الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحيى فارس المدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

دروس مقدمة لطلبة الماستر LMD 1
تخصص أدب عربي حديث ومعاصر
في مقياس: الرواية العربية الحديثة والمعاصرة

إعداد الأستاذ: محمد سرير (أستاذ محاضر أ)

السنة الجامعية: 2021-2022

مقدمة:

قد حوى إلأدب العربي أجناسا عدة تنوعت واختلفت باختلاف الميولات الإنسانية، التي نراها تتأثر وتتفاعل مع المتغيرات الاجتماعية والتطورات السياسية، والحالات النفسية، لذلك نرى لكل عصر ثقافته الخاصة، وأدبه الخاص فقد رأينا في العصر الجاهلي طغيان الشعر، وتواصل ذلك مع صدر الإسلام والعصر الأموي، ثم حل النثر العربي في العصر العباسي فأصبحنا نرى الرسائل والترجمات الناتجة عن الأدب الفارسي، كما وجد بواكير السرد العربي المتمثل في الأدب الرحلي.

ثم تحركت عجلت الزمن ومزجت الفكر العديد من المتغيرات وتوالت الصراعات وتواترت الحضارات، إلا أن حل زمن النهضة التي ارتبط بالفكر التنويري، وإن كان لكل زمن نهضته وحداثته التي تؤسس على مذهب معين، تبقى متحاورة مع الزمن إلى أن يمسها عامل التقادم ويطرأ عليها عامل التجديد، فتنتج لنا بذلك نهضة جديدة بفكر وأدب جديدين.

مع العصر الحديث ظهرت الرواية العربية التي حاولت دراسة الفرد وعلاقته مع نفسه ثم في علاقته مع غيره، هذه الرواية التي نراها تاريخا طويلا ساهم في نشأتها فقد تأثرت بالعامل التاريخي والديني، والثقافي لكل أمة، كما كان للثقافات المختلفة دورا كبيرا في تنميتها وتطورها.

عملت الرواية على مخاطبة الفرد في سلمه وحربه، في عزلته وفي اجتماعيته، مع أسرته وقريته، حاورت الطفل والأنثى والذكر، منتجة لنا صورا مكثفة كثافة الفكر الإنساني الذي يحمل تراكمات معرفية عبر حضارات مختلفة.

سنحاول في هذه المحاضرات توضيح صورة الرواية العربية وعلاقتها مع مختلف الفاعلين على المستوى الاجتماعي والسياسي والديني، محاولين تسليط الضوء على الحركة الإبداعية العربية، وعلى الحركة النسوية، وعلى علاقة الرواية بالتاريخ والواقع والأسطورة.

المحاضرة الأولى: مدخل تاريخي لمحة سرعة حول الأشكال النثرية في الأدب العربي القديم:

عرف الأدب العربي القديم تعبيرات سردية مختلفة تمثلت في الخطابة والمثل والحكم، إلى جانب المقامة والحكاية الخرافية، وقد شملت مجموعة من الموضوعات الاجتماعية والسياسية الدينية، وقد حاكت هذه التعابير التجارب الانسانية التي مارسها الانسان في مختلف أقواله اليومية.

1- فن الخطابة:

هي من الفنون القولية القديمة التي عرفها العرب في القديم وكانت بمثابة الموجه الأساسي لحياتهم نجد فيها الخطبة الوعظية والحماسية والسياسية إنها ((الكلام النفسي الموجه به نحو الغير للإفهام، وفي اصطلاح الحكماء هي صناعة تتكلف الاقناع الممكن في كل مقولة من المقولات))[1] كما تعمل الخطابة على اقناع السامع وتحفيزه على القيام بالأمر، نجد الخطبة الدينية تحث على الاتعاظ واتباع طريق الهدى ومثال ذلك خطبة للنبي صلى الله علية وسلم في قوله: ((أيها الناس ان لكم معالم فانتهو إلى معالمكم، إن المؤمن بين مخافتين: بين عاجل قد مضى لا يدري ما الله صانع فيه، وبين آجل قد بقى لا يدري ما الله قاض فيه، فليأخذ العبد من نفسه لنفسه، ومن دنياه لآخرته ومن الشبيبة قبل الكبر، ومن الحياة قبل الموت، فوالذي نفس محمد بيده ما بعد الموت من مستعتب))[2] .

وللخطابة عناصر يجب أن تستوفيها:

1 أن يكون الحديث مخاطبة لجمهور من الناس.

2 ان يكون بطريقة تلقائية، وهذا يعني جهارة الصوت، وتكييفه باختلاف نبراته، وتجسيم المعاني التي تتضمنها الخطبة.

3 أن يكون الحديث مقنعا بحيث يشتمل على أدلة وبراهين.

---

[1] – الأب لويس شيخو اليسوعي، علم الخطابة، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت 1926 ص 07.

[2] – سلامة موسى، أشهر الخطب ومشاهير الخطباء، مطبعة الهلال، 1924، ص 07.

4 عنصر الاستمالة، بحيث يجعل السامع يميل إلى حديثه ولا ينفر منها.

2- المثل والحكمة:

من التعابير التي عرفها العرب قديما نجد أيضا المثل والحكمة، والتي مثلت خلاصة التجارب الانسانية، فكان للمثل مضرب ومورد، ليكون بذلك خلاصة حكاية واقعية لانسان ما، أو لجماعة معينة، الهدف منها أخذ العبرة، ونجد مجموعة من الامثال العربية اختلف موضوعاتها بين الأخلاقية والزراعية و الدينية وحتى الترفيهية.

نجد أبي إبراهيم إسحاق بن إبراهيم الفارابي قد عرّف المثل بقوله: ((المثلُ ما تراضاه العامّة والخاصّة في لفظه ومعناه، حتّى ابتذلوه فيما بينهم وفاهوا به في السّراء والضّراء، واستدّروا به الممتنع من الدّر، ووصلوا به إلى المطالب القصّية، وتفرّجوا به عن الكرب والمكربة، وهو من أبلغ الحكمة لأنّ النّاس لا يجتمعون على ناقصٍ أو مقصّرٍ في الجودة أو غير مبالغٍ في بلوغ المدى في النّفاسة))[3].

((ونعني بالحكمة حال النفس بها تدرك الصواب من الخطأ في جميع الأفعال الإختيارية قال الراغب: الحكمة إصابة الحق بالقول والفعل. فالحكمة من الله تعالى ومعرفة الأشياء، وإيجادها على غاية الإحكام، ومن الإنسان معرفة الموجودات، وفعل الخيرات، وهذا هو الذي وصف به لقمان في قوله (و لقد آتينا لقمان الحكمة))[4].

الحكمة ضالة المؤمن يبحث عنها أينما كانت لهذا اهتم بها العرب قديما وحديثا، فهي قمة العقل والفكر، وقوة الارادة وصدق العزيمة، من حكم العرب ماقيل عن اللسان: لو كان الكلام من فضة لكان السكوت من ذهب، وقالوا مقتل المرء بين لحييه وفكيه.

---

[3] – الفارابي، أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم (2003)، ديوان الأدب، تحقيق د. أحمد مختار عمر، الجزء الأوّل، مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة، ص 74.

[4] – اليوسي، زهر الأكم في الأمثال و الحكم، ص 24.

3- الحكاية الشعبية:

من أشكال التعبير الأدبي الشعبي نجد الحكاية الشعبية التي عرفت منذ القدم وللناس فيها مشارب عدّة، فمنهم من عمد إلى أخبار الخلق، وحكايات الرسل والأنبياء، كما نجد حكايات أيام العرب كحرب البسوس والداحس والغبراء، اضافة إلى ذلك نجد الحكايات الخرافية التي يكون منبعها الخيال البشري مع ما يحيط به من كائنات غيبية كالعفاريت والجن، ضف إلى ذلك ما كان من اخبار الأساطر اليونانية وغيرها من الأمم.

ومن تعاريف الحكاية نجد المعاجم ((تعرفها بأنها الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لأخر أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية، أما المعاجم الانجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور، وتتداول شفهيا كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرفة أو الأبطال الذين يضعون التاريخ))[5]

كما يمكن أن تكون صدى محفزاً للتعبير الوجداني الجماعي عندما تصور هموم تلك المجتمعات والشعوب فتزودهم بتجارب الآخرين وخبراتهم الحياتية والثقافية والقيم والوظائف التي من شأنها أن تكشف عن أواصر العلاقات الإنسانية التي تمس وجدان الفرد فتحقق من خلال ذلك وظائفها الفعالة في الانتماء الذاتي الجديد لتمنحه قدرا كبيرا من الإحساس بالانتماء إلى الجماعة كما تحقق له الانسجام معها.

من هنا نجد أن الحكاية الشعبية كانت ركيزة أساسية للرواية العربية، حتى نجد إن كثيرا من الروايات تتخذ من الحكاية الشعبية موضوعا لها، فكلاهما يحاكيان المجتمع ويتميزان باستخدام الشخصيات والزمان والمكان، كما نستطيع القول إن الحكاية تميزت بالشفاهية والرواية بالكتابة.

---

[5] – نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، دار النهضة، مصر 59.

ومثال ذلك نجد حكاية أم غريب التي مثلت منبعا حكائيا لكثير من الأدباء خاصة الذين عرفوها وسمعوها من أوفواه الرواة، فكانت الحكاية بذلك اللبنة الأولى للرواية، ويمكننا القول أن الرواية هي حكاية مطولة، يتخللها بعض الفنيات السردية.

-حكاية أم غُريب:

قال البراح : يا ناس يا سامعين .... يا صغار يا كبار....

هكذا الدنيا تلعب بأقدار الملاح ... يوم في الأفراح وعشرة في الأتراح...

قد نتعود أشياء ونألفها، نحببها إلى أنفسنا لأجل المتعة، هكذا يقتحمنا الزمن دون أن نتخذ له في النفس مكانا فأحداث متتابعة، تختلف من رواية لا نعرفها لأخرى صاغتها لنا الحاجة" بدرة " الملقبة بالحسانية نسبة إلى بني حسان بولاية سعيدة وفي منطقة " الحساسنة "فكانت قد أمتعتنا بحكايتها وقصصها الجملية.

أه يا بنتي سأقص عليك حكاية " أم غريب "القصة التي أبكت الأجيال قصة الإنسان الذي كان مكتوب عليه أن يعيش بعيدا عن والديه.

كان واحد النهار سلطان وما سلطان غير الله يعيش في قصر جميل و كانت كل نساء البلدة يحلمن أن يكن من بين زوجاته وفي أحد الأيام ذهب للصيد كعادته وبعد أن تعب أراد أن يأخذ قسطا من الراحة فجلس مستَظلا تحت شجرة كبيرة كان إلى جانبها وادي كبير ذي مياه عذبة يلتقي فيه فتيات القرية ليغسلن ثيابهن ثم بدأن يتمازحن فيما بينهن وهن لم يرين السلطان فقالت واحدة منهن :أنا لو

يتزوجني السلطان من" غلوس " نصدد له ميعاد (أي من إناء طين صغير أحضر له ما يكفي لضيوفه) ونحمر له وجهه.

وقالت الفتاة الثانية : أنا لو يتزوجني السلطان من جزة صوف أصنع له برنوس جميل يرتديه في المناسبات.

قالت الفتاة الثالثة هي الأخرى :أنا أنجب له ولدا" قنتة " أعلى رأسه فيه ذهب أو فضة.

وبالصدفة سمع السلطان تمازحن وقرر أن يتزوجهن و طلب إلى كل واحدة منهن أن تنفذ ما وعدت به وبعد مرور الأيام زاره ضيوف محترمين فطلب من زوجته الأولى أن تأتيه" بالغلوس " فحاولت جاهدة أن تنفذ ما وعدت به ولكنها عجزت عن ذلك فغضب منها وتركها ورجع إلى زوجته الثانية بعد فشل الأولى وطلب منها أن تصنع له البرنوس من الصوف لكي يسافر وبعد مرور أيام وليالي وهي تنسج ولكنها لم توفق هي الأخرى وعجزت عن تنفيذ وعدها ثم بقيت زوجته الثالثة صاحبة أمنية الولد، فبدءوا يترقبون حملها، وبالفعل حملت ولما قرب وقت الولادة بدأت ضراتها بالغيرة والقلق على أن توفق هي بما وعدت وتبقى زوجة السلطان المعززة والمكرمة وهن خادمتيها، فبدأن في تدبير الحيل للمكر بها وبالطفل الذي ستنجبه، فسارعت المرأتان إلى عجوز ستوت لتساعدهن حتى لا تنجح ضرتهما.

فجاءت العجوز) الستوت (بوصفها قابلة) تقطع السرة وقالت للمرأتين :لا تحزنا لقد دبرت لكما حيلة تخلصكم منها.

وكانت العجوز قد أحضرت معها غرابا يوم ولادة زوجة السلطان، بحيث أخفت الطفل ووضعت الغراب مكانه ليقّال إلى السلطان أن زوجتك قد أنجبت غرابا، فاندهش لما سمعه وشاهده، وصدق الكلام وعاهد نفسه أن يعاقبها، بأن ألبسها ملخة أي جلد بقرة، وأمرها بأن ترعى الإبل طول حياتها.

وأخذت العجوز الستوت طفل السلطان وربته في كوخها البسيط ليعيش معها في الفقر والبؤس إلى أن كبر، وخرج ذات يوم ليلعب مع أقرانه فكان يسمع من حين لآخر بعضهم يشتمونه ويسبونه بأنه طفل غير شرعي (فرخ) فأصابته الحيرة والقلق طويلا ولم يستطع أن يصبر على هاته الشتيمة والمأساة التي يعيشها في حياته اليومية مع العجوز، ولما لاحظت حيرته وقلقه سألته فاخبرها بما يسمعه من الناس، وطلب منها أن تخبره بالحقيقة فأنكرت ذلك وقامت بتهدئته، لكنه سرعان ما أدرك من خلال ملامح وجهها أنها تخفي سرا.

وفي إحدى الليالي اهتدى لحيلة ربما تمكنه من كشف ما تخفيه العجوز، فادعى أنه مريض وطلب منها أن تحضر له" حريرة "ساخنة وتحضر معها إناء من الحناء لكي يشفى من المرض الذي أصابه، ففعلت ما طلبه منها، ولما هيأت كل شيء قدمته إليه، فقام وأخذ يدها ووضعها في "الحريرة "فأخذت تصرخ من شدة الألم ثم قال لها :لن لأخلصك حتى تخبريني بالحقيقة.

فما كان منها إلى أن سردت له القصة وما قامت به، فخلصها ووضع الحناء

على يدها لتُشفى من الحرق، وراح يسعى في البحث عن أمه، داخل بلاد وخارج بلاد يسأل عن المرأة التي أنجبت غرابا وبقي على هذه الحال من غابة لغابة ومن مغامرة لأخرى، حتى صادف يوما في طريقه شيخا كبيرا طاعنا في السن يبدو من خلال هيأته أنه فقيرا وميسور الحال، فروى له الطفل قصته وما حل به من ظلم فما كان من الشيخ إلا أن قرر مساعدته شريطة أن يقسم معه الرزق ويخرجه من حياة الفقر والبؤس الذي يعيشه، فاتفق معه وطلب منه أن يبحث عن "سلوقي "ويقوم بصيد غزال ثم يقرن بينهما) أي يجمع بينهما في رباط واحد (ويمشي بهما في البلاد والأسواق.

وظل الطفل يمشي بالسلوقي والغزال أياما وليالي، إلى أن مر بناس قالوا له :يا عجب العجاب كيف يقرن سلوقي مع غزال؟ وهو يرد قائلا :يا عجب العجاب كيف المرأة تلد غراب؟ وبينما هو كذلك حتى قيل له يوما :نعم إن المرأة تلد غرابا وهي هنالك ترعى الإبل.

ولما عرفها، ذهب يتعقبها ليعرف مكان إقامتها ولما تأكد من سكناها، ذهب إلى السلطان ونزل عنده ضيفا وكان السلطان معروفا بكرمه وحسن ضيافته، فرحب به، كما هي عادة الكرماء، ولما أحضر السلطان الأكل أقسم الضيف ألا يأكل إلا بحضور راعية الإبل فاستغربوا منه هذا الموقف واستغربته النساء أكثر، إذ ما دخل الضيف في هذا الشأن، ولكن السلطان ليس من عادته أن يرفض طلب الضيف فانصاع ووافق على طلبه، و جاء براعية الإبل التي هي أمه في الحقيقة، ولما فرغوا من الأكل وحان وقت النوم انصرف كلٌ إلى فراشه بينما أخذ الطفل أمه خفية وأخبرها

عن نفسه ففرحت وسرت ونزع عنها الملخة وجعلها تستحم وكان قد أحضر معه لباسا فاخرا كما أخبره الشيخ أن يفعل، فألبسها وفي الصباح دخلوا عليهما وقد انبهروا جميعا بما شاهدوا .الأم التي

ترعى الإبل تضيء جمالا في لباس فاخر والولد إلى جانبها ورأسه يلمع ذهبا، فما كان من السلطان إلا أن أمر بمعاقبة المتسببين في الخديعة وذلك بأن ألبس كل منهما جلد بقرة وألزمهما برعي الإبل . فأما العجوز فقد سامحها الولد كما كان قد وعدها، وأما الشيخ فكافأه بأن منحه الرزق الذي وعد به وأضحى غنيا.

التطبيق الأول:

إليك نص الخطبة الآتية حاول تحديد أهم الخصائص الفنية والسردية فيها.

النص:

قول أبو بكر – رضي الله عنه – من خطبة له:

"الحمد لله، أحمده وأستعينه، وأستغفره وأومن به، وأتوكل عليه، وأستهدي الله بالهدى، وأعوذ به من الضلالة والردى، ومِن الشك والعمى، ومن يهد الله فهو المهتدي، ومن يضلل فلن تجد له وليًّا مرشدًا، وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد، يُحيي ويميت، وهو حيٌّ لا يموت، يعزُّ مَن يشاء ويُذلُّ مَن يشاء، بيده الخير وهو على كل شيء قدير، وأشهد أن محمدًا عبده ورسوله، أرسله بالهدى ودين الحق، ليظهره على الدين كله، ولو كره المشركون، أرسله إلى الناس كافة، رحمة لهم، وحجَّة عليهم، والناس حينئذ على شرِّ حال في ظلمات الجاهلية، دينهم بدعة، ودعوتهم فرية، فأعز الله الدِّين بمحمد – صلى الله عليه وسلم – وألف بين قلوبكم – أيها المؤمنون – فأصبحتم بنعمته إخوانًا، وكنتم على شفا حفرة من النار فأنقذكم منها، كذلك يبيِّن الله لكم آياته لعلكم تهتدون، فأطيعوا الله ورسوله، فإنه قال – عز وجل :- ﴿ مَنْ يُطِعِ الرَّسُولَ فَقَدْ أَطَاعَ اللَّهَ وَمَنْ تَوَلَّى فَمَا أَرْسَلْنَاكَ عَلَيْهِمْ حَفِيظًا ﴾ النساء: 80.

أما بعد، أيها الناس:

إني أوصيكم بتقوى الله العظيم في كل أمر وعلى كل حال، ولزوم الحق فيما أحببتم وكرهتم، فإنه ليس فيها دون الصدق مِن الحديث خير، مَن يكذب يَفجر، ومَن يفجر يهلك، وإياكم والفخَر، وما فخرُ مَن خلق مِن تراب وإلى التراب يعود، هو اليوم حي وغدًا ميت، فاعلموا وعدوا أنفسكم في الموتى، وما أشكل عليكم فردُّوا علمه إلى الله، وقدموا لأنفسكم خيرًا تجدوه مُحضرًا؛ فإنه قال – عز وجل :- ﴿ يَوْمَ تَجِدُ كُلُّ نَفْسٍ مَا عَمِلَتْ مِنْ خَيْرٍ مُحْضَرًا وَمَا عَمِلَتْ مِنْ سُوءٍ تَوَدُّ لَوْ أَنَّ بَيْنَهَا وَبَيْنَهُ أَمَدًا بَعِيدًا وَيُحَذِّرُكُمُ اللَّهُ نَفْسَهُ وَاللَّهُ رَؤُوفٌ بِالْعِبَادِ ﴾ آل عمران: 30.

فاتقوا الله – عباد الله – وراقبوه، واعتبروا بمن مضى قبلكم، واعلموا أنه لا بد من لقاء ربكم والجزاء بأعمالكم، صغيرها وكبيرها، إلا ما غفر الله، إنه غفور رحيم، فأنفسَكم أنفسَكم والمستعان الله، ولا حول ولا قوة إلا بالله، ﴿ إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا ﴾ (الأحزاب: 56) اللهم صلِّ على عبدك ورسولك محمد أفضل ما صلَّيتَ على أحد مِن خلقك، وزكِّنا بالصلاة عليه، وألحقنا به، واحشرنا في زمرته، وأوردنا حوضه، اللهم أعنَّا على طاعتك، وانصرنا على عدوك".

التحليل:

قد بدأ الخطيب بحمد الله والصلاة والسلام على رسوله الكريم، وهي مقدمة افتتاحية يبدأ بها الخطيب محاولا جلب انتباه المستمعين محاولا وضع حقل محدد لخطابه كما انه حدد خصائص المستعين الممثلين في جماعة المسلمين.

ثم ينتقل الخطيب إلى أسلوب الوعظ والإرشاد معتمدا على الخطاب القرآني ليزيد من قيمة الصدق في خطابه، كما يزيد من مستوى التأثير على السامع، متبعا في ذلك أسلوب الانسجام والتناسق، عاملا بذلك على اختيار الألفاظ والعبارات المناسبة.

كما نجد من تقنيات السرد مخاطبة السامع بمقتضيات الحال ليزيد من قيمة الفهم لديه، محاولا التأثير على كل السامعين مراعيا في ذلك مستوى الإدراك من شخص لآخر، كما يتضمن النص قيما جمالية تمثلت في توظيف البديع والصور البيانية التي تنبئ عن فصاحة الخطيب وقدرته الكلامية.

كما نجد للسرد وظائف يحويها الخطاب وتتمثل في الوظيفة الإبلاغية والتواصلية، والتربوية والتعليمية، والإمتاعية، هذه الوظائف القائمة بين طرفي الخطاب (المخاطَب والمخاطِب)، والتي يعمل فيها السارد على تنويع فقرات السرد وتطعيمها بما يراه خادما له بنصوص أخرى، وفي هذا النص اعتمد السارد على النص القرآني الذي يراه مناسبا للمقام القائم.

المحاضرة الثانية: النثر العربي في بدايات النهضة.

1- النثر الحجاجي (كتاب طبائع الاستبداد لعبد الرحمن الكواكبي).

قد عرف العرب الكتابة النثرية منذ القديم في أشكال متنوعة، ومثال ذلك الحكاية الشعبية والمقامة والسيرة الشعبية والذاتية والتراجم وأدب الرحلة، ومع عصر النهضة الذي وافق النزعات التحررية ظهر النثر العربي الذي حاول مخاطبة العقل العربي، خاصة النثر السياسي الذي حاول اظهار حقيقة المستعمر والمستبد مهما كان جنسه وزمانه، ومثال ذلك نجد كتاب طبائع الاستبداد للكواكبي الذي يعتبر من بوادر النثر العربي الحديث وجاء عبارة عن مجموع مقالات حاورت الفكر العربي وحددت مواطن الاستبداد وكيفية التخلص منه.

يقول الكواكبي: ((من أقبح أنواع الاستبداد استبداد الجهل على العلم، واستبداد النفس على العقل ويسمى استبداد المرء على نفسه، وذلك ان الله جلت نعمه خلق الإنسان حرا قائده العقل، ففكر وأبى إلا ان يكون عبدا قائده الجهل خلقه وسخر له أما وأبا بأوده إلى أن يبلغ أشده، ثم جعل له الارض أما والعمل أبا، فكفر وما رضي إلا أن تكون أمته أمه وحاكمه أباه، خلق له إدراكا ليهتدي إلى معاشه ويتقي مهلكه، وعينين ليبصر، ورجلين ليسعى، ويدين ليعمل، ولسانا ليكون ترجمانا عن ضميره، فكفر وما أحب إلا أن يكون كالأبله الأعمى، المقعد الأشل الكذوب ينتظر كل شيء من غيره وقلما يطابق لسانه جنانه))[6].

يقرّ الكواكبي بحقيقة واقعية انسانية يجب على الإنسان العاقل معرفتها فالفرد أكرمه الله بالعقل وزينه بهدى الإسلام الذي يحفظ له كرامته وعزته، وحذره من الجهل الأعمى الذي يورثه التخاذل والانكسار أمام الظلم فيعيش مهانا ذليلا، نلمس هذا النثر الحجاجي الذي يقيم على المتخاذل الحجة، وقد عرف هذا الاتجاه بالبعد الاصلاحي الذي تزعمه شيوخ الإصلاح أمثال الشيخ عبد الحميد بن باديس في الجزائر ومحمد عبده في مصر.

[6] – عبد الرحمن الكراكبي، طبائع الاستبداد ومصارع العباد، كلمات عربية للنشر والتوزيع، مصر، ص 19.

يقول العقاد عن أسلوبه ((ولا أدل من أصالة طبعه من أسلوب كتابته، فإن أسلوبه ينم على مطالعاته، ومطالعاته تنم على الوجهة التي اتجه إليها بفطرته واستعد لها بتربيته، وهي وجهة العمل على محاربة الاستبداد وتدعيم مبادئ الحرية.....وقد اتسم أسلوبه بسمة الأسلوب الذي تكتب به التواريخ والرحلات، وسلست عباراته في نسق مرسل واضح يقرر الواقع ويتبع المشاهدة ويتبسط في وصف ما يراه بالفكر كما يتبسط في وصف ما يراه بالعيان))[7].

إن أسلوب الكواكبي كان نتيجة قراءاته لكتب التاريخ والرحلات مثل ابن جبير وابن بطوطة، فجاء مبنيا على سعة الفكرة، وإقامة الحجة المستقاة من التجربة الإنسانية، حتى لا يترك للقارئ مجالا للشك، كما يعتبر أسلوبه واقعيا، حاول فيه مخاطبة القارئ بما يعرف، واصفا الحال، وهذا ما نجده في الروايات التي جاءت بعده.

2- النثر التاريخي: في كتاب عجايب الآثار في التراجم والإخبار لعبد الرحمن الجبرتي:

يعتبر تاريخ الجبرتي من الكتب التي نالت شهرة كبيرة بين المؤرخين والأدباء، فقد أرخ للقرن الثاني عشر والثالث عشر وقد عايش المؤرخ أهم الأحداث التي عاشها من هنا نجد أن قيمة الصدق في الخبر تزيد قيمتها، كما نجد المؤرخ قد اعتمد الأسلوب السردي التاريخي وهو الأسلوب الذي اعتمدته الرواية العربية فيما بعد.

((يقول العبد الفقير عبد الرحمن بن حسن الجبرتي الحنفي، غفر الله له ولوالديه وأحسن إليهما وإليه: إني كنت سودت أوراقا في حوادث أخر القرن الثاني عشر وما يليه وأوايل الثالث عشر الذي نحن فيه .جمعت فيها بعض الوقايع والأمور شاهدناها إجمالية، وأخرى محققة تفصيلية، وغالبها محن أدركناها، وأمور شاهدناها، واستطردت في ضمن ذلك سوابق سمعتها، ومن أفواه الشِّيَخَة تلقيتها، وبعض تراجم الأعيان المشهورين، من الأمراء والعلماء المعتبرين، وذكر لُمع من

[7] – عباس محمود العقاد، الرحالة "كاف "عبد الرحمن الكواكبي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة 1959، ص 55.

أخبارهم وأحوالهم، وبعض تواريخ مواليدهم ووفاتهم فأحببت جمع شملها، وتقييد شواردها في أوراق متسقة النظام مرتبة على السنين والأعوام؛ ليسهل على الطالب النبيه المراجعة، ويستفيد ما يرومه من المنفعة، ويعتبر المطلع على الخطوب الماضية، فيتأسَّى إذا لحقه مصاب، ويتذكر بحوادث الدهر، إنما يتذكر أولو الألباب، فإنها حوادث غريبة في بابها متنوعة في عجايبها، وسميته عجايب الآثار في التراجم والأخبار وإنا لنرجو ممن اطلع عليه، وحل بمحل القبول لديه أن لا ينسانا من صالح دعواته، وأن يغضي عما عثر عليه من هفواته))[8].

نلمس بداية النثر التاريخي الذي عرف انتشارا واسعا في الأوساط الثقافية القديمة، ونجده يقترب من النثر التاريخي الروائي الذي لمسناه عند كثير من الكتاب في العصر الحديث والمعاصر، حيث يكون الخبر التاريخي هو السمة الأساسية في البناء السردي.

- **النثر الوصفي (كتاب تخليص الإبريز في تلخيص باريز لرفاعة الطهطاوي):**

عرف النثر الوصفي في بعض المدونات العربية وتمثل ذلك في أدب الرحلة كرحلة ابن فضلان في القرن الرابع الهجري، كما نجد ذلك ماثلا في مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري، ناهيك عما عرفه العرب قديما من حكايات وقصص كما جاء في كتاب البخلاء للجاحظ، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

ومما جاء في العصر الحديث نجد كتاب تخليص الابريز في تلخيص باريز لرفاعة رافع الطهطاوي، والذي يعتبر وصفا لرحلة قام بها في فرنسا فقد كانت رحلة سفارية بعثه فيها ملك مصر كسفير لفرنسا من أجل الاطلاع على مقومات الحضارة، في مختلف العلوم وينقل ذلك إلى مصر.

