الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحي فارس المدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة دروس في مقياس:

السرديات العربية الحديثة والمعاصرة

موجَّهة إلى طلبة السنة الثالثة ليسانس

تخصُّص دراسات أدبية

إعداد الأستاذة: صليحة جلاب

(أستاذ محاضر أ)

السنة الجامعية: 2025 _ 2026

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

أ.د: بشير بوعتو
رئيس المجلس العلمي

فهرس الموضوعات

رقم المحاضرة	عنوان المحاضرة	الصفحة
	فهرس الموضوعات	01
	مقدمة	02
المحاضرة 1	مدخل إلى السَّرديَّات العربيَّة الحديثة والمعاصرة	06
المحاضرة 2	اتجاهات الرواية العربية المعاصرة: الاتجاه التَّاريخي	14
المحاضرة 3	الاتجاه الواقعي	25
المحاضرة 4	الاتجاه الوجودي	32
المحاضرة 5	الاتجاه النَّفسي	37
المحاضرة 6	الصراع الحضاري في الرّواية العربيَّة المعاصرة	48
المحاضرة 7	البعد الإيديولوجي في الرّواية العربيَّة	54
المحاضرة8	توظيف التُّراث في السَّرديَّة العربيَّة	61
المحاضرة 9	جماليات المكان في النَّص السَّردي	69
المحاضرة 10	المسرح الشّعري	74
المحاضرة 11	المسرح الملحمي والأسطوري	84
المحاضرة 12	البنية السَّرديَّة في القصة القصيرة	94
المحاضرة 13	السَّرد النّسوي	98
المحاضرة 14	العجائبية في السرد العربي المعاصر	105
	قائمة المصادروالمراجع	124

مقدمة:

شهد النَّص السَّردي العربيُّ الحديث والمعاصر، تحولاتٍ عميقة؛ فلم يعد مجرَّد حكاية محبُوكةٍ لغويًّا؛ غرضها التَّسلية والعِبرة فقط، بل أصبح نصًّا يقدّمُ رؤيةً للعالم، بطرحِ قضايَا حياتيَّة، يعيشها السَّارد واقعيًّا أو ينتمي إليها تاريخيًّا، الأمر الَّذي أوجب تغييرًا مسَّ الجانبين الشَّكلي والمضموني لَه، فعلى مُستوى الشَّكل، ظهر ما أصبح يُعرفُ في الدَّراسات السَّرديَّة بـ "التَّجريب"، الذي لا يقف عند واقعيَّة الشَّخصيةِ والمكانِ والزَّمانِ، بل أتاح للسَّارد حريَّة نسجِ عالمِهِ السَّردي؛ وتوظيف التَّقنِيَّات الحَديثة؛ من أجلِ تشكيلِ رؤية سرديَّة.

أصبح النَّص السَّردي العربي المعاصر، نصًّا مغايرًا للنص السَّردي الغربي، متجاوزًا حدود التقليد إلى الإبداع، مُشكلًا بذلك هوية عربية، انعكست في الكتابات السَّردية، التي أصبحت عنوانًا للهوية العربية؛ بكل مقوماتها وخصوصياتها واهتماماتها، وفسحةً للتعبير عن كل مبادئها وقضاياها على اختلافاتها " الدّينية، الواقعية، السّياسية...

تندرجُ هذه المطبوعةُ ضمن هذا الإطار الحَداثي التَّجريبي؛ إذ تهدفُ إلى تعريف الطَّلبة بخصوصيَّات السَّرديَّات العربيَّة الحديثة والمعاصرة، وفهم أنواعِهَا ومضامينهَا وآليَّاتهَا، ثُمَّ إكسَابِهم مهاراتٍ تحليليَّةً نقديَّةً، بعدَ تَشكُّلِ رُؤيتهمُ السَّرديَّة التَّحليلية، وعليه كان الحِرصُ على التَّنظير والتَّطبيقِ، بما ييسّرُ للطَّالب فَهَمَ واستيعَابَ المفاهِيمِ وتحليلَ النُّصوص.

تتوزع مفردات هذا المقياس على جملة من المضامين والقضايا السَّردية العربيَّة المُعاصرة الجوهرية، من أبرزها مدخل إلى السَّرديات العربيَّة الحديثة والمعاصرة؛ حتى يعي الطالب نقطة التحول والاختلاف بين مفاهيم السَّرد القديم والسَّرد الحديث، واتجاهات الرّواية العربيَّة "التاريخية، والواقعية، والوجودية، والنَّفسية"، فالاتجاه التَّاريخي جاء معرفًا بالأمجاد والحضارة العربية، والواقعي ارتباط بتسليط الضوء على قضايا المجتمع ومشاكله، دون أي مثالية، ومحاولة إيجاد حلولًا لها، والوجودي كان انعكاسًا وبوحًا؛ لما يَعتمرُ في الذَّات العربيَّة والانسانية، وقلقها الكوني وتساؤلاتها الوجودية، أما النَّفسي، فهو تعبير عن النَّفس الانسانية بفرحها وحزنها.

وفي هذا الطرح كان تسليط الضوء على الأصناف السَّردية الغربية، والاختلاف بينها وبين الرّواية العربيَّة وإن اشتركا في الصّنف الرّوائي نفسه، إلا أن لكل منهم خصوصياته، ولعل هذا

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

التنوع في أصناف الرّواية العربيَّة أصدقُ مثال، على أن الرّواية ليست مجرد زخم لغوي شائق ماتع، بل هو تعبير عن واقع حياتي وكوني، يشغل الذات العربية.

ليأتي بعد الاتجاهات الروائية، موضوع الصراع الحضاري، ويبرز علاقة الأنا العربي بالآخر الأوروبي، وموضوع البعد الايديولوجي في الرّواية العربيَّة؛ القائم على طرح أفكار ورؤى "دينية، اجتماعية، سياسية، ... يؤمن بها السارد-عادةً- في شكل أسئلة فلسفية.

لتنتقل المطبوعة في مفرداتها المتقدمة إلى تحليل النَّص من خلال بنياته، حيث تم التركيز على توظيف التراث في الرواية؛ الذي كان ولا زال مطلبًا في كل نص سردي؛ كونها يشكل الهوية العربية ويُعرف بها، سواء كان تراثًا دينيًّا أو تاريخيًّا أو أسطوريًّا رمزيا، وحتى الثَّقافة الشَّعبية من أمثال ومعتقدات وغيرها....، ليأتي بعده عنصر المكان، الذي تغير توظيفه في الرّواية العربية المعاصرة بعدما كان مكانا واقعيا في الكثير من نصوص الروايات، أصبح مكان روائيا، خياليا، لا يحض لهندسة ولا أطر تشكله اللغة السردية.

فضلا عن دراسة بعض الأصناف السردية والتطرق إلى موضوعها وهيكلها، مثل المسرح الشعري، والمسرح الملحمي والأسطوري، والبنية السَّردية في القصة القصيرة، التي تختلف في تقنياتها عن الرواية، والسرد النّسوي وتعدد مصطلحه، وتباينه بين مؤيد ورافض للمسمى والتصنيف، والعجائبية (الفانتازيا) في السرد العربي المعاصر وأبعادها التأويلية.

وإذ جاءت هذه المطبوعة في عمومها تنظيرا إلا أنها تقديم وتأطير ورؤية للسرديات العربية الحديثة والمعاصرة، وهي مرحلة لا بد للطالب أن يتدرج عليها حتى ينمي مهاراته التحليلية للنصوص السردية، من خلال تنمية مهارات التحليل والنقد، والتعريف بأدوات التحليل، وتنمية الحس الذوقي للطالب؛ من خلال تعريفه بجماليات التعبير اللغوي وأين تكمن في السرد نص دون سواه، وكذا التأكيد على خصوصية السرد العربي وحدود تفاعله مع المنجز السردي العالمي.

إن الهدف من هذه الدروس ليس مجرد ترديد للتنظير، ما يجعل الطالب متلق سلبي بل الهدف هو تمكين الطالب من امتلاك آليات النقد والتخليل، وزيادة وعيه بأن النص السردي المعاصر قابل للقراءات والتأويل، وأن النص الذي لا يقبل العديد من القراءات ليس نصا إبداعيا، متجددا مع كل قراءة جديدة؛ فكل ما تعددت القراءات للنص الواحد، أكدت فرادة هذا النص وإبداعيته.

تمهيد: فرش في مفهوم لفظتي (الأدب الحديث والمعاصر):

يُحدث مصطلحا (الحديث والمعاصر) إرباكًا كبيرًا، واختلافًا بينًا بين مؤرّخي الأدب ودارسيه، من حيث تحديد مفهومهما وبدايتهما؛ ومنه تتعدَّد الأسئلةُ: ما مفهوم الأدب الحديث والمعاصر؟ وأين تنتهي حدود الحديث؟ ومتى يبدأ المعاصر؟ وأين تنتهي حدوده؟ وهل للأدب الحديث خصائص تختلف عن خصائص المعاصر؟ وهكذا أسئلة تجُرى أسئلةً أخرى.

الحديث لغةً: "نقيضُ القِدم، والحَدِيثُ: الجديدُ من الأشياء[1]، أما المعاصرُ لغةً: العَصْرُ: الدَّهْرُ، والمعَاصِرُ: هو الوقت الذي نعيش فيه، وعَاصرَ فلان فلان؛ أي عاشا في عصر واحد"[2].

الدّراسات حول إشكالية تحديد مصطلحي الأدب الحديث والمعاصر قليلةٌ جدًّا، بل تكاد تكون نادرةً؛ إلَّا أن المتتبَّع للإشكاليَّة يجدُ أنَّ هناك رأيينِ غالبينِ حول هذا الموضوع ، وهما :

- ✓ **<u>الرَّأي الأول</u>**: لا يفرّق بين الحديث والمعاصر؛ فعندهم كلُّ ما كان بعد دخول "نابليون بونابرت" مصر سنة (1798م) إلى يومنا هذا، فهو حديث ومعاصر.
- ✓ **<u>الرَّأي الثاني</u>**: الأدب الحديث والأدب المعاصر؛ الأوَّل أوسع مجالاً من الثاني؛ فكل أدبٍ معاصرٍ يعدُّ أدبًا حديثًا، وليس كلُّ أدبٍ حديثٍ داخلًا في مفهوم المعاصرة إلا بقدرٍ محدَّد.

يبدأ الأدب الحديث في نظر مؤرخي الأدب العربي- من حيث الزّمن- بدخول الفرنسيين إلى مصر سنة (1213 هـ-1798م)، أما الأدبُ المعاصرُ، فهو الأدب الذي نعيشه خلال الخمسين عامًا الأخيرة، وهي الفترة التي تبدأ بثورة (1919م) إلى اليوم؛ وخمسون عامًا تحديدًا؛ لأنَّها مدَّة زمنيةٌ تساوي متوسّط عمر الأديب، وهو امتداد زمنيٌّ كافٍ لإبراز خصائص أدبية معيَّنة في حياة جيل معيَّن من الأُدباء.

الأدب المعاصر دالٌّ على مرحلة معيَّنة في الأدب العربي، هي المرحلة التي نعاصرها، وهي مرحلةٌ متحرّكة لا تقبل التثبيت؛ فما يكون معاصرًا اليوم سيأتي عليه زمنٌ يخرج من دائرة المعاصرة، مكتفيًا عندئذ بصفة الحديث.

---

[1] _ ينظر: جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مادة (حدث)، 131/2.

[2] - ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، باب (العين)، 168/3.

الحدود الزمنيَّة للأدب الحديث والمعاصر:

يبدأ العصر الحديث في العالم العربي- في رأي العديد من مؤرخي الأدب- بحملة "نابليون بونابرت" الفرنسية على مصر (1798م)؛ نظرًا لأثرها السياسي والفكري والعلمي-كما يقولون-؛ ولأنَّها فتحت مجالًا للصلات الحضارية بين الغرب والعالم العربي"[1].

هناك معطيات جديدة بعد الحرب العالمية الثانية وبعد نكبة (1948م)، التي تعرضت لها الأمة العربية والإسلامية من قِبل العدو الصهيوني، وأحدثت متغيرات فكرية، واجتماعية، واقتصادية، وسياسية، تولدت عنها ثورة وتمرد في كل شيء، ومن ذلك الأدب، فظهرت ملامح أدبية جديدة تختلف تمامًا عمَّا كان من قبل هذا التاريخ، هو بداية بزوغ ما يُعرف بـ" **الأدب المعاصر**"[2].

ملاحظة: لا ينبغي أن نخلط صفة الحديث للأدب بصفة الحداثي، التي دخلت في الاستعمال مؤخرًا، فقد تُكون رواية ألفت في الخمسينات أكثر حداثة من رواية صدرت اليوم.

[1] - محمد عبد الله سليمان، مشكل مصطلحي الحديث والمعاصر في الأدب العربي، شبكة الألوكة، دط، 2017م، ص18.

[2] - المرجع نفسه، ص28.

المحاضرة01: مدخل إلى السَّرديات العربيَّة الحَديثة والمُعاصرة

تضاربت الآراء بين الدَّارسين حول نشأة الرّواية العربيَّة، فمنهم من قال بأن لها جذورًا وأصولاً في الأدب العربي، فعدَّها شكلاً من أشكال القصة والحكاية، وهناك من قال بأن الرّواية فن مستورد عن الغرب.

نجد الدكتور "صلاح صالح" يذهب إلى أن «التَّأليف الرّوائي العربي بغالبيته العُظمى، لم يتأسس على **الأشكال التراثية**(*)، وإنما حذا حذو الرّواية الغربية شكلاً ومحتوى، وخصوصًا في البدايات، إلى أن بلغت التَّجربة الرّوائية العربيَّة الدَّرجة الرَّاهنة، التي يزعمها البحث من النُّضج والاستقلال عن التَّبعية الثَّقافية العريضة للرواية الغربية التي استلهمها، وانطلق منها الدَّرس النَّظري الغربي، المشتغل على الرّواية في مجال **السَّرديات**».[1]

من هنا نجد أن الكتابة الرّوائية العربيَّة وإن تأثرت في بداياتها بالرواية الغربية شكلًا إلا أنها ما لبثت أن تحررت عنها، وشكلت لنفسها نهجًا خاصًا بها، مُستلهمًا من الأحداث الجسام التي تناوب وقوعها الفجائعي في الأرض العربية مرة إثر مرة، فكانت المادة الخام التي يُحاول الرّوائي العربي خلقها روائيًّا وإعادة تشكيلها **سرديًا**.

شكل الخطاب السَّردي أهمية بالغة في الدّراسات الأدبيَّة والنّقدية المعاصرة، وقد أدى هذا الاهتمام إلى نشوء حقل خاص به، عُرف بـ "علم السرد" أو "السردية" أو "السَّردانية" أو "السَّرديات"، ليشمل كل ما هو متعلق بالسرد، مع اهتمام خاص بالقصص الأدبي.

يعد "السرد"(La narration)، خاصية جوهرية في الكتابات السَّردية(الأقصوصة، القصة، الرواية ،...)، إذ به تتباين وتتمايز فيما بينها .

* كقصص الأنبياء والقصص القرآني، والسير وما جاء في كتب الأدب وغيرها.

1- صلاح صالح، سرديات الرّواية العربيَّة المُعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص: 12.

فما تعريف السَّرد والسَّردية؟

1_ تعريف السَّرد (La Narration):

أ – **لغةً**: عرَّفه "جمال الدّين بن منظور" (ت711ه) بقوله: "تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متَّسقًا بعضه إثر بعض متتابعًا، وسَرَدَ الحديثَ ونحوه يَسْرُدهُ سَرْدًا إذا تابعهُ، وفلان يَسْرُد الحدِيثَ سَردًا، إذا كان جيِّد السياق له، وفي صفة كلامه "صلى الله عليه وسلم" لم يكن يَسْرُد الحديثَ سَردًا؛ أي يُتَابِعُه ويسْتَعجِلُ فيه، وسَردَ القرآن تابعَ قِرَاءته في حَذرٍ مِنْهُ"[1].

وعرَّفه "الزبيدي" (ت1205ه) بقوله: "السَّرْدُ: (جَوْدَةُ سِيَاق الحَدِيث)، سَرَدَ الحَديثَ ونَحْوهُ يَسْرُدهُ سرْدْاً إذا تابعه، وفلان يَسُرِدُ الحديث سَرْداً وتَسرْدَّه إذا كان جيّد السياقِ، وسَردَ القرآن: تابع قراءته في حَذْرٍ مِنْهُ"[2].

من خلال ما ورد في التعريفين السابقين، نرى بأن (**السَّرد**) يعني التتابع؛ أي التتابع في الحديث، والانتظام، والاتساق، والتوالي في تكرار الشّيء أو نسجه.

ب- اصطلاحا: نجد لمصطلح "**السرد**" العديد من التَّعريفات، منها :

- ✓ يعرفه "عزّ الدّين إسماعيل" بقوله:"نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[3].
- ✓ "المصطلح الذي يشمل على قصّ حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال"[4].
- ✓ السرد هو: "الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين :

- **أولاهما:** أن يحتوي على قصة ما تضمُّ أحداثًا مُعينة.

- **ثانيهما:** أن يُعين الطريقة التي يحكي بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة **سردًا**؛ ذلك أن القصة الواحدة يُمكن أن تُحكى بطرقٍ مُتعددة، ولهذا السبب فإن السَّرد، هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[5].

---

[1]- جمال الدّين بن منظور، لسان العرب، مادة (سرد)، مج 212/3.

[2]- محمَّد بن محمد بن عبد الرّزاق الحسيني، أبو الفيض الملقب بمرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية، دط، دت، باب (سرد)، 187/8.

[3]-عزّ الدّين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، (1434ه– 2013م)، ص104.

[4] - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م ،ص :189.

[5] - حميد لحمداني، بنية النَّص السَّردي: من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط3، 2000م، ص45.

- ✓ هو "نظام لغوي يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث على سبيل التَّخييل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلًا فنيًّا منتظمًا بعلاقات وقواعد وأبنية داخلية، تنظم عمل السرد، حيث أنَّه الطريقة التي يتم اختيارها من الرَّاوي ليقدم بها الحدث، ولهذا السَّرد أشكال كثيرة، حيث أن السَّرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والمأساة، وفي الملهاة، وفيما لا يُحصى من المظاهر والصور والأشكال"[1].
- ✓ القضية الإشكالية في السرد: "تكمن في كيف تترجم المعرفة إلى أخبار؟، وكيف نحول المعلومات إلى حكي؟"[2]

1- تعريف السَّردية ومجالها :

"هي علم السرد (Sience de rècit) ذلك أن لكل محكي موضوع، وهو ما يصطلح عليه بالحكاية(historie)، هذه الأخيرة لا يتلقاها القارئ مُباشرة وإنما من خلال فعل سردي، هو الخطاب السَّردي (Discours Narratif)"[3].

"السَّرديات فرع معرفي يحلل مكونات وميكانيزمات المحكي، لكل محكي موضوع، إنه يجب أن يحكي عن شيء ما، هذا الموضوع هو الحكاية، هذه الأخيرة يجب أن تُنقل إلى المتلقي بواسطة فعل سردي هو السرد، الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي"[4].

السرد هو: "الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق قناة الرَّاوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالرَّاوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[5].

والحكي هنا يمثل حكاية منقولة بفعل سردي، ولهذا مجال السَّردية اتسع من دراسة الرّواية أو القصة إلى كل ما هو حكي، هذا الاتساع أفضى إلى وجود تيارين رئيسيين في السَّردية هما[6]:

---

[1] - في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، ديسمبر1998م، ص19.

[2]- عبد الرَّحيم الكردي، البنية السَّردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005م، ص13.

[3] - عبد الله إبراهيم، السَّردية العربيَّة: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنَّشر، بيروت، ط3، 2000م، ص117.

[4] - جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م، ص97.

[5] - حميد لحمداني، بنية النَّص السَّردي، مرجع سابق، ص45.

[6] - عبد الله إبراهيم، السَّردية العربيَّة، مرجع سابق، ص117.

- ✓ **السَّردية الدّلالية**: ويعنى هذا التيار بدراسة الخطاب، أو ما يسمى المبنى دون الاهتمام بالسرد الذي يكونه، فيبحث في البُنى العميقة التي تتحكم بهذا الخطاب.
- ✓ **السَّردية اللسانية**: تُعنى بالوظائف اللغوية للخطاب، فتدرسه من مستواه البنائي، وما ينطوي عليه من علائق تربط الرَّاوي بالمروي وأساليب السَّرد والرُّؤى.

تبحث "السَّردية في مكونات البنية السَّردية من راوٍ ومروي إليه، ولئن كانت بنية الخطاب السَّردي نسيجًا، قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التَّأكيد أن السَّردية، هي العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السَّردي أسلوبًا وبناءً ودلالة"[1].

وعليه تتفق التَّعاريف السَّابقة على أن (**السَّرد**): هو الطريقة التي تروى بها القصة، والتي تخضع لتأثيرات متنوعة بعضها متعلق بالراوي (Narrateur)، والبعض الآخر بالمروي له (Narrataire)، والبعض الآخر مرتبط بالقصة وطريقة تقديمه للقارئ.

2/ مكونات السَّرد :

يتكون **الخطاب السَّردي** من[(2)]:

- ✓ القصة (Histoire): المدلول أو المضمون السَّردي (الأحداث).
- ✓ الحكي (Récit): الدَّال أو الملفوظ أو الخطاب أو النَّص السَّردي ذاته(الخطاب الشَّفوي).
- ✓ السرد (Narration): الفعل السَّردي المنتج.

لا تختلف النُّصوص السَّردية عن بعضها البعض من ناحية موضوعاتها(القصة)، وإنّما تختلف عن بعضها البعض من ناحية (**الطريقة وأسلوب السَّرد**).

وهكذا أصبح **علم السَّردية** أو**علم السَّرد** (Narratologie) يبحث في مكونات البنية السَّردية للخطاب من **راوٍ ومروي ومروي له:**

- **الرَّاوي**: "وهو ذلك الشَّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت حقيقية أو مُتخيلة ولا يشترط أن يكون اسما معينًا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطة المروي، بما فيه من أحداث ووقائع"[3].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، السَّردية العربيَّة، مرجع سابق، ص90 .

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن- السّرد- التّبئير)، المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء- المغرب، ط3، 1997م، ص: 40.

[3]- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص7.

المجلس العلمي للكلية

- **المروي:** "هو كل ما يصدر عن الرَّاوي وينظم لتشكيل مجموع من الأحداث، يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزَّمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله"[1].

- المروي له: "هو كالراوي شخصية من ورق، وقد يكون كائنًا مجهولًا"[2].

4- تعريف البنية السَّردية: لها تعريفات عديدة، تصب في المعنى نفسه:

يعرفها "ليفي شتراوس"(Levie .G.Strauss) بأنّها:" تحمل- أولاً وقبل كل شيء – طابع النَّسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرّض الواحد منها، أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى"[3].

ويذهب "الطرابلسي" أيضا إلى أنّها: "مجموعة من العناصر المكونة لجهاز يقوم عليه النّص"[4].

البنية السَّردية هي: "رسالة لغوية تحمل عالمًا متخيلًا من الحوادث، التي تُشكل مبنًى روائيًّا يتجاذبه طرفا الإرسالية اللغوية؛ أي الرَّاوي والمروي له، لتنتظم بمنظومة متكاملة من العلاقات والوشائج الدَّاخلية، التي تنظم آلية اشتغال المكونات الرّوائية الثلاثة مع بعضها، ابتداءً من الرُّواة وأساليب رواياتهم مرورًا بمفاصل المروي؛ أي الحدث وكيفية بنائه، والشَّخصية وعلاقاتها الرّوائية، والزَّمان وتقنياته، والمكان وأنواعه، وانتهاءً بتعالقات الرَّاوي والمروي له"[5].

5/ نشأة علم السَّرد:

5-1/ عند الغرب :

إذا جئنا إلى مصطلح **السَّردية (Narratologie)** نجده حديثًا نسبيًا، دخل دائرة التَّوظيف في فرنسا تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنُصوص السَّردية، ليشمل الجوانب النَّظرية والتَّطبيقية في دراسة منهجية للسرد وبنيته.

---

[2] - عبد الله إبراهيم، موسوعة السَّرد العربي، مرجع سابق، ص12.

[3]- زكرياء ثامر، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص31.

[4]- الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1992م، ص38.

[5]- في مفهوم السردية ومكوناتها، مقال عن دار الخليج. مركز الخليج للدراسات، الأربعاء 16 ديسمبر2015م، ص2

بدأ "علم السَّرد" بالشكلانيين الرُّوس وبالتحديد بـ "فلاديمير بروب" (1928م) في عمله الموسوم "مرفولوجيا الحكاية العجيبة"(Morphologie de Conte merveilleux) الذي حلل فيه تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، والوظيفة عنده هي (عمل الشَّخصية)، وقد حصر الوظائف في (31 وظيفة) في كل القصص، كما صاغ "تودوروف" مصطلح "علم السَّرد" (Narratologie) لأول مرة سنة (1969م) في كتابه "قواعد الديكاميرون" وعرَّفه بـ "علم القصة".

بات السَّرد القصصي مع نهاية الستينات من القرن العشرين موضوعَ علم قائم بذاته، مع صدور عدد خاص بالسرد في مجلة اتصالات (communication)عام (1966م)، ضمّ دراسات قيّمة، مثل "مدخل إلى التَّحليل البنيوي للقصص" لـ "رولان بارت" و "مقولات السرد الأدبي" لـ " تزفيتان تودوروف"(Tzvetan Todorov) و"حدود السَّرد" لـ " جيرار جينيت"(Gèrarad Genette) وغيرها، فكان أن أصبح لعلم السَّرد هيكله، وحدوده، ومفاهيمه، وطرائقه في التَّحليل، ومن ثمّ غدا علمًا مُعترفًا به، بصدور كتاب "جيرار جينيت" المعروف "خطاب السَّرد"، وفيه توسيع لحدود السَّردية، وتثبيت لمفهوم السَّرد[1].

وتأكَّد ترسيم هذا العلم بأن اقترح "تزفيتان تودوروف" مصطلح (Narratologie) تسميةً له، في عام (1959م)[2]، فأصبح أكثر مصطلح متداول على نطاق واسع، وسرعان ما وجد ما يّقابله في الدّراسات العربيَّة الحديثة " السَّردية، السَّرديات، علم السَّرد".

وكذلك "تودوروف" الذي جمع نصوص الشكلانيين الرُّوس، وترجمها إلى الفرنسية سنة(1965م)، مما تجلى أثره في تطور الدّراسات السَّردية البنيوية، وكذا "ليفي شتراوس" الذي بادر- قبل تودوروف- إلى لفت الانتباه إلى أهمية إنجاز" فلاديمير بروب" في مجال دراسة الحكاية الخُرافية.

غير أن الانعطاف الحاسم في مجال السَّرديات دراسةً وتحليلًا، كانت بداياته مع أعلام الشكلانية الرُّوسية في مطلع القرن العشرين، ويبرز هنا علمان لهما التأثير البالغ في الدّراسات السَّردية هما: "بوريس توماشفسكي"(Boris Tomashevsky)، وفلاديمير بروب(Vladimir Propp)، وهذا الأخير يعتبره المختصون في شؤون السرد "أب السَّرديات الحديثة"، فقد طرح "توماشفسكي" قضايا مهمة في مجال السَّرد، منها قضيتان في غاية الأهمية، هما: المتن الحكائي (الذي يُعرفه بأنَّه مجموع

[1] - عبد الله إبراهيم، المتخيل السَّردي: مقاربة نقدية في التَّناص والرُّؤى والدّلالة، المركز الثقافي العربي، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص:151.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأحداث المتصلة فيما بينها)، والمبنى الحكائي (الذي يتألف من نفس الأحداث، ولكن يُراعى فيها نظام ظهورها في الأثر الأدبي).

أما "فلاديمير بروب" فقد شكل نقلة نوعية، من خلال كتابه (مورفولوجيا الحكاية) الصادر في عام (1928م)، وتتمثل قيمة عمله في تخليه عن تقاليد المناهج التَّقليدية، التي تنحو إلى تفسير النَّص، والتركيز على مضمونه وربطه بعوامل خارجية، واتجاهه إلى العناية ببنية النَّص الدَّاخلية وبخصائص شكله"[1].

ومع صدور كتاب "خطاب الحكاية" سنة (1972م) لـ "جيرار جينيت"، وجدنا أنفسنا أمام تقديم علمي لنظرية علمية للسرد، فهو ينطلق من قراءة التّصورات السَّابقة كلها، ومن خلال نقده إيَّاها يُقدم مشروعًا منسجمًا مع ما سبق، وقد تكامل المشروع مع جهود الفرنسي "ألغراد جوليان و غريماس"، والأمريكي "جيرالد برنس"[2].

5-2/ التَّفاعل النَّقدي العربي مع المصطلح السَّردي:

يعد علم السَّرد حديث النّشأة في النَّقد العربي، إذ لم يظهر إلا في الثمانينات من القرن العشرين، وهو ظهور متأخر إذا ما قورن بتطبيقه في النَّقد الغربي، والذي كان في بداية الخمسينات من القرن نفسه.

5-2-1/ السَّرد العربي القديم:

إن السَّرد أو الحكي ظاهرة إنسانية تضرب جذورها في عمق التَّاريخ البشري، ولا يخلو تراث أي لغة من ظواهر سردية، نُطلق عليها تسميات مختلفة، فنسميها قصة، أو رواية، أو حكاية شعبية، أو أسطورة، أو مقامة، أو غير ذلك، مما قد لا يتأتى حصره؛ بسبب عمق تاريخ السَّرد وتنوع أنماطه في الثقافات المختلفة [3].

لم يحظ السَّرد العربي القديم بالعناية الكافية من قِبل الباحثين العرب، رغم الإقرار بوجوده وتوفر نصوصه المندرجة ضمن أنواع وأجناس نثرية سردية متنوعة، كالأخبار والنَّوادر والحكايات والأمثال والمسامرات، وأنواع القصص المتقدمة، كالمقامات وقصص الحيوان والقصص

---

[1]- يمنى العيد، فن الرّواية العربيَّة: بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص23.

[2]- يان مانفيد، علم السرد: مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة : أمالي أبو رحمة، ص51.

[3] - جيرالد برنس، المصطلح السَّردي: معجم مصطلحات، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، ص5.

الخيالية والشَّعبية والرَّحلات والسّير وسواها، وقد يَرجع ذلك في بعض أسبابه إلى استمرار النَّظر إلى الموروث الأدبي العربي على أنَّه متمركز في الشّعر فقط؛ لما تميزت به النُّصوص الشّعرية من قوةٍ ونفوذٍ وانتشارٍ، وقوانينها، ولغتها، وإيقاعها، ومما شاع في الأذهان من أن "الشّعر هو ديوان العرب"، كما هو مجال عبقريتهم.[1]

2-2-5/ السَّرد العربي الحديث: قفز السَّرد العربي القديم خلال السنوات الأخيرة إلى صدارة الاهتمام، إلا أن الدّراسات التي تناولته ظلت قليلةً ومحدودةً إلى عهد قريب، إلى أن نشط -في الفترة القريبة الماضية- باحثون أكِفاء تخصصوا فيه، دون أن يهملوا النُّصوص السَّردية الحديثة (الرّواية)، نذكر منهم:

_الدكتور "عبد الله إبراهيم" من العراق في كتبه "موسوعة السَّرد العربي: مئة صوت في القصة العربية"، و"بحث في البّنية السَّردية للموروث الحكائي" و"السَّردية العربيَّة الحديثة".

_ الدكتور "عبد المالك مرتاض" من الجزائر في كتابه "القصة الجزائرية المعاصرة" و"تحليل الخطاب السَّردي" و "في نظرية الرّواية: بحث في تقنيات السَّرد".

_ الدكتور" سعيد يقطين" من المغرب في كتابه "تحليل الخطاب الرِّوائي"، و"انفتاح النَّص الرِّوائي" و"الرّواية والتراث السَّردي"، و"الكلام والخبر: مقدمة للسرد العربي"، و" قال الرَّاوي: البنيات الحكائية في السّيرة الشَّعبية"، ومختاراته من السِّيرة الشَّعبية التي ضَمها كتابه "ذخيرة العجائب العربيّة"، و"السَّرديات والنَّقد السَّردي" (مقال).

_ الدكتور "حميد لحمداني" من المغرب في كتابه "بنية النَّص الرِّوائي"، و"النَّقد الرِّوائي والإيديولوجيا"، و"أسلوبية الرّواية "، "النَّقد النَّفسي المعاصر: تطبيقاته في مجال السَّرد" .

وقد توالت الكتابات في مجال السَّرديات إبداعًا ونقدًا في الوطن العربي، لتشهد تطورًا ملحوظًا وكمًّا سرديًّا غزيرًا، من لدُنِ كُتَّاب مطلعين على باقي الثقافات، متمرسين في مجال السَّردية، مهتمين بطرح قضايا مجتمعاتهم خاصة وأمتهم عامَّة .

[1] - ينظر : حاتم الصكر، السَّرد العربي القديم: من التُّراث إلى النَّص، صحيفة الواحة، العدد 5، جامعة صنعاء، ص6 .

المحاضرة02: اتجاهات الرّواية العربيّة المُعاصرة
الاتجاه التّاريخي

إنّ مرحلة صعود **الرّواية الجديدة** إلى الوجود تؤرّخ لحدّة الصراع بين الشّرق والغرب، حيث أحسّ العرب في بدء نهضتهم، أنّهم بحاجة إلى إبراز مآثرهم التّاريخية ومزاياهم، فكانت **الرّواية التّاريخية** خيرَ مُعبّرٍ عن هذه الأمجاد والبُطولات والقِيم.

فما هو تعريف الرّواية التّاريخية؟ وكيف مثلت الرّواية التّاريخ؟

1- تعريف الرّواية التّاريخية (Historical Novel):

تعددت تعريفات الرّواية التّاريخية، في العديد من الدّراسات الأدبيّة والنّقدية، نذكر منها :

يعرفها "ألفريد شيبار"(A. Sheppard) بقوله:«تتناول القصة التّاريخية الماضي بصورة خيالية، وبين هذا وذاك تُعد الرّواية التّاريخية عودةً إلى الماضي برؤية آنية».[1]

تتخذ "الرّواية التّاريخية "مادّتها الأساسية من التّاريخ، إما أن تقصد إلى تعليمه، ويكون صبه في القالب الرّوائي وتحسين عرضه، ويكون عرض التّاريخ في قالب روائي، خدمةً لهدف قومي، أو تعبيرًا عن إحساس وطني"[2].

يُبدع الرّوائي في الرّواية التّاريخية "كونًا خياليًّا روائيًّا، يتكون في آن واحد مع عناصر مُتخيلة وعناصر واقعية، فالتاريخ الحقيقي ماثل في الرّواية، ممتزج بالمخيلة متواشج معها، فلا تعود مُنحصرةً في استكناه الصّلات بين عالم الرّواية والمتخيل والواقع، بل تشمل إلى ذلك الصّلات القائمة بين الواقع والتّخييل في عالم الرّواية الخيالي".[3]

تعتمد الرّواية التّاريخية "على مرجعيتين في بناء العمل، أولاهما مرجعية حقيقية مُتصلة بالحدث التاريخي (الحكاية)، وثانيهما مرجعية تخييلية(روائية)، مقترنة بالحدث الرّوائي، فإن المرجعية الأولى مرجعية نفعيّة، والمرجعية الثانية مرجعية جمالية".[4]

---

[1]- نضال محمد الشّمالي، الرّواية والتاريخ: بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006م، ص: 111- 112.

[2]- عبد الخالق نادر، الرّواية الجديدة، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2009م، ص22.

[3]- محمد القاضي، الرّواية والتّاريخ، مرجع سابق، ص68.

[4] - نضال الشمالي، الرّواية والتّاريخ، مرجع سابق، ص124.

"الرّواية التّاريخية عمل فنّي ينهض على أساس مادة تاريخية، ولكنها تُقدم وفق قواعد الخطاب الرّوائي القائم على البُعد التخييلي مهما كان واقعيًّا أو حقيقيًّا، وهذا التَّخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التَّاريخي"[1].

ونجد "سعيد يقطين" يرى أن كل التَّعريفات والتَّحديدات التي تقدمها لنا المعاجم، والدّراسات المختصة، حول مفهوم الرّواية التَّاريخية تكاد تتفق على "كون الرّواية التَّاريخية عملاً سرديًا، يرمي إلى بناء حقبة من الماضي بطريقة تخييلية، حيث تتداخل شخصيات تاريخية مع شخصيات مُتخيلة، وإننا في الرّواية التَّاريخية نجد حضورًا للمادة التَّاريخية لكنها مقدمة بطريقة إبداعية وتخييلية".[2]

وبناء على التَّعريفات السَّابقة تتجلى أمامنا الإجابة عن السؤال المطروح: **كيف مثلت الرواية التَّاريخ ؟**

تقوم الرّواية التَّاريخية على الواقعي التَّاريخي وعلى المتخيل الرّوائي، الذي يؤسسه البناء الفني الرّوائي وبين الواقعي التَّاريخي والمتخيل الرّوائي، تتحدد معالم الرّواية التَّاريخية، «وما من شك أن كل رواية تاريخية، فيها تاريخ وفيها خيال يُبدعه الرّوائي، ويجب أن يجتمع التَّاريخ والخيال معًا في الرّواية التَّاريخية، فلو كانت الرّواية كلها أحداثاً ووقائعاً تاريخية، لكانت تاريخًا وليست رواية تاريخية، ولو كانت الأحداث في الرّواية كلها خيالية لما صح تسميتها –**رواية تاريخية**-».[(3)]

يكون (**التاريخ**) في الرّواية التَّاريخية هو لبّ الرّواية، التي تقوم وتبنى عليه، فهي" تنبني حكائيًّا على التَّاريخ، وتقتات عليه، وتتشكل منه وتُضيف عليه وتختزل منه وتتصرف فيه، ولكنها ليست تاريخًا"[4]، أما **الرّواية الأدبية** التي قد نلمح جانبا تاريخيًّا فيها، يكون **توظيف التاريخ** فيها عرضيًّا؛ لإضاءة بعض الجوانب فيها، أما ما يجعل من الرّواية التَّاريخية عملاً أدبيًّا خالصًا، هو «تلك الطريقة التي تُعالج ما استمدته من الوثائق كمادة عملت على بعثها من جديد» [(5)].

يتفق النّقاد على أن ظهور الرّواية التَّاريخية في الأدب العالمي، كان في بداية القرن19م بعد فترة القائد الفرنسي "نابليون بونابرت"، ويُعدُّ الكاتب الفرنسي "ألبير كامو" و "والتر سكوت" رئدا

---

[1] - نضال الشمالي، الرّواية والتَّاريخ، مرجع سابق، ص159.

[2] -سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2012م، ص159

[3]- عبد السلام أقلمون، الرّواية والتاريخ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2010م، ص: 135.

[4]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص107.

[5]- المرجع نفسه، ص 117.

هذا الفن، ثم خطا الكاتب الفرنسي "ألكسندر دوماس" بالرّواية التّاريخية خطوة مهمة، حيث عزز العنصر القصصي على حساب الجانب التّاريخي.

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
الآداب واللغات

2- **دوافع ظهور الرواية التّاريخية العربيّة:**

اعتبر النّاقد "**سمر روحي الفيصل**" أن انتشار "الرّواية التّاريخية " مرتبط برد فعل العربي على سياسة الاستعمار، حيث يقول: «وظهور الرّواية التّاريخية مرتبط برد فعل العربي على سياسة **التتريك***، وحين بدّأت المرحلة تتجه نحو الاستقلال شرعت الرّواية التّاريخية تجمدُ وتتراخى»[1].

كان ظهور الرّواية التّاريخية في الأدب العربي بادئ الأمر عن طريق الترجمة والاقتباس، فالنصف الثاني من القرن(**19م**) شهد نشاطًا بالغًا من التّعريب الرّوائي، «فقام الأدباء العرب بالتعريب والاقتباس في محتوى الرّوايات الأوروبية، ومنهم "**نجيب حداد**" الذي عرّب "الفرسان الثلاثة" لـ "ألكسندر ديماس"، و"صلاح الدين" لـ "والتر سكوت"، التي تصرف فيها وحولها لـ نص مسرحي، وفي سنة (1881م) عرّب "قيصر زينية" رواية "ألكونت دي مونتغر مري" لـ "ديماس"، وبين عامي (1842م و1914م) عَرّب له ستة عشرة رواية».[2]

إذا رجعنا إلى **نشأة الرّواية التاريخية في الأدب العربي**، نجد رائدها "**سليم البستاني**" في روايته " **زنوبيا**" (1971م)، ورواية " قصة الهيام في فتوح الشام" (1874م) .

ولعل أبرز كاتب في هذا النّوع هو "**جرجي زيدان**" (1961م- 1914م)، ففي ثلاث وعشرين سنة ألّف ثلاثًا وعشرين رواية، وسمّاها "**روايات تاريخ الإسلام**"، منها «المملوك الشارد، فتاة غسان، عذراء قريش، غادة كربلاء، الحجاج بن يوسف، فتح الأندلس، شجرة الدُّر،...»[3]، ونجد بعض النُّقاد «عَدَّ "جرجي زيدان"أب الرّواية التّاريخية العربيّة " من حيث الكم الذي كتبه».[4]

وكتب "**كرم ملحم كرم**" لبناني (دمعة يزيد)، و(صقر قريش)، التي تصور الصراع بين الهاشميين والأمويين في عهد (سليمان بن هشام بن عبد الملك)، وفي العراق كتب "محمد بن حسن الميري "رواية (الفرات الأوسط)، وعبد المسيح بلايا (غادة بابل)، بعد ذلك ظهرت روايات" **نجيب محفوظ** " التّاريخية في

---

* **التتريك:** هي حركة تركية بحتة تعتبر الأتراك عنصرًا نقيًا له سماته السُلالية التّاريخية، والتي تنادي بإعلاء شأن الجنس التركي فوق سائر الأجناس، فتحي زغروت، النوازل الكبرى في التاريخ الإسلامي، الأندلس الجديدة، مصر، 2009م، ص649.

