواقع، فقد تكون تلك الصّور ذات طابع اجتماعي ونفسي، ورمزي، ورومانسي تعبّر عن الواقع الفعلي للمجتمع، و« **فيما تنزع الرّواية العربية(الجديدة) في أبرز نماذجها إلى الإفادة من تقنيات السّرد الكثيف، تلك التّقنيات الّتي أشرنا من قبل إلى أنّها تنجز وظيفة مزدوجة، فهي من جهة أخرى تعرض تمثيلا سرديا مغايرا لما كان السّرد التّقليدي يقدمه من العالم. فعالمها مُهشّم، مُتكسّر، مُفكّك، تسوده الفوضى، ويفتقر إلى القيم الوعظية الموروثة بل إنّه عالم معاد تمثيله طبقا لرؤية رفضية واحتجاجية. وهذا الأمر هو الّذي يجعل ذلك العالم ممزّقا وغير محكوم بنظام**»[3]. لقد توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية أصبحت تسير وفق الصّورة الّتي رُسمت حولها، ذلك أنّها تحتوي على عوالم مفكّكة تفتقر إلى القيم المتوارثة الّتي تقوم على أساس الوعظ، والنّصح، والإرشاد، وبالتّالي فهي تقدّم صورا تختلف عمّا كان سائدا من قبل، وعالج "عبد الله إبراهيم" رواية "النخاس" لـ "صلاح الدين بوجاه" ورأى بأنّها تقوم على أساس التناوب في الحكي، حيث نهلت هذه الرّواية من التّراث السّردي العربي، ووظّفته بطريقة جديدة وذلك من خلال المزج بين التّقنيات السّردية التّراثية وجماليات الرّواية المعاصرة، كما تعبّر هذه الرّواية عن العلاقة القائمة بين الذّات والعالم، وهذا ما تجسّد في العديد

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص61.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص24 .

[3]– عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه–، ص5.

من الثّنائيات الضدية، كما إنّ التّداخل على مستوى أحداث الرّواية هو الّذي يجعل من البنية السّردية أكثر تماسكا وأحيانا ينتقل الكتاب من وصفه مؤلفا للنّص إلى راو له*.

عالج عبد الله إبراهيم الحكاية في رواية "لعبة النسيان"(1987م) لمحمد برادة، وتوصّل إلى أنّ« **تلك الحكاية تذوب وسط النّزاعات المتزايدة بين الرّواة، فكل يزاحم الآخر في انتزاع موقع، يسمح له بإبداء رأي أو وجهة نظر فيها أو حولها بعضهم يعلن عن رغباته وتطلّعاته تلك بكثير من الصّراحة والتّأكيد، وبعضهم يمارس دوره في نوع من السرية دون الانهماك في الإعلان عن النّفس وهم يتبادلون الأدوار، مرّة يكونون جزءا من الحكاية بوصفهم شخصيات تنهض بمهمة المشاركة في وضع الأحداث، ومرة يكونون رواة يشغلون بتقديم شخصيات أخرى، ومرة ثالثة يكونون مجرد مادة للتّحليل السّردي الّذي يشترك فيه "راوي الرواة" مع "المؤلف"**»[1]. حيث تميّزت الحكاية بوجود تعدّد في الرّواة، وكل راوي يسعى إلى إثبات وجوده والتّعبير عن آرائه الخاصّة، كما تعدّدت طرق ظهور الرواة في الحكاية فأحيانا يشاركون في الأحداث وأحيانا ينفصلون عنها هذا ما جعل الحكاية في رواية لعبة النسيان تبدو معقّدة، حيث يصعب تحديد مواقع الرواة في هذه الرّواية، وبالتّالي تصبح الأحداث مركّبة ومعقّدة يصعب تحديد الرّاوي الحقيقي.

كما يمكن الإشارة إلى أنّ« **الحكاية في هذه الرّواية لا تكاد تتركب أجزاؤها، إلاّ وتتناثر ثمّ تتحلّل في خضم الرّوايات المختلفة والمتداخلة للشّخصيات والرواة على حد سواء، إلى درجة تصبح "الحكاية" مجرد ومضات من وقائع تتّصل بحياة أسرة من الأسر المغربية تغطي مساحة زمنية تقارب نصف قرن من الزّمان، وتلك الحياة الأسرية تتشظى إلى مشاهد لا رابط بينها، لكنّها تؤدي وظيفة كشف لحظات معينة من تاريخ الشّخصيات**»[2]. قدّم "عبد الله إبراهيم" شرحا للحكاية وكيفية تشكّلها، وما تحمله من أحداث في طياتها، وأشار إلى أنّ شخصية راوي الرواة لها وظيفة تختلف عن وظائف الشّخصيات الأخرى، حيث تقوم هذه الشّخصية بتسيير الأحداث في الرّواية، وتوزيع الأدوار على باقي الرواة، فهي عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه في كتابة الرّواية، و« **واضح أن وظيفة "راوي الرواة" ستكون وظيفة سردية ذات طبيعة فنية تتّصل من جانب بمفهوم الأدب السّردي ومن جانب آخر ببناء المادّة الّتي آلت إليه. وهو منذ البداية ينتبه إلى ضرورة معالجة المادّة الّتي تركها المؤلّف، مهما كانت**

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه–، ص7.

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه–، ص23.

[2]– المرجع نفسه، ص23.

خلفياتها ومرجعياتها، معالجة فنية، تأخذ بالاعتبار مناحي التّأثير والإحساس الّذي ينبغي أن تتّصف بها كل مادة أدبية»[1]. فدور راوي الرواة لا يقتصر على تبني الوظيفة السّردية فحسب، بل يسهم في إضفاء قيمة جمالية على تلك النّصوص السّردية من خلال تنظيم المادّة الحكائية وعرضها بطريقة جمالية مشوّقة، حيث يقوم بمعالجة تلك المادّة مهما تباينت مرجعياتها الفكرية والثّقافية، إذ «**يسوغ "راوي الرواة" تدخلاته الكثيرة استنادا إلى أهمية دوره، ذلك أنّه يعرف الرواة الآخرين ويعرف ما يتفوّهون به، ويستطيع مناقشته فيه، وهو يقوم بتفسير الأفعال وبيان طبيعتها وأسبابها، ويقارن الأوضاع والحالات، ويكمّل الأجزاء النّاقصة ويملأ الفراغات الّتي تركها المؤلف ويزيل الغموض والالتباس، ويدمج أقوال المؤلف بأقوال الشّخصيات بأقوال الرواة»**[2]. فراوي الرواة عنصر ضروري ومهم لا يمكن الاستغناء عنه في الرّواية ذلك أنّه المسؤول على تنظيم الأحداث في الرّواية وهو العليم بكل ما تقوم به الشّخصيات، كما إنّه يقوم بتوزيع الأدوار على الشّخصيات، ويسد الفراغات في النّص ويجعل أقوال الكاتب تتماهى مع أقوال الشّخصيات.

كما« **هيمنت صيغة السّرد الّذي يتولاه السّارد العليم على ولادة الرّواية العربية وسيرورتها حتى بدأت تجربتها الحداثية في ستينات القرن الماضي. وقد شاعت تسمية تلك الهيمنة بالصّيغة الكلاسيكية الّتي لم تزل قائمة، ومنها ما يفيد بدرجة أو أخرى من الإنجازات الحداثية، مثلما بدا أيضا أنّ بذور هذه الإنجازات قد رميت في خمسينيات القرن الماضي»**[3]. أسهمت هذه الصّيغة السّردية في نشأة الرّواية العربية وتطوّرها فمنها تفرّعت باقي التّقنيات السّردية الأخرى، وأصبحنا نلمس تعدّد الرواة في الرّواية العربية وتبقى مسألة الرّاوي العليم في نظر "عبد الله إبراهيم" تدرج ضمن الصيغة السّردية التّقليدية.

ظلّت الرّواية العربية تستعير مكوناتها الفنية من الأشكال الفنية التّراثية، وبقيت هذه السّمة ممتدّة إلى غاية النّصف الأوّل من القرن العشرين، وقد« **انفتح الغيطاني على لغة التراث وروحه وعناصره مشكلا منه قناعا للتّعبير عن الحاضر كما تبدى ذلك واضحا في "الزيني بركات" و"خطط الغيطاني"**»[4]. حيث حاول " الغيطاني" أن يبتكر تقنيات سردية جديدة تختلف عن البنية السّردية التّقليدية من جهة ويرد بها على الهيمنة الأوروبية من جهة أخرى، حيث شكّل مادته السّردية من التّراث العربي واستعان بالعديد

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه–، ص24–25.

[2]– المرجع نفسه، ص25.

[3]– نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة دراسات في الرواية العربية، اتحاد الناشرين العرب، ط1، 2008م، ص 106.

[4]– حسين المناصرة، مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، ص42.

من الرّموز التّراثية الّتي ساعدته على التّعبير عن الواقع بطريقة جمالية ومن أجل منح الأحداث بعدا واقعيا.

وقد تعدّدت أساليب الرّوايات، « **ومادام أسلوب الرّواية يعلو على أسلوب المفردة؛ فإنّ اللّغة الّتي تتسلّل المظهر "اللّفظي" في الرّواية أو السّرديات عموما تبقى محدودة قياسا للمظهرين الآخرين: التّركيبي والدّلالي**»[1]. ركز هذا القول على اللّغة وما تحمله من خصوصيات فنية وجمالية، حيث تميّزت اللّغة بالتّعددية الأسلوبية لكن الرّوائي لا يهتم باللّغة بقدر ما يهتم بالجانب التّركيبي والدّلالي هذا لا يقلّل من شأن اللّغة ذلك أنّها الوسيلة الوحيدة الّتي يعبّر بها الكاتب عن مبتغاه.

ويرى فخري صالح* « **في رواية "بيروت..بيروت" لصنع الله إبراهيم إنجازا متميزا؛ بما فيها من توازن يدمج بين مستويي السّردي والوثائقي اللّذين يفضيان إلى تشكيل مستوى آخر هو "ناتج القراءة النّقدية**"»[2]. حيث تميّزت العديد من الرّوايات العربية على مستوى البنية السّردية، ويرى فخري صالح أنّ روايات صنع الله إبراهيم تميّزت بالثّراء الفنّي، وذلك من خلال مزجها بين ما هو جمالي وما هو واقعي هذا ما يفسح المجال للقراءات المتعدّدة« **وكذلك يرى أنّ رواية إبراهيم أصلان "مالك الحزين" تحقق انفتاحها من خلال "زعزعة أركان السّرد التّقليدي وإذابته في ثنايا الوصف التّفصيلي الدّقيق لخارطة المكان الرّوائي الّتي تشكل بؤرة هذا العمل الّذي تنبثق فيه الشّخصيات من المكان وتلتحم به**»[3] . فرواية "مالك الحزين" تمرّدت عن خصوصيات الرّواية التّقليدية وذلك من خلال اعتمادها على تقنيات حديثة، وقد تعدّدت الفضاءات في هذه الرّواية، كما استعان الرّوائيون المعاصرون بالتّراث السّردي العربي ووظّفوه بطريقة جمالية تتماشى وروح العصر، حيث تعطي الأحداث بعدا واقعيا، « **وإذا كانت الرّواية الحديثة هي مظهر الوعي التّاريخي بالوجود والانخلاع المحسوب والشّاق من رحم الدّوائر الأسطورية والميتافيزيقية الملتفّة حوله، فإنّها قد تتغذى على وصفها كما تفعل رواية أمريكا اللاتينية مثلا، لكنّها لا تنهض بهذا الوصف جماليا ما لم تتمكّن من الانفلات منها ورصدها من مسافة متباعدة**»[4]. حيث تمكّنت الرّواية الحديثة من نشر الوعي في المجتمع، وخرجت عن دائرة التّفكير الميثافيزيقي وعن الطّابع

[1]– حسين المناصرة، مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، ص120.

*- يُنظر؛ حسين المناصرة، مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، ص40.

[2]– حسين المناصرة، مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، ص40.

[3]– المرجع نفسه، ص41.

[4]– صلاح فضل، التجريب في الإبداع الروائي، ص111.

الأسطوري، واتّجهت نحو معالجة القضايا الواقعية، وإن استعانت بالأساطير فإنّها توظّفها بطريقة جمالية من أجل إعطاء الأحداث بعدا واقعيا.

وعليه فإنّ« **السّرد قوامه الأساس حكاية، والفرق بين المرويات السّردية الشّفوية والسّرديات الكتابية فرق في البنية، والأساليب، وأشكال التّعبير، والعوالم المُتخيّلة الّتي تُشكّل محتوى ذلك التّعبير**»[1]. هناك العديد من الفروقات بين المرويات السّردية الشّفوية والكتابية سواء أتعلق الأمر بالشّكل أم بالمضمون، وبقيت الرّواية العربية وفية للتّراث الأدبي، حيث أصبح التّراث تقنية جديدة لا يمكن الاستغناء عنها أثناء كتابة الرّواية؛ ذلك أنّها تمنحها خصوصيات فنية وجمالية وتعبر عن الأحداث بكل صدق، وعليه فإنّ« **عودة المحاولات السّردية الأولى في أواخر القرن 19إلى التّراث السّردي العربي القديم سواء منه فن المقامة أو الرّحلة أو الرّواية التاريخية أو غيرها هي محاولة لإضفاء شرعية على هذه الأشكال السّردية داخل التّراث**»[2]. فالغرض من توظيف الأنواع السّردية التّراثية في الرّواية هو إثبات شرعية الرّواية في السّاحة الأدبية، لذلك لا يمكن الاستغناء عن التّراث أثناء كتابة الرّواية.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص338.

[2]– عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، ص20 .

المبحث الثّاني: تحوّلات الرّواية العربية

أوّلا: الرّواية العربية وتحوّلاتها الفنية

شهدت الرّواية العربية العديد من التّحولات على مستوى الشّكل والمضمون وبقيت في تطوّر مستمر، وهذا راجع إلى العديد من العوامل والمؤثّرات، حيث **« تنقّلت الرّاوية-عبر تاريخها الفني- من شكل إلى شكل، فهي بدأت سيرة لا يتوافر لها الكثير من التّجريد الفني، وإنّما هي حكاية يقصّها الفنّان الشّعبي على مستمعيه، ويحرص فيها على الغرائب والمُدهشات وينتقل بهم من موقف إلى موقف، بطريقة تسلسلية، ثمّ يُنهيها نهاية غالبا ما تكون هذه الحكاية رومانسية غير مرتبطة بواقع ولا منتمية لمكان، إلى أن ظهرت المدرسة الواقعية فجعلت الرّواية ترتبط بالواقع وتنقل مشكلاته»**[1]. لقد غلب على الرّواية طابع السّيرة الذّاتية، ولم تخرج عن إطار التّسلية ومعالجة القضايا الهامشية هذا ما جعل بنيتها السّردية تتّسم بالرّتابة من خلال اعتمادها على تسلسل الأحداث، ومع مجيئ الواقعية تغيّرت القيم وأصبحت الرّواية تعالج قضايا المجتمع، وبالتّالي خرجت عن حدود البنية السّردية التّقليدية.

كما إنّ **« الرّواية الجديدة تقوم على تكسير خطية الزّمن التّسلسلي وتكسير عمودية السّرد الّتي تُميّز النّصوص التّراثية..يضاف إلى ذلك وجود تعدّدية صوتية سردية في الرّواية مقابل محدودية ذلك كمنظور سردي في التّراث»**[2]. فبعد أن كانت الرّواية التّقليدية تتميّز بالثّبات وبترتيب الأحداث من البداية إلى النّهاية، خرجت الرّواية الجديدة عن ذلك التّسلسل الزّمني، وتبنّت تقنيات سردية جديدة لم تكن مألوفة من قبل، وقد ظهرت تقنية التّعدّد الصّوتي، حيث يلجأ الرّوائي إلى هذه التّقنية حتى تتّسم الأحداث بالتّطوّر والاستمرار، إذ يوظّف شخصيات متباينة الآراء تعبّر عن الأحداث الموجودة في النّص الرّوائي، وأحيانا تحمل الشّخصيات الثّانوية الحقيقة وهذه التّقنية لم تكن موجودة في الرّواية التّقليدية، فنتيجة التّحولات الّتي طرأت على المجتمع وعلى خلفياته الفكرية والثّقافية ظهرت مكونات سردية جديدة لها القدرة مسايرة تلك التّحولات، وبالتالي فهي تعبّر عن قضايا المجتمع بطريقة فنية، وقد**« كانت الرواية –وهي ما يعنينا هنا- هي إحدى الحلقات الّتي ناضلت لتأخذ مكانها ومكانتها في السّلسلة الثّقافية- الاجتماعية العربية، ولم يكن دخول هذه الحلقة بالسّهل أو بالهين فقد ناضلت الرّواية، مثلها مثل الأجناس الجديدة الأخرى، ومثلها مثل الأفكار الجديدة كذلك، لتقطع السّلسلة الثّقافية- الاجتماعية التّقليدية،**

---

[1]- عبد الحميد إبراهيم، الرواية العربية والبحث عن شكل، دار الهداية للنشر والتوزيع، ط1، 1416هـ-1995م، ص171.

[2]- حسين المناصرة، مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، ص125.

مكونـة– فـي نضـالها– أحـد مظـاهر النّضـال والصّـراع فـي المجتمـع والثّقافـة العـربيين بـين القـديم والجديد»[1]. لقد كانت الرّواية العربية منذ نشأتها تصارع من أجل البقاء وتحاول إثبات شرعيتها في السّاحة الأدبية العربية، لذلك كان لزاما عليها أن تعتمد على بنية سردية جديدة وعلى موضوعات جديدة تخرج بها عن حدود البنية السّردية للرّواية التّقليدية، فهي لم تُحدث قطيعة مع التّراث ولم تُقصه، وإنّما وظّفته بطريقة جمالية، فهي تمزج بين الأصالة والمعاصرة.

1- التّحوّل على مستوى اللّغة

شهدت الرّواية العربية العديد من التّحوّلات، ومن أهم العناصر الّتي شهدت تطورا نجد اللّغة، حيث نجد أنّ« **لغة الجاهلية الوعرة تلتها لغة صدر الإسلام الفحلة، فلغة الصّدر العباسي الجزلة، ثمّ جاءت بعد ذلك لغة لَيِّنة مبالغة في اللّين والأناقة، والأسلوب المرتجل المرسل تلاه الأسلوب الفني المُتعمّل المرصّع الّذي تزايد تعمّله وترصيعه شيئا فشيئا؛ وتطوّرت أغراض الأدب وشملت من أسباب الحضارة ما لم تشمل قبل: من شؤون الإمارة ومظاهر التّرف وآثار العلم والفلسفة؛ وتطوّرت أشكاله: فظهرت كتب التراجم والأخبار والنّقد والمقامات والرّسائل المُطوّلة»**[2]. حيث مرّت اللّغة بمجموعة من المراحل قبل أن تستقر على الشّكل النّهائي الّذي تُعرف به اليوم، فبعد أن كانت صعبة يعسر فهمها أصبحت متداولة يفهمها كافة النّاس، فهي لا تتوجّه إلى فئة معينة ولا إلى طبقة على حساب أخرى، وإنّما يتوجّه بها الكاتب إلى كل فئات المجتمع، وكانت لغة الرّواية التّقليدية تميل إلى لغة الشّعر، وتهتمّ بتزيين الألفاظ، وتعالج الموضوعات الّتي لا تخدم المجتمع.

لقد أعطت الرّواية الحديثة أهمية للّغة، فهي لم تعتمد على اللّغة الصّعبة الّتي يستعصي فهمها وإنّما اعتمدت على اللّغة البسيطة لغة الحياة اليومية، ذلك أنّ الأديب لا يتوجّه بخطابه إلى طبقة معينة وإنّما يتّجه به إلى مُختلف الطّبقات الاجتماعية، ومن خلال اللّغة تتّضح جمالية الأعمال الرّوائية، فـ« **اللّغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي من حيث هو ومن ذلك، الرّواية الّتي ينهض تشكيلها على اللّغة بعد أن فقد الشّخصية personnage كثيرا من الامتيازات الفنية، الّتي كانت تتمتّع بها طوال القرن التّاسع عشر، وطوال النّصف الأوّل من القرن العشرين أيضا...إنّه لم يبق للرّواية شيء غير جمال لغتها،**

[1]- محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص5-6.

[2]- المرجع نفسه، ص418-419.

وأناقة نسجها»[1]. فمن خلال اللّغة تتحدّد فنية العمل الأدبي، وقد تمّ التّركيز عليها باعتبارها أهم مقومات العمل الأدبي، فالرّوائي يحرص على توظيفها بطريقة جمالية تجذب القرّاء، وقد استعانت الرّواية الحديثة بتقنية التّعدد اللّغوي، حيث أصبحت توظّف في متنها اللّغة الفصحى، والعامية، وأحيانا اللّغة الأجنبية.

كما تحمل الرّواية في طياتها العديد من اللّغات لمختلف الثّقافات، وعليه« **يُمكن القول إنّ أسلوب الرّواية ليس هو لغتها الأولية أو إحدى اللّغات الّتي تتكوّن منها (بما في ذلك حتى الصّوت المباشر للكاتب الّذي قد يتدّخل به أحيانا)، إنّ هذا الأسلوب متجسّد على الأصح في التّركيب العام الّذي يحوي مجموع اللّغات المُتجاورة في الرّواية، وبتعبير آخر إنّ أسلوب الرّواية وفق تصوّر باختين هو بناؤها، وعلاقاتها الدّاخلية، وحواريتها»**[2]. وعليه فإنّ أسلوب الرّواية لا يقصد به اللّغة الّتي كتبت بها وإنّما يقصد به الطّريقة الّتي نُسجت وفقها لغة الرّواية، فهي تُشكّل البناء الدّاخلي للرّواية، وتحدّد طبيعة العلاقات الّتي تحكم طبيعة تلك البُنى، وباعتبار أنّ الرواية موجّهة لمختلف طبقات المجتمع ينبغي على الرّوائي أن يوظّف في خطابه العديد من اللّغات، وقد اهتمّ النقاد بدراسة بنية الرّواية وخصوصياتها الفنية، وقاموا بتتبّع أهم التّحوّلات الّتي طرأت عليها على مستوى الشّكل والمضمون، و« **إن تعدّد وجهات النّظر في الرّواية يُؤدّي بالفعل إلى تعددية الأصوات، وهذا يولد صراعا بالضرورة على مستوى الفكر في الرّواية وقد يكون له مظهر اجتماعي أو حدثي داخل الرّواية نفسها»**[3]. فتعدّدية الأصوات في الرّواية يقوم على تعدّد المواقف الفكرية واختلاف الرّؤى في العمل الرّوائي، ومن هنا أصبحت الرّواية تحمل في طيّاتها العديد من المتناقضات.

إنّ« **النّص الأدبي يلتقي مع النّص الإبداعي في أنّ كلا منهما مبني أساسا على إرادة للتواصل، وإن كان كل واحد يريد أن يعبر عن هذه التّجربة فإنّه يختلف عن الآخر في تعامله مع اللّغة المُشتركة وفي ترتيب عناصر هذه التّجربة»**[4]. فكل من النّص الأدبي والنّص الإبداعي يقوم على أساس التّواصل ويختلفان في كيفية توظيف اللّغة، والعناصر الّتي تُشكّل ذلك العمل، حيث نجد أنّ « **النّص النّقدي يتمتع بكل الخصائص الإبداعية الّتي يتمتّع بها النّص الأدبي واحتوائه على قدر قليل من العناصر الجمالية الّتي تجعل لديه مهمّة التّواصل سهلة ويُلبي حاجات جمالية عند القارئ وهكذا تتميّز**

[1]– عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد، ص100–101.

[2]– حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص80.

[3]– المرجع نفسه، ص176.

[4]– حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 1432 هـ–2011م، ص39.

جمالية النّص الأدبي عن الجمالية النّقدية وذلك تبعا لوظيفة كل نشاط أدبي»[1]. فالفرق القائم بين النّص النّقدي والنّص الأدبي هو افتقار الأول للعناصر الجمالية، أمّا الثّاني له القدرة على تلبية حاجيات القراء، ومن هنا يتميّز النّص الأدبي من النّاحية الجمالية على النّص النّقدي، إلاّ أنّ العلاقة بينهما تكاملية.

عالج "عبد الله إبراهيم" العديد من النّصوص الرّوائية الّتي تميّزت بالتّعدد اللّغوي، حيث« **مزجت "العصفورية" إحالات تاريخية واجتماعية وسياسية وثقافية، أصرّ "البروفيسور" على روايتها بتفاصيلها، وهو قناع المؤلف. ولم يكتف الرّاوي بخليط الوقائع، إنّما استخدم لغات ولهجات كثيرة فظهر تجاور لفظي متكرّر للعربية والإنجليزية، ثمّ الفرنسية والاسبانية والألمانية والعبرية، وتداخلت اللّهجات اللّبنانية والمصرية والسّورية والخليجية والعراقية والتّونسية، أشبه بأمواج ساخرة في التّداعيات الحوارية»**[2]. وأثناء تحليله لهذه الرّواية لاحظ أنّها تمزج بين العديد من اللّغات، واللّهجات لمختلف البلدان العربية والأجنبية منها، كما إنّها لم تنفصل عن القضايا الاجتماعية بمختلف أنواعها.

كما إنّ تداخل اللّغات في الرّواية العربية أمر ضروري، وهذا من أجل منح النّص خصوصية جديدة حتى يظهر على الشّكل النّهائي، وعليه فإنّ اللّغة هي المعيار الرّئيس الّذي يُحكم على أساسه فنية العمل الأدبي، ودونية غيره، وقد تعدّدت وظائفها في الرّواية، حيث نجد « **لغة المناجاة في الكتابات الرّوائية العربية؛ يمكن أن تشبه لغة الحوار إذا راعينا النّزعة النّقدية العربية الّتي تدّعي الواقعية في الأدب؛ وذلك لأنّ الشّخصية حين تتحدّث حديث النّفس يمكن أن يراعى فيها ما لها من ثقافة وعلم**»[3]. فأحيانا يتحدّث الرّوائي عن نفسه، وقد يتجسّد ذلك في شكل حوار، ومهما حاولت الرّواية ابتكار أساليب وتقنيات جديدة فإنّها لا تستطيع التّخلص من التّراث فهي امتداد له فمنه انبثقت واتّخذت خصوصياتها الفنية والأجناسية، فـ« **الرّواية العربية لم تستطع التّخلص، نهائيا، من أشكال السّرد القديمة، ولا سيما من فعل "كان" الّذي نعتقد أنّه موروث عن أدوات السّرد الشّعبي**»[4]. فالفعل "كان" يدرج ضمن أدوات السّرد الشّعبي أو التّقليدي فالتّراث الشّعبي وُظّف في الرّواية العربية المعاصرة بطريقة ضمنية ومباشرة، وقد تمّ توظيف الضمائر المتعدّدة في الرّواية من ضمنها ضمير المتكلّم، حيث يغلب هذا الضّمير على روايات السّيرة الذّاتية، إذ يتكلّم السّارد عن نفسه، وعن أهم الأحداث الّتي واجهها في حياته حتى يطّلع النّاس

[1]– حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ص54.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص295.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد، ص120.

[4] – المرجع نفسه، ص151.

عليها، وأحيانا يلجأ الكاتب إلى تعدّد الضمائر سواء تعلق الأمر بالرّواية التّقليدية أو بالرّواية الحديثة« **إنّ مشكلات الرّواية في جملتها وتفصيلها، وظاهرها وباطنها، وجسدها وروحها، وسطحها وعمقها: كائنات من ورق؛ كائنات من لغة؛ عطاءات لغة؛ بُنات لغة؛ نسيجات لغة؛ لعبات لغة... لا أكثر ولا أقل، ولا أعلى ولا أدنى... أمّا أن تكون الشّخصية كائنا من ورق ويكون الزّمن كائنا مُمتازا(والامتياز هنا لا يعني التّفضيل والإيثار بمقدار ما يعني الانفصال والانعزال)، كائنا ما تاريخ؛ فهذا المستحيل الّذي لا يُقبل، والمجال الّذي لا يقوم في التّصور السّليم**»[1]. حيث تتدخّل اللّغة في صياغة البنية السّردية للرّواية، إذ أصبحت شخصيات الرواية ورقية من صنع اللّغة، وقد تتضمّن الرّواية مجموعة من الحكايات الّتي تسهم في تشكيل بعضها ومن هنا تتداخل الأزمنة والأحداث ويبقى الشّكل الرّوائي في تحوّل مستمر، وعليه فإنّ كل كاتب يسعى إلى إحداث مجموعة من التّحولات على مستوى اللغة، وبالتّالي تصبح الخصوصيات الفنية الجديدة معيارا تكتب على منواله بقية الأعمال الأدبية الأخرى.

يسعى كلّ روائي جاهدا إلى تصوير الأحداث والوقائع بطريقة فنيّة مشوّقة، لذلك يلجأ إلى اختيار اللّغة المناسبة الّتي تُروّج لعمله، وتجذب القرّاء، وقد« **أنجز السّرد مهمّته التّصويرية في مقاطع صغيرة وشبه شعرية، تتابع بدقّة التّكون النفسي والجسدي للصّغير، بما في ذلك علاقته بالآخرين واندهاشه المُستمر بكل شيء، وعلى هذا فإنّ الشّهادتين السّرديتين اللّتين بهما يفتتح ويغلق النّص يمثّلان الأفق المفتوح للعالم الموضوعي الصلب والقاسي الّذي يعيشه الصغير : فتجاوز ذلك العالم إلى عالم أكثر سموا ورفعة يكون في رواية "طيور الحذر" ثمنه الموت**»[2]. فمن خلال تحليل "عبد الله إبراهيم" لهذه الرّواية بيّن أنّ الرّوائي اعتمد على لغة تقترب من الشّعر، وتتبّع العلاقة الّتي تربط الفرد مع الآخرين، وهنا تحدث مجموعة من التّحوّلات على مستوى السّرد.

كما إنّ « **العمل السّردي يقتفي ميثاقا تنشط بداخله أربعة مصطلحات: المُؤلّف، والقارئ والشّخصية، واللّغة**»[3]. فالعمل السّردي يركّز على أربعة مصطلحات أساسية: المُؤلِّف وهو الّذي يكتب العمل الإبداعي، القارئ وهو من يتلقى العمل السّردي، الشّخصية وهي الّتي تتحكّم في سير أحداث الرّواية، واللّغة هي الوسيلة الّتي يرتكز إليها الكاتب أثناء الكتابة، « **فالرّواية، حاملة القيم، أمام عالم محايد توحد، حسب (شولز) بين طرفي التّخييل السّردي: فرواية ذات طابع نقدي توجد بين التّاريخ**

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد، ص185–186

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص298.

[3]– عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد، ص217 .

الهجاء ورواية رومانسية توجد بين التّاريخ والرومانس»[1]. حيث تحمل الرّواية في طياتها العديد من القيم، كما أنّها لا تنفصل عن التّاريخ–حسب هذا القول–، كما إنّ كل رواية تحتوي على جانبين ذاتي وموضوعي، وتنطلق من مجريات الحياة اليومية والاستناد إلى الأحداث التّاريخية، وفيها يعرض الكاتب الأحداث بطريقة شعورية أو لا شعورية، وقد ازدهرت السّيرة الذاتية والرّواية التّاريخية في الأدب المغربي الحديث، فالنّزوع إلى كتابة السّيرة والرّواية التّاريخية كان الغرض منه الخروج عن حدود فن المقال الّذي كان يهيمن على السّاحة الأدبية*.