وقد كتب الرحالة في هذا المؤلَف كل ما شاهده وسمعه، ناقلا إياه بكل أمانة فنراه تارة ناقدا وبأخرى متعجبا وأحيانا مادحا، كل ذلك وفق مرجعيته الثقافية العربية الإسلامية: يقول

[8] – عبد الرحمن الجبرتي، عجايب الأثار في التراجم والاخبار، ص 07.

مخبرا عن رحلته: ((وليست هذه الرحلة مقتصرة على ذكر السفر ووقائه، بل هي مشتملة أيضًا على ثمرته وغرضه، وفيها إيجاز العلوم والصنائع المطلوبة، والتكلم عليها، وعلى طريق تدوين الإفرنج لها، واعتقادهم فيها، وتأسيسهم لها؛ ولذلك نسبت في غالب الأوقات الأشياء التي هي محل للنظر أو للاختلاف، مشيرًا إلى أن قصدي مجرد حكايتها))[9].

ثم ينتقل الرحالة للوصف والإخبار يقول واصفا مقهى ((وكان أول ما وقع عليه بصرنا من التحف قهوة عظيمة، دخلناها، فرأيناها عجيبة الشكل والترتيب، والقهوجية امرأة جالسة على صفة عظيمة، وقدامها دواة وريش وقائمة، وفي قاعة بعيدة عن الناس محل لعمل القهوة، وبين محل جلوس الناس ومحل القهوة صبيان القهوة، ومحل الجلوس للناس مرصوص بالكراسي المكسوة بالمشجرات وبالطاولات المصنوعة من الخشب الكابلي الجيد، وكل طاولة مفروشة بحجر من الرخام الأسود أو المنقوشة، وفي هذه القهوة يباع سائر أنواع الشراب والفطورات))[10].

يصف الرحالة شكل المقهى وما يوجد بها من الوسائل والأثاث، فهو يعمد إلى عنصر الإخبار الرامي على النقل المباشر، وفهو ينقل لنا صورة مباشرة ليضع المتلقى في قلب الحدث فيصبح الرحالة عين القارئ، هذا النثر الوصفي الذي نراه قد انتقل فيم بعد إلى الرواية العربية الحديثة التي نجدها تعج بالوصف أن لم يكن يشكل حصة الأسد منها.

يحمل النص الرحلي في طياته العديد من المظاهر الثقافية والاجتماعية والسياسية والدينية، كاشفا في ذلك عن الخلفية الفكرية للأنا مقابل الآخر، هذا دعا إلى محاورة العالم الخارجي المحيط به بمختلف جوانبه، محاولا تقصي الأخبار التي تختلف طريقتها من رحلة لأخرى وهذا حسب السياق الذي يؤطر كتابة الرحلة.

---

9 – رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الابريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، مصر، ص 11.

10 – المصدر نفسه، ص 60.

هذا ما يدفعنا إلى طرح جملة من الإشكالات حول الاختلافات الناتجة عن اختلاف الثقافة والفكر وحتى التركيبة الاجتماعية والحالة الدينية، وكيف مثلت الرواية ثقافة كل من الأنا والآخر في ظل كتابة خطاب السرد الرحلي الروائي؟

من هنا تظهر صورة الآخر الذي يبدأ يتنامى في ذهن الكاتب مكتسيا عدة أشكال مختلفة، يحاول الكاتب الرحالة ترتيبها وفق ما يراه موافقا للواقع حينا ما، وحينا آخر نجده يوغل في مخياله لينتج لنا صورا يتقاسمها العجائبي والغرائبي، كل ذلك نراه ينحصر في دائرة الذات التي تحاول معرفة الآخر انطلاقا من ثقافتها ونظرتها الشمولية لحضارة الآخر.

ويصف الرحالة مناخ مدينة باريس وبردها يقول: "وأما بردها فإنه، وإن كان في طاقة الإنسان تحمله من غير عظيم تعب، فإنه لا يمكن للناس الشغل إلا بالتدفئة بالنار، فلذلك كان في سائر قهاويها وخاناتها ومعاملها وحوانيتها مداخن مبنية في الأود، ليوقد فيها النار، وهي مرتبة على وجه بحيث لا ينتشر في الأودة دخان الحطب، فإن هذه المداخن نافذة إلى الهواء فيجذب الهواء الدخان ويطرده خارج البيت، وفي بعض الأود يصنعون نوعًا من الفرن له باب من الحديد ويلحقون به قصبة من صفيح، وينفذون هذه القصبة في فرجة تتصل بالهواء، فيضعون الخشب في الفرن، ويغلقون باب المحمى فيصعد الدخان جهة القصبة، ومنها يصعد إلى الخلاء فتسخن الفرن وتحمي قصبتها فتسخن الأودة أو الرواق ونحوهما أو عندهم وعادة المدخنة أو الفرن المسماة عند«المداخن المسقوبية» نوع آخر عجيب يسمى أن ظاهرها مطلي طلاء عظيمًا في غاية النظافة، والمدخنة دائمًا » بوالا « الفرنساوية مرخمة الجوانب، ولها عرصة من حديد، وهي عند الفرنساوية لحسن صناعتها من زينة المحل فيكتنفونها في الشتاء، ومن أعظم إكرام الضيف عندهم في الشتاء تقريبه جهة النار، ولا عجب في ذلك، نسأل الله إنقاذنا من حر نار جهنم، ولله در القائل:

النار فاكهة الشتاء فمن يرد أكل الفواكه شاتيا فليصطل"[11]

إن الهدف من هذه الرحلة هو معرفة صورة الآخر وعلاقته بالذات في اطار ما هو ثقافي واجتماعي وديني، كما نجد صورة الآخر في الخطاب الرحلي "نور الأندلس لأمين الريحاني" الذي

[11] – رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز، ص 75.

يبين فيه ثقافة الأندلس التي تعد من الثقافات التي ذاع صيتها في العالم، وإذا ما ذكرنا هذه الثقافة ذكرنا تاريخ المسلمين بها وما خلفوه من آثار مادية كالمساجد والقلاع والحصون، وآثار علمية تمثلت في الكتب العلمية والدينية والأدبية، ومن خلال نص الرحلة الذي بين أيدينا نجد الرحالة قد أولى اهتمامه في هذا الجانب للآثار المادية.

المحاضرة الثالثة: السرد في خطاب النهضة:

عرف السرد العربي الحديث انفتاحا على الآخر الغربي، كما تم له التعرف على حقيقة الذات التي طالما عاشت ويلات الهيمنة والسلطة القهرية من طرف العديد من الهيئات الاستعمارية، ومع بداية النزعة التحريرية بات القلم العربي يكتب عن ذاته وهويته، متتبعا في ذلك مسالك الآخر الذي وجد فيه متنفسا في مجال الكتابة الرامية إلى تحقيق الذات ومحاولة فهم الواقع بمختلف مجالاته.

ونستطيع القول أن السرد الرحلي كان له اليد الطولى في تتبع تطورات المحيط الخارجي لمختلف الذهنيات العربية والغربية بمختلف اديولوجياتهم، فعمل بذلك على تتبع الظواهر البشرية المختلفة والعمران الممتد بأشكاله المتعددة، كما حاول فهم المسار الحضاري للأمم.

يقول محمد المويلحي في كتابه حديث عيسى بن هشام: "هو حقيقة متبرجة في ثوب خيال، لا أنه خيال مسبوك في قالب حقيقة، حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها"[12].

عمل المويلحي في هذا الكتاب على توضيح صورة المجتمع الحالي، ومقارنة الزمن الماضي بالزمن الحاضر، وتغير القيم والمصطلحات، وذلك عن طريق خلق شخصيات تمثل الماضي وأخرى تمثل الحاضر ويكون بذلك حوارا يجمع الفريقين وكل واحد يدلو بدلوه، محاولا بدلك تقديم صورة عن المجتمع وتتبع أثر التغيرات الطارئة عليه.

ونستطيع القول ان كتاب عيسى بن هشام قد أمد الرواية العربية بقاعدة أساسية تمثلت في طرق القضايا الاجتماعية، وخلق الشخصيات التي تمثل حقيقة الواقع، كما أعطى للأسلوب الحواري الحصة الكبرى فهي أساس النثر العربي الذي كان عنصر تأسيسيا للخطاب الروائي المعاصر.

[12] محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، مؤسسة هندوي، مصر 2013، ص 11.

كما يمكننا القول أن الخطاب الروائي عمل على توظيف مفاهيم الحضارة في السرد، وذلك بالعودة إلى الماضي وتذكر بوادر الحضارة العربية الإسلامية في المشرق ومن بعدها في المغرب وما كان في الأندلس، وقد جاء مفهوم الحضارة عند عبد الرحمان بن خلدون أول من استخدم فكرة الحضارة كفكرة مستقلة، فالحضارة في مفهومه عكس البداوة والعرب كانوا يفتخرون بحياة البادية الشاعر العربي يقول:

ومن تكن الحضارة أعجبته فأي رجال بادية ترانا[13]

حيث يعرف ابن خلدون الحضارة بأنها ((تفنن في الترف وإحكام الصنائع المستعملة في وجوهه ومذاهبه من المطابخ والملابس والمباني والفرش والأبنية وسائر عوائد المنزل وأحواله))[14].

تحدث المفكر مالك بن نبي عن الحضارة مطولا ووضع عدة تعريفات مترابطة حول ماهية الحضارة ولعل أبرز تلك المفاهيم: " إن الحضارة نتاج فكرة جوهرية تطبع على مجتمع في مرحلة ما قبل التحضر الدفعة التي تدخل به التاريخ "[15]

فقد كانت الرواية مدخلا للحضارة حيث عملت على محاورة الطات العربية، ومحاولة مقارنتها مع الآخر الأجنبي، كما عملت على مد جسور المعرفة، فقد عمل الروائي على توظيف الشخصيات والأماكن الغربية، لأجل فتح حوار ثقافي يقارب بين الذهنيات المتباعدة، وهذا ما نجده ماثلا في النثر العربي الذي واكب العصر الحديث كرحلة تخليص الإبريز للطهطاوي وليالي سطيح لحافظ إبراهيم.

---

[13]: المرجع نفسه: ص 59

[14]: عبد الرحمان بن خلدون: العبر و ديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب والعجم و البربر ومن عاهدهم من ذوي السلطان الأكبر" تاريخ ابن خلدون" ، بيت الأفكار الدولية –عمان– الأردن –الرياض– السعودية ، دط ، ص 90

[15] : مالك بن نبي : مشكلات الحضارة ، مشكلة الأفكار في العالم الاسلامي ، دار االفكر المعاصر ، بيروت – لبنان ، دار الفكر ، دمشق – سوريا ، ط1 ، 1988 ، ص 41

فالحضارة عبارة عن فكرة أولية تكون بمثابة دفعة قوية تلقي بالأمة داخل التاريخ و تهدف إلى وضع خصائص تميز تلك الأمة عن الثقافات والحضارات الأخرى. ويعرفها في موضع أخر بـ " أنها جملة العوامل المعنوية والمادية التي تتيح لمجتمع ما أن يوفر لكل عنصر فيه جميع الضمانات الاجتماعية اللازمة لتطوره."[16]

فهنا يجمع مالك بن نبي بين عاملين أساسيين لتشكيل الحضارة ، فبناء حضارة ما لا يعتمد على الجانب المادي فحسب و ذلك من عمران و تكنولوجيا و وسائل بل يعتمد على الجانب المعنوي المتمثل في الروح والأخلاق فهو جانب جوهري يلعب دورا كبيرا وهاما في تشييد بروج الحضارة وترقيتها.

نص تطبيقي:

قال عيسى بن هشام: واعتزلتُ بالباشا مدة من الدهر، نستملح العزلة ونستعذب عليها الصبر، ونعيش فيها عيش الحكماء، من حسن الرضاء، بحسن الاكتفاء، ونستروح راحة البعد عن هذا العالم وأذاه، وإغماض الجفون على قذاه، مؤتنسين كل الائتناس، بالوحشة من الناس، بعد الذي شهدنا من أعمالهم ورأينا، وسمعنا من أقوالهم ووعينا، وقاسينا من عشرتهم ما قاسينا:

عوى الذئب فاستأنست للذئب إذ عوى وصوت إنسان فكدت أطير

إن سالمتهم حاربوك، وإن وادعتهم ناصبوك، وإن صادقتهم خانوك، وإن واثقتهم كادوك، وإن خالطتهم لا تأمن الاعتداء، وإذا مازحتهم لا تعدم الافتراء، وإذا طالبتهم بحق فإنك لا تسمع الصم الدعاء:

فلو خبرتهم الجوزاء خبري لما طلعت مخافة أن تكادا

ولو أنك لم تخالطهم إلا في مجالس أنسهم وصفوهم، ومعاهد لعبهم ولهوهم، لم تجن منها إلا كلَّ ما يبعد وينفر، وينغص ويكدر، تدخلها إذا دخلتها مُستروحًا مستبشرًا، وتخرج عنها

[16]: المرجع نفسه ، ص 42

مستقبحًا مستنكرًا، فعيشتهم في كلتا الحالتين قرارةُ معايب، ومجتمع نقائص ومثالب، ومنابتُ أكدار، وينابيع أضرار، ولا راحة في الدنيا إلا لمن تنسك وتزهد، ولا سلامة من الخلق إلا لمن اعتزل وتوحد، وأبعد الناس عن معاشرة البرايا، أقربهم إلى كرم السجايا:

بعدي عن الناس برء من سقامهم وقربهم للحجي والدين أدواء

كالبيت أفرد لا إبطاء يدركـــــه ولا سناد ولا في اللفظ إقواء

وعكفتُ مع الباشا في عزلتنا أذهب به كل مذهب، وأنتقل به من مطلب إلى مطلب، في مطالعة الأسفار والكتب، من تاريخ وأدب، ومن حكم متينة قويمة، وشتَّى علوم حديثة وقديمة، أهديه من كل طرف بطُرفة، وأتحفه من كل باب بتحفة، وأجتنب معه ما يدعو إلى الضجر والملل، ويُدني من الكد والكلل، فتارة أخوض معه عُباب البحار، وطورًا أجتاز به سراب القفار، فنرى مَنْ يحرق في البحر مراكبه، ليحمل على اقتحام المنايا كتائبه، ونسمع الشاعر في القفر يحدو بناقته، ويشبِّب بمعشوقته، ثم لا يقعد به ذلُّ الغرام، عن التفاخر بعزِّ الكرام، ولا يُنسيه ذكرُ الهوى، مواقف الحتف والرَّدى، فيخلط بالغزل الفخر، ويخاطب صاحبته من جوف القفر:

إنّا مُحَيّوكِ يا سَلمى فَحَيّينا وَإِن سَقَيتِ كِرامَ الناسِ فَاِسقينا

إن دَعَوتِ إِلى جُلّى وَمَكرُمَةٍ يَوماً سُراةَ كِرامِ الناسِ فَادعينا

إِن تُبتَدَر غايَةٌ يَوماً لِمَكرُمَةٍ تَلقَ السَوابِقَ مِنّا وَالمُصَلّينا

وَلَيسَ يَهلَكُ مِنّا سَيِّدٌ أَبَـــداً إِلّا اِفتَلَينا غُلاماً سَيِّداً فيـــنا

إِنّا لنُرخِصُ يَومَ الرَوعِ أَنفُسَنا وَلَو نُسامُ بِها في الأَمنِ أُغلينا

بيضٌ مَفارِقُنا تَغلي مَراجِلُنــا نَأسو بِأَموالِنا آثارَ أَيديـــنا

إنا لمن معشر أفنى أوائلهم قيل الكماة ألا أين المحامونا

إِذا الكُماةُ تَنَحَّوا أَن يُصيبَهُمُ حَدُّ الظُّباةِ وَصَلناها بِأَيدينــا

تحليل النص:

يشكل النص بنية حوارية تجمع الكاتب مع شخصية أخرى يحاول من خلالها معالجة العلاقة بين الفرد والمجتمع، مشيرا إلى العزلة التي يراها تحقق للفرد راحة نفسية وتأملات فكرية، تساعده على فهم ذاته ومراجعة ما مر من حياته من مراحل.

كما يعتبر النص قريبا من فن المقامة ويظهر ذلك في الجناس الماثل بين المفردات كما نجد الحوار يشمل شخصيتين كما جاء في مقامات بديع الزمان، وهذا النص تابع لما سبقه حين يفر الكاتب والباشا من مدينة مصر الذي هجم عليها الطاعون وبدا لهما أن خير طريقة للوقاية هي العزلة والابتعاد عن أرض الوباء.

إن نصوص حديث عيسى بن هشام تعتبر من النصوص الاولى التي مثلت مرحلة النهضة، وقد اعتمد الكاتب على نص قديم وأسبغ عليه حلة جديدة تمثلت في وصف الواقع بما يمله من حقائق التي تجمعها متناقضات كثيرة، مثلت الحالة الاجتماعية وبينت حقيقة الفرد وعلاقته بالجماعة.

وقد عمد الكاتب إلى الاقتباس من التراث الشعري القديم، فنراه اعتمد على شعر الصعاليك الذي حبذوا عواء الذئب، على صوت الإنسان، فألزموا الإخلاص بالذئب ولا يكون الغدر منه، لكن الإنسان قد يغدر وقلة الوفاء صفة لصيقة به، ونجد الرواية العربية الحديثة قد وظفت الجانب التاريخي، كما وظفت التراث العربي لتمنح بذلك القارئ ثقافة واسعة وتمتن أواصر التواصل بين أصالته ومعاصرته.

المحاضرة الرابعة:

الرواية العربية الحديثة (التجديدية):

أ- الكتابة الروائية ونظرتها للآخر (التقليد والترجمة) :

لقد لقيت إشكالية الكتابة الروائية الحديثة صدى واسعا في الساحة الأدبية, فهي دائرة متداخلة يصعب الفصل بينها أو حصرها ضمن مجال محدد, فلا يمكن ذكر الطرف الآخر. باعتبار أن الكشف عن الكتابة لا يأتي إلا من خلال معرفة المحيط الخارجي.

وقد أكدت الدراسات النقدية إن الأعمال اللأدبية تتأثر ببعضها البعض، ولا يستطيع كاتب ما أو ناقد على الكتابة إذا لم يتوفر على قسط وافر من المعرفة، التي تتأسس من المكتسبات السابقة، والتي تكون في الغالب من منتجات وجهود السابقين من الدارسين، وهذا امر طبيعي فكل يتعلم ممن هم قبله، ثم يضيف ويطور على حسب ما توفر له من قدرات علمية وإبداعية.

لعل الرواية من أكثر الفنون قدرة على تجسيد إشكالية الأنا والآخر, إذ تنتج الفرصة لصوت "الأنا" للتعبير عما يَضْطَرِمُ في الأعماق من مخاوف وآلام وأفكار, فتنطلق في نقد الذات والآخر معا, وبما أنا الرواية تعد من أقدر الفنون على تقديم تفاصيل الحياة بكل حقائقها وأوهامها مما يتيح لنا دراسة إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر فيها, إذ تستطيع أن تفتح أمام المتلقي طريق فهم الذات والآخر معا, وطرح ما يعترضنا من إشكالات تعانيها "الأنا" في مواجهة "الآخر"[17].

ويعني هذا أنا الرواية من أقدر الفنون على الغوص في أعماقنا, وتجسيد أفكارنا ومشاعرنا وأحلامنا وإخراجها في قالب روائي. ومن هذه الأعمال نجد "**رواية الإنسان الأول لألبير كامو**"، والتي تعد من الروايات الحديثة الأولى والتي كتبت في منتصف القرن العشرين، وقد ترجمت هذه الرواية للعربية، وقد عبرت عن حقيقة الإنسان وعكست جانبا مهما من حياة وفكر ألبير كامو.

---

[17]. ماجدة حمود, إشكالية الأنا والآخر (نماذج رواية عربية), المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب, الكويت, دط, سنة2013, ص 14.

ويمكننا القول إن الرواية العربية كانت لها إرهاصات من خلال الاشكال النثرية العربية، مثل ما جاء عند المويلحي في كتابه حديث عيسى بن هشام، وحافظ ابراهيم في كتابه ليالي سطيح، كما نجد النثر المتمثل في الرسائل والقصص، ورواية حكاية العشاق لمحمد بن ابراهيم الجزائرية والتي عاصرت فترة وجود العثمانيين في الجزائر، فهي تعتبر إحدى الركائز الأساسية وبذرة اولى للرواية العربية، كما جاء التقليد مجسدا في الروايات الغربية التي طغى عليها الاتجاه الرومنسي بأسلوبه الممتع والسهل وقد اعجب به القراء العرب والادباء فذهبوا للكتابه على منواله 'وهكذا كانت الظروف قد تهيأت لقيام اتجاه أدبي جديد تتمثل في طبيعة المجتمع الجديد، وقيمه ومشكلاته على أساس من ذاتية الفرد، وإحساسه بكيانه وتطلعه إلى حريته، فكانت الرواية الفرنسية استجابة لهذا التغيير الذي حدث في المجتمع"[18]

قد اعتبر بعض الأدباء ومن بينهم "سعد البازغي" بانه لا شك في أن لفظة الآخر ليست جديدة في الخطاب المعاصر, بل هو قديم قدم الثقافات وقدم علاقتها ببعضها البعض, بل قدم اكتشاف الإنسان نفسه واختلافه عن غيره[19]، ونجد هذا يتجلى في رواية غادة ام القرى لرضا حوحو، فعند زيارته للمدينة المنورة عرف بعض العادات والتقاليد التي تحكم المجتمع الحجازي، ورأى في بعضها إجحاف في حق المرأة، من هنا ثارت قريحته لتنتج لنا قصة غادة ام القرى والتي بمثابة التأسيس للرواية العربية.

ثمة تلازم بين مفهوم صورة الذات ومفهوم الآخر, فاستخدام أي منهما يستدعي –تلقائيا– حضور الآخر, ويبدو أن هذا التلازم على المستوى المفاهمي هو تعبير عن طبيعة الآلية التي يتم وفقا لتشكل كل منهما, فصورتنا على ذاتنا لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا, كما أن لكل صورة للآخر تعكس –بمعنى ما–صورة الذات[20].

---

[18] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن دراسة في الرواية العربية الحديثة، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 1990، ص 14.

[19]. سعد البازغي, الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف, المركز الثقافي العربي, ط1, سنة 2008, ص 31\32.

[20]. فتحي أبو العينين, صورة الذات, ص 812.

كما يمكننا القول إن الرواية العربية في بداياتها كانت تحاول فهم الذات والكتابة عنها، مقارنة نفسها مع الآخر، خاصة أن الإنسان العربي كان يعيش فترة اغتراب محاولا فهم محيطه، ورسم مسار واضح لحياته كما نجد ذلك عند توفيق الحكيم في رواياته "إن بطلي عصفور من الشرق وعودة الروح فيهما من صفات الحكيم الكثير، وشخوص عودة الروح وأفراد أسرتها هم أفراد أسرة الحكيم مع تحريف بسيط، إنها جميعا تعرض فترة من حياته سواء قضاها في باريس أو الريف أو العمل الوظيفي في المدن"[21]

ب- مرحلة التأصيل والإبداع:

تحاكي الرواية العربية الذات العربية باحثة في تاريخها وهويتها العربية والإسلامية، محاولة وضع جسر معرفي بين حاضرها وماضيها، وهذا ما نجده ماثلا في كثير من الروايات العربية منها رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني، الذي يحاكي فيها الشعب المصري وماعاناه من حكم المماليك الذين سلطوا عليه الظلم والاضطهاد، كما نجد الغيطاني عمل محاكاة الرواية الغربية التي مالت إلى المجتمع وحاولت فهم ما يدور فيه من احداث ووقائع، لتتجلى بذلك الرواية الواقعية التي تحاول تشريح المجتمع وكشف خباياه، مركزة على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، كما جاء في رواية البؤساء لفيكتور هيجو.

فالغيطاني يوظف شخصية الزيني بركات، كشخصية من عامة الناس يرفض في البداية قبول منصب مسؤول الحسبة، بحجة أنه يخاف عدم العدل بين الناس، لكنه يعود ويقبل المنصب بعد إلحاح الناس عليه، ويعمل بعد ذلك على توظيف البصاصين وسط العامة، هذا مايهدد أمنهم فيصبح كل شيء ظاهر فقد دخل البصاصون حتى إلى بيوت الناس وعرفوا أدق أسرارهم، فكثر بذلك سجن كثير من الناس بتهم مختلفة، حتى يروي ان رجلا قد اشترى جارية بكل ما يملك من مال، ثم أخذت منه بأمر من الزيني بركات، فهام على وجهه في الأرض فاقدا للبه، ومنذ هذه الحادثة زاد خوف الناس من بطش الزيني بركات.

[21] – محمد حسين الدالي، عملاق الأدب توفيق الحكيم، دار المعارف، القاهرة، 1989، ص 18.

فقد كانت أحداث هذه الرواية تؤسس للرواية الجديدة في سبعينيات القرن الماضي، ونجد أيضا رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة التي تعالج ظاهرة الثورة الزراعية، معتمدا على شخصية نفيسة الفتاة الجامعية التي يريد والدها ان يزوجها من رئيس البلدية، لكنها ترفض هذا الزواج المبني على المنفعة الخاصة، فالكاتب يحاكي الواقع بما توفر له من مشاهدات عصره، محاولة تشخيص الطاهرة ووضعها أمام القارئ حتى يستطيع فهم ما يحيط به.

كما نجد رواية زينب لمحمد هيكل التي تعالج إشكالية الزواج القسري في ريف مصر لنصطدم في الأخير بنهاية مأساوية لزينت، فكل هذه الروايات التي تعد أساس الرواية الحديثة فقد وظفت الاتجاه الواقعي الذي "يقصد به أحيانا الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، ومفهوم الواقعية بهذا المعنى يتمشى مع نظرة ستندال للرواية بأنها كالمرأة تتحرك في طريق طويل، وتعكس ما تراه فتارة تعكس زوقة السماء، وتارة تعكس الوحل الذي يلتصق بقدمي السائر إثر سقوطه من نقرة موحلة، ويقصد به أحيانا الأدب الذي يستقي مادته من حياة عامة الناس، كما يقصد به الادب الموضوعي الذي لا يتعرض للنفس الفردية"[22].

فقد عملت الرواية العربية على محاكاة المجتمع وفق رؤية حداثية، وحاولت فهم الحياة الجماعية التي تبتعد على النظرة الفردية، عاملة بذلك على تمجيد الاشتراكية المناهضة للرأسمالية، فقد حمل الكاتب هم مجتمعه وحاول التعبير عنه بلغة سهلة وبسيطة تكون في متناول اغلبية الناس، فكل من يستطيع القراءة وبلغ مستوى لا بأس به فيها استطاع فهم الرواية، وكأن الرواية مثلت الفن القولي المعاصر الذي يقدم للقارئ العربي.

[22] – عبد البديع عبد الله، الرواية الآن، ص 52.

المحاضرة الخامسة:

أثر التحولات الاجتماعية والسياسية في تطور الرواية العربية:

اذا ما نظرنا إلى الرواية العربية الحديثة نجدها تتصف بنقل تحوّلات الواقع الاجتماعي، والسياسي كما تعمل على محاورة الشخصية الشعبية التي تتمثل في الشاب والشيخ، المرأة والطفل، محاولة الغوص في أعماق كل منهم، وربط ذلك بمحيطهم الاجتماعي والسياسي.

- **التحولات الاجتماعية:**

إن الكاتب الروائي يعمل على تخيل شخصيات توافق الواقع المعاش، وتعكس حالة الأفراد بمختلف مستوياتهم فاذا نظرنا مثلا لرواية الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة لوجدناها تمثل شريحة اجتماعية جمعت بين الشاب المتمدن والشاب الريفي والشاب المغترب، ضمن حلقة صراع بين المعتقد الأسطوري القديم والفكر الحديث، هذا ما نلمسه مثلا في شخصية الجازية.

كما يعمل الكاتب على توظيف الأسطوري في الرواية، وهي عملية يريد بها مخاطبة القارئ بأن يعيده لتاريخه الشعبي ولعاداته التي يمارسها باستمرار وفق ترتيب زمني محدد، فلكل عادة زمن معين يعاد كل سنة أو في كل مناسبة كالزواج أو الختان أو الوعدة (الزردة)، التي غالبا ما تكون مرتبطة بضريح معين قد ندب لأمر خاص كطلب المطر مثلا، والكاتب هنا يحاول لمس عمق الممارسة الشعبية ووصف للبنية الاجتماعية، وذلك بخلق شخصيات محددة ولكل منها وظيفة معينة، تعكس الواقع الاجتماعي.