[1]- الفيصل سمر روحي، الاتجاه الواقعي في الرّواية العربيّة السُورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق دط ، 1986م، ص265.

[2]- عبد الله إبراهيم، السّردية العربيّة، مرجع سابق، ص142.

[3]- ينظر: حنّا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت- لبنان، دط، 2005م، ص192.

[4]- عبد السلام أقلمون، الرّواية والتّاريخ، مرجع سابق، ص15- 16.

ثلاثيته: (عبث الأقدار، رادوبيس، كفاح طيبة)، وقد شكّلت هذه الرّوايات تقدّمًا في نهضة الرّواية التّاريخية.[1]

ثم توالت **الرّوايات التّاريخية**، نظرًا للدور الذي تؤديه في تغذية الرُّوح القومية عند العرب، كما تلونت **الرّواية التّاريخية الحديثة** باللون السياسي والاجتماعي والوطني، وقدّم "علي أحمد باكثير وتوفيق الحكيم وعبد الرّحمن منيف"، والرّوائيون الفلسطينيون "غسان الكنفاني وإيميل حبيب وإسماعيل صديقي وغيرهم" نماذج مختلفة للرّواية التّاريخية.

مدرسة الرّواية التاريخية كانت متأثرة إلى حد بعيد بالثقافة الغربية ابتداءً من "**سليم البستاني**" مرورًا **بزيدان وسواه** وصولاً إلى **نجيب محفوظ** وكِبّار كُتّاب الرّواية في القرن العشرين.

3- مراحل تطور الرّواية التّاريخية العربيّة:

ويمكن القول بأن **الرّواية التّاريخية في الأدب العربي** مرّت بـ **ثلاث مراحل** هي:[2]

1-المرحلة الأولى: مرحلة تسجيل التاريخ سرديًا، مع محاولة التّقيد ولو من بعيد بمجرياته لغايات علمية، كما ظهر في روايات **"جورجي زيدان"**.

2-المرحلة الثانية: مرحلة الموازنة بين ما هو تاريخي وما هو فنّي، فالتاريخ يُسكب في قالب روائي واضح المعالم، كما ظهر في روايات **"نجيب محفوظ"**.

3-المرحلة الثالثة : مرحلة استثمار التّاريخ استثمارًا إسقاطيًا واعيًا، يرتهن التّاريخ فيه إلى ما هو فنّي بالدرجة الأولى، كما لمسنا ذلك لدى "جمال الغيطاني" في "الزّيني بركات"، و "رضوى عاشور "في "ثلاثية غرناطة"، و" عبد الرّحمان منيف" في "أرض السواد".

4- ملامح الرّواية التّاريخية:

يرى "جورج لوكاتش" أن الرّواية التّاريخية يمكن أن تتحدد بالملامح التالية[3] :

- ❖ الرّواية التّاريخية هي سرد لأحداث تاريخية مثبتة؛ بقصد إعادة استيعابها وتجديد طريقة عرضها.
- ❖ الرّواية التّاريخية آليتها الأولية التاريخ، أما أهدافها فمتعددة الأبعاد، عصيةٌ على الحصر.

---

[1]- ينظر: نضال الشّمالي، الرّواية والتاريخ، مرجع سابق، ص121.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 122- 123.

[3]- جورج لوكاتش، الرّواية التّاريخية، ترجمة: صلاح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، دط ،1987م، ص19.

- ❖ الرّواية التّاريخية مستوى واعٍ من الأداء، في أحيان كثيرة تُعيد صياغة مادة ماثلة أصلاً في ذهن المتلقي بهدف أو لآخر، فقارئ الرّواية التّاريخية يفترض أنّه يقرؤها وهو مُستعدٌ معرفيًّا لاستكناه مكنوناتها .
- ❖ تعتمد الرّواية التّاريخية فترة تاريخية محددة، تُسلط الضوء عليها، فمن منطلق تاريخي ليس لمادة الرّواية التّاريخية بداية ولا نهاية؛ لأن التاريخ هو زمنها، ومن منطلق روائي البداية هي أقدم نقطة منتهي عندها.
- ❖ الرّواية التّاريخية عودة إلى الماضي برؤية آنية، فالماضي هو (زمن الحكاية) والحاضر هو(زمن الكتابة).
- ❖ كتابة الرّواية التّاريخية هي تعبير عن مواقف ورؤى للعالم بشكل مختلف لا يمتُّ بصلة إلى الكتابة بطريقة يفهمها القارئ مباشرة .
- ❖ الرّواية التّاريخية باختيارها حقبة محددة مثّبتة تُعدُّ (تبئيراً) كبيراً واسع الأبعاد، وتخلص إلى أهدافه محددة يصنعها المتلقي مع المرسل.

5- علاقة الرّواية بالتّاريخ :

عمل الرّوائيين على استغلال المرجعية التّاريخية؛ لإنجاز كون روائي، يجمع بذلك بين ما كان وما هو ممكن، إذ "يُوزع علم التّاريخ والرّواية على موضوعين مختلفين، يستنطق الأول الماضي ويُسائل الثاني الحاضر، وينتهيان إلى عبرة وحكاية، بيد أن استقرار الطرفين منذ القرن التّاسع عشر في حقلين متغايرين لم يمنع عنهما الحوار، ولم ينكر عنهما الحوار، ولم ينكر العلاقة بين التّاريخ والإبداع الأدبي"[1].

تشتغل الرّواية التّاريخية على الحاضر مهما توغلت في الماضي، فإن الماضي من اختصاص المؤرخ، فـ"التّاريخ رواية ما كان، والرّواية تاريخ ما كان يمكن أن يكون "[2]، وعليه وجب على "التّاريخ أن يقبل بترك ثوابته وصرامته عند عتبات الرّواية، ويحتمي بالنسبية والهشاشة التي تصبغ الفعل الرّوائي الذي لا يرتكن أبدًا إلى اليقين "[3]، فاستحضار الحوادث التّاريخية في النّص الرّوائي يستلزم تفسيراً لها مغاير – في العموم- لما هي عليه في كتب التّاريخ، ذلك أن الرّوائي يلبسها طابعًا نصيًّا

[1] - فيصل دراج، الرّواية وتأويل التّاريخ: نظرية الرّواية والرّواية العربيّة، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، دط، 2004م، ص 126.

[2] - محمد القاضي، الرّواية والتّاريخ، مرجع سابق، ص26.

[3]- إبراهيم نصر الله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008م ،ج1/ 405.

إبداعيًّا تخييليًّا، يتماشى والهدف المرجو من الرّواية –عادة- ، فـ "حضور التَّاريخ في صميم النَّص الرّوائي، واعتباره مرجعية جمالية تمنح النُّصوص الإبداعية تفسيرًا بنيويًّا جديدًا، ينبع من تقدير المادة التَّاريخية في حدِّ ذاتها، والقدرة على الإحساس بها، لذا فإن استدعاء الخطاب التَّاريخي؛ لإنشاء خطاب الرّواية الرَّاهن يجعل من التَّاريخ نسيجًا طريفًا مُكونًا في المتن الرّوائي"[1].

6- المؤرخ و الرّو ائي:

ثار جدل كبير حول علاقة الرّوائي بالتاريخ، أو تناول الرّواية لأحداث معينة من التَّاريخ، وهل يتحول الكاتب الروائي إلى شاهد عيان يستحضر الماضي بشكله الجامد ومسلماته الجاهزة؟

"لا يستطيع المؤرخ –على الرغم من أنه يسرد أحداثًا – أن يكون روائيًّا كما أن الرّوائي لا يستطيع أن يكون مؤرخًا، فكل واحد منهما يستقل بمهنته عن الآخر، ويختلفان في طريقة سرد الأحداث، فإذا كان المُؤرخ يلتزم الحقيقة، فيسرد الأحداث كما شاهدها أو كما رُويت له، فإن الرّوائي يعتمد التَّخييل في سرد الأحداث، فيحذف، ويضيف، ويُقدم ويُؤخر"[2].

نجد أن "الرّوائي ليس مؤرخًا بالمعنى التّقاني والفنّي والإجرائي لمفهوم التأرخة، صحيح أنه يستفيد من مدونات التَّاريخ وأحداثه وشخصياته وملابساته، لكنه يعمل على تشكيلها وتمثيلها عن طريق ديناميت الخيال وعملياته وفعالياته وسياقاته، فكل الشَّخصيات التَّاريخية والأحداث والأماكن والأزمنة تتسردن داخل النَّص الرّوائي اعتمادًا على هذا العنصر، ووجوده يحتم على الرّوائي خلق أو ابتكار شخصيات وحوادث وأماكن وأزمنة مصاحبة ومضافة، كلما كان ذلك ضروريًا وممكنًا وحسب مقتضيات عمله الرّوائي ومتطلباته".[3]

على هذا الأساس يمكن التَّمييز بين تاريخ عام هو التَّاريخ شائع التَّسمية، وبين تاريخ خاص هو"تاريخ الرّواية" و "رواية التَّاريخ".

---

[1] - محمد رغوة وحبيب بوهرور، مجلة الأساتذة، المؤسسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 4، أفريل2008م، ص112.

[2] - محمد رياض وتار، توظيف التُّراث في الرّواية العربيَّة المعاصرة – دراسة -، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، دط ، 2002م، ص105.

[3]- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التَّشكيل الرّوائي: دراسة في الملحمة الرّوائية "مدارات الشَّرق" لنبيل سليمان، دار الحوار ، سوريا، ط1، 2008م، ص27-28.

لا تقتصر وظيفة الرّوائي التّاريخي على إعادة تسجيل الحقائق التّاريخية ونقلها إلى القارئ، فهذه مهمة وثائق المؤرخ وسجلاته، وأما وظيفة الرّوائي التّاريخي، فتكمن في اختياره من تلك الوثائق والسّجلات ما يُمثل امتدادًا لواقعه وحاضره، وما له صلة بواقعه وقضايا مجتمعه.

7- توظيف النّص التّاريخي في الرّوا اية :

عندما يستقي الرّوائي الأحداث التّاريخية يتعالق ويتواشج التّاريخي والتّخييلي، وقد توصل " حسين خمري" إلى أن هذا التّوظيف، يتم عن طريق ما يلي[1]:

- عزل النّص التّاريخي عن الأنساق الاجتماعية والحضارية، التي وُلد فيها وربطه بأحداث أخرى وجعله يتفاعل معها.

- ربطه بسياق سردي تتحكم فيه السببية الجمالية؛ لأن النُّصوص التّاريخية لا تُقدّم منفصلة عن النُّصوص الرّوائية والأحداث السّردية، وبهذه الطريقة يفقد التّاريخ خاصية التتابع والسّببية والمنطقية.

- جعله حيًّا داخل شبكة من العلاقات الجديدة؛ لأنّ ما يربط النّص الرّوائي بالنّص التّاريخي ليس المناسبة ولكن السّياق الخيالي.

8- نشأة الرّوا اية التّاريخية الغربية:

نشأت الرّواية التّاريخية في أوروبا مطلع القرن التاسع عشر، وذلك أثناء الثورة الفرنسية وانتشار الفكر الثّوري، وظهور الاتجاه القومي والاعتزاز به في مختلف أنحاء أوروبا إلى الاهتمام بالتاريخ والاستزادة منه.

ويعدُّ "**والتر سكوت**" [2] الأب الحقيقي للرواية التّاريخية في الغرب، وقد تأثر به كل من جاء بعده، وتميز "والتر سكوت" بأنّه يعرض بشكل فنّي الواقع التّاريخي؛ بتصويره الأزمات الكبرى في التاريخ الإنجليزي[3]، وتعدُّ رواية "وافرلي" لـ "سكوت" الصادرة عام (1814م) أول رواية تاريخية، تستدعي زمنًا ماضيًا بكل ألوانه الحالمة الزّاهية، مع محاولة للتحليل التّاريخي والاجتماعي ، وقد كان

---

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيل: مقاربات في الرّواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2002م، ص120.

54- **السير والترسكوت (Sir Walter Scott) (1771-1832م)**: شاعر وروائي اسكتلندي، يُعتبر مؤسس الرّواية التّاريخية وأحد أكثر الرّوائيين شعبية في جميع العصور، ومن أشهر رواياته : "ايفانهو"(Ivanhoe) عام (1819م) و"الطلسم" عام (1925م)، منير بعلبكي، معجم أعلام المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992م، ص240

[3] - ينظر : الرّواية التّاريخية زمن الازدهار، ص32.

لها التأثير الأكبر بعنصرها الملحمي والتَّاريخي الممتزج بالخيال، إلى درجة أن التَّاريخ يَستفيد من مدرسة الرّواية في بث الحياة في لوحاته[1].

وقد ازدهرت الكتابة التَّاريخية الرّوائية في أوروبا من عام 1825م إلى عام 1850م، حيث نجد كل من "ألفرد دو فيني" في "الخامس من مارس" عام (1826م)، و"مانزوني" في "المخطوبة" عام (1827م) ، وبعده "بلزاك" في "الثائرون" عام (1829م)، و "بروسبير ميريميه" في "تاريخ زمن شارل التاسع" عام (1829م)، و "فكتور هيجو" في "نوتردام دي باري" عام(1831م)، و "ليتون" في "أيام بومبي الأخيرة" عام(1834م)، و "روبرت جريفز" في "كلوديوس" عام (1934م)، و "ألكسندر دوماس" في "الفرسان الثلاثة" عام (1844م)، هذا الأخير الذي يُعتبر من أكثر المتأثرين بـ "والتر سكوت"، فقد اتبع منهجه في الكتابة، كما ظهرت في الأدب الرُّوسي عند "ليو تولستوي" في "الحرب والسلام" عام (1829م)، وهي واحدة من أهم الرّوايات التَّاريخية العالمية، تدور أحداثها في بداية القرن التاسع عشر، مع اجتياح القائد الفرنسي "نابليون بونابرت" للأراضي الرُّوسية، ودخول موسكو وانسحابه بعد الخيبة والفشل في مواجهة الشّتاء الرُّوسي القارص، ورفض القيصر الرُّوسي"ألكسندر الأول" الاستسلام .

وما زالت الرّواية التَّاريخية حتى العصر الحالي تحتفظ بمكانة مرموقة عند الغرب، على يد كثير من الرّوائيين أمثال "خوسيه ساراماجو" صاحب رواية "حصار لشبونة" عام(1989م) و "الإنجيل يرويه المسيح" عام(1992م)، و "ماركيز" في "الجنرال في متاهة "عام (1989م)، و"فاليري مارتن" صاحبة رواية "الملكية"عام(2003م)، و"هيلاري مانتل" في "قصر الذّئاب" عام (2009م)، و"أندرو ميلر" في "النَّقي" عام (2011م) وغيرهم.

9- بواكير نشأة الرّواية التَّاريخية في الأدب العربي:

كان لظهور الرّواية التَّاريخية وتطورها في بلاد الغرب، أثر كبير على ظهور وتطور الرّواية التَّاريخية في الأدب العربي الحديث في النّصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فظاهرة التأثر والتأثير ليست غريبة على الآداب العالمية، ولا بدَّ من المرور على الرّواية التَّاريخية الغربية قبل الحديث عن نشأتها في أدبنا العربي.

[1] - ينظر : الأدب المقارن، كلودبيشو وأدريه روسو، ترجمة: أحمد عبد العزيز، كتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، القاهرة، ط3 ، 2001م، ص159.

كان أول ظهور للرواية في الأدب العربي في لبنان مع "سليم البستاني" في رواية "زنوبيا" عام (1871م)، التي صورت الصراع الذي دار بين ملكة تدمر والرُّومان في القرن الثالث، ثم كتب "بُدور" عام (1872م)، وسرد فيها جزء من سيرة "عبد الرَّحمان الدَّاخل"، مؤسس دولة بني أمية في شبه جزيرة الأندلس، وكتب بعد ذلك رواية "الهيام في فتوح الشام" عام (1874م)، التي دارت أحداثها حول فتح بلاد الشَّام في عصر الخُلفاء الرَّاشدين أبي بكر وعمر (رضي الله عنهما).

وقد شكل "**جورجي زيدان**" الذي تخصص في كتابة الرّواية التَّاريخية نقطة تحول وانطلاقة حقيقية لها في الأدب العربي، إذ كتب ثلاثا وعشرين رواية تاريخية، وسماها "روايات تاريخ الإسلام"، ويعده معظم النُّقاد رائد الرّواية التّاريخية في الأدب العربي.

ويبدو تأثر "جورجي زيدان" بالرّواية التَّاريخية عند "والتر سكوت و ألكسندر دوماس" واضحًا في المقدمة، التي كتبها لرواية "الحجاج بن يوسف الثّقفي"، والتي يقول فيها :"وقد رأينا بالاختيار أن نشر التَّاريخ على أسلوب الرّواية أفضل وسيلة لترغيب النّاس في مطالعته والاستزادة منه، وخصوصًا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التَّاريخ حاكمًا على الرّواية لا هي حاكمة عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج"، فكان الأثر الواضح لكُتّاب الغرب؛ أنهم أشاروا لجورجي زيدان إلى الاتجاه فقط، أما شكل رواياته فكان مدينًا للبيئة والتَّاريخ والتُّراث الشَّعبي، فقد حاول التوفيق بين متطلبات البيئة من ناحية، وبين تأثره بالشكل الرّوائي الغربي من ناحية أخرى[1].

وقد استمر ظهور الرّوايات التَّاريخية في الوطن العربي، ففي مصر كتب "أحمد شوقي" رواية "لادياس الفاتنة" عام (1899م)، التي استدعت التَّاريخ الفرعوني، واعتمدت البناء التقليدي البسيط للرواية، الذي يقوم على القصة الغرامية، كحال الرّوايات التَّاريخية السَّابقة، كما ظهر " علي الجارم" الذي قدّم العديد من الرّوايات التَّاريخية منها (فارس بني حمدان، الشَّاعر الطموح، غادة الرَّشيد، هاتف من الأندلس، شاعر ملك ،...)، ثم جاء "محمد فريد أبو حديد" الذي معه تعتبر البداية الحقيقية للرواية التَّاريخية ذات الاتجاه الوطني و القومي .

ملاحظة :

مع تعمق الدّراسات السَّردية ظهر على السَّاحة النَّقدية، مسمًى جديد للرواية التَّاريخية، وهو "المتخيل التَّاريخي"، "آن الأوان لكي يحل مصطلح التَّخييل التَّاريخي محل مصطلح الرّواية

[1] - ينظر : عبد المحسن طه بدر، تطور الرّواية العربيَّة الحديثة في مصر (1870-1938)، دار المعارف، مصر، ط3 ، دت، ص94-97.

التَّاريخية، ثم إنَّه يفكك ثنائية الرّواية والتَّاريخ، ويُعيد دمجهما في هوية سردية جديدة، فلا يرهن نفسه لأي منهما"[1].

أنموذجًا: جورجي زيدان في رواياته التَّاريخية:

تأتي أهمية "**جرجي زيدان**" من كونه قد شق الطَّريق أمام كُتّاب **الرّواية التَّاريخية** في الأدب العربي، متأثرًا بأنماطها الغربية، وهذا التأثر قاد الكثيرين فيما بعد لسلوك نهجه مع الاستفادة من المعطيات المستحدثة للمرحلة التي تكتب فيها الرّواية، **يقول "جرجي زيدان"** عن كتابته **للرواية التّاريخية**: (وقد رأينا بالاختيار أن نشر التّاريخ على أسلوب الرّواية، أفضل وسيلةٍ لترغيب النّاس في مطالعة والاستزادة منه).

نجد " جورجي زيدان" في كتابته للروايات التَّاريخية يتبع منهجًا، مُتمثلًا في :

- قصر رواياته أن تكون بعد تصفية العُنصر الغرامي منها **مرجعًا تاريخيًّا**، كما صرح بذلك في **مقدّماته**، وحرص لذلك أن تُغطي رواياته كل مراحل التَّاريخ العربي، منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، فهو يبدأ من (فتاة غسان) في العصر الجاهلي وينتهي بالتاريخ الحديث، فيكتب روايتين في عصر محمد علي، هما (محمد علي) و(المملوك الشَّارد)، ثم يكتب رواية عن ثورة المهدي، ويختم رواياته عن العصر الحديث برواية (الانقلاب العثماني).

- **يلخص** محتويات كل رواية بعد العُنوان مباشرة، فيشير إلى **موضوع** رواية **(العباسة) بقوله**: (هي الحلقة العاشرة من سلسلة روايات التَّاريخ الإسلامي، وتشمل على نكبة البرامكة وأسبابها، وما يتخلل ذلك من وصف مجالس الخلفاء وملابسهم ومواكبهم، وبيان ما بلغت إليه الدّولة من الحضارة والأبهة في عصر الرَّشيد).

- يُشير إلى المراجع التي استمد منها **مادته العلمية**، فهو في رواية "**الحجاج بن يوسف**" يشير إلى (**الأغاني**) مرتين في صفحتين متتاليتين.

_**العقد** في روايات"**جورجي زيدان**" متشابهة، وهو يحاول في **بنائه** لهذه العقدة أن يخضعها للموضوع التَّاريخي، ولذلك فهو يضفي الموضوع الغرامي على الشَّخصيات التَّاريخية؛ إذ يقوم على تصوير شخصيتين مثاليتين في فضائلهما، يقوم بينهما حب عفيف، وينافس المحب في حبيبته بطل شرير، يستعين بأحط الوسائل من كيد ونفاق ودس لكي يفرق بينهما، ويستعين ببعض الشَّخصيات لتحقيق أغراضه.

---

[1] - عبد الله إبراهيم، التَّخيل التَّاريخي: السَّرد والإمبراطورية والتَّجربة الاستعمارية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2011م، ص05.

- اشتغل "**جورجي زيدان**" على تقسيم شخصياته على هذا النَّحو، فهو في روايته (العباسة)، يجعل من "جعفر البرمكي" الحبيب المثالي، ويتعاطف معه ومع البرامكة، ويجعل أعداءه هم "زبيدة والفضل بن الرَّبيع"، وهما يلجأن في عداوتهما إلى الدَّس والكيد، وسيلتهما في ذلك الشّاعر" أبو العتاهية"، ويجعل من الخليفة "هارون الرَّشيد" أداةً تنخدع بمكر الأعداء وكيدهم وتحقق لهم انتقامهم.

- لا يحلل "**جورجي زيدان**" نفسيات أبطاله ويتعمقها، وحين يحاول هذا التَّحليل يلجأ في أحيان كثيرة إلى التحول بالقضية من تحليل لشخصية معينة إلى قضية تنطبق على جماعة كبيرة من النّاس، فهو يصف "الفضل بن الرّبيع" بأنّه من أصحاب "المزاج الصفراوي"، ثم لا يحدثنا عن نفسية "الرّبيع" كشخصية لها طبيعتها، التي تجعلها متفردة عن غيرها من البشر بل يحدثنا عن الصفات التي يتميز بها أصحاب المزاج الصفراوي عمومًا.[1]

-اهتمام "**جورجي زيدان**" موجه إلى تعليم التَّاريخ، ولذلك كان ينفر من **الحوار**، ويعمد إلى أسلوب سهل مبسط؛ أقرب إلى أسلوب السرد العلمي المبسط، الذي يفيد القارئ ويوصل إليه المعلومات، وحين يلجأ إلى الحوار مضطرًا، فإنّ الشَّخصيات لا تعبر بالحوار عن نفسها، وإنّما تنقل عن طريقه المعلومات التَّاريخية.

ملاحظة:

يرى بعض النُّقاد أن "جورجي زيدان" في رواياته التَّاريخية، لم يهتم برسم شخصيات رواياته، فهي متشابهة ونمطية، إذا تقوم في مجملها على علاقة غرامية بين بطلي القصة، وتحول الدَّسائس دون التقائهما، أما من حيث المضمون فلم يلجأ " زيدان" إلى الفترات المُشرقة من التَّاريخ الإسلامي وإلى إبراز أمجاده، بل اتجه إلى الفترات، التي تمثل صراعًا بين مذهبين سياسيين أو كتلتين متصارعتين على السلطة والنُّفوذ، وكان مُتأثرًا في ذلك بنظرة المؤرخين الغربيين إلى العالم الإسلامي.

[1]- جورجي زيدان، رواية العباسة، ص25.

المحاضرة 03:اتجاهات الرواية العربيَّة المُعاصرة

الاتجاه الواقعي

رغم عراقة الواقعية وامتداد جذورها في الآداب العالمية المختلفة، التي عرفت بعض ملامح التَّعبير الواقعي، إلا أنها لم تتبلور إلى مذهب فنِّي إلا في القرن 19، فالواقعية حَركةٌ فلسفيةٌ، نشطت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، وجاءت نتيجة لظروف تاريخية مرَّ بها المجتمع الأوروبي في القرن (19م)، وهي مذهب يجنح للواقع بما فيه دون زيف أو ادعاء، لتنتقل بذلك إلى الحقل الأدبي، وتمس مضمونه، وتنعكس بخصائصها على أسلوبه، لتصبح بذلك من أكثر المذاهب الأدبيَّة انتشارًا وأطولها عمراً، إذ لا يكاد يخلو عمل أدبي أو فنّي من سمات الواقعية – مع تفاوت في درجة التَّوظيف – ، و الرّواية العربيّة المعاصرة ليست بمعزل عن هذا الإقبال، إذ زخرت المكتبة السَّردية بالعديد من المدَّونات، التي تجلت فيها ملامح الواقعية إبداعًا ونقدًا .

فما هو تعريف الواقعية؟ وكيف تجلت في الأعمال الروائيَّة العربيَّة؟

1-تعريف الو اقعية (Réalisme):

تعدد مفهومها عند كثير من الأدباء والنُّقاد، فبعضهم يعرفها بأنَّها:

- ✓ " تصوير للحياة على ما هي عليه"[1].
- ✓ "فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرها، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من منظور أسود، وترى أن الشَّر هو الأصل فيها، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر بين البشر لا المثالية والتفاؤل"[2].
- ✓ " الواقعية تهتم بتصوير الواقع ونقله في صورة تقريرية، تعبر عنه وتنقله كما هو بل تنظر إلى الواقع، وتحدد قضاياه، وتبحث عن أسبابها وتجد آثارها وانعكاساتها على المجتمع، وتسعى إلى وضع الاقتراحات المناسبة لعلاج تلك المشكلات، عكس الرُّومانسي الذي يمجدُ الذَّات ويرفض الواقع"[3].

---

[1] - عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه: دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م، ص30.

[2] - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص94.

[3]- حمدي الشّيخ، جدلية الرُّومانسية والواقعيَّة في الشّعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م، ص78.

2- تعريف الو اقعيَّة الأدبيَّة :

يطلق النُّقاد على الاتجاه الواقعي اسم "الواقعية الفنيَّة"، ويقصدون بهذه التَّسمية التنبيه على استناد الأدب إلى الواقع، والتَّعبير عن هموم المجتمع وقضاياه المتنوعة، إضافةً إلى الالتزام بقواعد الشَّكل الفنّي، فهي توصيف لمضمون العمل الأدبي، مثلما هي توصيف لموضوعه الخارجي، دون الخروج عن صفات جنسه الأدبي.

«**الو اقعية الأدبيّة** هي تصوير مبدع للإنسان والطبيعة وصفاتها وأحوالهما وتفاعلهما، مع العناية بالجزئيات والتَّفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية، ولو كانت تفصيلات مبتذلة، وكل ذلك ضمن إطار الواقعي المألوف، إنَّه واقع لا يشترط فيه الأمانة والصّدق في النَّسخ، بل كل ما يشترط فيه (**الصدق الفنّي**)، وبهذا يتحول الكاتب إلى فنان مبدع لا إلى نساخ أو كاتب تقرير».[1]

الو اقعية في الأدب هي صورة للواقع ممزوجة بنفس الأديب وقدراته على التَّصوير الفنّي .

3-نشأة الو اقعيَّة في الأدب العربي:

بدأت أصداء المدرسة الواقعية تتجلى في ساحتي الأدب والنَّقد العربيين في القرن العشرين، ولا سيما في عقدي الخمسينات والستينات، إذ كانت نظرة أغلب النُّقاد والأدباء العرب للواقعية، عل أنَّها هي المنهج الصحيح المثالي للكتابة الأدبية والسير على مبادئها، وما شجع على هذا التَّبني للواقعية من لدُن الأدباء والنُّقاد، الظروف الصَّعبة التي مرَّت بها المجتمعات العربية ولا زالت، فكانوا بحاجة إلى أداة تعينهم على تصوير واقعهم، ونقل الحقائق والتَّعبير عنها في كتاباتهم.

لم ينتهج الأدباء الواقعيين العرب منهج الواقعية الغربية، بنظرتها المتشائمة ورفضها للحياة، بل سلكوا لأنفسهم مسلكًا خاصًا، مستوحًى من واقع المجتمعات العربيَّة، بمشكلاتها الاجتماعية والسياسية ...، فراحوا يَكشفون عيوب المجتمع، ويصورون مظاهر البؤس والحرمان غايتهم من كل هذا الإصلاح.

---

[1]- عبد الرّزاق الأصفر، المذاهب الأدبيّة لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكُتّاب العرب، سوريا، دط، 1999م، ص 134.

4- مبادئ المذهب الو اقعي في الأدب:

حمل المذهب الواقعي مبادئ متعددة، يمكن الوقوف عند أبرزها[1]:

- ✓ **المجتمع هو الأساس:** "يكاد الموضوع الاجتماعي، يسيطر على معظم الرّوايات العربيَّة منذ نشأتها إلى يومنا الحاضر"[2].
- ✓ **تمثيل الأشياء:** المقصود هنا، هو أن يكون الأدب ممثلًا للأشياء المحيطة، بأبعادها وتفاصيلها الدَّقيقة، وبجوانبها وأجزائها، حيث تبدو منظورة، واضحة، ومحددة، وبذلك تبتعدُ عن الغموض والإيحاء، وتكتفي بالصراحة والأسلوب المباشر.
- ✓ **اللغة البسيطة**: يُسلط المذهب الواقعي الضوء على استخدام اللغة البسيطة السهلة المتداولة، والتي يمكن أن يفهمها الجميع، وذلك لما في هذه اللغة من اقتراب من الواقع وتجسيد له، ومحاكاة صادقة لتفاصيله، إضافةً إلى اقتراب العمل الأدبي من حياة المجتمع.
- ✓ **الانتقاد الساخر**: من المعروف أن الأعمال الكوميدية في معظمها، تحاكي الواقع وتعالج قضاياه، ومن مبادئ الواقعية -في هذا الصدد- أن يكون هناك روح السُّخرية النَّاقدة للمجتمع ومشاكله، وبذلك تحفف من أعباء هذه الحياة عن القارئ .
- ✓ **تصوير المتناقضات**: تهتم الواقعية بعرض الحياة بكل متناقضاتها، فليست الحياة حُزنًا مطلقًا ولا فرحًا دائمًا، ولذلك تتّجه الأعمال الواقعية إلى عرض الحزن والفرح في المشهد نفسه، والبؤس والسَّعادة في اللقطة ذاتها، لكي تنقل الحياة كما هي دون تغيير.

5- خصائص الو اقعيَّة الأدبيَّة :

تميزت الكتابات ذات الاتجاه الواقعي، بجملة من الخصائص، نذكر منها:

1- اهتمت الأعمال الواقعية بتمثيل الطبقات الاجتماعية المتعددة، مُعبرة عنها تعبيرًا صادقًا، فالواقعيين الغربيين ركزوا على معالجة أمراض المجتمع (الظلم، الفقر، الفساد، المحسوبية...)، حتى لقبت الواقعية بالمتشائمة.

2- عزفت الواقعية عن التَّعامل مع العالم الغيبي، كالجن والأرواح والأشباح والأساطير والأحلام والخوارق؛ لأنّ ما يَعنيها هو الإنسان بلحمه ودمه ومشاعره وحاجاته المرتبطة بالأرض، ولهذا سمى **(بلزاك)** مجموعة رواياته المئة "بـ" **الملهاة البشرية** ".

---

[1] - بتصرّف: الرَّشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، دار الأهالي، دمشق، دط ، 1996م، ص6 ،7.

[2] - سالم معوش، صورة الغرب في الرواية، مؤسسة الرّحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1 ،1998م، ص133.

3- " يستطيع الكاتب الواقعي خلق أشخاصه ورسم ملامحها وتصوير البيئة كما يشاء، ولكن ضمن الأطر المألوفة التي لا يشعر إزائها بالغرابة والاستنكار "[1].

4- الواقعيين "أناس شديدو الفطنة إلى ما يحيط بهم، حريصون على تسجيله كما هو وتناوله بالنقد والتَّجريح، وهم أميل إلى التَّشاؤم والحذر وسوء الظن الكوني"[2].

5- يختلف الحدث الرّوائي عن الحدث الواقعي؛ لأنَّ "الكاتب حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحياتية ما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثَّقافي ومن خياله الفنّي، ما يجعل الحَدث الرّوائي شيئًا آخر، لا نجد له في واقعنا المعاش مرادفًا"[3].

6-أقسام المدرسة الو اقعيَّة في الأدب العربي:

تعددت أنواع الواقعيَّة بتعدد المهتمين بها واختلاف نظرتهم للواقع، وكيفية تصويره في كتاباتهم، ومن أهم أنواعها، نجد:

6-1- **الو اقعيَّة الطبيعيَّة**: وهي التي تهتم بتصوير الواقع كما هو دون زيادة أو نقصان، ولعل هذا القسم هو الذي بدأت به بذور الواقعية في الأدب والنَّقد، وفيها يُسلط الضوء على كل تفاصيل المجتمع، بعيدًا عن أي تدخل من الأديب أو عرض لخياله أو حتى انحراف عن الحقائق.[4]

6-2- **الو اقعيَّة النَّقدية**: وهي التي يكون الأدب فيها مجرد مصور للعيوب والنَّقائص دون محاولة اقتراح حلول تساعد في تطور المجتمع، وهذا فيه الكثير من السَّلبية ولا يُساعد في تطور المجتمع أو تقدمه، إنما على العكس يكون سببًا في إحباط المجتمع، وتثبيط همم الأفراد، ونشر جو من البؤس والسوداوية في الأرجاء[5].

6-3- **الو اقعيَّة الاشتراكيَّة**: هي التي ارتبطت بالنَّقد الماركسي، الذي ظهر في روسيا وتبناه كثير من الأدباء والنُّقاد العرب والغرب، فهي الواقعيَّة التي توجه اهتمامها إلى الطبقات العمال الكادحة والمضطهدة، وتُسلّط الضوء على عذاباتهم وشقائهم وتعبهم، وفي أغلبها تسعى لإيجاد حلول لهذه

---

[1] - عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص133.

[2] - محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط ،دت، ص108.

[3] - مهدي عبيد، جماليات المكان، ص 208.

[4] - بتصرف: غسان السيد ووائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، 2003م، ص 53.

[5] - بتصرف : يوسف نور عوض، نظرية النَّقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1 ، 1994م، ص33.

الطبقة من خلال شخصيات الأعمال الأدبية التي تُقدمها، ولها أسماء عدة مثل الواقعيَّة الأيديولوجية والاشتراكية [1].

تعمل الواقعيَّة الاشتراكية على "تغلب عقل الإنسان على مختلف أنواع الخرافات والآراء الباطلة والمضللة، وانتقال الإنسان من مرحلة عدم الوعي والإدراك إلى الحياة الواعية وإلى تفهم الأفكار واستيعابها وانتصار العقل الثوري، وتصوير فاعلية الإنسان في النّضال من أجل عالم جديد "[2].

كما تعتبر "طريقة فنية تفرض تصوير الواقع تصويرًا صادقًا محدداً تاريخيًا من خلال تطوره الثَّوري، بهدف تربية الكادحين تربية اشتراكية "[3]،في الواقعيَّة الاشتراكيَّة مهمة الأديب توعية الجماهير، كانت مهمته التغيير لبناء مجتمع اشتراكي؛ يحقق العدالة والمساواة في الحقوق والواجبات.

5- الواقعيَّة في الرّواية العربيَّة المعاصرة :

وجدت **"الواقعيَّة"** لنفسها في الرّواية أرضًا خصبةً؛ حتى تطرح بذورها فيها، كونها النَّوع الأدبي المفتوح المطول، الذي يسنح للسارد بإيراد الواقع، بما فيه تفصيلًا وتشريحًا وتقديمًا للحلول من جهة، وكون الأمة العربيَّة باتت تعاني من أوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية مزرية من جهة أخرى، الأمر الذي ألزم الأدباء البحث عن أداةٍ تعبيريةٍ؛ تُعينهم على تقديم هموم مجتمعاتهم، الأمر الذي جعل معظمهم يُقبلون على الواقعيَّة بنهم، فـ "الأدب المذهبي اليوم المسيطر على معظم أنواع الإبداع، هو المذهب الواقعي، تُعد الرّواية العربيَّة المعاصرة من أكثر الأنواع الأدبية التزامًا بطرح مشكلات الواقع العربي".[4]

خضعت الرّواية الواقعيَّة في مضمونها وأسلوبها للواقع الذي نبتت بذورها فيه، فبالقدر الذي ظهر عليه اتصال الكاتب بأرضه، وعلاقاته الاجتماعية والسياسية، كانت الرّواية تقترب من الواقع وتتبناه موضوعًا لها، فالكاتب ليس مجرد مبدع يراعي النَّظم اللغوي الجمالي على حساب

---

[1] - بتصرف : غسان السيد ووائل بركات، اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، ص 54.

[2] - بيتروف سيرغي، الواقعية الاشتراكية، ترجمة : نزار عيون السود، دار ابن خلدون، بيروت، 1980م، ص112.

[3] - ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب: معالم وانعكاسات كلاسيكية: الرومنطيقة الواقعيَّة، دار العالم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، أكتوبر 1984م، ص 325.

[4] - وادي طه، الرّواية السياسية، مكتبة لبنان، لونجمان، بيروت، ط1، 2003م، ص109.

المضمون بل وجب الجمع بينهما، إنه كان ولا زال خير مُعبر عن وطنه وأمته، وإن صاغ الواقع بطريقة فنيَّة إلا أن المضمون متجلي فيه وأكثر تأثيرا.

6_ نماذج روائيَّة للاتجاه الواقعي:

رسمت **الواقعيَّة العربيّة** لنفسها نهجًا جديدًا مستوحًى من واقع الشُّعوب العربيَّة، خاصة بعد موجة الاستعمار التي اجتاحت الدول العربية، **فالمذهب الواقعي** أعانى الأدباء على تصوير معاناة الشُّعوب، ومن بين الرّوائيين الذين تبنوها في مدوناتهم؛ بغية التَّعبير عن المجتمع والأمة العربية وواقعهم المعيش، نذكر:

طه حسين: تجلت الواقعيَّة عنده في روايته (**المعذبون في الأرض**)، وقد عبر عن رفضه لمظاهر الحرمان، والفقر مطالبًا بالعدالة الاجتماعية، والحقوق الإنسانية للفرد.

نجيب محفوظ: يعتبر أبرز أديب اعتمد الواقعيَّة في أعماله الغزيرة مثل "القاهرة الجديدة" سنة(1945م)، و"خان الخليلي" سنة (1946م)، و"زقاق المدق" سنة (1947م)، و"السَّراب" سنة (1948م)، و"بداية ونهاية" سنة (1949م)، وبعد ذلك ألف ثلاثيته:"بين القصرين "و" قصر الشَّوق" و "السُّكرية"، حرص "نجيب محفوظ" على الاحتفاظ بأسماء الأماكن، وهذا مؤشر أولي على الواقعيَّة، وكذلك الاهتمام بالطبقتين الدُّنيا والوسطى، اللتين شكلتا غالبية المجتمع المصري والعمل على تصوير الواقع المرير بكل ما فيه من عوز وحرمان وظلم وانتهازية ...

توفيق الحكيم: خير ما أثمرته **الواقعيَّة** في أدبنا ما كتبه **"توفيق الحكيم"** في روايته (**يوميات نائب في الأرياف**) سنة (**1937م**)، إذ قدّم وصفًا دقيقًا لحياة الفلاحين في الرّيف المصري؛ مستعرضًا مظاهر الجهل، والمرض، والحرمان، والذُّل بين أجيال من الإقطاعيين المستبدين، وقد ترجمت هذه الرّواية إلى أغلب لغات العالم.

يوسف إدريس: ظهرت **الواقعيَّة** في روايته **(الحرام)** التي نالت رواجًا واسعًا، حيث صور فيها حياة عمال، وهم فئة مهمشة من طبقة الكادحين في المجتمع القُروي المصري.

عبد الرّحمان الشرقاوي: في روايته (**الأرض**) سنة (1954م)، التي أظهرت حاجة أهل القرية إلى الإصلاح الزّراعي، من خلال توزيع الأراضي الزّراعية على الفلاحين ومواجهتهم للفساد والإقطاع.

حنا مينا: الأديب السُّوري الذي كتب رواية **" الشّراع والعاصفة "**،حيث صور فيها حياة العمال في مرفأ وصراعهم مع البرجوازيين أصحاب المصالح، ويدافع بأسلوبه عن العمال الكادحين،

الذين يهتمون بمصالح وطنهم وتقدمه، وهم بخلاف أولئك البرجوازيين الأنانيين، المهتمين بمصالحهم فقط، إذ نجده يُقرُّ بواقعيته قائلا: " لقد اعتبرت نفسي دائما كاتبًا واقعيًّا، ملزمًا بأن يعيش الواقع ، ويفهمه ويعبر عنه من خلال عملية البناء، وما فيه من تحليل وتركيب، ومن خلال إبداع شخوص يعيشون حياتهم ويتجذرون فيها، لكنهم عندما يصيرون شخوصًا أدبية، تكون لهم همومهم الحاضرة وتطلعاتهم المستقبلية، وعلى الرغم من كل البؤس والشَّقاء والظلم الذي يحيط بهم، يملكون نبض الفرح والكفاح، ويواجهون الشَّدائد بتصرفات تعلو على معنى الاستكانة، فهم متمردون، شجعان، ولديهم كل الاستعداد للمقاومة و الصمود"[1].