حلّل "عبد الله إبراهيم" روايات "إبراهيم الكوني" وتوصّل إلى أنّ لغته «**محكومة باتّصال وانفصال معا. اتّصال تفرضه سياقات التّتابع اللّفظي، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل، يُؤدي إلى تشكيل عالم متموّج وممزّق ومتناثر، ومتعدّد، كأنّه تيه أبدي، لا يعثر فيه إلاّ على حيوات محكومة بدوافع غامضة وغريبة، وساعية إلى أهداف مُتناقضة، ذلك أنّ الثّروة تجتذب ببريق الذّهب بعض الشّخصيات، والسّلطة تجتذب بشهوة القوّة بعضها الآخر، فتقاطع المصائر، وتتعارض القيم، وتتحوّل الأهداف عن مساراتها»**[2]. حيث اتّسمت اللغة في روايات "الكوني" بنوع من الخصوصية، هذا ما جعل عوالمها متعدّدة، وتحمل في طيّاتها العديد من الموضوعات المتضادة والمتناقضة، وهذه السّمة من خصوصيات الرّواية العربية الحديثة.

وقد عمدت الرّواية العربية إلى تجريب العديد من التّقنيات السّردية الحديثة، ووظفتها بطريقة فنية، رغبة في الخروج عن حدود البنية السّردية التّقليدية، وعليه فـ« **إنّ الحداثة في الرّواية العربية المعاصرة تتجلى في الدّرجة الأولى، في عنايتها بالمعمار العام، وبالسّرد على مستوى الأدوار والشّخوص، والنّماذج واللّغات والصيغ... إلاّ أنّ هذه العناية تبدو، أحيانا متكلّفة بحيث يصبح الشّكل (تنظيما أكثر ممّا يجب، وجافا وراضيا أكثر ممّا ينبغي" على حد تعبير" كارلوس لاينر" لكنّه لا يصل، في جميع الأحوال، في "الغربة" إلى المأزق الّذي سجّله بطرس الحلاق (5) بمجازفة، بصدد "تجمة أغسطس" لصنع الله إبراهيم»**[3] . ركّزت الحداثة على الشّكل المعماري للنّص السّردي، كما قامت بتتبّع حركات الشّخصيات وبأدوارهم والتّغيرات الّتي تطرأ على مستوى الدّلالة وكيفية تلقي تلك النّصوص وذلك من

[1]– أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1993، ص18.

*- يُنظر؛ أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ص28.

[2]– عبد الله إبراهيم، الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات، ص25، الرواية العربية... ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11–13 ديسمبر 2004، الكويت، ج2، 2009.

[3]– بطرس الحلاق، الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس، مجلة (الباحث)الدورية، 1978، نقلا عن أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، ص45.

خلال إنتاج دلالات مختلفة، وفي هذا الصّدد تجدر الإشارة إلى« **إنّ كل تقنيات الكتابة الرّوائية الّتي وظّفها محفوظ في رواياته نجد لها تمثيلا في هذا النّص الّذي كانت مادته الحكائية متوفّرة سلفا الشّيء الّذي جعله يولي أهمية كبرى للغته وصوره الّتي وظفها في هذا النّص بكثير من الشّاعرية والمهارة»**[1]. حيث انصبّ جل اهتمام الكتاب حول اللّغة وحول ابتكار تقنيات سردية جديدة من أجل منح كتاباتهم خصوصيات إبداعية متميزة، حيث استفاد العديد من الرّوائيين العرب من التّراث الأدبي وهذا ما تجلى في كتاباتهم وما تحمله من قيم تراثية.

إنّ الرّواية تستوعب مختلف الأنواع الأدبية وتعيد صياغتها بطريقة جديدة تتماشى وطبيعة العصر وتحولاته المختلفة، فتأثير التّراث بقي مستمرا، إذ أصبح الرّوائيون ينطلقون منه في كتابة أعمالهم الرّوائية، وذلك من خلال توظيف العديد من الرّموز، والحكم والأمثال المستمدّة منه، وعليه فإنّ « **كتاب ألف ليلة وليلة" يعد الكتاب الأكثر تأثيرا في الرواية العربية»**[2]. فحكايات "ألف ليلة وليلة" باعتبارها الشّكل القصصي العربي الأول أثّرت على الرّواية العربية، حيث أصبح الرّوائيون العرب يتّخذون من شخصيات "ألف ليلة وليلة" أبطالا لرواياتهم، كما قاموا بنسج روايات على منوالها، مثل فاجعة الليلة السّابعة بعد الألف لواسيني الأعرج، غير أنّ النّصوص الجديدة عالجت تلك الموضوعات وفق رؤية جديدة، وشحنت تلك الشّخصيات بدلالات جديدة تتماشى وروح العصر، و« **تبقى إشكاليات التّرتيب، والمدّة، والتّواتر سياقات شكلية يمكن قراءتها في كل خطاب إبداعي بطريقة أو بأخرى فلكل سردية زمن خاص بالوقائع وآخر خاص بترتيب الراوي للوقائع، وثالث يخصّ مدّة القصّ الّتي تتداخل فيها سرعات مختلفة منها: القفز، والاستراحة، والمشهد، والإيجاز**»[3]. فالصّيغ الزّمنية المختلفة من ترتيب، وديمومة، وتواتر تعدّ صيغ حديثة بالنّسبة إلى الرّواية العربية، ذلك أنّ الرّواية التّقليدية كانت تقوم على التّرتيب الخطي وتعتمد على تسلسل الأحداث من البداية إلى النّهاية.

وقد« **قام مجموعة من كبار الأدباء. ببعث اللّغة العربية تحديثها في مواجهة التّتريك المتصاعد. وكما استعاد أحمد فارس الشّدياق ناصيف اليازجي الأشكال التّراثية الكلاسيكية، ليقدّم الأوّل، أي الشّدياق، العمل النّثري الأقرب إلى السّيرة الذّاتية، وليقدّم اليازجي باستعادة المقامة، هكذا فعل إميل حبيبي في المتشائل"، الّذي يمزج فيه البارودیا بالمقامة بأدب التّرحال بالسّخرية، ليقدم دفاعه اللّغوي**

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص67 .

[3]– حسين المناصرة، مقاربة الرواية؛ قراءات في نقد النقد، ص141.

ممزوجا بسيرة ذاتية مموّهة، ومقتربا من فتح باب روائي جديد»[1]. حيث نجد أنّ كبار الأدباء العرب قاموا بإحياء اللّغة العربية وتحديثها، فهناك من استعان بالمقامة، وهناك من نهل من السّيرة الذّاتية وهناك من لجأ إلى أدب الرّحلة كل هذا دفاعا عن اللّغة ومحاولة لتطويرها، فاللّغة هي الأداة الّتي تُمكّن الأديب من الوصول إلى مبتغاه، حيث تحمل معاني ودلالات متعدّدة، وقد اختلف الكُتّاب في طريقة توظيفها فهناك من كتب بلغته الأم والمتمثّلة في اللّغة العربية، وهناك من كتب بلغة الآخر، وفي« **نصوص مثل "أن تكون عباس العبد" لأحمد العايدي، وسحر الأسود لحمدي الجزار، و"فاصل للدهشة" لمحمد الفخراني، و"وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب، نجد أنّ التّهجين يطرح نفسه بقوة وينقل إلينا صورة عن لغة الكلام في فضاءات المهمّشين وأجواء الشّباب المتلهّفة على الانخراط في سيرورة التّحديث والصّراعات الرائجة في سوق العولمة. إنّها لغة تتنامى أكثر فأكثر على الرّغم من أن اللّغة الفصحى هي المُستعملة في الخطابات الرّسمية والصّحافة والتّعليم»**[2]. فاللّغة المهجّنة أصبحت خاصية جديدة في الرّواية العربية ذلك أنّها في تطوّر مُستمر، وأصبحت اللّغة الفصحى تستعمل في خطابات معيّنة بعيدة عن الجانب الإبداعي، وقد شهد الإبداع تعدّدا وتنوّعا على مستوى اللّغة« **ومن النصوص التي حققت تهجينا لغويا لافتا، رواية "ألعاب الهوى"(2004) لوحيد الطويلة حيث نجد تواشجا بين الفصحى والعامية ومرونة في تركيب الجملة تتيح قراءتها وكأنها لغة الكلام اليومي»**[3]. وقد اعتمدت رواية "ألعاب الهوى" على التّهجين اللّغوي، وذلك من خلال مزجها بين اللّغة العامية والفصحى هذا ما جعل لغتها تقترب إلى لغة الحياة اليومية.

2-التّحوّل على مستوى الأسلوب

تحوّل أسلوب الرّواية العربية من أسلوب منمّق إلى أسلوب سهل وواضح، فالأسلوب شأنه شأن العناصر الأخرى المُكوّنة للرّواية كان في تطوّر مستمر.

وظّفت الرّواية العربية الحديثة العديد من الأساليب الجديدة، والّتي لم تكن سائدة من قبل، وقد حلّل "عبد الله إبراهيم" العديد من الرّوايات وكشف عن أهمّ التّحولات الّتي طرأت عليها من ناحية الأسلوب، وفي تحليله لرواية "المتشائل" لـ"إيميل حبيبي" توصّل إلى« **إنّ أسلوب الاعتراف الّذي استعان به الرّاوي**

[1]- فيصل دراج وآخرين مؤلفون عرب، أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003، ص150.

[2]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى، ط1، 2011م، ص55.

[3]- المرجع نفسه، ص55.

للتّعبير عن حاله، شكّل علامة مميزة في السّرد العربي الحديث، لكونه حرص طوال النصّ على إقامة توازن بين ما يقوله وما يقصده، وبين ما يقوم به وما كان يريد القيام به إنّه أسلوب مبتكر ينفي ما يثبت، ويهدم ما يبنى، في نوع من المواربة والتّخفي لأنّه يريد أن يتخطى الوقائع المباشرة إلى الإيحاء بها»[1]. فهذا النّوع من الأساليب مبتكر في الرّواية العربية الحديثة، ولم تتطرّق إليه الأعمال الروائية السّابقة، فشكّل قفزة نوعية على مستوى بنية السّرد العربي الحديث.

كما أصبحت الرّواية تعالج الموضوعات الّتي تخدم المجتمع وتعالج قضاياه، وقد كان للقرن العشرين الفضل الكبير في يقظة الشّعوب العربية بعد أن سيطر عليهم طابع الرّكود والخمول، فاحتكاكهم مع غيرهم من الشّعوب الأخرى أثّر على« **أفكارهم وأخذوا يسعون إلى إماطة التّمائم الّتي كانت الدّولة العثمانية عوذتهم بها ونزع اللّفائق الّتي كانت قمطت بها حياتهم الرّوحية. وكان إذ ذاك السّلطان عبد الحميد في عز مجده يسوس رعاياه بقضيب من حديد لا يأنف من سفك دماء كل من يحاول النّجاة من نيرة الثّقل»**[2]. فما يُعرف بعصر النّهضة أسهم في يقظة العرب وفي تنمية فكرهم وزرع الوعي عندهم، حيث تمكن العرب من الاطّلاع على العديد من الأنواع الأدبية الأوروبية ونهلوا منها ونسجوا على منوالها، وبالتّالي تمكّنوا من الخروج عن دائرة التّقوقع والتّحجر الّتي عرفت بها الآداب العربية التّقليدية، ولم تتمكّن الرّواية العربية من أن تتخلّص من هيمنة الأساليب التّقليدية لحظة ولادتها، وبعد أن اتّخذت شرعيتها في السّاحة العربية قامت بابتكار أساليب وتقنيات جديدة **« ومع انهيار النّموذج الكلاسيكي للرّواية، لدى العديد من الكتاب، وانفلات الكتابة من قيود الشّكل، تحوّلت الرّواية إلى اقتراحات مفتوحة على أجناس إبداعية متعددة، فيما يعرف بعمليات التّجنيس الفني»**[3]. وقد تجلّت التّقنية الثّانية في تداخل الأنواع الأدبية وتفاعلها فيما بينها، حيث أصبحت الرّواية العربية تحمل في طياتها العديد من الأجناس الأدبية الّتي تحمل خصوصيات فنية مختلفة، ونتيجة المزج بين تلك الخصوصيات تكوّنت البنية السّردية للرّواية العربية الحديثة.

لقد تعدّدت أساليب الرّوايات نذكر من بينها الأسلوب الدرامي الّذي يغلب عليه الإيقاع بمختلف أنواعه وتعدّد مستوياته، والأسلوب الغنائي الّذي يُعطي الأولوية للمتن الحكائي في الرّواية، ويتّسم باتّساق أجزائه وانتظامها، ويقوم هذا الأسلوب على المنظور ثمّ يأتي بعده الإيقاع والمادّة وتتداخل عناصره في

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص287.

[2]– لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، ص284 .

[3]– نزيه أبو نضال، التحولات في الروية العربية، ص14.

كثير من الأحيان، فكل رواية تعتمد على أسلوب معين حسب طبيعة الأحداث المعالجة ويبقى للمقاربات النّقدية الدّور الكبير في تحديد الخصوصيات الفنية والجمالية للنّصوص الإبداعية*.

كما إنّ تحديد سرعة أحداث الرّواية يتطلّب المقارنة بين طرفين أو بين زمنين وهما زمن الحكاية وزمن القصّة، حيث تزخر الرّواية بالعديد من المقوّمات الّتي تميزها على مستوى الشّكل والمضمون، وقد عالج "عبد الله إبراهيم" مجموعة من النصوص الروائية وتوصّل إلى أنّ « **التّرتيب في الخطاب لا يهدف إلى بناء "حكاية" تقليدية، وإنّما يهدف إلى تكوين "حالة" متوتّرة لا تولي للتّرتيب الزّمني أهمية كبيرة، إنّما تجمع المشاهد والمواقف لتكشف الحالة النّفسية المتأزّمة للشّخصية الرّئيسة في الرّواية»**[1]. وعليه فإنّ الهدف من توظيف الصّيغ الزّمنية المتعدّدة يكمن في خلق حالة من التّوتّر لدى القرّاء، فأحيانا تنقله إلى زمن يسبق الأحداث، وأحيانا ترجع إلى الأحداث الماضية، ومن هنا تتعدّد تأويلات القرّاء وتفسيراتهم لتلك الأحداث.

سعى النقاد والباحثين إلى البحث عن العديد من الطّرق الّتي تمكّننا من التّوصل إلى قياس الإيقاع في الرّواية، وقد وظّف الرّوائيون العرب العديد من التّقنيات الّتي تجعل البنية السّردية أكثر تماسكا، حيث وظف« **نجيب محفوظ تقنية تيّار الوعي بطريقة متوازنة تحتفظ باستدارة الشّخصيات أي تصويرها من جوانب متعدّدة، في نفس الوقت الّذي لا تلغى فيه حس الزّمن، بما يحس في قلب إشكالية صراع الأجيال وتقلب الأبنية السياسية والاجتماعية، وتجسيدها على مستوى المشاكل الشّخصية المباشرة».**[2] فهذه التّقنية ليست جديدة، وإنّما يعود امتدادها إلى زمن مضى، فهي تسمح بتعدّد مستويات الأحداث والمواقف الّتي تحملها النّصوص الإبداعية، و« **رغم الجهود المبذولة من لدن النقاد، لمحاولة ضبط المصطلح (تيار الوعي) بقي هذا الأخير رجراجا يأبى الإمساك والتّحديد، تنتابه نوع من الضبابية المتأتّية أحيانا من خلط النقاد بين تيار الوعي نوعا أدبيا سرديا وبين المونولوج الدّاخلي باعتباره أسلوبا يعبر به عن مناطق خفية من الوعي البشري»**[3]. فمصطلح تيّار الوعي كان محل اهتمام النّقاد والباحثين، وأصبح يشهد نوعا من الاختلاف من حيث مفهومه، وقد أصبح تقنية جديدة تُوظّف في النّصوص الرّوائية، و**« ربّما كانت المُفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعدّدة من أبرز مظاهر شعرية السّرد؛**

*- يُنظر؛ صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، ط1، 1992، ص9.

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص217.

[2]– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص27.

[3]– سليمة خليل، تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة ص 184، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السابع،2011.

تُعادل في أهميتها وخطورتها الوظيفية نفس الدّور الّذي يقوم به المجاز في شعرية القصيدة، وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتّفق مع المجاز وهي أنّها: تقول شيئا وتقصد شيئا آخر، بالأصالة المرنة إلى الموقف والظّروف المحيطة بعملية التّواصل اللّغوي خارج النّص»[1]. فالمفارقات الزّمنية المتعدّدة ساعدت على ظهور ما يعرف بالشّعرية في الرّواية ذلك أنّها قائمة على المجاز، حيث يقول الكاتب شيء ويقصد من وراء ذلك شيئا آخر –حسب صلاح فضل– لذلك لا بدّ أن يتحلى القارئ بنوع من الذّكاء من أجل فهم الأبعاد الحقيقة لكلام الروائي.

تعدّدت المناهج الّتي تمّ دراسة الأعمال الرّوائية وفقها، وقد **« استطاع المنهج الشّكلي أن يرصد التّحوّل الّذي شهده الخطاب الرّوائي بمختلف اتّجاهاته النّقدية الّتي شهدها الخطاب الرّوائي العراقي على وجه الخصوص، لإمكانية قراءة ذلك المنهج قراءة فكرية وهادفة في الوقت نفسه»**[2]. حيث تمكّن هذا المنهج من رصد أهم التّحولات الّتي شهدتها الرّواية العربية، كما قدّم دراسات متعدّدة تهدف إلى الكشف عن أسرار النّص وخباياه، وقد **« اعتمد خطاب ما قبل التّحول تقسيم الشّخصيات الروائية على قسمين: الشّخصيات الحاكمة أو المتسلّطة في مجمل مجالات الحياة، والشّخصيات المحكومة أو المهمّشة الّتي تقع على عاتقها تتمّة الأحداث لصالح الشّخصيات الحاكمة أو المتنفذة»**[3]. فالرّواية التّقليدية نلمس فيها نوع من الطبقية في اختيار الشّخصيات وفي توزيع الأدوار عليها، حيث نجد الشّخصيات الحاكمة هي الّتي تسيطر على المتن الرّوائي، والشّخصية المحكومة ينبغي عليها الخضوع لسيطرتها وهيمنتها، فالنّص يتضمّن مجموعة من البنى الدّاخلية الّتي تسهم في إنتاجه، كما تقوم بنيته على أساس التّفاعل والتّداخل من أجل جعل المتن السّردي أكثر تماسكا، وقد « **تنوّعت أساليب الروايات تنوّعا كبيرا حسب الصّلة الّتي يعقدها الرّوائيون بين هذه الصورة الفنية وبين الواقع المُصوّر من ناحية، وبينها وبين فكر الكاتب من ناحية أخرى»**[4]. فتعدّد الأساليب كان استجابة لمتغيرات الواقع من جهة والخلفيات الفكرية والأيديولوجية للكاتب من جهة أخرى.

3– تحوّلات الشّخصية في الرّواية العربية

[1]– صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص32.

[2]– مشتاق سالم عبد الرزاق، تحول الخطاب الروائي في العراق، لله دراسة في الشكل لله، اشراف الأستاذ المساعد ضياء راضي الثامري، جامعة البصرة وهي جزء من متطالبات نيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها، 1436هـ –2011م، ص135.

[3]– المرجع نفسه، ص136 .

[4]– عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام الدولي، ط1، 1990، ص4.

طرأت العديد من التّغيرات على مستوى شخصيات الرّواية، فمثلا في الرّوايات التّقليدية كانت الشّخصية البطلة تتمتّع بكل صفات البطولة بينما الرّواية المعاصرة أعادت الاعتبار للشّخصيات المهمّشة في المجتمع، فـ« **"البطل المقهور" شخصية جديدة على الرّواية العربية بدأت باهتة الملامح في بعض روايات نجيب محفوظ ذات اللّون السّياسي الاجتماعي أمثال الشحاذ واللّص والكلاب. لكن هذه الشّخصية انتشرت بعد ذلك انتشارا كبيرا وتحدّدت قسماتها خلال النّصف الثّاني من الستينات ثمّ السّبعينات والثّمانينات من هذا القرن وبخاصة بين الكتاب الّذين بدأوا إنتاجهم الفني خلال هذه الفترة»**[1]. حيث أعادت الرّواية المعاصرة الاعتبار للشّخصيات المقموعة في المجتمع وظهر ما يعرف بالبطل المقهور، حيث يبدو المجتمع من وجهة نظر هذا البطل مملوءا بالشّر، وتنعدم فيه كل صفات الخير، ومن هنا يصبح البطل المقهور ينظر إلى المجتمع نظرة سلبية لأنّه المسؤول عن جعله في أدنى المراتب، وبالتّالي يسعى إلى تدمير المجتمع وتشويه صورته، وفي هذا الصّدد تحدّث "عبد الله إبراهيم" عن رواية "ياكوكتي" الّتي اهتّمت بتمثيل عوالم المهمّشين، استنادا إلى مجموعة من الأحداث التّاريخية الّتي شهدتها مدينة البصرة العراقية من ثورة الزّنوج إلى دخول الإنجليز مطلع القرن العشرين، حيث لاقت الشّخصيات استعبادا راجع إلى انتماءاتهم العرقية والإيديولوجية، وأصبحت تلك الشّخصيات منبوذة وهامشية، وقد عبّر السّرد عن عوالم المهمّشين، كما شكّل المهمّشون بؤرة العالم المتخيل في رواية "مخلّفات الزّوابع الأخيرة" لـ"جمال ناجي"[*].

كما أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ «**أقصى ما يطمح إليه القارئ هو أن يعثر على شخصية ثانوية مجنونة أو معتوهة تظهر في فضاء السّرد، لتبرهن على قيمة الشّخصيات العاقلة وأهميتها فلطالما كان الجنون كاشفا لفضيلة العقل، هذه قاعدة سردية جرى الأخذ بها جزافا دونما تدقيق، حتى دون كيخوته، لم يكن مخبولا»**[2]. ففي الرّواية الحديثة تمّ الخروج عن القيم الّتي اتّسمت بها الرّواية التّقليدية، فبعد أن كان البطل يتّسم بالصّفات الراقية، أصبح البطل لا يتمتّع بصفات البطولة، كما إنّ سمة الجنون وُظّفت لتكشف عن قيمة العقل، ثمّ إنّ « **الشّكل ولغته أصبحا شغل الرواية العربية المعاصرة الّتي لا يتوافق بحثها عن الأشكال (القوالب) الملائمة لاستيعاب التّجربة المعاصرة الّتي يعيشها المجتمع العربي المتأرجح بين**

[1]– المرجع نفسه، ص 7.

[*]– يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص230.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص294.

نداء الماضي وهموم المعاصرة»[1]. فمن أهم العناصر الّتي ركّزت عليها الرّواية العربية المعاصرة نجد الشّكل واللّغة، ومن المُتعارف عليه أنّ الرّواية العربية تجمع بين الأصالة والمعاصرة، من خلال المزج بين ما هو تراثي وما هو مستحدث، **« وأوّل من استخدم عبارة المونولوج الداخلي كان " ادواردوجاردن" (في روايته " ألغاز المقطوع" les lauriers ciupies E.du.jardin»**[2]. تعتبر هذه التّقنية من التّقنيات الحديثة في الرّواية، والّتي هي عبارة عن حوار بين الشخصية وذاتها.

وتعدّ رواية تيار الوعي* من أبرز الأساليب في كتابة الرّواية الحديثة، وقد ظهر هذا التيار الأدبي في السّاحة العربية بفعل الاحتكاك بالأدب الأوروبي وكانت البدايات الأولى لهذا التيار في روسيا مطلع القرن التّاسع عشر، حيث سعت هذه الرّواية إلى التّعبير عن واقع الإنسان المعاصر بعد أن شهد العديد من التّحولات، كما « **قامت نهضة الرّواية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين–وبخاصة إنجازات رواية تيّار الوعي عند جويست وبروست وفولكنر وفرجينا وولف، الّتي خلخلت الأنظمة التّقليدية للسّرد– على نقض هذه الفكرة، فقد حلّت العلاقات السّردية بين بين الأحداث والشّخصيات محلّ العلاقات السّببية– المنطقية، وتوارى المفهوم الّذي أشاعه "زولا"»**[3]. فانتقال هذا النّوع من الرّوايات إلى السّاحة الأدبية العربية راجع إلى تأثير الثّقافة الأوروبية في الآداب العربية. كما إنّ« **رواية تيّار الوعي ضدّ الحبكة وهذا طبعا لا يعني أن هذا النّمط السّردي يخلو من عنصر الحبكة أو البناء الواضح للحكاية، لكنّها تخلو من ذلك بالمفهوم التّقليدي للحبكة، إذ تتولى تأدية دور ثانوي في هذا النّمط السّردي مفسحة المجال للأفكار»**[4]. حيث تخرج هذه الرّواية عن نسق المعنى المتوارث للحبكة فهي غيّرت طبيعة الرّواية من

---

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص55.

[2]– سليمة خليل، تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة، ص186.

*– **تيار الوعي:** مُصطلح صاغه عالم النفس وليام جيمس أما المفهوم فيخص تقنية أدبية روائية ظهرت في القرن العشرين على أيدي فرجينيا وولف، وجيمس جويس، ووليام فولكنر وهي تقنية تمكن المروي له من الاطلاع المباشر على الأفكار الحميمة التي تعمل داخل شخصية من شخصيات نص تخييلي أو أكثر، كما يتركز السّرد على الحياة النفسية للشّخصية ويغيب التّرتيب المنطقي للأفكار، ويفسح المجال للتّداعي الحر والتّكرار والحلم والارتداد والاستيباق، وتُمحى الحدود الفاصلة بين الأزمنة، وبين الداخل والخارج أي بين الأفكار المتدفقة وبين ما يحدث للشخصية وحولها فتنتفي الحبكة وتعوض بانسياب الذكريات والمشاريع والمدركات ويغيب التّسلسل الزمني للأحداث، حيث أنّ الزّمن الواقعي يفقد أهميته وتحل محله ديمومة نفسية أو زمنية معيشة. ينظر؛ مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص126.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص172.

[4]– صلاح صالح، سرد الآخر، ص72، نقلا عن سليمة خليل،، تيار الوعي، الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة–، ص195.

ناحية الشّكل والمضمون. فالرّغبة في السّير بالرّواية العربية نحو الأفضل جعلت الكُتّاب يعتمدون على الرّمز، وبالتّالي أصبحت الرّواية موحية أكثر ممّا تقوله من ألفاظ وعبارات.

وفي تحليل "عبد الله إبراهيم" لرواية "امرأة القارورة" إشار إلى أنّ التحوّلات الّتي تطرأ على مستوى الشّخصيات يترتّب عنها تحوّلات الرّواة، والفضاءات، وهذا ما تجسّد في شخصية "هاجر" الّتي كانت عبارة سلسلة متواصلة من التّحوّل، حيث عايشت هذه الشّخصية مجموعة من الأحداث الّتي كانت في تطوّر مُستمر، هذا ما جعل كل العناصر السّردية تُساير تلك التّحولات، وقد انتقل السّرد من سرد كثيف إلى سرد أقلّ كثافة.*

كما كشفت روايات " مؤنس الرزّاز" عن التّحولات الّتي طرأت على مستوى الشّخصيات في الرّواية العربية، فتارة تكون مشاركة في الأحداث، وتارة أخرى تظهر راوية لها، وأحيانا تُشكّل المتن السّردي، وهذا التّداخل في أدوار الشّخصيات يكشف عن التّحوّلات الّتي طرأت عليها، وذلك التّعدّد ينعكس بدوره على الحدث الرّوائي، ومن ثمّة تتفرّق عناصره، ويُعاد تشكيلها تبعا لوعي الشّخصيات**.

وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّه « **لم يبق البناء التقليدي للحكاية مثار اهتمام الرّوائيين، إنّما توزّع الاهتمام على بناء الحكاية المتخيلة، وعلى عناصرها من شخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة، بل وتخطى ذلك إلى قضية المتلقي**»[1]. حيث تمّ التّركيز على كيفية تشكيل الحكاية، والعلاقة الّتي تربط المؤلف بالرّاوي، وكيفية عرض الحكاية من خلال الاعتماد على مختلف التقنيات السّردية.

3- تحوّلات الزمّان والمكان في الرّواية العربية

يشير "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ العالم السّردي يقصد به المكان الّذي تجري فيه الأحداث المُسندة إلى الشّخصية الرّئيسة والشّخصيات الثانوية في الرّواية، وقد يكون العالم السّردي واقعيا، وقد يكون متخيّلا كما إنّه مضبوط بزمان ومكان معيّنين حتى وإن كانا متخيّلين غير أنّ الرّاوي يسعى لجعل الأمكنة واقعية من خلال الأدلّة الّتي يقوم بتقديمها***، كما تقوم البنية السّردية« **على صهر مكوّناتها لحظة وجودها، فالرّواية تبدأ بخلق الحكاية لحظة ابتدائها، كما أنّ الراوي يبذر مكونات الحكاية، فضاء وأفعالا، وأشخاصا، حالما يبدأ روايته، وفي الوقت الّذي تستمر فيه الرّواية تتشكّل فيه الحكاية أيضا ممّا يعني**

*-يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص127.
**- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص245.
[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص268.
***- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص226.

استحالة فصلهما داخل البنية السّردية»[1]. حيث تتميّز البنية السّردية بانسجام مكوناتها وتلاحمها، وللرّاوي دور مهم في سرد أحداث الحكاية وفي ترتيب الأحداث وعرضها بطريقة فنية.

ومن مميّزات الرّواية أنّها تقوم على بنية زمنية معيّنة، فـ« **الرّواية(أو بمعنى أصح فن القص) تطوّرت من المستوى البسيط للتّتابع والتّتالي إلى خلط المستويات الزّمنية من ماض وحاضر ومستقبل الثّلاثة يصعب معها تتبّع قراءة النّص»**[2]. لقد تحوّل الزّمن في الرّواية العربية الحديثة، فبعد أن كانت تعتمد على التّسلسل الزّمني في الشّكل التّقليدي أصبحت تتلاعب بالزّمن، وذلك من خلال الاعتماد على مختلف التّقنيات الزّمنية، فعنصر الزّمن عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه ذلك أنّ كل نص روائي يقوم على زمان ومكان معيّنين.

فقبل كتابة أي نص روائي أو قصصي لا بدّ أن يختار الرّوائي الزّمان الّذي تسير وفقه الأحداث ومن هنا فإنّ« **بناء الروّاية يقوم من النّاحية الزّمنية على مفارقة تؤكد طبيعة الزّمن الرّوائي التّخييلية. فمنذ كتابة أوّل كلمة يكون كل شيء قد انقضى. ويعلم القاص نهاية القصة»**[3]. حيث تلعب المفارقات الزّمنية دورا رئيسيا في تنظيم أحداث الرّواية حيث كل زمن يحمل دلالات معينة، وأحيانا يكون معبرا عن زمن آخر كأن يكون الماضي يحمل دلالات المُستقبل، والعكس، حيث تخرج عن حدود التّرتيب الخطّي للأحداث، وتقوم بتقديمها بصورة جديدة تختلف عن سابقتها، « **ولعل أهمّ ما يميز الرّواية الجديدة عن التّقليدية، أنّها تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات الّتي كانت سائدة في كتابة الرّواية الّتي أصبحت توصف بالتّقليدية، فإذا لا الشّخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرّواية التّقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الرّوائيين الجدد»**[4]. حيث قامت الرّواية الحديثة بكسر كل قيود الرّواية التّقليدية وأحدثت تغييرات على مستوى البنية السّردية، وشمل التّغيير كل من الزّمان، والمكان، واللّغة، والشّخصيات، والأحداث، والموضوعات المعالجة هذا ما جعلها تتميّز على مستوى الشّكل والمضمون « **كذلك نرى أنّ للمدارس الأدبية كوحدة متماسكة دورا هاما في عملية التّأثير في كتّاب معينين قد**

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص327.

[2]– سيزا قاسم، بناءالرواية، ص38.

[3]– المرجع نفسه، ص40 .

[4]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص48 .