كما نجد هذا يتجلى في رواية زمن الخيول البيضاء لابراهيم نصر الله، حين يتكلم عن المجتمع الفلسطيني محددا تركيبته الاجتماعية، فلم يكن حضور الآخر اليهودي في رواية قناديل ملك الجليل حضورا كبيرا وفعالا يحتل مساحة شاسعة من متن الرواية بل اكتفى الروائي بالإشارة إلى هذا الآخر اليهودي في موقف واحد عكس صورة ايجابية لهذا الآخر المعايش مع

الأنا المسلمة التي تختلف عنه عقائديا وفكريا، والايجابي معها في جميع علاقاتها بها. " كانت الرسالة التي وصلت إلى حاييم أبو العافية من دمشق تفيد بان سليمان باشا يعد العدة لحصار طبرية وطلب منه وبقية اليهود مغادرة المدينة قبل وصول الجيش العثماني، لكن أبو العافية الذي يدين لظاهر بالكثير مضى إلى ظاهر من فوره وسلمه الرسالة، فهو الذي سمح له بالهجرة من أزمير والإقامة في طبرية وفتح له ولمن معه أبواب الرزق وإقامة المساكن والحوانيت وحتى الملاعب وأنشأ لليهود الذين أتوا معه كنيسا فخما وحماما جميلا ومعصرة لزيت السمسم."[23]

كما تعتبر الرواية لسان الشعوب ومتنفسهم الذي يرون العالم من خلاله حريتهم لأن ((الإحتفاء بالرواية في شكل من أشكاله هو احتفاء بالحرية، واحتفاء بالحقيقة المغيبة، احتفاء بالبشر على هذه الأرض العربية وهم يكتبون تاريخ روحهم وكل ما يمس هذه الروح، إنسانيا واجتماعيا وثقافيا ومعرفيا، لأن الرواية في وقت يتهمش فيه كل جهد خلاق تغدو المرجع الأكثر دلالة واتساعا لتتبع سيرة الإنسان ومسيرته والمدى الذي وصلته تأملاته وأشواقه ومعارفه، التي تبدأ بعتبة البيت أو ما هو دونها وصولا إلى أكثر قضاياه الفلسفية تعقيدا))[24].

من هنا صار المجتمع هو الموجه الأساسي للرواية، فأصبح يتحكم في مواضيعها وشخصياتها وزمانها ومكانها، واذا ما نظرنا إلى الروايات الحديثة لألفناها تحاول نقل الواقع خاصة في الآونة الأخيرة ما نراه من تأزم الحياة الاجتماعية وتيه الذات بين واقعها زما تتبناه من أفكار، كما نجد معالجة قضية الاستعمار مثلا في الرواية الفسطينية لابراهيم نصر الله، وصراع الذات مع الآخر، كما نجد الصراع الطبقي والحضاري، ضف إلى ذلك تيار الوعي الذي عالجته الرواية محاولة محاورة الذات العربية التي تراها تتخبط بين ماض يجمع بين الأنفة والقوة، وبين حاضر يلفه الضعف والوهن، ومستقبل غامض مبهم ومخيف.

23- ابراهيم نصر الله، زمن الخيول البيضاء، ص 280

24 – فيصل دراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية دراسات وشهادات، دار الفنون مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن 1999، ص 8.

يقول واسيني الأعرج في بداية روايته أنثى السراب مخاطبا ابنته ريما: ((شكرا لك ريما عرفت بسرعة وأنت تتلمسين رؤوس أصابعي المنداة بحبر الكتابة وعطر الكلمات أنه لا حقيقة تعلو على حقيقة الأدب نحن لا نكتب في النهاية سوى حياة موازية سندها الخفي إشراقات مرتبكة ولغة تضعنا على حواف المستحيل))[25].

هو الأدب الذي يعبر عن التجارب الانسانية وعن الآلام والآمال التي يعيشها الفرد منفردا، كما يعيشها مع جماعته، حتى وإن كانت الرواية تعبيرا خياليا إلا أنها تتبع يوميات الفرد في مختلف أقواله وأفعاله، ومن هنا نقول أن الخطاب الروائي الحقيقي هو من يحمل واقع وفكر الإنسان بصورة خيالية لينتج له عالما يستطيع من خلاله فهم واقعه والتغلب على أهم عواقبه.

- **التحولات السياسية:**

تتحدث رواية الفراشات والغيلان عن الواقع الاجتماعي، وتتخذ من الحرب في كوسوفا والصرب ملحمة للسرد، فتعمل على تصوير الظروف القاسية التي يعيشها الفرد وخاصة الطفل كالفقر والتشرد واليتم، إبان الحصار الصربي حيث اعتمد عز الدين جلاوجي على شخصية الطفل "محمد" لنقل أحداث الرواية، ولعل هذا راجع إلى تعزيز إمكانية التعاطف مع الطفولة وتعزيز الحدث باعتبار أن السارد صانع الحدث في واقعه، فكان محمد هو الصوت الناطق باسم هذه الشريحة ،فقد صوره الكاتب وهو يخوض في مسائل أكبر من سنه فهو طفل في الثالثة عشر من عمره، لكنه اتصف بفكر الكبار، فشخصية محمد هي شخصية رئيسية التي اعتمد عليها الروائي في تحرير عمله الفني وفي نسج خيوط روايته، هذه الشخصية تمشي بمحاذاة تطور السرد.

كما كشف عز الدين جلاوجي في رواية الفراشات والغيلان عن قذارة الظلم والقهر والحزن من خلال شخصية بطل الرواية ،يقول محمد "هل يمكن للإنسان أف يصل إلى هذه

[25] – واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب بيروت، ط.1، 2010، ص 5.

الدرجة من الوحشية فيقتل أخاه بمجرد أنه مختلف معه في لغة أو دين أو الجنس ...وما كان يلقنه لنا معلمنا في المدرسة من الفضائل الإنسانية التي يجب أن نتميز بها ...ألم يكن قولنا لنا أن الإنسان أخو الإنسان مهما اختلف معه...ألم يقل لنا أن الاختلاف رحمة؟ فكيف صار في لحظة نقمة وهلاكا ودمارا"[26].

يظهر من خلال الخطاب الروائي عند عز الدين جلاوجي الذي ركز على الحالة السياسية للبلاد، أن المستعمر في كثير من الأحيان يعمل على تغيير التفكير الإنساني ونظرته للحياة، وتختل بذلك المفاهيم والقيم، ولا يدرك حقيقة الحياة حين تسحب منه الحرية، لذا نرى تتابع السرد يتماشى وفق توظيف شخصيات تخدم السياق السياسي الذي يريده الكاتب، مخاطبا في ذلك القارئ محاولا التأثير فيه من أوجه مختلفة.

يقول في بداية روايته رأس المحنة:

أنّى للحب أن يشرق وسحائب الدم مازالت تهدر حوله؟

كيف يمكن للقلوب أن تعشق وتقتل في الآن ذاته؟

ما معنى إن نحمل وردة وسكينا؟

نلمس في هذه التساؤلات تيها وشتاتا يعيشه الكاتب ويريد من القارئ إن يشاركه إياه، يبحث عن إجابة ضمن السرد الذي يرى فيه رسالة مباشرة للقارئ، فهو يتبنى الخطاب الروائي المعاصر الذي يراه ملائما للذهنية الاجتماعية والتي تريد فهم الواقع السياسي، ومن خلاله يدرك الفرد أهم التيارات الفكرية التي تحيط به.

إن تجذر الوعي بالصدمة والشتات هو العامل الأساسي في تشكيل السرد وأساليبه داخل المتن الروائي حيث يحضر الشتات والوعي بالصدمة كسردية خطية لمأساة الشعب الفلسطيني والتي تنطلق من فترة نهاية الحكم العثماني مرورا بالانتداب البريطاني وصولا إلى الاستيطان

[26] – عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص 21.

الصهيوني حيث تبدأ الرواية من قيم مستقرة في أرض لم تتوقع هذا الشتات الذي طال كل شيء ولم تتهيأ لصدمة الاقتلاع.

فاتفاقية أوسلو حملت معها أنساقا من التحولات التي طالت منظور الفلسطيني تجاه قضيته، فبعد أوسلو لا وطن ولا دولة إنما ثمة أمشاج وجود ولعل هذا مما يدفع إلى تفاقم الشتات على أكثر من صعيد." [27] فنلاحظ أن تمثيلات النضال والمقاومة والنفي والشتات تطفو على أكثر من إحداثية سواء أكانت زمانية أو مكانية.

وفي هذا المسعى تتشكل مدارات دلالية بهدف الإتيان بفعل تأريخي سردي متخيل قوامه الاقتلاع والنفي والطمس للفرد الفلسطيني الذي يشتت بين وطنه وقبره ووطن غيره.حيث تجلت سردية النفي والشتات حين بدأت عمليات التهجير تطبق في حق أهل الهادية واجبروا على إخلاء منازلهم والتوجه نحو المجهول وذلك حين قال مراقب الهدنة لهم : " لديكم خياران إما الذهاب إلى غزة وإما إلى الخليل." [28] ليجد الفلسطيني نفسه متبعثرا للمرة الألف مع معاناة ازدواجية الوعي فهو مخير بين مكانين لا ثالث لهما هذا تصريح واضح بأن الهادية صارت سرابا بالنسبة لهم ولا يوجد حل ليبقوا فيها. تتجلى هنا ثنائية (الوطن/المنفى) فالوطن أصبح ضائعا والمنفى هو المكان الوحيد الذي سيفتح أبوابه لاستقبال الفلسطيني، فالرواية معنية بتداعيات ضياع الوطن غير أنها معنية أيضا بتصوير تلاشي الحياة بصورتها المألوفة.

27- رامي أبو شهاب ، في الممر الأخير سردية الشتات الفلسطيني منظور ما بعد كولونيالي، ص 141

28- ابراهيم نصر الله، زمن الخيول البيضاء ص 503

المحاضرة السادسة: الرواية التاريخية

عرفت الكتابة الروائية تنوعا في المواضيع التي يراها الروائي مناسبة للكتابة، فنجد الرواية الواقعية والتاريخية والنفسية والرومانسية، فالكاتب يكتب وفق مايراه يتلاءم مع متطلبات الحاضر وما يشغل فكره، وأهم ما يحرك النفوس ونجد الفكر دائم التفكير فيه هو التاريخ والذاكرة.

ومن أهم أعلام الكتابة التاريخية نجد الكاتب جرجي زيدان الذي حاول محاكاة الماضي والعودة إلى التاريخ الاسلامي محاولا انعاش الذاكرة بما يحرك بواطن الفكر، كما عمل على اعادة كتابة التاريخ بأسلوب أدبي يجمع بين الحقيقة التاريخية والأسلوب القصصي، محاولا تقريب المادة التاريخية من القارئ حتى يستميله للقراءة.

فالرواية التاريخية ((يتجاذبها هاجسان أحدهما الأمانة التاريخية التي تقضي عليها بألا تجافي ما تواضعت عليه المصادر التاريخية من قيام الدول وسقوطها واندلاع الحروب والوقائع المأثورة، والآخر مقتضيات الفن الروائي من قبيل نمط القص المفضي إلى الانفراج والتنبئير على شخصية أو أكثر وإدراج العناصر في منظور واحد))[29]. فقد وجب على كاتب الرواية التاريخية أن يكون ملما بالتاريخ مقتدرا على الكتابة الأدبية، كما لا يجب الاخلال بالتسلسل التاريخي، وأن يحافظ على مراتب الشخصيات وما يند إليها من خطابات حوارية.

إذا ماعدنا لرواية غادة كربلاء لجرجي زيدان لألفيانا تتبع المراحل التاريخية، وتقدم الشخصيات على أنها شخصيات حقيقية تخاطب القارئ المعاصر من زمن الماضي ويبدأ روايته بمقدمة تاريخية حتى يضع القارئ في انسجام مع النص وفق سياقها التاريخي يقول ((وأقام معاوية خليفةً في الشام عشرين سنة (من سنة 41 حتى سنة 60 هـ) والمسلمون في الحجاز والكوفة ينتظرون موته ليبايعوا الحسين بن علي؛ لقربه من الرسول، على أساس أن الخلافة شورى يولُّونها من أرادوا بالانتخاب كما كان شأنها إلى ذلك الحين، لكن معاوية سبقهم قبل موته إلى بدعة

[29] – محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، ط.1، 2008، ص 24.

أحدثها؛ إذ أوصىبولاية العهد لابنه يزيد، فجعلها بالإرث، فلما تُوفي تولَّى يزيد الخلافة وسنُّه بضع وثلاثون سنة، فبايعه الناس بين راضٍ ومكره.))[30].

تشكل الرواية من 12 فصلا يمتد إلى حيز يقارب 142 صفحة، و قد استهل زيدان كل فصل من فصول روايته بموضوع يتصل اتصالا وثيقا بالقصة ، وبما أن رواية (غادة كربلاء) هي رواية تاريخية بالأساس ، فهي بالتالي تتضمن مجموعة من الأحداث يمكن تقسيمها ضمن مجموعتين :مجموعة أولي تتضمن أحداث اختارها زيدان من التاريخ الإسلامي، و مجموعة ثانية تتدرج أحداثها ضمن علاقة غ ا رمية، و ما يلاحظ من خلال هذه الرواية أن جورجي زيدان كان مهتما إلى حد كبير بالشخصيات التاريخية ، و قد كتب روايته هذه التي تضمنت مقتل معاوية، و نقله، و توريثه الخلافة لابنه يزيد بالرغم من أحقية الحسين بالخلافة.

كما يقدم الكاتب شخصيات الرواية، ويحدد مراجع الكتاب، هادفا بذلك إلى وضع ميثاق مع القارئ على أن ما أقوله يدخل ضمن الواقعي والحقيقي، أما الجزء الخيالي فهو عبارة عن الوصف والحوار الذي جاء متناثرا ضمن صفحات الرواية.

1- أهمية الرواية التاريخية:

إن الرواية التاريخية لا تقل أهميتها عن غيرها من الأنواع الروائية الأخرى إذ تحظي بأهمية كبيرة كونها:

1- إضافة إلى هدفها التعليمي فهي تهدف إلى تسلية القراء، وتفكههم بأحداث مشوقة وأخلاق تنطوي على قيم نفعية.

2- فالمؤرخ لا يكفيه تقرير الحقيقة التاريخية الموجودة وإنما يوضحها، ويزيدها رونقا من آداب العصر وأخلاق أهله، وعاداتهم حتى يخيّلُ إلى القراء أنه عاصر أبطال الرواية، وعاشرهم، وشهد مجالسهم ، ومواكبهم، واحتفالاتهم.

[30] – جرجي زيدان، غادة كربلاء، مؤسسة هنداوي، مصر ، ص 12.

3- يمتلك التاريخ حوادث مفصلية فاعلة، و مؤثرة كما يمتلك شخصيات متميزة قوية الحضور، والتأثير.

4- يمتلك التاريخ لدي الجمهور رصيدا معرفيا، ووجدانيا، وعاطفيا يسهل على المبدع خطابه للجمهور، و يجعله سريع التأثير فيه، والتواصل معه.

5- يمتلك التاريخ في طبيعته حس الصراع بين القوي الفاعلة في التاريخ، والمتحكمة في مجراه مما يتفق وطبيعة الرواية القائمة على دينامية الفعل الإنساني.

6- يتيح التاريخ للمؤلف حرية العمل فكريا إذ يقدم له مادة يستطيع من خلالها إثارة قضايا الواقع من غير حرج ولا خوف، إذ يظل متسترا بالغطاء التاريخي.

7- يمنح التاريخ للمؤلفين مادة لا تنضب، فالتاريخ العربي واسع الامتداد غني بالحوادث. وهو قابل لإعادة التأويل، والتفسير، واعادة الإنتاج، والبناء، والتركيب،

8- الرواية التاريخية يصح الاعتماد عليها مثل أي كتاب من كتب التاريخ، إذ به

يجيب عن استفسار من قارئ خامره الشك في التمييز بين الأمور الحقيقية والخيال، إلا أنها تبقى نسبية ويبقى العمل الأدبي خياليا بالدرجة الأولى يعتمد على المادة العلمية.

إن الرواية التاريخية قامت على أنقاض التاريخ ولازالت تستهوي العديد من الكتاب الذين يجدون ذواتهم الفردية والجماعية تتحقق في هذا النوع الروائي ونجد من بينهم الكاتب واسيني الأعرج في روايته الأمير رمزا إلى الأمير عبد القادر الجزائري الذي يعطي قراءة جديدة للتاريخ ويقدمه بصورة حوارية قصصية للقارئ مخاطبا فيه روح القومية، وباعثا فيه حب الاطلاع والمعرفة.

ونجد مثال ذلك الرواية العربية التي تناولت شخصية الأمير عبد القادر الجزائري وعلى رأسهم نجد الواسيني الاعرج في كتابه الأمير مسالك أبواب الحديد والتي حوت في طياتها ثورة الامير عبد القادر وما صاحبها من مراسلات بينه وبين جنيرالات الجيش الفرنسي.

قد حوت الرواية التاريخية أبرز القيم الإنسانية التي صاحبت الإنسان العربي، محاولة بذلك مد جسر تواصلي وتعارفي بين القديم والجديد أو بين الأصالة والمعاصرة وهذه بعض القيم التي انبنت عليها الرواية التاريخية العربية ممثلة في شخصية الامير عبد القادر في علاقته بالاحتلال الفرنسي والتي نجد الروائي الواسيني الاعرج قد تبناها في روايته كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد:

1 – أدب الاستفتاح:

يعلم الأمير منزلة الخطاب الحواري الناشئ بينه وبين الجينيرال الفرنسي، كما لا يخفى عليه هدف المُخاطب وماذا يريد منه، من هنا كان تركيز الأمير على هدفين أساسين في الخطاب المرسل، فقد تمثل الهدف الأول في تثبيت الدين الاسلامي الذي يراه أساس المقاومة والحياة لتكون بذلك أصول الدين الإسلامي هي القواعد الأساسية التي يبنى عليها الخطاب، والهدف الثاني تمثل في استرداد الحقوق المسلوبة وأبرزها حق حرية الشعب الجزائري، ونستطيع القول أن هذين الهدفين لم يحد عنهما خطاب الأمير فقد عمل على الدفاع عليهما بشتى وسائل الخطاب المتاحة له.

يبدأ الأمير بحمد الله تعالى ثم الصلاة والسلام على رسوله الكريم، رامزا إلى توجهه الديني، لينتقل بعد ذلك إلى تقديم نفسه والثناء عليها، ثم يعقب ذلك بذكر المرسل إليه مثنيا ومشيدا بخصاله يقول: ((الحمد لله وحده وصلى الله على من لا نبي بعده سيد البشر وامام الحشر وعلى آله وصحبه وسلم.

من أمير المؤمنين المجاهد ذي الفخر السائد، العضب الباتر الأسد المبادر السيد الحاج عبد القادر، إلى عظيم القسيسين والرهبان كبير الجيوش الفرنوسوية بوهران ... حاكم جيوشها في الرئاسة والزعامة ديميشيل، السلام على من اتبع الهدى وسلك منهاجا رشدا))[31].

يبدأ الأمير بحمد الله تعالى الصلاة والسلام على رسوله، فهما يمثلان بالنسبة إليه القوة الدافعة إلى القتال ومجابهة العدو، ثم يعرف بنفسه بصفته أمير المؤمنين وهي أعلى منزلة عند المسلمين، فهي رسالة للمرسل إليه ليدرك مرتبة المرسل ثم يواصل بذكر صفات الشجاعة والاقدام، ونلمس أن هذا الكلام مطابق للمقام فهو يراسل قائد الجيوش الفرنسية في الجزائر ويريد افهامه بحقيقة الواقع المتمثل في أنه هناك شخصية تماثله في القوة وقد تفوقه بقوة ايمانها وصبرها.

ثم يحول الخطاب إلى المرسل إليه ليخاطبه بمرتبته الرفيعة، وكما نسب الأمير لنفسه المرتبة الدينية ينسبها أيضا للطرف الآخر، "عظيم القسيسين والرهبان" ثم يذكر له مرتبته العسكرية ليؤكد له حسن نيته، فالأمير متقبل للآخر غير رافض له عازم على محاورته لأنه يدرك أن هذا الحوار هو خطوة أساسية ومكملة لتحقيق هدفه المتمثل في تحرير الجزائر، رغم ان الطرف الآخر مخالف له في العقيدة، بل يعتبر عدوا له، لكن العقل والحكمة تستدعي المحاورة لأن ((الحوار القائم على إلغاء رؤية الآخر وعدم الرضى بها أو قبول المناقشة فيها يؤكد مفهوم الهيمنة لطرف على آخر، بل إنه يقتل القيم الخلقية الإنسانية التي تقوم عليها معايير الحوار وقواعده، فإدارة الاختلاف بين الدول والشعوب تعتمد الحوار العاقل والهادئ واستيعاب ثقافته))[32]

كما يقول في استفتاح آخر:((الحمد لله عل سيدنا ومولانا محمد وآله وصحبه، من أمير المؤمنين مولانا السيد الحاج عبد القادر نصره الله امين، إلى غاية ودنا عظيم الجيوش الفرنسوية

[31] – عبد الحميد زوزو، مراسلات الأمير عبد القادر مع الجنيرال دي مسشيل ووثائق خاصة بتاريخ الجزائر في عهد الأمير، عالم المعرفة، الجزائر 2013، ص 47.

[32] – حسين جمعة، ثقافة الحوار مع الآخر، مجلة جامعة ذمشق المجلد 24، العدد الثالث +الرابع، 2008، ص 14.

بوهران الجنرال دي ميشيل السلام على من اتبع الهدى ورحمة الله وبركاته واحسانه وتحياته وبعد))[33].

نلمس في هذا الاستفتاح شبها مع الأول إلا أننا نجد زيادة في قوله "إلى غاية ودنا" يريد الأمير ملاطفة الجنيرال وتأكيد مبدأ الصدق والوفاء، فهو يدرك أن من أساسيات الحوار الثقة المتبادلة المبنية على المودة والاحترام، هذا ما يركز عليه الامير في خطاباته، كما انه تحقق الوصول إلى ما يريده من طرح قضيته للطرف الآخر، فهو مقتنع بما يطلب، وعنده أمل كبير في تحقيقه.

فالأمير يعمل على فهم مقصدية المرسل إليه، ووضعه في اطار يسمح له بالتأثير عليه حيث يعمل على نقل ((اللغة من المستوى الصوري إلى المستوى التداولي، ويغدو الخطاب عندها مؤشرا على كفاءته بالقدرة على التكيف مع محيطه))[34]، فالأمير قد وصل إلى مرحلة أدرك فيها حقيقة الحال، التي توجب الحوار بصفته مكملا للحرب القائمة، محاولا خلق جو تفاعلي بينه وبين المرسل إليه.

2- اقامة الحجة والبرهان على القول:

يهدف الأمير الى إقامة الحجة على ديميشيل فيعمل على تذكيره بأنه رجل عاقل فطن، كيف به يبخس حق الشعب الجزائري، بل مكانة الجنيرال تفرض عليه المساعدة واعطاء كل ذي حق حقه.

((ولما نظرنا جريدة الشروط وجدناك اعتبرت ما يصلح بك دوننا لكن نثق في جانبك أنك لم تتعمد خصوص المصلحة بك وكونك كبير القوم وعظيمهم الواجب في حقك أن يتناسب فعلك مع قولك ونحن رفعنا قدرك وعظمناك ووفينا لك بما وعدناك وأنت سابق في الملك وملكنا جديد،

---

[33] – نفس المصدر، ص 85.

[34] – عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.1، 2004، بيروت لبنان، ص 46.

لنا حق عليك أن تميزنا بشيء نختص به ضيافة منك وتتميما للألفة لكن لنا الرياسة من قديم الزمان حسبا ونسبا كابرا عن كابر))[35]

يوجه الأمير كلامه للجنيرال معاتبا إياه على اجحافه لحقوقهم، مستعملا أسلوب التلطف محاولا تذكيره بمكانته السياسية وما يفرضه عليه الواجب، من اهتمام بالآخر فالجنيرال أهل لتقدير الآخرين، خاصة اذا كانت هناك اتفاقيات تفرض على الطرفين تبادل الاحترام وحفظ الحقوق، ((ففعل الحجاج يفرض على المخاطب نمطا معينا من النتائج باعتباره الاتجاه الوحيد الذي يمكن أن يسير فيه الحوار، والقيمة الحجاجية لقول ما هي نوع من الإلزام يتعلق بالطريقة التي ينبغي أن يسلكها الخطاب بخوصوص تناميه واستمراره))[36]، ويزيد الأمير من قوة خطابه فينسب قدم الملك للجنيرال وهذا ما يفرض عليه إقامة العدل، كما أن الأمير يفتخر بنسبه الممتد في التاريخ وهذا النسب يسمح له بمحاورة الملوك والمطالبة بحقوقه بكل قوة وعزيمة.

ويقول: ((وان أبيت إلا ان تستولي على جميع وطننا فنحن سنبذل كل ما في وسعنا في مدافعتها وحماية أرضنا منها إلى أن يقضي الله بيننا وبينها بما شاء، فان البلاد بلاده والعبيد عبيده، ولا يخفى عليكم ايها الحاكم ان غزوكم لبلادنا سبب قتل الكثير من جنودكم واتلاف ذخائركم وكذلك نحن وهذا شيء لا يرضى به عاقل فضلا عن فاضل، ودولتكم تدعي أنها أول دولة في العالم تحب الانصاف وتفضله وتحافظ على ميزان العدل وتحكم به، ففعلها هذا يكذب دعواها ويبطل ادعاءها))[37].

يخاطب الأمير من منطلق واقعي ومنطقي، يقر بحقيقة الجهاد المفروضة على العباد، فالأرض أرض الله والعبيد عباده وله حرية التصرف، والعبد في كل أحواله راجع إلى ربه، فما على العبد إلا العمل والطاعة حتى يفوز بلقاء الله، لكن تحكيم العقل والمنطق يفرض النظر إلى

---

[35] – المصدر نفسه، ص 63.

[36] – أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط.1، 2006، ص16.

[37] – بسام العسيلي، الامير عبد القادر الجزائري، دار النفائس، بيروت ط.03، 1986، ص 175.

واقع الحال فالمستعمر ظالم ومستبد وجبت محاربته، لكن اذا ادعى الفضل والتحضر فهو إلى تحرير الناس أقرب من استعمارهم وظلمهم، من هنا كان خوف الظالم من العالم الذاكر المتفطن لمكائده، والذي يعمل على تنوير الناس وارشادهم، فالمستبد الظالم يرتعد ويخاف من العالم الذي تمرس في ((علوم الحياة مثل الحكمة النظرية، والفلسفة العقلية وحقوق الأمم، وطبائع الاجتماع، والسياسة المدنية والتاريخ المفصل والخطابة الأدبية، ونحو ذلك من العلوم التي تكبر النفوس وتوسع العقول وتعرف الإنسان ما هي حقوقه وكم هو مغبون فيها، وكيف الطلب وكيف النوال وكيف الحفظ، وأخوف ما يخاف المستبد من أصحاب هذه العلوم المندفعين منهم لتعليم الناس بالخطابة أو الكتابة))[38]، هذه الصفات تنطبق على القائد والأمير عبد القادر الجزائري، فقد اختاره الناس وبايعوه لعلمه وقوة عزيمته وفروسيته وفطنته، ومن هذا المبدأ يوجه خطابه للمستعمِر.

ويقول الأمير في رسالة أخرى: ((وفي سبيل اعتدائكم تمشون، والحروب قد تربينا عليها وتغذينا بلبانها، فنحن أهلها من المهد الى اللحد، وحروبنا كما عملتم لا نرجع فيها الى قانون يحصرها بل نحن فيها مخيرون مطلقون، نصرفها كيفما شئنا وأما أنتم فقد بذلتم أموالكم وأفنيتم قوى شبابكم في تعلم طرقها ولا أخالكم تجهلون أنه جاء في كتب التواريخ القديمة ان العرب يبتهجون في معامل القتال، فلا يخطر في بالكم انهم يضجرون منها أو يتركونها من ذات أنفسهم، ما دامت الأقدار الإلهية مساعدة لهم))[39].

يعتمد الأمير في خطابه على حقيقة عرفها العرب منذ القدم متمثلة في حبهم للحرب والقتال، حتى أنها أصبحت رياضة وجب ممارستها، محاولا وضع المخاطَب في منزلة المصدق ويحاصره بواقع الحال، فالشيء الذي يراه الجنيرال عظيما ومخيفا، يراه الأمير واجبا وترفيها، فهو قضاء وقدر وجب الايمان به انها مشيئة الله ولا راد لقضاء الله، ((والوقع أن الأمير عبد القادر

[38] – عبد الرحمن الكواكبي، طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، كلمات عربية للنشر والتوزيع، مصر، 2011، ص 36.

[39] – المصدر نفسه، ص 175.

أول من أثار الضمير الشعبي الجزائري، وبذر بذورا بقيت تنمو في القلوب وتمتد جذورها في الأرض الطيبة التي يجدر بالعالم الاسلامي أن يفخر بها، ويسميها بحق أرض الشهداء))[40] .

إن الأمير عبد القادر يقر بحقيقة حرية الشعب الجزائري، التي لا يتنازل عنها مهمها كان الثمن باهضا، كما يشير إلى مبدأ الانسانية الذي يراه واجب القيام في كل حضارة، وقد أكد هذا العلامة عبد الجميد ابن باديس حين قال: ((وإننا نحب الانسانية ونعتبرها كلا ونحب وطننا ونعتبره منها جزءا ونحب من يحب الانسانية ويخدمها، ونبغض من يبغضها ويظلمها، وبالأحرى نحب من يحب وطننا ونبغض من يبغضه ويظلمه))[41].