أما عن الواقعيَّة في الجزائر، فقد تجلت في الرّواية المكتوبة باللغة الفرنسية، والتي تناولت الحياة الجزائرية عامة والرّيفية خاصة، ونجد ذلك في رواية **"ابن الفقير" لـ "مولود فرعون"**، إذ صور فيها نشأته المعذبة، كما وصف أيضًا حياة الفلاحين البائسة ومعاناتهم اليومية.

ومن بين الأعمال الرّوائية الجزائرية، التي اندرجت ضمن الاتجاه الواقعي الاشتراكي، نجد أعمال :

محمد ديب: في ثلاثيته (الدَّار الكبيرة، الحريق، النُّول)، وأغلب مبادئ الواقعيَّة الاشتراكيَّة حاضرة في ثلاثيته، وخاصة في رواية "الحريق"، مثل: انتفاضة الفلاحين والعمال، الرُّؤية التَّقدميَّة الدّيناميكية الاجتماعية، البُطولة الجماعية، البطل الايجابي، روح التَفاؤل، الحركة العالمية المناهضة للاستعمار والرَّأسمالية...

الطاهر وطار: الذي بلور المفاهيم الاشتراكيَّة وعززها على صعيد الرّواية، وعلى رأسها رواية "اللاز".

«ثم توالت **الرّوايات الواقعيَّة** في شتى البلاد العربية متناولةً القضايا الاجتماعية والسّياسية، التي تحياها المجتمعات العربيَّة».[(2)]

ملاحظة : من الملاحظ أن الواقعية، اشتراكيَّة كانت أم غيرها، لم يعد لها مروجون أو أنصار على النَّحو الذي كان لها في الماضي، فكأنها كانت في ساحة الأدب صدى لما كان في ساحة السياسة والإيديولوجيا من سيادة للاتجاه النّضالي والوطني، فقد بدأ الإقبال عليها يقل نوعًا ما.

---

[1]- حنا مينا، الواقعية في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 85، 1978م، ص 50.

[2]- محمد العكي، المختار في الأدب والقراءة، المعهد التربوي الوطني ، د ط ، دت، ص: 105.

محاضرة 04: اتجاهات الرّواية العربيَّة المُعاصرة

الاتجاه الوجودي

1- **الفلسفة الوجودية (Existentialisme)**:

الوجودية فلسفة نظرية نشأت على يد الفيلسوف الدانماركي (**كيركيجارد**)(Kierreggord)، الذي نحا فيها منحًى مسيحيًا، تبلورت كمذهب أثناء الحرب العالمية الثانية، على أساس أنها فلسفة الإنسان في مقابل فلسفة الأشياء وفلسفة الأفكار ، ولعل أهم خاصية تتميز بها هذه الفلسفة، هي أنها تبدأ من الإنسان ولا تبدأ من الطبيعة، فهي تبحث عن دور الإنسان في هذه الحياة، إنها فلسفة للذات، "الوجود الحقيقي إذن هو الوجود الذاتي، أما الوجود الموضوعي، أعني الوجود بين الموضوعات، والحياة على غرار الموضوعات، وجود زائف، هو وجود تشتت وضلال وتزييف للذات الحقة، لأني لا أكون فيه مالكًا لذاتي، بقدر ما تكون الأشياء مالكة لي"[1]، منطلق الوجودية هو " الذاتية "، وكل ما سوى ذلك لا معنًى له ، يقول "كيركيجارد": "الذَّاتية هي الحقيقة"[2].

أما عند الفيلسوف الفرنسي"**جون بول سارتر**"(jean paul sartres)، فإن الفلسفة الوجودية كما جاء في كتابه (الوجود والعدم) الصادر سنة (1943م)، تقوم على أساس الوجود الفعلي يسبق الجوهر أو الماهية، والوجود الفعلي في نظره، عبارة عن خروج الفرد من حالة الخمول البدائي بواسطة الثَّورة النَّفسية النَّاتجة عن القلق واليأس إلى جو من الحرية المطلقة، يستطيع فيه أن يشكل حياته بمحض إرادته، متحملًا المسؤولية الكاملة عن جميع تصرفاته، وأن يضفي على العالم الذي يعيش فيه معنًى ومنطقا.[3]

الفيلسوف "سارتر" ملحد، فهو يرى أن الله لا وجود له، وأن الوجود الحر للإنسان، ويرى " سارتر" أن قوله: "إن الإنسان حر" مرادف قوله: "إن الله غير موجود" ؛ لأن وجود الإنسان لا يخضع لماهية أو طبيعة محدودة، وزعم "سارتر" أن الإنسان، هو الذي يضع مقاييس الحق والخير

---

[1] - عبد الرَّحمان بدوي، الزَّمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، 1973م، ص42.

[2]- كيركيجارد، سلسلة أعلام الفكر العالمي، ترجمة: مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان، دط، دت، ص103.

[3] ينظر : مجدي وهبة وكامل المهند، معجم المصطلحات العربيَّة في اللغة العربيَّة، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص430.

والجمال، فأعطى للإنسان ما هو لله وحده"[1]، وبالتالي أسقط عنه المسؤولية؛ ذلك أن المسؤولية إما أن تكون أمام الله، أو أمام المجتمع، من هنا نجد الوجودية السارترية، تقوم على الكفر بالله، وكل الأعراف، فقد اعتبرتها عوائق أمام الإنسا .

الوجودية بالمعنى العام: إبراز قيمة الوجود الفردي، وهي مذهب فلسفي لمجموعة أعلام الفكر الغربي، لها خصائص عامة، منها القول بوجوب الرُّجوع إلى الوجود الواقعي، والوجودية بالمعنى الخاص تنسب إلى "جون بول سارتر"، وخلاصة هذا المذهب، قول "سارتر": "إن الوجود متقدم على الماهية، وإن الإنسان مطلق الحرية في الاختيار، يصنع نفسه بنفسه، ويملؤ وجوده على النحو الذي يلائمه"[2].

تأثرت الوجودية الملحدة بالعلمانية وغيرها، من الحركات التي صاحبة النهضة الأوربية ورفضت الدّين والكنيسة، كما تأثرت بفلسفة "سقراط"، الذي وضع قاعدة "اعرف نفسك بنفسك "، كما تأثرت بمختلف الحركات الدَّاعية إلى الإلحاد[3]، لكن وُجدت في المقابل وجودية معتدلة، لم تخض في الغيبيات والإمانيات، التي هي ضوابط معروفة لدى الإنسان المؤمن والمسلم.

2- **مبادئ الوجودية**[4] : تقوم الوجودية على البحث في مسألة الوجود الإنساني وعلاقته بالوجود الخارجي(الكون والمجتمع)، وموقفه من هذا الوجود، وتتلخص **أهم مبادئها** في النّقاط التالية:

- ✓ الانطلاق من الذات؛ التي هي مركز المبادرة ومقر الوجدان والشُّعور.
- ✓ الإنسان موجود متكامل؛ أي بعقله ومشاعره وجسده وروحه.
- ✓ الحرية في الوجود الإنساني، ولا إنسانية من دونها، وهذه الحُرية تعمل ضمن معايير فردية لا ضمن المعايير الأخلاقية والسّياسية والدّينية السَّائدة.
- ✓ المعارف والخبرات نسبية دومًا، ولا توجد حدود حاسمة نهائية لها، بل تبقى فيها ثغرات وفجوات وليس هناك حقيقة مطلقة.

---

[1] - سهيلة زين العابدين حمَّاد، إحسان عبد القادوس بين العلمانية والفرويدية، دار الفجر الإسلامية، السعودية، ط1، (1411هـ-1990م)، ص493.

[2] - صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط ، 1982م، ج2/ 565.

[3]- ينظر: الموسوعة الميسرة في الأديان والمذاهب المعاصرة، النَّدوة العالمية للشباب الإسلامي، الرّياض، ط2، (1409هـ-1998م)، ص543-545.

[4] _ ينظر : عبد الرّزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999م، ص183.

- ✓ تشتبك الذات الفردية بالعالم الخارجي اشتباك تفاعل، وكل من هذين الطَّرفين شرط وجود الطرف الآخر، وهذا الآخر، وهذا الواقع.
- ✓ للواقع المعيش أي الرَّاهن أهمية مركزية، اليومي هو الهام ولا عبرة للماضي؛ لأنه غير موجود، أما المُستقبل فيجب أن نُوجده نحن، شعار الوجودي هو: (أنا الآن وهنا)، والفرد متواصل مع العالم الخارجي من خلال وجوده وحواسه ومشاعره وجسده.
- ✓ يتخذ الفرد قراره وموقفه، وهذا الموقف ذو قيمة مستقبلية؛ لأنه اتجاه في عملية تجديد المُستقبل حين تتلاقى القناعات والمواقف في نقطة واحدة.
- ✓ ترفض الوجودية مبدئيًا كل الأشكال الجاهزة والموروثة والسَّائدة؛ لأنها قيود وأثقال تمنع الحرية الفردية.

لنا ببساطة أن نقول عن **رواية ما** أنّها تتنزل في إطار الأدب الوجودي؛ عندما تحتوي الرّواية – **حسب رأي النَّاقد** إحسان ماجدي (تونسي) - على هذه الأنماط:

- ✓ تُعنّى الرّواية بأسئلة فلسفية معقدة، كمعنى الحياة والعدالة الإلهية.
- ✓ بطل الرّواية هو بطل إشكالي، والبطل هو الخيط النَّاظم لأحداث الرّواية.
- ✓ للبطل الوجودي حياة ظاهرة عادية، وأخرى باطنية يُؤثثها خياله وتداعي الأفكار، ما يسمى بـ " **تيار الوعي**".

هنالك وجوديات عديدة بعدد مُنظريها، ولكنها تتفق جميعًا في التَّركيز على **الموضوعات** الآتية: الحرية، الموقف الإرادي، المسؤولية، الفرد، الإثم، الاغتراب، الضَّياع، التَّمزق، اليأس، القرف، السَّأم، الخيبة، الرَّفض، القلق، الموت)، وكل ما يمت بصلة إلى **مأساة الإنسان الوجودية**.

3- **الأدب الوجودي**:

امتزجت الفلسفة الوجودية بالأدب، ولا سيما في مجال **الرّواية والمسرحية**؛ لأن الوجودية تُعبر عن انشغالاتها، وقضاياها الوجودية من خلال القصص والرّوايات والمسرحيات والشّعر، والواقع أننا نرى الكُتّاب الوجوديين جميعًا "يضعون فلسفاتهم إما على المسرح أو في الرّوايات، فهم مسرحيون فلاسفة أو روائيون فلاسفة "[1]، إذ نلفي معظم فلاسفة الوجودية أدباء عرضوا أفكارهم

[1]- جون كروكشانك، ألبير كامو وأدب التَّمرد، ص190.

ونظرياتهم من خلال إبداعاتهم الأدبيّة، حتى تبلور في النّصف الثاني من القرن العشرين ما يدعي بـ " **الأدب الوجودي**".

5- الوجودية الغربية:

وكان من أبرز **زعماء الوجودية (جون بول سارتر)**، الذي خلف عددًا كبيرًا من القصص و الرّوايات والمسرحيات، **مثل:** الأيدي القذرة، موتى بلا قبور، الدَّوامة، الذُّباب، وروايتي "الحزن العميق ودروب الحُرية".

ومنهم أيضًا "**ألبير كامو**" الذي يدعي بـ "**فيلسوف العبث**"، ومن أهم روايته "**الطاعون والموت السَّعيد**".

يجمع الكثير من الباحثين أن الفيلسوف الدَّانماركي " سورين كيركيجارد(1813م-1855م)، هو أب الوجودية الحديثة وحامل لوائها، ثم أخذت الوجودية تتبلور على يد فلاسفة كبار، نذكر منهم: نيتشه، وكارل ياسبرز، مارتن هيدجر، ثم انتقلت إلى فرنسا وعُدت أهم تيار فلسفي فيها، لا سيما في فترة الحرب العالمية الثانية، وما خلفته من مأساة بشرية (الضَّياع، التَّشرد ، القلق ...)، ومن بين الرّوائيين الفرنسيين، نجد "غابريال مارسيل" (1899-1979)، وجون بول سارتر (1905-1980).

وأهم الأعمال الأدبيَّة المُجسدة للفكر الوجودي الأوربي، التي تُرجمت لأدبنا العربي الحديث، نذكر رواية (الغثيان)(La nausèe) لـ "جون بول سارتر" نشرت سنة(1938م)، وقد ترجمها إلى العربية "سهيل إدريس"، حيث حاول "سارتر"، من خلال بطل روايته "روكنتان"، المؤرخ الذي يعاني من اضطراب شديد، بسبب فكرة أن وجوده لا يعني شيئًا؛ إذ توحي الرّواية بأن حرية الإنسان في التَّصرف هي لعنة، وذلك بسبب الشُّعور بالارتباك الذي يصيب البطل، حين يعرف أنه لا توجد قوة عليا، ما يسبب للإنسان(القلق)، والذي يسميه "سارتر" "الدُّوار النَّفسي العنيف" قائلًا : "إن شعور الإنسان بحريته الشَّاملة ومسؤولياته المطلقة، أمام نفسه وأمام الآخرين هو مصدر ذلك الدّوار النَّفسي العنيف، الذي يتملكنا لحظة الاختيار"[1]، ولا سلطة أكبر ، ففلسفة "سارتر" هي فلسفة مُلحدة لا تؤمن بوجود الله .

[1] - جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة : عبد المنعم الحنفي، ط1 ، 1964م، ص 20.

6- الوجوديـة في الرّوايـة العربيَّـة:

تسربت الوجودية كسائر المذاهب الغربية إلى الأدب العربي، عن طريق التَّرجمة والاتصال الثقافي، من بين آثار الوجودية في الرّواية العربيَّة، نجد روايتي "**حدّث أبو هريرة قال**" لـ "**محمود المسعدي**"، و"**الشحّاذ**" لـ "**نجيب محفوظ**"، هذين الأديبين أنتجا أعمالًا تأثرت إلى مدى كبير بأدبيات فلاسفة الوجودية، واللافت للانتباه أنّ كل من "نجيب محفوظ والمسعدي" شكّلا أبطالًا وجوديين لهم خصوصية، فأبطال "المسعدي ومحفوظ" ليسوا كأبطال "ألبير كامو وجون بول سارتر"، بمعنى أن الكاتبين العربيين لم يهملا ثقافتهما العربيَّة الإسلامية، عند نحت تفاصيل حياة الأبطال، فبطل "المسعدي" هو عربي بدوي مثلاً وبطل "محفوظ" هو مصري عربي مُسلم.

هل اهتم الأدباء العرب بهذا النوع من الأدب؟

وعلى العموم لم يحظ الاتجاه الوجودي بالشيوع الذي حظي به الاتجاه الواقعي في الرّواية العربية الحديثة؛ باعتبار أن **الاتجاه الأول** يَستند إلى خلفيات فلسفية وجودية غربية، تتنافى جوهريًا مع الثقافة والمعتقد العربيين.

الوجودية تحت مجهر التَّصور الإسلامي :

عند وضعنا الوجودية تحت مجهر التَّصور الإسلامي، نجد الآتي :

1-أنكرت الوجودية الملحدة وجود الله، وهنا خالفت التَّصور الإسلامي تمام المخالفة، فالله خالق الكون، وما فيه من مخلوقات وكائنات وأدلة وجوده لا تعد ولا تحصى، فالوجودية الملحدة قامت على أسس باطلة .

2- لقد خالفت الوجودية الإسلام في قولها بعبثية الخلق؛ إذ حدد الإسلام الغاية العليا من خلق الإنسان، وهي عبادة الله، قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ وَمَا خَلَقْتُ ٱلْجِنَّ وَٱلْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ ﴾ [الذاريات:56]

الوجودية تيار فلسفي يعلي من قيمة الإنسان ويؤكد على تفرده، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار، ولا يحتاج إلى موجه، وهو جملة من الاتجاهات والأفكار المتباينة، وليس بنظرية فلسفية واضحة المعالم؛ ونظرًا لهذا الاضطراب والتذبذب لم تستطع إلى الآن أن تأخذ مكانها بين العقائد والأفكار .

محاضرة05: اتجاهات الرّواية العربيَّة الحديثة

الاتجاه النَّفسي

استفادت الدّراسات الأدبيَّة من العلوم التَّجريبية بعد التَّطور الذي عرفته في القرن التَّاسع عشر، مثل علم النَّفس ومعطياته، الذي وجد في النَّص الأدبي مكانًا له، فراحت تخوض فيه بالدرس والتَّحليل، فيما تعلق بصاحب النَّص، والشُّعور واللاشعور، وكيف أن الأدب انعكاس لنفسية صاحبه، إذ يذهب "سيّد قطب" في تعريفه للعمل الأدبي على أنه: "تعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[1].

1- **علاقة علم النَّفس بالأدب**:

إنّ العلاقة بين الأدب وعلم النَّفس، يمكن القول بأنها مُوغلة في القدم، فالكتابة الأدبية منذ بدايات ظهورها عند "**هوميروس**"- على سبيل المثال- في (**الإلياذة والأوديسة**)،ظهرت فيها العديد من التَّأويلات النَّفسية، مثل تفسير تصرفات أبطال تلك الملاحم.

أما عند **علماء النَّفس** وارتباط مجال بحثهم **بالأدب**، فنوجز آراء أشهرهم وهم، **فرويد** (Freud) **ويونج** (Young)، حيث يقول "**فرويد**":"أن الأدب لا شيء غير الأماني غير المتحققة والمخاوف المؤجلة".

يرى (**فرويد**) أن الأدب، ما هو إلا محاولة خروج أشياء حبيسة في اللاشعور البشري، و**الفنان** أو **الأديب** يتميز بامتلاك الوسيلة الكفيلة؛ للتعبير عن تلك المخاوف الدَّفينة، فالكاتب لديه القدرة البلاغية، التي تمُكنه من بناء أحداث وتفاصيل، ومزجها في بناء محكم بلغته الخاصة التي يتلقاها القارئ.

أما (**كارل يونج**) عالم النَّفس الشهير، والذي ارتبطت أبحاثه **بالوعي الجمعي**، قد أضاف بعض الأفكار المفيدة في دراسة البناء النَّفسي للعمل الأدبي، حيث نقل "**يونج**" بحثه عن **الأدب** من اللاشعور الفردي، الذي تحدث عنه (**فرويد**) إلى اللاشعور الجمعي، فالشخصية الإنسانيَّة -في نظر (**يونج**)- لا يقتصر بناؤها على التَّجربة الفردية، بل تمتد تلك التَّجربة لتصل إلى استيعاب التَّجربة

[1] - سيد قطب، النَّقد الأدبي : أصوله و مناهجه، دار الشُّروق، القاهرة، ط8 ، 2003م، ص 11.

الإنسانية، **فالكاتب**–مثلًا- لا يكتب تجربته الشَّخصية أو مخاوفه التي مرَّ بها فقط، بل يكتب المخاوف التي يمرُّ بها الجيل الذي يعيش في زمنه.

يذهب "حسن مودن" إلى أن ثمة علاقة بين الأدب والتَّحليل النَّفسي: "إن الأدب والتَّحليل النَّفسي يشتغلان بالطريقة نفسها، فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التَّاريخي، ويسعيان إلى بلوغ حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث"[1].

ويذهب "سيّد قطب" بقوله: "وإنه لجميل أن ننتفع بالدّراسات النَّفسية، ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغته الفنيَّة، وأن يعرف حدود "علم النَّفس" في هذا المجال، والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النَّفسي أوسع من علم النَّفس، وأن يقف عند حدود الظَّن والتَّرجيح، ويتجنب الجزم والحسم، وألا يُقتصر عليه في فهم الشَّخصية الإنسانية"[2].

يقول "عزّ الدين إسماعيل": "إن النَّفس تصنع الأدب، كما يصنع الأدب النَّفس"[3].

إن العلاقة بين التَّحليل النَّفسي والأدب "علاقة عضوية، باعتبار أن التَّحليل النَّفسي للأدب يكشف عن اللاوعي في الأخير، وأن الأدب يكشف عن المكنونات النَّفسية، وكلاهما يفيد من الآخر، ويُسهم في فهم العلاقات النَّاشئة بينهما منذ لحظة الإبداع "[4].

2- **الرّواية النَّفسية (النشأة- الأعلام- المميزات):**

نشأت في الفترة التي طلع فيها **سيقموند فرويد**[(5)] (Sigmund Freud) بنظرياته النَّفسية، ولكنها لم تكن بالضرورة نتيجة لذلك، ثم بلغت أشُدُّها في **القرن العشرين.**

تكون الأحداث في الرواية النَّفسية، مسجلةً على نحو ذاتي في ذهن واحد أو أكثر من شخصياتها، فهي تتحدث عن تجارب وأفكار ومشاعر تخص شخص أو أكثر.

<u>من أبرز ممثليها</u>:

- ✓ مارسيل بروست (Proust).
- ✓ جيمس جويس (Joyce).

---

[1]- حسن المودن، الرّواية والتَّحليل النَّصي: قراءات من منظور التَّحليل النَّفسي، دار الأمان، الرباط، المغر، ط1 ، 2009م، ص13.

[2]- سيد قطب، النَّقد الأدبي: أصوله ومناهجه، مرجع سابق، ص217.

[3] - عزّ الدين إسماعيل، التَّفسير النَّفسي للأب، مكتبة الغريب، القاهرة، ط4، 1984م، ص 5.

[4]- محمد عيسى، القراءة النَّفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العددان 1 و، 2003م .

[5]- طبيب نمساوي من أصل يهودي (1856/ 1939)، أسس مدرسة التَّحليل النَّفسي.

✓ فرانز كافكا (Kafka).

3- **مميزات الرّواية النَّفسية**: من مميزات الرّواية النَّفسية، نذكر:

1- الإحساس بالزمن فيها يبدو أقل فاعلية، إذ تُقدم الأحداث فيها لا وفقا لتسلسلها الزَّمني، ولكن كما تتداعى في ذهن البطل أو غيره من شخصيات الرّواية.

2- التَّركيز على الدّوافع والحوافز النَّفسية كسبيل لبناء الشَّخصية الرّوائية.

3- الرّواية النَّفسية لا تتعامل مع الفرد، وكأن كينونته مستقلة بذاتها ومفارقة لبيئتها؛ أي لما هو اجتماعي وسياسي.

4- تسعى الرّواية إلى تقصي التنازع، الذي يعتمل في نفوس شخصياتها، من خلال رغباتهم وميولهم النَّفسية.

5- كاتب الرّواية النَّفسية يميل إلى الإسهاب في سرد الأحداث.

6- اتجهت إلى إبراز تجربة الفرد الدَّاخلية، ولم تقتصر على نقل الأفكار بل أفسحت المجال أمام **الاستبطان**(*) فنقلت الانفعالات والأحاسيس والذّكريات والكوابيس.

إن أكثر الأعمال الأدبيَّة انفتاحًا على المنهج النَّفسي في العصر الحاضر، هي الأعمال الروائية، "بحيث يفضح فيها الرّوائي، العديد من غرائزه وطباعه ويصبغها على شخصيات روايته، ويعمل في هذه الحالة التَّحليل النَّفسي".[1]

4/ الاتجاه النَّفسي عند الغرب :

4-1- سيغموند فرويد:

ظهر المنهج النَّفسي في القرن العشرين، وهو يستمد آلياته النَّقدية من نظرية التَّحليل النَّفسي، التي أسسها الطبيب النمساوي "سيغموند فرويد"، فسر على ضوئها الانفعالات والأحاسيس والسلوكات البشرية؛ بردها إلى منطقة اللاشعور وهي المنطقة المسؤولة – في نظره- عن

---

* **الاستبطان (Introspection) أو مطالعة النَّفس**: وتسمى بالتأمل الباطني والفحص الباطني، هي في نظر المرء في أفكاره وأحاسيسه بنفسه، ومنه **الاستبطان التَّجريبي**، وهو منهج نفسي، يتلخص في أن يوضع شخص تحت اختبارات معينة؛ ليصف شعوره في أثناء هذه التَّجربة.

[1] - التَّحليل النَّفسي للأدب، موقع الأساتذة المبرزين والباحثين في اللغة، 2009م، ص 7.

الإبداع، حيث تختزن الرَّغبات المكبوتة التي لا نستطيع تحقيقها؛ لأنها تخالف تقاليد المجتمع ومبادئه، غير أنها تظهر في شكل أحلام وزلات اللسان وأيضا في الأعمال الفنيَّة .

يعتبر "سيغموند فرويد" من أوائل المنظرين لنظرية التَّحليل النَّفسي، فكان " زعيم مدرسة التَّحليل النَّفسي، والرَّائد في هذا المجال، وإن كانت الرّيادة لا تخلو من مزالق ونقائص، إذ استطاع أن يرسم للجهاز النَّفسي البَّاطني، خريطةً أشبه ما تكون بالخرائط الطبوغرافية، حيث قسمه إلى ثلاث مستويات تمثل الثالوث الدّينامي للحياة الباطنية الإنسانيَّة:

*المستوى الشعوري (Conscient): ويضمُ جميع التَّصورات والمشاعر، التي يعيها المرء في وقتها.

*ما قبل الشعور (Prèconscient): ويضمُ جميع التَّصورات والمواقف، لتي لم يتم الوعي بها في حينها، لكنها قابلة أن توعى في أي وقت.

* اللاشعور(Inconscient): وهذه هي الإضافة الجديدة التي ميزت"فرويد".

وهذا المستوى الأخير، هو الفرضية الأساسية، التي تقوم عليها نظرية التَّحليل النَّفسي"[1].

وفي عام (1923م) قسم "فرويد" اللاشعور إلى[2]:

- ✓ الـ **(أنا) (le moi)**: ويمثله الجانب السيكولوجي أو الشَّعوري.
- ✓ الـ **(الأنا الأعلى) (le surmoi)**: ويمثل الجانب الاجتماعي أو الأخلاقي .
- ✓ الـ**(الهو) (le ça)**: ويمثله الجانب البيولوجي والغريزي".

رأى " فرويد" أن الفنان إنسان انطوائي، يقارب العصابي، رغباته غير المرتوية تقوي حياته الخيالية، ولكن الفن يعرض له طريق عودة من الخيال إلى الواقع[3]، ففي الفن وسيلة لتحقيق الرَّغبات في الخيال، تلك الرَّغبات التي أحبطها الواقع.

حيث استنتاج "فرويد" بعد تحليله لرواية "الإخوة كرامازوف" للروائي "دستويفسكي"؛ أنها مليئة بالتناقضات، فتحمل فنانًا مبدعًا خلاقًا، وتحمل في الوقت نفسه الأخلاقي والعصابي، وأيضًا

---

[1]- سيكولوجية الصورة الغربية في نقد العقاد، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، دط ، 1998م، ص9-10.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3] - سامي الدّروبي، علم النَّفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981م، ص233.

الآثم المجرم المتعاطف مع المجرمين، والمهووس بالمقامرة، والمولع بتعذيب نفسه وتعذيب الآخرين؛ وعدَّ كل ذلك انعكاس لحياة هذا الأديب، وانفعالاته الباطنية واللاشعورية.[1]

ولم يكتف "فرويد" في تحليله للأعمال الأدبيَّة بشخصية الرّوائي، بل تعدّاها إلى تحليل أبطال وشخصيات الرّواية نفسها، وذهب إلى أكثر من ذلك إلى تحليل عملية الإبداع نفسها؛ وهي عنده شبيهة بثلاثة نشاطات بشرية وهي: اللعب، التخيّل، والحلم، فالمبدع لديه كالطفل أو المراهق، كلاهما يلعب ويتخيل ويحلم ويصنع لنفسه عالمًا خياليًّا يتمتّع به؛ ليصلح فيه من بعض واقعه ويستعيض به عن رغبته الحقيقية.[2]

4-2- كارل غوستاف يونغ (Carl Gustav Jung) (1875م-1961م) :

يرى أن أستاذه "فرويد" غالى كثيران في إعطاء هذه الأهمية الكبيرة للغريزة الجنسية، حيث عدَّها سبب نشأة العُصاب، عند الفنانين والباعث الأول على الفن.

يوافق "يونغ" أستاذه على مبد أ(اللاشعور)؛ بوصفه مظهرًا من مظاهر الفن، ويسميه " اللاشعور الفردي أو الشَّخصي"، كما يضيف إليه نوع آخر هو **" اللاشعور الجمعي"**، ويعده المنبع الأساس للأعمال الأدبيَّة والفنيَّة.

وقد انتهى "يونغ" إلى ما انتهى إليه أستاذه، وهو "أن عملية الإبداع الأدبي أو الفنّي، عملية معقدة غامضة، يمكن لفرضيات التَّحليل النَّفسي أن تحل لغزها بسهولة، وأن كان يقترح منهج فني جمالي؛ لتعمقها أو العودة إلى الحالة المشاركة الصُّوفية؛ لاستكناه بعض أسرارها".[3]

لا يرى " يونغ" أن الفنان شخص مريض مرضًا عُصبيًا، أو يرى في العمل الفنّي أعراضًا لهذا المرض، على النَّحو الذي شرحه "فرويد"، فعلى النَّقيض من "فرويد"، يُصرُّ "يونغ" على مبدإ مقاربة الفن؛ بوصفه عملية إبداعيَّة، يجب التَّعامل معها من منظور جمالي[4].

---

[1] - ينظر : محمد علي عبد المعطي، الإبداع الفنّي وتذوق الفنون الجميلة، ص142.

[2] - ينظر : زين الدّين مختاري، المدخل إلى نظرية النَّقد النَّفسي، مرجع سابق، ص13.

[3]- المرجع نفسه، ص15.

[4] - ينظر: مجموعة من المؤلفين، موسوعة كمبريدج في النَّقد الأدبي الكلاسيكي، ترجمة: رضوى عاشور، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط ، 2005م، ص281.

5- الاتجاه النَّفسي والرؤية النَّقدية العربيَّة :

استثمرت الدّراسات الأدبيَّة حقائق علم النَّفس ومفاهيمه، بكيفيات شتى، وقد نعني بـ" سيكولوجية الأدب"، دراسة الكاتب كنمط أو فرد، أو دراسة عملية الخلق، أو دراسة الأنماط والقوانين السَّيكولوجية داخل الأعمال الأدبيَّة[1].

تأثر النَّقد العربي بالمنهج النَّفسي، وتواصل معه بصيغ متنوعة، فكان عام(1914م) تاريخًا لميلاد فكرة الاهتمام العلمي بالبعد النَّفسي في الأدب.

ففي عام (1914م) نال "طه حسين "شهادة الدكتوراة في الأدب، عن دراسته لأبي العلاء المعري، وقد وردت في هذه الدّراسة وغيرها من دراسات "طه حسين"، نظرات جادَّة عن اهتمامه بالبعد النَّفسي في الأدب، وتجلي ذلك في كتبه (حافظ وشوقي) و(مع المتنبي)، ودراساته عن "بشار بن برد وأبي تمام وابن الرُّومي في "حديث الأربعاء" وغيرها من الكتب[2]، وإسهامات جماعة الدّيوان، وبالأخص "العقاد" في كتابيه عن "ابن الرُّومي وأبي نواس"، وكذلك "محمد النويهي"، ودراستيه عن " أبي نواس وابن الرُّومي".

إن الاستعمال التَّطبيقي للتحليل النَّفسي في النَّقد الأدبي على أيدي النُّقاد العرب، ظل محدودًا باستثناء حالة باهرة، ومتألفة في نقد "جورج طرابيشي"، الذي يُعدُّ من أبرز النُّقاد العرب المعاصرين الملتزمين بمجال النَّقد الأدبي النَّفسي في ميدان الرّواية، فقد ألف في هذا المسار عددًا كبيرًا من المؤلفات أهمها: لعبة الحلم والواقع، دراسة في أدب توفيق الحكيم(1972م)، الرُّجولة والأنوثة (1977م)، الأدب من الدَّاخل (1978م)، أنثى ضد أنثى(1984م).

كما نجد دراسات أخرى منها: "الرّواية العربيَّة السُّورية: دراسة نفسية في الشَّخصية وتجربة الواقع(1983م)، لعدنان بن ذريل"(سوري)، وقد حاول هذا الأخير دراسة رّواية الجابري وصولًا إلى "حنا مينا و فارس زرزور"، إضافةً إلى كتاب "صراع المقهور مع السلطة"(1986م) لـ "رجاء نعمة"، وقد حاولت الكاتبة الاستفادة من نظريات التَّحليل النَّفسي في مقاربة النُّصوص الرّوائية، وقد سعت بذلك إلى البحث عن المكونات النَّفسية للبنية اللاواعية للبطل في النَّص الرّوائي "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وفي هذا السّياق نشير أيضًا إلى ناقد آخر استفاد من أطروحات

---

[1]- رونيه ويليك وأوستن وران، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرّياض،1992م، ص113.

[2]- شاكر عبد الحميد، دراسات نفسية في التَّذوق الفنّي، ص49.

النَّقد النَّفسي في مقاربته للنص الرّوائي، هو "سامي سويدان" وكتابه "أبحاث في النَّص الرّوائي" (1986م)[1].

النَّقد النَّفسي: هو ذلك النَّقد الذي يطبق مبادئ التَّحليل النَّفسي على النُّصوص الإبداعية والأدبية، فيحاول استجلاء مكامن النَّفس ومظاهرها، إنه ذلك الاتجاه الذي يعتبر الأعمال الأدبيَّة صورة لأصحابها ونفسياتهم المختلفة[2].

يستمدّ النَّاقد النَّفساني آلياته النَّقدية من نظرية التَّحليل النَّفسي، أو التحلسفي على حدّ تعبير "عبد المالك مرتاض"، والتي أسسها "سيغموند فرويد"، حين فسر على ضوئها السلوك الإنساني بردّه إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور).

6- خصائص النَّقد النَّفسي: للنقد النَّفسي جملة من الخصائص[3]:

*ربط النَّفس باللاشعور صاحبه.

*افتراض وجود بنية تحتية منحدرة من لاوعي المبدع، تنعكس الصورة رمزية على النَّص، لا معنى لهذا السَّطح دون استحضار تلك البنية الباطنية

*النظر إلى الشخصيات الورقية في النُّصوص، على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.

*النظر إلى المبدع صاحب النَّص على أنه شخص عصابي، وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي.

* "الفائدة المحققة التي يمكن كسبها من نتائج التَّحليل النَّفسي، فائدةٌ يحققها النَّاقد لا الفنان، وهو يحققها عندما يستفيد من تلك النتائج في إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفنّي، واستكشاف أبعاد التَّجربة أو التَّجارب التي يقدمها، وتفسير الدّلالات المختلفة التي وراء الأعمال الفنيَّة"[4].

---

[1]- عمر عيلان، النَّقد العربي الجديد: مقاربة في نقد النَّقد.

[2]- فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، ص300.

[3] - انظر: وليد قصاب، مناهج النَّقد الأدبي الحديث، ص59.

[4] - عز الدين إسماعيل، التَّفسير النَّفسي للأدب، مرجع سابق، ص17.

7/ مرتكزات النَّقد النَّفسي العربي:

ركزت الدّراسات العربيَّة على ثلاثة محاور، واعتبرتها أساسية في الدّراسات الأدبيَّة النَّفسية، وهذه المحاور هي: دراسة شخصية المبدع، دراسة عملية الإبداع، دراسة العمل الأدبي.

7-1- دراسة شخصية المبدع (سيكولوجية المبدع):

تهتم هذه دراسة بشخصية المبدع من خلال إبداعه، وسيرة حياته، والبيئة التي نشأ فيها، ومن بين النُّقاد الذين كان لهم فضل السَّبق إلى دراسة شخصية الأدباء والشعراء، كان:

- **العقاد (1889م-1964م)**: اعتمد "العقاد" في رسم الصورة النَّفسية على ظروف العصر والبيئة والنشأة والسياسة والثقافة والاستعداد الوراثي والاستعداد الفطري، أما الصورة الجسدية (الجسمية)، فقد اعتمد في تشكيل ملامحها على الوصف الخارجي للبنية الجسدية، أو كما يسميها علم النَّفس "التَّشخيص النَّفسي" (Psychodiagnostic)،القائم على دراسة الشَّخصية بواسطة المظهر الخارجي[1]، أما الدَّعامة الثانية لدراسة "العقاد" النَّفسية، فتمثلت في "مفتاح الشَّخصية"، ويحمل هذا المفتاح عند " العقاد" أكثر من رسم، فهو " محور الحياة" و" مسار الطبيعة"، وهو تلك الأداة التي تسمح لنا بفك مغالق الشَّخصية، والتسلل إلى أغوارها، وتأتي الدَّعامة الثالثة التي بنى عليها" العقاد" دراسته، وتقوم على اتجاهين: اتجاه نفسي فنّي (Psycho-Artistique)، وهو يربط فن الشاعر بمزاجه وسلوكه، وحياته النَّفسية الباطنية، أما الاتجاه الثاني، فهو المنحى النَّفسي الجسمي (Psychosomatique) ،وهو في الطب النَّفسي دراسة العلاقة بين الحالات النَّفسية السَّوية أو غير السَّوية والظواهر الجسمية.[2]

7-2- دراسة عملية الإبداع:

تقوم هذه الدّراسة على عملية الإبداع ذاتها تتبعا لخطواتها، وآلياتها عند الأديب إلى أن يتمخض عنها تشكل العمل الفنّي، إن عملية الإبداع الفنّي عملية معقدة غير متجانسة[3].

كانت أولى الدّراسات النَّفسية التي أجريت حول عملية الإبداع، بمثابة مشروع ألمَّ جوانب ظاهرة الإبداع الأدبي، وقد تناولت هذه الدّراسات الشعر، والرواية، والمسرحية، والقصة القصيرة .

---

[1] - ينظر : زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النَّقد النَّفسي، مرجع سابق، ص22.

[2] - المرجع نفسه، ص 24.

[3] - مصطفى السويف، الأسس النَّفسية للإبداع الفنّي في الشعر، منشورات علم النَّفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م، ص187.

7-2-1- الإبداع الرّوائي عند "مصري حنورة ":

في عام (1979م) نشر "حنورة " كتابه حول "الأسس النَّفسية للإبداع الأدبي في الرّواية" ، وقد استخدم في دراسته هذه الاستبيان، الاستبار وتحليل المضمون وتحليل المسودات، وقد اشتملت دراسة "حنورة" على تحليلات عديدة لمسودات كُتاب عرب وأجانب، وأهم النتائج التي توصل إليها "حنورة"، هي كالآتي[1]:

_ إن العملية الإبداعيَّة في الرّواية، تتكون من مرحلتين هما: الإعداد والتَّنفيذ.

_ تشتمل مرحلة الإعداد على: الاهتمام المبكر بالأدب، عادات الكتابة، تجميع البيانات، وتسجيل الملاحظات، الاعتماد على الإدراك والذَّاكرة والخيال عند التَّوجه الإبداعي، تبلور الفكرة.

_ أما المرحلة التَّنفيذية، فتشتمل على: جلسات الكتابة، التَّخطيط للكتابة التَّركيز الإبداعي.

_ لا يتم إنجاز الإبداع الرّوائي من خلال مراحل مُنفصلة، ولكن من خلال مراحل متفاعلة مستمرة.

_ يكون الكل سابقًا على الأجزاء خلال كتابة الرّواية.

_ يلعب المجتمع دورًا حاسمًا قبل وأثناء، وبعد العملية الإبداعيَّة.

7-3- دراسة العمل الأدبي:

تُعنى هذه الدّراسة بتحليل الأعمال الأدبيَّة تحليلًا نفسيًا، باتخاذ مفاهيم علم النَّفس، وتطبيقها على الأعمال الأدبيَّة، وقد برز في هذا المجال عدد من النُّقاد، نذكر منهم:

7-3-1- عزّالدين إسماعيل (1929م – 2007م):

أكد "عزّ الدّين إسماعيل" في كتابه التَّفسير النَّفسي للأدب، الصادر (1963م)، أن عمله النَّقدي، يسعى لبلوغ العملية الإبداعيَّة في البحث، والاستفادة من منجزات علم النَّفس التَّحليلي؛ التي يرى أنها كفيلة بالإحاطة بمختلف جوانب النُّصوص الأدبيَّة، وقادرة على إيجاد التَّفسيرات التي تمكن القارئ من الإجابة عن أي تساؤل يواجهه في تلقيه للأدب.

تناول "عز الدّين إسماعيل" في هذا الكتاب، نماذج متعددة من الأجناس الأدبية كالشعر، والمسرح، والرّواية، فمن النَّماذج الرّوائية انتقى روايتين، وقام بتحليلهما تحليلًا نفسيًا الأولى: رواية

[1] - ينظر : شاكر عبد الحميد، دراسات نفسية في التَّذوق الفنّي، ص 72-73 www.kotobarabia.com ، بتاريخ 2015/11/28م.

"الأخوة كارامازوف" للأديب الرُّوسي "دستوفسكي"، والثانية رواية "السَّراب" للروائي "نجيب محفوظ".

7-3-2- جورج طر ابيشي (1939م-2016م) :

أكدَّ "جورج طرابيشي" في مقدمة كتابه "عقدة أوديب في الرّواية العربيَّة"، أن الدّراسة النَّفسية، تتحدد بالنتائج المحصل عليها، انطلاقًا من الممارسة النَّقدية في المجال النَّفسي، فلا يجب أن تتوجه نحو المؤلف، بقدر ما تكون غايتها النُّصوص الأدبية في ذاتها[1]، فالممارسة النَّقدية ليست الوقوف على حياة المؤلف وتفسير شخصيته من خلال كتاباته الأدبية، بل إن الممارسة النَّقدية – في رأي جورج طرابيشي- هي من صميم النَّقد الأدبي لا التَّحليل النَّفسي، وفي هذا الصدد يورد " طرابيشي" قائلًا: "المنطلق المنهجي في هذه الدّراسة هو التَّحليل النَّفسي، ولكن ليكن واضحًا من الآن ، أن التَّحليل النَّفسي عندنا نقطة انطلاق لا نقطة وصول، فنحن لا نريد اختزال النَّص الأدبي إلى سياقه النَّفسي، إنها دراسة في النَّقد الأدبي لا في علم النَّفس"[2].