يجدون في أعمال التنظير أو الأساليب والتّقنيات الّتي تتّبعها مدرسة أدبية أسلوبا يحتذى به»[1]. حيث كان للمدارس الأدبية المتعدّدة الدّور الكبير في صياغة توجهات الكتاب الأدبية، إذ أنّهم يجدون في المبادئ والمميّزات الّتي تتّسم بها المدرسة الأدبية نموذجا يحتذى به أثناء عملية الكتابة، كما ينبغي العودة إلى البدايات الأولى للأنواع الأدبية من أجل معرفة أهم التّحولات الّتي طرأت عليها، حيث توجد عناصر ثابتة لا يمكن الاستغناء عنها في أي عمل أدبي، ولا يمكن تغييرها وهناك عناصر تخضع للعديد من التّحوّلات.

إنّ البناء التّقليدي للرّواية العربية يقوم على التّسلسل الزّمني« **غير أنّ تكامل بناء الرّواية يشير إلى أنّه لم يكن على درجة كاملة من التّوازي مع تسلسل الأحداث في الحياة إلاّ في الإطار العام جدا. أمّا في داخل الرّواية فإنّ التّداخل الزّمني هو السّمة الأساسية، بحيث تجتمع اللّحظات الزّمنية الثّلاث بدرجاتها المختلفة في لحظة واحدة. في أحيان كثيرة»**[2]. حيث تعدّ سمة التّداخل الزّمني من أهم العناصر المكوّنة للرّواية ذلك أنّ الزّمن عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه في عملية الكتابة مهما كان نوعها، و« **الرّواية الجديدة–بهذا المعنى– ليست بنت اليوم ولا بنت عقد الستينات كما يزعم البعض، وإنّما هي سعي دؤوب يمتد في الرّواية المصرية منذ بدايتها النّاضجة في الثّلاثينات. ويمكننا أن نجد بعض ملامحه عند كتاب ما يسمى بالرّواية التّحليلية وخاصّة المازني»**[3]. حيث تجلّت الخصوصيات الفنية للرّواية الجديدة في كتابات المازني ومن عاصره، وبالتّالي فإنّ جذورها تمتدّ إلى الثلاثينات، وظهر ما يعرف بالرّواية التّحليلية– حسب ما جاء في هذا القول– والّتي يقصد بها الرّواية الّتي تقوم على أساس التّحليل النّفسي، إذ تركز على معالجة الجانب النّفسي للبطل.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الموضوعات الّتي تهتمّ الرّواية العربية المعاصرة بمعالجتها مستوحاة من الواقع، ويلجأ الكاتب إلى توظيف عنصر التّخييل من أجل شحن الرّواية بدلالات متعدّدة، كما تسعى الرواية العربية المعاصرة إلى الغوص في أعماق المجتمع من أجل معرفة أسراره وخباياه وعلاقاته الظاهرة والمضمرة، لذلك ينبغي على الرّواية العربية المعاصرة« **أن تتّسع عوالمها ورؤاها بحيث تكتشف الجذور الأبعد لتلك الهموم الّتي تعالجها»**[4]. فكل من العوالم السّردية ورؤى الكاتب تسهم في جعل الرّواية العربية

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص16.

[2]– سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(1)، www.ktobarabia.com، ص88.

[3]– المرجع نفسه، ص134.

[4]– المرجع نفسه، ص149–150.

أكثر حداثة على مستوى الشّكل والمضمون، حيث أسهمت في معالجة قضايا وهموم المجتمع، وتتجلّى قيمة الرّواية من خلال الثّقافة القائمة عليها ذلك أنّ كل نص سردي يحمل خلفية ثقافية وفكرية معينة، و **« تحتل رواية "وردة " لصنع الله إبراهيم أهميّة خاصّة في تاريخ الرّواية العربية المعاصرة من أكثر من زاوية. وهي جميعا زوايا متداخلة ومترابطة، حيث تنطلق من درجة النّضج الإنساني والفني الّذي حقّقه الكاتب عبر رحلة من الحياة تجاوزت الستين ورحلة من الفن تجاوزت الأربعين»**[1]. حيث بلغت هذه الرّواية مرحلة النّضج الفني من خلال انسجام العناصر الّتي تقوم عليها، كما تجاوزت هذه الرّواية خصوصيات العصر الّتي ظهرت فيه، فبناؤها الفني المُتماسك جعلها تبدو أكثر فنية وأكثر تأثيرا في المتلقي.

كما نجد أنّ« **الإيقاع الرّوائي يضبط ويشكل ويجسد البنى الرّوائية المختلفة في ترتيبها وهندستها وتواصلاتها الظّاهرة والخفية، كما أنّه يرسم ويرصد بدقة وانسجام عمليات التّنسيق والتّحرّك والضّبط والتّكرار والتّرتيب والتّوظيف والتّوافق والتّعارض والتّغير والتّصادم في الأحداث والمفاهيم والأزمنة والأمكنة والعواطف والشّخصيات والعقد والحلول..»**[2]. فالإيقاع الرّوائي يسهم في تشكيل البنى الرّوائية ويرصد أهم التّحولات الّتي طرأت عليها إذ أنّها تلمّ بالزّمان، والمكان، والشّخصيات، والأحداث، كما يرتكز على عناصر البنية السّردية للرّواية فمن خلال العلاقات الّتي تربط بين تلك العناصر يتشكل ذلك الإيقاع الرّوائي. كما« **يمثّل المكان مكوّنا محوريا في بنية السّرد بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين»**[3]. فالفضاء السّردي عنصر ضروري ومهم لا يمكن الاستغناء عنه، إذ أنّ كل حدث يتشكّل وفق زمان ومكان معينين، فالفضاءات الرّوائية قد تكون ثقافية ذلك أنّ اللّغة تسهم في تشكيلها، وقد تتّخذ شكل رموز عندما يتعلّق الأمر بالفضاءات المجرّدة إلى جانب الفضاء نجد عنصر الزّمان، حيث« **إنّ تشكّل الفضاء الرّوائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا بمعنى أنّه يتضمّن كل التّصوّرات والقيم والمشاعر الّتي تستطيع اللّغة التّعبير عنها. ومن هنا يتميّز فضاء السّرد، نتيجة طابعه اللّفظي الخالص، عن تلك الفضاءات الّتي تعبر عنها العلامات غير اللّغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة، لأنّها**

[1]– سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر(1)، ص229.

[2]– حسين المناصرة، مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، ص182.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص99.

فضاءات مجرّدة، تقتصر على التّعبيرات عن علاقات هندسية ورياضية وشكلانية»[1]. حيث أسهم الزّمن في مواكبة التّحولات الّتي طرأت على المجتمع، فزمن الرّواية لا يعرف الثّبات والاستقرار، وإنّما هو زمن متغيّر، لذلك نجد أنّ النّوع الرّوائي في تطوّر مستمر فهو لا يعرف الثّبات والاستقرار على شكل ثابت ونهائي.

ومن أهم« **العناصر المكوّنة للبناء الفني في كل سرد لما فيه الرّواية هي: الحدث والشّخصية، والزّمان، والمكان. أمّا الخطاب الرّوائي فيتركّب من الراوي، ثمّ المروي، وهو الحكاية الّتي تشكّل لب الخطاب السّردي»**[2]. فكل عمل سردي لا يخلو من الحدث، والشّخصية، والزمان، والمكان ذلك أنّ الأحداث لا يمكن أن تتحرّك بمعزل عن الزّمان والمكان، وللشّخصية الدّور الكبير في سيرورة تلك الأحداث، فبناء النّص متعدّد بتعدّد الأزمنة.

أصبحت الرّواية العربية الحديثة تتلاعب بالزّمن وذلك من خلال توظيف مختلف الصّيغ الزمنية الّتي تتحكّم في سير الأحداث، كما « **يتجلى انفتاح النّص الرّوائي زمنيا من خلال البناء عبر اشتغال الكاتب على مادّته الحكائية والكتابية (الخطاب) بشكل مختلف عمّا اعتدنا عليه. فهو يُخلخل الصّورة المكوّنة لدينا عن بناء النّص الّذي يحمل الدّلالة التّعينية للمعنى. يتمّ ذلك من خلال تكسيره لخطية الحكي وممارسته اللّعب الزّمني الّذي رأينا فيه هيمنة المفارقات السّردية والمشاهد والتّقطيع الزّمني. وعبر هذه التّحويلات يجعلنا ننتقل من ماضي القصّة إلى حاضر الخطاب»**[3]. حيث أحدثت الرّواية الحديثة العديد من التّحوّلات على مستوى البنية الزمنية، إذ أصبح البناء الزّمني يسهم في خلخلة بنية النّص السّردي، و« **في الزيني بركات والوقائع الغريبة نجد أنفسنا أمام مادة تاريخية وقصة حياة المُتشائل، حيث تبنى الشخصية تصاعديا، فنجد أنفسنا "نتعاطف" مع الزيني بركات إلى فترة "اللقاء" حيث تبدأ الصورة تتغيّر، والشّيء نفسه يحصل لنا مع المتشائل على الرّغم من السّمات الشّخصية الّتي يتميّز بها»**[4]. فجمال الغيطاني أسهم في جعل القارئ يُشارك أحداث الرّواية، ويغوص في أعماقها، ويتفاعل مع أحداثها حيث يشارك القارئ في أهم التّحولات الّتي تشهدها تلك النّصوص. وللكاتب الحرية

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص100.

[2]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص92.

[3]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص85.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

التّامة في اختيار الطّريقة المناسبة الّتي يبني بها نصوصه الإبداعية، فقد يعتمد على بنية سردية تقليدية أو معاصرة.

أصبحت النّصوص السّردية المعاصرة تحمل طابعا شعريا وهذا راجع إلى أهمية هذا النّوع الأدبي وريادته الإبداعية في السّاحة الأدبية والثّقافية، فالرّواية العربية لم تنفتح على النّصوص السّردية التّراثية فحسب، وإنّما تفاعلت مع الآداب الأوروبية وما تحمله من خصوصيات فنية، حيث أصبحنا نلمس في الرّواية العربية العديد من الرّموز الّتي تمتدّ بجذورها إلى الآداب الأوروبية المختلفة سواء تعلّق الأمر بالنّصوص التّراثية أو النّصوص المعاصرة، فذلك التّفاعل دفع بالكتاب العرب إلى الرّجوع إلى الموروث السّردي العربي وما يحمله من خصوصيات فنية، فكان للتّفاعل النّصي الدّور الكبير في الخروج عن طابع المحاكاة الّذي سيطر على الرّواية فترة طويلة من الزّمن.

كما إنّ كل عمل سردي مهما كان نوعه يمكن اعتباره فعلا سرديا، باعتبار أنّه يتميّز بمجموعة من الخصوصيات الفنية الّتي تخضع للتّحليل الوظيفي سواء تعلّق الأمر بالمتن الحكائي أو بالمبنى، أو بطبيعة مكونات البنية السّردية، وعليه فإنّ الفعل السّردي يمكن اعتباره حكاية لأحداث في عالم حقيقي أو متخيل* ، فالرّواية تحمل العديد من القيم والآراء والتّوجهات، وقد تكون عالما تخييليا يجمع بين العديد من الأجناس الأدبية، كما يوجد هناك العديد من الأفكار والإيديولوجيات الّتي أسهمت في تكوّن الرّواية العربية، وقد اهتمت الرّواية العربية بالجانب الشّكلي من حيث صياغة هيكل النّص، كما اهتمّت بالبنية السّردية، وذلك من خلال التّركيز على الشّخصيات ووظائفها، واللّغة، والأسلوب، والزّمان، والمكان، وطريقة الصّياغة، وقد «**شقّت الرواية العربية طريقها بصعوبة لأنّها تمردت على الصيغ المباشرة للتّراس وبها استبدلت صيغا مجازية لم تكن معروفة، ولطالما تباينت المواقف الاجتماعية من التّمثيل المباشر للعالم ومن التّمثيل المجازي له، فحظي الأول بتقديرها وعلا شأنه، وبخس الثّاني وانحطّ أمره**»[1]. حيث قامت الرّواية العربية بالتّمرد على الصيغ الأسلوبية التّقليدية، وتبنت صيغا حديثة لم تكن معروفة من قبل، فبعد أن كانت تمثل الواقع تمثيلا حقيقيا وبأساليب مباشرة أصبحت تمثّله بطريقة مجازية، من خلال إضفاء العناصر التّخيلية عليه.

---

*- يُنظر؛ بعيطيش يحيى، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، العدد8، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات جامعة منتوري–قسنطينة (الجزائر)/ (مداخلة) جانفي 2014، ص1.

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص 33.

كما نجد أنّ« **ترتيب سرد الأحداث في الرّواية وأولوية ذكرها جزء أساسي من تشكيل الرّواية تشكيلا فنيا، وهو يعتمد أساسا على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته**»[1]. فالتّرتيب يُسهم في تشكيل البنية الفنية للرّواية، فتوظيف هذه الصيغة الزّمنية يعكس لنا مدى مهارة الكاتب، وقدرته على تنظيم الأحداث حيث« **تتميّز مقاطع الاسترجاع بتقنية خاصة من حيث طبيعتها ومن حيث ربطها بمستوى القص الأول، حيث أن عملية تلاحم مقاطع النص الروائي من المشكلات الأساسية بالنسبة إلى الروائي**»[2] . فتقنية الاسترجاع تقوم بسد الثّغرات الموجودة في النّص وفيها يتوقّف السّارد عن القص ليعود إلى ذكر أشياء مضت، كما إنّ الكاتب أثناء تشكيله للعالم السّردي لا بد له من اختيار الشّخصيات الّتي تقوم بتحريك الأحداث في الرّواية، تلك الأحداث الّتي تتشكّل وفق زمان ومكان معيّنين، «**لقد أصبح تحديد المكان من السّمات الّتي ميّزت الرّواية في القرن التّاسع عشر وقد أشار "إيان وات" إلى هذا التّحول الّذي طرأ على تشكيل الرّواية ويرى أن "دانييل ديفو" هو أول من ربط بين أبطاله والمكان وهو يُؤكّد أنه ليس في رواية القرن الثامن عشر ما يضاهي الفصول الأولى من رواية "الأحمر والأسود"**»[3]. حيث يعتبر دانييل ديفو أوّل من ربط بين الشّخصيات والمكان–حسب ما توصّل إليه إيان واط"– فالمكان أصبح موضوع اهتمام الكتاب والمتخصّصين في مجال الرّواية، ويرى كتّاب الرّواية الجديدة « **في أسلوب الواقعيين أسلوبا ذاتيا يضفي على الأشياء لونا انسيابيا مرتبطا بالذات البشرية ونزعوا إلى –تشييء" الأشياء بعيدا عن أسلوب بلزاك خاصة الّذي "أنسن" الأشياء في رأي كتّاب الرواية الجديدة ونحن نتّفق مع كتّاب الرّواية الجديدة، حيث أن استدام الأشياء عند بلزاك لا شك يحمل معاني إنسانية مختلفا في ذلك مع كتّاب الرّواية الجديدة..)**»[4]. حيث توصّل كتّاب الرّواية الجديدة إلى أنّ أسلوب الواقعية يعمد إلى التّشييء على خلاف بلزاك الّذي قام بأنسنة الأشياء، وهذه التّقنية جديدة في السّاحة الأدبية ومحبّذة من قِبل العديد من الرّوائيين.

وأثناء تحليل "عبد الله إبراهيم" لروايات نجيب محفوظ" أشار إلى أهم التّحولات الّتي طرأت على العالم السردي، حيث اختفى المصباح القديم، وظهر الكهربائي، واختفت الجواري، وانكشفت وجوه النساء،

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص43 .

[2]– المرجع نفسه، ص63.

[3]– المرجع نفسه، ص110.

[4]– المرجع نفسه، ص213.

وبدل الزّواج المباشر القسري، أصبحت الرواية مفعمة بعلاقات الحب، وبدل الأحاديث المقتضبة هيمن على الرواية السجالات الدينية والسياسية* .

كما إنّ عملية انصهار الرّاوي في الشّخصية من التّقنيات الحديثة، وهذا ما تجلى في روايات نجيب محفوظ والأمر نفسه نجده على مستوى الزّمان والمكان، فـ« **المكان الرّوائي هو المكان اللّفظي المتخيل؛ أي المكان الّذي صنعته اللّغة انصياعا لأغراض التّخييل الرّوائي وحاجاته. وهذا يعني أنّ أدبية المكان، أو شعريته مُرتبطة بإمكانات اللّغة على التّعبير عن المشاعر والتّصوّرات المكانية مقضية إلى جعل المكان تشكيلا يجمع مظاهر المحسوسات والملموسات ومكوّنا من مكونات الرواية يؤثّر فيها ويتأثّر بها**»[1]. حيث يغلب عليه عنصر التخييل بمعنى أنّه فضاء لفظي أسهمت اللّغة في تشكيله وفي منحه خصوصيات جمالية، وعليه فالفضاء الرّوائي يعدّ المجال الّذي تتحرّك فيه الأحداث، كما إنّه دائم التّحول والتّغير في الرّواية؛ ذلك أنّ الرّوائي لا يعتمد على فضاء واحد، وإنّما يلجأ إلى تعداد الأمكنة، وهناك من يرى أنّ « **الإطار المكاني يظلُّ ثابتا فلا تنتقل الشّخصية من مكان إلى آخر ولا ينتقل القص بالتّالي من مكان إلى آخر بل يظل الراوي متواجدا مع الشّخصية في الرّقعة الّتي تتواجد فيها**»[2]. فالإطار المكاني يبقى ثابتا حيث يبقى الرّاوي متواجدا مع الشّخصية في الرّقعة الجغرافية الّتي يتواجد فيها، كما إنّ رؤية الرّاوي تقترب من رؤية الشّخصية وفي كثير من الأحيان يبتعد عنه، فمن خلال الرّواية الحديثة أصبح صوت الرّاوي يختفي شيئا فشيئا وحل محله صوت الشخّصية، ومن هنا ظهرت البوليفونية في الرّواية ويقصد بها تعدّد الأصوات، وبالتّالي فهي متحرّرة من سلطة الرّاوي المطلق وأحادية اللّغة والأسلوب، حيث تتميّز بالتعّدّد اللّغوي والأسلوبي، في حين نجد أنّ الرّواية المونولوجية تعتمد على صوت واحد ورؤية واحدة وتستند إلى راو واحد* .

---

* - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص89.

[1] – سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص75.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص220 .

* - يُنظر؛ سيزا قاسم، بناء الرواية، ص222.

وقد اعتمدت الرّواية الحديثة طريقة جديدة في الكتابة، حيث« **يمثّل الأسلوب المباشر الحر الصّيغة الثّانية للمونولوج الدّاخلي»**[1]. ويُعتبر المونولوج[*] تقنية حديثة في الرّواية، وبالتّالي تمكّنت الرّواية العربية من الخروج عن حدود التّقليد والمحاكاة للأساليب التّقليدية. وحتى نتمكن من الفهم الدّقيق لأي عمل روائي لا بدّ من العودة إلى أصوله والعوامل الرّئيسة الّتي أسهمت في تشكيله، وقد« **حذت الرّواية العربية في مرحلتها الجنينية من حيث طريقة السّرد، حذو القصص الشّعبي، وبدت الروايات المؤلفة أشبه بالسّيرة الشّعبية وحكايات ألف ليلة وليلة»**[2]. فبدايات الرّواية الأولى كانت تسير على نهج السّيرة الشّعبية والأنواع الأدبية التّراثية ثمّ طرأت عليها جملة من التّحولات حتى أخذت شرعيتها في السّاحة الأدبية واتّخذت خصوصياتها الفنية، وقد سارت الرّواية العربية على الطريقة الّتي كانت سائدة في الآداب التّقليدية وذلك من خلال التّركيز على ذكر المغامرات والأحداث الخيالية الّتي لا وجود لها في الواقع.

وبعد أن كان الفضاء الرّوائي يملك القدرة على احتواء العديد من العناصر المختلفة والمتناقضة دون الوعي بذلك التناقض والاختلاف أصبح الفضاء في الرّواية المعاصرة معلوم الدّلالة، وهذا راجع إلى وعي القارئ والنّاقد بالمعاني المختلفة الّتي تحملها تلك الفضاءات « **فأصبح الفضاء الرّوائي في النّص الحديث ساحة للصّراع الدّائم بين الرّؤى والأصوات المُتصارعة. أصبح فضاء مشحونا بالتوتر، مزدحما بالحواجز والحدود، معتبرا السّدود إحدى قسماته الرئيسية. ومن هنا دخلت العلاقة بين الشّخصية والمكان مرحلة جديدة أصبح فيها المكان شرطا للوجود ذاته وعاملا من العوامل المشاركة في بلورة رؤى الشّخصية وتحديد استجاباتها»**[3]. حيث أصبحنا نلمس تعدّد الفضاءات في الرّواية المعاصرة والّتي تتميّز بالتّوتر والازدحام، وقد كان للمكان الدّور الفعال في تحديد رؤى الشّخصيات، كما يضبط المكان حركات الشّخصيات، فالشّخصية عنصر ضروري في الرّواية لا يمكن الاستغناء عنها، وقد تكون رئيسية أو ثانوية حسب طبيعة الأدوار الّتي تقوم بتأديتها.

5-الراوي في الرّواية العربية الحديثة

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص228.

[*]- **مونولوغ:** هو تقنية من تقنيات السرد القصص الحديث تسميها دوريت كون المونولوغ المنقول. وتعني به إيراد أفكار الشّخصية إيرادا حرفيا مثلما تمّ تلفيظها في ذهن الشّخصية، وأصل المونولوغ أن يكون على خشبة المسرح، حيث تخاطب الشخصية الممثلة نفسها وهووسيلة بها يبرز المؤلف أفكار الشخصية الممثلة نفسها، وهو وسيلة يبرز من خلالها المؤلف أفكار الشخصية وأحاسيسها واضطراباتها. ينظر؛ مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص432.

[2]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص30.

[3]- صبري حافظ، الرواية والواقع متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، ص190.

يعتبر الرّاوي الوسيلة الّتي من خلالها يتمكّن الكاتب من إيصال أفكار النّص الرّوائي وأحداثه إلى القارئ، وقد تعدّدت أنواعه، ووظائفه، كما« **توسّل المؤلّفون بالتّقنيات السّردية الحديثة من أجل تخريب الوهم الشّائع حول المطابقة بين العالمين الواقعي والمُتخيل، فنبذوا الأول، وراحوا يغرون الرواة بأنّهم مركز الاهتمام في الكتابة السّردية...فلم تبق المدونة السّردية نصّا مغلقا على ذاته، إنّما انفتح على العالم، وعلى شؤونه السّردية، فتداخلت أدوار المؤلفين بأدوار الرواة، وانطبع كل ذلك على صفحات السّرد**»[1]. حيث طغى عنصر التّخييل على الأعمال الروائية الحديثة، وتعدّدت وظائف الرّواة، وأحيانا يتداخل دور المؤلّف بالرّاوي، كما استعانت الرّواية الحديثة بالنصوص السّردية التّراثية وأحدث عليها العديد من التّحولات، وأثناء تحليل "عبد الله إبراهيم" لرواية "أنت منذ اليوم" لـ"المسعدي" أشار إلى أنّ الكاتب عدّد في أساليب السّرد، فعمله يتراوح بين الإخبار والوصف، كما استفاد من البنية السردية الإسناد، ووظّفها بطريقة جديدة*.

توصّل "عبد الله إبراهيم" في تحليله لرواية "الغيمة الرّصاصيّة" إلى أنّها خرجت عن حدود البنية التّقليدية القائمة على التّتابع في الأحداث، وأصبحت كل العناصر السّردية تُؤدّي أدوارا مزدوجة فأحيانا تكون موضوعا لغيرها، وأحيانا تُسهم في خلق العالم المُتخيّل، ومن هنا تمّ تبادل الأدوار بين كلّ من الرّاوي والمُؤلّف والمروي له، هذا ما جعل الأساليب والأفكار متداخلة، هذا ما أسهم في إثراء بنيته السّردية والدّلالية**.

عالج "عبد الله إبراهيم" الحكاية في رواية "لعبة النسيان" لمحمد برادة، وتوصّل إلى أنّ« **تلك الحكاية تذوب وسط النّزاعات المتزايدة بين الرواة، فكل يزاحم الآخر في انتزاع موقع، يسمح له بإبداء رأي أو وجهة نظر فيها أو حولها بعضهم يعلن عن رغباته وتطلّعاته تلك بكثير من الصّراحة والتّأكيد وبعضهم يمارس دوره في نوع من السرية دون الانهماك في الإعلان عن النّفس، وهم يتبادلون الأدوار، مرّة يكونون جزءا من الحكاية بوصفهم شخصيات تنهض بمهمة المشاركة في وضع الأحداث، ومرّة يكونون رواة يشغلون بتقديم شخصيات أخرى، ومرة ثالثة يكونون مجرد مادّة للتّحليل السّردي الّذي يشترك فيه "راوي الرواة" مع "المؤلّف"**»[2]. حيث تميّزت الحكاية بوجود تعدد في الرواة، وكل راوي يسعى إلى إثبات

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ الأبنية السردية والدلالية، ص273.

*– يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ الأبنية السردية والدلالية، ص289.

**- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية؛ الأبنية السردية والدلالية، ص311–312.

[2]– عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه–، ص23.

وجوده والتّعبير عن آرائه الخاصة، وقد تعدّدت طرق ظهور الرواة في الحكاية، فأحيانا يشاركون في الأحداث أحيانا ينفصلون عنها هذا ما جعل الحكاية في رواية "لعبة النّسيان" تظهر« **على خلفية شديدة التّعقيد من التدخّلات السّردية الّتي تعنى بالرواة ومواقعهم في الحكاية**»[1] حيث يصعب تحديد مواقع الرواة في هذه الرواية، وبالتّالي تصبح الأحداث مركّبة ومعقّدة ويصعب تحديد الرّاوي الحقيقي، كما يمكن الإشارة إلى أنّ« **الحكاية في هذه الرّواية لا تكاد تتركّب أجزاؤها، إلاّ وتتناثر ثمّ تتحلّل في خِضّم الرّوايات المختلفة والمُتداخلة للشّخصيات والرواة على حد سواء، إلى درجة تصبح "الحكاية" مجرد ومضات من وقائع تتّصل بحياة أسرة من الأسر المغربية تغطي مساحة زمنية تقارب نصف قرن من الزّمان، وتلك الحياة الأسرية تتشظى إلى مشاهد لا رابط بينها، لكنّها تُؤدي وظيفة كشف لحظات معينة من تاريخ الشّخصيات**»[2]. من خلال هذا القول شرح "عبد الله إبراهيم" الحكاية وكيفية تشكلها، وما تحمله من أحداث في طياتها وأشار إلى أنّ شخصية راوي الرواة لها وظيفة تختلف عن وظائف الشّخصيات الأخرى، حيث تقوم هذه الشخصية بتسيير الأحداث في الرّواية وتُوزّع الأدوار على باقي الرواة، ويرتّبها حسب الرؤية الّتي تحدد أهمية كل جزء من أجزائها، فهي عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه في كتابة الرّواية، حيث تحمل وظيفة سردية ذات خصوصيات جمالية، وعليه فإنّ العلاقة بين الرّواية والحكاية تكاملية ولا يمكن الفصل بينهما.

حلّل "عبد الله إبراهيم" رويـة "امرأة القارورة"، وكشف عن ظهور ثلاثة مستويات للرواة المستوى الأوّل قدّم الحكاية دون أن تربطه رابطة مباشرة بها، أمّا الثّاني فقام بتنظيم الحكاية وشارك في أحداثها، أمّا الثّالث فتجسّد في ضمير الغائب، وكان بمثابة الوسيط الّذي من خلاله انبثق صوت "هاجر"، واستُعمل النّوع الأخير في السّرد الموضوعي غير المباشر، عكس السّرد الذاتي المباشر الّذي مثّله الرّاويين الأوّل والثّاني.* ومن هنا أصبحت الرّواية العربية الحديثة تتّسم بتعدّد الرواة، الّذين تمّ استحضارهم من مختلف الأساليب السّردية.

كما« **تجمع المناهج النّقدية في توصيف الرّاوي على المقولات الآتية: إنّ لشخصية الرّاوي ذاتا وظيفية نوعية في البنية السّردية وفي الخطاب السّردي، إنّ علاقات الراوي مع عناصر السّرد تتّصف بأنّها علاقات تبادلية متشابكة ومتشعبة في آن واحد، إنّ علاقة الرّاوي بالبنية السّردية ذات صفة تقنية**

[1]– عبد الله إبراهيم، السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة–بحث في تقنيات السرد ووظائفه–، ص23.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*- يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدّلالية، ص211.

وظيفية»[1]. حيث يحتل الرّاوي موقعا مهما في البنية السّردية للرّواية، ويؤدي أدوار متعدّدة تسهم في الربط بين العناصر السّردية، وعليه فإنّ« **علاقة الرّاوي بالشّخصيات الأخرى في الرّواية تحدّدها علاقة الرّوائي بالراوي الّذي يمنحه في كثير من الرّوايات بعض سلطته، فيسمح له بالتّدخّل السّاخر في سلوك الشّخصيات وفي اختراق أفكارها، وكشف أسرارها، كما يسمح له بالتّدخّل في سيرورة أحداث الرّواية والتعليق عليها. وتجسّد الرّوايات الكلاسيكية هذا النّوع من العلاقة بين شخصية الرّاوي والشّخصيات الأخرى في الرّواية»**[2]. فالرّوائي يقوم باختيار الشّخصيات المناسبة الّتي تقوم بسرد الأحداث، كما إنّ العلاقة الّتي تربط الرّاوي مع الشّخصيات الأخرى يقوم الرّوائي بتشكيلها، حيث يسمح له بالتّدخل في تشكيل وتنظيم الأحداث في الرّواية، وهذا ما كان سائدا في الرّواية التّقليدية، فالعلاقة الّتي تربط بين الرّاوي والعناصر المكوّنة للنّص الرّوائي لا يمكن الكشف عنها إلاّ من خلال تحليل ذلك النّص بما يحمله من تقنيات متعدّدة، كما « **تعتمد معظم الدّراسات الحديثة الّتي تناولت البنية السّردية على تحليل البنى الدّاخلية للسّرد بوصفه الإرسالية اللّغوية الّتي تشكّل مكونا وبنية أساسية في القناة الّتي اتّفق عليها الدّارسون لنقل (الحكاية= الحدوثة=القصة) من طرف إلى آخر من المرسل إلى المرسل إليه»**[3]. حيث اهتمّت معظم الدّراسات النّقدية بتحليل البنية السّردية للنّصوص الرّوائية، وحاولت الكشف عن أهم المراحل الّتي تمر بها الرّواية قبل تخرج في شكلها النّهائي، ورصد أهم التّحولات الّتي طرأت عليها على مستوى الشّكل والمضمون، وقد كان للبنية الزّمنية الدّور الكبير في تشكيل الخصوصيات الفنية المتعدّدة، فمن خلال التّحوّلات الّتي طرأت على الزّمن، تحوّلت العناصر الأخرى.

إنّ البنية السّردية للرّواية العربية لا تعرف الثّبات والاستقرار على شكل واحد، وإنّما هي دائمة التّحول والتّطور، هذا ما جعل من الرّواية تستمر لفترة زمنية طويلة « **ويبدو أنّ دراسة البنية السّردية في أشكالها المتنوّعة كانت تهتمّ بالبحث عن إجابات لأسئلة تتعلّق بالرّاوي، وبالآلية السّردية الّتي تعنى ببناء الكون الرّوائي الّذي سينقل إلى المتلقي عبر الخطاب السّردي وتركزت إشكالية الدّراسة حول أسئلة ثلاثة: من يتحدث في الحكي؟ أين موقع الراوي في الحكي؟**

[1]– سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، ص109، مجلة دراسات في اللغة العربية، العدد الرابع عشر، 1392هـ–2013م.