3- الاعتراف بقوة الخصم:

إن خبرة الأمير الطويلة في الحرب والحياة جعلته يدرك كنه الأمور وبأن ينزل كل نفس في منزلتها، لذا نراه يخاطب الجنيرال في حالة الغضب والثورة بخطاب يطابق الحال، وفي حال السلم وتبادل الآراء يختار ما يناسب المقام، يقول الأمير: ((وأما ما افتخرت به من قوة فرنسا وذكرت عدم قدرتنا على دوام عداوتها فحق لها فخار العمدة لأنها قاعدة ملك راسخ تليد من القواعد المدعمة بالبأس والشدة والغلضة على أعاديها، ومع هذا وان كنا ضعفاء في الظاهر فاننا قادرون بالله باطنا، فضعفنا قوة "ومن يتوكل على الله فهو حسبه إن الله بالغ أمره قد جعل الله لكل شيء قدرا))[42].

نجد الأمير يتميز بالحكمة والمنطق في حواره، فلا أحد ينكر قوة فرنسا الضاربة في التاريخ، ومن الجهل تجاهل هذا الأمر، بل هي قوة وشجاعة تساعد الذات في فرض نفسها وفهم ما يحيط بها من متغيرات فيسهل عليها مواجهة الصعاب بطرق يحكمها العقل والمنطق، فحوار الأمير ((يسهم في توسيع العقل وتعميق مداركه بما لا يوسعه ولا يعمقه النظر الذي لا حوار

---

[40] – عبد الحميد ابن باديس، اثار ابن باديس، اعداد وتصنيف عمار الطالبي، الشركة الجزائرية، الجزائر، ط.1، 1388هـ 1968م، ص 16.

[41] – المصدر نفسه، ج 2 ص 278.

[42] – عبد الحميد عزوز، مراسلات الامير عبد القادر، ص 53.

معه: إذ الحوار هو بمنزلة نظر من جانبين، وليس النظر من جانب واحد كالنظر من جانبين اثنين، فمعلوم أن العقل يتقلب بتقليب النظر في الأشياء، وأنه على قدر تقلبه يكون توسعه وتعمقه، والعقل الذي لا يتقلب ليس بعقل حي على الإطلاق))[43]، فالأمير على دراية تامة بقوة الخصم وهو لا يذخر جهدا في مواجته، متوكلا في ذلك على الله تعالى الذي وعد عباده المستضعفين بالنصر ولوبعد حين.

((على أنه لا نعتقد أن نكون غالبين دائما بل الحروب دول وسجال مرة لنا ومرة لأعدائنا، لكن نفرح بالموت ولا نتأسف على الفوت، وليس لنا ملجأ إلا الخيل والسلاح، وصرصرة الرصاص ألذ إلينا من الماء البارد للعطشان وحمحمة الخيل أحب إلينا من كل جليل والتليين في الكلام شفاء للأسقام))[44]، نلمس قوة وعزيمة شخصية الأمير عبد القادر التي نشأت وترعرعت وسط بيئة عرفت بالعلم في مهدها وبالجهاد في شبابها، هي الشخصية التي درست العدوّ، ولم تقلل من شأنه، لكنها تدرك حجم قوتها التي تستمدها من قوة ايمانها بحقوقها الانسانية التي لا تخفى على عاقل، فالأمير اتسم بـ((ثقافة إسلامية لا تقتصر على المذهب العقلي لابن رشد وحسب، بل تضم أيضا الفلسفات الكبرى التي تربط الفكر بالعمل ربطا محكما، إنها سبل حياة وإنني أقصد بوجه خاص الإلماع إلى الفلسفة النبوية لدى السهروردي أو إلى تصوف الغزالي))[45]. هي شخصية الأمير التي تشبعت بتعاليم الإسلام وسارت على درب صوفية الغزالي، إنه يعمل على مخاطبة نفسية المرسل إليه محركا فيه قوام الانسانية، فالفرد رابح وخاسر لكن هدفه هو تحقيق غايته مهما كانت التضحيات جسيمة.

---

[43] – طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2000، الدار البيضاء، ص 20.

[44] – المصدر نفسه، ص 54.

[45] – روجيه غارودي، في سبيل حوار الحضارات، تعريب عادل العوّا، عويدات للنشر والطباعة، بيروت ط.4، 1999، ص 181.

ويقول في رسالة أخرى معترفا بقوة وشجاعة العدوّ:((لا نحقر جنس الفرنسيس ولا نذمهم بل نحسبهم رجالا ذوي شدة وقوة وبطش، نقر لهم بالشجاعة ومقاومة الحرب))[46]، قد نتساءل لماذا عمد الامير لهذا التصريح؟ لكننا اذا أمعنا النظر في شخصية الأمير نجده يعطي لكل ذي حق حقه، وكلما كان الواحد عارفا بحقيقة عدوه سهل التعامل معه، كما أن الامير يفتح باب الوصول إلى أمر حقيقي يناسب الطرفان، نلمس هذا الأسلوب العلمي الذي يعد ((أهدأ الأساليب وأكثرها احتياجا إلى المنطق السليم والفكر المستقيم، وأبعدها عن الخيال الشعري، لأنه يخاطب العقل ويناجي الفكر ويشرح الحقائق العلمية التي لا تخلو من غموض وخفاء، وأظهر ميزات هذا الأسلوب الوضوح، ولا بد أن يبدو فيه أثر القوة والجمال، وقوته في سطوع بيانه، ورصانة حججه، وجماله في سهولة عبارته، وسلامة الذوق في اختيار كلماته وحسن تقريره المعنى في الأفهام من أقرب وجوه الكلام))[47].

يحاول الأمير أن يكون واضحا ومستقيما في آرائه السياسية، وهذا ما تقتضيه الحالة الراهنة للوضع الغير مستقر الذي تعيشه البلاد، يريد أن يستخرج من العدو اعترافا بحقوق الجزائريين، هذا الشعب الأبي الذي لا يرضى بالمهانة والعبودية فهو بين أحد المنزلتين الشهادة أو الحرية يقول الأمير منشدا:

يوم الوغى يوم المسرة عند الصياح له

فدماءهم وسيوفهم ممسوحة بثياب كل

لا يحزنون لهالك بل موت الشهادة غبطة

ما الموت بالبيض والنقص عندهم

[46] – المصدر نفسه، ص 57.

[47] – السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في البلاغة والبيان والبديع، ط.1، 1999، المكتبة العصرية بيروت، ص 44.

يارب إنك في الجهاد فبكل خير عنهم

يا رب يارب البرايا صبرا ونصرا دائما

[48]

[48] – الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، جمع وتحقيق، العربي دحو، مشورات ثالة، ط .3، 2007، الجزائر ص 86.

المحاضرة السابعة: الرواية النفسية:

تعكس الرواية العربية أحاسيس ومشاعر الذات الكاتبة لتعمل على محاورة الذات نفسها محاولة فهم ذلك التوتر والانقباضات وحتى ذلك الفرح والسرور الذي يعتري الذات، محاولة مقارنة ذلك مع المحيط الخارجي وما يتداخل معه من متغيرات اجتماعية فتحاول الذات الكتابة عنها من قد تصبح الرواية سيرة ذاتية بامتياز فهي قد تظهر الحديث عن الآخر لكنها تتحدث عن حالها لان الآخر لا يعرفه حقيقته إلا هو نفسه والذات تحدد له صورا انطلاقا من تخيلاتها، من هنا نستطيع تحديد ملامح الذات في الرواية النفسية.

1- الأنا المتألمة.

قد يواجه الفرد مجموعة من الأحاسيس الإيجابية والسلبية وهذه الأخير ينطوي تحتها ما يعرف بالألم.فالألم شعور سلبي بعدم الرضـى والسعادة وقد يكون إحدى الطرق للتخلص من خذه الحالة الشعورية البوح والكلام, "فالأحاسيس المؤلمة تنتزع نحو التغير والتفريغ, وهذا هو السبب الذي من أجله نفسر الألم على أنه يتضمن ازدياد شحنة الطاقة النفسية[49].

وحين نتحدث عن الألم في رواية "أنثى السراب" فإننا نجد سيمات ودلالات عدة إذ نصطدم بهذا الألم والحزن من خلال المعانات التي واجهت كل من سينو وحبيبته ليلى, فنجد ليلى بطلة الرواية, تعبر عن مدى ألمها وحزنها لبعدها عن حبيبها سينو, فيقول: " لا شيء تغير الإحساس نفسه, والرجفة نفسها سوى أَنِّي هذه المرة, لم أَبْكِ حُبًّا فقط ولكني بكيت أيضا على فقدانه"[50].

فهي من خلال مقولتها هذه تنقل إحساسها الذي أصبح بالنسبة لها ثابت من كثرة شعورها, بها إذ تصفه بأنه الإحساس نفسه فنجد لفظة البكاء التي تدل على الحزن والأمن, جراء فقدانها للحبيب.

---

[49]. سيقموند فرويد, الأنا والهو, ص 138.

[50]. واسيني الأعرج. أنثى السراب, دار الآدب, بيروت, ط1, سنة 2010, ص 42.

وصرحت ليلى في موضع آخر بلفظة "ألم" حيث قالت "دهست بألم لكنّ سينو لم يسعني"[51], وظفته هنا لفظة الهمس الذي يكون خافت وغير مسموع, لكن ليس هذا هو السبب الذي جعل سينو لا يسمعها بل لأنه كان بعيدا عنها مما أشعرها بهذا الألم، كما تساءلت ليلى عن الأحزان والآلام التي واجهتها هي وسينو في حياتها فقالت: "هل تستحق حياتنا كلّ هذه الأحزان, وهذا التمادي في الألم[52].

كما جاءت روايات يوسف السباعي معبرة عن النفس الإنسانية، خاصة ما كان يصاحبها من أجزان وآلام، لتمثل لنا صورة الانا المتألمة التي تواجه الصعوبات الاجتماعية مع شخوص أخرى ما انجر عليه قيام نفس مكتئبة وقلقة، تحاول في كثير من الأحيان الانتحار، كما تعمل على الحاق الضرر بالآخرين، فشعرورها بالألم يمتد يعم سائر النفس وتصبح لا تتحمله فتحمله إلى الأخر، التي تظن أنه سبب ألمها، ممتنعة عن العلاج، هذا ما نراه يتجلى في رواية هذه النفوس هذه الحياة ليوسف السباعي يقول طبيب احدى الشخصيات التي تعاني المرض: " وهز الطبيب كتفه يائسا، وأنبأني أنه حاول ذلك عبثا.. فهي لا تريد أن تخرج نفسها من أحزانها .. أنها من ذلك النوع من النساء البائسات اللاتي يشيدن صرح حياتهن على جمالهن .. وهذا الانهيار في نفسها كان لا بد أن يصيبها عاجلا أو آجلا .. فلوم لم يسببه الحادث لسببته الشيخوخة .. أنها من النساء اللاتي يعشن على جمال المظهر .. أما جمال النفس وجمال القلب وجمال الروح فقد خلت منه"[53]

فهي تصف حالها المنهارة التي لم تعد تقوى على التحمل لأن التعب على وشك أن ينهال منها, فحياتها أصبحت بلى معنى بعد غياب حبيبها لأن وجوده يمثل الحياة بالنسبة لها, وغيابه سيقضي عليها وتفضل الانتحار.

---

[51]. المصدر نفسه, ص 54.

[52]. المصدر نفسه, ص 92.

[53] – يوسف السباعي، هده النفوس هذه الحياة، مكتبة مصر، ص 19.

فهي بهذه الكلمات تؤكد لنا عمق الألم، ونجد كاتب الرواية يتحدث عن الألم الذي عانى منه من خلال مرضه. فقال:" استيقضت فيَّ فجأة حموضة المعدة الثقيلة, زادة من ألمي الداخلي... وشعرت بحدة الفجوة التي في معدتي تزداد اتساعا[54].

يظهر لنا مرضه الذي أصاب جسده, وهذه الأعراض التي ظهرت عليه كانت عبارة عن انعكاس أو نتيجة للألم الداخلي الذي رافقه لوقت طويل ويواصل سينو حديثه عن حالته ومرضه في مقتضيات أخرى إذ يقول: "عندما عدت إلى البيت, ذهبت شهيتي نهائيا, ثقل جسدي على غير العادة[55].

إضافة إلى هذا قوله: "شعرت بالعالم كله ينزل على صدري, تسارعت الأنفاس, ودقات القلب, وشعرت بالموت يُكَشِّرُ تماما في المسافة الفاصلة بيني وبين الجامعة...عندما دخلت إلى سوربون, ذهبت مباشرة نحو طبيب العمل الدكتور بلانتيرو"[56].

حيث نستشف من هذه العبارات أن الشخصية تعاني نوعا من الهلوسة والقلق التوتر الذي ينعكس سلبا على نفسيتها وصحتها، يصف لنا تدهور حالته الصحية مآلها نحو السوء, إذ أن وضعه قد تفاقم وأصبح بحاجة إلى مراجعة دكتور لتشخيص حالته لأن الأمر أصبح مقلقا.

ومن بين خلجات النفس, التي تصيب كَيْنونَتِنا موازاتا مع الألم , هناك الحزن فهو حالة شعورية نفسية تسكن باطن كل إنسان, فهو ألم نفسي يحمل مشاعر سلبية حيث يصاحب الحزن أحيانا البكاء، وهو ما عبر عنه حلمي مرزوق حين قال: "فأحزن الحزن هو الحزن الداخلي بلا شك أو أبأس البؤس المقنع أيا كان مصدره وباحثه مادام تابعا من الأعماق ودخائل النفوس"[57].

---

[54]. المصدر نفسه. ص139.

[55]. المصدر نفسه. ص 28.

[56]. المصدر نفسه, ص 31.

[57]. حلمي مرزوق, تطور النقد والتفكير الأدبي في الربع الأول من القرن 20, دار الوفاء, ط1, الإسكندرية, سنة 2004, ص 180.

ويعرف الحزن في بعض الأحيان أنه شعور بعدم الرضا عما ينجم من مشاكل أو ظروف تجعل الإنسان تحت ضغط نفسي مما يجعله يرغب بفقدان الحياة, وكل إنسان على هذه الأرض لا بد أن يكون شعر بحزن في وقت ما, وهذا ما نلمسه بوضوح في فقرات الرواية.

حيث قالت ليلى: "عندما أعادني خالي إلى البيت وسحبني من المدرسة يومها, كنت حزينة لأني كنت أعرف أن وراء ذلك شيئا خطيرا, رأيت سي ناصر لآخر مرة... بكيت لأني يومها شعرت أني خسرت نداءً نقيا كان يحفظني من الانكسار ومن نفسي"[58].

وكان للحزن هنا من نوع آخر لأنه حزن جراء فقدان السند وخسارة النداء النقي الذي كان يحمي ليلى من الانكسار, هو والدها سي ناصر. وفي موضع آخر قالت: "لا يمكن لأحد مهما أُوتِيَ من قوة داخلية أن يتخيل مقدار الحزن الذي يأكلني من الداخل ويحرقني بدون أن أستطيع فعل أيّ شيء حياله[59].

ويواصل الكاتب تجسيد الأنا الحزينة والمتألمة من خلال شخصية ليلى جراء فقدان والدها, وفي عبارة أخرى قالت,: "شعرت بحزن كبير لأني لا أستطيع فعل الشيء الكثير لأمنح هذا القلب الراكض دوما بعض الراحة"[60].

وقالت أيضا: "ولا شيء يتسع ليستوعب حزني وخرابي الخفي... لقد تعبت وخذلتني طاقة التحمل"[61]، يتواصل حزن ومعانات ليلى إذ قواها قد خارت ولم تعد تقوى على التحمل ولم يعد هناك شيء يستطيع احتواء خرابها الذي أخفته في داخلها, من جهة فقدانها لحبيبها "سينو" الذي تمن أن تعيش معه كل تفاصيل حياتها, ومن جهة أخرى فقدانها لوالدها سي ناصر إثر أزمة قلبية.

---

[58]. واسيني الأعرج, أنثى السراب, ص 70.

[59]. المصدر نفسه, ص129.

[60]. المصدر السابق, ص183.

[61]. المصدر نفسه, ص 190.

وفي قول آخر هي تعبر عن أثر العميق الذي تركه موت أبيها في قلبها فقالت: "ولكني أعتبر أني سجينة في الأعماق, كسمكة يتيمة في شبكة عمياء, تائهة كحيوان مجروح"[62].

إحساس صعب ينتابها سحبها إلى الاعتراف بأنها أصبحت مقيدة وكل المنافذ قد صُدِرَت في وجهها بعد يُتْمِهَا فهي ضائعة تائهة كالحيوان المجروح.

فليلى لم تنسى أبدا صورة والدها وهو يفارق الحياة فقالت: "بكيت طويلا قبل أن أنسى تلك الصورة الصعبة"[63]، فيتبين لنا أنه حتى البكاء لفترة طويلة لم يخفف من حدة تلك الصورة الصعبة.

كما نجد أن الكاتب واجه حزنا شديدا إثر ابتعاده عن وطنه حيث قال: "أحزن عندما أكتشف نفسي متمرسا, داخل زاوية لا أعرفها ولا أتذكر أني عبرتها ذات يوم, أحزن لأن بلادي التي في قلبي ومراهقتي الأولى, تتخلى عني دفعة واحدة, المدينة التي تعارفنا فيها لأول مرّة, تنسانا بعنف يصعب علينا تحمّله"[64].

لقد تهافتت عدة أشياء لتزيد من حدة الوضع فالكتاب يواجه هنا حزنا أشد وقعا على النفس, إذ أنه يجد نفسه محصورا, منطويا داخل زاوية لم يمر عليها من قبل, فهو أُجْبِرَ أن ينعزل عن بلاده.

من أشد الأحزان التي تواجه الإنسان وتحبط من عزيمته مغادرة مكان وملجأ وموطن الذكريات, الذي كان شاهدا على جميع تفاصيل الحياة الكبيرة والصغير, فالابتعاد عنه يشعره بالألم.

وهذا ما عانى منه سينو عندما غادر موطنه متوجها إلى باريس فقد عبر عن ألمه وحزنه جراء بعده عن حبيبته ليلي ووطنه الذي عاش وكبر فيه, حين تحدث عن "المنفى" وهذا يظهر جليا في الرواية من خلال عدة عبارات منها قوله: "يبدو لي المنفى مجموعة لا يحصى من الخسارات المتتالية... خاسرٌ لأنه وضع حائك بيني وبين أهلي... خاسرٌ لأنه سرق مني ما تبقى من عفويتي

---

[62]. المصدر نفسه, ص 278.

[63]. المصدر نفسه, ص282.

[64]. المصدر السابق, ص 367.

واغتصب طفولتي في وقت مبكر[65], فالكاتب هنا يعتبر أن المنفى جرح بليغ فهو بمثابة سحب هوية الإنسان أو دفنه وهو على قيد الحياة, فماذا سينجر عن المنفى غير ثلة من الخسارات المتعاقبة فهو في البداية يوقد في باطن المغترب وهج ونار لا تنطفئ لأنَّ أول عتبة تكون في الواجهة هي خسارة الأهل وسلب الجزء المضيء في حياة الفرد وهو الجانب الطفولي المليء بالعفوية.

كما قال سينو أيضا: " وكان المنفى قد سرق بعض الروح من حياتي ووضعي في مواجهة قدر آخر[66].فالكاتب هنا يؤكد لنا عمق الألم الذي خلقه الاغتراب عن وطنه وبأن المنفى قد سرق منه حياته ووضعه في مواجهة قدر مجهول لا يعرف طريقه أبدا.

احتوت الرواية في طياتها عدة مناحي شعورية, وهذا ما استمالنا عند قراءتنا للرواية إذ أن مشاعر الكاتب تراوحت بين عدّة مطبَّات نفسية, فقد تكررت بشكل ملفت للنظر مظاهر الحزن, والألم فنجده عبّر عنهما بصريح العبارة, وهذا باستخدامه إحدى لفظتي الألم أو الحزن أو من خلال توظيفه لأحد المرادفات الدلالية التي تنطوي تحت لوائهما, ومن أبرز هذه العبارات التي استخدمها: (البكاء, البعد, التعب, الموت... وبين هذا وذاك – الحزن والألم.

تقف شخصيات الرواية بالدور لتظهر تجاربها, وهنا عَمِلَ الكاتب على النقل مراحل كل شخصية على حدى, فنجد "سينو" وحزنه وألمه إزاء ما خلقه بعده عن حبيبته, ولا يقف الأمر هنا بل زاد حزنه وألمه ببعده عن وطنه وعن مكان ذكرياته ولقاءاته الأولى مع حبيبته ليل, بالإضافة إلى ألمه إثر انتكاسة حالته الصحية ومرضه الذي أدى به إلى دخول المستشفى, وكذلك ليلى التي عانت الأمر نفسه ببعدها عن حبيبها وأيضا فقدان والدها, وحتى سلب هويتها التي حولها الكاتب من شخصية واقعية إلى شخصية ورقية, إذ تتبادر إلى أذهاننا جملة من الاستنتاجات التي جعلت الكاتب يوظف الألم والحزن, فلعل هدف الكاتب هو نقله لمدى المعانات والاشتياق, أو سعيًا وأملاً منه أن تخفق هذه التصريحات والتعبيرات الصادقة من وقع حالة الحزن والألم, أو استخدم توظيفه

---

[65]. المصدر نفسه, ص 333.

[66]. المصدر نفسه, ص 336.

كوسيلة للتخلص من هذه الحالة الشعورية, وذلك بإفراغ الشحنات السلبية ويمكننا القول بأن الكاتب قد أفلح في إيصال مراده المنشود, وحقق خيط التواصل بين شخصيات الرواية والقارئ.

ذكرنا سابقا بأن الرواية تعج بالألم والحزن الذي عانى منه كل شخصيات الرواية, وهذا لا يمنع من وجود جوانب إيجابية تسعى الشخصيتين (ليلى وسينو) إلى تحقيقها, كالحلم والتفائل والتمني للتخلص من ذلك الحزن.

2- الأنا الحالمة.

فالحلم هنا يمكن أن يكون على طريقتين الحلم الذي نواجهه أثناء نومنا فيحرف بأنه مجموعة من التخيلات التي يراها الإنسان خلال نومه, وقد يكون منطقي يسعى الفرد إلى تحقيق أشياء واقعية يمكن حدوثها, ولقد تجسد الحلم في ثنايا الرواية من خلال عدة مقولات من بينها قول ليلى "حلمي بسيط كالماء, أريد أن أسترجع هويتي المسروقة. هل فهمت يا سينو؟ لا أريد شيئا غير استرجاع الهوية المبهمة"[67].

من خلال هذا القول ترمي ليلى إلى استرجاع هويتها المسلوبة فهي لا تريد شيئا, غير ذلك واعتبرت أن سينو هو من سرق هويتها عندها حولها من شخصية واقعية إلى شخصية ورقية خوفا من أن تصبح شخصا بلا هوية, إضافة إلى قول آخر: "أريد أن ألتحق بالفرق الفيلا رومونية الأوبرا ... حلم بابا سي ناصر الله يرحمه ويوسع عليه ... كان أبي مريضا بالموسيقى, ومسحورا بالعزف الدائم, وأصر على أن يجعل منِّي شبيهه قبل أن تسرقه مني أزمة قلبية"[68]

حيث نفهم من هذا القول أن ليلى كانت تريد أن تحقق حلم والدها الذي كان عضوا في الفرقة الفيلا رمونية لأوبرا غارنيه بـ "باريس". وفي قول آخر تقول: " أحلام أن أصبح عازفة كبيرة مثل والدي"[69].

---

[67]. واسيني الأعرج, أنثى السراب, ص 15.

[68]. المصدر نفسه, ص 40.

[69]. المصدر نفسه, ص 290.

لقد كانت ليلي متفائلة بتحقيق أحلامها وطموحاتها حيث قالت لسينو بأنها ستترك الجامعة بل تذهب إلى الكونسرفتوار في لا تريد أن تضيع وقتها في الجامعة بل تريد تعلم العزف على الكمان كما كان والدها يفعل معها, فهي لم تنسى يوما بأن والدها كان عازفا ويريد منها أن تتبع مسيرته.

قالت ليلى في موضع آخر: "أنا سعيدة بذلك, وقتي مقسم بين المدرسة العليا للفنون أو الكونسرفتوار الذي أصيد فتحه وأوبرا مسرح وهران التي أتدبر فيها يوميا مع الفرقة"[70].

ونفهم من خلال هذا القول أن الأنا هنا سعيدة وذلك بتحقيق حلمها وطموحها.

وتجسدت الأنا الحالمة في الرواية من خلال قول ليلى. " رأيت في المنام رجلا طيبا يلبس الأبيض يمتطي صهوة حصان مرقط يفتح في وجهي بوابات غريبة ... يا ليتك خرجت من قبل ولم تعد لأعطيتني كل مبررات نسيانك"[71] .

فالكاتب هنا أراد أن يجعل الأنا تعتبر من خلال رؤاها الداهية في اللاوعي خصوصا اتجاه حبيبها "سينو" الحاضر عبر الحلم أو كوسيلة لتكشف من خلالها صراعاتها الداخلية وهو ما تمظهر في هذا القول.

وكذلك نجد سينو سيتحضر صورة حبيبته بطريقة مغايرة وشبه سحرية في حلمه. فقال: "البارحة رأيتك في حلمي, غارقة في كتلة من الضباب البارد, مثل الندى. كنت تحتضنين كمانك. وتتلوّين بقسوة. وكنت كمن يحفر جرحا عنيدا. في أعماقي"[72] .

وكان حضور الأنا الحالمة والمتفائلة, من خلال العديد من العبارات فالتفاعل هو نظرة إيجابية يتطلع بها الفرد نحو المستقبل من اجل تحقيق النجاح, وهذا ما نجده في قول ليلى الأنا المتفائلة عندما قالت: "أريد أن أدرس الموسيقى, أن أحصل على أعلى الشهادات.... وربما إن شاء

---

[70]. المصدر السابق, ص 182.

[71]. المصدر نفسه, ص 107.

[72]. المصدر نفسه, ص 45.

الحظ, أُصْبِحُ دكتوراه في الموسيقى"[73].فهي تطمح بتحقيق النجاح في حياتها, وتحصل على أعلى الشهادات والدرجات.

ونجد الكاتب يصرح بالفعل "أحلم" وذلك عندما قالت ليلى "أحلم أن أفتح عينيّ وأراك مارا, عابراً مسلكاً, صغيراً, تعودت أن أراك فيه عندما أكون سعيدة"[74], فأنا الحاكمة هنا في حالة استرجاعية فهي تحلم وتتمنى أن تتفتح عينيها لترى سينو مرَّ من خلال المسلك الصغير الذي تعودت أن تراه فيه.

ومن بين المقاطع التي تعبر عن الحلم والتمني هي: "أشتهي أن أعود إلى هويتي إلى يوميَّاتي البسيطة والصغيرة التي تجعل مني إنسانة عادية ...أشتهي أن أعيش طقوسي الجميلة... وأشتهي أن أمنحك كلَّ ما يعطي لحياتك معنى... أحلم أن ألتصق بذراعك, وأغمض عينيّ بحيث لا أسمع إلا صوت البحر الميت..."[75]

فيتبين لنا من خلال هذه المقاطع أن الأنا تريد وتحلم باسترجاع هويتها وأن تنعم بحياة عادية حتى وإن كانت تبدو بسيطة وصغيرة فهي كانت كافية بالنسبة لها بأنها إنسانة وليست شخصية ورقية يتمتع القارئ عند قراءتها أو السماع عنها, فحملها بسيط, أن تكون واقعية وتكمل حياتها مع حبيبها "سينو".

ويواصل الكاتب توظيف الأنا الحاكمة في رواية أنثى السراب من خلال أحكام وأمنيات شخصية البطلة "ليلى" وهذا ما نجده متجليا وواضحا في عدة مقاطع من الرواية نجد قول ليلى: "تمنيتك أن تكون معي لاستقبال أول شمس تجمعنا"[76].

---

[73]. المصدر نفسه, ص 261.

[74]. المصدر نفسه, ص 261.

[75]. المصدر السابق, ص 210

[76]. المصدر نفسه, ص 401.

فيتضح لنا من خلال هذا القول أن "ليلى"تحلم وتتمنى لو أن "سينو" كان معها ليرى بذرة حب بينهما وهي ابنتهما التي تعتبر رمزا لحبهما عن بعضهما البعض, فلا يَسَعُها غير أن تكون امرأة حالمة لتعبر عن شعورها وعالمها الذي تتمنى لو أنها عاشته كما تريد.

وفي قول آخر قالت: "كم أتمنى الآن أن لا أسألك مطلقا وأن أحوض كل سؤال برعشة, قبلة, لمسة يد, إشراق بسمة..."[77] .

وفي موضع أخر قالت: "كم تمنيت هذه المرة أن أكون معك وحدي أن لا أكون مرمية في جنة بعيدة عنك, فقدت كلَّ معانيها الجميلة, أنا وأنت فقط في عزلة لا شيء فيها إلاّ الخضرة والثلج وأواخر الشتاء..."[78]، وبهذا رسم لنا الكاتب صورة المرأة الحالمة بشعورها ولقاءاها السرية مع الآخر الحبيب "سينو" في عالمها الخيالي, وتحقيق أمانها بأن تكون معه وحدها.