8/ نقد المنهج النَّفسي:

يُعدَّ المنهج النَّفسي من أكثر المناهج النَّقدية إثارةً للمواقف المتباينة، "فثمة من يناصره وثمة من يناهضه وثمة من يقف بين بين"[3].

نجد في المقابل النُّقاد الذين تبنوا المنهج النَّفسي ومارسوه على النُّصوص الإبداعيَّة، آخرين خالفوهم، ويأتي "محمد مندور" في طليعتهم، فهو يرى أن النَّاقد "محي الدّين صبحي" الذي امتعض من التركيز على الطفولة الأولى للمبدع، وإلغاء السنوات اللاحقة من عمره .

والناقد "عبد المالك مرتاض"، فهو ضد القراءة النَّفسانية، التي وصفها بـ"المريضة المُتسلطة"، ثم إن علم النَّفس وضع لتفسير الأعراض الجنونية، فمن العسير أن يضع يده على مرتكزات الجمال للنصوص، ويرى "مرتاض" أن الغاية من التَّحليل النَّفسي للأدب، ليست قراءة الأدب في ذاته، وإنما اتخاذ النَّص الأدبي وسيلةً لتأويل تصرفات الأديب من خلال إبداعه[4].

---

[1] - عمر عيلان، النَّقد العربي الجديد: مقاربة في نقد النَّقد، مرجعي سابق، ص151.

[2] - ينظر : جورج طرابيشي، عقدة أوديب في الرّواية العربيَّة، دار الطليعة، بيروت، ط2 ، 1987م، ص5.

[3] - يوسف وغليسي، مناهج النَّقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، أكتوبر 2010م، ص25.

[4]- المرجع نفسه، ص27-28.

من جملة الآراء التي وقفت من هذا المنهج موقفًا وسطًا، لا ينكر فعالية المنهج النَّفسي في ذاته، ولكنه يُسجل عليه بعض الاعتراضات الجزئية، نجد النَّاقد "سيد قطب"، الذي أكد ذلك في كتابه "النَّقد الأدبي: أصوله ومناهجه"، إذ قال: "وإنه لجميل أن ننتفع بالدّراسات النَّفسية، ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغته الفنيَّة، وأن نعرف حدود "علم النَّفس" في هذا المجال، والحدود التي نراها مأمونة، هي أن يكون المنهج النَّفسي أوسع من علم النَّفس ... وأن يقف عند حدود الظَّن والتَّرجيح، ويتجنب الجزم والحسم، وألا يقتصر عليه في فهم الشَّخصية الإنسانيَّة"[1].

كما نجد النَّاقد "محمود الرَّبيعي" يرى أن المنهج السيكولوجي، أحد المداخل النَّقدية المعاصرة إلى دراسة النَّص الأدبي، وهو في نظره أمر ممكن لكن تعترضه جملة من العقبات المنهجية، آخرها أن النَّاقد السَّيكولوجي يضيق من دلالة العمل الفنّي ويحصرها في نفسية المؤلف، أما الناقد "عادل الفريجات"، ورغم اعترافه بما قدمه التَّحليل النَّفسي من فائدة في وعي الصِّلة بين الأثر الفنّي ومبدعه، فإنَّه قد أخذ عليه قصوره عن تبيان قيمة الأثر الأدبي"[2].

[1]- يوسف وغليسي، مناهج النَّقد الأدبي، ص217.

[2] - ينظر : المرجع نفسه، ص29-31.

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

محاضرة06: الصراع الحضاري في الرّواية العربيّة

حظيت علاقة الشرق بالغرب، أو الأنا بالآخر باهتمام عدد كبير من الأدباء العرب ولا سيما الرّوائيين، إذ حفل الفن الرّوائي العربي بالعديد من الرّوايات التي تعالج إشكالية الصراع الحضاري بين أوروبا والعالم العربي، وهو صراع طويل كانت له انعكاساته الفكرية والاجتماعية والعاطفية، وقد اتخذ أشكالاً عديدة تتراوح أحداثها بين التوفيق والمصالحة والعنف والإدانة، كما يتفاوت أبطالها بين تمسك البطل وانتمائه وانهياره واستلابه .

1- تعريف الشرق :

تعني دلالة الشرق: " المنطقة العربية الإسلامية باعتبارها مركبا حضاريا ثقافيا يمثّل قسما من دار الإسلام تعرّب شيئا فشيئا، انطلاقا من نواة تاريخية معروفة وبرز إلى الوجود العالمي منذ القرن السابع الميلادي وقذف بإشعاعه الحضاري في جانب هام من آسيا وإفريقيا وبدأ يعي نفسه وعيا قوميا حاسما انطلاقا من أخريات القرن التاسع عشر"[1] .

2-مفهوم الآخر:

الآخر" في الفكر العربي يعني ما هو خارج إطار العروبة والإسلام بما يحمله من قيم ودين وإيديولوجيات مختلفة ، وابتداء من هذا الاختلاف تولد التصادم والصراع الحضاري.

3-صورة الآخر في الرواية العربية المعاصرة :

أصبح الخطاب الروائي المعاصر لا يكاد يخلو من مقاربة الأنا والآخر، بين (أنا) تمثل عالم الشرق العربي وبين (آخر) يمثل الغرب، ذلك أن الرواية من أكثر الفنون الأدبية قدرة على تجسيد إشكالية الأنا والآخر، إذ تتيح المجال لصوت (الأنا) حتى يعبر عما يضطرم في أعماقها من مخاوف وتوجسات اتجاه (الآخر)، وتراقب الذات (الأنا) وتنقدها إذ ما حالت عن أصلها وعُرفها.

[1] - مبروك المناعي، الأنا والآخر ومقتضيات العبارة : الشرق والغرب في مؤلفات الشابي، مجلة الآداب، العدد 12، مجلد 41، ص83.

صورة الأنا اتجاه الآخر لدى النخبة العربية – كما تراها "**اعتدال عثمان**" – توزعت إلى ثلاثة مواقف :

- ✓ **أولها** : تمثل في الرفض المطلق للآخر الذي يرفضنا .
- ✓ **ثانيها**: يعبر عن الانسحاق التام أمام التفوقين المعرفي والمادي للغرب .
- ✓ **ثالثها** : جسد الازدواج بين القبول بحضارة الغرب والرفض للنزعة السياسية الاستعمارية .

لقد تطورت صورة الآخر في نظر الثقافة العربية بين مرحلتي قبل ظهور الإسلام وما بعده، وما إن اتسعت الفتوحات وبدأ المسلمون في تكوين إمبراطوريتهم حتى بدأوا يكتشفون الآخر المتنوع. ولم يعرف العرب الآخر الغربي إلا مع الحروب الصليبية التي شكلت منعطفا تاريخيا في رسم الصلة بين الأنا العربي والآخر الأوروبي، وحدد ملامح صورة هذا الآخر التي ما زالت قائمة حتى اليوم، ولم يعد الآخر بالنسبة للعرب والمسلمين منذ اندلاع هذه الحروب هو الآخر المتعدد والمتنوع، الذي عرفوه في القرون الأولى للإسلام بل أصبح الآخر هو الغرب الذي وعوا وجوده عندما دخل حاملا سيفه على أراضيهم، أي كان لقاؤهم به لقاء دمويا لن يمحى من ذاكرتهم .

ثم جاءت الحملة الفرنسية على مصر عام (1789م) ،بعد مرور ستة قرون على انتهاء الحروب الصليبية بهزيمة الإفرنج وعودتهم إلى ديارهم ، لتحيي لقاء الغرب بالعرب ،ومرة جديدة بآلية العسكرية والمطامع السياسية التوسعية ،لكن كان لهذه الحملة بعد إيجابي ،وهو تعرف العرب على الثقافة الفرنسية المتطورة حضاريا ،ما دفع"محمد علي باشا " عام (1826م) إلى إرسال أول بعثة علمية إلى فرنسا بهدف الوقوف على مظاهر التقدم الأوروبي ،واستمرت هذه البعثة خمس سنوات ،وكان على رأسها "رفاعة الطهطاوي " الذي خرج من هذه التجربة بباكورة أعمال أدبية التي تعالج إشكالية الأنا العربي والآخر الغربي ،وعنوانها " تخليص الإبريز في تلخيص باريز "(1900م)،لكن بالرغم من تركيز "الطهطاوي " على حضارة الآخر الغربي ، جاء كتابه بحثا عن الذات في مرآة الآخر ، لأن مصر كانت حاضرة في كل مشاهده وتأملاته ،ما ساعده على وعي حقيقة الذات العربية والآخر الغربي .

أطلقت هذه الرحلة رحلات عربية أخرى إلى أوروبا ولا سيما فرنسا وألمانيا وأنجلترا، وانبرى عدد من الروائيين العرب لتصوير طبيعة لقاء الأنا العربي بالآخر الغربي على أرضه، وكان لقاء مفعما بالانبهار والإعجاب بما حققه الغرب من إنجازات حضارية مختلفة، نذكر من أهم هذه

جامعة محمد خيضر - بسكرة ☆ كلية الآداب واللغات المجلس العلمي للكلية

الروايات : رواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و "قنديل أم هاشم " ليحي حقي، و"موسم الهجرة إلى الشمال "لطيب صالح، و"الحي اللاتيني " لسهيل إدريس.

تابع نقاد الأدب هذه الأعمال فأصدروا عدة دراسات تعالج صورة الآخر الأوروبي في عدد من الروايات العربية في القرن العشرين، ونذكر من هده الدراسات :

- ✓ صورة الغرب في الرواية العربية لسليم المعوش (1998م).
- ✓ شرق وغرب رجولة وأنوثة لجورج طرابيشي (1998م).
- ✓ العرب والغرب في الرواية العربية لحسن عليان (2004م).
- ✓ صورة الغرب في الأدب العربي المعاصر لجان طنوس (2009م).
- ✓ إشكالية الأنا والآخر لماجدة حمود (2013م) .

لكن هوية الآخر الغربي بدأت تتحول في الرواية العربية من أوروبا إلى أمريكا الشمالية وتحديدا الولايات المتحدة الأمريكية ،فبدأت تظهر روايات تشكل أمريكا فضاءها الروائي ،وتصور طبيعة التفاعل العربي الأمريكي ، ولا تستطيع أن تؤرخ لبداية هذا التحول ، لكن يلاحظ أنه جاء في بداية القرن الحادي والعشرين ، وتحديدا بعد أحداث 11 من أيلول 2001م ،التي أعادت تشكيل طبيعة العلاقات العربية الأمريكية ،فبتحميل أمريكا العرب والمسلمين مسؤولية هذه الأحداث ،أصبح للعرب موقف جديد من أمريكا ، موقف معارض وساخط ، نذكر من هذه الروايات :

"تبليط البحر" لرشيد الضعيف، و"أمريكا " لربيع جابر، و"شيكاجو "لعلاء الأسواني، و"أمريكانلي" لصنع الله إبراهيم، و "رغبات ذاك الخريف " لليلى الأطرش، و" سيرة الفتى العربي في أمريكا " ل رفعة دودين، و " الحفيدة الأمريكية " لإنعام كجه جي.

وهذه الروايات ليست سوى غيض من فيض، فبعد الاحتلال الأمريكي للعراق، شهد الإنتاج الروائي العراقي سيلا من الروايات التي جعلت الصراع العراقي الأمريكي موضوعها الرئيس.

لم تنل هذه الأعمال حقها من النقد الأدبي، فلم يصدر في موضوع تصوير الآخر الأمريكي في الرواية العربية سوى بحث واحد هو "أمريكا والأمريكيين " للناقد " نجم عبد الله كاظم

يرى بعض المفكرين الغربيين في قضية الصراع بين الشرق والغرب " أن الشرق شرق والغرب غرب لا يلتقيان، وسيظلان مختلفين، فسيظل الشرق شرقا بمعطياته الثقافية والحضارية والأثرية والتراثية، وسيظل الغرب غربا بمعطياته الثقافية والحضارية كذلك "[1].

ويمكن القول أن البداية التاريخية لهذا النوع من الروايات كانت مع "**رفاعة الطهطاوي**" في كتابه (**تخليص الإبريز في تلخيص باريز**) و"**علي مبارك**" في كتابه (الشيخ علم الدين)، وفي هذين الكتابين نجد انبهارًا كبيرًا بالحضارة الأوروبية. تعد قضية الصراع بين الشرق، رواية " عصفور من الشرق " لـ" توفيق الحكيم" سنة (1938م)، و" قنديل أم هاشم" لـ " يحي حقي" (1944م)، "الحي اللاتيني" لـ" سهيل إدريس" (1953م)، و رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" لـ." الطيب صالح" سنة (1966م)، هذا وفضلا عن روايات كثيرة لا مجال لحصرها تطرقت وناقشت ثنائية الشرق والغرب .

وكانت أول رواية عربية عالجت هذه القضية هي رواية " **أديب**" لـ "**طه حسين**" ثم توالى إصدار هذا النوع من الروايات، فصدرت "عصفور من الشرق وقنديل أم هاشم والساخن والبارد"لـ " فتحي غانم"، ونيويورك 80 لـ" يوسف إدريس "و "السيدة فينا" للكاتب نفسه.

وتوالي الإصدار في العالم العربي، فظهرت الرواية الشهيرة (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، (الحي اللاتيني) لـ" سهيل إدريس" في لبنان و(الربيع الخريف) لـ"حنا مينا" في سوريا.

وفي **المغرب العربي** ظهر عدد كبير من الرّوايات ترصد هذه القضية نتيجة للعلاقة الخاصة التي تربط هذه الدول ب**فرنسا** حيث هاجر الملايين ليقيموا فيها، وتحملوا كثيرًا من المعاناة والاضطهاد والتنكيل، فكتب "سعدي إبراهيم" رواية (المرفضون) وكتب"عرعار محمد العالي" روايته (مالا تذروه الرياح) وكلاهما من **الجزائر**، وفي **المغرب** ظهرت ثلاث روايات هي: (في الطفولة) لـ "عبد المجيد بن جلون"، (المرأة والوردة) لـ "محمد زخراف"، و(الغربة واليتيم) لـ " عبد الله العروي".

ومن خلال دراسة هذه الرّوايات نجد العديد من القضايا الجوهرية التي مثلت قاسمًا مشتركا بينهما منذ أول رواية ظهرت في **المشرق العربي** إلى آخر رواية ظهرت في **المغرب العربي**.

غير أن الاتفاق في بعض القضايا الجوهرية لم يعني التطابق التام في **الرؤية**، فهناك قضايا خلافية ناشئة من الظروف التاريخية والثقافية والسياسية التي تربط بعض البلاد العربية بأروبا.

[1] - ينظر : علي بن براهيم النملة، الشرق والغرب : منطلقات العلاقات ومحدداتها، بيسان للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط3 ، 2016م ، ص46.

جامعة يحيى فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

4- **يمكننا تحديد قضايا الاتفاق فيما يلي:**

الصراع في معظم الرّوايات **عاطفي نفسي**، فليس هناك صراع سياسي أو اقتصادي أو علمي. وإنما مجاله هو **المرأة**، وتتفق الروايات العربية في أن تجعل الذكورة دائمًا للعربي والأنوثة دائما للمرأة الأوروبية، بحيث يغدو الصراع بين الذكورة العربية والأنوثة الأوربية في إطار **الرمز** الكبير وهو (**صراع الحضارات**).

تنتهي هذه الرّوايات جميعها نهاية مأساوية، فهي تنتهي إما بالضياع والغربة والموت (أديب، المرفضون) أو الوهم والموت (موسم الهجرة إلى الشمال) أو الفراق والنّفي (الرّبيع والخريف) أو الفراق الأبدي (قنديل أم هاشم) و(عصفور من الشرق).

ويلاحظ القارئ لهذه الرّوايات أنّ المفارقة في النّهاية تتم دون زواج وبالتالي دون إنجاب وهو رمز التفاعل، وحتى الإنجاب الوحيد الذي تم في **(الحي اللاتيني)** كان دون زواج رسمي، كما أن الطفل مات قبل أن يرى الحياة، وفي هذا دلالة أنّ الصلة الحضارية لا يمكن أن تستمر، وإذا استمرت لن تتفاعل وتنتج، فهي صلة محكوم عليها بالانفصال.

ومعنى هذا أنّ الرّواية العربيّة تؤكد على المقولة الشهيرة: (الشرق شرق والغرب غرب ولن يلتقيا أبدًا).

اتفاق الكُتاب في توظيف **التداعي والتذكر والارتداد**، حيث ينتقل وعي الشخصي عبر المكان والزمان لتجلية وجوه المفارقة، كما يكثر توظيف **المونولوج الداخلي** حيث تواجه الشخصية واقعًا جديدًا غريبًا عليها لا تستطيع أن تتكيف معه، ولا تستطيع أن تفارقه فتعاني من ألم الحيرة الداخلية بين الانتماء والاستلاب.

5- **يمكننا قضايا الاختلاف فيما يلي :**

أما **القضايا التي اختلفت** حولها روايات **الصراع الحضاري** فهي مرتبطة بدرجة الصراع ونوعيته، فبعض الرّوايات يغلب عليها **جانب المصالحة كالروايات المصرية**، فكان الصراع متسمًا بالرصانة وإبراز الفوارق الحضارية دون حقد أو عنف، وبعضها الآخر غلب عليها طابع العنف والحقد والانتقام (موسم الهجرة إلى الشمال والمرفوضون)، أما روايات الصراع الحضاري في بلاد الشام فتتسم بـ المصالحة نظرًا لعلاقة لبنان بفرنسا في (الحي اللاتيني) وعلاقة "حنا مينا" الحميمة

بأوروبا الشرقية ، ونجد **الرّواية الجزائرية** يتجلى فيها مدى التعصب والعنصرية التي مارسته **فرنسا** ضد أبناء الجزائر في المهجر وفي الوطن الأم، بينما أخذت **الرّواية المغربية** طابًعا نقديًا عنيفًا في إدانة الواقع المغربي المتخلف في رواية (**في الطفولة**)، ورصد انعدام الإحساس بالعدل وتكافؤ الفرص (**المرأة والورد**).

ومن المثير للدهشة أن هناك روايات أوروبية عالجت قضايا الصراع الحضاري واتفقت مع **الرّوايات العربية في معظم الرؤى** منها "عطيل"لـ" شكسبير"و "الغريب" لـ" ألبير كامو"، و" الحياة الحقيقية"للكاتبة الفرنسية " كلير تشيرلي". والغرب من أهم القضايا التي عالجتها المتون الروائية العربية، ولعل أبرز الروايات التي تناولت ثنائية الشرق والغرب .

6- نموذج : الصراع الحضاري في موسم الهجرة إلى الشمال

تعد رواية "**موسم الهجرة إلى الشمال**" للأديب السوداني "**الطيب صالح**" أنموذجا للنص الرّوائي المتبني لنسق الصدام مع الآخر الغربي حيث يبدو الصراع الحضاري متجسدًا في الرّواية عبر مظاهر متعددة، تتعاضد لتعكس موقف السارد لإمكانية تصالح الشرق مع الغرب.

حيث يتم تجسيد الشرق من خلال شخصية "مصطفى سعيد" الشاب القادم من" السودان" الذي يتعرف على عدد كبير من النساء الإنجليزيات—رمز الحضارة الغربية- تنتهي علاقته بهن نهاية مأسوية، جعلت تهمة قتل إحداهن ليقضي في السجن عدة سنوات قبل أن يعود لقريته ليموت فيها ميتة غامضة.

- إن إنجلترا تمثل الفضاء المكان المختزل لجملة معايير تتباين مع نظيراتها التي يحضر البطل محملاً بها، فيبذل قصارى جهده للاندماج في السياق الجديد متدرعًا بمجموعة قيم لا يُؤمن بها وبممارسات سلوكية لا تتناغم مع مفرداته العقائدية، غير أن اتساع الهوة بين الطرفين (الشرق والغرب) يُعجل بالمفارقة الحتمية بينهما.

فالرُّكامات المعرفية والأخلاقية آليات تعوق هذا التواصل وتطبعه بالسمة المستحيلة ليصير الصدام الحضاري، هو البؤرة المركزية التي يغزل عبرها النّص شعريته.

هذا الصدام الذي يكتسب منطقيته بمحاولات النّص الدائمة إظهار عدم التكافؤ بين الحضارتين الشرقية والغربية.

المحاضرة07: البعد الإيديولوجي في الرواية العربية

1 _ مفهوم الإيديولوجيا:

لا ينتمي مفهوم الأيديولوجيا -في الفكر الحديث- إلى مجال مفهومي خاص ومحدد، بل إلى مجالات فلسفية فكرية وأدبية كثيرة تتقاسمه، فنجده عادةً ما يرتبط **بعلم السّياسة**، الذي اشتهرت به.

كلمة "إيديولوجيا" دخيلةٌ على جميع اللغات الحية، وهي كلمة مُشتقة من اللاتينية، تتكون من كلمتين هما: (idèo) وتعني الفكر، و(logie) تعني العلم، إذن هي علم الأفكار أو الفكر، إذ قُدّم مصطلح **الأيديولوجيا** في بدايته الأولى على أنّه **علم الأفكار.**

يعد الفيلسوف الفرنسي"أنطوان دستوت دي تراسي"(Antoine destutt de tracy) أول من أرسى مصطلح "الأيديولوجيا "(Idéologie)، وذلك في كتابه الشهير "**عناصر الإيديولوجيا"(ELémens d'idèologie)** سنة **(1825م).**

و"الأيديولوجيا" هي: "مُجمل التَّصورات والأفكار والمُعتقدات وطرق التفكير لمجموعة أمّة أو طبقة أو فئة اجتماعية أو طائفة دينية أو حزب سياسي، وتكون الأيديولوجيات عادةً مشروطةً ومحددةً بالظروف المناخية والعادات"[1].

ويذهب **علماء الاجتماع** إلى أن **الأيديولوجيا** رؤيةٌ شاملةٌ للحياة، وللمعتقدات، وللخبرات الإنسانية، وبناء المجتمعات.

يعرفها"**ريمون آرون**": (**الأيديولوجيا** ليست ذات نظرة ضيقة، بل على العكس من ذلك، فهي نظام شامل لتغيير العالم).

تتفق جُلّ التَّعريفات على أن ثمة تلاحمًا بين **الواقع والأيديولوجيا**، فهي لا تعكسه فحسب بل تحاول تسويغه أيضًا، والواقع ليس مجرد واقع اجتماعي مادي، وإنّما هو واقع اجتماعي نفسي وروحي، بل إنّه ليس واقعًا فحسب، وإنّما أيضًا تطلعات وآمال.

---

[1]- فريد يريك معتوق، معجم العلوم الاجتماعية والفلسفية، دط ، 1944م ص 149.

2- **الأيديولوجيا في التُّراث العربي:**

يُقدم لنا "عبد الله العروي" في كتابه "مفهوم الأيديولوجيا" أهم العبارات، التي يمكن أن تقابل هذا مصطلح " الأيديولوجيا: منظومة فكرية، عقيدة الدّين، ذهنية، فلسفية .....[1]

ويضيف القول: "إن الحزب الفلاني يحمل إيديولوجيا؛ ونعني بها مجموعة القيم والأخلاق والأهداف؛ أي الحزب الذي لا يملك إيديولوجية، هو حزب انتهازي استغلالي للنفوذ والسُّلطة"[2].

3-الأيديولوجيا والأدب:

الأيديولوجيا -باختلاف أنماطها وتعريفاتها- يمكن أن ترتبط بالأدب؛ لأن الأدب يُعبر عن الأفكار، فهو إنتاج أيديولوجي، "وتنبع العلاقة الحميمة بين الأدب والأيديولوجيا، من حيث إنَّ الأدبَ يُعبّر عن موقف، وحتى لو كان هذا الأدب مُتعدد المواقف، فإنَّ هذا يدل على تعدد مواقف الأدباء وأيديولوجياتهم"[3].

يعمل النّص الأدبي على تنظيم الأيديولوجيا، ويعطيها شكلًا ودلالاتٍ متميزةٍ، إذ يتضمن العمل الأدبي عناصر مُعرفة للواقع؛ أي انعكاسٌ عارفٌ، وتمثيلٌ فنّيٌّ جماليٌّ لجميع ظواهر المجتمع، لكنها تختلف عن المعرفة العلمية بالمفهوم الدَّقيق للكلمة.

إنّ **الأدب** في بنيته الفكرية، في حركة تواؤم مع حركة المجتمع وتغيراته عبر العصور، فالعمل الأدبي فضاء رحبٌ، يستوعبُ تجاربَ إنسانيَّة، يُعالجها ويُوجهها ويعيد تَشكيلها؛ بحيث تتضمن نصوصه الخطاب الأيديولوجي، الغائرَ في شبكة من أشكال التَّعابير وأنماط التَّراكيب، التي تفرض استقراءً محكومًا، بمجموعة ضوابطَ علمية، يقومُ الباحثُ من خلالها بعمليات التَّراكيب، يقوم الباحث من خلالها بعمليات مُنظمة، تعتمدُ على **المقاربة والتَّحليل والمقاربة**؛ للوصول إلى مقاربة افتراضيَّة للخطاب الأدبي.

ولكن يُمكن الإشارة إلى تعدد الآراء في هذه القضية، وبهذا تكون العلاقة بين الأدب و الأيديولوجيا علاقة جدلية؛ لأن هُناك من النُّقاد من ينظر إلى الأدب، على أنَّه إبداعٌ فنّيٌّ صرفٌ لا علاقة له بخارج النَّص، والبعضَ الأخرى يذهب إلى أن الأدبَ تعبيرٌ عن المجتمع والأفكار، والأدب في بنيته الفكريَّة ينسجمُ مع المجتمع وتغيراته عبر العصور، وهذا أدى إلى ظهور حركات نقديَّة تابعت

[1] - ينظر : عبد الله العروي، مفهوم الايديولوجيا، المركز الثَّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5 ، 1993م، ص12.

[2]- المرجع نفسه، ص 09.

[3] - شكري ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنَّشر، بيروت، ط1 ، 2005م، ص103.

ووصفت العلاقة والوظيفة، التي للأدب اتجاه الإنسان والمجتمع، تثبت أن البيئة الاجتماعية والأفكار السَّائدة – بما تحمله من منظور أيديولوجي- تُؤثر في الأدب بشكل أو بآخر.

تختلف العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا من فكر إلى آخر، فمثلًا الفكر الماركسي، يجدُ العلاقة بينهما علاقة تأثر وتأثير، إذ يعبرُ "**لوسيان غولدمان**" عن ذلك بقوله: "الأدبَ شكلٌ إيديولوجيٌّ، وتكون الأيديولوجيا هي البنية الفوقية للنسق الفكري وللوعي الاجتماعي، تلك البنية التي تعبر عن علاقات اجتماعية محددة، وهنا يكون الأدب شكلًا تابعًا لوجود سابق، هو وجود إيديولوجيات"[1]، أما تلميذه "**بيير ماشيرى**" يرى: "أن النَّص ليس تعبيرًا عن الأيديولوجيا، أي إقامتها وبنائها بالكلمات، بقدر ما هو عرض أو إخراج لها، يعمل على إظهار تاريخيتها، واحتماليتها ويلغي سمتها الطبيعية"[2].

ذهب "عمار بلحسن" في طرحه لقضية "العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا" إلى أن[3]: النّص الأدبي هو كتابة تنظم الأيديولوجيا وتعطها بنيةً وشكلاً ينتج دلالات جديدة ومتميزة تختلف في كل نص، وتبدو جديدة وأصلية بحيث إن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة والمضمونة.

يقوم النَّص الأدبي بتحويل الأيديولوجيا وتصويرها، بحيث يفضح الكاتب ويجعل كل ما يخفيه من انعكاسات فكرية واضحة برغم أن الكاتب ألبسها أثوابًا وصورًا لا حصر لها.

يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة للواقع، أي انعكاس عارف وتمثيل فنّي جمالي لجميع ظواهر المجتمع، لكنها تختلف عن المعرفة العلميَّة بالمفهوم الدَّقيق للكلمة.

4- **<u>الأيديولوجيا والرّواية</u>**:

عرّفت علاقة الرّواية بالأيديولوجيا جدلًا نقديًّا كبيرًا، امتدت جذوره الأولى إلى **نشأة النَّص الرّوائي وعلاقته بالواقع الاجتماعي**، وبصيرورة التَّاريخ كخطاب أدبي جمالي حامل لصور ومفاهيم وتطلعات الفرد والمجتمع ورؤية الأديب للعالم وموقفه من التَّاريخ.

لعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا علاقة جدلية، تفاعلية –مثلما تقدم-، والرّواية فنٌ من الفنون الأدبيَّة التي ترتبط بالأيديولوجيا، بل ربما تكون أكثر التصاقًا بها وتعبيرًا عنها؛ لأنها "أكثر

---

[1] - إبراهيم عباس، الرّواية المغاربية: تشكيل النَّص السَّردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر ، ط1 ، 2005م، ص48.

[2] - المرجع نفسه، ص53.

[3]-عمار بلحسن، الأدب والأيديولوجيا، المؤسسة الوطنية، الجزائر ، دط ، 1984م، ص98.

المجلس العلمي للكلية

الفنون التصاقا بالحياة، واستجابة للواقع المعيش؛ إذ تلتبس بقضاياه وإشكالاته، وتنفتح على قيم شتى تكوّن مادتها، إلا أن ولوجها –أي الأيديولوجيا- إلى عالم الرّواية، يقتضي إعادة بنائها في السرد التخييلي، عن طريق مجموعة من الأساليب والتّقنيات الفنيّة"[1].

لقد جاءت بداية التسعينات في **الجزائر** إيذانًا لبدء مرحلة جديدة في **الكتابة الرّوائية** ميّزتها عن رواية السبعينات والثمانينات، سواء على مستوى **المضمون** أو **الشكل**، إذ كشفت روايات هذه الفترة عن التوجهات الإيديولوجية السائدة التي نتج عنها صراع حاد في مستوى الأفكار بين فئات مختلفة، فأظهرت الصراع القائم بين السلطة والجماعات الإسلاموية من جهة وبين المثقف وهذين الاتجاهين من جهة أخرى، مثل روايات " **الطاهر وطار**" الذي يعدّ مؤسس الرّواية الأيديولوجية السياسية في الجزائر على حد وصف الناقد المرحوم" **محمد مصايف**".

العلاقة بين الرواية والإيديولوجيا هي علاقة تأثير وتأثر ،وتؤكد على ذلك " فادية لمليح " بقولها : " ارتبطت الرواية بالأيديولوجيا؛ لأنها من أوائل جنس الفنون الأدبية التي طبقت عليها مفاهيم الإيديولوجيا واتخذت وسيلة لنشرها وإيضاحها وظلت كذلك في رحلتها الزمانية والمكانية من الغرب إلى العالم ، ومن نشوء الرواية إلى اليوم فحوامل الإيديولوجيا في الرواية أكثر من أي نوع أدبي آخر ، فالزمان والمكان والحبكة والشخصيات والحوار والسرد الاستبطان والإسقاط والرمز ، فهذه كلها حوامل للإيديولوجيا ومظاهرها يمكن من خلالها أن يبدي الروائي ما يريد وأن يخفي ما يريد "[2].

الرواية كإيديولوجيا تعني موقف الكاتب؛ لأن "الروائي لا يطبق من العدم بل يركز على إيديولوجيا معينة والتي تشكل جزءا من شخصيته وثقافته وفكره وأدواته اللغوية التي يستمدها من بيئته ومحيطه لأن لا توجد بيئة خالية من الإيديولوجيا تماما "[3].

---

[1] - السعدون، الرواية في البحرين والأيديولوجيا ، رسالة دكتوراة منشورة ، الجامعة الأردنية، الأردن، ص20.

[2]- المرجع نفسه، ص57.

[3]- ينظر : إبراهيم عباس، الرواية المغاربية : شكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، ط1 ، الجزائر ، 2005م ،ص88.

يعود الروائي بشكل أو بآخر إلى العالم الخارجي لكتابة نصه، فهو يحاول التعبير عن أيديولوجية المجتمع وعن أيديولوجيته بطريقة خفية؛ لأن " له بعض الطموحات التي لم تتحقق في الواقع فإنها هي التي تحدد شروط الكلام في النص "[1].

المجلس العلمي للكلية

على الرغم من العلاقة بين الروائي والعالم الخارجي الذي عادة ما يعبر عنه إلا أن هذا لا يعني " خروج الرواية عن أدبيتها بدليل أن القارئ أو الناقد يستطيع قراءتها أكثر من قراءة، وتحميلها بدلالات مختلفة؛ لأن الأديب لا يعكس الواقع بصورته الحرفية، ولكنه يعبر عنه بطريقته الخاصة"[2].

يضم النّص الرّوائي إيديولوجيات مختلفة من الواقع يستعملها الروائي بطريقته الخاصة، ليبرز من خلالها رؤيته للعالم فتتضح ملامح إيديولوجيته ،فـالرواية معروفة بتعدد الأصوات فيها، " وبالتالي فإن تعدد الأصوات يؤدي إلى وجود أيديولوجيات متعددة، بحيث يصعب معرفة أيديولوجية الأديب من خلاله؛ لأنه يدير الصراع بين الأصوات بطريقة حيادية، بموجب عقد افتراضي مع القارئ ولا يتم اكتشاف أيديولوجيا الأديب إلا من خلال قراءة العمل كاملا، فالأيديولوجيا في الرواية تكون متصلة بصراع الشخصيات داخل الرواية" .[3]

الرّواية عمل أدبي يفترض فيها أن تحتوي نظامًا فكريًا معينًا أو رؤية كلية أو جزئية للحياة، تصوغها وفق معايير فنية تجعل منها في النهاية كيانًا فنيًّا يجوز وصفه **بالرّواية** ، وعليه لابدّ للرّوائي أن يولي عناية بالجانب الفنّي.

5- النقد الأيديولوجي :

الناقد المصري"**محمد مندور**" رأى أن **النّقد الإيديولوجي** يهتم بعدة قضايا أدبية وفنية مثل قضية الفن للحياة، وقضايا الالتزام، إذ حدد **وظائف** هذا **النقد** في **ثلاث** مهام هي:

1- تفسير الأعمال الفنية والأدبية وتحليلها، مساعدة لعامة القراء على فهمها وإدراك مرامها القريبة والبعيدة.

---

[1]- حميد لحمداني، الروائي والايديولوجيا: النقد من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، دار الناشر للمركز الثقافي العربي ، بيروت، ط1 ، 1990م ص 2.

[2] - الخطيب يمنى العيد ، في معرفة النص : دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط1 ، 1983م ، ص57.

[3] - المرجع نفسه، ص 40.

2- تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة على صعيد الشكل والمضمون والأساليب.

3- توجيه الأدباء والفنانين من غير تعسّف ولا إملاء، ولكن في حدود التبصر بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين.

6-نموذج : الإيديولوجيا في روايات "الطاهر وطار"

شكلت الثورة التحريرية والاختلافات التي وقعت في جبهة التحرير الوطني مع عناصر الحزب الشيوعي مادة الجزء الأول من رواية "**اللاز**" فعبر الفلاش باك الذي رجع بـ **"الشيخ الربيعي"**– المنتظر في مكتب المنح- إلى الماضي وإلى فعل الثورة متذكر ابنه " **قدور**"، فكان المفتاح الذي أدى إلى معرفة أحداث القص.

أما الجزء الثاني من " **اللاز**" " **العشق والموت في الزمن الحراشي**"، فهو استمرار للماضي في الاختلاف والصراع- لكنه ينطلق من الحاضر من حملة تطوعية طلابية مع الفلاحين، في ظل الاشتراكية التي يتحمس لها الكاتب، هذا التواصل أبقى على بعض الشخصيات من الجزء الأول (الشيخ الربيعي، سي بعطوش، حمو، اللاز) مع جيل جديد من الشباب الذي يُؤمن بعضه بالاشتراكية (جميلة، بلقاسم، فاطمة، اليامنة، الثريا، الشريف، عبد القادر) وآخر معارض لها (مصطفى، علوان، سي منصور) رموز الإرهاب الدّيني والرّجعية.

ويموت (**زيدان**) ذبحًا بحكم الثورة ويفقد (**اللاز**) وعيه، لكن فكرة (**زيدان**) انتصرت وتحمست لها القيادة السياسية في البلاد، وفي الرواية آمنت بها (**جميلة**) التي انتصرت على جماعة (**مصطفى**)، ونعتقد أن اختيار اسم (**جميلة**) كان مخططا له لما للاسم من أبعاد تاريخية واضحة في ارتباطه بالفكرة الماركسية والشيوعية حتى يوحي أنها جميلة كصاحبتها، وهذا ما جعل النّاقد "**عبد الفتاح عثمان**" يُصرح أن" **طاهر وطار**" ينتصر للتيار الاشتراكي .

كما قد حاولت روايات" **وطار**" اللاحقة الإجابة بشكل من الأشكال على التساؤلات التي طرحت في الروايات الأولى، وقد كانت (**الشمعة والدهاليز**) هي الجزء المكمل لرواية (**العشق والموت في زمن الحراشي**)، إذ جسدت الصراع الأيديولوجي والسياسي بصراحة، وإن تغيرت الأمكنة والأزمنة فالصراع واحد.

كما كانت روايته "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**" و"**الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء**" رواية واحدة، على الرغم من تغيير العنوان المكمل للرواية، فبعدما عاد إلى "مقامه الزكي" رفع يديه بالدعاء.

المحاضرة 08: توظيف التراث في السردية العربية

أخذت دراسة **التراث** مساحة واسعة ومهمة في الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة عربيًا وعالميًا، انطلاقًا من أن الماضي هو الأساس المتين للحاضر والمستقبل.

1-تعريف التراث (Hèritage):

عرَّفه الدكتور" **جبورعبد النور"** بأنه «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون، وعلوم في شعب من شعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا **التراث**»[1].

فاروق خورشيد: " مصطلح التراث هو مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ "[2].

التراث : " هو كل ما ورثته الأمة وتركته من إنتاج فكري وحضاري، سواء فيما يتعلق بالإنتاج العلمي، بالآداب، بالصور الحضارية التي ترسم واقع الأمة ومستقبلها، وهذا يعود إلى بدء المعرفة الإنسانية للكتابة بأشكالها، وأساليب التعبير بأنواعها، سواء في المخلفات الأثرية أو فيما سُجّل في وثائق الكتابة "[3].

تتجاوز كلمة (التراث) المعنى المادي الضيق لتصل أمورا معنوية، فالتراث قيمة حضارية إنسانية تستوعب العطاءات والإبداعات التي حققها شعب أو أمة عبر التاريخ، مما يعكس شخصية وقدرات هذه المجموعة البشرية.

---

[1] - جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العالم للملايين، بيروت ، ط1 ، 1989م، ص63.

[2] - فاروق خورشيد ، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت ، ط1 ، 1992م، ص 12.

[3]- حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي –دراسة تاريخية ومقارنة-، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1988م، ص13.

2-عناصر التراث :

وقد حاول الكثير من الدارسين الإلمام بالعناصر المكونة **للتراث**، حيث كانت لكل منهم رؤيته الخاصة في تقسيمه، ومنهم الأستاذ (**زريوح عبد الحق**) الذي ميز بين **نوعين** من **أنواع** التعبير بالتراث، وهي النحو الآتي[1]:

أولا-التعبيرات السمعية الشفوية:

ويندرج تحتها الشعر الشعبي والملاحم والسير الحكايات والقصص والأمثال والألغاز والمأثورات[*] الشعبية والموسيقى.

ثانيا- التعبيرات البصرية:

وتشمل الرقص والفنون والعمارة والآثار والأزياء إضافة إلى **الفنون العلمية كالطب الشعبي** إلى جانب السلوك وما تحتويه من عادات وتقاليد.

3- أهمية التراث :

التراث العربي هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد سواء أكانت هذه القيم مدونة أو متوارثة أو مكتسبة مع تقادم الزمن، فـ" التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به ، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده، لذلك نرى الإنسان العربي بصفة خاصة يتمسك بتراثه "[2].

من هنا أحس الرّوائي العربي بمدى أهمية التراث وبنجاعته في التوظيف السردي، كونه جباً مملوءا بالمعطيات، التي من شأنها أن تثري عمله الأدبي وتوصل مضمونه الفكري، لما له من طاقات إيحائية ودلالات تعبيرية لا حصر لها، فالتراث " بكل أبعاده ومساراته يشكل قضية أساسية

---

[1]- مكتبة التراث الشعبي "بيبلوغرافيا مختارة"، دار الغرب، وهران، دط، دت، ص: 08.

[*]- المأثورات جمع مأثور، ما ورث الخلف عن السلف وتشمل الكلمات المنظومة أو المنثورة والملاحم والسير الشعبية والرقصات والأغاني والأمثال والألغاز والحكايات الشعبية، وتدخل فيها أيضًا المعتقدات والعادات والتقاليد، وتضم إلى هذه العناصر الفنون والحرف اليدوية التقليدية.

[2] - سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، دط ، 2000م، ص40.

لا يمكن تجاهلها، وبناء ضخما لا يمكن تجاوزه عند دراسة أيّ قضية، أو ظاهرة اجتماعية "[1]، أو كتابة نصية ، إذ تقرُّ " الدراسات النقدية الأكثر حداثة بأنه لا يمكن أن نتصور نصا من دون علاقة مع نصوص سابقة له"[2].

4- يختلف التوظيف عن التناص من ناحيتين :

الناحية الأولى : القصدي : في حين يتم التناص بطريقة لا شعورية أحيانا، نجد أن الكاتب يعمد إلى نص أو شخصية تراثية دون أخرى في عملية التوظيف.