[2]– المرجع نفسه، ص110.

[3]– المرجع نفسه، ص112.

كيف يتشكّل المشهد الرّوائي؟»[1]. حيث انصبّ اهتمام البنية السردية حول الرّواي ووظيفته، حيث تسعى إلى تحديد الشخص الذي يقوم بسرد الأحداث وتحديد موقعه، ودوره في بناء العمل السّردي، ومن هنا فإنّ تحليل الأعمال السّردية يمَكِّننا من معرفة القواعد الّتي تتشكّل وفقها **« وقد يكون من الأمور الهامّة في مجال البحث النّقدي، أن نجعل من بنية الشّكل موضوع معرفة يغني هذا المجال ويستكمل نقصانه والغرض، يُوضح أنّ ثمّة فرقا بين المنهج الشّكلي في تحيزه للشّكل والعلاقة على ذاته، وبين المفاهيم التي أنتجها البحث على بنية الشّكل والّتي بإمكان النّقد، بشكل عام، وأيا كان الموقع الفكري الّذي منه يرى إلى النّص، أن يفيد منها»**[2]. حيث قامت يمنى العيد بتحديد الفرق بين المنهج الشّكلي كمنهج وبين المنهج البنيوي ذلك أنّ كلا المنهجين يفيد النّص الرّوائي اعتمادا على أهم المميزات الّتي يتّسم بها كل منهج.

كما نجد أنّ**« المنطلق الّذي تتشكّل حركة نمو الفعل هو منطق يمفصل العمل الروائي، فيقيم بنيته محدّدا لها نمطا. وقيام البنية في نمطها يعني قيام الحركة يقول(أو خطاب)، أي بصياغة لا نرى إلى الحكاية إلاّ بها. أضف أن وصول الحكاية بواسطة الكتابة (لا بواسطة الشّريط السنيمائي، أو شريط الرّسوم المتحركة مثلا) يستوجب راويا يروي الحكاية، كما يستوجب وجود قارئ يقرأ ما يرويه الراوي»**[3]. فكل عمل سردي يتطلّب عنصرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما الأول يتمثّل في الرّاوي الّذي يقوم بنقل الأحداث وعرضها بطريقة مشوقة تسحر ألباب القرّاء، والثّاني يتجسّد في القارئ الّذي يتلقى ما يروى عليه، ويقوّم ما تلقى.

وقد أشارت "يمنى العيد" إلى الراوي الشّاهد، وترى أنّ هذه التّقنية، وتوصّلت إلى أنّ هذه التّقنية تُشبه التّصوير في العمل السينيمائي، فالرّاوي الشّاهد يقوم برواية الأحداث من الخارج ولا يتدخّل في سيرورتها، حيث يكتفي بنقل ما سمعه وما رآه وهذه التّقنية تسهم في تركيب الصّور، فشأن الرّاوي هنا شأن المخرج الّذي لا نراه إلاّ في أثره، ومن هنا تصبح العلاقة قائمة بين القارئ المشاهد والمقروء المشاهد، فوظيفة هذا النّوع من الرواة يتجسّد في التّسجيل ذلك أنّ وظيفته تكمن في التّركيز على عملية تركيب

[1]– سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، ص116.

[2]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط3، 2010، ص23.

[3]– المرجع نفسه، ص42 .

الصّور، فالتّفنّن في توظيف الرّاوي يقترن برؤية الكاتب تلك الرّؤية تجعله يختار الرّاوي المناسب لتقديم الأحداث وجعلها أكثر فنية*.

ومن ضمن أنواع الرّواة نجد الرّاوي العليم ، ذلك أنّ« **الرّاوي الّذي يعرف كل شيء هو راو يكشف الكاتب، ويسقط المسافة الضرورية، والّتي على الكاتب أن يقيمها بينه كشخص له أفكاره وأحاسيسه وذاتيته، وبينه كفنان قادر على أنّ صور شخصياته بما يخصصها بهويتها ويميزها بحقيقتها واختلافها عنه من جهة، وعن بعضها البعض من جهة ثانية فينظم زمن قصه، ويبنيه وفق ضرورات اتساقه مع المكان الّذي تعيش فيه الشّخصيات، أو مع المحيط الاجتماعي الّذي ينسج علاقاتها فيما بينها**»[1]. فالرّاوي العليم يعرف كل تفاصيل الرّواية، ويدفع القارئ إلى اكتشاف أسرار النّص الإبداعي، حيث يعرف هذا النّوع من الرّواة ما تبديه الشّخصيات وما تخفيه، ويعرف ما لا تعرفه الشّخصية عن نفسها وعن غيرها من الشّخصيات الأخرى.

إنّ« **النظر إلى العمل السّردي الرّوائي على حد التّفاوت في العلاقة بين الرّاوي وبقية العناصر، يساعدنا على كشف نمط بنية هذا العمل وهو–أي النمط– ما له علاقة بموقع الرّاوي الكاتب الّذي يقيم، من موقعه، منطق البنية فيبني نسقها**»[2]. فالعلاقة القائمة بين الرّاوي وبقية العناصر الأخرى تسهم في الكشف عن بنية العمل السّردي والعوامل الّتي تسهم في تحريكها من أجل إخراجه على شكله النّهائي، وقد طرأت العديد من التّحولات على مستوى أسلوب الرّواية العربية المعاصرة، وما هذه التّحولات سوى انعكاس للتّحولات الّتي شهدها المجتمع في مختلف المجالات، ولا بدّ من الاستعانة بالبدايات الأولية للرّواية من أجل معرفة أهم التّحولات الّتي طرأت عليها، وتكشف عن الخصوصيات الفنية الجديدة.

وقد« **كانت البنية الرّوائية تعتمد على واحدية المنظور، وواحدية الصّوت وواحدية وجهة النّظر الّتي تروى منها الأحداث، كانت تلك الواحدية هي المنطق الّذي تنهض عليه عملية التّماسك الدّاخلي للنّص الرّوائي، وهي المصدر الّذي تتولد منه تأويلات النّص المحدودة، ذلك لأنّ مثل هذه الواحدية تخلق حبكة روائية لا تتّسم بالإحكام فقط، لكنّها تتّصف بالبساطة كذلك، ويقوم منطق تماسكها على التّرابط السّببي والتّداعيات المنطقية**»[3]. فبعد أن كانت الرّواية العربية تعتمد على أحادية الصوت والرّؤية

---

*- يُنظر؛ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص135-136.

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص140.

[2]– المرجع نفسه، ص181.

[3]– صبري حافظ، الرواية والواقع متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية، ص 187–188.

أصبحت تشهد الرّواية المعاصرة تعدّدا في الأصوات واختلافا في أنواع الرؤى السّردية وأصبح السّارد يقدّم الرّواية من زوايا مختلفة ومتعدّدة، وخالفت مبدأ التّسلسل الزّمني وترتيب الأحداث.

ثانيا: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية

تعدّ مسألة تداخل الأجناس الأدبية من ضمن القضايا الأدبية والنّقدية المعاصرة الّتي شغلت اهتمام النقاد والباحثين ذلك أنّ كل نوع أدبي يستفيد من الخصوصيات الفنية للأنواع الأدبية الّتي سبقته كونها تمدّ الكاتب بالمادّة الخام الّتي ينطلق منها أثناء عملية الكتابة، حيث **« تكمن ظاهرة التّجنيس، أو تداخل التّأثيرات المتبادلة بين الأجناس الأدبية والفنية، في التّكوين الأساسي للذّات المبدعة. ذلك أنّ الملكة الفنية لدى الإنسان هي شيء خاص يتفرّد فيه صاحبه عن غيره من البشر، غير أنّ الشّكل أو الجنس الأدبي أو الفني، الّذي يختاره أو يمارسه الفنان، يخضع لتأثيرات عديدة اجتماعية وثقافية وتاريخية..»**[1]. لقد أسهمت قضية تداخل الأجناس الأدبية في تكوين الخلفية الأساسية الّتي ينطلق منها المبدع، ويخرج نصه بطريقة جديدة تعبّر عن روح العصر، فالتّحولات الّتي شهدتها البنية الفنية للنّصوص الأدبية المتعدّدة تولّد عنها ظهور نوع أدبي جديد يحمل روحا جديدة.

كما إنّ اللّجوء إلى التّراث الأدبي العربي لا يقصد به إعادة إحياءه، وإنّما الاستفادة منه وتوظيفه بطريقة جمالية تساعد على منح النّصوص الإبداعية أبعادا دلالية متعددة، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ « **معالجة الرّواية بوصفها ثمرة لتداخل المرجعيات الثّقافية والأنواع السّردية، لن يخفض من قيمتها الإبداعية»**[2]. فالرّواية العربية تحمل في طيّاتها العديد من الأنواع السّردية، ومختلف الخلفيات الفكرية والثّقافية هذا ما يجعلها متميّزة على مستوى الشّكل والمضمون، فالرّواية العربية تستوعب الخصوصيات الفنية لمختلف الأنواع الأدبية، ولا تهدف من خلال هذه التقنية إلى المحاكاة، بقدر ما تسعى إلى منح الرواية روحا جديدة وخصوصيات فنية لا توجد عند غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى، هذا ما جعل بنية الرّواية العربية في تطوّر مستمر.

لقد حاولت الرّواية العربية الخروج من دائرة التّقليد، وذلك من خلال ابتكار تقنيات وأساليب جديدة تخدم المجتمع، فعملية التّجديد لم تقتصر على مستوى الشكل فحسب، وإنّما مسّت الشّكل والمضمون، وذلك نتيجة التّحولات الّتي يشهدها المجتمع في مختلف المجالات، وظهرت في البلاد العربية العديد من

[1]– نزيه أبو نضال، التحولات في الروية العربية، ص18 .

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص386.

الأعمال الرّوائية الّتي ذاع صيتها في مختلف أنحاء العالم وترجمت إلى العديد من اللّغات، فعملية الإبداع لا يمكن نسبتها على روائي دون آخر ذلك أنّه توجد **« مساهمات مُهمّة، عدا ما قدمه جرجي زيدان ومنها، ثلاثية نجيب محفوظ الفرعونية "رادوبيس" و"كفاح طيبة" و"عبث الأقدار" ثمّ " أولاد حارتنا" عن تاريخ الأديان، وهي مجرد رموز جبرية متقابلة الآلهة والأنبياء وأولاد الحارة! إلاّ أنّ الإسهام الأهم في هذا المجال روايات رضوى عاشور، ورواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني عن زمن المماليك، وصخرة طانيوس و"سمرقند". وغيرها لأمين معلوف»**[1]. حيث نلمس العديد من الأسماء الرّوائية العربية المبدعة الّتي أسهمت في إثراء الرّواية العربية والسّير بها نحو الأفضل، فإلى جانب كتابات نجيب محفوظ نجد روايات "رضوى عاشور"، و"جمال الغيطاني"، و"أمين معلوف"، وفي الجزائر نجد "واسيني الأعرج" الّذي أبدع في رواياته وحظيت باهتمام النقاد والباحثين نظرا للخصوصيات الفنية والجمالية الّتي تتميّز بها أعماله الرّوائية.

كما أنّ**« معظم الرّوايات العربية في القرن التّاسع عشر جاءت محكومة بقانون آخر، هو قانون الصّدفة القائم على الحركة والمغامرة، وحتى التّعليقات والحواشي والتّدخّلات الّتي أدخلها المُؤلّفون في سياقات السّرد لم تكن قادرة على الحد من الإيقاع السّريع والمتراكم للأحداث الّتي تريد أن تضع الخصوم في مواجهة مباشرة، لتكشف تعارض القيم»**[2]. فالخصوصيات الفنية الّتي تميّزت بها الرّواية العربية في القرن التّاسع عشر غير الخصوصيات الفنية الّتي تعرفها اليوم ذلك أنّ الرّواية في تطوّر مستمر، فبعد أن كانت تهتم بالمغامرات وبمعالجة الموضوعات الّتي تهدف إلى التّسلية وتعتمد على تسلسل الأحداث وتركّز على شخصية وتجعلها محور السّرد وتمنحها كل صفات البطولة تغيرت القيم، حيث كسرت الرّواية الحديثة قيود البنية الفنية الّتي كانت تتميّز بها الرّواية التّقليدية، فلم يعد البطل يتّسم بصفات البطولة وخرجت الرّواية من موضوعات التّسلية والنّصح إلى معالجة قضايا المجتمع، وأصبحت الرّواية تتميّز بالتّعدّد اللّغوي وتعدّد الشّخصيات.

أشار "عبد الله إبراهيم" إلى السّرديات الحديثة، ويرى بأنّها**« قدّمت تمثيلا سرديا كثيفا للعالم فيه كثير من التّنوّع والتّفصيل للمرجعيات الثّقافية، والأحداث الخاضعة للاحتمال، والشّخصيات تحرّرت من النّسق التّعارضي التّقليدي، واشتبكت في علاقات نابعة من إمكانات محتملة الوقوع»**[3]. لقد تمكنت

[1]– نزيه أبو نضال، التحولات في الروية العربية، ص42 .

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص59.

[3]– المصدر نفسه، ص260.

السّردية العربية الحديثة من تمثيل المرجعيات الفكرية والثّقافية المتعدّدة، وبالتّالي فإنّها تجاوزت البنية التّقليدية من خلال تمثيلها للعالم وما يحمله من متناقضات، وذلك من خلال توظيف شخصيات متباينة الآراء والوجهات وتحمل دلالات ورموز متعدّدة تسهم في إعطاء الأحداث بعدا واقعيا وجماليا، حيث يلجأ المبدع إلى التّراث نظرا لما يحمله من قيم ذات أبعاد دلالية متنوّعة.

طرأت على الرّواية الحديثة العديد من التّحولات على مستوى مُكوّناتها السّردية، فـ« **كتاب "المويلحي" أسهم بذر الحراك النّاقد للتّحرّر من قيد التّصور التّقليدي المغلق لبناء الشّخصيات والأحداث الّذي كان شائعا من قبل، واقترح ضربا جديدا من السّرد الّذي تولى تمثيل عالم أصبح لا يعرف السّكون**»[1]. فالخروج عن النّسق التّقليدي للكتابة فجّر تجربة إبداعية جديدة لا تعرف الثّبات وإنّما هي في تطوّر مستمر تبعا لتطوّر الأحداث في المجتمع، حيث أصبحت الرّواية تُعنى بتمثيل عوالم حقيقية وأخرى متخيلة، وبعد أن كانت الرّواية التّقليدية تفرط في توظيف عنصر التّخييل تجاوزت الرّواية الحديثة تلك المرحلة، وقامت بمعالجة العوالم الحقيقية وشحنتها ببعض الخيال من أجل إضفاء العنصر الجمالي على متنها وجعلها أكثر فنية.

ومن ضمن الرّوايات الّتي عالجها "عبد الله إبراهيم" نجد رواية "النخّاس" لـ "صلاح الدين بوجاه" الّتي حملت في طيّاتها العديد من الأنواع الأدبية كالأشعار التّونسية، والقصائد الأجنبية كقصائد بولدير، وزولا، وبعض المقاطع السّردية لجمال الغيطاني، إضافة إلى توظيف نصوص تراثية لابن منظور، وابن جني وغيرهم.*

ومن ضمن التّقنيات السّردية الأخرى الّتي استعانت بها الرّواية نجد التّناص، وللتّفاعل النّصي دور كبير في تشكيل بنية النّص، كما إنّ البنيات النّصية تختلف باختلاف قدرات المؤلف الإبداعية هذا ما يساعده على استحضار النّصوص بطريقة فنية داخل نصّه الجديد، ولا يكون هذا إلاّ بامتلاك الكاتب خلفية ثقافية واسعة تساعده على توظيف النّصوص المستحضرة بطريقة فنية، كما تجدر الإشارة إلى أنّ التناص** لم يكن وليد الثّقافة الأوروبية ذلك أنّ الثّقافة العربية شهدت هذه التّقنية السّردية منذ أقدم

[1]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص273.

*– يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، ص199–201.

- **التناص: هو الحضور الفعلي لنص في نص آخر. وأشكاله عديدة، منها الاستشهاد وهو أكثرها جلاء، والاقتراض غير المعلن ويسمى أحيانا السرقة أو الانتحال، ومنها أيضا التلميح وهو أكثرها خفاء. ينظر؛ مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، ص115.

العصور، ويشير سعيد يقطين إلى أنّ « **التّناص موجود في تراثنا، وأن العرب سبقوا الغربيين إليه**»[1]. فبالرّغم من أنّ هذا المصطلح لم يكن موجود عند العرب إلاّ أنّه كان موجود كممارسة في التّراث النّقدي العربي.

لقد أسهم التّناص في إثراء النّصوص الأدبية العربية وفي تطوّرها لذلك لا ينبغي إهمال دور المُؤثّر الثّقافي التّراثي، حيث« **إنّ الإنتاج الرّوائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السّنين فحسب... أليست هناك جذور أعمق من النّقل والتّرجمة للرّواية العربية؟ ليس معقولا أن تعبّر عن نفسها بأغراض شعرية لا تخرج عن المدح والهجاء والوصف والرثاء...الشّواهد كلها تشير إشارة واضحة إلى أنّ الأدب العربي عرف القصّة في كل عصوره، بل وعرف منها ألوانا وفنونا**»[2]. لقد شهدت السّاحة الأدبية العربية العديد من الأنواع الأدبية الّتي أسهمت في تطوير الأنواع الأدبية اللاحقة، وما الرّواية سوى نتيجة لتفاعل تلك المدونات السّردية التّراثية ذلك أنّها تحمل في طياتها العديد من الفنون الأدبية خاصة التّراثية منها، فمثلا كتاب "ألف ليلة وليلة" كان مصدر إبداع العديد من الرّوائيين، حيث نهل منه كل من« **مارون النقاش وأبو خليل القباني، ثمّ في مرحلة لاحقة طه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، واستمرّ إلى سعد الله ونوس وغيرهم من كتاب الرّواية والمسرح في نهاية القرن العشرين، وأثّرت سيرة عنترة في محمد فريد أبو حديد، ومحمد تيمور، وأحمد شوقي، وألهمت المقامات كلا من اليازجي والمويلحي وحافظ إبراهيم**»[3]. لقد وظف العديد من الروائيين المعاصرين التّراث الأدبي العربي بطريقة جمالية، حيث اتّخذوا من شخصيات "ألف ليلة وليلة" أبطالا لرواياتهم، كما كان للمقامات الدّور الكبير في إبداع العديد من الكتّاب العرب.

ثالثا: دور التّراث في صياغة البنية الفنية للرّواية العربية

استفاد العديد من الكتاب والنقاد العرب من التّراث الأدبي الأوروبي، ومن هنا تكوّنت لديهم نظرة حول تلك الآداب وما تحمله من خصوصيات فنية« **وقد ظنّ كثيرون ممّن درسوا فكر طه حسين وأدبه أنّ موقفه من التّراث اليوناني قد بدأ يتشكّل بعد عودته من بعثته إلى فرنسا، ولكن الواقع الّذي تهدينا إليه أقواله وكتاباته أنّ هذا الموقف بدأ يتكوّن قبل أن يعبر البحر، وهو في مرحلة الثّورة على دراسته**

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتّراث، ص11.

[2]– فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، ط1992،1،ص131، نقلا عن، محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص18.

[3]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص526.

الأزهرية والإقبال على محاضرات الجامعة المصرية»[1]. حيث اطّلع "طه حسين" على التّراث الأدبي اليوناني، وقد أبدى وجهة نظره الخاصّة حول ذلك التّراث وما يحمله من خصوصيات فنية وأسهم في نقله إلى الثّقافة العربية، فالتّراث عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه، ولوعدنا إلى التّراث العربي لوجدناه يزخر بالعديد من القيم الفنية الّتي نهلت منها الأعمال الأدبية الّتي جاءت فيما بعد، فالأديب مهما كانت قدراته الإبداعية فإنّه لا يستطيع أن يبدع بمعزل عن التّراث ذلك أنّه يشّكل المادّة الخام الّتي ينطلق منها الكاتب في أعماله الإبداعية، فهي تضفي عليها قيمة جمالية وتجعل الأحداث أكثر واقعية « **وقد استطاعت الحضارة اليونانية –في رأي طه حسين– أن تُؤثّر في الشّرق تأثيرا خطيرا، فقد نشأ من اختلاط اليونانيين والشّرقيين مزاج خاص نستطيع أن نجده واضحا في دراستنا للفلسفة الإسكندرية أو آداب الإسكندريين»**[2]. حيث تأثّر العرب بالحضارة اليونانية وما تزخر به من خصوصيات، وقد كان للتّراث اليوناني الأثر الكبير على "طه حسين" حيث استمدّ مادّته الخام منه، ووظّفه في كل تجاربه الإبداعية وأسهم بدوره في إثراء الأدب العربي، وشحنه بمقوّمات جديدة لم تكن معروفة من قبل.

كما نجد أنّ « **موقف طه حسين من التّراث اليوناني ليس مجرد دراسة وتدريس، وإعجاب ومحاولة نقل هذا الإعجاب إلى عامة المثقفين، بل كان أبعد من ذلك أثرا، وأوسع دائرة. إنّه يرى أنّ التّراث اليوناني مصدر الحياة العقلية الّتي لا تزال الإنسانية متأثّرة بها إلى اليوم وإلى غد وإلى آخر الدّهر. ويرى أنّ هذا التّراث أثّر في الزّمان والعرب، وأثّر في الإنسانية القديمة والمتوسطة، وأنّه يُؤثّر الآن في الإنسانية الحديثة وسيؤثر فيها إلى ما شاء الله»**[3]. فالتّراث اليوناني يقوم على مخاطبة العقل ويزوّد المجتمع بالأفكار الّتي تمكّنه من التّفوّق في مختلف مجالات الحياة، فهو لا يتوجّه إلى العصر الّذي ظهر فيه فحسب، وإنّما يمتد إلى مختلف العصور ذلك أنّ العقل قوامه الرّئيس.

وقد« **تطوّر مفهوم الفن وغايته تطورا كبيرا في العصر الحديث بتطوّر الإنسان المعاصر نفسه الّذي بلغ الذّروة في استكشاف أسرار العلوم الطبيعية، ووصل إلى النّهاية في استخدام وسائل التّرف المادية، واستغل الطاقات الدّفينة للعقل البشري في سبيل تحكم الإنسان وسيطرته على قوى هائلة لم تكن تدين له، أو لم يكن يعرفها»**[4]. حيث خرج مفهوم الفن عن الصّورة النّمطية الّتي كان يعرف بها من

[1]– محمد مصطفى هزّاره، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت–لبنان، ط1، 1410هـ–1990م، ص253.

[2]– المرجع نفسه، ص255–256.

[3]– المرجع نفسه، ص255.

[4]– المرجع نفسه، ص313.

قبل، حيث نجده في تطوّر مستمر تبعا لتطور الإنسان المعاصر وتحوُّل تفكيره، فلم يعد الإنسان المعاصر يفكّر بتلك الطّريقة البدائية، وإنّما أصبح تفكيره يتماشى وطبيعة التّفكير العلمي الّذي يدفعه إلى السّير نحو الأفضل هذا الأمر لا يقتصر على الجانب العلمي فحسب، وإنّما مسّ الجانب الأدبي.

كما طرأت العديد من التّحولات على فن القصص، وقد بدأ« **فنا شعبيا يعتمد على تكديس الحوادث والمفاجآت والتّصرفات الخلاّقة الخارقة للأبطال، ولكنّه في عصرنا الرّاهن، يعد التّقدم العلمي الهائل تخلص من جيل الفن الشّعبي ووسائله واكتسب الصفات الّتي تلائم الفكر العلمي القائم على التحليل والاكتشاف، وأصبحت العناصر الأساسية في القصة، بل في أي عمل أدبي وخاصة عند النقاد الشّكليين، تعتمد أساسا على الكلمات والصّور والرموز، أكثر مما تعتمد على الشّخصية والفكرة والحبكة**»[1]. ففن القصص طرأت عليه مجموعة من التّحولات فبعد أن كان يقوم على توظيف الخوارق والأشياء العجيبة الّتي لا وجود لها في الواقع أصبح يعالج القضايا الواقعية، ويوظّف الخيال، والرمز كعنصر جمالي يجعل من القصّة أكثر فنية، واعتمدت على تقنيات فنية حديثة، و« **يختزل العالم في المرويات السّردية إلى صراع حول جملة من الثّوابت الإيجابية والسّلبية الّتي يتكرّر ظهورها كموجهات لأفعال الشّخصيات، وهي تتوزّع لتمثيل تلك الثّوابت، وما أن تستأثر قيمة ما بالأهمية إلاّ وتواجه بقيمة مضادة**»[2]. فكل عالم سردي يجمع بين العديد من المتناقضات والقيم الّتي تكون في صراع دائم.

يلجأ الكاتب إلى التّراث من أجل إعطاء الأحداث بعدا جماليا« **وقد يتّخذ الوصف شكلا نمطيا يستلهمه الكاتب من التّراث ليؤدّي دورا في الرّواية يتناسب مع الشّكل التّراثي للرّواية**»[3]. فالرّوائي لا يمكنه أن يخرج عن حدود التّراث نظرا لما يحمله (التراث) من قيم جمالية سامية، ومن العناصر الّتي يوظّفها الرّوائي في تصوير المشاهد المختلفة نجد الوصف، وهو عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه، وهذه التّقنية رافقت الأعمال الأدبية منذ القديم، أمّا من ناحية اللّغة فإنّنا نجد أنّ الرّواية العربية استعانت باللّغة التّراثية ووظفتها بطريقة إيحائية، هذا ما منحها خصوصيات فنية جديدة « **وقد قدّم التّراث العربي بمكنوزاته النّفسية مغريات لا تُرد جذبت الكاتب نحو الاستفادة منها لرفع السوية الأدبية لإنتاجه وحمل الكتاب والنقاد معا لقراءة هذا التراث وتقديمه من خلال منظور جديد يُعنى بتبيان قدراته الفنية العجيبة الّتي تفتّقت عنها النّصوص السّردية التّراثية، ممّا دفع بالرّوائيين إلى التّوسّل بالطرائق التّراثية**

[1]– محمد مصطفى هرّاره، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص315.

[2]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص417.

[3]– حسين علي المخلف، التراث والسرد، ص 193.

لبلوغ نوع جديد من الكتابة الروائية، تنطلق من التّراث وتواكب الحداثة»[1]. لقد استفاد كل الكُتّاب من التّراث؛ ذلك أنّ توظيف التّراث في النصوص المعاصرة يشحنها بدلالات جديدة ويجعل بنيتها الفنية تتميز بخصوصيات جديدة تجمع بين ما هو تراثي وما هو معاصر.

وبعد الاطّلاع على الآداب الأوروبية وما تحمله من خصوصيات فنية، تمّ الانصراف عن التّراث العربي، حيث« **لم يدم تأثير الشّكل التّراثي القديم طويلا، فسرعان ما أدرك المثقفون والمفكّرون بتأثير الثّقافة الغربية، أنّ الجديد الوافد يحتاج إلى شكل فني جديد أيضا، فتمّ التّخلي عن الشّكل التّراثي، والتّمسّك بالشّكل الغربي، وهكذا عاشت الرّواية العربية اغترابين، فكما اغتربت بسبب تقليدها للرّواية الغربية، فقدت هويّتها أيضا بسبب تقليدها للتّراث**»[2]. فالرّواية العربية لم تخرج عن حدود تأثّرها بالتّراث العربي والأدب الأوروبي لذلك كان من الضروري أن تضبط الرّواية العربية المعاصرة خصوصياتها الفنية، حتى لا تقع في دائرة التّقليد والمحاكاة، ومن هنا فإنّ وعي الرّوائي بضرورة تطوير الفن الرّوائي جعله يخرج عن حدود دائرة التّقليد، حيث استعانت الرّواية العربية بالتّراث العربي والغربي، هذا ما منحها خصوصيات فنية جديدة.

لقد تمكّنت الرّواية العربية من إثبات شرعيتها في السّاحة الأدبية بعد أن واجهت العديد من التّحديات الّتي كانت تعترض طريقها، فاستفادتها من التّراث منحها خصوصيات فنية جديدة لم تكن موجودة من قبل، فهي لم توظّف التّراث بكل حذافيره، وإنّما وظفته كرمز يحمل بعدا جماليا متميزا، وقد شكّل موضوع التّجديد السّردي هاجسا كبيرا لدى الكُتّاب؛ ذلك أنّ الرّواية لها القدرة على أن تحمل في طيّاتها العديد من الفنون الأدبية، وتجدر الإشارة إلى« **أنّ الرّيادة الرّوائية لفرنسيس مراش ومساهمته في تجديد السّرد ظلّت مجبولة بما نهض به في المشروع النّهضوي، دعوة إلى الحرية والتّمدّن ضدّ التّوحش والتّعصب والعبودية والعنصرية والطغيان**»[3]. حيث دعا فرانسيس مراش إلى الخروج عن نسق الكتابة التّقليدية وعن موضوعاتها، ولم تعد الرّواية العربية رهينة الموضوعات التقليدية وإنّما قامت بمعالجة الواقع وهذّبت الموضوعات الّتي كانت سائدة من قبل، وحينما ظهرت رواية «**(الحي اللاتيني) كانت الرّواية العربية تنجز ريادتها الثّانية على يد الرّعيل الشّاب الّذي تباينت سلبه وتلامعت فيه أسماء نجيب محفوظ وحنا مينة وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وحسيب كيالي... ومن إرث ذلك**

[1]– حسين علي المخلف، التراث والسرد، ص219 .

[2]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص10 .

[3]– نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة دراسات في الرواية العربية، ص30.

الرّعيل في الولادة الأولى للرّواية العربية كانت تتلامع روايات إبراهيم المازني وتوفيق الحكيم...»[1]. حيث ظهرت في السّاحة الأدبية العربية العديد من الأسماء اللامعة الّتي أسهمت في السّير بالرّواية العربية نحو الأفضل، حيث قامت رواية "الحي اللاتيني" بنشر الوعي لدى الفرد، وبالتّالي ساعدت على فهم العالم وجعلت الفرد يعي ذاته والآخر، وإلى جانب تأثير الأدب الأوروبي على الإبداع العربي لا يمكن تجاوز فكرة تأثّر الرّواية العربية بالتّراث الأدبي العربي، ففي البداية قام العديد من الرّوائيين بمحاكاة النّصوص الأدبية التّراثية مثل مقامات الهمذاني، وحكايات ألف ليلة وليلة ثمّ شيئا فشيئا واكبت الرّواية العربية تحوّلات العصر والمجتمع، وأصبحت تتمتّع بخصوصيات فنية جديدة لم تكن موجودة من قبل.

وقد« **اقترحت رواية الطيب صالح فرضية مؤدّاها ألاّ سبيل إلى الحوار مع الآخر، فحتى النّساء اللواتي يتماس معهن البطل العربي.الإفريقي بنوع من التجارب ينتهين منتحرات، أو مقتولات فالرّواية ترى أنّ العلاقة بين الشرق والغرب قد سمّمت ولا سبيل لعلاجها إلاّ بتعميق أساليب العداء. ولكن هذه ليست إلاّ مرحلة أولى ظهرت على خلفية تاريخ الاستقلال في لإفريقيا والبلاد العربية بعد منتصف القرن العشرين»**[2]. فرواية "الطيب صالح" عالجت مسألة الشّرق والغرب والعلاقة القائمة بينهما؛ ذلك أنّ كل طرف يسعى إلى لإثبات وجوده والتّقليل من مكانة الآخر، وقد توصّل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ رواية الطيب صالح لا تدعو إلى الانفصال بين الشّرق والغرب، وإنّما العلاقة القائمة بينهما علاقة تكاملية ذلك أنّ كلاهما يكمل الآخر« **لقد أصبحت الرّواية تصوّر مشاكل المجتمع، ولم تعد حكاية متخيلة يستلقي القارئ للتّسلي بها قبل النّوم. الرّواية الآن أداة للبحث في المشكلة الاجتماعية وفي مصير العالم، ومصير المرأة، وعلاقة المرأة بجسدها وعلاقتها بالرجل»**[3]. حيث تغّيرت موضوعات الرّواية، إذ أصبحت تصوّر المجتمع وتعالج همومه وقضاياه ومختلف العلاقات الّتي تحكمه كعلاقة المرأة بالرّجل، وأصبحت الرّواية العربية المعاصرة تلامس العديد من الطّابوهات المحرّمة، حيث أصبحت تتحدّث عن الجنس وتخل بالنّظام الدّيني وتخرج عن مبادئه وأعرافه، كما عالجت القضايا السياسية.