وكنتيجة حول توظيف الكاتب للأنا الحاكمة والمتفائلة يمكن أن نجمل القول بأن الرواية اكتشفت حلة وطابع مغاير فنجده يُغَطِي على بعض النقائص, التي واجهت شخصيات وأبطال الرواية واستكمالها بجانب الأحلام والأمنيات وهذا ما أشرنا إليه سابقا, ومثلنا له بنماذج من الرواية, ولعلّ تكرار توظيف الحلم في الرواية وبشكل ملفت للنظر مرده إلى رغبة الكاتب في استخدامه كوسيلة تُخْرِجُ الشخصيات من الواقع المفروض عليها أو سعيا منها إلى الكشف عن صراعاتها الداخلية.

---

[77]. المصدر نفسه, ص 401.

[78]. المصدر نفسه, ص 363.

المحاضرة الثامنة: الرواية الواقعية

1- التعريـف بالواقعيـة:

ظهرت الواقعية في فرنسا سنة1926م، وقد اهتمت بتفاصيل الحياة اليومية، فصورتها بدقة، ولا يعني ذلك أن الآداب الأوروبية والعربية لم تعرف هذه النزعة قبل ذلك التاريخ، ولكن المقصود هنا أن هذه المفاهيم لم تتضح ولم تنظم إلا في مطلع القرن 19، وكل أدب عرف الصفة الواقعية في مراحل رفيه وتطوره، حين تناول موضوعات مستقاة من حياة البشر اليومية، ولاسيما في الحكايات الشعبية.

وظهر هذا المذهب من خلال كتاب اهتموا بجوانب الحياة الواقعية وعكسوها في رواياتهم أمثال "ميريمية " و"ستندال" و"بلزتك" وهذا المذهب اعتبر بحق أب للواقعية في فرنسا بعدما ألف أكثر من تسعين قصة ورواية بالإضافة إلي عمله الضخم المميز "الكوميديا الإنسانية ".[79]

وكان من أسباب نشأة الواقعية أن الناس سئموا خيالات الرومانسيين وبعدهم عن الواقع، فحصلت انتقادات لهؤلاء أدت إلي نشوب معارك أدبية، مهدت لنشوء حركة تصحيحية وفي قلب الرومانسية فظهرت دعوات لإدخال المحسوس في الفن ويضاف إلي هذا التقدم العلمي في علوم البيولوجيا والوراثة، فتغيرت مفاهيم خاطئة كثيرة، وبدا الناس أكثر وعيا وتقبلا لما هو واقع ومحسوس .

ولا شك أن الذاكرة تعود بنا إلي أفلاطون وكيف ارتبط الأدب عنده بغاية خلفية مباشرة وغير مباشرة أي اعتماده علي الواقعية في نصوصه الأدبية، ولما كان الكلاسيكيون ينحرفون عن الواقع حين يصورون من الحياة أفضلها، ويقيدون الفن بالمثالية الموضوعية وبذالك اتبعهم في أوربا المذهب الرومانتيكي الثائر الذي خالف الكلاسيكية وأراد يكون حرا طليقا يعبرعن كل شيء لكنه أصرف في نقل العاطفة وبالغ في النزعة الذاتية، وهذا ما عرف بالنزعة الواقعية.

---

[79]- انطونيوس بطرس ،الأدب ،تعريفه ،أنواعه، مذاهبه ،المؤسسة الحديثة للكتاب –طرابلس –لبنان ص :327-328.

ونستطيع أن نقول أن الواقعية قامت على أنقاض المذهب الرومانتيكي وأنها لرد فعل له، على الأخص في القرن 19 حين سئم الناس من أعمال الرومانتيكية خاصة في عالم الأحلام.

"ولا نزعم أن الواقعية كمذهب أدبي قد ظهرت كما ظهرت في الآداب الغربية، ولانستطيع أن نقول أن بدايات الواقعية قد شهدت حركة ترجمة وتعريف بهذا المذهب ، وذلك أن الظروف التي صاحبت هذه البداية حالت دون التعمق في المذاهب الغربية، ونستطيع أن نقول أن البداية كانت تأثرا فرديا من كاتب آو آخر، كما اعتمدت على التراث اليوناني واللاتيني الذي كان المهد الذي في أحظانه بدأ عصر النهضة الثقافية الأوروبية وتطوره، ويمكن القول أن المذهب الواقعي كمذهب أدبي تأثر تأثرا مباشرا بالثقافة الغربية وخاصة الثقافة الفرنسية "[80]

كثيرا ما تربط جل الدراسات الأدبية بالمدرسة الفرنسية، وذلك قد يكون لما جاء به الدارسين الفرنسيين، وما كتبوه لكننا لا نستبعد أنهم تأثروا بكتاب ونقاد أخرين، كما لا ننفي جهوده الفكرية والنقدية، كما لا نستطيع نفي الجهود العربية، فالأديب العربي كان واقعيا في كثير كتاباته، خاصة إذا ربطنا هذا بالجهود الدينية، وما كان يكتبه الأدباء الذين تأثروا بالخطاب الديني، كما جاء عند أبي العلاء المعري في رسائله الفلسفية فقد خاطب الواقع وقدم ما يسمى بالنقد الاجتماعي، كذلك ما كتبه الجاحظ، وما يحسب للفرنسيين هو تطوير الشكل بحيث صارت القصة رواية، لكن المضامين لا أظن أنهم أضافوا الكثير.

إلا أن النماذج التي قدمت هذه الفترة لم تستطيع أن تحول المفهوم النظري إلى مفهوم فني تجريبي واضح، ومن هنا وجدنا تمثل الواقعية في مفهومها البسيط من أنها "مجرد استعاب حقائق الواقع دون خوض تجارب الخيال أو كما يأخذ "ارنولدكتيل" ماهو حقيقي في مقابل ماهو

---

[80]– حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1–2002. ص 67: .

خيالي".[81] الواقعيون يعبرون عن آرائهم في المسرحية والرواية بشكل عام ولا يكون العمل الأدبي ناجحا بنظرهم، إلا إذا تخلى الكاتب عن انفعالاته الذاتية لأنها كاذبة، فعلى الكاتب أن يراقب حياة أبطاله ويصور حقيقتها الخارجية .

وهناك من قسم الواقعية إلى خمسة اتجاهات :

1- واقعيـة تقدميـة : صبت اهتمامها على المجتمعات البشريـة الفقيرة المحرومة.

2- واقعية ديكتروبلزاك : و تعتمد التطرف في وصف المحيط الاجتماعي .

3- الواقعية الطبيعية: هي محاولة معالجة المجتمع بالإصلاحات العلمية.

4- الواقعية الاشتراكية :وتعني ما يجب أن تكون عليه الحياة في الواقع"[82]

وعلى أي حال فان اهتمام الأدب بالفرد العادي قد أدى بالضرورة إلى الاهتمام ببيئته ومجتمعه وثقافته، والواقعية تبحث عن الحقيقة وكل ما يدخل في تكوينه النفسي والفكري، كما إنها تعمل على تفسير الظواهر الاجتماعية التي يتخبط فيها الفرد، وتبحث في العلاقة القائمة بينه وبين الجماعة، محاولة ربط زمانه بأزمنة مختلفة كالماضي والمستقبل، دون أن تنسى العلاقة بينه وبين الآخر.

"ومن هنا فعلى الروائي أن يدرس قبل كل شيء مظهر الأشخاص وبسألهم ويمحص أجوبتهم ويتعرف على مساكنهم ويستجوب جيرانهم، ثم يدون بعد ذلك حججه واضعا حدا لتدخل خياله إلى أقصى درجة ممكنة، فيكون مثله الأعلى نوعا من اختزال مقاصد شخصياته وسلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة، وحيث أن الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الأساسي فقد زال الهوى والوهم"[83].

---

[81]- المرجع السابق. ص : 68 .

[82]- انطونيوس بطرس. مرجع سابق . ص :329

[83] - صلاح فضل، منهج الواقعية في الأنتاج الادبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص 13

2 – عوامل انتشار الواقعية:

من العوامل التي ساعدت علي ازدهار المذهب الواقعي في الأدب، وساعدت على انتشاره نجد الظروف الاجتماعية والتحولات الاقتصادية والسياسية والثقافية التي تحكم المجتمع، وهناك عوامل أخرى تمثلت في ازدهار نوع أدبي ألا وهو الرواية في الأدبين الانجليزي والفرنسي، وقد كانت نشأة هذا النوع الأدبي وازدهاره استجابة لحاجة ماسة في البحث عن بديل آخر لأسلوب الشعر، كما نجد عامل آخر ويعتبر أكثر العوامل ازدهارا وهو ظهور الفرد الذي أصبح له كيانا مستقلا وفعالا وذلك لتحول المجتمع ،وظهور طبقات جديدة .

دعا أصحاب المذهب الواقعي إلي تأليف القصة على حسب الملحوظات الدقيقة لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية، وإنسانية بعد دراسة الواقعية لها فمن مبادئهم ما يلي :

أن يختار الكاتب مادة تجاربه من مشكلات العصر الاجتماعية وشخصياتهم الأدبية مأخوذة إما من الطبقة الوسطى في أفاتها التي تهدد المجتمع بالانحلال وإما من العمال فيما يعانونه، وما ينشدون من إنصاف، فالواقعيون يهاجمون الطبقة الوسطى البرجوازية" التي كان يدافع عنها أسلافهم من الرومانتكين لان تلك الطبقة كانت تتعرض للظلـم، كذلك الواقعيين يتخذون مادة تجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا، ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية فهم يصورون الشر والآفات في تجاربهم لتنبيه المجتمع .

"وقد زاد إميل زولا على مبادئ الواقعيين هذا المبدأ وهو انه لابد أن ينتهي الكاتب في قصصه إلي نتائج تؤيدها العلوم فيما توصلت إليه، فبعد أن يجمع الكاتب الحقائق كما لاحظها ملاحظة دقيقة ليضع بها لبنات بنائه الفني ويهيأ الأرض الطيبة التي تتحرك فيها شخصياته الأدبية".[84]

[84]– دكتور محمد عنيمي هلال ،أدب مقارن، أغسطس للنشر بشركة مصر للطباعة والنشر،2003. ص : 310.

وقد ألف زولا "تطبيقا لمبدئه هذا في واحد وثلاثين قصة طويلة تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات هي أسرة "روجون ماركار" وقد انتهى في هذا القصص نتائج كان قد وصل إليها، يرى إميل زولا أن " التجارب الأدبية لا يمكن أن تؤيد نتائجها جميعا علوم العصر لان الظواهر الإنسانية من التعقيد بحيث لم يتوصل العلم بعد إلي الكشف عن كل أسرارها ".[85]

ويمكن القول أن الواقعية تركز على الطبيعة الاجتماعية وأن للأدب وظيفة الاجتماعية، كما انه نتاج اجتماعي، ويقضي أن يكون في خدمة المجتمع وإصلاحه، حيث أن هذه المدرسة تحكم على الأديب بمقاييس مفروضة عليه من المجتمع، والواقعية الصادقة لا تجرد البشرية من أحلامها ولا تجرد الدنيا من محاسنها فلا يعاب الأدب الذي يصورلنا لإنسان على حقيقته والدنيا على حقيقتها وما وراء ذلك فهو وراء الواقع في الحس وفي العقول، كما تعمل الرواية الواقعية على ترسيخ مجموعة من القيم من خلال توظيفها لشخصيات معينة وفق أحداث مدروسة تحكمها أزمنة وأمكنة منتقاة بدقة.

نص تطبيقي:

وهناك محاولة إدماج تحاول أن تربط بين السراب والمتتابعات الواقعية التي سبقتها ولحقتها باعتبار أنها تعرض لما يعانيه أفراد الطبقة الوسطى من مشاكل وانحرافات، وقد ارتبطت المرحلة الواقعية في أدب نجيب محفوظ بالتعبير عن هذه الطبقة الوسطى وما تعاني من مشكلات وانحرافات، ولكن هذه الرابطة ستبدو واهية، ثم ستظل تجربة السراب فريدة في منحاها، خارجة عن خط الواقعية كما يراها المؤلف، ذلك لأن ما تعرض له "كامل رؤبة لاظ" من مشكلات وانحرافات لم يكن بسبب من كونه من الطبقة الوسطى، لم تقم مشكلته على أساس من انتمائه الطبقي، هذا إذا سلمنا بأنه وهو ذو الأصول التركية والميراث المنتظر يمكن أن يمثل البرجوازية المصرية، ومرضه النفسي أو انحرافه ليس مرضا أو انحرافا طبقيا، وفي تحليلنا للرواية لم نجد من أسباب (عقدته) شيئا له هذا المغزى.

---

[85]- نفس المرجع . ص : 311.

ليس من الممكن بأية درجة إن نربط بين مصيره ونهاية حسنين أو أحمد عاكف أو محجوب عبد الدايم او عباس الحلو، هؤلاء جميعا لا يمثلون ذواتهم وحسب، بل يمثلون وبنفس الدرجة مجتمعهم في أكبر قطاعاته، وعصرهم في خلجاته وأفكاره وتطلعاته، وهم في تمثيلهم له يصطدمون به، لأنه مجتمع الفردية و الانتهازية، ومن ثم يكون سقوطهم هو النهاية التي لا محيد عنها أما كامل رؤبة فمشكلته مع نفسه، وإذا تجاوزت عالمه الداخلي فهي محصورة في أمه، القطب المؤثر الضخم في حياته، والسبب الأول والأكبر في صنع مصيره"

من كتاب الواقعية في الرواية العربية /د.محمد حسن عبد الله ص 475.

بعد قراءتك لرواية السراب لنجيب محفوظ، حلل وناقض النص مبرزا أهم مقومات الواقعية في الرواية العربية.

أبرز المقومات:

- ارتباط الواقعية بالطبقة الوسطى، وهذا مانجده عند كثير من الروائيين كالطاهر وطار، ومحمد ديب، ابراهيم نصر الله.
- تتعرض الرواية الواقعية لدراسة الأصل وبلد الانتماء، لتعالج بذلك قضية المثاقفة، والتداخل بين الأجناس البشرية.
- كما تعالج الرواية قضية الانتماء الديني، كما نرى ذلك مثلا عند الروائية التونسية خولة حمدي.
- تعرضت الرواية أيضا لدراسة الطبقات الاجتماعية كالبرجوازية وطبقة العمال، كما عالجت اشكالية الرأسمالية والاشتراكية.
- عالجت الرواية قضية العمل ودراسة الأفراد الانتهازيين، وبينت مآلهم، كما حاولت دراسة العلاقات الأسرية.

المحاضرة التاسعة: الرواية التسجيلية:

الرواية التسجيلية، سرد كتابيّ لأحداث جرت خلال حياة المؤلّف، وكان هو الفاعل الأول فيها، حيث يعتمد على الجانب التاريخي بالدرجة الأولى، محاولا التطرق إلى أهم الأحداث التي تعاقبت على حياته، والتي شهدها أو سمع عنها، وأثّرت في مجرى حياته، فهو يعمد إلى الترتيب الزماني الذي يبدأ من زمن الولادة إلى الزمن الفعلي للكتابة.

تعود كتابة الرواية التسجيلية إلى الزمن الحديث فاذا رجعنا للكتابات القديمة فاننا لا نجد هذا الجنس متوفرا، فقد ظهر حديثا، ونجدها تقترب من فن المذكرات، ومن بينها مذكرات خير الدين بربروس التي تؤرخ للعصر العثماني في الجزائر، من هنا تظهر أهمية المذكرات في التاريخ السردي العربي.

إن كتابة الرواية التسجيلية تخضع لدافع قوي يحمل صاحبها لممارسة الكتابة ويحدد درجة الصدق السعة المعلومات المقدمة وهنا نلمس ذلك الاختلاف مع السيرة الذاتية، فالاختلاف يظهر على مستوى الكتابة ونوعية المعلومات المقدمة والمشاهد والأحداث والشخصيات المختارة.

نجد تقاربا بين الرواية التسجيلية والمذكرات وهذا ما نجده عند بربروس الذي يفتتح مذكراته بقوله: ((في أثناء اتصالي بالسلطان سليمان خان بن سليم خان، ورد علي فرمان سلطاني هذا نصه: كيف خرجت أنت واخوك عروج من جزيرة ميدلي وفتحتم الجزائر؟ ما الغزوات التي قمتم بها في البر والبحر حتى الآن؟ دون كل هذه الحوادث بدون زيادة او نقصان في كتاب، وعندما تنتهي أرسل إلي نسخة لأحتفظ بها في خزانتي))[86]

من هنا يتّضح أنّ منشئها ينصرف إلى سرد التّاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا أكثر من اتجاهها إلى البناء الشّخصاني للرّاوي، كما الحال في السّيرة الذّاتية أو الغيرية، إذ يقتضي البناء السّيري التزاما بحدود الشّخصية في خصوصياتها الذّاتية، التي ترتبط بواقعها المعيش، محملا اياها أحداثا خاصة يتداخل فيها الخيال بالواقعي، كما نجد للمذكرات منهجا خاصا يتمثل في سرد

[86] – مذكرات خير الدين بربروس، ترجمة د.محمد دراج، شركة الأصالة للنشر والتوزيع، ط.1، 2010، الجزائر ص 20.

الأحداث وفق ما تقتضيه المصلحة، فبربروس مثلا يجيب السلطان فيم سئل عنه مركزا على كيفية الغزو وسياسة الحرب وما عدا ذلك فهو غير مطلوب، على عكس اذا كان السؤال مثلا كيف كنت تعيش حياتك وسط الحروب؟.

فالسّيرة الذّاتيّة، على خلاف المذكّرات تروي أحداثا شخصيّة وتنأى عن سرد الأحداث العامّة في حين تركّز المذكّرات عادة على تدوين الأحداث دون التّعليق على الحياة الشّخصيّة لكاتب المذكّرات.

ب- اليوميات:

نجد اليوميات متناثرة في بعض الكتب الأدبية كالرحلات مثلا، حيث يعمد الرحالة إلى تسجيل يومياته في دفتر خاص ليعمد إليها لاحقا في متابة رحلته، وقد نجدها حتى في السيرة الذاتية، فهي عنصر مطعهم لها، فتكون بذلك الحارس الامين للكاتب، كما تعتبر الوحدات الأساسية في الكتابة السيرية، حيث تحتفظ اليوميات بدقائق الأحداث حاملة الشعور الآني للحدث، ومسجلة للزمن الحقيقي.

كما تعتبر نوعا سرديا يخضع خضوعا كاملا لسلطة الزمن اليومي ويتقيد كتابيا بالظروف لزمكانية والنفسية والاجتماعية لكيفية اليوم الذي تسجل فيه كل يومية، كما يستند شكل اليومية– لغة وتشكيلا –إلى طبيعة الأحداث الشخصية، فتكون قصيرة أومتوسطة أو طويلة، وتكون قائمة على حدث واحد أو مجموعة من الأحداث وتكون ذات حيوية وحرارة وإثارة و تنوع وتظهر حماس الراوي أو قلة حماسه، وتكون ذات طابع حكائي أو وصفي، وقد تكتفي بالإشارات والملاحظات والبرقيات. وهي لا تعتمد آليات السرد الاسترجاعي كما هو الحال في السرد السيري لأنّ الزمن الحاضر الآني (هو الزمن المهيمن في اليومية).

وتبقى الرواية التسجيلية من الروايات التي يصعب فيها التزام الصدق والتعبير المباشر عن الواقع، بمعنى إن تنقل الواقع كما هو لأن الكتابة ذاتية، وهذا ماقاله توفيق عن كتابته التي عدها النقاد ترجمة ذاتية: "والواقع إن القصاص او صاحب العمل الفني الذي يصور فيه جانبا من حياة

الناس والأشخاص لا يعطينا ترجمة ذاتية حقيقية حتى وإن تطابقت الوقائع والشخصيات والطباع مع ما نعرفه عنه وعمن حوله، وهو في نفس الوقت لا يعطينا عملا منفصلا عن ذاته تماما، بل يقدم عجينة أو طبخة تمتزج فيها وقائع حقيقية مع وقائع متخيلة مع مشاعر وتأملات صادقة ومفترضة، وكل هذا يقلب تقليبا جيدا ويمزج مزجا بارعا ليصب في قالب نسميه القصة أو الرواية أو غير ذلك من الأنواع الأدبية"[87]

من المكونات السردية للرواية التسجيلية نجد الملفوظ التاريخي الذي يعمد إليه المؤرخون لكتابة التاريخ، فهو عنصر علمي مؤسس على نظريات واقعية، هذا ما يحملنا على القول بواقعية الرواية التسجيلية ، فهي تحاكي حياة الفرد وتاريخه، بل نستطيع القول أن السيرة تذهب إلى ما وراء التاريخ فهذا الاخير يتكلم عما هو ظاهر، والسيرة تتحدث عما هو ظاهر وخفيّ.

الملفوظ التاريخي هو ((اختصاص دائر على الكلام عن العالم موضوعه الأم هو الإنسان فهو واقع من هذه الجهة في دائرة منطقة لسانية وهي حقل العلوم الانسانية بصفة خاصة وهما سمتان من شأنهما أن تباعدا ما بينه وبين أصناف أخرى من العلوم التجريبية الخالصة))[88]، تحاول الباحثة التمييز بين الاستعمال التجريبي للملفوظ التاريخي، واستعماله في العلوم الانسانية، ونستطيع القول أنه مستعمل في كلا الحقلين وكل يوظفه حسب حاجته.

الملوظ التاريخي هو لغة الرواية التسجيلية التي نتقل كما معرفيا وجملة من الأخبار إلى القارئ، لكن أسلوب التعبير هو النقطة الجوهرية في الطتابة السردية، لأننا نكون امام سؤال جوهري لماذا نكتب، وكيف نكتب، ولمن نكتب، فالكتابة هنا من التاريخ والتي ستصبح تاريخا فالتاريخ ((مثله في ذلك مثل الرواية الأدبية يقوم بالانتقاء والتبسيط والتنظيم والإلمام بقرن كامل في صفحة واحدة، وليس هذا التركيب القصصي أقل تلقائية من تركيب ذاكرتنا حينما نسترجع السنوات العشر الأخيرة التي عشناها وهذا التأمل في المسافة التي تفصل دائما بين المعاش واسترجاعه بروايتنا له،

---

[87] – محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، ص 306.

[88] – جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، جزءان الاول والثاني، مركز النشر الجامعي، تونس 2004، ص 193.

لن يؤدي الا الى التحقق من إن موقعة "وترلو" ليست الشيء ذاته عند جندي من حرس نابليون وعند ماريشال (مشير) كبير القدر، إن من الممكن رواية تلك الواقعة بضمير المتكلم أو تضمير الغائب والكلام عنها باعتبارها معركة انتصار انجليزي أو اندحار فرنسي، كما أن من الممكن روايتها بحيث تكون الخاتمة متوقعة منذ البداية أو مع التظاهر باكتشاف تلك الخاتمة، وتستطيع هذه التأملات أن تؤدي إلى تجارب جمالية حافلة بالتشويق ولكنها بالنسبة للمؤرخ تكشف عن حد (او حاجز).))[89].

يتعامل الكاتب مع التاريخ بصور مختلفة وذلك مرتبط بكيفة تذكر الحدث، وكيفية استحضاره على الورق، وقد يختلف الأمر حينما يتحدث عن نفسه وحينما يتقل الكلام عن شخصية أخرى كالاب أو الأم، من هنا يصبح التاريخي ملفوظ سردي يتناوبه الواقعي والخيالي كما تتناوبه الحقيقة الحقيقية والنسبية.

إن التاريخ حامل لتجارب انسانية هي نفس التجارب التي تحملها الكتابة السيرية التسجيلية، التي تؤمن المعرفة الانسانية مهما كانت قيمتها، فالتاريخ ((عندما يحل في جسد الكتابة، يتحول إلى ذاكرة مكتوبة أي خالدة محملة بمآسي البشرية وملاهيها ومثقلة بالطموح والارتقاء إلى منازل أرفع، لذلك فإن الموضوعية التاريخية لا ينبغي لها إن تتحرج من إضدار الأحكام او تقويم تجارب الماضي، والا انقلبت إلى ضرب من التأريخ للتأريخ لا طائل من ورائه))[90]

فالتاريخ والسيرة الذاتية خطان متوازيان يكمل احدهما الآخر فالسيرة تتخذ من التاريخ مادة لها، والتاريخ يجد في السيرة أرضا طيبة يحيا فيه.

---

[89] – بول فين، أزمة المعرفة التاريخية فوكو وثورة المنهج، ترجمة، ابراهيم فتحي، مؤسسة الاسراء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 26.

[90] – جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث، ص 215.

المحاضرة العاشرة: رواية النقد الاجتماعي:

لا يمكننا أن نتصور رواية لا تحاكي الواقع الاجتماعي، فهي وليدة المجتمع وعاكسة لكل تغيراته لذا نجد من محاور نظرية الأدب النظرية التعبيرية، التي تعكس الحالة الاجتماعية وتحاول فهم العلاقة القائمة بين الأديب والادب، كما تحاول فهم وتفسير العلاقة بين مدركات الفرد النفسية والدينية وعلاقتها بالظواهر الاجتماعية، واول شيء يصادف الكاتب العلاقات الأسرية التي تجمع العائلة والتي تكتسب علاقات تبادلية وحوارية مع المحيط الخارجي للأسرة.

وفي راوية " قصر الشوق " يصور لنا المؤلف حياة أسرة من صميم الطبقة الشعبية مقيمة في حي الحسين بالقاهرة، وهي أسرة " السيد احمد عبد الجواد " وقد استطاع أن يصور أفراد تلك الأسرة من الزوج والزوجة والأبناء ذكورا وإناثا تصويرا نابضا بالحياة، وان يكشف عن طبائعهم وسلوكاتهم، ومشاعرهم وأخلاقهم وعلاقاتهم الاجتماعية بالآخرين سواء كان اتصالهم بهم عن طريق المصاهرة " آل شوكت " أوعن طريق العمل العمل الذي يجمع بين السيد احمد الجواد وجميل الحمزاوي ".[91]

والواقع الاجتماعي الذي جذب اهتمام المؤلف وعمل على تقديمه فنيا في رواياته الواقعية هو "واقع الطبقة الشعبية "وهي الطبقة التي تشكل المجتمع المصري، فيظهر لنا أحيانا الرضا بالعيش اليسير وأحيانا أخرى يبين نوازع التمرد والرفض والرغبة الجامحة في التغيير من خلال الدروب التي كان يسلكها أفراد المجتمع.

فمن خلال راوية " قصر الشوق "تظهر لنا النزعة السياسية لأفراد المجتمع بحب الوطن والولاء له، دفعهم إلى أن يكونوا في الطليعة من حركة التحرير الوطني التي أشعلت ثورة 1919م، وجعلهم يتضورن تحت راية " حزب الوفد " الذي تمخضت عنه الثورة الوطنية .

[91]– شفيع السيد قراءة في الأدب العربي الحديث نماذج من الأدب القصصي و المسرحي الناشر مكتبة الآداب ص:133–135

"فوفاة فهمي احمد عبد الجواد الذي كان ينتمي إلى تنظيمات الثورة الشعبية سنة 1919م، ليست سوى نموذج للتضحية بالنفس من جانب الطبقة الشعبية المصرية التي يقع على عاتقها دائما عبء الكفاح والاستشهاد في سبيل الوطن"[92]

"وكذلك الانتماء الروحي للسيد احمد عبد الجواد وسائر رفاقه (محمد عفت- علي عبد الحميد – إبراهيم الفار)اتجاه حزب الوفد كان أمرا طبيعيا، إذ كانوا يرون فيه منقذهم من الاحتلال والمعتبر عن أمانيهم في الحرية والاستقلال".[93]

وفيما يخص الحديث عن جيل الأبناء من "كمال عبد الجواد " و"حسن سليم " "حسين شداد " و"إسماعيل لطيف " فان الاختلاف في منازعهم السياسية كان واضحا بالرغم من الصداقة الحميمة التي كانت تجمعهم .فكمال عبد الجواد كان من المنحازين إلى حزب الوفد، يقدس سعد زغلول لفرط حبه وإخلاصه له .وكمال لا يعبر في موقفه هذا عن موقف شخصي وإنما كان عن موقف شخصي وإنما كان يعتبر عن طبقة بأسرها هي الطبقة الشعبية التي كان ينتمي إليها.

إما حسن سليم فكان على النقيض من ذلك فقد انتهى فكره السياسي إلى حزب الأحرار الدستور بين يحكم نشأته في بيت والده المستشار فلم يكن يرى في سعد زغلول سوى مهرج شعبي، ومحط سخرية من خلال سياسته ومأثوراته البلاغية.

ويبدو أن حسن شداد كان يمثل رمزا للارستقراطي الذين كانوا يؤثرون الخلود إلى راحة النفس ورغد العيش، بعيدا عن غبار المعارك السياسية وما تجلبه من متاعب تعكر صفو الحياة .