الناحية الثانية : المرحلة الزمنية: في توظيف التراث يعود الكاتب إلى الماضي، ولا يمكنه توظيف نصوص أو شخصيات معاصرة لنقل تجربته ومعاناته، بينما يتم التناص مع نصوص قديمة وجديدة ".[3]

والذي يجعل للتراث دورا أساسيا " عملية التمازج التي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش، بحيث ينتج لنا نصا ثالثًا تتشابك فيه خيوط التراث الأصيلة ".[4]

لا يخضع الأديب في توظيفه للتراث خضوعا تاما، فهو ليس مؤرخا، فـ " التوظيف الحقيقي للتراث لا يعني المحافظة الشكلية على قداسته، بقدر ما تكون عملية تغيير وتطويع وتحوير إلى حد لا يبعد عن خطوطه؛ لأن الأديب ليس مؤرخا يتقيد بالحوادث التاريخية كما هي، بل هو فنان ماهر يملك أدوات تمكنه من أن يضيف ويختصر ما يتفق وهدفه من التوظيف "[5].

يكون توظيف التراث بنضج وبشكل وعي والأخذ منه ما هو خادم للحاضر، ولا يعني مثلا العودة إلى بعض العادات البالية مثل: امتلاك الجواري وحروب القبائل والثأر والحروب المذهبية وغيرها، بل إحياء القيم الأخلاقية النبيلة، وإبراز البطولات، لذا وجب استخدام لفظ " الوعي بالتراث" بدلا من "إحياء التراث".

---

[1] - حمودي العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية : دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني، عالم الكتب، ط2 ، القاهرة ، 1981م، ص101.

[2] - جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري، دار هومة، الجوائر ، دط ، 2003م ،ص 150.

[3] - عبد الوهاب تيايبية ، توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص26.

[4] - حسن علي المخلف، توظيف التراث والمسرح، ص42.

[5] - حمادي صبري مسلم، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنش، بيروت ، ط1 ، 1980م، ص159.

5-أنواع التراث :

تتنوع أقسام التراث وتزخر بالمعارف و المعطيات، منها : تراث ديني، وتاريخي، وثالث شعبي:

5-1-التراث الديني :

يعتبر النص الدين مصدرا سخيا من المصادر التي تدعم النص الأدبي ومادة غنية يشتغل عليها معظم الأدباء وهذا ما شكله الدين الإسلامي في تاريخ الأمة العربية وفي أدبها، سواء تعلق الأمر بتوظيف النص القرآني وقصصه، أو السيرة النبوية الشريفة، أو توظيف بعض الشخصيات الإسلامية، أو التيارات والمذاهب التي عرفت في تاريخ الإسلام ونسبت إليه .

شغل الخطاب الديني مساحات واسعة في متون الرواية العربية المعاصرة، إذ اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالاشتغال على النص الديني بمختلف مصادره، وذلك بتوظيف نصوصه ومضامينه المتعددة، وجعلها آلية من آلياتها الإفهامية والإتصالية التي من شأنها إقناع المتلقي، كالنصوص القرآنية والحديث النبوي الشريف، والفكر الديني، والفكر الصوفي .

وقد شمل التوظيف للنص الدّيني في المتون الرّوائية مستويات عديدة ومختلفة " كتوظيف البنية الفنية واستحضار الشخصيات الدّينية وتصوير شخصية البطل في ضوئها وبناء أحداث الرّواية في ضوء أحداث القصة القرآنية الإضافة إلى التنويع في إدخال النّص الديني في الرّواية "[1].

يرى الناقد "محمد وتار" أن هناك دافعان يكمنان وراء توظيف النّص الدّيني في الرّواية العربية المعاصرة وهما[2]:

1_ أن التراث الدّيني في قسم منه، هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الرّوائيين أن تأصيل الرّواية العربية، يقتضي العودة إلى الموروث السردي الدّيني، والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة .

2 _ أن التراث الدّيني يشكل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإن أي معالجة للتراث الدّيني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه.

[1] -محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، دط ، 2002م، ص92.

[2] - المرجع نفسه، ص138.

5-2-التراث التاريخي:

يحضر التراث التاريخي هو الآخر إلى بهو النّص الرّوائ ، " فالتاريخ يظل له الحضور الغامر في النّص الرّوائي لكن الأسئلة المعلقة تظل هي : كيف يحضر هذا التاريخ؟ كيف يتشخص فنيّا داخل النّص؟ "[1].

يتطلب توظيف التاريخ في الرّواية إخضاعه وتطويعه لطبيعتها الفنيّة وإلا غدا تاريخا، "فالروائي ليس مؤرخا بالمعنى التقاني والفني والإجرائي لمفهوم التأرخة ، صحيح أنه يستفيد من مدونات التاريخ وأحداثه وشخصياته وملابساته، لكنه يعمل على تشكيلها وتمثيلها عن طريق ديناميات الخيال وعمالياته وفعالياته وسياقاته "[2].

5-3-التراث الشعبي:

التراث الشعبي قديم قدم الإنسان، فهو جزء من يومياته، وقد اختلف الدّارسون في تعريفه، وتعددت الآراء حول مفهومه، فهو عند بعضهم " يمثل ركيزة الأمة وجذورها الممتدة في باطن التاريخ"[3].

يشمل التراث الشعبي " ما تراكم خلال أزمنة من موروث أمة مدى أجيال، من أفعال وعادات وتقاليد، وسلوكيات وفنون، وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد "[4].

5-3-1-عناصر التراث الشعبي:

يضم التراث الشعبي، حسب تحديد الدكتور "محمد الجوهري "له، وهي[5] :

_ المعتقدات والعادات الشعبية.

_ الثقافة المادية الشعبية (الحرف والصناعات التقليدية).

_ الفنون الشعبية (الموسيقى والحكايات والألعاب الشعبية، والمثل والرقص الشعبي، الأشغال اليدوية والوشم والأزياء والرسوم الجدارية).

_ الأدب الشعبي (الأسطورة، الأغاني الشعبية، الأهازيج، أهازيج الطقوس الدينية، الألغاز، النكتة).

---

[1] - أحمد فرشوخ، تأويل النّص الرّوائي، ص68.

[2] -محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائ ص27-28.

[3] - عزّ الدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1975م، ص8.

[4] - بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط ، 2000م، ص9.

[5] - أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988م، ص315.

المركز الجامعي يحي فارس - المدية
المكتبة

5_3_2 _ تجليات التراث الشعبي :

كان التراث وتوظيفه وما يزال من أهم الإشكاليات المطروحة في الساحة النقدية وبخاصة في النصوص الروائية، مما جعل النقاد يولونه اهتماما كبيرا، حيث أصبح مادة يغرف منها الأدباء في إنجاز إبداعاتهم بدءا من المضمون وصولا إلى الشكل، إذ وجد الروائيون فيه المجال الأوسع لتصوير الواقع الاجتماع، بسبب غناه وتنوعه ما بين أمثال وأغاني ومعتقدات شعبية وعادات وتقاليد وغيرها.

اهتم المبدعون العرب بهذا التراث الشعبي الغني بعناصره ومكوناته، ولما يحمله من قيم إنسانية خالدة، فأخذوا يستلهمون منه الشخصيات والموضوعات في تجاربهم الإبداعية " فنهوا في غير مرة إلى مدى خصوبته والتفتوا إليه لتصوير حاضرهم على ضوء ماض تراثي موغل في القدم وغني بمظاهر الإيحاء "[1].

6- تجليات التراث في الرواية العربية :

يُجمع الباحثون الذين أرخوا للرواية العربية خلال عمرها الذي لا يكاد يتجاوز مائة سنة على أن الرّواية العربية في نشأتها وعلاقتها بالتراث مرت بثلاث مراحل هي :

_ **مرحلة المخاض**: " التفت الأدباء إلى إحياء النثر القديم، فكتب " إبراهيم اليازجي " "مجمع البحرين" مقتديًا بمقامات بديع الزمان الهمذاني "[2].

_ **مرحلة التأسيس**: يؤرّخ معظم المؤرخين لظهور الرّواية الفنية في الأدب العربي الحديث برواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، ورواية "قدر يلهو" لشكيب الجابري، والملاحظ أن الروايتين تزخران بالمؤثرات التراثية.

_ **مرحلة التجديد والتطور**: " رفضت الرّواية العربية في العقود الأخيرة تبعيتها للرواية الغربية، فكفت عن تقليدها، وبدأت تبحث عن أصالتها وهويتها الخاصة، وقد حققت الرّواية العربية هذه النقلة الهامة عن طرائق انتمائها وأصالتها بالعودة إلى التراث القصصي والسردي والإفادة منه في البنية العامة وتصوير الشخصيات، واللغة، والسرد ..."[3].

---

[1] - عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب: دراسة المجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، دط ، دت ، ص16.

[2] -ينظر : محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص26.

[3] - ينظر : المرجع نفسه، ص32.

لعل أهم مرجعية تراثية شكلت قاسمًا مشتركًا لعدد كبير من الروايات تمثلت (**حكايات ألف ليلة وليلة**)، فبعض الرّوائيين أقام بناء روايته على بناء " ألف ليلة وليلة"، ووظفها بشكل كلي، كما فعل"نجيب محفوظ" في روايته " ليالي ألف ليلة"، وبعضهم ضمن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة كرواية "سلطان اليوم" و"زرقاء اليمامة" لـ "مؤنس الرّزاز"، في حين اكتفى بعضهم إلى الإشارة إلى بعض الصور والموضوعات.

- كما لجأ بعضهم إلى كتابة **الرواية التاريخية** كما فعل "جورجي زيدان"و ""واسيني الأعرج".

- لجأ بعضهم إلى **توظيف النّصوص الدّينية**، مثل: رواية (التغير والقيامة)، ورواية (التبر) للكاتب الليبي "إبراهيم الكوني".

- كان **للقصص الدّيني** نصيب في أعمال الرّوائيين، رواية "الرّبيع والخريف" لـ " حنا مينا" التي وظف فيها قصة سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل (عليهما السلام)، وتوظيف "واسيني الأعرج" قصة "أهل الكهف"في رواية "رمل الماية"، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف".

- استثمار العديد من **الشخصيات التراثية والحكايات الشعبية**، سيف بن ذي يزن لـ " فاروق خورشيد"، وزنوبيا ملكة تدمر لـ" سليم البستاني".

- هذا فضلاً عن توظيف الرّوائيين خاصة في **القرن الشعرين لـ لقصص والأساطير في الخرافات والسير.**

نموذج : **توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني**

شكل"**الكوني**" برواياته تمثيلاً للتراث، فهو من الرّوائيين القلائل الذين أوقفوا جانبًا كبيرًا من تجربتهم الرّوائية نحو **موضوع التراث** وبخاصة **التراث المحلي**.

فمشروعه الرّوائي يعتمد بصورة رئيسية على رؤية تعتمد على رصد التراث الشعبي الصحراوي، كما يتجلى عند قبائل " الطوارق" التي ينتمي إليها الكاتب نسبًا وثقافة.

من بين الأهداف التي حركت "الكوني" لاستلهام العناصر التراثية (العادات، الألفاظ، الأمثال...) كما جاء في رواية " نزيف الحجر" و"التبر"، جاءت رغبة منه في الدّفاع عن هذا التراث المحلي الذي يوشك أن يتلاشى وإعادة إحياء هذا التراث؟ ووضعه أمام القارئ من خارج عالم الصحراء المغلق على نفسه.

وقد أبرزت الدّراسات قدرة " الكوني" عبر أعماله الرّوائية المختصة بعالم الصحراء على أن يصور بنجاح كل ما يتصل بتراث هذا العالم وأن يحلل كنه العلاقات التي تنشأ بين عناصر المكان من إنسان وحيوان وطبيعة.

ف "الكوني" قدّم ما يشبه الأنْثربولوجيا متكاملة عن "الطوارق"، فضلاً عن تقديمه لـ " ميثولوجيا طوارقية "، من خلال مزج غريب قدّمه السرد الفنّي.

المحاضرة09: جماليات المكان في النص السردي

السارد في حاجة دائمة إلى التأطير المكاني في رواياته، فالحدث بلا مكان حدث بلا هوية، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان قوة وضعفا من رواية إلى أخرى، إذ نجد تفاوت لدى الروائيين في البراعة الفنية أثناء بنائهم للمكان، فمنهم من يسهب في وصفه- مثل الرواية التقليدية، ومنهم من يقتضب في وصفه، ويجعله مجرد طرف مساهم في تفعيل الأحداث السردية ليغدو إنسانا يفرح ويحزن، ويسمع وينطق – مثل الرواية الجديدة-.

1-تعريف المكان الروائي:

" المكان الروائي أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النّص الرّوائي، لكونه يمثل العنصر الأساسي الذي يتطلبه الحدث الروائي، والشخصية الروائية في الوقت نفسه "[1].

2- تسمية المكان الروائي :

تسمية المكان هي أول السبل إلى بناء المكان وتقديمه، فتسميته تحيل القارئ مبدئيا على المكان الذي يحمل الاسم نفسه في الواقع، وإن كان المكان في الرواية ليس هو المكان نفسه في الواقع "إن المكان الروائي لفظي متخيل، يحيل إلى نفسه، ولا يتأثر بمحاولات الروائيين تسميته باسم حقيقي بغية إيهام القارئ بمصداقية الحوادث وواقعية المجتمع الروائي"[2].

3- أنواع المكان :

تنوعت الأمكنة في مسرح الرواية، منصاعة للتشكيل اللغوي، ولمنظور السارد، ومعطيات الخيال، ومن أكثر التصنيفات المكانية المتفق عليها عند المختصين في الدراسات السردية، نجد:

3-1-المكان الواقعي:

يذهب البنيويون إلى" التمييز بين المكان الخارجي، والمكان الروائي، فالمكان الخارجي هو المكان الحقيقي المتموضع على الخريطة الجغرافية، ويمكن للباحث أن يتعامل معه مباشرة

[1] - مرشد أحمد ، البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله"، بيروت، لبنان ، ط1 ، 2005م ، ص127.

[2]- سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، مرجع سابق، ص283.

بإخضاعه للمحددات المتداولة، وقد أطلقت عليه تسميات عدة، المكان الواقعي، والموضوعي، والطبيعي، والمرجعي "[1].

تحدد مرجعية المكان الواقعي بالاسم الذي يحمله ويميزه عن باقي البلدان والأمكنة، فهو مكان حقيقي هندسي حامل لمميزات جغرافية ومناخية، وعادات وتقاليد .. مثل البيت أو القرية، أو مدينة أو كوخ أو وطن بأكمله ...، لا يحتاج القارئ معه لإعمال فكره، والغوص في تفاصيله السردية حتى يستنطق كنهه، ويكشف عن أغواره.

ويذهب الناقد "حميد لحمداني" إلى تقسيم فضاء الحكائي إلى أربعة مكونات (الفضاء الجغرافي، النصي، الدلالي، كمنظور أو رؤية)، غير أن ما يهمنا في هذا المقام، هو الفضاء الجغرافي من حيث هو معادل لمفهوم المكان، والذي يعرفه "حميد لحمداني" بقوله: " الفضاء الجغرافي مقابل للمكان، يتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه"[2].

المكان الواقعي في الرواية عادة ما تحدد مرجعيته بالاسم الذي يحمله ولا يحتاج معه القارئ إلى الغوص في تفاصيله.

3-2-المكان الروائي (المتخيل):

هو" مكان متخيل، ولأن اللغة صنعته لدواعي التخيل الروائي، يتجلى أقل خضوعا للمفاهيم الهندسية، وأكثر انزياحا عن منطق الضبط، والمقاييس، ويساعده في هذا التمرد الحرية المفتوحة للروائي، حيث يبنيه، ويشكله كيفما شاء "[3].

والمكان التخييلي لا يمت إلى الواقع بصلة عادة ما يوظف محملا بدلالات رمزية تحتاج لقراءات، فهو مكان " يخلق موازيات نفسية وروحية واعية لدلالات المكان اجتماعيا ونفسيا"[4].

"المكان الروائي، فهو مكان متخيل، ولأن اللغة صنعته لدواعي التخيل الروائي، يتجلى أقل خضوعا للمفاهيم الهندسية، وأكثر انزياحا عن منطق الضبط والمقاييس، ويساعده في هذا التمرد

---

[1] - مرشد أحمد، البنية والدلالة، ص129.

[2] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص62.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

[4] - سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب: دراسة في عالم إبراهيم جبرا، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1999م، ص303.

الحرية المفتوحة للروائي، حيث يبنيه ويشكله كيفما شاء "[1]،إنه مكان لا يمكن التعامل الروائي وفق المعايير التي يتعامل بها مع المكان الخارجي (المرجعي).

ميّز " **غالب هلسا** " بين ثلاثة أنواع للمكان بحسب علاقة الرّواية به، وهي [2]:

1_ المكان المجازي: وهوا لذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح ولا يعبر عن تفاعل الشخصيات والحوادث"

2_ المكان الهندسي: وهو الذي تصوره الرواية بدقة محايدة، تنقل أبعاده البصرية، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

3_ المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان تثير خيال المتلقي، فيستحضره بوصفه مكانا خاصا متميزا.

لا يمكن التعامل مع المكان السردي على أنه مجرد حيز جغرافي معلوم حتى إن كان واقعيا.

4-الفرق بين المكان والحيز سرديا :

يذهب بعض النّقاد إلى التمييز بين مصطلحي (المكان والحيز)، إذ نجد الدكتور " عبد المالك مرتاض" يورد قائلا: " المكان، لدينا، هو كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء خرافي، أو أسطوري "[3].

5- أهمية المكان :

" ليس عنصر زائد في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله "[4].

" وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني "[5]

وصفه شارل كريفل (Charles Crival) بأنه:" هو الذي يؤسس الحكي؛ لأن الحدث في حاجة إلى مكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذي يضفي على التخيل مظهر الحقيقة "[6]

---

[1] - المرجع السابق، الصفحة نفسها .

[2]- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، 1989م، ص 8-9.

[3] - عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط ، 1995م، ص245.

[4] -حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء-الزمن-الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص33.

[5] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص66.

[6] - جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة : عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق، المغرب ، 2002م ، ص137.

المجلس العلمي للكلية

المكان عنصر جوهري وملح في النص السردي، إنه لا يمكن تصور رواية بدون مكان، ذلك أنه لا بد للأحداث والشخصيات من فضاء مكاني معين تدور في فلكه، وتتحرك في رحابه.

لا يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المسرح الأحداث، وفضاء للشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض النصوص الروائية إلى مضمون سردي قائم بذاته " إن المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله "[1].

المكان الروائي أقامه خيال الروائي وأثثه عن طريق الوصف، فهو مكان حامل لمعنى، إنه "مكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن مواقف الأبطال من العالم "[2].

وهذا المكان لا يوظف في بهو الرواية إلا لأنه يعكس عادة علاقة انتماء أو نفور للشخصية، فهو " يخلق موازيات نفسية وروحية واعية لدلالات المكان اجتماعيا وروحيا "[3].

يحمل المكان الروائي أبعادا جمالية تنعكس في النص وتتجلى للقارئ إذ ما أحسن السارد تشكيله، بحيث يغدو مشبعا بدلالات لا تتجلى إلا بالفحص والمعاينة والمعايشة من لدن المتلقي.

المكان لا يظهر بالنص السردي بمعزل عن باقي العناصر السردية الأخرى فهو بمثابة قالب يحتوي الشخصيات والأحداث، " ولعل ما يُفسر أهمية المكان أكثر، ويعكس شدة تغلغله في كيان الفرد، هو أنه المنطلق لتفسير كل تصرف، فلا يحكم على سلوك إنسان إلا من خلال تواجده في المكان، فما يبدو في مكان ما أنه غير لائق، قد لا يبدو كذلك في غيره من الأمكنة "[4].

6-جمالية المكان:

المكان يعد عاملا في الكشف عن الانتماء البيئي للروائي، وعن اهتماماته سواء أكانت تاريخية، أو اجتماعية، أو ثقافية، كما نألفه يعكس طبيعة العلاقات الإنسانية بين الشخصيات الروائية، " فهندسة المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم "[5]، فسكان الريف مثلا غير سكان المدن؛ ذلك أنَّ هندسة المكان المحدود وطبيعته تجعل أهله أكثر تواصلا ومودة فيما بينهم ، بينما سكان المدن أقل تواصلا، نظرا لطبيعة المكان الواسعة والمكتظة

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دط، 1990م، ص03.

[2] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 70.

[3]- سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب : دراسة في عالم إبراهيم جبرا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 303.

[4] - محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص260.

[5]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص72.

وصعوبة العيش فيه، حتى أننا نجد هندسة الزقاق تؤثر في طبيعة العلاقة بين قاطنيه – كما تجلى في رواية " زقاق المدق" لنجيب محفوظ"-، بحيث يكونوا أسرة واحدة بينما يتضاءل هذا التداخل بين سكان " الشارع" مثل .

نماذج : يقدم " غسان الكنفاني " في روايته "أم سعد" شخصية بطلة الرواية " أم سعد" ، وهي تتحرك في فضاء المخيم ، الواقع في إحدى ضواحي بيروت ، وهو بعد مكاني أول (جغرافي) أسسه السارد لشخصيات القصة ، أما البعد المكاني الثاني (التخييلي) القائم في ذهن البطلة ، والذي كان يوما ما واقعيا عاشت فيه البطلة وهو فلسطين عام (1936م) قبل التهجير لكن أبت إلا أن يظل قائما في ذكرياتها ، فراحت تسترجع تفاصيله عن طريق تقنية الاسترجاع ، ويجيء المشهد الأول في الرواية لتمثيل الخلفية المكانية التي تضفي على الشخصية حضورا متميزا و كثيفا وذا معنى انساني ، يقول : " وفجأة رأيتها قادمة من رأس الطريق المحاط بأشجار الزيتون ، وبدت أمام تلك الخلفية من الفراغ والصمت ... مثل شيء منبثق من رحم الأرض ".

ومن خلال تتابع بعض المقاطع الوصفية لفضاء المكان (المخيم)، وما يشمله من أماكن فرعية " كوصف الدروب الضيقة، وبيوت الصفيح والطين، وكذلك وصف بيت " أم سعد" الذي يتألف من غرفة مشطورة من النصف بحائط من التنك* "، من خلال وصف المكان وطريقة تقديمه، يتضح الواقع الاجتماعي البائس، والظروف الصعبة التي تعيشها "أم سعد" رفقة أبناء شعبها.

نجد " يحي خلف" في " نشيد الحياة" يسلط الضوء أيضا على فضاء مخيم " الدامور"، الذي تجري فيه أحداث الرواية ، فيبدأ برسم الخطوط العريضة لفضاء المخيم ، ليصور حالة القلق والانتظار التي يعيشها مجتمع الرواية ، قبل الغزو الصهيوني للبنان وأثناءه ، ومن ثم يسلط الضوء على وصف مكان محدد هو " منزل السنيورة" ، ليبرز من وراء ذلك ، أثر التحول الإيجابي الذي طرأ على نفسيتها بعد أن أحبت الفدائي " أحمد الشرقاوي" : " دخل أحمد الشرقاوي إلى الغرفة التي بدت اليوم نظيفة وأنيقة ، وشديدة الترتيب ..ثمة تغييرات حدثت على الجدران ، خارطة فلسطين مطرزة باليد ...ها هي السنيورة مفعمة بالطيبة ، وتفوح منها رائحة الإنسان ".

من هنا تتجلى لنا طبيعة العلاقة التي تربط الإنسان بالمكان الذي يقيم فيه، ومقدار ذلك الانسجام أو التنافر بين صورة المكان وساكنه؛ لأن الإنسان هو الذي يحدد سمات هذا المكان، تبعا لظروفه المعيشية، ولطبيعة تكوينه النفسي والاجتماعي والفكري .

المحاضرة 10: المسرح الشعري

يعدُّ **"المسرح"** من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان منذ أن كان في عهده الأول، حيث حاكى الظواهر التي كانت تبدو له في مخياله الفني، ولهذا الغرض شكل " الفن المسرحي" أهم رافد من روافد الفن الإغريقي، وقد اشتمل في طياته على عدة فنون أخرى، كالرقص والموسيقى والغناء وغيرها .

والكتابة المسرحية متنوعة، فقد تتعددت مشاربها، منها ما يتعالق فيه الشعر بعناصر المسرح، فيطلق عليه: المسرح الشعري، أوالدراما الشعرية، أو الشعر الدرامي، أو المسرحية الشعرية.

1-تعريف المسرحية الشعرية (Théàtre poètique) :

المسرحية الشعرية: " هي النّص المكتوب شعرا، وهو قابل للتمثيل؛ لأنّ البناء الدرامي فيه يهيمن على العناصر الغنائية ويسيرها لمصلحة التمثيل "[1].

المسرح الشعري هو توظيف الشعر في المسرح، وذلك عن طريق الحوار، ويستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثر .

2-الدراما الشعرية :

تحمل **المسرحية** من الناحية الفنية والناحية الإخراجية، في طياتها عدّة جوانب بداية بالنص المكتوب والذي يطلق عليه " النص الدرامي" (Dramatic Texte) وهو " نص المؤلف".

بما أن " الدراما " لا تحمل الهدوء، فلا بد من تكوين نوع من الصراع يشكله وعي الكاتب، ليضفي على عمله قيمة جمالية وفنية، إذ به تظهر معاناة الشخصيات الدّرامية سواء الفردية أو الجماعية.

[1] - خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث : تأريخ، تنظير، تحليل، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ط1 ،1997م، ص 03.

" يكون **الصراع** مؤثرا ومقنعا ويدعو إلى الاهتمام إذا بني على أساس من التوازن والتكافؤ بين أقطابه، وهنا لا نقصد بالتوازن القوة المادية؛ لأن شرف الشخصيات يكمن في مواجهة مصير مروع قوي وأكبر منها، لكن في المقابل نجد أن هذه الشخصيات حتى لو افتقدت القوة المادية، لا يجب أن تفقد القوة المعنوية والتي تجعلها تتحمل عبء الصراع ومقتضياته "[1] .

يرى (**أرسطو**) أن: "موضوع الدراما الشعرية أناسا يؤدون أفعالا، إلا أن هؤلاء الناس في التراجيديا يكونون أنبل وأسمى شأنا من الناس العاديين بينما يكونون في الكوميديا دون المستوى العادي "[2].

وهذا هوس المتعة في " الصراع الدرامي " الذي يقوم دائما على النقيضين، مما يؤدي إلى التشويق وشغف المتلقي بمتابعة الأحداث لنهايتها، "إن ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين المواقع في سير الحكاية، فيبدو أحدهما مسيطرا في لحظة ثم يصبح مدافعا في لحظة أخرى، وبهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الانتقال وهذا التنوع في إيقاع الصراع، وهنا ينحاز المشاهد بالضرورة إلى أحد الأطراف تأييدا لأفكار وقيم، والتي ستكون سببا في صراعه مع نقيضه "[3] .

3-العلاقة بين الشعر والمسرح :

تكمن علاقة المسرح بالشعر في أن العوامل التي تجعل الشعر شعرا رائعا هي نفس العوامل التي تجعله دراميا عميقا، فالشعر في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصيات ومواقف، وإنما ينبع الشعر من التصور الدرامي الذي يتعهده الفنان حتى يتضح ويتبلور في صورته النهائية "[4].

إن العلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر، وقد صنف (أرسطو) (Ares tole) (322-384ق.م) المسرح ضمن فن الشعر بسبب الأصول الغنائية والطقوسية لهذا الفن، إذ كان المسرح، يُكتب شعرا، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي القديم وفي المسرح اليوناني والروماني .

---

[1] - ينظر : فرحان بلبل، النص المسرحي : الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، دط ، 2003م ، ص51.

[2] - أرسطو، فن الشعر، ترجمة : إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة ، مصر، ط1 ، 1999م ، ص29.

[3] - ينظر : فرحان بلبل، النص المسرحي : الكلمة والفعل،ص55.

[4] - محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة دار غريب، القاهرة، دط، دت، ص27.

لقد بدأ المسرح شعرا ولم يكن يدور بخلد أحد من المهتمين أنه سيأتي زمن يُكتب فيه المسرح نثرا ، وقد كان " كبار المسرحيين شعراء كبار* "[1]، ولكن ذلك لم يكن أبدًا على حساب المسرح وخصوصياته ، ونعني بالخصوصية هنا فكرة "الصراع" ، وتعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح ، فإذا خلت المسرحية الشعرية منها عدت شعرًا وفقط ولو صيغت حوارًا ، إذ الشعر " يستوعب صوت الشاعر كله ، ويستوعب صوت الإنسان الفرد "[2]، وهو ما يتنافى مع تعدد الأصوات التي يتصف بها المسرح ، بل ويقوم عليها ، لهذا يعد الشعر في المسرحية الشعرية مكونا أساسيا وليس هدفا ولا غاية ، ولا يجوز لكاتب المسرحية الشعرية أن ينساق وراء هوسه الشعري على حساب المسرح وخصوصيته.

يجب أن تحافظ المسرحية الشعرية على خصائص المسرحية كلها، لكنها ليست ملزمة بأن تحافظ على خصائص القصيدة الشعرية، فهو شعر يليق بالمسرح ولا يشترط أن يليق بالشعر، إذ يفقد الشعر بعضا من خصائصه ليكون دراميا، ولتصح تسميته بالمسرح الشعري لا الشعر المسرحي، فـ "الشعر المسرحي يكون النص المكتوب فيه شعرا، وإن كانت الغنائية فيه تهيمن على الحوار والصراع والبناء الدرامي "[3]، ومن هنا فإن " المسرح الشعري هو نوع أدبي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به "[4].

هناك الفرق بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري، فالشعر المسرحي شعر أولا ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا .

4- تاريخ المسرحية الشعرية :

4-1- عند الغربيين : عرفت شعوب كثيرة المسرح، غير أن أهم ما وصل إلينا اليوم من المسرح الشعري هو ماعرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد .

عرفت شعوب كثيرة المسرح، أو على الأقل ظواهر مسرحية ارتبطت أساسا بعقائدها وطقوسها الدينية، واستلهمتها من أساطيرها وصاغتها شعرا، فقد كانت تقدمها غناء ورقصا، ومن ذلك ما عرفته الحضارات الهندية والصينية والفرعونية مثلا، " وقد عُثر على نصوص تمثيلية

[1] - خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصول، العددان 61-62 ، 2003م، ص159.

[2] - مدحت الجبار ، البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعة المصرية ، ط2 ، ص132.

[3] - مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري (الأزمة والمستقبل)، عالم المعرفة، الكويت ،دط ، 2013م ، ص 22.

[4] -أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، دط ، 2005م ، ص26.

بعضها يقع في أربعين مشهدا، كتلك التي اكتشفها كورت، وتدور حول إيزيس وأوزوريس وابنهما حورس وعدوهما ست إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى عصر هيرودوت "[1].

غير أن أهم ما وصلنا اليوم من المسرح الشعري هو ما عرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد، إذ " اعتبر المسرح فنا من فنون الشعر، وقد استخدم أرسطو تسمية الشعر التراجيدي للدلالة على المسرح كجنس "[2].

وقد ألف " أسخيولوس "(akhilos)(456-525 ق م) أول مسرحية شعرية وهي (الضارعات) حوالي(490ق م)، وجاء بعده " سوفوكليس "(sofoklis) (405-496ق م) الشاعر اليوناني الكبير، ثم " بوربيدس" (yourpids)(406-484 ق م)، وكل الذي يهمنا هو " أن الشّعر كان أداة وحيدة في المسرحيات الإغريقية "[3].

وحملت روما مشعل المسرح الشعري من اليونان، ومن أهم شعرائها " أنيوس وأكيوس وبلوتس وترتس، وقد عد النقاد أن ما كتبه الرومان لم يكن سوى صورة من الأدب الأغريقي، وقد حرص الرومان على كتابه مسرحياتهم شعرا أيضا، مقتفين آثار أسلافهم الإغريق .

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر في عصرنا الحديث ما يسمى بالواقعية، فنفت الشعر عن المسرح وعوضته بالنثر على يد "زولا" (zola)، و "إبسن" (ibsen) ، و" تشيخوف" (chekhov) ، و"برناردشو" (bernardcho).

ويتفق أغلب النقاد والدارسين على " أن الشعر ظل، حتى نهاية القرن الثامن عشر غير قابل للتحدي، بوصفه أفضل أسلوب يناسب الدراما، وحين أخفقت المثل العليا والرؤى المثالية التي حملتها الحركة الرومانتيكية أصبح الاتجاه السائد هو الالتزام بالوقائع، ولا شيء غير الوقائع"[4].

غير أن الأوربيين ما فتئوا أن عادوا بالمسرح إلى أحضان الشعر منذ نهاية القرن التاسع عشر، وبشكل مواز تماما لدخول اللغة النثرية إلى المسرح مع الواقعية ، قامت محاولات لإعادة الشّعر إلى المسرح من منظور جديد لا يُعنى بالأسلوب فقط ، وإنما يرتبط بالجوهر الطقسي للمسرح ، وقد كانت المحطة الأهم في هذا التوجه الحركة الرمزية التي سعت إلى توظيف اللغة

---

[1]- حسن الطريبق ، الشعر المسرحي في المغرب وحدوده وآفاقه ، دار النشر سليكي إخوان ، المغرب ،دط ، 2007م ، ص21.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي ، ص 423.

[3] - حسن الطريبق ، الشعر المسرحي في المغرب ، ص23.

[4]- عواد علي ، غواية المتخيل المسرحي : مقاربات الشعرية النص والعرض والنقد ، المركز الثقافي العربي ، 1997م ، ص .179

الشعرية في المسرح ، كذلك قام كتّاب إيرلنديون على رأسهم " وليم ييتس" (w. yeats) (1865-1939) ، و" سين أوكيسي (s. o'acasey) (1880-1964) بتأسيس ما اسموه " الحركة من أجل مسرح شعري في إنجلترا في بداية القرن العشرين ، وكتبوا الدراما الشعرية شعرا أو بالنثر الشعري ""[1].

المجلس العلمي للكلية

وهذا ما حقق الارتقاء للنص المسرحي و " صار البعد الشعري في المسرح وسيلة لخلق صور إنسانية عامّة، ولإعطاء النص المسرحي بعدا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية "[2].

" الشعر في المسرحية الجيدة ليس هدفا ولا غاية، بل وسيلة للتعبير عمّا يجول في أعماق الشخصيات، وهو يتلون بلونها، ويشتّد، ويتناسب مع كل حركة من حركاتها في الفرح وفي الحزن وفي الهدوء وفي الصراع "[3]

4-2--عند العرب :

4-2-1-عند المشارقة : حاول بعض الباحثين التأكيد أن العرب قد عرفوا المسرح أيضا قبل أن يفتحوا أعينهم على المسرح الأوروبي، ولذلك حاولوا أن يوجدوا للمسرح العربي خصائص لا يشترط أن تكون خصائص للمسرح الأوروبي [4].

وهذه قضية فيها نظر وخلاف لم يحسم بعد، غير أن الثابت هو أن العرب قد تأثروا بالمسرح الأوروبي، الذي بدأت خطواته الأولى مع " مارون النقاش، فالقباني، فسلامة حجازي، حتى جورج أبيض، وقد أشار إلى ذلك " طه حسين "بقوله : " إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث، إلا إّذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء، ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية "[5].

يرى النقاد المعاصرون " المسرحية جنس وافد إلى ثقافتنا ولا يزيد عمره على قرن ونصف، فقد بدأ وليدا مع محاولات " مارون النقاش" منتصف القرن الماضي، ولكن المسرحية تعثرت فيما

---

[1]. -ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، ص 282

[2] - المرجع نفسه، ص282.

[3]- مصطفى عبد الغني، المسرح الشعري العربي، مرجع سابق ، ص29.

[4]- ينظر مثلا ما كتبه علي عقلة عرسان، في كتابه الظواهر المسرحية عند العرب، وأيضا هند قوص في كتابها مدخل إلى المسرح العربي ، ومحمد كمال الدين ، في كتابه العرب والمسرح ، ومحمد عزيزة في كتابه الإسلام والمسرح.

[5] - محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1999م ،ص 58.

بعد ثم عادت إلى النهوض بقوة في النصف الثاني من هذا القرن، وكان لابد للمسرحية الشعرية من أن تستفيد من الثقافة المسرحية العالمية "[1] .

4-2-2-عند المغاربة :

ما يكاد يتفق عليه الباحثون هو أن المسرح في المغرب العربي حديث النشأة، نشأ متأثرا في المقام الأول بالنهضة الثقافية في المشرق العربي، التي تأثرت بالمسرح الغربي.

لا نستطيع أن نقول أن المغاربة لم يعرفوا المسرح ولم يطلعوا عليه، قبل أن يصلهم عن طريق المشارقة، فلقد كانوا يحتكون به من خلال ما كانت تقيمه الدول المستعمِرة من دور للمسرح هنا وهناك، وما كانت تقدمه فيها من عروض مسرحية، غير أن المغاربة لم يتحمسوا لهذا الوافد إلا بعد أن وفد إليهم من المشرق العربي .

أما عن البدايات الأولى للتأليف المسرحي في المغرب العربي ، فهي مجال واسع للتخمين والمنافسة ، كل باحث يحاول أن يقدم الأدلة على أسبقية شعبه في معرفة المسرح والكتابة فيه، ونجد أن أول مسرحية شعرية في المغرب العربي هي مسرحية " بلال" (1938م) للشاعر الجزائري " محمد العيد آل خليفة " ، تليها مسرحية" رواية الثلاثة" (1941م) للعلامة المصلح " محمد البشير الإبراهيمي" ، ثم مسرحية الشاعر المغربي " علال الهاشمي الخياري " " ربة شاعر" (1952م) ، تليها مسرحية الشاعر التونسي " جمال حمدي" بعنوان " علي بن غذاهم "سنة (1955م).

5-مراحل المسرحية الشعرية العربية :

المرحلة الأولى : مرحلة التأسيس :

يكاد الدارسون يجمعون على أن مسرحية " المروءة والوفاء"*[2] لـ "خليل اليازجي" تعد أول مسرحية شعرية تؤلف في الأدب العربي، وقد كتبها " اليازجي " سنة (1876م) ببيروت، وقدمتها فرقة القرداحي في مصر سنة (1886م)، كما ألف مسرحية شعرية أخرى بعنوان " الخنساء " سنة (1877م) ، ثم ظهر بعده جيل من كُتّاب المسرحية الشعرية ، منهم " الأب خليل " في "وفاء السموأل" (1877م)، و "الشيخ عبد الله البستاني" الذي كتب "مقتل هيرودوس وولديه إسكندر وأرسطيولس"

---

[1] - مصطفى عبد الغني ، المسرح الشعري العربي (الأزمة والمستقبل)، عالم المعرفة، الكويت ، يوليو 2013م ، ص26.

* "المروءة والوفاء أو الفرج بعد الضيق" وهوعنوان آخر لها ، وهي تمثيلية تاريخية شعرية قدمتها فرقة القرداحي عام (1886م) ومثلت على مسرح بيروت في العام (1888م)، وهي تشير إلى العناصر الأولى لفن المسرح في ذلك الوقت وتقع في خمسة فصول ، اختار موضوعها من أشهر وقائع ملوك العرب في الجاهلية وأجدرها بالتمثيل .

[2]_مصطفى عبد الغني ، المسرح الشعري العربي ، مرجع سابق ، ص52.

سنة (1889م)، و" بروتوس أيام قيصر"، و " حرب الوردتين" ، و "إبراهيم الأحدب " في "وهيبة بنت المستكفي "، وكتب " الخوري بطرس " " المكرزل استير"، و "قيصر المعلوف" " نيرون"، و"يوحنا حداد" "إبليس"، و "يوحنا البشعلاني" " الأسيرة "، و "حنا طنوس" " أمير لبنان" و" كسرى والبطل الأخرس" ، و" رشيد الحاج عطية" " تبرئة المتهم " ، و " عيسى اسكندر المعلوف" "جزاء المعروف "، و" إلياس عطا الله " "شهداء الغرام"، و" عدنان بيك" بسوريا الذي لم يكن مسرحه سوى " تاريخ موزون مقفى ".[1]

والملاحظ أن معظم هذه المسرحيات كتبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع التأكيد أن طائفة كبيرة استمرت بعد ذلك في الكتابة على النمط نفسه في الشام والعراق ومصر، ومعظم هذه الأعمال – إن لم تكن كلها – مستوحى من التاريخ العربي على الخصوص، وقد التزمت هذه المسرحيات بحور " الخليل "كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة، واعتمد **الحوار** فيها على قصائد كاملة مطولة، وعلى قافية موحدة، وقد كانت العناية في هذه المسرحيات بالشعر والغنائية على حساب المسرح ، مما يسمح بإمكانية تسمية الجهود الأولى بـ " الشعر المسرحي " لا " المسرح الشعري "، ويعد " خليل اليازجي " إمام هذه المرحلة، وقد كان في نصوصه " متكلفا بعيدا عن الرشاقة اللازمة في الحوار "[2].

المرحلة الثانية : مرحلة التأصيل للمسرحية الشعرية العربية:

يحمل راية هذه المرحلة الشاعر " أحمد شوقي " (1870م-1932م)، في مسرحياته السبع " التي أحدثت ضجة كبرى في حينها، واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح "[3].

أقبل " أحمد شوقي " " على المسرح الفرنسي بنهم، وشاهد روائع المسرح العالمي، تمثل على أعظم مسارح الدنيا آنذاك، ويضطلع ببطولاتها جبابرة الفن التمثيلي، فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية "[4].

وقد قال "طه حسين" أن "أحمد شوقي" : " غنّى...ولم يمثل"[5].

---

[1] - خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكُتاب العرب، العدد 61-62 ، 2003م ، ص163.

[2] - ميشال عاصي، الفن والأدب ، مؤسسة نوفل، بيروت –لبنان ، ط3 ، 1980م ، ص125.