وعليه فإنّ الرّواية لا تعرف الثّبات والاستقرار على شكل معين وإنّما هي دائمة التّطور والتّحول، فـ« **الرّواية العربية هي أهم ظاهرة أدبية في العصر الحديث لأنّها في ظرف قرن ونصف هيمنت على تقاليد الكتابة الأدبية، وتجاوزت الشّعر مع أنّه يضرب في أعماق الثّقافة العربية لأكثر من ألفي عام.**

[1]– نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة دراسات في الرواية العربية، ص48.

[2]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص111.

[3]–المصدر نفسه، ص140 .

هذا وحده كاف لإظهار مدى أهمية هذه الظّاهرة»[1]. لقد تمكّنت الرّواية العربية من إثبات وجودها في السّاحة الأدبية وأصبحت تُنافس الشّعر بل تفوقت عليه، وهناك العديد من العوامل الّتي تسهم في خلق صورة حول الواقع وتمثّلها بطريقة فنية، وحتى نتمكن من الكشف عن الخصوصيات الفنية الّتي يتميّز بها كل من الشعر والرّواية ينبغي اخضاعهما لمختلف الدّراسات النّقدية، كما إنّ فهم الأفكار الّتي تحملها تلك الأنواع السردية يتطلّب منّا التّحلي بالحس النّقدي، ذلك أنّ كل نص يحمل في طيّاته أنساق معيّنة لا تتضّح دلالتها إلا من خلال القراءة الواعية.

وقد« **شقّ السّرد العربي الحديث طريقه بصعوبة منذ منتصف القرن التّاسع عشر، وراح يتطوّر بطريقة مذهلة، ومن يطّلع الآن على حركة التّطوّر في الآداب العالمية لن يبخس على الإطلاق درجة التّطوّر في الآداب العالمية لن يبخس على الإطلاق درجة التّطور في الآداب السّردية العربية الحديثة»**[2]. حيث نجد أنّ السّرد العربي في تطوّر مستمر وهذا طبقا لحركة التّطور والتّحول الّتي مسّت العديد من الآداب العالمية، فالرّواية لا تستقرّ على بنية سردية ثابتة.

وقد« **استجابت الرّواية العربية عند نجيب محفوظ مع البنية البطريكية للمجتمع العربي، حيث توجد بنية أبوية شديدة التّماسك في الدّولة وفي العائلة وفي المؤسّسة، فنحن نتحدّث عن مجتمع هرمي لا توجد فيه مساواة حقيقية»**[3]. حيث سيطر على الرّواية العربية مفهوم السّلطة الذكورية وأصبح المجتمع عنصريا يميل لكتابة الرّجل على حساب المرأة ورأوا في كتابة المرأة أنّها هامشية وضعيفة لا يمكنها أن تنافس إبداع الرّجل؛ ذلك أنّها تُعمل العاطفة على حساب العقل ويستحيل عزل أي ثنائية عن الأخرى. و« **في القرن التّاسع عشر تشكّلت الملامح السّردية للرّواية، أقصد بذلك تَدرّج الأحداث، وتعاقب الأزمنة ومتابعة الشّخصيات منذ الصّغر إلى النّهاية، ثمّ وضوح الخلفية الزّمانية والمكانية للأحداث»**[4]. اتّخذت الرّواية قواعدها الأساسية في القرن التّاسع عشر، وانصب اهتمامها حول عنصر الزّمن الّذي يتحكم في تنظيم الأحداث في العمل الرّوائي، والمكان الّذي تجري فيه الأحداث« **وأكثر الأشكال الّتي لفتت انتباهي في العقد الرّبع الأخير من القرن العشرين، هو "السّيرة الروائية" و "الرّواية النسوية" و "التّخيل التّاريخي" وهي نصوص تدمج بين السّيرة الشّخصية للكتاب وبين الأطر السّردية**

[1]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، ص146.

[2]–المصدر نفسه، ص200 .

[3]–المصدر نفسه ، ص207.

[4]– المصدر نفسه، ص226 .

المعبرة عنها عبر تجارب خاصة شديدة الأهمية وتُعنى بالخلفيات التّاريخية للأحداث السّردية»[1]. لقد ظهرت الرّواية النّسوية من أجل التّعبير عن أحوال المرأة والدّفاع عنها بعد أن سلبها الرّجل حقوقها وهمّشها وجعلها خاضعة لسلطته، وتسير وفق الصّورة الّتي رسمها حولها، فلم تحظ ولو بجزء قليل من كتاباته وكان يُنظر إليها نظرة دونية، ويرى أنّ لغتها هامشية تعالج الموضوعات بطريقة عبثية، أمّا فيما يخص التّخييل التّاريخي فقد عالجت الرّواية العربية القضايا التّاريخية، وأضفت عليها عنصر التّخييل في إطار ما يعرف بالرّواية التّاريخية، وكانت بداياتها الأولى مع "بطرس البستاني" و"جورجي زيدان حسب ما توصّل إليه "عبد الله إبراهيم".

أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ « **الرواية العربية تعيش حالا من المدّ والجزر، ولم يتراكم تراث سردي يمنع التردي فيها، ونرى مدّها في كثير من الجهود الفردية الّتي دفعت الرّواية لتمثيل ظواهر اجتماعية على غاية من الأهمية ولكنّنا نرى أيضا جزرها في سيل من نصوص رديئة تتزاحم دون أن تكتسب شرعيتها في التّركيب السّردي، وفي اللّغة، وفي الخيال، وفي قوّة التّمثيل للعالم الافتراضي الّذي تقوم باختلاقه، فتتحوّل إلى نصوص هزيلة تفتقر إلى المعايير الأساسية في الكتابة الأدبية ولكن النّصوص المُمثّلة لحالة المد تتوفّر فيها معايير رفيعة في الكتابة وفي طريقة المعالجة السّردية»**[2]. حيث يرى عبد الله إبراهيم أنّ الرّواية سلكت اتجاهين متباينين؛ فالأول تجلى في العديد من الجهود الرّوائية الّتي قامت بمعالجة القضايا الاجتماعية، والّذي أسهم في السير بالرّواية نحو الأفضل ذلك أنّه يتميّز بقوّة بنيته السردية، وبقدرته على معالجة مختلف القضايا السّردية وما تعرفه من تحوّلات، أمّا الثّاني فتجسّد في تلك النّصوص الرّديئة الّتي لم تكتسب شرعيتها في السّاحة الأدبية العربية.

كانت الرّواية العربية المعاصرة تزخر بالعديد من العناصر التّراثية الّتي يطغى عليها عنصر الخيال من أجل جعل الأحداث أكثر واقعية وأكثر تعبيرا عن الواقع، كما إنّ الرّواية التّاريخية لا تخلو من توظيف التّراث بمختلف أنواعه؛ ذلك أنّ« **الرّواية التّاريخية والرّواية المعاصرة كلتاهما توظّف التّراث، ولكن الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيف التّاريخ، فإذا كان الخطاب التّاريخي يسيطر على الرّواية التّاريخية، ويطبعها بطابعه، فتبدو الشّخصية سطحية، وذات بعد واحد، بالإضافة إلى الفردية الّتي تطبع الصّيغة السّردية، والرّؤية السّردية في الرّواية التّاريخية، فإنّ الرّواية المعاصرة تُخضع الخطاب التّاريخي**

[1]– عبد الله إبراهيم، المحاورات السّردية، ص227.

[2]– المصدر نفسه، ص244.

لسيطرتها، فتقدّمه بطريقة جديدة، تتناسب وطبيعة الخطاب الرّوائي»[1]. حيث هناك فرق شاسع بين الرّواية التّاريخية والرّواية المعاصرة وكيفية تعاملهما مع التّراث، فإذا كانت الرّواية التّاريخية تُوظّف التّراث بطريقة سطحية فإنّ الرّواية العربية المعاصرة توظّفه بطريقة جمالية، وتستعين بتلك الأحداث من أجل أن تنمي الحكايات وتضفي عليها طابعا جديدا.

كما استعانت الرّواية العربية المعاصرة بالشّخصيات التّاريخية خاصة في الموضوعات الّتي تعالج القضايا السّياسية وهذا من أجل الدّعوة إلى المقاومة والتّأسي ببطولات تلك الشّخصيات، ولم توظف الرّواية العربية المعاصرة التّاريخ بكل أحداثه، وإنّما وظفته بطريقة جمالية ، كما« **وظّفت الرّواية العربية المعاصرة النّص الدّيني على مستويات عديدة كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشّخصيات الدّينية، وتصوير شخصية البطل في ضوئها، وبناء أحداث الرّواية في ضوء أحداث القصّة الدينية بالإضافة إلى التّنويع في إدخال النّص الدّيني في الرّواية»**[2]. لقد تمّ توظيف النّص الدّيني في العديد من النّصوص الرّوائية المعاصرة سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو ضمنية، حيث أصبحنا نلمس أسماء العديد من الشّخصيات الدّينية، والنّصوص القرآنية وأحيانا نجد بعض الرّوايات المعاصرة قامت بخرق المحظور الدّيني، فمثلا عندما نقرأ رواية هلابيل" للروائي الجزائري "سمير قسيمي" فإنّنا نجد العنوان مستوحى من التّراث الديني، فنتيجة المزج بين قابيل" وهابيل" شكّل الرّوائي اسم "هلابيل" وهذا العنوان يمكن أن ندرجه ضمن خرق المحظور الديني، كما نجد أنّ « **توظيف الرّوائيين للتّراث الصوفي يشكّل الجزء الأكبر من توظيف الرّواية العربية للتّراث، وذلك لسببين أوّلهما أنّ التّراث الصّوفي ليس النّوع السّردي الوحيد الّذي تخلو منه الرّواية الأمريكية اللاتينية وثانيهما أنّ الرّوايات العربية الّتي وظّفت التّراث الصوفي لا تكاد تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة فنحن لا نستطيع أن نتحدّث على توظيف الرّواية العربية المعاصرة للتّراث الصّوفي إذا استثنينا نجيب محفوظ وجمال الغيطاني»**[3]. حيث تمّ توظيف التّراث الصّوفي في ثنايا الرّواية العربية الحديثة، فهو يسهم في منح الرّواية خصوصية فنية وجمالية إلاّ أنّ توظيفه كان ضئيلا مقارنة بتوظيفه في الروايات الغربية، وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أنّ توظيف الرّواية للتّراث لم يقتصر على الرّمز الصوفي فحسب، بل وظّفت التّراث بمختلف أنواعه، قصد تصوير أحداث الرواية بطريقة فنية، ومن أجل منحها بعدا حقيقيا يجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي.

[1]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص107 .

[2]– المرجع نفسه، ص142.

[3]– المرجع نفسه، ص169.

كما إنّ توظيف التّراث لا يقصد منه الحنين إلى الماضي وإعادة إحيائه، وإنّما يتجاوز ذلك إلى دلالات أبعد، حيث يشحن النّصوص الرّوائية المعاصرة بدلالات جديدة، ويسهم في منح الرّواية العربية خصوصيات فنية وجمالية.

أصبح التّراث وسيلة حديثة يلجأ إليها الكاتب من أجل التّعبير عن الأحداث وشحنها بدلالات جديدة، حيث أصبح الماضي يسهم في صياغة أحداث الوقت الرّاهن، وقد « **انطلقت الدّراسات السّردية الحديثة ففي مطلع القرن العشرين متّكلة على أبحاث الشّكلانيين الروس ونظرياتهم ومازالت المناهج النّقدية الحديثة رغم توسّعها واغتنائها بالمزيد من المعارف مع تطوّر العلوم، تتوكأ على أبحاث الشّكلانيين ونظرياتهم الّتي أسّست دراسات معمقة عن فن القص عموما، وأنتجت منظومة من المقولات يعدّها النقاد أبجدية الدّراسات السّردية**»[1]. أسهمت دراسات الشّكلانيين الرّوس في صياغة المبادئ العامة الّتي تنطلق منها الدّراسات السّردية الحديثة، وقامت الدّراسات النّقدية المتعدّدة بالكشف عن العلاقات الحقيقية الّتي تربط البنية السّردية للرّواية والتّداخل القائم بين مستويات السّرد، كما شكلت الخصوصيات الفنية النّهائية لهذا النّوع الأدبي الجديد.

إنّ « **دراسة البنية الأدبية تعني أنّنا نعامل النّص الأدبي ليس كرسالة اجتماعية أو سياسية معزولة عن القنوات الفنية الّتي تحملها إلى المتلقي ولكن يجب الأخذ بعين الاعتبار أنّ هذه القنوات الفنية لها دلالتها الّتي لا تقل أهمية عن الرّسالة ذاتها، بل هي القرينة الّتي تميّز الفن عن غيره من أنواع التّخاطب العادي**»[2]. فدراسة البنية الأدبية للنّصوص تسعى إلى الكشف عن الجوانب الّتي تحملها تلك النصوص دون غيرها من النّصوص الأخرى، فالنّص الأدبي يحمل رسالة يسعى إلى توصيلها إلى المتلقي. فالقرائن الموجودة في النّص الأدبي تسهم في تميّزه عن غيره من النّصوص الأخرى، كما يسعى النّاقد إلى الكشف عن كل ما له صلة بالنّص الّذي يقوم بمعالجته سواء تعلّق الأمر بكيفية ترتيب مواد النّص الأدبي أو مضمونه، وذلك من خلال الكشف عن كل دلالاته، وتفاعله مع غيره من النّصوص الأخرى،« **والرّواية بالذّات صيغة أدبية فتية لا يتجاوز عمرها المائتين والخمسين سنة في الأمم المتقدمة، والخمسين السنة في العالم النّامي الّذي لم يحظ بنصيب من قيم أوروبا ومثلها العامّة إلاّ منذ أمد قريب. وهذه الصّيغة الأدبية وليدة الشّعور بضرورة محاكاة الواقع الحي الجاري في المجتمع البشري**

[1]– سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، ص104.

[2]– حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ص79.

بل إنّها كانت في وقت من الأوقات خير وسيلة لمحاكاة هذا الواقع»[1]. فالرّواية العربية حديثة النّشأة إذا ما قارنا ظهورها في البلاد الأوروبية، وكان لمحاكاة الآداب المتعدّدة الدّور الكبير في صياغة هذا النّوع الأدبي الجديد.

سعت الرّواية العربية الحديثة إلى تحطيم البنية الفنيّة للرّواية التّقليدية وأسهمت في التّعبير عن أحوال المجتمع وتجسيد عوالمه، كما إنّ الدّعوة إلى التّجديد بدأت مع ظهور فن الرّواية، حيث أصبح الرّوائي بحاجة إلى ابتكار تقنيات وأساليب جديدة تساير التّحولات الّتي تطرأ على المجتمع.

كما« **إنّ الرّواية العربية، خلال القرن الأخير، استطاعت أن تلامس العديد من جوانب المحظور في الثّقافة العربية، إذ لم تجعل من هذا المحظور مادة للاستهلاك فحسب بل استطاعت أن تجعل منه نافذة للإطالة التّخييلية على عوالم ظلت في حكم المسكوت عنه والمُهمّش والمقصي من التّفكير»**[2]. فالرّواية العربية خرقت المحظور وخرجت عن إطار القيم المتعارف عليها، كما أسهمت من خلال هذه الطريقة في إعادة الاعتبار للمسكوت عنهم في المجتمع، وعليه فإنّ« **التّحولات الأساسية في الرّواية العربية هي التّحوّلات الموضوعاتية أو التّيماتيكية. فإذا كانت الرّواية العربية قبل فترة معينة مستغرقة في نوع من الطهرانية، فإذا نصوصها مثل نصوص حيدر حيدر وسليم بركات وحليم بركات وصنع الله إبراهيم بدأت تتجاوز التّيمات السّائدة الّتي كانت تطرح بشكل تقليدي في نصوص كنصوص نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشّرقاوي وغيرهما»**[3]. فالتّحولات الّتي عرفتها الرّواية العربية كانت متعلقة بالموضوعات أكثر ممّا هي متعلقة بالشّكل، حيث خرجت الرّواية العربية عن حدود الموضوعات التّقليدية المُتعارف عليها الّتي تهدف إلى التّسلية، وأصبحت تعالج مختلف قضايا المجتمع في شتى المجالات، السياسية، والثقافية، وغيرها، فـ« **الرواية العربية الجديدة، وهي تتفاعل مع التّراث، تحقق برنامجا مزدوجا للإنجاز الفني، والإبداع السّردي. يبرز البرنامج الأول في تشغيل جزء هام من الواقع العربي الحالي ولكن من خلال الذهاب إلى جذوره الضاربة في التاريخ»**[4]. حيث نجد أنّ الاعتماد على التّراث يلعب دورا أساسيا ومهما في صياغة البنى الفنية والجمالية للرّواية، فمن خلال الماضي نستطيع بناء الحاضر

[1]– شكري محمد عباد، الرواية المعاصرة وأزمة الضمير العربي، ص4، عالم الفكر، المجلد الثالث، العدد الثالث، أكتوبر–نوفمبر–ديسمر 1972.

[2]– عبد الحميد عقار، الرواية العربية: إشكالات التخلق ورهانات التحول أعد الندوة وقدم لها مراسل مجلة الآداب في المغرب: عبد الحق لبيض ندوة الآداب، ص59.

[3]– بشير القمري، الرواية العربية: إشكالات التخلق ورهانات التحول، ص72.

[4]– سعيد يقطين، الرواية العربية: إشكالات التخلق ورهانات التحول، ص74.

والمستقبل ونتمكّن من معرفة العوامل الرّئيسية الّتي ساعدت على بناء النص وتميّزه عن غيره من النّصوص الأخرى.

وقد « **شكّل الغيطاني، فعلا، محطّة أساسية في علاقة الرّواية العربية بالتّراث، لكن من خلال نصوص معينة فقط مثل الزيني بركات والتّجليات وخطط الغيطاني. لكن في النّصوص الأخرى يغيب هذا التّراث كميا ويحضر شكليا. يغيب كميا لأنّ هذه النّصوص تنفتح على الواقع. ويحضر شكليا لأنّ لغة الغيطاني في هذه النّصوص كلها لغات ترتبط، أسلوبيا، بسجلات أسلوبية واردة في كتب التّراث باختلاف أنواعها**»[1]. حيث وظّف جمال الغيطاني العديد من المقاطع التّراثية في نصوصه الروائية ووظّفها بكثرة في رواية "الزيني بركات"، لكن حضوره في بقية النّصوص الأخرى كان ضئيلا، ذلك أنّ نصوصه تعبّر عن الواقع، ثمّ إنّ « **الإبداع العربي خلال الأربعين سنة الفارطة، قد تجذّر أكثر في المجتمع المدني، لأنّه يعبّر عن النّزعة التّحررية، الانتقادية، ويكشف ثغرات السّلطة وتناقضاتها ويسمع صوت الذّات المتمرّدة على الوصائية والحجر**»[2]. وكان الإبداع العربي منتشرا في المجتمع المدني أكثر من غيره من المجتمعات الأخرى، وهذا من أجل الكشف عن الأنساق الّتي تسعى السّلطة إلى ترسيخها في المجتمع، وتمّ من خلاله إيصال صوت الفرد الّذي سُلبت منه حقوقه.

تسعى الرّواية العربية إلى تصوير قضايا المجتمع، وإلى تشكيل وعي جديد فيه، « **ولا شكّ في أنّ كل روائي يعي وجود هذا البعد العالمي ويأخذ في الاعتبار نماذج من الإنجاز النّصي المُتميّز، مثل نصوص سرفانتس وجويس بروست وفولكنر وكافكا وماركيز ونجيب محفوظ وكاتب ياسين... فمثل هذه النّصوص تملك استقلالية تُتيح للكتابة أن تذهب بعيدا في استنطاق الذات والكون والمجتمع وإنتاج معرفة جديدة**»[3]. حيث ظهرت العديد من الأنواع القصصية والرّوائية العالمية الّتي أسهمت في وضع الأسس الفنية الّتي تقوم عليها النّصوص الأدبية؛ ذلك أنّها تُعطي الكاتب النّقاط الأساسية الّتي يجب أن يتّبعها في بناء نصوصه الإبداعية، وقد كان للّغة الدّور الكبير في إلحاق الرّواية العربية بركب الرّواية العالمية.

[1]– بشير القمري، الرواية العربية: اشكالات التخلق ورهانات التحول، ص75.

[2] – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، مايو2011، ص23 .

[3]– المرجع نفسه، ص35.

كما« **إنّ القيمة الأساس للرّواية العربية تتمثّل في "تذويت الكتابة"، أي ربط كتابة الرّواية بإسماع صوت الفرد العربي الذي ظل أمدا طويلا غائبا، مضيّعا في ثنايا الخطاب الإجماعي واللّغة المتخشّبة الرسمية، وتمجيدات الوطنية والقومية**»[1]. حيث جعلت الرّواية العربية صوت الفرد العربي مسموعا بعد أن همّش فترة طويلة من الزّمن، ومنحته خصوصيات تناقض الخصوصيات الّتي عُرف بها من قبل، وقد ظهرت العديد من الأعمال الرّوائية الّتي أعادت الاعتبار للمجتمع العربي بعد أن سيطرت عليه مجموعة من الأفكار الّتي قامت بالتّقليل من شأنه، كما إنّ« **بروز مفهوم الكتابة الرّوائية في وصفها الجمالي والتقاطها التّحولات الجوفية للمجتمع عبر تذويت الكتابة، سيأخذ في الإعلان عن نفسه بإيقاع منتظم منذ ظهور "الحي اللاتيني"(1953) ثمّ أنا أحيا "ليلى البعلبكي (1958) وصولا إلى "موسم الهجرة إلى الشّمال" للطيب صالح 1966 ونصوص بعض روائيي جيل الستينات في مصر...مجموعة روايات شكلت دفقا مُتصاعدا خلال عقدين من الزمن (1960–1980)، وأنبأت بأساليبها ولغتها وأشكالها وكتابتها، عن انفجار الكتابة الواقعية الّتي جسّدها نجيب محفوظ إلى حدود الستينات، كما أنبأت عن انطلاق التّجريب الرّوائي العربي متصاعدا مع تجارب الرواية العالمية ومنجزاتها الإبداعية**»[2]. فالتّذويت هو خطاب من خلاله تقول الذّات ما يجول في ذهنها، وفيه يتم إضفاء سمات ذاتية على الكتابة، وقد أبدع العديد من الرّوائيين العرب في هذا المجال، وقد مهّد هذا الشّكل السّردي الجديد إلى ظهور تقنيات جديدة في الكتابة الرّوائية.

وعليه فإنّ النّصوص المعاصرة أضفت أبعادا دلالية مختلفة عن تلك الموضوعات الّتي كانت سائدة من قبل هذا ما أدى إلى ظهور التّجريب، حيث يسعى كل روائي إلى ابتكار أساليب وتقنيات جديدة تختلف عن النّصوص السابقة، فالتّجريب أتاح للرّوائيين المعاصرين فرصة للتّحرر من سلطة النّموذج التّقليدي، وجعل الرّواية أكثر مرونة وحيوية لها القدرة على استيعاب العديد من الأنواع الأدبية، ولها القابلية على توظيف تقنيات جديدة لم تكن معروفة من قبل، و« **يصعب القول بوجود شكل روائي فرنسي أو أمريكي أو روسي أو عربي، بل هناك شكل مفتوح، مستوعب لمختلف الإضافات، يتوفّر على مكونات نصية وجمالية تتعدى "الأصل" الإثني أو الثّقافات لأنّها مكونات تعتمد السّرد والتّخييل والحبكة وتعدّد اللّغات والأصوات، وهي جميعها عناصر مشتركة في التّراث الرّوائي الإنساني المتفاعل**

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص36 .

باستمرار»[1]. وبالتّالي فلا يمكن أن ننسب الرّواية إلى بيئة معينة؛ ذلك أنّ جذورها تمتد إلى العديد من الثّقافات العالمية، وتعتمد على تقنيات سردية مختلفة تجعلها في تطور مستمر؛ فهي تجمع بين ما هو تراثي وبين ما هو معاصر، ففي الرّواية العربية أو الرّواية العالمية لا يتم التّركيز على المضمون فحسب، وإنّما للشّكل الدّور الكبير في صياغة معاني النّص، فمن خلال التّقنيات السّردية الّتي يعتمد عليها الكاتب تتّضح بنية النّص الرّوائي، فالخروج عن حدود الشّكل التّقليدي جعل الشّكل الرّوائي الحديث يتميّز يتماسك البنية السّردية.

كما نجد أنّ الرّواية العربية تعمد إلى توظيف الأشكال السّردية التّراثية من أجل جعل الأحداث أكثر فنية وإضفاء عليها بعدا واقعيا ذلك**« أنّ التّجديد الرّوائي يجب أن يلتمس أولا في استراتيجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعة وطموحات الذّات إلى التّحرّر من الإرغامات والنّواميس؛ أمّا القطيعة الكاشفة لهذا التّجدد فتتجلى أساسا في اللّغة والشّكل ونوعية التّخييل وبقية مكونات النّص الّتي يعتمدها الروائي ليتباعد عن المنوال السّائد أو عن الأشكال الّتي تستوعب التّحولات العميقة المتّصلة بإدارك العالم من أجل إيجاد عناصر أقدر على تمثيل صيرورة العلائق ومستجدات الحياة»**[2]. فكل مكونات النّص الرّوائي تسهم في تجديد الرّواية أو تركها على نسقها التّقليدي، فهي تسهم في تشكيل الخلفيات الحقيقية للنّصوص الرّوائية والعلاقة الّتي تربطها بالواقع .

كما إنّ رواية « **"موسم الهجرة" استطاعت أن توصل الرّواية العربية المعاصرة إلى مفصل أصبح معلما يؤشّر على قطيعة مع طريقة السّرد وتناول موضوعات الحياة، كما يقترح استئنافا للكتابة الرّوائية في اتجاه التّجديد واقتحام الأسئلة المحرمة والمسكوت عنها»**[3]. حيث أسهم "الطيب صالح" في التّعبير عن المسكوت عنه في المجتمع، وعالج روايته بطريقة جديدة تختلف عن الموضوعات الكلاسيكية، وقد أسهمت هذه الرّواية في تحرير الفكر العربي من دائرة الرّكود والتّبعية لفكر الآخر، فقامت ببناء خطاب سردي يتطلّب التّدقيق في معانيه حتى نتمكّن من الكشف عن أنساقه المضمرة، وعليه فإنّ رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال" تمكّنت من أن تقدّم موضوعا جديدا للرّواية العربية وذلك من خلال التّعبير عن الصّراع بين الشّرق والغرب، وقد اقترحت الرّواية الجديدة **« إقصاء الحبكة والدّيكور والشّخصيات، وهي عناصر تظل الرّواية مع ذلك بحاجة إليها، ويمكننا أن نتمنى أن التخييل الذاتي أو**

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص49 .

[2]– المرجع نفسه، ص79.

[3]– المرجع نفسه، ص120.

جنس "الحياة المتخيّلة" كما يسميه باحث شاب(ألكسندر جيفن) يمثلان كتابة روائية تسعى ليس فقط إلى ابتداع تأثيرات أسلوبية وتقديم حالات روحية، وإنّما تعمل أيضا على أن تكشف العالم»[1]. فمن خلال الكتابات السّردية اتّضحت المعالم الحقيقية للواقع وأصبح الفرد قادرا على اكتشاف العالم وما يخفيه من أسرار هذا ما نتج عنه ظهور كتابات متعدّدة تعكس الخلفيات الحقيقية للعالم **« فنظريات الرّواية الّتي كانت سائدة في السنوات قبل 1960 تتأسّس في أنظارها النّقدية على استراتيجيات معينة في التّناول النّقدي للرّواية، ليست هي الأنظار والّتي ابتدعها السّرديون فيما بعد، فضلا عن أنّ مناهج النّقد الرّوائي أسّست لنفسها جهازها المصطلحي الّذي أقامت عليه طروحاتها، وصارت تلك المصطلحات تُستعمل في دراسات نقد الرّواية، واستعير بعضها فيما بعد من قبل أصحاب نظريات السّرد، يقف جنبا إلى جنب مع مصطلحاتهم السّردية الخاصة، بحكم التّداخل الطّبيعي بين السّردية والرّوائية في الأجناس النّثرية»**[2]. حيث اختلفت الرؤى النّقدية التّقليدية عن الحديثة ذلك أنّ كل اتجاه نقدي يعتمد على خصائص وقواعد يسير وفق مبدئها، وقامت نظرية الرّواية بصياغة العديد من المصطلحات النّقدية الّتي يُستد إليها أثناء دراسة الرّواية.

وعليه فإنّ البحث في بنية النّص السّردي يهتم بتحليل شكل ذلك النّص والوظائف الّتي تحملها مكوّناته السّردية ودورها في تسلسل الأفكار وترتيبها، وفي جعل النّص الرّوائي أكثر جمالية، وقد كانت السّرديات العربية دائمة التّحول والتّطور، وتمكّنت من مواكبة مختلف التّغيرات الّتي طرأت على بنية المُجتمع من جهة وبنية العمل السّردي من جهة أخرى**« أمّا التّيار السّردي الجديد، فنعني به ذلك التّيار الّذي انطلق من حيث انتهى تيار التّأسيس التّاريخي، فمضى نحو دراسة السّرد العربي دراسة أقرب إلى النّصية والجمالية، وليس إثبات وجوده من النّاحية التّاريخية»**[3] . فالسّرد الجديد اهتمّ بإبراز أبعاد النّص الفنية والجمالية ولم يهتم بالتّأريخ للرّواية.

وقد **« تباينت أشكال نقد الموروث السّردي من القراءة إلى التّحليل إلى التّنظير، وإن غلبت القراءة المستندة إلى التّحليل البنيوي للسّرد، والمستفيدة كثيرا في الوقت نفسه من النّقد العلامي عناية بالدّلالة في مداها العلائقي وشبكة مفاهيمها من جهة، وبالحفر المعرفي في هذا الفضاء، وفي نسيج**

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص153.

[2]– عباس عبد الحليم، نظرية السرد المصطلح والإجراء النقدي مقاربة مفهومية، ص55، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي2008/11/8 وملتقى السرد العربي الثاني 3-2010/7/5.

[3]– محمد عبيد الله، السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، ص73.