إذ يرى أن الرجال لا يتكلمون بل يعملون في صمت، فالسياسة بالنسبة له تفسد العقل والقلب فلابد من الترفع عنها." بينما إسماعيل لطيف كان يستقبل الصراع السياسي بين الوفد والأحرار الدستوريين بسخرية وتهكم، فيرى إن من يتعب نفسه في الكلام عن إصلاح البلد كالنافخ

---

[92]– شوقي بدر نذير الراوية والروائيون ،دراسات في الراوية المصرية مؤسسة حورس الدولية ص:20

[93]– نجيب محفوظ، قصر الشوق، مكتبة مصر، سعيد جودت السحار و شركاؤه ص: 07

في قربة مثقوبة".[94]إذا كان يرى فيهم شدة التعصب لأرائهم سواء بالنسبة لحزب الوفد أو الدستوريين.

وهذا يبين عدم اكتراثه بالسياسة وبرجال السياسة وإنما كان يعتبر عن يأس داخلي في نهوض الوطن وتحرره. وفيما يخص الجانب الثقافي والتحصيل العلمي فان التعليم كان ذا مكانة لدى أفراد المجتمع، إذ أن الأولياء كانوا يعملون على دفع أبنائهم نحو التعلم، سواء بإلحاقهم بالكتاتيب في سنواتهم الأولى أو من ناحية إلحاقهم بالمؤسسات الأكاديمية لإكمال تعليمهم والتحصيل على وظائف .

وفي هذا الصدد تجد إن كمال احمد عبد الجواد وبعد تحصله على شهادة البكالوريا كان يطمح إلى الالتحاق" بمدرسة المعلمين"، وبالنسبة له كانت دراسة الانجليزية وسيلة للاطلاع على علوم أخرى، كدراسة التاريخ و التربية وعلم النفس ."وقد كان كمال يرى بان الثقافة الحقة تتوقف على الإنسان لا المدرسة ورغبته كانت هي إن يشغل وظيفة بالسلك التعليمي.

أما حسين شداد فقد كان يرى انه مأمن مدرسة تستطيع إن تمده بما يطمح إليه وان التحاقه بمدرسة الحقوق كان إرضاءا لرغبة والده رغم انه كان يرى فيها وفي دراسة الحقوق عموما ضربا من الغباء والصبر .وفيما يخص الوظيفة فهي تمثل له عبودية في سبيل الرزق.

وباعتبار أن حسن سليم كان بالسنة النهائية بمدرسة الحقوق فان رغبته في الحصول على وظيفة بين الفراغ من الدراسة لم تكن تشغله بقدر أن تكون الوظيفة سامية فالعمل السامي هدف يراد لذاته حسب رأيه .أما إسماعيل لطيف فقد اختار التجارة وقد كان يرى بان الوظائف تكون في حدود طاقة الإنسان".[95]

وبالحديث عن الجانب الديني فان تفشي الرذيلة كان يطغي على نفوس الأفراد ويبعدهم تدريجيا عن دينهم من ارتياد الحانات ومعاقرة الخمر.ومع هذا فإننا نلمح جانبا ايجابيا من " السيد

---

[94]– المرجع السابق: ص: 157–158

[95]– المرجع نفسه، ص: 154

احمد عبد الجواد " يظهر في المواظبة على صلاته داخل البيت، وعدم تفويت صلاة الجمعة في المسجد ثم مرافقة أبنائه له كذلك (أي مرافقتهما له نحو المسجد) .كما يظهر كمال بشعوره الديني ومثاليته الأخلاقية في رفضه لشرب الخمر مع آل شداد.أما حسين شداد فكان يرى بان طاعة الدين تظهر فيما هو أهم من شرب الخمر وهذا راجع إلى تشعبه بالثقافة الأوربية ومعرفته بالديانة المسحية أكثر من الإسلام.[96]

ومن ناحية أخرى نلمس في الواقع الاجتماعي الذي صوره نجيب محفوظ ملامحنا للانحراف الأخلاقي، إذ يصور " السيد احمد عبد الجواد " وشركائه أي أصدقائه من"محمد عفت"و" علي عبد الحميد" و"إبراهيم الفار".من تصويرهم يتعاطون كؤوس الخمر داخل الحانات في بيوت بائعات الهوى (زبيدة و جليلة و زنوبة). كما يظهر إشباع الغريزة الجنسية التي فطر الناس عليها من خلال (بهيجة) أرملة السيد" محمد رضوان " التي انحدرت في هاوية الجنس والانحلال الأخلاقي.[97]

أ- العلاقات الأسرية في الرواية:

" إن العائلة هي من أهم المؤسسات الاجتماعية التي يتكون منها البناء الاجتماعي للمجتمع، والعلاقة والسياسة أو بين العائلة والدين أو بين العائلة والتربية تعكس طبيعة الصلات المشتركة بين مؤسسات المجتمع المختلفة ".[98]

وتتجسد أهمية العائلة بقيامها بوظيفة التنشئة الاجتماعية التي تساهم في تكوين شخصية الفرد التي تعبر عن شخصيته وأخلاقية المجتمع، والحديث عن العلاقة الداخلية للأسرة يعني طبيعة ودرجة الاتصالات والتفاعلات الرسمية وغير الرسمية التي تقع بين أعضاء العائلة كالعلاقة التي تقع بين الزوجة والزوج أو بين الأب والابن أو بين الأم والبنت." وفي " قصر الشوق "ومن خلال أسرة " السيد احمد عبد الجواد " نحن أمام محصلة مضمونيه تلخص البيئة الاجتماعية المصرية.

---

[96]- المرجع نفسه، ص: 134

[97]- شفيع السيد: قراءة في الأدب العربي الحديث، ص: 134

[98]- احسان محمد الحسن –علم اجتماع العائلة دار وائل للنشر ط1 2005 ص: 60

فالأب " السيد احمد عبد الجواد " كان هو المسيطر على أمور العائلة سيطرة كاملة إذ غالبا ما ينفرد في اتخاذ القرارات المتعلقة بمستقبل العائلة والأبناء خاصة فيما يخص الزواج والدراسة.أما السيدة " أمينة " فكانت تهتم بتلبية حاجات " السيد احمد عبد الجواد " والقيام بالواجبات المنزلية.[99]

قد تمثل النقد الاجتماعي في الرواية العربية على أصعدة مختلفة، فقد نظرت إلى الفرد بصفته المحرك الأساسي لعجلة الحياة، وهو النواة الاولى للجماعة، وتصدر عنه مجموعة من التصرفات التي تحكمها مجموعة من القيم والقوانين التي لا يمكنه الحياد عنها أو مخالفتها، لكن الفرد مجبول على العصيان وفي نفسه قد نفث الشر خيوطه، هذا ما نتج عنه جملة من الآفات الاجتماعية من قتل وخيانة، وظلم وقهر واستبداد.

كل هذه الظواهر حركت في الروائي حب الإصلاح وإعادة المياه إلى مجاريها، فخاطب في الإنسان حبه للخير وللتعاون ومساعدة الغير وقهر الظلم، كل هذا في قالب أدبي فني جميل، ليقدم بذلك النصيحة على ألسن شخصيات اختلفت طبقاتهم الاجتماعية وصفاتهم الخلقية، بين رجل وأنثى وطفل وشيخ، محاولا فيها الروائي تمييز العمل الصالح من الطالح.

[99]– حلمي بدير الاتجاه الواقعي في الراوية العربية الحديثة ص: 210

المحاضرة الحادية عشر: الرواية القومية المفاهيم والخصائص:

من الطبيعي أن يشعر الإنسان العربي بعروبته والتي نجده يفتخر بها في كثير من المحافل الوطنية والدولية، وقد حركت موجات الاستعمار في نفس الروائي حركة كتابية، دفعته لأن يبين للناس قيمة الحرية، كما حاكى حب الناس للحرية والأمان، وإذا ما نظرنا روايات الطاهر وطار والتي يحاور فيها الذات العربية الباحثة عن الحرية، وعن الهوية العربية، لألفيناها تحاول توسيع دائرة الوعي القومي لدي الشعوب، كما تحاول بناء الشخصية الوطنية.

كما يمكن للإنسان ان يصطدم بنظام سياسي معين يشعر أنه يفقد فيه حريته، ليقوم باحثا عن العدالة الاجتماعية التي يريدها ان تتحقق على أرض الواقع، ويمكننا القول أن كثيرا من الروايات المعاصرة تعالج فكرة القومية والعدالة الاجتماعية، مازجة ذلك بالحب القائم بين بطل الرواية وحبيبته التي قد يستمد منها القوة، لكنها قد تكون هي العقبة الأكثر تعقيدا في حياته فقد تتعارض الأصول بين الطبقات الاجتماعية، وتتعارض بذلك القناعات والأفكار، فتزيد الهوة بينهما ويفقد الحب ليصبح حلما يراود البطل لزمن طويل.

يقول صمويل هنتنجتون في كتابه صدام الحضارات " الصراع في العالم الجديد لن يكون أيديولوجيا أو اقتصاديا بل سيكون الانقسام الكبير بين البشر والمصدر الغالب للصراع ثقافيا ."[100]

لقد كان الصراع قديما بين الملوك والأباطرة ثم بين الشعوب ويقصد الدول القومية ثم الأيديولوجيات، ولكن بعد انتهاء الحرب الباردة سينشب الصراع بين الحضارات مع حلول النظام العالمي الجديد. فما يهم الناس ليس هو الأيديولوجيا أو المصالح الاقتصادية بل هو الإيمان والأسرة والدم والعقيدة ، فذلك هو ما يجمع الناس و ما يحاربون من أجله و يموتون في سبيله.

لقد أعلن هنتنجتون بأن" الدين محوري في العالم الحديث و ربما كان القوة المركزية التي تحرك البشر و تحشدهم" [101] يشير هنتنجتون إلى أن صراعات ما بعد الحرب الباردة لن تكون بين الدول

[100]: صمويل هنتنجتون : صدام الحضارات إعادة صنع النظام العالمي ص 10

القومية و اختلافاتها السياسية والاقتصادية والأيديولوجية بل ستكون الاختلافات الثقافية والحضارية المحرك الرئيسي للنزاعات بين البشر.و ذلك بأن الانتماءات الأيديولوجية بإمكان الفرد تغييرها مثل تغيير الانتماء من شيوعي إلى ليبرالي .. وفي الصراعات الأيديولوجية يمكن للناس أن يختاروا الجانب الذي يؤيدونه وهو ما لا يحدث في الصراع الثقافي أو الحضاري ونفس المنطق ينطبق على الدين فبإمكان الفرد أن يحمل جنسيتين في نفس الوقت مثلا جزائرية وفرنسية ولكنه لا يمكن أن يكون مسلما ومسيحيا في آن واحد .ومنه فان الاختلافات الثقافية ستتغلب على الاختلافات الأيديولوجية لأنها تمثل الهوية التي لا يمكن أن تطمس أو تتغير باعتبارها تجسيدا للمقومات الذاتية الوطنية المستقلة .

- **نشأة فكرة الصراع:**

ينبغي الإشارة هنا إلى حقيقة من الحقائق التي تنطوي عليها الحضارة الغربية الراهنة وهي أن فكرة الصراع أصل أصيل في هذه الحضارة يعود إلى العصر الروماني واليوناني ففي الفكر اليوناني القديم كانت عقيدة صراع الآلهة قائمة على تعدد الآلهة مما يؤدي إلى صراع فيما بينها كما تجلت مظاهر أخرى مثل صراع القوة والضعف وصراع الخير والشر وصراع الإنسان مع الطبيعة وصراع الإنسان مع الآلهة أيضا. وقد طبع الصراع الفكر اليوناني في مناحيه الدينية والفلسفية والأدبية والفنية ، كما طبع الصراع الفكر الروماني في مظاهره التشريعية والقانونية والسياسية والمدنية .فهيمنت فكرة الصراع على العقل اليوناني والروماني باعتباره أصلا ثابتا للحياة الدنيوية والأخروية.[102]

ولقد تبلورت فكرة الصراع في الفكر الأوروبي بصورة واضحة في عصر التنوير فقد كانت حركة التنوير في أوروبا رد فعل طبيعي على الجبروت الذي كانت السلطات الكنيسية تمارسه ضد العقل

---

[101]: المرجع نفسه ، ص 10

[102]: عبد العزيز بن عثمان التويجري : الصراع الحضاري في المفهوم الإسلامي ، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة – ايسيسكو– ط2 ، 1436هـ / 2015م ، ص 13

والإرادة الإنسانية. فقد كان من أقوى مظاهر هذه الفترة احتدام الصراع بين طبقة العلماء والمفكرين والفلاسفة والكتاب والأدباء وبين الكنيسة من أجل إلغاء دور الدين في الحياة.

كما نجد فكرة الصراع قد تجلت من خلال الأفكار التي تراود الفرد وذلك من خلال نظرته وطمعه في خيرات الآخر، بالرغم من أنك تجده يتمتع بثروات وخيرات وافرة، وهذا حال الاستعمار في كل شعوب العالم، وقد عالجت الرواية هذه التيارات الفكرية بأشكال مختلفة.

((وأعني بالتيار القومي: التيار الذي يمثل الوعي العربي بأشكاله المختلفة ومظاهره المتنوعة، والذي عبر عن شعور الأمة العربية بكيانها وإحساس الشعب العربي بذاته وبحقه في حياة كريمة، وقد سمى هذا الإحساس بالوطني مرة والإحساس العربي تارة أخرى، ولهذا الشعور عميقة في تاريخ الأمة العربية وفي نفس العربية مما يشهد بأن العربي لم يتخل يوما عن الاعتزاز بقوميته وبحاجته الملحة إلى كيان عربي موحد، لأن الشعور نفسه نابع من حس ذاتي داخلي، وقد تأكد هذا الحس وبدا واضحا عندما تعرض العرب للتحديات الخارجية التي أرادت الانتقاص منه))[103]

[103] – يوسف عز الدين، الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1968، ص 121

المحاضرة الثانية عشر: الرواية السيرية (السير ذاتية)

إذا ما أمعنا النظر في السيرة الذاتية والرواية فإننا نجد ترابطا وثيقا بينهما وقد يصعب احيانا التفريق بينهما، قد تجد الرواية تتبع نفس الخطوات حيث تجد لها شخصية محورية يكون بطلها شاب او شيخ أو فتاة أو طفل، ثم تتوالى الأحداث الدرامية متبعة في ذلك التسلسل الزمني، وسرد الأحداث الحاملة لكل متغيرات الحياة للبطل، حتة يشعر القارئ وكأنه يقرأ سيرة ذاتية.

لهذه الأسباب المتعلّقة بمرونتها وزئبقيتها وحسن توظيفها لمختلف تقنيات الأجناس السّردية الأخرى، خاصة ذات البعد الاعترافي،.الذي نجده مثلا في رواية عشتها كما اشتهتني لواسيني الأعرج الذي يسرد لنا حياته الخاصة إلا أنه يتستر وراء الرواية ولا يستطيع البوح بأنها سيرة ذاتية. لذا نجد الرواية من أبرز الأنماط السّردية قدرة على النّهل من الأجناس الأدبية السّابقة؛ كالأسطورة والملحمة والسّيرة بنوعيها؛ الذّاتية والغيرية.

نجد الأعرج يبدأ روايته السيرية بقوله ((تستحق أكثر من هذا يا جدي الأعظم .أنحني الآن لظلّك العالي الذي لبستُه طوال حياتي، وتخفّيتُ فيه كلما أصابتني قسوة اليأس، ومسّ الخوف والبرد ظهري .أقبّل آثار خطواتك القلقة التي تركتَها على الساحل المنسي، وعلى صخور جبل النّار، وسلكتُها بعدك، أحيانا بشكل أعمى، وفي أحيان أخرى بثقة القلب .أنا أيضا يا جدّي النبيل، تعلمتُ من دمك وجروحك، ومن خطواتي المرتعشة))[104].

قد نتساءل عن حقيقة الكتابة السردية، وماهي الدوافع إليها هذا ما سنخصص له محاضرة خاصة، لكننا نحاول الاجابة هنا حتى نبين سبب الافصاح من عدمه، والاتجاه إلى كتابة الرواية السيرية.

يقول الواسيني الأعرج مفصحا عن سبب الكتابة لسيرته: ((هكذا انتهت الصفحات الأخيرة من سيرتي :**عشتها كما اشتهتني**، ولم ينته صخب الكتابة .لم أعمل في هذه السيرة فقط على ما أسعفتني به الذاكرة وحدها، والذاكرة في هذه الحالات تسعف لأن الأمر لا يتعلق بتفاصيل هاربة

[104] – الواسيني الأعرج، عستها كما اشتهتني، ص 14.

ولكن بجوهر صنع حياتي، وانما حاولت أن لا أتخلى عن حاضر هو فيّ بقوة))[105]، الكاتب اختار جنس الرواية للتعبير عن سيرته، ويؤكد على صعوبة الكتابة، لكنه لم يستطع منع نفسه عن الكتابة، فهو يكتب ليمرر رسالة وتجربة انسانية للقارئ الذي يراه جديرا بالقراءة والمعرفة.

يواصل الكاتب حديثه مبرزا حقيقة الذات المقاومة والتي لا يجب إن تقف عند حدود الظاهر والتي ترفض الاستسلام يقول: لهذا فالسيرة ليست أكثر من تجربة شخصية وجماعية في الوقت نفسه، القصد من و ا رئها اقتسام شيء ما فيها مع القارئ الذي لا ينتظر سوبرمانا خارقا، ولكنه ينتظر جهد إنسان باتجاه الحياة بكل ما تحمل هذه العلاقة من مشقات ومتاعب .الرهان الأوحد فيها هو أنه لا شيء يقف أمام الحب بتجلياته ومعانيه الأكثر اتساعا :حب الحياة، الحرية، النجاح، الشمس والهواء والبحر، الناس، الكتابة، الم أ رة، الأسفار، الألوان، التاريخ ...إنسان يسقط ويقوم، ويسقط ثم يسقط ويقوم ويستمر متشبثا بأنبل ما في الحياة لأنه مؤمن بأن الحياة ليست بيولوجيا نشترك فيها مع الحيوان والنبات، لكنها استحقاق .يجب أن نستحق هذه الحياة بعدم المرور بجانبها وكأنا غير معنيين بها .والسيرة في جوهرها هي محاولة للتقرب من هذا الجهد الذي يجعلنا ليس فقط نحب الحياة ولكننا أيضا نفهمها قليلا لنستحقها))[106].

الرواية عند الأعرج لم تعد تقف عند تلك الحدود التي ألفناها فيها في بداية نشأتها بصفتها نصّا سرديا يستّند على التاريخ والواقع، بل صارت تنزاح إلى معانقة أفق الخيال، مع مصداقية التّجربة الفنيّة وأدبية الجملة وشاعرية دلالاتها، وحكائية عناوينها، محاكيا ما يجول في النفس وما يريده القارئ منه، يحاول فتح باب الاعتراف على مصراعيه لكننا نلمس أنه يريد قارئا خاصا.

ولعلّ تماهي وتداخل هذين الشّكلين أدى إلى صعوبة وجود تعريف شامل ومانع يميز بينهما، فقد نجد عنصرا مفارقا في علاقة هذا الجنس بالجنس الآخر، ولكنّ الحدود الفاصلة قد لا تبدو مطلقة ونهائيّة،لا في المضمون ولا في الشّكل.

---

[105] – المصدر نفسه، ص 471.

[106] – المصدر نفسه، ص 472.

هذا ما جعل فيليب لوجان فيما بعد يعترف بنقص تعريفه الأول، قائلا: ((غير أنّ الحدّ الذي وضعته كان يترك عددا من القضايا النّظرية معلّقة، وقد أحسست بالحاجة إلى تهذيبه وضبطه بمحاولة العثور على مقاييس أكثر دقّة، وبذلك لم يكن لي بدا من أن أصادف في طريقي المناقشات الكلاسيكية التي يثيرها نوع السّيرة الذّاتية دائما، مثل: العلاقات بين السّيرة والسّيرة الذّاتيّة والعلاقات بين الرّواية والسّيرة الذّاتية، وهي قضايا مقلقة بسبب تكرار البراهين وبسبب الغموض الذي يكتنف المصطلح المستعمل))[107]،وهو اعتراف صريح بعدم جدوى الحدود التي أقرّها في ميثاقه السّردي في ظلّ بروز أنواع سردية لا تعترف بهذه المعايير الّتي رسمها.

في حين ردّ جورج ماي إشكالية ضبط المفهوم ومراجعات فيليب لوجان إلى تعالق السّيرة الذّاتية ببقية الأشكال الإبداعية عامة والسّردية منها خصوصا، نظرا لتماثلها وتناسلها والعلاقات الجدليّة المتشابكة التي تربطها ببعضها، ممّا يجعل إمكانية الفصل بينها أمرا مستعصيّا وهي مبرّرات مقبولة إلى حدّ كبير تؤشّر إلى هشاشة التّعاريف والمعايير الفاصلة بين الأجناس السّردية.

كما تعتبر السيرة من ركائز الرواية فقد لعبت ((الدور الرئيسي في إنعاش الرواية العربية، بل إنه يكاد أن يشكل العمود الفقري لهذا الفن الوليد))[108].

- تعالق السّيرة برواية السّيرة الغيرية:

إنّ العلاقة بين السّيرة والتّرجمة الغيرية علاقة وطيدة، لما بينهما من أوجه اتفاق، فقد دأب المؤرّخون في عهد قريب أن يُسمّوا العمل السّردي المرتبط بالذّات ترجمة حين لا يطول نفس الكاتب فيها، فإذا ما طال النّفس واتّسعت التّرجمة سُميت سيرة فحدّها يلامس حدّ السّيرة الذّاتية لكونها تتناول التّعريف بحياة رجل أو أكثر تعريفا يطول أو يقصر، ويتعمّق أو يبدو على السّطح، تبعا لحالة العصر الذي كتبت فيه، وتبعا لثقافة المترجم ومدى قدرته على رسم صورة كاملة واضحة دقيقة من مجموع المعارف والمعلومات التي تجمّعت لديه عن المترجم له))[109]، يعود أسلوب الترجمة

---

[107] – فيليب لوجون، السيرةالذاتية، ص 21.

[108] – أندريه موروا، فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 11.

[109] – محمد عبد الغني حسن، التّراجم والسّير، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1980م، ص 28

إلى مجموعة من المعايير منها معيار الزمن، ومعيار الشخصية مركزها وطبيعة ثقافتها، وطبيعة ثقافة العصر، وكذلك طبيعة المترجم.

((وكلما كانت الترجمة في – قسميها الذاتي والغيري – أكثر أناقة وعناية بالثوب البلاغي الذي تلف فيه كانت أقرب إلى الادب منها الى التاريخ، إلا أن الإسراف في الصورة الأدبية التي يعرضها المترجم والمبالغة في الفن الادبي والروائي الذي يضيفه المترجم على الشخصية التي يترجم لها قد يبعده كثيرا عن الحقيقة والواقع الذي يجب أن يهدف إليه))[110].

مثلت السيرة الذاتية وكتب التراجم ثروة أدبية كبيرة خدمت الادب العربي، وأبرزت الرصيد اللغوي لهذه الأمة فهو ((على مستوى الكيف مادة جديرة بالتأمل تقف في مرحلة وسط بين هدف الفائدة التي تعنى بتقديمه كتب تصنيفات العلوم في صورتها المجردة، وبين هدف الإمتاع التي تتصدى له كتب الآداب شعرا او نثرا في صورتها المطلقة بين الموضوعية التي تنفصل فيها المادة المدروسة عن الذات المتأملة وبين الذاتية التي يتقارب فيها الطرفان ويتمازجان فيصبح المرئي هو الرائي أو جزءا منه))[111]

هذه الذّات المحكي عنها تعدّ معيارا رئيسا في التفرقة بين الجنسين، فموضوع السّيرة الذّاتيّة هو نفسه كاتبها، لا يزال على قيد الحياة، يختار ساعة التّدوين ليقول الكلمة الفصل، وهو تدوين يتّسم بنزعة تاريخيّة موضوعيّة، لأنّ المواد الّتي يوظّفها كاتب السّيرة هي نفس المواد الّتي يستعملها المؤرّخ منفصلة عن الذّات الكاتبة، في حين ينهل كاتب السّيرة الذّاتية من ينبوعه الذّاتي والشّخصي المتمثّل في ذكرياته الخاصة، فتجيء الكتابة مغرقة في (الأنا) سابحة في الذّات، تغيب عنها الموضوعية، ومن ثمّ لا يمكن الحكم في مصداقيتها موضوعيّا للنّظر في مصداقيّتها وصحّتها، وذلك حسب الغاية الّتي يسعى كل جنس إلى تحقيقها.

---

[110] – التراجم والسير، محمد محسن عبد الغني، دار المعارف، 1955، ص 9.

[111] – أندريه موروا، فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 07.

((ولقد لعب فن التراجم عندنا دورا هاما في تجسيد مفهوم التجديد وتحرير الأفكار، وكانت الطريقة الحديثة لكتابة تراجم الأعلام هي المدخل الحقيقي الذي طبق الرواد من خلاله مناهجهم في الشك والمراجعة والتمحيص ورد الروايات القديمة وقبول بعضها والعمل على تشكيل نسيج فني من حياة العلم المترجم له))[112].

قد عمدت التراجم إلى المنهج العلمي المبني على التحقيق والمقارنة، وهذا ما كان له صلة بالكتابة السيرية، التي عمدت إلى مخاطبة فكر القارئ، لذا نجد الكاتب يتروى في الكتابة وقد يحجم عنها إن رأى نفسه عاجزا عن مجاراة الحقيقة والنزعة العلمية في سيرته الذاتية، ولعل هذا هو السبب الأكثر لعدم رؤيتنا لسير ذاتية لثلة من الأدباء.

[112] – المرجع نفسه، ص 12.

المحاضرة الثالثة عشر: الرواية النسائية

عرفت الكتابة العربية الحديثة ثلة من الكتابات النسائية التي حاولت فيها المرأة تمثيل ذاتها، ومقابلة الكتابة الذكورية، كما يمكننا القول أن الكاتبة أرادت أن تدخل عالم الكتابة بما رأته يتناسب مع رغباتها، فقد كتبت عن وضع المرأة العربية وعلاقتها بالمجتمع، كما حاولت دراسة وضعية المرأة إزاء ما يحيط بها من متغيرات سياسية ودينية واجتماعية.

1. مصطلح النسوية:

لقد حقق مصطلح النسوية ضجة فكرية على الساحة الأدبية، بالرغم من أننا نجد المرأة ظهرت كأديبة منذ القدم فإننا نجد الشاعرات أمثال الخنساء، ولنا كذلك نساء روين الحديث كعائشة رضي الله تعالى، ونساء عرفن بالبلاغة والنباهة، لكن المرأة عملت على أن تحتل مركزا يوازي مركزية الرجل، فتكون بجانبه في كل ابداع وعمل انساني، لذا نجدها دخلت عالم الكتابة الروائية متحدثة بذلك عن شتى المواضيع جاعلة من الذات محور الخطاب السردي.

هكذا وُجدت المرأة حاملة لغتها على جسد قلمها، معبرة عن أنوثتها جاعلة نفسها محور الوصف والتعبير، فهي ليست الأداة الّتي يكتب بها، بل هي الكاتبة والمؤلفة، ترى ذاتها في الجنس الآخر الّذي ظلت لفترة غير قصيرة مدينة له، خادمة لطموحاته فأرادت التغيير بجعل ذاتها شخصية فاعلة لا جسدا صامتا، ينظر إليه على أساس لذة بل جسد يتفاعل مع الحياة يُحدث ويخلق ويبدع، له مجاله الخاص وكيانه الواقع لا ينازعه فيه الآخر.

تقول زهور ونيسي في مقدمة رواية لحظة اختلاس لفضيلة الفاروق: ((فأنا مولودة منذ آلاف السنين، أنا والمرأة الأولى الأزلية والمرأة الأخيرة الأبدية في تاريخ الجنس البشري، صيحتنا الأولى كانت واحدة والجرح عبر الزمن لا يريد أن يندمل ...وبين هذا وذاك أنا والأخريات تاء تانيث بدون جناحين... في قفص من ذهب تارة، وأقفاص عائمة في صديد الزمن تارات أخرى، أكتشف فجأة أنني العمق الذي تنطلق منه الحقيقة، الغور الذي تاهت في غياهبه نقطة الضوء

الاولى للإنسانية وقررت وحدي أننا نحن النساء الحب والحياة والأرض في كل الأزمنة الحرة والمقيدة))[113].

من خلال قراءتنا لقول زهور ونيسي نكتشف أن الكتابة النسوية كانت تعاني من كبت كبير ولازالت، فهي تحاول فرض ذاتها وتحاول مخاطبة الواقع بما يسمح لها بوضع مكان تلامس فيه حقيقة وجودها.

ضلت المرأة تعاني من مركب النقص الذي غالبها كثيرا وحاولت الحروج منه بشتى الطرق تقول فضيلة الفاروق في روايتها تاء الخجل ((كنت مشروع أنثى ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف، كنت مشروع كاتبة ولم أصبح كذلك إلا حين خسرت الإنسانية إلى الأبد كنت مشروع حياة ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره))[114]، هي المرأة التي رأت في الكتابة اثباتا للذات وكسر للطابوهات التي قيدت حريتها، كتبت لتبلغ الآخر أنها موجودة ولها قدرة على الظهور بل قدرة الرقي والتعالي.

1. ماهية الخلق والإبداع:

الحب هو ما حدث بيننا والأدب هو كل مالم يحدث.