[3] - السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 2002م ، ص195.

[4] - محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، دار الثقافة، بيروت، ط3 ،1980 ، ص302.

[5]- عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق ، 1996م ، ص14.

ومن أهم الأعمال التي قدمها " شوقي " للمسرح الشعري : "علي بك الكبير (1893م)، مصرع كليوباترا (1929م)، قمبيز(1931م)، مجنون ليلى (1931م)، عنترة (1932م) ".

وبهذا يكون "شوقي" قد مهد الطريق أمام المبدعين الذين جمعوا بين الشعر والمسرح، وقد نهج " عزيز أباظة" (1898-1973) طريق "شوقي"، ومن أعماله في المسرح الشعري، قيس ولبنى، العباسة ، شجرة الدر، قيصر، شهريار .

وبعدها حمل راية المسرح الشعري " أحمد علي باكثير" الذي استفاد كثيرا من تجارب سابقيه، إذ أضاف من خلال مسرحيته "إخناتون " أو "نفرتيتي" وعيا جديدا، ارتبط أساسا بتكسيره لعمود الشعر العربي، ولرتابة البيت والروي، وخاض بالمسرح في غمار الشعر الحر.

ثم بعده " عبد الرحمان الشرقاوي" (1920-1987) الذي أعطى للمسرح الشعري نفسا جديدا ابتداء من مسرحيته "مأساة جميلة" (1962م)، و"الفتى مهران" (1966م)، و"ثأر الله" (1970م)، ومسرحيات "الشرقاوي" كانت جميعها سياسية في قالب شعري.

لقد تحرر " الشرقاوي" في مسرحياته من كل ما كان يثقل الحوار في المسرحيات الشعرية السابقة ، فتخلص من رتابة القافية، والميل إلى الغنائية، واعتماد الصوت الواحد، الذي هو صوت الشاعر بطبيعة الحال لا صوت الشخصيات، " فأتاح له ذلك حرية لم تكن موجودة من قبل في العبير عن حوار الشخصيات المختلفة وأفعالها "[1].

والملاحظ في هذه المرحلة هو تخلص المسرح الشعري من أهم معوقاته، ابتداء من "شوقي" الذي كان على وعي بفن المسرح ممن سبقه، نتيجة انفتاحه على المسرح الغربي، وعلى الرغم من أنه غنّى إلا أنه ساهم في تطوير الحوار وسلاسته ورسم الشخصيات، كما خطا " الشرقاوي" خطوات كبيرة على مستوى إيقاع النص المسرحي، مما جعله أكثر ليونة .

المرحلة الثالثة : مرحلة الإبداع في المسرحية الشعرية العربية :

في هذه المرحلة النضج الفني للمسرحية الشعرية في الوطن العربي، واستطاع المبدعون أن يحققوا أمرين اثنين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، الأول هو أنهم طوعوا الشعر العربي تطويعا للمسرح، حتى صار سلسا وتشكل لديهم ما يسمى بـ " **الشعر الدرامي**"، الذي يختلف عن الشعر الغنائي في لغته وإيقاعه وصوره .

[1]- أحمد سخسوخ الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 2005م ،ص58.

وكان رائد هذه المرحلة الشاعر المصري " صلاح عبد الصبور" (1931م-1981م)، الذي وجد نفسه يقف على جيل من التجارب الشّعرية والدّرامية، التي عدت ثورة في الأدب العربي الحديث، هذه الثورة لم تكتف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضا.

المجلس العلمي

لقد قدم "صلاح عبد الصبور" عدد من المسرحيات الشّعرية، هي : مأساة الحلاج، مسافر ليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك، وهو جهد قدمه بين سنتي (1964م) وسنة (1973م) ، كان فيها المجدد على مستويات كثيرة أهمها " اللغة "، "خطا " عبد الصبور " بها خطوات جادة نحو السلاسة والمرونة، ولغة الدراما المركزة نحو التعبير المقنع عن حياتنا الواقعية المعاصرة"[1].

قفز " صلاح عبد الصبور" بالمسرح الشعري على مستويات عديدة ووثب وثبات ملحوظة في بناء الأحداث، وإدارة الحوار، ورسم الشخصيات، وتصوير المواقف والصراعات، واستخدام الرموز والأساطير والميثولوجيات " [2].

ومع " صلاح عبد الصبور" ظهر جيل بكامله حمل على عاتقه السير بالمسرح الشعري أشوطا إلى الأمام، منهم (فاروق جويدة، عز الدين إسماعيل، معين بسيسو، محمد الفيتوري، نجيب سرور ،...).

نموذج : صلاح عبد الصبوروالمسرحية الشعرية " الأميرة تنتظر".

تعد مسرحية "الأميرة تنتظر" من أفضل الدراما الشعرية التي قدمها " صلاح عبد الصبور" للمسرح الشعري العربي؛ وذلك لأسباب عدة : أهمها أن لغة الشعر في رأيه هي الأب الحقيقي للدراما المسرحية ، حيث دفعه هذا الإيمان إلى الشروع في تقديم مسرح درامي شعري عربي.

ويستعين الشاعر في بنية الحكاية بالأساطير القديمة، ونسج على منوال "ألف ليلة وليلة".

نص المسرحية: تجلس الأميرة في كوخ منعزل بغابة السَّرو، في انتظار زوجها " السمندل"، الذي كان ضابطا صغيرا في قصر أبيها الملك، يتقرب إليها طمعا في الاستيلاء على العرش، وبمقتل أبيها واستيلاء زوجها على العرش، يصل إلى الكوخ رجل غامض يدعى " القرندل"، وما إن تفرغ الأميرة ووصيفاتها من أداء طقسهن الليلي حتى يدخل "السمندل" ويستميلها لتعود معه إلى القصر، طمعا

[1]- فؤاد دوارة ، صلاح عبد الصبور والمسرح ، الهيئة العامة للكتاب ، 1982م ، ص131.

[2] - حسن الطربيق ، الشعر المسرحي في المغرب ، مرجع سابق ، ص60.

في مساندتها له على توطيد حكمه المتداعى عندئذ ينقض عليه " القرندل" ويصرعه ويضع بذلك خاتمة لمحنة الأميرة من القهر والخديعة .

مسرحية " الأميرة تنتظر " ذات فصل واحد، وتتكون من ستة وتسعين صفحة، وهي عبارة عن حكاية مكتوبة شعرا أو لنقل بلغة قرية إلى الشعر، عرضت المسرحية لأول مرة على مسرح " الطليعة" بمصر سنة (19

المحاضرة11: المسرح الملحمي والأسطوري

قامت **النظرية الملحمية** على خلفية وعي بأن العالم قد تغير ولم تعد الأشكال الدرامية التقليدية قادرة على استيعاب الواقع ولا على فهمه، وهي أيضا لم تعد تستجيب لطموحات الإنسان المعاصر سواء كان مَسرحيًا أو إنسانًا عاديًا.

1-تعريف المسرح الملحمي (Thèatre èpique) :

شكل مسرحي حديث ظهر في نهايات القرن التاسع عشر بألمانيا على يد المخرج المسرحي "إرفن بيسكاتور، وبيرتولت بريخت"، بعد الحرب العالمية الأولى.

تعتمد المسرحية الملحمية على السرد " فهي تتعرض دائما إلى الماضي، ومن هنا وجب على العارض إتباع السرد الرّوائي بطريقة علمية لنقل الحدث إلى مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقل واقعي لأسطورة ما "[1].

المسرح الذي يخاطب الطبقة العاملة، فمهمته كشف الخفي وتسليط الضوء عليه من أجل حصول الوعي ومن ثم وجوب ضرورة التغيير.

2- بريخت والمسرح الملحمي :

وضع نظرية المسرح الملحمي الشاعر والمؤلف والمخرج الألماني، برتولت بريخت (Bertolt Brecht) (1898م– 1956م)، واستعمل "بريخت" مصطلح "المسرح الملحمي" لأول مرة عام (1926م)، ورغم وجود محاولات سابقة لكل من ستانسلافسكي، وميبر هولد، وإيرفن بتسكاتو، يظل "بريخت" منظر المسرح الملحمي "[2].

"حين جاء بريخت إلى الحياة عام (1898م) كان يُوجد مسرح عمالي في أوروبا، لكنه في الأغلب الأعم مسرحا ميلودراميًا ساذجًا، ينزع إلى البسيط والمبالغة في عرض حياة الطبقة العاملة ومشاكلها"، لكن" المسرح الذي يخاطب الطبقة العاملة لم يلبث أن تحول إلى مسرح سياسي حقيقي

[1] - صديق محمد، النظرية الملحمية في مسرح "بريخت"، دار الثقافة الجديدة ، بيروت ، 1992م، ص129.

[2]- حياة جاسم محمد، الدراما الملحمية في مصر (1960-1970)، مجلة عالم الفكر، العدد الأول ، أبريل، ماي 1984م ،ص81.

حين انضم إليه المثقفون والفنانون الاشتراكيون في أمريكا وأوروبا بعد الحرب العالمية الأولى، وكان أبرزهم المخرج (ارقن بسكاتور) الذي تأثر به بريخت تأثرًا عميقًا ".

طبعت السياسة معظم أعمال "بريخت" المسرحية والأدبيّة، إذ حاول "بريخت" خلال مسيرته الفنيّة مخاطبة أكبر عدد من الجمهور بأهمية تحرير أدوات إنتاجهم من سيطرة رأس المال، وأولى مسرحياته التي لاقت نجاحًا كبيرًا كانت " أوبرا القروش الثلاثة"، وتضمنت نقدًا لاذعًا لأوضاع النظام البرجوازي.

3- خصائص المسرح الملحمي البريختي:

قام المسرح الملحمي على أسس ومبادئ متعددة :

*يعتبر المضمون أهم من الشكل، والحقيقة أهم من المجاز، أسلوبه قصصي تعليمي.

* حاول "بريخت" رصد الوضع الطبقي من خلال حركة المجتمع وتصوير العلاقات الاجتماعية، بما يتخللها من صراع بين الأفراد.

* لقد كان مسرح بريخت يشحن أفكار المتفرج ويملأ وجدانه بالأفكار الثورية التي تدعو للتغيير والانتفاضة كانت المسرحيات الملحمية تخلو من الحبكة القصصية المعروفة وتتوالى فيها المشاهد، لأن هدفه كان إبهام الجمهور بواقعية المشاهد وتركه يتمتع بنظرته النقدية كلها.

هناك سمات أخرى للمسرح البريختي نذكر منها: اختفاء البنية التصاعدية التي نلتقي بها في المسرح الدرامي، " فالعقدة فيه تغيب، ولا توجد ذروة للحدث، كما أن الصراع فيه لا يطرح كصراع معلن ومباشر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعالم، وإنما يقوم المُتفرج على استنتاجه استنتاجا "[1]

4-بريخت ومصطلح " التغريب " (Alienation):

يشكل **" التغريب "** حجر الزاوية في نظرية **"بريخت"** المسرحية، إذ استعمل هذا المصطلح أول مرة سنة (1953م)، ويُعرفه "بريخت" بنفسه قائلا: "إن تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيها ظاهر ومعروف أو بديهي، وإيقاظ الدّهشة أو الفضول بدلا منها "[2].

---

[1]- إلياس ماري ، قصّاب حنان، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون، 1997م ، ص458.

[2]- بريخت بروتولد ، الأورجانون الصغير للمسرح، ترجمة : فاروق عبد الوهاب ، مجلة المسرح، القاهرة ، أكتوبر 1965م،ص80.

يُعرفه " أريك بنتلي": "تقنية تتناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها بوصفها شيئا يدعو للتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف، والغرض من هذا التأثير هو السماح للمتفرّج أن يلجأ إلى النقد بشكل بنّاء من وجهة نظر اجتماعية "[1].

المجلس العلمي

التغريب" بأوسع معانيه ليس مسألة أساليب فنية، بل هو تقريب لطريقة الحياة اليومية إلى منطقة الشعور، وهو ليس تقنيّة شكليّة، بل وسيلة لإيقاظ وعي المتلقي، وحثّه على اتّخاذ موقف ما "[2].

"عندما اقتنع "بريخت" بفكرة التغيير التي أخذها عن الماركسية، وضع المسرح في خدمتها، ولكن مفهوم المسرح كان له بالمرصاد، مما جعله يضع نظريته في المسرح الملحمي ووسائله، ومنها وظيفة المسرح التي كانت تعني عند أرسطو التطهير، فأصبحت عند بريخت التغريب "[3].

التغريب، "هو نزعة بريختية، يريد من خلاله نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية ، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المألوف وجعله شيئا غير عادي "[4].

"التغريب أو التبعيد أهم ما في النظرية الملحمية، وهو جعل المألوف غريبا، من أجل خلق حالة من الانفصال بين المشاهد والمسرح، لمنع توحد المشاهد بالممثل، ولتمكين المشاهد من أن يعمل عقله وينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية "[5].

5- تقنيات التغريب عند " بريخت " :

يخضع " بريخت " عناصر الخطاب المسرحي كلها للتغريب[6] :

1_ يكرر الشخصية أو الحديث أكثر من مرة، ويعرض تصرفات بعض الشخصيات بشكل معين، مع الإبانة في الوقت ذاته عن إمكانية وجودها بشكل آخر تماما.

2_ يقدم كل مشهد من مشاهد المسرحية قائما بذاته، بحيث تتعاقب الأحداث وراء بعضها بصورة ملحوظة .

---

[1]- بنتلي أريك، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2 ، 1986م ، ص82.

[2] - أثر المسرح الملحمي البريختي عند " سعد الله ونوس"، ص126.

[3] - محمد عزام ، مسرح سعد الله ونوس ، منشورات دار علاء الدين، سوريا ، ط2 ، 2008م ، ص56.

[4] - ينظر : فريديريك أوين، برتلود بريخت : حياته، فنه، عصره ، ترجمة : إبراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط2 ، 1983م، ص156.

[5]- محمد عزام ، مسرح سعد الله ونوس، ص208.

[6] - ينظر : عواد علي ، غواية المتخيل المسرحي : مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1997م، ص80.

3_ يستخدم طريقة عرض الشخصيات، وعلاقاتها ببعضها، وبالمواقف الممثلة عرضا مباشرا، لا يتستر في الحوار والأحداث، في معظم مسرحيات "بريخت" تقاطع أحداث المسرحية بتعليقاتها كما لو أنها آتية من خطيب يواجه جماهير وأحيانا تُقاطع بأغنيات، أو بمقطوعات شعرية، أو بمحاضرة.

"التغريب لم يكن على مستوى عنصر من عناصر العرض المسرحي فحسب، وإنما شمل العرض المسرحي كافة (النّص، الممثّل، الدّيكور، الإضاءة،...)، ولذلك لا بدّ من تطبيق منهج تتكامل فيه عناصر المسرح وأدواته جميعا لتحقيق تأثير التغريب المطلوب "[1].

6_ الفرق بين المسرح الدرامي (الأرسطي) والمسرح (الملحمي) :

هناك فروق بين المسرحيين الأرسطي والبريختي، وهذه الفروق تحدث عنها "بريخت" وصنفها في جدول منشور في أغلب الكتب التي تحدّثت عن " بريخت ".

الجدول الآتي يوضح عناصر الاختلاف بين المسرحيين، المسرح الدرامي(الأرسطي) والمسرح البريختي (الملحمي)[2]:

[1] - أثر المسرح الملحمي البريختي عند " سعد الله ونوس" ، ص126.

[2] - محمد صالح مروشية ،أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند " سعد الله ونوس" : مسرحية "الملك هو الملك "-أنموذجا- ، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، العدد 18 ، 2014م ، ص124.

المسرح الدرامي (الأرسطي)	المسرح الملحمي (البريختي)
يجري الأحداث	يروي الأحداث
يستهلك فاعلية المُشاهد وإرادته	يوقظ فاعليته
يثير في نفس المشاهد مشاعر وعواطف	يحمله على اتخاذ موقف
ينقل للمشاهد تجارب وخبرات، المُتفرج يُجذب إلى شيئا ما	يقدم للمُشاهد صورة للعالم، المُتفرّج يوضع في مواجهة شيء ما
المُتفرّج يعيش في قلب الأحداث ويعاني مع الشخصيات.	المُتفرّج يوجه الأحداث ويدرسها
المُتفرّج والممثّل يندمجان في الأحداث وتوليد عاطفتي الشفقة والخوف ومن ثَم التطهير	المُتفرّج والممثّل يحتفظ كل منهما بشخصيته لتتاح لهما فرصة التفكير النّقدي
الإنسان كائن ثابت غير قابل للتغيير، يفترض أنّ الإنسان كائن معروف مقدّما	الإنسان قابل للتغيير، وبيده أن يغيّر الأشياء، الإنسان موضوع بحث
كل مشهد يرتبط بالآخر	كلّ مشهد قائم بذاته
تصاعد الأحداث ونموّها، يعتمد على العاطفة	الاعتماد على التّراكم الكمّي، يعتمد على العقل
البطل يحتل المكانة الأولى في المسرحية.	البطل ليس له مكانة بصفته الفرديّة وإنّما هو رمز المصير الجماعي.

غاية المسرح الملحمي ليس الاندماج، وإنما حثّ المشاهد على التفكير والقيام بدور إيجابي، لهذا حرص " بريخت " في بناء المسرحية وإخراجها وتمثيلها، على أن يجعل " للمتفرج موقفا آخر هو النقد من خلال استرجاع الوظيفة التعليمية للمسرح، ومن خلال إدخال عناصر التغريب"[1].

[1]- إلياس ماري وحسن قصاب ، المعجم المسرحي، ص457.

المجلس العلمي للكلية

7- أثر بريخت في المسرح العربي :

كانت الاستجابة سريعة لهذا التيار المسرحي السياسي، " كون مسرح بريخت مسرح تغيير ونضال يجعل منه أداة فعالة لمواجهة النفوذ الإمبريالي في العالم العربي ومناهضة الاستعمار بأشكاله الاقتصادية والثقافية والسياسية، إن بريخت يجد المناخ المناسب الآن في العالم الثالث كله وليس في الأقطار العربية النامية فحسب"[1]

لعب المسرح الغربي دورا كبيرا في تأثيره على المسرحيين العرب، وكان التأثر كل التأثر بمنهج " بريخت" الملحمي الذي أخذ حظ الأسد من استلهام أعمال المسرحيين العرب، وذلك لعدة أسباب جعلته الأقرب من ثقافتهم، ومن خلال الثورة والتمرد على المسرح الأرسطي، وبدورهم قاموا بنقل أفكاره محاولين تطبيقها في المسرح العربي".

ذهب البعض بالقول أن أول لقاء بين بريخت والعرب، وهو ترجمة " عارف العزوني" في لمقالة بريخت ونشرها، وهذا سنة (1937م) في مجلة (الطليعة).

شهدت سنوات الستينات في معظم أرجاء الوطن العربي تحقيق الاستغلال الوطني، مما جعلها فترة مناسبة لظهور المسرح الملحمي العربي.

وقد عرف المشرق العربي المسرح الملحمي قبل المغرب العربي، حيث كان السباق في عروض النصوص البريختية التي أحدثت ثورة كبيرة في أوروبا ومنها: الأم الشجاعة، دائرة الطباشير القوقازية، السيد بونتيلا وتابعه ماتي وغيرهم .

ففي " مصر" قدمت عروض لمسرح بريختي الملحمي، ومن أشد المتأثرين ببريخت المخرج والممثل المصري "سعد أدرش" الذي أخرج أول مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية" في المسرح القومي بالقاهرة عام (1962م).

8- سعد الله ونوس والمسرح الملحمي :

احتكاك المسرحيين العرب بالغرب ساعدهم على التعرف أكثر على منهج "بريخت الملحمي"، فـ" سعد الله ونوس" مثلا ومن خلال دراسته بفرنسا يؤكد مدى إفادته من بعض أساتذته البريختيين، فإجابة عن سؤال يتعلق بهذا الموضوع قال: " كان هناك الناقد المتخصص بدراسة

[1] - الرشيد بوشعير، أثر بريخت في مسرح المشرق العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف : حسام الخطيب، جامعة دمشق، 1983م، ص75.

بريخت وأعني برنارد دروت، وكان هناك المخرج المسرحي الذي كان مهما جدا بالتعبيرات الثقافية الباحثة عن الاستقلال في دول العالم الثالث وهو " جون ماري سيرو" الذي كان أول من قدم بريخت في فرنسا "[1].

يعد " سعد الله ونوس " واحدا من أهم الكُتّاب المسرحيين الذين تأثروا بالمسرح الملحمي، وقد اعترف " ونوس" صراحة بتأثره بـ " بريخت " وبمنهجه في الكتابة المسرحية، في حوار أجراه معه الدكتور " رشيد بوشعير " قائلا : " لا أظن أن هناك كاتبا معاصرا لم يتأثر سلبا أو إيجابا بالتجربة البريختية في المسرح بخاصة، وفي محاولة تغيير فعالية الثقافة بعامة "[2].

الواقع أن " ونوس" اتّخذ من مبدأ التغيير البريختي وظيفة جوهرية لمسرحه في مرحلة من مراحل إبداعه المسرحي، إذ امتلك زمام المسرح الملحمي، استجابة منه لأحداث ما بعد الخامس من حزيران، إذ جاءت استجابته لهذا النوع المسرحي كونه يلائم قضايا الأمة العربية في مرحلة الستينات، وبوصفه أقدر على التعبير عن هموم المجتمع العربي وإيقاظ الوعي فيه، بتسليط الضوء على همومه ومن ثّم حثه على ضرورة التغيير.

في المسرح السوري: أبرز المتأثرين بمنهج بريخت " سعد الله ونوس" حيث لا يمكن الحديث عن مسرحه دون العودة إلى بريخت، ومن مسرحياته : " حفلة سمر من أجل خمسة حزيران"، و"مغامرة رأس المملوك جابر"، وهو يسعى لمزج الممثل بالمتفرج في حدث مسرحي واحد، وباستناده إلى التراث خاصة " ألف ليلة وليلة" وبه أخرج مسرحيته "الملك هو الملك" استنادا إلى حكاية "هارون الرشيد"، وقد عمد "ونوس" في هذه المسرحية إلى تطويع تراث " ألف ليلة وليلة" وتوظيفه لخدمة رسالة سياسية .

وقد برز انصهار المسرح البريختي مع التقاليد التراثية العربية في أعمال الكاتب المسرحي العربي " سعد الله ونوس" الذي جعل مشروعه الفكري هو إقامة مسرح ذو هوية عربية شكلا ومضمونا ، وفي إطار سعيه للبحث عن جذور للمسرح العربي وجد ضالته في التراث الذي رآه معينا لا ينضب من الموضوعات المختلفة ، فـ " سعد الله ونوس" "أفضل من مثل المسرح السياسي في مسرحية حفلة سمر من أجل خمسة حزيران، ثم تعمق بتعريب نصوص عالمية خالصة بسكاتور

[1]- الرشيد بوشعير، أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، دار الأهالي، دمشق ، 1996م ، ص64.

[2] - المرجع نفسه، ص85.

وبيتر فايس وبريخت كرد فعل جماهيري وثقافي على الأنظمة العربية والثقافة التقليدية ، فغدت تنمية المسرح السياسي مرتبطة به تأليفا و إعدادًا "[1].

في المغرب العربي: بعد الاستقلال عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيادة "الطيب الصديقي"، حيث أن الأوضاع المتردية التي كان يمر بها في تلك الفترة، فتحولها إلى إبداع أثرت في المجال المسرحي، والذي وجد ضالته في المسرح الملحمي بمفاهيمه البريختية، حيث حولها رجال المسرح إلى أداة لتوعية الجمهور، وتعريفه بواقعه وحثه على التغيير .

الفنان "الطيب الصديقي" الذي بدأ ممثلا، ثم اقتبس بعض المسرحيات العالمية، وقام بإخراجها، قبل أن يؤلف مسرحيات تستمد مواضيعها من التراث أو من التاريخ " ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" (والتي تعد بإجماع عدد كبير من الباحثين طفرة نوعية في مسرح "الصديقي" بخاصة والمسرح المغربي عموما) .[2]

في الجزائر: يمثل " كاتب ياسين "أحد أبرز المسرحيين الجزائريين حينها والذي تتميز مسرحياته بمستوى عالٍ من الفنية وبكونها تقف في مصاف روائع المسرح العالمي ، إذ "اجتذبته ثورة الجزائر، وما حققته من إنجاز في المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية، بعد أن كان يكتب مسرحياته بالفرنسية مثل مسرحيتي "نجمة" و"الجثة المطوقة" "[3].

وقد لمع أيضا بعد الاستقلال شخصية مسرحية مهمة أيضا هو " أحمد عياد" ولقب

بـ "رويشد" الذي له مسرحيات أهمها مسرحية " الغولة" (1966م)، التي عرضت مشكل البيروقراطية داخل المؤسسات الإدارية، ثم مسرحية " البوابون" (1968م)، التي عرضت مشاكل الطبقة البسيطة من المجتمع التي تسعى للدفاع عن مبادئها .

كان مسرح " رويشد" يعتمد على الفكاهة، "وقد تمكن من إرساء مسرح بسيط جريء بعيد عن الديماغوجية يعطي من خلاله الواقع المعيشة لا يحرم الجمهور حقه من التسلية "[4].

---

[1]- ياسين النصير ، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوى للنشر والتوزيع ،سوريا، دط ، 2010م ، ص120.

[2]- خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط2 ، 2002م ، ص158-159.

[3] - علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، دط ، 1980م، ص462.

[4]- أحمد بيوض ، المسرح في الجزائر (1926م-1989م)، منشورات الجاحظية ، الجزائر، دط ، 1998م ، ص98.

إن تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الغربي مسألة لا يمكن تجنبها، فنمو المسرح الجزائري كان في ظل الترجمات والاقتباسات من المسرح الأوروبي، محاولة منه البحث عن مسرح يجسد تطلعات المجتمع الجزائري بكل ما تحمله من رؤى وقضايا اجتماعية، وبما أن الجزائر كانت تحت وطأة المستعمر الفرنسي فإن المنهج البريختي كان الأقرب لنصرة قضيتها، وكذا من أجل الدعوة إلى التغيير من خلال نبذ الاستعمار والدعوة إلى الحرية.

ولد عبد الرحمان كاكي: تعتبر تجربة " ولد عبد الرحمان كاكي" المسرحية من بين أكثر التجارب نجاحا في تشكيل المسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر نابع من أصالة وتقاليد هذا الشعب.

اختار "كاكي " لغة المآثر الشعبية التي لها إيقاع في أذن المتفرج، بحيث تنتقل شفاهيا في قالب شعري مقفى في شكل قصائد شعرية ملحونة ومطولة بأسلوب ملحمي، وهذا ما نلاحظه في مسرحية " المداح "، حيث يقول :

في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة، تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة

اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة

وأهم ما يميز هذه اللغة الشعبية التي استعملها "كاكي" في صياغة أعماله المسرحية، هي أنها تجعل المسرح وسيلة من وسائل تغير الواقع والتعليم، فوجد في لغة وأداء المداح وسيلة لتحقيق ذلك وعن رغبته في خلق " التغريب المسرحي البريختي" .

9- المسرح الأسطوري :

الأسطورة(Mythe) هي: "حكاية تعمد إليها مخيلة الشعبية البدائية إخراجا للدوافع الداخلية، في شكل موضوعي قصصي ترتاح إليه وتهدأ عنده، وهذا استجابة للنوازع الداخلية رغبة في التعرف على الحقيقة ومحاولة لفهم الظواهر المتعددة الغريبة التي تثير التأمل الذي ينجم عنه العجب والتساؤل الباعث على البحث عن الإجابة الحاسمة من روع المحتار حتى يفرغ روعه "[1].

حاول الكثير من الكُتّاب إدخال الأسطورة إلى بنية خطابهم المسرحي العربي، لتحقيقها العمق الذي يريده لتجربته، والخروج من الخطاب المباشر إلى الإيحاء، وعليه فتح النص على

[1]- رابح العوبي، أنواع النثر الشعبي ، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة ، ص19-20.

قراءات متعددة، ولعل ما يعكس هذه الفكرة تعامل "توفيق الحكيم" مع هذا الإرث في كتاباته المسرحية التي اتخذت من الأساطير مادة لها، منها مسرحية " بجماليون "، و" الملك أوديب"، إذ نجد "تسعديت آيت حمودي " يقول في هذا : " يعتبر استخدام الأسطورة كأساس تقوم عليه المسرحية في الحياة المعاصرة، تطورا له أهميته في أدب القرن العشرين ، ولا شك أنّ وجود مثل هذه الظاهرة في الأدب العربي والمسرحي على وجه الخصوص ممثلة في آثار توفيق الحكيم "[1].

10- العلاقة بين الأسطورة والمسرح :

أثبتت الأسطورة حضورا قويا في المسرح العربي، " لأن الأساطير بها خفايا والمسرح يسعى إلى الغوص في تلك الأساطير لاستكشاف تلك الخفايا، وربطها بالموضوعات السياسية، والاجتماعية والحضارية، وعليه فاستعمال الأسطورة في المسرح الحديث هو أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعد أثرا اليوم، لأن في ذلك استعادة للرموز الوثيقة، واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر"[2].

" استخدم عرب الجاهلية لفظة الأساطير بمعنى الأباطيل، وهم يقصدون بها القصص التي لا يوثق في صحتها، وقد أكد القرآن الكريم المفهوم الجاهلي للفظة أسطورة، فذكرها تسع مرات حاملة لنفس المعنى، ففي جميع اللغات ارتبطت لفظة أسطورة بما لا يصدق، أو بما هو محض خيال "[3].

وتعدُّ شعائر الإنسان القديم هي " البداية الحقيقية لفن المسرح، أي أن المسرح وُلد مع مولد الأسطورة، وكانت هذه الشعائر تنمو مع النمو الوظيفي للأسطورة، فهي فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر، وكان هذا الفعل أول محاولات الإنسان القديم للسيطرة على الموضوعات المحيطة به، وإخضاعها له، واكتساب احتياجاته من خلالها "[4].

---

[1] - تسعديت آيت حمودي، أثر المزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، دار الحداثة ، ط1 ، 1976م ، ص102.

[2]- عامر التوني، جدلية العلاقة بين الأسطورة والمسرح ص03

[3] - أحمد شمس الدين حجاجي، الأسطورة في المسرح المعاصر (1933-1970)، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر ، دط ،دت ،09.

[4] - أرنولد مازوز، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة : فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، القاهرة ، ج1، 1969م، ص323.

المحاضرة12: البنية السردية في القصة القصيرة

القصة القصيرة من أكثر الفنون الفنون النثرية الأدبية المعاصرة انتشارا وأقدرها تعبيرا عن الإنسان المعاصر، وقد **تعددت تعريفاتها عند العرب والغرب** :

1-تعريف القصة القصيرة:

يُعرفها "الطاهر مكي": "حكاية أدبية، تدرك لتقص، قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد، حول جانب من الحياة لا في واقعها العادي والمنطقي، وإنما طبقة لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير "[1].

يُعرفها الناقد الإيرلندي " فرانك ألافور"(France Alafoir): "تعبر عن موقف الفنان من محيطه ولذا فهي تقترب من التجربة الفردية التي تمتاز بها القصيدة الغنائية، وأن أبرز خصائصها وعيها الشديد بالتفرد الإنساني "[2].

وفي رأي القاص الانجليزي "سومرست" (Soumrest) أن القصة: "قطعة من الخيال لها وحدة في التأثير، وتقرأ في جلسة واحدة "[3].

"سرد قصصي قصير نسبيا يهدف إلى إحداث تأثير مفرد مهيمن ويمتلك عناصر الدراما، وفي أغلب الأحوال تركز القصة القصيرة على شخصية في موقف واحد وفي لحظة واحدة "[4].

2-خصائص القصة القصيرة :

التركيز: كون القصة القصيرة تتناول حدثا واحدا يقع في وقت واحد، وعادة مكان واحد، وشخصية مفردة، وعاطفة واحدة أو مجموعة من العواطف أثارها موقف واحد، استلزم الوضع أن تتسم بالتركيز، فـ " صفة التركيز أساسية في القصة القصيرة، فهي أساسية في الموضوع، وفي الحادثة وطريقة سردها، أو في الموقف وطريقة تصويره، أي في لغتها، ويبلغ التركيز حد أنها لا

---

[1]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، دار النشر للجامعات، مصر، ط2 ، 1999م ،ص60-61

[2] - أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة ، الجزائر ، ط2 ، 2009م، ص 28.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية، صفاقس، تونس ، ط1 ، 1986م ، ص275.

تستخدم لفظة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن يستبدل بها غيرها، فكل لفظة تكون موجبة، وتكون لها دورها "[1].

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

3- نشأة القصة القصيرة وأهم روادها:

"لا يمكن لباحث أن يقرَّ بالموطن الذي نشأت فيه القصة، وذلك ببساطة؛ لأن الحكي والقص خاصية إنسانية كانت دوما في وجداننا حتى صارت جنسا أدبيا متميزا "[2].

4- القصة القصيرة في الجزائر:

" نشأت القصة القصيرة الجزائرية متأخرة عن القصة في المشرق العربي لظروف تتصل بالثقافة العربية وبالأدباء أنفسهم وثقافاتهم الخاصة وتكوينهم الفكري، الذي ارتبط بالتراث ارتباطا كليا منذ البدايات الأولى للنهضة الأدبية في الجزائر وارتباط الأدب بالحركة الإصلاحية، بدعوتها ومبادئها وأهدافها وهي في مجملها تستند إلى الدين والإصلاح وتتسم بالمحافظة في النظرة والرؤية"[3].

"الصوت النسائي في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، يعالج القضايا الاجتماعية بمحاورها الكثيرة، فالمرأة، والديمقراطية، والثقافة، والعلاقات بين الأفراد...فالقصة عند " زهور ونيسي " على الرغم من أن مجموعتها القصصية الأولى (الرصيف النائم) قد جسدت بطولة الشعب الجزائري أيام ثورته التحريرية نضاليا واجتماعيا، فمجموعتها الثانية (على الشاطئ الآخر) جاءت على عدة قصص تبرز بشكل واضح الوجه الاجتماعي" [4].

" نشرت زليخة السعودي قصصا كثيرة بإمكانها أن تكون عدة مجموعات قصصية إن جُمعت، وصدرت في مجموعات قصصية، فهي قاصة تمتلك قلما دافقا، كما تتصف بغزارة الإنتاج وتنوعه، وأهم قصصها : قصة (عازف الناي)، وقصة (من البطل)، وقصة (من وراء المنحنى) "[5].

"وكذلك توجد الأديبة "جميلة زنبر" والأديبة "جميلة خمار وأم سهام، ومريم يونس، الأديبة التي ظهرت في السنوات التي ظهرت في السنوات الأخيرة "[6].

---

[1] - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص113.

[2]- زهير أتباتو، فن القصة بين النشأة والتطور والخصائص، مجلة فكر الثقافة ، المغرب ، العدد 25، ص 35.

[3]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث(1830م-1974م) ، دار الكتاب العربي ، الجزائر ، دط ، 2009م، ص191.

[4]- أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق ، ط1 ، 1996م، ص 173.

[5] - انظر : شريبط أحمد شريبط، نون النسوة، ص 24.

[6] - نون النسوة، ص24-25.

5- المكونات السردية للقصة القصيرة:

يختلف مُنظِّروا القصة القصيرة، اختلافا كبيرا حول طبيعة أركانها وعددها حسب فهم كل منهم لماهية القصة القصيرة، إلا أن هناك بضعة أركان أساسية يكاد يتفق عليها معظم الدارسين، لأهميتها ولزومها في أية قصة قصيرة فنية، وفيما يلي عرض لهذه الأركان :

5-1- الحدث: " يعد الحدث أهم عنصر في القصة القصيرة، ففيه تنمو المواقف، وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله "[1] .

تقدم القصة القصيرة "حدثا واحدا تقع في وقت واحد وتتناول شخصية مفردة، أو حادثة مفردة أو عاطفة أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف الفرد "[2].

وأهم العناصر التي يجب توفرها في الأحداث القصصية هي عنصر التشويق، وهدفه إثارة المتلقي وشد انتباه.

5-2- الشخصية: للشخصية مكانة هامة في عضوية القصة القصيرة، فهي " صاحبة الفعل والدافعة إلى الحدث وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصة الأساسي " [3]، وهي " مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها" [4].

ومن المعروف أن الشخصية في القصة القصيرة هي التي تحرك الأحداث وتوجهها بل وتتفاعل معها مؤثرة فيها من جهة ومتأثرة بها من جهة أخرى، وذلك للفت انتباه القارئ إلى مدى نجاح صيرورة السرد، " وكلّما قلت الشخصيات إلى أقلّ حدّ ممكن ساعدها ذلك على قوة البناء وتماسكه وعدم توزعه على قوى كثيرة تحاول كل منها أن تجذب الثقل في اتجاهها"[5].

وهذا ليس عجزا فنيا أو فكريا، وإنما هو سعي للتعبير عن مفارقات بشخصية لها تطلعات تثري الخطاب السردي، فالصورة الفنية تزداد تفردا وتميزا لقلة الشخصيات، وعدم تشعب الشخصيات داخل القصة القصيرة، وتطرح هذه الصورة، " حالة إنسانية متفردة في وضعها سواء

---

[1] - عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، دط ، 1980م، ص25.

[2] - زهران محمد جبر عبد الحميد، فن القصة : تاريخ ودراسات، مطبعة دار البيان، مصر، دط، 1987م، ص126.

[3] - فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط2 ، 2008 م ، ص134.

[4] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص51.

[5] - فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص137.

أكانت فردا أو جماعة، فهي صورة موضوعية قريبة إلى الواقع ولكنها مصاغة فنيا بطريقة جديدة وبصور مغايرة للواقع "[1].

عدد الشخصيات في القصة القصيرة يكون قليلا جدا، وما ذكر منها لا تسهب في وصفه خارجيا وداخليا، وهذا ليس معناه تجاهلا أو قصورا فنيا من السارد، ذلك أن تقديم شخصيات عديدة في النص السردي يستلزم بالمحصلة معلومات حولها ووصفا لها، ما يستوجب بالضرورة حيزا لغويا لا يتناسب وطبيعة القصة القصيرة التي تتسم بالقصر والإيجاز، فلا تذكر إلا ما هو مهم في صرحها.

" القصة القصيرة تفضل أقل عدد ممكن من الشخصيات، خلافا للقصة والرواية، حيث يكثر الأشخاص، فليس في القصة القصيرة فرصة لرسم هذا العدد الكبير من الشخصيات لضيق الحيز من جهة، ولأن القصة ذاتها لم تنشأ لتحليل عدد كبير من الشخصيات من جهة أخرى، ومع ذلك فمن الممكن أن تكثر الشخصيات فيها، ولكنها لا بد أن تكون في مجموعها وحدة، أي أن يجمعها غرض واحد "[2].

5-3- الموضوع: تركز القصة القصيرة على الموضوع المُعالج، وكيفية سرده وتقديمه " تصوّر حدثا متكاملا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تُعمل "[3].

5-4- اللغة: تتميز اللغة في القصة القصيرة بسمات فنية عديدة تتمثل في "السلامة النحوية والدقة والاقتصاد والتكثيف، والشاعرية "[4]، وتعد سمة "التكثيف" أو كما يسميها البعض بالدقة من أبرز المميزات التي تنفرد بها لغة القصة القصيرة، فـ "الدرامية في القصة القصيرة تولّدها اللغة الموحية والمرهفة "[5].

---

[1]- عبد الله رضوان، البنى السردية : دراسة في القصة القصيرة، دروب النشر و التوزيع، عمان، الأردن ، ط1 ،2009م، ص592.

[2] - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص113.

[3]- رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2 ، 1964م ، ص55.

[4] - المرجع نفسه ، ص85.

[5] - فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، مرجع سابق، ص 83.

المحاضرة 13: السرد النسوي

جامعة يحي فارس - المدية
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

1-إشكالية المصطلح (نسوي، نسائي، أنثوي):

تعددت المصطلحات الخاصة بالأدب النسوي، بسبب اختلاف الرؤى حوله، فعلى الرغم من شيوع مصطلح "الأدب النسائي" وتداوله بشكل لافت في العديد من المؤتمرات الأدبية والندوات والدراسات النقدية، إلا أنه لا يزال يكتنفه الكثير من اللبس والغموض سواء من حيث التسمية أو من حيث الموضوع.

عدم اتفاق على مصطلح واحد لهذا الأدب نتج عنه ثلاثة اتجاهات مختلفة، منها :

1_ اتجاه يتبنى مصطلح " الأدب النسائي": ذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى أن هذا الصنف من الكتابة لا يتحدد من منطلق كاتبه (ذ كر/ أنثى) بل يتحدد من موضوعه النسائي.

2_ اتجاه يتبنى مصطلح " الأدب الأنثوي": هذا المصطلح يوحي إلى تمييز الجنس (ذكر/أنثى).

3_ اتجاه يتبنى مصطلح الأدب النسوي: ارتكز أصحاب هذا الاتجاه على السمات الإبداعية الأنثوية في النص التي تكون تمييزا لها عما يكتبه الرجل.

1-1-الأدب النسوي :

"الأدب النسوي هو الأدب الذي يؤكد وجود إبداع نسائي وآخر ذكوري ، لكل منهما هويته وملامحه الخاصة وعلاقته بجذور وثقافة المبدع وموروثه والمرحلة التاريخية التي يعيشها، وقد يتسع مفهوم الأدب النسوي ليشمل الأدب الذي تكتبه النساء، والأدب الذي يكتبه الذكور عن المرأة من أجل أن تتلقاه المرأة، وكل أدب يعبر عن نظرة المرأة لذاتها أو نظرتها للرجل وعلاقتها به أو يهتم بالتعبير عن تجارب المرأة اليومية والجسدية، ومطالبها الذاتية "[1].