هذه الشّبكة من جهة أخرى»[1]. حيث تعدّدت وجهات نظر النقاد حول الموروث السّردي العربي وطبقوا عليه العديد من المناهج الّتي تسعى إلى اكتشاف الخلفيات الحقيقية لتلك النّصوص السّردية، وما تحمله من رموز ودلالات مختلفة، **« ومن المدهش أنّ الرّواية الحديثة، المعنية كثيرا بالعنف، تحتوي على صور قليلة مقنعة للشر. وعجزنا عن تخيل الشّر هو نتيجة لتصورنا الدرامي المتفائل والسّاذج عن أنفسنا الّتي نكتب عنها، والصّعوبة الّتي تواجهنا حول الشّكل الرّوائي»**[2]. فهي تسهم في جعل القارئ يفهم الواقع وما يحمله من أفكار وقيم مختلفة ويتمكّن من تجاوز تلك الصعوبات الّتي تواجهه أثناء قراءة النّص السّردي وتحليله، بغية الكشف عن المكونات الفعلية الّتي أدّت إلى صياغته، وفي إخراجه على الشّكل الّذي يعرف به في وقتنا الحالي « **ومع انتشار الأفكار اليسارية اتّجهت الرّواية السّورية نحو الواقعية الاشتراكية، فكانت الأيديولوجيا فوق القيمة الفنية وكان الشّعار قبل البناء الرّوائي، لكن لا توجد قاعدة يمكن تعميمها، إذ استطاع حنا مينة في "الشّراع والعاصفة"" أن يحقق قفزة فنية كبيرة ارتفعت بالرواية فوق شروط الأيديولوجيا»**[3]. حيث تحمل كل رواية إيديولوجيا معينة تسهم في الرّقي بالرّواية والسّير بها نحو الأفضل، حيث نجد أنّ رواية "الشّراع والعاصفة" تمثّل نموذجا حيا للخروج عن قيود الإيديولوجيا والارتفاع عنها، **« وفي الوقت نفسه كانت غادة السمان تقدّم مشروعا آخر، يمكن أن يكون النظير الرّوائي لمشروع نزار قباني في الشّعر، من حيث السّهولة والمباشرة والجرأة، والرّغبة في كسب أكبر عدد من القراء»**[4]. حيث تميّزت لغة الرّوايات المعاصرة بالسّهولة والبساطة وتمكّنت من أن تحصل على أكبر عدد ممكن من القراء، فبعد أن كان جل القرّاء يميلون إلى الشّعر نظرا لما يحمله من قيم جمالية تلبي رغباتهم أصبح الرّوائي المعاصر يُوظّف الشّعر في متنه الروائي من أجل إضفاء جانب جمالي على طبيعة تلك الأحداث وجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي، و**« يصحّ القول بأنّ كل رواية جديدة، وجيدة، هي مشروع نظرية في هذا النّوع وهنا أعتقد أن واحدة من فضائل رواد الرّواية في الأدب العربي، هي ذلك الانتباه إلى إمكانات هذا النّوع، وطاقاته وقدرته على استيعاب الآراء والأفكار والمشاغل الطارئة على السّاحة، لكن مشكلة الرّواية العربية الأبرز كانت هنا بالضبط، استعارة هذا**

---

[1]– محمد عبيد الله، السرد العربي القديم من الهامش إلى المركز، ص76.

[2]– سليم النجار، الرواية العربية إشكالية الديمقراطية بين الوعي والتكريس، ص168، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي2008/11/8 وملتقى السرد العربي الثاني 3–2010/7/5.

[3]– سمر يزبك، الرواية الجديدة، ص 214، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي2008/11/8 وملتقى السرد العربي الثاني 3–2010/7/5.

[4]– المرجع نفسه، ص 214.

الشّكل الكتابي من الغرب حمل في طياته واحدة من المشكلات الّتي ظل يعاني منها حتى اليوم»[1]. فقيمة العمل الرّوائي تكمن في قدرته على استيعاب العديد من الأفكار والتوجّهات والمبادئ الفكرية والنّقدية، لكن المشكلة الرّئيسة الّتي لا زالت تهيمن على السّاحة الأدبية العربية هي فكرة تبعية الرّواية العربية للرّواية الأوروبية ذلك أنّ هذه الأخيرة أسهمت في صياغة الهيكل العام للشّكل الرّوائي العربي، وساعدت على استيعاب الكثير من النّصوص الأخرى قصصية وشعرية، وفلسفية، وتاريخية وعلمية.

وبالرّغم من تعدّد الدّراسات حول البنية السّردية للرّواية، إلاّ أنّها**« بقيت... بعيدة عن أن تكتشف على الرّغم من عدد الرّوايات الضّخم الّذي حاول الناقد العربي تحليله بنيويا باستثناء ناقد أو اثنين»**[2]. فبنية الرّواية شديدة التّعقيد يصعب تحديدها والكشف عنها، فبالرّغم من العدد الضّخم للرّوايات إلاّ أنّه كان من الصّعب تحديد بنيتها وضبطها على شكل واحد ونهائي، كما إنّ التّحليل الغالب على تلك الروايات هو التّحليل البنيوي، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ التّداخل بين المناهج أدى إلى وقوع نوع من الخلط أثناء تحديد بنية النّصوص والدّلالات الّتي تحملها، لذلك ينبغي على كل من الكاتب والنّاقد أن يعيا بأهمية المناهج ومبادئها، ومنطلقاتها في دراسة الأعمال الأدبية، حتى يتمكّن من الوصول إلى المعنى الحقيقي الّتي تحملها تلك النّصوص.

كما إنّ غياب الوعي النّقدي يجعل النّصوص الأدبية أقل أهمية وتنقص قيمتها الجمالية، حيث **« لم يحظ النّثر العربي- على تعدّد فنونه، واتّساع مجالاته- بما يستحق من عناية نقدية، ممّا دفع إلى التّساؤل عن الأسباب الّتي حالت دون ذلك، وأوجدت هذا للتّباين في الاهتمام النّقدي بين كل من الشّعر والنّثر فوردت اجتهادات عديدة في تعليل هذا التّباين، منها ما ذكره البشير المجدوب حول وجود عدّة عوامل صرفت أنظار النقاد عن العناية بالنّثر ونقده، منها افتتان البلاغيين ببيان القرآن ممّا زهدهم في الوقوف على الآثار النّثرية، الّتي مهما بلغت من الجودة الفنية لن تصل إلى روعة النظم القرآني وإعجازه»**[3]. فمن أسباب انصراف النّقاد عن النّصوص السّردية العربية بمختلف أنواعها نجد الانبهار بالخطاب القرآني وبإعجازه، ذلك أنّ النّصوص النّثرية مهما كانت قيمتها الجمالية فإنّها لا ترقى بأن تنافس الإعجاز القرآني أو تنظم على منواله **« وإذا كان النّقد السّردي القديم قد سار في خطى وئيدة**

[1]- ممدوح عزام، راهن السرد العربي، ص561، السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي2008/11/8 وملتقى السرد العربي الثاني 3-2010/7/5.

[2]- المرجع نفسه، ص183.

[3]- حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي(دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص38.

فرضتها الظروف الّتي أحاطت بنشأة الفن القصصي، فإن النّقد السّردي الحديث شهد تطورا سريعا على المستويين التّنظيري والتّطبيقي لا سيما فيما يتعلّق بنقد السّرديات القديمة إذ شعر النقاد المحدثون بأهمية هذا السّرد القديم، وحاجته إلى الدّراسة، فأولوه عنايتهم ممّا أدى إلى ازدهار الحركة النّقدية حوله، فتعدّدت توجّهاتها، وتباينت اهتمامات نقادها»[1]. حيث شهد النّقد السّردي الحديث تطورا كبيرا، كما تمّ إعادة الاعتبار إلى الأعمال السّردية القديمة وخصوصياتها الفنيّة، باعتبار أنّها مهّدت لظهور الآداب الحديثة، وقد أقبل كبار المبدعين الأوروبيين على التّراث السّردي العربي إقبالا كبيرا نظرا لما يحمله من قيم فنية وجمالية راقية حيث نهلوا منها، و**« درسوا مظاهرها السّردية وبنوا عليها بعض نظرياتهم، منها نظرية (الاستعارة) لبنفي(ت1881م)، التي شكلت الأساس لما تبعها من نظريات بحثت في أصل الحكايات الخرافية، وكيفية انتشارها في العالم، وكذلك نظرية (المؤثّرات العربية) الّتي قال بها عدد من الباحثين الغربيين»**[2]. حيث بنى بعض النقاد الأوروبيين نظرياتهم استنادا إلى السّاحة الأدبية العربية، وقد أسّسوا العديد من الدّراسات الّتي تهتم باكتشاف الخصوصيات الفنية للنّصوص السّردية.

كما حاول النقاد المحدثون اكتشاف الخصوصيات الفنية للنّصوص السّردية التّراثية؛ من أجل الكشف عن العناصر المشتركة بين السّرد التّراثي، والسّرد الحديث، وأهم التّحولات الّتي طرأت على مستوى البنية السّردية، وقد**« تطوّر نقد السّرد القديم من مرحلة جمع التّراث القصصي والتّعليق النّقدي العام على نصوصه وحكاياته، إلى مرحلة نقدية أخرى اتّسمت بالعمق في التّحليل، حيث درست فيها هذه السّرديات دراسة تطبيقية على ضوء النظريات السّردية الحديثة»**[3]. فالنّقد السّردي كان في تطور مستمر فبعد أن كان يهتم بجمع تلك المادّة القصصية التّراثية أصبح يعنى بتحليل تلك النّصوص والغوص في أعماقها، وقد شهدت السّرديات القصصية تطوّرا ملحوظا وأسهمت في ظهور الرّواية فيما بعد هذا النّوع الأدبي الّذي كان في حاجة ماسّة إلى من يُنظّر له من أجل أن يكتسب شرعيته في السّاحة الأدبية العربية.

ومع السّرد المُعاصر اختلفت القيم وأصبحت وظيفة السّرد الأساسية تمثيل الواقع الثّقافي في المجتمع، و**« في رواية "موسم الهجرة نحو الشمال" لـ "الطيب صالح" يقوم السّرد بمهمّة تمثيل التّوتّر الثّقافي بين الشّرق والغرب، بأسلوب رمزي، يعيد إلى المتلقي التّعارض بين قطبين حضاريين، وينخرط**

[1]– حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي(دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، ص44.

[2]–المرجع نفسه، ص45.

[3]– المرجع نفسه، ص47 .

السّرد في تمثيل مجازي لهذا التّناقض، من خلال استحداث شخصيات ورؤى تنتمي إلى طرفي التّناقض المذكور، ومن أجل بلورة هذه الفكرة، تلجأ الرّواية إلى تقنيات سردية كثيرة لتجسيد هذا الموضوع»[1]. حيث عبّرت هذه الرّواية عن العلاقة القائمة بين الشّرق والغرب والخلفيات الفكرية والمرجعيات الّتي ينطلق منها كل طرف من أجل التّقليل من أهمية الطرف الآخر لذلك اعتمد الطيب صالح على تقنيات سردية جديدة أسهمت في جعل الموضوع أكثر تأثيرا في المتلقي ذلك أنّه يحمل دلالات ومعاني نابعة من المجتمع.

كما إنّ**« حكاية مصطفى سعيد هي رحلة من نوع خاص تجري في إطار من التّوتّر الثّقافي الّذي يدفع بالشّخصية إلى التّشبّع بفكرة التّأثر والانتقام، وهي تُوظّف موروث الارتحال في الرّواية العربية منذ كتاب "علم الدين" لعلي مبارك، وكتاب "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، و"عصفور من الشّرق" لتوفيق الحكيم، وصولا إلى النّصوص الرّوائية الكثيرة الّتي استثمرت هذه الفكرة قبل وإبان ظهور "موسم الهجرة إلى الشمال " في منتصف السّتينات من القرن العشرين»**[2]. فهذه الرّواية تعبّر عن انتقام الشّرقي من الغرب، وترصد العلاقة المتوتّرة القائمة بينهما، حيث عالجت قضية جديدة لم تكن موجودة في المرويات السّردية التّراثية **« ومصطفى سعيد أنموذج تمثيلي للاختلاف بين عالمين اصطرعا بكل الوسائل لقرون طويلة، وكان الطيب صالح أكّد أنّ هذه الرّواية تطرح مشكلة الهوية»**[3]. حيث عالجت هذه الرّواية مسألة الهوية وتجلياتها عند العرب والغرب فالآخر ينظر إلى العربي على أساس أنّه متخلّف، وهمجي، وبدائي يفتقر لأدنى القيم هذا ما جعل الطيب صالح يرد على هذه النّظرة الّتي رسمت حول العربي وشوهت صورته.

وقد**« استثمر مصطفى سعيد مفهوم العنف، واستخدمه كفعل فردي وكممارسة جنسية ثأرية تتنكر وراء إشباع رغبات غامضة لها دلالات متموّجة، لكنّه عنف يردّ به الشّفاء من جرح. وكل ألفاظ العنف، وما يتّصل به من دلالات تتكرّر كثيرا في حديث مصطفى سعيد وتزداد أهميتها في وصف علاقته بالنّساء الأوروبيات، وما أن يبلغ ذروة ثأره بقتل جين مورس حتى يخلو الخطاب من كل ما له علاقة بالعنف»**[4]. حيث عالجت هذه الرّواية موضوع الانتقام من الآخر، وقد تضافرت العديد من العوامل

[1]– عبد الله إبراهيم، الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات، ص11.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

[3]– المرجع نفسه، ص15–16.

[4]– المرجع نفسه، ص16.

والموجهات بغية تحقيق الهدف الّذي كان مصطفى سعيد يصبو إلى تحقيقه والمتمثّل في الانتقام واتّخذ من المرأة الأوروبية نموذجا لذلك، وتمكن من تحقيق رغبته. و**« كانت خالدة سعيد أكّدت أنّ هذه الرّواية تعنى بالتّمزق والانشطار اللذّين يعانيهما الفرد وهو عالق بين نقيضين: حضارة الغرب والأصالة الذّاتية، وهي تهدف إلى "سير عميق دراماتيكي لهذه التّجربة لأنّها تدور على أشد المستويات حميمية، وترسم مأساة روح عنيفة، ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحيق، وظمأ خرافي، ممّا يجعل صاحبها ضحية لغليان سديمي لا يقهر»**[1]. حيث مثّلت هذه الرّواية عالمين متناقضين عالم الأنا الّذي يتمتع بكل الصّفات الّتي تؤهله للحكم والسّيادة، وعالم الآخر الّذي هو أقل شأنا من الأنا، و**« في عدد كبير من روايات إبراهيم الكوني، يدمج السّرد نبذا متناثرة من الأخبار والوقائع والحكايات الأسطورية والخرافية، وجملة من المأثورات الشّفوية القبلية أو الدّينية في الصّحراء فثمّة تركيب متعدّد لكل شيء، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي صحراوي كبير»**[2]. فروايات إبراهيم الكوني تحتوي على العديد من الصّيغ التّراثية من حكايات خرافية وأساطير، كما وظّفت الأماكن التّراثية، وقد « **تمكّنت المدوّنة السّردية للكوني من تركيب معالمه وفضاءاته وعناصره وهو عالم مختلف عن سواه من العوالم الرّوائية التّخيلية الشّائعة في الرّواية العربية بالطّريقة الّتي قام بها السّرد في تمثيل المرجعيات، وخلق مكوّنات جديدة طبقا لمقتضيات الحاجة الّتي يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه، ومن ثنايا ذلك العالم تنبثق الشّخصيات من آفاق ضبابية، كأنّها بلا ماض، فتنخرط في حركة صراع حول المفاهيم، والقيم، والتّطلّعات، والانتماءات، والتّملك والهوية والرّغبات، والمتع الذّاتية»**[3]. حيث تميّزت روايات الكوني بقوّة بنائها الفنّي، وعالجت العديد من الموضوعات المُستحدثة، حيث تجسّد رواياته فكرة الصّراع بين العديد من الثّنائيات المُتضادة.

كما إنّ**« تعدّد الأساطير أمر يطرد في روايات الكوني، فما أن تتوهّج أسطورة حتى تنطفئ أخرى، وتظهر الشّخصيات حاملة حكاياتها الصّحراوية معها أينما تذهب كأنّها لا تعمل إلاّ على مقايضة الحكايات بعضها ببعض، ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور، وتقوم أحيانا بأدوار رئيسية، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان، فلا**

[1]– عبد الله إبراهيم، الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات، ص21.

[2] – المرجع نفسه، ص 23.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يجد أمامه إلاّ التّواصل مع الحيوان»[1]. فالأساطير الّتي تحملها روايات الكوني لم تخرج عن حدود الجانب الطّبيعي، وذلك من خلال توظيف الحيوان ومنحه دلالات خاصة تبعا لطبيعة البيئة الّتي يعيش فيها، وأحيانا تقوم بتأدية أدوار رئيسية في العمل السّردي، وعليه **« يصعب القول إنّ الكوني استنادا إلى التّمثل السّردي الّذي تجلى في رواياته، قدم "مجتمعات هامشية" تعيش على تخوم مجتمعات مُتماسكة، ذلك أنّها تظهر "هامشية" بمقدار كونها مجهولة للمتلقي الّذي اعتاد نوعا من التلقي الخاص بعوالم مختلفة، فالجهل بها، نوع من القصور الذّاتي، ذلك أنّ "الثّقافة الحديثة" تعتبر حواضرها مركز انطلاق، ومحاور للمعاني، وما عداها أطراف لم تندرج في سياق التّاريخ»**[2]. حيث أعاد إبراهيم الكوني الاعتبار للمجتمعات المهمّشة الّتي لم تحظ باهتمام الرّوائيين من قبل ففي مطلع القرن العشرين تمّ خلخلة الأنظمة السّردية التّقليدية من أجل ابتكار موضوعات وتقنيات جديدة تخدم العصر الجديد وتتماشى مع متغيراته المختلفة، وتمّ الاهتمام بمختلف الطبقات الّتي تعيش في المجتمع وأصبح للمهمّشين الدّور الكبير في سير أحداث الرّواية وجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي، و**« بدأت الرواية تبتدع ضروبا كثيرة من العلاقات السّردية بين العناصر الفنية، وتوارى المفهوم الّذي أشاعه زولا" وعلى الرّغم من ذلك فإنّ رواية "المسرات والأوجاع" تسعى، سواء ببنائها العام، وبناء الشّخصية الرّئيسية فيها، أو بالآراء الّتي تتضمنها حول البناء السّليم للشّخصية الرّوائية إلى إعادة الاعتبار لتلك الفكرة»**[3]. حيث سارت العديد من الرّوايات المعاصرة على خطى التّقنيات السّردية الجديدة ذلك أنّ البُنى التّقليدية أصبحت لا تفي بالغرض المطلوب، كما عالج "عبد الله إبراهيم" رواية "مجنون الحكم" حيث اهتمت هذه الرّواية باستلهام التّاريخ بمختلف مكوّناته من شخصيات، وأماكن وأحداث وغيرها حيث حاول بنسالم حيمش(1948م) من خلال هذه الرّواية إعادة تشكيل التّاريخ وإسقاطه على الواقع والتّأكيد على غنى التّاريخ العربي، كما تعبّر هذه الرّواية عن كيفية استيعاب فترة حكم الحاكم بأمر الله وإسقاط الحاضر عليه فهولا يلزم بالقالب التّقليدي للرّواية التّاريخية، فالخاصية المميزة لهذا العمل الرّوائي تتجلى في كيفية تحقيق العلاقة الجدلية بين الشّخصيات، واللغة، وكيفية السّرد، وقد قام السّرد العربي بتمثيل مرجعيات متعدّدة، وعالج الموضوعات الّتي تجمع بين العديد من الثّنائيات المتناقضة كالشّرق والغرب، والذكورة والأنوثة، فالتّعدد في الموضوعات تولد عنه تعددا في تأويل تلك المرجعيات المختلفة، ومنحتها تلك التّأويلات قيمة فنية جديدة جعلتها تحتلّ الرّيادة في السّاحة الأدبية العربية، وأصبحت الرّواية العربية المعاصرة تعتمد على الرّمز والإيحاء وهذا ما تجلى في

[1]– عبد الله إبراهيم، الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات ، ص27.

[2]– المرجع نفسه، ص 28.

[3]– المرجع نفسه، ص37.

رواية "موسم الهجرة نحو الشمال" للطيب صالح(1966م)، وأحيانا تعتمد على التّوثيق وهذا ما نجده في رواية جنون الحكم لبنسالم حيمش(1990م) هذا ما جعل التّمثيل السردي يقوم على معالجة تلك الموضوعات المتضادة *، و**« يمكن للدّراسات المعنية بالرّواية أيّا كان المنهج الّذي تعتمد أن تساهم في تطوير الوعي بالشّكل، كما يمكن للروائيين، وهم المعنيون الأوائل، أن يطوروا تجربتهم السّردية، لأنّ ذلك هو رهان تطوير الوعي الّذي نتحدث عنه، ويمدنا تاريخ الرّواية العالمية بهذا المبدأ»**[1]. حيث تسهم المناهج النّقدية المتعدّدة في الكشف عن الخصوصيات الفنية والأسلوبية للنّص الرّوائي، والعلاقة الّتي تربط بين الموضوع وببنية النّص، لذلك يسعى الرّوائي جاهدا إلى تطوير نصّه وجعله يتماشى مع طبيعة المتغيّرات الّتي يشهدها العصر من جهة والعمل الرّوائي من جهة أخرى.

كما إنّ تطور الشّكل الرّوائي يرتبط بتطوّر الوعي لدى الكاتب والمجتمع والنقاد، **« إنّ الرّواية لا تعكس عالما" متكاملا أو واقعا له منطق يحكمه، إنّها تتطوّر وفق آليات خاصّة ومتعالية على أي معيار أو خطاطة سردية كالّتي يمكن ضبطها بالنّسبة إلى السّرد المحكم، كل خطاب له منطقه الداخلي، وإيقاعه الخاص، ولا يمكن قراءة الرّواية وفق التّصورات التّقليدية للسّرد»**[2]. فكل رواية تعتمد على تقنيات محدّدة تمكّنها من التّعبير عن عوالمها بكل صدق، ومن هنا فإنّه لا يمكن تطبيق الأدوات الإجرائية التّقليدية في قراءة النّصوص المعاصرة؛ ذلك أنّ الأدوات الإجرائية الّتي يتحلى بها كل من النّاقد التّقليدي والقارئ التّقليدي تختلف عن التّقنيات الّتي يعتمد عليها النّاقد والقارئ المعاصر، وقد**« تميّزت الرّواية إذن بتجديدها المُتواتر على مستوى الخطاب، وعلى رغم صعوبات التّعامل مع بعض إنجازاتها من لدن بعض القرّاء الّذين ظلوا متأثّرين بالخطاطة البسيطة للرّواية، فإنّها نجحت إلى حد كبير في خلق قارئ جديد يتقاسم مع كتابها الواقع نفسه، والنّص الرّوائي والثّقافي العام وهذا القارئ هو رهان الرّواية في مغامراتها المفتوحة على التّجديد»**[3]. فالتّجديد على مستوى خطاب الرّواية أسهم في ظهور قارئ جديد يتقاسم مع القارئ الواقع نفسه، لذلك أصبحت الرّواية المعاصرة تحرص على كتابة الموضوعات الّتي تتطابق مع ميول القارئ ورغباته، فالرّواية العربية تطوّرت من ناحية الشّكل والمضمون وتمكّنت من تحقيق أشياء مهمة في تاريخها الّذي يبدو قصيرا على المستوى الزّمني، وهي في تطوّر

* - يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات، ص51-53.

[1] – سعيد يقطين، أساليب السرد الروائي العربي، ص135.

[2] – المرجع نفسه، ص146.

[3] – المرجع نفسه، ص150.

مستمر، فكلما تطوّر الوعي كلما تطوّرت الرّواية، حيث أصبحت النّوع الأدبي المفضّل لدى معظم القراء باختلاف مستواهم الفكري والثقافي والطبقي.

رابعا: التّجريب في الرّواية العربية

كان الشّكل الرّوائي يتميّز بالثّبات والاستقرار بعدها أصبح يعرف بالتّحول على مستوى الشّكل والمضمون، حيث ظهر التّجريب الرّوائي وأصبحت الرّواية تتميّز بالدّينامية، و**« لعلّ أبرز ملمح في تحوّلات الرّواية العربية إنّما يتجلى بخروج الرّواية العربية من شكلها التّقليدي، ودخولها في عوالم التّجريب والحداثة، وهي تحمل بصمات واضحة للعديد من الإبداعات المجاورة.. فيما يسمى بظاهرة التّجنيس الأدبي والفني»**[1]. فالتّحول الرّئيس الّذي طرأ على الرّواية تجسّد في كسر نمطية الشّكل التّقليدي وذلك من خلال الاعتماد على التّجريب الّذي مسّ الشّكل والمضمون، حيث استطاعت الرّواية العربية أن تحقّق ثراء فنيا متميزا، وتمكّنت من تأسيس ملامح سردية وإبداعية متكاملة لها خصوصياتها الفنية الّتي تميزها عن غيرها.

وقد كان للغة الدّور الكبير في ابتكار خصوصيات فنية جديدة، حيث« **جعلت الرّواية حقلا خصبا لممارسة شتى أنواع التّجريب، سواء أكان تجريبا أسلوبيا كما يمثّله الانتقاء اللّغوي للألفاظ الكتابية المتحدرة من ذخيرة أساليب النّثر العربي القديم، أم تجريبيا شكليا كما يتجلّى من خلال توظيف طرائق تأليف الفهارس وكتب الرّحلات، والسّرود التاريخية والجغرافية التي برزت في الكتابة النثرية في العصر الوسيط ودمج كل ذلك بأساليب الرّواية الحديثة وأبنيتها**»[2]. حيث استعانت الرّواية العربية الحديثة بالعديد متن التّقنيات السّردية التّراثية ووظّفتها بطريقة جديدة، ومنحتها خصوصيات فنية وجمالية، كما أصبحت تحمل الرّواية العربية الحديثة العديد من النّصوص التّراثية هذا ما جعلها تتّسم بالتّشظي.

لقد جعل التّجريب الشّكل الأدبي الرّوائي متطورًا قادرًا على الاستجابة لتطوّرات الحاضر وتفتّحه، فهي النّوع الوحيد الّذي تولّد من هذا العالم الجديد المُتطوّر. **« وأصبح واجب الرّوائي حيال نفسه وحيال فنه أن يغامر في أصقاع التّجريب المجهول باستمرار. وأن يعثر على الصّياغات القادرة على التّعبير عن سيولة الرّؤية لأنّ العلاقة بين الشّكل والمحتوى اتّسمت بقدر من الجدلية»**[3]. فالعلاقة بين الشّكل

[1] – نزيه أبونضال، التحولات في الروية العربية، ص15 .
[2]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص116.
[3]– صبري حافظ، الرواية والواقع متغيرات الواقع واستجابات الرواية الجمالية، ص189.

والمضمون كانت جدلية، حيث أصبح الكاتب ملزما بابتكار قواعد وأشكال جديدة تدخل ضمن إطار التّجريب، وقد كان الشّكل الرّوائي التّقليدي يتميّز بنوع من القداسة؛ ذلك أنّه لا يخرج عن حدود البنية السّردية المتعارف عليها، لكن الرّواية التّجريبية قامت بكسر تلك الحدود وتجاوزت البنية التّقليدية من خلال ابتكار أساليب وتقنيات جديدة، ولم يقتصر اهتمامها على الشّكل فحسب، وإنّما مسّت الشكل والمضمون، وبالتالي**« لم تعد الرّواية قاصرة على التيارات أو الشّرائح الاجتماعية الرئيسية، وإنّما جنحت إلى الاهتمام بالمناطق الهامشية في التّجربة الإنسانية وفي الواقع الاجتماعي معا. وفقد الشّكل نقاءه، وغزت ساحته مجموعة متعدّدة من الخطابات المُستقاة من تقاليد نصية مغايرة من الخطاب الصّوفي حتى الخطاب التّاريخي والسّياسي والوثائقي، بل حتى الخطاب السّياسي والإحصائي بل النّقدي التّفكيكي الّذي يتعلّق بالبنية الرّوائية ذاتها»**[1]. لقد تعدّدت الخلفيات الفكرية والإيديولوجية الّتي أسهمت في تشكيل البنية السّردية للرّواية العربية، وقد أسهمت في صياغتها العديد من العوامل من ما يتعلق بالجانب التاريخي، والسياسي، والاقتصادي وغيرها، وأصبحت الرّواية العربية المعاصرة تهتم بشؤون المجتمع وهمومه من أجل التّوصّل إلى الحلول المُمكنة ونشر الوعي لدى القرّاء.

وباعتبار أنّ الرّواية موجّهة إلى عامة النّاس فإنّها تلجأ إلى التّعدد اللّغوي هذا ما جعل الرّواية تتميّز بتعدّد الرؤى وتنوّع الأصوات، كما أنّ « **عملية إنتاج المعنى في النّص الجديد تعتمد على حياة الجدل بين مكوّنات النص ومكوّنات الواقع الحضاري(الاجتماعي والاقتصادي والسّياسي) الّذي يدخل في علاقة حوارية خصيبة معه. ولهذا كلّه كان من الضّروري إدراك أنّ تغيّر الخبرة الحكائية والحضارية قد أدى إلى تغير جذري في شكل تبدياتها الأدبية عامة والرّوائية منها بشكل خاص»**[2]. فالعلاقة الجدلية القائمة بين المكوّنات النصية تسهم في صياغة معنى النّص، وأصبح من الضروري معرفة التّغيرات الّتي تطرأ على مستوى الحكاية من أجل معرفة المعاني الحقيقية لتلك النّصوص الرّوائية، وقد بقيت الرّواية العربية ممتدّة إلى الأعمال السّردية التّراثية فترة طويلة من الزّمن ونهلت منها وسارت على منوالها، لكن مع ظهور وسيلة التّجريب خرجت من حدود التّقليد، وابتكرت أساليب وبنى جديدة لم تكن معروفة من قبل« **فقد ابتعدت الرّواية عن الاقتباس والتّقليد عندما انصرفت إلى معالجة القضايا الرّاهنة والأزمات الاجتماعية والنّفسية، وكشف وقائع حقيقية وأحداث مثيرة متعلّقة بالأفراد أو بالمجتمع "وقد أنتجت هذه المرحلة ستّ روايات يمكن أن تعتبر ركيزة الواقعية المصرية وهي: "في وادي الهموم1905م لمحمد**

[1]– صبري حافظ، الرواية والواقع متغيرات الواقع واستجابات الرواية الجمالية، ص190.

[2]– المرجع نفسه، ص193.

لطفي جمعة. "وعذراء دنشواى"1906م لمحمود طاهر وثريا"1922م لعيسى عبيد، ورجب أفندي"1928م، والأطلال 1934م لمحمود تيمور، وحواء بلا آدم 1934م لمحمود طاهر لاشين، ولم يكتب الرّواية منهم غير محمود طاهر حقي ولاشين»[1]. حيث خرجت الرّواية العربية عن حدود التّقليد، وذلك من خلال معالجة مختلف القضايا الاجتماعية والنّفسية، وقد ظهرت العديد من الرّوايات الّتي تهتمّ بمعالجة الجانب النّفسي لدى المجتمع، ومعالجة مختلف القضايا الاجتماعية.

كما« **تتشكّل مرحلة اكتمال النّص تزامنا مع الواقعية، العهد الفتي الزّاهر للرّواية العربية، الّذي تألّقت فيه، ورسخت نفسها كفن أدبي حديث، يتفوّق على الشّعر والقصّة في تجسيده لأحلام البسطاء ومعاناتهم، وفي تفريغ شحنات الغضب عند الطبقة المتوسّطة، وفي صوغ الواقع العربي»**[2]. حيث اتّخذت الرّواية العربية من الواقعية ملجأ للدّخول ضمن السّاحة الأدبية وذلك من خلال التّعبير عن أحوال المجتمع ومعاناته ورصد أهم الأحداث الاجتماعية، وتمكّنت من الغوص في أعماق النّفس البشرية وتحليل دوافعها ورغباتها، ورصدت أهم التّحولات الّتي طرأت على المستوى السّياسي، والاقتصادي، والثّقافي وغيرها، و« **قد شكّلت الرّواية العربية خصوصيتها في النّصف الثّاني من القرن العشرين، وانفردت بكينونتها المستقلة عن الرّواية الغربية، واحتفت بمساراتها الجمالية الّتي لم تقف عند حد النّتاج الرّوائي المتواتر بل تمثّل في التّطور الشّكلي والبنائي للرّواية العربية»**[3]. ومع النّصف الثّاني من القرن العشرين خرجت الرّواية العربية عن حدود البنية التّقليدية وعن تأثير الآداب الأوروبية، وذلك من خلال ابتكار تقنيات سردية جديدة، ومن هنا انفردت الرّواية العربية بخصوصياتها الفنية وأصبحت تنافس الرّواية العالمية.