إنها أبدع جملة تبدأ بها الكاتبة روايتها، جملة تدل على تحول و حركة كبيرة في حياتها، فالحبّ هو ما حدث بين شخصين ذكر و أنثى، التقيا لفترة من الزمن تدوم لسنين، فترة كانت منذ الولادة إلى الكهولة، فترة شهدت الميلاد و البلوغ، و عاشت أحلاما تبادل فيها الاثنان أسمى المشاعر وأنبل الكلمات ليصلا حتما إلى مرحلة تكون هي النهاية و لتعنون بكلمة واحدة هي الحبّ.

أعطت الكاتبة للحبّ عدّة دلالات متجلية في الحياة بحلوها و مرها، في تجاربها و أحداثها فكل ما هو حياة داخل في كلمة الحبّ، ليكون بعد ذلك ما هو أوسع و أغور إنه الأدب

---

[113] – فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب، دار الفرابي بيروت، لبنان ط1، 1997، ص 07.

[114] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 15.

فهو كل ما لم يحدث، إنه الخيال و الوهم الّذي يحيل إليه، فالأدب أكبر من أن تحويه صفحات الحياة، هو خلق جديد من فكر عظيم حتى لأنه يقارب المعجزات، فيصبح بذلك المبدع خالقا، و إلها له من القوّة والقدرة ما يبهر به السامع و القارىء.تقول الكاتبة" فالّذي يجلس أمام مساحة بيضاء للخلق لا بد أن يكون إلها أو عليه أن يغير مهنته"[115] و ذلك بخلق عالم جديد، يحمل المتلقي من عالم الحقيقة إلى عالم النص المفروض عليه." ظهرت باعتبارها أكثر نظم التمثيل اللغوية قدرة في العالم الحديث من حيث إمكاناتها في إعادة تشكيل المرجعيات الواقعية و الثقافية و إدراجها في السياقات النصية و من حيث امكاناتها في خلق عوالم متخيلة توهم المتلقي بأنها نظيرة العوالم الحقيقية و لكنها تقوم دائما بتمزيقها و إعادة تركيبها بما يوافق حاجاتها الفنية، دون أن تتخلى في الوقت نفسه عن وظيفتها التمثيلية"[116] هكذا أعطت الكاتبة وجها جديدا للرواية العربية، حيث جعلت أحداثها تتصل بما حولها، و تحوّل ما خالفها إلى ما يوافقها، فتكون الرواية بذلك حديثة زمانها معاصرة له، فمهما تغير الزمان و المكان تبقى الرواية قائمة بصفتها آلية التعبير تتماشى وفق تطور العصر و مسايرة الذهنية الشعبية، بسردها لكل مشاغلها واصفة إياها ضمن معركة الحياة، و حياكتها بخيوط لغوية هادفة.

"فالرواية أقامت رهاناتها على العلاقات التفاعلية و التواصلية، بين العوالم الخارجية و العوالم النّصية و ذلك على سبيل التمثيل السردي، الأمر الّذي جعلها نوعا متجددا له القدرة على إعادة النظر في كل ما يتصل بالوسائل الّتي تستعين بها"[117].

لقد كان توظيف العوامل الإنسانية و الاجتماعية ضمن ايطار لغوي سردي، اتّسم بالعفوية و دقة التمثيل فجاء الاغتراب و الحنين إلى الماضي، الّذي تتسع دائرته للمدينة، و للأم و للبيت الّذي تربي فيه، و السفر إلى بلاد الغرب، كلها عوامل فاعلة في الخطاب السردي حاملة الكتابة إلى

---

[115]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 1993، ص 207.

[116]– د.عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2003.

[117]– المرجع نفسه، ص 50.

فضاء يتسع لها و لمعانيها، فهي خلق واسع تخرج ساردها من دائرة العادي إلى دائرة اللاعادي، ليكون وحيد عصره، "فالّذي يخلق لا يمكن بحكم منطق الإبداع نفسه أن يكون إنسانا عاديا بأطوار عادية وبحزن و فرح عاديين بمقاييس عادية للكسب و الخسارة..... للسعادة و للتعاسة"[118].

هذا الفضاء السوسيوثقافي الّذي تحويه الرواية هو ما يبرز أثر الإبداع الّذي يتجلى في خلق ترابط بين الشخصية المحركة، و بجعل البطلة فيها تتحكم في زمام الأمور، و المحركة الأولى لكل أحداثها فكل الشخصيات تتفاعل و تتكامل لتخدم شخصيتها، فكل من شخصية خالد وأخيه وزوجته وسي شريف و سي الطاهر و زياد و كاترين و حسان، كلها شخصيات متفرعة عنها.

كما تجمع الرواية بين الواقع و الحلم، و تجعل التيهان في الحلم أمر محبوب و مرغوب فيه، فلا تجد له درب واضح يسير عليه، فتتسع بذلك دائرة الوهم و التخيّل و تكثر التأويلات، فتتجدد بذلك الصور و يتغير الخطاب، و ذلك ما يجعله يساير العصرنة فيتغير بتغيراتها، و يحلم بمستقبلها، وقد يكون هو المغيّر و الفاعل، مرغما الآخر على اتباعه.

فاكتساب القدرة على التغيير أمر غير ميسر للجميع، بل هو لذوي الكفاءة" لقد هزمت من مرّوا قبلي وصنعت من جنونهم بها أضرحة للعبرة، و أنا آخر عشاقها المجانين"[119] إنها تتذكر الماضي فتبث فيه القوّة و تنفي الضعف، حاملة بذلك الجنون الّذي تراه أساس الإبداع لتكون عاشقة، و ما العشق الشافي إلاّ جنون ما له حدود، جنون يحمل على رؤية الأشياء بانفتاحية أكبر، والقدرة على توظيفها في الحياة و إدماجها في النفس و الحلم على دربها، حتى ليصير هذا الحلم هروبا لكنّه ليس هروبا للاختفاء بل للظهور و البروز" تراني لا أفعل شيئا بكتابة هذا الكتاب سوى محاولة الهروب من صنف المرضى إلى صنف المبدعين"[120]، هنا تفصح الكاتبة بأنها هي الكاتبة وهي الفاعلة، ليست هي موضوع الكتابة كما أُلف ذلك. "في هذه المسافة المكانية و الزمانية تمت

---

[118]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص164.

[119]– المرجع نفسه، ص 343.

[120]– المرجع نفسه، ص 388.

إعادة صياغة الفحل، و جرت انكتابية الكاتب و تأليفية المؤلف، و تحررت المرأة من كونها موضوعا للّغة لتكون الفاعلة و المؤلفة و منتجة النّص"[121]، بعد ما قيل الفحل من الفحولة الّتي كانت للذكر الّذي اشتغل بالكتابة و التأليف، و جعل المرأة موضوعا لكتابته، فقد أعيدت صياغة الفحل و لم تعد للذكر بل للأنثى حظّ فيها.

هي ذي المرأة الّتي ترومها الكاتبة، المرأة الّتي تؤسس لكتابة نسوية معاصرة، تحمل الأنوثة إلى أعلى مستوياتها، و تحقق بذلك حريتها و انطلاقها المفتوح إلى الأمام في اعتلاء عرش الكتابة، و التعبير على الحياة في أدبها بصفتها جنس مستقل بذاته، صانعة بذلك فضاء روائيا يعرّف بالأنثى و يعيد لها مجدها أو يؤسسه لها." إنّ الكتابة النسوية سوف تتحقق حريتها و انطلاقها كلما تيقنت المرأة من قوتها، و كلما كتبت المرأة بوصفها امرأة و كلما أصرت على أنوثتها، فإنها ستزداد قوّة في نفسها وإن قدر لهذه العملية الاستمرار و كاستجابة لمفهوم أن الفن انعكاس للحياة، فإننا سنرى اليوم الّذي سندرك فيه المعنى الحقيقي لكون المرأة أنثى، و لكون الرجل ذكر، و المعنى الحقيقي لكلمة إنسان"[122].

ما يزيد من قيمة الإبداع و ظهوره في الخطاب السردي الروائي، هو الجرأة على التعبير وإظهار الحقيقة، بجعل الأمور تظهر على حقيقتها، وعدم الخوف مم هو مخيف، كالإقبال على الموت بشغف فتزداد بذلك قيمة الموت، كما تزداد قيمة المقبل عليه لهذا نرى أسماء الأبطال والعظماء الّذين واجهوا المصاعب وويلات الموت، فالتاريخ يؤثرهم على غيرهم و فازوا بصفحات عدّة، وأسيلت عليهم بحارا من مداد الأقلام، و تحفظهم الذاكرة ذكرى للأجيال الصاعدة.

إن رسم الجسد عاريا يدّل على إبراز حقيقة الشيء، ولمس ما هو عظيم فيه وعدم الاكتفاء بالمظهر الخارجي، فكثيرا ما يكون مخادعا، نلمس هذه العفوية و الصراحة الّتي تزيد من انفتاحية

---

[121]– عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1996، ص185.

[122]– المرجع نفسه،ص 54.

الخطاب السردي، و تطلق العنان للخيال، لكون الرواية تنطلق من الواقع لتصل إلى الخيال وتكسب بذلك فنيّة التمثيل، و براعة التركيب. ولا يجب أن تعود للواقع كي لا تعود لنقطة الصفر.

ويكون ذلك بفرض عالم لاانتمائي تنتمي إليه الذات، خروجا من الانتماء لتجد في ذلك مجالا فسيحا للتعبير، و مقاربات تمثيلية للواقع و الخيال، فتنتج بذلك سردا روائيا بديعيا تتزاحمه واقعية الذات و رومنسية الخيال و براعة التركيب، فيكون بذلك خلقا جديدا و إبداعا فريدا.

2. صورة الماضي والحاضر:

تعرف الرواية بحبكة الزمان فيها، الّذي نراه يتغير من مرحلة لأخرى، و من حادثة لأخرى راسما بذلك وتيرة تواصلية تسير بداخلها مجموعة من الشخصيات، محدثة التطور المحوري للحوادث.

لذا نجد الزمن الماضي يذكر باستحضار حوادث و تاريخ ماض، وذلك راجع لغيابه النهائي بالدرجة الأولى وللاعتبار منه ثانيا، فيكون ذلك خادما للخطاب السردي، مخرجا إياّه من السرد العادي إلى السرد ذو الزمن المتباين، وذلك واقع عن قصد بغية حمل المتلقي على التفكير وربط الحوادث، في حين نجد كتابة الرواية كلها استحضار للماضي، و كأنها سرد تاريخي تتخلله جمالية اللفظ وبداعة الصورة و سحر البيان.

" كان لا بدّ أن أضع شيئا من الترتيب الداخلي ....و أتخلص من بعض الأثاث القديم، إن أعماقنا أيضا في حاجة إلى نفض كأيّ بيت تسكنه ولا يمكن أن أبقى نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة..."[123].

قد جعلت الكتابة قراءة جديدة للماضي، بأخذ ما صلح منه و أفاد و ترك ما رث منه، فلم يعد له بدّ من بقاءه، و في نفس الزمن يكن نافذة نبصر بها إلى الحاضر، فنحدث التجديد، موقفة في الزمان نفسه حياة شخصيات و أبطال تراهم قد أنهوا مهمتهم و لا بدّ من قتلهم، و القتل وارد

[123]– المرجع السابق،ص 22.

بدلالة الكتابة عنهم، فلا يبق لهم صيت يسمع و لا حركة تنظر، هو قتل للذكر الّذي طالما قتل الأنثى في كتابته، لتبرز الأنوثة كذات مستقلة و ككاتبة حيّة،" إنّنا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لا غير وننتهي من الأشخاص الّذين أصبح وجودهم عبئا على حياتنا، فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم...وامتلأنا بهواء نظيف..."[124]، إنّ الزمان الحيّ هو الّذي يملؤه الهواء النظيف الّذي يؤسس لحياة قوية و يبعث إبداعا شاملا، لا تعيقه أية جثّة.

في حين بعود الخطاب السردي إلى ذكر الزمان الماضي، و ذلك باستحضار الماضي الّذي نرى فيه بعض وجودنا الماضي البطولي الّذي دوما نشيد به و نعمل على مواصلة مسيرته." هناك أسماء عندما تذكرها تكاد تصلح من جلستك و تطفىء سيجارتك تكاد تتحدث عنها و كأنك تتحدث إليها بنفس تلك الهيبة و ذلك الإنبهار الأوّل"[125]، كثيرا ما نجد في الماضي ذواتنا فالأنثى تعود لماضيها حاكية حاضرها، مبرزة بذلك صورة فنيّة تسمو بالخطاب السردي، و هذا ما زاد من رابطة العلاقة بين المرأة و اللغة."لقد تسنى حدوث هذه العلاقة العضوية الأنثوية، ما بين المرأة و اللغة وكلتاهما أنثى، حينما تم تكسير الفحولة و فك العلاقة العضوية القديمة ما بين الرجل و اللغة، وأخذت رواية ذاكرة الجسد أوثق عرى الالتحام الجديد بواسطة توحيد الذات الأنثوية، لتكون صفة التأليف هنا هي صفة الارتباط القاطع و الواضح، و أحلام المرأة المنفية عن مواطنها(اللغة) تعود إلى أرضها لتكون علامة أولى في واجهة النّص، لتكون نواة فاعلة داخل التفاعل النصوصي الممتد من أوّل كلمة الرواية إلى آخر جملة فيها، و قد اكتنز النّص بها و بفعلها"[126].

تزيد المرأة من اقتناء اللغة و مصاحبتها حتى تود قتل الرجل فيها، لتبقى الساحة لها شاغرة و الكل يسمع دويّ الفشل، لا كما قُتلت هي بصمت" و لكنّني لن أستعمل معك مسدسا بكاتم صوت على طريقتك، لا يمكن لرجل يحمل السلاح بعد هذا العمر أن يأخذ كل هذه الاحتياطات"[127]، هي

---

[124]– المرجع نفسه، ص 23.

[125]– المرجع نفسه، ص 33.

[126]– د.عبد الله الغذامي، المرأة و اللّغة، ص 192.

[127]– أ. مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 55.

تلك المرأة الّتي أحبت اللّغة و تمكنت من امتلاكها، فجعلتها فنّا يطرب حتى لو لم تفهمه، وتمتد في تاريخ اللغة لتذكر المرأة الّتي سبقتها، و تدرجها في الخطاب السردي" مددت يدي إليك دون أن أرفع عيني تماما عنه، وفي عمر لحظة عادت ذاكرتي عمرا إلى الوراء إلى معصم (أما) الّذي لم يفارقه هذا السوار أبدا"[128]، إنّ المرأة تمتد جذورها في اللّغة فهي دوما قائمة، الجسد فيها متحرك والذاكرة راسخة و ما الحاضر إلاّ دليل على ما كان و مؤكد له.

و تكون للمرأة تلك السمة الدالة على البعد السيكولوجي، الحامل و باعث اللّغة إلى المستقبل لتحكم العلاقة لأجل بعيد، فتربط أحلامها برسام يحكمه الجنون متطرّف و مخيف، يحملها إلى توسيع دائرة الإبداع و يطلق العنان للتعبير، حيث تحل الألوان و الخطوط بدلالات متباينة حاملة الذات على أكثر من صفة، و هذا ما يبث الحياة فيها فالمرأة لغة الماضي و الحاضر والمستقبل "كنت أحلم أن يحبني رسام، قرأت عن الرسامين قصصا مدهشة، إنهم الأكثر جنونا بين كلّ المبدعين ،إن جنونهم متطرّف ...مفاجيء و مخيف"[129]، قد تمكنت المرأة من ذوات عدّة وامتلكوها في نفس الزمن، لكنّهم لم يتغبلوا عليها، بل خرجوا ذوي عاهات دامت ماثلة على أجسادهم، فبقي الجسد لها ذاكرة و اللغة إليهم كاتبة."أحبّك السراق و القراصنة...و قاطعوا الطرق و لم تقطع أيديهم ووحدهم الّذين أحبوك دون مقابل، أصبحوا ذوي عاهات"[130].

هي تلك المرأة الّتي احتلت الزمن وامتلكته، و تلاعبت بأقداره فكانت كاتبة على صفحاته مستعملة في ذلك لغة سايرت الأحداث، وأينعت الأنوثة خالقة بذلك مناخا ملائما لخصوبة اللغة في رحم المرأة.

الزمن الّذي ساد الخطاب السردي كان فيه للمرأة قوّة واجهت بها قوة الرجل، محاولة قمعه وكسر فحولته، فالزمن هو دليل اللغة، و شريان حياتها إن هو قطع أو انعكس مساره، انقطع و

---

[128]– المرجع نفسه، ص 61.

[129]– المرجع نفسه، ص 161.

[130]– المرجع نفسه، ص 209.

انعكس مسار اللغة، لهذا نجد المرأة تنهي زمن الفحولة للرجل محاولة إعادتها لنفسها، و لو كان ذلك على حساب الخيال الّذي يتحول إلى واقع يسرد و يؤسس على منواله "إن تحويل الرجل إلى مادة كتابية ليس لمجرد الانتشاء بفعل الكتابة و لكنه تغيير جذري في علاقة الجنسين مع بعضهما، والكتابة هي تحويل للواقع إلى خيال أو حسب تعبير القرطاجني هي تخييل مما يعني تحويل الكائن البشري إلى كائن من ورق، من موجود عيني إلى تصوير ذهني وإلى مادة لغوية، هذا ما تفصح عنه بطلة الرواية بقولها: "نحن نكتب الروايات لنقتل الأشخاص الّذين أصبح وجودهم عبئا علينا...نحن نكتب لننتهي منهم"[131].

و كي يبقى الزمن حافظا للمرأة عاملا على تخليدها في الذاكرة، جاءت شخصية أحلام متوارية خلف شخصية الرسام خالد، حيث جاء الخطاب ذكوريا يواري خطابا أنثويا، وهذا يدّل على إثبات ذات و حياة في زمن الغير، فيكون المجد للعمل الفني، و هذا ما يزيد الفنان رفعة و مفخرة فعمله هو أساس نجاحه و زمانه أداة إبداعه و لغته سلاح على ساحة كتابته.

"إن الفنان يستمد قوته الآسرة من الفن كما يحقق لنفسه الخلود و ليس لهذه القوّة معنى إلاّ قوة جمال العمل الفني الّذي يأسر الناس إليه، و ليس لهذا الخلود معنى إلا أن يظل الناس في كل زمان ومكان أسرى لهذا الجمال، فرضاء الفنان عن نفسه (أي نرجسيته) لا يستمد من إعجاب خاص بذاته نتيجة حلم يقظة كان هو فارسه، بل يستمد من بطولة عمله إذا صح التعبير، وهذا يفسر لنا لماذا يحبّ الفنان دائما أن يتوارى خلف عمله الفني، إنه لا يريدنا أن نراه هو، وإنما يريدنا أن نرى هذا العمل"[132]، هذا ما رامت إليه الكاتبة أحلام بأن تصنع نجاحا في روايتها، وتبلغ بذلك مرادها حاملة المرأة إلى لمس ذاتها، و تحقيق كيانها فأحكمت الزمن خادما لها، آخذة إياه من جميع منابعه لتجري فيه رواتب أحداثها، و تغوص في أعماق أحلامها، لامسة بذلك لغة عربية اتسمت

---

[131]– د.عبد الله الغذامي، المرأة و اللّغة، ص189.

[132]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة، ط.4، د.ت، ص 26.

بالفحولة مهدية إياها للمرأة، و خلقت لها زمانا تبدع فيه ليكون لها صيتا لغويا يعيد ذاكرة قائمة لجسد قرب من الفناء بين سطور الفحولة.

3. الكتابة و إثبات الذات:

لا شك في أن كل عمل تقوم به الذات البشرية إلاّ و له دافع قوي يتغير بتغير الغايات، و التكوين الاجتماعي والكفاءة المكتسبة، وهذا ما يحكم قيمة العمل، وما ينطبق على العمل الأدبي ويظهر فيه بصور جلية، ففي الخطاب السردي يفصح الكاتب عمّا يريد وعمّا أخفاه مواجهة، ليظهره في كتابته الّتي تولدت بحكم الدافع القوي الّذي أثر فيه.

تلك هي ذات المرأة الكائنة ضمن الخطاب السردي الروائي، فهي تعبر عن آلام عارضتها في الحياة و عن فقدان للذات و للأنوثة، فهي تسترجعها و تسترجع ذاتها بما يوحي إليها، فماثلت بذلك الشاعر حين ينظم قصيدة يبث فيها أحزانه و آلامه شارحا لذاته.

"فعندما تنتهب نفس الشاعر الآلام يجد عوضا عنها تلك اللذة الّتي يستمتع بها، وهو في نشوة الوحي، و في هذه النشوة يكمن مرض الشاعر و دواؤه، و لا بد أن يعي هذا أنه بسبب تلك الآلام كان الوحي و مع الوحي كانت النشوة، أي أن المعاناة كانت السبيل إلى الوحي، أي الإبداع وكان الإبداع وسيلة لإخضاع تلك الآلام و التلذذ بها، فلولا الآلام ما كان الوحي ولولا الوحي ما كانت اللّذة"[133].

إن الذات تتوق لبلوغ أسمى درجات الإبداع، حتى تحقق آمالها و تشفي غليلها من اللّغة، فيصل بها هذا إلى حدّ الجنون، و احتقار المنطق و عمل ما هو خارج عن المعقول، كلّ ذلك يندرج تحت ما يسمى بإثبات الذات، فالكتابة ولادة جديدة، إنها عملية ولادة الذات بالذات، و هي معرفة الذات على مستوى آخر، و خلق المتعة من جديد إنها عملية جنسية (الحبر الّذي يدخل في الورق) إنها أخيرا ازدواجية الكائن، أن تكون في الخارج و الداخل معا، أن تزاوج ما لا نهاية بين

[133]– المرجع السابق، ص 22.

الذات والآخر فلا تستطيع الكتابة خارجا عن الذات و إن حاولنا استبعادها فذلك أمر عسير، فالكتابة ذاكرة للماضي، و إدراك للحاضر، و تفكير في المستقبل، تفكير في الآخر ذلك الرجل الّذي طالما لامس الفؤاد، و أحكم سجن الأنوثة، فلا بدّ من تحرر معلن و إن أدى ذلك إلى ارتكاب جريمة، فالذات هي الأولى، "في الحقيقة كل رواية ناجحة هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما...و ربما نجاه شخص ما، نقتله على مرأى من الجميع بكاتم صوت، ووحده يدرس أن تلك الكلمة والرصاصة كانت موجهة إليه"[134]، هي كتابة لاسترجاع ما سلب عنوة، و تعبير عن رغبة.

" تطرح **مارغريت دورا** المسألة بكلمات أخرى" لا نكتب البتة في المكان ذاته الّذي يكتب فيه الرجال، عندما لا تكتب النساء في مكان الرغبة، فإنهنّ لا يكتبنّ بل يسرقن، ليس الفارق في الكيف، بل في الأين، إنهنّ لا يكتبن بشكل مختلف، بل في مكان آخر مختلف"[135].

الكتابة إبداع صادر من إفصاح عن رغبة، نكتب حين نرى الواقع يتنكر لنا، و تلك هي الأنوثة تكتب لتعبر عن واقعها "أفضل تواطؤ الورق و كبرياء صمته"، "كل شيء يستفزني الليلة...وأشعر أنني قد أكتب أخيرا شيئا مدهشا لن أمزقه كالعادة..."[136]، حب الإبداع سرّ تواطأ عليه القلم والورق، و إبعاد الخوف من الآخر، و عدم تمزيق ما كتب، فذلك بعث قوّة في الذات وخلق جسر لغوي بين الجسد و الفكر، فتؤسس بذلك ذات واعية.

وكثيرا ما يكون الماضي الغالب على الكتابة، فهي تدارك لما فات و ضرب من ضروب التحرر من الزمن الماضي، فالمبدع يستفيد من الماضي لكنه لن يكون أسيرا له.

عادت الكاتبة إلى الماضي بذاكرتها و بثت فيها روح الحياة الجديدة، خالقة بذلك روح الأنوثة في الخطاب السردي مواجهة في ذلك الفحولة الذكورية.

---

[134]– أ. مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 23.

[135]– مجلة الثقافة النفسية، تصدر عن مركز الدراسات النفسية و الجسدية، المجلد2 العدد السادس، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1991، ص 66.

[136]– أ. مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 29.

"جاءت الأنوثة لتطرح ذاتها كقيمة شعرية (شاعرية) في الخطاب الأدبي، و هذا يقتضي من الكتابة النسائية دورا مزدوجا فيه، أولا تأسيس لخطاب أدبي أنثوي حقيقي الأنوثة، و لكن هذا لن بتحقق حدوثه إلاّ بتخليص اللّغة من فحولتها التاريخية، و هذا ما سعت هذه الرواية إلى فعله، حيث أخذت بمهمة تفكيك الفحولة و تكسيرها، و في الوقت نفسه راحت اللّغة تكتب نفسها، تنقش صورتها على الورق بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة، و تكتب بقلم المرأة فتسترد اللّغة بذلك أنوثتها الّتي سرقت منها و تتخلص من المستعمر الفحل الّذي احتل المساحة و تحكم بفعل الكتابة و فعل القراءة وفعل التأويل، وهي أفعال كانت جميعها من حق الرجل و محتكراته"[137]، تلك الأنوثة الّتي رسمت ملامح الذات ومجدتها لتنسخها في الذاكرة، راسمة من الخيال حقيقة تبلغ به سنام الرغبة وإشباع اللّذة، و تعويض ما غاب أو ما سرق منها.

"رحت أنحاز للحروف الّتي تشبهك،لتاء الأنوثة لحاء الحرقة، لهاء النشوة،...لألف الكبرياء....للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر....هل اللّغة أنثى أيضا، امرأة ننحاز إليها دون غيرها نتعلّم البكاء و الضحك و الحبّ على طريقها، وعندما تهجرنا نشعر بالبرد وباليتم دونها"[138].

ترى هذا التجسيد للّغة و الغوص في أغوار الخيال الّذي تجد فيه ذاتها، فتصبح اللّغة أنثى و الأنثى لغة، فتحقق بذلك كيان الذات و ترتفع عن الدونية و الوهمية.

نراها تكتب و تتساءل عن كتابتها أهي فعلا مدهشة، و هل وجدت قارئا يترجم ما كتب تلك هي وظيفة الكاتبة تكتب للمجتمع و تنتظر نتيجة ما، فتدرك درجة إبداعها و ترتشف نسمة نجاحها.

" فالفنان يؤدي وظيفة اجتماعية لا تتحقق إلاّ بأن يستقبل الجمهور ما أبدع و تحقيق الفنان لذاته بأن يبدع عملا فنيا لا يتم مطلقا إلاّ إذا كان هناك من يتلقى هذا العمل"[139].

---

[137]– د.عبد الله الغذامي، المرأة و اللّغة، ص 181.

[138]– أ. مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 250.

[139]– عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص24.

المحاضرة الرابعة عشر: النزوع الأسطوري في الرواية العربية

يتميز الذهن البشري بقدرته على توليد الأفكار، والتجارب التي لا يمكن تفسيرها منطقيا وأن لديه خيالات وقدرات ذهنية تمكنه من التفكير بشيء غير شاخص أمامه، والخيال ملكة تنتج المعتقد، والدين، والثقافة، والتاريخ عند الإنسان وهو بدوره يحاول تفسير تصوراته الذهنية وإيجاد معنى موضوعيا لها، كحالات الاكتئاب التي كانت تصبوا توقعه في اليأس الشديد، ما يدفعه إلى اختراع قصص تخلق له شعور مضاد عكسيا لشواهد الباعثة على الاكتئاب، وإن الحياة لها قيمة ومعنى اصطلح عليه بالأسطورة.

تعريف الأسطورة:

لغة: ((ورد ذكرها في لسان العرب باب سين)).سطر الصف من الكتب أو الشعر والسطر هو الخط والكتابة. **قال الزجاج في قوله** ((وأكتبها فهي تملي عليه بكرة وأصيلا>>سورة الفرقان **وهذا بن كثير:** أساطير الأولين، كتب الأولين))[140].

وجاء في تاج العروس: قول الزبيدي: ((سطر ما لا أصل، له أي يؤلف **وفي حديث الحسن سأله الأشعث عن شيء من القرآن فقال له:** والله إنك ما تسطر على شيء أي ما تروج له يقال: سطر فلان على فلان أي زخرف له الأقاويل ونمقها))[141].

إن الملاحظ في التعريفات المقدمة، في متون المعاجم العربية عجزها عن تقديم تعريف أو اصطلاح شامل شاف للفظة **(الأسطورة)** فاقتصرت على الأباطيل، والحكايات غير المؤصل لها كما أن ذلك قد أضر بالمصطلح كونه جعله حبيس السطحية وجعل منه مجرد وزن الحق به تعريف.

---

140 –ابن منظور لسان العرب، دار صادر دراسات بيروت الجزء الرابع، ط3، 1414ه، ص363.

141– محمد مرصف الزبيدي، تاج العروس، ج3، من جواهر القاموس، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ط1 من مادة سطر، ص 267

اصطلاحا:

((اختلفت معانيها كونها تتداخل، مع عدة أنساق معرفية أخرى، كالخرافة، والحكاية الشعبية وقد ذكر مرسيا إياد: أن الأسطورة تروي حدثا مقدسا في الزمن الأول البدائي، وهو زمن البدايات، وعبارة أخرى تحكي الأسطورة كيف جاءت إلى الوجود فالأسطورة لا تتحدث إلا عما قد حدث فعلا، وظهر جليا))[142].