يُعرفه (ماري إيجلتون) (Mary Eagleton): "الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص في المرأة بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتم بها الأدب لعصور طويلة خلت"[2] .

[1] - إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007م، ص03.

[2]- إبراهيم محمود خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع ، الأردن، ط1 ، 2007م ، ص03.

رغم الأزمة المصطلحية التي عاشها ولا زال الأدب النسوي، إلا أنه يمكن القول أنه جاء لـ "يحرر نفسه من الأعراف الأدبية الذكورية السائدة، ليتبنى فكرا جديدا من نتاج المرأة ويعمل على تثوير المجتمع ضد الأحكام التقليدية التي نحّت المرأة عن ساحة الأدب والثقافة "[1].

وعلى العموم فإن الروائيات ترفضن مصطلح الإبداع النسوي، إذ تذهب الروائية "خناثة بنونة" إلى أن التصنيفات السابقة عابرة إذا ما كانت المرأة تمتلك الجدارة الفكرية والاجتماعية، وتشاطرها الرأي الروائية "غادة السمان" حيث تعلن رفضها لمصطلح " الأدب النسائي"، وعدها تصنيف الأدب انتقاصا من قيمته الأدبية والإبداعية، وهذا ما صرحت به الكاتبة "بثينة شعبان": "إن عبارة أدب نسائي ما زالت تستخدم كعبارة مهينة، أو على الأقل تنبئ بنقص ما، هذا سبب مقاومة معظم الكاتبات العربيات لتصنيف أدبهن على أنه نسوي "[2].

"إن الكتابة النسوية عند البعض تشير إلى أن يكون النص الإبداعي مرتبطا بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها دون ارتباط بكون الكاتبة امرأة "[3]

يعرفها الناقد "محمد معتصم" بقوله: " الكتابة النسوية ترتبط بنوع خاص من الكتابة، تلك التي تنبع من خلفية إيديولوجية، تنصب المرأة الكاتبة- وقد يكون الرجل أيضا- فيها نفسها مدافعا عن حقوق المرأة، كاشفة عن المواقف المعادية لها في ميادين مختلفة كالميدان الاجتماعي، والسياسي، والحقوقي ...، وتندرج ضمن هذا النوع من الكتابة، الكتابة السيرية واليوميات، والتقارير الصحافية، والتحقيقات والاستجوابات، وبعض الروايات التي يكون قصدها ومغزاها مرتبطين بالخلفية الإيديولوجية لحركة نسوية محلية أو دولية "[4].

إن الكتابة النسوية عند البعض تشير إلى أن يكون النص الإبداعي مرتبط ا بطرح قضية المرأة والدفاع عن حقوقها دون ارتباط بكون الكاتبة امرأة .[5]

---

[1]- محمد قلم الصفراوي، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980م-2007م)، أطروحة لنيل درجة دكتوراة، جامعة حيفا، 2008م ، ص09.

[2] - بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1999م، ص23.

[3]- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في الرواية المرأة العربية، ص 10.

[4] - محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط ، ط1، 2007م، ص7-8.

[5]- نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885م-2004م) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2004م، ص 10.

يعدُّ مصطلح "الأدب النسوي" من أكثر المصطلحات تداولا وشيوعا إلا أن "شيوع المصطلح ليس دليلا دائما على أن مفهومه له حدوده المعرفية المحددة التي تجعل منه شفرة صالحة للتعامل بين جمهور المتعاملين "[1].

يعرفه " يوسف وغليسي " بأنه: " أدب تكتبه المرأة ".

1-2- الأدب النسائي :

تستعمل الكاتبة " يمنى العيد" مصطلح " الأدب النسائي"، مصطلح " الأدب النسائي"، فهي ترى أنه "مصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي، وليس عن مفهوم ثنائي (أنثوي – ذكوري)"[2].

يعرّف " محمود فوزي" مصطلح " الأدب النسائي "بأنّه: "هو الذي تكتبه المرأة كقاعدة عامة، لأنه بحسب طبيعتها أقدر على الغوص إلى ذلك البعد في حياة المرأة، وبذلك لا ينفي أن قلة من الرجال أتوا من الموهبة أن يغوصوا إلى جوهر الحقيقة الأنثوية، أما في أغلب الأحيان فإن الأدباء الرجال عندما يكتبون عن المرأة فإنهم لا يعبرون عن المرأة بل يصورون ما يفتقدون فيها "[3].

المعنى أن الرجل مهما عبر عن المرأة، فإنه يبقى مقصرا، مضبوطا بدوافع وأمنيات، ولا أقدر من المرأة نفسها للتعبير عن ذاتها ومشاغلها ومشاغل أمتها.

1-3- الأدب الأنثوي :

يثير مصطلح "الأدب الأنثوي" لدى الناقدة العراقية "نازك الأعرجي" النفور والتوتر، فالأنوثة معناها تحديد الجنس وسلوكياتها، ولفرط ما وظف لوصف الضعف والرقة والاستسلام والسلبية، لذلك تدعو الناقدة إلى استخدام مصطلح آخر هو (الكتابة النسوية)؛ "لأن هذا المصطلح يقدم المرأة والإطار المحيط بها المادي والبشري والعرفي والاعتباري في حال حركة وجدل"[4].

تعود صعوبة تحديد مصطلح واحد لهذا الجنس الأدبي إلى اختلاف النّقاد حول طبيعته وكذا مضمونه، إذ تذهب الناقدة "زهور كرام" إلى أن "صعوبة القبض على مفهوم محدد للكتابة النسائية يرجع إلى غياب تحديد مرجعيته النظرية، وهذا لاختلاف منطلقات النّقاد في تحديد إطار

---

[1] -رشا ناصر العلي، ثقافة النسق : قراءة في السرد النسوي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2010م، ص09.

[2] - يمنى العيد، الرواية العربية : المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط1 ، 2011م، ص 137.

[3] - محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة، دار النهضة، القاهرة، 1987م، ص14.

[4] - مفيد نجم، الأدب النسوي، ص164-165.

تشغيل هذا المصطلح، فهل يمكن أن نعتبر الإبداع النسائي كل ما تكتبه المرأة ؟ أم الأمر غير ذلك ؟ وكتعلق بخصوصية فنية أدبية قد يتوفر عليها الرجل كما المرأة "[1].

2-رأي الكاتبات في مصطلح الأدب النسوي:

إن الكتابة النسوية تطرح في الساحة النقدية العربية نقاشا حادا، متذبذبا بين القبول والرفض.

إذ هذا التصنيف – حسب رأيهن- يُعد استنزافا واستهلاكا من طرف المؤسسة النقدية الذكورية التي استعملت المصطلح لتهميش وتحقير الأدب الذي تكتبه المرأة، غير أن هناك من الأدباء والنقاد من اعترف بهذا الأدب ، منهم "غالب هلسا" الذي قال عن القيمة المعرفية التي تقدمها رواية المرأة عن المرأة : "من خلال رواية المرأة عن المرأة شعرت بأنني أتعلم أشياء عن المرأة لم أكن أعرفها من قبل "[2]، كما نجد الناقد " إبراهيم عبد الله" يورد قائلا : "وفي العموم فإن السرد النسوي أكثر حيوية وإثارة من السرد الرتيب الذي يكتبه الرجال ، ولكن ينقص بعضه المهارات والخبرات الكتابية، والأرجح أن يجري تقويما لذاته بمرور الزمن"[3].

3- نشأة الكتابة النسوية:

نشأ الأدب النسوي مع الحركات المطالبة بحقوق المرأة في القرن (19م) ثم أُطلق عليها النسوية (Fèminisme)، و" دخل مصطلح الأدب النسوي حقل التداول الثقافي والنقدي العربي في النصف الثاني من سبعينات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح مصطلح الأدب النسوي للتداول الأدبي"[4].

وقد نظر الغرب إلى الأدب النسوي من ثلاث زوايا، هي :

- ✓ الأدب الذي تكتبه المرأة .
- ✓ الأدب الذي يُكتب عن المرأة.
- ✓ الأدب الذي تقرأه المرأة .

---

[1] - ينظر : زهور كرام، السرد النسائي العربي : مقاربة في المفهوم، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، دط، دت، ص65.

[2] - نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية و ببلوغرافيا الرواية النسوية العربية (1885م- 2004م)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 2004م ، ص 11.

[3] - إبراهيم عبد الله، المحاورات السردية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ، دت ، ص70.

[4] - مفيد نجم ، الأدب النسوي: إشكالية المصطلح ، مجلة علامات، المغرب، ج57، م15 ، سبتمبر2005م، ص162.

3-1-الكتابة النسوية عند العرب :

معظم الدراسات تعتبر رواية "أنا أحيا" لـ "ليلى بعلبكي" الصادرة سنة (1985م) "الانطلاقة الأولى للكتابة النسائية، بفعل العنوان الذي جاء مثيرا لاستخدام ضمير المتكلم (أنا)، ومنذ منتصف الثمانينات أعيد طرح المصطلح من جديد، وبشكل مكثف مع تصاعد الفعاليات الأدبية المختلفة من دراسات ولقاءات وندوات ثقافية في مختلف البلاد العربية، خاصة في سنوات التسعينات، وتم التركيز فيها على خصوصية هذا المصطلح بالنسبة للكتابة بشكل عام وعلى علاقته بالمرأة بشكل خاص"[1].

المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

3-1-1- الرواية النسوية في الجزائر:

تأخرت ظهور الرواية النسوية في الجزائر إذا ما قرناها بنظيرتها المشرقية، بسبب الاستعمار الفرنسي، الذي ضرب رقابة على الثقافة والأدب الجزائريين في حين شجع لغته، الأمر الذي سمح بظهور كاتبات جزائريات يكتبن باللغة الفرنسية خارج الجزائر، مثل "آسيا جبار" و"نادية قندوز" .

كما " يلاحظ الدارس لظاهرة الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية، أن إقبال المرأة الجزائرية على كتابة الرواية قد جاء متأخرا مقارنة بإقدامهن على كتابة القصة القصيرة، والشعر، والمقالة "[2].

ويمكننا أن نعتبر نص "من يوميات مدرسة حرة "للأديبة" زهور ونيسي" والذي صدر عام (1979م)، كأول نص سردي طويل تكتبه امرأة جزائرية، حيث تقول "زهور ونيسي" عن روايتها : "قدمت هذا النص بصيغة الرواية ...وقد تمسكت بمقومات الفن الروائي، ولم أمسه بسوء وأن أكون قد عبرت عن كل شيء وجعلت الشعب، الناس هما البطل، وأبرزت الثورة هي الموضوع "[3].

وكذلك من أبرز الروائيات الجزائريات "أحلام مستغانمي، وفاطمة العقون، وشهرزاد زاعز، وياسمينة صالح، وزهرة ديك، وفهيمة الطويل، وفضيلة الفاروق...

من المعروف أن الجزائر عانت من ويلات الاستعمار، الذي حاول جاهدا طمس هويتها الثقافية، لذا عمل على فرض رقابة على الإبداع الأدبي وطمس اللغة العربية بجعل اللغة الفرنسية

---

[1] - زهور كرام، السرد النسائي العربي : مقاربة في المفهوم والخطاب، شركة مدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2004م ،ص 22-23.

[2]- شريبط أحمد شريبط ، نون النسوة، ص22

[3]- زهور ونيسي، من يوميات مُدَرّسة حُرة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط ،1979م ،ص17.

هي اللغة الرسمية، الأمر الذي أدى إلى تأخر الإبداع النسوي، لكن الملاحظ على مختلف الكتابات النسوية المكتوبة باللغة الفرنسية، أنها نقلت يوميات المجتمع الجزائري ومعاناته من الفقر والقمع وتشريد... من قِبل المستعمر .

إذا ما تتبعنا نشأة الكتابة النسوية في الجزائر ، فإنّ ظهورها يعود "إلى خمسينات القرن الماضي ، وكانت الكتابات باللغة الفرنسية التي لقيت رواجا كبيرا كونها اللغة الرسمية" [1] آنذاك، وقد تشكلت الكتابات النسوية في الجزائر "على يد كوكبة من الروائيات الجزائريات اللواتي حصلن على نصيب وافر من التعليم في المدارس الفرنسية، وامتلكن رصيدا ثقافيا ووعيا فكريا بالقضية الوطنية وإحساسا مرهفا بحياة مجتمع يعاني من الاضطهاد على كافة الأصعدة السياسية والاجتماعية والثقافية ، فبرزت أصوات أمثال " الطاوس عمروش " التي نشرت روايتها "الياقوتة السوداء" ، ثم نشرت "جميلة دباش" رواية "عزيزة" عام (1947م)، ثم "ليلى صبار" رواية " آنسة الجزائر" عام(1959م) ، وكذا " يمينة مشاكرا" بروايتها " الغار المتفجر" "[2].

ومن بين الأسماء البارزة في ساحة الكتابة النسوية الجزائرية، نجد :

آسيا جبار: كانت روايتها الأولى " العطش" نشرت سنة (1957م)، ثم تلتها عناوين أخرى منها: رواية " ناقد الصبر" (1958م)، "العالم الجديد" (1962م)، كما نشرت بعد الاستقلال روايات أخرى كرواية " القبرات الساذجة"(1967م)، و" نساء الجزائر" (1980م).

زهور ونيسي : تعد من "أوائل الأصوات النسائية البارزة اللائي استطعن أن ينطلقن في الساحة الأدبية وتفرضن وجودهن، ويعبّرن عن آرائهن وأفكارهن بكل شجاعة من خلال نضالها الثوري وأعمالها الأدبية في مجال القصة والرواية، والتي تخطت الحواجز، وخرجت إلى الحياة الثقافية بكل شجاعة لتسهم في بناء الحركة الأدبية النسائية في الجزائر"[3]، إذ اتخذت من الواقع الثوري وقضايا بلدها، وكذا من الغاية الإصلاحية مادة لها لتقديم بنية قصصية ، كما تجلى في مجموعتها القصصية الأولى "الرصيف النائم" سنة(1967م) ، بالإضافة إلى روايتها "يوميات مدرسة حرة" سنة (1979م)، ورواية "لونجة والغول" سنة (1993م).

---

[1] - هدى عماري ، النسوية العربية الجزائرية من الحضور المحتشم إلى التأصيل، ص 253.

[2] - المرجع نفسه، ص253-254.

[3] - يمينة بشي، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، تمنراست، العدد 8، ديسمبر 2015م، ص 248.

ثم توالت بعد ذلك إصدارات لعدة كاتبات جزائريات نذكر منهن، " ذاكرة الجسد "سنة (1993م)، و"فوضى الحواس" سنة(1996م) و"رجل وثلاث نساء" لفاطمة العقون (1997م) ، و"بين فكي وطن" لزهرة ديك (1999م)، و "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق (1999م)، و"عابر سرير" لأحلام مستغانمي (2002م)، و"وطن من زجاج " لياسمينة صالح (2006م)، فقد جاءت الرواية النسوية الجزائرية –في عمومها- لتعبر عن واقع الوطن وقضاياه وهمومه دون أن تنس موضوع المرأة وعلاقتها بالواقع السياسي والحضاري .

المحاضرة14:العجائبية في السرد العربي المعاصر

العجائبي وهو المصطلح الذي انتشر في السنين الأخيرة انتشارا واسعا كمعادل للفانتاستيكي.

1-إشكالية المصطلح (العجائبي، العجائبية، العجاب) :

تعد العجائبية سمة من أهم السمات التي اتصفت بها الأنواع الأدبية، وقد تأرجح مفهوم العجائبية عند الباحثون بين مصطلحات عديدة من أهمها (الوهم، العجب، العجيب، الغريب، الفنتازيا، الفانتاستيك، الغرائبي، السحري، الاستيهامي، الخارق، الخيال، الغريب، الخرافي،...)، وهي المصطلحات مشاركة لها في الحقل الدلالي ، والذي يحيل إلى اللاواقع و اللامألوف والخارق والعجيب .

يبرز التداخل بين هذه المصطلحات في الاستعمال النقدي جليا لدى جمهور الباحثين، لا سيما في أثناء اصطناع مقابلات لمصطلحين أجنبين يبدوان في الظاهر مصطلحا مشتركا يؤديان معنى واحدا merveille،fantastique ، غير أنهما في باطنهما يثيران اختلافا دلاليا مؤسسا يرتكز في جوهره على أركان معرفية وأدبية ووظيفية، لكن نجد مصطلح "العجائبي" من أكثر المصطلحات تفضيلا وتبنيا من قبل الدارسين والمختصين في هذا المجال .

فما هو تعريف العجائبي؟ وما هي شروط تشكيله؟ وما هي أشكاله؟

2-تعريف العجائبي :

أ _ لغة :

وقد جاء اصطلاحا بصيغة الجمع اشتقاقا من "العجائب" وليس من المفرد "العجيب" أو "العجيبة"، ولعل صيغة الإفراد كما قال أحد الباحثين لم تف بالحاجة فجيء بالمصدر جمعا [1].

[1] - ينظر : عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط ، 2000 م، ص1.

أما المادة اللغوية لمصطلح "العجائبي" فيمكن ردها إلى الجذر "عجب" و "عجيب"، والعجيب "الأمر يتعجب منه، وكذلك العُجاب بالضم، والتعاجيب: العجائب لا واحد لها من لفظها ولا يجمع عجب أو عجيب، ويقال : جمع عجيب عجائب وأعاجيب "[1].

ويعرّف "ابن منظور " (ت711ه) مادة " عجب " بـ : "العجب والعُجب إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده ...وأصل العجب في اللغة، أن الإنسان إذا ما رأى ما ينكره ويقلّ مثله قال: عجبت من كذا ...وقال "ابن عربي": "العجب النظر إلى الشيء غير المألوف ولا معتاد"[2].

وردت لفظة عجيب في المعاجم العربية بمعنى "إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده "، واللفظة بهذه الدلالة تحيل إلى القطيعة مع المألوف، والابتعاد عما هو مقبول عقلا أو مستساغ منطقا.

ب- اصطلاحا :

"ويتحدد مفهوم العجائبي بأنه يمثل خروقات للقوانين الطبيعية والمنطق، ويعمل على تأسيس منطقه الخاص به، ويعكس في تجلياته المتباينة منطق الحياة وقوانينها ."[3]

يعد مصطلح "العجائبية" من اللغة الجديدة، والعجائبي غير العجيب، وكأن معنى العجيب لا يفي بالحاجة، فجيء به جمعا، وهو ما يمكن أن يكون ترجمة لمصطلح (Merveilleux) الفرنسي"[4]، على هذا فالعجائبية – في معناها العام البسيط – تعني اختراق كل ما هو واقعي ومعقول، ومعانقة كل ما يتجاوز هذا الواقع.

3-مصطلح العجائبي عند المختصين:

إن أول ملاحظة هي التباين الشديد بين الدارسين العرب حول تكوين المصطلح، فالنقاد لم يخرجوا عما جاء به (تودوروف) لكن بتسميات مختلفة ومتعددة، دون الاستقرار على ترجمة موحدة، يذهب في هذا المقام " محمد تنفو" إلى أن المعاجم الأدبية العربية: "اتكأت على مرجعيات غربية لوضع تعريف للعجائبي، وربما يرجع هذا إلى أن المصطلح قد تشكل في الغرب "[5] .

لقد أشار النقاد إلى أن مشكلة الاصطلاح هذه نابعة من عدم إيجاد بديل لفظي لمصطلح (Fantastique /Fantasic)، ولذلك أجمع جل النقاد -بعد الكثير من الاجتهادات

---

[1] - الجوهري إسماعيل بن حماد، الصحاح في اللغة، ج1 ، ط4 ، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م، ج1/ 446.

[2] - محمد بن منظور، لسان العرب (مادة عجب)، مج8/580.

[3] - ت، ي ، إبتر، أدب الفانتازيا، ترجمة : صباح السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989م ، ص10.

[4] -عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 1 تأكد من الصفحة

[5] - محمد تنفو ، النص العجائبي، دار كيوان للطباعة، سوريا، ط1 ، 2010م ،ص53.

الاصطلاحية – على أن لفظة "العجائبي" هي الأنسب للمقابلة المفهومية، وذلك تأسيسا على ما تحمله اللفظة من دلالات معجمية كالروعة والاندهاش والخيال والوهم والخارق، وهو ما تفتقد إليه أو إلى بعضه بقية المصطلحات .

"العجائبي" هو مفهوم نقدي من مفاهيم السرد الحكائي، أفرد له الناقد الفرنسي "تزفيتان تودوروف" كتابا خاصا، ظهر بالفرنسية عام (1970م) بعنوان (La Littèrature introduction à Fantastique)، وصدرت له عام (1973م) ترجمة إنجليزية قام بها " ريتشارد هاورد" بعنوان (The Fantastic Structural Appoach toa Literary Genre)، فيما تأخرت الترجمة العربية الكاملة للكتاب حتى سنة (1994م) وكانت تحمل عنوان " مدخل إلى الأدب العجائبي"للمترجم" بوعلام الصديق".

نجد مجموعة من النقاد قاموا بتعريب هذا المصطلح، ومنهم "شعيب حليفي" من خلال كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية" ، فيعرف (الفانتاستيك) (Fantastique) بأنه: "يتموضع بين ما هو غرائبي وعجائبي، ويجعل القارئ كما يجعل الحديث ونهايته عاملان في تحديد فانتاستيكية العمل الروائي، فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي فإنها تنتهي إلى الأدب العجائبي فإنها انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي فإنها تنتهي إلى الأدب الغرائبي بعد حدوث أحداث فوق الطبيعي ...أما العجائبي فهو حدوث أحداث وبروز ظواهر غير طبيعية مثل تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهف لزمن طويل والطيران في السماء أو المشي فوق الماء"[1].

كما نجد أيضا " لؤي علي خليل" في كتابه "عجائبية النثر الحكائي" يورد: "جاء اختيارنا لمصطلح العجائبي دون غيره من المصطلحات في مقابل (merveille) بناء على دراسة سابقة كنا قد اختبرنا فيها تلقي النقد العربي للعجائبي، انتهينا إلى أن العجائبي هو أقدر المصطلحات تعبيرا عن المفهوم المقصود"[2]، والمقصود هنا كل ما يتعلق بالأدب الذي يهتم بموضوعات اللاواقع واللامألوف ويوظفها في نصوصه .

[1] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب ، ط1 ، 2007م ،ص 10.

[2] - لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي : أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ، دط ، 2007م ، ص10.

يرى "سعيد علوش": "شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع التجريبي".[1]

يذهب "سعيد يقطين" إلى أن العجائبي "يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه"[2].

"كمال أبو ديب": (العجائبي بؤرة الخيال الخلاق الذي يجمع مخترقا حدود المعقول والمنطق التاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماروائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة، يعجز العالم كما يشاء ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلباته الخاصة ولما يختار أن يرسمه من قوانين وحدود"[3].

ولما كان عالم فوق الواقعي (العجيب) لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان عنه، فإن إقحامه في الواقع ليس إلا تعويضا عن الحدود الضيقة لعالم الواقع، وتجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه والخروج من أسره .

وبين الواقعي والخيالي تتحقق المزاوجة، وهما عالمان متناقضان، يتميز أولهما: بأنه عالم محدود ، في حين يتميز ثانيهما : بأنه عالم غير محدود.

4-شروط العجائبي وأشكاله :

يشكل العجائبي قطيعة مع العالم الذي ينتمي إليه وبروزا مفاجئا "لما لا يمكن قبوله في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير، لقد ضبط (تودوروف) الشروط الأساسية التي تحدد شعرية النص العجائبي، وأولها إرباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السارد بقارئ النص عندما يجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة ، أي أن القارئ يشكك في صحة الخبر عن العالم ولكنه في نفس الوقت يظل غير قادر على تفسيره "[4].

[1] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب البناني، بيروت ،ط1 ،1998م، ص 146 .

[2] - سعيد يقطين، السرد العربي : مفاهيم وتجليات، رؤيا للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2006م، ص267.

[3] - كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي ، دار الساقي، بيروت، ط1 ، 2007م، ص08.

[4] -محمد الناردي، التشخيص في الرواية العربية ، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد38 ، 1995م، ص273.

أولا : عجائبية الشخصية :

إن الشخصية الروائية بكل تمفصلاتها وتجلياتها ماهي إلا عنصر تخييلي يتواشج أو يتقاطع مع مفهوم الشخصية الواقعية على وفق الرؤية الفنية التي تتحكم في النص السردي .

والشخصية العجائبية ماهي إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وإن طغى الأخير عليها، وهي تقنية فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، إنما تعمل على تقويض الصورة الثانية للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة.

ويتم في الروايات العجائبية " وصف مخلوقات غير مرئية، أو تحويل الشخصيات المرئية إلى غير مرئية، وتعمل هذه المخلوقات على خرق العرف الطبيعي وخلق قوانين جديدة، وتنحو بعض الروايات العجائبية إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يثير الدهشة ويسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنبا ".

5-صور العجائبي في النص الأدبي:

إن الكتابة السردية العجائبية الحديثة والمعاصرة هي فعل يهدف إلى استجلاء المهمش، والكشف عن المسكوت عنه،فيؤتى بالعجائبي للتعبير به بطريقة رمزية عن واقع لا يمكن بحسب المبدع تشخيصه إلا بعد تجريده وتقديمه للقارئ في حلة عجائبية.

ومن أهم الروافد التي يستقي منها المبدع مادته العجائبية، نذكر :

- ✓ الخرافة.
- ✓ الصوفي.
- ✓ الكرامات والمعجزات.
- ✓ المنامات.
- ✓ الأسطورة.
- ✓ أدب الخيال العلمي.

يجب على النص المتشرب للعجائبي فتح عالمه الخارق على التأويل، بناء على خصوصية كل رافد من الروافد الآنفة الذكر، لكي يتسنى للقارئ في صدامه الباطني مع المألوف وغير المألوف،

تأسيس علاقة جدلية مع المقروء (النص) من جهة ومع النصوص الخلفية المغذية له من جهة أخرى.

عودة النص السردي المعاصر إلى الروافد العجائبية (الأسطورة، السحر، الخيال العلمي)، واحتفى بها نصيا في أطر كبرى نذكر منها :

- ✓ أنسنة الجماد واستنطاقه.
- ✓ أنسنة الحيوان.
- ✓ استحضار الحيوان بشكل خرافي.
- ✓ خلخلة الصورة البشرية بالمسخ والتحول.
- ✓ إقحام الغريب في التعبير عن التعبير عن الواقع (عوام الجن والآلهة /حضور الأسطورة).
- ✓ إعطاء الأمكنة أبعادا غير أبعادها الحقيقية.
- ✓ النتقال عبر الزمن.
- ✓ النفاذ في عوالم الروحانيات.

إن هذه الاختيارات التعبيرية وغيرها تدمج النص السردي العربي في خانة العجائبي العالمي إلا أن الفرادة تصنع عربيا من خلال تفاصيل الموظف وآليات اشتغاله داخل العمل السردي، وهو ما يكسب الحطاب سمات دلالية وجمالية خاصة.

ومن ضمن النصوص السردية العربية التي تتضمن دلالات الخارق والعجيب، وهي نصوص رائدة في مجالها وصالحة للتطبيق والتدليل، نذكر:

- ✓ "الحوات والقصر"و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" و "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء " للطاهر وطار .
- ✓ "الغيث " لمحمد الساري.
- ✓ "زهوة " للحبيب السائح.
- ✓ "أبناء السماء " ليحي القيسي.
- ✓ "كتاب التجليات " لجمال الغيطاني.
- ✓ "اللجنة "لصنع الله إبراهيم.
- ✓ "فقهاء الظلام " لسليم بركات.
- ✓ "رامه والتنين " لإدوارد الخراط.

- ✓ "بندر شاه "، "عرس الزين " للطيب صالح.
- ✓ سلحفاة تطير " ليحي حقي.
- ✓ "أبواب المدينة " لإلياس خوري.

6-تجليات العجائبي في السرد الحديث:

6-1- الخيال العلمي (Science fiction): تعددت وجهات النظر وتباينت المدارس الأدبية في تحديد هذا الجنس " الخيال العلمي" الذي تتجاذبه حقول أخرى أدبية وغير أدبية تحت زخم هذه المصطلحات (الخيال العلمي، رواية المستقبل، التخييل العلمي، الرواية العلمية، العجائبي العلمي ، الأدب الاستشرافي ، رواية الاستباق ، ...) ، ومهما كانت تسميته فهو "يعني القدرة على خلق صور لشيء ليس موجودا بالفعل"[1]، أو قابلا للوجود في المستقبل القريب أو البعيد حسب درجة التخييل ، أو إذ سلمنا بالمقولة المعاكسة لتعريف الخيال لـ"إدغار آلان بو" وهي أنه "لا يمكن للعقل البشري أن يتخيل شيئا لم يوجد بالفعل" [2]كليا .

يعرَّف أدب الخيال العلمي على أنه " نسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية يتكوّن من ركيزتين أساسيتين وهما المخيلة الأدبية الممتزجة بالحقائق العلمية المجرّدة، والتي يستقي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذا الأدب، والحقائق العلمية ذاتها المستمدّة من الطبيعة والواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا الحديثة الممتزجة هي الأخرى بمخيلة الكاتب"[3].

رواية الخيال العلمي رؤية جديدة وسردية معاصرة تلائم مجتمعات اليوم وتطلعاته للمستقبل في خضم التطور الهائل في مختلف الميادين حيث يغدو "شكلا خاصا من الكتابة المعاصرة حيث يستعمل العناصر الفانطاستيكية أو المبتكرة من أجل اقتراح تعليقات وتأملات بخصوص المجتمع والإنسانية، والحياة والكون والواقع و في صلة بكل موضوع آخر يخص أصنافا فلسفية عامة "[4].

ما يميز خصائص الخيال العلمي هو العلم، التكنولوجيا، والاختراعات باعتبارها عناصر تتيح للروائي دخول ثنايا المجهول واستحضار عوالم ليس لها وجود ولكنها ممكنة.

---

[1] - كولسن ولسن ، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة : أنسي زكي حسن ، منشورات دار الآداب، بيروت ، ط4 ، 1978م، ص237.

[2] - تزفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة : الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب ، ط1 ، 1993م ، ص 61.

[3] - شوقي بدر يوسف ، أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام ، مجلة عمان، الأردن ، العدد 118 ، 2005م ، ص78.

[4] - شعيب حليفي وآخرون ، الرواية والخيال العلمي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، منشورات مختبر السرديات ، منيسك ، الدار البيضاء، ط1 ، 2013م ، ص9

وإذا أردنا الحديث عن بدايات روايات الخيال العلمي نجد وجودها أسبق من اصطلاحها، فإذا كان المصطلح ابتدع سنة (1926م) مع "هوغو غرنسباك" (Hugo Gernsback)بـ"scientifiction" سنة (1926م) ثم استبدلها بـ (science fiction) سنة (1929م) في مجلته " القصص المذهلة" [1]، وبما أن روايات الخيال العلمي "تخرج قارئها من محدودية الواقع المعهود إلى رحابة الحلم بواقع آخر عجيب، فإذا هي تحقيق لأحلام الطوباوية التي خامرت الإنسان منذ القدم كالحلم بالتحرر من الأرض واستغلال الفضاء مثلما عبرت عنه رواية " أسفار إلى القمر" لـسيرانو دي بوجوراك (Cyrano de Bergerac) الصادرة سنة (1957م)"[2].

الحديث عن أدب الخيال العلمي في الأدب العربي لازال محتشما ونتاجه قليل قياسا بالأنواع الروائية الأخرى إن لم نقل نادرا ما نجد روايات خاصة بهذا اللون، فإذا أردنا التأريخ للخيال العلمي فإن البعض يرى أول بذوره كانت عند "سلامة موسى" سنة (1926م)، حيث صدرت قصة له بعنوان "خيمي" ويعني بها "مصر" ضمن كتاب "أحلام فلاسفة" وهي قصة فلسفية رمزية بها بعض دلالات الخيال العلمي تدور أحداثها في المستقبل البعيد سنة (3015م)[3]، في حين يرى البعض بدايته في المسرح عند " توفيق الحكيم" في المسرحية التنبؤية "رحلة إلى الغد" سنة (1958م)، حيث تقدم قصة رجلين طبيب ومهندس حكم عليهما بالإعدام في جريمة قتل ، وتقدر الجهات البوليسية والهيئة العلمية إرسالهما في صاروخ إلى الفضاء الخارجي من أجل تقديم المعلومات العلمية، ثم يتحطم بهما الصاروخ في إحدى الكواكب المجهولة وبعد مدة يقررا تصليح الصاروخ والعودة إلى الأرض، فيكتشفان أنا رحلتهما دامت ثلاثة قرون تغيرت فيها الحياة بسبب التقدم العلمي .

6-1-1-العجائبي ورو اية الخيال العلمي:

موسى ولد أبنو : من بين نماذج روايات الخيال العلمي نجد أعمال الروائي الموريتاني في "مدينة الرياح" التي جمعت بين العجائبي والخيال العلمي بلغة صوفية، إذ تبدأ أحداثها باكتشاف جثة في أعلى التلة، ولكن العجيب عندما تحكي الجثة تاريخها ، ولم يقف الروائي عند حد استنطاق الجثة بل تجاوزها إلى مواضيع أخرى علمية، كتجربة التنويم المغناطيسي لجثة" فارا"، والانتقال عبر العوالم في أزمنة مختلفة، من أجل التحذير من الكوراث وحل المشكلات، فالكثير من أبطال الخيال

[1] - جان غاتينيو ، أدب الخيال العلمي ، ترجمة : ميشيل خوري ، دار الملاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ط1 ،1990م ، ص36.

[2] - محمد القاضي وآخرون ، معجم السرديات ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، دار تالة ، الجزائر ، ط1 ، 2010م ، ص207.

[3] - ينظر : شعيب حليفي وآخرون ، الرواية والخيال العلمي ، ص47-48.

العلمي ينتقلون عبر الأزمنة من أجل تصحيح وحل المشكلات، فهي إحدى وظائف هذا الجنس الاستباقي هو التنبؤ والاستشراف، إذ استطاع الروائي بهذا بناء روايته بناء عجائبيا .

حبيب مونسي : تعد تجربة " حبيب مونسي" في كتابة أدب الخيال العلمي رائدة في الساحة الروائية الجزائرية بروايته " جلالته الأب الأعظم : الخطر الآتي من المستقبل"، إذ تصور لنا الرواية عالما استشرافيا من سنة (2018م إلى 2099م)، عالما تلاشت فيه الحدود وتوحدت فيه الدول ، وأصبحت تحت حكم الرجل المسخ " جلالته الأب الأعظم" الذي لديه قدرات خارقة في قراءة عقول الناس وتوجيه أفكارهم وإخضاعهم، تحت ما يسمى "إنقاذ العالم"، فالرواية يجتمع فيها العجائبي بالخيال العلمي من خلال ما وصلت إليه هذه العوالم من علم وتطور مما جرد الناس من إنسانيتهم التي سلبتها منهم الآلة .

6-2-الرواية البوليسية:

أتت الرواية البوليسية للأدب "بنصوص هي عبارة عن تحقيقات جنائية مركبة في أشكال شطرنجية، لذلك ابتدع كُتّاب هذه النصوص مشارب وحقولا أخرى لربط الحوادث بعوالم الجاسوسية والإرهاب والاقتصاد والسياسة والجنون والغرابة المقلقة"[1]، تدور أحداثها "في أجواء قاتمة بالغة التعقيد والسرية ...تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك وأغلب هذه الجرائم غير كاملة ؛ لأن هناك شخصا يسعى إلى كشفها وحل ألغازها المعقدة، مما يستدعي الكشف عن الفاعل، ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشبهات حول أشخاص قريبين من الجريمة لدرجة يتصور القارئ أن كل واحد بينهم هو الجاني الحقيقي، ولكن شيئا فشيئا ينكشف أن الفاعل بعيد تماما عن كل الشبهات ، وأنه لم يكن سوى إحدى الشخصيات الثانوية، ولم يكن لأحد أن يتصور أنه القاتل ، زيادة في إحداث الإثارة "[2].

يُجمع أغلب النقاد أن أب الرواية البوليسية هو " إدغار ألان بو"(Edgar Allan Poe) في روايته "قتيلتا شارع مورغ"، وأيضا نجد " كونان دويل"(Conan Doyole) في "مغامرات شارلوك هولمس"، وأيضا نجد "أغاثا كريستي" (Agatha Christie) في الشخصية الخيالية للعديد من رواياتها البوليسية " هيركل بوارو" النموذج الأعلى للمحقق، وقد بنت رواياتها على الإثارة والتشويق، والغموض من خلال إقحام الألغاز والرموز .

---

[1] - ينظر : شعيب حليفي ، التخييل ولغة التشويق : مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية ، مجلة النقد الأدبي ، فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد 76 ، خريف2009م ، ص64.

[2] - محمد القاسم ، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي ، نهضة مصر ، القاهرة ، دط ، 1990م ، ص 19.

يتحدث "تدوروف" في كتابه"مدخل إلى الأدب العجائبي" عن العلاقة بين الرواية البوليسية والعجائبي، فيقول: "إن الرواية البوليسية ذات اللغز، حيث يكون البحث من أجل اكتشاف هوية المجرم مبنية على النحو التالي: هناك من جوانب الحلول سهلة تبدو من أول وهلة مغرية، غير أنها تتكشف عن زيفها واحدة تلوى الآخر، ومن جانب ثان هناك حلّ غير محتمل تماما لا يبلغ إلا في النهاية، والذي سيظهر وحده حقيقيا واضحا، ما يقرب الرواية البوليسية من الحكاية العجائبية"[1].

المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب واللغات

6-2-1- العجائبي والرواية البوليسية :

الحديث عن الرواية البوليسية في الوطن العربي يلزمنا تحديدها في اتجاهين :

أولا : الرواية البوليسية الخالصة: هذا الاتجاه يحترم كل خصائص هذا النوع ويحاكي الرواية البوليسية الغربية، ولكنه قليل ونادر في الكتابات العربية، نجد منها روايات "ميلودي حمدوشي" "مجتمع الصدفة" و"خفاش النهار"، ومجموعة نصوص قصيرة مستلهمة بدورها من واقع الجريمة"، أما في الجزائر تكاد تخلو الساحة الأدبية من كتاب هذا النوع – الرواية البوليسية الصرفة- إلا ما نجده مثلا في بعض روايات "ياسمينة خضرا"، ومن أهم رواياته البوليسية (حزين الأوهام ، بما تحلم الذئاب).

ثانيا : روايات توظف المحكي البوليسي كمكون من مكونات الرواية، بحيث يغدو تقنية تجريبية ، تضيف للرواية التشويق والإثارة ، إضافة غلى عنصر الغموض والشك الذي يشد انتباه القارئ ويجعله يقدم التأويلات ، ومن بين النماذج الروائية في هذا الاتجاه ، نجد في " تونس " " كمال الرياحي" في "المشرط"، و "فرج الحوار" في " الموت والبحر والجرذ" و "في مكتبي جثة"، ورواية "دنيا" لـ"محمد طرشونة"، كما نجد "محمد التازي" في "دم الوعول" التي تتألف من سبعة أبواب، "موضوعها واحد هو: ماذا عن الإشاعة التي تقول أن رجلا يشتغل ممرضا في مصحة عقلية اسمه عبد الرحيم الأزرق قد تحول إلى قزم ، هذا الحدث العجائبي يتمحور في الفصل الأول في شكل تحقيق وبحث بوليسي"[2]، وفي الجزائر نجد أسماء تعتمد على الإيقاع البوليسي كـ "جيلالي خلاص" في "حمائم الشفق"، و"الحب في المنطقة المحرمة"، و"عز الدين جلاوجي" في "الرماد الذي غسل الماء".

---

[1] - تزفيتان تودوروف ، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص72.

[2] -حسن المودن ، الرواية والتحليل النصي : قراءات من منظور التحليل النفسي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ،2009م ، ص194.

6-3-الو اقعية السحرية (Rèalisme magique) :

تعاني "الواقعية السحرية" من عدم تحديد مفهوم موحد لها، كما أنها ليست حكرا على الأدب إذ كانت بداياتها مع فنون أخرى.

كانت بداية ظهور "الواقعية السحرية" أول مرة من طرف الألماني " فرانز روه" (Franz Roh) ،إذ استعملت في البداية للدلالة على نوع من الرسم أو اللوحات الفنية التي تجمع الدلالات الحقيقية مع عناصر تنتمي إلى عالم الذهن والخيال المناقض للعالم الواقعي الحسي، أما مصطلح "الواقعية السحرية" في الأدب، فقد أطلق أول مرة على روايات الكولومبي " غابريل غارسيا ماركيز" على وجه الخصوص، ثم ليشمل أسماء أخرى في القارة الأمريكية الجنوبية مثل :أدب فارغاس يوسا، خوان رولفو، كارلوس فوينتس، أرنيستو ساباتا، أليخو كاربنتيير وآخرين مثل" خورخي لويس بورخيس" الذي استبعده البعض وأطلقوا على أدبه اسم " الفنطازيا المنطقية" "[1].

الكتابة في الواقعية السحرية لم تعمد على نسخ الواقع، بل هذا الأخير لم يعد واقعيا، "لقد صار الواقع نفسه سحرا، أي إيهاما بالواقع، ومن هنا فالواقعية السحرية تقوم بوظيفتين في وقت واحد: الأول زرع الغموض والسحر في الواقع، والثانية تبديد هذا السحر والغمو ، وبالتالي يتحول السحر من وسيلة سردية، كما كان في الأعمال الأدبية ذات الطابع الكرنفالي إلى إيديولوجيا مستترة يتم تسريبها وإخفاؤها في وقت واحد"[2].

نجد هذه الروايات تتماس مع العجائبي من خلال تقاطع الصور السحرية مع الأعمال العجائبية التي لا بد من تبديد غموضها في الواقعية السحرية، التي تتصف بوقوع أحداث غريبة ومستحيلة في قصة تميل أحداثها الأخرى للواقعية.