كما عالجت الرّواية موضوعات جديدة، حيث« **قامت الرّواية العربية بدورها الريادي في مناهضة شتى القيم السّلبية في المجتمعات العربية، وفي كفاحها ضد عبودية المرأة من خلال أعمال لطيفة الزيات وبعض أعمال إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي ويوسف إدريس، ورغم ما بذلته الرّواية من جهد لتحرير المجتمعات من ربقة العادات والتّقاليد البالية والمفاهيم الخاطئة، فقد ظهر اتّجاه مضاد كناتج عن الانفتاح المجتمعي على الفكر الغربي والتّطلّع الاستهلاكي الحسّي يضع النّموذج المثالي**

---

[1]– محمد حسين عبد الله: الواقعية في الرواية العربية،دار المعارف،1971م، ص246. نقلا عن علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014، ص80.

[2] – علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص105 .

[3]– المرجع نفسه، ص107.

الخطأ في المجتمع ويكشف الفساد والعهر والفقر فيغرسها ويُؤصّل وجودها في المجتمع »[1]. حيث تمكّنت الرّواية العربية من إعادة الاعتبار للمرأة، حيث كانت المرأة مُهملة، ومهمّشة لا تتمتّع بأبسط حقوقها وخاضعة لهيمنة الرجل وسيطرته، وأصبحت تنافس الرّجل في شتى المجالات، ومن هنا يمكن القول أنّ الرواية العربية كانت منبرا للخطاب النّسوي وللنسوية عموما وللمهمش غالبا، وركزت على الجسد، وفي رأيي أنّ مقاومة الأنثى للرجل من خلال حديثها عن جسدها هو تعرية وتفكيك الصورة النمطية للرجل ورؤيته للأنثى، ويشير "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ« **تأكيد خصوصية اللّغة الأنثوية، وموضوعات الأدب النّسوي الّذي يحتفي بالجسد إلى جعله محورا تتمركز حوله التّحليلات المستفيضة الّتي قدّمها النّقد النسوي. ولكن مهما كانت أهمية الجسد في التّمثيلات التّخيلية السّردية، فمن الخطأ اختزال المرأة إلى جسد، فحسب، ثمّ استبعاد الشّبكة المتداخلة من الخلفيات التّاريخية، والقيم النّفسية والشّعورية والعقلية المتّصلة بالمرأة وعالمها»**[2]. حيث تمّ إعادة الاعتبار إلى المرأة، فلم تعد مجرّد جسد، وإنّما تمّ معالجتها من مختلف الجوانب، فالأدب النّسوي أعاد لها مكانتها في المجتمع.

حلّل "عبد الله إبراهيم" كتاب "حين كنت رجلا" للكاتبة "إلهام منصور"، وأشار إلى أنّ "هبى" تخلّت عن أنوثتها، وتقمّصت دور الرّجل، وفكرة محاكاة الذّكور تبنّاها التيار النّسوي في بدايات ظهوره*، وتجدر الإشارة إلى روايات "أحلام مستغانمي" الّتي صوّرت جسد المرأة بطريقة جمالية، ثمّ «**إنّ العلاقة بين الجسد والكتابة في روايات "أحلام مستغانمي" متوتّرة، فالكتابة تغمر الجسد الأنثوي وتظلّله، وتزيحه إلى الخلف في نوع من الحجب الاستيهامي المُولّد لرغبة محتدمة فيه لا تجد تعبيرا عن نفسها أبدا في العالم السّردي الافتراضي**»[3]. حاولت "أحلام مستغانمي" التّعبير عن عالم المرأة المُهمشة، ففي رواياتها تظهر المرأة بصور مختلفة، تسعى من خلالها الرّد على الرّجل، حيث أصبحت تنافسه في مختلف المجالات وتفوّقت عليه، و« **إنّ أبرز الثّغرات في الرّواية العربية هو تدخّل أثر التّجربة الذاتية والعنصر الأوتوبيوغرافي بشكلها الخام فالرّواية العربية تبدع فقط عندما تتعلّق بالسّيرة الذاتية وهذه طبيعة الرّواية عموما أنّها تكون أكثر تميزا لكون المؤلف أكثر إلماما بالتّفاصيل الدّقيقة، وهو من عايش النص في الواقع لذا يصفه بدقة»**[4]. فالرّواية إذا اقتصرت على السّيرة الذّاتية لا يمكن وصفها بالرّواية وإنّما هي

[1] – علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص139 .
[2] - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص382.
* - يُنظر؛ عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص385.
[3] - عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص399.
[4] – علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص 142.

مجرد سيرة ذاتية، لذلك لا بدّ أن تخرج الرّواية عن دائرة السّيرة الذّاتية حتى تتمكّن من التّعبير عن الواقع وترصد أحواله.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الذّات أصبحت عامل رئيس في تشكيل أحداث الرّواية، حيث يقوم الرّوائي بالتّعبير عن تجربته وأهم الأحداث الّتي صادفها في حياته، ومن هنا تصبح الشّخصيات ثانوية مقارنة بالذّات السّردية المتضخّمة، وقد بقيت الأنا مسيطرة على معظم الأعمال السّردية، ومن هنا فإنّ « **الاستعانة بالتّجربة الذّاتية يجعل الرّواية العربية مازالت قاصرة عن اللّحاق بالرّواية العالمية يجعلها ذاتية وانفعالية واقتباسية لا يمنحها موضوعيتها وينحصر مضمونها في التّأمّل في الذّات ومنه إلى الخارج، إنّها ليست رواية ابتكارية محضة أو فعل مُتكامل لصاحبه، بل مجرد فعل غير مكتمل، ولا نطرح هنا مصادرة على كتابة السّيرة الذاتية فهي ضرورية ومطلوبة، لأنّها تساعدنا على الوقوف على ماهية الكاتب أو الرّوائي، والرّوائي قد ينجح عندما يريد أن يضع تجربته الشّخصية في عمله الرّوائي ولكنّه يفشل عندما يريد أن يضع تجربته وخبراته في كلّ رواية»**[1]. فالميل نحو سرد التّجربة الذّاتية جعل الرّواية تتأخّر في اللّحاق بالرّواية العالمية؛ ذلك أنّ موضوعاتها تنحصر في رصد التّجارب الذّاتية لذلك يصّعب على الكاتب أن يُعبّر عن تجربته في كل رواية، ولا بدّ من معالجة موضوعات تمس مختلف شرائح المجتمع، «**تُوظّف السّيرة الروائية الإمكانات المُتنوعة واللانهائية الّتي تُقدّمها أحيانا السّيرة والرّواية، ففي "خلسات الكرى" يقدّم جمال الغيطاني تنويعا متفرّدا يدمج بين السّيرة والرّواية، ولكنّه دمج يذكّر دائما بالأصول والموارد الّتي تركّب منها متن النّص، ذلك أنّ المؤلّف يحافظ على الوقائع الّتي تكون مثار اهتمامه، ولا يريد لها أن تذوب في منظومة التّخيل الروائية**»[2]. فامتزاج السّيرة الذّاتية والرّواية ولّد أسلوبا جديدا في الكتابة الإبداعية، وقد ظهرت العديد من الرّوايات الّتي سارت على منوال السّيرة الذّاتية، وذلك من خلال حكي التّجربة الشّخصية وفيها يحضر ضمير المتكلّم بقوة، وقد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ « **السّيرة الرّوائية تهجين سردي**»[3]. ذلك أنّها تجمع بين السّيرة الذاتية والرّواية «**والرّواية العربية في جميع أطوارها تقوم على العلاقة بين الذّكر والأنثى ومُعاناة الحب والفراق والهجر والزواج والطّلاق والخيانة وشتى المفردات المتعلّقة بقطبي العلاقة، في رواية "عرس الزين" على سبيل المثال بنية نصية قطباها الرئيسين هما الذكر (الزين) والأنثى(نعمة) يجمع بينهما الحب الّذي سينتهي إلى الزواج، والحب والزواج والجنس ليست فقط ثيمات أساسية في النص، بل هي القيم التي يحتفل بها**

[1]– علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص146.
[2]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج2، ص427.
[3]- المصدر نفسه، ص445.

النص وتتغلغل إلى بناه اللّغوية والسّردية والرّمزية»[1]. حيث أصبحت العلاقة بين المرأة والرّجل من أهم القضايا المعاصرة الّتي تسعى الرّواية العربية إلى معالجتها، حيث اهتمّت بمعالجة العديد من الثّنائيات المُتضادة، وحاولت تجسيد الصّراع القائم بينها، كما إنّ الرّوايات الحديثة كسرت المألوف وخرقت المحظور، وهذه الخاصية من الآليات الّتي يقوم عليها التّجريب الرّوائي.

وقد قامت الرّواية العربية بالتّركيز على كيفية بناء العمل السّردي، وحرصت على اختيار العناصر المناسبة لذلك، كما **« إنّ العامل الّذي يتحكم في بنية الرّواية العربية هو عامل من خارج العلاقات المعقّدة الّتي ترسمها الشّخصيات في الرّواية، يتمثّل في ممارسة المُؤلّف دورا مباشرا في سياق روايته، يستنطقها ما يريده هو ويقوم بشكل مباشر بفرض رؤيته على شخصياته»**[2]. فرؤية الكاتب تمكنه من صياغة بنية النّص الرّوائي وضبط العلاقات القائمة بين الشّخصيات، كما تساعد على ترتيب الهيكل العام للنّص الرّوائي. **«و"يُشكّل الموروث الحكائي، العربي والعالمي، بنوعية الرّسمي والشعبي، أحد أهم العوامل الّتي شيدت الرّواية العربية المعاصرة معمارها الجديد عليه. وتُمثّل الأسطورة، بوصفها واحدا من أهم منابع هذا الموروث، مرجعا أساسيا من المرجعيات النّصية الرّمزية والفنية، الّتي مكّنت هذه الرّواية من تحقيق تقدم نوعي على مستويين بآن: مضموني وجمالي، ومن الدّخول إلى تلك المرحلة الّتي أشرت إلى بعض تجلياتها آنفا والتي تعد مفصلا واضح المعالم بين نسقين متمايزين في مسيرتها: نسق تقليدي يرتهن إلى منجز سابق عليه ومفرط في نقله الآلي عن الواقع، وآخر يحاول التّحرّر من الأعراف الجمالية الّتي أرساها الشّكل الروائي الوافد، ثُمّ التّأصيل لأعراف جمالية روائية عربية»**[3]. حيث أسهم الموروث السّردي العربي في صياغة الهيكل العام للنّص الرّوائي المعاصر، وأضفى عليها طابعا جماليا، كما تعكس تلك الرّموز والأساطير الخلفية الفكرية والثّقافة الواسعة للرّوائي، ويوظفها كل روائي حسب قدراته الثّقافية.

شهدت الرّواية العربية العديد من التّحولات الّتي مسّت الشكل والمضمون، كما وظّف تقنيات جديدة لم تكن معروفة من قبل، وتجدر الإشارة إلى أنّ« **تشظي الشّكل الروائي، في التّجربة العربية يعود إلى ستينات حيث نعثر على نصوص رائدة، مثل "تلك الرائحة" لصنع الله (1966) و"أنت منذ اليوم" لتيسير سول(1968) و"الضحك" لغالب هالسا(1971)؛ و"الجبل الصغير" لإلياس خوري(1977) وروايتا إدوارد**

[1] – علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، ص170.

[2] –المرجع نفسه، ص182.

[3] – النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص6، نقلا عن علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين ص221.

الخراط على سبيل المثال لا الحصر»[1]. وبفعل التّحولات الّتي طرأت على بنية الرّواية أصبحت تتّسم بالتّشظي ذلك أنّها تُوظّف العديد من المقاطع المُتعلّقة بمختلف الفنون .

كما ظهرت العديد من الرّوايات الّتي ابتكرت تقنيات سردية جديدة وفق رؤية جديدة « **ومن الرّوايات اللافتة في هذا المجال "تمارين الورد" لهناء عطية (2003) فقد استطاعت أن تزاوج بين الشّكل المتشظي المعتمد على كتابة شذرية، وبين الصوغ الأدنى الّذي يكتفي باستحضار مشاهد ومواقف تجمّعت ذاكرة السّاردة الّتي تحكيها من غير ترتيب، إلاّ أنّها من خلال اصطفافها الفُسيفسائي تبدأ تضيء علاقتها المتوتّرة مع الزوج، وتنافسها مع أختها التّوأم، وتعاطفها مع العجوز الحريصة على استعمال البودرة والمكياج... جاعلة من الأمكنة والقطّة العمياء وعباءة الشمّس عناصر حية مثل الشّخوص، يسهم وجودها في إضفاء طابع شعري على لغة الحكي والتّأملات الباطنية»**[2]. فرواية "تمارين الورد" الّتي عالجها "محمد برداة" تمكّنت من المزاوجة بين الشّكل المتشظي والشّكل التّراثي وهذا ما تجلى في العديد من التّقنيات السّردية الّتي اعتمدت عليها هذه الرّواية، كما نجد أنّ اللّغة هي العنصر الرّئيس الّذي يستند إليه الكاتب بغية التّعبير عن التّحولات الّتي تشهدها الرّواية على مستوى بنيتها الفنية.

كما قامت الرّواية العربية بتهجين اللّغة هذا ما أحدث تحولات على مستوى المشهد العمراني وتصنيفات المجتمع القائمة على أساس الطبقية والتّصنيفات الإيديولوجية، كما تلجأ الرواية الجديدة* **« أكثر فأكثر إلى السّيرة والتّخييل الذاتي لاستحضار العالم وتمثيله تمثيلا فنيا. وعندما تتناول موضوعات تستوحي واقع المجتمع وأسئلة، فإن الرّوائي "الجديد"، يعمد إلى تذويت السّرد وتعديد الأصوات واللّغات، ما يجعل الكتابة ملتصقة بذوات الشخوص والمتكلّمين داخل الرواية»**[3]. حيث أصبحت مسألة تذويت السرد من أهم خصوصيات الرواية الجديدة، فتذويت الكتابة يقصد بها إعطاء كل صوت داخل الرّواية الحق في التّعبير عن نفسه وعن آرائه وذلك من خلال شحنه بسمات المغايرة والاختلاف وجعلها تحمل في طياتها التّجربة المراد التّعبير عنها.

وعليه فإنّ **« الرّواية في القرن العشرين- في النّصف الثّاني خصوصا- بدت كأنّها استنفدت موضوعاتها، أو بالأحرى، قدرتها على الابتكار والإتيان بأحداث جديدة بصورة مطلقة، وخاصّة في ظلّ**

---

[1]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص51 .

[2]- المرجع نفسه، ص52 .

*- يُنظر؛ محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص54.

[3]- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، ص67 .

المُنافسة مع المواد السّمعية البصرية، فاتّجه بعض الرّوائيين إلى التّجريب واللّعب الشّكلاني الخالص "كموجّه الرّواية الجديدة في فرنسا" واتّجه آخرون إلى التنقيب في أعماق بيئاتهم المحلية لاستقدام الأحداث أو استلهامها، أو استنبات عوالم غربية، ذات طابع عجائبي كما في رواية أمريكا اللاتينية- ماركيز خصوصا-أو في الحد الأدنى، الاقتصار على التّصوير المُحايد لما تضمه بعض البيئات غير المعروفة على نطاق عالمي»[1]. حيث تمكّنت الرّواية العربية في القرن العشرين من ابتكار تقنيات وأساليب جديدة تتماشى وطبيعة الموضوعات المعالجة.

كما« **يُجمع أغلب الباحثين على أنّ التّجريب عرفته القصة العربية القصيرة في الستينات من القرن الماضي، فقد "آذنت فترة الستينات بتحول هام أصاب طرائق الكتابة فتغيّرت الأشكال الجديدة لتفصح عن روح الرفض السّائدة الّتي حاولت أن تزيح عن طريقها كافة الأشكال الّتي تعوق حركة التّعبير فاجتمعت وفقا لذلك مناهج وطرائق مختلفة في الكتابة شكلت في مجموعها ما عرف بعد ذلك بأدب الستينات أو أدب الموجة الجديدة»**[2]. فالتّجريب يقوم على ابتكار تقنيات وأساليب جديدة لم تكن موجودة في الأعمال الأدبية السابقة، وهذه التّقنية الجديدة لها القدرة الكافية للتّعبير عن الواقع الاجتماعي، و« **من الأساليب المعتمدة لإشاعة الأجواء المحلية عموما، هو اللّجوء إلى اللّهجة الدّارجة أو بعض التّعابير الشّائعة، والأمثال المُتداولة على نطاق واسع، وبعض المتكآت اللفّظية الّتي تتجاوز حدود الاستعمال الفردي، على غرار ما تمتلئ به خماسية مدن الملح من مفردات وتعابير يتعذر أحيانا فهمها ، بالإضافة إلى مفردات وتعابير شامية ولبنانية ومصرية، اقتصر وجودها في الخماسية على لمقاطع الحوارية المدارة بألسنة الشخصيات»**[3]. فالرّواية العربية لم تتّخذ من اللّغة الفصحى معيارا ثابتا للكتابة، حيث أصبحت توظّف العامية ولغة الحياة اليومية الّتي تناسب جميع القرّاء حتى تتمكّن من تحقيق الأهداف المرجوة.

كما إنّ « **الرواية المعاصرة الّتي أنتجها هذا العصر المكتظ بهذه التّطورات المذهلة على جميع الأصعدة لم تستطع الاكتفاء بالتّفرج على ما يجري والاحتفاظ بأمانتها لتاريخها وإنجازاتها الخاصّة بل عمدت إلى تجريب الاستفادة من عمليات التّجميع ولصق المواد الإخبارية والحكائية والوصفية قرب**

[1]- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003،ص 33.

[2]- محمد كشك: علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة/الموسوعة الصغيرة، بغداد، 1988، ص32-33، نقلا عن فائق مصطفى، سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربية، ط1، 2015، ص153-154.

[3]- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص87 .

بعضها على غرار ما يتم فعله في فن التّلصيق "الكولاج" تماما بغض النّظر عن تثمين هذه العمليات، وإدانتها ومحاكمتها في ضوء الإخفاق والنجاح»[1]. فالرّواية المعاصرة قامت بتجريب العديد من التّقنيات السّردية من بينها "الكولاج"* ، وهذه التقنية مستحدثة في الرواية العربية، وذلك من خلال لصق صفحات الجرائد والمجلات بالنّص الرّوائي وإخراجه في صورة متداخلة مع بنية النّص الأدبي« **ومن الرّوايات الّتي استخدمت التّكنيك السّنيمائي رواية (تكوينات الدّم والتّراب) لجمال التلاوي، المكوّنة من ثلاثين مشهدا، وكلّ مشهد ينتهي بقوله (قطع)، ليتماشى القطع مع القتل وتعرض الرّواية للصّراع العربي الإسرائيلي، حيث القتل والتّمثيل والتّشتّت والضّياع»**[2]. كما تقاطعت الرّواية مع السينما، حيث أصبحت توظّف العديد من المشاهد السينيمائية، وبالتّالي أسهمت في إثراء البنية السّردية للرّواية، و« **هناك روايات عربية معاصرة كبيرة تستطيع أن تكون روايات شعرية من خلال النّظرة الكلية إلى العمل الرّوائي، ولكن خصوصية التّأليف باللّغة العربية، تتيح لنا، بقدر مقبول من الوضوح استجلاء حد الشّعر، وحد الحكي، في الرّواية، بحيث يُمكّننا ذلك، من اقتراح بعض المواضيع الّتي يتدرّج عبرها التّعامل مع الشّعرية، من الوحدات، أو البنيات الصغرى في مجمل أفعال الكلام "المفردات" باتجاه كلية العمل الروائي، مع الإشارات إلى أنّ حالة التّدرّج، لا يُشترط العثور عليها ضمن الرّواية الواحدة، وإنّما يكون التّدرّج من الرّوايات الّتي اقتصرت شعريتها على جوانب محدودة، باتّجاه الرّوايات الّتي يغلب عليها انضواؤها في خانة الشّعرية»**[3]. فمن خلال الاعتماد على اللغة والانزياح ظهرت الرّوايات الشّعرية، ومن هنا أصبحت الرّواية تبدو وكأنّها قصيدة طويلة .

وقد مزجت الرّواية العربية بين ما هو تراثي وما هو أوروبي فهي تحمل خصوصية الثّقافتين العربية والأوروبية وقدّمتها بلمسة جديدة جعلتها تبدو أكثر فنية، كما مكّنتها من الخروج عن دائرة التّقليد فلو بقيت الرّواية العربية على صلة وثيقة بالتّراث السّردي العربي لما خرجت عن حدود المقامة، وعليه فإنّ

---

[1]– صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص123 .

*–**الكولاج:** مصطلح ينتمي إلى فن الرسم، ويعني إدماج مواد مختلفة من الواقع في اللوحة الفنية، فهو في جوهره عمل تركيبي يمزج بين ما ينتمي إلى المتخيل وما ينتمي إلى الواقع . وقد ظهر هذا المصطلح أوّل مرة سنة 1912م حين أقدم بيكاسو وبراك على إقحام أوراق ملصقة في صلب لوحاتهما، وقد وظفت الرواية هذه التقنية وأصبحت أداة من أدواتها السردية، حيث أصبحت النّصوص الملصقة تسهم في تنويع زوايا السرد وتكسير خطيته، وبالتالي تتشظى القصة الأم إلى قصص فرعية متعددة، وهذا ما نجده في روايات إدوار الخراط نذكر من بينها " إسكندريتي" ورقرقة الأحلام الملحيّة" وأبنية متطايرة"، حيث يقوم الكولاج عند الخراط على المراوحة بين الزمن الماضي والحاضر والمستقبل ويهدم الحدود الفاصلة بينها. ينظر؛ مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، ص358–359.

[2]– شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة: دراسة مقارنة في آليات السرد وقراءات نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1 ، 2014م، ص141.

[3]– المرجع نفسه، ص 227.

« الرّواية العربية المعاصرة تعاني مأزق التّعامل النّقدي مع واقع مرجعي منسوب إلى سلطة ثورية. لذا تحاول حلا بإيجاد بدائل فنية، أو توظيفات تقنية، تطبعها أحيانا بطابع الالتباس الأمر الّذي يخصّص السّردي الرّوائي العربي فيتشكّل أثرا فنيا معبرا عن واقعه وزمنه»[1]. حيث تحمل الرّواية العربية خلفيات استعمارية، كما إنّها تعالج قضايا الثّورة التّحررية والقضايا السّياسية وحتى تتمكّن من تقديمها بطريقة جمالية كان لزاما عليها أن توظف تقنيات سردية جديدة تتماشى وطبيعة الموضوعات المعالجة، حتى يتمكّن العمل السّردي من التّعبير عن الواقع وأزمنته المتعدّدة بكل صدق.

كما إنّ **« اتّكاء الباحثين العرب على ما أنتجه الغرب في إطار النّظرية الروائية، أدى إلى نشوء فجوة كبيرة بين الواقع النّصي للرّواية العربية والشّغل النّظري عليها، ممّا يستوجب الانطلاق من الواقع الفعلي للرّواية العربية إلى جميع التّصوّرات النّظرية والنّقدية، والمقاربات المختلفة مهما بدا أنّ النتائج الّتي يمتلكها الغرب في هذا الاتجاه باهرة وقيمة، لأنّ تلك النّتائج النظرية تأسّست أصلا على الرّواية الغربية جملة وتفصيلا»**[2]. وبالتّالي لا يمكن تطبيق خصوصيات الرّواية الأوروبية على العربية؛ ذلك أنّ كلاّ منها له سماته الخاصة، إضافة إلى أنّ البيئة الزمانية والمكانية تختلف، كما **« تتعيّن الرّواية، أساسا، بتعدّدية اللّغة، الّتي تترجم تعدّدية الإنسان في الحياة اليومية. بل إنّها تتعيّن بتعددية اللّغة الّتي تلازم كل شخصية منفردة، حيث للحوار لغته ولوصف الوقائع لغة أخرى، وحيث الرّوح تعطي لغتها، وهي تنسحب من عالم خاو مليء بضجة فارغة إلى آخر مسكون بالصّمت والضجيج المعذب، وآية ذلك رواية "تلك الرائحة" لصنع الله إبراهيم الّتي تشكل فيها اللّغة، وقد اختصرت إلى حدها الضروري الأدنى، موقفا من العالم. ولا تبدو نظرية جيرار مثلا، وهي توحد الشّخصيات في توحيدها لرغباتهم المتقابلة والمتنازعة، أداة ملائمة لتحليل عمل محمد البساطي الجميل: "أصوات اللّيل"، حيث إيحاء الجملة يفيض على الجملة ذاتها، وحيث الإيحاء يبني الفضاء الرّوائي قبل أن تبنيه الكلمات السّافرة»**[3]. تميّزت الرّواية العربية بالتّعدّد اللّغوي، وهذه التّقنية حديثة في الرّواية العربية، وتدرج ضمن آليات التّجريب في الرّواية.

وقد **« كتب محمد المويلحي في "حديثه" وقائع العالم الحديث بلغة موروثة ولغة أخرى، وارتكن إميل حبيبي، بعد زمن، إلى حكايات تراثية، يروّضها تارة وتسيطر عليه تارة أخرى. وقف الأديبان رغم فسحة زمنية واسعة بينهما، أمام الموروث الأدبي، فطرح عليهما أسئلته وطرحا عليه أسئلة دون أن**

[1]– يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل وبنيته الفنية، ص69.

[2]– صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص314.

[3]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية المعاصرة، ص138.

يأخذ الحوار أبعادا كاملة. وعن هذا الحوار المنقوص تصدر أهمية جمال الغيطاني، الّذي دفع بالحوار، وهو يُفتّش عن رواية أخرى، إلى مهاد غير مسبوقة»[1]. حيث يسهم التّراث في بناء الخلفية الفكرية والثّقافية للرّوائي، لأنّه لا يمكن أن ينطلق من العدم بل لا بد من الاعتماد على مجموعة من النقاط الّتي تسهم في تشكيل الهيكل العام للرّواية العربية، و« **يفضي التصور الروائي، المأخوذ بتحولات الزمن وتحوّل الوجوه إلى أقنعة، إلى تنميط الشّخصيات، الّتي تختصر كلّها إلى وجود بئيس، لا تتعايش فيه الكرامة والمعايير السوية على الإطلاق»**[2]. فالتّحولات الّتي تطرأ على مستوى الزّمن تفضي إلى خلق العديد من المتناقضات في الرّواية كما تسهم في تنميط الشّخصيات وبالتّالي تتغيّر القيم الّتي تحملها الرّواية، و« **لم تتأثّر الرّواية العربية بالرواية الرمزية الغربية، مثلما درجت العادة بل إنّ الرّوائيين العرب لم يحفلوا كثيرا بمنجزات الفلسفة الرمزية من حيث هي "منهج يقوم على التّجريد الذّهني الغامض فاستقبلوها بفتور ولم تلق لديهم أي استجابة إلاّ في القليل النّادر»**[3]. تأثّرت الرّواية العربية بنظيرتها الأوروبية ونهلت منها من ناحية الشّكل والمضمون، أمّا فيما يخص الرّواية الرّمزية فإنّ الرّواية العربية لم تتأثّر بالرّواية الأوروبية؛ ذلك أنّ الرّواية الرّمزية تقوم على التّجريد الذهني، وقد واكب الأدب العربي التّحولات الّتي طرأت على الرّمزية الّتي طغت على الفكر الأوروبي، وظهرت هذه المدرسة في السّاحة الأدبية العربية بفعل تأثير الثّقافة الأوروبية إلاّ أنّه يوجد اختلاف شاسع بين كل من الرّواية الرمزية العربية والأوروبية من ناحية البناء الفني والمضمون « **واكتسبت مع مرور الوقت تعريفا يقترب بها من الفهم المبسط للرّمزية والّذي يقوم على توظيف الرّمز، دون أن يحدث هذا التّوظيف تأثيرا فلسفيا يستند إلى ما انطلقت منه الفلسفة الرّمزية الغربية من رؤى تقترب من المثالية والخيال، وعليه ارتأى النقاد العرب ومن خلال استقرائهم لجل الجهود الرّوائية الرمزية العربية أن يعرفوا هذا النّوع انطلاقا من خصوصيته الحضارية والفنية، إلاّ أنّ اختلاف الأرضية الفكرية الّتي انطلق منها كل ناقد أفضى إلى الاختلاف التصنيفي، تارة عند تعريف النّوع، أو عند إطلاق التسميات الاصطلاحية تارة العربية أخرى»**[4] **.** بالإمكان أن نطلق على المذهب الرّمزي المذهب الإيحائي، حيث يسعى إلى التّعبير عمّا تخفيه النفس البشرية، فمن خلال تلك الرّموز الإيحائية يتمكّن الكاتب من وضع القارئ في حدود دائرة الشّعور الّذي يريد أن يوصله إليه.

---

[1]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية المعاصرة، ص229.

[2]– المرجع نفسه، ص241–242.

[3]– ساندي سالم أبوسيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص183.

[4]– المرجع نفسه، ص200 .

لقد كانت الرّواية العربية تنحو نحو التّجديد، وقدّمت مواضيعها بطريقة حداثية، وعليه فإنّ « **الرواية بحث عن قيم أصيلة في عالم متدهور، القيم الّتي أضاعها الفرد الحداثي حينما غزته المدنيّة ومقتضياتها، فصار البطل الروائي، أو الإنسان في الرواية على قطيعة مستمرة بالعالم، وكان فردا إشكاليا، قلقا متحيّرا بين المرجعيات**»[1]. حيث تعبّر الرّواية العربية عن العديد من القيم وتسعى إلى البحث عن القيم المثلى في عالم يتميّز بالتّوتّر والاضطراب، هذا ما يولّد لنا ما يعرف بالفرد الإشكالي الّذي يجد نفسه تائها بين المرجعيات المتعدّدة « **فالقول بأنّ الرواية العربية في زمن تأسيسها، كانت عبارة عن نسخة للرّواية الأوروبية، قول يتجاوز طبيعة الخلفية السّردية الّتي تؤسّس ذاكرة المبدع العربي. ناهيك عن اختلاف شروط زمن تأسيس الجنس الرّوائي في المشهدين الأوروبي والعربي**»[2] . فبالرّغم من تأكيد العديد من النقاد على أنّ الرواية العربية تحمل خصوصيات الرّواية الأوروبية، ونشأت نتيجة تأثّرها بها، إلاّ أنّه يبقى لكل نوع أدبي خلفياته الفكرية وخصوصياته الفنية الّتي تميزه عن غيره، ومع التّجريب تمكّنت الرّواية من التّخلص من هيمنة النّموذج التّقليدي وذلك من خلال التّخلّص من قيود أحادية الرؤية وتسلسل الأحداث، والاعتماد على زمن ثابت من بداية الأحداث إلى نهايتها.

وقد اهتمت الرّواية العربية بمعالجة القضايا السّياسية وذلك من خلال معالجة أوضاع المجتمع بطريقة مباشرة مع توظيف بعض الرّموز الّتي تضفي على النّص بعدا جماليا وتجعلها أكثر تأثيرا في المتلقي، وقد عالجت العديد من الرّوايات العربية موضوع الحرب الأهلية اللّبنانية نذكر من بينها: "كوابيس بيروت" لـ"غادة السمان"، و"الجبل الصغير" للروائي "خليل الخوري"، و"طواحين بيروت" لـ"توفيق يوسف عواد"، و"حجر الضحك" لـ "هدى بركات" وغيرها، وقد كانت الرّواية العربية في تطوّر مستمر، وقد أسهمت الرّواية في نشر الوعي لدى القرّاء هذا ما جعلها محل إقبال كبير من لدن القرّاء والنقّاد، حيث انتقلت الرّواية العربية من تحليل الأوضاع الاجتماعية والسّياسية إلى تحليل خطاب الرؤية السّردية*.