((**أما فاروق خورشي:** فيعرفها على أنها كلمة، يحيطها سحر خاص ما لا يتوفر للكثير من الكلمات في أية لغة من اللغات، كما أن الأسطورة توحي بالحلم، حيث يمتزج بالحقيقة والخيال، وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلفه))[143].

((ويضيف أيضا، الأسطورة: هي الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية الممارسة بالرقص أو الحركة في الأديان البدائية الأولى، ومحاولة تفسير ظواهر الوجود وربط الإنسان بها))[144].

أما نبيلة إبراهيم فقد قالت بإيجاز: ((الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهر متعددة، أو هي تفسير له إنها نتاج تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال ولكنها لا تخلو من منطق معين ومن فلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد ومن هنا يمكننا القول: بأن الأسطورة، وسيلة حاول الإنسان عن طريقها، أن يضفي على تجربته الحياتية، طابعا فكريا وأن يطبع على دقائق الحياة معنى فلسفيا))[145].

استنادا لما سبق، نستنتج أن الأسطورة تعلق بكل ما هو روحاني غيبي، وديني ولطالما صنعت هالة، من الغموض على الظواهر التي لم يستطع الإنسان الأول الوصول إلى تفسير

142- مرسيا إياد، **مظاهر الأسطورة**، دار كنعان لدراسات والنشر، دمشق، ط1، سنة 1991، ترجمة نهاد خياطة، ص10.

143- فاروق خورشيد، **الأسطورة عند العرب**، مكتبة الثقافة، ط1، سنة 2004، ص2.

144 - **المرجع نفسه، ص2.**

145 - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب القاهرة، ط3، سنة 2004، ص 23.

يتماشى وعقلية البدائي، ورغم تطور العلوم لازالت الأسطورة تحظى بمكانتها في أماكنة عدة، وداخل أفكار متعددة، ولا يمكن للإنسان أن يتخلص منها بأي شكل من الأشكال.

((**الأسطورة** وهي قصة وتحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها، وغالبا ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الطقسية، وتداولها شفاهة، كما يزودها بسلطان على العواطف والقلوب، لا يتمتع به النص النثري))[146].

إن الاسطورة تمثل الفكر الإنساني في علاقته مع الطبيعة، وقد جبل الفرد على التفكير في كل ما يحيط به، وفي كثير من الأحيان نجد يؤمن بالغيبيات أكثر من الماديات، فكما يقال كل ما لا يرى هو غير فان، ويبقى هذا الغيبي هو الإشكالية لدى الفرد، كقضية الحظ، والإصابة بالعين، وكثرة الإنتاج الزراعي، وقد اترتبط كل هذا بالديني وقد زادت اجتماعية الأسطورة من تمازج الأديان مثل دخول الإسلام على الوثنية فقد حاربها وحاول مسحها من عقول الناس، إلا ان الفرد عاد إليها لكن بطرق مختلفة ومهذبة نوعا ما عن أصلها الوثني.

((ولا يعرف للأسطورة مؤلف معين لأنها ليست نتاج خيال فردي، بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها، ولا تمنع هذه الخصيصة الجمعية للأسطورة، من خضوعها لتأثير شخصيات روحية متفوقة، تطبع أساطير الجماعة بطابعها وتحدث انعطافا دينيا جذريا في بعض الأحيان.))[147].

كثيرا ما نسمع عن خروج الأرواح حركات الجن والعفاريت، ما ينتج عنه صراع بين قوى الخير والشر، وهذا ما امتد إلى نفوس البشر وتداول بين مختلف طبقات المجتمع، فتعددت بذلك الدلالة واختلف الإيمان بها من فئة لاخرى لتنتج بذلك مفاهيم جديدة وممارسات وطقوس دينية، تعددت طرقها من مكان لآخر.

146- ينظر فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثيولوجيا والديانات الشرقية، منشورات دار العلاء دمشق، ط1، سنة1979، ص 12.

147 - المصدر نفسه، ص 12.

توظيف الأسطورة في رواية في جازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة:

عمل الروائي بن هدوقة على توظيف الأسطوري في روايته، وذلك لأجل تقريب الفكرة للقارئ، فقد حاك بذلك عادة وثقافة شعبية، تمثلت في سقوط المطر، وهي عادة شعبية جزائرية معروفة في الأوساط الشعبية، كما نجد الروائي يوظف اسم الجازية الذي يعود تاريخه للسيرة الهلالية، فهي تمثل الاميرة الشجاعة التي يريد الكثير من الأمراء والقادة الزواج بها.

كذلك جازية في الخطاب الروائي تمثل المرأة الأسطورية التي تعمل على تغيير الأمور، دون أن تطلب هي، فقط شخصيتها تعمل على دفع مجريات السرد وتتابع الأحداث يقول الروائي: كانت أساطير الدشرة تتمثل في السبعة والدراويش والصفصاف، ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة –الحلم.....أشيعت حولها ألف خرافة تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية

كانت غريبة الأطوار لا تستقر على حال عيونها تعد وتتوعد بسمتها من السدم لكنها كالنور قربها محرق[148].

إن الجازية تمثل اليد التي تحرك الاحداث إلى الامام، فهي تدعو إلى التجديد، كما تدعو إلى المحافظة على القرية وعلى تقاليدها، وهي أيضا مبتغى الشباب والشيوخ، وفي هذا الحب تتفجر الأحداث من الأنفس العاشقة، ليكون لكل واحد منهم طريقة في بلوغ هدفه، وهذه الطرق تفتح أبواب الحياة لتيتنافس بذلك العاشقون على تحقيق هدفهم.

كما تأتي شخصية الدرويش التي يعبر عن الايمان الروحي ويؤمن بتغيير القدر وفق ما يخدم أفكاره، التي تتعارض مع أفكار الشخصيات الأخرى التي يكون تفكيرها ماديا وشهوانيا. قال لدرويش مجيبا: نحن نصارع الطبيعة وأنتم تتصارعون فيما بينكم.[149]

148 – عبد الحميد بن هدوقة، الجازية والدراويش، دار القصبة للنشر الجزائر،2012، ص 24.

149 – الرواية ص 20.

كما نجد تكرار الرقم سبعة في أكثر من موقع: يقول احدى الشخصيات وهي شخصية الطيب الذي أحب الجازية وسجن، رقمي سبعة، رقم الحجرة سبعة، بالقرية جامع يدعى السبعة، لا افكر، أنا محظوظ رقمي يعد أولياء الجامع وأيام الأسبوع[150].

هذا الرقم الذي يعد من الأرقام التي لها دلالة قوية في الفكر الشعبي، وأنه رقم له قوى غيبية يساعد الفرد على تحقيق أمنياته، كما أسبوع الرضيع، سبع سموات، وسبق بقرات في قصة سيدنا يوسف، وسورة الفاتحة السبع المثاني، كما نجده في الديانات الأخرى وفي الأساطير اليونانية والحكايات الشعبية التنين الذي يملك سبعة رؤوس وغير ذلك.

كما نجد الزردة أو الوعدة التي تقام لجلب المطر، ولإرضاء الأولياء فبرضاهم يرضى الله، وغير ذلك من المعتقدات الشعبية يقول الروائي: "عندما تقام الزردة بدون مناسبة تقليدية تدعو إلى إقامتها، تشكل ظاهرة اجتماعية ممتازة رغم ما يشوبها من خرافات وأساطير، فيها تزول الحواجز ويرتفع الحجاب،أن أغلب السكان يعتقدون أن الدعوات الصالحات لدى أضرحة الأولياء السبعة تولد العواقم وتزوج العوانس ...، وأن من جاء إلى السبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها، وكثيرا ما تحقق ظنهم لكن بأسباب خارجة عن الأولياء[151].

فقد الأسطورة منبع إلهام لكثير من الروائيين، وذلك لعلاقتها الوطيدة بالفكر الإنساني، والممارسات الاجتماعية، كما تعبر عن وعي فكري يحاول في الكاتب مناقشة الفكر الأسطوري مع القارئ والوصول معه إلى نتائج مرضية عن الأسطورة والعلاقة بينها وبين الحاضر، وتبقى رغم ذلك تسيطر على الفكر المعاصر، الذي يتقاطع مع الاوضاع الاجتماعية والأحداث المعاصرة.

---

150 – الرواية ص 7.

151 – الرواية، 64.

التقنيات السردية في الرواية العربية: الرواية التجريبية:

- **تيمة الخيال في الكتابة السردية:**

عملت الرواية العربية على مخاطبة الواقعي والخيالي من جهات مختلفة، كما حاولت مخاطبة القارئ في مختلف مراحل حياته، فقد حاكت التاريخي والديني والسياسي، لتنتج بذلك خطابا ثقافيا يسمو بروح القارئ إلى التطلع على مختلف تجارب الحياة، كما جاءت النزعات الإسلامية ومن بينها التصوف، محورا سرديا لكثير من الروايات العربية المعاصرة، لترحل الفكرة بين الكاتب والقارئ محققة استمرارية في الحياة، بما يتاح لها من قراءات وتفسيرات.

"فالمعني إذا غير مطروح في السوق كما يقولون، وإنما هو ما ينتجه القارىء أو المتلقي عامة سواء كان العمل لوحة تشكيلية أو نصا أدبيا أو لحنا أو حركة..الذات المتلقية هي الّتي تصنع له معنى"[152].

من هنا نجد القراءة تلعب دورا كبيرا في تحقيق المتعة الفنية التي تمنحها القراءة، خاصة إذا حملت بين طياتها ما يحرك المشاعر ويسمو بالخيال، ليحل بذلك العجائبي الذي نراه يحمل الذات القارئة ومن قبلها الكاتبة من زمن خامل معطل إلى زمن متحرك ثائر، فإذا رأينا على سبيل المثال رواية القصر والحوات للطاهر وطار، ونعيش معه مغامرات الصياد الذي ينتقل في فضاءات مختلفة عابرا سبع قبائل، كمت نجد توظيف الجنيات والأسطورة، ما حقق للرواية خيالا واسعا تستمع الذات بالقراءة في نطاق التخييل الذي يعد "تحريف القول الصادق عن العادة، أو إلحاقه بشيء تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الإلتفات به"[153]، والذات تطلب هذا النوع من الخيال وتقف مستبشرة امام الخيالي والعجيب، لان ما متوفر أمامها لا يحرك فيها الكثير، لكن الغريب والغير مألوف هو المطلوب.

152– إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الإبداع و الاتصال، منشورا ت اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

153 – عباس موافي، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة، القاهرة،2005 ص 135.

- **التجريب في الرواية:**

يقول فرويد" الانفعال الفني هو أعمق شيء في أعماقنا، وهو أحد أشكال الاندماج الاجتماعي بل أقواها، فالإعجاز في الفن يتمثل في أنه يرد إلى أنفسنا عن طريق مزجنا بالآخرين كليا و كنا نجهلهم جهلا تاما"[154].

من خلال هذا القول نستشعر لفظة الانفعال التي تثير في الذات دوافعا جمة لأجل الكتابة، فالفرد مثلا إذا رأى شيئا جميلا أو قبيحا، ثارت في نسفه شجون الكلام وتحركت نفسه إلى ترجمه خيالاته، والشعر العربي ونثره يؤكد هذا القول مثل ما نجده عند امرئ القيس في وصف الفرس، وعند الرحالة المسعودي في ذكره للعجيب والغريب، او رأى منظرا مأساويا كما نجد ذلك عند الرصافي، إلى نصل إلى الروائي الذي يحرك قلمه أحاسيس ومناظر تشكل الحياة الطبيعية التي يحياها، ومثال ذلك الطاهر وطار وأحلام مستغانمي، وواسيني الأعرج غيرهم من الكتاب الذين عبروا عن واقعهم وفق ما أسعفت به اللغة الروائية.

يمكننا تعريف التجريب بأنه "قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في انماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح، والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى اوساطهم بتوجس وتؤدة، ويستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف"[155]

قد لامست الكاتبة ذات القارئ والكاتب الذي يعد المتلق الأول لكتابته، الّذي طالما ألف حب الكتابة، التي غدت في نفسه عملا متواصلا، ونجد الكاتب يساير متطلبات القارئ وفق ما يخدم او يلائم ميولاته، فلو رأينا مثلا أسلوب الأعرج في الكتابة لألفيناه يراعي إحساس القارئ في تخوفاته

---

[154]– إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الإبداع و الاتصال، ،ص 58.

[155] – صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، 2005، ط.1، ص 3.

من المستقبل، (رواية العربي الأخير) وحنينه إلى الماضي (رواية الأمير)، راسما لذاته حياة يحق له فيها الحلم بالمستقبل، والدعوة إلى إصلاح الذات، ومحاورة الحاضر بفكر الماضي ويرجع ذلك في أقوال ابن عربي، حينما يحاول إدراجها في خطابه الروائي. يقول في روايته عشتها كما اشتهتني: "كان سيدي ومولاي شيخي الأكبر يفتح المسالك بعصاه الخفية كمن يبحث غن بيض الحجل تحت تباتات الدوم والديس والحلفاء، والشوك العملاق وحقول الشعير والقمح، ويمنحني سلسلة من العلامات والمفاتيح والخرق الخضراء التي أكن افهم معناها، لكني أيضا كنتُ مدركا أنه لا يفعل ذلك مع كل الناس .كان ينظر أولا إلى عمق عيني قبل أن يمنحني ما يريده، ثم يمضي قليلا حتى يتخفّى في عمق الرذاذ والندى والضباب، ثم يلتفت من جديد نحوي، بالكاد أراه .يتأملني كأنه يراني للمرة الأولى .لا يتكلم .يواصل فقط سيره .لم أساله عما يجب فعله بالعلامات التي وضعها في كفي وقلبي وعينيّ ، لكنني استلمتها كلها وتركتُني أمشي بلا توقف ولا خوف، وأنحدر عميقا في مخبآت الأسرار ، ومعميات الروح، وتيه الأبدية التي دفنها في عمق ذاكرتي".

نلمس تجربة الخطاب الصوفي في الرواية العربية، والذي كان منبعا لا ينضب اتجه إليه الادباء ينهلون من قواعده ونظرياته، وشطحاته ما يتوافق ونواياهم السردية، كما يحاولون بذلك مخاطبة طبقة معينة من القراء، التي تعمل على قراءة الروحانيات وتهيم في علم النفس وخباياها، محاولة النظر إلى الواقع برؤية جديدة، مفسحة بذلك طريقا جديدة يمكنها السير عليها.

إن محاورة من الآخر تفرض القرب من فكره واعتقاده، وحتى الحلم بحلمه، طبعا إذا وافق نظرة الذات، أما إذا خالفها، فقد تصبح نظرة عدائية أو استغرابية، هذا الهاجس الّذي ظلّ مخيما على الرواية فحملها على رؤية جديدة للذات، ومواجهة متلق بفكر جديد، متلق أمام ذات عربية بصورة غربية. قد يصبح يرى عالمه أسطورة، وواقعه خرافة تلحفها جمالية عالية وخيال شفاف تلك ميزة تُحييه في عالم الرواية الّذي تنبعث منه بوادر الحياة المعاصرة، حيث تصبح الرواية شكلا فنيا اجتماعيا يشخص ويدرس لكن يُبقى الخلاصة للمتلقي.

"ففي النهاية ليست الروايات سوى رسائل وبطاقات نكتبها خارج المناسبات المعلنة، لنعلن نشرتنا النفسية لمن يهمهم أمرنا ولذا أجملها تلك التي تبدأ بجملة لم يتوقعها من عايش طقسنا وطقوسنا وربما كان يوما سببا في كل التقلّبات الجوية"[156].

هي الرواية نشرة نفسية لذات لامست الآخر وخبرته، وعادت لقريب منها تخاطبه بلغة لم يألفها وبواقع لم يعشه، ليعرف ذاته وواقعه، فلطالما كان الحاكم والمغيّر، فاكسب بذلك الرواية جرأة ومغامرة تحكمها حبائل الشكوك، وشباك الضياع في ظل إنسانية سادها ظلام دامس.

"كانت الرواية العربية مجالا لهاجس العلاقة بالغرب، وظل هذا الهاجس حاضرا فيها مؤثرا في بنية خطابها عبر مراحل تطورها المختلفة، منذ المحاولات الجنينية الساذجة و المباشرة، و حتى أخذت التجارب الّتي تتسم بالجرأة و المغامرة الفنية من ناحية، و برؤية متميزة من ناحية ثانية، و لعل استمرار الرواية في التعامل مع هذا الهاجس مع تعدد و تنوع الرؤى و التجارب، ينبت حصانة الفكرة القائلة إن الرواية تستحق أن تكون هي الجنس الأدبي الأقدر على التعبير، عن علائق الإنسان الحديث المعقدة، سواء على صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والكون، واستيعاب التحولات المتسارعة"[157].

فالخطاب الروائي هنا عمل إبداعي، تتجلى فيه خفايا الذات حيث يتعامل المبدع مع الأشياء من حيث ما تمثله لأناه و من حيث تبدو مقدرته على إمتاع المتلقي و جذبه نحو الموضوع، ومن حيث قدرته على أن يجعل لموضوعه لدى المتلقي الوظيفة نفسها أو قريبا مما يراه هو أو يخلعه عليها.

"فللأثر الإبداعي ولادة حية و إحضار فاعل للاوعي الجماعي، و المبدع يقوم بدور الأم في حمل هذا اللاوعي جنينا ثم ولادته بعد أن يكون قد تكامل نموا و نضجا في رحمه"[158]

---

[156]– أ. مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص 15.

[157]– الطاهر لبيب، صورة الآخر ناظرا و منظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط..1، 1999، ص814.

[158]– إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، ص 76.

هي الرواية الأسطورية الّتي بنت أسسها على محاكاة الواقع والذات متخذة من الجمال منهجا ومن الآخر مثالا تسوغ على منواله، فقد رأت فيه فردوسها المفقود، ومارست شتات أحلامها ضمن حروفها، فرسمت من الحرف إحساسا، و من السطر قلبا نابضا، ومن الصفحة جسدا قائما، تقيم فيه ذات تحيا متسائلة عن كيانها بين جمال مرغوب، وحلم ممنوع، وطقوس أحاطت بحرية ساجنة إياها في ظلال قداستها، فأبت هذا و راحت تكسر قيد العبودية، و تسدل ستار الخفاء، لتظهر جرأة يافعة ونهارا مشرقا، كاتبة لأنوثة حديثة، و حاملة للغة خطابية مباشرة، تحاكي فيها مجدها وتخاطب آخرا ظلّ يرمقها بنظره، و يسجنها بقلمه و يرسمها بريشته.

خطت واقعا يخاطب الفكر الإنساني المعاصر عارضة عليه صورته واضعة إياها تحت مجهر النقد ليعرف أناه و يُحكم عقله، غير راضخ لأساطير شعبية ظلت تحكمه لزمن غير قصير، هي الرواية الحديثة والمعاصرة الّتي رسمت أسطورة الأنا والآخر،فألمت بما حوى آخذة ما يحملها على فهم الذات، ويعمل على تحريرها من قيود التقليد إلى حياة الإبداع، ولازالت الطريق أمامها ممتدة والمناهج عليها قائمة، هي الخطاب الإنساني للإبداع الّذي زاوج الذات بموضوعها ونظر إلى الآخر، الّذي يعدّ منبعا لإبداعها، ورأت في الأسطورة نبعا من الوحي الأدبي الذي لا يتوقف جريانه.

قائمة المصادر والمراجع:

1 الأب لويس شيخو اليسوعي، علم الخطابة، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت 1926

2 ابن منظور لسان العرب، دار صادر دراسات بيروت الجزء الرابع، ط3، 1414هـ.

3 أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط.1، 2006.

4 احسان محمد الحسن –علم اجتماع العائلة دار وائل للنشر ط1 2005.

5 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، موفم للنشر طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 1993.

6 إسماعيل الملحم، التجربة الإبداعية، دراسة في سيكولوجية الإبداع و الاتصال، منشورا ت اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

7 الأمير عبد القادر الجزائري، الديوان، جمع وتحقيق، العربي دحو، مشورات ثالة، ط .3، 2007، الجزائر.

8 أمين الريحاني، الريحانيات، ج2، تحقيق أمين ألبرت الريحاني، ط.1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.

9 أمين الريحاني، نور الأندلس، تحقيق أمين ألبرت الريحاني، ط.1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

10 أندريه موروا، فن التراجم والسير الذاتية، ترجمة أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

11 انطونيوس بطرس ،الأدب ،تعريفه ،أنواعه، مذاهبه ،المؤسسة الحديثة للكتاب –طرابلس – لبنان.

12 بسام العسيلي، الامير عبد القادر الجزائري، دار النفائس، بيروت ط.03، 1986.

13 بوشعيب الساوري، الرحلة والنسق دراسة في إنتاج النص الرحلي، رحلة ابن فضلان نموذجا، ط.1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2007.

14 بول فين، أزمة المعرفة التاريخية فوكو وثورة المنهج، ترجمة، ابراهيم فتحي، مؤسسة الاسراء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
15 جرجي زيدان، غادة كربلاء، مؤسسة هنداوي، مصر.
16 جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث، بحث في المرجعيات، جزءان الاول والثاني، مركز النشر الجامعي، تونس 2004.
17 حسين جمعة، ثقافة الحوار مع الآخر، مجلة جامعة ذمشق المجلد 24، العدد الثالث +الرابع، 2008،
18 حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1-2002.
19 حلمي مرزوق, تطور النقد والتفكير الأدبي في الربع الأول من القرن 20, دار الوفاء, ط1, الإسكندرية, سنة 2004, ص 180.
20 رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الابريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، مصر.
21 روجيه غارودي، في سبيل حوار الحضارات، تعريب عادل العوّا، عويدات للنشر والطباعة، بيروت ط.4، 1999.
22 سعد البازغي, الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف, المركز الثقافي العربي, ط1, سنة 2008,
23 سلامة موسى، أشهر الخطب ومشاهير الخطباء، مطبعة الهلال، 1924.
24 السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في البلاغة والبيان والبديع، ط.1، 1999، المكتبة العصرية بيروت.
25 سيد قطب، في التاريخ فكرة ومنهاج، دار الشروق، بيروت.
26 شعيب حليفي، الرحلة في الادب العربي، التجنيس آليات الكتابة، خكاب المتخيل، ط.1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
27 شفيع السيد قراءة في الأدب العربي الحديث نماذج من الأدب القصصي والمسرحي الناشر مكتبة الآداب.
28 شوقي بدر نذير الراوية والروائيون ،دراسات في الراوية المصرية مؤسسة حورس الدولية

29 صحراوي عبد السلام ، أمين الريحاني في حياته و رحلاته، منشورات اتحاد كتاب العرب، سلسلة الدرارسات (4)، د.ط، 2010،

30 صمويل هنتنجتون : صدام الحضارات إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة طلعت الشايب، ط.2، 1999.

31 الطاهر لبيب، صورة الآخر ناظرا و منظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط..1، 1999،

32 طه عبد الرحمن، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، ط.2، 2000، الدار البيضاء،

33 عباس محمود العقاد، الرحالة "كاف "عبد الرحمن الكواكبي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة 1959.

34 عبد الحميد ابن باديس، اثار ابن باديس، اعداد وتصنيف عمار الطالبي، الشركة الجزائرية، الجزائر، ط.1، 1388هـ 1968م

35 عبد الحميد زوزو، مراسلات الأمير عبد القادر مع الجنيرال دي مسشيل ووثائق خاصة بتاريخ الجزائر في عهد الأمير، عالم المعرفة، الجزائر 2013.

36 عبد الرحمان بن خلدون: العبر وديوان المبتدأ و الخبر في أيام العرب و العجم و البربر ومن عاهدهم من ذوي السلطان الأكبر" تاريخ ابن خلدون" ، بيت الأفكار الدولية –عمان– الأردن –الرياض– السعودية ، دط.

37 عبد الرحمن الجبرتي، عجايب الأثار في التراجم والاخبار، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.

38 عبد الرحمن الكراكبي، طبائع الاستبداد ومصارع العباد، كلمات عربية للنشر والتوزيع، مصر.

39 عبد العزيز بن عثمان التويجري، الحوار من أجل التعايش السلمي، دار الشروق، القاهرة، 1998 م.

40 عبد العزيز بن عثمان التويجري : الصراع الحضاري في المفهوم الإسلامي ، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية و العلوم و الثقافة – ايسيسكو– ط2 ، 1436هـ / 2015م.

41 عبد الله ابراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط.1، 2003.

42 عبد الله الغذامي، المرأة و اللغة، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1996،
43 عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط.1، 2004، بيروت لبنان.
44 عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب القاهرة، ط.4، د.ت،
45 علي محمد محمد الصلابي، كفاح الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي وسيرة الأمير عبد القادر تاريخ الجزائر إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى، دار المعرفة بيروت لبنان،
46 الفارابي، أبو إبراهيم إسحاق بن إبراهيم (2003)، ديوان الأدب، تحقيق د. أحمد مختار عمر، الجزء الأوّل، مجمع اللّغة العربيّة، القاهرة.
47 فاروق خورشيد، **الأسطورة عند العرب**، مكتبة الثقافة، ط1، سنة 2004.
48 فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثيولوجيا والديانات الشرقية، منشورات دار العلاء دمشق، ط1، سنة1979.
49 فضيلة الفاروق، لحظة لاختلاس الحب، دار الفرابي بيروت، لبنان ط1، 1997.
50 فيصل دراج وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية دراسات وشهادات، دار الفنون مؤسسة عبد الحميد شومان، الأردن 1999.
51 ماجدة حمود, إشكالية الأنا والآخر (نماذج رواية عربية), المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب, الكويت, دط, سنة2013,.
52 مالك بن نبي، مشكلات الحضارة، مشكلة الأفكار في العالم الاسلامي ، دار االفكر المعاصر ، بيروت – لبنان ، دار الفكر ، دمشق – سوريا ، ط1 ، 1988.
53 محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، ط.1، 2008،
54 محمد عبد الغني حسن، التّراجم والسّير، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1980م،
55 محمد عمارة ، في فقه المواجهة بين الغرب و الاسلام ، مكتبة الشروق الدولية – القاهرة – ط1، 2003م /1423هـ .
56 محمد عنيمي هلال ،أدب مقارن، أغسطس للنشر بشركة مصر للطباعة والنشر،2003.
57 محمد محسن عبد الغني، التراجم والسير، دار المعارف، 1955،

58 محمد مرصف الزبيدي، تاج العروس، ج3، من جواهر القاموس، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ط1 من مادة سطر، ص 267

59 مذكرات خير الدين بربروس، ترجمة د.محمد دراج، شركة الأصالة للنشر والتوزيع، ط.1، 2010، الجزائر

60 مودن عبد الرحيم ، الرحلة المغربية في القرن التاسع عشر، مستويات السرد، ط1، ، دار السويدي للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 2006،

61 المولى مسعود ، الحوار الإسلامي المسيحي ، ضرورة المغامرة ، دار المنهل اللبناني ، بيروت، ط1 ، 1416هـ/1996م ،

62 نادر كاضم, تمثلات الآخر, صورة السود في التخيل العربي الوسيط, دار الفارس للنشر والتوزيع, الأردن, ط1,سنة 2004,

63 نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب القاهرة، ط3، سنة 2004،

64 نجم عبد الله كاضم, الآخر في العصر العربي الحديث, دار الفارس للنشر والتوزيع, ط1, سنة 2010, ص26.نقلا عن كامل عبد الله, شعراء من الماضي, مدخل إلى الواقعية, في الشعر العربي, ص 448.

65 نجيب محفوظ، قصر الشوق، مكتبة مصر، سعيد جودت السحار و شركاؤه.

66 نهاد خياطة، مرسيا إياد، **مظاهر الأسطورة**، دار كنعان لدراسات والنشر' دمشق، ط1، سنة 1991، ترجمة

67 واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب بيروت، ط.1، 2010،

68 يوسف الحسن : الحوار الإسلامي المسيحي الفرص و التحديات ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، 1997م

69 اليوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم،تحقيق محمد حجي، محمد الأخضر، دار الثقافة، المغرب 1981.

فهرس المحتويات:

الرقم	الموضوعات	الصفحة
1	مدخل تاريخي لمحة سرعة حول الأشكال النثرية في الأدب العربي	03
2	النثر العربي في بدايات النهضة	12
3	السرد في خطاب النهضة	18
4	الرواية العربية الحديثة (التجديدبة)	23
5	أثر التحولات الاجتماعية والسياسية في تطور اتجاهات الرواية	27
6	الرواية التاريخية: المفاهيم والخصائص	32
7	الرواية النفسية: المفاهيم والخصائص	44
8	الرواية الواقعية: المفاهيم والخصائص	54
9	الرواية التسجيلية:المفاهيم والخصائص	60
10	رواية النقد الاجتماعي: المفاهيم والخصائص	64
11	الرواية القومية المفاهيم والخصائص	69
12	رواية السيرة الذاتية: المفهوم والخصائص	72
13	الرواية النسائية المفهوم والخصائص	77
14	النزوع الآسطوري في الرواية العربية	89
15	التقنيات السردية في الرواية العربية	94