6-3-1- الو اقعية السحرية في الأدب العربي:

بعض الدراسات تأكد على وجود الواقعية السحرية في السرد العربي حتى قبل "ماركيز" دون وعي بالمصطلح، نلفي في ذلك تجربة القاص العراقي "محمد خضير" عندما نشر مجموعته الأولى "المملكة السوداء" في مجلة الآداب البيروتية، والتي ابتدأها بقصة "الأرجوحة" سنة (1966م)، وقد اعتبرها النقاد في ذلك الوقت نقلة نوعية في الأدب القصصي العراقي والعربي، وقد أنهى

[1] - ينظر : سعيد الغانمي ، خزانة الحكايات : الإبداع السردي والمسامرة النقدية ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2004م ، ص131-132.

[2] - المرجع نفسه ، ص 133-134.

مجموعته سنة (1972م)، حيث في بداية نشره لقصصه لم يكن قد تبلور بعد مفهوم الواقعية السحرية بالمكتبات السردية والنقدية"[1].

ومن الأسماء التي كتبت في "الواقعية السحرية" نذكر، السوداني"أمير تاج السر" في رواياته ، منها " أيبولا 76"، والمصري "خيري شلبي" " الشطار"، و"عمار علي حسن" (شجرة العابد، حماقة ماركيز)، أما عند المغربة فنجد في تونس " صلاح الدين بوجاه" في " الخناس" و"لون الروح"، كما نذكر من المغرب روايات وقصص " أحمد المديني"، التي تنبني هي الأخرى على العجائبي والغرائبي بدون الانفصال عن الواقع بل الانطلاق منه، مثل رواية " الجنازة"، والروائي الليبي "محمد عياد المغبوب" في رواية "غواية الفنيكس"، وروايات "إبراهيم الكوني" التي يدخلها الدكتور الليبي "محمود أملودة" في الواقعية السحرية ، منها : الفم، السحرة، فتنة الزوّان، خريف الدرويش، واو الصغرى، الدمية، الفزاعة...[2].

6- العجائبية في رواية "امرأة القارورة" لـ"سليم مطر"

تطلق الفانتازية على شكل أدبي يميل إلى القطيعة مع العالم والتقاليد المألوفة والخرق المستمر للمنطق، إذ تشكل هذه الظاهرة معلما بارزا في الرواية العربية المعاصرة.

تعتمد رواية "امرأة القارورة" للروائي العراقي "سليم مطر" (1956م) على استخدام معطيات الأدب العجائبي، سنقتصر في هذه الدراسة على تناول (العنوان، الشخصية، الأحداث، الزمن).

- لماذا لجأ "سليم مطر" في بناء روايته إلى الفانتازية؟

ملخص الرواية:

هذه الرواية مغامرات عجيبة لامرأة خالدة منذ 5 آلاف سنة، تبتدئ الرواية من عام (1988م) بسرد جندي مغامر اسمه "آدم" عن هروبه من العسكرية، فوجد بطريقة عجيبة نفسه في جنيف بحيث عثر على قارورة ورثها عن أبيه، وبعد أن فتحها خرجت له امرأة عجيبة اسمها "هاجر" أخبرته بأنها تعيش في القارورة منذ آلاف السنين عندما كانت امرأة سومرية، تبدأ علاقة "آدم" بها وهو يعيش معها في مغامرات عديدة، وتحكي "هاجر" له مغامراتها العجيبة التي عاشتها مع أجداد

[1] - ينظر : الإنجاز الفني في واقعية محمد خضير السحرية www.azzaman.com ، بتاريخ 20-12-2016م .

[2] - ينظر : محمود محمد املودة ، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث ، الرواية الليبية –أنمزجا- : دراسة في النقد الثقافي ، علم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1 ، 2010م ، ص 310.

آدم، وبعد ذلك تتخذ الرواية بعدا آخر، ينتقل بين الميثولوجي والتاريخي والفلسفي وصولا إلى الروحانية والوجودية.

كان المؤلف يهدف من خلال هذه الرواية إلى الدفاع عن الهوية العراقية، «لم أكن أدرك حينا أن امرأة القارورة كانت هي أمومتي وأنوثتي وبلادي القابعة في قارورة روحي».[1]

❖ تجليات العجائبية في السرد:

نرى من بداية الرواية أنها تنتمي إلى مخيلة فانتازية جامحة وبالرجوع إلى عوالمها يبدو أن العنوان والشخصيات والأحداث واللغة والزمن... اكتسبت بعدًا عجائبيًا.

1- عجائبية العنوان:

يعكس عنوان هذه الرواية التيمة التي تتمحور حولها الرواية، وبهذا اعتمد "سليم مطر" على إثارة انتباه القارئ إلى عنوان الرواية من خلال صدمة ودهشة هذا العنوان المثير، الذي يدخل في إطار الرواية العجائبية.

وبعدالتوغل داخل أجزاء النص يبدو أن (الامرأة) هي امرأة فانتازية "هاجر"، وانطلاقا من هذا يبدو أن كثيرا من الأسئلة تطرح نفسها لحظة نلتقي بهذا العنوان ونحاول الربط بين دلالته ودلالة نص الرواية كلها، نحو:

من هي المرأة ؟ لماذا امرأة في قارورة ؟ ومن أين جاءت هذه القارورة ؟

2 – عجائبية الشخصيات:

يرسم "سليم "شخصيات الرواية وفقا لأوصاف تتجاوز كل الأبعاد الداخلية والخارجية وتتجاوز قوانين الطبيعة، ليرسم بذلك مشهدا فانتازيا بين الدهشة والغرابة.

أ – **هاجر**: تتحول من امرأة سومرية إلى امرأة خالدة تقوم بأفعال لا يستطيع الإنسان العادي القيام بها، إذ تتخلى عن مادية جسدها لتحظى بحياة سرمدية، «منذ قرون لا تحصى وأن أمضي خلودي في هذه القارورة»[2].

---

[1]- سليم مطر، اعترافات رجل لا يستحي: سيرة روائية عراقية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان، ط1، 2008م ص:113.

[2]- سليم مطر، امرأة القارورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دط، 2004م. ص: 6.

- عشتار (ishtar): إلهة الحب والجمال عند البابليين.

- أور (Ur): موقع أثري لمدينة سومرية جنوب العراق.

يعطي الروائي شخصية "هاجر" أوصافا عجيبة بجمالها الأسطوري وجسدها الذي لا يشيخ، وفي مقطع آخر من الرواية تلبس "هاجر" لونا فانتازيا مستلهمة الإلهة الأسطورية "عشتار"، «أمر نحاتي أور أن يصنعوا من هيئتها صنم عشتار إلهة الأرض والخصب والجمال»[1].

وبهذه الأوصاف ينقل السارد إلينا أدق تقلبات هذه المرأة الفانتازية وعواطفها، إذ هي المرأة هاجر، وهي الأسيرة الأرمنية، وهي ابنة أحد أمراء قرطاجنة.

تقوم شخصية "هاجر" على التأسيس لأفعال عجيبة، منها أنها تخرجفي هيئة مارد من قارورة تحقق حلم حاملها، بحيث تتناص مع مارد مصباح "علاء الدين" السحري في ألف ليلة وليلة، «بعد أن فتحت القارورة.. خرج منها شيء ضبابي مصحوبا بصفير خافت وحزين»[2]

ب – **آدم**: إن الأسماء في "امرأة القارورة " تتناص مع أسماء تحمل دلالات تاريخية، فلم يكن "آدم" إلا نبيا في تصرفاته على لسان الراوي ولم يتعرض للإغواء في حياته في (جنيف)، «كم مرة دفعته إلى مغازلة زميلة في العمل أو رفيقة إلا أنه كان يأبى».[3]

يستحيل "آدم " إلى مصدر من نور ويرحل بين الأزمنة وأماكن مختلفة، «كأني استحلت إلى طاقة من نور، أطوف بين العصور وأوطان وأقوام».[4]

فالبطل يقوم من خلال هذه الفكرة بانكشاف على الزمن الواقعي لرؤية يومياته وصراعاته وأزماته.

3 – عجائبية الأحداث :

تشكل العجائبية مادة مهمة لتسلسل أحداث الرواية، بحيث يستمد منها الروائي شخصياته وعوالم نصه، الذي يعج بالظواهر الفانتازية، وتجلى ذلك فيما يأتي:

أ – **التحول**: يأتي التحول ليرصد جانبا عجائبيا بارزا، ميزته الرئيسية التغير والحركية وتعددية الشكل، نجد هذا التغير في شخصية "هاجر" الأميرة السومرية؛ إذ تحولت الأميرة إلى امرأة خالدة، «يستحيل كيانها إلى سائل تشربه القارورة»[5]، وفي نهاية الرواية تتحول "هاجر" من خلود

---

[1] - الرواية. ص: 27.

[2]- الرواية. ص: 18.

[3]- الرواية. ص: 380.

[4]- الرواية. ص: 14.

[5]- الرواية. ص: 31.

زمنها إلى طبيعتها البشرية، وهكذا فقدت "هاجر" سرمديتها العجائبية، «إنها تستفقد إلى الأبد قدرتها على خلق لذة الخلود، ستغدو امرأة أرضية، عابدة للحياة ببهجتها وبؤسها».[1]

ب – **المسخ:** يجد القارئ في هذه الرواية صورا مسخية لبعض الشخصيات، ولعل أبرز مثال على ذلك ما جاء في وصف شخصية "آدم"؛ إذ يجد نفسه في حفلة تنكرية يرتدى فيها أقنعة حيوانات وأزياء عجيبة، وفي حين يشرب "آدم" الخمرة يمسخ إلى ثور وحشي «تسري فيه رعشة رعب عندما يرى ظله على الأرض.. ظل ثور حقيقي.. ذيله وقرنيه ووبره».[2]

تعد فكرة إثارة الرعب وإقلاق وعي المتلقي من أبرز الوظائف التأثيرية للفانتازية، إذ يعد عنصر المسخ وتشويه الذات تمهيدا لهذا الرعب وسببا لإعلاء الطاقات العجائبية التي تحققت بها رواية "سليم مطر".

جـ- **الجانب الأسطوري:**

كما أن الأسطورة قصة متداولة أو خرافية تتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية، لها ارتباط وثيق بالرواية العجائبية، وانطلاقا من هذا المفهوم نجد السارد يجسد من خلال هذه التقنية قضية البحث عن الخلود والرحلة من أجله ثم العودة بعد مضي من الزمن إلى الفناء، متداخلة مع ملحمة جلجامش، «ليتني كلكامش[*]وأنت حلم خلودي».[3]

وكما قرر "آدم" وصف نفسه «إني الزمن السرمدي.. إني الكينونة المطلقة.. إني خلود الخلود».[4]

د – **الرحلة:** رواية "امرأة القارورة" عبارة عن رحلات متداخلة، بعضها خيالي مبني على أسس فانتازية كرحلات "هاجر".

4 – **عجائبية الزمن:**

نرى في الرواية العربية المعاصرة عدولا عن النظام التسلسلي للزمن، يطلق عليه بـ"الانزياح الزمني"، وحسب طبيعة الرواية الفانتازية تتداخل الأزمنة الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل) بهدف خلق أحداث ووقائع عجيبة ولا منطقية، وهدا ما يكسب الرواية طابعا عجائبيا.

1- الرواية. ص: 136.

2- الرواية. ص: 139.

*-جلجامش: ملحمة أسطورية مكتوبة بخط مسماري اكتشف بالصدفة وعرف فيما بعد أنه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري.

3- الرواية. ص :23.

4- الرواية. ص: 129.

العجائبية في رواية "امرأة القارورة "لـ"سليم مطر"

تطلق الفانتازية على شكل أدبي يميل إلى القطيعة مع العالم والتقاليد المألوفة والخرق المستمر للمنطق، إذ تشكل هذه الظاهرة معلما بارزا في الرواية العربية المعاصرة.

تعتمد رواية "امرأة القارورة" للروائي العراقي "سليم مطر" (1956م) على استخدام معطيات الأدب العجائبي، سنقتصر في هذه الدراسة على تناول (العنوان، الشخصية، الأحداث، الزمن).

1-ملخص الرواية:

هذه الرواية مغامرات عجيبة لامرأة خالدة منذ 5 آلاف سنة، تبتدئ الرواية من عام (1988م) بسرد جندي مغامر اسمه "آدم" عن هروبه من العسكرية، فوجد بطريقة عجيبة نفسه في جنيف بحيث عثر على قارورة ورثها عن أبيه، وبعد أن فتحها خرجت له امرأة عجيبة اسمها "هاجر" أخبرته بأنها تعيش في القارورة منذ آلاف السنين عندما كانت امرأة سومرية، تبدأ علاقة "آدم" بها وهو يعيش معها في مغامرات عديدة، وتحكي "هاجر" له مغامراتها العجيبة التي عاشتها مع أجداد آدم، وبعد ذلك تتخذ الرواية بعدا آخر، ينتقل بين الميثولوجي والتاريخي والفلسفي وصولا إلى الروحانية والوجودية.

كان المؤلف يهدف من خلال هذه الرواية إلى الدفاع عن الهوية العراقية، «لم أكن أدرك حينا أن امرأة القارورة كانت هي أمومتي وأنوثتي وبلادي القابعة في قارورة روحي».[1]

2-تجليات العجائبية في السرد:

نرى من بداية الرواية أنها تنتمي إلى مخيلة فانتازية جامحة وبالرجوع إلى عوالمها يبدو أن العنوان والشخصيات والأحداث واللغة والزمن... اكتسبت بعدا عجائبيا.

2-1- عجائبية العنوان:

يعكس عنوان هذه الرواية التيمة التي تتمحور حولها الرواية، وبهذا اعتمد "سليم مطر" على إثارة انتباه القارئ إلى عنوان الرواية من خلال صدمة ودهشة هذا العنوان المثير، الذي يدخل في إطار الرواية العجائبية.

[1]- سليم مطر، اعترافات رجل لا يستحي: سيرة روائية عراقية، مرجع سابق ص:113.

وبعد التوغل داخل أجزاء النص يبدو أن (الامرأة) هي امرأة فانتازية "هاجر"، وانطلاقا من هذا يبدو أن كثيرا من الأسئلة تطرح نفسها لحظة نلتقي بهذا العنوان ونحاول الربط بين دلالته ودلالة نص الرواية كلها، نحو:

من هي المرأة ؟ لماذا امرأة في قارورة ؟ومن أين جاءت هذه القارورة ؟

2-2- **عجائبية الشخصيات**:

يرسم "سليم "شخصيات الرواية وفقا لأوصاف تتجاوز كل الأبعاد الداخلية والخارجية وتتجاوز قوانين الطبيعة، ليرسم بذلك مشهدا فانتازيا بين الدهشة والغرابة.

أ – **هاجر**: تتحول من امرأة سومرية إلى امرأة خالدة تقوم بأفعال لا يستطيع الإنسان العادي القيام بها، إذ تتخلى عن مادية جسدها لتحظى بحياة سرمدية، «منذ قرون لا تحصى وأن أمضي خلودي في هذه القارورة».[1]

يعطي الروائي شخصية "هاجر" أوصافا عجيبة بجمالها الأسطوري وجسدها الذي لا يشيخ، وفي مقطع آخر من الرواية تلبس "هاجر" لونا فانتازيا مستلهمة الإلهة الأسطورية "عشتار"، «أمر نحاتي أور أن يصنعوا من هيئتها صنم عشتار إلهة الأرض والخصب والجمال».[2]

وبهذه الأوصاف ينقل السارد إلينا أدق تقلبات هذه المرأة الفانتازية وعواطفها، إذ هي المرأة هاجر، وهي الأسيرة الأرمنية، وهي ابنة أحد أمراء قرطاجنة.

تقوم شخصية "هاجر" على التأسيس لأفعال عجيبة، منها أنها تخرجفي هيئة مارد من قارورة تحقق حلم حاملها، بحيث تتناص مع مارد مصباح "علاء الدين" السحري في ألف ليلة وليلة، « بعد أن فتحت القارورة.. خرج منها شيء ضبابي مصحوبا بصفير خافت وحزين».[3]

ب – **آدم**: إن الأسماء في "امرأة القارورة " تتناص مع أسماء تحمل دلالات تاريخية، فلم يكن "آدم" إلا نبيا في تصرفاته على لسان الراوي ولم يتعرض للإغواء في حياته في (جنيف)، «كم مرة دفعته إلى مغازلة زميلة في العمل أو رفيقة إلا أنه كان يأبى».[4]

---

[1]- سليم مطر، امرأة القارورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دط، 2004م. ص: 6.

- عشتار (ishtar): إلهة الحب والجمال عند البابليين.

- أور (Ur): موقع أثري لمدينة سومرية جنوب العراق.

[2] - الرواية. ص: 27.

[3]- الرواية. ص: 18.

[4]- الرواية. ص: 380.

يستحيل "آدم " إلى مصدر من نور ويرحل بين الأزمنة وأماكن مختلفة، «كأني استحلت إلى طاقة من نور، أطوف بين العصور وأوطان وأقوام».[1]

فالبطل يقوم من خلال هذه الفكرة بانكشاف على الزمن الواقعي لرؤية يومياته وصراعاته وأزماته.

2-3- **عجائبية الأحداث :**

تشكل العجائبية مادة مهمة لتسلسل أحداث الرواية، بحيث يستمد منها الروائي شخصياته وعوالم نصه، الذي يعج بالظواهر الفانتازية، وتجلى ذلك فيما يأتي:

أ – **التحول**: يأتي التحول ليرصد جانبا عجائبيا بارزا، ميزته الرئيسية التغير والحركية وتعددية الشكل، نجد هذا التغير في شخصية "هاجر" الأميرة السومرية؛ إذ تحولت الأميرة إلى امرأة خالدة، «يستحيل كيانها إلى سائل تشربه القارورة»[2]، وفي نهاية الرواية تتحول "هاجر" من خلود زمنها إلى طبيعتها البشرية، وهكذا فقدت "هاجر" سرمديتها العجائبية، «إنها تستفقد إلى الأبد قدرتها على خلق لذة الخلود، ستغدو امرأة أرضية، عابدة للحياة ببهجتها وبؤسها».[3]

ب – **المسخ**: يجد القارئ في هذه الرواية صورا مسخية لبعض الشخصيات، ولعل أبرز مثال على ذلك ما جاء في وصف شخصية "آدم"؛ إذ يجد نفسه في حفلة تنكرية يرتدى فيها أقنعة حيوانات وأزياء عجيبة، وفي حين يشرب "آدم" الخمرة يمسخ إلى ثور وحشي «تسري فيه رعشة رعب عندما يرى ظله على الأرض.. ظل ثور حقيقي.. ذيله وقرنيه ووبره».[4]

تعد فكرة إثارة الرعب وإقلاق وعي المتلقي من أبرز الوظائف التأثيرية للفانتازية، إذ يعد عنصر المسخ وتشويه الذات تمهيدا لهذا الرعب وسببا لإعلاء الطاقات العجائبية التي تحققت بها رواية "سليم مطر".

ج- **الجانب الأسطوري** :

كما أن الأسطورة قصة متداولة أو خرافية تتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية، لها ارتباط وثيق بالرواية العجائبية، وانطلاقا من هذا المفهوم نجد السارد يجسد من خلال هذه

1- الرواية. ص: 14.

2- الرواية. ص: 31.

3- الرواية. ص: 136.

4- الرواية. ص: 139.

التقنية قضية البحث عن الخلود والرحلة من أجله ثم العودة بعد مضي من الزمن إلى الفناء، متداخلة مع ملحمة جلجامش،« ليتني كلكامش[*] وأنت حلم خلودي».[1]

وكما قرر "آدم" وصف نفسه «إني الزمن السرمدي.. إني الكينونة المطلقة.. إني خلود الخلود».[2]

د – **الرحلة:** رواية " امرأة القارورة " عبارة عن رحلات متداخلة، بعضها خيالي مبني على أسس فانتازية كرحلات "هاجر".

3 – **عجائبية الزمن**:

نرى في الرواية العربية المعاصرة عدولا عن النظام التسلسلي للزمن، يطلق عليه بـ"الانزياح الزمني"، وحسب طبيعة الرواية الفانتازية تتداخل الأزمنة الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل) بهدف خلق أحداث ووقائع عجيبة ولا منطقية، وهدا ما يكسب الرواية طابعا عجائبيا.

[*]-جلجامش: ملحمة أسطورية مكتوبة بخط مسماري اكتشف بالصدفة وعرف فيما بعد أنه كان المكتبة الشخصية للملك الآشوري.

[1]- الرواية. ص :23.

[2]- الرواية. ص: 129.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر والمراجع :

1- أحمد بن نعمان، سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988م، ص315.

2_ إبراهيم عباس، الرواية المغاربية : تشكيل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب ، الجزائر ، ط1، 2005م.

3 _ إبراهيم نصر الله، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، 2008م ،ج1/ 405.[1]

4 _ إبراهيم محمود خليل ، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط2، 2007م .

5_ أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005م ،ص58.

6 _ أحمد شريبط تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، دار القصبة، الجزائر، ط2 ، 2009م ،ص 28.

7_ إلياس ماري ، قصّاب حنان ، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، 1997م، ص458.

8_ حمادي صبري مسلم، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 1980م.

9_ حميد لحمداني، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء – المغرب ، ط3 ،2003م.

10_حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب وحدوده وآفاقه، دار النشر سليكي إخوان، المغرب، دط ، 2007.

11_ حسن المودن، الرواية والتحليل النصي : قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ،2009م .

12_ حسن المودن، الرواية والتحليل النصي : قراءات من منظور التحليل النفسي، دار الأمان، الرباط ، المغرب ، ط1 ، 2009م.

13 حسين بحراوي ، بنية الشكل الروائي : الفضاء-الزمن-الشخصية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2009م.

14حسين خمري ، فضاء المتخيل : مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2002م.

15 حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي –دراسة تاريخية ومقارنة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1988م.

16 حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م.

17 حمودي العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية: دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني، عالم الكتب، ط2 ، القاهرة، 1981م

18 خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث : تأريخ ، تنظير، تحليل، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق ، ط1 ،1997م .

19 الرشيد بوشعير، أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي ، دار الأهالي ، دمشق ، 1996م.

20 _الرشيد بوشعير ، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، دار الأهالي ، دمشق ، دط ، 1996م .

21_ زهور كرام، السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب، شوكة مدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2004م

22_ سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981م.

23_سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية ، دار الكتاب البناني ، بيروت ،ط1 ،1998م.

24_ سيد قطب، النقد الأدبي : أصوله و مناهجه ، دار الشروق، القاهرة ، ط8 ، 2003م .

25_شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منشورات مختبر السرديات، منيسك، الدار البيضاء ، ط1 ، 2013م.

26_ عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي : معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، دط ،1995م.

27_ عبد المالك مرتاض ، الميثولوجيا عند العرب : دراسة المجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة ، الدار التونسية للنشر ، دط ، دت.

28- عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة الغريب، القاهرة ، ط4 ، 1984م.

29 _ عزّ الدين إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان ، دط ، 1975م.

30 - الفيصل سمر روحي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، دط ، 1986م.

31 مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984م.

32 - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار تالة، الجزائر، ط1 ، 2010م.

33 محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان ، الرباط، ط1 ، 2007م.

34 مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله"، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.

35 _مصطفى السويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة منشورات علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط4 ، 1981م

36 _لحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط ، 2000م.

37 _جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، ط1 ، 1989م.

38 _إبراهيم محمود خليل ، في الرواية النسوية العربية ، دار ورد للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2007م ، ص03.[1]

39 _أحمد بيوض ، المسرح في الجزائر (1926م-1989م) ، منشورات الجاحظية ، الجزائر ؛ دط ، 1998م ، ص98.[1]

40 _أحمد شمس الدين حجاجي، الأسطورة في المسرح المعاصر (1933-1970)، دار المعارف للنشر ، القاهرة ، مصر ، دط ،دت ،09.[1]

è 41

42 _السعيد الورقي ، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، 2002م ، ص195.[1]

43 _بثينة شعبان ، مئة عام من الرواية النسائية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، ط1 ، 1999م ، ص23.[1]

44 _رشا ناصر العلي ، ثقافة النسق : قراءة في السرد النسوي المعاصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1، 2010م ،ص09

45 _رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط2 ، 1964م ، ص55.[1]

46 _رونيه ويليك و أوستن وران ، نظرية الأدب ، ترجمة عادل سلامة ، دار المريخ ، الرياض ،1992 ،ص 113.[1]

47 _زهران محمد جبر عبد الحميد ، فن القصة : تاريخ ودراسات ، مطبعة دار البيان، مصر ، دط ، 1987م ، ص126.[1]

48 _زهور ونيسي ، من يوميات مُدَرّسة حُرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، دط ،1979م ،ص17.[1]

49 _سالم معوش ، صورة الغرب في الرواية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1 ،1998م ، ص133.[1]

50 _سعيد يقطين ، قضايا الرواية العربية الجديدة ، الوجود والحدود ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ،2012م ،ص159.

51 _سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1997م، ص: 40.

52 _شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية ، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب ، ط1 ، 2007م ،ص 10.[1]

53 _صديق محمد، النظرية الملحمية في مسرح " بريخت" ، دار الثقافة الجديدة ، بيروت ، 1992م ، ص129.[1]

54 _ صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م، ص: 12.

55 _عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة ، دار النشر للجامعات، مصر ، ط2 ، 1999م ،ص60-61.[1]

56 _عبد الرّزاق الأصفر، المذاهب الأدبيّة لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتاب العرب،سوريا ، دط ، 1999م.

57 _عبد السلام أقلمون، الرّواية والتاريخ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2010م.

58 _عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردي : مقاربة نقدية في التناص الرؤى والدلالة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999.

59 _عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005م.

60 _عبد الله إبراهيم ،السردية العربية : بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط3 ، 2000م.

61 _عدنان بن ذريل ، فن كتابة المسرحية ، اتحاد الكُتّاب العرب ، دمشق ، 1996م.

62 _عزّ الدين إسماعيل ، الأدب وفنونه : دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، القاهرة ط9،2013م.

63 غالب هلسا ، المكان في الرواية العربية ، دار ابن هانئ ، دمشق ، 1989م.

64 _فاروق خورشيد ، الموروث الشعبي ، دار الشروق ، بيروت ، ط1 ، 1992م.

65 _فؤاد دوارة ، صلاح عبد الصبور والمسرح ، الهيئة العامة للكتاب ، 1982م.

66 _فؤاد قنديل، فن كتابة القصة ، الدار المصرية اللبنانية ، ط2 ، 2008 م.

67 _في نظرية الرواية ، عبد المالك مرتاض : بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ،دط ، ديسمبر1998م.

68 _فيصل الأحمر ونبيل دادوة ، الموسوعة الأدبية ، ج1 ، دار المعرفة ، باب الواد ، الجزائر.

69 _فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ : نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، دط ن، 2004م.

70 _لؤي علي خليل ، عجائبية النثر الحكائي : أدب المعراج والمناقب ، التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، دط ، 2007م.

71 _مجدي وهبة ، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب ، مكتبة لبنان ، ط2 ، 1984م.

72 _محمد الدالي ، الأدب المسرحي المعاصر ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1999م.

73 _محمد تنفو ، النص العجائبي ، دار كيوان للطباعة ، سوريا ، ط1 ، 2010م.

74 _محمد رغوة و حبيب بوهرور ، مجلة الأساتذة ، المؤسسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية ، الجزائر ، العدد 4، أفريل2008م.

75 _محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – دراسة - ، إتحاد الكُتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، دط ، 2002م.

76 _محمد صابر عبيد و سوسن البياتي ، جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية " مدارات الشرق" لنبيل سليمان ، دار الحوار ،سوريا ، ط1 ، 2008م.

77 _محمد عزام ، مسرح سعد الله ونوس ، منشورات دار علاء الدين ، سوريا ، ط2 ، 2008م.

78 _محمد عناني ، دراسات في المسرح والشعر ، مكتبة دار غريب ، القاهرة ، دط ، دت.

79 _محمد قلم الصفراوي ، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980م-2007م)، أطروحة لنيل درجة دكتوراة ، جامعة حيفا ، 2008م.

80 _محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، دط ، دت.

81 _محمد مندور ، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر، دط ،دت.

82 _محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، دار الثقافة ، بيروت ، ط3 ،1980.

83 _نضال محمد الشمالي، الرّواية والتاريخ،: بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية ، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006م.

84 _عبد الله العروي ، مفهوم الايديولوجيا ، المركزالثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ،ط5، 1993م.

85 _عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ،دط ، 2000 م.

86 _فرحان بلبل ، النص المسرحي : الكلمة والفعل ، منشورات اتحاد الكُتاب العرب ، دمشق ، دط ، 2003م.

87 _يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط3 ، أكتوبر 2010 م.

88 _أحمد سخسوخ ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ،دط ، 2005م

ثانيا :مراجع مترجمة

88_كيركيجارد ، سلسلة أعلام الفكر العالمي ، ترجمة : مجاهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، لبنان ، دط ، دت ،

89 _ يان مانفيد ، علم السرد : مدخل إلى نظرية السرد ، ترجمة :أمالي أبو رحمة.

90 _تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ترجمة : الصديق بوعلام ، دار الكلام ، المغرب، ط1 ، 1993م.

91 جان غاتينيو ، أدب الخيال العلمي ، ترجمة : ميشيل خوري ، دار الملاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق ، ط1 ،1990م.

92 _فريديريك أوين ، برتلود بريخت : حياته، فنه، عصره ، ترجمة : إبراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ط2 ، 1983م

93 _كلودبيشو وأدريه روسو ، الأدب المقارن ، ، ترجمة : أحمد عبد العزيز ، كتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، القاهرة ، ط3 ، 2001م

94 _بريخت بروتولد ، الأورجانون الصغير للمسرح ، ترجمة : فاروق عبد الوهاب ، مجلة المسرح ، القاهرة ، أكتوبر 1965م،ص80.[1]

95 بنتلي أريك ، نظرية المسرح الحديث ، ترجمة: يوسف ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2 ، 1986م ، ص82.[1]

96 _بيتروف سيرغي ، الواقعية الاشتراكية ، ترجمة : نزار عيون السود ، دار ابن خلدون ، بيروت ، 1980م.

97 _ت ، ي ، إبتر ، أدب الفانتازيا ، ترجمة : صباح السعدون ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد، 1989م.

98 _تسعديت آيت حمودي، أثر المزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة ، ط1 ، 1976م.

99 _جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة : صلاح جواد كاظم ، دار الطليعة ، بيروت ،دط ، 1987م.

100 _جيرار جينيت وآخرون ، الفضاء الروائي ،ترجمة : عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، 2002م.

101 _جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة : ناجي مصطفى ، دار الخطابي، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1989م، م,

102 _جيرالد برنس، المصطلح السردي : معجم مصطلحات، ترجمة : عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ،ط1 ، 2003م.

103 أرسطو، فن الشعر ، ترجمة : إبراهيم حمادة ، هلا للنشر والتوزيع ، الجيزة ، مصر، ط1 ، 1999م.

104 أرنولد مازوز، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة : فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة ، ج1 ، 1969م.

105 جون بول سارتر، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة : عبد المنعم الحنفي ، ط1 ، 1964م.

106 _كولسن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنسي زكي حسن، منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط4 ، 1978م.

ثالثا : المقالات

107 _محمد بن عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العددان 1 و2 ، 2003م

108 _زهير أتباتو، فن القصة بين النشأة والتطور والخصائص، مجلة فكر الثقافة، المغرب، العدد 25.

109 _حياة جاسم محمد، الدراما الملحمية في مصر (1960-1970) ، مجلة عالم الفكر ، العدد الأول، أبريل ، ماي 1984م.

110 _خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة ، ط2 ، 2002م ، خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي ، مجلة فصول، العددان 61-62 ، 2003م.

111 _في مفهوم السردية ومكوناتها، مقال عن دار الخليج ، مركز الخليج للدراسات، الأربعاء 16 ديسمبر 2015م.

112 _محمد صالح مروشية ،أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند "سعد الله ونوس" : مسرحية "الملك هو الملك "-أنموذجا-، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 18 ، 2014م.

113 _ مفيد نجم، الأدب النسوي: إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج57، م15، سبتمبر2005م.

114 _ يمينة بشي، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، تمنراست، العدد 8، ديسمبر 2015م.

115 _ شعيب حليفي، التخييل ولغة التشويق : مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية ، مجلة النقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد 76 ، خريف2009م ،

116 - مبروك المناعي، الأنا والآخر ومقتضيات العبارة : الشرق والغرب في مؤلفات الشابي، مجلة الآداب ، العدد 12، مجلد 41.

قائمة المصادر والمراجع:

أولًا/ المصادر والمراجع :

1. أحمد بن نعمان، سمات الشَّخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، دط، 1988م .
2. إبراهيم عباس، الرّواية المغاربي: تشكيل النَّص السَّردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005م.
3. إبراهيم نصر الله، موسوعة السرد العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ، 2008م.
4. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2007م.
5. أحمد سخسوخ، الدراما الشّعرية بين النّص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005م.
6. أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، الجزائر، ط2، 2009م.
7. إلياس ماري، قصّاب حنان، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، دط، 1997م .
8. حمادي صبري مسلم، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م.
9. حميد لحمداني، بنية النَّص السَّردي: من منظور النَّقد الأدبي، الدَّار البيضاء – المغرب، ط3،2003م .
10. حسن الطريبق، الشَّعر المسرحي في المغرب وحدوده وآفاقه، دار النشر سليكي إخوان، المغرب، دط، 2007م .
11. حسن المودن، الرّواية والتَّحليل النَّصي: قراءات من منظور التَّحليل النَّفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009م .
12. -حسين بحراوي، بنية الشَّكل الرّوائي: الفضاء-الزمن-الشَّخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

13. حسين خمري، فضاء المتخيل: مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م
14. حسين محمد سليمان، التراث العربي الإسلامي –دراسة تاريخية ومقارنة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988م.
15. حمدي الشيخ، جدلية الرومانسية والواقعية في الشعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، مصر، ط1، 2005م.
16. حمودي العودي، التراث الشعبي وعلاقته بالتنمية في البلاد النامية: دراسة تطبيقية عن المجتمع اليمني، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1981م.
17. خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث: تأريخ، تنظير، تحليل، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، ط1997،1 م.
18. الرشيد بوشعير، أثر بروتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، دار الأهالي، دمشق، 1996م.
19. الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، دار الأهالي، دمشق ، دط، 1996م.
20. زهور كرام، السرد النسائي العربي: مقاربة في المفهوم والخطاب، شوكة مدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004م.
21. سامي الدروبي، علم النفس والأدب، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1981م.
22. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب البناني، بيروت،ط1، 1998م.
23. سيد قطب، النقد الأدبي: أصوله و مناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط8، 2003م.
24. شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، منشورات مختبر السرديات، منيسك، الدار البيضاء، ط1، 2013م .
25. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995م .
26. عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب: دراسة المجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، دط، دت.
27. عزّ الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة الغريب، القاهرة، ط4، 1984م.

28. عزّ الدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1975م.
29. الفيصل سمر روحي، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1986م.
30. مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.
31. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010م.
32. محمد معتصم، بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان، الرباط، ط1، 2007م.
33. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات "إبراهيم نصر الله"، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
34. مصطفى السويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، منشورات علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م.
35. لحيا الطاهر ، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، دط، 2000م.
36. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العالم للملايين، بيروت، ط1، 1989م.
37. إبراهيم محمود خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007م. أحمد بيوض، المسرح في الجزائر (1926م-1989م)، منشورات الجاحظية، الجزائر، دط، 1998م.
38. أحمد شمس الدين حجاجي، الأسطورة في المسرح المعاصر (1933-1970)، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، دط، دت.
39. بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
40. رشا ناصر العلي، ثقافة النسق: قراءة في السرد النسوي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2010م.
41. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1964م.

42. رونيه ويليك و أوستن وران، نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.
43. زهران محمد جبر عبد الحميد، فن القصة: تاريخ ودراسات، مطبعة دار البيان، مصر، دط، 1987م.
44. زهور ونيسي، من يوميات مُدَرّسة حُرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1979م.
45. سالم معوش، صورة الغرب في الرواية، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1،1998م.
46. سعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.
47. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2012م.
48. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، 1997م.
49. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007م.
50. صديق محمد ، النظرية الملحمية في مسرح " بريخت"، دار الثقافة الجديدة، بيروت، 1992م.
51. صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.
52. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1999م

53. عبد الرّزاق الأصفر، المذاهب الأدبيّة لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 1999م.
54. عبد السلام أقلمون، الرّواية والتاريخ، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2010م.
55. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي: مقاربة نقدية في التناص الرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.
56. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
57. عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2000م.
58. عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1996م.
59. عزّ الدين إسماعيل، الأدب وفنونه : دراسة ونقد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م.
60. غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق، 1989م.
61. فاروق خورشيد، الموروث الشعبي، دار الشروق، بيروت، ط1، 1992م.
62. فؤاد دوارة، صلاح عبد الصبور والمسرح، الهيئة العامة للكتاب، 1982م.
63. فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2008م.
64. في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، ديسمبر1998م.
65. فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، باب الواد، الجزائر، دط، دت.
66. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، دط، 2004م.
67. لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي : أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2007م.
68. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة العربية والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م.

69. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، مصر ، ط1، 1999م.
70. محمد تنفو، النص العجائبي، دار كيوان للطباعة، سوريا، ط1، 2010م.
71. محمد رغوة و حبيب بوهرور، مجلة الأساتذة ، المؤسسة العليا للأساتذة في الآداب والعلوم الإنسانية، الجزائر، العدد 4، أفريل2008م.
72. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – دراسة -، اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2002م.
73. محمد صابر عبيد و سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي: دراسة في الملحمة الروائية " مدارات الشرق" لنبيل سليمان ، دار الحوار، سوريا، ط1، 2008م.
74. محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار علاء الدين، سوريا، ط2، 2008م.
75. محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر ، مكتبة دار غريب، القاهرة، دط، دت.
76. محمد قلم الصفراوي، شعرية السرد النسوي العربي الحديث (1980م-2007م)، أطروحة لنيل درجة دكتوراه، جامعة حيفا، 2008م.
77. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
78. محمد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، دت.
79. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1980.
80. نضال محمد الشمالي، الرّواية والتاريخ: بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006م.
81. عبد الله العروي، مفهوم الايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 1993م.
82. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية : بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ،دط، 2000 م.
83. علي بن براهيم النملة، الشرق والغرب: منطلقات العلاقات ومحدداتها، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2016م.

84. فرحان بلبل، النص المسرحي : الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكُتاب العرب، دمشق، دط، 2003م.
85. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، أكتوبر2010م.
86. أحمد سخسوخ، الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2005م.

ثانيًا/ مراجع مترجمة:

87. كيركيجارد، سلسلة أعلام الفكر العالمي، ترجمة: مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دط، دت.
88. تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب، ط1، 1993م.
89. جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ترجمة: ميشيل خوري، دار الملاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1990م.
90. فريديريك أوين، برتلود بريخت: حياته، فنه، عصره، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983م.
91. كلودبيشو وأدريه روسو، الأدب المقارن، ترجمة: أحمد عبد العزيز، كتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، القاهرة، ط3، 2001م.
92. بريخت بروتولد، الأورجانون الصغير للمسرح، ترجمة: فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، القاهرة، أكتوبر 1965م.
93. بنتلي أريك، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م.
94. بيتروف سيرغي، الواقعية الاشتراكية، ترجمة: نزار عيون السود، دار ابن خلدون، بيروت، 1980م.
95. ت ، ي ، إبتر ، أدب الفانتازيا، ترجمة : صباح السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989م.

96. تسعديت آيت حمودي، أثر المزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، ط1، 1976م.
97. جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة: صلاح جواد كاظم، دار الطليعة، بيروت، دط، 1987م.
98. جيرار جينيت وآخرون، الفضاء الروائي، ترجمة: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م.
99. جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، دار الخطابي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.
100. جيرالد برنس، المصطلح السردي: معجم مصطلحات، ترجمة : عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،ط1، 2003م.
101. أرسطو، فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، 1999م.
102. أرنولد مازوز، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة: فؤاد زكريا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، ج1، 1969م.
103. جون بول سارتر ، الوجودية مذهب إنساني، ترجمة : عبد المنعم الحنفي، ط1، 1964م.
104. كولسن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنسي زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط4، 1978م.

ثالثا: مقالات

105. محمد عيسى، القراءة النفسية للنص الأدبي العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العددان 1 و2، 2003م.

106. زهير أتباتو، فن القصة بين النشأة والتطور والخصائص، مجلة فكر الثقافة، المغرب، العدد 25.

107. حنا مينا، الواقعية في الرواية العربية، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 85، 1978م.

108. حياة جاسم محمد، الدراما الملحمية في مصر (1960-1970)، مجلة عالم الفكر ، العدد الأول، أبريل، ماي 1984م.

109. خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط2 ، 2002م.

110. خالد محي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصول العددان 61-62، 2003م.

111. محمد صالح مروشية، أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند" سعد الله ونوس": مسرحية "الملك هو الملك "-أنموذجا-، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ، العدد 18 ، 2014م.

112. مفيد نجم، الأدب النسوي: إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج57، م15، سبتمبر2005م.

113. يمينة بشي، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر ، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات، تمنراست، العدد 8، ديسمبر 2015م.

114. شعيب حليفي، التخييل ولغة التشويق: مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية، مجلة النقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 76، خريف2009م.

115. مبروك المناعي، الأنا والآخر ومقتضيات العبارة: الشرق والغرب في مؤلفات الشابي، مجلة الآداب، العدد 12، مجلد 41.