[1]– نبيل سليمان، خصوصية الرواية العربية، دار الينابيع، دمشق، 2007، ص397.

[2] – زهور كرام، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، منشورات كتارا، الدوحة، قطر، ط1،2017، ص27.

*- يُنظر؛ زهور كرام، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، ص32.

خاتمة

وفي ختام بحثنا خلصنا إلى مجموعة من النّتائج يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

إنّ التّحوّلات الّتي طرأت على المرويات السّرية التّراثية أسهمت في تشكيل البنية الفنية للرواية العربية الحديثة، حيث وظّفت الرّواية العربية في بدايات تشكّلها الخصوصيات الفنية للسيّرة الذاتية، وظهر فيما بعد ما يعرف بالسيرة الرّوائية.

مهّدت حكايات "ألف ليلة وليلة" لظهور الرواية العربية فهي تمزج بين الواقعي والعجائبي، هذا ما منح حكاياتها سمة التّعدّد، والتّداخل بين العوالم والحكايات، فالخيال الذّي تتميّز به تلك الحكايات يحمل خصائص البيئة الّتي أُخذ منها، هذا ما يجعل فضاءات السّرد متعدّدة وغير ثابتة، وهكذا أثّرت على الرّواية العربية فكلّ من المزج بين الحقيقة والخيال، وتعدّد الفضاءات هما سمتان اتّصفت بهما الرّواية العربية.

توصّل "عبد الله إبراهيم إلى أنّ بدايات الرّواية في الآداب العربية كانت مع ظهور المقامة، وبتطوّر هذا النّوع الأدبي وتفكّكه ظهرت الرّواية العربية، واتّخذت خصوصيات فنية جديدة، حيث إنّ أسلوب المقامات الّذي ابتكره "الهمذاني" مهّد لظهور مرحلة جديدة في السّرد العربي، وكان لتطوّر فنّ المقامة الدّور الكبير في نشأة أنواع فنية جديدة نهلت من خصوصياته الفنية، وبالرّغم من وجود العديد من الدّراسات الّتي تحاول أن تنفي ريادة الهمذاني الإبداعية، إلاّ أنّه نجح في محاولة الخروج عن البنية التّقليدية الّتي عرفتها المقامة، من خلال ابتكاره للعديد من الأساليب والتّقنيات الّتي تجاوزت البنية التّقليدية لهذا الفن، وفي هذا الصّدد أشار "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ المقامة شهدت أسلوب السّرد الذّاتي الّذي أسهم في بناء بنيتها السّردية، وذلك من خلال إعطاء الرّاوي الحق في تقديم رؤاه وانطباعاته، ومن هنا فإنّ التّحولات الّتي طرأت على الأبنية السّردية للمرويات السردية التراثية من خلال تفكّكها وتحلّلها أسهم في تشكيل معالم الرواية العربية.

إنّ الرّواية الغربية شأنها شأن الرّواية العربية أسهمت العديد من العوامل والمؤثّرات في تشكيلها، فهي امتداد للملحمة، فمنها ظهرت ومنها اتّخذت خصوصيتها الفنية والأجناسية، ولا تُوجد

فروقات كبيرة بينهما، كما إنّ تفكك البنية الفنية للملحمة وللأنواع الأدبية الّتي كانت سائدة من قبل كالبيكاريسك ساعد على تشكيل البنية السّردية للرواية الغربية.

تكوّنت الرّواية العربية إثر تداخل العديد من العوامل الدّاخلية والخارجية، فالدّاخلية تمثّلت في التّراث الأدبي العربي واستعمال اللّغة الأصلية، أمّا الخارجية فتمثّلت في دور الآراء النّقدية الأوروبية المُوجّهة، وما قامت بترسيخه من أفكار في السّاحة الأدبية العربية، ومن هنا خلص "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ الرّواية العربية ليست سوى ثمرة التّمازج بين التّراث الأدبي العربي والأدب الأوروبي.

كان للمحدّد النّقدي الأوروبي الدّور الكبير في التّأريخ للرواية العربية الحديثة والمعاصرة، وأصبح المعيار الّذي يُستند إليه أثناء الحُكم على فنّية العمل الأدبي ودونية غيره، ومنح الرّيادة لعمل أدبي على حساب الآخر، فإذا وافقت الرّواية العربية خصوصيات الرّواية الأوروبية فهي تستوفي كل شروط الرّواية، وإذا خالفت ذلك فهي عمل أدبي ناقص وغير معترف به في السّاحة الأدبية، وهذا ما جعل رواية "زينب" أول رواية عربية ناضجة فكريا وفنيا، وهذه الفكرة قام الموجّه الكولونيالي بتكريسها في السّاحة الأدبية والنّقدية، وتبنّاها العديد من النّقّاد والباحثين؛ ذلك أنّ المُستعمِر هو الّذي يقوم برسم النّقاط الأساسية الّتي يجب أن يتّبعها المُستعمَر، غير أنّ "عبد الله إبراهيم" يرى أنّ رواية "وي. إذن لست بإفرنجي" (1859م) أوّل رواية عربية، ذلك أنّها وضعت القواعد الأولى للرّواية الحديثة، حيث عالجت هذه الرّواية موضوع الفكر العربي ووجهة نظره اتّجاه الإفرنجي، وتطرّقت إلى الموضوعات التي تمسّ المجتمع بغية إصلاحه والسّير به نحو الأفضل، لكن لا يمكننا الحكم على أنّ رواية "وي. إذن لست بإفرنجي" أوّل رواية عربية ذلك أنّه توجد العديد من الرّوايات الّتي سبقتها في الظهور، لذلك يجب البحث عن المعايير الّتي يُستند إليها في منح الرّيادة لعمل أدبي على حساب عمل آخر.

دعا "عبد الله إبراهيم" إلى ضرورة ربط النّص بالسّياق الثّقافي الّذي نشأ في ظلّه، كما أشار إلى أهم التّحوّلات الّتي طرأت على بنية الرّواية العربية، حيث تمكّنت الرّواية العربية من مواكبة التّحولات الّتي طرأت على مختلف المجالات، حيث أصبح ذلك التّحوّل موضوع الرّواية، وقامت بتصوير

الأحداث السّياسية والتّحوّلات الاجتماعية، حيث جمعت الرّواية العربية في طيّاتها بين العديد من المتناقضات.

تمرّدت الرّواية العربية على الصيغ الأسلوبية التّقليدية، وتبنّت صيغا حديثة لم تكن معروفة من قبل، فبعد أن كانت تمثل الواقع تمثيلا حقيقيا وبأساليب مباشرة أصبحت تمثّله بطريقة مجازية، من خلال إضفاء العناصر التّخيلية عليه، حيث طغى عنصر التّخييل على الأعمال الروائية الحديثة، وتعدّدت وظائف الرّواة ، كما استعانت الرّواية الحديثة بالنصوص السّردية التّراثية وأحدثت عليها العديد من التّحولات، ووظفتها بطريقة جمالية، وهذا التّمرد كان على مستوى الأسلوب، والبناء، والموضوع(التيمة) .

أصبحت مسألة تهجين اللّغة خاصية جديدة في الرّواية العربية الحديثة، كما ظهرت تقنية التعدّد اللّغوي، حيث أصبح الكاتب يُوظّف في خطابه السّردي العديد من اللّغات لمختلف الشّعوب، كما تعدّ قضية تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية العربية الحديثة من ضمن القضايا الأدبية والنّقدية المعاصرة الّتي شغلت اهتمام النّقّاد والباحثين، ذلك أنّ كل نوع أدبي يستفيد من الخصوصيات الفنّية للأنواع الأدبية الّتي سبقته كونها تمدّ الكاتب بالمادّة الخام الّتي ينطلق منها أثناء عملية الكتابة، حيث أصبحت الرّواية العربية تحمل في طيّاتها العديد من الأنواع الأدبية هذا ما جعلها في تحوّل مستمر، ومن الموضوعات المستحدثة في الرّواية العربية نجد ثنائية الشرق والغرب، والأنا والآخر، والمنفى، والاغتراب، حيث اتّخذت الرّواية العربية الحديثة من الثنائيات المتضادة موضوعا لها، كما أعادت الاعتبار للمُهمّشين في المجتمع.

إنّ الكتابة النسوية حسب مقاربات "عبد الله إبراهيم" النّقدية كانت نتيجة العديد من المرجعيات الفكرية والثقافية، الّتي بينت مدى قدرة المرأة على رصد واقعها، وتحدّث عن أهم الموضوعات التي عالجتها، ومن هنا ظهرت مسألة الثنائية الضدية التي تعبر عن الصراع بين الرجل والمرأة، فبعد أن كانت المرأة خاضعة لمركزية الرّجل وتسير وفق حدود ما يمليه عليها، تمكّنت من إبراز ذاتها والتّعبير عن بنات جنسها، واتّخذت من الجسد موضوعا لإبداعها الروائي من بينها نجد روايات "أحلام مستغانمي" و "فضيلة فاروق"، وتوّصل "عبد الله إبراهيم" إلى أنّ السّرد النّسوي أسهم في تشكيل هوية الأنثى.

أتاح التّجريب للرّوائيين المعاصرين فرصة التّحرر من هيمنة النّموذج التّقليدي، حيث وظّفت الرّواية العربية الحديثة تقنيات سردية جديدة ومُستحدَثة، من بينها نجد التعدد اللغوي، وتوظيف مختلف الأنواع الأدبية في متن الرواية، إلى جانب حديثها عن الثالوث المحرم(الدين، والسياسة، والجنس)، فالتجريب كان على مستوى الشّكل والمضمون، كما تعدّ رواية تيّار الوعي من أبرز الأساليب في كتابة الرّواية الحديثة، وظهر هذا التيّار في السّاحة العربية بفعل الاحتكاك بالأوروبيين، حيث سعت هذه الرّواية إلى التّعبير عن واقع الإنسان المعاصر بعد أن شهد ذلك الواقع العديد من التّحولات.

بالإضافة إلى أنّ مسألة تذويت السّرد أصبحت من أهمّ خصائص الرّواية الجديدة، وقد أسهم نجيب محفوظ من خلال روايته "اللّص والكلاب" في تأسيس هذا الشّكل التّخييلي، كما مهّد هذا الشّكل السّردي الجديد إلى ظهور تقنيات جديدة في الكتابة الرّوائية، حيث سعت هذه الرّواية إلى التّعبير عن واقع الإنسان المعاصر بعد أن شهد ذلك الواقع العديد من التّحوّلات.

ملخّص

Abstract:

This study is concerned with researching the origin of contemporary Arab narration, its technical and formal characteristics and its sexual nature, identifying the extent of the contribution of both old Arab narration and western narration in shaping contemporary Arab narration, and studying the reality of contemporary Arab narratives as represented by "Abdullah Ibrahim".

"Abdullah Ibrahim" concluded that the Arab narrative is the fruit of the mixture between the Arab narrative heritage and European narration, and despite the existence of many Arab anecdotal forms in the past, the European critical critic had a great role in determining the technical and formal specificities of the Arab narrative types, just as the Arab narrative has As a result of the disintegration and collapse of the previous literary genres, it dealt with topics that other literary genres did not address, such as the question of the ego and the other, as it shed light on the living reality and talked about the marginalized in society, and the submission to the idea that That the Arabic novel carrying European roots contributed to the negation of literary works And the novelist that appeared before, and this idea became operative in an implicit way that made Arab critical thought believe in this postulate and defends it, as European culture has become immersed in the depths of Arab thought, and it has a great role in determining what people are and their intellectual orientations, because European culture owes much to Arab literature that it She contributed to freeing him from the restrictions of stagnation and loss, and made him catch up with the global culture through creativity in the field of the novel, as it has spread awareness among Arab thought and awakened it from its sleep, and translation, Arabization, and journalism have had a major role in the renaissance of Arabic literature Develop it

The residence also had a great role in the genesis of the novel, as it is considered the first prose narrative forms that Arab literature has known, and critics and researchers have disagreed about the creator of this art, and Hamdani presented to the writers who lived through the material from which they originate in their creativity, and they influenced Arab cultures and cultures What happened to it contributed to shaping the artistic peculiarities of the Arabic novel. Each new literary genre is only the result of the disintegration and collapse of previous literary genres, from which it takes its artistic peculiarities and introduces some changes to it until it comes out in its final form.

The novel's use of the previous literary narratives made it more able to represent reality and monitor events in an interesting artistic way , as the Arabic novel was formed after the intertwining of many internal and external factors, the first was represented in the Arab literary heritage and the use of the original language, while the external one was represented in the role played by the European monetary determinant And what he established ideas in the Arab literary scene. "So I am not a Frankish" is considered the first Arab novel, as it enacted the first rules of the Arabic novel, and despite that it was decided that Zainab's novel is the first Arab novel technically mature, because it agreed with the peculiarities of the European novel.

The Arabic novel was the fruit of mixing and interaction between the Arab literary heritage and European literature, and therefore the dependency of the Arabic novel on the European novel and its acceptance of all ideas and images that were drawn around it and the absence of critical awareness made it fraught with the spirit of tradition. Accordingly, this characteristic does not mean the emergence of new creativity as much as it means revealing what the speech hides from its patterns, but the European influence did not have a significant impact on the emergence of the Arabic novel. This is what many critics and researchers defended, because the influence of the West on the Arabs is culturally referenced, and the evidence for this is that the Arabs had many artistic types and anecdotal forms such as Thousand and One Nights and the story on the tongue of animals and shrines.
Consequently, the novel is not a novel art, just as the narration was present in the ancient Arabs as a practice and this is what we see in the fairy tales, biographies, rhetoric, standing, but as a label or as a stand-alone science that did not appear until a later period of time.

"Abdullah Ibrahim" tried to reveal the relationship between modern narration and European narration, where we find many contemporary Arab novels that draw some of their peculiarities from European culture, and employ Western myths and symbols with multiple connotations, contemporary narratives have a close link to the old narrative, from which it took its raw material And shipped it with a new spirit that made it express reality with sincerity, as the Arabic novel is flexible as it has the ability to absorb many other literary types, Also, its ability to represent the world and embody it in a way that is almost similar to reality requires it to interact with many literary races in order to reach its goal .The transformation of traditional literary genres and

the absence of fixed and stable textual elements and the small cultural values that support ancient literature opened the wide field for the emergence of modern Arab narration, where the book “Thousand and One Nights” is considered the first prelude to the emergence of the art of the novel, but it is included in the non-technical narration.

The novel did not settle in a fixed and final form, but it is always transformed and changed, as the Arab novel accompanied many transformations that took place in various fields and photographed political events and social transformations, where it exceeded the taboo and broke the familiar and dealt with new issues. As it was constantly changing and changing in response to the changing conditions of society and the need for a writer or novelist to change, and the press had a great impact on the emergence of the novel, and it became a fictional creportage that works to discuss , explain , and simplify general issues for readers.

Modernity contributed to the development of the modern Arab novel and its artistic methods, and thus showed the differences between the different literary types and multiple cultures, as the modern novel broke the stereotype of the traditional novel and rebelled against it, and deviated from the traditional structure by employing new and updated techniques.

The experimentation gave contemporary novelists the opportunity to break free from the authority of the traditional model and to make the narration more flexible and vital, and thus have the ability to absorb many literary types.

The Arabic novel evolved like any other literary genre. In the beginning, it was an educational novel devoid of narrative elements, and then a historical novel emerged that addresses historical events and gives them an element of imagination. This type of novel is called the traditional novel, in order to distinguish it from the new novel that appeared in the mid-twentieth century, in which language was of great importance as the most important components, Its language rose from poetic language to poetry , and in the mid-twentieth century, many applied studies emerged about the poetry of the novel and much interest in it in the twenty-first century. It is not a novel about events and personalities, as the contemporary Arab novel seeks to present the characters as realistic personalities, as it tries to give a realistic character to all the narrative components.

مصادر البحث ومراجعه

أ/ المصادر:

1- عبد الله إبراهيم، السّردية العربية؛ بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000م.

2- عبد الله إبراهيم، النثر العربي القديم؛ بحث في البنية السردية، المجلس الوطني للثّقافة والفنون، الدّوحة، ط1، 2002م.

3- عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج1، 2008م.

4- عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج2، 2008م.

5- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف، الرباط، ط1، 1431هـ- 2010م.

6- عبد الله إبراهيم، المحاورات السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2012م.

7-عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2013م.

8- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة؛ الأبنية السردية والدلالية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2013م.

ب/ المراجع:

1.المراجع العربية

1- أبو الفرج محمد بن أبي يعقوب إسحق المعروف بالوراق، الفهرست للنديم، تحقيق رضا. تجدّد ج1.

1- أنيس المقدسي، تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، تشرين الثاني-1960م.

2- أحمد اليبوري، دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط، 1993م.

4- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

5- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، للمدارس الثانوية والعليا، دار نهضة، مصر للطبع والنشر، القاهرة.

6- أحمد أبو مطر وآخرون/مؤلفون عرب، أفق التحولات في الرواية العربية، نشر مشترك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج3، ط1، 2003 م.

7- أحمد المديني، راهن الرواية الغربية رؤى ومفاهيم، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2009 م.

8- بطرس البستاني، أدباء العرب في الأعصر العباسية حياتهم، آثارهم، نقد آثارهم، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، 2014م .

9- الجاحظ ، البيان و التبيين، IslamicBook.wsK، 2010م.

10- حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م.

11- حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م.

12- حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

13- حسين علي المخلف، التراث و السرد، وزارة الفنون و التراث، قطر، ط1، 2010 م.

14- حسين مناصرة، مقاربة الرواية قراءات في نقد النقد، 2008م.

15- حسين مناصرة، وهج السرد، مقاربات في الخطاب السردي السعودي، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010م.

16- حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف.

17- حسين خمري، سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 1432هـ-2011م.

18- حصة أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي(دراسة نظرية تطبيقية حول بعض النماذج السردية)، 2016م.

19- داود سليمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية "دراسات"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

20- رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م.

21- زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع ، ج1، ط2.

22- زهور كرام، نحو الوعي بتحولات السرد الروائي العربي، منشورات كتارا، الدوحة، قطر، ط1 2017م.

23- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي ط1،آب(أغسطس)، 1992م.

24- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1،1997م.

25- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، 2001م.

26- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، 2006م.

27- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003م.

28- سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد من الشفاهية والكتابية دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008م.

29- ساندي سالم أبو سيف، الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 2008م.

30- سيف محمد سعيد المحروقي، نماذج إنسانية في السرد العربي القديم، دار الكتب الوطنية، ط1 2010.

31- سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح www.kotobarabia.com

32- سيزا قاسم، بناء الرواية، مهرجان القراءة للجميع 2004، مكتبة الأسرة برعاية سوزان مبارك (سلسلة إبداع المرأة) إشراف: عفاف السيد، القاهرة، 1978م.

33- سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

34- سعيد جبار، من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ-2012 م.

35- شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع.

36- شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، ط1.

37- شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة: دراسة مقارنة في آليات السرد وقراءات نصية، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014 م.

38- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، ط1، 1992م.

39- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الأدب العربي، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري.

40- صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م.

41- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2005م.

42- عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1995م.

43- عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، دراسات في الرواية العربية، دار الحقيقة للإعلام، ط1، 1990م.

44- علي عبد الفتاح، أعلام في الأدب العالمي، مركز الحضارة العربية، ط1، 1990م.

45- عبد الحميد إبراهيم، الرواية العربية والبحث عن شكل، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1995م.

46- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سبتمبر 1998م.

47- علي حب الله، المقدمة في نقد النثر العربي، مشروع رؤية جديدة في تقنيات البحث والكتابة، دار الهادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ-2001م.

48-عباس عبد جاسم، ما وراء السرد-ماوراء الرواية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2005 م.

49- عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2014م.

50- علا السعيد حسان، نظرية الرواية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين، الوراق للنشر والتوزيع، ط1، 2014م.

50- فاروق خورشيد، الراوية العربية عصر التجميع، دار الشروق، طبعة مزيدة منقحة، ط1، 1998م.

52- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2002م.

53- فيصل دراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م.

54- فريال كامل سماحة، في النقد البنيوي للسرد العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مطبوعات نادي القصيم الأدبي، ط1، 1434هـ-2013م.

55- فائق مصطفى، سحر السرد، دراسات في القصة و الرواية العربية، ط1، 2015م.

56- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط1، 1973م.

57- محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة و ليلة في الغرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد مارس1981م.

58- محمد كامل الخطيب، القديم والجديد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989 م.

59- محمد كامل الخطيب، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990م.

60- محمد مصطفى هرّاره، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1410 هـ-1990م.

61- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، كلية الآداب، منّوبة تونس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م.

62- مصطفى عبد الغني، قضايا الرواية لعربية في نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999م.

63- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002م.

64- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي؛ إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002م.

65- محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر؛ دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد، الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2008م.

66- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010م.

67- محمد برادة، الرواية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع ، ط1، 2011م.

68- محمد صابر عبيد، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1431هـ-2011م.

69- معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، منشورات الاختلاف، ط1، 1434هـ-2013م.

70- محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، دار المعارف-119كورنيش النيل القاهرة .

71- محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي الوقوع في دائرة السحر، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت.

72- نادر كاظم، المقامات والتلقي بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003م.

73- نادر كاظم، تمثيلات الآخر؛ صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ، 2004م.

74- نبيل سلمان، شهرزاد المعاصرة، اتحاد الناشرين العرب، ط1، 2008م.

75- نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2016م.

76- هادي شعلان البطحاوي، مرجعيات الفكر السردي الحديث، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1437هـ-2016م.

77- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، 2010م.

78- يمنى العيد، الرواية العربية المتخيل و بنيته الفنية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2011م.

2.المراجع المترجمة

79- أمين العيوطي، دراسات في الرواية الإنجليزية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992 م.

80- إيان واط، نشوء الرواية، تر ثائر ديب، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997م.

81- أ.أ مندلاو، الزمن والرواية، تر بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1 1997م.

82- آنيا لومبا في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

83- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم الدكتور يوسف عوض، دار المعارف بمصر.

84- أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2009م.

85- بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر عبد الكبير شرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001م.

86- بول ريكور، الزمان والسرد التصوير في السرد القصصي، ترجمة فلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2006م.

87- بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية: د.جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006م.

88- برنار فاليت، الرواية مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته، تر سمية الجراح، مراجعة المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2013م.

89- تزفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، تر محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1 1996م.

90- تزفيتان تودوروف، القصة الرواية المؤلف؛ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر د. خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1997م.

91- تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م.

92- جون هالبرين، نظرية الرواية، تر محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981م.

93- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، 1986 م.

94- جيرمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية studying the novel an introdection، تر غازي درويش عطية، مراجعة سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996م.

95- جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ترجمة وتقديم: لطيفة الديلمي، دار المدى، ط1، 2016م.

96- حسن كمشاد، النثر الفني في الأدب الفارسي المعاصر، ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.

97- دبرا بارسونز، رواد نظرية الرواية الحديثة؛ جيمس جويس، دورتي ريتشاردسن، فرجينيا وولف، ترجمة أحمد التيمي، ط1، 2016م.

98- رينيه ويليك،مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، فبراير، 1987م.

99- ر.م ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1989م.

100- روبرت إيغلستون، الرواية المعاصرة مقدمة قصيرة جدا، ترجمة لطيفة الديلمي، دار المدى، ط1، 2017م.

101- عبد الفتاح كيليطو، المقامات السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط2، 2001 م.

102- عبد الفتاح كيليطو، الغائب دراسة في مقامة الحريري، دار توبقال للنشر، ط3، 2007 م.

103- ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996م.

104- ليتمان E.littmann، ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل، ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، إبراهيم خورشيد، د.عبد الحميد يونس.حسن عثمان، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1982م.

105- لويس شيخو، تاريخ الآداب العربية، pdf:www.al-mostafa.com

106- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1986م.

107- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987م.

108- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1988م.

109- ميخائيل باختين، أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ترجمة وتقديم شكير نصر الدين، منشورات الجمل، ط1، 2015م.

110- مالكوم برادبري، الرواية اليوم، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996م.

111- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999م.

112- مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية(من الأصول حتى نهاية القرون الوسطى)1، تر صياح الجهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2013م.

113- مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية (الواقعية-الحداثة-مابعد الحداثة)، تر موريس جلال، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط2، 2013م.

114- مجموعة من المؤلفين تاريخ الآداب الأوروبية (النهضة-الأنوار-الرومانسية)، تر صباح الجهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2013م.

115- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998م.

116- يان مانفريد علم السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

ج/المعاجم:

1- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002، م.

2- مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، دار العين للنشر، ط1، 2010م.

د/ المجلات:

1- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 14، صيف 1392هـ-2013م.

2- مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، العدد18، ربيع الأول1429هـ-مارس2008م.

3- مجلة جامعة النجاح للأبحاث(العلوم الإنسانية)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الهاشمية الأردن، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، المجلد 21(2)، 2007.

4- مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، المجلد3، العدد3، يونيو 1983.

5- مجلة فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 2، العدد 4، يوليو-أغسطس، سبتمبر، 1982.

6- مجلة تهذيب الأفكار: المجلد1، العدد1، -يناير- يونيو2014م.

7- مجلة عالم الفكر، المجلد 3، أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر،1972.

8- مجلة علامات، العدد49، م13، سبتمبر2003م.

9- مقالات في تحليل الخطاب، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة، وحدة البحث في تحليل الخطاب،2008م.

10- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السابع،2011.

هـ/الملتقيات:

1- السرد العربي، أوراق مختارة من ملتقى السرد العربي2008/11/8 وملتقى السرد العربي الثاني 3- 2010 /7/5، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011م.

2- ندوة الآداب: الرواية العربية: إشكالات التخلف ورهانات التحول، 1997/8/7م.

3-الرواية العربية...«ممكنات السرد».أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر،11- 13ديسمبر 2004، دولة الكويت، ج1-العدد357، 2008م.

4- الرواية العربية... ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، 11- 13 ديسمبر 2004- الكويت، ج2، 2009م.

ز/ الأطروحات:

1- مشتاق سالم عبد الرزاق، تحول الخطاب الروائي في العراق، لله دراسة في الشكل لله، إشراف الأستاذ المساعد ضياء راضي الثامري، جامعة البصرة وهي جزء من متطالبات نيل درجة الدكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها، 1436هـ-2011م.

2- فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومقامات ركن الدين الوهراني، إشراف علي عالية، جامعة محمد خيضر بسكرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب مغربي وأندلسي، 1434-1435هـ -2014-2015م

3- خالد بن محمد الجديع، الدراسات السردية الجديدة قراءة المقامة أنموذجا، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية،1428 هـ -2007م.

و/ المقالات:

1- بعيطيش يحيى، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، العدد8، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات جامعة منتوري-قسنطينة (الجزائر)/ (مداخلة) جانفي 2014.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....4– 7

مدخل: المرويات السّردية التّراثية وخصوصياتها الفنية.....9–35

أوّلا: المرويات السردية الجاهلية وخصوصياتها الفنية.....13–14

ثانيا: دور الموجه الديني في تشكل الأنواع الأدبية القديمة.....15–25

1–المرويات السّردية في صدر الإسلام.....16–19

2–موقف الإسلام من القص والقصاص.....19–25

ثالثا: الأشكال السردية التراثية ودورها في تشكيل الرواية العربية.....25–35

1–فن السّيرة وخصوصياته الفنية.....25–32

1–1–السّيرة النبوية.....26–27

2–1–السّيرة الشعبية.....27–31

3–1–السّيرة الذاتية.....32

2–التّعريب ودوره في إثراء السّاحة الأدبية التّراثية 33–34

3–الوصية كنوع أدبي تقليدي.....34

4–الخطابة وخصوصياتها الفنية.....34–35

الفصل الأوّل: الخصوصيات الأجناسية للرواية الغربية.....37–107

المبحث الأول: نشأة الرواية الغربية..... 37–70

تمهيد.....37–39

أولا: الرواية الغربية نشأتها وخصوصياتها.....39-62

1-الفن السّردي الأوروبي في القديم.....41-62

ثانيا: الرواية الأوروبية في القرن العشرين وخصوصياتها.....62-63

ثالثا: الخصوصيات الفنية للرواية الغربية.....63-70

المبحث الثاني: تحوّلات الرواية الغربية.....71- 107

تمهيد.....71-73

أولا: تحوّلات الزّمن في الرواية الغربية.....73-81

ثانيا: تحوّلات اللّغة في الرواية الغربية.....81-84

ثالثا: التّحوّل على مستوي الأسلوب.....85-93

رابعا: تحوّلات الشّخصية في الرّواية الغربية 93-103

خامسا: تطوّرات الحبكة في الرواية الغربية.....103-107

الفصل الثاني:"عبد الله إبراهيم" والتّشكيل الفني للأنواع الأدبية القديمة.....109-184

المبحث الأول: ألف ليلة و ليلة الشكل القصصي العربي الأول 109-144

أولا: تشكّل كتاب ألف ليلة وليلة والهدف منه.....109-114

ثانيا: أصول كتاب ألف ليلة و ليلة.....114- 120

ثالثا: بنية حكايات ألف ليلة و ليلة وخصوصياتها الفنية.....120- 141

1- الصّيغ الزّمنية في حكايات ألف ليلة وليلة.....122-129

2- تجليات الراوي والمروي له حكايات ألف ليلة وليلة.....129-141

رابعا: تأثير ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية.....141-144

المبحث الثاني: فن المقامات و بداية الأشكال السّردية.....145-184

أولا: المقامة مفهومها وطبيعتها الفنية.....145- 151

ثانيا: نشأة المقامة العربية.....151-153

ثالثا: رواد المقامة.....154- 171

1. ابن دُريد(223هـ-837م/321هـ-933م).....154- 155

2- بديع الزمان الهمذاني(358هـ-969م/395هـ-1007م).....155-161

3- الحريري(446هـ-1054م/516هـ-1112م).....161- 165

4- الزّمخشري(467هـ-1074م/538هـ-1143م).....165

5- ابن الجوزي(508هـ/597هـ).....166

6-السيوطي(849هـ-1445م/911هـ-1505م).....166

7- اليازجي(1800م/1871م)..... 167-168

8- المويلحي(1262هـ-1846م/1323هـ-1906م).....168-172

رابعا: بنية المقامة وخصوصياتها الفنية.....172-182

خامسا: فن المقامة بين القبول والرفض.....182-184

الفصل الثالث:الخصوصيات الشكلية والفنية للرواية العربية الحديثة من منظور "عبدالله إبراهيم".....186-299

المبحث الأول: نشأة الرواية العربية.....186-236

تمهيد.....186-195

أولا: عوامل تشكل الرواية العربية.....195-198

ثانيا: المحدد النقدي الأوروبي ودوره في تشكيل الرّواية العربية فنيا وشكليا.....198-210

ثالثا: إشكالية نشأة الرواية العربية الحديثة.....210-223

رابعا: بنية الرواية العربية وخصوصياتها الفنية 223-236

المبحث الثّاني: تحولات الرواية العربية.....237-299

أوّلا: الرّواية العربية وتحوّلاتها الفنية.....237-264

1- التّحوّل على مستوى اللّغة.....238-244

2- التّحول على مستوى الأسلوب.....244-250

3- تحوّلات الشّخصية في الرواية العربية.....250-252

4-تحولات الزّمان والمكان في الرواية العربية.....252-255

5- الراوي في الرواية العربية الحديثة.....255-264

ثانيا: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية.....264-267

ثالثا: دور التّراث في صياغة البنية الفنية للرّواية العربية.....267-288

رابعا: التّجريب في الرّواية العربية.....289-299

خاتمة.....301-304

مصادر البحث ومراجعه.....310-321

فهرس الموضوعات.....323 -326